

zarez

DVOTJEDNIK ZA KULTURNA
I DRUŠTVENA ZBIVANJA

Zagreb, 26. travnja 2012., godište XIV, broj 333



PULSKA GRUPA PROTIV CENZURE

MARKO POGAČAR: SUDAR U KINI

TEMAT: SUBVERSIVE FESTIVAL - *Budućnost Europe*



9 771331 797006 0 1712

12 kn (HR), 2,5 km (BIH), €1,6 (SLO)

DRUŠTVO

Spustila se gusta magla *Janko Bekić* 2Quo vadis, Makedonija?
Biljana Vankovska 3Dosta cenzure! *Iva Marčetić* 4

IN MEMORIAM

Ljubitelj, prijatelj, nijekatelj
Denis Patafta 5Jedrijedrijedrijedrijedri
Ivana Percl i Hrvoje Jurić 5

KOLUMNA

Kreativna ekonomija i kultura
Biserka Cvjetičanin 7Kip u jezeru *Neven Jovanović* 45

PUTOPIS

Sudar u Kini *Marko Pogačar* 8

SATIRA

Jahati olinjalu volusinu
Igor Stojaković 9SOCIJALNA I KULTURNA
ANTROPOLOGIJAIndustrijski uzgoj životinja
Matija Knez 10-11

FILM

Tri noći (bez) sna *Vanja Kulaš* 12Princ i plesačica *Igor Jurilj* 13

VIZUALNA KULTURA

Razgovor s Hrvojem Šercarom
Suzana Marjanić 14-15Pomirenje s postmodernom
Silva Kalčić 16-17Ogoljena potreba za zajedništvom
Boris Greiner 18TEMA BROJA:
Subversive Festival –
Budućnost EuropePriredili *Srećko Horvat, Jelena Ostojić*
i *Boris Postnikov*Grčka kao budućnost Europe?
Costas Douzinas 19Razgovor s Tariqom Alijem
Global Balkans 20-21Okupirajmo (kino) Europu
Dragan Rubeša 22Putujući narativi
Dina Jordanova 23Četvrti film *Etami Borjan* 26Nove estetike latinoameričkog filma
Etami Borjan 27"Ispravno je pobuniti se protiv
reakcionara" *Alain Badiou* 28-29Odvajnost, još više odvajnosti!
Samir Amin 30

GLAZBA

Papandopulo u stepi
Trpimir Matasović 31Bijesni bosanski lonac
Karlo Rafaneli 32

KAZALIŠTE

Scenski pamflet bez poruke
Nenad Obradović 33(Pre)male mjerice bezumnosti
Nataša Govedić 34Razgovor sa Zorom Cazi-Gotovac i
Darkom Šimičićem
Suzana Marjanić 36-37

KNJIGE

Po kičmi i rebrima stare dame
Dario Grgić 38Polifonijska panorama kontinenta
Jerko Bakotin 39Za literarnom trpezom
Tonči Valentić 40U ratu sa samim sobom
Višnja Pentić 41Kako se u postmoderni (nije) snašao
Đuka Begović *Davor Ivankovac* 44

PROZA

Terapija *Sebastian Fitzek* 42-43

NATJEČAJ

Poziv na bis *Marko Gregur* 46Rupa rupi kopa rupu
Franjo Marinić 46

NAJAVE

Jelena Ostojić 47SPUSTILA SE
GUSTA MAGLA

Fašizam iza dimne zavjese

Janko Bekić

Na dan zabrane održavanja HČSP-ovog skupa i mimohoda po Zagrebu od strane Ministarstva unutarnjih poslova, na Radiju 101 gostovao je dr. Tomislav Sunić, uz Mladena Schwartza glavni ideolog hrvatske ekstremne desnice. Na pitanje novinara jesu li europske desničarske stranke pozvane u goste doista fašističke, odgovorio je protupitanjem: "Što je to, uopće, fašizam?". To je klasična metoda izbjegavanja direktnog odgovora koju sam Sunić propagira na svojim predavanjima. Konkretno, on svojem krajnje desnom auditoriju redovito savjetuje da nikada u potpunosti ne razotkriju svoje političke stavove kako se ne bi inkriminirali pred očima javnosti (npr. ovdje: <http://hcspp.hr/prof-dr-tomislav-sunic-odrzao-svoje-prvo-predavanje-na-pravaskoj-akademiji>).

HČSP je izjednačio hrvatske generale s vojnim i političkim vodstvom velikosrpske agresije na Hrvatsku i Bosnu i Hercegovinu

INDIKATORI FAŠIZMA Upravo zato, antifašistima je nemoguće izravno uprijeti prstom u dokaze da se ovdje, kao i u brojnim drugim slučajevima, radi o fašizmu, jer je on minuciozno maskiran u službenim stranačkim programima, istupima u medijima te na raznim zastavama, plakatima i sl. Ono što je moguće, jest ukazati na *indikatore* fašizma kod tih stranaka i pokreta. Ti indikatori su, među ostalim, militarizam, ekstremni etnički nacionalizam, ksenofobija, rasna nesnošljivost, homofobija, i nasilje kao instrument propagiranja političkih ideja. Sve navedeno pronalazimo u strankama i pokretima čiji je dolazak bio najavljen od strane HČSP-a: *Renouveau français*, *Voorpost*, *VMRO* – *Bugarski nacionalni pokret*, *Jobbik* i dr. Svi oni nepogrešivo zagovaraju etničku "čistoću" svojih država, izgon pripadnika manjina i imigranata, progon homoseksualaca, pritom koristeći militaristički sadržaj i formu te primjenjujući nasilje prema svima koji odstupaju od njihovog kanona integralne nacije. To dođuše nisu dokazi fašizma, ali su vrlo snažni indikatori da je ovdje doista riječ o fašizmu.

Ključno djelo dr. Sunića nosi naziv *Protiv demokracije i jednakosti. Nova europska desnica* (1990), izvorno objavljeno na engleskom jeziku. Niti taj naslov nije dokaz da se ovdje radi o apologetu fašizma, ali je on indikator za tu tvrdnju. Naime, upravo je fašizam ideologija koja odbacuje i demokraciju i ideju o ljudskoj jednakosti. Komunistam također odbacuje demokraciju, točnije njezinu liberalno-kapitalističku varijantu, ali se vrlo snažno zalaže za ljudsku jednakost, čak do mjere da nastoji uspostaviti i ekonomsku jednakost svih ljudi, što daleko prelazi pretpostavke liberalizma koji jednakost tumači (samo) kao ravnopravnost. Dakle, možemo

s priličnom sigurnošću govoriti da se ovdje radi o teoretičaru fašističkih, a svakako fašistoidnih tendencija.

Slično stoji sa strankom koja je pokrenula cijelu ovu priču – Hrvatskom čistom strankom prava. Ona koristi ustašku verziju hrvatskog grba, ustaški poklič "Za dom spremni!", u službenim stranačkim prostorijama drži portret Ante Pavelića, zalaže se za Hrvatsku do Drine, obilježava 10. travnja i ostale datume vezane uz NDH, ali će njezino vodstvo pri svakom medijskom istupu na kraju intervjua podvući kako oni nisu ni fašisti ni nacisti (dosljedno primjenjujući preporuku dr. Sunića) te čak u maniri Orwellovog "doublethinka" optužiti navodne komuniste za fašizam! Sam Sunić u ustaškoj ikonografiji HČSP-a ne vidi ništa sporno, navodeći kako ni Pavelićeva NDH nije bila službeno fašistička, kao da je deklaracija samih protagonista ključna pri određivanju nekog pokreta ili režima kao fašističkog.

NACIONALISTI SVIH ZEMALJA, UJEDINITE SE! No, kontradikcije organizatora nacionalističkog skupa i mimohoda "Za generale" ovdje se ne iscrpljuju. Jedna od tih kontradikcija je specifična upravo za hrvatsku ekstremnu desnicu, a radi se o fenomenu neobjašnjive spremnosti proklamiranih hrvatskih rodoljuba na odcjepljenje dijelova hrvatskog teritorija i njihovog pripajanja susjednim državama. Kao što je Pavelićev režim olako prepustio dijelove neupitno hrvatskog teritorija fašističkoj Italiji i Mađarskoj Miklósa Horthyja, tako i HČSP blisko surađuje sa strankama u Italiji i Mađarskoj koje više ili manje otvoreno traže reviziju granica s Hrvatskom. Da apsurd bude veći, i Velikotalijani i Velikomadari potražuju Rijeku, prvi kao svoju ispostavu na istočnom Jadranu, a drugi kao ključni izlazak na more inače kopnom zatvorene mađarske ravnice (talijanske pretenzije na Rijeku su opće poznate, dok je mađarski san o izlasku na Jadransko more obnovljen s usponom stranke *Jobbik* i njihove mladeži, tzv. "Pokret 64 županija", koje osim Rijeke uključuju i Medimurje i Baranju).

Iduća kontradikcija povezana je s hrvatskim generalima zbog kojih je navodno cijela ova priča i pokrenuta. Kao prvo, treba naglasiti da su neke od stranaka pozvanih na zagrebački mimohod svojedobno podržavale srpske zločince Karadžića, Mladića i Šešelja. Dugogodišnji šef *Front nationala* Jean-Marie Le Pen održavao je tako bliske kontakte s vođom srpskih radikala da mu je u njihovom uporištu Zemunu čak dodijeljen status počasnog građanina. Isti taj Le Pen kasnije se zauzeo za generale Gotovinu i Markača. Pozivajući te stranke na zagrebački mimohod, HČSP je izjednačio hrvatske generale s vojnim i političkim vodstvom velikosrpske agresije na Hrvatsku i Bosnu i Hercegovinu. Kao drugo, mimohod ekstremno desnih grupacija po Zagrebu mogao je samo naškoditi obrani generala Gotovine i Markača koji još uvijek nisu pravomoćno osuđeni i koji se s punim pravom nadaju u konačnu oslobađajuću presudu Haškog suda. Tužiteljstvo bi takav mimohod dočekalo kao najbolji mogući poklon i potvrdu teze o "zločinačkom pothvatu", što su na vrijeme primijetili i odvjetnički timovi

Antifašistima je nemoguće izravno uprijeti prstom u dokaze da se ovdje, kao i u brojnim drugim slučajevima, radi o fašizmu, jer je on minuciozno maskiran

generala sugerirajući svojim klijentima da se javno ograde od takvih manifestacija, a što su oni i učinili.

'AJDE DE U konačnici je sve završilo zabranom održavanja skupa i mimohoda po Zagrebu, kako se čini prvenstveno zbog najavljenog sudjelovanja ekstremno desnih stranaka iz Europe čiji programi sadrže govor mržnje te od kojih neki čak imaju i pretenzije na hrvatski teritorij. U tom je pogledu značajna izjava premijera Milanovića za hrvatske medije u kojoj je istaknuo: "Oni koji u svojim programima pozivaju na rušenje ustavnopravnog poretka RH i na cjepljanje hrvatskog teritorija, ne mogu održati prosvjed. To neće moći sada niti će to moći ubuduće. Da se radi samo u hrvatskim strankama, 'ajde de, ali radi se o brojnim strankama iz nekoliko europskih zemalja koje se zalažu za grabež hrvatskog teritorija, progon Roma, Židova, odnosno svih drugačijih. Ovakav prosvjed jednostavno ne možemo dopustiti". Ovdje je ključna rečenica u kojoj premijer koristi izraz "'ajde de" jer ona potvrđuje kako će hrvatski politički mainstream i dalje tolerirati domaći fašizam (u nadi da se on upravo zbog takvog blagog pristupa neće razbukati), dok je uvoz stranih fašista u Hrvatsku Rubikon preko kojega ne može i neće prijeći ni najpopustljivija vlada.

Stoga ćemo, po svemu sudeći, i ubuduće svjedočiti pokojoj eskapadi HČSP-a, ponekom predavanju dr. Sunića, povremenom rasističkom skandiranju na stadionima i periodičnim koncertima Marka Perkovića Thompsona, na kojima on, po preporuci navedenog doktora znanosti, neće pjevati "spustila se gusta magla", nego "opet će se gusta magla spustiti". Je li pristup vlade ovome problemu, utemeljen na strategiji ignoriranja domaćeg fašizma mudar, pokazati može samo vrijeme. ■

QUO VADIS, MAKEDONIJA?

Nedavno peterostruko ubojstvo u Makedoniji ponovo je pokazalo da do pravog suočavanja s prošlošću još uvijek nije došlo i da je, paradoksalno, u maloj državi koja je prošla kroz možda najbenigniji konflikt s najmanje žrtava trenutno najnepovoljnija atmosfera

Biljana Vankovska

U svojoj dvadesetogodišnjoj historiji kao nezavisna država, Makedonija je dva puta bila proglašena "uspešnom pričom" od strane međunarodnih faktora: najprije je bila "oaza mira" i uspešan primer prevencije konflikta kao jedina država koja je napustila Jugoslaviju bez nasilja, a nakon sukoba iz 2001. i potpisivanja Okvirnog sporazuma, preko noći je proglašena uspešnom pričom međunarodnog konfliktnog menadžmenta. Kao što je prva priča bila neosnovana, tako i druga postaje diskutabilna. Serijal dešavanja zadnjih meseci je samo vrh sante, jer desetogodišnjica konsocijacijskog modela (power-sharing između dve najveće etničke zajednice, makedonske i albanske) pokazala je da su etničke podele ne samo utemeljene u ustavu i institucionalizirane, nego su produbile rascepe u društvu. Koalicije i pregovori između etničkih lidera, netransparentna politika svedena na cenkanje i uzajamne ucene, a pod kontinuiranim monitoringom međunarodne zajednice, doveli su do gušenja svake građanske inicijative i participacije. Na klackalici mira i demokratije, mir (makar i negativan, shvaćen kao odsustvo direktnog nasilja) je uvek imao prevagu. Ne samo da je centralna vlast determinirana međuetničkim dogovorima, nego su i opštinske granice bile ocrtane primenom etničkog principa, tako da svako bude "svoj na svome".

"NE TALASATI" U međuvremenu odrasle su nove generacije, čije je međusobno razumevanje na daleko nižem nivou od onoga koje je postojalo između njihovih roditelja. Rastakanje društvenog tkiva je tih ali kontinuiran proces, koji vodi do stvaranja paralelnih svetova, koji se nikada ne sreću, osim kada moraju. Medijumski prostor je podeljen po jezičkoj liniji, u zemlji se održavaju dva paralelna izborna procesa, a svaka stranka se obraća samo "svojem" elektoratu. Još gore, društvene podele postaju teritorijalizirane, jer dobrovoljno etničko seljenje je nezaustavljiv proces. Pod krinkom uspešne priče, niko nije pokazao želju da otvori bolna pitanja zaostalih trauma iz 2001. ali i one starije. "Ne talasati" je dominantni princip održavanja prividnog mira. I deset godina nakon konflikta, ne postoji

Paradoks je u tome što se sada, po prvi put, slažu nasilne grupe iz oba etnička tabora, i to u pogledu nepoverenja u državne institucije! Svaki tabor ih smatra pristrasnim i neefikasnim, a ulični sud postaje supstitut državnih mehanizma



oficijelna verzija što se zaista desilo, zašto je došlo do nasilja, koliko je žrtava palo, pa i tko su bili istinski učesnici. U nedostatku zajedničke verzije, svaka zajednica pored rastućeg etnocentrizma neguje drugačiji narativ o konfliktu: kod Makedonaca traumama žrtve i gubitnika, a kod Albanaca trijumfalizam vojne pobede.

POLITIKA STRAHA Petostruko ubojstvo u stilu profesionalne egzekucije je čin koji bi šokirao svako društvo. No, kada se takav čin desi u podeljenom društvu opterećenim nepoverenjem, kada se nadoveže na serijal međuetničkih incidenata, i kada se još tajming poklopi sa hrišćanskim praznikom (Veliki četvrtak, dan kada je Isus bio izdan) – onda to prestaje biti percipirano kao "običan kriminal". Indikacije govore da se radi o planiranom terorističkom činu, čija je namera ne samo da poseje strah i nepoverenje, nego da direktno pogodi Ahilovu petu makedonskog društva odnosno međuetničke odnose. Reakcija je bila upravo onakva kakvu su naručiocima želeli: talas gneva upućen ka čitavoj albanskoj zajednici, ali i napad na državne institucije (prvenstveno vladu i policiju). Paradoks je u tome što se sada, po prvi put, slažu nasilne grupe iz oba etnička tabora, i to u pogledu nepoverenja u državne institucije! Svaki tabor ih smatra pristrasnim i neefikasnim, a ulični sud postaje supstitut državnih mehanizma. Političko vodstvo je prespavalo najdramatičnije trenutke; premijer je izrazio saučešće i veru da će počinioci biti kažnjeni i od zakona i od Boga, dok je "premijeru u senci" (Ahmetiju) trebalo osam dana da

Za sada, Makedonija nije spremna za otvaranje bolnih pitanja, jer će se pomirenje u ovakvim uslovima pretvoriti u nepredvidljivo uznemirenje, koje se može lako zloupotrebiti od strane onih aktera koji još sanjaju velikonacionalne vizije, nove granice ili osvete

uradi isto, i to nakon razgovora sa američkim ambasadorom. Građani ne veruju suzama političara, ali nemaju poverenje ni u funkcionalnost državnih institucija. Strani ambasadori strahuju od otkrivanja identiteta počinioca, jer u sadašnjoj atmosferi važniji je njihov etnički, nego osobni identitet. Individualizacija krivice je nešto što malo ko želi i traži. Najrazumniji glas dolazi od porodica žrtava, koje čak i u trenucima najdublje bola, razaznaju dobro od zla, pojedinca od etniciteta.

SUOČAVANJE S PROŠLOŠĆU Suglasno izreci da svaka planina ima svoju težinu, tako se i inicijativa REKOM-a susreće sa različitim, i često nepredvidljivim, izazovima u svakoj od postjugoslovenskih država. Čini se, trenutno je najnepovoljnija atmosfera ona koja vlada u Makedoniji, u maloj državi koja je prošla kroz možda najbenigniji konflikt sa najmanje žrtava. U stvarnosti čuda ne postoje, a kada su svi elementi eskalacije prisutni, postavlja se racionalno pitanje: kako postupiti po pitanju suočavanja s

prošlošću, a pri tome ne naneti štetu i raspiriti strasti? Za sada, Makedonija nije spremna za otvaranje bolnih pitanja, jer pomirenje u ovakvim uslovima će se pretvoriti u nepredvidljivo uznemirenje, koje se može lako zloupotrebiti od strane onih aktera koji još sanjaju velikonacionalne vizije, nove granice ili osvete. Ne ostupajući od generalne regionalne strategije REKOM-a, ovde se mora postupiti pažljivo, pa možda čak i ići korak natrag ka jačanju procesa normalizacije, stvaranja mera za građenje poverenja, ali i kritičke mase intelektualaca i građana, koji će se zauzeti u borbi protiv svakog vida netrpeljivosti i nasilja. ■

Tekst je izvorno objavljen u !Glasu inicijative za REKOM / Oprema teksta redakcijska

DOSTA CENZURE!

Povodom povlačenja intervjua koji je Pulska grupa dala Glasu Istre

Iva Marčetić

Početak četvrtog mjeseca članovi Pulske grupe dali su intervju za Glas Istre, u povodu izlaganja na venecijanskom bijenalu. Nakon što je taj intervju prošao uredničke intervencije, iz njega su izbačene rečenice u kojima se spominju izjave župana Jakovčića kojima je ovaj svojedobno prijetio članovima grupe kako ih se treba ukloniti, iseliti iz Istre i sl. Izbačena je i svaka kritika Jakovčićeve politike i njemu podređenog gradonačelnika Pule Borisa Miletića. Tako je iz intervjua nestao i komentar da je studija Muzila, koju je izradio ured 3LHD (a koja nije prezentirana javnosti prije izglasavanja), plaćena javnim novcima. Pored ovoga, uredništvo je ocijenilo neprimjerenom i izjavu kako nam je poziv na venecijansko bijenale konačno omogućio da nakon tri godine dobijemo intervju u Glasu Istre, ali i našu ocjenu kulturne politike u Istri kao vladavine civilizacije vina i tartufa.

GLAS ISTRE KAO MORALNA VERTIKALA DRUŠTVA Nakon takvog rezanja naših riječi, Pulska grupa prikazana je kao skupina aktivista čiji aktivizam ima korijene tek u želji njezinih članova da se nečim bave, a ne u brutalnoj privatizaciji velikog dijela grada, tj. otporu istoj.

Ono što je možda najzanimljivije u ovom tipu cenzure jest njezin shizofreni karakter i to da više nikome, pa izgleda ni urednicima novina, nije jasno što bi sve točno moglo biti neprimjereno, tj. što sve šteti interesima režima Ivana Jakovčića. Uredništvo je svoju odluku o prekrajanju intervjua obrazložilo time što bi se u ovakvim slučajevima trebala čuti i "druga strana" jer su naše riječi bile "neprirodne i uvredljive" (ne navodeći točno za koga i što). S obzirom da ne postoji jasna kazna za takav nepodoban i štetan govor, kao ni lista "neprirodnih i uvredljivih" termina, uređivačka politika prezentira se kao moralna vertikala koja štiti građane od nepodobnih i štetnih mišljenja djelujući proizvodno, *po sluhu* za nepodobnost.

Budući smo izabrani da predstavljamo Hrvatsku na ovogodišnjem bijenalu arhitekture u Veneciji, naš rad, ovog puta, nije mogao biti potpuno medijski blokiran, a u takvoj situaciji uredništvo je posegnulo za taktikom pacificiranja naših riječi krataci

uzroke djelovanja, kontekst i posljedice, ukoliko sve ono što bi tvorilo sadržaj. Nakon svega navedenog grupa je odlučila ne autorizirati ovako izmijenjeni intervju i time odaslati jasnu poruku da nam je dosta cenzure i da odbijamo u takvoj formi i govoriti. Ovakva odluka ponajmanje se odnosi na nas, tj. na informaciju o našem radu, ona ima za cilj progovoriti o uzroku ovakve uređivačke politike te stanja u Glasu Istre koje se može opisati kao mikrofašizam.

"DRUGA STRANA" Onu "drugu stranu" koja nije izabrana da predstavlja Hrvatsku na predstojećem bijenalu, i stoga nije bila pozvana dati intervju na tu temu, naravno, utjelovljuje istarski župan. Ta "druga strana" voli Istru brendirati kao regiju – lidera, dok je ona u stvarnosti tek regija jednog lidera, tj. jednog vlastodržca, Ivana Jakovčića, i njegove razgranate metapartijske mreže koja već 22 godine vlada cjelokupnim teritorijem Istre, čije administrativne granice tretira kao međe svoje privatne parcele. Ovakvo duga vladavina podrazumijeva sustavno nametanja jezika, logike i značenja putem medijskog servisa koji je gotovo u potpunosti ispražnjen od sadržaja i služi kao oglasni prostor moćnika. Glas Istre je novina u kojoj se novinare (bez njihovog znanja) potpisuje ispod članaka koje nisu napisali, u kojima se otkazi dobivaju zbog osobnih uvjerenja i u kojem je cenzura princip uređivačke politike. Pored svega, građani su dosta dobro informirani i većinom im je jasno da se ništa od megalomanskih planova i županovih vizija neće ostvariti - poput plana Brijuni Rivijera, nove pulske bolnice, studentskog kampusa i sl. - ali sama ta informacija ne znači ništa u okruženju u kojem vladajući strogo kontroliraju ekonomiju pa tako onemogućavaju egzistenciju svima onima koji nemaju što činiti unutar tog zatvorenog sistema (kao i onima koji se režimu javno usprotive).

"Druga strana" tako često unutar jednogumlja medijskog prostora postaje trećom, četvrtom ili petom stranom, tj. kameleonski mijenja svoju ulogu i poziv. Župan je čas državnik, čas građanin, ali uvijek onaj koji ustaje u obranu napaćenih masa i progovara rječnikom krvi, roda i zemlje, konstruirajući tako ideju o specifičnom

"istarskom" identitetu, kako kulturnom tako i ekonomskom, koji postoji samo u granicama njegove vizije i pripada samo njegovim istomišljenicima. Njemu medijski prostor prvenstveno služi za konstruiranje "drugih", a gušenjem istraživačkog novinarstva i blokadom svakog sučeljavanja (pod prijetnjom ekonomskoj egzistenciji protivnika) gotovo je nemoguće unutar medijskog prostora odaslati točniju analizu stvarnog ekonomskog propadanja regije čiji je on prvi i najveći protagonist. Potenciranjem identiteta Jakovčić ne progovara iz pozicije ideologa, on gradi razinu postojevćivanja, tj. kako bi to Goebbels u svom tekstu *Znanje i propaganda* iz 1928. opisao: "Važna stvar nije u tome naći ljude koji se slažu s teoretskim stavovima, već naći ljude koji su spremni da se bore sa mnom za jednu ideju koja će biti općeprihvaćena". Identitetskom je propagandom uvijek iznova moguće kreirati krivca, neprijatelja od kojeg se valja braniti. Tako će župan o najnovije konstruiranom istarskom neprijatelju, konzervatorskom zavodu koji je pri Ministarstvu kulture registrirao područja Katarina-Monumenti i Hidrobaza (dio teritorija u obuhvatu plana Brijuni Rivijera) kao kulturno dobro, izjaviti: "Radi se o očitom izivljavanju nekoliko osoba nad tisućama nezaposlenih osoba u Istri". Naravno, ne postoji nikakva jasna poveznica između prodaje tog zemljišta Danku Končaru i otvaranja radnih mjesta, ali to nije ni bitno s obzirom da je Jakovčić ponovo ustao u obranu Istre (i svih u njoj nezaposlenih) i poveo je u borbu protiv tih, sve većih i češće nadirućih zala poput "mafije u kulturi".

ATMOSFERA SVEOPĆE RASPRODAJE Naravno, Jakovčić u ovome nije sam, tj. njegova politika ne bi ni mogla opstati da je državni vrh do neke mjere ne amenuje. U atmosferi sveopće rasprodaje pod izlikom (i jakim medijskim pritiskom) da smo se nesposobni sami o svojim resursima brinuti, na temu konzervatora koji pljačkaju napaćeni narod, javio se i prvi potpredsjednik vlade, osuđujući tako neposlovni duh hrvatskih, na njegovu žalost još uvijek javnih institucija, i time podigao ovog konstruiranog neprijatelja na razinu nacionalnog problema.

Onu "drugu stranu" koja nije izabrana da predstavlja Hrvatsku na predstojećem bijenalu, i stoga nije bila pozvana dati intervju na tu temu, naravno, utjelovljuje istarski župan. Ta "druga strana" voli Istru brendirati kao regiju - lidera, dok je ona u stvarnosti tek regija jednog lidera

Na kraju, kako bi mikrofašizam u stvarnosti i živio, potrebno je mnoštvo onih koji na njega pristaju, koji su, umjesto vođe, uvrjedeni i promptno prozivaju sve neistomišljenike režima za nemoral ili u najmanju ruku nedopustivu nepristojnost, i tako pomažu u održavanju ovakvog sistema na životu. Ili, kako je to Viktor Ivančić pojasnio koristeći se sintagmom Hanne Arendt: "*Deponij demona* čuva liberalna vojska naoružana dobrim namjerama, umjetnim zubima i retorikom humanizma". ■

IZJAVA PULSKE GRUPE U POVODU SEDMODNEVNE HAJKE NA "MAFIJU U KULTURI"

Odlučili smo javno istupiti i podržati zaposlenike Konzervatorskog odjela u Puli kao i radnike Ministarstva kulture koji su već punih tjedan dana predmet medijske hajke i poziva na linč u orkestraciji vladajućih stranaka. Takvom hajkom političari konstruiraju krivca kako bi odvratili pažnju od suštine problema, a to je fijasko projekta Brijuni rivijera. Ovim putem želimo im odaslati jasnu poruku: dosta!

Povod ovakvog divljanja vlasti u posljednjih tjedan dana u Puli je proglašenje (između ostalog) otoka sv. Katarina kulturnim dobrom. Pulska grupa se od samog početka svog djelovanja bavi prepoznavanjem svih postojećih kvaliteta na Katarini

i Monumentima, gdje smo još 2006. godine organizirali međunarodnu arhitektonsku radionicu. Osim bogate povijesne dimenzije koja postoji na ovom jedinstvenom kvadratnom otoku (činjenice da je taj otok bio središte hidroavionske industrije austrougarske monarhije), od ogromne hale za hidroavione sa svojom vitkom čeličnom konstrukcijom do zgrada u racionalističkom stilu talijanske predratne moderne, nama je kao grupi bila bitna i sadašnjost Katarine te kvalitete koje su na njoj i danas moguće. A ono za što se već pet godina zalažemo je da Katarina, osim kulturnog dobra, postane i naše zajedničko dobro, odnosno komunal. Tu ideju, kao i povijesne i prostorne kvalitete Katarine smo već prezentirali širokoj međunarodnoj javnosti u Milanu, Veneciji, Ljubljani, Beču, Istanbulu, Bariju, New Yorku, Berlinu, Londonu, Madridu, Los

Angelesu i mnogim drugim gradovima svijeta, a taj rad je ove godine predložen da predstavlja Hrvatsku na bijenalu arhitekture u Veneciji.

Otok Katarina je neosporno kulturno dobro, a svi koji se bore tu činjenicu diskreditirati brisanjem otoka sa liste kulturnih dobara nisu ništa drugo do vandali – isti oni koji su svojim neizvedivim megalomanskim vizijama spriječili korištenje vojnih zona te prepustili ovaj prostor zubu vremena i na taj način ga i devastirali. U slučaju da se Vlada odluči na barbarski čin brisanja sa registra kulturnog dobra ne znamo što nam preostaje prezentirati na Bijenalu u Veneciji ukoliko predstavljamo mjesto u kojem je kultura predmet javnog linča?

Osim što je zastrašujuće nazivati ljude, koji stručno rade svoj posao, mafijom i kriminalcima, ovakav oblik medijskog linča

mogao bi imati dalekosežne posljedice ukoliko se na vrijeme ne odupremo ovakvom poništavanju uloge znanja i stručnosti. Fizički napad na Slavenu Tolja, primjer je posljedica ovakve hajke na neistomišljenike. Oštro osuđujemo ovaj napad i ovom prilikom ponavljamo da dajemo punu podršku dubrovačkoj inicijativi "Srd je naš".

Ovakva medijska hajka nad kulturom, koju su vladajući upriličili, jasan je znak da njihov režim ulazi u svoju posljednju fazu u kojoj su desetogodišnje "vizije" dočekale svoj konačni poraz, no ne možemo dopustiti da za svoj neuspjeh prozivaju ljude koji savjesno rade na boljoj nam zajedničkoj budućnosti. ■

BORIS BARTA, 1946-2012.

LJUBITELJ, PRIJATELJ, NIJEKATELJ

IDEALIZAM DAJE UPLAŠENIMA HRABROST, POSLUŠNIMA BUNT, OČAJNIMA NADU, IZGUBLJENIMA PUT, UMJETNIKU SMISAO. BORIS BARTA JE BIO IDEALIST. LJUBITELJ IDEALA

DENIS PATAFTA

Tko je Barta? Pitaju me ljudi tko je on, tko je taj čovjek. Priča se da je umro, mnogi ga spominju po dobru, rijetki po zlu, a zapravo do sada o njemu i nisu puno toga čuli. Ako su uopće išta čuli. Samozatajan neki čovjek, što li...

Ljubitelj. Tražio sam riječ koja bi tog čovjeka najbolje opisala i pojam *ljubitelj* mi se nekako stalno vraćao. Barta je bio ljubitelj u svakom pogledu. Ljubitelj kazališta, na primjer.

Rijetko Barta nije bio okružen mladim kazalištarima i plesačima, performerima, pa bi se tada često pokrenula jalova rasprava o konceptima javnih kulturnih politika koju je Barta prekidao s jednostavnim "Daj, ne zajebavaj!", s onim svojim karakterističnim purgerskim naglaskom, i sav taj mentalni napor rastalio bi se i iščeznuo kao terminator u tekućem željezu. Kao nekakav zen-učitelj lupio bi te tim štapom po leđima i istog bi trenutka shvatio besmisao daljnjeg iscrpljivanja u tom ego-natjecanju.

UTOČIŠTA U svom, kako ga je on (i ne samo on) nazivao, *odlagalištu otpada* davao je prostor brojnim neprofesionalnim, nezavisnim, nekonvencionalnim, ne-dosadnim skupinama kazalištaraca, akrobata, performerica, plesača, glazbenika i drugih umjetnika... Svima koji su tražili svoj komadić slobodnog prostora za istraživanje i kreiranje raznih oblika umjetničkog izraza. Primao je k sebi sve koje drugi nisu htjeli jer nisu bili financijski isplativi ili pak nisu imali dovoljno jaku "pozadinu". Pružao je svim tim mladim ljudima priliku da rade i da griješe i da ispravljaju te greške i da čine nove greške i tako sazrijevaju ne samo kao umjetnici već i kao ljudi spremni riskirati na putu ostvarenja svojih ideala bez straha od prezira i osude okoline.

Ideali. Pomalo smo zaboravili na tu riječ, rijetko se kad spomene u svakodnevnom

razgovoru. Gotovo posprdno se nekoga naziva *idealistom*. Izjednačava se to s "luzerom". *Za ideale ginu budale*, kažu neki. *Ideali te neće nahraniti*, kažu drugi. Može i to biti istina, no snaga uvjerenja idealista u borbi za ono što smatraju ispravnim i ljudski jedino opravdanim mijenja svijest i navike ljudi. Idealizam daje uplašenima hrabrost, poslušnima bunt, očajnima nadu, izgubljenima put, umjetniku smisao. Barta je bio idealist. Ljubitelj ideala.

„NEI“ Vjerovao je da je raj na ovom svijetu moguć. Možda ne vjerojatan, ali vjerojatno moguć. Vjerovao je u kreativnost mladih slobodnih umova, još neopterećenih bremenima značajnijeg životnog iskustva koja obično vode u svakodnevnu borbu za preživljavanje, kompromis i mediokritetstvo. Vjerovao je u sad i ovdje. I za to se, kao suvremeni Don Kihot od Trnskog, beskompromisno borio do kraja. Bio je ljubitelj riječi "ne". Reći "ne" za njega je bio izraz autentičnosti karaktera. I hrabrosti. Obične građanske hrabrosti. Reći "ne" gluposti i mržnji.

Kad smo bili mali učili su nas da se odraslima (autoritetu) ne smije reći "ne" i "neću". Na taj su nam način postupno slabili karakter, čineći nas poslušnima, dobro izdresiranima i konformističnima. Dobro nas pripremili za taj veliki svijet odraslih. Neću pretjerati ako kažem da je Barta prezirao autoritet. Autoritet je za njega bio simbol (gotovo i znak) svega lošeg što se događa među ljudima. S posebnim je zadovoljstvom autoritetu govorio "ne". I kao neki kvartovski Sokrat kvario našu mladež. Kad sam ga upoznao više mi je djelovao kao neka ničeanska figura, onako ikonoklastički zanesena, tako da sam svaki put kad sam dvojio nad provalijom pomišljao: gdje je sad Barta da me gurne i spasi od sumnje u osobnu odluku? Ubrzo sam shvatio da je to bila samo etiketa

koju sam čovjeku nezasluženo prikačio. Vjerojatno baš zbog njegove beskompromisne ustrajnosti u borbi za ideale u koje je vjerovao dok smo svi mi ostali sumnjali. No, ljepota njegovog lika je u tome što nikome nije pokušavao nametnuti svoje vrijednosti. Bio je više kao babica koja pomaže pri radanju ideja i koja je tu uz tebe da te previje kad ukakiš pelene i da ti da oslonac dok ustaješ i pokušavaš samostalno hodati.

USPORAVANJA Nije tajna da se zbog svog odnosa prema autoritetima zamjerio nekima od njih. U malogradanskom kulturnom establišmentu slovio je kao "zajeban" tip. Pokušali su ga kontrolirati, no on je ipak uspijevao nalaziti neka neobična rješenja koja su se svojom začudnošću opirala ograničenim umovima birokratskih službenika. Teška je to bila borba. Titanska. Ustrajna na obje strane. Gola sila hijerarhija, zakona, pravila i procedura protiv ljepote slobodnomislećeg kreativnog duha. Nekad su pobijedili oni, nekad on (ili mi, voljeli smo to tako misliti). Barte sad više nema, ali borba se nastavlja. Nema predaje.

Bio je ljubitelj amaterizma (što su zapravo sinonimi). Amaterizam ima čar neopterećujućeg stvaranja, istraživanja, pokušaja i pogrešaka, a za razliku od profesionalizma, sadrži obrazovnu i odgojnu komponentu. Barta je bio, kao sociolog i kao čovjek, vrlo dobro upoznat sa značajem koje bavljenje amaterskim stvaralaštvom ima za mladu osobu i vrijednosti koje ona kroz te aktivnosti usvaja. Zato ga je posebno smetalo (kao i sve nas) posvemašnje nerazumijevanje institucija zaduženih za koordiniranje amaterskih kazališnih skupina i organizaciju susreta kazališnih amatera za stvarne potrebe onih koji se bave kazališnim amaterizmom i sve snažnije tendencije svodenja amaterskog djelovanja na kloniranje

profesionalnih umjetničkih standarda usmjerenih postizanju (samo)zadovoljavajućih rezultata nauštrb razvojnih procesa koji se zbivaju unutar jedne amaterske družine. Sustavnim praćenjem i vrednovanjem tih procesa danas se, nažalost, kod nas rijetko tko bavi. Velika je to šteta kako za umjetnost i kulturu tako i za društvo u cjelini.

Barta je svojim djelovanjem pokušavao usporiti proces raspadanja onoga što je u umjetnosti smatrao najvrednijim, a to je razvoj čovjeka, osobe, kao kreativnog, ekspresivnog i slobodnomislećeg bića. Vjerujem da će predanost, umijeće i kreativne intervencije, koje Darko, Adrijana, Nikolina, Kate, Iva i ostali njegovi mladi suradnici ostvaruju, nastaviti to "usporavanje".

ARUŠA Bio je ljubitelj života. Rekli bi ljudi – hedonist. Možda. Volio je život, volio je putovati, družiti se s ljudima, razgovarati s ljudima na svoj osebujan način, popiti, zapaliti, volio je uživati u blagodatima života poštujući sve ljude, život i čudesne mogućnosti koje je nam život pruža. Bio je esteta, ljubitelj ljepote u čovjeku.

I tko je na kraju taj Barta? *Kvartovski Sokrat? Maksimirski Don Kihot?* Jedan od njegovih prijatelja ga je na posljednjem ispraćaju nazvao *urbanim Robinzonom*. A on nije volio nikakva određenja. Smatrao je da su ograničavajuća. Da potiču pasivnost, kretanje u smjeru linije manjeg otpora, da otupljuju oštrinu duha. Bio je čovjek kojega nije bilo moguće ne voljeti. Bez ikakva napora. Njegovo kazalište *Aruša* otvara i zatvara trinaesti, apokaliptični *Test!*, međunarodni festival studentskog kazališta i multimedije, koji se ovih dana održava u zagrebačkom Studentskom centru. Kao da ga je Barta još jednom obuhvatio rukama prije nego što će ga pustiti. Zauvijek. Tu bi se Barta samo nasmijao i rekao: "Daj, ne zajebavaj!" **E**

JEDRIJEDRIJEDRIJEDRIJEDRI

POSLJEDNJI POZDRAV BORISU BARTI. ILI PRVI

IVANA PERCL I HRVOJE JURIC

KAZALIŠTE ARUŠA Ne može se definirati Bartu. Koji izmiče. Može se reći, samo na primjer, da je bio sociolog. I kulturni radnik. Da je osnovao čitav niz platformi, projekata i manifestacija, udruga i kazališta. Kazalište Aruša, također. Koje izmiče. Osnovano je 2005., a samodokinut će se 21. 12. 2012. Životno-umjetnički projekt Kazališta Aruša razotkriva se kroz procesualnost predstave koja eksperimentira s totalnim kazalištem tijela. I zato je više od zbroja tijela. I osoba. I više od jednog jezika. I više od jezika. Može se reći, na primjer, nešto o Barti. Da se beskompromisno borio za dobrotu kao temeljnu metodologiju rada sa drugima, za otvaranje prostora mladima s kojima je bio okružen cijeli život. Da će budućnost i mladi ljudi pokazati kako je zapravo velik i predivan Bartin rad, u svoj njegovoj skromnosti i nepopovljivosti. Može se reći, na primjer, da ne postoje riječi koje mogu zamijeniti ili predstaviti to bogatstvo, radost i ljubav. Svaki iskaz bit će nužno (ne)autentičan, kao iskazi provučeni

kroz google-translator. Jer Kazalište Aruša je kazalište Života – koje ne čita i prethodi svakom pisanom obliku, tekstu. Svečanost Kazališta Aruša događa se stoga samo jednom, čime izmiče značenju, prezenciji, čitljivosti.

ARUŠA BARTI Apstraktnom geometrijom tijela do otjelovljenja konkretne geometrije nepredstavljivog – ±21.12.20∞ – posvećen Borisu Barti. Kazalište Aruša nekom je vrstom Sunca, koje ne djeluje na kožu već na ono njoj pripadajuće, sabiruće, korak i dah. Kazalište Aruša oživotvorenje je direktnog pogleda u Sunce; navesti sljepilo na vanjsko oko znači učiniti cijelo tijelo unutarnjim, disperznim okom – sveviđim.

Neka Srce bude kao Sunce. Neka Totalni teatar Srca bude poput Sunca. Gledati nije moguće bez izvora svjetla, kao ni živjeti bez spoznaje biti svega koja je kazališna. Srce je tjelesno Sunce, i upravo stoga - postoje Sunce, i niti jednog od njih izvan tijela.

Kad bih te mogao zabaviti, kad bih ti mogao pokazati put iz tvog pokvarenog mozga, kad bih ti mogao reći, rekao bih ti. Ja koje Ja jesam nisam ja o kome ja znam, već sa čime i pomoću čega sebe znam. Ali ako to ja koje je sa-čime i pomoću-čega nije ništa što ja znam, tada to nije nijedna stvar (no thing) – ništa (nothing). Iskaz je besmislen, dragi majstore zabave, zidaru mostova među svjetlovima, prst je nijem.

"Samo sviraj, puši u svoj trombon i ne dozvoli da te neki kreten ili kretenezam izbac iz takta. A ako ti kretil stane na put, satri ga, smlavi i pregazi jer drugo nije ni zavrijedio!" (B. B.)

Plovilo na jedra, takozvana jedrilica, jedri po vodi uz pomoć vjetrova. Jedrenje nalazi svoju osnovnu namjenu (odnosno, jedrenje) još od davnih dana. Jedrilo se i trgovalo (tzv. koristiljubivo jedrenje), jedrilo i ratovalo (tzv. krvavo jedrenje), jedrilo i ribarilo (tzv. ihtio-jedrenje). Jedrenje se oduvijek smatralo umješnošću za koju nije sposoban svatko. Jedrenje se smatra

laganim, no nije. Treba znati jedriti. Jedrilicu se mora obuzdavati kako ne bi odjedrila bez jedrilčara. S druge strane, pravila jedrenja su jednostavna. Jedrenje s vremenom možda jest izgubilo svoju ekonomsku važnost (jedrenje iz koristiljublja), ali neki i dalje jedre. Usput ponavljaju posljednju riječ u prethodnoj rečenici (jedrejedrejedrejedre) i ona polako gubi svoj smisao. Što više crvenih crtica, to bolje. Crtice kao valovi po kojima se jedri. Jedrije-drijedrijedrijedri. I mirno more.

BARTA ARUŠI "Do kraja performansa, zasjat će sunce, gotovo sigurno. Ako ne zasja danas onda će sutra. Mi svoju energiju šaljem suncu da rastjera oblake, a sunce to može napraviti."

"Sunce je gotovo na kraju projekta, koji će biti velik. To nije danas, sutra će biti svjetlija. Mi ukloniti oblake, sunce šalje svoju energiju, sunce može." **E**

**Etno
grafski
Muzej
Istre**
Museo Etnografico dell'Istria

etno film

4. festival etnografskog filma
3-5.5.2012. / Rovinj

etnofilm.com
facebook.com/etnofilmfestival

ČETVRTAK 3.5.

- 12:30 A YEAR IN THE CLOUDS**
Dean Johnson, Frank Smith, Taiwan 87 min
- 14:00 CARMEN**
Abrisqueta Olatz Gonzales, Španjolska 4 min
- 14:15 EIGHT PARALLEL**
Darcy Turenne, Kanada 27 min
- 14:45 HUNGER**
Gordana Simonović-Veljković, Dragica Pavlov Krstić, Srbija 14 min
- 15:30 OTHER EUROPE**
Rossella Schillaci, Italija 75 min
- 16:55 WHAT HAS TO BE PHOTOGRAPHED**
Irina Linke, Njemačka 13 min
- 17:20 FLOWERS IN THE WINDOW**
Giovanni Princigalli, Kanada/Italija 50 min
- 18:30** Otvaranje izložbe
RETURNING TO EARTH
Autori: Mathilde Guermontprez and Magali Hirn, Francuska
- 19:30 OTVORENJE FESTIVALA**
- 19:45 SAVAGE MEMORY**
Zachary Stuart, Kelly Thomson, SAD 77 min
- 21:05 BITTER ROOTS:
THE ENDS OF A KALAHARI MYTH**
Adrian Strong, Australija/UK 67 min

PETAK 4.5.

- 11:30 TRIBES OF COLOGNE**
Anja Dreschke, Njemačka 89min
- 13:15 SUNDAY IN BRAZZAVILLE**
Enric Bach, Adrià Monés, Španjolska 50 min
- 14:05 THE NIGHT OF THE DEAD**
Branko Ištvančić, Hrvatska 28 min
- 15:00** 15:00-16:30 Popratni program
**MADE TO BE SEEN - PERSPECTIVES ON THE
HISTORY OF VISUAL ANTHROPOLOGY**
Predstavljanje knjige: **Marcus Banks, Jay Ruby**
- 17:00 HIMSELF HE COOKS**
Valerie Berteau, Belgija 60min
- 18:10 A MANUAL TO CHANGE THE PAST**
Antje Engelman, Njemačka 40 min
- 19:00 FURMANI**
Rasim Karalić, Hrvatska 29 min
- 20:00 TAILOR'S CUT**
Joao Castelo Branco, Brazil 70 min
- 21:15 CHOLITA LIBRE**
Jana Richter, Rike Holtz, Njemačka 70 min
- 22:00** DJ party: **TETKINE RADOSTI**
Cinema bar

SUBOTA 5.5.

- 13:15 LIVING LIKE A COMMON MAN**
Verstappen Sandarjen, Mario Rutten, Isabelle Makay, Velika Britanija/Indija 65 min
- 14:30 BOATMEN**
Martin Turmes, Argentina 24 min
- 15:05 GARDEN STORIES**
Yann Tonnar, Luksemburg 55 min
- 16:30 KUPICA**
Mario Vrbancić, Hrvatska 63 min
- 17:45 CHOKORA - SURVIVING ON THE STREET**
Lea Furrer, Švicarska 46 min
- 18:40 THE TOUR**
Eva La Cour, Danska 38 min
- 20:00 MAJU TERUS! GO FOR IT!**
Dieter Bartels, Helen Huawe, SAD 90 min
- 21:30 Proglašenje pobjednika 4. ETNOFILM festivala**
- 21:45** Projekcije pobjedničkih filmova

DJ party: **SCHWIZARSKI U ZAGREBU**
Art Public Bar

Sve projekcije održavaju se u multimedijalnom centru i besplatne su.

Pokrovitelji



Pokrovitelji tiska



Medijski pokrovitelji



Suradnici



KULTURNA POLITIKA

KREATIVNA EKONOMIJA I KULTURA

NOVI OBLICI SURADNJE BIT ĆE POTREBNI NA SVIM RAZINAMA, OD GLOBALNIH IZAZOVA KOJE DONOSE FINANCIJSKA NESTABILNOST, KLIMATSKE PROMJENE, ISCRPLJIVANJE RESURSA I OBRAZOVANJE, DO RASTUĆE SPOZNAJE DA LJUBAV, BRIGA, PRIJATELJSTVO, POŠTOVANJE, POVJERENJE – PROIZLAZE IZ MEĐUODNOSA

BISERKA CVJETIČANIN

U vrijeme izlaska ovog broja *Zarež*, točnije od 21.-26. travnja 2012., u Dohi, Qatar, održava se trinaesto zasjedanje Konferencije Ujedinjenih naroda o trgovini i razvoju (UNCTAD XIII). Posljednji dan posvećen je politici u području kreativne ekonomije i razvoja (*Policy Dialogue on Creative Economy and Development*). Rasprava će se voditi o pitanjima uspostavljanja odgovarajućih politika za optimalno djelovanje kreativne ekonomije, te poticanja inovacija i kreativnog poslovanja koji bi pridonijeli, kako se navodi u programu UNCTAD-a, "promicanju vibrantne kreativne ekonomije".

KONVERGENCIJA KREATIVNOSTI, KULTURE I EKONOMIJE Više od jednog desetljeća pojam kreativne ekonomije intenzivno se uvodi u međunarodne razvojne strategije. Premda ga se najčešće opisuje kao sektor makroekonomije koji proizvodi dobra i usluge kojih proizvodnja zahtijeva kreativnost, taj se pojam različito razumije i tumači. U prvom izvještaju sa zasjedanja UNCTAD-a XII o kreativnoj ekonomiji koje je održano 2008. godine (*Creative Economy Report 2008*), naglašeno je da ne postoji jedinstvena definicija "kreativne ekonomije" te da je riječ o pojmu u stalnoj mutaciji kojeg je temelj konvergencija kreativnosti, kulture i ekonomije. Prema UNCTAD-u, kreativna ekonomija generira zaposlenost, potiče inovaciju i trgovinsku razmjenu, pridonoseći, u isto vrijeme, socijalnoj koheziji, kulturnoj raznolikosti, ekološkoj održivosti. U središtu kreativne ekonomije su kreativne industrije.

KREATIVNI POJEDINAC, GRAD, KLASA Kreativna ekonomija zasniva se na novom načinu razmišljanja i djelovanja. Na prvom su mjestu nove ideje, a prvi je ulog, što nas podsjeća na T. S. Eliota, individualni talent (ili vještine). U razmjerno kratkom razdoblju od dvadesetak godina ubrzano su se odvijali transformacijski procesi i kretanja od postindustrijske ekonomije prema informacijskoj ekonomiji, zatim digitalnoj ekonomiji i ekonomiji znanja, sve do kreativne ekonomije koja će, prema mišljenju japanskog Marubeni Research Institute, Tokyo, biti "dominantan ekonomski oblik u 21. stoljeću". Kreativnu ekonomiju su iz različitih aspekata analizirali John Howkins (kreativni pojedinci), Charles Landry (kreativni gradovi), Richard Florida (kreativna klasa), David Throsby (kreativne industrije), Charles Leadbeater (moć inovacije i kreativnosti). Premda različitih pristupa, zajedničko im je inzistiranje na novom razvojnom modelu u čijem je središtu kreativnost koju posjeduju sva društva, svi narodi i sve zemlje, razvijene i u razvoju. To je ne-hijerarhijski,

decentraliziran i multipolaran model u kojem, precizira Howkins, korisnik postaje kreator, inicijator novog ili drugačijeg proizvoda. Različito od prethodnih, u kreativnoj ekonomiji nije dovoljno spremati, obraditi ili analizirati informacije, njih se mora na kreativan način transformirati u nešto novo i vrijedno.

Iz takvog shvaćanja krenula je i inicijativa Ujedinjenih naroda pod nazivom Kreativna Afrika (*Creative Africa*), kojoj je zadaća da istakne raznolikost afričkih kreativnih talenata, originalnost afričkih kreativnih dobara i veliki potencijal kreativne ekonomije za razvoj Afrike.

KULTURA I KREATIVNOST, POKRETAČI INOVATIVNE EUROPE Našoj sredini osobito je važan program Europske unije Kreativna Europa (*Creative Europe*) koji će obuhvatiti razdoblje 2014.-2020. i o kojem rasprave još traju. Program je fokusiran na ljudski kapital, razvoj vještina i mobilnosti, što je u skladu s ciljevima strategije Europa 2020. Međutim, Kreativna Europa se prvenstveno zalaže za "realnu ekonomsku korist", odnosno ekonomsku ulogu kreativnih industrija, a nedovoljno inzistira na socijalnoj dimenziji, na snazi stvaranja novih društvenih odnosa koji će motivirati ljude da koriste svoje sposobnosti i budu kreativni. Javnim interesu nije toliko važan ekonomski doprinos kreativnih industrija, već način na koji one podupiru i služe kulturnim ciljevima. U brojnim definicijama kreativnih industrija ne spominje se kultura, premda se u klasifikacijama kreativnih industrija nalaze gotovo isključivo kulturni sadržaji (kulturno nasljeđe, izvedbene umjetnosti, audiovizualni mediji, izdavaštvo, design, moda, arhitektura itd.). Tako, na primjer, Britanski Odjel za kulturu, medije i sport (DCMS) kreativne industrije definira kao one koje imaju moć stvaranja bogatstva i radnih mjesta. Ističu se podaci o 12% smanjenoj svjetskoj trgovini u 2008. godini, dok je izvoz kreativnih dobara i usluga nastavio rasti po godišnjoj stopi od 14% u posljednjih šest godina, s perspektivom da postane jedan od najdinamičnijih sektora svjetske ekonomije.

Svođenje potencijala kreativnih industrija na njihovu ekonomsku ulogu provlači se i u dokumentima novoosnovane Europske alijanse kreativnih industrija (*European Creative Industries Alliance*) o kojoj je *Zarež* pisao u jednom od prošlih brojeva. U novoj politici Uprave za industriju Europske komisije koja je osnivač Alijanse, govori se o potpori kreativnim industrijama, pretvaranju u kapital svih oblika inovacije i kreativnosti, a riječ 'kultura' se spominje jedino u kontekstu informacijskog društva ('Kulturni i kreativni sadržaji imaju ključnu ulogu u razvoju informacijskog društva...'). Suprotno

ovakvoj politici, veći naglasak na kulturnom sadržaju dao je danski ministar kulture Uffe Elbaek u svojem programu u okviru danskog predsjedanja EU, naglašavajući da su kultura i kreativnost pokretači snažnije i inovativne Europe.

INOVATIVNI OBLICI SURADNJE

Teško bi se moglo govoriti o kreativnoj ekonomiji bez međunarodne suradnje i njenih novih oblika. Charles Leadbeater u svojoj najnovijoj studiji (*It's Cooperation, Stupid*, London, IPPR, 2012.), analizira zašto suradnja nadahnjuje naše najinovativnije aktivnosti u znanosti, kulturi, biznisu. Polemizirajući sa stajalištima i radovima velikih umova, od Adama Smitha i Thomasa Hobbesa do Milтона Friedmana i Richarda Dawkinsa, Leadbeater iznosi tezu da nam znanost pokazuje da smo prvenstveno kooperatori. Novi oblici suradnje bit će potrebni na svim razinama, od globalnih izazova koje donose financijska nestabilnost, klimatske promjene, iscrpljivanje resursa i obrazovanje, do rastuće spoznaje da ono što je mnogima od nas najvažnije – ljubav, briga, prijateljstvo, poštovanje, povjerenje – proizlazi iz međuodnosa. Politika suradnje u akciji i naša suradnička budućnost završne su preporuke: budućnost se temelji na našoj sposobnosti suradnje.

Posljednji UNCTAD-ov dan u Dohi posvetit će se i inovacijskim oblicima međunarodne suradnje i politikama suradnje. Nadajmo se da će se shvatiti moć kulture kao njihova kreatora. **B**

SUDAR U KINI

PEKING ZIMI. DNEVNIK NEVAŽNOG PUTOVANJA UZ MNOGO DIMA, PANDA-PSE I HRPE UMJETNOG SNIJEGA

MARKO POGAČAR

Sve u Kini lebdi u oblaku dima, u staloznoj, no sasvim složenoj izmaglici. Nije riječ o dimu iz sklepanih seoskih talionica kojima se, za vrijeme prije točno pedeset godina posrnulog "velikog skoka naprijed", pokušala pretopljavanjem svog dostupnoga metala – plugova, britvi i lonaca – umnogostručiti kineska proizvodnja čelika. Pritom je stradala većina okolnog drveća i ponešto namještaja, a Peking ostavljen na milost i nemilost ledenim pustinjским vjetrovima, gol na tanjuru. Nije u pitanju ni dim industrije, danas uglavnom izmještene iz gradova, niti smog.

HRANA JE U KINI SVETINJA; NEŠTO KAO LOKALNI DINAMO. MANJE-VIŠE SVE SE PODREĐUJE OBROCIMA, OKO NJIH SE ORGANIZIRAJU VRIJEME I SOCIJALNI ŽIVOT

I jest i nije: odmah za suncem, kako se milijuni automobila uključuju u zvučnu kulisu košnice, na nebo uzlazi olovni premaz – bljutava toplomjerska živa koja podiže temperaturu grada i čini da se u to inače agresivno, istočno, jedino pravo sunce može gledati golim okom. Da nebo usvoji boju kakvu bi, pretpostavljam, imalo u Antonionijevoj *Pomrčini* kada sve boje ondje ne bi bile samo nijanse sive. Baš to je Peking u prometnoj gužvi svakog iole oblačnog jutra – uz preko trideset tisuća novoregistriranih automobila dnevno u gradu koji je još prije petnaestak godina putovao na nožni pogon – zbirka sjajnih nijansi sive. Grad koji ustaje na lijevu nogu, no ničim to ne pokazuje i u motornim rezancima i gusjenicama vuče se, kao prebijen pas, vlastitim suženim žilama.

Psi su, usput, u Pekingu odavno stavljani izvan zakona, i tek se odnedavno, i to samo u džepnom izdanju, mogu pronaći u legalnom vlasništvu Pekinžana. Tako oni, umotani u dekice i s glupim kopicama, služe kao statusni simbol u gradu koji se ubrzano klasno raslojava. Istovremeno, bez problema ih je moguće pronaći na menijima lokalnih restorana. Za sada zadnje o psima: nedavno je, iz čisto komercijalnih razloga, genetski izmodelirana pasmina koja bojom i oblikom neodoljivo podsjeća na Panda-medvjede te je bez pardona postala instant-hitom među djecom, jet-setterima i hipsterima, prije svega na "trulom zapadu".

SLALOMSKA VOŽNJA No natrag izmaglici, onome dimu. Sve u Kini lebdi u oblaku dima, i taj je dim prije svega onaj duhanski. Cigarete Panda su skupe, i uglavnom se poklanjaju (kao dar ili mito), no druge su uglavnom jeftine, i konzumira

ih preko trećine odraslih građana. Kina je najveći svjetski proizvođač i konzument duhana, i to je očito pogleda li se u Pekingu preda se; udahne li se njegov izdah.

Duhanski dim ishodište je, gusto mjesto i izlazna točka ove kratke kineske epizode: magični oblak u kojem se nastaje i nestaje. Napuštamo grad u džipu o kojem sam zaboravio sve osim boje, no riječ je o valjda najskupljem stroju u koji sam sjeo. Za volanom je pekinški pjesnik i fotograf s umjetničkim imenom Wolf, ne zna ni riječi engleskog. Umjetnik koji ne govori engleski nije umjetnik, svojevremeno je, subvertirajući ovo u svojoj srži komodifikacijsko isključenje iz polja, bockao Mladen Stilinović – no ne u Kini!

Vuk nas, u svom oblaku koji raste i raste i kroz zatamnjena stakla gotovo se već spaja s onim vanjskim (već smo na periferiji, Peking se uklanja suburbiji, a industrija ovdje i dalje ima veliko I), vozi prema "Umjetničkom selu". Ta je prigradska naseobina utemeljena prije petnaestak godina, kada je nekolicina pekinških umjetnika od lokalnih farmera po niskim cijenama otkupila parcele i ondje podigla svoje domove/ateljee, i do danas ih se ondje naselilo više od šest tisuća. Misija je naizgled jednostavna – stići na ručak s domaćim pjesnicima. Međutim, sumnje iz časa u čas rastu: s jedne strane onaj oblak drastično smanjuje vidljivost, a s druge što da čovjek radi sa šest tisuća slikara, pisaca, kipara i ostale žgadije na jednom mjestu, do da si, geometrijskom preciznošću i s mnogo ukusa, brzo propuca čelo?

Uz to: dvoznamenkaste trake avenija sijeku grad u pravilnom rasteru i organiziraju mu prilaze; zastoja u mehanizmu tog dvadesetidvomilijunskog policentričnog organizma gotovo nema. Vozi se istovremeno slalomski – kao u Dakru i Kairu, kao u San Juanu, Caracasu i Managui – krivudajući i provlačeći se gdje god je moguće, u čudnim osmicama (koje oblikom podsjećaju na simbol beskonačnosti, ukazuju na sasvim realno vrijeme potrebno da se u Pekingu negdje stigne), ali i poštujući prometnu regulativu i ograničenja brzine. Sve to rezultira sporošću koja se čini još neobičnijom na pozadini vruće i vrišteće *hi-tech* kulise. Vozači su kao i valjda svugdje; amalgam onih koji ne silaze s trube i onih kojih se sva ta zbrka uopće ne tiče. Zanimljivost: vozači, čini se, *inzistiraju* na sporoj vožnji. Nikad, niti u taksiju, bez obzira na puste noćne ceste, nismo prekoćali šezdesetak kilometara na sat.

PEKINŠKI PENZIONERSKI ORKESTAR Prometnice su uokvirene drvoredima: urbana hortikultura na visokome nivou. Sasvim posebno se timare stabla – posljedica pokušaja da se, postupno, poprave posljedice "velike čelične sječe". Peking je grad tužnih vrbi i breza; zelenih fontana koje, pokisle trajne dama iz Pekinškog penzionerskog orkestra, erumpiraju na svakom uglu i nježne, prljavobijele kore. Da bi ih se zaštitilo od zime svako je deblo, do otprilike jednog i pol metra visine, omotano grubim konopcem. Kako grad većinu vode (sasvim neupotrebljive za piće) crpi iz arteških bunara koji periodički presuše,

sve se češće, uglavnom vikendom, izaziva umjetni snijeg. Najavljen u novinama i na televiziji, on na sanjkanje i grudanje izvuče djecu te oko drveća izlije topli plašt koji biljku grije i navodnjava, polako kopneći.

Vuk je nekako, svojim petim i pol čurom, ipak našao put; kasnimo i umjetnici iz kolonije već su za stolom, u restoranu. Dekor: točno onakav kakvim ga zamišljaš. Prostorija u kojoj jedemo: izdvojena – u njoj je, prema domaćem običaju, samo jedan veliki stol. Pjesnici: njih četiri ili pet, u početku nisam siguran, jedva ih nazirem kroz premaz dima, koji kao strojevi ispuštaju. Hrana je u Kini svetinja; nešto kao lokalni Dinamo. Manje-više sve se podređuje obrocima, oko njih se organiziraju vrijeme i socijalni život. Jede se rano; ručak između jedanaest i jedan sat, a večera već oko pet ili šest popodne. Nešto poslije devet uvečer, kada napuštamo jedan od restorana, već ga za nama metu, konobarice otpuštaju tijela iz toplih uniformi.

Kuhinja je, po morfologiji hrane i po okusima, također prilično različita od onoga što na zapadu pokušavaju prodati pod kinesko. Jela su začinjena, intenzivnija, uglavnom vrlo stara i vrlo složena – sastavljena prema zakučastim simboličkim i nutricionističkim principima. Neprestana metamorfoza; alkemija prehrane. Jelovnik se, očekivano, od regije do regije dosta razlikuje. I ne – trp, morska kita, uopće nije grozan; pogotovo ako voliš slinave umake.

Prosječna restoranska narudžba za sedam-osam ljudi obuhvaća barem dvostruko zajedničkih jela koja, kao na longplejki, kruže pomičnom plohom stola i konzumiraju se – s iznimkom juha i sipke hrane – direktno iz posuda u kojemu su servirana. To, između ostalog, rezultira time da ogroman broj Kineza ima različite oblike hepatitisa – no u Rimu si; ponašaj se kao Rimljanin. Okuse ionako jedva osjećam, jer uglavnom žvačem dim. Lančano se puši ne samo prije i poslije, nego i za vrijeme jela – ovo je prava domovina Cheecha i Chonga. Pivo je uglavnom slabo (oko 2,5 %), ali se pije na iskap. Voda se, ipak, ne pije, i Pekinžaninu je potpuno nejasno što te muči ako izraziš sličnu želju: tvoje pitanje u pravilu će jednostavno prečuti uz opasku da upravo stiže svježiji jasminov čaj.

UMJETNOST UMARA Jedva nekako sam se, sit, iskobeljao iz toga oblaka da bi odmah upao u jedan drugi – beskonačni balon ateljea, studija i radionica. Ovdasnji su umjetnici mahom i obrtnici: čini se da upravo odavde potječe dekor dobrog dijela svjetskih kineskih restorana. Vrhunska umjetnost uz bok vrhunskom kiču. Umjetnost umara, a kič uništava pa relativno brzo krećemo natrag k Pekingu – dnevnom vatrometu, brujećoj trafo-stanci.

Vuk tjera svoj tenk za njega sasvim pristojnom brzinom od nekih pedeset na sat, dim se u nebo uspinje u tanjurima i plitkim zdjelicama, i glava mi polako klone. Zatim mi nešto izbija zrak iz pluća; zalijepim se za prednje sjedište i onda, poštujući zakone fizike, vratim natrag, ustrajući u kretanju. Malo mi je tog jasno; kroz maglu s lijeva nazirem krvavo kinesko lice. Pomeli smo modernu trokolicu koja je izletjela sa

sporedne ceste, i samo je kineska brzina vozača spasila od filetranja. Mi smo, u tenku, neoštećeni, a ni trokoličar nasreću nije ozbiljnije ozlijeđen. Auto mu ipak izgleda kao odbačena folija sendviča; noga zaglavljena pod smrvljenim blatobranom i ni nakon pola sata navlačenja ne uspijevamo ga izvući van. Dok polugama i sajlama mazimo metal on, naizgled sasvim miran, sjedi unutra u svom privatnom oblaku: možda je to jedini svima dostupni način stjecanja privatnog prostora u ovoj groznoj zgužvanoj zemlji?

Okolo se okuplja gomila, padaju savjeti, no taj čudni Sezam, očito, čeka magične riječi. Gomila raste. Prolazi klinac za upravljačem golemog buldožera, zvjera u gomilu, zatim buldožer nehajno parkira uz rub, skače dolje, u letu pripaljujući cigaretu, i zainteresirano promatra. Zaustavlja se šleper sa svinjama. Njihove gole njuške također gledaju; čini se kao da i one puše, iz nosnica se u ledeni zrak uspinju tanki stupići pare, uši zaglušiti roktanje. Njega vatrogasna sirena. Vatrogascima i policiji, uz pneumatski čekić i brusilicu, treba dodatnih četrdeset minuta da čovjeka ispile vani, i on je konačno slobodan, ustaje; narančasto sunce ruši se prema razrovanoj, ledenoj zemlji. Vozač zbudjen pretražuje džepove, ne može naći kutiju. Vuk prilazi, trese se – skoro je ubio čovjeka – nalazi zatim svoju, stavlja mu cigaretu u usta, pripaljuje. Jedva ih od svog tog dima vidim, a on se upliće, spremno, u pramenove onoga drugog, što ga uvis šalju milijuni upaljenih motora, tvornice, ljudi. Zagušljivo je no dobro; kreće se, napreduje. Barem jednako progresivan koliko reakcionaran, nova opasnost i nova nada, nešto što u svakom slučaju dolazi: uskrasnio je i hoda, kineski Krist. ■

JAHATI OLINJALU VOLUSINU

OGLED U KOJEM AUTOR SINTETIZIRA DVIJE NAKO OPREČNE FILOZOFSKE SMJERNICE, JEDNU DREVNU LAO CEOVU, I JEDNU SUVREMENU, JOSIPA BROZA TITA

IGOR STOJAKOVIĆ

PUT VRLINE “Mudar čovjek rješava problem tako što ga ne pokušava riješiti. Problemi iskrsavaju, ali se ne prepoznaju kao takvi dok im se ne pojavi vlasnik. Malo je ljudi na svijetu koji su svjesni kolika je moć u ne-djelovanju. Jer djelovanje mudrog čovjeka svedeno je na minimum i još se smanjuje, sve dok ne dođe do toga da više nije u stanju poduzeti namjernu akciju. Ušavši u fazu posvemašnjeg ne-djelovanja, nema tog što mudar čovjek nije u stanju učiniti.”

Tako je govorio Lao Ce, mitski osnivač taoizma. U svojem *Putu Vrline (Tao-Te King)*. Ovo je vrlo slobodan prijevod na hrvatski vrlo slobodnog prijevoda na engleski. Što je zapravo želio reći, već je rekao time što je rekao to što je rekao i što je kasnije zapisano. Mala je vjerojatnost da ga je netko, nakon što je objavio (na ovaj ili način; bila su to mitska vremena) *Tao Te King* upitao je li zadovoljan onime što je rekao. Ili da izrečeno još malo dodatno pojasni. U tom smislu stvarno je riječ o remek-djelu, odnosno ne-djelu, koje ne ostavlja priliku niti za predgovor niti za pogovor, a najmanje za prigovor.

Mogu zamisliti Lao Cea danas kako na kakvoj olinjalaj volusini – što mu je bio običaj – ušetava na promociju vlastite knjige, sjeda na počasno mjesto i miruje poput kipa u nastojanju da ne-djeluje, dok na svako eventualno pitanje odgovara šutnjom bez značenja.

AKO ZNAŠ BILO ŠTO Josip Broz Tito na istu je temu razvio posve oprečno mišljenje: “U situaciji kada čovjek ne zna što treba činiti, bolje mu je da učini bilo što nego da ne učini ništa.”

Posve suprotno. Strahovita opreka. Kao da je čitao Lao Cea, pa mu se odlučio polemički suprotstaviti. Tito nije jahao uokolo na olinjalaj volusini. On je plovio na školskom brodu *Galeb*, barem u državničkoj fazi svojega *djelovanja*. Ranije, dok je bio komunistički ilegalac, teško da je mogao raspolagati čitavim jednim brodom. Ako je i jahao, to se moglo zbiti samo u ranom



djetinjstvu; Brozovi su, naime, imali ogromnog psa imenom Polak kojeg su sitnija djeca navlačila uokolo, najvjerojatnije i jahala. A u vrijeme rata, u partizanima, ne znam što bi se moglo iznaći kao ekvivalent Lao Ceovoj volusini. (Imao je doduše, i svoga ratnog psa, herojskog Luksa koji je poginuo spašavajući život Vrhovnom komandantu. Nije isključeno da se radi o nevjšto isfabriciranoj legendi; nije isključeno da je Tito, premda usred ratnoga vihora, pokušao pojahati i tu nesretnu životinju ne bi li se vinuo do taoističkih dubina.)

SINTEZA No pustimo volusinu i taoističke ekvivalente volusini. Bitna je opreka. Lao Ce kaže: ne djeluj ni kad znaš što treba činiti, znanje je privid. Tito kaže: djeluj i kad ne znaš što treba činiti.

Prema Hegelu, nakon Lao Ceove teze i Titove antiteze trebala bi nastupiti sinteza. Kao neko rajsko stanje u kojem su teza i antiteza pomirene i vode ljubav na paperjastim oblacima dok sjemena tekućina curka po ovoj našoj infernalnoj i inferiornoj Zemljici.

Težak zadatak. Ovaj je za ne-djelovanje, ovaj za djelovanje – što iz toga može proizići?

MATEMATIČKO JEDNAČENJE

Ne (djelovanje) = djelovanje

Ne = djelovanje/ djelovanje

Ne = 1

Ekvivalent jedinici u svijetu ideja pojam je Jednote, Svesvega, a taj je daleko bliži Lao Ceu negoli Titu i njegovom partikulacijskom aktivizmu. Dakle:

Ne = Jednota,

odnosno... Sve je jedno veliko NE

Ne?

POVIJESNA PERSPEKTIVA

Lako je Lao Ceu bilo ne-djelovati usred historijskih referenci starovjekovne Kine. Zapravo se i nije imalo što činiti. Car je bilo svevlást i mogao je sve (na primjer: zapovjediti svakom odraslom Kinezu da se u osam ujutro određenog dana pojavi na određenoj lokaciji s ciglom u ruci – tako je Kineski zid bio izgrađen u jednom danu!).

Tito je pak *djelovao* u turbulentnom dvadesetom stoljeću, dobu masovnih previranja na biološkom, tehnološkom i ideološkom planu, kada se načelo ne-djelovanja zapravo konvertiralo u vlastitu suprotnost, u skladu sa starom aktivističkom mantrom: “Ako se čovjek ne bavi politikom, politika se bavi njime.” Jest, naravno, politika se bavila ljudima i u staroj Kini, ali u Kini je carska politika bila jedna jedina i širila se od obzora do obzora, a svaka je naznaka previranja automatski bivala izjednačena s prirodnom nepogodom – poplavom, najezdom skakavaca ili sušom. I što se tu onda netko ima buniti i protiv čega zapravo? Čemu djelovanje?



“SAMO MALO” PERSPEKTIVA

Samo malo, samo malo, kako sam mogao biti tako glup! Ta ne zalaže se Lao Ce za posvemašnju pasivnost, on zapravo ruglu izvrće djelovanje s planom: “Mudar čovjek nije u stanju poduzeti namjernu akciju”, kaže. “Ništa ne uspijeva kako je planirano” – napisao je Joseph Heller. Lao Ceova zamisao, dakle, nije posve strana zapadnjačkom umu. Možda nije bila strana ni Titu, jer djelovati u situaciji kad ne znaš kako bi djelovao (“bolje učiniti bilo što nego ne učiniti ništa”) – nije li to zapravo krajnja i idealna konzekvenca Lao Ceove ideje. Radi što radiš, a bit će kako bude, zaboga pa i Tito i Lao Ce radili su / ne radili isto!

Komunističko-taoistička partija od Mandžurije do Savudrije, bogati!

O, KAKO SAM SRETAN O, kako sam sretan da je ova sinteza uspjela! Ovo sve mijenja, sada je sve moguće, samo treba znati ne činiti ništa, odnosno, činiti bilo što.

U međuvremenu, čeka se. Da se Tito spusti s Pantovčaka na smeđe-bijelom volu autohtone pasmine, da probaulja po Britancu poput skitnice s drugoga svijeta. A da Lao Ce na školskom brodu *Galeb* zaplovi Žutom rijekom uzvodno, sve do Luoyanga, drevne prijestolnice Kine. ■

INDUSTRIJSKI UZGOJ ŽIVOTINJA

AUTOR UPOZORAVA NA ZDRAVSTVENE I EKOLOŠKE RAZORNE POSLJEDICE INDUSTRIJSKOGA UZGOJA ŽIVOTINJA

MATIJA KNEZ

U potreba hormona rasta u stočnoj industriji započela je 1950-ih predstavljanjem sintetičkog estrogena poznatog pod imenom dietilstilbestrol (DES). DES se koristio u govedarstvu, a isti spoj davao se i trudnim ženama za sprječavanje spontanijeh pobačaja, a koristio se i za liječenje nekih vrsta tumora. Međutim, početkom 70-ih otkriveno je da je DES kancerogen i da je povezan s još nekim medicinskim problemima zbog čega je povučen iz kliničke uporabe, ali i iz poljoprivrede.

ZDRAVSTVENI ASPEKTI: HORMONI RASTA
Danas se koristi nekoliko vrsta prirodnih i sintetskih hormona, većinom kod uzgoja goveda. U mliječnoj industriji je osobito popularan, ali i kontroverzan, hormon rasta poznat kao *rekombinantni govedi somatotropin* (rBST). Govedi somatotropin se prirodno stvara u organizmu goveda, a početkom 90-ih Monsanto je proizveo umjetnu verziju tog hormona koji povećava produktivnost mlijeka kod krava. Kod uzgoja goveda za meso koriste se tri prirodna hormona – estradiol, progesteron i testosteron, te tri umjetna – zeranol, trenbolon i melengestrol.

Tijelo Europske unije pod nazivom Znanstveni odbor o veterinarskim mjerama u vezi javnog zdravlja (SCVPH) u izvješću koje se temelji na analizi 17 studija zaključilo je da hormoni rasta korišteni u uzgoju goveda predstavljaju potencijalni rizik za zdravlje ljudi (SCVPH, 1999). U izvještaju se kao posebne opasnosti od konzumiranja hrane bogate hormonima navode mogućnost izazivanja hormonalnog disbalansa, poremećaja u razvoju, ometanje normalnog funkcioniranja reproduktivnog sistema, a postoji mogućnost i za razvoj tumora dojke, prostate i debelog crijeva. Kao potencijalno najugroženije skupine smatraju se djeca, trudnice i fetusi. U izvješću se također implicira da bi hormoni iz govedine mogli izazvati ranije nastupanje menarhe kod djevojčica, što bi moglo povećati šanse za obolijevanje od tumora dojke.

Zbog potencijalnih negativnih efekata po ljudsko zdravlje, Europska unija je još 1988. godine zabranila korištenje hormona rasta za goveda za sve zemlje članice, a zabranila je i uvoz govedine za čiju su proizvodnju korišteni hormoni. Međutim, neki izvori tvrde kako se hormoni u EU još uvijek koriste u određenoj mjeri bez obzira na zabranu (BSAS, 2011). Zemlje poput Australije, Japana i Kanade zabranile su upotrebu rBST-a, no ne i drugih hormona. Hormoni rasta koriste se u velikom broju zemalja, a po upotrebi prednjači SAD u kojem, prema procjenama, dvije trećine "mesnih goveda" dobiva hormone, a govedi somatotropin dobiva otprilike 22% krava muzara (Lin, 2011).

ANTIBIOTICI Prema procjenama Svjetske zdravstvene organizacije (WHO), polovica svih antibiotika koji se godišnje proizvedu u svijetu koristi se u poljoprivredi, i to prvenstveno u stočarskoj industriji (Brundtland, 2000). Antibiotici se na industrijskim farmama koriste od 1946. godine nakon što je otkriveno da uz male količine antibiotika koje se dodaju u hranu životinje brže dobivaju na težini. Osim kao promotori rasta i radi liječenja bolesti, antibiotici se rutinski koriste i u preventivne svrhe kako bi se spriječilo izbijanje infekcija u nesantitarnim uvjetima na farmama.

U normalnim situacijama antibiotici djeluju na način da ubijaju ili inhibiraju rast bakterija, bez da istovremeno uzrokuju značajnije nuspojave u tijelu koje ih prima. Međutim, kada se bakterije kontinuirano izlažu malim dozama antibiotika kroz dugi period, razvija se otpornost na njihovo djelovanje. S vremenom može doći do razvitka novih, snažnijih sorti bakterija te se rezistentnost na određenu vrstu antibiotika prenosi na sljedeće generacije. Upravo se to događa na industrijskim farmama gdje životinje tijekom cijelog života dobivaju male količine antibiotika. Kad se bakterije otporne na antibiotike razvijaju na farmi, zaraza čovjeka može nastati direktnim kontaktom sa životinjom, konzumacijom zaraženog mesa i/ili kroz okoliš, a potom biti



proširena s čovjeka na čovjeka. S obzirom da se životinjama većinom daju antibiotici istovrsni onima koji se koriste u terapiji ljudi, i ovo je jedan od važnih, no često zanemarenih načina na koji se smanjuje učinkovitost antibiotika za liječenje ljudi i šire rezistentni sojevi bakterija. Svjetska zdravstvena organizacija istaknula je bakterije iz roda *Salmonella*, *Campylobacter* i *Enterococcus* kao primjere razvoja rezistentnosti uslijed posljedica prekomjernog korištenja antibiotika na farmama. (...)

Direktna povezanost sve veće rezistentnosti na antibiotike u slučajevima tri navedena roda bakterija s prekomjernom upotrebom antibiotika u stočarskoj industriji opisana je i u studiji pod nazivom *Neterapeutska upotreba antimikrobnih agensa u životinjskoj poljoprivredi: Implikacije za pedijatriju* (Shea, 2004). U studiji se iznosi podatak da se u SAD-u od ukupne godišnje potrošnje antibiotika 40-78% koristi u stočarskoj industriji.

1998. godine Europska unija je zabranila korištenje određenih antibiotika u stočarstvu koji se koriste za liječenje ljudi, a 2006. na snagu je stupila odredba o zabrani svih antibiotika u svrhu promoviranja rasta životinja. Bez obzira na sve potencijalne rizike i posljedice, antibiotici se u stočarstvu i dalje rutinski koriste u neterapijske svrhe u velikom broju zemalja svijeta.

EKOLOŠKI ASPEKTI: ZAGADENJE OKOLIŠA
Industrijske su farme među vodećim zagađivačima okoliša u svijetu. Jedan od ključnih problema je fekalni otpad koji se na farmama svakodnevno stvara u ogromnim količinama koje zemlja ne može prirodno apsorbirati. Za razliku od tradicionalnih farmi gdje se koristi kao gnojivo, fekalni otpad industrijskih farmi postaje veliki problem koji zagađuje vodu, zrak i tlo.

Samo u SAD-u na industrijskim farmama se godišnje generira gotovo milijarda i pol tona fekalija (Mason i Finelli, 2007: 166). Životinje na farmama u SAD-u stvore čak 130 puta više fekalnog otpada od cjelokupne američke populacije (Masson, 2009: 36)! Fekalni otpad najčešće se pomiješava s vodom odlaže na posebne otvorene deponije (*lagune*), a mogu biti veličine nekoliko nogometnih igrališta.

BEZ OBZIRA NA SVE POTENCIJALNE RIZIKE I POSLJEDICE, ANTIBIOTICI SE U STOČARSTVU I DALJE RUTINSKI KORISTE U NETERAPIJSKE SVRHE U VELIKOM BROJU ZEMALJA SVIJETA

Slučajevi curenja i izlivanja fekalnog otpada u okoliš iz laguna nisu rijetki pri čemu dolazi do zagađenja tla i vodonosnika. Jedan od najpoznatijih slučajeva tog tipa dogodio se 1995. godine u SAD-u, u Sjevernoj Karolini, gdje je iz lagune s obližnje farme svinja isteklo gotovo 100 milijuna litara fekalija i zagađilo obližnju rijeku, što je rezultiralo pomorom milijuna riba (Williams i DeMello, 2007: 93). Agencija za zaštitu okoliša SAD-a (EPA) procjenjuje da su fekalije sa stočarskih farmi zagađile više od 50 000 kilometara rijeka u 22 savezne države, kao i podzemne vode u 17 saveznih država (prema Williams i DeMello, 2007: 93). Jedna europska studija navodi kako se broj incidenata u lagunama za fekalije povećao u posljednje vrijeme u zemljama poput Velike Britanije i Španjolske te da petinu ekoloških incidenata izaziva upravo prodiranje životinjskih fekalija u okoliš (De la Torre et al., 2004).

Fekalni otpad sadrži visoku koncentraciju dušika i fosfora. Dušik i fosfor iznimno su važni za život i razvoj biljaka i životinja, no previsoke koncentracije ovih elemenata mogu dovesti do niza ozbiljnih ekoloških problema i negativno utjecati na ljudsko zdravlje ako dospiju u izvore pitke vode. Visoke koncentracije dušika i fosfora u vodnim resursima (slatkim i slanim) mogu dovesti do *eutrofikacije*, procesa koji rezultira ubrzanim rastom algi i drugog vodenog bilja. Ubrzani rast algi iscrpljuje kisik, što dovodi do velikih pomora

**PREMA PROCJENAMA FAO-A,
OTPRILIKE 1/3 ŽITARICA
PROIZVEDENIH U SVIJETU
KORISTI SE ZA PREHRANU
STOKE (FAO, 2006: 12)**

riba i reduciranja bioraznolikosti. Europska agencija za okoliš (EEA) je zaključila da je "povećanjem stočarske proizvodnje, fekalnog otpada i emisija dušičnih spojeva eutrofikacija postala veliki problem u sjeverozapadnoj Europi, a problem je sve izraženiji i u južnoj Europi" (EEA, 1998: 16). U Aziji je taj problem osobito izražen – Organizacija za hranu i poljoprivredu UN-a (FAO) iznosi podatak da je u kineskoj provinciji Guandong fekalni otpad s farmi svinja izvor 72% dušika i 94% fosfora koji završe u vodenim resursima (FAO, 2006: 140).

Fekalni otpad koji završi u vodotocima u sebi sadržava hormone i antibiotike. Fekalije su također bogate teškim metalima – bakrom, cinkom, kobaltom, arsenom, selenijem itd. Veći dio metala koji životinje unesu u sebe kroz hranu ili vodu izluči se kroz izmet i završi u okolišu. Teški metali teško oštećuju zemlju i sprječavaju rast biljaka, a studije pokazuju i da negativno djeluju na reprodukciju riba i drugih životinja (Cantrell et al., 2001). Fekalni otpad s farmi također sadrži različite bakterijske i virusne patogene koji, prodirući u tlo i izvore pitke vode, ozbiljno ugrožavaju zdravlje ljudi.

Tijekom razgradnje fekalije zagađuju i zrak stotinama različitih spojeva koji negativno utječu na okoliš i zdravlje radnika i ljudi koji žive u blizini farmi. Vodikov sulfid, amonijak, metan, dušični oksidi i ugljični dioksid glavni su štetni plinovi koji nastaju razgradnjom fekalija. Vodikov sulfid može putovati kilometrima od izvora bez da se umani njegova toksična koncentracija (Williams i DeMello, 2009). Amonijak je jedan od ključnih spojeva za nastanak kiselih kiša koje imaju devastirajući učinak na okoliš. Odbor za emisije plinova iz postrojenja za uzgoj životinja Nacionalne akademije znanosti SAD-a u izvještaju iz 2003. godine ističe da amonijak i dušični oksidi doprinose fenomenu poznatom kao *dušična kaskada*, u kojem svaka molekula amonijaka može utjecati na atmosfersku vidljivost, kiselost tla, produktivnost šuma, bioraznolikost kopnenih ekosistema, kiselost vodotokova i produktivnost obalnih područja (Hagenstein, 2003).

POTROŠNJA RESURSA Osim što su veliki zagađivači okoliša, industrijske farme troše ogromne količine sve oskudnijih resursa i vrlo su neučinkoviti i rasipni proizvođači hrane za sve brojniju svjetsku populaciju. Neučinkovitost intenzivnog uzgoja očituje se u količini hrane potrebne za prehranu životinja, količini zemlje potrebne za uzgoj te hrane te potrošnji vode i energije.

HRANA Da bi životinje rasle brzo, trebaju dobivati hranu bogatu kalorijama i proteinima. Na industrijskim farmama stoka se u velikoj mjeri hrani koncentratima žitarica i drugih biljaka (pšenica, ječam, zob, kukuruz, soja i dr.). Prema procjenama FAO-a, otprilike 1/3 žitarica proizvedenih u svijetu koristi se za prehranu stoke (FAO, 2006: 12). U razvijenim zemljama na prehranu stoke odlazi čak 2/3 proizvedenih žitarica (Lundqvist, 2008: 10). Za svaki kilogram mesa, potrebno je utrošiti nekoliko kilograma biljne hrane. Prema Ministarstvu poljoprivrede SAD-a (USDA), za proizvodnju 1 kg piletine potrebno je 2,6 kg hrane, za proizvodnju 1 kg svinjetine – 6,5 kg hrane, a za 1 kg govedine – čak 7 kg hrane (Trostle, 2008: 12). Procjenjuje se da bi s prehranom poput one prosječnog stanovnika Indije, gdje se žitarice ne pretvaraju u životinjske proizvode nego ih ljudi konzumiraju direktno, moglo prehraniti 10 milijardi ljudi.

ZEMLJA Kako se povećava potreba za proizvodnjom hrane za uzgoj stoke, povećava se i potreba za zemljom. Ta potreba najviše dolazi do izražaja na južnoj hemisferi. Primjerice, u Brazilu je između 1965. i 1997. godine sadnja visokoproteinskog sojinog zrna porasla za čak pedeset puta (Holm i Jokkala, 2008: 13). Brazil je danas drugi po redu proizvođač soje na svijetu (nakon SAD-a), a najveći dio proizvedene soje izvozi se u Europu za prehranu farmских životinja. Prema izvješću organizacije Agra Europe, iako uvozi čak 70% proteinske hrane za prehranu stoke, čak

3/4 poljoprivrednih površina Europske unije koristi se za proizvodnju hrane za stoku (prema Turner, 1999: 15). Širenje polja za uzgoj soje dovodi do uništenja amazonske prašume, područja velike bioraznolikosti koje je dom trećini svih životinjskih i biljnih vrsta na svijetu. Uslijed širenja obradivih površina za uzgoj usjeva za prehranu stoke i pašnjaka za ispašu javljaju se problemi deforestacije i gubitka bioraznolikosti i u mnogim drugim zemljama Latinske Amerike. Širenje obradivih površina za prehranu stoke povezano je i s raznim oblicima degradacije tla (erozija, dezertifikacija i slično).

Koliko je zemlje potrebno za dobivanje životinjskih proizvoda primjenom intenzivnih metoda, u odnosu na zemlju potrebnu za uzgoj žitarica, povrća i voća, najbolje je ilustrirano u izvještaju nizozemskog Centra za energiju i okolišne studije – za kilogram govedine potrebno je oko 20, za kilogram svinjetine oko 9, za kilogram piletine oko 7, a za kilogram sira oko 10 četvornih metara zemlje. Za razliku od životinjskih proizvoda, za uzgoj 1 kilograma žitarica potrebno je oko 1,4, za kilogram povrća oko 0,3, a za kilogram voća tek oko 0,5 četvornih metara zemlje (Gerbens-Leenes i Nonhebel, 2005: 27).

VODA Voda postaje sve dragocjeniji resurs, a uzgoj životinja zahtijeva veliku količinu vode. UNESCO (2007) procjenjuje da će do 2025. godine gotovo 2 milijarde ljudi živjeti u područjima s apsolutnom nestašicom vode, a 2/3 svjetske populacije moglo bi se suočavati s nedostatkom ovog resursa. Prema procjenama FAO-a, 2000. godine 70% iskorištene vode na svijetu potrošeno je u poljoprivredne svrhe (FAO, 2006: 126). Svjetski fond za prirodu (WWF) procjenjuje da čak 23% vode iskorištene u poljoprivredi odlazi na proizvodnju životinjskih proizvoda, što je ekvivalentno potrošnji čak 1150 litara vode po osobi dnevno (WWF, 2008: 19). To je čak 20 puta više od procijenjene potrebe za vodom po osobi (50 litara dnevno)!

Najveći dio vode u intenzivnom stočarstvu koristi se za proizvodnju stočne hrane, potom za direktnu konzumaciju od strane životinja te za čišćenje postrojenja, pranje životinja, procesiranje životinjskih proizvoda i slično. Hoekstra i Chapagain (2007) izračunali su koliko je vode u prosjeku potrebno za proizvodnju 1 kg različitih proizvoda u različitim zemljama svijeta. Za proizvodnju 1 kg govedeg mesa u prosjeku je potrebno oko 15 500 litara vode. Za proizvodnju 1 kg svinjetine u prosjeku je potrebno utrošiti oko 4900 litara, a za 1 kg pilećeg mesa oko 3900 litara vode. Usporedbu radi, za kilogram pšenice potrebno je oko 1300 litara, za kilogram kukuruza oko 900 litara, a za proizvodnju 1 kg soje oko 1800 litara vode. Istraživanje koje je uspoređivalo prehrambene obrasce u Kini i njihov utjecaj na potrošnju vode došlo je zaključka da se reduciranjem životinjskih proizvoda, odnosno povećanjem namirnica biljnog porijekla u prehrani, upotreba vode po osobi (*vodeni otisak*) smanjuje gotovo dvostruko (Liu i Savenije, 2008).

ENERGIJA Industrijski uzgoj životinja ovisan je i o velikim količinama energije, prvenstveno fosilnih goriva, sve oskudnijeg resursa u svijetu. Racionalno iskorištavanje energije postaje imperativ, no često se premalog naglašava utjecaj hrane i načina njezine proizvodnje kao važnog faktora za smanjenje potrošnje energije. Fosilna goriva su u industrijskom uzgoju potrebna za proizvodnju, procesiranje i transport hrane za životinje, izgradnju, zagrijavanje i ventiliranje farmских postrojenja, proizvodnju agrokemikalija (pesticidi, umjetna gnojiva, hormoni rasta i slično), pokretanje vozila i strojeva, transport opreme, proizvoda i otpada i dr.

Istraživanje Sveučilišta Cornell pokazalo je da je potrebno čak 40 kcal energije iz fosilnih goriva za proizvodnju 1 kcal energije iz govedine. Za proizvodnju 1 kcal iz svinjetine potrebno je utrošiti 14 kcal iz fosilnih goriva. Za proizvodnju nešto ekonomičnije piletine potrebno je 4 kcal iz fosilnih goriva za 1 kcal iz pilećeg mesa. Za proizvodnju 1 kcal iz mlijeka potrebno je 14 kcal iz fosilnih goriva, a za 1 kcal iz jaja potrebno je vrtoglavih 39 kcal. Za usporedbu, za 1 kcal iz fosilnih goriva u prosjeku se dobije 2,2 kcal iz riže, 2,1 kcal iz pšenice i 1,3 kcal iz krumpira (Pimentel, 2006). (...)

KLIMATSKE PROMJENE Iako postoji relativno visoka razina svijesti o emisijama stakleničkih plinova iz sektora poput industrije i transporta, u raspravama se najčešće zanemaruje jedan od glavnih faktora koji dovode do efekta staklenika, a time i do klimatskih promjena – stočarstvo.

Utjecaj stočarstva na klimatske promjene najbolje je opisan u opširnom izvještaju FAO-a pod nazivom *Duga sjena stočarstva* (FAO, 2006). FAO je ustanovio kako je

stočarska industrija odgovorna za čak 18% emisija stakleničkih plinova nastalih zbog ljudske aktivnosti, što je više od globalnih emisija cjelokupnog transportnog sektora. Konkretno, iz stočarskog sektora potječe 9% globalnih emisija ugljičnog dioksida (CO₂), 37% emisija metana (CH₄) i 65% emisija diduškikog oksida (N₂O) (FAO, 2006: 272).

Ugljični dioksid se u stočarskoj industriji u manjoj mjeri generira putem procesa disanja životinja, no najviše sagorijevanjem fosilnih goriva za proizvodnju mineralnih gnojiva koja se koriste za gnojenje usjeva za prehranu životinja, deforestacijom radi širenja prostora za sadnju usjeva i novih pašnjaka, razgradnjom gnojiva i fekalnog otpada, degradacijom tla, sagorijevanjem fosilnih goriva za proizvodnju hrane za životinje i za uzgoj samih životinja, transportom životinja, životinjskih proizvoda te njihovim procesiranjem (FAO, 2006). Deforestacija, prvenstveno u Južnoj Americi, prepoznata je kao najveći proizvođač CO₂ u stočarskom sektoru, a u najmanje 50% slučajeva šume se sijeku radi širenja oranica za sadnju usjeva za prehranu životinja (FAO, 2006: 91). (...) **E**

Ulomak iz veće cjeline.

Literatura:

- Brundtland, G. H. (2000). *Overcoming Antimicrobial Resistance: World Health Organization Report on Infectious Diseases 2000*. Geneva : World Health Organization.
- BSAS (2011). *Hormone growth promoters in cattle*. http://www.bsas.org.uk/about_the_bsas/issue_papers/hormone_growth_promoters_in_cattle/ [2.4.2011.]
- Cantrell, P. et al. (2001). *Hog Wars: The Corporate Grab for Control of the Hog Industry and How Citizens are Fighting Back*. <http://www.inmotionmagazine.com/hogwars1.html#anchor486754> [7.4.2011.]
- De la Torre, A. et al. (2004). Impact from a cattle waste lagoon rupture on a downstream fish farm: a case study. *Ecologia Austral*, 14, 135-139.
- EEA (1998). *Europe's Environment: The Second Assessment*. Copenhagen : European Environment Agency.
- FAO (2006). *Livestock's Long Shadow: Environmental Issues and Options*. Rome : Food and Agriculture Organization of the United Nations.
- Gerbens-Leenes, W. i Nonhebel, S. (2005). Food and land use: The influence of consumption patterns on the use of agricultural resources. *Appetite*, 45, 24-31.
- Hagenstein, P. R. et al. (2003). *Air Emissions from Animal Feeding Operations: Current Knowledge, Future Needs*. Washington : National Research Council of the National Academies.
- Hoekstra, A. Y. i Chapagain, A. K. (2007). Water footprints of nations: Water use by people as a function of their consumption pattern. *Water Resour Manage*, 21, 35-48.
- Holm, J. i Jokkala, T. (2008). *Stočarska industrija i klima: Europska unija loše čini gorim*. Zagreb : Prijatelji životinja
- IPCC (2007). *Climate Change 2007: Mitigation of Climate Change. Contribution of Working Group III to the Fourth Assessment Report of the Intergovernmental Panel on Climate Change*. Cambridge : Cambridge University Press.
- Lin, D. (2011). *Why are factory farmed animals given antibiotics and hormones such as rBGH?* <http://animalrights.about.com/od/animalusedforfood/f/AntibioticsrBGH.htm> [30.3.2011.]
- Liu, J. i Savenije, H. H. G. (2008). Food consumption patterns and their effect on water requirement in China. *Hydrology and Earth System Sciences*, 12, 887-898.
- Lundqvist, J. et al. (2008). *Saving Water: From Field to Fork – Curbing Losses and Wastage in the Food Chain*. Stockholm : Stockholm International Water Institute.
- Mason, J. i Finelli, M. (2007). "Brave New Farm?" U: L. Kalof i A. Fitzgerald (Ur.). *The Animals Reader: The Essential Classic and Contemporary Writings, 158-170*. Oxford, New York : Berg.
- Masson, J. M. (2009). *The Face on Your Plate: The Truth About Food*. New York : W. W. Norton & Company.
- Pimentel, D. (2006). *Impacts of Organic Farming on the Efficiency of Energy Use in Agriculture*. Ithaca : The Organic Center, Cornell University.
- SCVPH (1999). *Assessment of Potential Risks to Human Health from Hormone Residues in Bovine Meat and Meat Products*. Brussels : Scientific Committee on Veterinary Measures Relating to Public Health, European Commission.
- Shea, K. (2004). Nontherapeutic Use of Antimicrobial Agents in Animal Agriculture: Implications for Pediatrics. *Pediatrics*, 114(3), 862-868.
- Trostle, R. (2008). *Global Agricultural Supply and Demand: Factors Contributing to the Recent Increase in Food Commodity Prices*. Washington : Economic Research Service, United States Department of Agriculture.
- Turner, J. (1999). *Factory Farming and the Environment: A Report for Compassion in World Farming Trust*. Petersfield : Compassion in World Farming Trust.
- UNESCO (2007). Water e-Newsletter No. 180: Water Scarcity, In Commemoration of World Water Day (22 March). <http://www.unesco.org/water/news/newsletter/180.shtml> [11.4.2011.]
- Williams, E. E. i DeMello, M. (2007). *Why Animals Matter: The Case for Animal Protection*. Amherst : Prometheus Books.
- WWF (2008). *Living Planet Report 2008*. Gland : World Wildlife Fund.

TRI NOĆI (BEZ) SNA

DIRLJIV FILM CESTE KOJI JE PROTAGONISTE PRONAŠAO NA DRUŠTVENOJ, ALI I FILMSKOJ MARGINI

VANJA KULAŠ

Igor Mirković: *Noćni brodovi*, 2012.

Oni skaču s balkona u nepoznato, prkosno bacaju mobitele u prvo jezero, ljube se preko bombona i govore si vi na čemu ona damski i pomalo infantilno inzistira, dok on vozi divljim cestama po pljuskajućim brisačama. Teško za povjerovati, no jedna je to od gotovo tabuiziranih romansi o kakvima slušamo s nježnošću, ali i blagim podsmijehom, naime, onih iz staračkih domova.

GORKO SLATKA PRIČA ZAČI-NJENA SJETOM

Dok je *Oblak 9* (*Wolke 9*, 2008.) provokativan i eksplicitan film o ljubavnom trokutu sedamdesetogodišnjaka, *Noćni brodovi* toplu su i sjetna umirovljenička priča tek suptilno naznačene erotičnosti. Helena (briljantna Ana Karić) u talogu kave vidi stranca, cestu, kuću ili možda brod, elemente koji čine narativnu strukturu filma. Stranac je Jakov (Radko Polič), saksofonist, koji nimalo spektakularno u Helenin starački dom stiže u kolicima i s nogom u gipsu. Kao u bajci začara posivjelu i rezigniranu staricu koja se u trenu preobražava u šarmantnu ljepoticu. U apokaliptičnom ozračju japanskih nuklearnih katastrofa, iščekivanja skorog svršetka svijeta ili tek smrti glavne junakinje o kojima nam poetično pripovijeda eterična staričica Olgica, dolazi do malog sasvim privatnog atmosferskog poremećaja, emocionalnog zbližavanja glavnih protagonista Helene i Jakova. Snoliko hipnotizirajući glas naratorice iz *offa* koja kao da kazuje priču za laku noć na pucketavoj gramofonskoj ploči, transponira nas iz realnosti u svijet bajke. Vidi li pahuljastu bakicu koja svako malo odluta pa je pronađu u vlaku za Mađarsku samo Helena? Je li čudnovata Olgica, diskretno sveprisutna u ključnim trenutcima Helenine romantične pripovijesti s Jakovom, njezin alter ego, potisnuti dio njezine osobnosti sklon rizičima, lutanjima i karizmatičnim strancima? Kad Helena sazna da Jakov govori talijanski koji je učio svirajući jazz na brodovima, prisjeti se svoje prve ljubavi s kojom je imala priliku otploviti do Italije i dalje do mitskog Pariza. Inertnoj fatalistici, naoružanoj praznovjerjem protiv odgovornosti izbora, život je prošao u razmišljanjima što bi bilo da je tada bila hrabrija. Zabava u umirovljeničkom domu, gdje se čangrizavi starci ekstatično sukobljavaju oko televizijskog programa, a Jakovljevi cimer General (Pero Kvrđić) ga zajedljivo optužuje da "jebe babe po domovima", nalikuje plesu mrtvaca. U kolopletu sablasnih sjenki njih dvoje kao da su jedini živi, senzualno plešu dok ih ostali ugaslih pogleda zavidno promatraju iz prikrajka. Potajno zajedno prespavaju u Heleninoj sobi, pazeći poput zaljubljenih studenata da ne probude njezinu cimericu, koja međutim, kako se priča ipak ne odvija u studentskom domu, šokantno, no nimalo neočekivano, baš te noći umire u snu. Jakova nakon početne rezerviranosti isprva neugledna starica posve općini pa je nagovori da zajedno pobjegnu na more. Kao kakva nerazumna djeca za punog se mjeseca iskradaju iz tog mrtvog doma balansirajući rubom balkonske ograde i

Jakovljevim se starim mercedesom s natpisom *prodaje se* (što crnohumorno asocira na *just married*), odvoze u noć.

STARAČKE ROMANSE

Avanturistički bijeg krntijom prema jugu vidjeli smo nedavno i u prvom domaćem filmu ceste *Odredište nepoznato* (2010.), no u doba kulta mladosti rijetke su kompleksnije profilirane uloge namijenjene starijim glumcima. Prisjetimo se tek kanadske humorne drame *Barbarske invazije* (*Les invasions barbares*, 2003.), filмова *Gospodin Schmidt* (*About Schmidt*, 2002.), *Daleko od nje* (*Away from Her*, 2006.) ili male, ali moćne uloge Zlatka Crnkovića u socijalnoj drami *Tu* (2003.), ali odmak od inzistiranja na strahovima od usamljenosti, egzistencijalne promašenosti, bolesti i smrti kod tematiziranja kasnije životne dobi nudi tek prštava ljubavna komedija *Ljubav nema pravila* (*Something's Gotta Give*, 2003.). Ondje je ostarjeli Jack Nicholson najprije u vezi s dvostruko mladom djevojkom da bi se naposljetku zaljubio u njezinu majku (Diane Keaton) koja je do tada koketirala s vršnjakom svoje kćeri. Film humorno propitkuje fenomen drastičnih dobnih razlika u ljubavnim odnosima, pri čemu se čini da je spoj vremenskih vršnjaka, iako najprirodniji, gledatelju daleko egzotičniji od ostalih kombinacija.

Helena i Jakov, koji nose čitav film pojavljujući se gotovo u svakom kadru, isprva smjerno šecuju urednim puteljkom oko staračkog doma grickajući kekse na klupici, ne bi li ubrzo automobilom u jedva voznom stanju jurili neutabanim seoskim putevima. Na prvoj benzinskoj crpki shvate kako imaju problem s mjenjačem, da njihov auto nema rikverc. Pred njima su beton i šikara, ne može se ni nazad ni naprijed što simbolički upućuje na njihovu životnu pat poziciju: tu su gdje jesu, vrijeme se ne može vratiti, a ljudima poput njih budućnost teško da išta nudi. No troje se *oldtajmera* odvažno probija šumarkom i baš kao kroz ogledalo ulazi u arkadiju zlatnih polja, cvjetnih livada i blistavih jezera. Poput ostarjelog šegrtu Hlapića i njegove prijateljice Gite tumarajući nekim paralelnim svijetom, nailaze na čudnovata poljara (Bogdan Diklić) koji ratuje s (ne bilo kakvim, već španjolskim, europskim) vrapcima i (jugo)nostalglično snatni o prohujalim vremenima. Uz sjajnu tugaljivu glazbu Tamare Obrovac, kolorit je važan element naracije i ključan za razumijevanje scenarija. Zagasite boje staračkog doma (sumorna stvarnost) u opoziciji su sa zasićenim pigmentom žute, zelene i plave boje dopadljivih vizura idilične prirode (snovi, umišljaji) u koje se koloristički besprije-korno uklopilo njihov crveni automobil. Ostavivši na koncu pokvareni auto usred nekog polja, putovanje nastavljaju autobusom punom razularenih školaraca na ekskurziji te bez novca uspijevaju provesti noć u luksuznom hotelu. Na malome prborskom trgu Jakov od turista rasplesanih



njegovom spontanom svirkom biva nagrađen bocom vina i šeširom prepunim novca kojim kupuje karte za Italiju, a Heleni poklanja prsten od sjajnog papira koji će se za punog mjeseca pretvoriti u pravi. Ona moli policajce da ih privedu jer shvati da Jakov hitno mora u bolnicu, ali on se krišom ukrcava na brod, koji baš kao i prije pola stoljeća, otplovi bez nje.

SAMO SAN U završnici filma Helenu zatječemo samu u njezinoj domskoj sobi kako se odsutno smiješi i u tom trenutku se kao moguća interpretacija nameće sumnja da je romana s Jakovom bila samo projekcija njezine mašte. Ostvarila je svoju nerealiziranu ljubav iz mladosti na koju ju je podsjetio tajanstveni stranac, nevažno je li Jakov njezina prva ljubav kako je sam jednom potvrdio, i bez obzira dogodilo se to zaista ili samo kao plod njezine imaginacije. Jakov na brod bježi bez Helene, štoviše, od nje, jer ne želi preostalo vrijeme provesti u bolnici, jer bi htio otići kad je najbolje i spriječiti svoju posljednju ljubav da ostane uz njega dok bude umirao. U slamnatom šeširiću poput djevojčice, u crnoj haljini na točkice *femme fatale*, u kišnom ogrtaču kao zrela žena iz kakovog francuskog neorealističnog filma, Helena u tri dana i tri noći s Jakovom proživljava čitav jedan život, baš onakav o kakvom je oduvijek maštala. S mužem, koji je bio dobar čovjek, nije dospjela do žudnog Pariza, ni stigla uživati u kućici na brežuljku koja je ostala nedovršena; on je prerano umro, a ona ostatak života samovala, žrtvujući sve što ima za nezahvalnog sina koji ju je ostavio u potpunoj bijedi. Helena bježi od turobne starosti i realnosti svog promašenog života, Jakov od svoje bolesti i smrti baš kao i dvojica terminalno bolesnih mladića u njemačkom filmu *Kucanje na nebeska vrata* (*Knocking on Heavens Door*, 1997.) koji se upoznaju u bolničkoj sobi te se opijeni tekilom i još u pidžamama ukradenim mercedesom zapute na more po posljednji put. Kako automobil pripada gangsterima, kreće sumanuta jurnjava prema sjeveru. U *Noćnim brodovima* element zapleta je besparica odbjeglih umirovljenika, ali i njihovi gotovo zabranjeni osjećaji. Nisu ni Bonnie i

U APOKALIPTIČNOM OZRAČJU JAPANSKIH NUKLEARNIH KATASTROFA, IŠČEKIVANJA SKOROG SVRŠETKA SVIJETA ILI TEK SMRTI GLAVNE JUNAKINJE DOLAZI DO MALOG SASVIM PRIVATNOG ATMOSFERSKOG POREMEĆAJA, EMOCIONALNOG ZBLIŽAVANJA GLAVNIH PROTAGONISTA

Clyde, ni Pumpkin i Honey Bunny, posve su bezopasni i svima otužno nezanimljivi: iako djetinjasto priželjkuju da ih policija traži, nitko gotovo ni ne primijeti njihov nestanak.

Ova katarzična filmska bajka čiji je Helena fokalizator njezina je lamentacija o prolaznosti života (*Čovjek se pita je li moglo biti bolje... život je prošao, koga briga... svi smo jednom bili netko, sad smo ništa*), ali i popravni iz loših odluka i propuštenih prilika, koji ipak ostaje bez klasičnog *happy end*a. Poput camparija koji ispija naš zaljubljeni par, gorkastog unatoč privlačnoj ružičastoj boji, i ovaj je eliptični film otvorenog kraja kojega sam redatelj naziva *običnom ljubavnom pričom za smijanje i plakanje* dvostruko kodiran: bajkovita romantična avantura premrežena elementima društvene drame. ■

PRINC I PLESAČICA

JOŠ JEDAN MLAK POKUŠAJ PRONICANJA U KONSTRUKT NAJVEĆEG SEKS SIMBOLA PROŠLOG STOLJEĆA

IGOR JURILJ

Simon Curtis, *Moj tjedan s Marilyn*, 2011.

Ljeto je 1956. Amerika se zdušno prsi u hladnoratovskom mjerenju penisa sa Sovjetskim Savezom. Umjetnici napokon mogu predahnuti od heretičnog senatora McCarthyja. Platinasta plavuša Marilyn Monroe nakon turbulentnog i brzog braka s Joe Di Maggiom, snimila je dva filma i uplovila u nove bračne vode s dramatičarom Arthurom Millerom. Bez imalo predaha, svježe udana Monroe odletjela je u Englesku snimati s redateljem Laurenceom Olivierom. Univerzalni čovjek Olivier, bio je scenarist, redatelj i producent romantične komedije *Princ i plesačica* (*The Prince and the Showgirl*, 1957.) na čijem se setu iznebuha pojavio mladi bogataš s filmskim aspiracijama, Colin Clark.

BOGATAŠ I MERLINKA 23-godišnji Clark (Eddie Redmayne) iz najviših engleskih društvenih krugova okreće se filmu kao formi i mediju koji su pripadnici njegova roda smatrali površnim i trivijalnim, ali očekivanim oblikom zabave još uvijek neizgrađenom individualcu. Smjelo se pojavljuje kod filmske legende Sir Laurencea Oliviera (Kenneth Branagh), neposredno prije početka snimanja spomenutog filma *Princ i plesačica* i zahvaljujući domišljatosti i kompetencijama postaje trećim asistentom redatelja. Priča je, prema više izvora, sasvim istinita, a dokazavši kvalitete, Clark će u budućnosti surađivati s Olivierom, no za ovu je priču bitna fascinacija Merlinkom (Michelle Williams).

Njihov zajednički tjedan uvjetovala je nepredvidivost i neukrotivost Marilyn Monroe. Izgubljena u mislima o preuranjenim bračnim problemima s Millerom, Marilyn satima kasni na set, provocirajući tako temperamentnog Oliviera koji ionako od nje ne očekuje kvalitetnu glumu, već da "bude seksi, jer nije li to ono što ona radi?". Marilyn, razapeta između Paule Strasberg, mentorice glume koja je podučava *Metodi*, i Oliviera u čiji predložak lika ne vjeruje, bori se sama sa sobom i ideje o postajanjima likom kao jedinom mogućem kriteriju za ikakvu glumu ponavljajući: "Ne mogu je glumiti, ako ne znam tko je ona". Ne vjerujući u obrasce ponašanja svog lika, platinasta plavuša naprosto ga dugo ne uspijeva utjeloviti, kako pred kamerama tako i iza nje te pronalazi emocionalno sklonište u mladašnom Clarku koji je jedini razumije. Predstavnici dvaju različitih svjetova i mentaliteta uskoro započinju svoj platonski, ali intenzivan romantični odnos tijekom kojeg on jedini doista prepoznaje pravu Marilyn i vidi kako je ona više od hodajućeg spektakla na koji je reducirana. Boreći se zajednički s njezinim demonima i podlegavši suptilnoj psihoanalizi, odnosno nizu klasičkih ispovijedanja Clarku, Marilyn naposljetku uspijeva zapanjiti filmsku ekipu postajanjem Elsie. Po završetku ipak uspješnog snimanja filma, Marilyn završava i kratku vezu s Clarkom te odlazi iz Engleske natrag u Ameriku.

DISKREPANCIJE U KARAKTERIZACIJAMA Dosad najambiciozniji redateljski projekt Simona Curtisa, afirmiranog, iako staromodnog redatelja i scenarista uspješnica BBC-ja, uhvatio se ukoštac s manje poznatim i svakako manje zanimljivim segmentom života Marilyn Monroe netom pred pedesetu obljetnicu njezine tragične i još uvijek nerazriješene smrti. I pola stoljeća nakon njezina odlaska, Marilyn je ostala predmetom fascinacije i epitomom ženstvenosti kakvog se malo koji redatelj doista htio ozbiljnije dotaknuti upravo zbog njezine posebnosti i enigmatičnosti, ali i sposobnosti privlačenja pažnje nakon smrti, podjednako kao i za vrijeme života. Stoga je njegov odabir Michelle Williams, donedavno tinejdžerske zvijezde, isprva bio poslastica za vječne sardonike jer osim što broji tek nekolicinu filmova nakon popularnog serijala *Dawson's Creek*, Williams nedvojbeno ne posjeduje fizičku sličnost, ali ni karizmu i popularnost zvijezde koju je na zaprepaštenje mnogih odlučila utjeloviti. Mlada američka glumica ovim filmom po prvi puta dobiva glavnu ulogu, izuzev indie drame *Blue Valentine* (2010.) te već prvim pogledom na njezinu inkarnaciju slavne plavuše s velikim loknama i već brendiranog madeža nad usnicom, svjedočimo da pored impresivne filmske šminke i kostimografije ona doista fizički ne postaje Marilyn Monroe. Međutim, razuvjerit će vas i razoružati uvodna scena studijskog nastupa tijekom koje već u prvom kadru Williams postaje Marilyn, otevši (pritom ne mislimo na puku reprodukciju) joj prepoznatljivo zavodljivu boju glasa, gestikulacije i mimiku. Williams tako pred kamerama doista *utjelovljuje* Marilyn Monroe, kompenzirajući nedostatak fizičke sukladnosti iznimno zazornim i pomalo jezivim interpretacijama ove *persone*. Glumičina je strast prema utjelovljenju Marilyn ovdje i metafилmske prirode, pored same činjenice kako je cijeli scenarij satkan na ideji filma u filmu. Naime, njezina strast i predanost ulozi posjeduju svojevrsnu dječju nevinost kakva se prepoznavala upravo u radu i strasti portretiranja zvijezde.

Marilyn Monroe, a ova uloga i film to ponovno potvrđuju, bila je upravo to – persona ili konstrukt same Marilyn kojom se postajalo i bivalo u ključnim momentima. Krajnje uvjerljiva Williams ovo najbolje ilustrira, primjerice, tijekom scene izlaska iz knjižnice dvorca Windsor kada mladog Clarka upita: "Hoću li biti ona?" Williams uspijeva iznijeti maskeradu u nastajanju i dotaknuti se koncepta žene kao objekta u vlasništvu muškog pogleda bez kojeg sama sebe ne uspijeva prepoznati i pojmiti. Upravo zbog toga je Marilyn u svom životu *žudjela* za nepatvorenom i nevinom osobom kroz koju bi odražavala željenu sliku o sebi kakvu nikada nije uspjela konstruirati. Ipak, unatoč nevinosti i naivnosti, njezin je fokus zbog toga, a to Williams vjerno projicira, vječno ostajao na njoj samoj toliko da je tražeći priželjkivani odraz sebe u drugima koketirao s mazohizmom. Odatle i suptilan filmski citat na poznatu fotografiju Marilyn kako čita Joyceova *Uliksa* kao korektiv predodžbe fatalne glupače. Marilyn postaje histerična u nemogućnosti uskladičavanja vlastite sebe sa slikom koju okolina

percipira. Upravo joj zato Lady Sybil (Judy Dench) artikulira glavnu premisu filma: "Nitko od nas ne zna glumiti kameri, ali ti znaš".

Međutim, Curtis ipak nedovoljno razrađuje tu premisu i ne prodire toliko u njezinu osobnost, koliko je ilustrira kroz različite situacije koje s razvojem filmske priče ipak postaju monotone, a zbog našeg kulturnog tereta i neposrednog prethodnog iskustva u filmu – predvidive. No protagonistica je svakako i najrazrađeniji lik posebice jer poentira njezinu tendenciju igranja *tipova* s kojima je bila u vječnoj zavadi, a koji su joj, ironično, donijeli planetarnu popularnost na razini današnjih filmskih zvijezda.

S druge pak strane, provjerenjena glumačka postava velikih imena, svedena je na karikature povijesnih predložaka, pri čemu predvodi uloga Laurencea Oliviera karikiranog do komičnih razina pa tako vidimo kako nervozu zbog kašnjenja ili nemogućnosti kontrole svoje filmske partnerice, Olivier pokušava liječiti recitiranjem Shakespearea. Time redatelj pokazuje atavizme tradicionalnih BBC-jevskih plastičnih metoda portretiranja likova. Tako je Olivier utjelovljen kao krajnje patetičan i melodramatičan lik, služeći gotovo kao metafora za rasap tradicionalnog britanskog društva usred korištenja rigidnih i neživotnih dijaloga.

Pretpostavljeni *spiritus movens* spornog tjedna, ali i ove ekranizacije, svakako bi trebao biti Colin Clark, zaludeni mladić čije su manire toliko istaknute da u svom dnevničkom (i filmskom) zapisu ne donosi nikakve pikantije ili indiskriminirajuće detalje o glumici. No njegova filmska varijanta ovdje je iskorištena tek kao narativna spona i to prilično banalna. Njegov odnos s Marilyn djeluje izrazito nemotivirano i nestvarno, ne nudeći gledatelju realan i prihvatljiv razlog započinjanja i, uvjetno rečeno, održavanja jednodnevnog odnosa s njom. Premda Colin kao narator nama verbalizira očito, da Marilyn traži muškarca koji bi je trebao učiniti ženom, mladi glumac Eddie Redmayne bezizražajni je mlakonja čiju bljutavost potenciraju spomenuti pretenciozni dijalozi i opservacije, prepuni klišeja. Za artifičnost njegova lika, sklonog auto-refleksiji i školskoj, neutemeljenoj analizi problematične plavuše, zaslužan je ponovno Curtis koji se slijepo držao memoarskog predloška, očito ne manevrirajući izvan granica te publikacije. To je svakako začudno uzmemo li u obzir da se radi o povijesnim osobama.

Jednako plošna je i inače neposredna Zoë Wanamaker kao Marilynina mentorica glume Paula Strasberg, čija je rigidna izvedba sukladna jednako rigidnom predlošku uloge.

IZGUBLJENI FOKUS U svom totalitetu, ova nezahtjevna drama, uz fantastičnu izvedbu Michelle Williams, ipak



pruža estetski užitek donoseći dobrim dijelom autentične lokacije korištene prilikom snimanja *The Prince and the Showgirl* zbog čega ovaj biografski fragment doista dobiva na kredibilitetu kao prozor u profesionalni život Marilyn Monroe. Time postaje fikcionalizirani *behind-the-scenes* u teško kontrolirani kaos života Monroe, pokazujući kako je proces konstruiranja Marilyn Monroe, privatne i profesionalne osobe bez čvrstog uporišta u stvarnosti, bio perpetuirajuće nastojanje mlade žene podvojene među dvjema ulogama, ali i svedena na njih. Stoga film potvrđuje nimalo svježju tezu kako Marilyn nikada nije ni postojala, već nastajala. Dinamika njezine samoaktualizacije dovodila je do pukotina na koje Williamsičin lik uspješno upućuje.

Moj tjedan s Marilyn ipak gubi fokus, prikazujući različite odnose, nedovoljno prodirući i u jedan od njih zbog čega protagonisti doista ostaju reducirani na "cirkus" kojem se Clark na početku odlučuje pridružiti; plošne karikature bez izvorne redateljske namjere da to budu. Fokus fluktuirao i između premise da je Marilyn nestabilan konstrukt same sebe, odnosno pokušaja dokumentiranja nimalo značajnog tjedna u kojem i dalje nije jasno što se doista događalo. Naposljetku, osim što ne pokazuje kako je biti Marilyn, već kako je biti pored Marilyn, uza sve predznake autentičnosti i istininalikosti, ovoj predvidljivoj dramati teško da možemo povjerovati, prisjetimo li se da se radi o ekranizaciji (subjektivnih) dnevničkih zapisa uniformiranog mladića nastalih nakon tjedna s najvećom filmskom ikonom svih vremena na samom vrhuncu svoje slave. Stoga, vjerujemo li doista u istinitost priče kada nam Clark, autor dvije biografije nastale prema tom strastvenom susretu, kaže da je takvim bio njegov tjedan s Marilyn? **E**

HRVOJE ŠERCAR

GRADOVI-ŽIVOTINJE, RATOVI-POLITIČARI

S LIKOVNIM UMJETNIKOM RAZGOVARAMO POVODOM NJEGOVE IZLOŽBE U GALERIJU ULRICH NA TEMU ZAGREBA, KOJA SE OTVARA 9. SVIBNJA. U RAZGOVORU SE, MEĐU OSTALIM, PRISJEĆAMO IZVEDBE HEPENINGA HAPP NAŠ – HAPPENING, 10. TRAVNJA 1967. GODINE I NJEGOVIH ILUSTRACIJA KRLEŽINIHALADA

SUZANA MARJANIĆ

Krenimo u razgovor s prisjećanjem na Happ naš Happening iz 1967., koji je, kako je to Tom Gotovac često isticao, namjerno izveden 10. travnja, zbog dodatne provokacije ondašnje političke vrhuške.

— Gotovac i ja zaista smo se intenzivno družili. Naša je zajednička preokupacija bila film, tako da smo svakodnevno išli u kino Jadran kod Dežmanovog prolaza; znali smo ići na projekcije od 16 do 18 h, od 18 do 20 h, od 22 do 24 h, ili bismo zajedno išli u kazalište. Tada smo se za razliku od danas svi intenzivno družili i kritičari i slikari i pjesnici; svi smo bili malo više seljaci pa smo se sastajali u Praškoj, Ilici, radili šetnje; bio je to ruralni običaj šetnji gradom. Danas se sve to raspalo.

Tom je tada radio kao činovnik u Virogradskoj bolnici zbog čega je bio duboko nesretan i stalno je govorio “ili umjetnost ili ništa”; uglavnom, tada se spremio za režiju u Beogradu. Happening smo složili iz neke naše opsjednutosti Allanom Kaprowom, smatrajući da upravo to može biti način promjene svijeta. Kako smo bili zaneseni kazalištem, vjerovali smo u dubinu izvedbe i njezin moguću učinak na stvarnost. Tako smo izveli taj happening u Podrumu poezije KD Pavao Markovac u Ilici, tamo gdje se kasnije smjestila britanska knjižnica i njihova fototeka. Happening smo napravili na opće iznenađenje pristiglih, i ponovili smo ga godinu dana kasnije za snimanje filma *Slučajni život Ante Peterlića*. Kako je Ante Peterlić bio na prvoj izvedbi, happening je svakako želio snimiti i onda smo ga i ponovili, što naravno nikako nije bilo vezano uz sam žanr. Sve je bilo slično, a ne isto. Inače, pored Gotovca i Lukasa u happeningu je sudjelovala i foto-model, koju smo naprosto platili; posao je obavila profesionalno, sama se potpuno ugodno osjećala, bila je tako ponosna kad je naga bacala te bonkase, uživila se potpuno...

Tom i ja imali smo neke planove za kasnije happeninge, npr. za jedan turistički happening s paprikama i lubenicama... Ipak, on je skupio snagu i dao otkaz u Virogradskoj, i otišao u Beograd na studij filmske režije, a ja sam ostao ovdje određen činovničkim poslom u Leksikografskom zavodu. I dok sam ja ostao u tom nekom građanskom miljeu, Tom se odlučio za samu umjetnost. Zapravo, što tada nisam shvaćao, bili smo u istoj poziciji, bio sam samo slikar, a u slobodno vrijeme i činovnik (smijeh), tako da smo dijelili sličnu sudbinu. Tom i ja smo se nastavili družiti kad se vratio iz Beograda; nakon iskustva *Plastičnoga Isusa, Krista*, što je bio Stojanovićev diplomski rad. Tom je tada još jako mucao, i u pojedinim scenama znao se toliko zakočiti, sav bi se zapjenio... i onda su na te scene montirali Titove govore. Naravno, film je zabranjen. Stojanović je dobio godinu dana zatvora jer je u filmu osim aluzije na Broza ponudio i snimku vojne vrhuške na vjenčanju jednoga generala, što se smatralo udarom na sam vojni vrh. Tom, prestrašen tim okolnostima, bježi u Zagreb gdje se pritajio godinu dana.

RAZARANJE, NEMOĆ, MEKANI RAT, TJESKOBA TKIVA

Kako je Tomislav Gotovac već u nekoliko navrata opisao happening, zanima me i vaše prisjećanje na tu izvedbu za koju u monografiji bilježite da pomiruje dvije trajne strasti: strast za igrom i strast za uništavanjem koje u vas nije lišeno moralnog smisla: uništavanje kao svojevrsno istjerivanje đavola, način da se postigne katarza.

— Dakle, Tom i ja smo mislili da umjetničkom akcijom možemo utjecati na svijet. Pratili smo happeninge Allana Kaprowa; na raskrižju Prve avenije i Broadwaya sudarili su se kombi i automobil. Iz kombija su iscurili očerupani ljubičasti pilići... Šesta pacifička flota kreće u Sredozemlje... Mi smo zamislili happening: prvi dio *Razaranja*: Tom, ja i Ivo Lukas batovima od 10 kilograma i velikim sjekirama razaramo majčin kuhinjski kredenc, s kruhom i mlijekom u staklenim bocama. Iverje, komadi kruha svagdašnjega, komadi stakla pršte na sve strane. Prostor je podrumski, niskog stropa. Razaranja se dešava usred gledatelja. Gola dama sjedi na stolcu na betonskom zidiću i baca bronhije. Kredenc pretvaramo u iverje. Ivo velikom sjekirama pravi triješće. Znojni smo i uzbuđeni. Poput ronda svira vruća jazz kompozicija. Odlazimo sjekire i batove. Uzimamo instrumente. *Nemoć* kao drugi dio nakon *Razaranja*: Tom svira gitaru, ja violinu, Ivo harmoniku. Jazz i naša svirka su nepodnošljivi. Gledaoci zvižde. Mi ne znamo svirati. Nemoćni smo. Djeva baca bombone. Uzimamo goleme kugle novina. Slijedi dio *Mekani rat*: bacamo kugle u gledatelje. Oni bacaju nama. Kugle se raspadaju. Leti perje. Vigo, *Nula iz vladanja*. Zagušljivo je. Žene vrište. Svugdje perje. Uzimamo žive kokoši iz kaveza. Slijedi dio *Tjeskoba tkiva*: bacamo ih umjesto kugla. Nepodnošljiva vika, smijeh. Kokoši lete nama natrag. Muzika trešti. Ljudi odlaze puni perja. Neki nose kokoši koje očajnički kokodaču. Glazba svira u praznom podrumu. Sjedimo s golom djevom na betonskom zidiću.

Što su simbolizirale puževe kućice koje ste prije izvedbe postavili na stolice u prostoru gledališta?

— Puževe kućice bile su dio dijela *Tjeskoba tkiva*. Za sve to zajedno i puževe kućice koje se drobe prilikom sjedanja i te kokoši koje bacamo u publiku i koje na kraju nestaju, s obzirom da ih je netko ukrao, mislili smo da će time nekoga dirnuti dakle, *Razaranja*, *Mekani rat*, novine, perje, ironija, Vigoov nijemi film *Nula iz vladanja*... Imali smo aluzije da će to ljude potaknuti na razmišljanje više od slika koje su tihe, djeluju pojedinačno. Poslije sam shvatio hodajući svijetom da i slike po-

sjeduju jednaku moć, naravno samo u onim kulturama koje drže do slika. Likovna kritika što se tiče naših prostora nekoć je postojala u svim novinama, čak i u *Studiju*, i u svim revijalnim novinama, što je danas dakako nezamislivo. Kad sam imao retrospektivu, jedino je jedini ozbiljan prikaz napisan u *Vijencu* kao i u *Nacionalu*. Ima jedna dirljiva rečenica jednog mog kolege koji je molio mlade kolege da napišu prikaz o mojoj izložbi, na što su odgovorili: “Kaj ćemo pisati o njegovim gradovima, a niti U od urbanoga”. Likovna kritika ima smisla kad pogodi bit stvari, čak kao i u tom pejorativnom smislu... Inače do spoja grad-životinja došao sam preko heraldike istarskih gradova; prvo sam počeo slikati životinje same, onda sam gradove počeo spajati sa životinjama koje su njihovi zaštitnici i čija tijela imaju istu strukturu njihovih zidova. Danas brojni ti naši primorski, dalmatinski gradovi umiru; turizam im samo površinski pomaže. Dubrovnik je danas mrtav grad bez djeca i bakica nema više bakica koje zamiču iza uglova.

SLUČAJNI HEPENING

No, te iste godine postajete inicijator još jednoga happeninga, i to na izložbi Hit parada (Miroslav Šutej, Ljerka Šibenik, Mladen Galić i Ante Kuduz), koja je uništena na dan otvorenja 20. listopada 1967.

— Bio je to zaista slučajni happening; ja sam samo probušio jedan balon, a svi su ostali navedeno smatrali kao nastavak razaranja. To bušenje balona napravio sam u stilu happeninga da se pobudi određena reakcija. Dakle, namjerno sam probušio balon i onda kao da su se svi priključili u struju; svi su počeli uništavati cijeli taj postav izložbe. Slična je situacija razaranja bila i u našem happeningu, mi smo imali perje, a ovdje je bila piljevina. Nakon tog slučajnog happeninga Košćević me tužio za razaranja i plaćanje odštete za uništenu izložbu. Zapravo cijeli je taj slučajni happening bio nešto radosno i veselo.

Spomenuli ste da ste s Tomom Gotovcem planirali još neke happeninge s paprikama i lubenicama; također, koji su vama osobno njegovi performansi, akcije, akcije-objekti posebno ostali u sjećanju?

— Htjeli smo raditi turističke happeninge, na moru s bazenima punim paprike i lubenica, s djevojkama koje bi se kupale. Htjeli smo napraviti praktične happeninge kao životne



GOTOVAC JE SVOJIM SKIDANJEM POKAZAO KAKO JE DRUŠTVO OTVORENO ZA SVE – SVE ČINI ČUDO SAMO DVA DANA. TO JE UTJECALO I NA TO ZBOG ČEGA SAM ODUSTAO OD HEPENINGA; MISLIO SAM DA SE IPAK UMJETNOŠĆU MOŽE MIJENJATI SVIJET

atrakcije da se svi vesele, htjeli smo pritom slaviti ljudsko tijelo, što je poslije Tom radio sa svojim tijelom koje je dramatično lijepo. Mislio je da je ljudsko tijelo hram i da ga stoga treba pokazati; kako sam estet, mene to osobno ne zanima. Mislim da je Tom u svom performansu *Zagreb, volim te!* (1981.) pokazao svoje tijelo u metafizičkoj dimenziji, a kasnije je u njegovim performansima ipak više dominiralo erotsko tijelo, a manje ona duhovna dimenzija tijela koja mene osobno fascinira. Pored tog performansa meni se osobno svidio i njegov performans *Mannequin Piss*, što ga je izveo 2005. godine na Performance Art Festivalu u Osijeku, a izveo ga je kao hommage tom spomeniku

POMIRENJE S POSTMODERNOM

DANAS, UMORENI CITATNOM ARHITEKTUROM POSTMODERNE, NJEZINIM BRONZIRANIM STAKLIMA I RAZLOMLJENIM ZABATIMA TE STUPOVIMA KOJI NE NOSE NIŠTA, KAKVA JE NICALA U POSLJEDNJEM DESETLJEĆU SOCIJALIZMA U NAS, IMAMO PRILIKU POMIRITI SE S POSTMODERNOM KAO ŠTO SMO TO NETOM UČINILI S ARHITEKTUROM KUTIJE I TOTALITARNIM FUNKCIONALIZMOM MODERNIZMA UPRAVO NA IZLOŽBI HANSA HOLLEINA U ISTOČNIJEMU GRAZU

SILVA KALČIĆ

Retrospektivna izložba Hansa Holleina, Neue Galerie, Graz, Austrija, od 27. studenoga 2011. do 9. travnja 2012.

Hansa Holleina kao umjetnika imali smo priliku upoznati na izložbi *Osvajanje prostora* bečke Fundacije Generali (za koju je Hollein kao arhitekt napravio zgrade dvaju sjedišta) 2005. godine. Riječ je bila o fotomontaži Grill auf Schloss Schrattenberg iz 1966. Naime, svaka ideja treba svoju formu da bi bila djelatna, no vrijedi i obratno. Budući da hladnjak automobila *Rolls-Royce* formom podsjeća na pročelje antičkoga horama, čime se želi sugerirati da se iza metalnih šipki hladnjaka nalazi savršen mehanizam stroja, motor koji je simbol najvišeg tehničkog dostignuća i poslovične pouzdanosti, Hollein vraća formu karoseriji *Rolls-Roycea* tamo odakle je preuzeta – u kraljolik.

Hans Hollein je arhitekt i, sekundarno, dizajner – uostalom svaki arhitekt koji drži do sebe dizajnirao je stolicu – koji se bavi i konceptualnom umjetnošću, odnosno konceptualizira arhitekturu samu. Holleina velika retrospektivna izložba u Grazu, gradu koji je – što je zanimljivo – geografski smješten istočnije od Zagreba, otvorena je u prosincu prošle godine povodom dovršenja Joanneum Quartera (muzejske četvrti oko najstarijeg javnog muzeja u Austriji koji je otvoren krajem 18. stoljeća s nakanom promocije Štajerske) i prostora-u-nastajanju Neue Galerie Graz. Novi izložbeni kompleks na način srednjovjekovnih katedrala ne može se sagledati izdaleka, moraš lutajući naići na njega, i potom ponireš ispod razine središnje otvorene plaze u konične svjetlarnike. Hollein, rođen 1934. u Beču, kao jedan od najznačajnijih arhitekata koji forsiraju kontinuitet avangarde, u svom je ranom radu proučavao Fullerovu geodetsku kupolu, koju će aproprirati u svojim projektima kao rešetkastu školjkastu strukturu, također je bio zaokupljen temom skulpturalnosti arhitekture, da bi kasnije došao do ideje potpunog rasapa materijalnoga odnosno oslobođenja arhitekture



od gradnje, na što manifestno poziva. Arhitekturu, naime, razmatra kao nefizički okoliš, engl. Non-Physical-Environment – arhitektura postaje znak, iluzija, prostor, ideja, stanica, kapsula, ritual i umjetničko djelo; odnosno sve je arhitektura, njem. Alles ist Architektur, kako će obznaniti u austrijskom časopisu *Gradnja*, "Bau", 1968. Atmosfera neke zgrade postaje odlučujućim čimbenik arhitekture koja time dobiva novu (petu?) psihološku dimenziju. Ta je psihološka dimenzija arhitekture, usporediva s psihološkom perspektivom Giottove freske, fokus cjelokupnog Holleinovog rada. Kada je bio selektor Venecijanskog bijenala arhitekture, 1996. godine, Hollein je temom *Arhitekt kao seizmograf* imao ambiciju odrediti trendove predmetnog trenutka arhitekture.

MJED, GRANIT I POZLAĆENI KROM Kad govorimo o Holleinu, govorimo o jednom od najistaknutijih predstavnika, ali i utemeljitelja jednog stila, postmoderne arhitekture, čijom paradigmom postaje njegova putnička agencija na Opernringu iz 1978. Hollein svjesno koristi asocijativne i metaforične narative, semantičke asocijacije koje uzima iz raznih dijakronijskih i sinkronijskih slojeva, ponajprije klasičnih i klasicističkih te vernakularnog, odnosno lokalne tradicije, te razmatrajući arhitekturu ponajprije s

obzirom na kriterij njezina doživljavanja. Interijer putničke agencije na Operringu pruža više od pružanja informacija i prodaje karata. Arhitekt oblikuje umjetni svijet *iluzija i aluzija*: ulaz je nalik na željezničku postaju, prolaskom kroz agenciju putuje se Egiptom, Grčkom, Indijom... i dolazi do metalnih palmi kao da si u južnim morima. Blagajna nalikuje na rešetkastu masku *Rolls-Roycea* s početka priče. Hass Haus iz 1990. je zaobljena zgrada dvostruke translucentne i transparentne ovojnice koja izgleda napuklo, u njoj se ogleda katedrala svetog Stjepana kojoj je, metodom kontrastne interpolacije, sagrađena nasuprot (*vizavi*), na sablazan konzervativnih Bečana koja se samo može usporediti s onom Parižana po podizanju stroja za izložbe, centra Pompidour-Beaubourga, u definiranoj povijesnoj jezgri. Beaubourg kao svoje stopalo rekreira lepezasto koncipiran, skošen i udubljen trg - Piazzu del campo iz srednjovjekovne Siene, dok Hollein poseže za arhetipskom monumentalnošću egipatske aleje sfingi ili rimskog amfiteatra, do karikiranosti – tako je na ulazu u izložbeni kompleks u Grazu postavljeno zlatno tele,

zapravo pozlačeno željezničko vozilo dužine 18 metara: referenca je idolatrija, ali i obožavanje moći i novca vizualizirano u Bibliji kao ples oko zlatno teleta.

U Holleinovu vrlo dugom radu, stara je dogma uostalom da arhitekt može ozbiljno početi raditi svoj posao tek u 40. godini života, vrlo često starije ideje koje postoje u obliku skica znatno kasnije igraju vrlo važnu ulogu. Te vremenske razlike ova imponantna i velika izložba čini transparentnima





i razumljivima, uz korištenje kustoske strategije *Digging and Piling Up* (iskapanja i slaganja). Za razliku od načina na koji se takve velike izložbe pripremaju u nas, uglavnom se naime prezentira arhivska dokumentacija i preslike starih fotografija, Holleinova izložba u Grazu je uzbudljiva i scenična, opremljena 3D simulacijama, video pojašnjenjima i arhitektonskim maketama pa tako i najnovijih nebodera na novim arhitektonskim tržištima u, primjerice, Peruu i Kini, ali i onih iz 1970-ih u čijem oblikovanju se Hollein igrao falusoidnim arhetipovima. U izložbenom prostoru Neue Galerie, u istom vizualnom polju, ali u drugom mjerilu postavljena su i Holleinova djela anti-dizajna, nastala 1980-ih dok je bio članom grupe Memphis koja se zalagala za dokidanje bauhausovskog funkcionalnog purizma i stilske jednoznačnosti, istupajući s naizglednom neracionalnošću i ludičkom neekonomičnošću proizvoda. Na izložbi se tako mogu vidjeti Holleinova djela dizajna – posuda, namještaja, nakita i svjetiljki, interijera dućana ili muzeja koje shvaća kao mjesta uprizorenja umjetnosti pa čak i scenografije predstava poput Schnitzlerove *Komedije zavođenja*, pritom često koristi mjed, granit i pozlaćeni krom, a od boja neočekivano egipatsku plavu i hematitski crvenu. Bösendorfer *grand piano* iz 1990. tako je izveden sav u mjeđi opulentno presvučenoj zlatnim listićima.

ILUZIJA BEZ VLASNIKA Voden istim holističkim pristupom djelima umjetnosti i dizajna, na izložbi *MAN transFORMS* u njujorškom Muzeju Cooper-Hewitt 1976., Hollein ispituje procese korištenja

predmeta kao dijela kulturalne povijesti: kako ljudi transformiraju, otuđuju i deformiraju stvari. Načela empatijskog dizajna koristi u projektu *Vulcania* za francuski grad Auvergne: ulaz u lokalni muzej (iz 2002.) oblikovao je kao krater, Muzej moderne umjetnosti (Museum für Moderne Kunst, 1991.) u Frankfurtu nalik je na krišku torte kako bi se uklopio u zatečeni okoliš, a novim ulazom u bečku Albertinu (2003.) Hollein iskazuje upravo rečeno nagnuće ka arhajskoj monumentalnosti.

Američki magazin *Progresivna arhitektura/Progressive Architecture* Holleinov dizajn dućana svojedobno naziva 'arhitektonskim Fabergeom', u smislu sintetiziranja osjećaja prostora jednog arhitekta i zlatarske vještine usmjerene ka oblikovanju detalja. Prvi bečki dućan Hollein je napravio za proizvođača svijeća Retti 1966.: ulaz u dućan nalikovao je na obrnutu svijeću. Uslijedio je butik Christe Metek s polikromnim spiralnim motivom na ulazu što je bila svojevrsna mustra psihodeličnog te pop-dizajna. Uslijedio je svojevrsni *tour-de-force* ili djelo ultimativno dekonstruktivističkog dizajna – prije svega prepoznatljivim relativizmom – draguljarnica Schullin čiji je ulaz nalik na val vulkanske lave. Ornametom koji se povlači na rubove zidne plohe ona je također svojevrsan Holleinov hommage secesiji, bečkoj verziji tog prvog pravog internacionalnog stila koja već u svom nazivu, deriviranom iz lat. *secessio* u značenju odcjepljenje, iskazuje pobunu.

Ne čudi da u katalogu izložbe, zapravo opsežnoj monografiji, uvodni članak Petera Weibela nosi naziv *Hans Hollein – univerzalni umjetnik*. U tekstu se naglašava kako je Hollein bio jedan od prvih arhitekata nakon Le Corbusiera koji je razumio značenje masovnih medija kao tehnologije komunikacije za arhitekturu, koja se danas koristi različitim oblicima medijski konstruirane stvarnosti. Pritom nije uspostavljao samo vizualne analogije, nego se i služio opcijama vizualne masovne kulture. Hollein je shvatio da su vizualni masovni mediji nova knjižnica povijesnih stilova, ali da ih se istovremeno može razumjeti i kao proširenje ljudskih mogućnosti, a time i arhitekture, u smjeru nematerijalnosti. Hollein nije uspoređivao arhitekturu i medije, već je medije proglasio arhitekturom, a arhitekturu umjetnošću, smatrajući da ona više mora ukazivati na probleme društva nego li ih rješavati, što odgovara definiciji umjetnosti kao društvene skulpture Josefa Beuysa, u smislu njezine odgovornosti, koja se dakle kritički aktivira u društvu umjesto da bude njegovom pukom dekoracijom. Takva arhitektura pripada području društvene imaginacije koje bečki filozof Robert Pfaller naziva *iluzijom bez vlasnika*, smatrajući da je ugroženom u postmodernome gradu (agonalnom gradu, kako Burckhardt označava grčku kulturu 6. st. pr.n.e.). Na poledini razglednice sa slikom zgrade UNESCO-a u Parizu i ispod imena njezinih arhitekata, 1974. Beus će napisati: *Ovim potvrđujem da je Hans Hollein umjetnik / Hereby I confirm that Hans Hollein is an artist.*

JAKA I SLABA MISAO Moderna je arhitektura umrla, pisat će Charles Jencks, u St. Louisu u Missouriju 15. srpnja 1972. u tri sata i trideset dvije minute, rušenjem dinamičnog stambenoga bloka japanskoameričkog arhitekta Minorua Yamasakija, poznatijeg kao autora Twin Towersa. Postmoderni cinizam, postmoderni relativizam, postmoderni nevjerovanje je uvijek vjerovanje u sebe. Amerikanac Charles Jencks uveo je sredinom 1970-ih pojam *postmoderne* u arhitekturu, kako bi imenovao trend ironijskog kombiniranja elemenata

prošlih stilova. Djelo arhitekture, kad postane igra citatnosti, na taj način negira vlastitu funkcionalnost. Značajni predstavnici postmoderne arhitekture su Charles Willard Moore, Robert Venturi, Aldo Rossi, Mario Botta, James Frazer Stirling i upravo Hans Hollein karakterističnog postmodernog klasicizma, odnosno neorealizma. Zajednički nazivnik njihova djela su specifične protu-minimalističke karakteristike postmoderne koje Venturi jednostavno definira kao manje je dosadno“, *Less is a bore*“... Istodobno s filozofijom dekonstrukcije Jacquesa Derridaea i nove tehnološke mogućnosti oblikovanja uz pomoć kompjutera te s video umjetnošću koja također dekonstruira jezik filma: fikcionalnom naracijom – repeticijom, fragmentiranim dijalozima i nadrealnim jukstapozicijama. Moderna umjetnost od Courbeta, odnosno 1850-ih, bila je militantna umjetnost, čije su revolucije morale odražavati ili najavljivati političke revolucije, bile one lijeve (najčešće) ili desne (ponekad, kao u slučaju futurizma). Danas je, naprotiv, riječ o suvremenoj, politički neutralnoj umjetnosti, uvelike depolitiziranoj ili barem sa slabom“ kritičkom sviješću i angažmanima – Gianni Vattimo je naziva slabom misli“, možda onom ustrojenoj intuitivno umjesto racionalno, tal. *pensiero debole*“ – smatrajući da se odnos između modernog i postmodernog mišljenja može opisati kao odnos između jake i slabe misli. Ako je Holleinova arhitektura izgrađeni koncept, on time prkosi tvrdnji Manfreda Tafurija da je konceptualna arhitektura nemoguća (nazivajući je “arhitekturom u budoaru“, u smislu da nema avangarde u arhitekturi jer se ona nužno mora baviti stvarnošću, makar kroz “otpor“ spram, i “negaciju“ stvarnosti). Jedna od Holleinovih preokupacija već 1960-ih bilo je povećanje mobilnosti, što uključuje projekte virtualizacije stvarnosti, sobe sa zidovima kroz koje možeš hodati ili mobilnog nezapaljivog ureda neovisnog o vremenu i prostoru kako bi se u njemu mogao usredotočiti na posao. 1967. bio je kadar napraviti pilulu koja služi induciranju željene situacije u okolišu te sprej za promjene u izgledu onoga što nas okružuje.

POGLED KROZ BRONZIRANO STAKLO Oni koji sakrivaju bilo koji dio građevne konstrukcije uskraćeni su za najbolji i jedini zakoniti ornament u arhitekturi. Onaj tko sakrije potporni stup čini pogrešku. A onaj tko podiže lažni stup, čini zločin” – reći će jedan modernist, Auguste Perret, početkom 20. stoljeća. Hollein ih je podigao mnogo, lažnih. Danas, umoreni citatnom arhitekturom postmoderne, njezinim bronziranim staklima i razlomljenim zabatima te stupovima koji ne nose ništa, kakva je nicala u posljednjem desetljeću socijalizma u nas, uz nedovoljni povijesni odmak od tog stilskeg razdoblja kako bismo ga mogli sagledati objektivnim okom, imamo priliku pomiriti se“ s postmodernom, kao što smo to netom učinili s arhitekturom kutije i totalitarnim funkcionalizmom modernizma, upravo na izložbi Hansa Holleina u istočnijemu Grazu. ■

Emitirano u *Triptihu III*. programa Hrvatskoga radija

OGOLJENA POTREBA ZA ZAJEDNIŠTVOM

IZLOŽEN JE IZLOŽBENI PROSTOR "PROSTORA GRETA" SMANJEN U RAZMJERU 1:10

BORIS GREINER

1 : 10, izložba Natalije Škalić, Prostor Greta, Zagreb, od 27. ožujka do 2. travnja 2012.

I li Greta u Greti, moglo bi se reći, s obzirom da je izložen izložbeni prostor „prostora Greta” smanjen u razmjeru 1:10. Precizno su poštovani svi građevinski parametri, ulazna vrata, prozori, stražnji izlaz, uključujući i ulično pročelje s karakterističnim natpisom koji je preostao iz vremena kada je Greta bila modni salon, a sada je postao već skoro i zaštitni znak novih umjetničkih kretanja koje Greta na kulturnoj gradskoj mapi simbolizira. I upravo je ta simbolika osnovna pokretačka poluga, odnosno konceptualni okvir kroz kojeg doživljavamo Natalijinu, usudio bih se reći, sociološku maketu.

Zagreb i jest i nije velik, ovisi s čime ga se uspoređuje, veličina je relativna. Postoji čak i boja za veličinu koja odražava upravo tu relativnost. Ta boja je plava, zgrabimo li, naime, čašu vode iz Atlantika, bit će prozirna, pogledamo li ga iz aviona, on je plav. Slično je i sa svemirom.

Sa Zagrebom je također slično, u nepreglednim prostranstvima napuštenih tvornica, zgrada, stanova i uličnih lokala što tavore odloženi na zagrebačkom tavanu čekajući ukaz koji nikako da stigne, boje su sasvim izbljedjele. Pogledaš li ga iz aviona, on je i dalje šaren. Iz aviona se ne vidi da su iščezle gostione (o kavanama da i ne govorimo), dokrajčilo ih je vrijeme, kao što je nestalo i nekad popularno piće nazvano 'Musolini', nestalo je zajedno s ljudima koji su ga pili.

GRUPA LJUDI KAO SOCIOLOŠKO BIĆE U IZLOŽBENOM PROSTORU GLEDAJU U TAJ ISTI SMANJENI PROSTOR KOJI JE, MEĐUTIM, PRAZAN

GEOMETRIZIRANO ŠARENILO Jer i vrijeme je relativna stvar. Možda čak i najrelativnija. Pa će se onda u nekoj budućnosti (nadam se ne tako bliskoj), sjećajući se ovih dana umjesto formulacije 'prostor Greta' govoriti 'vrijeme Grete'. U tom bi smislu Natalijina maketa mogla poslužiti kao dokaz da nije sve bilo tlapnja, sok iz glavice maka, san.

Slažem se, bilo bi ugodno prolaziti galerijskim jedan-naprema-deset ulicama pored Blata, Podruma, Tingl tangla, Zvečke, starog MSU-a, Korza, Zadra i tako dalje. Polako šetati dok se u sjećanju pale lampice pri pogledu na lakom zaštićeno šarenilo nekadašnjih punktova, okupljališta, sabirnih točaka bivših generacija.

Da, boje su bitne pa kao što na zamišljenom poetsko-slikarskom platnu plava znači veličinu, a izbljedjele nijanse vrijeme, tako i u Natalijinoj umanjenoj replici boje precizno zrcale karakter. Slučajno (ili ukazom providenja), naslijeđeni je natpis crvene boje. Treba li reći da je to boja ljubavi, strasti i revolucije, a u Martekovom, ali i ne samo u njegovu prijevodu, da je to boja umjetnosti. Mogla je to biti i tirkizna, ljubičasta ili narančasta, s obzirom da je to ranije bio modni salon, ali ne, Greta je krvavo crvena.

Ono što je ovdje također u boji jest pod. Ali ne u boji, nego u bojama, dapače, pod je intenzivno šaren. Do te je mjere šaren da su začetnici Grete, obojica arhitekti, pri prvom ulasku u prostor okrenuli lica prema nebesima izražavajući komplimente. To je šarenilo i geometrizirano. No, u pitanju je infantilno apsurdna (možda čak i umjetnička), a nipošto ne Euklidova geometrija, ukoliko se to, izlomljenim crtama ispresijecano mozaično tkivo, smije nazvati geometrijom.

PORTRET KONTEKSTA Ukratko, Gretin pod u svakom smislu nadilazi standardna estetska riješenja podloge što pruža sigurnost našim koracima. Stoga i nije neobično da se jedina autorska intervencija na izloženoj Greti tiče upravo poda. Stropa, logično, nema. Pa se odozgo nadvirujemo u unutrašnjost aktualne gradske atrakcije, poput nekih viših bića ili stanara s prvog kata koji je u stanju gledati kroz beton, i vidimo ponovljenu ornamentiku poda, ali sada uprostorenu, dodana mu je treća dimenzija – visina. Dijelovi podnog mozaika rastu, naravno, anarhistički, jedni su viši, drugi niži, a treći se još nisu uspjeli odlijepiti od druge dimenzije.

Ta je intervencija zapravo karakterističan potpis autorice, odgovor na ključnu vizualnu značajku prostora kojem kao kiparica prilazi. Primjerice, nedavno je u Galeriji Green room u Zaboku izložila apstraktnu skulpturu načinjenu od ogledala aludirajući na tamošnji minijaturan izložbeni prostor.

Ovaj puta, naslovom izložbe, 1 : 10, autorica ipak u središte pažnje stavlja odnos. I to razmjerom određen, koji se obično pojavljuje na kartama, mapama ili maketama olakšavajući nam uvid u okolinu u kojoj se nalazimo. Da bismo mogli steći takav uvid, okolina mora biti proporcionalno smanjena. Smanjivanje omogućuje pogled sa svih strana, istodobno ustanovljava i distancu, mogućnost sagledavanja predstavljenog. U ovom slučaju, portretiran je kontekst.

Izlažući Gretu na ovaj način, kao prvo, odnosno kao nulto, izražava se doživljaj (plastično ostvaren eliminacijom stropa) kako je i u pravoj Greti sve vidljivo, ništa se ne događa sakriveno iza paravana, jer nema čak niti poluvidljiva paravana u galerijskom svijetu nazvanog program, sve je transparentno.



Foto: Boris Cvjetanović

RADNIČKA ULICA? Zatim, gledajući ovako odozgo unutra, glavom prolazi misao o relaciji – udaljiti kameru malo gore i nas koji gledamo unutra smanjiti za 1 : 10, što bismo vidjeli? Gomilu ljudi u tom prostoru što gledaju u taj isti smanjeni prostor, koji je, međutim, prazan. I dobili smo sociološko biće sastavljeno od jedinki usmjerenih na to isto biće, dakle, sebe. I ne radi se ovdje o postuliranju praznine unutar svakog čovjeka pa čak niti o nekakvoj kolektivnoj praznini, nego o činjenici da se grupa oko nečeg sakuplja. Prije je to bila vatra kao zajednička potreba, sada vatra više nije bitna, ostala je ogoljena potreba za zajedništvom. Ona je ipak nečime simbolizirana, materijalizirana nekim zajedničkim interesom. Ili ne mora biti materijalizirana, osnova privlačena može biti i intuitivna spoznaja energije koju želiš osjetiti ili podijeliti ili pojačati. Stoga, podna intervencija na maketi ne mora biti ništa drugo do li simbol ideje autorske intervencije. Koji tek označava kako je osnova za ovakvo okupljanje umjetničke prirode. Na taj je način portretiran kontekst Grete.

A kada bismo još malo udaljili kameru, još za 1:10 puta (to je sada već 1:1000), vidjeli bismo da takvih žarišta i nema previše, čak i da ih nema dovoljno. I tada bismo dobili sociološki kontekst unutar kojeg postoji Greta.

Postoji, poput osvijetljena kutka na zagrebačkom tavanu u kojeg ne zalaze suvremeni šišmiši, ne zanima ih, stoluju u Radničkoj (kojoj, usput budi rečeno, žele promijeniti ime); ili poput privremene oaze antisalonskih stremljenja kojoj umjesto vode presušuju financije, i kojoj bi Natalijina maketa mogla poslužiti i kao dobrodošla kasicica prasica (to bi se zvalo: ulaganje u Gretu)...

ZAČEPLJENE ARTERIJE GRADA

Ali ponajprije postoji kao živa točka u živčanom sustavu grada kojem su (kao uostalom i mnogim drugim gradovima) arterije već dobro začepljene, a epitel se nastoji ukrasiti usputnim *make-upom*, po kojem samozvani kirurzi besramno operiraju jer

'malpractice' nije kažnjiv. Kojem se mozak ponaša nalik razmaženom djetetu što ne mari za slomljene igračke, a oči si neprestano zatrpava kremšnitama...

No, poput ove smokve na Žitnjaku što je lokalni znalci bezuspješno pokušavaju kastrirati, i grad tjera svoje mladice. Otvara pore i klija. Zaronivši obrnutim putem (razmjerom 1000:1) u jednu od gradskih pora svjedočimo (naravno, na metaforičkom planu) kako je u toj pori, uz pomoć babice Natalije, svjetlo dana ugledao i materijalizirani odslik njezine utrobe, noseći u sebi genetski kôd. Taj je odslik, za razliku od mame Grete, mobilan, a kôd kojeg u sebi nosi mogao bi biti još i prepoznatljiviji izložen u drugim galerijama.

Što se tiče lampice koja nad maketom svijetli, ona je također tek metaforički šarena, jer će tek u budućnosti, u našem budućem sjećanju postati raznobojna, crvena, žuta i zelena kao što je nekad svijetlio ugao Gundulićeve i Masarykove.

Naravno, u mom sjećanju, nekom drugom to je možda neki drugi ugao. ■

Grčka kao budućnost Europe?

Direktor Birkbeck Institute for Humanities iz Londona i teoretičar prava, analizira rođenje direktne demokracije uslijed mjera štednje u Grčkoj

Costas Douzinas

Posljednih deset godina iskusili smo relativno nov, ali stalan niz protesta, nemira, pobuna i revolucija koji između ostaloga uključuje pariška pregrada 2005. i 2007., prosinac 2008. u Ateni, arapsko proljeće, španjolski pokret *indignados* i grčki pokret *Aganaktismenoi*, kolovoz 2011. u Londonu te pokrete *Occupy*. Neki od ovih događaja planuli su nakon neočekivanog katalizatora, kao što je bilo ubojstvo Grigorisa u prosincu 2008. u Ateni, samožrtvovanje Mohammeda Bouazizija u Tunisu ili Marka Duggana u Londonu. Ali upravo redovitost čini njihovo pojavljivanje nepredvidljivim, a njihovo zbivanje izvjesnim.

Ta se postojanost ne može objasniti samo tehnološkom inovacijom, *facebook* revolucijom, niti je ona puka slučajnost. Klasična politička znanost opsjednuta makinacijama voda, stranaka i mehanizama ne može izaći na kraj s ovim spontanim pobunama koje najčešće nemaju vođe. Slično tome tradicionalna klasna analiza ne može u potpunosti razumjeti uređenje i politiku postfordističkog kapitalizma.

Trgovi i politička praksa puno su napredniji i predstavljaju izvrstan korektiv teoriji. U pokušaju da razumijem tendencije naše društveno-političke konjunktore predstaviti ću tri teorijska argumenta. Najprije, nove tipove otpora u nastajanju koji redefinišu politiku; kao drugo, ekonomski i društveni krajolik biopolitičkog kapitalizma te, konačno, širu politiku prava.

ANOMIJA, NEPOS LUH, OTPOR Ideološki protunapad vlasti organiziran je oko pojmova "anomije" i vladavine prava. Zakon i zakonitost odabrani su kao povlašeno polje za obranu njihovog silnog legitimacijskog deficita. Tipična izjava grčkog ministra javnog prometa Reppasa iz prošle godine navodi kako vlada neće "Grčku izložiti riziku međunarodne ozloglašenosti i marginalizacije, što je sudbina zemalja obilježenih anomijom. Napad na društvenu prihvatljivost muktaša (*free-rider*) i politička demontaža simulakruma njegove progresivnosti nalazi se na prvom mjestu."

Anomija, Durkheimova anomija označava stanje bez pravila, pomanjkanje ili odsutnost zakona. Spomenuti ministar, kojega je vjerojatno savjetovao neki neupućeni profesor prava, neispravno je upotrijebio termin "anomija". On je zapravo osuđivao paranomiju, ilegalnost, nezakonitost ili kriminalitet. U svom očaju vlada kao anomiju osuđuje ono što zovemo "građanski neposluh" i njegove napredne oblike masovnog otpora i pobune. Panorama najčešćih tipova otpora može se predstaviti trima toponimima, zgrada Ypatia (to je otpor "ljudskog bića"), Keratea i pokret »ne mogu platiti, neću platiti (otpor građanina) i stanica Syntagma (otpor direktne demokracije u nastajanju).

300 *sans papiers*, imigranata bez dokumenata iz Magreba pronašlo je sklonište u zgradi Ypatia za vrijeme četrdesetodnevog štrajka glada. Oni su bili žrtve obojega, i *booma* i sloma. Živjeli su i radili u Grčkoj i do deset godina, radeći poslove koje su Grci odbijali raditi za komadić minimalne nadnice bez ikakve socijalne sigurnosti. Sad, u trenutku ekonomske krize oni su izbačeni. Štrajk *sans papiersa* potvrdio je da ljudska prava zapravo ne pripadaju ljudima, već izgrađuju stupnjevanu ljudskost, između posve ljudskog, manje ljudskog i neljudskog bića. Kako bi tražili minimalnu ljudskost, ljudskost koju stvaraju *papiers*, dokumenti i dosjei, pridružena zakonska prava i društveno priznanje, morali su doći na rub smrti. Kad se radi o onim isključenima, da biste postali ljudsko biće, morate (biti spremni) umrijeti. To je kasnomoderni obrat dijalektike gospodara i roba. Radi se o virtualnom robu, koji mora riskirati život kako bi dospio na razinu inferiorne ljudskosti. Tako su *sans papiers* postali mučenici i *homines sacri*, svjedoci i žrtvena janjad.

Vlada je naposljetku prihvatila većinu njihovih zahtjeva nakon što je poslije četrdeset dana nekoliko njih hospitalizirano radi trajnog oštećenja organa koje je moglo biti smrtonosno. Oduzimajući Suverenu moć da "gospodari životom i smrću", postali su jedini slobodni ljudi u Ateni. Istovremeno su podsjetili Grke na Suverenostu teološko-političku suštinu,

Visoko artikulirane debate na Syntagmi diskreditirale su otrcanu mantru kako je većina pitanja javnih politika suviše tehnička za obične ljude te ih stoga moramo prepustiti stručnjacima



Priestupnici su pokazali da se parlamentarna demokracija mora nadopuniti svojom direktnijom verzijom. To je pravovremeni podsjetnik buduću da je politička reprezentacija zapala u neprilike diljem svijeta, kao rezultat očitog i upadljivog opadanja demokracije

upozoravajući na već povrijeđen suverenitet, napušten i predan stranim silama.

Pokrete Keratea i "ne mogu platiti, neću platiti" vjerojatno je lakše identificirati. Oni su tipični primjeri otpora protiv mjera koje napadaju grupne ili lokalne interese. Planirano smještanje deponija u Kerateji, deponija sjeverno od Atene, a što je odlučeno bez odgovarajućih konzultacija i bez razmatranja alternativa, uništilo bi okoliš i imalo nepovoljne učinke na vrijednost nekretnina. Nakon dva mjeseca borbi između specijalne policije i lokalnog stanovništva vlada je konačno odustala od planova. Pokret "ne mogu platiti" je općenitiji/prošireniji. Porast cestarina i cijena javnog prijevoza u 2010., nametanje novih posebnih poreza na prihod te glavarina na nekretnine koja se ubire putem računa za struju u 2011., nametnuli su daljnja nepravedna opterećenja siromašnim obiteljima i obiteljima iz niže srednje klase koje su već izgubile velik dio svoga dohodka zbog rezanja plaća i povećanja poreza.

Ovo su različiti slučajevi građanskog neposluha. Za prosječnu osobu neposluh predstavlja duboko moralnu odluku da prekrši zakon. To je najjači znak da moralnost građana i građanski duh nisu odumrli kao što je to slučaj s političarima. Neposluh se događa kad netko dogura do točke kad sam sebi kaže "što je dosta, dosta je – ne mogu

to više trpjeti" i kad je spreman da riskira kaznu. Odluka da se otkaže poslušnost zakonu teška je odluka, istodobno neizbježna i traumatična.

Prema tome, moglo bi se tvrditi da je građanski neposluh "opasna sloboda", on predstavlja moralnost na njezinom najvišem nivou. U normalnim okolnostima moralnost i zakonitost predstavljaju dva različita tipa ukrštene, ali ne i identične dužnosti: izvanjsku dužnost da se slijedi zakon (u formalnom smislu heteronomnu dužnost) i internu moralnu odgovornost koja sebstvo obavezuje na koncepciju dobra (autonomije). U slučajevima neposluha ove dvije dužnosti dolaze u sukob. Kad u tim rijetkim prilikama izaberemo tešku slobodu i pravdu protiv protuustavne ili neprincipijelne zakonitosti ili jednostavno zla, postajemo privremeno autonomni. Ova vrsta autonomije ne postoji za one koji vjeruju da je moralnost i zakonitost jednostavna pokornost izvanjskom kodeksu. Obaveza da se pokoravamo zakonu je apsolutna jedino kad je prati sud da je zakon moralno ispravan i demokratski legitiman. U neposluhu autonomija i egzistencijalna sloboda privremeno koincidiraju.

STANICA SYNTAGMA Stvari su se 25. svibnja 2011. promijenile. Šareno mnoštvo muškaraca i žena svih ideologija, dobi, zanimanja, uključujući i mnoge nezaposlene, koje je sebe nazivalo ogorčenima, započelo je okupaciju trga Syntagma (ustav) nasuprot parlamentu u Ateni te javne prostore u drugih 60 gradova. Dnevne okupacije i skupovi, koji su ponekad brojili i do 250.000 ljudi, bili su mirni, uz policiju koja je motrila s distance. Priestupnici su se okomoli na pauperizaciju grčkih radnika, gubitak suvereniteta koji je zemlju pretvorio u neokolonijalno leno bankara i Njemačke, te pretvaranje dinastičke parlamentarne demokracije u korumpiranu, klijentelističku državu s golemom utajom poreza od strane bogatih. Političke stranke i barjaci nisu poželjni, ali članovi stranaka su prisutni.

Tisuće ljudi sastajalo se na dnevnim skupštinama sve do kraja srpnja. Upadljive su paralele s klasičnom atenskom agorom koja počinje nekoliko stotina metara dalje. Onima koji žele govoriti dodjeljuje se broj i na podij ih se poziva u trenutku kad taj broj bude izvučen, podsjetnik na to da je većina funkcionera u klasičnoj Ateni izabrana ždrijebom. Govornici se strogo drže dogovorenog prostora od dvije minute kako bi dozvolili da ih sudjeluje što je moguće više. Skupština se vodi uspješno bez uobičajenog prekidanja javnog govora neugodnim pitanjima. Teme se kreću od organizacijskih pitanja do tipova otpora i međunarodne solidarnosti, ekonomskih i društvenih alternativa i ustavne reforme. Nijedno pitanje ne isključuje se iz prijedloga i rasprave. U dobro organiziranim tjednim debatama pozvani ekonomisti, pravnici i politički filozofi predstavljaju alternative razmatranja krize.

Visoko artikulirane debate na Syntagmi diskreditirale su otrcanu mantru kako je većina pitanja javnih politika suviše tehnička za obične ljude te ih stoga moramo prepustiti stručnjacima. Spoznaja da *demos* ima više kolektivnog *nous* od svakog vođe, konstitutivno uvjerenje klasične agore, sad se vraća u Atenu. Priestupnici su pokazali da se parlamentarna demokracija mora nadopuniti svojom direktnijom verzijom. To je pravovremeni podsjetnik buduću da je politička reprezentacija zapala u neprilike diljem svijeta, kao rezultat očitog i upadljivog opadanja demokracije.

Mjere štednje vode Grke u opaku neimaštine: rast od -6 posto u ovoj trećoj godini recesije, rezanje javnog sektora za 30%, plaća i mirovina svih državnih službenika za 50%, od kojih će do 200.000 izgubiti posao u sljedeće 4 godine, ukidanje kolektivnog ugovaranja i silno smanjenje minimalnog dohotka. Mjere štednje su nezaposlenost dovele na 17%, a nezaposlenost mladih na 50% što me je navelo da skujem termin genecid. Liječenje mjerama štednje je puno gore od oboljenja. ■

Prevela Vesna Vuković / Integralni tekst možete pročitati u novom broju časopisa *Up & Underground*

TARIQ ALI

Neoliberalizam i države protektorati na postjugoslavenskom Balkanu

Intervju s Tariqom Alijem, koji je Global Balkans vodio u jesen 2007., kontekstualizira neoliberalnu tranziciju i nove države protektoratima na postjugoslavenskom Balkanu, te propituje implikacije jugoslavenskih ratova na zapadne vojne intervencije u Iraku i Afganistanu te prestrojavanja zapadne i antiratne ljevice

Global Balkans

ZBRKANA I JEDNOSTRANA TRANZICIJA

Danas na Balkanu svjedočimo ubrzanom privatizacijskom programu, masovnoj nezaposlenosti, silnom osiromašenju koje je uslijedilo nakon deset godina rata, najvećem broju izbjeglica i domaćih prognanika u Europi pa mnogim obećanjima bolje budućnosti kroz privatizaciju i tako dalje. Želio bih Vas pitati kakav je Vaš pogled na tranziciju u takvim postintervencijskim kontekstima. Kako gledate na to?

— Mislim da se najprije nameće sljedeće pitanje: tranzicija iz čega u što ili iz čega ka čemu? Po mom mišljenju, velika tragedija Jugoslavije jest u tome što se razdijelila. To je bila zemlja usred Europe u kojoj su različite zajednice prilično dobro živjele zajedno 50 godina. I nisu najednom razvile etničku mržnju i počele se ubijati. To ima materijalnu bazu. A tu materijalnu bazu čini insistiranje MMF-a na implementaciji njihovog programa koji je slomio jedinstvo Jugoslavenske narodne armije čiji su troškovi postali neodrživi. Upravo je intervencija nekih europskih sila, uglavnom nove Njemačke nakon pada Zida, potaknula odcjepljenje Slovenije te slijedom toga i separaciju Hrvatske. Stoga držim Nijemce u velikoj mjeri odgovornima za raskidanje jugoslavenske federacije.

No, ovo ne znači da unutar zemlje nije bilo proturječnosti, ali po mom mišljenju te je proturječnosti mogla razriješiti Europska unija da je bila vizionarska i dalekovidna nudeći Jugoslaviji milijardu dolara da sredi svoje unutarnje probleme, da se još više demokratizira, da ostane federacija, da Kosovarima da ista prava kakva su imali Hrvati i Slovenci. I to bi se vjerojatno i dogodilo.

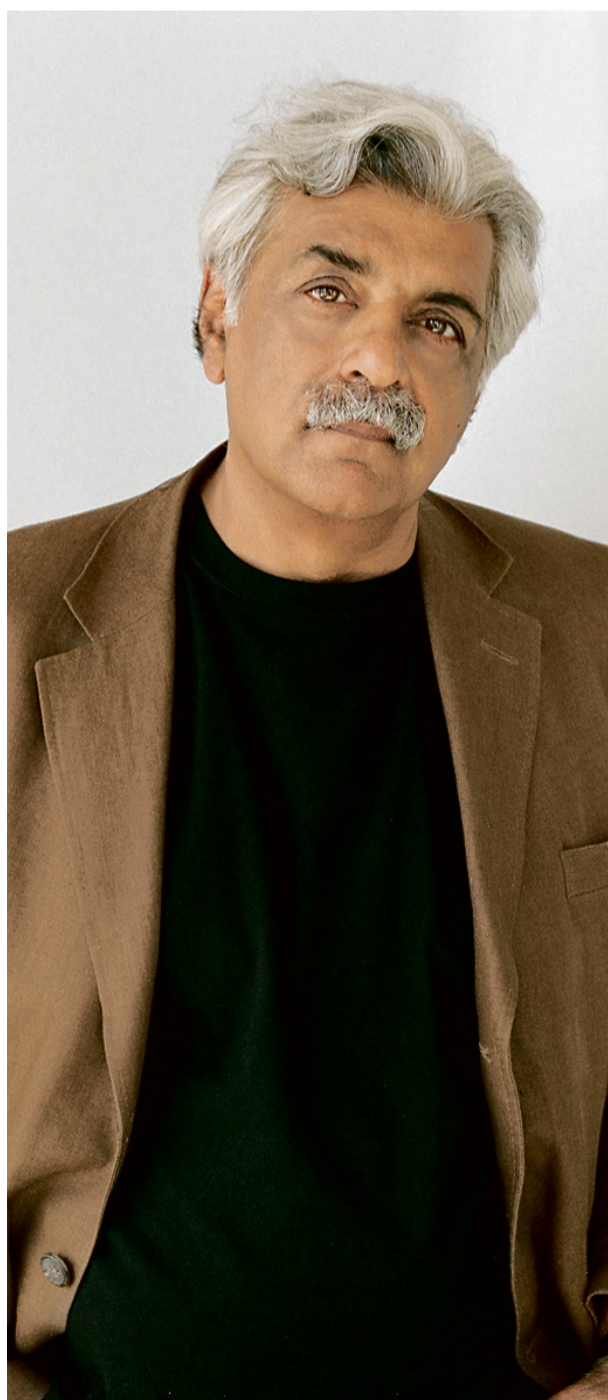
Ali oni nisu odlučili tome pristupiti tako. A kad jednom započne proces odcjepljenja i podjele ljudi se uspaničare, znate, u ljudima ispliva ono najgore, pa ponekad sa svog područja žele protjerati ono što smatraju neprijateljskom etničkom zajednicom. Sve smo to već vidjeli u Indiji i Pakistanu 1947., kad su se razdijelili, a milijun ljudi umrlo u toj konkretnoj podjeli. Bilo je strašno. Podjele često završe tako.

Dakle, po mom mišljenju polazište svake rasprave o bilo kojem sastavnom dijelu stare Jugoslavije mora biti pitanje “zašto se to dogodilo?” (što sam objasnio) te “je li se to moglo izbjeći?” A mislim da se moglo. Kad jednom izbije građanski rat, onda je sve moguće. Zlodjela su počinile sve uključene strane, no budući da je Zapad podupirao jednu stranu u ovom konfliktu, Srbi su demonizirani. Upravo ovo sam najviše osuđivao. Ne kažem da srpska paravojska nije počinila zlodjela, no oni nisu bili jedini. Najveći broj izbjeglica prognanih iz svojih domova bili su Srbi iz Krajine i s Kosova. A ljudi koji i dalje govore o izbjeglicama upravo ovo ne žele priznati jer su se Srbi smatrali neprijateljima. A ja ne volim ovakav način kategoriziranja ljudi kao neprijatelja ili prijatelja.

Jugoslavija je postojala i mnogi su ljudi sebe smatrali Jugoslavenima. I neki ponajbolji iz toga svijeta još se uvijek smatraju.

Dakle, tranzicija kojoj danas svjedočimo tranzicija je ka državi koju je priznala Europska unija i koja će činiti ono što joj MMF i međunarodne institucije kapitalizma nalože kako bi se prikazala lijepom. No ta ljepota, znate, to nanošenje šminke i pudera koje su isporučile međunarodne institucije ne prodire jako duboko. Upravo tome uvijek iznova svjedočimo u onome što se događa. Stoga ova zamisao stvaranje male elitne klase koja je jako imućna i

Tranzicija kojoj danas svjedočimo tranzicija je ka državi koju je priznala Europska unija i koja će činiti ono što joj MMF i međunarodne institucije kapitalizma nalože kako bi se prikazala lijepom



većine koja je posve nevažna je li to budućnost Srbije i čitave regije na kakvu sad pristajemo? A ako jest, mislim da je to velika tragedija. Ako pogledate što se dogodilo u bivšem Sovjetskom Savezu silno nazadovanje u zdravstvu, stopi smrtnosti, obrazovanju; izgrađena društvena infrastruktura kakogod manjkava bila je za većinu ljudi puno bolja od ovog nereda kakav vlada danas, a isto vrijedi i za Srbiju.

Stoga ne mislim da tranzicija ka neoliberalnoj državi, koja se provodi na neoliberalnoj liniji s tržištem koje određuje sve, može pomoći građanima te države, koja god to država bila. Dakle, to će biti i već jest kako nam je poznato zbrkana i jednostrana tranzicija koja većini stanovništva neće ići u korist.

Tvrdite li da postoji veza između tih inicijalnih faktora koji su doveli do raspada, zajedno s nacionalističkim militarizmom koji je iz njega proizišao, i onoga što se danas događa s neoliberalnom tranzicijom?

— Pa da. Sve te države, oni žele da one izgledaju posve isto. Oni žele male elite na vlasti. Oni ne mare za to što će biti sa stanovništvom Balkana. Pa ako želite da izgledaju isto, zašto ih ponovo ne ujedinite? Zašto ih držati u odvojenim državicama? Znate, Amerikanci bi i dalje mogli imati vojne baze u Tuzli i na Kosovu. Ali zašto raskomadati državu ako je to sve što želite. Ne, situacija nije dobra, i tu je, po mom mišljenju, Europska unija za bivšu Jugoslaviju bila puno pogubnija nego Sjedinjene Države. Britanci su popustili imali su najbolju poziciju, a na kraju su posve popustili pred Nijemcima u zamjenu za njemačke ustupke na britanske vlastite zahtjeve unutar Europske unije. Odvilo se puno odurne trgovine čije su kolateralne žrtve bili ljudi u bivšoj Jugoslaviji ljudi svih etničkih grupa. Ne mogu ovo dovoljno istaknuti.

NATO INTERVENCIJA I PODJELA MEĐU LJEVICOM

U vrijeme NATO-ove intervencije i bombardiranja Srbije i Kosova (Federalne Republike Jugoslavije) 1999. zapadna ljevica se u velikoj mjeri jako podijelila. Došlo je do mnogih raskola i rasprava među onima koji su podržavali intervenciju na temelju onoga što se smatralo humanitarnim razlozima i drugima koji su joj se protivili. Gledajući unatrag u svjetlu svega što se otad dogodilo, u smislu globalne politike i vojnih intervencija drugdje u svijetu, možete li reći kako ste došli do pozicije koju ste zastupali protiviteći se NATO-ovoj intervenciji usred svih tih raskola te pokazati zašto mislite da je bila važna?

— Dakle, gledao sam na intervenciju Zapada u Jugoslaviji, te Sjedinjenih Država i NATO-a, kao uvelike određenu zapadnim potrebama, a ne potrebama stanovništva u toj regiji. To je ono što uvijek određuje te intervencije. Pokriće im daju “humanitarne intervencije”, “civilizacijske intervencije”, “intervencije za spas čovječanstva”. No duboko unutra, a ponekad i ne baš duboko unutra, blizu površini, stoji samo jedan razlog. Obraniti svoje vlastite interese ili ono što oni vide kao svoje vlastite interese u toj regiji.

Tako je NATO-ova odluka da bombardira Jugoslaviju bila uvjetovana onim što su Sjedinjene Države u to vrijeme namjeravale. Danas imamo informacije da svaki put kad su srbijanski vođe pristali na ono što su tražile, SAD bi dodale dodatni zahtjev. Oni nisu htjeli sporazum u Rambouilletu. A Amerikanci koji su bili uključeni u te pregovore Albrigh i

Richard Holbrook i oni drugi hulje iz Demokratske stranke to uopće ne taje. U jednom trenutku, kad kosovski narod, koji su Amerikanci naoružali, nije bio spreman da prihvati sporazum iz Rambouilleta jer nisu dobili punu neovisnost, Madeleine Albright je pozvala jednog od njih i rekla da im je bolje da se upristoje jer ako ne prihvate sporazum, oni neće moći bombardirati Jugoslaviju. Dakle, željeli su paradu sile kad to nije bilo nužno. Željeli su samo učvrstiti svoju moć. I željeli su ukloniti Miloševića jer ga nisu smatrali korisnim iako su se ranije dogovarali s njim.

Zašto mislite da ga nisu smatrali korisnim?

— Mislim da su dotad Amerikanci manje-više zaključili da Europljani neće biti sposobni... Dijelom je to bila i odluka Sjedinjenih Država da ponovo uđu u Europu i da prošire NATO. Tako ja gledam na rat u Jugoslaviji, kao na rat za proširenje NATO-a i rat za njegovu novu ulogu. To je bio dio američkog globalnog razmišljanja, kako su oni shvaćali svoje vlastite interese. Jer neki ljudi su argumentirali ovako: pošto je stari svijet nestao, "trebamo li više NATO?" Sjedinjene Države su trebale NATO, a jedan od ciljeva rata protiv Jugoslavije bio je proširiti NATO do samih granica s bivšim Sovjetskim Savezom. I upravo su to i učinili. Stvarne potrebe stanovništva u toj regiji bile su sporedne.

Zašto je dio ljevice to podržavao? Mislim da ih je osvojila retorika i da su ih jako potresle slike Kosovara u bijegu. Te su slike stalno prikazivane na televizijskim ekranima. Brojke koje su navodile američke propagandne jedinice govorele su o 30.000 do 100.000 ubijenih Kosovara, što je naknadno opovrgnuto. Na koncu, objavljene brojke su pokazale kako je umrlo manje od 4.000 Kosovara, što je dakako strašno, no to nije brojka na koju su ukazivali. Neki su mi ljudi manje ili više otvoreno rekli: »mrzimo Miloševića zbog onoga što je učinio i zbog onoga što su učinili Jugoslaveni ili Srbi u Bosni... Tad nismo mogli napraviti ništa, sad je došlo vrijeme da to raščistimo.« Dakle, kod nekih ljudi to je išlo vrlo duboko, i to je i uništilo tu sekciju ljevice. Mnogi ljudi koji su podržavali NATO-ovu intervenciju u Jugoslaviji nisu još dugo ostali na ljevici. Krenuli su dalje. Mnogi od njih su snažno podržavali rat u Iraku, na primjer. U osnovi to je premjestilo ljude koji su već bili spremni za premještanje.

BOSNA I KOSOVO SU AMERIČKE KOLONIJE

Spomenuli ste rat u Iraku, aktualni vojni zaokret SAD-a i NATO-a, te događaje 11. rujna. Katastrofalni rezultati američkih intervencija u Iraku i Afganistanu na neki su način zasjenili pažnju na postintervencijski kontekst na Balkanu. Mnogo je razloga za ovo, na neke od njih ste već ukazali. U tom obratu od "humanitarne intervencije" 1999. do takozvanog "rata protiv terorizma", koji je započeo 2001., postoje jasne razlike, ali i stanovita putanja. Kako gledate na NATO-ovu intervenciju 1999. u kontekstu onoga što je uslijedilo?

— Onda su saveznici bili drugačiji. Upravo je stoga tako tužno zaustio sam da kažem zabavno, mada nije baš zabavno vidjeti kako su se promijenile zapadne potrebe Sjedinjenih Država, njihovih saveznika i njihovih medijskih mreža. Tijekom intervencije u Jugoslaviji promicali su sljedeći stav: "branimo jadne bosanske i kosovske Muslimane od Miloševića". To je bilo vrlo pro-islamski, iskoristili su religiju. Pozivali su pristaše Al-Qaede da dođu i bore se u Bosni. Američki avioni su poslani da ih pokupe. Britanski obavještajci su regrutirali islamske fundamentaliste da se odu boriti u Bosni, o čemu ne vole pričati. Sjajna opsežna knjiga o Al-Qaedi *The Looming Tower* autora Lawrencea Wrighta uopće ne spominje Bosnu, iako je to bila posljednja udružena intervencija Zapada i islamskog fundamentalizma prije 11. rujna. O njoj se nije previše govorilo jer ona danas dovodi u nepriliku.

Dakle, saveznike su uzimali odakle god su htjeli jer su namjere bile drugačije. Kad su se jednom namjere promijenile promijenili su se i saveznici. Stoga o tome ne govore previše. Nakon 11. rujna Amerikanci su radi istrage tražili neke od tih Al-Qaedinih ljudi koji su se borili s Bosancima u Bosni. Najprije se bosanska vlada tome opirala jer su neki od njih odlikovani medaljama za herojstvo u ratu u Bosni. No, naposljetku su ih izručili. Jer oni su američka kolonija.

To su Bosna i Kosovo danas. Oni tehnički jesu UN-ovi protektorati, ali u osnovi su američke kolonije. Pa pričam s mnogim prijateljima u Bosni, i oni kažu da je nesnosno... bilo da su Srbi ili Hrvati ili Bošnjaci. Kažu kako je Sarajevo depresivan, tužan grad za život, i da potrebe okupatorskih vojski i birokracije Ujedinjenih Nacija i tih takozvanih trećerazrednih europskih političara koji dolaze i postaju

Mnogi ljudi koji su podržavali NATO-ovu intervenciju u Jugoslaviji nisu još dugo ostali na ljevici. Krenuli su dalje. Mnogi od njih su snažno podržavali rat u Iraku, na primjer. U osnovi to je premjestilo ljude koji su već bili spremni za premještanje

visoki izaslanici na Kosovu i u Bosni... da njihove potrebe lokalno stanovništvo mora ispunjavati. To i jest tragedija u toj regiji, i u Bosni i na Kosovu, o kojoj ljudi ne vole govoriti.

A koliko će dugo ostati, koliko će dugo oni biti protektorati? Po mom mišljenju, prije ili kasnije, inteligentno vodstvo Europske unije trebalo bi pokušati ponovo spojiti Jugoslaviju ne na stari način, već kao federaciju. Ljudi imaju puno više zajedničkoga jedni s drugima nego s ljudima izvan te regije. To je tragedija. To se neće dogoditi bez odlaganja, ali nadam se da će se ipak dogoditi.

U knjizi Masters of the Universe napisali ste da je rat protiv Srbije bio prvi rat koji je pokrenuo NATO, i da bi mogao biti i posljednji. Prognozirali ste da bi budući model mogla biti direktna američka akcija potpomognuta Britancima. To zvuči prilično dalekovidno s obzirom na Irak, pa me zanima možete li to detaljnije objasniti.

— No dobro, mislim, bilo je tako puno podjela unutar NATO-a tijekom akcije bombardiranja Jugoslavije. Francuzi su otvoreno izjavili da zapovjednike NATO-a, američke zapovjednike NATO-a, treba zaustaviti u daljnjem bombardiranju mostova i gradova. A to nije bilo dobro iskustvo ni za Sjedinjene Države jer su se političari previše umiješali u operaciju. I tako sam tad uvidio da bi, u budućnosti, Sjedinjene Države mogle prije krenuti samostalno jer se nisu mogle posve pouzdati u to da će NATO učiniti ono što se mora.

To je bilo dalekovidno u odnosu na Irak, ali ne i u odnosu na Afganistan, što je bila NATO-ova intervencija i što im danas upravo stoga stvara probleme. Ali mislim da će Sjedinjene Države iskoristiti sve. Ako mogu iskoristiti UN, iskoristit će UN. Kad ne mogu, iskoristit će NATO. Ako ne mogu iskoristiti NATO, odigrat će direktno. A unutar Sjedinjenih Država sve više raste pritisak da se stvari poduzimaju samostalno uz nekoliko saveznika. Ljudi su ih bili spremni podržati jer oni svime upravljaju... kao što su učinili u Iraku. Britanci su bez zadržke podržali NATO.

INTELEKTUALNA I MEDIJSKA PODRŠKA VOJNIM INTERVENCIJAMA

Zanima me možete li reći nešto o načinu na koji je ta NATO-ova intervencija pripremila tlo za ove kasnije intervencije, u smislu presedana kakav predstavlja u međunarodnom pravu jer je preskočila UN-ovo Vijeće sigurnosti.

— Mislim da je intervencija u Jugoslaviji, koju nije sankcioniralo Vijeće sigurnosti Ujedinjenih Naroda, ali za koju su Sjedinjene Države rekly da je sankcionirana humanitarnim potrebama koje su iznad svakog zakona, stvorila raspoloženje za separaciju svakog koga Zapad ne voli.

Dvije su se grupe zapadnih liberala složile s ovim. Jedna je bio novi val profesora ljudskih prava na američkim kampusima, koji su u osnovi tamo postavljeni da brane nove ratove: Ignatieff, Ian Buruma, takvi ljudi. Zatim imate druge koji kažu: "ne, svijet se promijenio, a mi trebamo veliku silu koja će zapravo braniti prosvjetiteljstvo i braniti demokraciju i slobodu". Argumentirao bih protiv ovih ljudi. Sjedinjene Države to nikad nisu radile. Možete pogledati u njihove protokole iz prošlosti i iz sadašnjosti. Oni to neće učiniti jer to nije u njihovim interesima. Oni čine ono što je u njihovim vlastitim interesima. To nema nikakve veze s univerzalnim potrebama, ili s onim što neki ljudi smatraju univerzalnim potrebama.

Upravo je iz ovih razloga velik broj onih liberala koji su podržavali rat u Jugoslaviji podržavao i invaziju Iraka. Zatim su počeli odustajati. Ali na početku su podržavali invaziju Iraka. Posebno su jaki bili u Francuskoj. Chirac se nije slagao s invazijom Iraka. No bilo je francuskih intelektualaca, posebno oko *Le Monde* i *Libération* i svih tih liberala, koji su bili prilično sretni da se ide na Irak. To je posve promijenilo... bio je vrlo odlučujući, taj jugoslavenski rat, u premještanju odnosa snaga lijevih i liberalnih intelektualaca te u njihovom privođenju na stranu američkog imperija. To je odigralo vrlo, vrlo značajnu ulogu, a oni se otad na to nisu osvrnuli.

Možete li reći nešto o ulozi korporativnih medija u politici i procesu demonizacije koji se razvio prema ovim regijama? U svom radu ste, naprimjer, istraživali kako su funkcionirale analogije s Hitlerom i kako su uvijek iznova prizivane u takvim dijelovima svijeta, kao što je Irak, Afganistan i Srbija kao dio logičke podloge pripremljene za takve intervencije.

— Analogija s Hitlerom se uvijek priziva, budući da je jedna od rijetkih stvari oko kojih se zapadno javno mnijenje slaže to da je Hitler bio *bad guy*. Filmovima i dokumentarcima o Drugome svjetskom ratu nema kraja. To je jedino iskustvo na Zapadu s kojim se ljudi zaista identificiraju na pozitivan način. Tako da ga sve vrijeme koriste. Analogija s Hitlerom se koristi otkad su Britanci zajedno s Francuzima i Izraelcima odlučili napasti Egipat 1956. Egipatskog nacionalnog vođu Nassera opisivali su kao Hitlera na Nilu. Zatim su Gadafijski često nazivali Hitlerovom slikom. No danas' je opet prijatelj. Tako da više nije Hitler, on je sad Jefferson. Zatim imate Miloševića kojeg opisuju kao Hitlera. Zatim, kad su se potrebe promijenile, Saddam Hussein je postao Hitler. Moglo bi se stoga pomisliti da ustvari Hitlerov poraz u Drugom svjetskom ratu uopće nije bio poraz, jer je tako rođeno puno više Hitlera. Ali to služi potrebama zapadne propagande.

A u medijima su se stalno koristile slike izbjeglih Kosovara. Jedan mi je čovjek posve ozbiljno rekao: "Razlog zbog kojega ne mogu podržati rat u Iraku jest to što nema slika". Pa sam ga pitao što bi mislio da su svega tri tjedna prije rata pokazane neke slike, slike Saddamovih trupa kako ulaze u kurdsko selo i istjeruju ljude. Rekao je: "Pa, možda bih onda podržao rat". Dakle, mediji igraju presudnu ulogu, i postali su u onome što čine središnji oslonac novih ratova. Ponavljanje dekontekstualiziranih slika dva tjedna u svim vijestima može stanovništvo natjerati u histeriju i gurnuti ga u rat. Irak je to sad usporio, tako da je puno ljudi jako nervozno oko dvojbenih intervencija upravo zbog Iraka. Ako je Jugoslavija ljude gurnula u smjeru intervencije, Irak ih sada gura opet u drugom smjeru. Zanimljivo će biti vidjeti kako će se sve odigrati.

Prevela s engleskoga Vesna Vuković

Bilješke:

1 Razgovor je vođen četiri godine prije Gadafijsva svrgavanja i pogubljenja, op. ur.

Okupirajmo (kino) Europu

O novim tendencijama u europskom filmu piše selektor istoimene sekcije u sklopu filmskog programa

Dragan Rubeša

Možda najmotivniji trenutak ovogodišnjeg Berlinalea dogodio se kad je selektor Forumu pozvao 85-godišnjeg Wynna Chamberlaina da publici predstavi restauriranu kopiju kulturnog underground filma *Brand X* u kojem se ukazuje napušeni Warholov superstar Taylor Mead na vrhuncu ludila. Referirajući se u festivalskoj najavi svog filma na Jonasa Mekasa koji je u *Voiceu* napisao da je dotični film "subverzivna propaganda politike veselja i nereda", dobro raspoloženi Chamberlain – koji trenutno živi pod suncem Marakeša – poručio nam je: "Ne znam zašto bi veselje i nered bili subverzivni". No, još je Amos Vogel u seminalnoj knjizi *Film kao subverzivna umjetnost* napisao da je subverzivno sve ono što ljude tjera da propituju postojeći sistem vrijednosti. U tom kontekstu, Chamberlainova satira jest subverzivna. Ali Vogel se isto tako pitao može li forma subvertirati sadržaj i obratno te mogu li oni subvertirati publiku. Prema njemu, subverzija u filmu započinje kad mrak prekrije kinodvoranu i kad se upali projekcijsko svjetlo.

PARTIZANI FILMSKE UMJETNOSTI Biti subverzivan znači na svojevrsan način identificirati, locirati, napasti i eliminirati vizualni tabu. No, iako smo već oplakivali brojne europske filmske avangarde i pokrete, u eri terorističke paranoje, kada Amerika ulazi u konfuzni period unilateralnog konzervativizma dok se Europi događa revival opasnih rasističkih i nacionalističkih ideologija, Vogelovo inzistiranje na korištenju filmske umjetnosti kao sredstva podizanja svijesti aktualnije je no ikad.

Nema nikakve tajne da je u posljednje vrijeme malena komuna filmofila polarizirana na dvije kategorije. Na jednoj su strani oni koji napuštaju film nauštrb televizije, videoigrice, interneta i mobitela. Drugu stranu predstavljaju oni koji vjeruju da se film još uvijek može tretirati kao neka vrsta izuzetka. Oni više vole "anektirati" filmsku umjetnost nekim drugim izražajnim formama umjesto da se nezainteresirano povuku i oplakuju njenu smrt. Njeni partizani vole ono što volimo mi: suverenost kadriranja, nanovo otkrivenu životnost malog kućnog videa i imitaciju nijemog filma. Unazad samo desetak godina, film je morao potpisati mirovni pakt sa svakodnevnim protokom slika koje proizvode mediji i njihova razorna moć. Danas je film prinuđen voditi dijalog s tim slikama. Te slike samo treba uzeti, jer one već negdje postoje. One su tu pred nama u formi videobloga i screenshota.

RETORIKA FILMSKOG KOLEKTIVA Zato nove tendencije europskog filma danas uključuju gerilske komade snimljene za simboličnu svotu od 150 eura, poput *Donome* Djina Carrenarda radene u produkciji Donoma Guerille koja nanovo aktualizira gotovo zaboravljenu retoriku filmskog kolektiva. Carrenard je ultimativna autorska varijacija čovjeka-orkestra. Na promotivnu turneju svog filma, koja je obuhvatila tridesetak francuskih gradova, krenuo je autobusom kao da se radi o predizbornoj kampanji neke ultralijeve partije, samo što je političare zamijenila kompletna Carrenardova dobro raspoložena filmska ekipa i jedan rock bend. Njihov je antipod Zeldovičeva futuristička i dostatno shizoidna filmska ekstravagancija (*Mišen*) snimljena prema scenariju kulturnog Vladimira Sorokina, u čiju je produkciju utrošena svota koja korespondira s boljim hollywoodskim produkcijama jer se bez te svote očito ne bi mogle vizualizirati blazirane ideje i fantazije prebogatih Rusa kojima se autorov film bavi.

Naravno, strategija filmskog kolektiva kao političke borbe sve je prisutnija u alternativnom filmu danas. Ono što je Carrenardov kolektiv učinio u Sarkozyjevoj Francuskoj, to je recimo sirijski Collective Abounaddara učinio na videoplanu u borbi protiv Assadova režima. S druge strane, alternativni izvori financiranja europskih filmova uključuju i regionalne udruge, poput Apulia Film Commission u slučaju aktivističkog filma Valentine D'Amico *La svolta donne contro l'ILVA*, ili umjetničke galerije, poput newyorške Anton Kern Gallery koja je koproducirala uznemirujući film poljskog umjetničkog tandema Anke & Wilhelma Sasnala *It Looks Pretty From the Distance*,

Strategija filmskog kolektiva kao političke borbe sve je prisutnija u alternativnom filmu danas. Ono što je Carrenardov kolektiv učinio u Sarkozyjevoj Francuskoj, to je recimo sirijski Collective Abounaddara učinio na videoplanu u borbi protiv Assadova režima



Moja Europa danas zrcalo je mog malog grada na čijoj se glavnoj ulici, na potezu od jednog kilometra, smjestilo sedam banaka, dvije kamere videonadzora, jedan pajzl za otkup zlata, jedno parkiralište sagrađeno na očišćenim ostacima srušenog bivšeg kina na čijoj bi se lokaciji trebao izgraditi Dom umjetnosti te jedan kostur nikad dovršene garaže koji je vedute mog grada približio vedutama Casal di Principea iz Gomore

trenutno možda najrelevantnijih izdanaka poljske varijacije *Movide* koju je kraham blizanaca Kaczinsky iznjedrila nova politička klima u kojoj ima mjesta i za transrodne političare, a koja ne želi uništavati koljena stalno klečeći na mramornim podovima crkava. Njima možemo pridružiti još jednog okrutnog kroničara europskog sela, Madara Attilu Tilla, čija prokleta aktualna *Csicska (Zvijer)* funkcionira kao svojevrsni preludij onom što je Bence Fliegau napravio u najnovijem filmu *Just a Wind* referirajući se na krvave orgije mađarskih ultranacionalista po romskim naseljima. Orgije gotovo identične onima koje su počinili "lovci" u Scheffnerovoj *Reviziji* koja jukstaponira dvije različite romske obitelji u bolnoj istrazi vezanoj za misterioznu smrt dvojice Rumunja na granici između Poljske i Njemačke. Jer, dok u *Filmu kao subverzivnoj umjetnosti* Vogel naglašava da su se u istočnoeuropskim filmovima iz komunističke ere autorove subverzivne ideje kamuflirale u formi ezopovskih metafora, a da bi postavio neka važna pitanja, autor je pribjegavao alegoriji i neizravnosti – što je, recimo, bilo evidentno u miljeu poljskog eksperimentalnog

filma i animacije (sjetimo se *Labirinta*, tog paradigmatkog komada Jana Lenice, ili Borowczykove *Kuće*) – danas angažirani poljski umjetnici, poput Sasnalovih, igraju na izravniju in-yer-face strategiju i udaraju ravno u prepone.

REVOLUCIJA, INDIGNADOSI I OCCUPY POKRETI... Naime, u institucionalnim ciklusima europskih nacionalnih kinematografija koji često gostuju u našim nekomercijalnim kinima, njihovi programeri s pečatom filmskih instituta jako paze da svoju zemlju prezentiraju u afirmativnom kontekstu, pa je svaki ozbiljniji socijalni diskurs i onaj neuništivi zavattinijevski "duh istrage" gotovo nemoguć – kao da se pravi problemi žele gurnuti pod tepih nauštrb klasika ili filmskih turističkih razglednica. Zato Nove tendencije mogu postići cilj samo ako uspostave određenu vrstu dijaloga sa svim našim ljudskopravaškim festivalima i filmskim "mutacijama", kojima smo se najviše približili genijalnim eksperimentalnim doksom Michaela Palma *Low Definition Control* i Straubovim začudnim kratkišem *Nasljednik*.

Uostalom, Carrenard je nastavak onog što u francuskom filmu danas predstavljaju autori poput ranog Abdellatifa Kechichea, Tariqa Teguie i Rabaha Ameur-Zaimechea, dakle, autori koje je programer europskih Novih tendencija prvi put predstavio hrvatskoj publici u selekciji riječkih filmskih Mediteranskih igara. Autori na marginama, koji su u filmove doveli obične ljude, a ne nadljude. Autori koji temu ilegalne imigracije odbijaju svesti na didaktiku političkog pamfleta, vjerujući u snagu individualne priče (sjetimo se sudbine mlade Alžirke iz Rabahova *Bled Number One* kojoj su braća zabranila da pjeva pa je pjevački talent paradoksalno mogla pokazati tek kad su je strpali u umobolnicu, što će kulminirati njenim dirljivim jazzy nastupom pred pacijentima). U zoni angažiranog doksa, njihove mehanizme danas baštine sineasti poput Andree Segrea (*Il sangue verde, Mare chiuso*) čije se "kućne" produkcije također mogu smatrati svojevrsnim filmskim kolektivom (ZaLab).

S druge strane, Nove tendencije nisu mogle ostati ravnodušne na sve one indignadose i occupy pokrete koji su se proširili Europom, iako je Philippe Garrel još u *Les amants reguliers (Obični ljubavnici)* pokazao da se revolucija raspršila u dimu opijuma dok se njena fensi djeca vraćaju s barikada kao da se vraćaju iz škole. Ostalo je tek toliko vremena da se skinu blatnjave cipele, u kadi ispere pepeo s lica i pojedje kutija sardina u obiteljskoj idili dok Garrel u maestralnoj sceni večeere snima sina Louisa, njegova (pravog) djeda Mauricea i Louisovu majku Brigitte Sy, da bi potom obitelj zamijenila grupa (ljubavnika/prijatelja/sanjara). Grupa se potom počinje prelijevati u jedan par, da bismo iz para otišli prema usamljenosti. Pretvoriti opijum u ljubav i ljubav u opijum. A kao bunt protiv religije kao "opijuma za narod", ostaje tek jedno mokrenje po kipu Gospe.

JESU LI TO NOVE EUROPSKE TENDENCIJE?

Ne znam koliko su suvremeni europski indignadosi i okupatori naučili od Garrelove šezdesetosmaške djece revolucije. No, zato smo pokušali orkestrirati dva različita pristupa djeci garavih lica koja su se tijekom genovskog samita G8 zatekla na krivom mjestu (škola Diaz) u krivo vrijeme. Oba filma pokazuju kako su djeca stasala, bilježeći njihove riječi i noćne more sjećanja koje postaju snažnije od slike, dakle, ono što se s njima zbiva danas. Možda će nam o tome nešto reći i teorijski segment Subversive Film Festivala. Moja Europa danas zrcalo je mog malog grada na čijoj se glavnoj ulici, na potezu od jednog kilometra, smjestilo sedam banaka, dvije kamere videonadzora, jedan pajzl za otkup zlata, jedno parkiralište sagrađeno na očišćenim ostacima srušenog bivšeg kina na čijoj bi se lokaciji trebao izgraditi Dom umjetnosti te jedan kostur nikad dovršene garaže koji je vedute mog grada približio vedutama Casal di Principea iz Gomore. Jesu li to Nove europske tendencije? Moj grad ionako može biti bilo koji naš grad. Zato, kad već u njemu nema kina koje se nekad zvalo Beograd, onda barem okupirajmo (kino) Europu. **E**

Putujućí narativi

Uvod u sekciju filmskog programa u sklopu koje se tematiziraju europske migracije te konstrukcija identiteta dijaspore

Dina Iordanova

Nakon završetka Hladnog rata, pojačane globalne migracije i kulturni izričaj dijaspore nametnuli su drugačiji pogled na transnacionalne međuljudske odnose. Zemlje koje su tradicionalno bile izvori emigracije postajale su zemlje imigracije, svjetovi koji do tada nisu imali kontakata i kolizija sada se počinju presijecati i preklapati. Novi pokreti učvrstili su status starijih europskih dijaspora, doseljenici koji su nekad ranije stigli na Zapad – Turci u Njemačkoj, Alžirci u Francuskoj te Jamajčani, Indijci i Pakistanci u Velikoj Britaniji – odjednom su postali prilagođeni doseljenici čija su prisutnost i kreativni glasovi bili sastavni dio umjetnosti i diskurzivnih tkiva pojedinih zemalja.

SEOBE KAO POKAZATELJ EKONOMSKIH HIJERARHIJA To "sazrijevanje" dijaspore odvijalo se kao kontrast novim imigracijama, uglavnom iz bivšeg sovjetskog bloka: radi se o migranatima koji su pobjegli od ratova u bivšoj Jugoslaviji tijekom 1990-ih, poljskim građevinskim radnicima ili drugim doseljenicima iz Ukrajine, Rumunjske te Bosne i Hercegovine, čiji je priljev postavio nove izazove za razumijevanje i ophođenje s imigracijama. Istočnoeuropske zemlje, koje su izvor značajne emigracije, istovremeno su postale zemlje-primateljice imigranata. Tu je na djelu još jedan značajan pomak stanovništva što odražava višeslojnu narav bivšeg Istočnog bloka, u kojem su ljudi iz manje uspješnih bivših komunističkih zemalja pohrlili u bogatije. Seobene litanije najveće europske transnacionalne manjine, Roma, bile su pokazatelj tih ekonomskih hijerarhija i nejednakosti.

Ranije su se priče pričale s obzirom na globalni grad na Zapadu (koji je pretpostavljen kao normativna destinacija) te iz perspektive promatrača sa Zapada (koji je pretpostavljen kao normativni pripovjedač). To se promijenilo. Fokus reprezentacije premješta se ka graničnim mjestima, poput Trsta u Italiji ili Sangattea u Nord-Pas de Calaisu u Francuskoj – privremenog izbjegličkog kampa poznatog kao "džungla" – pri čemu se narativ razvija oko onih koji pokušavaju prodrijeti u "Tvrđavu Europu" (što je najbolje prikazano u filmu *Na ovome svijetu*).

Mogućnosti narativa multikulturalnih globalnih gradova u filmovima se najbolje očituju u dnevnim migracijama stanovnika metropolisa, koje se odvijaju na relacijama periferija – periferija. Ovi migrirajući protagonisti krenuli su s jedne točke periferije da bi završili na drugoj, u jednoj od "sporednih ulica" i etničkih enklava. Njihova putanja ne predstavlja oslobađajući bijeg iz restriktivne marginalne okoline koji vodi k trijumfalnom preseljenju na kakvo god mjesto koje se percipira kao socijalno ili geografski poželjan centar. Usprkos tome, ipak se radi o prihvatljivom napretku u pravom smjeru; čak i pod uvjetom da migrante ne dovede u središte vlastitih težnji, barem ih njima približava.

Čini se da postoji nepomirljiva dihotomija između prisilnog i konsenzualnog koja stvara rasjed između traffickinga i dobrovoljne migracije, a temelji se na percepciji angažiranosti pojedinca. Na one koji su svjesno pristali na to da ih se krijumčari u zemlju ne može se gledati kao na žrtve traffickinga; oni se pojavljuju kao aktivni sudionici u činu nezakonitog ulaska. Ropstvo i rad u robovskim uvjetima očita su i neprihvatljiva kršenja ljudskih prava, no destitucija i nemanje pristupa osnovnim ekonomskim potrebštinama (poput hrane, lijekova i skloništa) vode do porobljavanja, a pritom ih se ne promatra kao faktore koji mogu dovesti do prisilne migracije.

EUROPSKI HUMANISTIČKI FILM Čak i kad se ne nalazi u središtu suvremenih narativa, trgovina ljudima ima važnu ulogu kao podradnja u filmovima koji kao fokus imaju suvremene probleme i različite stvarnosti. Posebice je to vidljivo u filmovima zemalja europske periferije. Europski redatelji koji rade na Zapadu osjetljivi su na temu trgovine ljudima; priče o protuzakonitim migracijama i ljudima koji su zaglavili kao robovi dominantne su podradnje u onome što bi se moglo nazvati europskim humanističkim filmom koji se razvija od 1990-ih naovamo. *Lamerica*, talijanski film Giannija Amelia (Italija/Francuska/Njemačka,



Ako se fokusiramo na kinematografske reprezentacije migracija i na produkciju identiteta dijaspore, bolje ćemo ih razumjeti nadiđemo li ograničenja nacionalnoga i počnemo li "gledati preko granica"

1994.), jedan je od prvih filmova koji su se otvoreno bavili ovim temama. Upotrebom vješitih narativnih obrata, redatelj postavlja protagonista – Talijana Gina (Enrico Lo Verso) – u poziciju siromašnih Albanaca te ga dovodi u situaciju da zajedno s njima mora tražiti nesigurne putove kako bi stigao u Italiju. Redatelj time ističe poantu prema kojoj je uzrok priljeva Albanaca u Italiju i ostale zemlje Zapadne Europe početkom devedesetih stvarna ljudska potreba.

Bili dijelom traffickinga ili ne, svima je zajedničko da ih je na migraciju potakla ekonomska potreba – emigrirali su da bi zaradili novac, na bilo koji način. Zakonski okviri zemalja u koje dolaze nameću im pravila igre prema kojima moraju imati "priču" koja se uklapa očekivanje da im se nešto dogodilo kako bi se kvalificirali kao ranjive žrtve. To je posebna "legitimacija" koja im omogućava pristup novoj društvenoj sredini i znatno smanjuje rizik eksploatacije u kontekstu nedozvoljene sive ekonomije. Bježanje od ekonomskih poteškoća može prevagnuti i unutar postojećih zakonskih okvira, no nije prihvatljivo kao "priča"; mora postojati neki drugi oblik progona od kojeg ti emigranti bježe (politički, rasni, rodni, i tako dalje). Migranti čija se iskustva ne uklapaju u narativ patnje koji se može adekvatno iskomunicirati kategorizirani su kao "lažne" izbjeglice.

Većina filmova o traffickingu opisuje situacije viktimizacije i fokusira se na patnju, ostavljajući pritom mučitelje izvan priče. Ne radi se o tome da u tim filmovima ne postoje osobe koje vrše trafficking; čak i kad su protjerani u sjenovite putove i mračne uličice u kojima se odvijaju radnje filmova, i dalje figuriraju kao sekundarni likovi. U filmskim radnjama moguće je kategorizirati nekoliko dominantnih tipova zločinaca. U jednu od tih kategorija spada i tip zlikovaca koje volim nazivati "tepih-torbarima": bankrotirali zapadni biznismeni koji nisu uspjeli igrati igru u svojim zemljama pa sada putuju u druge zemlje u kojima dolazi do traffickinga. Poput kopača zlata, oni su u lovu na nove prilike i "nova tržišta".

EKSPANDIRAJUĆI SVEMIR MULTIKULTURALNE DRUŽELJUBIVOSTI Nastajanje filmova na temu migracija i dijaspore pretpostavlja određeni set karakteristika više-manje odsutnih iz obrazaca

posthladnoratovskih europskih migracija koje predstavljaju većinu europskih pokreta u devedesetima i dvijetisućitima. Poput ranijih migracija, i nove su vođene ekonomskim potrebama i poduzimaju ih osobe koje se u bilo kojem trenutku mogu vratiti, no odlazanje i vraćanje danas je mnogo jednostavnije. Novi migranti mogu se poigravati scenarijem više različitih karijera; ne naseljavaju se u kompaktne zajednice, asimiliraju se bez pretjeranog truda i vrlo su mobilni. Nedavno stečena granična fluidnost "schengenske" Europe podrazumijeva i slobodu kretanja koja onemogućava stvaranje više ili manje trajnih grupa migranata i dijaspore.

O filmovima koji se bave migracijama i dijasporom obično se diskutira unutar njihovih manifestacija u kontekstu kinematografskih tradicija definiranih nacionalnom državom (npr. britanska, francuska, njemačka, talijanska, španjolska), čime se nacionalno i dalje uspostavlja kao definirajuća paradigma u većini istraživanja tih filmova u Europi. Ako se fokusiramo na kinematografske reprezentacije migracija i na produkciju identiteta dijaspore, bolje ćemo ih razumjeti nadiđemo li ograničenja nacionalnoga i počnemo li "gledati preko granica". Migracije Bosanaca, koji su se nakon događanja iz devedesetih rasuli diljem svijeta, najbolje je istraživati promatrajući filmove nastale u brojnim zemljama poput Austrije, Francuske, Njemačke, Švicarske, Velike Britanije i Kanade (Iordanova 2001.). Ako probleme migranata na putu prema Europi želimo proučiti u nešto širem kontekstu, rezultati bi bili bolji kada bismo proučavali filmove iz Italije (*Aprile* Nannija Motettija iz 1998.), Slovenije (*Tvrđava Europa* Želimira Žilnika iz 2001; *Rezervni deli* Damjana Kozolea iz 2003.) ili Velike Britanije (*Na ovome svijetu* Michaela Winterbottoma iz 2002.) nego kad bismo proučavali filmove nastale u jednoj europskoj zemlji.

Medutim, zanimljivo je i da su najvažnije filmove o identitetima posthladnoratovskih migranata napravili redatelji koji nikad nisu bili migranti i koji su čvrsto utaboreni u svojim matičnim zemljama. Čini se stoga da je za nastanak važnih doprinosa posthladnoratovskoj reprezentaciji identiteta migranata i dijaspore važnije iskustvo promatranja posljedica migracija na pojedince i zajednice nego samo iskustvo migracije. Jedna od takvih redateljica je i Ibolja Fekete u Mađarskoj, koja je svoja zapažanja o uvjetima izmještanja i migracija ponudila u izvrsnim filmovima poput *Bolshe Vita* (Mađarska 1996.) u kojem se bavi priljevom migranata iz ruskih i drugih istočnih zemalja u jednu srednjoeuropsku metropolu – Budimpeštu. Njezin film *Chico* (Njemačka/Hrvatska/Mađarska/Čile 2001.) bavi se traganjem za zagonetkama identiteta osobe koja je rođena u Boliviji a odgojena kao mađarsko-čileanski Židov, čija potraga za idealima i vjerom tvori osnovu fino razrađene psihološke studije migracije.

Različiti filmovi migracije i dijaspore otkrivaju nam ekspanzirajući svemir multikulturalne druželjubivosti; nemoguće ih je i dalje promatrati kao mozaik izoliranih kulturnih idiosinkrastičnih fenomena povezanih s pojedinim nacionalnim kontekstom. Sve je jasnije da su lokacije produkcije migracijskih filmova prostorno razdvojene te da je njihova publika također razasuta po cijelom planetu. ■

Literatura:
Iordanova, D. (2001) 'Displaced? Shifting Politics of Place and Itinerary', *Senses of Cinema*, 14 (June). Dostupno na mrežnim stranicama: HYPERLINK "http://www.sensesofcinema.com/contents/01/14/displaced.html" http://www.sensesofcinema.com/contents/01/14/displaced.html (15 November 2007)

Bilješke:
1 Tepih-torbari, odnosno "carpetbagger" je pogrdan izraz korišten u SAD-u koji su Južnjaci dali Sjevernjacima doseljenima na Jug u vrijeme obnove, između 1865. i 1877. Pojam se odnosi na tvrdnju da ti došljaci obično nose "tepih-torbe", čest oblik prtljage u to vrijeme (čvrste vreće, odnosno torbe, koje se nose na ledima, a napravljene su od pohabanih tepiha). Naziv se koristio u pogrdnom smislu te upućuje na oportunistički i iskorištavanje od strane stranaca.

SUBOTA (05.05.)

EUROPA - reprize

14:00
Inalimama: sveta i profana
Eduardo Lopez
Bolivija, 2008., 84', 35mm, kolor

16:00
Priljavi dnevnici
Mia Engberg
Švedska, 2009., 88', DigiBeta, kolor i c/b

NEDJELJA (06.05.)

18:00
Donoma
Djinn Carrnand
Francuska, 2010., 133', DVcam, kolor

20:00
Revizija
Philip Scheffner
Njemačka, 2012., 106', 35mm, kolor

22:00
Zvijer
Attila Tili
Mađarska, 2011., 20', 35mm, kolor

Iz daljine izgleda lijepo
Anka Sasnal
Poljska, 2011., 77', DigiBeta, kolor

PONEDJELJAK (07.05.)

14:00
Tu sam
Beck Cole
Australija, 2010., 91', DVcam, kolor

16:00
Žena bez glave
Lucrecia Martel
Argentina, 2008., 87', DVcam, kolor

UTORAK (08.05.)

14:00
Waban-aki: narod iz zemlje izlazećeg sunca
Alanis Obomsawin
Kanada, 2006., 104', DVcam, kolor i c/b

16:00
Koristan život
Federico Veiroj
Urugvaj, 2010., 67', 35mm, c/b

SRIJEDA (09.05.)

14:00
Priljaci s njima
Eva Houdová
Belgija, 2012., 70', BetaCam, kolor

16:00
Godovi
Armat Escalante
Meksiko, 2008., 90', 35mm, kolor

PETAK (11.05.)

14:00
Dnevnići Knud Rasmussena
Zacharias Kunuk i Norman Cohn
Kanada, 2006., 112', digital, kolor

16:00
Lavež vode
Sterlin Harjo
SAD, 2009., 81', DVcam, kolor

SUBOTA (12.05.)

14:00
Tiho svjetlo
Carlos Reygadas
Meksiko, 2007., 131', DigiBeta, kolor

16:00
Djevojke iz shopping centra
Kasia Roslaniec
Poljska, 2009., 82', 35mm, kolor

EUROPA

18:00
Tržište nekretnina
Mercedes Alvarez
Španjolska, 2011., 110', DigiBeta, kolor

20:00
Katstrojka
Aris Chatzistefanou, Katerina Kitidi
Grčka, 2012., 80', digital, kolor

21:30
Razgovori:
Aris Chatzistefanou i Katerina Kitidi
Q&A: Igor Bezinović

18:00
Lamerica
Gianni Amelio
Italija/Francuska/Švicarska, 1994., 103', 35mm, kolor

20:00
Zelena krv
Andrea Segre
Italija/Francuska, 2010., 57', DVcam, kolor

22:00
Zatvoreno more
Andrea Segre i Stefano Liberti
Italija, 2012., 80', DVcam, kolor

18:00
40 kvadratnih metara
Njemačke
Tevfik Baser
Njemačka, 1986., 80', DVcam, kolor

20:00
Kontrola niske rezolucije
Michael Palm
Austrija, 2011., 95', 35mm, c/b

22:00
Pod kontrolom
Volker Sattel
Njemačka, 2011., 98', 35mm, kolor

18:00
Sigurno putovanje
Tony Gatilif
Francuska, 1993., 103', 35mm, kolor

20:00
Neki drugi životi
Philippe Lioret
Francuska, 2011., 120', 35mm, kolor

22:00
Robinzon u ruševinama
Patrick Keiller
UK, 2011., 101', DigiBeta, kolor

18:00
Revolucionarna vojna čistotica
Renate Lorenz i Pauline Boudry
Njemačka, 2010., 12', DVcam, kolor

19:00
Naša priča - desetogodišnji "gerijski rat" Peking Queer Film Festivala
Yang Yang
Narodna Republika Kina, 2011., 42', DVcam, kolor

18:00
Okrugli stol
"Uloga filmskih festivala u promociji i distribuciji kinematografije s margine"
Dina Iordanova, Amalia Cordova, Katerina Kitidi, Marie Vermeiren, Rita van Gool
Moderatorica: Etami Borjan

TUŠKANAC

17:00
Priljavi dnevnici
Mia Engberg
Švedska, 2009., 88', DigiBeta, kolor i c/b

19:00
Inalimama: sveta i profana
Eduardo Lopez
Bolivija, 2008., 84', 35mm, kolor

21:00
Toomelah
Ivan Sen
Australija, 2011., 101', DigiBeta, kolor

17:00
Fleksibilna žena
Tatjana Tunanski
Njemačka, 2010., 97', DigiBeta, kolor

19:00
Žena bez glave
Lucrecia Martel
Argentina, 2008., 87', DVcam, kolor

21:00
Tu sam
Beck Cole
Australija, 2010., 91', DVcam, kolor

17:00
Grčka tragedija
Nicole Van Goethem
Belgija, 1985., 7', 35mm, kolor

19:00
Nije na prodaju
Marie Vermeiren
Belgija, 2007., 22', MiniDV, kolor

Lelin kôd
Donestech Collective
Španjolska, 2010., 65', DVcam, kolor

19:00
Koristan život
Federico Veiroj
Urugvaj, 2010., 67', 35mm, c/b

21:00
Waban-aki: narod iz zemlje izlazećeg sunca
Alanis Obomsawin
Kanada, 2006., 104', DVcam, kolor i c/b

17:00
Audre Lorde - Berlinske godine 1984. - 1992.
Dagmar Schultz
Njemačka, 2012., 81', DigiBeta, kolor

19:00
Predavanje:
"Nositi se s promjenama: filmski ogledi o post-komunizmu"
Dina Iordanova

21:00
Tiho svjetlo
Carlos Reygadas
Meksiko, 2007., 131', DigiBeta, kolor

17:00
Djevojke iz shopping centra
Kasia Roslaniec
Poljska, 2009., 82', 35mm, kolor

19:00
Predavanje:
"Nositi se s promjenama: filmski ogledi o post-komunizmu"
Dina Iordanova

21:00
Tiho svjetlo
Carlos Reygadas
Meksiko, 2007., 131', DigiBeta, kolor

17:00
Priljaci s njima
Eva Houdová
Belgija, 2012., 70', BetaCam, kolor

19:00
Godovi
Armat Escalante
Meksiko, 2008., 90', 35mm, kolor

21:00
Lavež vode
Sterlin Harjo
SAD, 2009., 81', DVcam, kolor

17:00
Grčka tragedija
Nicole Van Goethem
Belgija, 1985., 7', 35mm, kolor

19:00
Nije na prodaju
Marie Vermeiren
Belgija, 2007., 22', MiniDV, kolor

Lelin kôd
Donestech Collective
Španjolska, 2010., 65', DVcam, kolor

19:00
Koristan život
Federico Veiroj
Urugvaj, 2010., 67', 35mm, c/b

21:00
Waban-aki: narod iz zemlje izlazećeg sunca
Alanis Obomsawin
Kanada, 2006., 104', DVcam, kolor i c/b

Novo tendencije europskog filma
(selektor: Dragan Rubeša)
Kino Europa
Varšavska 3

Migracije
(selektorica: Dina Iordanova)
Kino Europa
Varšavska 3

Selekcija filmova sa ženskog filmskog festivala 'Elles Tournent-Bruxellesu'
(selektorice: Marie Vermeiren, Eva Houdová, Dani Frank i Rita van Gool)
Kino Tuškanac
Tuškanac 1

Novo tendencije u latinoameričkom filmu
(selektorica: Etami Borjan)
Kino Tuškanac
Tuškanac 1

4. film
(selektorica: Etami Borjan)
Kino Tuškanac
Tuškanac 1

Filmsko-teorijska škola
(Direktorica: Etami Borjan)



NEDJELJA (13.05.)

5. SUBVERSIVE FESTIVAL
SUBVERSIVE FORUM /
MEĐUNARODNA KONFERENCIJA
**BUDUĆNOST
EUROPE**
13 - 19. 05. 2012.
KINO EUROPA, KAZALIŠTE ZKM

18:00

Promocija knjige
Tariq Ali "Obamin Sindrom"
(Profil)
razgovor vodi Ivana Dragičević

19:00-21:00

Otvoranje/ okrugli stol
"Križa Europe"
Slavoj ŽIŽEK
Tariq ALI
Gianni VATTIMO
Moderator: Srećko Horvat

www.subversivefestival.com

PONEDJELJAK (14.05.)

Križa Europe

10:00-12:00

Panel
"Što ne valja s Europom?"
Samir Amin, Bernard Cassen, Eric Toussaint, Francine Mestrum
Moderator: Igor Štikis

12:15-14:15

Panel
"Europski otpor"
Thomas Seibert, Giorgos Stathakis, Elisabeth Gauthier, Lorenzo Marsili
Moderator: Mislav Žitko

15:00-17:00

Panel
"Je li drugačija Europa moguća?"
Etienne Lebeau, G. M. Támas, Carl-Henrik Fredriksson, Walter Baier, Alessandra Meozzi
Moderator: Marko Kostanić

18:00

Promocija knjige
Slavoj Žižek "Živjeti na kraju vremena" (Fraktura)
razgovor vodi Anika Čakardić

19:00-21:00

Predavanje
"Globalna ulica: nastajanje političkog"
Saskia SASSEN

21:00-23:00

Predavanje
"Znakovi iz budućnosti"
Slavoj ŽIŽEK

UTORAK (15.05.)

Križa Europe

10:00-12:00

Panel
"Uloga europske ljevice"
Christophe Ventura, Havis Golemis, Karl-Heinz Dellwo, Gabrielle Rollnik, Waltraud Fritz-Klackl
Moderator: Stipe Čurković

12:15-14:15

Panel
"Predstavnička ili direktna demokracija?"
Peter Vermeersch, David Van Reybrouck, Giovanni Allegretti, Costas Douzinas, Barbara Steiner
Moderator: Toni Prug

15:00-17:00

Panel
"Dobre i loše vijesti s periferije Europske unije"
Peter Damo, Nicolas Defferas, Nuno Serra, Margarit Mileva
Moderatorica: Waltraud Fritz-Klackl

18:00

Promocija knjige
Stéphane Hessel "Pobunite se" (VBZ)
razgovor vodi Marko Pogačar

19:00-21:00

Okrugli stol
"Od socijalnih foruma do 'okupacija'"
Bernard CASSEN, Samir AMIN, Eric TOUSSAINT
Moderator: Toni Prug

21:00-23:00

Predavanje
"Trulo srce Europe"
Tariq ALI

SRIJEDA (16.05.)

U obranu zajedničkih dobara

10:00-12:00

Panel
"Od krize do zajedničkih dobara"
Ugo Mattei, Giovanni Allegretti, Vinod Raina, Jean Marie Perbot
Moderator: Vedran Horvat

12:15-14:15

Panel
"Urbana zajednička dobra - Drugaciji grad je moguć"
Geert de Pauw, Teodor Celakoski, Brigitte Kratzwald
Moderatorica: Sonja Leboš

15:00-17:00

Panel
"Posjedovanje budućnosti - digitalna zajednička dobra i što ACTA ima veze s tim?"
Alan Toner, Mayo Fuster, Nenad Romić Marcel, Saki Bailey
Moderator: Toni Prug

18:00

Promocija knjige
Renata Salecl "Tiranija izbora" (Fraktura)
razgovor vodi Tonči Valentić

19:00-21:00

Predavanje
"Pobunite se!"
Stéphane HESSEL

21:00-23:00

Okrugli stol
"Zajednička dobra u Europi - staro ili novo područje borbe?"
Michael HARDT, Costas DOUZINAS, Ségolène PRUVOT
Moderator: Vedran Horvat

ČETVRTAK (17.05.)

Prema Balkanskom socijalnom forumu

9:30-10:30

Panel
"Zašto Svjetski socijalni forum, zašto na Balkanu?"
Samir Amin, Walter Baier, Vinod Raina, K. M. Padmanabhan
Moderatori: I. Štikis & S. Horvat

10:30-12:30

Panel
"Socijalna situacija na Balkanu danas"
Peter Damo, Arlind Qori, Mate Kapović, Lidija Radivojević, Anika Čakardić
Moderator: Mislav Žitko

13:00-15:00

Panel
"U obranu zajedničkih dobara"
Tomislav Tomašević, Marko Aksentijević, Dušica Radojčić, Vladimir Simović, Primož Krasec, Tomislav Medak
Moderatorica: Danijela Dolenc

16:00-18:00

Panel
"Otpor i mobilizacija protiv neoliberalne agende"
Vuk Bačanović, Suzana Kunac, Zdravko Šaveški, Agon Hamza, Ovidiu Tichindeleanu, Miloš Jadžić
Moderator: Marko Kostanić

18:00

Promocija časopisa
"Europski glasnik" (br. 16)
Dražen Katunarić, Žarko Pačić, Alan Uzelac, Jasna Babić

19:00-21:00

Predavanje
"Strast za neznanjem"
Renata SALECL

21:00-23:00

Predavanje
"Što nam je činiti u krizi?"
Michael HARDT

PETAK (18.05.)

Prema Balkanskom socijalnom forumu

10:00-12:00

Panel
"Deindustrijalizacija i radnički otpor"
Željko Klaus, Siniša Miličić, Matko Utrobičić, Milenko Srećković, Davor Rakić, Branislav Markuš, Denis Geto, Aleksandar Todić
Moderator: Jovica Lončar

12:15-14:15

Panel
"Direktna demokracija: Teorija, iskustva i perspektive"
Zdravko Popović, Josip Jagić, Luka Mešec, Jelena Veljić, Gordian Isabegović
Moderatorica: Jelena Miloš

15:30-17:30

Panel
Opća diskusija i zaključci Svi sudionici
Moderatori: I. Štikis i S. Horvat

18:00

Promocija knjige
Howard Zinn "Narodna povijest SAD-a" (VBZ)
Marko Pogačar, Tihomir Ponoš, Mate Kapović
Moderator: Igor Štikis

19:00-21:00

Predavanje
"Od komunizma kapitala do kapitala komunizma"
Christian MARAZZI

21:00-23:00

Predavanje
"Budućnosti, prošlosti, jezici, Balkan"
Gayatri SPIVAK

19:00-21:00

Zatvaranje/ okrugli stol
"Budućnost Balkana"
Boris BUĐEN, Renata SALECL, Dubravka UGREŠIĆ
Moderator: Igor Štikis

Događanja u kazalištu ZKM, Varšavska 3, ostala događanja u kinu Europa



uz potporu

Zagreb
REPUBLIKA HRVATSKA

medijски pokrovitelji

vecernji list
forum®
zarez
H-ALTER

partneri

HEINRICH BÖLL STIFTUNG
HELVETIKA

FRANCAJSKI INSTITUT
ZAGREB

spoznatori

DHL
Primis Studio
eurozine
z/k/m/
europlakat
ASTORIA
BEST MEDIA PARTNER
TRANS EUROPEANES
fma
CADTM
fraktura
profil
VBZ

Četvrti film

Filmsko stvaralaštvo autohtonih zajednica širom svijeta

Etami Borjan

Četvrti film je sintagma koja se sve češće upotrebljava za filmsko stvaralaštvo autohtonih zajednica širom svijeta. Premda se radi o etnički različitim grupama, ono što povezuje pripadnike takozvanog četvrtog svijeta sličan je status u matičnim zemljama, ali i slični problemi ekonomske i političke prirode. Bez obzira na njihove etničke i kulturološke razlike, sve autohtone zajednice bore se za očuvanje kulturne baštine, svojih običaja, tradicije i jezika. U nekim slučajevima, film im služi kao medij za borbu protiv nasilnog oduzimanja i iskorištavanja njihovih zemljišta od dominantne etničke grupe. "Četvrti film" teme i inspiraciju crpi iz života starosjedilačkih naroda, zajednica i kultura koje su preživjele kolonizatorske invazije i koje i danas postoje kao vitalne društvene i političke jedinice.

POJAVA "ČETVRTOG FILMA" Budući da se radi o fenomenu u nastajanju, još uvijek je preuranjeno govoriti o filmskom pokretu, školi ili estetici "četvrtog filma", pogotovo ako se uzme u obzir relativno mali broj filmskih zapisa koji autohtone zajednice stvaraju. Analizirajući recentnu autohtonu filmsku produkciju, vidljivo je da većina redatelja u svom prikazu još uvijek balansira između dominantne estetike velikih kinematografija prvog, drugog i trećeg svijeta te tradicionalnih pripovjedačkih i izražajnih sredstava vlastite zajednice. Premda se radi o veoma raznolikoj filmskoj produkciji, ono što povezuje filmove četvrtog svijeta prije svega je njihova ideološka, aktivistička i transnacionalna priroda.

Pojava "četvrtog filma" označila je prekretnicu u načinu prikazivanja autohtonih zajednica. Do pojave samostalnog autohtonog filmskog stvaralaštva, te su zajednice uglavnom bile prikazivane u etnografskim filmovima zapadnih redatelja i vizualnih antropologa. Radilo se o filmovima snimljenima tradicionalnom opservacijskom metodom u kojima su etno sineasti prikazivali autohtono stanovništvo u skladu sa stereotipima njihove matične kulture. Stvaranje najprije postkolonijalnog etnografskog filma (kolaborativni film, participacijska antropologija), a zatim i "četvrtog filma" omogućila je pojava Interneta i novih medija koji su značajno promijenili odnose moći između promatrača, u ovom slučaju etno sineasta, i promatranog, tj. Drugog. Globalizacija i veća dostupnost videa i novih medija omogućila je pripadnicima drugih, tradicionalno promatranih kultura da sami snimaju filmove o sebi. Autohtona filmska produkcija u zadnjih deset godina izišla je iz okvira dokumentarnog etnografskog filma i vizualne antropologije. Autohtoni redatelji sve češće stvaraju vlastite filmske uratke bez pomoći antropologa, što im daje veću mogućnost izražavanja i ne ograničava njihov odabir isključivo na "antropološke" teme.

ETNOGRAFSKA VJERODOSTOJNOST I AUTENTIČNOST PRIKAZA Jedan od začetnika "četvrtog filma" je inuitski redatelj Zacharias Kunuk, najpoznatiji po svojoj trilogiji o životu eskimskih autohtonih zajednica u Kanadi. Prvi film iz trilogije, *Atanarjuat, the Fast Runner* (*Atanarjuat, brzi trkač*, 2001.), prvi je autohtoni film koji je 2001. godine osvojio glavnu nagradu za najbolji debitantski film, Camera d'Or, na prestižnom međunarodnom festivalu u Cannesu. Taj događaj označio je prekretnicu u povijesti "četvrtog filma" te ga učinio vidljivim na svjetskoj filmskoj sceni. Svoju definitivnu potvrdu eskimski film doživio je 2006. godine na Toronto International Film Festivalu. Festival je otvoren drugim filmom iz Kunukove trilogije (*The Journals of Knud Rasmussen, Dnevnicu Knuda Rasmussena*, Zacharias Kunuk, Norman Cohn, 2006.). To je ujedno i film koji prikazujemo u sklopu sekcije Četvrti film na ovogodišnjem Subversive Film Festivalu. *Dnevnicu Knuda Rasmussena* film je koji detaljno i vjerodostojno prikazuje povijest, kulturu, način života, jezik, običaje i obrede inuitskog naroda, što ga čini vrijednim umjetničkim, ali i etnografskim audiovizualnim zapisom. Budući da je Kunuk započeo svoju karijeru kao redatelj dokumentarnih etnografskih filmova o zajednici Inuita (npr. *Naša zemlja, Nunavut*, 1993. – 1995.), ne čudi činjenica da i u svojim dugometražnim filmovima inzistira na etnografskoj vjerodostojnosti i autentičnosti prikaza vlastite kulture. Osim kao

Premda se radi o veoma raznolikoj filmskoj produkciji, ono što povezuje filmove četvrtog svijeta prije svega je njihova ideološka, aktivistička i transnacionalna priroda



Aboridžinski dokumentarni i igrani filmovi najčešće se bave problemima marginalizacije i diskriminacije, individualnim primjerima represije autohtonog stanovništva te osobnim traumama pripadnika "ukradene generacije" koje su nasilno oduzimali roditeljima i smještali u domove bijelaca kako bi se "civilizirali"

redatelj višestruko nagrađivanih filmova, Zacharias Kunuk važan je i kao osnivač prve autohtone produkcijske kuće, Igloolik Isuma Productions, koja financira filmove mladih eskimskih redatelja. Kunuk je producirao treći dio trilogije o Inuit Eskimima (*Prije sutra, Before tomorrow*, Marie-Hélène Cousineau, Madeline Ivalu 2008.), koji je prikazan 2011. godine na Subversive Film Festivalu u Zagrebu.

Iz Kanade dolazi još jedan film u ovogodišnjoj sekciji – *Waban-aki: People from Where the Sun Rises* (*Waban-aki: narod iz zemlje izlazećeg sunca*, 2006.) redateljice Alanis Obomsawin, najstarije i najpoznatije sjevernoameričke aktivistice i autohtone redateljice. Kao pripadnica naroda Abenaki, Obomsawin je od početka prikazivala aktualne probleme s kojima se suočavalo autohtono stanovništvo u Kanadi (*Christmas at Moose Factory*, 1971. – negativan osvrt na tadašnji sistem obrazovanja indijanske djece). Njezini filmovi mogu se opisati kao politički i aktivistički budući da je u njima tematizirala goruće društvene probleme vezane za život Indijanaca. U svojim se filmovima Obomsawin bavila položajem indijanskih žena (*Mother of Many Children*, 1977.; *My Name is Kahenttiosta*, 1995.), bespravnom oduzimanjem indijanske zemlje (*Incident at Restigouche*, 1984.; *Kanehsaake: 270 Years of Resistance*, 1993.), nametanjem zakona koji prijete tradicionalnom načinu života kanadskih Indijanaca te izrabljivanjem Indijanaca kao jeftine radne snage (*Rocks at Whisky Trench*, 2000.).

STEREOTIPI U AMERIČKOM FILMU Kratku panoramu sjevernoameričkog autohtonog filma zatvara film iz SAD-a *Barking Water* (*Lavež vode*, 2009.) redatelja Sterlina Harja, smješten među američke Indijance u Oklahomi. Američki Indijanci zasigurno su najzastupljeniji autohtoni narod u povijesti filma. Pojavljuju se u američkim vesternima već od početaka, uglavnom kao opasan, ratoboran, primitivan i divlji narod. Holivudski film mijenjao je stereotipe o Indijancima kroz desetljeća, pa su se uz njih vezivali problemi alkoholizma, kriminala i neobrazovanosti. Paralelno s likom negativnog Indijanca, Hollywood je razvio i sliku pozitivnog Indijanca kao plemenitog i simpatičnog divljaka koji posjeduje poseban uvid u spiritualne svjetove. Ti stereotipi dugo su bili prisutni u američkom filmu, ali se mijenjaju pojavom autohtonog indijanskog filma. Mlade generacije indijanskih redatelja (npr. Victor Masayesva, Minda Martin) u svojim se aktivističkim filmovima bore protiv stereotipnih prikaza Indijanaca kao divljaka koji pripadaju davno prošlom vremenu. Paralelno s aktivističkim filmovima, američki Indijanci snimaju i dugometražne filmove koji prikazuju život i običaje Indijanaca. Broj autohtonih indijanskih redatelja raste iz dana u dan, kao i broj festivala autohtonog američkog filma. Neka od najvažnijih imena suvremenog indijanskog filma su navaški redatelji Victor Masayesva i Aaron Carr, čejenski redatelj Chris Eyre te nekoliko redatelja novog vala navaškog filma: Nanobah Becker, Bennie Klain i drugi.

Suvremeni autohtoni film najčešće se povezuje s izvaneuropskim narodima. Pa ipak, ove godine uvrstili smo i jedan europski film, *Kautokeino-opprøret* (*Pobuna u Kautokeinu*, 2008.) laponskog redatelja Nilsa Gaupa. Nils Gaup jedan je od najznačajnijih suvremenih autohtonih redatelja koji niže svjetske uspjehe i priznanja svojim filmovima na temu života i povijesti Laponaca. Laponci danas nastanjuju područje Norveške, Švedske, Finske i Rusije te je njihova zajednica transnacionalna i multikulturalna. Film i mediji u velikoj su mjeri doprinijeli simboličnom jačanju laponskog identiteta (npr. laponska radiopostaja, vijesti na laponskom jeziku koje se emitiraju u Norveškoj i Švedskoj: *TV-Oasat*, novine *Aššu* i *Min Aggi* koje izlaze u Norveškoj itd.). Laponska zajednica u Norveškoj pokrenula je 2011. zanimljiv projekt za poticanje filmske produkcije kod Laponaca. U sklopu International Sami Film centra, čija je baza u gradu Kautokeino na sjeveru Norveške, organiziraju se radionice i predavanja te se laponsko stanovništvo podučava osnovama filmskog jezika. Laponski filmski centar nudi dvogodišnje stipendije za usavršavanje mladih redatelja te im daje financijsku pomoć pri realizaciji filmova.

REPRESIJA I OTPOR ABORIDŽINA Osim sjevernoameričkog i europskog autohtonog filma, u sekciju su uvrštena dva aboridžinska filma iz Australije: *Here I Am* (*Tu sam*, Beck Cole, 2011.) i *Toomelah* (*Toomelah*, Ivan Sen, 2011.). Oba filma djelomično odudaraju od standardne produkcije budući da se ne radi o aktivističkim i političkim filmovima kao što je to bio slučaj u posljednja dva desetljeća. 2002. godine izlaze dva važna aboridžinska filma koja se bave represijom i otporom Aboridžina kroz povijest: *Black and White* (2002.) redatelja Craiga Lahiffa te *Rabbit-Proof Fence* (2002.) redatelja Phillipa Noycea. Aboridžinski dokumentarni i igrani filmovi najčešće se bave problemima marginalizacije i diskriminacije, individualnim primjerima represije autohtonog stanovništva te osobnim traumama pripadnika "ukradene generacije" koje su nasilno oduzimali roditeljima i smještali u domove bijelaca kako bi se "civilizirali" (npr. televizijska serija *First Australians: The untold story of Australia*, 2008.; *Night Cries: A Rural Tragedy*, Tracy Moffat, 1989.). Recentni filmovi redatelja kao što su Beck Cole, Ivan Sen i Warwick Thornton udaljuju se od društveno angažiranog ili etnografskog filma te se prvenstveno bave ljudskim odnosima. Ipak, autentičnost zadržavaju smještajući filmove u autohtone zajednice i radeći s aboridžinskim glumcima. Velik dio suvremenih aboridžinskih filmova financira autohtona aboridžinska produkcijska kuća CAAMA (Central Australian Aboriginal Media Association). U razvoju aboridžinskog filma i obrazovanju mladih redatelja veliku ulogu imale su lokalne aboridžinske televizijske postaje kao što je Imparja Television za koju su radili redateljica Beck Cole te direktor fotografije na njezinom filmu *Here I Am* Warwick Thornton, inače i sam redatelj nekoliko filmova. **E**

Nove estetike latinoameričkog filma

Kratak osvrt na neke od najvažnijih filmova nastalih u proteklih deset godina

Etami Borjan

Sekcija o novim tendencijama u latinoameričkom filmu kratak je osvrt na najvažnije filmove nastale u proteklih deset godina. Radi se o nepotpunom presjeku latinoameričkog filma u kojem zbog limitiranog broja filmova po sekciji nedostaje velik broj zemalja Srednje i Južne Amerike, a nisu spomenute ni neke velike i važne nacionalne kinematografije kao što je brazilska. Usprkos tome, ova sekcija predstavlja nekoliko filmskih uradaka najpoznatijih redatelja i redateljica koji su utjecali na rađanje novih filmskih pokreta ili škola u svojim državama. Još uvijek je nemoguće govoriti o pravim školama novog filma u navedenim zemljama budući da se u većini slučajeva radi o heterogenim grupama sineasta koji imaju različite stilove, ali ih također povezuju neke zajedničke odrednice: žanrovske, tematske, ideološke ili političke. U sekciji je predstavljen i jedan filmski zapis novog ženskog argentinskog filma koji je, uz novi brazilski ženski film (*Mulheres da Retomada*), jedinstven fenomen po svojoj važnosti i jačini.

KRIZA, NEZAPOSLENOST, KRIMINAL Novi argentinski film počinje se razvijati krajem '90-ih godina, a njegova je pojava usko povezana s ekonomskom krizom koja je pogodila Argentinu početkom novog milenija. Skupina mladih redatelja kroz film je javno izražavala svoje nezadovoljstvo društveno-političkom situacijom u Argentini. Premda su njihovi filmovi kritički progovarali o društvenim problemima, oni se po svom stilu i poetici razlikuju od poetike velikana novog vala latinoameričkog filma: Tomasa Gutierrezza Alea, Fernanda Birre, Julia Garcie Espinose, Octavia Getina, Fernanda Solanasa i drugih. Filmski bum u Argentini dogodio se zahvaljujući promjenama u zakonu o filmskoj produkciji te pojavom novih filmskih škola, umjetničkih akademija i filmskih festivala. Ono što je zajedničko gotovo svim redateljima novog argentinskog filma povratak je neorealističkoj filmskoj estetici: radu s neprofesionalnim glumcima i snimanju na stvarnim lokacijama, što je djelomično bilo uvjetovano lošim ekonomskim prilikama i manjkom novca za stvaranje visokobudžetnih filmova. Premda se radi o heterogenoj skupini mladih redatelja, ono što ih povezuje je tendencija da u svojim filmovima tematiziraju tadašnje društvene prilike: krizu, nezaposlenost, kriminal (*Mondo grúa*, Pablo Trapero, 1999.; *Pizza, birra, faso*, Bruno Stagnaro, Israel Adrián Caetano, 1998.). Redatelji novog filma samo su djelomično bili pod utjecajem poetike velikana latinoameričkog filma, što se najbolje vidi u odabiru tema. Većina novih redatelja bavi se marginaliziranim društvenim skupinama, stoga ne čudi da se u tom periodu javlja i nekolicina ženskih redateljica koje su obilježile novi argentinski film. U ovoj sekciji prikazujemo film jedne od njih, *La mujer sin cabeza* (*Žena bez glave*, Lucrecia Martel, 2008.). Lucrecia Martel jedna je od najvažnijih predstavnica takozvanog argentinskog ženskog novog filma uz redateljice Paulu Hernandez, Vanessu Ragone i Juliu Solomonoff. Pojava ženskih redateljica izuzetno je važna ne samo za Argentinu nego i za povijest latinoameričkog filma uopće. Ženske redateljice u svojim filmovima progovaraju o marginalizaciji određenih društvenih skupina, diskriminaciji i nejednakostima. Filmovi ovih redateljica bave se problemima ženskog identiteta (*La mujer sin cabeza*, Lucrecia Martel, 2008.), položajem autohtonih skupina (*Ayvu-Pora, las bellas palabras*, Vanessa Ragone, 1998.), imigracijom (*La herencia*, Paula Hernandez, 2001.) i društvenom dekadencijom (*La ciénaga*, Lucrecia Martel, 2001.).

TRI TENDENCIJE U NOVOM BOLIVIJSKOM FILMU Bolivijski film je u posljednja dva desetljeća doživio velike promjene zahvaljujući novoj generaciji mladih sineasta koji su se školovali u inozemstvu, ali i dolasku novih i jeftinijih tehnologija. Digitalna tehnologija smanjila je troškove snimanja i znatno povećala broj proizvedenih filmova s prosječno dva do tri dugometražna filma godišnje na dvanaest filmova u 2010. godini. Kao i kod novog argentinskog filma, kod jednog dijela bolivijskih redatelja postoji tendencija povratka neorealističkoj poetici i tematikama vezanima za aktualnu društvenu situaciju. Druga struja u suvremenom

Većina novih redatelja bavi se marginaliziranim društvenim skupinama, stoga ne čudi da se u tom periodu javlja i nekolicina ženskih redateljica koje su obilježile novi argentinski film



Ne čudi da mladi meksički redatelji inspiraciju pronalaze u talijanskom neorealizmu ako se uzme u obzir da je glavni teoretičar i scenarist najpoznatijih talijanskih neorealističkih filmova Cesare Zavattini imao velik utjecaj na meksičku kinematografiju i općenito na novi val latinoameričkog filma u drugoj polovici XX. stoljeća

bolivijskom filmu vezana je za žanrovski film, dok manji broj filmova spada u skupinu autorskih filmova. Nekoliko redatelja i filmova obilježilo je suvremeni bolivijski film: *Zona Sur* (Juan Carlos Valdivia, 2009.), *Rojo Amarillo Verde* (Martín Boulocq, Sergio Bastani, Rodrigo Bellott, 2009.), *Cuestión de fe* (Marcos Loayza, 1998.), *¿Quién mató a la llanita blanca?* (Rodrigo Bellot, 2006.), *Inalmama* (Eduardo López, 2010.). *Rojo Amarillo Verde* film je triju poznatih mladih redatelja čiji je naslov aluzija na boje bolivijske zastave. Film je neka vrsta manifesta – to je prvi pokušaj da se sustavno prikažu osnovni principi novog digitalnog filma. U ovom, kao i u drugim recentnim filmovima, često se koriste stilske figure karakteristične za eksperimentalni film, kao što su izrazito dugi kadrovi i ne uvijek opravdano i nužno korištenje narativne elipse. *Inalmama* Eduarda Lópezza jedini je dokumentarac u ovoj sekciji koji prikazuje mjesto koje kokain ima u svakodnevnom životu autohtonog stanovništva. Osim dokumentarističke i

etnografske građe, *Inalmama* prikazuje i političku pozadinu uzgoja i preprodaje kokaina. Film se ujedno bavi problemima eksploatacije jeftine radne snage i utjecaja američke politike na život autohtonih zajednica u Boliviji.

DVIJE GENERACIJE NOVOG VALA URUGVAJSKOG FILMA Novi urugvajski film u ovoj je sekciji zastupljen filmom *La vida útil* (*Koristan život*, 2010.) redatelja Federica Veroja. Novi urugvajski film fenomen je koji je na međunarodnoj filmskoj sceni prepoznat početkom 2000. godine zahvaljujući internacionalnim filmskim festivalima i sljedećim filmovima: *25 Watts* (Juan Pablo Rebella, Pablo Stoll, 2001.), *En la puta vida* (Beatriz Flores Silva, 2001.), *El viaje hacia el mar* (Guillermo Casanova, 2003.), *Whisky* (Juan Pablo Rebella, Pablo Stoll, 2004.), *Alma mater* (Álvaro Buela, 2004.) i *El baño del Papa* (Enrique Fernández, 2007.). Novi urugvajski film počinje se razvijati nakon pada diktature 1985. godine. U skupinu redatelja novog vala urugvajskog filma spadaju dvije generacije. Prvu generaciju čine redatelji rođeni između 1950. i 1960. godine koji su se obrazovali i formirali za vrijeme diktature. Ta generacija počela je snimati niskobudžetne filmove sredinom 80-ih godina. Uglavnom se radilo o amaterskim filmovima u kojima su redatelji često bili i scenaristi, montažeri i producenti. Ključnu ulogu u formiranju prve generacije urugvajskih postdiktatorskih redatelja imala je udruga Centro de Medios Audiovisuales – CEMA (Centar za audiovizualne medije) koja je uz pomoć financija iz inozemstva pomagala produkciju nezavisnih amaterskih filmova. Nekolicina redatelja ove generacije svoja prva znanja i iskustva stekla je upravo u ovoj instituciji (Guillermo Casanova, Enrique Fernández, Flores Silva). Za formiranje druge generacije redatelja novog urugvajskog filma ključnu ulogu imala je institucija Fondo para el Fomento y Desarrollo de la Producción Audiovisual Nacional – FONA (Centar za promociju i razvoj nacionalne audiovizualne produkcije), osnovana 1995. godine. Druga generacija redatelja rođena je 70-ih i 80-ih godina i odrasla je u vrijeme nakon diktature, što se odrazilo i na njihov filmski izričaj. U filmovima mlade generacije redatelja očit je utjecaj svjetskih filmskih poetika (što je rezultat školovanja u inozemstvu), ali i sve veći broj internacionalnih filmskih produkcija. Neka od najpoznatijih imena su Manolo Nieto (*La perrera*, 2006.), Federico Veroj (*Acné*, 2007.) i Adrián Biniez (*Gigante*, 2000.). Veliku ulogu u njihovom formiranju imala je prethodna generacija redatelja novog urugvajskog filma.

SUVREMENA MEKSIČKA KINEMATOGRAFIJA Novi meksički film razvija se početkom 1990. godine, a prva generacija redatelja postigla je veliku međunarodnu slavu (Alejandro Gonzales Iñárritu, Alfonso Cuarón i Guillermo del Toro). U ovoj sekciji prikazujemo dva filma meksičkih redatelja koji pripadaju drugom valu novog meksičkog filma – skupini redatelja koja se pojavljuje nakon 2000. godine. Prvi je film *Stellet licht* (2007.) Carlosa Reygadasa, a drugi *Los bastardos* (2008.) njegova prijatelja i suradnika Amata Escalantea. Carlos Reygadas označio je povratak neorealističkoj poetici već u svom prethodnom filmu *Batalla en el cielo* (2005.), u kojem prevladavaju dugi kadrovi i neprofesionalni glumci. Reygadas dugim kadrovima stvara iluziju stvarnog trajanja neke vremenske radnje, nastojeći postići što veći efekt stvarnosti. Kao što je i sam nekoliko puta naglasio, redatelj koji je najviše utjecao na njegov stil upravo je Roberto Rossellini. Ne čudi da mladi meksički redatelji inspiraciju pronalaze u talijanskom neorealizmu ako se uzme u obzir da je glavni teoretičar i scenarist najpoznatijih talijanskih neorealističkih filmova Cesare Zavattini imao velik utjecaj na meksičku kinematografiju i općenito na novi val latinoameričkog filma u drugoj polovici XX. stoljeća. Escalante se, naprotiv, puno više inspirirao suvremenim američkim i europskim filmom, a naročito Tarantinom i Hanekeom. Osim ovim dvama redateljima, suvremena meksička kinematografija može se pohvaliti još nekolicinom kvalitetnih mladih redatelja kao što su Fernando Eimbcke, Gerardo Naranjo i dokumentarist Juan Carlos Rulfo. **E**

“Ispravno je pobuniti se protiv reakcionara”

Bitna filozofska teza

Alain Badiou

Poznata je Mao Ce-tungova formula: “Marksizam sadrži mnoge principe, no svi se u krajnjoj analizi mogu svesti na jednu jedinu izreku: ispravno je pobuniti se protiv reakcionara”.¹

Ova rečenica, toliko jednostavna, istovremeno je prilično tajnovita: kako je moguće zamisliti da se Marxov golem teorijski pothvat, njegove neprestano preradivane i s krajnjom skrupulom prekaljivane analize, da se sve to može sabrati u jednu jedinu maksimu: “Ispravno je pobuniti se protiv reakcionara”?² I što je ta maksima? Da li je riječ o konstataciji koja nastavlja marksističku analizu objektivnih proturječja, neizbježnog sraza revolucije i kontrarevolucije? Da li je riječ o *direktivi* usmjerenoj prema subjektivnoj mobilizaciji revolucionarnih snaga? Marksistička istina, da li je ona: bunimo se, imamo razloga, u pravu smo? Ili pak: treba se buniti? Vjerojatno oboje, ili, štoviše, spiralno kretanje od jednog do drugog, realna pobuna – objektivna snaga – obogaćuje se i vraća sebi u spoznaji vlastitog razloga, vlastitog uma – subjektivna snaga.

PRAKSA, TEORIJA, SPOZNAJA Već nam je ovdje povjereno nešto bitno: svaki je marksistički iskaz, u jednom jedinom kretanju koje se dijeli, konstatacija i direktiva. Koncentrat realne prakse, on se izjednačava s vlastitim kretanjem da bi se u njega vratio. Budući da ono što jest nema bitka osim u svom postojanju, ono što je teorija – spoznaja onoga što jest – isto tako nema bitka osim u svom kretanju prema tome čega je teorija. Svaka je spoznaja orijentacija, svaki je opis nalog.

Izreka “ispravno je pobuniti se protiv reakcionara” tome svjedoči više nego bilo koja druga. U njoj je izraženo da je marksizam, prije nego što bi bio razvijena znanost društvenih formacija, sažetak onoga što pobuna zahtijeva: da joj se pruži razlog, da je se ob-razloži. Marksizam je zauzimanje stava i sistematizacija partizanskog iskustva. Postojanje znanosti društvenih formacija ne pobuđuje interes masa osim ako ne odražava njihovo realno revolucionarno kretanje. Marksizam treba pojmiti kao sakupljenu mudrost narodnih revolucija, kao razlog ili um koji one proizvode, kao utvrđivanje i preciziranje njihovog cilja. Rečenica Mao Ce-tunga jasno prepoznaje pobunu kao izvorište pravilnih ideja, a reakcionare kao one čije uništenje teorija legitimira. Rečenica Mao Ce-tunga smješta marksističku istinu *unutar* jedinstva teorije i prakse. Marksistička je istina ono čime pobuna samu sebe ob-razlaže tako da bi razorila neprijatelja. Ona odbacuje svaku *jednakost* pred istinom. U jednom jedinom kretanju, koje je spoznaja u svojoj specifičnoj diobi na opis i direktivu, ona sudi, iskazuje presudu i hvata se njezinog izvršenja. Pobunjeni, na osnovi svog već datog bitnog kretanja, imaju spoznaju vlastite moći i vlastite zadaće: uništiti reakcionare. Marxov *Kapital* ne govori ništa drugo: proleteru su u pravu u tome da nasilno svrgavaju kapitaliste. Marksistička istina nije pomirljiva istina. Ona je, sama po sebi, diktatura, i, ako je potrebno, teror.

Rečenica Mao Ce-tunga podsjeća na to da je za marksista veza teorije i prakse (uma i pobune) *unutrašnji uvjet same teorije*, jer je istina realni proces, pobuna protiv reakcionara. Teško je naći dubokumniji i istinitiji Hegelov iskaz od ovoga:

“Apsolutna ideja, kakva je proistekla, jest identitet teorijske i praktične [ideje], od kojih [je] svaka za sebe još uvijek jednostran[a]”.³

Apsolutna je istina za Hegela proturječno jedinstvo teorije i prakse. Ona je neprekidan i razdijeljen proces bitka i čina. Što Lenjin entuzijastično pozdravlja:

“Jedinstvo teorijske ideje (spoznaje) i prakse – to N.B. – i ovo jedinstvo *baš u teoriji spoznaje*, jer se u proizlazećem zbiru dobija ‘apsolutna ideja’”.⁴

Pročitajmo veoma pažljivo ovu rečenicu, jer ona, a to je osobito, *dijeli riječ “spoznaja” na dvoje*. Riječ je o ključnom momentu na koji ćemo se često vratiti: spoznaja se *kao teorija* (dijalektički) suprotstavlja praksi. Teorija i praksa čine jedinstvo, što će reći, za dijalektiku, jedinstvo

Marksizam je zauzimanje stava i sistematizacija partizanskog iskustva. Postojanje znanosti društvenih formacija ne pobuđuje interes masa osim ako ne odražava njihovo realno revolucionarno kretanje



Pobuna je mudrost zato što je pravedna, zbog toga što je utemeljena na razlogu, no i zato što je ona ta koja određuje zakonitosti budućnosti

suprotnosti. No ovo proturječje: spoznaja (teorija)/praksa, po sebi je upravo sam predmet teorije spoznaje. Drugim riječima: proces spoznaje za unutrašnju prirodu ima proturječje teorija/praksa. Ili, štoviše: praksa, koja se kao takva dijalektički suprotstavlja spoznaji (teoriji), unatoč tome čini sastavan dio spoznaje kao procesa.

U svim marksističkim tekstovima nalazimo ovaj rascjep, ovo dvostruko pojavljivanje riječi »spoznaja«, po tome da li označava *teoriju* u njezinoj dijalektičkoj korelaciji s praksom, ili *čitav proces* ove dijalektike, odnosno proturječno kretanje dva člana, teorije i prakse.

Uzmite u obzir Maoa “Odakle dolaze pravilne ideje?»: “Često, pravilna ideja može nastati samo nakon mnogih ponavljanja procesa koji vodi od prakse k spoznaji i zatim natrag ka praksi. To je marksistička teorija spoznaje, dijalektičko-materijalistička teorija spoznaje”.⁵

Kretanje spoznaje jest prijelaz praksa-spoznaja-praksa. “Spoznaja” ovdje označava *jedan* od članova procesa, a *podjednako* i taj proces uzet u svojoj cjelini, proces koji pak uključuje dva pojavljivanja prakse, početno i konačno.

Da bi jeziku dali čvršći oblik⁶ (ali i bili u skladu s tradicijom) nazvat ćemo *teorijom* član proturječja teorija/praksa čije skupno kretanje, samo po sebi, sačinjava proces *spoznaje*. Reći ćemo: spoznaja je dijalektički proces praksa/teorija.

Na temelju čega se objelodanjuje reakcionarna iluzija onih koji misle da mogu zaobići stratešku tezu o primatu prakse. Jasno je da bilo tko tko nije *unutar* realnog revolucionarnog procesa, bilo tko tko nije praktično unutar pobune protiv reakcionara ne zna ništa, čak i kada teoretizira.

Mao Ce-tung je doista ustvrdio da u proturječju teorija/praksa, odnosno u nekoj fazi realnog procesa, teorija može privremeno igrati glavnu ulogu:

“Stvaranje i obrana revolucionarne teorije imaju glavnu i odlučujuću ulogu u vremenima za koje je Lenjin rekao: ‘Bez revolucionarne teorije ne može biti revolucionarnog pokreta’”.⁷

Da li to znači da je u tom trenutku teorija zapravo jedna intrinzična revolucionarna mogućnost, da se mogu i moraju javljati čisti “marksistički teoretičari”? Nipošto. To znači da je unutar proturječja teorija/praksa, koje je sam proces spoznaje, teorija glavni aspekt proturječja; da je sistematizacija revolucionarnih iskustava ono što omogućava da se napreduje; da nema smisla kvantitativno gomilati ova iskustva, ponavljati ih, jer je na dnevnom redu kvalitativan skok, umna sinteza neposredno praćena vlastitom primjenom, odnosno, vlastitom verifikacijom.

No bez tih iskustava, bez *organizirane* prakse (jer samo organizacija dopušta centralizaciju iskustava) nema sistematizacije, nema spoznaje cjeline. Bez organizirane primjene nema prostora za iskušavanje, nema verifikacije, nema istine. U protivnom, “teorija” ne može proizvesti ništa drugo osim idealističkih besmislica.

Tako se vraćamo na našu polaznu točku: praksa je unutrašnja umnom kretanju istine. Kroz svoje suprotstavljanje teoriji ona čini dio spoznaje. Upravo ova intuicija oduševljava Lenjina u Hegelovoj koncepciji apsolutne ideje, i to do te mjere da Marxa proglašava pukim Hege-lovim sljedbenikom.⁸

Mao Ce-tungova rečenica precizira Lenjinov entuzijizam. Ona je opći povijesni sadržaj Hegelovog dijalektičkog iskaza. Ne predstavlja bilo koja praksa unutrašnje uporište teorije, već je to pobuna protiv reakcionara. Teorija, sama po sebi, ne postavlja izvana zakone prakse, ili pobune: ona joj se pripaja posredujućim oslobađanjem njezinog razloga. U tom smislu, istina je da ova rečenica sve govori: sve, odnosno, cjelinu koja rezimira klasnu poziciju marksizma, njegov konkretan revolucionarni značaj. Cjelinu izvan koje stoji bilo tko tko marksizam želi sagledati ne sa stanovišta pobune već sa stanovišta preloma; ne sa stanovišta povijesti, već sa stanovišta sistema; ne sa stanovišta primata prakse već sa stanovišta primata teorije; ne kao zgnusnutu formu mudrosti radnog naroda, već kao njezin aprioran uvjet.

TROSTRUKI SMISAO RIJEČI "RAZLOG" Ako ova rečenica sve govori, ona to, međutim, čini na osnovi dijalektike, na osnovi jednostavnosti koja se zdvaja. Ono što sabire ovu diobu, ono što je podržava, a očigledno i zataškava, upravo je riječ "razlog": imamo razloga, pobuna je u pravu, protiv reakcionara se podiže novi um (on a raison, la révolte a raison, contre les réactionnaires se dresse une nouvelle raison). Rečenica, u biti, izražava tri stvari putem riječi »razlog«, i tek je njihova artikulacija ono što čini cjelinu.

1. Ispravno je pobuniti se protiv reakcionara, to ne znači, u prvom redu: treba se pobuniti protiv reakcionara, već: bunito se protiv reakcionara, to je činjenica, a ta je činjenica razlog. Rečenica govori: primat prakse. Pobuna ne čeka svoj razlog, pobuna je ono što je već tu, iz bilo kojeg mogućeg razloga. Marksizam jedino govori: pobuna je razlog kao um, pobuna je subjekt. Marksizam je rekapitulacija mudrosti pobune. Zašto napisati *Kapital*, stotine stranica minucioznih skrupula, marljivog razlaganja i poimanja, tomovne dijalektike ponekad na rubu razumljivog? Zbog toga što je jedino to razmjerno dubokoj mudrosti pobune.

Povijesna dubina i upornost pobune prethode marksizmu, gomilaju uvjete i nužnost njegovog pojavljivanja, jer utemeljuju uvjerenje da s onu stranu posebnih uzroka koji izazivaju proletaerski ustanak, postoji temeljan i nesvodiv razlog. *Kapital*, Marxovo djelo, jest sistematizacija, u okvirima općeg uma, onoga što se pridaje u povijesnom sumiranju uzroka. Buržoazija koja poznaje i prepoznaje klasnu borbu, rado će priznati i proučiti posebne uzroke neke pobune, u najmanju ruku zato da spriječi njezino ponovno javljanje. No ona ne zna i ne želi znati razlog kojeg se u krajnjoj liniji drže proleterci, i kojeg nikakvo upijanje uzroka i okolnosti nikada neće utažiti. Marxov se pothvat sastoji od toga da se odrazi ono što se pridaje, ne toliko u posebnostima borbi, već u ustrajnosti i razvoju klasne energije koja je u njih uložena. Mišljenje uzroka ovdje nije dostatno.⁹ Potrebno je temeljno ob-razložiti ovu ustrajnost. Bit proletaerske pozicije ne nalazi se u epizodama klasne borbe, već u povijesnom projektu koji ih pod-upire, projektu čije praktično postojanje nalazimo u neumornoj trajnosti i sukcesivnim etapama proletaerske nepopustljivosti. Tu leži razlog.

Njegovo razjašnjavanje, njegovo izlaganje, istovremeno putem odrazâ i direktivâ, jedino je što primjereno kretanju klasnog bitka fenomena koga pobuna objelodanjuje.

Samo maoistički pothvat danas u potpunosti razvija to što proleterci čine i pružaju spoznaji bezuvjetnog i trajnog karaktera njihove pobune. Samo nam to govori: da, proturječe je antagonističko, da, radnička pobuna, plamen tog proturječja, jeste um same povijesti. Ispravno je pobuniti se protiv reakcionara prije svega znači: nepopustljivi proleterci su u pravu, imaju sve razloge na svojoj strani, i još mnogo više.

2. "Ispravno je pobuniti se protiv reakcionara" također znači: pobuna će nadvladati.¹⁰ Reakcionari će pred sudom povijesti obrazlagati sva nedjela izrabljivanja i ugnjetavanja.

Upornost proletaerske pobune, to je svakako, u skladu s prvim smislom riječi razlog, objektivan, nesvodiv karakter proturječja koje suprotstavlja radnike i buržuje. No to je također praktična izvjesnost konačne pobjede, odnosno, spontana, uvijek nanovo radajuća kritika radničkog defetizma. Da je stanje stvari neprihvatljivo i podijeljeno, to je prvi razlog pobune protiv reakcionara. Da je ono prolazno i osuđeno na propast, to je drugi. Ovo je razlog, više ne sa stanovišta motiva ili trenutka, već sa stanovišta budućnosti. Ovo je razlog u smislu pobjede, s onu stranu razloga u smislu legitimnosti. Pobuna je mudrost zato što je pravedna, zbog toga što je utemeljena na razlogu, no i zato što je ona ta koja određuje zakonitosti budućnosti. Marksizam odbacuje svaku koncepciju razloga koja bi bila samo opravdavajuća. Proletarijat ne samo da ima istinite, već i pobjedonosne razloge za pobunu.

"Razlog" ovdje predstavlja sjecište revolucionarnog legitimiteta i revolucionarnog optimizma.

Pobuna je alergična na Kantovu moralnu maksimu: "Možeš, jer treba da". Kant između ostalog zaključuje da se tako reguliran čin čiste dužnosti zasigurno nije nikada dogodio. Moral je poraženi propis. Međutim, radnička se pobuna itekako dogodila (a bien lieu), a u marksizmu nalazi svoje mjesto (son lieu) pobjedonosnog propisa ili naloga. Marksistički razlog nije trebanje, on je afirmacija samog bitka, neograničena moć onoga što ustaje, suprotstavlja se, proturječi. On je objektivna pobjeda narodnog nepristajanja. Kao materijalistički, radnički razlog govori: "Moraš, jer možeš".

3. Međutim, "razlog" označava još nešto, nešto što predstavlja razdijeljeno stapanje svoja dva prethodna smisla. "Ispravno je pobuniti se protiv reakcionara" ovaj put znači: pobuna se može osnažiti sviješću svog vlastitog razloga. Sam iskaz "ispravno je pobuniti se protiv reakcionara" u isti je mah razvijanje jezgre spoznaje koja je unutrašnja pobuni kao takvoj, ali i vraćanje tog razvoja pobuni. Pobuna, koja ima razloga, koja je u pravu, u marksizmu nalazi čime razviti taj razlog, čime osigurati svoj pobjedonosni razlog, svoj pobjedonosni um. To što omogućuje da se legitimnost pobune (prvi smisao riječi razlog) veže s pobjedom (drugi smisao riječi razlog) upravo je novi tip stapanja pobune kao prakse koja je uvijek tu i razvijene forme njezinog razloga, njezinog uma. Stapanje marksizma i realnog radničkog pokreta, eto treći smisao riječi razlog, odnosno dijalektičko povezivanje, objektivno i subjektivno, njezina dva prva smisla.

Dijalektika filozofski sabire i zgušnjava koncepciju svijeta izrabljivanih koji ustaju protiv postojećeg svijeta želeći radikalnu promjenu. Stoga je ona i vječna filozofska tendencija

Ovdje iznova nalazimo dijalektički status marksističkih iskaza, od kojih se svaki dijeli prema odrazu i prema direktivi: poimajući, s onu stranu uzroka, razlog klasne energije, njezin um, teorija u isti mah formulira pravilo prema kojem razlog može prevagnuti nad uzrokom, cjelina nad lokalnim, strategija nad taktikom. Pobuna izražava svoj razlog kroz praktičnu trajnost; međutim, razjašnjen iskaz tog razloga prekida još uvijek repetitivno pravilo ove trajnosti. Pobuna se naoružava svojim vlastitim razlogom, umjesto da ga tek razvija. Ona sabire i zgušnjava svoj umni kvalitet: ona organizira vlastiti razlog, te određuje i postavlja instrumente njegove pobjede.

Znati da je ispravno pobuniti se protiv reakcionara, putem oslobađanja (teorijskog) uma (raison) ovog (praktičnog) razloga (raison), dopušta izjednačavanje subjektivnog (organizacije, projekta) i objektivnog (klasne borbe, pobune).

"Razlog" koji je izražavao revolucionarnu legitimnost i optimizam, sada izražava svijest, gospodarenje poviješću.

RAZLOG KAO PROTURJEČJE "Ispravno je pobuniti se protiv reakcionara" doista je rečenica koja govori sve o povijesnom kretanju, zato što izražava njegovu energiju, njegov smisao i njegov instrument. Energija, to je klasna borba, objektivna umnost unutrašnja pobuni. Smisao, to je neizbježna propast svijeta izrabljivanja i ugnjetavanja, to je komunistički razlog, komunistički um. Instrument, to je moguće upućivanje i vođenje odnosa, unutar povijesti, između energije i smisla, između klasne borbe (koja je uvijek i posvuda motor povijesti) i projekta komunizma (koji je uvijek i posvuda vrijednost koju iznosi pobuna ugnjetavanih).

Instrument, to je razlog koji je postao subjekt, to je partija.

"Ispravno je pobuniti se protiv reakcionara" izražava cjelinu jer izražava klasnu borbu i primat prakse, komunizam i odumiranje države, partiju i diktaturu proletarijata.

Rečenica izražava cjelovit um, odnosno podijeljeni um, prema subjektivnom i objektivnom, prema stvarnosti i projektu, prema članu i etapama.

Jasno je da je taj cjelovit um proturječe: nemoguće je imati razlog, biti u pravu sam, samo za sebe. U pravu smo protiv reakcionara. Uvijek smo u pravu protiv reakcionara: ovo "protiv reakcionara" unutrašnji je uvjet istinitog. A to je također i zašto Mao Ce-tungova rečenica rezimirá marksizam; ona govori: svaki razlog proturječi. "Istinite se ideje javljaju u borbi protiv lažnih ideja", razlog, um, kuje se u pobuni protiv neumnosti, protiv onoga što su Kinezi neprestano i nepokolebljivo nazivali "reakcionarnim besmislicama".

Svaka se istina afirmira kroz razaranje besmisla. Svaka je istina tako po svojoj biti razaranje. Sve ono što tek održava ili čuva jedinstveno je lažno. Prostor marksističke spoznaje uvijek je prostor ruševina.

Mao Ce-tungova rečenica kazuje nam dijalektiku: klasna bit uma kao pobune leži u borbi na smrt suprotnosti. Istina postoji samo u procesu diobe.

Teorija proturječja čitava je upletena u povijesnu mudrost pobunjenih. Odatle i to da dijalektika oduvijek postoji, isto kao i pobune. Dijalektika filozofski sabire i zgušnjava koncepciju svijeta izrabljivanih koji ustaju protiv postojećeg svijeta želeći radikalnu promjenu. Stoga je ona i vječna filozofska tendencija, tendencija koja se neumorno suprotstavlja konzervirajućem metafizičkom ugnjetavanju:

"U čitavoj povijesti ljudske spoznaje uvijek su postojale dvije koncepcije povodom zakona razvoja svemira, metafizička i dijalektička koncepcija, koje tvore dva suprotstavljena pogleda na svijet".¹¹

Uvijek je riječ o nastavljaju dijalektike, njezinom nastavljaju protiv metafizike, što znači: pružiti razlog, pružiti um pobunjenima. Danas: i istinitom marksizmu protiv lažnog.

Maoistima, protiv revizionista. **E**

Prvo poglavlje Badiouove knjige *Théorie de la contradiction (Teorija proturječja)*, objavljene 1975. godine u sklopu zbirke "Yenan: synthèses" pri izdavaču François Maspéro. S francuskoga preveo Ozren Pupovac.

Bilješke:

1 Sveprisutan citat tijekom Kulturne revolucije.

2 Franc. *on a raison de se révolter* prijevod je slogana (Zâofân yòuli) – doslovno "Pobuna je opravdana/umna" – koji će lansirati Crvena garda. Badiou u svojoj analizi iscrpno koristi višeznačnost riječi *raison*, pogotovo francuskog izraza *avoir raison*, zazivajući najmanje četiri osnovna značenja u kojima se on javlja: 1. imati motiv ili temelj za nešto (imati razloga), 2. biti opravdan, odnosno činiti ili misliti ispravno (biti u pravu), 3. biti u sporu ili alterkaciji (biti protiv), 4. nadjačati nekoga, suzbiti njegov otpor (urazumiti). Nadalje, on ovaj jezički odjek i produbljuje koristeći izraze *donner raison*, pružiti razlog, opravdati, *faire raison*, obrazložiti ili objasniti na racionalan način, ali i pozivajući se na sam pojam uma (franc. *raison*), uzet u naslijeđu Hegelove dijalektike, odnosno u njezinoj marksističkoj i maoističkoj preradi, nap. prev.

3 Hegel, G.W.F. (2004). *Znanost logike*, Drugi svezak, Subjektivna logika ili Nauk o pojmu. Zagreb: Demetra.

4 Lenjin, V. I. (1976). *Filozofske sveske*. Beograd: Beogradski izdavačko-grafički zavod, str. 199. [prijevod je prilagoden].

5 Ce-tung, M. (1976). "Odakle dolaze pravilne ideje". *Politička misao*, XIII: 93-94.

6 Marksizam-lenjinizam-maoizam nije formalizam. Riječi su ovdje uzete u kretanju razaranja/izgradnje koje je kretanje realne spoznaje. Ako je cilj postignut znakovi malo znače. Iz čega slijedi da se riječi mogu prerasporediti i mijenjati: jedino što je bitno jest njihova snaga. Snaga, ona i ovdje nosi prevagu nad uvažavanjem mjesta.

7 Ce-tung, M. (1981). "O proturječju", u: *Kineska revolucija i socijalizam*. Zagreb: Globus, str. 107.

8 "Marx, prema tome, neposredno se nadovezuje na Hegela uvodeći kriterij prakse u teoriju saznanja" (Lenjin, op. cit., str. 191).

9 Lenjin jasno naglašava nedostatnost kategorije uzročnosti kada daje za pravo Hegelu što je, za razliku od Kanta, ne mari posebno prisvojiti: "Kad čitaš Hegela o kauzalitetu, čini se na prvi pogled čudno zašto se on relativno tako malo zadržao na toj od kantovaca omiljenoj temi. Zašto? Pa zato što je kauzalitet za njega samo jedna od odredbi univerzalne veze" (Lenjin, op. cit. str. 143).

10 Franc. "*la révolte aura raison*". U ovom slučaju, *avoir raison (de quelqu'un)* znači svladavati nekoga, odnosno pobijediti u borbi, nap. prev.

11 Ce-tung, M. (1981). "O proturječju", op. cit. [prijevod je prilagoden].

Odvažnost, još više odvažnosti!

Povijesne okolnosti stvorene urušavanjem suvremenog kapitalizma od radikalne ljevice zahtijevaju, na sjeveru, kao i na jugu, da bude smiona u formuliranju svoje političke alternative postojećem sistemu

Samir Amin

1. Suvremeni kapitalizam je kapitalizam općih monopola. Pritom mislim da monopoli danas više nisu otoci (premda važni) u moru drugih još uvijek relativno autonomnih poduzeća, već predstavljaju integrirani sustav. Dakle, ovi monopoli danas čvrsto kontroliraju sve sustave proizvodnje. Mala i srednja poduzeća, pa čak i velike korporacije koje nisu u pravom smislu riječi oligopoli, zatvoreni su u mrežu kontrole koju su postavili monopoli. Njihov stupanj autonomije smanjio se do te mjere da oni nisu ništa više doli kooperanti monopola.

Ovaj sustav općih monopola proizvod je nove faze centralizacije kapitala u zemljama trijade (Sjedinjene Američke Države, Zapadna i Srednja Europa te Japan) koja se dogodila tijekom osamdesetih i devedesetih godina prošloga stoljeća.

Opći monopoli danas dominiraju svjetskom ekonomijom. "Globalizacija" je ime koje su dali skupu zahtjeva putem kojih vrše kontrolu nad proizvodnim sustavima na periferiji globalnog kapitalizma (svijet izvan partnera trijade). To je ništa drugo doli nova faza imperijalizma.

2. Kapitalizam općih i globaliziranih monopola je sustav koji tim monopolima jamči monopolnu rentu nametnutu masi vrijednosti (pretvorenoj u profit) koju kapital izvlači iz eksploatacije rada. U mjeri u kojoj ti monopoli djeluju na periferijama globalnog sustava, monopolna renta je imperijalistička renta. Procesom akumulacije kapitala – koji definira kapitalizam u svim njegovim uzastopnim povijesnim oblicima – stoga upravlja maksimiziranje traženja monopolne/imperijalističke rente.

Ovaj pomak težišta akumulacije kapitala izvor je kontinuirane koncentracije prihoda i bogatstva u korist monopola, uglavnom monopoliziranih od strane oligarhija ("plutokracija") koje upravljaju oligopolnim skupinama na račun naknade rada, pa čak i naknade ne-monopolističkog kapitala.

3. Ova neprestano rastuća neravnoteža zauzvrat sama predstavlja izvor financijalizacije ekonomskog sustava. Time želim reći da se rastući dio viška vrijednosti ne može uložiti u proširenje i produbljanje sustava proizvodnje i stoga "financijsko ulaganje" tog pretjeranog viška vrijednosti postaje jedina opcija za daljnju akumulaciju pod kontrolom monopola.

Implementacija određenih sustava od strane kapitala omogućuje financijalizaciji da djeluje na različite načine:

- (i) pokoravanje menadžmenta tvrtke načelu što veće vrijednosti dionica (*shareholder value*)
- (ii) zamjena kapitaliziranih mirovinskih sustava sustavima mirovinske raspodjele
- (iii) usvajanje načela "fleksibilnih deviznih tečajeva"
- (iv) napuštanje načela da središnje banke određuju kamatnu stopu – cijenu »likvidnosti« – i prijenos ove odgovornosti na "tržište".

Financijalizacija je prenijela glavnu odgovornost za kontrolu reprodukcije sustava akumulacije na tridesetak velikih banaka trijade. Ono što se eufemistički naziva "tržišta" nisu ništa drugo doli mjesta na kojima su razvijene strategije tih aktera koji dominiraju na privrednoj sceni.

Zauzvrat ova financijalizacija, koja je odgovorna za rast nejednakosti u raspodjeli dohotka (i bogatstva), generira rastući višak vrijednosti kojim se hrani. "Financijska ulaganja" (ili radije ulaganja u financijske spekulacije) i dalje rastu vrtoglavom brzinom te nisu proporcionalna rastu BDP-a (koji, dakle, postaje uglavnom fiktivan) ili ulaganju u stvarnu proizvodnju.

Eksplozivan rast financijskih ulaganja zahtijeva – i hrani – između ostalog i dug u svim njegovim oblicima, a naročito državni dug. Kada aktualna vlada tvrdi da se povodi ciljem "smanjenja duga", ona namjerno laže. Jer

Ovaj trenutak nudi nam povijesnu priliku da idemo mnogo dalje; on kao jedini učinkovit odgovor zahtjeva smionu i odvažnu radikalizaciju pri formuliranju alternativa koje su u stanju pokrenuti ofenzivu radnika i naroda kako bi ovi porazili protivnikovu ratnu strategiju

strategija financijaliziranih monopola zahtijeva rast duga (koji oni traže, a ne suzbijaju) kao način apsorpiranja viška dobiti od monopola. Politike štednje nametnute "kako bi se smanjio dug" doista su rezultirale (onako kako je i bilo namjeravano) njegovim rastom.

4. Taj sustav – koji se obično naziva "neoliberalni", sustav općeg monopolnog kapitalizma, "globaliziranog" (imperijalističkog) i financijaliziranog (iz nužde za vlastitom reprodukcijom) – urušava se pred našim očima. Ovaj sustav, koji očito nije kadar prevladati svoja rastuća unutarnja proturječja, osuđen je na nastavljanje svoga divljanja.

Do "krize" sustava došlo je zbog njegovog vlastitog "uspjeha". Uistinu, do sada je strategija koju su koristili monopoli uvijek proizvodila željene rezultate: planove "štednje" i takozvane socijalne (u stvari antisocijalne) planove stezanja remena koji se još uvijek nameću, unatoč otporu i borbi. Inicijativa do danas ostaje u rukama monopola ("tržišta") i njihovih političkih sluga (vlada koje se pokoravaju zahtjevima takozvanog "tržišta").

5. Pod tim uvjetima monopolni kapital otvoreno je objavio rat radnicima i narodima. Ova izjava je formulirana u rečenici "o liberalizmu se ne može pregovarati". Monopolni kapital definitivno će nastaviti svoje divljanje, a neće usporiti. Kritika "regulacije" koju dajem nešto niže temelji se na toj činjenici.

Ne živimo u povijesnom trenutku u kojem je potraga za "društvenim kompromisom" moguća opcija. Takvih trenutaka je bilo u prošlosti, poput poslijeratnog društvenog kompromisa između kapitala i rada specifičnog za socijal-demokratske države na zapadu, postojećeg socijalizma na istoku te općenarodnih projekata na jugu. No aktualni povijesni trenutak nije isti. Tako su sukobljeni monopolni kapital i radnici i ljudi koji su pozvani na bezuvjetnu predaju. Pod tim su uvjetima obrambene strategije otpora neučinkovite i osuđene da naposljetku budu poražene. Suočeni s ratom koji je proglasio monopolni kapital, radnici i narodi moraju razviti strategije koje će im omogućiti da pređu u ofenzivu.

Razdoblje socijalnog rata nužno je praćeno porastom međunarodnih političkih sukoba i vojnih intervencija imperijalističkih sila trijade. Strategija "vojne kontrole planeta" od strane oružanih snaga SAD-a i njima podređenih NATO saveznika u konačnici je jedini način na koji imperijalistički monopoli trijade mogu očekivati da će nastaviti svoju dominaciju nad narodima, nacijama i državama na jugu.

Suočeni s ovim izazovom rata koji su proglasili monopoli, koje alternative se predlažu?

Prvi odgovor je: "tržišna regulacija" (financijska i na druge načine).

To su inicijative koje monopoli i vlade tvrde da vrše. No to je u stvari samo prazna retorika, dizajnirana da obmane

javno mnijenje. Te inicijative ne mogu zaustaviti ludi nalet za financijskom dobiti koji je posljedica logike akumulacije pod kontrolom monopola. One su, dakle, lažna alternativa.

Drugi odgovor je: povratak u poslijeratne modele.

Ovi odgovori hrane trostruku nostalgiju: (i) obnovu istinske "socijalne demokracije" na zapadu, (ii) uskrnuće "socijalizama" utemeljenih na načelima koja su upravljala onima iz 20. stoljeća, (iii) povratak na formule popularnog nacionalizma na periferijama na jugu. Ove nostalgije zamišljaju da je moguće smanjiti monopolni kapitalizam, prisiljavajući ga da se vrati na ono što je bio 1945. godine. No, povijest nikada ne dopušta takva vraćanja u prošlost. Moramo se suočiti s kapitalizmom onakvim kakav je danas, a ne onakvim kakvim bismo željeli da jest zamišljajući zaustavljanje njegove evolucije. Međutim, ove žudnje i dalje salijeću velike dijelove ljevice diljem svijeta.

Treći odgovor je: potraga za "humanističkim" konsenzusom.

Ovu pobožnu želju definiram na sljedeći način: iluzija da bi konsenzus među bitno sukobljenim interesima bio moguć. Naivni ekološki pokreti, između ostalih, dijele tu iluziju.

Četvrti odgovor je: iluzije iz prošlosti.

Te iluzije zazivaju "specifičnost" i "pravo na različitost", a da se ne trude razumjeti njihov opseg i značenje. Prošlost je već je odgovorila na pitanja budućnosti. Ovi "kulturalizmi" mogu poprimiti mnoge parareligijske ili etničke oblike. Teokracije i etnokracije postaju prikladne zamjene za demokratske društvene borbe koje su skinute s njihovog dnevnog reda.

Peti odgovor je: prioritet "osobne slobode".

Raspon odgovora temeljenih na ovom prioritetu, ako se uzme u obzir isključiva "vrhovna vrijednost", u svojim redovima uključuje zagrižene zagovornike "predstavničke izborne demokracije", koje se poistovjećuju sa samom demokracijom. Formula odvađa demokratizaciju društava od društvenog napretka pa čak i tolerira *de facto* povezanost s društvenom regresijom kako ne bi riskirala diskreditiranje demokracije, sada svedene na tragičnu farsu.

No, postoje još opasniji oblici ovog stajališta. Time mislim na neke uobičajene "postmodernističke" struje (poput Tonija Negrija) koje zamišljaju da je pojedinac već postao subjektom povijesti, kao da je komunizam, koji će omogućiti pojedincu da se emancipira od otuđenja i zapravo postane subjekt povijesti, već ovdje!

Jasno je da svi navedeni odgovori, uključujući i one desne (poput "regulacija" koje ne utječu na monopole privatnog vlasništva) još uvijek imaju snažan odjek među većinom ljudi na ljevici.

6. Rat općeg monopolnog kapitalizma unutar suvremenog imperijalizma nema se čega bojati od strane lažnih alternativa koje sam upravo naveo.

Dakle, što da se radi?

Ovaj trenutak nudi nam povijesnu priliku da idemo mnogo dalje; on kao jedini učinkovit odgovor zahtjeva smionu i odvažnu radikalizaciju pri formuliranju alternativa koje su u stanju pokrenuti ofenzivu radnika i naroda kako bi ovi porazili protivnikovu ratnu strategiju. Ove formulacije, temeljene na analizi postojećeg suvremenog kapitalizma, moraju se izravno suočiti s budućnosti koja će biti izgrađena i odvratiti se od nostalgije za prošlosti i iluzija identiteta ili konsenzusa.

(...) ■

S francuskoga prevela Sana Perić / Integralni tekst možete pročitati u novom broju časopisa *Up & Underground*

PAPANDOPULO U STEPI

SVOJIM IZBOROM TEMPA, KOJI POKAZUJE GOTOVO ZAZOR PREMA IOLE BRŽEM PROTOKU GLAZBENOG VREMENA, VALERIJE POLJANSKI KAO DA JE PAPANDOPULOVU PUČKU GORLJIVOST DALMATINSKIH CRKVICA NADOMJESTIO BOGOBOJAZNIM UMJETNIČKIM – DA NE KAŽEMO ARTIFICIJELNIM – TAMJANSKIM ZAPJEVOM RUSKIH KATEDRALA

TRPIMIR MATASOVIĆ

Uz koncert Zbora Ruske državne kapele, održan 21. travnja 2011. u Koncertnoj dvorani Vatroslava Lisinskog u Zagrebu

Zagrebačka publika voli rusku zborovsku glazbu i, po mogućnosti u paket-aranžamanu, ruske zborove. Primjerice, još su danas živa sjećanja na nekoliko gostovanja Akademskog zbora Glinka iz tadašnjeg Lenjingrada kasnih osamdesetih godina prošloga stoljeća. U međuvremenu su se raspale države i domaćina i gostiju, a ni pravoslavna liturgijska glazba – koja je okosnica repertoara i Zbora Glinka i sličnih sastava – neko vrijeme nije bila

ZBOR RUSKE DRŽAVNE KAPELE U SVOM ZVUKU BLIZAK SJEVERNOEUROPSKIM ANSAMBLIMA TOG TIPRA, KAO ŠTO SU KOMORNI ZBOR ESTONSKE FILHARMONIJE, ZBORA ŠVEDSKOG RADIJA, PA ČAK I BBC SINGERS

baš politički podobna. Vremena su se, srećom, promijenila – politička isključivost zamijenjena je političkom korektnošću, pa su tako vrata ponovno širom otvorena i ruskoj duhovnoj glazbi i pripadajućim im zborovima. Nova zvijezda u zagrebačkom glazbenom životu tako je postao moskovski Zbor Ruske državne kapele, predvođen svojim osnivačem, dirigentom Valerijem Poljanskim. Stoga se već unaprijed moglo očekivati da će i njegovo najnovije ukazanje u Zagrebu ispuniti Koncertnu dvoranu Vatroslava Lisinskog do posljednjeg mjesta te da će nastup biti okončan dugotrajnim ovacijama publike.

STERILIZIRAN ZAPJEV Da ne bude dvojbe, te su ovacije bile potpuno zaslužene. U prvom dijelu koncerta Zbor se predstavio izborom antologijskih duhovnih skladbi Bortnjanskog, Čajkovskog i Rahmanjinova. Taj je izbor pritom bio uistinu reprezentativan, barem u smislu triju karakterističnih pristupa ruskoj liturgijskoj glazbi što ih njeguju ti skladatelji. “Ruski Mozart”, Ukrajinac Dmitro/Dmitrij Bortnjanskij u svojim je *duhovnim koncertima* njegovao razigran klasični zvuk, koji u svakom slučaju više duguje bečkoj, nego moskovskoj tradiciji. Nasuprot njemu, Petar Iljič Čajkovski (od ruskih suvremenika optuživan za nedovoljnu “ruskost” svoje glazbe) u svojoj *Liturgiji* donosi jednostavne, skrušene harmonizacije tradicijskih napjeva, dok Sergej Rahmanjinov u svom *Bdijenju* na temelju istih tih napjeva gradi monumentaln, gotovo simfoniziran zvuk mješovitoga zbora.

Zbor Ruske državne kapele u svim je odabranim djelima pokazao kako je riječ o o ruskom zboru nove generacije, Naime, dok su u dvadesetom stoljeću dominirali sastavi čije je glazbovanje bilo obilježeno masivnim (a uglavnom i masovnim) zvukom raskošno zavibriranih glasova, ovaj je zbor u svom zvuku puno bliži sjevernoeuropskim ansamblima tog tipa, kao što su Komorni zbor Estonske filharmonije, Zbora Švedskog radija, pa čak i BBC Singers. Riječ je, dakle, o sastavu koji njeguje čist, transparentan, možda čak i pomalo steriliziran zapjev, i to u kombinaciji s najvišom razinom glazbeničke profesionalnosti, kojoj je notni tekst alfa, a usklađenost zajedničkog glazbovanja omega.

POGLED IZVANA Ista, najviša razina glazbeničkog profesionalizma obilježila je i drugi dio koncerta, u kojem je Zbor Ruske državne kapele pod ravnanjem Valerija Poljanskog zagrebačku publiku počastio izvedbom jednog od spomenika hrvatske zbornice glazbe – *Hrvatske mise* Borisa Papandopula. Svakako je bilo zanimljivo čuti kako jedno kapitalno djelo nacionalne kulture zvuči iz “vanjske” perspektive, premda ovo nije bila (kako je u barem jednom javnom istupu ustvrdio ravnatelj Koncertne



dvorane Vatroslava Lisinskog Dražen Sirišević) “prva izvedba Papandopule *Hrvatske mise* u izvedbi jednog inozemnog ansambla”. Naime, već je lani, u okviru programa Festivala Svetog Marka, isto djelo izveo Filharmonijski zbor iz Krakova.

Ipak, u smislu spomenute “vanjske” perspektive, valja odmah reći da je ovo bila jedna posve drukčija *Hrvatska misa* od one koju poznajemo iz, primjerice, autoritativnih, na diskografskim izdanjima zabilježenih interpretacija Vladimira Kranjčevića i Tončija Bilića. Razlika se pritom očituje ne samo u već apostrofiranom pomalo začudno steriliziranom zbornicom zvuku, nego, još i više, u interpretaciji dirigenta Valerija Poljanskog. Ponajprije svojim izborom tempa, koji pokazuje gotovo zazor prema iole bržem protoku glazbenog vremena, Poljanski kao da je mediteranskim suncem obasjanu Papandopulovu partituru premjestio u maglovita prostranstva ruskih stepa, a skladateljevu pučku gorljivost dalmatinskih crkvice nadomjestio bogobojažnim umjetničkim – da ne kažemo artifičijelnim – tamjanskim zapjevom ruskih katedrala.

Takvo čitanje Papandopula možda i neće biti po svačijem ukusu, ali je svakako legitimno, te potvrđuje kako vrhunska glazba – a Papandopulova *Hrvatska misa* to neupitno jest – može i treba pretrpjeti transfer u drukčije umjetničke svjetove. ■



BIJESNI BOSANSKI LONAC

NEOBIČAN I SNAŽAN ALBUM BENDA KOJI JE BACIO RUKAVICU U LICE MAINSTREAMU I VELIKIM KOMPANIJAMA, ALI I USPAVANOM UNDERGROUNDU

KARLO RAFANELI

Grips, *The Money Store* (Epic, 2012.)

Kad su se prošle godine Death Grips pojavili naizgled niotkud i izbacili *Exmilitary*, besplatni mixtape koji je predstavio njihovu sirovu mješavinu hip hopa, psihodelije, punka i noisea, teško je itko mogao pretpostaviti da će ovaj trio već kroz nekoliko mjeseci ne samo steći kulturni status zahvaljujući furioznim živim nastupima, nego i potpisati ugovor za veliku izdavačku kuću, Sonyjev

Epic, koji je s ovim albumom dobio vjerojatno najradikalnije ostvarenje svojeg ogromnog i pop-blockbusterima prenapućenog kataloga. Death Grips nisu hip hop bend u užem smislu tog pojma; Stefan Burnett aka MC Ride ima daleko više sličnosti s Henry Rollinsom iz rane Black Flag faze, nego s primjerice Ice Cubeom, a produkciju koju potpisuju dobro znani avant-rock bubnjar Zack Hill i Andy Morin aka Flatlander teško je zamijeniti za Timbalanda ili RedOnea i očekivati konstantnu vrtnju na radiju ili mrdanje stražnjica u klubovima.

Ono što Death Grips čini toliko atraktivnima nešto je što čak i najradikalnijim predstavnicima undergrounda u današnje vrijeme definitivno manjka – a to je čista fizička snaga i osjećaj opasnosti. Mada je tehnički daleko od dobrog repera, Stefan je agresivna i nametljiva, a uživo i poprilično impozantna pojava te gotovo zastrašujuća figura: dopunjen s Morinovom abrazivnom, ali psihodeličnom i varijabilnom elektronikom te Hillovim manijakalnim bubnjanjem, cijeli izričaj Death Grips doslovno putuje u neku drugu dimenziju, u kojoj su pojmovi poput punka, hip hop-a ili industriala zapravo puno čistije forme od njihovih najčešćih i najpopularnijih manifestacija. Iz te perspektive ispada da su Death Grips kategorija za sebe, urbani world music, suvremena tribalna mašina koja procesirajući glazbu raznorodnog svjetonazora pljuje kaotični unutarnji nemir umjesto kičastog kvazi-zena. U

mногоčemu The Money Store nadmašuje prethodnika – istina *Exmilitary* je imao onu sirovu, neartikuliranu “odakle je ovo došlo” kvalitetu kakva često karakterizira nastupna ostvarenja – no s druge strane jasnoća se počesto gubila u neusmjerenjima agresiji. Ovog puta pjesme su mahom bolje definirane, s vokalima jednako kaotičnim, no bolje uklopljenim u cijelu zvučnu sliku. Poanta se doduše i dalje više krije u snazi njihovog izraza, nego u jasno izrečenim porukama. U kurentni maksimalistički trend pop glazbe, bilo da se pod tim podrazumijeva Lady Gaga, Skrillex ili David Guetta, Death Grips je zapravo odlično uklapaju premda isključivo kao njegova logična i potpuna radikalizacija. Death Grips su tisuću smjerova odjednom, brutalni proizvod jedne u potpunosti hiperaktivne kulture. Dovoljno je pogledati video za udarni singl *I've Seen Footage* i zaključiti da se nemaju namjeru suzdržavati. Slike se toliko neumorno nižu da naprosto preplavljaju gledatelja naizgled nepovezanim informacijama, što je vizualni ekvivalent velikog postotka njihove glazbe. Najradikalniji momenti ovdje, poput nesmiljene *System Blower* su nešto što je dosad bilo gotovo nezamislivo na



nosaču zvuka jedne velike korporacije. Death Grips su se ovdje predstavili kao dvostruki srednji prst i korporacijama i undergroundu, izabравši opciju hodanja po oštirci kolektivnih percepcija, u razdoblju u kojem pop-kultura pomalo, ali sigurno gubi tlo pod nogama i kojem pojmovi undergrounda i mainstreaма nisu samo vrlo često izmiješani, zamijenjeni, nego i lagano gube ikakvo konkretno značenje. *I light my torch and burn it / I am the beast I worship* postaje na kraju vrlo jasno pismo namjere i zapravo jedina definicija ovog trija, bez obzira na konačni ishod njihove avanture. ■

DEATH GRIPS
KATEGORIJA SU ZA
SEBE – URBANI WORLD
MUSIC, SUVREMENA
TRIBALNA MAŠINA
KOJA PROCESIRAJUĆI
GLAZBU
RAZNORODNOG
SVJETONAZORA PLJUJE
KAOTIČNI UNUTARNJI
NEMIR UMJESTO
KIČASTOG KVAZI-ZENA

OGLAS

MONTAŽSTROJ POZIVA GENERACIJU 55+ NA AKCIJU

Zagreb, 16. travnja 2012. - Koja je najvažnija minuta vašeg života? Koju minutu biste htjeli vratiti? Koja minuta vas je najviše boljela? Kako želite da izgleda posljednja minuta? Vjerujete li u sretan završetak? Na pitanja o minutama, prolaznosti i nepovratnosti momenta odgovorit će oni koji su do sada doživjeli 30 milijuna minuta ili više. Generacija 55+.

U kazalištu vaše i naše mladosti godine nisu važne. Montažstroj u najnovijem projektu daje glas osobama starijima od 55 godina. Projekt započinje okupljanjem generacije 55+ u Zagrebačkom kazalištu mladih od 07. do 13. svibnja i nastavlja se dvomjesečnim druženjem i radionicama rekreativnog, terapijskog i kreativnog tipa.

Cilj je projekta zajedno s osobama starijima od 55 godina stvoriti kazališnu predstavu i dokumentarni film u kojima će glavni protagonisti biti upravo osobe starije od 55 godina kako bi ispričale hrvatskoj javnosti najvažniju minutu svoga života. Svaki od protagonista provest će na sceni i u kadru točno onoliko sekundi koliko ima godina. U tom kratkom vremenu pokušat će nam predstaviti svoje priče.

Ovim jedinstvenim projektom Montažstroj nastavlja specifičan pristup umjetnosti u kojem ona mora biti u službi zajednice u kojoj nastaje. Nakon napuštenih ljudi i pasa u predstavi Timbuktu te nezaposlenih žena u Srce moje kuca za nju, Montažstroj najnoviji projekt posvećuje ljudima koji su najčešće ugroženi ekonomskim previranjima suvremenog društva.

Montažstroj vas poziva, ukoliko sami imate 55 ili više godina, odvažite se na sudjelovanje na ovom iznimnom projektu. Ako ste mlađi od 55 godina, potaknite svoje roditelje, djedove, bake i prijatelje da nam se pridruže i ispričaju nam koja je to minuta najvažnija. Prijavite se telefonski na 01 4682 464 radnim danom od 10 do 15 sati ili e-mailom na info@montazstroj.hr. Više informacija dostupno je na službenoj web stranici projekta www.55plus.montazstroj.hr.

XK55+
GODINE (NI)SU VAŽNE

SCENSKI PAMFLET BEZ PORUKE

UZ PREMIJERU PREDSTAVE SUMNJIVO LICE, U REŽIJI JAGOŠA MARKOVIĆA, JUGOSLOVENSKOG DRAMSKOG POZORIŠTA U BEOGRADU

NENAD OBRADOVIĆ



U našoj se sredini, uvijek opterećenoj političkim i društvenim tenzijama, svako scensko čitanje Nušića dočekuje s velikim iščekivanjem. Razlog za to svakako leži u činjenici da je Branislav Nušić, kao jedan od najpoznatijih pisaca s kraja 19. stoljeća, uspio vrlo vješto, slojevito i komično skenirati naš palanački mentalitet i želju pojedinca za vlašću, ali i donijeti niz slikovitih likova koji tu vlast predstavljaju ili koji joj se dodvoravaju. Tako se njegovo djelo *Sumnjivo lice*, gogolijada u dva čina, uvijek iznova preslikava na nove generacije, dajući kristalno čistu sliku naše vlasti i pohlepne želje za napredovanjem onih najboljih među nama. U prilog aktualnosti ove teme Nušić u predgovoru za *Sumnjivo lice* piše da će njegova drama pružiti materijal budućim komediografima jer *birokracija cijelog čovječanstva ima elementa koji su opći i vječni*.

Nušićevo *Sumnjivo lice* i u vrijeme nastanka (1887) se nosilo sa teretom cenzure i omalovažavanja da bi prvi put na beogradsku scenu bilo postavljeno 1923. godine. U Jugoslovenskom dramskom pozorištu pamti se, vrlo uspješna, insenacija *Sumnjivog lica* redatelja Mate Miloševića iz 1969. godine, a kasnije i režija Nikole Simića iz 1990. godine.

“ESTRADNA” POKRIĆA PROMAŠENOG KONCEPTA Danas, u općoj tajkunizaciji i bogaćenju vlastodršaca, bahatosti i neumjerenosti vlasti koju gledamo svakodnevno, scenska postavka Nušića i još *Sumnjivog lica*, mogla bi biti opravdana i društveno angažirana. S obzirom na brojne najave nove predstave u JDP-u, plakate, spotove, pa i žalosno financijsko stanje u ovoj kazališnoj kući, očekivalo se

NEDAVNO JE NOVOIZABRANA DIREKTORICA JUGOSLOVENSKOG DRAMSKOG POZORIŠTA IZJAVILA DA ĆE JDP ZADRŽATI UMJETNIČKE KRITERIJE. PREMA VIDENOM SUMNJIVOM LICU MISLIM DA SE KRENULO U DRUGOM SMJERU. PA, DOKLE STIGNEMO

da predstava odjekne poput bombe. Ipak, ostali smo u domenu *iščitavanja* Nušića, bez mogućih aktualnih poruka i proboja u suvremenost, sa naglašenim humorističkim dijalozima i karikaturnim likovima.

Predstava *Sumnjivo lice*, u režiji Jagoša Markovića, može se protumačiti kao osiromašeno čitanje Nušića bez jasnih, i vrlo poželjnih, političkih aluzija i angažirane kritike. Redatelj se u predstavi ponajviše oslonio na komične dijaloge, dajući im centralno mjesto što dovodi do toga da scenska radnja postaje statična i, na momente, isprazna. Njihova se politička oštrica ne upire u naše vlastodršce (neki od njih su bili u premijernoj publici) već se odvija u prošlom

vremenu, onom Nušićevom, te za gledatelje može biti samo komično aktualna, ali nikako društveno propitujuća. Sveprisutnu osiromašenost iskre društvene angažiranosti redatelj Marković pokušava nadomjestiti nizom zbudujućih i estradnih pokrića (nedorečene plesne točke, vožnja biciklom u vazduhu) i tako uspjeva Nušića postaviti scenski atraktivno, ali ne i suštinski važno.

Pored takvog redateljskog pristupa ono što se ovoj predstavi ponajviše može zamjeriti je nejasna, gotovo nepotrebna i rezistentna scenografija. Na sceni su razbacani papiri, na sredini se nalazi veliki stol, iza velika drvena konstrukcija sa katovima a tijekom predstave vrlo često na scenu pada još papira. Takav efekt s papirima, ponavljajući i zamoran, može izgledati čudno jer su se birokratske zavrzame i bezidejnost vlasti mogli istaknuti na maštovitije načine. U odveć homogenoj atmosferi predstava postaje statična u svojoj izvedbi i konceptijski gubi sadržajnost; sve se događa u okvirima velikog stola, na kojem opet prevladava gomila papira.

PRENAGLAŠENE ULOGE Glumci u predstavi vrlo neujednačeno i karikaturno donose svoje likove što svakako govori, ne toliko o njima kao glumcima, koliko o promašenoj koncepciji predstave. Tako Nebojša Glogovac, iako nastupa efektno i orgastično, potpuno pogrešno donosi lik Jerotija Pantića. U njegovom nastupu pokreti i dikcija su previše nametljivi i glasni što na trenutke može zasmjetati. Slično se događa i sa Lenom Karaklajić, koja Maricu igra sa velikom glumačkom afektacijom, grubo i naporno savladavajući njezin lik. Bojan Dimitrijević, u ulozi pijanog Žike, istupa prenaglašeno i

karikaturno bez jasne vizije i ujednačenosti u svojoj glumačkoj invazivnosti. Manje uloge, vrlo korektno i predano, donose iskusni Vlasta Velisavljević u ulozi Tase i Božidar Zuber u ulozi Jose.

Najupečatljiviju izvedbu ostvaruje mladi glumac Radovan Vujović u ulozi Viće. Ističući njegov karakter u pravim trenucima i dopunjujući ga esencijalnim pokretima, Vujović slojevito i duhovito naglašava povjerenju mu ulogu. Pored toga, njegova dikcija je vrlo jasna, precizna i ujednačena te se od ovog mladog glumca, velikog talenta, može očekivati puno u budućnosti.

MARKETINŠKI TRIK Dobili smo u Jugoslovenskom dramskom pozorištu još jednu predstavu, dugo najavljivanu i marketinški precizno odrađenu. Publika će možda voljeti ovakvu izvedbu, bez jasne ideje i poruke s dosta humora, ali kazalište više nema ulogu zabavljanja masa. U našoj se državi, kao i diljem bivše Jugoslavije, vlast brutalno poigrava pravima pojedinaca, gušeći svaki pokušaj individualnosti. Djeca su izložena nasilju i na njemu odrastaju. Pojedinci, oličeni u ulozi vlasti, bogate se bez presedana, dok je siromaštvo poprimilo razmjere epidemije. Ako sve ovo nije dovoljno za jedno angažirano i hrabro čitanje Nušića, danas i ovdje, onda se ne treba ni postavljati na scenu. Nedavno je novoizabrana direktorica izjavila da će JDP zadržati umjetničke kriterije. Prema videom mislim da se krenulo u drugom smjeru. Pa, dokle stignemo. **E**

(PRE)MALE MJERICE BEZUMNOSTI

UZ IDIOTA F. M. DOSTOJEVSKOG (REŽIJA: IVAN POPOVSKI, ZKM), PLATONOVA PREMA TEKSTU A. P. ČEHOVA (REŽIJA: SAMO M. STRELEC, GAVELLA) I PREDSTAVU SAD SAM LUCKY MATIJE FERLINA (ZPC)

NATAŠA GOVEDIĆ

Zašto su ljudi skloni udijeliti novčić prošnjacima, ali filozofima ne bi bacili ni koricu kruha? Zato što svi misle da će jednom, možda, i oni spasti na prosjački štap, ali nikako ne očekuju da bi se ikad mogli okrenuti mišljenju.

— Diogen

Najzanimljiviji ruski likovi obično potpadaju pod kategoriju erazmovske ludosti ili Diogenova smijeha prema bilo kakvoj "sigurnosti" i samodopadnosti vladalačkih pozicija. Njihova je teatralnost vrlo specifična strategija ponašanja, bliska nepokazanosti moći te preimenovanju svekolikih kategorija "ugleda". Zbog toga treba obratiti posebnu pozornost na uloge poput kneza Miškina ili Platonova, nedavno postavljene i na zagrebačkim pozornicama (*Idiot* igra u ZeKaeM-u, *Platonov* u Gavelli). Već je i sama njihova prisutnost na javnoj sceni znak da isplativi, utrživi i nadasve racionalni projekti u stvari stoje jako loše. U zemlji u kojoj se većina građana osjeća namagarčeno, opljačkano i poniženo, a sve su im nepravde zadali *lege artis* (prema pravilima državnog kriminala), trag spasilačkih ideja nesumnjivo treba tražiti s one strane općeprihvaćenog licemjerja i oportunitizma.

PLATONOV I MIŠKIN Frano Mašković odigrao je Miškina. Živko Anočić odigrao je Platonova. Matija Ferlin odigrao je samoga sebe u odnosu na jedan drveni stol, drveni pod i Srečka Kosovela. Sva tri izvodača zanimljiva su po tome što publici komuniciraju mnogo više od normativnog teksta uloge. Počnimo od Anočića, koji na Gavellin "željezni zastor" ispisuje grafit *Boli me Platonov*. Pri čemu ga ne boli samo uloga, odigrana spuštenih ramena i u nespretnim, gotovo bolnički neprikladnim japankama, nego društvena svijest koju Čehov ocrtava kroz svojevrstni fijasko donžuanizma naslovnog junaka. Čitava je Anočićeva uloga postavljena kroz jako stanje gađenja, no isto tako i nedvojbenog unutarnjeg stradanja, u kojem čovjek bez snage i bez integriteta na mnogo načina izaziva svoju finalnu propast, prizivajući je kao neku vrstu olakšanja. Afekt ogromnog gađenja prema sebi ima i određenu kritičku snagu, mobilizirajući publiku oko pitanja koliko sitnodušja i sebičnosti možemo podnijeti te koja je cijena spontanosti koja gazi ljude oko sebe. Anočićevo je scensko samogađenje (vrlo jasno izraženo čestim sladostrasnim ponavljanjem etikete "gad" koju mu prvotno upućuju sulkovi) toliko jako da paradoksalno uspostavlja neku vrstu herojske mizantropije, bliske opusu Thomasa Bernharda. Čehov vodi lik Platonova prema sve otvorenijoj samomržnji, dok ga redatelj Samo Strelec pretvara u završnu metu revolveraškog obračuna, prema čijem će se tijelu stušiti paljba iz pištolja gotovo svih likova uprizorenja. Veliki nesporazum, rekla bih, između redatelja (osvetnika) i pisca komada (liječnika).

Frano Mašković na ZKM-ovoj pozornici od Miškina uzima samo dobrostivost i tihu, ali zato vruću razdraganost, koja

naravno odudara od smrknutosti ostatka protagonista. Ali razlika je veoma malena, jer Mašković je glumac tamne, grozničave, protestne ekstaze. Kao i u slučaju Streleca, ponovno je redateljski promašaj Ivana Popovskog potrošiti četiri sata pozornosti ZKM-ove publike na temu ljubavnih napetosti i udvaranja, potpuno zanemarujući pitanje *zbog čega* Nastasja Filipovna uopće ima potrebu spaliti novčanice koje određuju njezin društveni i bračni ugled, kao i problem Miškinove odanosti najslabijima i najpovrednijima. Zanimljivo je da i Čehov i Dostojevski na suvremenoj hrvatskoj pozornici uspijevaju izložiti svojevrstne emocionalne, ali ne i političke dijagnoze svojih likova, jer im redatelji ne dozvoljavaju bavljenje bilo kakvom temom koja nadilazi melodramu. A ironija je u tome što čak i Čehov, davne 1878. godine u *Platonovu*, zapisuje koliko je seksualna topika nedostatna kad je u pitanju doseganje stvarnih problema promašenih života: divljanje nagona i taština neće nas osloboditi, jer sloboda nema nikakve veze s akumulacijom zavodenja.

DISCIPLINA JOCKERA Zbog toga je Matija Ferlin najbliže od navedenih glumaca "bezumnosti" koju zahtijevaju ruski pisci. Ferlin je na drvenoj pozornici bež boje udružen s crnim drvenim stolom fine izrade, bijelim stranicama Kosovelove poezije i velikim količinama namjerno evocirane performerske ekscenosti (dramaturg: Goran Ferčec). Od naglih, virtuoznih skokova na stol i padova na vlastiti bok ili bacanja na koljena (dobro poznatih i novocirkuskom i suvremenom plesnom umijeću), preko izrazito grčevitog jezika plakanja i smijanja (glumački izvedenog besprijekornom drskošću *struganja* po žicama jedva izdrživog intenziteta) koji se prekidaju jednako naglo kao što su i započeli, Matija Ferlin nas suočava s osobitom vrstom mračne klanerije, u kojoj se isповijed u prvom licu izvodača stalno mijesha s isповijesću prvog lica jednine citiranog pjesnika, zamagljujući granice između intimno ogoljenih jastava, baš kao i granice između afekata koje priziva sjećanje i afekata koje na sceni određuje sadašnji trenutak. Ta vrsta i fizičkog i tekstualnog i glasovnog ispada-iz-doličnosti (i logičnosti) nedostaje i Maškoviću i Anočiću, čije su suzdržanosti zapravo u službi konzervativnih politika kazališnih kuća u kojima nastupaju. Ferlin je doduše blizak ekspresivnosti Vilima Matule u Matulinim solo izvedbama, s time da ne dostiže Matulin filozofski zamah, ali zato zadivljuje dubinom plesnog pristanka na uprizorenje vrlo različitih iščašenosti, zgrčenosti, neurotskih kretnji, priklještenosti, savršenih rotacija oko vlastitog laktak s preokrenutim tijelom koje se vrti u zraku, stojeva na glavi, sklupčanosti oko noge stola, udaranja o stol. Već

i samo polagano povlačenje drvenog stola drvenom pozornicom stvara zvuk struganja koji traži promjenu akustičkih frekvencija gledatelja, upozoravajući koliko je tanka linija između glazbe i poezije. Zanimljivo je da Ferlin čitavo vrijeme inzistira na samoj temi, koliko i na demonstraciji *discipline*, otvarajući svaki novi krug svojih ispovijednih obraćanja publici tekstem „Preda mnom je veliki rad. Kako radosno“. I zbilja, poput iracionalnog entuzijazma kneza Miškina na temu zajedništva s djecom, Ferlin u ekspresionističkoj zoni Srečka Kosovela nalazi princip razuzdanosti i vapajnosti koje svjedoče o alarmantnoj potrebi ljudskog kontakta. Govoreći o eksperimentalnosti čitava postupka, posebno je vrijedna Ferlinova tematika potrage za vjerskim čudom, naglašena i malim križićem oko performerskog vrata. No jedino Kosovelovo sjećanje na dodir majčine ruke koja smiruje groznicu upale pluća svog djeteta uspijeva se probiti do neke vrste afirmacije onostranosti; sva ostala prizivanja mističnog iskustva završavaju u parodijskom ključu.

VIŠAK I NJEGOVA DISCIPLINA Koliko životne i scenske bezumnosti možemo podnijeti? I koliko nam je bezumnosti *nužno potrebno*? Je li u pravu filozofkinja Avital Ronell, tvrdeći da samo ono što je označeno kao *glupo*, idiotsko, nevrjedno pozornosti, krajnje neprimjereno i marginalizirano – samo to je ujedno i životodavno, relevantno, sposobno stvoriti zone novog razumijevanja? Zašto naše kazalište priziva bezumnost, ali nije joj se u stanju prepustiti? Zašto pokazujemo samo ono što se i priliči pokazati, strahujući od onog najzanimljivijeg: *viška*? I zbog čega se jedan od najdiscipliniranijih domaćih performera, Matija Ferlin, tome višku primiče u daleko većoj mjeri od Frana Maškovića ili Živka Anočića, koji obraćaju puno manju pozornost na atletizam svih svojih ekspresivnih površina? Ne sastoji li se umjetnički *trening* upravo u prizivanju i "izdržavanju" susreta sa spomenutim preobiljem? Završit ću citiranjem



KOLIKO ŽIVOTNE I SCENSKE BEZUMNOSTI MOŽEMO PODNIJETI? I KOLIKO NAM JE BEZUMNOSTI NUŽNO POTREBNO? JE LI U PRAVU FILOZOFKINJA AVITAL RONELL, TVRDEĆI DA SAMO ONO ŠTO JE OZNAČENO KAO GLUPO, IDIOTSKO, NEVRIJEDNO POZORNOSTI, KRAJNJE NEPRIMJERENO I MARGINALIZIRANO – SAMO TO JE UJEDNO I ŽIVOTODAVNO, RELEVANTNO, SPOSOBNO STVORITI ZONE NOVOG RAZUMIJEVANJA?

performera/filozofa s kojim sam i započela ovo izlaganje; svojevrstnim uzorom treniranja za izvedbu. Diogen: *Kakva korist od filozofa koji nikad nije povrijedio ničije osjećaje? Trebalo bi štapom dohvatiti svakoga tko je toliko obziran da po čitave dane laže sebi i drugima.* ■

Galerija VN poziva umjetnike i kustose da se prijave na natječaj za izlaganje u Galeriji u 2013. godini. Rok prijave je 31. svibnja.

Prednost pri selekciji

projekata imat će umjetnici mlađe generacije. Osim tradicionalnih i novih medija poželjni su radovi izvedeni u taktičkim medijima, site-specific radovi, a posebno događanja – performansi ili akcije. Uz umjetničke projekte natječaj je otvoren i za kustoske koncepcije.

Prijedloge će razmatrati

Umjetnički savjet Galerije VN u sastavu: Vesna Čabrić, Jasna Jakšić, Daniel Kovač, Ines Krasić, Olga Majcen Linn, Sunčica Ostoić i Sabina Sabolović.

Rok za predaju prijava je

31. svibnja 2012. Ispunjena prijavnica i dodatni materijali mogu se slati poštom, e-mailom ili osobno donijeti u Galeriju VN.

Prijedlozi se podnose putem prijavnice koja se nalazi na:

<http://www.kgz.hr/default.aspx?id=5653>

Kontakt: KGZ, Galerija VN, Ilica 163a, Zagreb • tel/fax: +385.1.3770.896

e-mail: galerija.vn@kgz.hr • <http://www.kgz.hr> • otvoreno: pon-pet 8-20, sub 8-14

ZORA CAZI-GOTOVAC I DARKO ŠIMIČIĆ TOMOV MERZBAU

RAZGOVARAMO S OSNIVAČIMA INSTITUTA TOMISLAV GOTOVAC U KRAJIŠKOJ 29, GDJE SU DO SADA SVE AKTIVNOSTI NA SREĐIVANJU UMJETNIČKE OSTAVŠTINE NAŠEG VETERANA BODY ARTA, PRVOG EU STREAKERA, KONCEPTUALNOGA UMJETNIKA, REDATELJA, GLUMCA, FILMOFILA, KULTUROLOŠKOGA "PSOVAČA" FINANCIRANE PRIVATNIM SREDSTVIMA

SUZANA MARJANIĆ

Nakon smrti Tomislava Gotovca aka Antonia G. Lauera odlučili ste u njegovu stanu u Krajiškoj 29 otvoriti Institut Tomislav Gotovac. Koje ćete sve aktivnosti kao voditelji Instituta ali i svojevrsnoga muzeja, centra za performans pritom pokrivati?

— **Darko Šimičić:** Institut Tomislav Gotovac osnovan je u cilju očuvanja, stručne obrade, prezentacije i promocije umjetničkog opusa ovog izuzetnog umjetnika. Njegov je rad u mediju filma, likovnih i izvedbenih umjetnosti snažno obilježio lokalnu kulturu, a danas smo svjedoci da se interes za njegov rad proširio i na globalnu umjetničku scenu. Stoga se odmah nakon Tomove smrti u lipnju 2010. ukazala nužna potreba za adekvatnim očuvanjem njegove umjetničke ostavštine. Sve je započeto na inicijativu umjetnikove obitelji, supruge Zore Cazi-Gotovac i kćerke Sarah Gotovac, jedine nasljednice umjetnikove imovine i autorskih prava. Bilo je neophodno započeti s evidentiranjem umjetničkih djela i klasifikacijom obilne dokumentacije. Paralelno s tim poslom bili smo na usluzi brojnim stručnjacima koji su s nesmanjenim intenzitetom pokazivali interes za Tomov rad.

DOKUMENTACIJA TOMOVA ART ARHIVA

S kojim ste stranim i domaćim kustosima i povjesničarima umjetnosti uspostavili do sada suradnju?

— **Darko Šimičić:** Uočili smo zanimljiv fenomen da se pored profesionalaca starije i srednje generacije pojavio niz mladih profesionalaca koji intenzivno pišu i izlažu Tomov rad. Nastavili smo suradnju s nekoliko kustosica koje su već surađivale s Tomom. Tu prije svega mislim na kustoski tim WHW koje su izabrale Toma za hrvatskog predstavnika na prošlom Venecijanskom bijenalu. Ana Janevski je istaknula Tomov ključni doprinos eksperimentalnom filmu na izložbi *Sve je to film: Eksperimentalni film u Jugoslaviji 1951–1991* u Modernoj galeriji u Ljubljani 2011. godine. Sandra Križić Roban uključila je Tomove fotografije u izložbu *Nulta točka značenja. Nefunkcionalna, neprikazivačka, elementarna, eksperimentalna i konceptualna fotografija u Hrvatskoj* održanu prošle godine u Umjetničkom paviljonu. Ljiljana Kolečnik predstavila je reprezentativni izbor Tomovih radova na velikoj izložbi *Socijalizam i modernost: Umjetnost, kultura, politika 1950–1974.* u Muzeju suvremene umjetnosti u Zagrebu. Maria Matuszkiewicz, kustosica Muzeja moderne umjetnosti u Varšavi, pripremila je Tomovu izložbu koja je upravo otvorena u Studiju Edwarda Krasinskog. U dva navrata posjetile su nas Sarah Wilson i Klara Kemp-Welch, predavačice na The Courtauld Institute of Art u Londonu. Jasmina Tumbaš, doktorska kandidatkinja na Duke University, uključit će Tomov rad u svoju disertaciju. Nedavno nas je posjetio Georg Schöllhammer, kustos i izdavač časopisa *Springerin* iz Beča s kojim pripremamo daljnju strategiju prezentacije na međunarodnom planu. To su tek neka imena, gotovo svakodnevno odgovaramo na upite ili pripremamo materijale za zainteresirane istraživače.

— **Zora Cazi-Gotovac:** Posebnu zanimljivu suradnju započeli smo s Bartom de Baereom, direktorom muzeja M HKA iz Antwerpena. Ponudili su nam da koristimo njihov softver za obradu podataka o radovima i umjetničkom arhivu Tomislava Gotovca. Sada ga testiramo i sudjelujemo u definiranju dodatnih zahtjeva kako bi zadovoljio potrebe vođenja arhiva. Cilj nam je osigurati istraživačima Tomova rada cjelovitu sliku povezanih informacija o radovima, predmetima, ljudima, doga-

dajima, dokumentima koji su vezi s tim radom, vremenskim periodom u kojem je rad nastao, te drugim životnim događajima iz istog perioda.

O kakvom se točno softveru za obradu podataka radi te koliko ćete sami uspjeti dokumentirati tu ogromnu građu?

— **Zora Cazi-Gotovac:** Softver se bazira na otvorenom kodu, koriste se računalni resursi u oblaku, tako da su troškovi operativnog sustava i skladištenja podataka prihvatljivi. Na nama je veliki posao sređivanja arhivske građe i digitalizacije. Ne radimo ovaj posao sami. Već godinama Hrvatski filmski savez radi na sređivanju filmova, što se treba nastaviti, i uključiti Hrvatski filmski arhiv Kinoteku. Pojedini istraživači Tomovog rada obrađuju pojedine segmente njegova rada, a rezultat treba postati dio arhiva.

Kako se gotovo cijeli stan doima kao svojevrsan asamblaž-readymade, na koji ćete način sačuvati te instalacije svakodnevnoga života s obzirom da je Tomislav Gotovac od njih oblikovao Gesamtkunstwerk životnoga prostora, svakodnevnice.

— **Zora Cazi-Gotovac:** Svi stručnjaci koje smo konzultirali u vezi s instalacijom u Krajiškoj 29 slažu se da se ona ne može izmjestiti i da je bitno sačuvati je u izvornom obliku. To se odnosi na prostor kuhinje, hodnika i WC-a, pa je on ostavljen netaknut nakon Tomove smrti.

PROJEKT KRAJIŠKA 29

Nedugo nakon umjetnikove smrti pojavila se vijest da će skrb o njegovu likovnu opusu preuzeti Muzej suvremene umjetnosti, Grad Zagreb i Ministarstvo kulture. Kakvo je danas stanje stvari u vezi navedenih dogovora?

— **Zora Cazi-Gotovac:** Nakon Tomove smrti Sarah i ja savjetovale smo se s Muzejom suvremene umjetnosti, Hrvatskim filmskim savezom, te drugim stručnjacima o najboljem načinu zbrinjavanja Gotovčeve umjetničke ostavštine. U ljeti 2011. godine, uz stručno obrazloženje i podršku navedenih institucija, predložili smo Gradu Zagrebu i Ministarstvu kulture *Projekt Krajiška 29 Centar za performans Tomislav Gotovac.* Ponuda je sadržavala prijedlog za otkup Krajiške 29 kako bi Muzej preuzeo brigu o stanu i provođenju programa. Ponuda je obuhvaćala i značajnu donaciju Gotovčevog arhiva. Ponuda nije bila prihvaćena ni od strane Ministarstva ni od Grada zbog nedostatka financijskih sredstava. Stoga smo odlučili sami poduzeti potrebne korake kako bismo osigurali zaštitu i daljnji život cjelokupne ostavštine, pristup istraživačima, izlaganje radova, suradnju s autorima publikacija i drugo. U siječnju 2011. angažirali smo Darka Šimičića koji od tada kontinuirano radi na evidentiranju radova i sređivanju arhivske građe i jedan je od osnivača Instituta Tomislav Gotovac. Naši kontakti s MSU-om su kontinuirani, očekujemo stručnu podršku te partnerski odnos u projektima od zajedničkog interesa.

Do sada su sve aktivnosti na sređivanju umjetničke ostavštine Tomislava Gotovca financirane privatnim sredstvima.



Zora Cazi-Gotovac i Tomov Merzbau

ZORA CAZI-GOTOVAC: TOM JE VRLO PRECIZNO OPISAO KOSTIM ILI REKVIZIT KOJI JE TREBAO ZA PERFORMANS SRP, ČEKIĆ I CRVENA ZVIJEZDA. ODLUČIO JE DA SRP I ČEKIĆ BUDU DRVENI, A JA SAM KORISTILA SVOJE STOLARSKJE VJEŠTINE DA IH IZRADIM. CRVENU ZVIJEZDU NACRTALA SAM MU NA ČELU S RUŽEM ZA USNE KOJI JE TOM KUPIO ZA TU PRILIKU

Hoće li pritom stan biti uvršten na kulturnu i turističku kartu Zagreba kako bi i gosti-namjernici mogli ući u taj životni readymade u Krajiškoj 29?

— **Zora Cazi-Gotovac:** Projektom osnivanja Centra za performans bilo je predviđeno izmještanje radova i arhiva na drugu lokaciju, te uređenje dviju soba za provođenje programa Centra. Nakon što smo vidjeli studio Edwarda Krasinskog u Varšavi, u kojem je 12. travnja otvorena izložba Tomovih radova, i razgovora u Fokal fondaciji, koja brine o tom studiju, jasno nam je da takav prostor ne može biti otvoren za javnost, pogotovo ne kao



Darko Šimičić i Tomov Merzbau

DARKO ŠIMIČIĆ: JEDAN DETALJ OTKRIVA KAKO SE TOM IRONIČNO POIGRAO SA SVOJIM DRUŠTVENIM STATUSOM: UOKVIRENE UGOVORE O PRODAJI ILI DONACIJI SVOJIH RADOVA MUZEJIMA TOM JE OBJESIO NA ZIDOVE WC-A

turistička destinacija. Materijal u Krajiškoj previše je fizički osjetljiv da bi mogao podnijeti povorke ljudi koji tu dolaze. No Krajiška 29 svakako jest kulturna destinacija i posjećuju je, uz najavu, mnogi kulturni radnici iz cijelog svijeta koji daju veliku podršku našem radu.

— **Darko Šimičić:** Institut Tomislav Gotovac, koji brine o stanu, drži se principa javnosti i otvorenosti te stoga nema namjeru onemogućiti uvid u to Tomovo ambijentalno djelo. Međutim, ne postoje tehničke mogućnosti da stan funkcionira kao javni prostor, jer radi se o dvosobnom stanu na drugom katu stambene zgrade. Kad sam bio u Pragu, posjetio sam Vilu Müller, remek-djelo arhitekta Adolfa Loosa, o kojoj brine Muzej grada Praga. Za posjet se morate najaviti unaprijed i dobit ćete rezervirano vrijeme a s vama će biti još samo 7 ili 8 posjetilaca. Razlog je jednostavan: tek mali broj posjetilaca omogućava nesmetano razgledanje i ispunjava muzejske sigurnosne uvjete. Iste uvjete zainteresiranim posjetiocima postavljamo i mi.

Brižno ste evidentirali dio veće grade u stanu. Na koji ste način pristupili katalogizaciji te kako ste npr. evidentirali kostime koje je Tomislav Gotovac koristio u svojim akcijama, akcijama-objektima i performansima?

— **Zora Cazi-Gotovac:** Iskustvo Darka Šimičića iznimno je pomoglo da sustavno uspostavimo osnovne evidencije Tomovih radova i dokumentacije. Posao još uvijek nije gotov. Uz pojedini performans Tomislava Gotovca postoje fotografije ili video snimke, kostim i drugi rekviziti, intervjui objavljeni u medijima, postoje priče i svjedočanstva i tako dalje. Za povezivanje svih tih informacija koristit ćemo u prvoj fazi softversko rješenje razvijeno u M HKA muzeju korištenjem računalne infrastrukture u oblaku.

ZORA CAZI-GOTOVAC, SRP I ČEKIĆ, ŠIŠANJE I BRIJANJE

Poznato je da ste i sami sudjelovali u osmišljavanju, krojenju većine njegovih kostima. Molim vas, ispričajte nam neke uspomene vezane uz tu kostimografiju kao i rekvizite; poznato je npr. da ste izradili srp i čekić za akciju marketinga Srp, čekić i crvena zvijezda Kolportiranje Poleta (Trg Republike, Zagreb, 1984.).

— **Zora Cazi-Gotovac:** Tom je vrlo precizno opisao kostim ili rekvizit koji je trebao za performans. Odlučio je da srp i čekić budu drveni, a ja sam koristila svoje stolarske vještine da ih izradim. Crvenu zvijezdu nacrtala sam mu na čelu s ružem za usne koji je Tom kupio za tu priliku. Bila sam bolji stolar nego krojačica. Kostim Supermana bio je pravi izazov. Supermanov znak skinula sam s fotografija i aplicirala ga na crveni plašt, te na prednju stranu kostima. Plašt sam šivala, ali ostale dijelove napravila od muškog donjeg rublja koji sam ofarbala bojama za tekstil, duge muške gaće u plavo, kratke gaće u crveno, potkošulju s dugim rukavima u plavo.

Osim toga sudjelovali ste i u nekim njegovim akcijama, kao npr. u 8. akciji-objektu Šišanje i brijanje u javnom prostoru III (Hommage Carlu Theodoru Dreyeru, filmu Stradanje Ivane Orleanske, Mariji Falconetti, Trg bratstva i jedinstva, Zagreb, 6. lipnja 1981., točno u podne). Na koji ste način dogovarali izvedbu navedene akcije šišanja i brijanja te u kojim ste sve akcijama sudjelovali?

— **Zora Cazi-Gotovac:** Tom bi u pripremi performansa dao vrlo jasne upute što trebam raditi. Za *Šišanje i brijanje u javnom prostoru* pripremio je kuvertu s crtežom svoje glave i dijelova koje šišam prema utvrđenom planu. U svaku kuvertu spremila sam pramen kose s određenog dijela glave. Nije mi to bilo lako izvesti, jer nikad prije nisam šišala s mašinicom za kosu, a kamoli brijala nečiju lubanju. Netko me iz publike na kraju performansa pitao gdje je moj frizerski salon!? Još jednom sam šišala i brijala Toma na performansu *Šišanje i brijanje dlaka na glavi* na otvaranju izložbe *Umjetnost paranoidnog pogleda* 1986., no tu sam već bila pravi profesionalac. U drugim akcijama imala sam manje uloge, šminkerica, garderobijerka, fotografkinja, promatrač.

Molim vas, navedite u kojim ste akcijama imali spomenute uloge?

— **Zora Cazi-Gotovac:** U akciji *100* 1979. bila sam pomoćna fotografkinja i pratila ga do policijske stanice, što je bio neminovni završetak akcije. U Krems-Steinu 1988. godine Tom je izvodio performans *Paranoia View Art (Hommage to Glenn Miller)*, i tu sam bila garderobijerka, a Sarah je bila nosačica torbe fotografa Nine Semijaljca. Sarah je bila jedina fotografkinja na performansu *Point Blank* 1992. u galeriji Karas. Prisustvovala sam mnogim performansima u Zagrebu i izvan njega kada je to bilo moguće.

TOMOV MERZBAU

Malo prije ste naveli kako su najvredniji dio ambijenta kuhinja i WC, te da njih svakako treba sačuvati u autentičnome obliku. Zbog čega upravo te dvije prostorije; što je u njima umjetnik posebno oblikovao od predmeta svakodnevice?

— **Darko Šimičić:** Tom je vrlo temeljito preoblikovao predsofblje i kuhinju. Zidove je od poda do stropa prekrrio isječcima iz novina, plakatima, rukom pisanim obavijestima, pozivnicama, kalendarima i drugim prepoznatljivim predmetima. U prostor je donosio i veće objekte poput nadenih automobilskih felgi ili saobraćajnih znakova. Kuhinja je ispunjena kvačicama, najlonskim vrećicama ili spužvama za pranje posuda, premda više nije bila u funkciji. Stol je nakrcan knjigama, DVD-ovima s omiljenom jazz muzikom ili priručnim paketićima s adresama i bilješkama. Jednoznačnog odgovora zašto su upravo te prostorije radikalno transformirane i ispu-

njene do zasićenja vjerojatno nema. Trebamo prihvatiti zatečenu situaciju kao rezultat spontanog i dugotrajnog procesa. Ipak, jedan detalj otkriva kako se ironično poigrao sa svojim društvenim statusom: uokvirene ugovore o prodaji ili donaciji svojih radova muzejima Tom je objesio na zidove WC-a.

Ana Dević, jedna od selektorica hrvatskoga nastupa i promocije Gotovčeve umjetnosti na Venecijanskome biennalu prošle godine, izjavila je kako joj je jednom prigodom Gotovac spomenuo ideju cjelovitoga umjetničkog djela, Gesamtkunstwerka, i asociirao na Merzbau, životni prostor Kurta Schwittersa. Je li onda ipak zamisao Tomislava Gotovca bila da se cijeli njegov stan sačuva upravo kao svojevrsna zagrebačka varijanta Merzbaua?

— **Zora Cazi-Gotovac:** Mnogi postavljaju pitanje da li je cijeli stan predstavljao instalaciju. Neki prijatelji predlagali su da se apsolutno ništa ne dira u Krajiškoj 29. No stanje je bilo takvo da bi to značilo zaključati stan zauvijek i pustiti da sve u njemu, kao u nekoj grobnici, s vremenom potpuno propadne. To bi značilo da bi sav Tomov rad koji se već ne nalazi u muzejima budućim generacijama ostao zauvijek nepoznat. Ono što nas asocira na Merzbau nalazi se samo u kuhinji, hodniku i WC-u. I njih je Tom sustavno "uređivao" na svoj način, radio je jedan veliki kolaž u prostoru. U dvjema sobama osim nekoliko plakata koje je postavio na zidove ili ormare nema takvih intervencija. U sobama se nalaze radovi, dokumentacija, osobni predmeti, knjige, kolekcije predmeta koje je Tom skupljao i mnogo drugih stvari.

Iako su najvrjedniji dijelovi Tomovog kolaža u prostoru u kuhinji, hodniku i WC-u, neće se mijenjati niti ostali dijelovi stana. Radi se na sređivanju arhivske grade što pretpostavlja određeno "uređenje" kako bi ta grade bila pripremljena za digitalizaciju i dostupna istraživačima.

— **Darko Šimičić:** Sadašnja situacija stana čini se da je u jednakoj mjeri zadovoljila prostorne potrebe operativnog djelovanja Instituta Tomislav Gotovac i zadržala netaknutim autentični ambijent koji je Tom tako uporno gradio. Ništa nije izgubljeno. Ako netko želi saznati kako je točno izgledao stan u vrijeme kad je Tom u njemu živio, može pogledati film *Le Samurai* Ivana Faktora snimljen 2008. godine ili fotografije Ivana Posavca kojima je dokumentirano stanje prostora odmah nakon Tomove smrti. Tomovo djelo danas živi kroz rad Instituta u ambijentu koji je on kreirao, u komunikaciji s brojnim starim i novim fanovima. ■

PO KIČMI I REBRIMA STARE DAME

KAOS KOJI KASNIJE U ŠKOLI UČIMO NAPAMET PO NEKOM PROIZVOLJNOM REDU U MALO JE KOJOJ KNJIZI ZABILJEŽEN S OVAKVOM POMNJOM. SKORO DA BISMO SE USUDILI REĆI: LJUBAVLJU

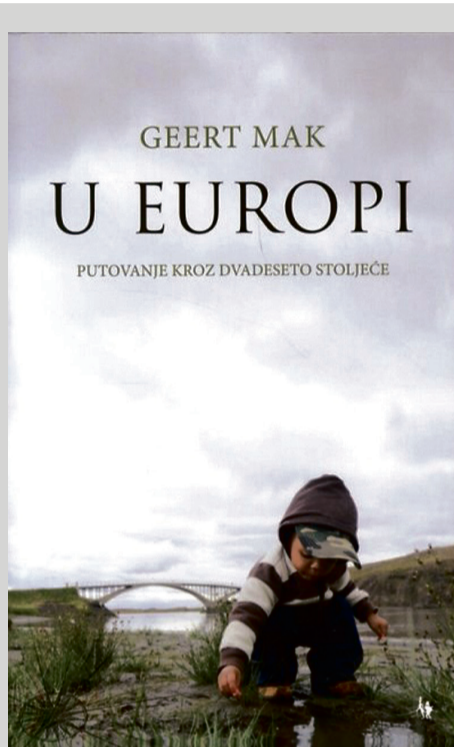
DARIO GRGIĆ

Vrag nas je sašio od istog materijala, k tome još s rasprodaje. Tako tvrdi članica nizozemskog pokreta otpora koja se zaljubila u Nijemca i s njime gradila novi svijet u DDR-u. Tvrdnja koja ne govori o narodima Europe, ali bi se na njih mogla primijeniti. No što narodi Europe misle kada se spuste na balkansku polutku? Ima li razlike između dojmova što su ga izazvale gorile na Stanleya i Livingstonea i efekta koji mi izazovemo u plahim, na krempitama stasalim srcima Europljana?

ZAR MI USTAŠE? Makova knjiga ekranizirana je u izvrstan dokumentarac koji je nakon emitiranja na HRT-u prije nekoliko tjedana izazvao mali skandal. Hrvati su prikazani kao ustaše. Čuda li! Zanimljivo je da zabrane emisija tog tipa (koje tematiziraju npr. NDH) redovito traže isti oni koji misle kako dr. Ante Pavelić, rame uz rame s Kristom i Bobom Dylanom, stoluje u hrvatskim srcima.

Kada Europejac stigne u Kongo, među majmune, i kada on koji svojim rafinmanom i socijalnim kontekstom svakako nije majmun, ili barem na sebe ne gleda u okviru primatskih formula, što on prvo može pomisliti kada nas vidi, crne, velike i okupljene oko vatri (jer dotle jesmo dogurali da sad već imamo vatru)? Geert Mak sletio je u Novi Sad. Dobra je vijest da je Novi Sad osvježeno u odnosu na Budimpeštu, barem naizgled. Sankcije su u jeku, Zapad zadovoljno trlja ruke jer se sankcijama režim Slobodana Miloševića judo-ekonomijom bacilo na koljena, ali Mak to ne vidi, on vidi osvjetljene ulice, dobro odjevene ljude, smijeh. Svi su na sebe navukli trenirke. Kao u bivšem SSSR-u. Aleksandar Tišma mu spominje samoubojstva. Ovdje se ljudi ubijaju s lakoćom kojom vas drugdje pozdravljaju. Ja međutim nisam siguran. Mislim da je to mit, jedan od mitova. Panonija statistički ne odskaka od drugih europskih zemalja. Mogu zamisliti Tišmu kako mitomani pred Makom. To su tipični balkanski poslovi u esencijanom izdanju. Prvo seremo o samoubojstvu, onda se nakrkačimo fiš paprikaša na račun države. U takvim se zemljama teško umire čak i ako pucaju u tebe. Ali se priča uklapa u ambijent. Ogromno nebo. Pustare. Onda malo mašeš listama nezaposlenih. I što preostaje Zapadnjaku u protokolarnoj posjeti Kongu, nego da kaže: je, da, mora da se ove gorile ubijaju sve u šesnaest. I tko bi to samo rekao (možda misle), jer izgledaju tako jaki i jedu tako puno banana. Tišmino izvješće kosi se s Makovim opažajem: "Restoran je pun, atmosfera vesela".

TARZAN NA BALKANU Mak piše o bolnicama punima ranjenika, o iznenadnim nestancima struje, o mladim ljudima koji mu govore kako imaju osjećaj da više nikada neće pripadati Europi. Mak u tome (možda brzopleto) vidi pesimizam. Interesantnu reakciju imao je Aleksandar Dugin nakon prvog posjeta Francuskoj: njima je još gore nego nama. Rebecca West je



Geert Mak, *U Europi*, s nizozemskoga preveli Romana Perećinec, Radovan Lučić, Snježana Cimić; Jesenski i Turk, Zagreb, 2010.

napisala kako je došla u Jugoslaviju da bi vidjela povijest od krvi i mesa. Prapovijest, rekli bismo. Nešto slično kao da pasionirani čitatelj Homera ode u Južnu Afriku početkom devetnaestog stoljeća da u liku Shake Zulua vidi kako je izgledao Ahil. Asne Seierstad bilježi kako joj je Žarko Korać, dok su sjedili u restoranu (uvijek i svugdje restoran) te motrili na ljude koji su mirno jeli i pili: I Sarajevo je ovako izgledalo večer prije početka rata. Krv mora poteći.

Geert Mak ne piše, kao Seierstadova, o divljacima, ali bilježi gledanja srpskog informativnog programa: izvješća se tiču samo hrvatskih i bošnjačkih zločina, o srpskima nema ni spomena. Bilježi propagandnu, manipulativnu stranu rata, falsificiranje broja poginulih, motive ratovanja. Režime Izetbegovića, Miloševića i Tuđmana okarakterizirao je kao izrazito antiliberalne, što je objasnio s pet desetljeća komunističke jednodne vladavine. Ispada da mi ovdje nismo toliko divljaci koliko smo ketmeni. Ljudi koji se s lakoćom uklope u sustave, bez obzira na mržnju koju prema njima osjećaju. Mržnja je općenito ovdje važna i u smislu utvrđivanja identiteta. Mržnja je, na koncu, ovdje nekako pobrkana s hrabrošću. Budući da priču

o nama Mak ne priča nama, nego njima, zanimljivo je vidjeti kako izgledamo u tom počesljanom izdanju. Podsjećamo li na onu majmunicu iz *Legende o Greystokeu* dovučenu u London kao osmo svjetsko čudo. Gorila u Berlinu, gorila izložena berlinskom uglu gledanja sa svojom dreckom oko banana zbilja može izgledati *passé*. Stvari stoje sasvim drugačije nadete li se u kojoj od balkanskih prašuma okruženi primatima kojima je zadnji suvereno vladao onaj zagorski Tarzan Tito. "Ah, ta Zapadna Europa koja se vječito nešto žali", kaže jedna od intelektualki koje je Mak upoznao.

ŠARMANTNA POVIJEST ZLOČINA

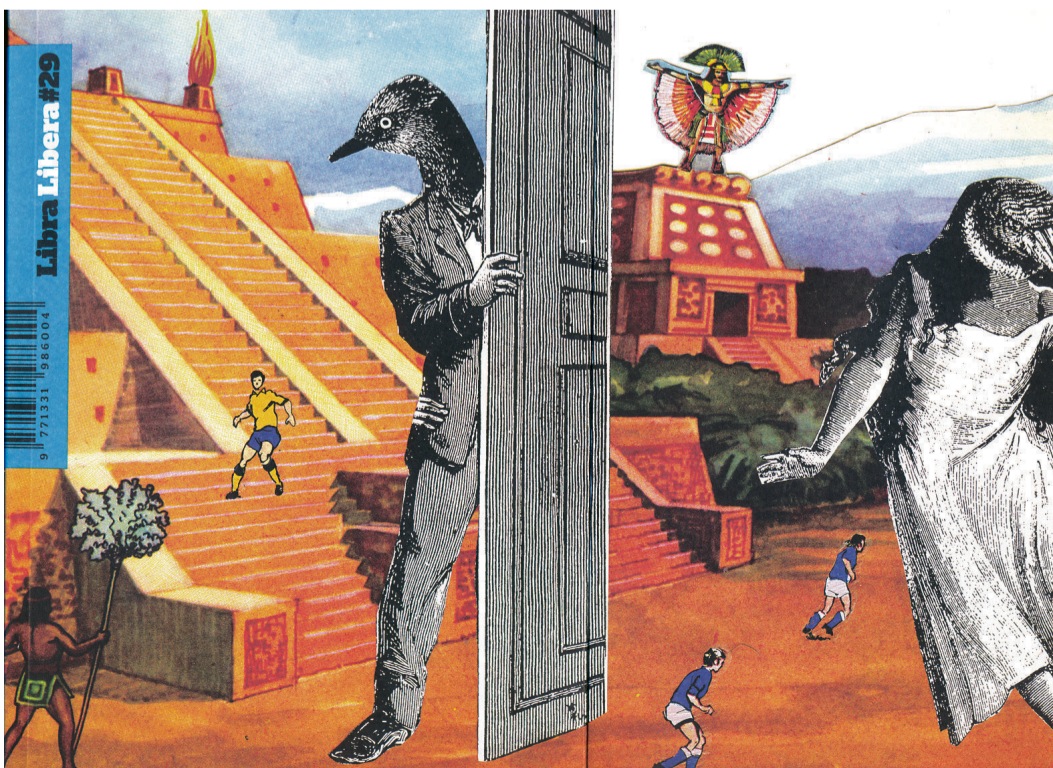
A Želimir Žilnik priča mu kako je odjenuo glumca u Titovu uniformu i krenuo ga snimati po Beogradu. Tarzana majmuni nisu zaboravili. Ima, kao i kod Burroughsa, svega. Neki se majmuni ljute jer ih je kralj ostavio s mnogo nasilnika i bandita. Neki mu kliču, kao u *Tarzan se vraća*. A neki se prave da su ga zaboravili, no ne mogu dugo izdržati. Policija privodi filmsku ekipu, ali zapovjednik smjene ume da se šali: Poštovani predsjedniče, drago mi je što vas vidim. Ovaj nesporazum ćemo odmah rešiti.

Mak je obišao cijelu Europu i knjigu nakrao povijesnim ličnostima, kao i običnim ljudima. Kaos koji kasnije u školi učimo napamet po nekom proizvoljnom redu u malo je kojoj knjizi zabilježen s ovakvom pomnjom. Skoro da bismo se usudili reći: ljubavlju. Povijest zločina malo je gdje ovako šarmantna. Padaju mi na pamet Will Durant i Eric Hobsbawm. Očito je za zbrku koja nije samo zbrka u glavama potrebno i razumijevanja koje nije dirigirano snobizmom kao u slučaju Rebecce West, ili unaprijed stvorenim

KOGA ZANIMA JASAN, GOTOVO LAPIDARAN STIL I POGLED LIŠEN BRZANJA, SVAKAKO BI TREBAO NOS ZABITI U UKORIČENO IZDANJE FASCINANTNOG PUTOVANJA PO KIČMI I REBRIMA STARE DAME EUROPE

predrasudama, kao kod Asne Seierstad. Autor je novinar, a kako rekospo, knjiga je bila "prikazivana" i na televiziji u obliku serije. Međutim, koga zanima jasan, gotovo lapidaran stil i pogled lišen brzanja, svakako bi trebao nos zabiti u ukoričeno izdanje fascinantnog putovanja po kičmi i rebrima stare dame Europe. Mak si je dao truda da ih prebroji. ■

OGLAS



POLIFONIJSKA PANORAMA KONTINENTA

MAESTRALNA PUTOPISNO-ŽURNALISTIČKA KNJIGA POZNATOGA NIZOZEMSKOG NOVINARA SLIKA
 PORTRET EUROPE U PROŠLOM I NA POČETKU OVOGA STOLJEĆA

JERKO BAKOTIN

“**N**e postoji europski narod. Ne postoji jedna i sveobuhvatna zajednica kulture i tradicije (...) nego barem četiri: sjeverno-protestantska, rimsko-katolička, grčko-ortodoksna i muslimansko-osmanska. Ne postoji samo jedan jezik, ima ih na desetke. Riječ ‘država’ za Talijane je nešto posve drukčije nego za Britance. Političke su kulture kilometrima udaljene jedna od druge. (...) A povrh svega: u Europi ima jako malo zajedničkog povijesnog iskustva. (...) Ona, za razliku od Sjedinjenih Država, još nema zajedničku priču”, piše nizozemski novinar, publicist i povjesničar Geert Mak u epilogu monumentalne knjige naslovljene *U Europi*, s podnaslovom *Putovanje kroz dvadeseto stoljeće*. U devet stotina stranica dugačak povijesni putopis stale su tisuće kilometara, deseci sudbina, više od sto godina i čitav kontinent. Koncept je naizgled jednostavan: kao novinar dnevnog lista *NRC Handelsblad*, Mak je čitave 1999. godine obilazio Europu, pri čemu je posjećivao ključna mjesta i evocirao događaje presudne za razdoblje čiju srž je britanski povjesničar Eric Hobsbawm nazvao “dobom ekstreme”. Svako od dvanaest poglavlja knjige obuhvaća jedan povijesni period prošlog stoljeća i ujedno odgovara jednom mjesecu autorovog putovanja, tijekom kojeg je pokušao napraviti paradoksalni poduhvat: ispriopovijedati baš ono za što je ustvrdio da ne postoji – zajedničku europsku priču. “Svjetski poredak dvadesetog stoljeća - ukoliko se može govoriti o ‘poretku’ - zauvijek je nestao”, piše Mak. No zatim dodaje - “Jedino: Berlin se nikada ne može shvatiti bez Versaillesa, London bez Münchena, Vichy bez Verduna, Moskva bez Staljingrada, Bonn bez Dresdena, Vársósbéc bez Jalte, Amsterdam bez Auschwitza”.

IDILA S POČETKA STOLJEĆA Rekonstrukcija živog tkiva prošlosti započinje s Belle Époque, varavom idilom prije Prvog svjetskog rata u kojoj su udareni temelji našeg svijeta. Autor uz pomoć Baedekerovog vodiča iz 1896. traži u današnjem Parizu tragove “glavnog grada devetnaestog stoljeća”, kako je francusku metropolu nazvao Walter Benjamin. Pariz tada, piše Mak, to su pučani na bulevarima i bogatuni u palačama, to je vebna Svjetska izložba iz 1900. godine, ali Pariz je – kroz anti-semitski proces kapetanu Dreyfusu – i najava sramne budućnosti. To sudenje bila je, kaže povjesničarka Barbara Tuchman, ništa manje nego “samrtna borba staroga svijeta”, tijekom koje je Zola pišući slavni *J'accuse* pružio uzor modernog intelektualnog angažmana, a ogroman broj novinara zapalio nevideni interes čitave Europe, porodivši pritom novu, dotad nepoznatu silu, takozvano “javno mnijenje”. Jedan od njih je i dopisnik bečkih novina Teodor Herzl, koji, prestravljen mržnjom pariške rulje, piše traktat pod nazivom *Der Judenstaat*, stvarajući idejni temelj cionizma. U Londonu, pak, umire kraljica Viktorija. Na pogrebu “bake Europe” zajedno tuguju njezini unuci, među njima ruski car, od milja zvan “Nicky” te njegov njemački brat “Willy”, taj – citira autor Churchilla – “nepromišljeni turist koji je bacio cigaretu na ulaz u skladište municije u koje se Europa pretvorila”. Istovremeno buktu sufražetska borba: na uspješnim napadima ženskoj gerili pozavidjele bi brojne terorističke

organizacije. Bombašice uništavaju niz vlakova i vilu budućeg premijera Davida Lloyda Georgea te podmeću duži niz požara. Što se Berlina tiče, tadašnji “Chicago u Europi” – piše Mak – buja od imigranata; wilhemovski kič i srce uniformama opsjednute “prve moderne vojnoindustrijske države na svijetu”, grad u kojem je na prijelazu stoljeća izlazilo šezdeset dnevnih listova i koji je inspirirao Fritza Langa za briljantni nijemi klasik *Metropolis*, dok je Oswald Spengler prijestolnicu Reicha okrstito jednostavno “babilonskom kurvom”. Nešto južnije traje slatkasta degeneracija Beča. U glavnom gradu Musilove Kakanije u isto vrijeme vladaju zaostalost i nevjerojatan intelektualni život, za razliku od danas, kada, uslijed dojma posvemašnje dosade, autor ne može zamisliti da se “u njemu još vodi ljubav”. S jedne strane Freud, Wittgenstein, Karl Kraus i Gustav Mahler, a s druge iz bečkih birtija te usta gradonačelnika Karla Luegera gmiže beštija antisemitizma, zarazivši usput mladog boema po imenu Hitler. Konačno, sarajevskog 28. lipnja Gavrilo Princip s dva pucnja daje znak za početak kontinentalnog klanja.

ENCIKLOPEDIČNI PUTOPIS Besmisleno je nabrajati stotinjak mjesta koja je autor posjetio, od Staljingrada i Helsinkija do Srebrenice i Guernice, a jedva da je i vrlo okvirno moguće skicirati o čemu sve piše oživljujući stoljeće iznimno gustog vremena. Radi se o izvanredno impresivnom bricolageu reportaže i povijesno-političke esejistike. Mak često bez komentara prepušta riječ sudionicima opisivanih događaja pa čitave fragmente knjige čine svjedočenja unuka njemačkog cara Wilhelma Karla, talijanskog antifašista Vittoria Foe, časnika Wehrmachta koji je primio vijest o padu Staljingrada Winricha Behra, poljskog komunističara Władka Matwina i brojnih drugih. Osim toga, autor je tijekom putovanja razgovarao s ogromnim brojem živih očevidaca prošlog stoljeća, od britanskih ratnih veterana preko potomka likova romana Virginie Woolf ili nizozemskog radnika koji 1948. emigrira u komunističku Čehoslovačku pa do slavnog novosadskog režisera Želimira Žilnika. Pri tome ovaj enciklopedični putopis sadržava popis literature s preko četiri stotine jedinica – povijesnih, socioloških i filozofskih knjiga, dnevnika takozvanih “običnih” ljudi, raznovrsnih tekstova poznatih i nepoznatih autora, memoara, anonimnih bilježaka, davno natipkanih novinarskih tekstova i provincijskih sudskih arhiva. Djelo *U Europi*, kaže pisac, “odražava rad velikog broja (...) kroničara, dugačak niz živih i mrtvih”. Ova je knjiga fascinantna polifonijska zbirka bezbrojnih glasova, od kojih mnogi progovaraju tek o sirovom želji za preživljavanjem. Kako je u intervjuu s autorom kazao novinar Tihomir Ponoš, “doživljaj čitanja knjige je da ste putovali od jedne do druge masovne grobnice”. Da ogroman broj stranica knjige zauzimaju opisi ratnih ili mirnodopskih pokolja uopće nije čudno: samo tijekom šest godina Drugog svjetskog rata u Europi je svakog dana ubijeno dvadeset tisuća ljudi. Pišući o Holokaustu, autor iskazuje poštovanje narodima poput Talijana ili Danaca koji su masovno spašavali Židove; s druge strane, tolerantni Amsterdamci su, uz minimalno nacističko sudjelovanje, golemu

većinu deportirali u vlastitoj režiji. Ljudska bijeda ogleda se u činjenici da su razlozi za prokazivanje Židova uglavnom bili ljubomora ili sitna ekonomska korist; kod nas je to najbolje sažeo Viktor Ivančić otprilike sljedećim riječima: “Dereš se o domovini, a zapravo misliš na nešto dvosobno ili trosobno”.

MOĆ DETALJA Istina stoljeća često je posve suprotna od one koja se uči u službenoj povijesti; mnogi od Makovih glasova tako su glasovi otpora, poput Francuza i Nijemaca koji u rovovima zajedno pjevaju *Internacionalu* praveći se da pucaju jedni na druge, njemačkih vojnika koji na vagone ispisuju natpis “Wilhelm i sinovi – stoka za klanje” ili stotina pobunjenika strijeljanih zato što su odbili ratovati. *U Europi* sadržava mnogo urbanističke povijesti, ali autor, uz palače, perivoje i bogataše londonskog Cityja ne zaboravlja ni najniže klase, one čiji je društveni položaj sjajno iskazala Defoova Moll Flanders riječima da je “veći zločin biti siromašan nego li kriminalac u ‘običnom’ smislu”. Kako su Europljani, osim kulturnih ili političkih bića, ipak i životinje, Mak piše i o ulicama “posutim ljudskim izmetom” te pruskom činovniku, koji je stanovnicima nezadovoljnim nedostatkom javnih zahoda odgovorio da je za “prosječnu stolicu potrebno 3-4 minute”. Kontrapovijesti, male i osobne priče utkane u formativne historijske događaje čine jednu os Makovog višeslojnog pripovijedanja; drugu, pak, čini stalno traženje znakova prošlog vremena u sadašnjosti. “Putovanje kroz Europu svih tih mjeseci djelovalo je poput ljuštenja starih slojeva boje”, kaže autor, a u njegovoj se knjizi sam kontinent razotkriva kao gigantski palimpsest čiji su slojevi beskonačno puta bezobzirno promiješani, poput židovskih nadgrobnih spomenika iz Vilnusa koji su nakon 1945. godine “korišteni kao stepenice za novu Sindikalnu dvoranu”. Prvenstveno, ali ne isključivo zainteresiran za povijest i politiku, Mak piše i o kontrakulturi šezdesetih, na primjer, nizozemskim *provosima* i berlinskoj Komuni 1 te dramatičnim promjenama kulture življenja i konzumerizmu, odnosno otvaranju “vrata raja, raja skutera, električnih miksera, automobila i televizije”.

Istančanog osjećaja za moć detalja, autor donosi imena istanbulskih uličica, poput “Sokaka kokoši koja ne može letjeti” ili “Drvoreda oštrodlake brade”; za postarije Kijevljane, izgubljene u postsovjetskoj tranziciji, zamijetit će da izgledaju poput “ljudi koji su izašli na krivoj postaji pa sada začudeno gledaju oko sebe, zaključujući da ovdje ne žele biti”, dok mu novokapitalistička Moskva izgleda poput “kuće nakon rastave braka”, a priču o prvom svjetskom ratu će započeti bezbrižnim, suncem okupanim popodnevim mladog Turka. Od ekspresionističkih vizija u smog uronjenog Londona, preko ustanika Varšavskog geta, “gotovo bez iznimke zaljubljenih”, do dvanaestogodišnje sovjetske djevojčice koja povodom Staljinove smrti uzalud pokušava plakati, Mak pripovijeda vrhunskim novinarskim, ali u isto vrijeme snažnim poetskim stilom, bez patetike, ponekad šaljivo, s doziranom ironijom. U ovoj, strahopoštovanja vrijednoj epopeji stoljeće protječe pred očima kao na filmu pa nije čudno da je po knjizi snimljena

Geert Mak, *U Europi*, s nizozemskoga preveli Romana Perećinec, Radovan Lučić, Snježana Cimić; Jesenski i Turk, Zagreb, 2010.

i dokumentarna serija koju upravo prikazuje i HRT. Osim što je putopis, kao žanr, oduvijek bio na rubu književnog interesa, kod nas je posljednjih godina zavladao inflacija banalnih putopisa i još banalnijih slave željnih putopisaca. Svojevremeno je hijerarhijsku podređenost putopisa romanu Matko Peić nazvao, ni manje ni više nego – skandaloznom. Knjiga *U Europi* dobar je povod da se barem razmisli o takvom vrednovanju, bez ulaženja u njegove opravdane razloge, a u najmanju je ruku podsjetnik da se i u ovom žanru mogu pisati i pišu blistava, zaista prvorazredna remek-djela; gotovo možemo reći – majka svih putopisa. Ipak, treba napomenuti da je riječ o samo jednoj žanrovskoj podvrsti. *U Europi* će, moguće, nezainteresiranima za povijest biti pomalo suhoparno i jednostavno preglomazno; uz to, sasvim su moguću sjajni, premda posve drugačiji putopisi.

ZANEMARENA EKONOMIJA Nelagodan je osjećaj poduhvatu poput ovoga tražiti mane, no iskrenosti radi treba reći da Makov pristup postjugoslavenskim ratovima – inače jedini dio knjige koji se odnosi na naše prostore – podsjeća na klasičnu zapadnjačku nehalnost, da ne kažemo nešto gore: kako drugačije protumačiti činjenicu da je balkanska etnička čišćenja objasnio “baštinom nacionalsocijalizma”, a protuzapadnjaštvo Tudmanovog i Miloševićevog režima “ostatkom panslavizma”? Promašaj tim neugodniji što čitatelja dovodi u napast da se upita što još u djelu ne odgovara stvarnosti. U oči upada i epilog u kojem se budućnost Europe i Europske unije doima mnogo optimističnije nego danas, a rečenice o gospodarskom napretku i prosperitetu Italije u današnjem se trenutku doimaju kao s drugog kontinenta. Problem uglavnom nije u Maku – koji u tom poglavlju kritizira nesavršenosti Unije, između ostalog i neograničeno povjerenje u tržište te integraciju temeljenu na kapitalu – nego u činjenici da je epilog napisan 2007. godine. U međuvremenu je Europa zapala u toliku krizu da nam se čini kao da govori o drugom kontinentu, što nisu predvidjeli ni ekonomisti nagrađivani Nobelovim nagradama pa bi kritizirati pisca s vremenske distance bilo glupo. S druge strane, niz je autora već odavno upozoravao da ovaj ekonomski model vodi ravno u propast, a ostaje i dojam da je Mak više značenja trebao pridati ekonomskoj katastrofi koja je tijekom tranzicije zadesila velik broj stanovnika bivših socijalističkih zemalja, gotovo čitavu istočnu polovicu Europe. Ipak, smisao ovog djela nikad nije ni bio dati historijsku analizu sadašnjeg ekonomskog stanja, dok bi diskvalificirati knjigu ovolikog zamaha zbog nekoliko nespretnih ili ne baš sasvim točnih tvrdnji bilo, u najmanju ruku, nepošteno. Geert Mak svoju je namjeru da ispriča nemoguće – europsku priču prošlog stoljeća – ispunio maestralno. **E**

ZA LITERARNOM TRPEZOM

IAKO SE NE MOŽE POREĆI KOMERCIJALNA NOTA OVE KNJIGE, ONA JE PONAJPRIJE NAMIJENJENA LJUBITELJIMA KNJIŽEVNOSTI KOJI SU UJEDNO I LJUBITELJI FINE HRANE

TONČI VALENTIĆ

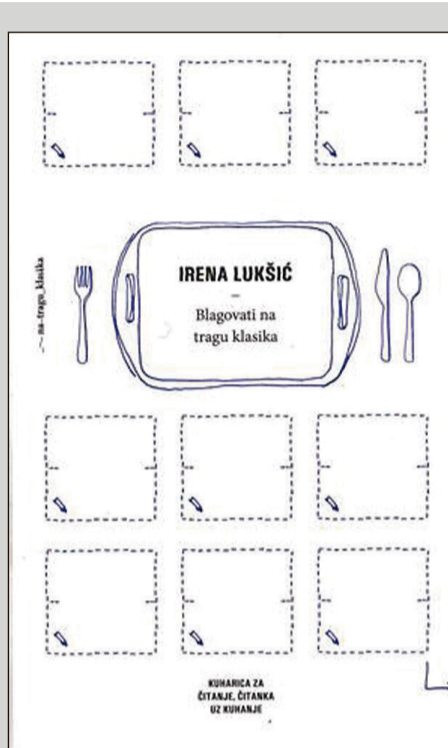
Stoliću, prostri se jedna je od najljepših bajki braće Grimm, a nova i pomalo neobična knjiga Irene Lukšić nalikuje stoliću iz poznate pripovijesti. Naime, u ovoj "kuharici za čitanje i čitanki za kuhanje" autorica je podastrla obilje recepata i delicija, ali ne u formatu klasične, nego svojevrsne "književne" kuharice: u njoj se nalaze recepti za jela koja se spominju u biblioteci *Na tragu klasika* koju Lukšić godinama uređuje u izdavačkoj kući Disput.

POSEBNA SU ZANIMLJIVOST TEKSTOVI S RECEPTIMA KOJE SU AUTORI I AUTORICE KNJIGA IZ OVE EDICIJE NAPISALI SPECIJALNO ZA OVU KNJIGU

NOSTALGIČNE SKICE Na četiristotinjak stranica ispisan je svojevrsni gastronomski životopis ove popularne edicije u kojoj je u proteklih sedam godina objavljeno mnoštvo izvrsnih naslova suvremenih autora. U tih sedamdesetak djela pripovijeda se o svemu, a jedini zajednički nazivnik ovim suvremenim klasicima jest da se u njima povremeno – jede i pije. Ovaj pouzdan i ugodno dizajniran kulinarski priručnik podijeljen je na četiri glavna poglavlja (doručak, užina, ručak i večera), a na kratke fragmente iz određenog romana ili priče nadovezuje se recept za jelo koje likovi konzumiraju ili o njemu govore. Uz ulomke iz knjiga nailazimo i na osobne fusnote autorice koja pripovijeda o odrastanju u Dugoj Resi, donoseći uz recepte ponekad i izvatke iz onodobne štampe, čime na svojevrsan način ocrtava nostalgичne skice iz vlastitog djetinjstva i doba odrastanja. Posebna su zanimljivost tekstovi s receptima koje su autori i autorice knjiga iz ove edicije napisali specijalno za ovu knjigu pa tako možemo naići i na neke zabavne anegdote. S obzirom da je biblioteka "ugostila" autore iz raznih zemalja i podneblja (tu su npr. suvremeni skandinavski, ruski, francuski, azijski i australski autori), ova "književna kuharica" obiluje i nekim egzotičnim jelima za koje se trebalo potruditi pronaći pravi recept pripreme. Lukšić dakako najviše prostora posvećuje ruskim piscima, pogotovo Stogoffu i Pelevinu, ali ima tu i nekih od najznačajnijih imena suvremene luzitanske i frankofone proze, kao i djela koje ne pripadaju među suvremene, nego samo "klasike".

OD PREŽGANE JUHE DO RECEPTA ZA "MAČJI PLES" Rekonstruiranje recepata ili njihovo nadopisivanje tako se na neobičan način spaja s autoričinom esejistikom, fragmentima iz djela (ponekad je samo jedna rečenica

dovoljna da potakne gastronomsku znatiželju) i fotografijama hrane koje su umetnute u knjigu, kao što je to slučaj i u prvim kuharicama. Od otprilike 250 recepata ima krajnje jednostavnih i siromašnih jela (poput Genetove prežgane juhe, tosta, riblje juhe ili govedeg gulaša iz romana Anne Hebert), ali i složenih poput prepelica s višnjama, Chanko-nabe, ragua od losa, jastoga na bretonski način ili pak zabavnog recepta za "mačji ples" poznatog boema Jaroslava Haška koji donosi Jiří Hajiček, autor *Seoskog baroka*. Knjiga je istovremeno pogled na raznovrsnost nacionalnih kuhinja, ali i osebujna mješavina literature i "gastrozofije", nostalgичnih marginalija i gotovo sociološke analize prema kojoj jelovnik junaka nekog djela mnogo govori i o autoru i o vremenu i prostoru u kojem to književno djelo nastaje. U pronalaženje i spravljanje recepata uloženo je očito mnogo truda pa se stoga mogu oprostiti povremene manjkavosti u opisu načina pripreme hrane ili izostavljanje nekih preciznijih napomena i sastojaka nužnih za pripremanje određenog jela. Unatoč izuzetno snažnom trendu zadnjih pet-šest godina kad na televizijskim ekranima sve pršti od kulinarskih emisija, sve dnevne novine nude recepte, a i brojni pisci objavljuju svoje vlastite, kad je pripremanje hrane u Hrvatskoj ponovno ušlo u modu na velika vrata pa su neki kuhari i kuharice popularniji čak i od poznatih TV-voditelja, ovo "blagovanje na tragu klasika" smjera na malo drukčiju publiku. Iako se ne može poreći komercijalna nota ove knjige, ona je ponajprije namijenjena ljubiteljima književnosti



Irena Lukšić, *Blagovati na tragu klasika*; Disput, Zagreb, 2011.

koji su ujedno i ljubitelji fine hrane. Riječ je o sretnom spoju literarnih fragmenata i autoričine čitateljske i uredničke znatiželje, a knjiga je na kraju prikladno opremljena popisom svih objavljenih naslova u ediciji te vrlo iscrpnim popisom korištene literature, od klasičnih kuharica u

KNJIGA JE ISTOVREMENO POGLED NA RAZNOVRSNOST NACIONALNIH KUHINJA, ALI I OSEBUJNA MJEŠAVINA LITERATURE I "GASTROZOFIJE", NOSTALGIČNIH MARGINALIJA I GOTOVO SOCIOLOŠKE ANALIZE

rasponu od gotovo dvije tisuće godina (od Apicija do Ane Ugarković i Veljka Barbierija) pa sve do kulturoloških studija o hrani. Preporuka: čitati i isprobati, a onda se još jednom vratiti djelima iz ove kvalitetne Disputove biblioteke. **E**

OGLAS

LJEPOTA JEDE LJUDE eksperimentalni je, satirični, lirsko-cijanidni roman o religijskoj bombi za spas svijeta i Isusu koji eutanazira čovječanstvo. Formu mu određuje podnaslov: mp3-roman. Niz tekstualnih fragmenata oponaša kolekciju pjesama na mp3-playeru. Poglavlja su, poput pjesama u mp3-kolekciji, različita stilom i temama kojima se bave (neka su izrazito satirična, neka nadrealna, poetična ili filozofična), no sva ona – zaobilazno i nekontinuirano – grade sliku jedinstvenog svijeta. Taj svijet mutira i postaje sve ludim; umjetnicima je dopušteno sijati užas kako bi šokirali Boga i vratili "stvarnost" u taj objektivno nadrealni svijet; tajanstvene žive žene na plaži izbacuju ikru iz koje se, čini se, rađaju klonirani Isusi, a oni baš ne ulijevaju povjerenje; hrpe naranača sve su veće; meso raste u frižiderima i kulja iz njih; ljudi odreda umiru od sreće i čovječanstvo postupno izumire.

Paralelno s tim nizom razvija se priča koja objedinjuje sve te fragmente. Tu je riječ o "špijunu" koji istražuje ukupnu ljudsku komunikaciju kako bi otkrio "zaslužuje li ljudska vrsta da joj se ponovno dogodi Drugi svjetski rat" jer iz užasnih iskustava tog rata nije ništa naučila. Špijun se koristi softverom Homeraser koji analizira sve postojeće digitalne podatke a njegovi izvještaji zapravo su spomenuti fragmenti iz prvoga pripovjednog niza. Ta se dva niza distorzirano pretapaju jer u obama fatalnu ulogu imaju Isusi i tajanstvena FlipRoberta, čiji se pravi identitet otkriva u završnom "raspletu".

Osnovni je ton romana satiričan jer se u njemu izvrću dominantne pretpostavke "apokaliptičkih" ili "katastrofičkih" scenarija: nema podjele na "dobro" i "zlo", nego se upravo dobro (ljubav) prikazuje kao glavno zlo; katastrofa u ljudi ne izaziva patnju i bol, nego euforiju, a Isusova uloga suprotna je očekivano.

**ZORAN ROŠKO
LJEPOTA JEDE LJUDE**



U RATU SA SAMIM SOBOM

LIK KOJEG ĆEMO PAMTITI NAKON ČITANJA BRZINE SVJETLOSTI NIJE NEPOZNATI AMERIČKI JUNAK ČIJA JE PRIČA POSVJEDOČENA ROMANOM, NEGO SVJEDOK KOJI JE IZNOSI

VIŠNJA PENTIĆ

Pripovjedač romana *Brzina svjetlosti* španjolskog pisca Javiera Cercasa je španjolski pisac koji upoznavši iznimnog pojedinca odluči posvjedočiti njegovu priču. Ako navedena premisa ne zvuči odveć uzbudljivo, razlog se vjerojatno krije u činjenici kako smo već pročitali pokoji roman slične, ako ne i iste startne pozicije. Svjedočenje je, naime, jedan od omiljenih modusa suvremenog pripovijedanja. Naracija je često inicirana pripovjedačevim susretom s nekom izvanrednom individuum čiju se priču osjeća pozvanim predati svijetu. Ponudeno fikcionalno svjedočanstvo osigurava za sebe dozu autentičnosti kroz čitateljevu sklonost da pripovjedača automatski poistovjeti s piscem romana kojeg čita, a koji realno postoji (u ovom slučaju s Javierom Cercasom). Logika je jednostavna: ako je pripovjedač stvaran, onda to mora biti i priča koju nam iznosi. Koketiranje s biografskim i autobiografskim diskursom te njegovo fingiranje jedna je od najdosljednijih karakteristika suvremene proze.

PRIPOVJEDAČ-SVJEDOK No, pripovijedanje o zanimljivom pojedincu ne mora nužno imati formu autobiografskog svjedočenja. U ranim danima umjetnosti romana najčešće malo saznajemo o osobi koja nam iznosi priču zanimljivog pojedinca. Pripovjedni glas za kojeg se očekuje da ga izjednačimo s piščevim najčešće nas obavještava o rukopisu što ga je pronašao ovjeravajući tako svojom stvarnosnom razinom onu svojih junaka. Defoe i Cervantes prvi su pred čitateljem uspješno izveli ovaj trik. Tehnika uokvirene priče i pronađenog rukopisa prisutna je i danas, no glas koji pripovijeda razvojem romaneskne forme zadobivao je uvijek nove dimenzije. Povijest romana može se promatrati i kao priču o estetskoj evoluciji uloge pripovjedača. U posljednja dva stoljeća tako prešli put od nevidljivog pripovjedača realizma preko sveprisutnog, no nepuzdanog pripovjedača modernizma sve do suvremenog pripovjedača – svjedoka. Kao i u životu i u književnosti se svjedoči tuđoj patnji kako bi se zadovoljila pravda, otjerao zaborav i prizvalo iskupljenje. Upravo su pravda, zaborav i iskupljenje središnje teme umjetnosti našeg vremena. Pisci su po definiciji sposobni prenijeti nijanse značenja utkane u neki događaj što ih čini idealnim svjedocima pa su stoga počeli naseljavati vlastitu fikciju zakrivajući se ruhom pripovjedača – svjedoka. Priča koju nam iznosi Javier Cercas u *Brzini svjetlosti* tiče se vijetnamskog veterana što ga je pisac-pripovjedač, koji s Cercasom dijeli pregršt biografskih sličnosti, upoznao za studijskog boravka u Sjedinjenim Državama. Pripovjedač otvara roman prisjećanjem na svoju mladost u kojoj je zajedno s prijateljem slikarom Marcosom uzaludno tumarao ulicama Barcelone mučen ambicijama da postane veliki pisac, a lišen smjera u kojem bi se valjalo zaputiti. Cercas na uvodnim stranicama romana daje uvjerljiv portret mladih nadobudnih umjetnika: “Što se tiče ostalog vremena, kad nismo ni radili, ni pisali, ni slikali, hodali bismo gradom, pušili marihuanu, pili pivo i razgovarali o remek-djelima kojima ćemo se jednog dana osvetiti svijetu za koji smo,

iako nismo izložili nijednu sliku ni objavili nijednu priču, smatrali da nas naočigled omalovažava. Nismo poznavali slikare ni pisce, nismo obilazili koktele ni promocije knjiga, ali vjerojatno nam se sviđalo da se zamišljamo kao dvojicu boema u vremenu lišenom boema ili kao dvojicu strašnih kamikaza spremnih da vedro tresnu o stvarnost; premda smo bili tek dvojica uobraženih provincijalaca izgubljenih u gradu, usamljeni i goropadni”.

Izlaz iz ove naočigled bezizlazne situacije, pripovjedač pronalazi u odlasku na stipendiju u američki grad Urbanu u okviru koje će raditi kao asistent na Odsjeku za španjolski jezik tamošnjeg sveučilišta. I tako će budući pisac kozmopolitsku uzavrelu vrevu Barcelone zamijeniti hladnom tišinom američke provincije Srednjeg Zapada čije se kulturne reference svode na to da je gradić Urbana spomenut u kulturnoj komediji Billyja Wildera *Neki to vole vruće* čiji će likovi umjesto u ledenoj provinciji završiti na sunčanoj Floridi. Pripovjedač pak nije bio te sreće te je iz Barcelone uistinu stigao u gradić čije ime odiše očitom ironijom. Na sveučilištu će se sprijateljiti s kolegom s Odsjeka za španjolski jezik, vijetnamskim veteranom Rodneyjem Falkom koji je sa svojim gusarskim povezom preko oka te izgraviranim Zippo upaljačem ekscentrična pojava na sveučilištu. Dvojica će usamljenika kratiti vrijeme razgovorima o književnosti i životu te će Rodney preuzeti ulogu svojevrstnog literarnog gurua koji budućem piscu objašnjava kojim putem valja krenuti kako bi se postalo umjetnikom. No, nakon nekoliko mjeseci misteriozno će nestati te će pripovjedač posjetiti Rodneyjeva oca koji će mu dati naslutiti kako u životu njegova sina postoje bolne tajne te mu povjeriti na čuvanje pisma što mu ih je pisao iz Vijetnama. Drugi dio *Brzine svjetlosti* odvija se šesnaest godina kasnije. Pripovjedač je sada uspješan pisac koji se bori s utvarama iznenadne slave, a neočekivani Rodneyjev posjet podsjetit će ga na zaboravljeno mladenačko prijateljstvo i ponukati da književno uobličiti životnu priču svog prijatelja nakon što u njoj prepozna odraze svoje vlastite.

NA ŽIVOTNOJ PREKRETNICI Javier Cercas rođen je 1962. godine. Prvi je roman objavio 1987., a drugi deset godina kasnije. U međuvremenu je radio kao novinar i publicist. Svjetsku slavu stekao je 2001. godine osvojivši romanom *Salaminski vojnici* niz domaćih i međunarodnih književnih nagrada. Taj hvaljeni roman prodan u više od pola milijuna primjeraka u Španjolskoj te preveden na petnaest jezika dijeli s *Brzinom svjetlosti* objavljenom četiri godine kasnije niz sličnosti. Oba je romana na hrvatski prevela Silvana Roglič, a objavila Fraktura. Romane prvenstveno spaja pripovjedni glas koji smo pozvani poistovjetiti sa samim Cercasom. *Salaminske vojnike* otvara rečenica: “Bilo je to u ljeto 1994., ima tome već više od šest godina, kada sam prvi put čuo za strijeljanje Rafaela Sancheza Mazasa. Upravo su mi se bile dogodile tri stvari: prvo, umro mi je otac, drugo, ostavila me žena; treće, odlučio sam prekinuti svoju književničku karijeru”. U romanu će se osobna priča pripovjedača-pisca ispreplitati s onom o

čudesnom spasenju Rafaela Sancheza Mazasa, pisca i jednog od osnivača fašističke Falange, za vrijeme Španjolskog građanskog rata. *Brzina svjetlosti* pak počinje sličnom lamentacijom: “Sada vodim lažan, apokrifan, ilegalan i nevidljiv život iako istinitiji nego da je istinit, ali sam još uvijek bio ja kad sam upoznao Rodneyja Falka”. Pripovjedač obaju romana je pisac koji se našao na životnoj prekretnici i koji književno uobličujući tuđu drama zapravo pokušava razriješiti svoju vlastitu. Pritom se napetost ne stvara kroz iskupljenje zaboravljenog pojedinca iz ralja povijesti, već kroz dvojbe pisca koji ih pokušava književno fiksirati. Prava drama romana *Brzina svjetlosti* ne leži u tome može li jedan vijetnamski veterana pronaći mir i spokoj nakon što je svjedočio užasima rata, već u tome hoće li pripovjedač uspjeti napisati roman o njemu i tako kupiti vlastito iskupljenje, a možda i ponos i slavu. I. ne najmanje važno, donijeti mu žarko priželjkivanu titulu pisca.



Javier Cercas, *Brzina svjetlosti*, sa španjolskoga prevela Silvana Roglič; Fraktura, Zaprešić, 2011.

NEPOSREDNOST STILA Paralelno iznošenje vlastite povijesti zajedno sa svjedočenjem tuđe priče u kojoj vidimo refleksiju osobnog iskustva postupak je koji ima svoje prednosti i nedostatke. Svakako najjači element Cercasova stila njegova je neposrednost. Dok pripovjedač u prvom licu iznosi svoja opažanja i preokupacije imate dojam da mu sjedite sučelice u nekom kafiću dok vam on s puno žara iznosi fascinantnu priču koja ga je, poput neke lijepe žene, toliko zaokupila da ne može a da o njoj ne govori. Problem pak nastaje kada iz pripovjedačeva ulazimo u svijet drugih likova romana koji se doimlje odveć literarnim te iskonstruiranim prema uputama

iz nekog vodiča za kreativno pisanje. Preciznije, Cercasova karakterizacija je slaba, a stil rijetko literaran. Njegovi pokušaji u tom smjeru ograničeni su na poredbe koje bi trebale djelovati svježije, no u kontekstu u kojem se nalaze tek strše kao nakalemjeni neukusni ukrasi koji se bolno ne uklapaju u ponudenu cjelinu. Kriomice promatrajući Rodneyja na zabavi pripovjedač se upušta u niz poredbi koje ometaju inače tečnu naraciju: “Nije djelovao kao da mu je neugodno; naprotiv: činilo se kao da stvarno uživa u glazbi i smijehu i razgovorima koji su vreli oko njega, djelovao je kao da se sprema da prekine svoju samonametnutu izoliranost i da se pridruži bilo kojoj grupici ljudi koje su se spajale i raspadale, ali iznad svega djelovao je kao dječak izgubljen na zabavi odraslih ili kao netko odrastao izgubljen na dječjoj zabavi ili kao životinja izgubljena u stadi životinja druge vrste”.

Karakterizacija je najsnažnija onda kada pripovjedač analizira sebe samog, dok u opisima drugih često barata općim mjestima. Prikaz Rodneyja opterećen je reciklažom klišeja o vijetnamskim veteranima. On ne samo da posjeduje Zippo s ugraviranim natpisom “Fuck it. I got my orders”, već i obožava protestne pjesme Boba Dylana te je zapravo literarna sjena svojih ratnih drugova kakve smo imali priliku upoznati u američkim filmovima o Vijetnamu. Lik kojeg ćemo pamtiti nakon čitanja *Brzine svjetlosti* nije nepoznati američki junak čija je priča posvjedočena romanom, već svjedok koji je iznosi. Priča o piscu kojeg je dotaknula slava, ali potom i gubitak te koji u svjedočenju sudbine vijetnamskog veterana pronalazi put ka iskupljenju puno je dojmljivija figura, odnosno vjerodostojnija je književno uobličena. Cercas je na pisanje ovog romana dijelom bio potaknut ratom u Iraku te se stoga latio onog vijetnamskog. No, primimo li se njegova romana očekujući propitivanje strahota rata i njegovih implikacija, ostat ćemo zoračarani. Snaga *Brzine svjetlosti* leži u neposrednoj ispovijesti pripovjedača koji osobnu tragediju iskupljuje pisanjem o tuđoj. Struktura romana koja se snažno oslanja na reflektiranje dviju izloženih priča jasno odaje Cercasovu namjeru za koju možemo reći da ispunjava svoj cilj. Cercas ima dovoljno koncentracije i vještine izgraditi to kompleksno zrcalo u kojem se dvije sudbine dotiču na putu do iskupljenja, ali ne i literarne vještine. Pripovjedač *Salaminskih vojnika* za sebe će ustvrditi kako nije dobar pisac, ali ni loš novinar. Javier Cercas pak jest dobar pisac – onda kada piše o sebi. Ostatak vremena zaposlen je ambicioznim projektom dostojnog govora o drugima, a to je zadatak na kojem su pali i bolji pisci od njega, ali su ga se svakako latili i gori novinari. Aspekt moralnosti narušava Cercasovu prozu balastom koji ona nije sposobna podnijeti. U suvremenom je romanu pripovjedač često tako modeliran da i onda kada iznosi tuđu priču, čini to kako bi rasvijetlio vlastitu. Pritom autentičnošću svoga glasa te nekompetencijom da dočara glasove drugih riskira preuzimanje priče za sebe. Stoga *Brzina svjetlosti* nije roman o ratu, već o čovjeku u ratu sa samim sobom. ■

Sebastian Fitzek, *Terapija*

Ulomak iz kontroverznog psihološkog trilera mladog njemačkog pisca i novinara

I. POGLAVLJE

Danas, nekoliko godina kasnije

Viktor Larenz nikada ne bi bio pomislio da će jedanput promijeniti perspektivu. Ranije je skromno uređena soba u vedinškoj Klinici za psihosomatske traume stajala na raspolaganju njegovim najtežim pacijentima. Danas je sam ležao na hidraulički sklopivom bolesničkom krevetu, ruku i nogu fiksiranih sivim, dijelom elastičnim trakama.

Nitko mu dosad nije došao u posjet. Ni prijatelji, ni bivši kolege, ni rodbina. Jedina razonoda, osim mogućnosti da bulji u požutjelu grubu tapetu, dvije masne, smeđe zavjese i bijeli umrljani strop, bio je doktor. Martin Roth, mladi šef odjela, koji je dvaput dnevno dolazio u vizitu. Nitko kod ravnateljstva psihijatrijske bolnice nije zatražio da mu se dopusti posjet. Čak ni Isabell. Viktor je to saznao od doktora Rotha, a ženi to nije mogao ni zamjeriti. *Nakon svega što se dogodilo.*

- Koliko je prošlo vremena otkako ne dobivam lijekove?

Oslovljeni liječnik baš je kontrolirao infuzijski uređaj s otopinom elektrolita i kuhinjske soli, koji je visio na trorukom metalnom stalku nad uzglavljem kreveta. – Oko tri tjedna, doktore Larenz.

Viktor je veoma cijenio što ga je taj čovjek i dalje oslovljavao titulom. Tijekom svih razgovora koje su vodili proteklih dana, doktor Roth se prema njemu uvijek odnosio s najvećim mogućim poštovanjem.

- A otkada se sa mnom opet može razgovarati?

- Od prije devet dana.

- Aha.

Napravio je kratku stanku.

- A kada ću biti pušten iz bolnice?

Viktor vidje kako se doktor Roth nasmijao toj šali. Obojica su znali da nikada neće biti pušten kući. Bar ne iz ustanove tog stupnja sigurnosti.

Viktor pogleda u svoje ruke i lagano zatrese elastične trake kojima je bio vezan za krevet. Očito su u bolnici učili na greškama. Još kada su ga dopremili oduzeli su mu pojas i vezice za cipele. A u kupaonici nije bilo čak ni ogledala. Kada su ga sad dvaput dnevno pod nadzorom vodili na WC, nije mogao čak ni provjeriti izgleda li zaista tako jadno kako se osjećao. Ranije su uvijek hvalili njegov izgled. Isticao se širokim ramenima, gustom kosom i istreniranim tijelom, koje je za muškarca njegove dobi djelovalo upravo savršeno. Danas od svega toga nije preostalo mnogo.

- Recite mi iskreno, doktore Roth, što osjećate kada me vidite ovdje, kako ležim?

Šef odjela i dalje je izbjegavao izravan vizualni kontakt s Viktorom, dok je uzimao ploču, koja je bila zakvačena pri dnu Viktorova kreveta. Moglo se vidjeti da razmišlja. *Sučut? Brigu?*

- Strah.

Doktor Roth odlučio se za istinu.

- Jer se bojite da bi vam se moglo dogoditi nešto slično kao i meni?

- Ne čini li vam se to egoističnim?

- Ne. Iskreni ste i to mi se sviđa. Osim toga, ta se misao nameće sama od sebe.

Ipak imamo dosta toga zajedničkog.

Doktor Roth samo kimne glavom.

Koliko god da su trenutne situacije dvojice muškaraca bile različite, neke etape u njihovim životima ipak su se poklapale. Obojica su odrasli kao dobro čuvani jedinci u najotmjerenijim dijelovima Berlina. Larenz kao dijete starosjedilačke odvjetničke obitelji u Wannseeu, specijalizirane za društveno pravo, doktor Roth kao brižno njegovano dijete dvoje ručnih kirurga u Westendu. Obojica su na Slobodnom sveučilištu Dahlem studirali medicinu – s težištem na psihijatriji. Obojica su od roditelja naslijedili obiteljsku vilu i nemali imetak, koji bi bio dovoljan da im omogući život bez rada. Ipak, slučajnost ili sudbina spojili su ih na tom mjestu.

- No, dobro – nastavi Viktor. – Vi, dakle, vidite paralelu između nas. A kako biste vi reagirali da ste se našli u mojoj situaciji?

- Mislite, da sam otkrio tko je to učinio *mojoj* kćeri?

Doktor Roth je na ploči zabilježio svoj dnevni nalaz i po prvi put izravno pogledao Viktora. – Da.

- Iskreno rečeno, ne znam bih li preživio to što ste vi morali izdržati.

Viktor se nervozno nasmije.

- Pa nisam ni ja. Umro sam. Na najokrutniji način koji možete zamisliti.

- Možda biste mi ipak rado ispričali sve o tome?

Doktor Roth sjedne na rub Larenzove postelje.

- O čemu?

Viktor je postavio to pitanje, iako je, naravno, znao odgovor. Liječnik je to posljednjih dana više puta predlagao.

- Sve. Cijelu priču. Kako ste otkrili što se dogodilo s vašom kćeri. Kako su stajale stvari s Josephininom bolešću. Ispričajte mi što se dogodilo. I to lijepo od početka.

- Pa, većinu toga već sam vam ispričao.

- Da, ali mene zanimaju pojedinosti. Hoću sve to čuti još jedanput od vas. Posebice kako je na kraju moglo doći do toga. *Do katastrofe.*

Viktor teško izdahne i ponovno se zagleda u strop prepun mrlja od vlage.

- Znae, sve te godine nakon što je Josy nestala mislio sam da ništa ne može biti strašnije od neizvjesnosti. Četiri godine bez ijednog traga, bez znaka života. Katkada bih znao poželjeti da zazvoni telefon pa da nam jave gdje se nalazi leš. Zaista sam mislio da ne postoji ništa užasnije od tog stanja lebdjenja između slutnje i znanja. Ali prevario sam se. Jer, znate li što je još strašnije?

Doktor Roth ga upitno pogleda.

- Istina. – Viktor je gotovo šaptao. – Istina! Mislim da sam je jedanput već susreo u ordinaciji doktora Grohlkea. Nedugo nakon što je nestala. I bilo je tako strašno da naprosto nisam mogao povjerovati. A onda sam još jedanput naišao na nju. I taj put je više nisam mogao potisnuti, jer ona me je doslovce proganjala. Istina je iznenada stajala ravno preda mnom i vikala mi u lice.

- Kako to mislite.

- Tako kako vam govorim. Stajao sam nasuprot čovjeku koji je bio odgovoran za svu tu mizeriju i nisam to mogao podnijeti. No, sami najbolje znate što sam onda učinio na otoku. I kamo me je to naposljetku dovelo.

- Otok – zaustavi ga doktor Roth. – Parkum, zar ne? Zašto ste uopće bili tamo?

- Kao psihijatar zapravo biste trebali znati da je to pogrešno pitanje. – Viktor se nasmiješi. – Svejedno ću pokušati odgovoriti na njega: List *Bunte* me je godinama nakon što je Josy nestala po tko zna koji put zamolio za ekskluzivni intervju. Isprva sam htio odbiti. I Isabell je bila protiv. Ali onda sam pomislio da bi mi pitanja, koja su mi poslali faksom i e-mailom, mogla pomoći da sredim vlastite misli. Da se smirim. Razumijete li?

- Otišli ste, dakle, tamo da radite na intervjuu.

- Da.

- Sami?

- Moja supruga niti je htjela niti je mogla poći sa mnom. Imala je važan poslovni termin u New Yorku. Da budem iskren, bio sam sretan što mogu biti sam. Naprosto sam se nadao da ću na Parkumu pronaći nužnu distancu.

- Distancu nužnu da se oprostite od kćeri.

Viktor kimne glavom, iako doktor Roth svoju posljednju rečenicu nije bio formulirao kao pitanje.

- Otprilike tako. Uzeo sam, dakle, psa, odvezao se na Sjeverno more i krenuo tamo sa Sylta. Ta, nisam mogao slutiti kakav ću lanac događaja pokrenuti tim putovanjem.

- Ispričajte mi više o tome. Što se točno dogodilo na Parkumu. Kada ste prvi put primijetili da je sve međusobno povezano?

Josephinina neobjašnjiva bolest. Njezin nestanak. Intervju.

- Dobro.

Viktor stane kružiti glavom i osjeti kako mu u potiljku krekaju kralješci. Kako je bio vezan, to je u tom trenutku bila jedina vježba opuštanja koja mu je bila moguća. Kao i uvijek, potrajalo je svega nekoliko trenutaka dok ga misli ne dovedoše natrag. Natrag na Parkum. Natrag u trstikom pokrivenu kuću na plaži. Na mjesto na kojem je četiri godine nakon tragedije namjeravao iznova urediti život. Gdje se nadao da će steći nužnu distancu za novi početak. I gdje je umjesto toga izgubio sve.

2. POGLAVLJE

Parkum, pet dana prije istine.

B: Kako ste se osjećali neposredno nakon tragedije?

L: Bio sam mrtav. Istina, još sam disao, a s vremena na vrijeme jeo sam i pio.

A katkada bih spavao čak i sat-dva dnevno. Ali ja više nisam postojao. Umro sam onog dana kada je nestala Josephine.

Viktor je buljio u kursor koji je treperio iza posljednjeg odlomka. Sedam dana već je bio na otoku. Tjedan dana sjedio je od rana do kasna za starim pisaćim stolom od mahagonija i pokušavao odgovoriti na prvo pitanje iz intervjuja. Tek mu je tog prijepodneva napokon pošlo za rukom da u laptop utipka pet suvislih rečenica. *Mrtav.* Zaista nije postojala riječ koja bi točnije opisala stanje u kojem je bio danima i tjednima nakon katastrofe. *Nakon.*

Viktor zatvori oči.

Prvih sati neposredno nakon šoka nije se više mogao prisjetiti. Nije znao ni s kim je razgovarao, ni gdje je bio. Kada je kaos uništio njegovu obitelj, Isabell je tada morala nositi glavni dio tereta. Ona je bila ta koja je za policiju pretražila ormar s odjećom, da utvrdi što je Josy nosila. Ona je bila ta koja je iz obiteljskog albuma izvadila sliku, ne bi li policija imala upotrebljivu fotografiju malene. Ona je također bila ta koja je obavijestila rodbinu, dok je on besciljno lutao berlinskim ulicama. Navodno tako profesionalni, čuveni psihijatar bijedno je zakazao u najvažnijoj situaciji svoga života. A i narednih godina Isabell je bila jača od njega. Dok se ona nakon četvrt godine ponovno posvetila svom poslu savjetnice poduzeća, Viktor je prodao svoju ordinaciju i otad više nije primio nijednog pacijenta.

Laptop se iznenada oglasi reskim zvukom upozorenja i Viktor primijeti da bateriju ponovno mora priključiti na strujnu mrežu. Kada je na dan svog dolaska pisaći stol u sobi s kaminom primaknuo panoramskom prozoru s pogledom na more, ustanovio je da tamo nema utičnice. Sad je, doduše, uz rad mogao uživati u zapanjujućem pogledu na zimsko Sjeverno more, ali je zato svakih šest sati morao nositi kompjuter do punjača, koji je stajao na malom stolu ispred kamina. Viktor brzo spremi word-datoteku, prije nego što bi se podaci izgubili zauvijek.

Baš kao i Josy.

Kratko je pogledao kroz prozor i smjesta se okrenuo, kada je u prizoru mora vidio zrcalnu sliku vlastite duše. Sve jači vjetar, koji je zviždao oko krova od trstike



Foto: Richard Ross

i šibao valove, govorio je nedvosmislenim jezikom. Bio je konac studenog i zima je požurila da zajedno s prijateljima snijegom i studeni stigne na otok.

Baš kao i smrt, pomisli Viktor dok je ustajao da odnese laptop na mali stol ispred kamina na kojem je ležao kabel punjača.

Mala dvokatnica kraj mora izgrađena je dvadesetih godina prošlog stoljeća, a od smrti Viktorovih roditelja naovamo više nije vidjela majstore. Srećom, otočki načelnik Halberstaedt pobrinuo se za električne vodove i generator ispred kuće, tako da je sad bar bilo svjetla i topline. Ali dugo vrijeme, za kojeg nitko iz obitelji nije navraćao, nije učinilo ništa dobra staroj drvenoj kući. Zidove je hitno trebalo oličiti iznutra i izvana. Brodski pod trebalo je još prije mnogo godina izbrusiti, a u predsoblju i djelomice zamijeniti novim. A drveni prozori s dvostrukim staklom izobličili su se od vremenskih prilika pa su zbog toga puštali u kuću nepotrebno mnogo hladnoće i vlage. Interijer je zrcalio luksuz osamdesetih godina, upućujući i dalje na blagostanje obitelji Larenz. Ali Tiffanyjeve svjetiljke, garnitura za sjedenje od napa-kože i police od tikovine nakupili su u nedostatku njege malo previše patine. Mnogo vremena prošlo je otkako su posljednji put vidjeli barem krpu za brisanje prašine.

Četiri godine, jedan mjesec i dva dana.

Viktor nije morao pogledati na stari zidni kalendar u kuhinji. On je to znao. Toliko vremena prošlo je otkako je posljednji put bio na Parkumu. Strop u sobi odavna nije vidio boje. Baš kao ni rub kamina, koji bijaše pocrnio od čađe. Ali nešto drugo tada je bilo u redu.

Njegov život.

Jer Josy ga je dopratila ovamo, iako mu je onih posljednjih dana listopada bolest već bila otela svu snagu.

Viktor sjedne na kožnu sofuu, poveže laptop s punjačem i pokuša ne misliti na vikend prije udara sudbine. Bez uspjeha.

Četiri godine.

Četrdeset i osam mjeseci prošlo je, a da od Josy nije bilo nikakva znaka života. Unatoč većem broju istraga i medijskim pozivima građanstvu na saveznoj razini. Čak ni dvotjedna posebna televizijska emisija nije urodila nikakvim suvislim informacijama. Svejedno, Isabell nije pristala da se njihova jedina kćer proglasi mrtvom. Iz tog razloga protivila se i davanju intervjua.

- Nema se ovdje što zaključiti – rekla mu je neposredno pred polazak.

Stajali su na pošljunčanom prilazu kući, a Viktor već bijaše spremio prtljagu u crni volvo-kombi. Tri kovčega. Jedan za odjeću, druga dva krcata dokumentacijom koju je prikupio otkako im je nestala kći: novinski isječci, zapisnici i naravno izvještaji Kaja Strathmanna, privatnog detektiva kojeg je bio angažirao.

- Ne postoji ništa što bi morao proraditi ili završiti – inzistirala je ona. – Baš ništa. Naša je kći, naime, još živa.

S njezine strane bilo je dosljedno što ga je ovdje na Parkumu ostavila samog, dok je sama po svoj prilici negdje u New Yorku u nekom poslovnom neboderu sjedila na nekom sastanku. Bio je to njezin način da vlastitu pozornost skrene na

nešto drugo. Činila je to radom. Kada se jedna užarena cjepanica u kaminu glasno urušila, Viktor se prepadne. I Sindbad, koji je sve vrijeme spavao pod pisacim stolom, prestrašeno se prenuo i pun predbacivanja zijevnuo prema plamenu. Zlatnog retrivera Isabell je dvije godine ranije pronašla na parkiralištu kupališta na Wannseeu.

- Što ti pada na pamet? Zar si nakanila Josy zamijeniti tom džukelom? – izderao se na svoju ženu, kada se sa psom pojavila u predvorju njihove vile. Vikao je tako glasno da je kućna pomoćnica na prvom katu brže-bolje nestala u sobu za glačanje. - Kako bismo po tvom mišljenju trebali nazvati tu zvijer? Joseph?

Kao i uvijek, Isabell se ni u toj situaciji nije dala isprovocirati. Time je ponovno osvjtlala obraz svom hanzeatskom porijeklu. Potjecala je iz jedne od najstarijih bankarskih obitelji sjeverne Njemačke. Samo su mu njezine čelično plave oči otkrivale što je u tom trenutku mislila: da si tada bolje pazio, Josy bi danas bila s nama i mogla bi se igrati s ovim psom.

Viktor je to shvatio, a da ona nije morala reći ni riječi. A ironija sudbine pobrinula se da životinja od prvog dana bude najprivrženija upravo njemu.

Ustao je i otišao u kuhinju da pristavi još čaja. U nadi da će se ogrepsti za još jedan ručak, Sindbad je lijeno pošao za njim.

- Zaboravi, druže.

Viktor ga je baš htio prijateljski potapšati, kadli zamijeti kako je pas načulio uši.

- Što ti je?

Sagnuo se do njega, začuvši iznenada i sam to metalno grebanje. Zveckanje, koje u njemu probudilo neko staro sjećanje. Još nije znao kamo da ga strpa. *Što je to bilo?*

Viktor se polagano odšulja do vrata.

Eto ga ponovno. Kao da netko kovanicom grebe po kamenu. Pa još jedanput.

Viktor zadrži dah. I tu se sjeti svega. Bio je to zvuk koji je često slušao kao dječak, kada bi mu se otac vraćao s jedrenja. Bio je to metalni, zveckavi zvuk što ga proizvodi ključ dok udara o linjeni vrč. Nastajao bi svaki put kada bi mu otac zaboravio

ključeve kućnih vrata i iz tegle za cvijeće kraj ulaza vadio rezervne.

Ili netko drugi?

Viktora iznutra uhvati grč. Netko je bio pred vratima, netko tko je znao gdje su mu roditelji skrivali ključeve. A taj netko očito je htio u kuću. K njemu. Srce mu je glasno kucalo, dok je prolazio kroz predsoblje i virio kroz špijunku na teškim hrastovim vratima. Baš je htio povući izbljedjele žaluzine, ne bi li desno od kućnih vrata pogledao kroz mali prozor, kadli se predomisli i još jedanput pogleda kroz špijunku na vratima. Bilo mu je divljački tuklo. Je li to zaista vidio? Viktor osjeti kako mu se ježi koža na podlakticama. Čuo je kako mu u slušnom kanalu šumi krv. I bio je sasvim siguran. Ne, nije bilo sumnje. Na trenutak je vidio ljudsko oko, koje je očito izvana htjelo zaviriti u unutrašnjost kuće. Oko, koje je odnekud poznao, a da nije mogao reći kome pripada.

Priberi se, Viktor!

Duboko je udahnuo i silovito otvorio vrata.

- Što želite...? – Viktor prekine rečenicu koju je nakanio glasno dobaciti nepoznatoj osobi na njegovu pragu, ne bi li je time propisno prestrašio. Ali tamo nije bilo nikog. Niti na verandi, niti na puteljku koji je vodio do otprilike šest metara udaljene vrtne kapije, niti na neuređenoj pješčanoj cesti koja je vodila do ribarskog sela. Viktor se spusti stubama do vrtića pred kućom, ne bi li zavirio ispod izbočenja verande. Tamo se kao dječarac u igri uvijek skrivao od djece iz susjedstva. Ali čak i na sumračnom svjetlu popodnevnog sunca, koje je polagano zalazilo, još je jasno mogao vidjeti da tamo, osim nekoliko požutjelih listova koje je donio vjetar, nije bilo ničeg i nikog kadrog da poremeti njegov mir.

Viktor je lagano zebao. Jureći uza stube protrljao je ruke. Svijetlosmeda hrastova vrata zalupila su se na vjetru i Viktor se nemalo namučio da ih na propuhu ponovno otvori. To mu je baš pošlo za rukom, kadli ponovno zastade i počne osluškivati.

Zvuk. Ponovno. Bio je zvonkiji i malo manje metalan, ali bio je to isti taj zvuk. Ali ovaj put nije dopirao izvana nego iz dnevne sobe.

Tko god da je njime htio skrenuti pozornost na sebe, nije više stajao pred vratima. Nalazio se već u kući. ■

S njemačkoga preveo Boris Perić.

KAKO SE U POSTMODERNI (NIJE) SNAŠAO ĐUKA BEGOVIĆ

O ROMANESKNOM PRVIJENCU MLADOG SLAVONSKOG PJESNIKA

DAVOR IVANKOVAC

Moram početi mjerom opreza i priznanjem, kako bi rekao Derrida. Početi dakle, subjektivno tekst i u tekstu kojega je nastojanje biti objektivnim. Prvo, priznanjem osobne nesklonosti luzerskim poetikama bliskim onih američkih (i drugih) bitnika, i drugo, mjerom opreza jer mi je pisati o romanu jednog sugrađanina.

Propadam, dakle jesam. Tako je identitet provincijalnog slavonskog subjekta luzerski okarakterizirao Vinkovčanin Franjo Nagulov (1983.) u svojem romanu neobičnog naslova *Punomasni andeo*. Riječ je o pjesniku koji je sam sebe u jednom stilu prozvao *monstrumom među nepoznatim pjesnicima* (*Smrtište!*, 2008.), autoreferirajući se vjerojatno na vlastitu hiperproduktivnost koja sada već ozbiljno konkurira i znatno vremensijim pjesnicima: do sada je objavio, što u knjižnom što u digitalnom formatu, desetak zbirki, a uzroke takvoj plodnosti možda je moguće pronaći u spomenutom, inače njegovom prvom romanu, što je dodatan razlog čitanju. Kao pjesnika, Nagulova je moguće poetološki locirati u točki dodira metajezičnosti i stvarnosti (ili je on sam ta točka dodira), a kroz iščitavanje njegovih prekobrojnih zbirki do sada su mi se najčešće nametale sintagme poput *gundanje u svijetu ili poetika drkanja*. Nimalo maliciozno, s obzirom na autorovu eksplicitnost u razotkrivanju vlastitih životnih frustracija u prepoznatljivom koktelu depresije i melankolije, (ne)verbalne ratobornosti i egzistencijalnog očajja, tipičnih odrednica mlađeg (istočno)slavonskog književnog naraštaja – zbog čega mi je vjerojatno Ivica Prtenjača nedavno duhovito i rekao: vas kao da su opet napali! Čini se da je nakon desetak zbirki ta Nagulovljeva istočnoslavonska kap prelila (egzistencijalnu) čašu te je svoje frustracije odlučio detaljnije i (de)konstruktivnije podijeliti s čitateljima na 220 stranica svoje prve pripovjedne proze. Jer već od prvih rečenica Nagulovljeve pripovjedač i alter ego savsime je nedvosmislen: *Počelo je tog jutra. Oko šest. Prekinuo sam zvonjavu alarma bacivši*

EKSPLICITNOST U RAZOTKRIVANJU VLASTITIH ŽIVOTNIH FRUSTRACIJA U PREPOZNATLJIVOM KOKTELU DEPRESIJE I MELANKOLIJE, (NE)VERBALNE RATOBORNOSTI I EGZISTENCIJALNOG OČAJJA, TIPIČNA JE ODREDNICA MLAĐEG (ISTOČNO)SLAVONSKOG KNJIŽEVNOG NARAŠTAJA

mobitel o zid, ustao se uz samački bolnu erekciju, bosonog se zaputio prema kupatolnici, poigravao se s libidom cirka pet minuta, poškopio lavabo, pogledao se u ogledalo i dobacio si: - Nakazo!



Franjo Nagulov: *Punomasni andeo*, Naklada Jesenski i Turk, Zagreb, 2011.

DRUŠTVENO VERIFICIRANO NIŠTAVILO Ime mu je Mario Peterlić, ima dvadeset i osam godina, stotinu sedamnaest kilograma i nikada nije ševio (osim samoga sebe prstom). Zaposlen je kao školski pedagog u Prkanovcima, izmišljenom selu koje očito nadomješta autorovu Privlaku (što mu se i omaklo na 154. str.), a osim nekoliko blogova i provociranja nekog svećenika fašista na mreži, dani su tom *živom primjerku društveno verificiranog ništavila* ispunjeni (ili ispražnjeni, kakogod) neradom, mrzovoljom, svakojutarnjim i cjelodnevničkim konstatacijama vlastite psihofizičke nakaznosti te samačkim i ciničnim lamentacijama nad životom i svijetom. I dakako, učestalim posjetima pornografskim web-stranicama. Višegodišnja apstinencija Peterlića je pretvorila u opsesivnog masturbatora ovisnog o pornografiji i prljavim maštarijama. Ironičnim obratom, pripovjedaču koji pati za djevojkama opsesija postaju, iako nije *ni pedofil ni peder*, savršene muške, mahom mladenačke i dječake guze, što ga sve češće dovodi u nevolje sa slučajnim prolaznicima. Naravno, početak svih problema je prekomjerna tjelesna težina koja ga već godinama prati: seksualne frustracije su posljedice, kao i prekomjerno pušenje, dosada na poslu, dosada općenito, konflikti s roditeljima i okolinom. Rekli bismo, stanje duha odgovara stanju tijela.

Riječ je dakle o tzv. nesretnoj svijesti, rječnikom egzistencijalizma rečeno, u ovom

slučaju ciničnoj, koja je međutim u punoj mjeri svjesna uzroka vlastitom stanju. No tko mu je kriv, mogli bismo se pitati, što ne smršavi i nade djevojku? I upravo tu leži krajnji (ili prvotni) problem: uzrok Peterličevom prejedanju je genetski usadena bezvoljnost, zbog koje je godinama jeo samo gotovu i lošu hranu. Dakle, geni. Nešto poput sudbine ili karme pa iako on u sudbinu ne vjeruje, tu nema pomoći. Protiv nasljeđa se ne može. Zapaziti je znakovito isključivo genetskog determinizma iz pretilosti u bezvoljnost, čime se naravno opravdavaju svi njegovi životni neuspjesi, zapravo život sam. On je stoga suvremena varijanta Đuke Begovića kao-žrtve-vlastite-naravi (čitaj genetike), s tim da je ovaj Đuka u svemu, osim možda u bezbožništvu, sušta suprotnost onom izvornom. Peterlić je izokrenuta, ironizirana, groteskna karikatura Begovića, postmoderna ironizacija moderne kojoj se vlastita poruga vratila poput bumeranga. Sve što onaj Đuka nije bio, ovaj jest, i obratno.

No čini se da je Nagulovljeve pripovjedač frustriran još ponečim: *Poezijom ne mogu izboriti čak ni to da me koji od nepoznatih ljudi zaustavi na ulicama grada u kojem živim želeći mi stisnuti ruku i platiti piće*, (str. 30) dok je potpisnik ovih redaka upravo to izborio poezijom. Peterlić doduše ne objavljuje, ali s vremena na vrijeme izlije pokojnu litru žuči ili očaja na koji od svojih blogova te skupi dva-tri komentara. Nama dovoljno za približiti se odgovoru na jedno od postavljenih pitanja. Jedna od ključnih riječi romana svakako je i spomenuta dosada (*potreba za pisanjem s ciljem suzbijanja prekomjerne doze dosade učinila je svoje*, kaže Peterlić, str. 23. – aha, tu smo!), no gađenje, poglavito nad samim sobom, ima nemjerljivi primat i pokretač je cijele, zapravo prilično jednostavne fabule: pratimo tri njegova radna dana, od buđenja, preko putovanja Vinkovci-Prkanovci-Vinkovci, do večernjeg prežderavanja i lijeganja. (Prije svake večere Peterlić svrati u obližnji supermarket po namirnice što mu kao pripovjedaču, dok čeka u redu pred blagajnom, otvara mogućnost lucidnih i ciničnih zapažanja o novom, "divljekapitalističkom" mentalitetu balkanskog tipa. On tu mogućnost neštedimice i troši ispisujući ponajbolje stranice romana.) Radnji odgovara i jednostavna trodijelna, tj. trodnevna kompozicija, gdje su poglavlja/dani tek djelomice varirani: tako primjerice, drugog jutra Mario ipak ne masturbira (!), a popodne dobije i nenadani poziv od Nataše, *zvijeri od žene*, s kojom se spoj trećega popodneva naravno izjalovio, a s njim i nade u skorašnju ševu, zasnivanje obitelji i udovoljavanje razočaranim roditeljima.

SECIRANJE PROVINCISKOG ŽIVOTA Nagulovljeva stilska nepretencioznost u raskrinkavanju socijalnog i duhovnog stanja hrvatskog društva, provincijalnog, malograđanskog mentaliteta rodnoga grada i potrošačko-konzumerističke civilizacije stoga je bliža poetici američkih bitnika i suvremenoj stvarnosnoj prozi, negoli npr. ciničnim kasapljenima jednog Bernharda ili Houellebecqa. Što je i prirodno, jer ga primjerice od francuskog suvremenika ipak

razdvaja mnogo milijuna eura na bankovnom računu, s pomoću kojih mrzovoljni Francuz i njegovi likovi ipak uspijevaju udovoljiti seksualnim apetitima pa značilo to svega nekoliko trenutaka lišenih depresije. Najviše je ipak na tragu sugrađaninu Gordanu Nuhanoviću (1968.), osobito kad je crnohumorno seciranje provincijskog života u pitanju, no za razliku od Nuhanovićevih melankoličnih likova oko kojih se dok šecu Vinkovcima, onako šoljanovski, sumrak dana alegorijski zgušnjava u egzistencijalnu tamu, dotučeni Mario Peterlić ima običaj u ljetnoj zapari *časkati s halucinantnim demonima* nad uzavrelim asfaltom. On je biće svjetla (dana), ne tame (noći). Postpovijesti, ne tranzicije. Posljednjih dana svega, ne samo punka. Rezignacija ga prožima cijelog, od glave do pete. Tu leži (ako leži) i razjašnjenje onog andela iz naslova: tko rezignira, tko ne djeluje, taj ne proizvodi ništa pa tako ni zlo. Njegovo nedjelovanje čini ga apsolutno dobrim. Peterlić je nemetafizički andeo, sa svoji 117 kilograma pretežak svakom rajskom oblaku. Andeo osuđen na gravitaciju, Hrvatsku i *genetski usaden celibat*.

Neka ranija, proizvoljna komparacija s ničeanskom voljom Đuke Begovića tu ne pada u vodu: Peterlić je, rekli smo, njegova suprotnost, pa ako je andeoski, makar kroz pripovjedačevo razorno autoironijsko očiče, onda epitet demonskog, koji se često, s pravom ili ne, prišiva Kozarčevu liku dobiva na snazi. No unatoč svom tom mraku, roman je mjestimice urnebesno duhovit: *Šemja, naravno, ne dolazi u obzir. Bojim se gadljivih pogleda. Radije bih pristao na stigme. A i njih se bojim, iako ih nikada nisam imao. Osim, možda, one odostraga* (str. 51). To mu je možda i najbolja karakteristika (uz dva ponudena svršetka), jer bez humora bio bi jamačno nepodnošljiv. Ne mislim pritom reći da je to ujedno i jedino dobro. Na stranu to što sam osobno beskrajno daleko od Peterličevih i autorovih književno-umjetničkih junaka (Carver, Bukowski, Ginsberg, Balashević...) – riječ je samo o drukčijim literarnim afinitetima – ono što mi ponajviše smeta u ovom romanu jest njegova ispovjedna forma kao autistička zaokupljenost subjekta samim sobom i nametanjem vlastitih frustracija kao relevantne književne građe. A koliko će čitatelji imati za to volje i strpljenja, ne ovisi samo o njima, već i o autoru, njegovoj vještini pripovijedanja. Roman u konačnici djeluje kao prozni nastavak autorovih pjesničkih solilokvija, što i ne mora biti loše, sve dok su stil, erudicija i humor na njegovoj strani. A za sad jesu. ▀

NOGA FILOLOGA

KIP U JEZERU

“INTERPRETACIJE OVOGA DJELA U SLOVENSKOJ KNJIŽEVNOJ KRITICI UVELIKE SE RAZLIKUJU”, PITIJSKI POUČAVA KOMENTAR U HRVATSKOM IZDANJU PREŠERNOVE POEZIJE. NAKNADNO OTKRIVAMO DA POSTOJE “LIBERALNA” I “KLERIKALNA” ČITANJA KRŠTENJA NA SAVICI: VIĐENJE KRŠTENJA KAO ANTI-EPA, SUBVERZIVNE PRIČE O MUCI I PORAZU, GDJE ENIGMATIČNA ČRTOMIROVA ŠUTNJA PRI KRŠTENJU BIVA ISKAZ ROMANTIČARSKJE REZIGNACIJE - NASPRAM CRKVENO OVJERENOM VREDNOVANJU “NACIONALNOG MITA” O POKRŠTAVANJU JEDNOG NARODA. POSTOJI, DALJE, INTERPRETATIVNI PRAVAC ALEGORIJSKO-PSIHOLOGIZIRAJUĆEG BIOGRAFIJZMA (GLAVNI JUNAK, POLITIČKI RAZOČARAN, PORAŽEN, SA SUICIDALNIM MISLIMA, JEST AUTOR SAM, KOJI SA SVOJE STRANE POSTAJE NACIONALNI MIT “PJESNIKA – DRUŠTVENE ŽRTVE”) – ALI I POTREBA DA SE OD TOG BIOGRAFIJZMA NEKAKO ODMAKNEMO.

NEVEN JOVANOVIĆ

Marko Marinčič, *Križ nad slovansko Trojo: latinski palimpsesti v Prešernovem Krstu pri Savici*, Ljubljana: Slovenska matica, 2011.



Jednim od neuspjeha jugoslavenskog kulturnog prostora smatram činjenicu da mi je Prešernov ep *Krst pri Savici* (*Krštenje na Savici*, prva verzija 1836) donekad bio poznat samo po imenu. U školi smo čitali – i to krajnje neosjetljivo – *Sonetni vijenac*, odnosno izvratke iz njega; mislim da pravo ne poznajem ni *Zdravljicu*, koja je današnja slovenska himna. Jugoslavija kao zamišljena zajednica očito je generaciji rođenoj šezdesetih nudila popularnu kulturu – *Buldožere*, *Laibach*, *Mladinu* – ali ne i književnost. Tako su neki izazovi bezbolno izbjegnuti. S posljedicom da smo svi danas malo bedastiji no što bismo mogli biti.

QUELLENFORSCHUNG Razmišljam o tome nad knjigom svoga ljubljanskog kolege, klasičnog filologa Marka Marinčiča. Knjiga se zove *Križ nad slovansko Trojo: latinski palimpsesti v Prešernovem Krstu pri Savici* (*Križ nad slavenskom Trojom: latinski palimpsesti v Prešernovom Krštenju na Savici*), i plod je čitanja Prešernova epa kroz djela svjetske književnosti: prvenstveno Vergiliju *Eneidu*, ali i Ovidija, Augustina, Dantea, Petrarku latinskog i talijanskog, kroz Tassov *Oslobodeni Jeruzalem*, pa i Baudelaireovu pjesmu *Labud* (koja će se pojaviti u *Cvjetovima zla* 1857, osam godina nakon Prešernove

smrti). Pritom Marinčičeva knjiga nije ono što filolozi nazivaju *Quellenforschung*, “po-traga za izvorima”, nije rastavljanje Prešerna na elemente koje je “uzeo” iz Vergilija, Dantea i Tassa – ali nije ni istraživanje difuznijih komparativističkih “utjecaja”, rekonstrukcija “rodoslovnog stabla” *Krštenja*. *Križ nad slavenskom Trojom* nije knjiga o pisanju koliko o čitanju.

NIJEMO ČRTOMIR SE SKOLI “Valjehun, sin Kajtimarov, bitke ljute / dugo za vjeru kršćansku već bije, / ne mrse Droh, Aurelij mu pute; // ni njih ni mnogih, više živih nije / krv što po kranjskoj i koruskoj strani / tekla je, već jezerima se lije.” *Krštenje na Savici* počinje porazom: posljednjeg vođu poganskih Karantanaca, Črtomira, potukla je stranka pokrštenih u opsadi ajdovskog dvorca. Črtomir pobjegne na Bledsko jezero, ali ondje staro svetište božice Žive – u njezinu je svećenicu Bogomilu Črtomir bio sretno zaljubljen – zatekne pretvoreno u Marijinu crkvu. Živin je kip bačen u jezero, a i sama se Bogomila pokrstila, zavjetujući se Bogu na čistoću. Na poticaj duhovnika i na Bogomilinu molbu, rastajući se zauvijek sa svojom svjetovnom ljubavlju (“više se nisu vidjeli na svijetu”), pokrsti se i Črtomir: “Molbi toj nijemo Črtomir se skoli, / k Savici pride tamo gdje slap pada, / molitve svete misnik, on s njim, moli, / u ime Trojstva pokrsti ga tada. / Na koljenima bjehu svi, i poli / veselje lice djevi što je mlada / oslonac nekoč bila vjere krive, / i bila sluga božice je Žive.”

PALIMPSEST Marinčičeva početna metafora, palimpsest, u kodikologiji označava pergamentu koju su u srednjem vijeku mehničkim i kemijskim postupcima čistili da bi po dragocjenom materijalu mogli pisati nešto novo; no, ispod novog ostaje trag starog, ma kako slab i nerazgovijetan. Ako nam je dovoljno stalo i ako smo dovoljno pažljivi, možemo i to staro pročitati, te je dio herojskih napora devetnaestostoljetnih filologa bio usmjeren upravo na čitanje antičkih, poganskih tekstova u palimpsestima. Međutim, pri uobičajenom filološkom proboju do “podteksta” nužno se zanemaruje sam *vidljivi* tekst, i ono izbrisano, nečitljivo, biva nam, paradoksalno, važnije od onoga čitljivoga. Marinčičeva interpretacija Prešerna nije takva; ona je pokušaj da se u obzir uzme oboje, i tekst i podtekst, kao i njihova interakcija. *Eneida* i *Oslobodeni Jeruzalem* osvjetljavaju *Krštenje na Savici* u jednakoj mjeri koliko i Prešernovo djelo obogaćuje Vergilija i Tassa. Uzbudljivo je pritom izvijanje, preoblikovanje značenja; ponekad do krajnje granice, do samog ruba horizonta (koji obrubljuje oblak implikacija).

DIS MANIBUS *Krštenje na Savici* ima dva glavna dijela: *Uvod*, u danteovskim terminama, i *Krštenje* u tasovskim oktavama. No u danteovski oblikovanom dijelu prevladava rat – gdje su uloge i vrijednosti obrnute u odnosu na Tassa – a tasovske stance pripadaju Bogomili, koja podsjeća na Beatrice i ukazuje se u viziji nalik na *Raj*. Prešeren je sve izokrenuo, ponešto čak i dvaput. Daljnje izokretanje nalazimo u “uputu za čitanje”, u sonetu koji uvodi u čitavo djelo. Autobiografsko tumačenje epske pripovijedi, posvećeno “manima” (rimskim *dis manibus*) pokojnog prijatelja Čopa, u “objektivnim” kvartinama ističe Bogomilu kao ideal, a u “subjektivnim” tercinama pokopava “svu nadu zemne sreće” – “ko Črtomir”. Tako izgleda “metrička zadaća” koju je Prešeren, kako piše u privatnom pismu, “riješio kako [bi] pridobio naklonost duhovnosti”.

Slijedi obrat za obratom, vijuga za interpretativnom vijugom: Črtomiru autor ne dozvoljava da “slijedi Utičkog Katona”, glasovitog visokomoralnog samoubojicu koji je u *Čistilištu* Danteov prototip kršćanskog mučenika; božica poganskih Kranjaca, Živa, više-manje proizvod “lokalne mitotvornosti” 17. st, pod Prešernovim perom iz folklornog motiva preobražava se u vergilijevsku i lukrecijevsku Veneru, čija je njezina svećenica Bogomila “lijepa ko što djeva / Hero je slavna bila u Abidi” – ovdje se aludira na mit o Afroditinoj svećenici Heroji i Leandru, koji je zbog nje svake noći plivao preko Helesponta (priča je privukla Muzeja, Ovidija, Schillera, Grillparzera, Keatsa, Byrona). Črtomirova ajdovska utvrda, osvojena i napuštena, postaje Troja, a u jezero bačen kip Žive jest Paladij (kip koji je štitio Troju dok ga Diomed i Odisej nisu oteli) – ali onako kako ga kritizira Augustin u *Državi Božjoj*, apologiji nebeskog Rima naspram zemaljskoga “vječnog grada” koji su Vizigoti opljačkali 410. (ovaj je traumatičan događaj pred Augustinov svijet iznio goruće pitanje: tko je zakazao – poganski bogovi ili kršćanski Bog?). Napokon, Prešernov prijatelj Matija Čop utopio se u Savi godinu dana prije dovršetka epa; u komemorativnoj elegiji Čop, kao “Palinur drugi”, zajedno s Leljom (slavenskim Amorom), biva kormilarom Prešernova “čamčica nova”; i onoga tko je znao sve “zvijezde poezije” snašla je sudbina pouzdanog Enejina kormilara kojeg je kod Vergilija prevario bog San (da bi u Ovidijevoj zločestoj varijaciji postao Kupidon i Palinur u istoj osobi).

ISTINA I GIMNASTIKA *Križ nad slavenskom Trojom* impresivnim, ponekad vrtoglavi-m toboganom pažljivih, čak ingenioznih interpretacija otvara pitanje bitno za filologiju, ali i za općenito tumačenje književnosti:

čemu sve te interpretacije služe? Otkrivaju li one Istinu – o Prešernu ili o *Krštenju* – otkrivaju li one Ključ za umjetničko djelo – ili su više akrobatska točka interpretatorske gimnastike, podvig koji izaziva u publici salve aplauza i “djeco, nemojte to pokušavati sami doma”? Marinčič je svjestan postmodernizma, njegov način pisanja pokazuje da dobro poznaje retoriku kurentne angloameričke *lit crit* i novog historizma. Ali ova je knjiga nešto za nijansu drugo.

“Interpretacije ovoga djela u slovenskoj književnoj kritici uvelike se razlikuju”, pitijski uči o *Krštenju na Savici* komentar u hrvatskom izdanju Prešernove poezije (gdje je 1982. Luko Paljetak preveo sva Prešernova pjesnička djela, i odakle sam citirao stihove u ovoj kolumni). Marinčič otkriva više. U slovenskoj književnoj kritici postoje “liberalna” i “klerikalna” čitanja *Krštenja*: viđenje Prešernove pjesme kao anti-epa, subverzivne priče o mucu i porazu, uz tumačenje enigmatične Črtomirove šutnje pri krštenju kao romantičarske rezignacije – naspram crkveno ovjerenom vrednovanju *Krštenja* kao “nacionalnog mita” o pokrštavanju jednog naroda (možda je zbog toga jugoslavenski obrazovni program izboru iz soneta davao prednost pred *Krštenjem*), mada “s rezervom”. Postoji, dalje, interpretativni pravac alegorijsko-psihologizirajućeg biografizma – Črtomir, politički razočaran, poražen, sa suicidalnim mislima, jest Prešeren sam (koji sa svoje strane postaje nacionalni mit “pjesnika – društvene žrtve”) – i potreba da se od tog biografizma nekako odmaknemo, u “lirski glas”, “figuru autora”, “ambivalentnost”.

LEVEL 42 Marinčičev je pristup, dakle, *treći*: niti među “biograficarima” niti među onima koji od biografizma bježe; niti među “klerikalcima” niti među onima koji od klerikalizma zaziru. Ali s Vergilijem, Danteom, Tassom. Marinčičevo je treće literatura, osobito “klasična” – ali ne samo ona; književna umjetnina nije *svediva* na niz reakcija na prethodne motive, postupke i konvencije, nije tek recikliranje. *Križ nad slavenskom Trojom* podrazumijeva da je “značenje” *Krštenja na Savici*, kao kod svakog književnog djela, zapravo skup uputa, načela, za *generiranje* značenja. Taj je skup cjelovit i određen mada je stvarni posao generiranja nedovršen. Stoga, ako djelo smatramo klasičnim, ono i traži i omogućava nova i nova generiranja. Biografizam – da; etnogeneza – da; ali to nije sve. Treba igrati dalje. I ne samo *dalje* (još pedeset puta isto, samo brže), nego i *više* (stići na novi “level”). Tko zna što čeka iza ugla; tko zna što će se dogoditi ako pritisnem ovaj gumb, ako popijem iz ove bočice, ako krenem za ovim tragom. ■

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

Marko Gregur, Poziv na bis

Lakoćom je otpjevala posljednje, visoke tonove jednog od svojih najvećih hitova, gotovo jednakom snagom i izražajnošću kao što je to učinila prvi put, prije dvadeset godina, kad joj još nije išao na živce i činio joj se otrcan zbog količine izvođenja, zatim se naklonila, rekla: hvala vam, bili ste divna publika! pa popraćena gromoglasnim povicima, pljeskom i topotom nogu krenula s pozornice i usput, u prolazu namignula Maksu, kao i nakon svakog koncerta tijekom karijere. Maks je uvijek bio tu, njezin zaštitnik, od prvog dana, i to ju je umirivalo, davalo joj sigurnost.

“Gotov je još jedan dan u uredu”, rekao je Maks odlažući saksofon.

“Da, samo što gotovo i ne znam u kojem nam je gradu ured bio danas”, umorno je rekla Karla.

“Misliš da imamo vremena?” upitao ju je Maks.

“Imamo. Dečki, vraćamo se za pet minuta”, rekla je Karla ostatku benda.

Izašli su iz garderobe, prošli hodnikom i uskoro su izašli na svježi zrak, u mali, ogradeni dio, sakriven od pogleda znatiželjnika. Maks je izvadio kutiju i pružio je Karli. Uzela je cigaretu koju joj je pripalio Maks i zadovoljno otpuhнула dim. Tek što je to učinila začuo se neki zvuk i Karla se lecnula.

“Ništa, samo vjetar”, umirio ju je Maks.

“Na živce mi ide to što se stalno moram ovako skrivati”, rekla je Karla.

Maks je u tišini otpuhnuo dim. Stajali su ne govoreći ništa, svaki u svojim mislima. Maks je mislio kako je možda upravo danas taj dan i refleksno opipao unutrašnji džep sakoa. Iz dvorane je dopirala buka ljudi koji su Karlu pozivali na bis.

“Koliko danas ima ljudi?” pitala je Karla.

“Nemam pojma, možda dvadeset tisuća?” Opet je nastala tišina, izuzev buke koja je dopirala iz dvorane.

“Dvadeset tisuća. Što misliš, je li to normalno?” rekla je Karla nakon kratke šutnje u kojoj je očito razmišljala o tome.

“Što?”

“Pa dvadeset tisuća. Ili ne znam koliko stotina tisuća tijekom turneje.”

Maks je pogledao Karlu pogledom koji je tražio da razradi misao.

“Dosta mi je tih velikih dvorana Maks! Dosta mi je turneja. Ne vidim u tome više nikakvog smisla. Želim normalan, običan život. Želim se zatvoriti u kuću na selu, pisati pjesme i svirati za sebe. Možda održavati male koncerte u nekom klubu blizu kuće i u ponoć biti u krevetu. Maks, imam četrdeset i pet godina i dosta mi je skrivanja, glupih ulizivačkih intervjuja i ludaka na koncertima.”

I meni, pomislio je Maks, ali nije to rekao. Umjesto toga ju je blago pomilovao po kosi, jednako nježno kao što je to činio prije dvadeset i pet godina, kad su još praktički bili djeca i voljeli se jedno ljeto, prije nego ih je dostigao uspjeh.

“Znam da ti je dosta skrivanja”, prošaptao je kad je položila glavu na njegovo rame, “ali ti si barem uvijek bila umjetnica, a ne kao ove curice koje tresu sisama dok pjevaju na *plej-bek*. Nisi morala skrivati da ne znaš pjevati, ili skrivati muža da ti ne padne popularnost”, rekao je da je oraspoloži.

“Edith Piaf nije nastupala u tim istim, identičnim dvoranama. Lijepe su, nema što, ali gdje je tu duša? Možda u onim kolicama i točenoj pivi na ulazu? Na ulazu kroz koji ljudi

prolaze kao da su stoka? Kao krave u obor. Gdje je tu duša, ljepota, gdje je tu bilo što, Maks, a što ne zaudara na sintetiku? Znam, reći ćeš, od toga živimo, ali i nekad su živjeli od toga, samo bez takvih dvorana, s puno više šarma. Ja doista više ne mogu i ne želim tako”, govorila je Karla bez prekida.

Maks je u Karlinu glasu čuo istinsku tugu i zasićenost. Znala je imati takve faze, čak i u samim počecima, kao da nikad nije željela svjetsku slavu. Maksu se često činilo da bi ona možda doista bila sretnija da su ostali svirati po klubovima u rodnom gradu i bližjoj okolici, što bi im bili svojevrsni izleti i dobra zabava. Umjesto toga, svirali su po cijelom svijetu, ponekad se doista ni ne trudeći pokušati zapamtiti u kojem gradu, u kojoj zemlji sviraju za tri dana. Poslušno su ulazili u avion, zatim izlazili iz njega pa svirali, prepustajući svu brigu menadžeru koji bi im rekao gdje se nalaze, kako bi mogli lijepo zahvaliti, pozdraviti, kako bi mogli reći, na primjer: Dobra večer, Wrocław! Ovo je najbolji koncert na našoj turneji!, a zatim bi otišli u još jedan hotel u kojem bi se opet našlo nešto zaposlenika koji bi rekli kako to inače ne rade, ali evo njih će ipak zamoliti za autogram te bi malo odspavali da bi sutradan produžili u neki novi grad, na neki novi kontinent. Maks je pomislio kako Karla ovaj put doista najozbiljnije misli kad kaže da joj je dosta. Nikad još tu temu nije načela za vrijeme koncerta. Koliko god bila iscrpljena, na koncertu bi uvijek bila puna energije i pozitivne.

“Stvarno ti je dosta, zar ne?”

Karla je povukla posljednji dim i potvrdno kimnula glavom.

“Onda se povuci. Barem na neko vrijeme.” “A bend?”

“Već će se snaći. Uostalom, svirat će s tobom u tom nekom opskurnom bircu u onoj provinciji u kojoj živiš.”

“Mislim da bi se morali vratiti na bis”, rekla je Karla, primila Maksa pod ruku i krenula u dvoranu.

Već su bili u hodniku kad je Maks odlučio postaviti pitanje.

“Bi li skrivala muža da ga imaš?”

Umjesto odgovora Karla se samo nasmičevala i nježno ga poljubila u obraz.

Maks je stajao iza Karle i gledao je kako se penje na pozornicu. Kad su je ugledali, gledatelji su počeli oduševljeno vrištati. Maks je poznavao osjećaj koji ih je prozeo. Još i danas, nakon tolikih godina i on ima sličan osjećaj svaki put kad je vidi i dodirne.

Danas je taj dan, pomislio je Maks i prije nego je krenuo na pozornicu još je jednom provjerio unutrašnji džep sakoa. Sve je bilo u redu, prsten je još uvijek bio tu. ■

MARKO GREGUR (Koprivnica, 1982.) završio je dvogodišnji studij ekonomije, smjer trgovinsko poslovanje, a trenutno studira odnose s javnošću i medije. Kratke priče i poeziju objavljivao je u tridesetak zajedničkih zbirki poezije koje su nastale kao rezultati raznih natječaja te u novinama i časopisima. Dobitnik je druge nagrade na natječaju za kratku priču Dr. Esad Sadi-ković, pobjednik natječaja za kratku priču Marko Martinović Car, a dobio je i nagradu za najbolji neobjavljeni rukopis autora do 35 godina starosti Ivan vitez Trnski. Objavio je zbirku poezije *Lirska grafomanija* (Ceres, 2011.).

Franjo Marinić, Rupa rupi kopa rupu

Rupa rupi kopa rupu

i stvarno zaista kakvo je to biće koje na svijet dolazi iz otvora a taj otvor je smješten ni manje ni više nego između dvaju otvora za fekalije eto kakvo je to biće bolje ne može ni biti ma ni da hoće ni da se usudi iz rupe si izašao u rupu će te na kraju strpati prekriti s dva kubika zemlje ili ako si skromnijih prilika primanja u pepeo će te spaliti u kutijicu istresti i istu u nešto manju rupu strpati i prekriti pločom nekom jeftinom betonskom rupa rupi kopa rupu

Ta-te, ta-te, ta-fa-te-fe, ta-te

predstava se i ovaj puta trebala održati u nekom od poznatih ili manje poznatih kako komu teataru glumci su trebali ukazati na moralnu i društvenu izopačenost kako nas tako i njih samih scena je trebala biti minimalna skoro kao u nazovi pravom životu a publika je imala biti očaranom i nadasve iznad i povrh unatoč sebe... na kako opću tako i na našu veliku žalost mi smo se tu večer previše razveselili u nekom od lokalnih lokala lokajući nešto kasnije su nas deložirali iz istog i na ulicu poslali k'o lopove, k'o tate (ta te, ta te, ta fa te fe; tate, da nas samo vidite...)

e to je bila prava pravcata predstava ono kao u pravom životu – ma i bolje bilo je hiperrealno bilo je nadasve bilo je uistinu!

Tko misli nije mu do pjesme

sjeća li se itko uopće više *sjećaš li se dolly bell* i *con venti quattro* koliko je već bilo *mila baci* u onoj pjesmi mračnog socijalizma i toga da svakoga dana u svakom pogledu sve više i više napredujemo ili je to tek postala otrcana filmska fraza i sjećate li se onog malog zeke što neslavno svrši te kako je onaj glumac

glumio i u snijegu i svi za ruke pa složno sve se može ili je i to postala otrcana kao i nevolje u abesiniji vino kod žnidaršića i to da zlo ne misli onaj koji pjeva tko će se toga uopće više i sjećati jer tko misli nije mu do pjesme ja sam ionako bio premali ili me nije ni bilo ah sjećanja

Poetika nova

na pola ga prerezaše na pola! zatim te polovice rasjekoše na pola te od tih polovica načiniše nove polovice sjekoše ga tako dugo dok sve polovice ne dosegnuše veličinu uda ponosa

muškoga sad falusan je kažu...

FRANJO MARINIĆ rođen je 1984. u Slavonskom Brodu. Nakon završene srednje škole upisuje Filozofski fakultet u Zagrebu, gdje diplomira kroatistiku i filozofiju, a trenutačno je na poslijediplomskom studiju Hrvatske kulture. U sklopu programa Kluba studenata Filozofskog fakulteta već niz godina organizira književna i kulturna događanja. Piše uglavnom kratke priče i poeziju, a do sada nije objavljivao.



**PREDSTAVLJANJE
KNJIŽNOG
IZDANJA
DEKLARACIJE**

Sindikata visokog obrazovanja i znanosti Akademski solidarnost sredinom ožujka objavio je *Deklaraciju o znanosti i visokom obrazovanju* pozivajući odgovorne institucije, ali i širu javnost da se uključe u raspravu o pitanjima kojima se *Deklaracija* bavi. Unatoč činjenici da je bar formalno u tijeku rasprava o *Nacrtu prijedloga Zakona o izmjenama i dopunama Zakona o znanstvenoj djelatnosti i visokom obrazovanju* te da je *Deklaracija* jedan obuhvatan pisani i jasno formulirani doprinos toj raspravi, nitko od nadležnih nije se izjasnio po pitanju stavova koji su u njoj izneseni. U priopćenju za javnost Akademski solidarnost ukazuje na sličnosti *Nacrta prijedloga Zakona* paketu zakona koji je zagovarao tadašnji ministar Fuchs te upozorava na tri jasno izražene tendencije s dubinskim i dalekosežnim posljedicama:

“Prva je politička: nastavak povlačenja države iz javne sfere i prepuštanje zajedničkih dobara i područja znanosti i visokog obrazovanja hirovitosti tržišta s ciljem svodenja čitavog sustava na njegovu kratkoročnu isplativost. Umjesto donošenja strategije uz sudjelovanje svih aktera u sustavu i jasno definirane politike očuvanja javnog dobra u predstojećem razdoblju, i dalje se nameće varijanta istog neoliberalnog modela, doduše stilski nešto dotjeranija.

Druga je ekonomska: tretiranje znanosti i visokog obrazovanja

kao nepotrebnog troška u strukturi javnih financija i u skladu s tim reduciranje kadrovskih potencijala i socijalnih prava, dobna i rodna diskriminacija, čime se pokušavaju sanirati posljedice višegodišnje katastrofalne politike u području visokog obrazovanja i znanosti. Jedino se tako može opravdati odredba prema kojoj za provedbu zakonskih izmjena nisu potrebna dodatna financijska izdvajanja (koja su odavno niža od minimuma), jer počiva, izgleda, na logici da sredstva u načelu ima dovoljno, ali su zapravo loše raspoređena i namijenjena prevelikom broju nekorisnih i lijenih radnika.

I treća, socijalna posljedica: nastavak komercijalizacije visokog obrazovanja i znanosti očuvanjem školarina koje se u postojećim uvjetima podrazumijevaju kao dobrodošao znak prijeko potrebne ‘poduzetničke klime’ na fakultetima i institutima i jedini siguran izvor financijskih sredstava potrebnih za prividno funkcioniranje sustava. Tako svi deklarativni zagovornici besplatnog obrazovanja iznova pokazuju svoje pravo lice, ostavljajući trajno rješenje ključnog problema za neka bolja vremena. S druge strane, kao značajan resorni prilog jedinoj konkretnoj mjeri u dosadašnjoj politici koalicijske Vlade ozakonjuje se prekarnost akademskih radnika, najočitija u predloženom zvanju tzv. postdoktoranda i čeznutljivom usmjeravanju pretpostavljenog ‘viška kadrova’ na burzu rada ili u mirovinu”.

Deklaracije o znanosti i visokom obrazovanju nastala je na temelju analize normativnog okvira i strateških dokumenata Republike Hrvatske, postojećih istraživanja, relevantne literature, rada u akademskoj zajednici i iskustva studiranja. Kroz kritiku ideologije ekonomskog redukcionizma, u okviru koje se hrvatski građani definiraju isključivo kao potrošači, poduzetnici i radna snaga te kao “ljudski resursi”, a studenti kao naizgled samostalni pojedinci i proračunati klijenti, u *Deklaraciji* se iznosi alternativni vrijednosni okvir i njemu pripadne definicije pojedinca i društva. Knjižno izdanje *Deklaracije o znanosti i visokom obrazovanju* održat će se u četvrtak, 26. travnja, u Knjižnici Bogdana Ogrizovića s početkom u 11 sati. U sklopu predstavljanja, argumentacija i zahtjevi izneseni u *Deklaraciji* sučelit će se s tendencijama i odredbama spornog *Nacrta prijedloga Zakona o izmjenama i dopunama Zakona o znanstvenoj djelatnosti i visokom obrazovanju*. Na predstavljanju će govoriti dr. sc. Danijela Dolenc, dr. sc. Karin Doolan te delegati Akademski solidarnost. *Deklaracija o znanosti i visokom obrazovanju* 15. ožujka objavljena je u cijelosti na stranicama *Zareza*, a može se pronaći i na stranicama Akademski solidarnost.



**PARTICIPIRAJMO
U OBLIKOVANJU
PROSTORA**

U sklopu manifestacije Sezona urbanizma sekcija mladih Društva arhitekata Zagreb (DAZ) u suradnji s Udruženjem hrvatskih arhitekata (UHA) organizira radionicu pod nazivom Akupunktura grada. Riječ je o interdisciplinarnoj radionici koja će uz



aktivnu participaciju djelatnika SC-a, zainteresiranih udruga i ostalih korisnika tog prostora, okupiti studente i mlade stručnjake (do 35 godina) iz različitih struka (arhitektura, kulturna antropologija, likovna umjetnost, dizajn) te kroz diskusiju uskladiti percepciju prostora i osmisli niz malih, preciznih i provedivih intervencija. Radionica će se održati u prostorijama Studentskog centra, od 3. do 6. svibnja.



**NEKA DRUGA
EUROPA**

Selektori programa ETNO-FILM festivala koji će se u organizaciji Etnografskog muzeja Istre održati od 3. do 5. svibnja u Multimedijalnom centru grada Rovinja iz programa su izdvojili pet filmova koje nikako ne bi trebalo propustiti pogledati. *Druga Europa* redateljice Rosselle Schillaci progovara o životu zakonitih izbjeglica u Italiji koji intimnim pogledom otkrivaju kolektivnu povijest i emblematiku priču svih današnjih europskih zemalja i njihovih imigracijskih zakona. Film *Cholita Libre: Ako se ne boriš, unaprijed si izgubio* Jane Richter i Rike Holtz lucidna je i zabavna priča o četiri Cholita hrvačice. Njihov stil borbe zvan Lucha Libre (latinoameričko hrvanje) spoj je sporta, kazališne predstave, atletike i koreografije, a *Divlje pamćenje* redatelja i producenta Zacharyja Stuarta bavi se naslijeđem Bronislawa Malinowskog, jednog od najprominentnijih antropologa 20.

stoljeća. Ispričan iz perspektive njegova prauka, *Divlje pamćenje* slijedi kontroverzno naslijeđe Malinowskog unutar antropologije, ali i vlastite obitelji. Mladi ljudi iz zemalja u razvoju širom svijeta sanjaju o odlasku na Zapad, no jednom kad tamo stignu, uglavnom završe radeći loše plaćene, drugorazredne poslove, živeći u malim kućama s ostalim imigrantima. Film Verstappen Sandarien, Maria Ruttena i Isabelle Makay *Živjeti kao običan čovjek* prati svakodnevni život stanara u jednoj takvoj kući istočnog Londona. *Kupica* je film hrvatskog autora Marija Vrbančića o istočnoeuropskom društvenom klubu u kojem se okupljaju marginalizirani, zaboravljeni, alkoholičari i usamljenici koji viču od radosti usred depresije...

Od popratnog programa treba izdvojiti izložbu *Retour en terre* koja tematizira petoricu Malijaca deportiranih u svoju rodnu zemlju nakon godina rada u inozemstvu.



**ŽENSKA
ANGAŽIRANA
UMJETNOST**

Dio svibanjskog program Doku-kina u organizaciji Vox Feminae posvećen je ženskoj angažiranoj umjetnosti. Shodno tome, 3. i 10. svibnja u 19 sati moći će se pogledati dokumentarac *!Women Art Revolution* Lynn Hershman-Leeson. Ovaj film prikazuje razvoj ženske umjetnosti 70-ih godina, uključujući prve feminističke umjetničke edukacijske programe, političke organizacije, te alternativne umjetničke prostore iz kojih su izniknuli novi načini razmišljanja o složenosti rodnih, rasnih, klasnih i seksualnih pitanja. Redateljica filma prikupljala je snimke intervjuva s umjetnicama, povjesničarkama umjetnosti i kustosicama koje su oblikovale feministički umjetnički pokret, te otkrile nedokumentirane strategije koje su se koristile za politiziranje ženske umjetnosti i integriranje žena u umjetničke strukture. *!Women Art Revolution* govori i o odnosu feminističkog umjetničkog pokreta, anti-ratnog pokreta 60-ih i pokreta za ljudska prava, te objašnjava kako su povijesni umjetnički događaji, bili prve iskre feminističkih akcija protiv kulturnih institucija. **Z**

**NA NASLOVNOJ
STRANICI:
BOJAN KRIŠTOFIĆ,
SAN PRVOMAJSKE
NOĆI**

“Negdje oko ponoći, svi će se pogoni zaustaviti. Hrda će proždrijeti zupčanike i turbine. Umor – ogromni, samrtni umor obgrlit će cijeli svijet. Možda se tek tada, kada sve već bude rečeno, a sva snaga potrošena, pojave prve zvijezde. Možda proklija nova misao, nastane jedan drugačiji pejzaž, u kojem će ljudi sve brže i brže rasti dok sav njihov ponos ne oplodi neku čvrstu ideju, neku prirodnu, nepovratnu promjenu.”

BOJAN KRIŠTOFIĆ

rođen je 1987. u Zagrebu. Trenutno je student završnog semestra diplomskog Studija dizajna pri Arhitektonskom fakultetu. Piše i dizajnira, crta i sluša. Na jedno uho sluša, a na drugo razmišlja. Razasut posvuda, vodi stalnu bitku s rokovima. Dobro se zabavlja.

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
pone-pet 10-14h

nakladnik
Druga strana d.o.o.

za nakladnika
Zoran Roško

glavni urednik
Boris Postnikov

zamjenici glavnog urednika
Nataša Govedić
i Srećko Horvat

izvršni urednik
Nenad Perković

poslovna tajnica
Dijana Cepić

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

dizajn
Ira Payer, Tina Ivezić

lektura
Darko Milošić

prijelom i priprema za tisak
Davor Milišević

tisak
Tiskara Zagreb d.o.o.

Tiskanje ovog broja omogućili su:

Ministarstvo kulture
Republike Hrvatske
Ured za kulturu Grada
Zagreba





BOJAN KRIŠTOFIĆ, SAN PRVOMAJSKE NOĆI