



**FINANCIRANJE NEZAVISNE KULTURE
RAZGOVOR SA SUZANOM TRATNIK
TEMAT: DAVOR VRANKIĆ**



12 kn (HR), 2,5 km (BIH), €1,6 (SLO)

ODJAVE

Boris Postnikov 2

DRUŠTVO

Prema antikorupcijskim direktorata Nataša Govedić 3

Razgovor s Goranom Sergejem Pristašem Nataša Govedić 4

Razgovor s Vitomiroš Lončar Nataša Govedić 5

Tko nadzire nadzirače?

Vatroslav Miloš 6

Nad Hrvatskom kruži bauk segregacije Janko Bekić 7

Razgovor sa Suzanom Tratnik Maja Hrgović 8-9

Solidarnost, a ne tolerancija Nina Gojić 10

A gdje su fabrike?

Marko Pogačar 11

SOCIJALNA I KULTURNA ANTROPOLOGIJA

Performans u mediasferi Leo Katunarić 12-13

FILM

Blizu i daleko Višnja Pentić 14

Iza zatvorenih vrata Vanja Kulaš 15

VIZUALNA KULTURA

Nematerijalni dizajn i ultimativni redizajn Boris Greiner 17

Razgovor s Katharinom Schlieben Irena Borić 18-19

REAGIRANJA

Nered na karti svijeta Slobodan Šnajder 20

TEMA BROJA: DAVOR VRANKIĆ

Priredio Dario Grgić 21-28

KAZALIŠTE

Stih koji čuda pravi Suzana Marjanić 29

Razgovor sa Stjepanom Peteom Fileom Suzana Marjanić 30-31

Sondiranje Shakespeareovih soneta Nenad Obradović 32

GLAZBA

Na čast Mo(l)zartu Trpimir Matasović 33

Glas koji dotiče Ivana Biočina 34

Doktrina šoka Karlo Rafaneli 35

KNJIGE

Melodrama i dekonstrukcija u Kalendaru Maja Ante Armanini 36-37

Kalendar sretnog Babilona Katarina Brajdić 38

Što poslije kraja čovjeka? Tonči Valentić 39

Od pričalice do medijske slike o djetetu Martina Jurišić 40

Lajk za Lajku Miroslav Cmk 41

ESEJ

Prisluškivač. Iz Aleatorija (čitanja) Bojan Savić Ostojić 42-43

POEZIJA

Maroko Maja Klarić 44

KOLUMNNA

Svi na mobilnost! Neven Jovanović 45

NATJEČAJ

Dvije kratke Enver Krivac 46

Jednom na divljem istoku Filip Žganjar 46

NAJAVE

Jelena Ostojić 47



PRIVATIZACIJE I STEČAJEVI

Neposredno nakon prošlogodišnjih parlamentarnih izbora i konstituiranja nove Vlade, na ovom smo mjestu iznijeli ne osobito riskantnu pretpostavku da javna retorika "socijalne osjetljivosti" novouspostavljene vlasti zapravo prikriva namjeru očuvanja – i zaoštavanja – dosadašnjeg neoliberalnog političkog kursa. Niz njezinih recentnih odluka to sasvim očekivano potvrđuje. Splitsko će brodogradilište tako, usprkos protivljenju sindikata, biti prepušteno samoborskoj tvrtki DIV, što je, smatraju upućeniji, samo međukorak prema daljnjoj devastaciji industrije u Dalmaciji. Dalmacijavino poslano je u stečaj, kao i brodogradilište Kraljevica. Pulski Uljanik trebao bi ipak biti privatiziran po modelu radničkog dioničarstva.

Mediji pritom najavljuju i val novih privatizacija, od Hrvatske poštanske banke, preko Croatia osiguranja, pa do koprivničke Podravke, kutinske Petrokemije... Pod izlikom globalne ekonomske krize, koju je generirao upravo neoliberalni model utemeljen na privatizaciji, deregulaciji i rezanju javnih troškova, planira se, dakle, probleme i dalje rješavati njihovim uzrokom. Ulogu tough guysa, zaduženih za provođenje "nepopularnih mjera", preuzeli su pritom potpredsjednik Vlade Radimir Čačić i ministar financija Slavko Linić. U učestalim medijskim istupima njih dvojica naglašavaju vlastitu nepokolebljivost i odlučnost da najavljene poteze sprovedu usprkos nezadovoljstvu građana i radnika (Čačić: "Neće mene štrajkaši ucjenjivati!"). Dva zapjenjena alfamužjaka, promovirana u ideal-tipove učinkovitih "poduzetnika u politici", uspostavljaju tako paradigmu javnoga djelovanja, koje pod dopadljivom maskom državničke odlučnosti krije nemoć da se osmisli bilo kakva politika izvan zadanih obrazaca pogubne neoliberalizacije, a u skladu s interesima većine.



O STUDENTIMA I AUTOMOBILIMA

Upravljanje državom u skladu s diktatom tržišta strategija je koju, čini se, namjerava dosljedno provoditi i ministar znanosti, obrazovanja i športa Željko Jovanović. Nakon što je prikupio potrebne medijske poene javnim

prepucavanjem s oligarsima hrvatskoga nogometa Vlatkom Markovićem, Zorislavom Srebrićem i Zdravkom Mamićem, ministar je iznio i svoje viđenje razvoja visokoga školstva: "Tragično je da imamo fakultete koji proizvode kadrove za zavode za zapošljavanje, a ne za radna mjesta", izjavio je u Dnevniku HRT-a, dodavši: "Zašto bi država plaćala upisne kvote za studente koje nitko neće zaposliti? Zamislite tvornicu koja proizvodi automobile, a nitko ih ne želi kupiti. Pa, tu bi tvornicu odmah zatvorili".

Deklaracija o znanosti i visokom obrazovanju nezavisnog sindikata Akademska solidarnost, koju smo objavili u prošlom broju, ministru već dva tjedna nije uspjela privući pozornost; pretpostavljamo da je jedan od razloga u tome što alternativni, društveno odgovorni model znanstveno-obrazovne politike, koji je ekstenzivno elaborirala, studentice i studente ne percipira kao automobile, nego kao samostalne subjekte. Goran Pavlič, član AS-a i znanstveni novak na zagrebačkoj Akademiji dramskih umjetnosti, u intervjuu na portalu *Danas.net* pokušao je stoga Jovanoviću pojasniti neke temeljne razlike između obrazovnog sustava i automobilske industrije: "Ministar Jovanović je u zadnjih nekoliko istupa (...) koristio vrlo neukusne kvazipjesničke metafore o potrebi proizvodnje radnika ili resursa za tržište, o tvornicama novih kadrova i slično. S pozicije koju on zauzima prilično je neodgovorno tretirati jednu tako kompleksnu problematiku na banalan i površan način. Naime, principi baratanja poduzećima i ekonomskim subjektima nisu jednostavno i pravocrtno primjenjivi u drugim domenama. U sveučilišni, visokoobrazovni i znanstveni sustav ne može se direktno primijeniti ta vrsta korporativne kulture koja, navodno, proizvodi uvijek nedvojbeno pozitivne učinke. Iskustva iz drugih zemalja pokazuju da se u nekim kratkoročnim bilancama može

pokazati opravdanost i isplativost takvih mjera, no dugoročno one nisu nikakav jamac i mogu uvelike destabilizirati sam sustav znanosti".



T-HT@MSU, RADNICI@HZZ

Na petom godišnjem natječaju korporacije T-HT, između 249 pristiglih radova i 40 odabranih za izložbu u zagrebačkom Muzeju suvremene umjetnosti, prvu je nagradu dobila zvučna instalacija i performans Damira Bartola Indoša *O postajanju Čovjeka šahtofona*. "Indošev Šahtofon u zbirci muzeja suvremene umjetnosti donosi jednu čitavu priču, ne samo o njegovu konceptu postajanja čovjeka-šahofona i razvijanja ideje shizofonije odvajanjem zvuka i slike od izvora, kao još jedno autorovo traganje za autentičnim oblicima pobune protiv globalnih stereotipa društva, nego će, posredno, obogatiti muzej pričom i o samom umjetniku", smatra žiri, gramatičkim normama usprkos.

Renati Poljak uručena je druga nagrada za video-rad *Režiranje glumaca / režiranje uvjerenja*, posvećen radijskom spikeru Ivanu Kulundžiću, glavnome glumcu jugoslavenskoga partizanskog filma *Boško Buha* i, kasnije, borcu u Domovinskom ratu. Trećenaagrađena je prostorna instalacija Luize Margan *Izvan uloge*, utemeljena na fotografskoj dokumentaciji umjetničke akcije javnog prosvjeda protiv komercijalizacije umjetnosti zagrebačke grupe TOK, održane sedamdesetih godina. Žiri je posebno pohvalio i radove Silvija Vujičića, Sandra Đukića i Marka Markovića, a nagradu publike dobio je

Stjepan Šandrak za *Martina Grlić gleda 'Potpisivanje deklaracije o pripajanju zapadne Hercegovine i Popova polja Republici Hrvatskoj' Lovre Artukovića*.

Nagrade žirija dodijeljene su na posebnoj svečanosti u MSU-u, u petak, 23. ožujka, samo nekoliko sati nakon što je organizator natječaja, T-HT, poslao novih 370 radnica i radnika na Zavod za zapošljavanje. Osim doprinosa razvoju suvremene umjetnosti u Hrvatskoj, dakle, manifestacija je uspješno izvršila i funkciju piarovske amortizacije medijskih vijesti o novom udaru na radništvo tvrtke u vlasništvu Deutsche Telekom. Šteta što ne postoji natječaj na koji bi se mogao prijaviti ovaj medijski performans korporativnog licemjerja: pod naslovom, recimo, *T-HT@MSU, a radnici@HZZ* – zacijelo bi se visoko plasirao.

POBJEDA NEZAVISNE SCENE?

Snažan pritisak nezavisne kulturne scene i pojedinih medija na zagrebački Gradski ured za kulturu – koji je i ove godine dodijelio financijska sredstva za kulturnu proizvodnju mimo jasnih kriterija i preporuka stručnih vijeća, a pritom i zaboravio distribuirati više od jedanaest milijuna kuna predviđenih za tu budžetsku stavku – postigao je željeni učinak: zamjenik pročelnika za kulturu Tedi Lušetić najavio je reviziju donesenih odluka i naknadnu raspodjelu misteriozno nestale višemilijunske cifre. Solidarizacija nezavisne scene razotkrila je nekompetentnost nadležnih struktura, pa se nadamo da će uzrokovati i neke dalekosežnije, systemske promjene. O skandaloznim odlukama Ureda pišu Nataša Govedić na idućoj i Vatroslav Miloš na 6. stranici, a govore Goran Sergej Pristaš (4. str) i Vitomira Lončar (5. str). **Z**

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, radaju 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 izvrcu 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 očekivanoj.

ZORAN ROŠKO
LJEPOTA JEDE LJUDE

PREMA ANTIKORUPCIJSKIM DIREKTORATIMA

Na poticaj EU, samo u Sloveniji tijekom 2009. godine obavljeno je 14 iscrpnih i pedesetak kraćih intervjuja s različitim predstavnicima nezavisne scene, predstavnicima civilnih udruga, odvjetnicima, umjetnicima, novinarima, sociolozima i aktivistima s ciljem utvrđivanja linija "neformalne vlasti" koja upravlja hobotnicom korupcije u gradskim i državnim tijelima

Nataša Govedić

Dva službena dokumenta Saveza udruga Operacija Grad objavljena u ožujku ove godine sadrže po gradsku vlast utužive informacije o krajnjem neprofesionalizmu i korupciji u Gradskom uredu za kulturu. Prvo: jednaest milijuna kuna koje je nezavisna scena dobila proračunom izglasanim na Gradskog skupštini krajem 2011. godine u administrativnoj raspodjeli tih sredstava *nestaje*. Spomenuta sredstva, naime, nisu nikome "dodijeljena", premda su različiti "rezovi" i smanjenja budžeta provedeni na način pijanog kaspjenja ionako devastiranih budžeta nezavisne scene. Kad je na press konferenciji Saveza udruga Operacija Grad postavljano pitanje *gdje* je nestao odobreni novac, dogodio se drugi važan moment naše velefarse političkih funkcija: oglasio se ZAMJENIK pročelnika Gradskog ureda za kulturu, obrazovanje i šport, Tedi Lušetić, jer sâm je PROČELNIK Gradskog ureda za kulturu, obrazovanje i šport, Ivica Lovrić, na stranicama svoje funkcije predstavljen kao stručnjak za prometne znanosti i željeznički promet, očito nesposoban javno govoriti o kulturi ili s predstavnicima kulture. Lušetić se obratio javnosti priopćenjem da će se izvršiti "revizija Programa javnih potreba u kulturi" i da će se ipak pronaći tih misteriozno zaboravljenih 11.086.000 kuna. Izrekao je još par floskula o "tehničkim pogreškama", koje bi u Gogoljevu

komadu bile smiješne, ali u stvarnosti su nečuveno nestručne. Najavljene korekcije će se navodno pojaviti na stranicama GUK-a do 1. travnja, što znači da još mjesec dana nitko u kulturi neće moći dobiti honorar za svoj rad, što je ponovno suprotno svim zakonskim ograničenjima i rokovima donošenja izvršnih odluka o raspodjeli novca. U međuvremenu se saznalo i da različiti predstavnici kulturnih Vijeća *nisu* izglasali iznose koje je objavio GUK, kao i da se *ne zna* tko je promijenio iznose koje su Vijeća izglasala, što zapravo znači da je funkcija Vijeća samo dekorativna, dok gradskim novcem upravlja figura bez lica i potpisa, o kojoj Skupština grada Zagreba očito nema potrebu pokrenuti ama baš nikakvu istragu. Možda je, međutim, pokrene Europska unija, čiji su sudovi i učinkovitiji i manje podložni "figurama u sjeni".

IZ ŽIVOTA MARIONETA Tedi Lušetić na mjesto zamjenika pročelnika GUK-a stigao je iz Kazališta Komedije, s mjesta šefa marketinga (toliko o njegovim kompetencijama za odlučivanje o kulturi), i odmah je povećao Komedijin budžet za 70% po pojedinoj predstavi, dodijelivši svom domaloprijašnjem kazalištu 3.000.000 kuna za tri predstave. Da se cijeli slučaj besramnog klijentelizma, poništavanja izvještaja Vijeća i apsolutnog neuvažavanja (pa i nečitanja, nerazumijevanja i nevrednovanja) predloženih Programa u

Ključni korak u hrvatskoj sredini moralo bi predstavljati ujedinjenje svih djelatnika nezavisne scene i spremnost da nadiđu pojedinačne interese u korist novog načina udruživanja i odlučivanja

Najavljene korekcije će se navodno pojaviti na stranicama GUK-a do 1. travnja, što znači da još mjesec dana nitko u kulturi neće moći dobiti honorar za svoj rad

kulturi dogodio u zemlji koja službenike vlasti tretira kao pravne subjekte a ne *namještaj* "nevidljive političke volje", Lušetić i Lovrić već bi odavno odletjeli sa svojih marionetskih pozicija. U Hrvatskoj još nitko nije zatražio njihovu ostavku, ali dosta je izgledno da će Savez udruga Operacija Grad inzistirati da se o čitavoj situaciji izjasni gradska Skupština, s time da je klijentelizam, dakako, utuživ i na višim instancama internacionalnog pravosuđa. Na poticaj EU, samo u Sloveniji tijekom 2009. godine obavljeno je 14 iscrpnih i pedesetak kraćih intervjuja s različitim predstavnicima nezavisne scene, predstavnicima civilnih udruga, odvjetnicima, umjetnicima, novinarima, sociolozima i aktivistima s ciljem utvrđivanja linija "neformalne vlasti" koja upravlja hobotnicom korupcije. U različitim su istočnoeuropskim i južnoeuropskim zemljama nakon provedenih intervjuja i prikupljenih informacija osnovani Antikorupcijski direktorati, čija je izravna posljedica jačanje pravne odgovornosti postojećih zakonskih tijela pripadajućih zemalja. Drugim riječima, ni Lušetić ni Lovrić, kao ni političke hobotnice koje ih štite, nisu nedodirljive.

ZRELOST SOLIDARNOSTI Ključni korak u hrvatskoj sredini moralo bi predstavljati ujedinjenje svih djelatnika nezavisne scene i spremnost da nadiđu pojedinačne interese u korist novog načina udruživanja i odlučivanja, odnosno stvaranja zajedničke profesionalne i pravne platforme. Kao što su pokazale press-konferencije Saveza udruga Operacija Grad, takva jedinstvena fronta zaista jest moguća. Inače Franka Perković, voditeljica udruge KUFER, ne bi na pressici Operacije Grad mogla izjaviti da *ne pristaje* ne povećanje novca njezinoj kazališnoj udruzi ako to znači ravnodušnost prema *svim ostalim* stradalnicima korumpirane "bijeje knjige" troškova u kulturi. U tome je potencijal postojećeg kolapsa stručnosti gradskih institucija: nova kulturna politika od nezavisne scene zahtijeva zrelost solidarnosti, kao i spremnost da vlastitu profesionalnu depresiju zamijenimo direktnom demokracijom. **E**



GORAN SERGEJ PRISTAŠ

GRADSKA SKUPŠTINA ILI “OZAKONJENI” KLIJENTELIZAM

S VODITELJEM EUROPSKI PRIZNATE SKUPINE BADCO., REDATELJEM, DRAMATURGOM I KULTURNIM AKTIVISTOM RAZGOVARAMO O FINANCIJSKOM ZATIRANJU NAJKVALITETNIJIH PROJEKATA HRVATSKE KULTURE

NATAŠA GOVEDIĆ

Kakva je kulturna politika vidljiva iz raspodjele financijskih sredstava Gradskog ureda za kulturu i Ministarstva kulture?

— O Ministarstvu kulture teško je govoriti jer još čekamo kako će se strategija koju je ministrica Andrea Zlatar iznijela u intervjuima očitovati u konkretnim odlukama. Čini se da kazališno vijeće, koje je, uz Histrione, zasigurno najrigidnija baza konzervativizma na cjelokupnoj kazališnoj sceni danas, nije pročitalo niti jednu njenu rečenicu. Dok se to vijeće ne raspusti, nema znaka nove kulturne politike za kazalište na Ministarstvu i ne vidim razloga zašto to nisu već napravili ukoliko njihove odluke ne odgovaraju strategiji Ministarstva.

A što se Grada Zagreba tiče, situacija je potpuno jasna. Grad Zagreb je feud. Samo u Zagrebu može nestati 11 milijuna kuna s jedne proračunske stavke i da se gradska skupština u ovoj financijskoj situaciji o tome uopće ne pita. Objavljeni program javnih potreba u kulturi govori samo jedno – da ne postoji sustav, da nema kriterija, da se ne uvažavaju mišljenja vijeća. Implicitna kulturna politika jest politika nepromjene i klijentelizma, zatiranja svake mogućnosti razvoja – pa tako Queer festival, Urban festival, Zagreb pride, Montažstroj, Bacači sjenki, Filmske mutacije, EkS scena i još neke uspješne organizacije koje su proteklih godina rasle i nalazile lokalnu i međunarodnu afirmaciju danas su vraćene deset godina unazad.

Nekolicina ljudi ciljano pušta da se na sceni lome koplja oko iznosa za HNK i nezavisnu kulturu, a pri tome dobro podmazuju svoje doživljene mandate u međuprostoru u kojem ima itekako puno novca. Međutim, ovo gdje smo sad i puno je gore od toga. Novi pročelnik vrlo samouvjereno tvrdi da ima namjeru sve reorganizirati i usustaviti, ali je potpuno nejasno koja je njegova stvarna moć. Ja bih rado vidio sve ono o čemu g. Lušetić govori kad govori o sustavu, o bazi podataka, razvoju, evaluaciji projekata i europskim projektima. Ali hodnici Gradskog ureda za kulturu govore nešto sasvim drugo. Kad od Ilice 90 oduzmete Ilicu 31 dobijete Ilicu 25. Možda moja računica nije precizna, ali je vrlo bliska njihovoj.

Hoće li se pokrenuti javna istraga o nepodudaranju izvještaja Vijeća i konačnih odluka o financiranju umjetničkih organizacija, kao i o manipulaciji “bježnom odgovornošću” kad su u pitanju nevidljivi i nepoznati potpisnici konačnih odluka o raspodjeli financijskih sredstava?

— Na to bi pitanje trebao odgovoriti g. Bernardić i Odbor za kulturu Skupštine Grada. Nakon cijele farse s vrtićima, očito je zavladao primirje s g. Bandićem. Međutim, mislim da SDP ne razumije koliko ih to može koštati. Oni još uvijek misle da je Bandić izgubio predsjedničke izbore jer je SDP imao boljeg kandidata.



GRAD ZAGREB JE FEUD. SAMO U ZAGREBU MOŽE NESTATI 11 MILIJUNA KUNA S JEDNE PRORAČUNSKE STAVKE I DA SE GRADSKA SKUPŠTINA U OVOJ FINANCIJSKOJ SITUACIJI O TOME UOPĆE NE PITA. OBJAVLJENI PROGRAM JAVNIH POTREBA U KULTURI GOVORI SAMO JEDNO - DA NE POSTOJI SUSTAV, DA NEMA KRITERIJA, DA SE NE UVAŽAVAJU MIŠLJENJA VIJEĆA

Kakve posljedice odluke GUK-a i Ministarstva kulture konkretno imaju na održivost i nastavak rada skupine BADco?

— BADco. odbrojava svoje posljednje dane, ostanu li stvari onakve kakve su u dokumentima. Mi do 1. svibnja trebamo završiti jedan europski projekt. Slijedeći mjesec trebamo potpisati ugovore za dva nova i imamo priliku u Zagreb donijeti 85.000 eura ukoliko Zagreb uloži četvrtinu toga. Nažalost, pozivamo se na taj krajnji argument, jer u činjenici da za te novce možemo proizvesti predstave, držati na redovnim primanjima osam ljudi i dati vidljivost Zagrebu na međunarodnoj kulturnoj sceni, očito ovom gradu ništa ne znači. Uz redoviti rad u Zagrebu trebamo igrati samo u slije-

deća dva mjeseca u belgijskom Kortrijkju, Beču, Grazu, Novom Sadu, francuskom Caenu i Madridu, na poznatim pozornicama i uglednim festivalima, te predstaviti naš edukacijski rad u Londonu, Ljubljani i Novom Sadu, sudjelovati na izložbama u Oslu, i Regensburgu, a sve to sada je pod velikim upitnikom. Upravo u toj godini, godini nakon nastupa na prestižnoj umjetničkoj manifestaciji, Venecijanskom bijenalu, mi se nalazimo u situaciji da su nam sredstva na Gradu srezana za 75 posto, na iznos koji je niži od onog iz 2002., kad smo bili mali i nepoznati. Danas smo saznali i da nam je potpora za međunarodnu suradnju na Ministarstvu kulture pala na iznos od prije šest godina.

Nakon uložene žalbe, dobili smo usmeno obrazloženje od Grada da je riječ o tehničkoj grešci koja će biti ispravljena. Međutim, ugovor još nismo dobili, a preko Saveza udruga Operacija grad inzistiramo da se izvrši korekcija svih odluka o nezavisnoj sceni do 1.4. u skladu s preporukama vijeća.

Situacija je vrlo neizvjesna, osam ljudi moglo bi ostati bez mogućnosti rada, a nije na meni da argumentiram umjetničku važnost tih ljudi. Osam europskih partnera ugroženo je ovom situacijom i potencijalno neće realizirati svoje projekte ukoliko mi ne dobijemo barem ono što smo očekivali – sredstva u iznosu od prošle godine. Nitko ne razmišlja o tome da hrvatske organizacije više neće dobivati projekte jer je javni sustav financiranja kulture nestabilan.

Postoje li mehanizmi kojima bilo građanska bilo umjetnička zajednica može smijeniti nekompetentnu gradsku upravu?

— Nije na nama da smjenjujemo upravu, nego na Skupštini. Mi očekujemo da tko god bio tamo radi svoj posao odgovorno i transparentno i da se onemogućiti klijentelizam bilo kome na tim mjestima. Iluzorno je govoriti da bi se stvari u Zagrebu riješile kulturnom strategijom ukoliko se ne poštuju niti vlastita savjetodavna tijela. Spajanje ureda za sport, obrazovanje i kulturu rezultiralo je krajnjom marginalizacijom kulture. ▣

VITOMIRA LONČAR

POLITIČKA VOLJA SUSTAVNO ZATIRE KULTURU

S JEDNOM OD NAJGLASNIJIH PROTIVNICA STRANAČKOG KLIJENTELIZMA, SUOSNIVAČICOM MREŽE NEZAVISNIH KAZALIŠTA I SVEUČILIŠNOM PREDAVAČICOM KOLEGIJA IZ PODRUČJA PRODUKCIJE I KULTURNOG MENADŽMENTA NA ADU, RAZGOVARAMO POVODOM FINANCIRANJA KULTURE U PREDSTOJEĆEM PERIODU

NATAŠA GOVEDIĆ

Kako tumačite kulturnu politiku naše gradske i državne vlasti?

— U državama, kao što je naša, koje nemaju jasno definiranu kulturnu politiku, moguće je je posredno "pročitati" kroz tri osnovna instrumenta kulturnih politika a to su: *planiranje i odlučivanje, zakonodavstvo i financiranje*. Sustav odlučivanja i planiranja u Hrvatskoj vrlo je loš. Planiranje je jednogodišnje što onemogućuje dugoročno planiranje rada, doprinosi trajnoj nesigurnosti (osobito u sektoru neovisne kulture) a nije ni motivirajući. Planiranje je isključivo tradicionalno, a to znači da se po principu copy/paste preslikavaju programi iz prošlih razdoblja. Nitko ne obača pozornost na PREDLOŽENE PROGRAME te su oni, zapravo, nebitni. Tradicionalni način planiranja pogoduje i jača isključivo javni sektor. U Hrvatskoj je prisutno i *ad hoc* planiranje koje uvijek pogoduje OSOBNIM INTERESIMA i, dakako, potiče sukob interesa. Što se odlučivanja tiče ono je nekvalitetno jer u našem sustavu odluke donose KULTURNA VIJEĆA, koja nisu osposobljena za tu vrstu posla, a i način izbora njihovih članova više je nego upitan. ZAKONODAVNI je okvir također loš (ovdje govorim o kazalištu jer je to područje kojim se bavim) i potrebne su mu nužne promjene. Zakon o kazalištima prepun je kompromisa; Zakon o umjetnicima, koji je trebao biti donesen prošle godine – nije se uspio napraviti, a svi ostali zakoni koji se tiču djelatnosti ne komuniciraju jedan s drugim i zapravo, bolje je da se ne primjenjuju jer bi njihova primjena dovela do još većeg kaosa. Nema analize postojećega stanja, nema vizije kakvo se kazalište želi u budućnosti. Sustav je orijentiran na javni sektor, a umjesto da mu je fokus na programima, fokusiran je na infrastrukturu. Dakle, kroz ova prva dva instrumenta već vidimo kakva je kulturna politika Hrvatske (pa i Grada Zagreba). Na kraju nam preostaje FINANCIRANJE koje na gradskoj (Grad Zagreb) vidimo iz dokumenta koji nazivamo "Bijelom knjigom" a iz kojega je jasno do koje je mjere sustav poremećen. Osnovno što iz "Bijele knjige" možemo pročitati jest da administracija, koja odlučuje o financiranju, ne zna razliku između javnog i privatnog, da se u planu financiranja ne uzima u obzir ono što je pojedini subjekt napravio u prošloj godini i prošlom razdoblju, te da je način podjele sredstava netransparentan. Također je jasno da je dokument o registraciji važniji od učinjenoga, a i to da je sustav korumpiran o čemu sam pisala u nekoliko navrata na svom blogu Slamka spasa.

POTICANJE GUBITAKA

Kako vas ta politika ne vrednovanja rezultata i stručnosti zahvaća, obuhvaća ili poražava?

— Kazalište Mala scena umjetnička je organizacija koja je svoju prvu premijeru održala još 1986. godine, dakle, uspjeli smo preživjeti u uistinu svakakvim okolnostima te u više od 25 godina održali preko 120 premijera s pro-

sječno 500 izvedaba godišnje koje vidi između 60 i 70 tisuća gledatelja. Preživjeli smo i rat, ali ovo što se sada događa dovodi u pitanje naše djelovanje. Za 2012. godinu dobili smo (*nominalno*) ista sredstava kao i 1994. godine. Dakle, kao da u proteklih 18 godina (od te 1994.) nismo napravili baš ništa, kao da nismo postali kompanija koja je postala respektabilna i u svjetskim razmjerima i koja radi na svim kontinentima. Još 2010. godine morali smo otpustiti troje zaposlenih (od sedmero) što se, naravno, odrazilo i na naše poslovanje. I dalje se trudimo zadržati broj izvedaba i premijera i ne odustajati od osnovnih strategija zacrtanih u našem Strateškom planu koji smo donijeli 2008. godine, no, neizvjesno je koliko ćemo moći izdržati u ovakvom sustavu.

Što mislite o neskladu između kompetencije različitih nezavisnih umjetnika i nekompetencije, dapače nestručnosti birokratskih figura koje u konačnici odlučuju o raspodjeli novca za kulturu?

— Proširila bih Vaše pitanje, odnosno komentar. Naime, od sredine devedesetih godina prošloga stoljeća, kada je neovisna scena i formalnopravno priznata u ovoj državi (Zakon o pravima samostalnih umjetnika i poticanju kulturnog i umjetničkog stvaralaštva, 1996. godina), trajno je radila na vlastitoj edukaciji, podizanju kapaciteta, subjekti s neovisne scene sudjelovali su u mnogim edukacijama, seminarima, radionicama u zemlji inozemstvu, istraživali različite estetike, pristupe, umrežavali se sa sličnim organizacijama u okruženju i šire, usvajali nova znanja i vještine. Za sve to vrijeme birokracija/činovnici, a i javni sektor (ponovno govorim o kazalištu) nisu u svoje napredovanje ulagali apsolutno ništa. A kada ne napredujete – nazadujete. I dogodio se potpuni paradoks: s jedne strane imate neovisnu scenu koja je dio europskog kulturnog korpusa, koja ima mnoga saznanja i spoznaje o važnosti civilnog društva, aktivizmu, zakonodavstvu, novim znanjima o kulturnom menadžmentu, novim trendovima, strateškom načinu planiranja i ostalim znanjima neophodnima za napredovanje u području kulture, a s druge strane potpuno ignorantsku birokratizaciju i javni sektor. Zjap između neovisne scene i ovih drugih je sada već toliko velik da je gotovo pa nemoguće uspostaviti dijalog jer se govori različitim jezicima. A dugoročno će taj problem biti sve veći i veći i potencirati će krizu.

MOGUĆI IZLAZI

Navela bih nekoliko koraka koje osobno vidim kao mogućnost izlaska iz trenutačne neodržive situacije, a to je: donošenje strateškog plana na razini države i na razini Grada Zagreba uvođenje obaveznog strateškog planiranja u sve organizacije (i javna i neovisna scena), uvođenje evaluacije kao jedan od temeljnih kriterija za daljnje sufinanciranje promjena zakonodavnog okvira (Zakon o kazalištima,

Zakon o kulturnim vijećima, Zakon o umjetnicima) i posljednje, ali po osobnom mišljenju najvažnije – trajna edukacija SVIH sudionika u području: od samih umjetnika, menadžmenta, činovnika, niže do visoke birokracije. Bez trajne edukacije ne vidim nikakve mogućnosti napretka.

Kako procjenjujete situaciju u cjelini, nevezano za vlastitu domenu umjetničkog rada, odnosno u kakvoj vrsti javne akcije vidite mogućnost promjene uigrane korupcije?

— Neću uzimati osobni diskurs jer smatram da nije učinkovit u ovom trenutku, a ni potreban. Smatram da je potrebno pogledati cjelokupni kontekst i okruženje u kojem djelujemo i kroz tu perspektivu pokušati rješavati nagomilane probleme. Dakle, bez korjenite promjene sustava u hrvatskoj kulturi/kazalištu ne vidim mogućnost napredovanja. Rješenje nikako nije u tome da se pojedinim subjektima s neovisne scene podigne financiranje za neki veći ili manji iznos. Valja uzeti u obzir da neovisna kazališna scena u Gradu Zagrebu proizvodi više od 50% programa, da ima neusporedivo više sudjelovanja na međunarodnim festivalima, scenama, da je sklona novim izazovima, produkcijskim suradnjama, istraživanjima, da napreduje i u umjetničkom i organizacijskom smislu, a da je financirana sa 0,3% proračuna. Dakle, ne smijemo se baviti raspodjelom sredstava unutar tih 0,3% nego se moramo fokusirati na onih 99,7% i promijeniti taj odnos.

Javni sektor okrenut je tradicionalnom poimanju kazališta, nema nikakvih potreba stjecati nova znanja u menadžmentu u kulturi jer će bez obzira na rezultate dobivati sredstva za sve svoje potrebe: od osobnih dohodaka, materijalnih, investicijskih, programskih i režijskih troškova, da će im biti potpuno svejedno imaju li puno ili prazno gledalište, da će biti svejedno igraju li Eshila, Molièrea, Marbera, Ivana Vidčića, Lanu Šarić ili nekog tek završenog mladog dramaturga, da će im biti svejedno jesu li ulaznice podijelili besplatno ili su ih naplatili... Dakle, nema odgovornosti, nema izazova, nema novih rješenja ni potrebe za promjenom. Neovisna scena MORA sve ovo što javna ne mora, a za sav svoj trud i napor – kažnjena je smanjenjem financiranja i ignoriranjem njezina rada i postojanja.

Kad pogledate rezultate financiranja kazališne djelatnosti koja je nedavno izašla na internetskim stranicama Ministarstva kulture jasno vam je da se promjenom vlasti na državnoj razini nije baš ništa dogodilo. I tamo je stanje u potpunosti isto, financira se javni sektor, institucije, a neovisnoj sceni daje se tek toliko da se ne kaže da ju se ne uzima u obzir. Pri-



tom je činjenica da je od 2007. godine poticano otvaranje takozvanih regionalnih kazališta dovela do dodatne neravnoteže. Imate kazališta u Zadru (s dva zaposlena glumca), kazalište u Šibeniku (s jednom zaposlenom glumicom), kazalište u Puli (sa zaposlene dvije glumice), kazalište u Karlovcu (bez zaposlenih glumaca, čisti paradoks, jer to ni prema Zakonu nije – kazalište!), kazalište u Vinkovcima s jednim (ili dva) zaposlena glumca, a dobivaju od Ministarstva kulture za financiranje vlastitih produkcija nevjerojatne iznose u usporedbi sa neovisnom scenom. Koja je to kulturna politika? Čemu služe ta kazališta s ogromnom kompaserijom, a bez umjetnika i bez PROGRAMA?

Ima još jedan veliki problem, a to je neriješen odnos profesionalne i amaterske kazališne djelatnosti. Sve su to pitanja s kojima bi se trebalo ozbiljno baviti. Posebna tema je kliještizam, sukob interesa i premreženost interesima koja je u plitkom bazenu, kakav je naš hrvatski, u neku ruku i očekivana. Problem je u tome što se protiv ovakvih kliještističkih praksi ne poduzima ništa i ako ne pristaješ na ucjenu, moraš "ispasti iz igre" DORH i USKOK bave se slučajevima iz različitih područja, ali se kulturom ne bave. Valjda da ih se ne bi proglasilo barbarima. No, kultura/kazalište do te je mjere premrežena osobnim interesima da više čak ni ja, koja smatram da je promjena moguća, ne vidim rješenje. Rješenje za ovaj problem moralo bi postojati, ali ja ga ne vidim. Osim da se zmiju/hobotnicu – lupi izravno po glavi. A za takvo što ovoj zemlji, u ovome gradu (Zagrebu) nema POLITIČKE VOLJE. ■

TKO NADZIRE NADZIRAČE?

Kraća verzija teksta objavljenog na portalu Kulturpunkt u povodu objave rezultata natječaja za javne potrebe u kulturi Grada Zagreba

Vatroslav Miloš

Kao i prijašnjih godina, nakon objave rezultata javnih potreba u kulturi, u potpunosti je jasno da su procedura, kriteriji i transparentnost nepoznanice u zagrebačkome Gradskom uredu za obrazovanje, kulturu i sport.

Na konferenciji za medije povodom objave rezultata, Goran Sergej Pristaš iz kolektiva BADco. istaknuo je kako gradska vlast očito ne shvaća da projekti koji proizlaze iz rada organizacija s nezavisne kulturne scene, vrlo jednostavno, znače – rad. A rad znači i zaposlenje i doprinose i porez i prirez za svaku od organizacija uključenih u ovu priču. Primjerice, za većinu od tekstova i razgovora koje je *Kulturpunkt* u proteklih godinu dana objavio autoru je uredno isplaćen honorar u brutto iznosu, jednako kao i plaća stalno zaposlenih u organizaciji, isto kao i honorari stalnih suradnika koji su odgovorni za svakodnevno funkcioniranje medija u kojem rade. Onaj dio tekstova koji nije plaćen ustupljen je organizaciji zato što je već objavljen (i plaćen) u drugom mediju ili kroz neku drugu platformu. Identična je situacija i s WHW-om, Bezimenim autorskim društvom (BADco.), [BLOK]-om, H-Alterom, Dominom, Kulturtregerom, Voxfeminaeom, Ekscenom i drugima. Ovaj dio, budući da funkcionira po logici fluktuacije realnog kapitala koju, vjerujem, čak i gradske vlasti razumiju, morao bi biti jasan.

No, ono što je sasvim sigurno jest da gradske vlasti ne razumiju svojevrstni je dvostruki povratak toga ulaganja: naime, tektonika živoga kulturnoga polja podrazumijeva stvaranje nečega što se uobičajeno naziva simboličkim kapitalom, a on je u potpunosti nemjerljiv ekonomskim ili birokratskim metajezikom. Što kultura “znači”? Što kultura uopće jest? Pitanja su to na koja nema jednoznačnog odgovora, no ono što je sigurno – ali nisam siguran razumijemo li se pritom “mi” i “oni” – jest da se ona i dalje proizvodi i konzumira u svojem najširem spektru: živa je, opipljiva, kritički naoštrena, ispunjena značenjem i u stanju perpetualne cirkulacije. Ono što je naša odgovornost jest da je činimo dostupnom svima i u svakom trenutku.

NEZAVISNA KULTURA Posljednjih godina svjedočimo sistemskom nerazumijevanju uvjeta u kojima ta kultura nastaje, njezine diseminacije i njezine konzumacije. Iako govorimo o onome što se najčešće etiketira kao “nezavisna kultura”, njezina vertikalna dinamika – u suvremenim uvjetima cirkulacije znanja, prenošenja informacija i integracije različitih ideoloških i interesnih subjekata – nije ograničena, pa je fenomenološki ne možemo ni smatrati marginalnim odbleskom u široj kartografiji kulturne proizvodnje i potrošnje. Crta razgraničenja između estetičkih principa i habitusa institucionalne i izvaninstitucionalne kulture itekako postoji. Prva uglavnom funkcionira po principima vijeća staraca ili, neoliberalnom terminologijom, trustova koji – kao i kulturna proizvodnja kakvu zastupaju – sjede udobno u naslonjačima od mahagonija, na čiji rad ne postoji pravo na veto i čija je pozicija čvrsto utemeljena u kapitalističkom modelu parti-

umjetničkog i istraživačkog rada, kritike i propitivanja postojećih ideoloških, ekonomskih i kulturnih modela i otkrivanja nevidljivih točaka u povijesnim narativima i društvenim odnosima. Da upotrijebim slobodniju analogiju s pokretom Occupy Wall Street, prva čini jedan posto, a raspolaže većinom, dok druga čini 99 posto i raspolaže mrvicama sa stola javnih potreba u kulturi. Iako u konkretnoj statičkoj raspodjeli sredstava postotci možda i jesu drukčiji – poanta je ista. Kao i samozadovoljni i prijezirni pogledi s balkona koje, uz šampanjac i koktele od rakova, upravljačka elita upućuje prosvjednoj masi na ulici.

Mario Kovač izjavio je: “Ono čemu se ja nadam je da je ovo konačno postignuta kritična masa koja mora dovesti do promjene ovakvog sustava. Ono što se dešava u kulturnoj politici, ne samo Grada Zagreba nego i cijele Hrvatske, je činjenica da je od oba sustava – onoga socijalističkog i ove ‘nazovi’ demokracije koju imamo sada – pobrano najgore od oba svijeta”. Odgovornima u Gradskom uredu za obrazovanje, kulturu i sport postavio je i pitanje: “Tko iz Gradskog ureda za kulturu i po kojim kriterijima odlučuje o konkretnim sredstvima koja dobivaju subjekti koji se prijavljuju na natječaj?”. Odgovor koji smo dobili – ne od pročelnika Ivice Lovrića ili zamjenika Teodija Lušetića, na čemu smo inzistirali, već od glasnogovornice Tee Akrap – u duhu je, naravno, zakonski reguliranog pristupa javnim podacima i nedvosmisleno glasi: “Gradski ured za obrazovanje, kulturu i sport, na prijedlog kulturnih Vijeća, donosi konačnu odluku o dodjeli sredstava”.

ŠTO KAŽE ROBOT NA AUTOPILOTU? No, Kovač je kao predsjednik Vijeća za urbanu kulturu i kulturu mladih javno iznio ocjene koje je to vijeće dodijelilo projektima s nezavisne kulturne scene, a iz kojih je jasno vidljiva diskrepancija između dodijeljenih ocjena i dodijeljenih sredstava. Primjera radi, to Vijeće nikada nije vidjelo projekt tvrtke Neki Daniels Media d.o.o., a koja je u raspodjeli novca poreznih obveznika Grada Zagreba za projekt *Zagreb World Music* (za koji na službenoj internetskoj stranici stoji da je “generalni termin za svjetsku (sic!) glazbu koji se odnosi na tradicionalnu glazbu neke zemlje, njezin folklor ili kulturu”) dobila 150 tisuća kuna, a projekt koji su došli do njihovih ruku – oni BADco.-a, [BLOK]-a, Domina, WHW-a – dobili su najviši mogući predikat, ali ne i sredstva koja tom predikatu odgovaraju. Ovakav postupak jasno pokazuje da predstavnici Grada ne poštuju odluke vijeća kao što i odbijaju javnosti obznani tko točno i po kojim kriterijima kroji konačnu računicu. To je, između ostalog, jasno i iz izjave. Naime Balić, koja je, kao i Kovač, izašla u javnost s ocjenama Vijeća za međunarodnu suradnju i iz kojih je jasno da su projekti s nezavisne kulturne scene ocijenjeni kao najbolji. Iako smo njezinu izjavu u dopisu Gradskom uredu koristili tek kao referencu na kontradiktorne postupke gradskih službenika, valjda onog bezimenog “tima stručnjaka” koje je Lušetić spominjao u emisiji *Katapultura* Hrvatskog radija, robot na autopilotu odgovorio je samo: “Gradski ured za

**U POTPUNOSTI
JE JASNO DA SU
PROCEDURA, KRITERIJI
I TRANSPARENTNOST
NEPOZNANICE U
ZAGREBAČKOME
GRADSKOM UREDU
ZA OBRAZOVANJE,
KULTURU I SPORT**

obrazovanje, kulturu i sport, na prijedlog kulturnih Vijeća, donosi konačnu odluku o dodjeli sredstava”. Vijeća pri Gradskom uredu za obrazovanje, kulturu i sport imaju savjetodavnu funkciju, sastavljena su od kulturnih radnika, teoretičara, producenata, umjetnika, kritičara i drugih stručnjaka, ali teško se oteti dojmu – pogotovo ako u obzir uzmemo s kakvim informacijama članovi raznih vijeća izlaze u javnost – da je njihova funkcija tek ceremonijalna.

“Mislim da je svima jasno i toliko smo to puta javno iznosili, radili međunarodne konferencije na tu temu i sastanke s odgovornima, da sustav ovakav kakav jest i na razini kako je on zakonski i strukturno postavljen ne funkcionira”, istaknula je ravnateljica Zagrebačkog centra za nezavisnu kulturu i mlade Emina Višnić i dodala: “Grad Zagreb ponovno pokazuje nekompetenciju u prikazivanju tih rezultata, međutim, ono što je nevjerojatno da jedna gradska vlast donosi takve odluke, a da pritom nikome nije jasno tko su ljudi koji stoje iza toga, tko su ljudi koji su odgovorni, da se kontinuirano zagrebačka kultura urušava i dovodi u stanje apsolutne guštare gdje je bilo kakav razvitak stavljen na marginu, a u ime politike koja se samo može nazvati klijentelizmom”.

PROIZVODNJA PARALIZE Miljenka Buljević, predsjednica SU Operacija grad, rekla je: “Nakon što su objavljeni rezultati, iz njih se, između ostalog, da iščitati i da Grad ne prepoznaje projekte koji su progresivni, kritički i izvrsni. Pri tome naravno mislim na projekte nezavisne produkcije koja je iznijela najviše europskih projekata ove godine i uopće nije dobila potporu od Grada Zagreba. Dakle, 16 tisuća eura koji je Grad dodijelio za ‘matching’ europskih projekata samo članicama Saveza udruga Operacija grad apsolutno je beznačajan, zato što je to svega 10 posto od onoga što je Grad Zagreb trebao uložiti da bi samo ove organizacije u Zagreb dovele preko 400 tisuća eura. Šesnaest tisuća eura naspram 400 tisuća eura je strahovito malen odnos i Grad Zagreb, iz toga se čini, apsolutno ne prepoznaje izvrsnost projekata nego se bavi podmirivanje nekakvih lokalnih projekata koji imaju ruralni karakter, koji se bave zabavom, koji se bave vašarom, a to se jasno da iščitati iz ovih rezultata. Osim toga, da se iščitati i to da je nezavisna produkcija očigledno proširena kategorija: Grad Zagreb je nezavisnu

produkciju proširio na HAZU i na Zagreb film. Ja uistinu ne znam prema kojim definicijama te institucije spadaju u nezavisnu produkciju”.

Situacija je za zagrebačku nezavisnu kulturnu scenu, kao što se iz svega priloženog može vidjeti, ili uvijek ista ili lošija. Nije ni čudo, jer radi se o polju koje je ponosno na činjenicu da ideološki zazire od svih onih lijepih tranzicijskih običaja koji su se tako prirodno udomaćili na svim razinama vlasti, a zbog kojih je jedino što ista ta vlast proizvodi moguće figuralno opisati tek kao – paralizuju. Radi se o društvenoj, ekonomskoj, političkoj, kulturnoj i moralnoj paralizi koja konstantno sprječava građane i građanke i radnike da djeluju, izražavaju se i koriste svoje pravo na izbor, pravo na mogućnost i pravo na dostupnost. Točke otpora, točke diferencijacije, točke konvergencije postoje, a djeluju u spektru bitno drugačijem od medijske stvarnosti kakvu nam svakodnevno serviraju *Jutarnji* i *Večernji list*, a koji funkcioniraju tek kao dva pola identične tabloidno-interesne matrice. “Po tome, samo po tome, mi smo postojali, što se ne može naći u našim nekrolozima”, napisao je netko drugi, a to sasvim sigurno nisu znamenke na komadu papira.

DESET GODINA UNATRAG “Iz naše pozicije, a prije svega govorim iz pozicije BADco.-a, očito je da je Gradskom uredu za kulturu apsolutno irelevantno to što mi radimo. Ne samo to što mi radimo, već i sve ostalo što se proizvodi na nezavisnoj sceni. Oni jednostavno ni na koji način ne pokazuju da ikakvi kriteriji – u smislu vrijednosti projekata i učinkovitosti tih projekata na lokalnoj i međunarodnoj razini – postoje ili igraju ikakvu ulogu u njihovom odlučivanju. To ne pokazuje činjenica da se ljudima ne povećavaju sredstva nego da se, dapače, smanjuju sredstva. Mi smo ove godine, primjerice, financirani sredstvima koja smo imali prije deset godina, dakle, pali smo na razinu sredstava koja smo imali prije deset godina. Kao da nikada ništa nismo napravili”, zaključio je Goran Sergej Pristaš.

Uza sva postavljena pitanja, meni za kraj ostaje tek jedno: shvaćate li vi – Lušetiću, Lovriću, Ljuština, Bantiću – što je uopće javni interes? Bojim se da su odgovori na to pitanje jednostavni, a glase: dvije polivalentne dvorane u centru Cvjetni, kazališne premijere koje koštaju milijun kuna, fontane vrijedne 25 milijuna kuna, nogometni klubovi isključeni iz sustava PDV-a ili donirano montažno kazalište koje, kao i sam prostor Zagrebačkog Velešajma gdje je smješteno, trune neiskorišteno na kiši. Možda da jednostavno parafraziram protestno pitanje koje je Vili Matula, unijevši se u lice Borisu Špremu i Davoru Bernardiću, postavio tijekom demonstracija za spas Varšavske: tko ste dovraga vi i otkud vam pravo? **E**

NAD HRVATSKOM KRUŽI BAUK SEGREGACIJE

Najjači otpor progresivnim politikama dolazi od udruga građana koje općenito igraju sve veću i izraženiju ulogu u hrvatskom društvu

Janko Bekić

Najnoviji prijedlozi koalicijske vlade u smjeru liberalnijeg zakona o medicinski potpomognutoj oplodnji, dekriminalizacije posjedovanja manjih količina lakih droga za osobnu uporabu i uvođenja zdravstvenoga i spolnog odgoja u škole izazvali su neočekivano jak otpor udruga kojima je zajedničko promicanje kršćanskoga i katoličkog svjetonazora. Službena crkva prilično je suzdržana, što se može objasniti činjenicom da su vjerske zajednice jedine ostale netaknute proračunskim rezovima nove vlade. Političku opoziciju još se manje čuje, što je povezano s unutarnjim borbama koje su uslijedile nakon teškog poraza na parlamentarnim izborima. U takvom okruženju, najjači otpor progresivnim politikama dolazi od udruga građana koje općenito igraju sve veću i izraženiju ulogu u hrvatskom društvu.

Zahtjev udruge GROZD za izdvajanjem njihove djece iz obrazovnog sustava bezbožničke države potencijalno je vrlo opasan jer bi, ukoliko se ozbiljnije uzme u obzir, mogao poslužiti kao presedan

“POŠTIVANJE RAZLIČITOSTI” KAO EUFEMIZAM ZA SEGREGACIJU Naoružani floskulama o “pluralizmu” i “poštivanju različitosti”, spomenute udruge zapravo teže segregaciji društva na ideološkim osnovama. Hrvatska se po prvi puta u svojoj povijesti susreće s takvim pokušajima pa je važno o tome povesti ozbiljnu raspravu. Nikada u 20. stoljeću nije postojala grupa ljudi koja je zbog svojeg svjetonazora tražila poseban, izdvojeni položaj u hrvatskome društvu. Uobičajeni pristup prošloga stoljeća bio je silom nametnuti određeni političko-ekonomski poredak te smaknuti ili protjerati sve one koji mu se protive. Danas, takav brutalistički pristup više nema “produ” pa se skupine suprotstavljene društvenom mainstreamu zalažu za izdvajanje iz tog istog društva, uz istovremeno zadržavanje na teritoriju na kojem se nalaze.

Izvan Hrvatske, ovakvih je primjera mnogo. Najupečatljiviji su svakako američki amiši ili mormoni; nama geografski bliži su ortodokсни *haredim* Židovi koji žive u Izraelu, a da tu državu ne priznaju (što znači da ne plaćaju poreze i ne služe vojsku). Još bliže Hrvatskoj nalazimo primjer islamista u Europskoj uniji koji traže izdvajanje muslimana iz pravnih sustava članica EU te zahtijevaju primjenu isključivo šerijatskog zakona za svoju zajednicu. No, potraživanja kršćanskih udruga poput GROZD-a slična su i nadvladanoj politici

rasne segregacije na jugu SAD-a. Pod kriticom “odvojeni ali jednaki” (“separate but equal”) bijelci su desetljećima bili odvojeni od “obojenih”. Ono što zahtijevaju gospoda Ilčić i Miletić vrlo je slično takvoj politici, uz razliku da oni žele odvojiti vjernike od nevjernika, pri čemu nevjernici zasigurno zauzimaju poziciju “obojenih” (u crveno).

Komparacija segregacionista i čelnika HRAST-a ovdje se ne iscrpljuje. I jedni i drugi primjenjivali su i primjenjuju taktiku “crvene ugroze” (“red scare”). Tako, primjerice, navedena gospoda ne propuštaju niti jednu priliku da hrvatsku javnost ne podsjetite na “mračno razdoblje komunizma” u kojem je vladalo jednodimlje znanstvenog marksizma. Na taj način žele izazvati negativnu reakciju javnosti, kao da su spolni odgoj ili srodne teme poput pobačaja, eutanazije ili istospolnih brakova bili ispisani na crvenim barjarcima komunističke revolucije.

U raspravama s predstavnicima takvih udruga u medijima nikada se ne pojavi niti jedan obrazovani sugovornik koji bi ih podsjetio na to da je sekularizam, kao princip razdvajenosti države i crkve, puno stariji od marksizma te da svoje korijene vuče iz prosvjetiteljstva druge polovice 18. stoljeća. Ono što je još važnije – sekularizam je jedan od nosivih stupova liberalne demokracije. Drugim riječima, spomenuta gospoda trebala bi biti toliko iskrena i priznati da njihov neprijatelj nije marksizam nego liberalna demokracija.

ZAHTJEV GROZD-A UVOD U VRIJEDNOSNU ANARHIJU Zahtjev udruge GROZD za izdvajanjem njihove djece iz obrazovnog sustava bezbožničke države potencijalno je vrlo opasan jer bi, ukoliko se ozbiljnije uzme u obzir, mogao poslužiti kao presedan i potaknuti druge udruge da također traže izdvajanje svoje djece iz obrazovnog sustava RH. Primjerice, što bi spriječilo udruhu Hrvatski domobran da od vlade zatraži poseban kurikulum prema kojem bi djeca iz ustaških i domobranskih obitelji dobivala drugačiju nastavu povijesti od djece iz partizanskih obitelji? I oni bi se mogli pozvati na “pluralizam” i “poštivanje različitosti” i tražiti da se njihovoj djeci ne nameću vrijednosti antifasizma. Što bi, nadalje, zaustavilo udruhu Život je više da od MZOS-a zatraži uvođenje posebne nastave biologije u kojoj će se, umjesto evolucije, podučavati božanska kreacija? Bujica takvih zahtjeva značila bi vrijednosnu anarhiju i udrugaško divljanje, a sve pod izlizanim parolama “pluralizma” i “poštivanja različitosti”.

Ovakvo silovanje pojmova proizlazi, s jedne strane, iz (zlo)namjernog izvrtnja njihovog stvarnog značenja te, s druge, iz elementarnog nepoznavanja liberalne demokracije kao sistema. Ovaj je problem usko povezan s problemom krive interpretacije slobode govora koju mnogi neupućeni u Hrvatskoj apsolutiziraju do te mjere da je najgnusniji govor mržnje za njih demokratsko pravo na slobodu izražavanja. Postavlja se pitanje tko će hrvatski

demos naučiti da demokracija nije isto što i vrijednosna anarhija te da sloboda govora ne podrazumijeva govor mržnje?

Za početak, valjalo bi osnažiti jednu instituciju koja u hrvatskom kontekstu dosada nije imala nikakvu težinu i kojoj se pristupa s jednakim dignitetom kao i Riječkoj krpici na Ugarsko-hrvatskoj nagodbi – riječ je o Ustavu Republike Hrvatske. Ustav RH vrlo jasno daje do znanja da su “sve vjerske zajednice jednake pred zakonom i odvojene od države” (članak 41.), što znači da je Hrvatska sekularna država, neovisno o činjenici da u njoj uvjerljivu većinu stanovništva čine katolici. Isto tako, ustav naglašava da se hrvatski državni kontinuitet očitovao “u uspostavi temelja državne suverenosti u razdoblju Drugoga svjetskog rata, izraženoj nasuprot proglašenju Nezavisne Države Hrvatske (...) u odlukama Zemaljskoga antifašističkog vijeća narodnog oslobođenja Hrvatske (...) a potom u Ustavu Narodne Republike Hrvatske” (Izvorišne osnove), što znači da je samostalna Hrvatska utemeljena na antifasizmu, neovisno što o tome misle određene struje u društvu.

Ako je ustav temeljni dokument nekog društva, onda je jedino primjereno da javne ustanove zadužene za osnovno i srednjoškolsko obrazovanje njeguju vrijednosti zacementirane u tom dokumentu. Oko ustava mora vladati konsenzus, on nije prostor kompromisa kao, primjerice, dnevna politika u kojoj se može raspravljati o detaljima, ali nikako o smjeru u kojem se neko društvo kreće i razvija. Ranije spomenute udruge moraju odbaciti svoj protuustavni karakter i zalagati se za svoja uvjerenja bez da dovode u pitanje sekularnost države ili njezino antifasističko usmjerenje. U sekularnoj državi, religija je stvar privatnosti, a ne javnosti. Stoga je ne samo neumjesno, nego i potencijalno opasno, od države potraživati da se prilagodi zahtjevima koji dovode u pitanje temelje na kojima je izgrađena. Obrazovanje u školama mora biti bazirano na znanosti i na vrijednostima zapečaćenima u hrvatskom ustavu. Sve izvan toga spada u domenu privatnoga te je uloga roditelja da svoju djecu nadograđe znanjem i stavovima koje smatraju neizostavnima.

DRUŠTVENO RASTAKANJE KAO EUROPSKI FENOMEN 21. STOLJEĆA Useljenička društva zapadne Europe našla su se pred ozbiljnim problemom paralelnih društava, to jest segregacije prema vjerskim i etničkim linijama. Jedan od glavnih uzroka takvog otužnog stanja stvari jest ranije spominjani pluralizam, to jest stav prema kojemu su sve kulture jednako vrijedne i svi svjetonazori imaju jednaku težinu te stoga nitko pa ni država, nema pravo “nametati” jednu monopolističku viziju svijeta bilo kome tko u nju ne vjeruje. Krajnji rezultat ovakve fetišizacije različitosti je nestanak političke zajednice koja je atomizirana i rascjepkana do neprepoznatljivosti. Zajedno s njom nestaje i zalaganje za opće dobro jer svaka interesna ili identitetska skupina nastoji

Silovanje pojmova “pluralizma” i “poštivanja različitosti” proizlazi, s jedne strane, iz (zlo)namjernog izvrtnja njihovog stvarnog značenja te, s druge, iz elementarnog nepoznavanja liberalne demokracije kao sistema

maksimalizirati dobit isključivo za svoje pripadnike, ne vodeći računa ili čak na izravnu štetu drugih skupina. U takvom okruženju pati i pojedinac koji je sveden na člana skupine i koji jedino unutar nje može i smije tražiti sreću.

Do parcelizacije društva u zapadnoj Europi nije došlo zbog imigracije nego zbog stava koji je različitost glorificirao kao apsolutnu vrijednost. Hoćemo li i mi svjedočiti trendu društvenog rastakanja ovisi o reakciji aktualne vlade na izazove koji dolaze manje iz redova političke opozicije i službene crkve, a više iz redova novih društvenih pokreta (NDP) koji su preuzeli glavnu ulogu u promicanju konzervativnih, da ne kažemo reakcionarnih, vrednota. **E**

SUZANA TRATNIK

DISKRIMINACIJA U IME ZAŠTITE “NORMALNOSTI”

SLOVENSKA KNJIŽEVNICA I LEZBIJSKA AKTIVISTKINJA, AUTORICA KNJIGE KRATKIH PROZA U SVOJEM DVORIŠTU GOVORI O SLOVENSKOJ GEJ I LEZBIJSKOJ SCENI, NOVIM IZMJENAMA OBITELJSKOG ZAKONA I NASILJU, EKSTREMIZMU I MITSKIM PREDODŽBAMA O DRUŠTVENOJ I SPOLNOJ “NORMALNOSTI”

MAJA HRGOVIĆ

Kad je Suzana Tratnik izdala svoju prvu zbirku priča *Pod ničlo* (Ispod ništice) u maloj izdavačkoj kući specijaliziranoj za gej, lezbijsku i feminističku literaturu, postojale su realne šanse da će na slovenskoj književnoj sceni ostati zauvijek etiketirana kao lezbijska spisateljica, kao pripadnica literarne manjine koja se ne tiče svih čitatelja nego samo jednog dijela njih, da će biti getoizirana zbog toga što je lezbijka i što o tome otvoreno piše. No, dogodilo se upravo suprotno. Za iduće je knjige počela dobivati ponude od uglednih, velikih nakladničkih kuća, priznanje za izvrsnost koja nadilazi klanovske pregrade primila je s Prešernovom nagradom 2007. godine i danas zasluženno uživa status jedne od najistaknutijih slovenskih književnica. Iako su joj knjige priča i romani (*Ime mi je Damjan* i *Treći svijet*) prevedeni na dvadesetak jezika, uključujući i srpski, Suzana Tratnik je nedavno prvi put objavila neku svoju knjigu u Hrvatskoj. Njezina prozna zbirka *U svojem dvorištu* objavljena je kao dio nakladničkog programa u lezbijskoj grupi Kontra. Knjigu je krajem veljače predstavila u Splitu i Zagrebu, a promovirat će je i u Beogradu.

Suzana Tratnik rođena je 1963. godine u Murskoj Soboti. Diplomirala je sociologiju na Fakultetu za društvene znanosti u Ljubljani, magistrirala antropologiju spolova. Prevoditeljica je, publicistkinja, autorica znanstvenih radova o lezbijskoj književnosti, kolumnistica i aktivistkinja za prava LGBT manjina.

SPISATELJSKI COMING OUT

Prijevod knjige *U svojem dvorištu objavili ste u maloj izdavačkoj kući specijaliziranoj za rodno i spolno “drugačije” teme. Tako je bilo i s vašom prvom knjigom objavljenoj u Sloveniji. Je li to pravi put da se dođe do šireg čitateljstva?*

— Da, i prvu knjigu kratkih priča *Pod ničlo* objavila sam 1998. u izdavačkoj kući Škuc-Lambda. Lambda je prva slovenska književna edicija specijalizirana za LGBT teme pa i za pitanja feminizma ili roda. Urednik, pisac i pjesnik Brane Mozetič pročitao je nekoliko mojih priča u književnim novinama i ponudio mi da napišem knjigu za Lambdu. Ponudu sam rado prihvatila i zato što sam znala da neće biti problema zbog moje orijentacije ili priča koje su direktno govorile o lezbijstvu. Vjerojatno ne bi bilo nekih problema ni u drugim izdavačkim kućama, ali osjećala sam se vrlo slobodno kad sam pisala tu knjigu baš za Lambdu. Bio je to moj spisateljski *coming out*. Objavljivanje u maloj specijaliziranoj izdavačkoj kući sigurno nije najbolji put da se dođe do šireg čitateljstva, ali mislim da tu ni ne postoji neka formula. Danas ima bezbroj radionica na kojima mladi pisci ili scenaristi uče kako izmisliti i napisati izazovnu i privlačnu priču. Sve mora biti jasno i matematički razrađeno žanr, starost i spol potencijalnog čitateljstva... Ne vjerujem da je moguće na tako neoriginalan način naučiti kako biti originalan.

Jeste li se ikad bojali da ćete si otvorenim govorenjem o svojoj seksualnoj orijentaciji priskrbiti etiketu lezbijske književnice i da ćete zbog toga biti getoizirani na književnoj sceni?

— Nije me brinula getoizacija na književnoj sceni, brinulo me je samo to jesam li sposobna napisati dobru knjigu i hoću li uspjeti napisati sve onako kako sam to zamislila. Ja sam već imala etiketu zbog svojeg lezbijskog aktivizma kojim sam se počela baviti 1985. godine. Na-

taša Sukič i ja smo 1995. već izdale dosta eklektičnu antologiju tekstova, intervjua i eseja o lezbijskom pokretu u Sloveniji *L, zbornik o lezbičnem gibanju na Slovenskem 1984–1995*, tako da me lezbijska etiketa više nije ni zabrinjavala, čak mi se činilo da nemam puno toga izgubiti. Ponekad je to odličan osjećaj. O mojoj prvoj knjizi doista se pisalo kao o iskrenoj i neposrednoj “obrani” lezbijske ljubavi, mada to baš i nije bila moja namjera ali ne možeš utjecati na posljedice svojeg rada. Mnoge junakinje u tim pričama jesu lezbijke, ali to nije uvijek njihova suština, i to nisu priče o lezbijskom *coming outu* jer me to nekako nije interesiralo. Možda me više zanimalo kako napisati priču u kojoj je glavni lik lezbijka mada ona to (više) ne doživljava kao neku svoju strašnu posebnu okolnost jer je okupirana i drugim životnim pitanjima i problemima samo što te probleme doživljava ili rješava malo drugačije, upravo zbog toga što je lezbijka. Mislim da pisci uglavnom to i rade opisuju svijet koji im je blizak, poznat i, naravno, konfliktan.

SVOJE DVORIŠTE

Kako ste se odlučili za naslov Na svojem dvorištu? Što za vas i za ove priče znači ta sintagma?

— Za naslov sam se odlučila tek na kraju, kad sam završila skoro sve priče koje su nastajale nekako spontano. Znala sam samo da želim napisati više vrlo kratkih priča, crtica, zasnovanih na uspomnama, reminiscencijama i sitnim, prešućenim detaljima i događajima o kojima uglavnom ne želimo govoriti, ali na takav način da bi te priče djelovale kao anegdote. *Na svojem dvorištu* je i naslov prve kratke priče koja se događa za obiteljskim kuhinjskim stolom za kojim mala djevojčica pita “što ima na moru?”. Ali odrasli joj uporno odgovaraju kako nema ništa na moru, i da ne treba nikamo ići jer ima baš sve što joj treba na svojem dvorištu. Tako da su to s jedne strane priče o provincijalizmu, malo zabiti, samodovoljnosti, ali u taj zatvoreni svijet ipak prodiru “strane” informacije i događaji pa i sami stanovnici malog kraja nisu baš ni normalni ni prosječni. U borbi za svoju normalnost su smiješni, katkad i patetični. Kad junakinja odraste, ona želi otkriti svijet, ne samo geografski, nego i onaj svijet za sebe, želi proširiti svijet u svojoj glavi, proširiti to svoje maleno dvorište. Na kraju otkriva svoje dvorište i u prijateljstvu, političkim pokretima, feminizmu, alternativnoj muzici i u lezbijskoj zajednici koja u stvari nema nacionalnih, državnih, etničkih ili rasnih granica.

Lezbijska književnost u Sloveniji cvjeta već nekoliko godina. Je li tako bilo i kad ste vi počinjali pisati?

— Kad sam ja počinjala pisati, nije se još moglo govoriti o nekoj LGBT književnosti. U Sloveniji je tada postojao gej pisac, pjesnik i aktivist Brane Mozetič. On je bio i izdavač pa je htio objavljivati domaće gej autore i lezbijske autorice. Prije mene svoju poeziju s naslovom *Abonma* već je objavila Nataša Velikonja, danas isto tako poznata



MISLIM DA NI NEZAVISNOST SLOVENIJE NI ČLANSTVO U EU NISU BITNO IZMIJENILI POLOŽAJ LGBT ZAJEDNICE. VAŽNE STVARI SU NAPRAVLJENE DAVNO PRIJE, U OSAMDESETIMA, KAD SU CVJETALI MNOGI NOVI POKRETI

esejistkinja, aktivistkinja i prevoditeljica. Godine 1995. kod Škuca (Studentski kulturno-umjetnički centar) zasnivala se i lezbijska književna serija Vizibilija koja je isto počela objavljivati slovenske lezbijske autorice. Polako su dolazila nova imena i lezbijska književnost se proširila, nastao je jedan mali krug u kojem danas osjećam neku pripadnost iako mi nemamo zajednički program. U travnju u Galeriji Škuc organiziram već devetu godišnju smotru gej i lezbijske (*queer*) proze i poezije u Sloveniji. Svake godine svoj rad čita od 15 do 20 sudionika i sudi-

U GRADOVIMA ISTOČNOEVROPSKE REGIJE, NASILJE PROTIV SPOLNIH MANJINA POKAZUJE SE KAO KONSTANTA, A KONSTANTA JE I TA SPREGA, MOTKA POLITIČKOG EKSTREMIZMA, OKORJELE I MITSKE LJUDSKE PREDSTAVE O "NORMALNOSTI I MORALNOSTI", TOG NAVIJAČKOG RAZBIJAŠTVA I KRAJNJE MRŽNJE

onica, od poznatih do manje poznatih, starijih, mladih, svih zanimanja...

Što se tiče imena lezbijskih autorica koje su već objavile svoje knjige, moram spomenuti Natašu Sukić, koja piše kratke priče i romane, Uršku Sterle (kratke priče), Vesnu Lemaić (kratke priče i roman). Od pjesnikinja Saru Lubej, Kristinu Hočevar, Petru Hrovatin... Mnoge od njih dobile su i književne nagrade, čak tri Zlatu pticu, u posljednjih pet godina više nas je bilo nominiranih za Fabulu, nagradu za knjigu kratkih priča, i sama sam dobila nacionalnu nagradu Prešernove zaklade. Ali još uvijek ta etiketa "lezbijska književnost" izaziva neku neugodnost, barem kod nekih kritičara koji tvrde da postoji samo dobra ili loša književnost, i to je to. Ponekad i pročitam da bi trebalo "prevazići" lezbijsku književnost, što je potpuna besmislica. Kako onda prevazići, recimo, crnačku književnost? Tako da se postane bijelac ili da se više ne problematizira i ne piše o manjinskim pitanjima jer to navodno smeta lijepoj književnosti? Ne shvaćam taj otpor prema diskusiji o manjinskim književnostima. A kao pisac skoro svatko polazi od svog "situated knowledge" i to je njegova ili njezina mala univerzalna pozicija. Samo da, recimo, pozicija bijelog heteroseksualnog pisca vjerojatno nikad nije prepoznata kao partikularna, nego samo kao univerzalna.

VIDLJIVOST, ALI I GETO

Kakav je danas položaj seksualnih i rodni manjina u Sloveniji? Mislite li da je slovensko društvo tolerantno i otvoreno prema pripadnicima manjina? Je li članstvo u Europskoj uniji pozitivno djelovalo na tretman manjina? — Mislim da ni nezavisnost države Slovenije ni članstvo u EU nisu tako bitno izmijenili položaj LGBT zajednice. Važne stvari bile su napravljene već davno prije, u osamdesetima, kad su cvjetali mnogi novi pokreti, recimo mirovni i feministički, punk i alternativna kultura, gej pokret i na kraju lezbijski. Od tog otvorenog i drskog vremena do danas bilo je dovoljno vremena da se okolina barem malo navikne na "drukčijost" i različite životne stilove. Položaj seksualnih i rodni manjina u Sloveniji je dosta vidljiv, te grupe postaju legitimne, ali nekako ostaju u okviru svoje infrastrukture, u svojim getoiziranim prostorijama kao što je Metelkova, bivša kasarna, a danas centar alternativne umjetnosti, muzike, teatra, društvenih pokreta i okupljanja. U posljednjim godinama široj okolini počele su smetati LGBT aktivnosti koje se smatraju "suviše javnima", recimo, ljubljanski Pride.

Ipak je teško zamisliti da se na ljubljanskom Prideu dogodilo ono što se dogodilo prošle godine u Splitu.

— Vjerojatno. Ali doživjeli smo nešto slično u lipnju 2009. u gay-friendly Cafeu Open u centru grada, za vrijeme čitanja LGBT literature. Napala je maskirana grupa mladića koja pripada ekstremnim desničarskim grupama. Ali oni samo izražavaju (tj. s kamenom i buktinjom u ruci) ono što govore desni političari i katolički klerici: da gejevi i lezbijke traže suviše za sebe, da svojom ideologijom truju njihovu nevinu djecu, da su čak i previše vidljivi pa onda nije ni čudo što izazivaju i dobivaju batine. Ali jako je teško pravno dokazati da je to govor mržnje jer mnogi ljudi nekako vjeruju da je sasvim normalno izražavati se o pederima i lezbama kao o nekoj vrsti neljudi. Ali i to se polako mijenja.

A mnogi i sanjaju o tome da će kad-tad biti priznata sva prava za gejeve i lezbijke i da onda Pride neće biti više potreban. Pride je, barem kako ja to razumijem, pitanje vidljivosti i kulturne različitosti i to će uvijek biti potrebno i značajno. Nije nam cilj društvo u kojem različitosti više neće biti potrebne.

Kakva je situacija s gej i lezbijskim aktivizmom u Sloveniji? Jesu li mediji partneri u tom aktivizmu?

— Čini mi se da su mediji uvijek bili dobri partneri aktivizmu i da i danas ima veliki broj novinarskih imena koji odlično poznaju ovu tematiku i koji brzo usvajaju novosti s LGBT područja. Iznimka su neki desni mediji, ali njihova razina je takva da je teško bilo što objavljeno u njima ozbiljno shvatiti osim ako niste dobar vjernik ili vjernica desnih političkih stranaka.

Inače, ove godine u 10. mjesecu slavimo 25 godina lezbijskog aktivizma i lezbijske skupine Škuc-LL i za tu priliku snima se i dokumentarni film u režiji Marine Gržinić i Zvonke Simšič koje žele napraviti "indeks vremena" i umjestiti važnost tog pokreta u širu društvenu i političku situaciju u Sloveniji (i Jugoslaviji). Gej i lezbijski aktivizam je u tom momentu raznolik, ima više udruga i inicijativa koje se bave nekim partikularnim aspektima, recimo omladinska grupa Legebitra ili grupa Dih, a na Metelkovo aktivni su LFU (Lezbijsko-feministička univerza), Kulturni centar Q i lezbijski Klub LL-Monokel, dvije književne serije Lambda i Vizibilija kod izdavača Škuc, imamo festival gej i lezbijskog filma koji će se ove godine održati po 28. put i time je najstariji filmski festival ove vrste u Europi. Tu su i krizni telefoni, savjetovaništa, Udruga Parada ponosa Ljubljana. Gej i lezbijskim pravima bave se i u okviru Mirovnog instituta, postoje gej i lezbijske studije i predmeti na Fakultetu za socijalni rad, Filozofskom fakultetu, Fakultetu za društvene nauke... Imamo i lezbijke stand-up komičarke! Sad je aktualna predferendumska kampanja "Za sve družine" ("Za sve obitelji"). Aktivizam ima dobru strukturu i ima sve više aktivista i aktivistkinja koji govore javno i predstavljaju se svojim imenom i obrazom. Za sve to je trebalo skoro trideset godina, ali nije tako loše ako uzmemo u obzir da u našoj regiji ne poznajemo gej i lezbijsku supkulturu kakva je bila u Berlinu, Parizu, Londonu u dvadesetim i tridesetim godinama 20. stoljeća.

OBITELJSKI ZAKON I NOVE DISKRIMINACIJE

Možete li prokomentirati buku koja se digla oko priče Moja dva tate u dječjem časopisu Ciciban? S jedne strane, pozitivno je da takvi tekstovi pronalaze put do mladih čitatelja, a s druge, reakcija dijela javnosti je alarmantna...

— Dio javnosti podigao se na noge baš zbog te kampanje za referendum za obiteljski zakon. Protivnici tog zakona, koji uvijek traže dlaku u jajetu, zahtijevali su da bi naravno Ciciban trebao biti "neutralan" i da nije trebao objavljivati priču o gej obitelji u ovo vrijeme. Mislim da protivnicima zakona smeta da te nekada "posebne" obitelji postaju sve više dio svakidašnjosti u stvari, to one već jesu! Što je sad tu neutralno za vrijeme kampanje: da se ne smije pisati ni o kakvom obliku porodice ili da se samo ne smije pisati o gej i lezbijskim roditeljima i njihovoj djeci? To je čisti ideološki konstrukt. Ali to nas ne iznenađuje, bit će još svašta prije 25. ožujka, dana referenduma. U ovom trenutku su izgledi da će zakon proći dosta dobri. (Zakon je na referendumu ipak odbačen, op. ur.)

Koji su vaši prigovori na ovaj zakon?

— Prvi prijedlog išao je u smjeru potpune ravnopravnosti svih obiteljskih zajednica, uključujući i pravo na vjenčanje i usvajanje djece. Zbog pritiska desničara i klerikalaca napravljen je kompromis pa u novoj verziji više nije moguće vjenčanje za gej parove, a usvojiti je moguće samo dijete po svojoj partnerici/partneru, što znači da netko od njih mora biti biološki roditelj. Te su dvije stvari smetale konzervativcima, naročito sada vladajućem SDS-u (Socijaldemokratska stranka), kršćanskoj Novoj Sloveniji i Civilnoj inicijativi za dječja prava koja je i predložila taj referendum i skupila 40 tisuća potpisa a referendum je na kraju, i na žalost, potvrdio i Ustavni sud. Ali pokazalo se da protivnicima smeta baš sve, a ne samo to da će pojam obitelji izgubiti svoj klasični sadržaj ustvari, oni ne žele da se pitanja gej i lezbijskih zajednica i obitelji rješavaju u okviru obiteljskog zakona nego kao

posebna prava, u okviru prvog diskriminatornog zakona o registraciji istospolnih zajednica. Smiješna je njihova tvrdnja da žele zaštititi djecu, dok su ustvari spremni napraviti sve da bi djeci koja već žive u istospolnim obiteljima što više zagorčali život.

MITINZI NETRPELJIVOSTI

Kako je tekla javna rasprava?

— Bila je odvratna, neki desničarski političari (i političarke) proslavili su se primitivnim izjavama, neznanjem, arogancijom i u biti nasilnim stavovima po kojima bi trebalo liječiti homoseksualne osobe "koje to žele" i tako im "pomoći". Bilo je zapanjujuće gledati tu raspravu, kao da smo upali u 19. stoljeće i u vrijeme spaljivanja vještica. Ipak, neki su počeli shvaćati da se ne radi samo o homoseksualnim pravima, nego o općenitom pravu na različitost, naročito različitost obiteljskog iskustva, a ono je heterogeno za sve nas. Znamo za samohrane majke i očeve, udovce, udovice, primjere kad baka i djed ili stričevi i tete, sestre i braća preuzmu funkciju primarnih roditelja. Ili primjere hraniteljstva. Kad se govori samo o jednoj formuli za obitelj tata, mama i djeca brišu se svi ostali oblici koji su čak u većini! A to su protivnici zakona jednostavno zanemarili, uvjereni da su sami utjelovljenje neke imaginarne tradicionalne slovenske obitelji i da zato imaju pravo da se javno okupljaju protiv obiteljskog zakona, oblače u slovensku narodnu nošnju i plešu i pjevaju uz slovensku narodnu muziku. Tako su izgledali ti mitinzi netrpeljivosti. Uvijek je opasno i politički bezumno postavljati samo sebe i svoj način života kao jedini pravi oblik. To uvijek smrdi na diktaturu mišljenja.

KAD SE GOVORI SAMO O JEDNOJ FORMULI ZA OBITELJ – TATA, MAMA I DJECA – BRIŠU SE SVI OSTALI OBLICI KOJI SU ČAK U VEĆINI! A TO SU PROTIVNICI ZAKONA JEDNOSTAVNO ZANEMARILI, UVJERENI DA SU SAMI UTJELOVLJENJE NEKE IMAGINARNE TRADICIONALNE SLOVENSKE OBITELJI

Kako komentirate nasilje na splitskom Prideu prošle godine? Nedavno ste u Splitu promovirali knjigu, hoćete li možda doći podržati Pride ove godine?

— Nije me iznenadilo jer se u gradovima istočnoevropske regije to nasilje protiv spolnih manjina pokazuje kao konstanta, a konstanta je i ta sprega, motka političkog ekstremizma, okorjele i mitske ljudske predstave o "normalnosti i moralnosti", tog navijačkog razbijaštva i krajnje mržnje, patetičnog vapaja za ljudskim vrijednostima i govora mržnje kao oblika potvrđivanja vlastitog identiteta i normalizacije. Nije me iznenadilo, ali me uvijek pogode te strahovito nasilne i neljudske reakcije. I to od strane ljudi koji misle da se zalažu za nekakve ljudske vrijednosti. Ali, sva podrška hrabrim organizatorima. Takvi prajdovi se doimaju kao vrlo teški koraci, ali u biti donose velike promjene. ☒

SOLIDARNOST, A NE TOLERANCIJA

Izveštaj s konferencije Integracijske politike i prakse – uključivanje azilanata i stranaca pod supsidijarnom zaštitom u hrvatsko društvo, održane 20. ožujka u Saboru

Nina Gojić

U srijedu 20. ožujka u Hrvatskom saboru, a u organizaciji Centra za mirovne studije, održana je konferencija pod nazivom *Integracijske politike i prakse – uključivanje azilanata i stranaca pod supsidijarnom zaštitom u hrvatsko društvo*. Jedna od glavnih svrha konferencije bila je upoznati novu vladu s problemima u integraciji azilanata koji nailaze na brojne prepreke pri pokušaju da započnu novi život u Hrvatskoj. Iako su svoj dolazak najavili ministri poput Milanke Opačić, Rajka Ostojića, Andree Zlatar, Željka Jovanovića, Ranka Ostojića te predsjednika Ive Josipovića, na konferenciji se pojavio samo ministar unutarnjih poslova Ranko Ostojić, dok su ostala najavljena ministarstva poslala druge zaposlenike, osim u slučaju Ministarstva socijalne politike i mladih iz kojega nije došao nitko, premda upravo pod njihovu nadležnost potpadaju neki od problema azilanata na koje se upozorilo kao na ključne. Također, potpredsjednik sabora Josip Leko nije prisustvovao konferenciji iz nepoznatih razloga, iako ju je on trebao otvoriti.

Prema UNHCR-ovim podacima, u Europi je utočište pronašlo tek 14 posto izbjeglica, dok većina izbjeglica potječe iz, ali i završava u egzilu zemalja Trećeg svijeta

PROGRAM SOLIDARNOSTI? Konferencija je bila podijeljena u tri tematska dijela: uvodni, rasprava o dosadašnjim i budućim izazovima u integraciji i rasprava o obrazovanju azilanata i stranaca pod supsidijarnom zaštitom. U uvodnom je dijelu Sandra Benčić, programska voditeljica Centra za mirovne studije, upoznala sudionike s načinima na koje CMS već godinama direktno pomaže pri integraciji azilanata u Hrvatskoj (primjerice, neformalni tečajevi hrvatskog jezika i pomoć u svakodnevnoj integraciji). Nenad Javornik iz Crvenog križa predstavio je angažman svoje organizacije u pomoći azilantima, a savjetnica za društvene djelatnosti u Uredu Predsjednika Zrinka Vrabec Možeš je u ime Ive Josipovića podržala rad CMS-a i istakla da je predsjednik uvijek podržavao "prava na različitost" te je pet minuta nakon svog izlaganja napustila konferenciju, ostavljajući je bez predstavnika iz Predsjednikova ureda. Osim njih, govorili su još i Terrence Pike, visoki predstavnik UNHCR-a i Paul Vandoren, šef Delegacije EU u Hrvatskoj. Potonji je rekao kako se Hrvatska trudi uskladiti svoje zakone s onima Europske unije i kako će morati prihvatiti sve nadolazeće zakone u sklopu "programa solidarnosti", pri čemu korištenje termina *solidarnost* u svakome tko je imalo upoznat s europskom politikom

prema ilegalnim imigrantima izaziva skepsu. Nažalost, Vandorenovo izlaganje nije iskorišteno kao povod da se navedu zakonske promjene po pitanju dodjeljivanja azila i supsidijarne zaštite koje će uslijediti hrvatskim ulaskom u EU. Naime, u nekoliko navrata tijekom konferencije istaknuto je kako će se Hrvatska iz tranzitne pretvoriti u određenu zemlju za imigrante¹ pa će proporcionalno rasti kako broj tražitelja azila, tako i broj odobrenih zahtjeva za azil. Međutim, poznato je da – uslijed zaokreta prema sve surovijim desničarskim politikama – pojedine članice Europske unije, poput Italije, Austrije ili Ujedinjenog Kraljevstva, provode vrlo rigorozne politike prema ilegalnim imigrantima i tražiteljima azila pa tako UNHCR-ova statistika pokazuje da i postotak odobrenih azila varira od 3% u Sloveniji do 77% u Finskoj². Prema UNHCR-ovim podacima, u Europi je utočište pronašlo tek 14% izbjeglica, dok većina izbjeglica potječe iz, ali i završava u egzilu zemalja Trećeg svijeta (primjerice, u Tanzaniji trenutno boravi oko 167 000 izbjeglica iz Burundija). Ne treba zaboraviti da je prije provođenja popisa stanovništva 2011. godine RH ukinula status izbjeglica, a status azilanata još je uvijek neprepoznat pri brojnim institucijama. Upravo tim problemom detaljnije se bavio ostatak konferencije.

NEPOSTOJANJE INTEGRACIJSKE POLITIKE U konciznom izlaganju o dosadašnjim problemima s integracijom Emina Bužinkić iz CMS-a upozorila je da od onih gotovo pedeset osoba, kojima je u Hrvatskoj dosad dodijeljen azil ili supsidijarna zaštita, ovdje žive vrlo loš život, što je posljedica nepostojanja integracijske politike. Konkretno, upozorila je da se u čitavom hrvatskom sustavu institucija integracijom bavi samo jedna osoba te da osim Ministarstva unutarnjih poslova niti jedno ministarstvo nije uključeno u integraciju na primjeren način. Usprkos njezinim navodima, u govoru Ranka Ostojića koji je potom uslijedio, on je tvrdio da sustav ima pripremljenu integracijsku politiku, iako je Bužinkić prethodno istaknula da brojne stvari u praksi ne funkcioniraju. U ostatku tematskog bloka, na kojem su govorili već spomenuti Ostojić, zamjenik ministra zdravstva Marijan Cesarik, Boris Jurinić iz Ministarstva kulture i Luka Maderić iz Ureda za ljudska prava Vlade RH, navedeni su najčešći problemi s kojima se susreću azilanti, a to su činjenica da unutar dvije godine, koliko MUP osigurava besplatan smještaj, većina azilanata ne uspijeva pronaći posao niti mjesto za stanovanje, tečajevi hrvatskog jezika dostupni su jedino u Zagrebu i Rijeci, dopunsko zdravstveno osiguranje nije besplatno za azilante te da gotovo sve institucije, osim HZZ-a, traže rodni i vjenčani list pri uvođenju u sustav, iako je nerealno za očekivati da ljudi, koji završe kao tražitelji azila, misle na papirologiju kada bježe iz svojih zemalja. U nekoliko navrata koristio se termin tolerancije, možda najbjeleodaniji primjer kulturalne patronizacije. Tolerancija kao pojam, naime, ne podrazumijeva prvenstveno razumijevanje kulturnih različitosti i spremnost na

interkulturalnu komunikaciju, nego znači *razumijevanje za nečiju manu*. Prema tome, dokle god se tolerancija postulira kao poželjan modus ponašanja prema pripadnicima kultura različitima od naše, teze o tome da je multikulturalizam mrtav neće se činiti toliko neistinitima. Možda je upravo tolerancija ta koja je ubila multikulturalizam, suprotno mišljenju da je tome kriva nespremnost na asimilaciju "imigrantske" strane. Premda Hrvatska još uvijek nema imigrantske populacije u brojkama koje bi našem društvu priskrbile pridjev "multikulturalnog", kritika diskursa tolerancije potrebna je u sadašnjem trenutku kako bi se izbjeglo daljnje inzistiranje na potpuno neprikladnom konceptu patronizacije i zamijenilo ga se mnogo produktivnijom idejom solidarnosti.

AZILANTI U OBRAZOVNOM SUSTAVU Posljednji dio konferencije bavio se obrazovanjem azilanata i njihovom neriješenom pozicijom u hrvatskom sustavu školstva. Svoja iskustva podijelio je jedan mladi azilant koji se nakon brojnih poteškoća uspio upisati na fakultet. Julija Kranjec iz CMS-a istaknula je kako hrvatska sveučilišta pri upisivanju svrstavaju studente u kategorije hrvatskih ili stranih studenata, a kategorija azilanata ne postoji. Pritom azilanti imaju veću šansu upisati fakultet ako se svrstaju u strane studente, ali u tom slučaju moraju plaćati vrlo visoke školarine. Kristina Gerber Sertić iz Ministarstva znanosti, obrazovanja i sporta navela je kako su azilantima davali X-ice i omogućit će im smještaj u studentskim domovima, a pojavio se i prijedlog da ih se uvrsti u programe stipendiranja. Zaključak ovog dijela rasprave bio je da je edukacija ključna u procesu integracije jer otvara mogućnosti zaposlenja, ali je kritično nepostojanje univerzalnih testova kojima bi azilanti mogli dokazati stečeno znanje jer često ne posjeduju potrebne diplome i sličnu papirologiju, a problematična je i kulturalna neosjetljivost zabilježena u nekoliko osnovnih škola gdje se djeci muslimanske vjeroispovijesti ne osiguravaju odgovarajući obroci i stigmatizira ih se na temelju nepohađanja nastave vjeronauka.

KRITIKA AKTUALNE VLASTI Općenito, tijekom konferencije javili su se potencijalno vrlo produktivni i konkretni prijedlozi kako bi se politike integracije unaprijedile, primjerice imenovanje osoba zaduženih za integraciju u svakom odgovornom ministarstvu ili uspostava radne skupine koju bi činili pojedinci iz državnih uprava i organizacija civilnog društva koje se bave integracijom azilanata, što ostavlja dojam da će napretka po tom pitanju biti. Međutim, do kraja konferencije ostale su prisutne samo dvije sudionice koje su zaposlene u ministarstvima čime je nova vlast nažalost pokazala kako im ova problematika ne spada na listu prioriteta iako se radi o vrlo osjetljivoj skupini naših sugrađana. Isto tako, iako je konferencija imala preciznu temu integracije, propustilo se ukazati na šire tokove koji neposredno zahvaćaju situaciju s traženjem azila u Hrvatskoj. Šteta je da se tako uspostavljeni diskurzivni

Premda Hrvatska još uvijek nema imigrantske populacije u brojkama koje bi našem društvu priskrbile pridjev "multikulturalnog", kritika diskursa tolerancije potrebna je u sadašnjem trenutku kako bi se izbjeglo daljnje inzistiranje na potpuno neprikladnom konceptu patronizacije

prostor nije iskoristio kako bi se, na primjer, ukazalo na činjenicu da je nova vlast od stare naslijedila nekritičku fascinaciju hrvatskim članstvom u NATO-u, organizaciji koja je trenutno uključena u "mirovne misije" u Afganistanu iz kojeg dolazi najviše tražitelja azila u Hrvatskoj. Diskriminacija djece koja ne pohađaju vjeronauk dio je problema postojanja vjeronauka u sklopu obrazovnog sustava jedne sekularne države. Također, problem dopunskog zdravstvenog osiguranja dio je neoliberalizacije socijalnih politika s tendencijom komercijalizacije javnih dobara, a nije se niti osvrnulo na činjenicu da ulaskom u EU, proširivanjem zone Schengena i obavezom Hrvatske da implementira europske zakone o migracijama u svoje, problem traženja azila u Hrvatskoj postat će još veći. No čak i da se jednu od tih kritika uspjelo uputiti, zbog već spomenutog izbivanja brojnih predstavnika vlasti, one ne bi dosegle instancu koju bi trebale, što samo znači da na kritici treba nastaviti inzistirati. ■

Bilješke:

1 Iznijet je podatak kako 71% tražitelja azila napusti Hrvatsku prije nego im proces završi što potvrđuje da je određeno najčešće usmjereno prema zemljama EU.

2 Podaci iz 2009. godine.

A GDJE SU FABRIKE?

Kako smo sistematski opljačkani uz pjesmu

Marko Pogačar

PRVO PJEVANJE Pamtim to kao da je bilo danas: ja i neki Lozina iz ulice stršimo iz krošnje čempresa pred našim neboderom i urlamo tih dana među ekipom iz kvarta jako popularnu pjesmicu, parafrazu na melodiju u to vrijeme neizbježnih *Hrvatina* Đuke Čaića: *Spremaj majko kašetu / ubit ćemo Rašetu*. Godina je 1991., meni je još uvijek šest, "kašeta" – riječ malo poznata izvan Dalmacije – odnosi se u ovom slučaju na lijes, a njezina rima na penzioniranog generala JNA Andriju Rašetu, tada glavnog pregovarača armije sa secesionističkim snagama. Nismo mi pojma imali tko je točno dotični, a tada mi nije bilo do kraja jasno ni što u tom kontekstu znači "kašeta", ali smo pjevali: svi su.

Ova naša nesvjesna logorska *Mala Floramye* ima i svoju sasvim adekvatnu scenografiju: neasfaltirano, čempresima oivičeno parkiralište na kojem je življe no obično. Na sve strane rasute su gomile glomaznog namještaja: kauči, regali i tepisi koje u sivo-maslinaste kamione trpaju vojnici u istim takvim uniformama. Vojni stanovi u ulici svakim se danom sve brže prazne i naši školski kolege, po nama još nedokučivom ključu, jedan po jedan izostaju s nastave. Pred kamionima – između brda od upečenog betona i blata te maslinika i vinograda, jer smo na rubu grada – barikade od starih veš-mašina, frižidera, kamenja i ostalog što nam je došlo pod ruku, koje bi trebale spriječiti kamione da napuste parking.

E sad, te barikade – aj ti to nekome tko nije bio tamo objasni! Klinci s čempresa, kao blesave vrane, urlaju pjesmu o hitnom smaknuću generala vojske kojoj upravo barikadama (tih dana u tim krajevima popularnom pojavom) koje su sami podigli brane da napusti grad. Grad koji će ta ista vojska vrlo brzo napasti s mora, koji će mjesecima nadlijetati Migovima, Galebovima i Jastrebovima. A onaj koji tu pjesmicu pjeva sivo-zelenu vojsku tada još osjeća kao svoju – moji djed i otac bili su njezini oficiri – kao što i zemlju koja se svud oko njega sve očitije raspada u punom smislu doživljava svojom. U svom je tom apsurdno bila samo jedna, za Split unekoliko specifična konstanta: pjesma. Ona o Rašeti i slične. Tako se za vrijeme tog prvog, državotvornog vremena, pod okriljem pjesme desila prva i najtemeljitija pljačka naroda – njegovo minuciozno zamišljeno i uspješno provedeno izvlaštenje "pretvorbom" društvenog vlasništva u ono nekolicine "privatnika". Da sam tada mogao znati da pjesmicom i barikadama na neki čudan način doprinosim rušenju Jugoslavije, dvaput bih razmislio što činim.

DRUGO PJEVANJE Druga simptomatična pjesmica postala je u Splitu popularna krajem devedesetih, i bila mi je u startu mnogo jasnija. Imao sam tada nekih četrnaest-petnaest, krenuo sam u gimnaziju i već bio prihvatio svoju novu narodnost: punk-rock. A pjesme kaže: *Ko jebe Tuđmana / i Banske dvore / mi smo Splitskani / imamo more / imamo Gorana / imamo tenis / u nas je kurac / u vas je penis*. E sad, o svim stereotipima, fantazmama i šovinizmu nadrobljenom u ovih nekoliko stihova dao bi se napisati pošten

magistarski rad, ali probat ću sažeti. Početak ne krije nikakvu antitudmanističku ili antisistemsku agendu. Dapače, Split je u to vrijeme jedno od najakutnijih žarišta tuđmanizma, rivu iz dana u dan pune skupovi podrške ratnim zločincima, i to gotovo nitko ne nalazi spornim. Prva četiri stiha svode se na podjarivanje fantazme o "gradu dišpetu", velikom, divljem i neukrotivom "najlipšem gradu na svitu" kojem, igrom slučaja, sudbinu kroje na mrskom sjeveru. Ljepota, neporecivo, ostaje, ali taj je dišpet najveća bedastoća koju su si Splitskani uspjeli utuviti u glavu, i postaviti je kao jednu od centralnih točaka vlastitog identiteta. Da s tim raščistimo jednom za svagda: Splitskani, barem od devedestprve naovamo, ne da nisu pokazali nikakav dišpet, nego su – tiho, uredno i u slast – pojeli sva govna što su im ih servirali, dapače; često su se i sami petljali u tu "kužinu". A anticentralistička "krićka oštrica", sukob s praznim autoritetom Zagreba, nije se uspjela artikulirati jasnije od tupavog, nedojebanog navijačkog mentaliteta koji je vlastiti identitet sposoban konstituirati samo kroz neprijateljskog Drugog. Po čemu Split, također, nije nimalo poseban; možda tek nešto intenzivniji. Druga četiri stiha – busanje u prsa sportskim uspjesima (uz ignoriranje činjenice da su to bili zapravo *jedini* uspjesi te rezultat individualnog rada, a ne nekakve mitomanske "pobjedničke tradicije") i primitivni geo-mentalitetni mačizam, sjajan su primjer eskapizma, proizvodnje veličine pogledom usmjerenim u vlastite gaće, dok se ustrajno odbija detektirati sveopći rasap u kojem se svakodnevno sudjeluje.

U okrilju ovakvih mito-junačkih narativa desila se druga sistematska pljačka grada i njegova stanovništva – uništena je i raspačana većina njegove industrije i proizvodnog sektora: ukratko, ono što veliki grad održava na životu i čini gradom. Ostala je nezaposlenost, osiromašenje, bescijeljenost. Jedino je *Horsa* bilo na lopate i na svakom kantunu. Jebiga, od svog tenisa, kurca i mora – nitko se nije sjetio zapitati: a gdje su fabrike?

PJEVANJE TREĆE Treće pjevanje odvija se kao analepsa – flešbek u '84. i onda opet u '90. godinu, prije nego je sve počelo, i vraća nas u samo srce *dalmatinske pisme* – Splitski festival. I pjesma, *Radnička odmara se klasa*, i njezin autor Duško Mucalo (bend Prava Kotka) na više su razina upravo paradigmatičko gusto mjesto čitanja splitske stvarnosti nekad i sad. Pjesma, čiji se sukus može svesti u blagom ironijom obojeni refren *radnička odmara se klasa / plavi se Jadran talasa*, debitirala je na festivalu u godini u kojoj sam rođen, da bi devedesete bila ponovno izvedena, valjda da bi se podcrtala ona suptilna ironizacija "radničkog raja" iz orvelovske godine i pozdravile toliko očekivane "demokratske promjene".

Dan danas ovi stihovi predstavljaju s jedne strane nehotičnu tužnu odu vremenima intenzivne borbe za realizaciju egalitarnog socijalističkog (na terenu u sferi radničkih prava i uvelike funkcionalnog) projekta, kada su ljudi zaista gotovo beziznimno imali posao, mogli od svoga

rada živjeti te si mahom mogli priuštiti i opjevani godišnji odmor. S druge strane, oni funkcioniraju kao cinična nadogradnja one početne ironije: najavna slika devastirane "banana-ekonomije" unutar koje operira pacificirajuća floskula o "maloj zemlji za veliki odmor" koja ima svoju obalu i čisto more, ergo, nema problema – devize će pasti s neba, a mi ih u najgorem slučaju moramo pokupiti – nema razloga za zabrinutost, kamoli socijalne nemire! Mucalo je, nadalje, pročitamo li ovaj "odmor" samo malo drugačije, vizionarski anticipirao trenutno dominantnu neoliberalnu konfabulaciju o "lijenom hrvatskom radniku", koji je kriv te treba snositi posljedice ekonomskoga kolapsa, a koje nam godinama neprestano serviraju domaći mutikaše i spinneri, prije svega kroz platformu antinarodnih medija EPH grupe. Tekstopisica i izvođača spomenute pjesme, trivijalnog izvođača zabavne glazbe bez ikakvih za to potrebnih kvalifikacija, lokalni je gradonačelnik-šerif, da komedija bude veća, u međuvremenu postavio za intendanta gradskog Narodnog kazališta.

U okrilju ovog refrena, kompozicije koja nam još uvijek odzvanja u srednjem uhu, odvija se treća, dvostruka linija pljačke. Jednu predstavlja progresivno oduzimanje stečenih radničkih i socijalnih prava – od revizija kolektivnih ugovora do neoliberalnog napada na obrazovni i zdravstveni sistem te ostale segmente javne sfere. Druga se odnosi na uporne pokušaje rasturanja i raspačavanja posljednjih ostataka gradskoga proizvodnog sektora – poimence Dalmacijavina te mitske institucije, jednog od nekadašnjih simbola grada: splitskoga Škvera.

Split i Splitskani od '41. su bili dovoljno jaki i prkosni da svoj grad u krvi oslobode, prvo od Talijana i ustaša, a onda od Nijemaca. I to je, ako izuzmemo '91., kada su također učinkovito odbili napad na grad, jedini "Splitski dišpet" koji priznajem. U gotovo svim budućim bitkama koje je trebao izboriti, Split je šaptom pao – možda bi se trebao ugledati na vlastitu prošlost. Ali onda su se, bez festivala no odlučno, pjevale neke sasvim drugačije pjesme. Pjesme o jednakosti i slobodi. ■

Tekst je izvorno objavljen na portalu www.zivljenjenadotik.si

Mucalo je vizionarski anticipirao trenutno dominantnu neoliberalnu konfabulaciju o "lijenom hrvatskom radniku" koji je kriv te treba snositi posljedice ekonomskoga kolapsa, koju nam godinama neprestano serviraju domaći mutikaše

PERFORMANS U MEDIASFERI

AUTOR RAZMATRA SUVREMENU AKTIVNU ULOGU UMJETNOSTI PERFORMANSA U KREIRANJU NOVE STVARNOSTI SADA KADA USVAJAMO VIRTUALNO KAO KONSTITUTIVNI DIO PERCEPCIJE

LEO KATUNARIĆ

Re-enactment performansa u prvom desetljeću 21. stoljeća osvjetlio je i neka druga područja u kojima performans danas egzistira, a koja su se prije činila marginalnima. Prilagodba naše percepcije modelima virtualne realnosti omogućuje nam da presložimo informacije u novi kontekst i spoznamo kako nema ostataka ili nevažnih pojava, sve se pojavljuje istovremeno. Centralno i odbačeno samo su privremene pozicije. Objekti, pa čak i kao arhivirani ostaci žive energije performansa, zadržavaju svoja značenja, a postaju i sposobni rekreirati situacije ili proizvesti nove sklopove, a koje možemo promatrati kao kreativne atrakcije.

“UTJELOVLJENA DOKUMENTACIJA” Artikuliranju nove realnosti performansa pridonijela je i Marina Abramović re-enactmentom povijesnih performansa sedam autora/ica, *Seven Easy Pieces* u newyorškom Muzeju Guggenheim 2005. godine. Osamdesetih su masovna kultura, MTV, teatar, mladi performer/ice i drugi upotrebom njezina rada i rada drugih performer/ica, a bez preciznosti ili respekta, uspostavili princip “kopijom kopije kopije, bez navođenja izvora” (Biesenbach 2010:37). Marina Abramović je u nastojanju da performans održi živim *reperformirala* tragove i dokumentaciju u re-enactment, koristeći se elementima kazališne izvedbe, prvenstveno preuzimajući na sebe ulogu originalnog performer/ice. Sama Abramović nudi termin za svoj postupak – “utjelovljena dokumentacija”, a koja se mijenja i mutira vremenom (Spector u: Biesenbach 2010:39). Cijeli kontekst re-enactmenta (istraživanje, priprema, najava i izvedba) postaje performans, ali i proces koji kreira novo značenje, iako je uspostavljen od sedam prizvanih uspomena.

Phelan je još ranih devedesetih pisala da “performans može egzistirati samo u momentu njegove prezentacije, a u bilo kakvom drugom formatu – dokumentaciji, re-enactmentu, re-prezentaciji – postaje nešto drugo, razblažena verzija primarnog događaja” (Phelan 1993:146). Erika Fischer-Lichte još uvijek materijalne artefakte performansa naziva “tragovima” i dozvoljava da se mogu eventualno izložiti, npr. u muzejima. Izvedba je “neponovljiva” jer se nakon prestanka transformira u druge medije kako bi nam bila dostupna (remedijacija), ali nam istovremeno upravo tom remedijacijom ukazuje na svoju neponovljivost (Fischer-Lichte 2009:87-88).

U novoj realnosti multimedijске percepcije, a bez jasnih hijerarhija informacija, i dalje se pojavljuju performativni oblici remedijacije pa čak i nove kreativne tvorbe od materijalnih elemenata ili ostataka živih akcija. Era ekrana, arhiviranja stvarnosti i virtualne realnosti sasvim sigurno traga za vlastitom definicijom performansa.

Josette Féral opisuje posljednji zajednički performans Marine Abramović i Ulaya, šetnju po Kineskom zidu iz 1988. godine, kao ključan primjer transformacije kanona performansa u nove oblike. Féral na primjeru navedenoga performansa navodi kako tek naknadni tragovi nekoga događaja – poput filma, kataloga, fotografija, priče i komentara – omogućuju publici da “vidi performans”. Događaj se naknadnim materijalom i izložbom transformira u performans (Féral 2007:100). Preduvjet je za takvu percepciju performansa nova realnost vremena određena osobnim estetskim iskustvom, a ne “stvarnim trajanjem” (performans traje mjesecima), nepostojanje publike u trenutku događanja, nestalnost prostora ili stalno mijenjanje prostora izvedbe. Féral tako ističe istraživanje, naknadni događaj, trag ili nadogradnju kao elemente koji danas za gledatelja funkcioniraju kao performans.

Danas je već samorazumljiv osjećaj kako je performans saživio s tendencijama koje proizlaze iz cyberumjetnosti i medijske kulture, s obzirom da se sastoji od dijelova bez jasnih hijerarhija, da rekreira arhivirane naracije i da upućuje na recepciju cjeline koja se stvara pred našim očima. U naše intermedijalizirano vrijeme simultanih informacija, gdje su hijerarhije ekrana ujednačile važnost kako samih informacija tako i objekata te njihovih relacija prema prošlom i budućem vremenu, nemoguće je percipirati objekt bez



foto: Ivan Fijolić: Bruce Lee (MaxArtFest, Zagreb, 2009.)

višeslojne informacije o njegovu trenutnom “statusu”. Mi znamo odakle on/ona dolazi i mi energiju koju nam nudi u re-enactmentu prihvaćamo kao originalnu i snažnu, ali sada unutar naše digitalne paradigme, “raspršenog nedubinskog gledanja” (Jovičević i Vujanović 2007:4).

Pokušaje artikuliranja ovog novog stanja izvedbene umjetnosti prepoznajemo i kroz recentnu hrvatsku umjetničku praksu, osobito u nekim strategijama i promišljanjima zagrebačkoga festivala suvremene umjetnosti MaxArtFest.

OBJEKT KAO TIJELO / ARTEFAKTI GAY PRIDEA / MAXARTFEST 2009. U izložbeni prostor (podzemna javna garaža, prostor odvijanja zagrebačkog festivala suvremene umjetnosti, MaxArtFesta) uneseni su predmeti koji su doista služili u povorkama Gay Pridea – lutke, transparenti i zastave. Ti su predmeti namjerno prezentirani kao likovni izložci. Cijeli je jedan segment betonskog prostora garaže pretvoren u koridor u kojemu su viseći transparenti, obješeni za strop, sugerirali povorku. Nije bilo ljudskih tijela, ruku koje inače drže transparente, nije bilo ni kretanja ni glasnog izvikivanja. Craig tijelo ne može nikako doživjeti kao djelo jer tijelo neprestano postaje, a djelom jest samo u mortifikaciji, kao leš (prema Fischer-Lichte 2009:110). Što dakle proizvedu/dodaci/umeci živog ljudskog tijela, artefakti koje upotrebljavamo u performansu jesu nakon performansa ako nisu mrtva djela? Znači li to da nekada jesu bili dio *tijela*, npr. u trenutku izvođenja performansa? Objekti koji se u kazalištu zovu rekviziti, u performansu to nisu, već su, da parafraziramo McLuhana, produžetak živčanog sustava performer/ice (McLuhan 2008, passim).

Namjera organizatora bila je da parodira dvije pozicije, proces konstruiranja umjetničke vrijednosti od ostataka idealističke energije i komodifikaciju artefakata koji su služili u nekoj vrsti revolucije. Publika doista smješta izložene ostatke u komodifikacijski protokol, u sklop naučenih vrijednosti gdje ono što je na prodaju ne podliježe istim etičkim normama kao ono što je izvan tog sustava, iako može biti sasvim isto. O takvim dogovorenim promjenama govore već teoretičari kazališta poput Gavelle kada objašnjava da je neki prostor postao izvedbenim samo dogovornom promjenom značenja, bez obzira što je sve ostalo isto. Nije se promijenilo ništa, a promijenilo se zapravo sve (Gavella

2005:125). Gledatelji su ovdje dovedeni u situaciju da im je oduzet fundament performativnog stanja, prisutnost tijela izvođača. Iz razloga što je podvrgnut nejasnim hijerarhijama svijeta ekrana, a koje su postale osnova našeg današnjeg modela percepcije, posjetitelju MaxArtFesta sasvim je prihvatljivo kreirati vlastite ekrane značenja koji tek u cjelini tvore događaj. Odgovor na pitanje koliko tako konstruiran događaj (od mortificiranih artefakata i nadomještene naracije osobnim mitom) može imati utjecaja na gledatelja, a u odnosu na utjecaj koji ostvaruje tjelesni performans, bio bi sve do prije nekoliko godina vrlo jednostavan – gotovo nikakav. Začudujuća ravnodušnost prema realnom tijelu u današnjem dobu simulacije, koja postaje dominantom, kao da dovodi do nekog novog intenzivnog doživljavanja pukim prizivanjem arhiviranih energija smještenih u oblaku informacija.

Pogled, reći će Phelan, je oboje – i slika i riječ, “subjekt nalazi poziciju gledanja unutar optike gramatike i jezika”; gledanje prisvaja ono što Lacan zove “meni pripadajući aspekt koji toliko podsjeća na vlasništvo” (prema Phelan 1993:158).

STUDENSKA BLOKADA / BLOKADA ZABORAVA / MAXARTFEST 2009. Grupa studenata zagrebačkog Filozofskog fakulteta našla se 2009. godine pred neuobičajenim izazovom pristajući rekreirati politički događaj široko poznat pod nazivom Studentska blokada, a u uvjetima izložbenog prostora MaxArtFesta. Sam događaj nazvan je *Blokadom zaborava*. Inscenacija prethodnog značenja mogla bi se u performativnim okolnostima tretirati kao inscenacija teksta, a o čemu Butler govori opravdavajući svoj pogled na performativne činove kao ritualiziranu javnu predstavu. Ponavljanje radnje, prema određenju je spomenute teoretičarke, re-enactment i re-experiencing repertoara značenja koja su društveno već uvedena (prema Fischer-Lichte 2009:23).

Cijeli koncept Studentske blokade izmješten je iz svojeg prirodnog okruženja, stanja pobune, u prostor/stanje izložbe, reprezentacije. Koncentrirani na performativno i rasterećeni balasta, studenti su sada mogli prakticirati neku vrstu simulacije direktne demokracije, bez imena... Politička inicijativa mladih koja je godinu prije uzdrmla zemlju sada je izložila svoj najsnažniji dio, pravi pokretač promjena

**GRUPA STUDENATA
ZAGREBAČKOG FILOZOFSKOG
FAKULTETA NAŠLA SE 2009.
GODINE PRED NEUOBIČAJENIM
IZAZOVOM PRISTAJUĆI
REKREIRATI STUDENTSKU
BLOKADU, A U UVJETIMA
IZLOŽBENOG PROSTORA
FESTIVALA SUVREMENE
UMJETNOSTI MAXARTFEST.
SAM DOGAĐAJ NAZVAN JE
BLOKADOM ZABORAVA**

– performativnost. Postmoderno stanje zazire od političke aktivnosti, ali istovremeno postmoderne reprezentacije nisu neutralne i moraju biti politične, reći će teoretičarka postmodernog stanja Linda Hutcheon (Hutcheon 1999:3).

I ovdje je vidljiva promjena metodologije javnog djelovanja, a koju nam je donijela virtualna realnost. Performativni elementi poput nastupa skupine Bread and Puppet Theater na proturatnim demonstracijama šezdesetih ne smatraju se osobitim doprinosom političkom rezultatu; tretirani su tek kao simpatična dekoracija. Auslander pak tvrdi da “postmodernistički umjetnički otpor nije samo prema nekoj posebnoj političkoj praksi (poput tipa otpora reprezentiranog političkim performansima 60-ih), nego je radije otpor reprezentaciji općenito, više apstraktna i teža strategija” (prema Carlson 2004:142). Sama performativnost stvara kritičnu masu pritiska koji uzrokuje promjene, a to je postignuto automatskim nadograđivanjem konteksta, na način kako to radimo u digitalnom okruženju višestrukih ekrana. “Slušanje i gledanje samo su prijenosna sredstva (...) paralelno s glumačkom akcijom bude se i u gledaocu svi organski elementi koji su u životu pratioci i regulatori tih akcija” (Gavella 2005:131).

Kako prostor ogromnog, prometnog trga može biti pretvoren u izvedbeni prostor sa samo nekoliko transparenta koje drže malobrojni studenti ili s ponekim trubljenjem solidarnih vozača? Prostor je napučen arhiviranim značenjima, prizvani su ekrani s informacijama i obnovljene energije tijela prethodno proživljene u kontaktu s originalnim događanjima Studentske blokade; sve to i još puno više donose gledatelji, prolaznici ili vozači koji automobilskim trubama kreiraju mrežu glasova. Erika Fischer-Lichte opisuje “suptilnost glasa koji iščezava”, a koji je sam po sebi performativan (Fischer-Lichte 2009:147). Ne postoji određeno značenje, tekst koji bi se zvuku automobilske trube mogao pripisati, već je samo radanje i nestajanje toga zvuka udar performativnog u tijelo realnosti, ali realnosti koja je danas u našoj percepciji složena po uzoru na virtualne ekrane digitalnog doba.

MOSTARSKI BRUCE LEE / MAXARTFEST 2009. Spomenik filmskoj kung fu zvijezdi Bruce Leeu podignut je 2005. u Mostaru kao dio umjetničke i društvene akcije grupe *Mostar Urban Movement*. Likovni autor 1, 68 m visokog spomenika zagrebački je umjetnik Ivan Fijolić. “Uvijek ćemo biti Srbi, Muslimani ili Hrvati, ali jedna nam je stvar svima zajednička, a to je Bruce Lee”, izjavio je jedan od pokretača akcije, Veselin Gatalo, za BBC (*BBC News*, 26. studenoga 2005.). Ni takva ironična izjava nije pomogla da dio javnosti uvidi kako je riječ o kompleksnom umjetničkom činu kojemu je cilj preispitivanje fundamentalnih problema grada i regije općenito. Spomenik je u roku od nekoliko dana vandaliziran – išaran uvredljivim grafitima i konačno srušen s postolja te je pospremljen u gradsko skladište.

MaxArtFest organizirao je 2009. “svečani prijenos iz Mostara, doček i privremeno postavljanje spomenika” (*Katalog MaxArtFest*, 2009.) na Kvaternikov trg. Organiziran je svečani doček s performansom koji je koristio svu ikonografiju takvih događanja iz socijalističkog perioda, od pionira s buketom cvijeća do velikog transparenta koji je Bruce Leea pozdravljao kao “najvećeg sina naših naroda i narodnosti”. Interes javnosti bio je toliko velik da su se skupine žena samoorganizirale i noću čistile spomenik od boje zaostale kao posljedice vandaliziranja u Mostaru. Elektronski mediji tretirali su ovaj događaj kao politički čin; pojavilo se sedam TV ekipa i formiralo polukrug TV kamerama i

opremom ispred kipa. Novinari mikrofonima u rukama i nervoznim pitanjima kreirali su stresnu atmosferu nekog važnog političkog događanja. Pogled je plijenio prizor sedam TV kamera i pozlačeno brončano tijelo hongkonške megazvijezde nasuprot njima. Sva objašnjenja, sve naracije, svi odnosi prema bivšoj i sadašnjoj politici bili su nevažni pri sublimnom doživljaju uzvišenosti prilikom pogleda na tu živu sliku (*tableau vivant*) virtualne realnosti. Performans se formirao sam od sebe, kreirajući vlastito vrijeme, slično kao rane instalacije Nama Junea Paika s Rodinovim kipom, kamerom i televizorom (*TV Rodin*, 1975.), a koja se opire svakom objašnjenju upravo zbog čistoće ideje koju čitamo gledanjem i zbog koje se osjećamo preneseni u drugu vrstu postojanja. Realne kamere realnih vijesti koje gledaju nerealni kip nerealnog junaka kao da ponavljaju rečenicu slikara Paula Kleea: “Sada slika/objekt gleda mene” (Klee, prema Virilio 1994:1). Tijelo performansa sastavljeno je od fizičkog tijela ili od digitalnog tijela ovisno s koje strane gledamo, ali danas mu pridodajemo i treći pogled – arhive znanja, ekrane značenja i energije socijalne stvarnosti sposobne da u nama izazovu organsku reakciju.

KOŽARIĆEV ZABORAVLJENI IZLOŽAK Ivan Kožarić je za MaxArtFest 2009. godine, a koji je održan pod sloganom *Manifest zaborava*,¹ obećao sudjelovati s posebnim radom, ali koji će prezentirati tek na sam dan otvaranja manifestacije. Na dan otvaranja festivala umjetnik je objavio organizatoru da je zaboravio napraviti rad. Organizator i dalje najavljuje rad, i to upravo pod imenom *Zaboravljeni rad*. Rad, dakle, nije fizički postojao, nije ga se moglo vidjeti, opipati niti razgledati, ali je najavljen, ima svoj naziv i svoju malu povijest. Dakle, rad je postojao. Korišteni su svi elementi performativne umjetnosti. Umjetnik, koji se zapravo inspirirao temom Festivala (zaborav), proglašava da je rad zaboravio napraviti (kao kipar koristi se rječnikom koji opisuje konkretan artefakt); organizator prima tu obavijest, kanalizirajući je u naslov, u komodificirajuću formu koja će svojim pravilima dati materijalnost radu, iako on zapravo uopće ne postoji u poznatom svemiru. RoseLee Goldberg upotrebljava zanimljivu sintagmu “dramatizacija efekata”, što performans posuđuje od likovne i kazališne umjetnosti kako bi stvorio novi hibrid (Goldberg 2003:196). Dramatizacija efekata doista je najbolji mogući opis onoga što se dalje događalo s ovim radom. Pokazuje nam se kako performativno pronalazi svoj razlog postojanja manipulirajući u prostoru koji definiraju efekti. Stručnjaci i publika pitaju gdje i kako mogu vidjeti rad koji je najavljen u svim programima i medijima kao *Kožarićev zaboravljeni rad za MaxArtFest*. Razvija se konspirativna atmosfera prepričavanja i objašnjavanja. Konstruira se priča o procesu kreacije koji još traje, zatim o radu koji nije još tu jer je na evaluaciji u inozemstvu pa čak i priča o skandaloznom sukobu autora s Festivalom zbog čega on ne želi rad izložiti javnosti, već ga pokazuje samo odabranima. *Zaboravljeni rad* je dramatizacijom nepostojećeg počeo dobivati konkretne oblike, formu koja je zapravo bila derivat prisjećanja na autorova prethodna djela. Izvadene iz kolektivne memorije arhetipske slike nadomještaju potrebu za stvarnim obznanjivanjem izgleda (nepostojećeg) rada. Pojavile su se osobe koje su tvrdile da su rad vidjele i čak “opipale” te su iznosile i mišljenje o kvaliteti samog rada. Odsutnost omogućuje prisutnost.

Slično komentira Klaus Biesenbach s Marinom Abramović gledajući rad Michaela Hizera *North, East, South, West* (četiri oblika/negativa utisnuta u čeličnom podu) koji artikulira skulpturu prazninom, odsutnošću radije nego prisutnošću. Abramović ističe i koncept praznine kao forme koji se elaborira u budističkoj *Sutri srca*: “Praznina je oblik. Oblik je praznina”² (prema Biesenbach 2010:13).

TRAGOVI REALNOSTI U NEPOSTOJEĆIM PROSTORIMA *The Artist is Present* Marine Abramović u Muzeju moderne umjetnosti New York (MOMA) iz 2010. medijski je doveden do stanovite sakrosančnosti. Nedavno je kreirana i PC igrice inspirirana ovim performansom, a koja poziva na sporu, svetačku atmosferu čekanja u redu da bi se sjedilo. Energija na samom mjestu odvijanja bila je sasvim drugačija. Ovaj performans egzistira kao “žanr” (Féral 2007, passim) unutar kompleksnije strukture. *The Artist is Present* traje usred redovitog radnog vremena muzeja s tisućama drugih izloženih artefakata, zvukova audio radova – video projekcija i jeke žamora posjetitelja, koraka i komentara. Nema ni govora o svetačkoj atmosferi kakve bijele katedrale. Sam čin umjetnice neka je vrsta *re-enactmenta* svih njezinih performansa, sususiranih u samu bit izvedbenog, a koji je vidljiv tek danas, u uvjetima virtualne realnosti. U prostorima bez hijerarhija, gdje se

krećemo između bezbrojnih izložaka i reminiscencija, odvija se strujanje žive, tjelesne energije. Sam performans čija koncentracija razgara u snagu čini onaj naramak drva koji umjetnica nosi za potpalu i pripremu večere, a s naslovnice kataloga – gorivo tjelesnog. Ono je samo prisutno i već je to dovoljno da sve hijerarhije zažive. Tijelo izvedbe kao protokol virtualne realnosti. “Nosim drva za potpalu i gledam u budućnost. Postoji nešto oko praktičnosti, ali i snage, opstanka. Isto tako i poza moje majke, heroizma mogeg oca i majke” (Abramović, prema Biesenbach 2010, *Track 01*).

U istom vremenu i prostoru dopušteno nam je uroniti u prošlost/budućnost odlaskom na zadnji kat Muzeja na retrospektivu rada umjetnice. To je zapravo *re-enactment* njezinih pet povijesnih performansa izvedenih s trideset i petoro uvježbanih plesača i izvodača. Ali ulaz, slavluk, u prostor retrospektive napušteni je artefakt performansa, vozilo u kojemu su umjetnica i njezin umjetnički partner Ulay živjeli, putovali i djelovali više od desetljeća. Igra energija u istovremenom spajanju tjelesnog performansa s osobnim pitanjima i dramatizacije dokumentacije stvaraju ovdje novu formu, prihvatljivu možda samo generaciji koja je prihvatila realnost virtualne realnosti. “U performansu uspostavljaš okolnosti, ali situacija se ‘sruči na tebe’, ne znaš što će se dogoditi”, kaže James Franco u razgovoru s Abramović, koja replicira da “radeći performans, koji traje puna tri mjeseca, on postaje stvaran život” (MOMA Film 2010). Nadovežimo da RoseLee Goldberg opisuje nove tendencije u performansu “vizualnim isječkom performansa sa psihološkim stanjem iz literature i teatra”, uzimajući za primjer Fabrea (Goldberg 2003:198). Danas, “performans postaje stvaran život” (Abramović, ibid.).

Promjenu stanja percepcije prema kognitivnoj spoznaji da je ponovno sudjelovanje virtualnog tijela u virtualnom performansu moguće, prenosimo i na “stvarnu stvarnost”, gdje artefakti ili bilo kakvi drugi tragovi postaju meniji/izbornici na koje *klikamo* umom kako bi se otvorio željeni prozor i obnovila iskustva u novom kontekstu. Publika ima dovoljno predznanja da manipulira temperaturom medija, ona od *re-enactmenta* tvori hladni medij, iako bi on po svim pravilima trebao biti vrući (McLuhan 2008, passim), dakle onaj koji donosi provjeren i zatvoren sistem informacija. Publika zna da može tražiti više te načinom gledanja/angažmana razvija situacije sve do stvaranja realnosti. Godine 1989. David George u članku *Towards the Postmodern Performance Theory* sugerira da u današnjem dobu performans jest idealan medij i model, jer “možda ulazimo u doba u kojemu postoje jedino mediji (označavanje, pretpostavke, paradigme, modeli), a bez ontologije, samo iskustva svijeta u kojemu je različitost primordijalna i vrijeme beskrajno” (prema Carlson 2004:139). Féral otvara cijelo novo područje kada tvrdi da se performans od početka zavarava da problematizira tijelo i njegove instinkte, a zapravo problematizira individualca i zato uopće opstaje i u devedesetima (Féral 2007:103).

Možda ova teza ne upućuje samo na razloge opstanka performansa, nego i na njegovu suvremenu aktivnu ulogu u kreiranju nove stvarnosti sada kada usvajamo virtualno kao konstitutivni dio percepcije. ■

Literatura:

- Biesenbach, Klaus. 2010. *Marina Abramović. The Artist is Present*. The Museum of the Modern Art/MOMA, New York.
- BBC <http://news.bbc.co.uk/2/hi/entertainment/4474316.stm> (posjećeno 5. listopada 2011.)
- Carlson, Marvin. 2004. *Performance: A Critical Introduction*. New York: Routledge.
- Féral, Josette. 2007/2008 (1992). “Što je preostalo od umjetnosti performansa? Autopsija funkcije, rođenje žanra”. *Up & Underground* 11/12:96-103.
- Fischer-Lichte, Erika. 2009. *Estetika performativne umjetnosti*. Sarajevo, Zagreb: TKD Šahinpašić.
- Gavella, Branko. 2005. *Teorija glume*. Zagreb: CDK, Biblioteka Akcija.
- Goldberg, RoseLee. 2003 (1979). *Performans: od futurizma do danas*. Zagreb: Test! – Teatar studentima, URK.
- Hutcheon, Linda. 1999. *The Politics of Postmodernism*. London: Routledge.
- Jovičević, Aleksandra i Vujanović, Ana. 2007. *Uvod u studije performansa*. Beograd: Fabrika knjiga.
- McLuhan, Marshall. 2008. *Razumijevanje medija*. Zagreb: Golden marketing/Tehnička knjiga, Zagreb.
- MOMA Film 2010. *Performance vs. Acting, Marina Abramović and James Franco*. MOMA New York.
- Phelan, Peggy. 1993. *Unmarked: The Politics of Performance*. London, New York: Routledge.
- Virilio, Paul. 1994. *The Vision Machine*. Bloomington: Indiana University Press.

Bilješke:

- 1 Pokušaj spajanja obilježja početaka dvaju stoljeća – futurističkoga manifesta i parodiranje igre zaborava postmoderne.
- 2 Jedno od temeljnih djela budizma – *Sutra srca* donosi srž Buddhine misli.

BLIZU I DALEKO

JOŠ JEDAN DIVAN IZGOVOR ZA BAVLJENJE PRIVATNIM METAFIZIČKIM PREOKUPACIJAMA

VIŠNJA PENTIĆ

Spilja zaboravljenih snova, Werner Herzog; 2010.

Prošlost u meni kuca poput drugog srca, tvrdi u romanu *More* John Banville. I zaista, prošlost jest sastavni dio sadašnjosti, baš kao što je to i budućnost. U svakome od nas dišu dijelovi zauvijek prošlog i radaju se niti koje neumoljivo vode budućem. Supostojanje različitih vremenskih razina ljudskog iskustva fenomen je koji je umjetnost odavna upregnula u svoja nezaustavljiva kola uporno i uvijek vukući nas korak dalje. U filmu *Spilja zaboravljenih snova* (*Cave of Forgotten Dreams*, 2010.) Werner Herzog ne samo da u svrhu vlastite umjetnosti prikazuje vremenski raznorodne slojeve ljudskog iskustva, već se i s punim dostojanstvom pita što umjetnost jest pokušavajući iznaći zakone koji mehanizam njezinog pogona tako pouzdano održavaju na životu posljednjih tridesetak tisuća godina. Vrijeme, budućće, prošlo i sadašnje, te nepromjenjivost ljudskog nagona da se umjetnički izražava središnje su teme Herzogova filma.

A HOĆE LI IH MOĆI VIDJETI, I KAKVE ĆEMO SLIKE PREDATI NA ČUVANJE ONIMA KOJI DOLAZE POSLIJE NAS?

NEOČEKIVANI PROZOR U PRAPROVIJEST Izgovor za bavljenje metafizičkim preokupacijama redatelj je ovaj put pronašao u mogućnosti koju mu je pružila francuska vlada. Naime, tjedan dana prije Božića 1994. godine šumar imena Jean-Marie Chauvet zajedno s dvoje prijatelja lutao je brdima južne francuske regije Ardèche i nabasao na nešto što se činilo kao ulaz u podzemlje. Njegovo se otkriće pokazalo spektakularnim jer spilja koju je tom prilikom otkrio, a koja danas njemu u čast nosi ime Chauvet, sadrži najstarije do danas poznate ljudske crteže. U nekim od dvorana te impresivne prirodne ljepote na zidovima su ugljenom napravljeni crteži čija je starost minimalno trideset i dvije tisuće godina. Ono što zapanjuje jest njihova složenost i ljepota koja nimalo ne zaostaje za crtežima koji su nastali dvadeset pet tisuća godina kasnije. Prikazi iz spilje Chauvet na kojima se među ostalim vidi i prvi ljudski pokušaj da koristi animaciju, odnosno uključi dimenziju vremena u likovni prikaz, otkrili su nam da je potreba za umjetničkim inovacijama izrazito moderna pojava. Jer milenijima ljudi nisu osjećali potrebu da mijenjaju način svog likovnog izražavanja. Pročitavši inspiriran tekst Judith Thurman o spilji Chauvet i pitanjima koja je otvorila, a koji je autorica 2008. objavila u časopisu *The New Yorker*, poznati se filmaš zagrijao za taj neočekivani prozor u praprovijest. Osiguravši dozvolu da zajedno s malom

filmskom ekipom ovjekovječi povijesno važno otkriće Herzog je 3-D kamerom snimao interijer spilje te također vodio duge razgovore s ekipom stručnjaka angažiranih na projektu znanstvenih istraživanja lokaliteta Chauvet. Svojim sugovornicima veliki njemački redatelj postavlja pitanja posve prizemne naravi, ali ih tu i tamo zaskoči nekim dubljim i značajnijim upitom. Neki od njih daju jednako neočekivane odgovore koji pomažu rasvijetliti središnje teme filma. No, glavne zvijezde su sama spilja čiji su nadrealno moćni crteži naših davnih predaka snimljeni impresivnom vještinom i stilom te *voice-over* naracija samog redatelja koja je odavno postala zaštitnim znakom njegovih dokumentaraca. Svako pitanje postavljeno Herzogovim prepoznatljivim glasom kojim na svom nepogrešivom engleskom izrazito njemačke intonacije propituje najzahtjevnije fenomene ljudskog iskustva odzvanja dodatnim slojevima značenja. Čini se da čak i onda kada postavlja naizgled bezazleno jednostavna pitanja zapravo na umu ina nešto puno kompleksnije, kao da uvijek cilja na skrivene mete, zakopana blaga, potisnute istine. Sam naslov filma upućuje na jednu od osnovnih redateljevih teza kako nam crteži ove spilje iz svojih nepojmljivih vremenskih daljina govore o vječno ljudskoj potrebi da pomoću umjetničkog izražavanja transformiramo realne datosti pretvarajući ih u njihovu višu potenciju. O čemu su sanjali naši preci pitamo se zajedno s njim, što ih je nagnalo da zidove ukrase slikama zadivljujuće snage. Zanimljivo je kako spilja Chauvet nije bila korištena kao životni prostor, već isključivo kao mjesto izražavanja. Herzoga je posebno zaintrigirala stijena puna otisaka dlana jedne te iste individue. Od znanstvenika saznaje kako je taj usamljenik u spilju zalazio nekih šest milenija nakon što su izrađeni impresivni crteži na zidovima te kako mu je jedan prst bio iskrivljen. Taj je čovjek samo htio ostaviti trag na mjestu na kojem su zaledeni snovi njegovih i naših predaka. Herzog se bez nužno zamorne lažne skromnosti bavi zagonetkama na koje ni ne pokušava iznaći rješenje te se zadovoljava time da ustvrdi kako je pokušaj da se odgovori na pitanje tko smo i što smo oduvijek bio sastavni dio našeg nedokučivog putovanja što vodi od rođenja ka smrti. Na toj tamom zakrivenoj putanji svjetlo je bacala, baca i bacat će svjetlost čovjekova dara da o sebi i svijetu razmišlja u slikama koje prelaze maleni dohvat njegove osobne odiseje. Lutalica koji je u spilji ostavio otiske svoje ruke nije bio umjetnik, ali je znao da se nalazi u blizini vječnosti koju su za sebe osigurali nepoznati autori bizona i lavova koji nas gledaju sa spiljskih zidova.

Njihovu ljepotu i magičnu snagu Herzog dočarava uporabom 3-D tehnologiji koje je inače zvanični protivnik. Kroz čitav film vraćamo se fascinantnoj unutrašnjosti čije slike pulsiraju bezvremenošću. Zamisljamo kako su prije tridesetak tisuća godina baklje osvjetlale vlažne zidove na kojim su svoj ples izvodile iste prikaze koje vidimo i danas i koje će, bude li sreće i pameti, vidjeti i oni koji će doći nakon nas. A hoće li ih moći vidjeti, i kakve ćemo slike nas samih njima predati na čuvanje?



GLAVNE ZVIJEZDE SU SAMA SPILJA ČIJI SU NADREALNO MOĆNI CRTEŽI NAŠIH DAVNIH PREDAKA SNIMLJENI IMPRESIVNOM VJEŠTINOM I STILOM TE VOICE-OVER NARACIJA SAMOG REDATELJA KOJA JE POSTALA ZAŠTITNIM ZNAKOM NJEGOVIH DOKUMENTARACA

TUŽNI TROPI BUDUĆNOSTI Upravo pitanju budućnosti Herzog posvećuje svoj dojmivi post skript. U blizini lokaliteta Chauvet nalazi se jedna od brojnih francuskih nuklearnih elektrana. Toplina koja nastaje hlađenjem njezinih reaktora iskorištena je kako bi se stvorio poseban mikroklimatski sustav čije tropske karakteristike savršeno odgovaraju uzgajanju aligatora (Herzog ih u filmu naziva krokodilima). Dok gledamo te lijene gmazove koji poput mrtvaca leže uz usijani akvarij, pred nama izranja slika naše nimalo svijetle budućnosti. Klimatske promjene nesumnjivo će ovaj planet učiniti jednim velikim staklenikom u kojem možda ni aligatori neće biti u stanju pronaći malo utješnog hlada za sebe. Ljudi koji su naslikali predivne prizore životinja u vječnoj borbi za opstanak na zidovima obližnjih spilja živjeli su u ledenom dobu, dok će oni koji će doći nakon nas živjeti u tužnim tropima. Ta su dva udaljena vremenska trenutka proizvod sadašnjosti u kojoj se njihova značenja i oblici tale u radionicama našeg samorazumijevanja. Hoće li se neki budući istraživači diviti svjedočanstvima naših snova i hoće

li biti te sreće da ih otkriju? Slike budućnosti razlikuje se od slika prošlosti svojim trajanjem, fizičkim i onim koje imaju u našoj svijesti. Dok je čovjek praprovijesti milenijima slikao jednako sublimne crteže po mračnim zidovima osvjetljenima tek bakljama, čovjek budućnosti bit će ulovljen u jednom savršeno svijetlom, ali kratkom trenutku svoje konačnosti. Ovu istovremeno veličanstvenu i zastrašujuću apstrakciju Herzog dočarava kroz prizor dvaju albino aligatora što plivajući jedan nasuprot drugog potvrđuju dvostrukost svake promjene. Njihovi likovi svjedoče o putovanju što ga je jedna vrsta u stanju prijeći, o pričama koje su upisane u vremenski slijed čiji su dio. Albino aligatori koje gledamo ispred sebe nisu rezultat prirodnog procesa, već ljudskom rukom proizvedene situacije artifičijelnog stvorenog staništa. Naša nas je moć apstraktnog promišljanja dovela do točke gdje prirodu možemo i doslovno transformirati, a ne tek transponirati u liniju i boju. Začudno je što nekih dvadeset i pet tisuća godina čovjek nije držao važnim da mjesto životinja crta samog sebe, a kada je to činio, motivacija je bila prikazati univerzalnost prirodnih zakona – cikluse rađanja i smrti te plodnost koja ih omogućuje. No, jednom kada je mali korak ka individualnom i apstraktnom konačno napravljen, vrijeme se počelo zloslutno ubrzavati. Posljednjih nekoliko milenija smo na zidovima spilja naših snova umjesto bizona i lavova često pokušavali prikazati lik onoga koji može i zna stajati nasuprot prirodi. On nas sada neumoljivo promatra zrcaleći odraz u čijem djetinje sebičnom pogledu ima nečeg za što se nadamo da nam ne pripada. ■

IZA ZATVORENIH VRATA

POMALO BESKRVNA KRITIKA BURŽUJSKIH MANIRA

VANJA KULAŠ

Bračne svade, Roman Polanski, 2011.

Posljednji film Romana Polanskog priča je o dvojici dječaka i dva izbijena zuba. Dječake u filmu jedva da imamo priliku vidjeti, no zato njihove roditelje upoznajemo i bolje nego bismo to željeli.

Postupak dramatizacije odvija se u salonu luksuznog njujorškog stana, uz iznimku uvodne i jedine eksterijerne scene dječje tučnjave u parku pri čemu jedan od dječaka (gotovo) ostane bez prednjih zuba. Susret četvero odraslih u domu roditelja ozlijeđenog dječaka započinje prijateljski srdačno u naizgled uzajamnoj želji da se nemila situacija što bezbolnije riješi. Penelope Longstreet dočekuje bračni par Cowan domaćom pitom od jabuka no, nakon kolača i kave, ubrzo se poseže za viskijem, suzdržanost nepovratno iščezava, jezični registar se mijenja, a oni se sve ozbiljnije zapetljavaju u politički nekorrektno provokacije, mistifikacije događaja i perverzne semantičke igrice iznalaženja odgovarajućeg termina za *nedjelo* koje je jedan dječak počinio drugome.

U OVOM KAZALIŠTU U KUĆI ČETVERO SE BLAZIRANIH SNOBOVA SOFISTICIRANO MEDUSOBNO VERBALNO MALTRETIRA, ALI KAO U KAKVOM HORORU, ZLE IH SILE SPRJEČAVAJU DA SE ODVOJE JEDNI OD DRUGIH

SVE ZBOG DVA DJEČAKA Bezazlena je dječja igra eskalirala ozljeđivanjem jednoga od dječaka, da bi potom kulminirala u sadističko-mazohističkim prepucavanjima četiriju naoko civiliziranih odraslih osoba. Dok su se dvojica jedanaestogodišnjaka potukla na igralištu, posve uobičajeno dječje, *post festum* ponašanje njihovih roditelja naprotiv nakaradno je djetinjasto. Iako je ishodišna točka ovog filma dječji bullying, simptomatično je da u iscrpljujućim raspravama odraslih nigdje ne razabiremo istinsku zabrinutost za dijete koje je gubitkom prednjih trajnih zuba pretrpjelo nešto što se klasificira kao teška tjelesna ozljeda. Apsurdni konflikt dvaju bračnih parova raspiruje se do razmjera svojevrsnog izvanrednog stanja koje se očituje u autodestruktivnom no katarzičnom gubitku samokontrole svih sudionika ovog pokolja u malom; kad jednom na površinu počnu suklijati brižno skrivani poremećaji bračnih i obiteljskih odnosa, to više nije moguće zaustaviti. Maske padaju, savezništva se unakrsno sklapaju i pucaju u frenetičnom ritmu, karte se neprestano iznova miješaju u ovom bespoštednom verbalnom masakru.

Iza zatvorenih vrata stana bračnog para Longstreet ništa nije kako se isprva činilo. Nancy Cowan (Kate Winslet), uglađena i naizgled samosvjesna brokerica, uistinu je krajnje nesigurna i frustrirana zbog nefunkcionalnog braka s, a za obitelj nezainteresiranim, korporativnim odvjetnikom Alanom (Christoph Waltz). Alan je na prvi pogled daleko najantipatičniji lik, no samo stoga što je jedini od početka autentičan, dok se svi ostali prenemažu u šupljim kurtoazijama. Komično je kako ciničnog i beskrupuloznog Alana, sviklog na štošta, ova rubna privatna situacija na čiju dinamiku ne može utjecati plaši pa mu je poslovni mobitel koji ne prestaje vibrirati svojevrсна zaštita i način distanciranja. Priprosti Michael Longstreet (John C. Reilly), koji visok životni standard zahvaljuje uspješnom trgovanju sanitarijama, djeluje pomirljivo i bezazleno, no prvi pokazatelj njegovog emocionalnog invaliditeta neprihvatanje je činjenice da se nije u redu kćerinog hrčka riješiti ostavivši ga prestravljenog na ulici. Michael je u svojoj prigluposti katalizator koji bez zadržke izgovara ono što ostali misle. Njegova supruga Penelope (Jodie Foster) samo je nominalno osviještena aktivistica za ljudska prava koja priprema knjigu o Darfuru, a zapravo potisnuta agresivka i inkarnacija malograđanske ograničenosti.

“PAKAO, TO SU DRUGI” U ovom kazalištu u kući četvero blaziranih snobova zdušno se više ili manje sofisticirano međusobno verbalno maltretira, ali kao u kakvom horor, zle ih sile sprječavaju da se odvoje jedni od drugih i u miru razidu, što podsjeća na Buñuelov *Diskretni šarm buržoazije* (*Le charme discret de la bourgeoisie*, 1972.). U neuspjelim pokušajima bijega s poprišta tragikomičnog sukoba Cowanovi ne stižu dalje od dizala što izaziva sve intenzivniji osjećaj klaustrofobije i prijeteće napetosti. *Bračne svade* su inzistiranjem na prostornoj hermetičnosti na tragu Polanskijevog triptiha *Odvratnost* (*Repulsion*, 1965.), *Rosemaryna beba* (*Rosemary's Baby*, 1968.) i *Stanar* (*Tenant*, 1976.), a ne možemo ovdje ne prisjetiti se i donedavnog kućnog pritvora samog redatelja. Alan nervozno korača naokolo bez prestanka telefonirajući te se u jednom trenutku baca na pod očajan zbog uništenog mobitela, a Nancy u kulminaciji fizičke mučnine koja je realizirana metafora njezinog intimnog nezadovoljstva, povraća po Penelopinoj skupocjenoj umjetničkoj monografiji Oskara Kokoschke, u vidu statusnog simbola izložene na stolicu u dnevnoj sobi, čime na najdoslovniji način obezvređuje njezin svjetonazor i životni stil. Alan i Nancy, protiv svoje volje uljezi u tuđoj kući, i ne htijuci sve invazivnije prodiru u intimu Longstreetovih, gotovo nepoznatih ljudi, uzurpirajući njihov dnevni boravak i potom kupaonicu na putu do koje, da užas bude potpun, moraju proći kroz njihovu spavaću sobu.

KAZALIŠTE U KUĆI Scenarij *Bračnih svada* temelji se na dramskom tekstu *Bog masakra* (*Le dieu du carnage*) svjetski priznate francuske dramatičarke, prozaistice i glumice Yasmine Reze koja je uz Polanskog koscenaristica filma. Već pomalo kulturni kazališni komad, praižveden 2008. godine i ovjenčan prestižnom nagradom *Tony* poput većine Rezinih drama odlikuje mali broj likova u



SCENARIJ FILMA TEMELJI SE NA DRAMSKOM TEKSTU BOG MASAKRA SVJETSKI PRIZNATE FRANCUSKE DRAMATIČARKE, PROZAISTICE I GLUMICE YASMINE REZE KOJA JE UZ POLANSKOG KOSCENARISTICA FILMA

zrelim godinama stiješnjeh na ograničenom prostoru, čije kompleksne međuodnose pratimo u kratkom vremenskom razdoblju. U nas je drama postavljena u Zagrebu (Teatar Rugantino) i splitskom HNK, a njezinom prestižnom statusu u prilog govori činjenica da je u pariškoj varijanti, koju je režirala sama Reza, glumila Isabelle Huppert, a u brodvejskoj James Gandolfini.

Yasmina Reza, koja je veći uspjeh postigla u svijetu nego u rodnoj Francuskoj, no u domovini ipak postala predmetom proučavanja na jednom pariškom sveučilištu, ponude za ekranizaciju svoje najpoznatije drame *Art* (*Art*, 1995.) dobivala je od cijelih glumačkih zvijezda poput Roberta de Nira, Seana Conneryja i Ala Pacina, ali surađivati je pristala tek s Romanom Polanskim na komadu *Bog masakra*. Prva filmska adaptacija nekog od Rezinih komada vjerna je originalnom tekstu, a iako je radnja filma smještena u Brooklyn, snimalo se u Parizu, s obzirom da Polanskog u Americi terete za niz kaznenih djela. Snimanje *Bračnih svada* premijerno prikazanih na venecijanskoj Mostri trajalo je šest tjedana, a glumci su prema riječima jednoga od njih, Christoph Waltza, bili tako precizno uvježbani da su svoje uloge mogli bez problema izvesti i na pozornici. Kako je Romanu Polanskom kao predložak za filmski scenarij ovdje poslužio kazališni tekst, i filmska je realizacija izrazito teatralna i čvrste dramske strukture. Kazališna poetika očita je u klasičnoj dramskoj piramidi (ekspozicija, zaplet, kulminacija, peripetija, rasplet), no važno je naglasiti kako se zaplet temelji isključivo na psihološkim odnosima među likovima, a nikako ne na događajima kojih gotovo i nema. *Bračne svade* su komorna komedija karaktera i običaja (malo) građanskog miljea, u kojoj radnja ustupa mjesto razotkrivanju osobnosti protagonista i prikazu njihovih međusobnih sukoba. Pri tome film ima formu razgovora s naglasakom na dijaloškim nijansama i sugestivnoj

neverbalnoj komunikaciji. Vještom karakterizacijom likova ova crnohumorna filmska minijatura govoreći o naizgled nevažnim banalnostima progovara o univerzalnim temama identiteta, roditeljstva, braka, međuljudskih odnosa. Polanski koji nije sklon komedijama, što potvrđuje činjenica da je dosad režirao samo dvije, i to *Neustrašive ubojice vampira* (*The Fearless Vampire Killers*, 1967.) i *Gusare* (*Pirates*, 1986.), snima svojevršnu bulevarsku komediju koju uspoređuju s humornom dramom *Tko se boji Virginije Woolf* (*Who's Afraid of Virginia Woolf*, 1966.).

Bračne svade filmska su tragikomedija koja povlači pitanje nasilja u civiliziranim zapadnim društvima uz zaključak da se agresija dakako ne događa samo neuljudenim divljacima, nego je naprotiv imanentna i pripadnicima intelektualne i ekonomske elite.

Prije svega karikaturalan prikaz jednog privilegiranog društvenog sloja, ovaj poprilično kratak film (79 min.) aritmičnog pulsa i nabijen žestokim replikama kojima se neurotična četvorka nabacuje poput otrovnih strelica, grebe po naličju američkih građanskih konvencija. Napetost se intenzivira do neizdrživosti pa opet smiruje, komedija se pretače u dramu ne bi li iznova poprimila humorne tonove, a sve u skladu s oscilacijama raspoloženja protagonista, koji nisu individue, nego tek generički predstavnici društvenih kategorija kojima pripadaju.

Krug se zatvara naglim, ali efektno relativizirajućim svršetkom koji nas ostavlja s prizorom zgužvanih i raščupanih roditelja paraliziranih od alkohola i teških riječi dok im se sinovi, kao da ništa nije bilo, mirno igraju u parku, a ondje negdje je i hrčak, zadovoljan u svojoj odbačenosti.

No nevolja najnovijeg Polanskijevog filma je što unatoč sklopu izvanrednih elemenata, u cjelini ostaje tek korektna, pomalo plošna i bljedunjava stilska vježba, bez očevidne kemije među likovima. **E**

IZLOŽBA TRIBINA AKCIJA OTPOR Dalmacijavino 30.3.-7.4 trajektna luka MREŽA SOLIDARNOSTI PROTIV BIJEDE KAPITALIZMA



otvorenje/javna tribina 30.3. u 17h + ART music koncert 20h

tribina radničke solidarnosti 31.3. u 12h

DALMACIJAVINO, JADRANKAMEN, BRODOSPLIT, ADRIACHEM, UZOR, PETROKEMIJA...

Pozivamo vas na izložbu i tribine u okviru manifestacije "Mreža solidarnosti protiv bijede kapitalizma" koja će se održati od 31.3.-7.4. u prostoru okupirane tvornice DALMACIJAVINO u trajektnoj luci. Ideja manifestacije je da se kroz izložbu suvremene umjetnost iznesu na svjetlost sve "vrline" kapitalizma te da se na licu mjesta kroz javne tribine ispituju mogućnosti obrane preostalih javnih dobara i radnih mjesta.

Znamo da parlamentarna demokracija služi isključivo očuvanju postojećih odnosa moći i bogatstva te da sve hrvatske stranke provode identične EUROPSKE mjere oporavka koje se sastoje od dodatnog opterećenja najsiromašnijih, rezanja radničkih prava, privatizacije svih zajedničkih dobara i resursa te uništavanja vitalnih grana privrede. Stoga je glavni zadatak svih nas da obnovimo uništene društvene veze solidarnosti i pružimo otpor svim oblicima autokracije, pogotovo vladavini "ekonomskih stručnjaka".

**DIREKTNA DEMOKRACIJA
JE PITANJE LJUBAVI**



NEMATERIJALNI DIZAJN I ULTIMATIVNI REDIZAJN

IZLOŽBA DOBITNIKA NAGRADA ZA PRODUKT DIZAJN I DIZAJN VIZUALNIH KOMUNIKACIJA U STUDENTSKOJ KATEGORIJI NA IZLOŽBI HRVATSKOG DIZAJNA 0910

BORIS GREINER

KOLAŽ Lucije Frgačić i PRAKSA Nike Mihaljevića, Galerija HDD, Zagreb, od 1. do 15. ožujka 2012.

Lucija Frgačić i Niko Mihaljević su mladi dizajneri, oboje nedavno diplomirali. No, dok Lucija izlaže neke prototipove i studije budućih uporabnih predmeta, Niko predstavlja radove u kojima baš i ne nalazim bitne značajke grafičkog dizajna. Ti se radovi moguće naslantaju na alate za dizajnersku proizvodnju ili uključuju odjeke grafičkog razmišljanja, no ponajprije bi ih se moglo okarakterizirati konceptualnim. Ono što Luciju i Niku formalno, u galerijskom predstavljanju, povezuje svakako je situacija svojevrsne radne cjeline. Niko svoje radove pozicionira na radnom stolu, a Lucija na višenamjensku zidnu plohu poviše radnog stola što je njezin, ako ne ključni, a ono bar grupirajući izložbeni artikl. Iako sasvim drugačijeg ishodišta, i u Nike se pojavljuje motiv kojeg bih nazvao "iznad radnog stola".

AKTIVNE PLOHE STVARI Ali, krenimo redom: produkt dizajn Lucije Frgačić.

Blackboard je, dakle, višenamjenska ploha od stirodura, rekao bih, aktivne prirode ne samo radi pripadajućih aluminijskih polica koje se po želji mogu premješati, nego i zbog mogućnosti jednostavne izbrisivosti eventualnih zapisa ili lako prikazivih podsjetnih papirića. Jeftin, podatan i vizualno efektan materijal istodobno rješava i funkciju i interijersku dimenziju radnog prostora. Ilustrirajući mogućnosti zidne plohe Lucija na nju samu i na police smješta tzv. propagandni materijal dosad nerealiziranih predmeta. Njihova se imena nalaze na etiketirajućim papirićima što u potpunosti približava uporabni doživljaj plohe.

Najmanji, no možda i najsimpatičniji produkt dizajn što ga Lucija na taj način "propagira" je *Ulika* – rekao bih, nova riječ, a ne samo ime, jer je kao takva prilično transparentna. U *Uliki* je dakle ulje i njome se ulijeva to ulje. U pitanju je ambalaža za male količine maslinova ulja i za jednokratnu uporabu. Ona ima oblik povećane

masline iz koje viri masline list. Zapravo je to pumpica jer je meka, a list čačkalica jer je tvrd pa je moguće njime napiknuti komadić sira ili pomidora, a pritiskom na pumpicu adekvatno ga začiniti zelenozlatnim nektarom. Sve je to, naravno, vidljivo iz fotografija na propagandnom letku tog budućeg nezaobilaznog stanovnika naših trpeza.

Rješavajući neke druge dimenzije vezane za činjenicu jela, Lucija izlaže koncept u cilju cjelovita rješavanja studentske prehrane pod imenom *Studentska menza*. "Zidne su novine istodobno i podloga za meni, za čitanje tijekom čekanja u redu. Posude za hranu modularnog oblika u nekoliko dimenzija lako se premještaju po podlozi i stavljaju jedna u drugu", vrlo precizno Lucija opisuje taj proizvod.

OBIČNE OKOLNOSTI ŽIVOTA Slijedi zgodan zavežljajčić nazvan *Rožica* namijenjen pripomoći u proizvodnji namirnica ponajprije stanovnicima velikih zgrada što u improviziranim vrtovima uzgajaju povrće. U njemu je priručni komplet lako sklopivih alata: ručke i više promjenjivih nastavaka. Kad se taj "pinklec" rastvori, on postaje dekica pa odlazak u vrt postaje izlet. Od prototipova Lucija izlaže i *Ambalažu za olovke* koja jednostavnim stvaranjem postaje displej, zatim *vaze za cvijeće* napravljene od plastičnih otpadnih cijevi koje smještene jedna u drugu omogućuju podizanje visine vaze koja na taj način može udomiti ciklame, klinčice i ružu. Vrlo je uvjerljiv i posve dovršeni stolac *Ala* čije fluidne forme naglašavaju suvremenost, a zaobljeni spoj sjedala i naslona olakšava sjedatelju okretanje, pomicanje i nekoliko različitih načina sjedenja.

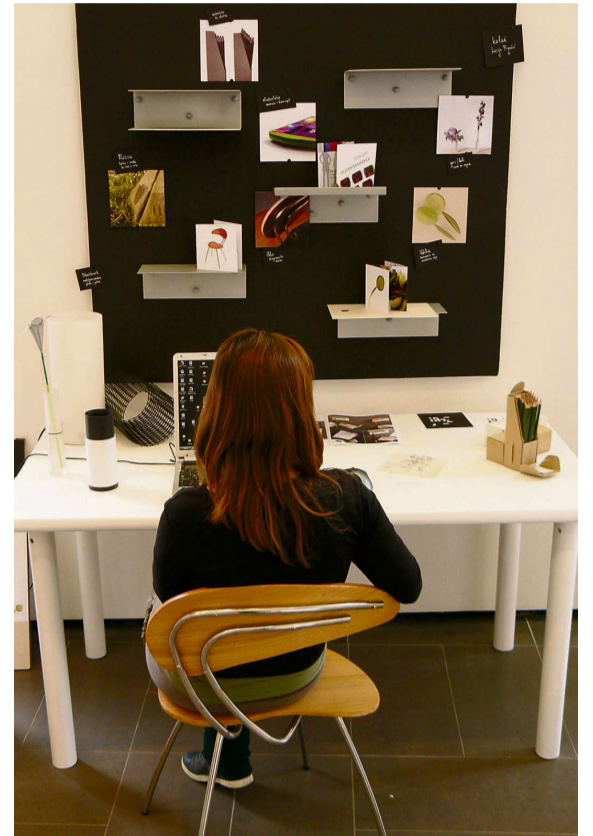
Dvije su ključne dimenzije prisutne u Lucijinim izlošcima: izbor sadržaja koji predlaže posve nove, a vrlo dobrodošle predmete za svakodnevnu uporabu. Njihova nedvojbena utilitarnost istodobno otkriva autoričin pronicljivi pogled u obične okolnosti života što pronalazi sitnice koje nedostaju i vrlo zrelo promišljanje koje rezultira korisnim, ali i duhovitim rješenjima. No, osim samih proizvoda i njihova je prezentacija na visokoj razini – konceptualno grupiranje proizvoda oko tzv. radne cjeline,

grafičko oblikovanje pripadnih materijala i precizna tekstualna objašnjenja – što sveukupno predstavlja i obrazac takva nastupa.

Popratni letak što prati i objašnjava izložke njezinog generacijskog kolege također predstavlja vrlo precizan uvid koji međutim otkriva posve različit pristup i izlagački interes autora. Taj letak/plakat na naslovnoj stranici donosi fotografiju ove njegove izložbe koju čine predmeti raspoređeni po stolu, a na poledini opis pojedinih radova poredanih u smjeru kazaljke na satu, s obzirom na predmete na stolu. Dakle, već i sam po sebi taj je info materijal svojevrsan rad što najavljuje konceptualno ishodište i utočište autora.

UPDATIRANI FLUXUS Naravno, izbor predmeta na tom stolu logičan je, to su olovke, blokovi, mape, slušalice i mali glazbeni aparati, radni stol i jest njihovo prirodno stanište. No, svaki od njih iskorišten je i ima drugačiju ulogu u tom *working playgroundu*. Sveukupno, kao da smo se odjednom zatekli pred *updatiranim*, zaigranim Fluxusom. Primjerice, debeli blok grubih sivih papira na svakoj stranici donosi riječ "repetition", koja je ručno otisnuta štambiljem pa, iako je riječ uvijek ista, svaki je otisak drugačiji. Grafička mapa *Ocertane činele* sadrži desetak linijskih crteža kojima je autor dokumentirao uništene činele svog prijatelja. Po njegovim riječima te forme sugeriraju zamrznute trenutne zvukove. Električne i akustične olovke pretvaraju grafički zapis olovke po papiru u zvuk kojeg istodobno čujemo iz slušalica. Osobno mi je posebno zanimljiv rad *Twelve Dead Wax Loops* – kompilacija zvukova tišine ili mehaničkih šumova što se nalaze na kraju *long play* gramofonske ploče. Ali, naravno, precizno je navedeno o kojima se točno pločama radi. Dakle, osim forme koja bi mogla biti i posveta prostoru *Cagea* ili *Paika*, prisutna je i intimna, čak bih se usudio reći i kontemplativna dimenzija stoga što upućuje na mentalni prostor odnosno stanje svijesti nakon preslušane glazbe. Sličan motiv nalazi se i u radu *Dio zida mog nekadašnjeg stana u Herucovoj 17 na zidu u Agnietenplaats 2*. Naime, fotografiju zida u Herucovoj ulici autor je fotokopirno povećao do stvarne veličine i iz tih elemenata sagradio njezinu grubu repliku koju postavlja iznad radnog stola u nizozemskom Arnheimu (tamo se nalazi na postdiplomskom studiju) da ga podsjeća na nekadašnje i nepovratno prošlo vrijeme jer u Herucovoj sada živi drugi stanar.

KONCEPTUALIZACIJA DIZAJNA Uspješno ispreplitanje stvarnosti i njezina prijevoda omogućeno je pronalaskom osobna kreativna izraza, rekao bih, vrlo slobodne vrste. Taj autorski izum vidljivim



čini također i ispreplitanje etapa u procesu realizacije. Istodobno je, naime, jasno da je njegovo polazište doživljaj, posvješćivanje detalja koji kao teleskopom prepoznati i izdvojeni označuju bitne intimne dimenzije njegova života. Kao i da su te intimne dimenzije prepoznate i iskorištene kao čimbenici razvoja putem kojih se ustanovljuje i dovršava konkretan, prepoznatljiv rukopis. Naravno, pojedini elementi automatski bivaju uključeni u shemu autentične osobne križaljke i u konačnici je promoviraju u složenu konceptualnu instalaciju. Kronologija nastanka ne samo da je očita, nego i naglašena, jer za razliku od čestih slučajeva gdje finalizacija ne dopušta uvid u proces, ovdje je upravo proces jedna od ključnih poluga kako generalna dojmaja cijelog izložbenog istupa, tako i djelovanja pojedinih uključenih dijelova.

Točno je, kada ne bismo znali da je autor grafički dizajner, po ovoj izložbi to ne bismo mogli zaključiti. Stoga se ni približno ne može pretpostaviti kakva će biti njegova profesionalna budućnost. No, sudeći po hrabrosti izdvajanja i predstavljanja pojedinih motiva kao i zrelog osmišljanja njihovih finalnih izraza u kojem je osim plastično vidljiva putovanja do cilja, prisutna čak i svojevrsna autoironija s obzirom na taj put, prorekaio bih mu svijetlu autorsku budućnost.

Pa ako bi, u nekoj relativno plošnoj pretpostavci, bilo moguće diferencirati hermetičniji pristup konceptualnom izrazu (što ga njeguju, recimo, Žuvela ili Toumin) i izravniji, odnosno transparentniji (izdvojio bih Trbuljaka), Mihaljevića prepoznajem kao pobornika ili nastavljča ovog potonjeg. **E**



KATHARINA SCHLIEBEN UHVAĆENI IZMEĐU DVIJE STOLICE

KAKO POSREDOVATI I DOVESTI U ARENU KURIRANJA ONO NEVIDLJIVO, MARGINALIZIRANO, NEMATERIJALNO ILI EFEMERNO? OVO JE PITANJE POVEZANO I S POLITIČKIM PITANJEM REPREZENTACIJE: TKO I ŠTO JE REPREZENTIRANO I KAKO DOLAZI NA VIDJELO?

IRENA BORIĆ

S njemačkom kustosicom i predavačicom razgovaramo o iskustvu u instituciji za suvremenu i kritičku umjetnost Shedhalle u Zürichu, povijesti institucije, kustoskim strategijama i ograničenjima kulturnih politika za takvu vrstu prakse

Katharina Schlieben je zajedno sa Sønkeom Gauom vodila Shedhalle u Zürichu. Prije toga je bila kustosica u Kunstverein München u Künstlerhaus Wien te u South London Gallery u Londonu. Od 2010. radi kao kustosica i predavačica na Umjetničkoj akademiji u Dresdenu, a odnedavno vodi projekt i seriju predavanja: *Slučaj: umjetničko samoobrazovanje*.

Nedavno je gostovala u Zagrebu u Galeriji Greta gdje je u sklopu [BLOK]-ove serije predavanja *Mikropolitike* – koji se tijekom 2011. godine do početka 2012. bavio istraživanjima međuprostora proizvodnje i predstavljanja suvremene umjetnosti zajedno sa Sønke Gauom održala predavanje naslovljeno *Zarež umjesto točke. Propitajući proizvodne uvjete* na kojem su govorili o pitanjima reprezentacije i njihovim financijskim uvjetovanostima.

Shedhalle se nalazi unutar zaštićenog industrijskog kompleksa Rote Fabrik, poznatog mjesta alternativne kulture u Zürichu. Sve je započelo osamdesetih kada dolazi do sukoba između takozvane visoke i niske kulture. Nadovezujući se na tako postavljene obrasce, u Shedhalleu se izlagala umjetnost koja nije nalazila mjesto unutar okvira etabliranih izložbenih prostora u Zürichu. Možeš li ukratko navesti početne premise Shedhallea kao institucije do vašeg dolaska?

— Doista, Shedhalle je rezultat pobune mladih početkom osamdesetih, ili revolucije mladih, kako se to zvalo u njemačkom govornom području. Većina tih revolucionarnih aktivnosti bile su vezane za Rote Fabrik. Tada postaje prepoznatljiva kao mjesto alternativne kulturne produkcije, ali i mjesto izražavanja političkih stavova. Čitav kompleks ima različite sekcije, od kazališta, glazbenog i koncertnog dijela, preko restorana do samoorganiziranog vrtića za djecu. Tako da dio koji se odnosi na vizualnu umjetnost čini samo manji dio. Prvotno su prostor današnjeg Shedhallea vodili umjetnici (*artist-run-space*) po principu samoorganizacije. Situacija se promijenila krajem osamdesetih, točnije 1987. kad je Harm Lux postao prvim kustosom, a tu su odluku donijeli umjetnici. Odluka tako nije bila nametnuta odozgo, sami su je donijeli jer su se time htjeli institucionalizirati. Krajem osamdesetih odbor je odlučio da proizvodnja sadržaja treba imati središnje mjesto u Shedhalleu. Otvoren je prostor za kustose koji su zaista bili angažirani, bavili se političkim i kritičkim pitanjima unutar društvenog diskursa i njihovim značenjem u odnosu na umjetničku produkciju. Riječ je o zanimljivim kustosima/icama koji su devedesetih kurirali program Shedhallea kao što su Renate Lorenz, Marion von Osten, Ursula Biemann, Justin Hoffmann, Elke aus dem Moore i Frederikke Hansen. Ideja o suradnji je već bila prisutna, ali bilo je preklapanja nekih projekata i područja interesa, sve je bilo u stalnoj mijeni.

A glavno pitanje, što ga smatram specifičnim za Shedhalle, se odnosilo na razmišljanje o proizvodnji sadržaja i proizvodnji znanja u odnosu na društvenu stvarnost. Propitalo se kako pristupiti vizualnoj kulturi, u smislu materijalne proizvodnje, ali i političkih stavova, te kako problematizirati te teme kroz izložbu i kako je generirati kroz kuriranje. Smatram da je upravo to bilo jedinstveno.



Katharina Schlieben i Sønke Gau

KAKO POVEZATI DRUŠTVENU STVARNOST S KULTURNOM PROIZVODNjom I VIZUALNOM POLITIKOM, MOŽDA I VIŠE NEGO S VIZUALNOM UMJETNOŠĆU

Tada nije postojala retorika o kontekstualnoj umjetnosti niti o novom institucionalizmu i slično, već se radilo o iskrenom interesu za feminizam, urbanizam i postkolonijalne prakse. Ti su kustosi/ce od pitanja “što se događa” razvili formate reprezentacije, a ne obrnuto. Smatram to iznimno važnim, imajući u vidu taj rani interes za odnos suvremene umjetnosti i proizvodnje znanja. Iako je danas diskurs o proizvodnji znanja i kuriranju sveprisutan, oni su se time bavili vrlo rano s jasnim polazišnim točkama u kojima je bio bitan sadržaj, a ne način prezentacije.

Započeli ste kustoski mandat 2004. kao prvi kustoski tim u povijesti Shedhallea. Što vam je bilo naročito važno, na čemu ste insistirali kad ste počeli raditi u toj instituciji?

— S radom smo započeli 2004. jer je upravni odbor odlučio podržati timski kustoski rad. To je bila prilika za nas jer nije bilo uobičajeno podržavati suradničke strukture, može se reći da smo imali sreću. Ondje smo bili od 2004. sve do 2009., što je bilo prilično dugo u usporedbi s trajanjem drugih mandata. Nakon našeg odlaska ponovo su tražili kustoski tim. Na nedavnom natječaju su također tražili tim, ne nužno kustose vezane za umjetnički kontekst, već profesionalce transdisciplinarnog pristupa u društvenim znanostima. Opet je aktualno pitanje iz devedesetih, kako povezati društvenu stvarnost s kulturnom proizvodnjom i vizualnom politikom, možda i više nego s vizualnom umjetnošću.

Kad smo tek počinjali raditi u Shedhalleu zanimala nas je povijest Rote Fabrik. To nam je bila polazišna točka iz koje je proizašla prva izložbena serija *Spectacle, the Pleasure Principle, and Carnavalesque* (“Spektakl, princip ugođe i karnevaleskno”).

Upravo ste tom serijom skrenuli pažnju javnosti na važnost povijesti Rote Fabrik...

— Prvo smo htjeli saznati što se uopće dogodilo s Rote Fabrik, da li postaje još spektakularnija zbog turista koji je posjećuju u potrazi za alternativnom kulturnom proizvodnjom. Ili još uvijek ima određenu ozbiljnost jer ne postoji druga institucija koja je toliko fokusirana na kulturnu proizvodnju. Krenuli smo istraživati u gradskom arhivu, tražeći materijale o pobuni mladih zahvaljujući kojoj se tvornica afirmirala kao mjesto alternativne kulture po kojoj je i dalje prepoznatljiva. Upravo zato smo na prvoj izložbi postavili ta povijesno utemeljena pitanja, prikazivali smo opsežnu videodokumentaciju o pobuni mladih i strategijama koje su koristili. Te strategije mogu biti opisane kao karnevaleskne, njima su mladi ostvarivali svoja prava i formirali stavove kako bi zadobili pozornost javnosti.

SKVOTIRANJE RIJEKE

Kako su izgledale te karnevaleskne strategije?

— Istaknuti primjer takvih protesta je takozvani *Müller Broadcasting*. Protest mladih je započeo zbog velikog budžeta namijenjenog operi, brojne demonstracije su se odvijale u centru grada, a mediji su o svemu izvještavali. Zbog toga je televizijska emisija *CH-magazin* pozvala dvoje sudionika tih prosvjeda jer su željeli čuti njihove stavove. Osim njih, u emisiji su gostovali i šef policije, članovi gradskog vijeća i predsjednik socijaldemokratske stranke. Gosti-prosvjednici su unaprijed odustali od iznošenja vlastitih stavova, glumeći umjesto toga konzervativni vjenčani par Annu i Hansa Müllera. Zauzimali su se za strože mjere koje policija treba poduzeti protiv pobunjenih demonstranata. Takva inverzija je omela uobičajeni obrazac



fotka iz serije *Spectacle, the Pleasure Principle, and Carnavalesque*

javne rasprave, a predstavnicima grada je oduzela njihove argumente. Ovakva zamjena uloga govornika je okrugli stol pretvorila u medijsku farsu ispred upaljenih kamera.

Drugi primjer karnevaleskih strategija tog vremena su takozvane "plivajuće demonstracije". Gradske vlasti su zabranile prosvjedovanje na ulicama Züricha pa su prosvjednici izmjestili demonstracije plivanjem u rijeci Limmat, između mosta Quai i Platzspitze. Plivajući su izvikivali svoje slogane. Da, takve su strategije koristili. U ovom slučaju je rijeka kao javni prostor skvotirana izvan ustaljenih konvencija. Ekipe kamermana, policija i stanovništvo su taj događaj ostali promatrati u čudu.

Dakle, zanimale su nas takve strategije, proučavali smo ih i na njih mislimo kad govorimo o karnevaleskom, jer karnevaleski model funkcionira obrnuto, pretvarajući se da slijedi dominantnu struju, ali na kraju dobiva jednu sasvim drugačiju vrstu javnosti. Te smo strategije kojima su se služili pobunjeni mladi povezali sa suvremenom umjetničkom produkcijom, kako bi uočili sličnosti i razlike. To je bila početna točka našeg programa. Tako su nam povijesni primjeri karnevaleskih strategija postali ključ za razmatranje suvremene situacije.

Projektom *Spectacle, the Pleasure Principle, and*



rad Andreje Kulunčić *1CHF=1VOICE (1FRANK = 1GLAS)* kao dio serije *Work to do! Self-organization in Precarious Working Conditions*

Carnavalesque ste se dotakli i trenutnog stanje *Shedhallea* i *Rote Fabrik* koji istovremeno funkcioniraju kao mjesto alternativne kulture i turističko mjesto. Možeš li reći malo više o tom koegzistiranju?

— Mislim da je upravo taj sukob alternativnih praksi i spektakla jedan od nama najzanimljivijih aspekata, s obzirom na način na koji ta institucija funkcionira. Takvu situaciju dobro oslikava slučaj *Graffiti jam* festivala. *Rote Fabrik* bila je prekrivena brojnim grafitima, od kojih su neki imali povijesnu vrijednost, a drugi su bili rad nadolazeće generacije. Brojni međunarodni grafiti umjetnici su sudjelovali na tom festivalu, a do apsurdne situacije je došlo kada je sponzorska tvrtka prebojala sve već postojeće grafite smeđecrvenom bojom cigle. Prvo su obojali zidove da bi se na njih naslikali novi grafiti, a nakon toga je druga sponzorska tvrtka prebojala zidove s novonastalim grafitima. To je bilo posve apsurdno jer su grafiti ondje bili svega nekoliko dana. Oni su reducirani na svoju estetsku površinu, oduzet im je potencijal otpora, svedeni su na gestu, postali su spektakl koji može biti institucionaliziran, usmjeravan i komercijaliziran. Upravo se tu vidi taj paradoks između spektakla i konzumerizma, i strategija otpora.

UMJETNOST NA KRAJU PROCESA

Projektom *Work to do! Self-organization in Precarious Working Conditions* ("Zadaci! Samoorganizacija u prekarnim radnim uvjetima") propitivali ste mogućnosti i specifične probleme samoorganizacije. Također ste se osvrnuli na institucionalni okvir *Shedhallea*. Koja je bila polazišna ideja za projekt i što ste željeli njime postići?

— Polazište nam nije bilo toliko u propitivanju umjetničkog konteksta. Štoviše, umjesto govorenja na početku, htjeli smo vidjeti kako umjetnička organizacija funkcionira u drugačijem okruženju, primjerice u marketingu, politici, feminizmu ili medijskoj produkciji ili u situaciji urbanog planiranja. Istražujući ta druga okruženja, bilo nam je zanimljivo uočavati slične ili posve različite ideje i njihove motivacije, koje su njihove ideologije, koja je njihova ekonomska osnova da bismo razumjeli kako funkcioniraju; i onda smo se s tim sadržajem vratili natrag u umjetnički kontekst. Zanimalo nas je što se s takvim sadržajem može učiniti u umjetničkom kontekstu. Zatim je uslijedila serija javnih istraživanja; razgovarali smo s akterima različitih inicijativa o njihovom iskustvu. Pitanja i odgovori generirani tijekom istraživanja su postali početne točke za koncipiranje umjetničkog projekta.

Koje aspekte projekta smatrate posebno važnima?

— Jedan aspekt je ta paradoksalna situacija organiziranog konteksta koji pokušava uspostaviti alternativne modele prema neoliberalnom sistemu s jedne strane, ali

se istodobno često nalazi u situaciji u kojoj reproducira vrlo prekarne radne uvjete. U tome je dilema i teško ju je riješiti. Uopće nije važno da li se radi o umjetničkom okruženju ili ne, jer stvar vjerojatno uvijek funkcionira na isti način. Druga stvar je ta da se *Shedhalle* ugleda na različite tradicije samoorganizacije. Tako se inicijative sedamdesetih i osamdesetih posve razlikuju od osmišljavanja projekata 2007., kao i razmišljanja u okvirima ekonomije, kako biti jasan javnosti, kako koristiti medije drugačije. Na temelju tog iskustva smo zaključili da ne želimo isključivo razgovarati o samoorganizaciji, željeli smo nešto učiniti zajedno s umjetnicima koji se već nalaze u promjenjivim strukturama i projektima. To je bio velik izazov, jer je postojao ogroman jaz između načina na koji bi samoorganizirani projekti mogli funkcionirati, i očekivanja koju javnost ima od javne institucije. To je vjerojatno bio najznačajniji trenutak, i tad smo puno učinili za nas, u kustoskom smislu, ali i u smislu kulturnih politika.

NEMATERIJALNA I AKTIVISTIČKA UMJETNOST

Temu kulturnih politika često provlačite kroz projekte na kojima ti i *Sönke Gau* radite, posebice kad je riječ o nematerijalnim procesualnim umjetničkim projektima. Kada govorite o kulturnim politikama često koristite frazu "uhvaćeni između dvije stolice" (caught between two stools) kako bi opisali nestabilnost situacije i zahtjev za "još više posla!" u kojoj se inicijative profilirane poput *Shedhallea* često nalaze. Što smatrate problematičnim kod struktura financiranja i kulturnih politika koje uvjetuju takve strukture?

— Tijekom realizacije *Work to do! Self-organization in Precarious Working Conditions*, imali smo različite umjetničke projekte, mogli bismo ih svrstati u društveno angažirane umjetničke prakse ili nematerijalni rad, i ubrzo smo shvatili da je za produkciju takvih radova nevjerojatno teško dobiti javnu financijsku potporu. Smatramo da do toga dolazi jer se premalo radi na preciziranju kriterija na temelju kojih se sredstva dodjeljuju, a fondacije premalo rade na razvijanju koncepata koji će biti drugačiji od prezentacijskog modela. Naravno, *Shedhalle* ne zanima toliko reprezentacija umjetnosti, jer postoje brojne druge institucije koje to već rade, a ista je situacija kod produkcije umjetničkih radova. Postoji vrlo malo razumijevanja od strane javnosti i fondacija za potrebe takvih umjetničkih praksi i to je ogroman problem tijekom realizacije, jer je čitavo vrijeme potrebno posebno objašnjavati što te prakse trebaju i kako se kriteriji politike financiranja trebaju promijeniti. Dakle, treba mijenjati kulturne politike, ali i interpretiranje aspekata istraživanja za vrijeme produkcijskog procesa.

Jeste li proveli konkretne inicijative kako bi promijenili postojeću situaciju?

— Da, došlo je do masovnih financijskih rezova u Švicarskoj 2008., na temelju svih različitih izvještaja rezova i uzoraka nadležni su se odlučili odmaknuti od horizontalne hijerarhije davanja novaca različitim institucijama da bi se približili, nazovimo to tako, više vertikalnoj raspodjeli sredstava. Radilo se o izlozba koje su odmah bile prepoznatljive, i tu su uvijek bila ključna imena, uvijek dobra za medije. Tako se dogodilo da je mnogo malih *off*-prostora, koje je dotadašnja kulturna politika podržavala, ostalo bez sredstava. U suradnji s grupom *Les Complices* inicirali smo otvoreno pismo koje je potom potaknulo javnu debatu u Švicarskoj.

Situacija rezanja sredstava, kakvu ste u vas imali 2008., u Nizozemskoj se počela dešavati 2011. Oni ugrožavaju opstanak brojnih umjetničkih inicijativa, organizacija, pa i institucija. No, kako je čitava stvar završila?

— Završilo je spomenutom velikom diskusijom u koju su se uključili posve različiti sudionici. Ipak, parametri nisu zaista promijenjeni. Našli smo se u situaciji koja pomalo podsjeća na *No logo* Naomi Klein, koja opisuje kako kritika sistema na kraju bude prisvojena od istog tog sistema protiv kojega je na početku bila uperena. ■

NERED NA KARTI SVIJETA

O EPEHAOVIM TISKOTINAMA NEMAM NIKAKVIH ILUZIJA. IPAK, GLOBUS MI TADA NIJE UKINUO MOGUĆNOST ODGOVORA NITI JE UNAPRIJED BROJAO MOJE RETKE, KAO ŠTO JE TO UČINIO AKTUAL, ŠTITEĆI SVOJEGA KOLUMNISTA KOJI SADA ODVAŽNO ŠKILJI IZA UREDNIČKE SUKNJE

SLOBODAN ŠNAJDER

N ašao sam se, bez svoje volje i krivnje, već u onoj životnoj dobi kad moram svoditi račune te samome sebi odgovoriti na pitanje: U što si utrošio svoj život? Računa ima raznih, a život je jedan. Život pomno prate razne "naplatne službe". Postoje i "utjerivači dugova". Postoje i takvi koji će trčati za ljesom ne bi li mi u nj ubacili još koji neplaćeni račun. Postoje i brojni nenaplaćeni, osobni računi.

Stariji će se možda sjetiti da sam dosta svojega života dao teatru. Je li to bilo pametno? Kako god okreneš, htjeli to oni kojima sam time što sam pokušavao raditi išao na živce ili ne htjeli, bio sam, barem prema razini uvida u kazalište, insajder. Mahom neigran, više izigran, ali ipak insajder.

ŠTO JE TO "KAZALIŠNA DIPLOMACIJA"? Danas tvrdim sljedeće: Da nisam insajder, da sam u poziciji „običnog gledatelja“, a da znam to što znam o "kazališnoj diplomaciji", ja ne bih NIKADA ušao u kazalište. "Kazališna diplomacija" najgora je od svih vrsta diplomacija; premda, naravno, pojedine struke (pisci, arhitekti, liječnici itd.) tražit će taj neveseo "primat" za sebe.

Tekst dvostrukog autorstva, koji potpisuje Zvonko Maković, a objavljen je u *Aktualu*, pisan na margini skandaloznog natječaja, dobar je primjer takve "kazališne diplomacije". Malogradanin smatra da je teatar nešto himbeno, mjesto gdje se ljudi pretvaraju, lažno predstavljaju kao netko drugi, gluma je malogradaninu, koji, naravno, sve svoje stavlja na kartu najčistije iskrenosti, nešto skoro nečasno. Naravno, problem je u tome što su malogradani s obje strane rampe.

Makovićev tekst većim se dijelom sastoji od samih uskličnika. U njemu nalazim račun koji mi dvojac Vrgoč/Maković podnosi po tko zna koji put. Detaljno sam objasnio kakav je i čemu taj račun, naprimjer u *Globusu*, nakon divljačkog narstaja stanovitog Katunarica. O epehaovim tiskotinama nemam nikakvih iluzija. Ipak, *Globus* mi tada nije ukinuo mogućnost odgovora niti je unaprijed brojao moje retke, kao što je to učinio *Aktual* štiteći svojega kolumnista koji sada odvažno škilji iza uredničke suknje. E pa da nam živi tisak liberalni!

Iako sam, dakle, već nekoliko puta objasnio što je prava pozadina te mantre o "Šnajderovim dugovima", iako sam preporučio da bi sudski put bio najbolji put da se ta stvar već jednom raščisti (mislim da će to tako morati biti), ovakva moja očitovanja u kontekstu „kazališne diplomacije“ ne vrijede ništa. Pa moram opet.

Račun koji mi gura pod nos g. Maković iznosi 1.521.511,04 hrk. Ne znam kane li me utjerivači dugova gg. Vrgoč/Maković uskoro presresti u nekoj mračnoj ulici. Ipak, usuđujem se reći da to nije sasvim točno. Prema mojoj evidenciji, taj dug iznosi 8.071.948 kuna te 12 lipa. Da bi utjerivači taj dug lakše upamtili, sretno se poklopilo to da taj dug ponavlja datum mojega rođenja, dan, mjesec i godinu. 12 lipa ukazuje na apsolutnu točnost izračuna; ja sam naravno spreman, glede lipa, tu i tamo popustiti. Ali inzistiram na tome da je moj dug

nesravnjivo veći no što su ga oni zbrojili. Vrgoč/Maković dakle svjesno umanjuju moj dug, a ja ne znam zašto.

PAPIRIĆI KAO "PROGRAMI" Mali je problem ovdje u sljedećem: U danima primopredaje, pisao se prosinac 2004., Grad je poslao u ZKM ekipu ljudi koji znaju nešto o financijama. Nikada prije ja nisam vidio nikoga od njih i ne znam kako se zovu. Kako je i red, oni su prevrnuli svaki papir u vezi s mojim poslovanjem. Postoji zapisnik koji je dio primopredaje. On je sačinjen i potpisan u onom povijesnom trenutku kad je Vrgoč, u teškoj borbi, osvojila ZKM na temelju programa kojim je to isto pokušavala deset godina, tojest nesuvislog papirića od dvije-tri kartice, a bez ijednog dana radnog iskustva. U tom zapisniku stoji da je Vukovićeva i moja pasiva u trenutku primopredaje iznosila 150.000 hrka; od toga je dobar dio bio dug Festivala svjetskog kazališta prema ZKM-u.

No sve je to bilo u zimsko doba. Onda smo išli prema sve toplijem vremenu. Poznata je osobina tijela da se šire na toplini, pa je moj dug rastao kao tijesto. To jest, prema potrebama. Jer ipak je cijela ta ferutma neugodno vonjala na političku trgovinu mojim lešom i to onom najniže razine. Mi smo u ZKM četiri godine poslovali teško jer smo htjeli nešto uistinu napraviti; a radili smo unutar budžeta koji je bio mnogo manji nego onaj koji je tako velikodušno stavljen na raspolaganje ravnateljici Vrgoč, tom Daru Neba. Da je to što ovi računovode sada, po tko zna koji put, insinuiraju točno, ja bih bio morao otići iz ZKM već nakon prve godine mandata.

No mi jesmo poslovali teško, a to najviše zato što smo alimentirali glumački proletarijat. ZKM naime u trenutku mojega dolaska teško da je bio mlad. Nema toga ravnatelja na svijetu koji bi od Gertrude mogao učiniti Ofeliju, od Hekube Ifigeniju, pa taman da mu usred teatra teče Zdenac mladosti. Uveo sam u ZKM prekrasnu generaciju mladih glumaca, koji su pod kraj mojega mandata primljeni u radni odnos. Vrgoč dobila je fantastičan ansambl, ali što je ona mogla o tome znati? Ti mladi glumci do danas se nisu osobito razvili, oni nose tacne i dodaju pepeljare. Što je njima mogla ponuditi jedna Vrgoč koja je prije dolaska u ZKM godinama filozofirala u svojim kritikama, najslabijim u generacijskoj ponudi, o "repertoarnom kaosu" zagrebačkih kazališta, da bi vrlo brzo i sama počela proizvoditi kaos do danas? Koji je to njezin repertoar, a nije ga bilo pod mojoj upravom? G. Medvešek grunta i radi svoje. Jelčić radi svoje. Tu i tamo priskoči Montažstroj sa svojom gimnastradom. Nema više Brezovca, ali ima Buljana. Tu se može razgovarati o ukusima. Ili Magelli, naravno, koji u moje vrijeme nije htio raditi u Hrvatskoj, a bio bi radio da je htio. Dvije su njegove predstave, vrlo dobre, preuzete u moj repertoar. Vrgoč je, pravilno shvativši "nalog vremena" na temelju kojega je uopće ušla u ZKM, skinula gotovo sve moje predstave. Itd. Što bi ona mogla znati o tome kako se gradi ansambl, i tko će izmjeriti golemu kulturnu štetu proizročenu obustavljanjem jednog kazališnog

projekta, te zašto netko ne učiniti posao i ne usporedi sredstva kojima su zatrpali Vrgoč i sredstva kojima sam raspolagao ja? Lako je tako biti "uspješna ravnateljica". Čega, dakle, ima u velikom repertoaru Vrgoč, a nije bilo u ZKM kad sam ga pokušavao voditi? Napose kad je ova potrošila svoju gimnazijsku lektiru? Pitanje bi se moglo postaviti i obratno: Čega je onda ipak bilo a danas nema ni za lijek?

MAJKA SVIH GRADOVA Sad je vrijeme da razmotrimo drugu Makovićevu mantru, onu o "međunarodnoj suradnji". Vrgoč izdiktirala mu je gradove u kojima je u novije doba gostovao ZKM. Eto, klikće Maković, to su uistinu gradovi, a ne pitoresna mjesta kao Brčko. Teško je tu veliki Maković uvrijedio enklavu Brčko, propulzivni grad na tromedi, koji ima i svoj festival, ali dobro, Brčko je za našega kunsthistoričara valjda Bizant. Mi stremimo Zapadu, isključivo Zapadu, pa se borimo za nagrade naprimjer u Novom Sadu. No sve je to, rekao sam, "kazališna diplomacija". Tu nužno dolazi do nereda na karti svijeta.

Ali sve to nije ništa, odmjereno epohalnim uracima gde Vrgoč. Evo zašto. Prilično zapanjen, u popisu velegradova koje navodi Maković nalazim uglavnom one u kojima je ZKM gostovalo i dok sam ga ja vodio. I naprežem se sjetiti kako li je izgledao naprimjer Berlin godine 2002, kako Moskva. Bez sumnje, sve dok ih gđa Vrgoč nije otkrila i "stavila na kartu svijeta", Berlin, Beč i Moskva bili su nešto kao Brčko. Pamtim: Kakva je Berlin bio selendra! Ku'dammom u to su vrijeme još išli konjski tramvaji, a sa svih balkona pijukali su piceku. Ali eto, onda je u Berlin došla Vrgoč, taj Dar Neba pa se Berlin stao razvijati, dok je Brčko, u kojemu ZKM nije gostovalo, ostalo Brčko i pravo mu budi. Otud predlažem da se ravnateljicu proglasi počasnom građankom Berlina, Beča i Moskve, ako ne i Majkom Gradova. Danas je Berlin naprosto neprepoznatljiv, usporedi li ga se s gradom iz doba dok je bio Brčko, a u njemu gostovao "Meštar svijetu hulja", dakako na njemačkom.

Ipak, ima još jedna razlika u tim gostovanjima onda i danas. Mi smo obično skupili sve kritike do kojih smo mogli doći, dali ih smo prevesti i objaviti. Vrgoč, Milo Dijete, daleko je od takve ideje. Zašto? Možemo li nešto pročitati o trijumfantnom gostovanju ZKM naprimjer u Moskvi? Ili u Beču, kada su, po iskazu same gđe. Vrgoč svi (oprez: svi!) austrijski mediji izvijestili o gostovanju? Pa ako su svi, možemo li čitati barem jedan? Možemo li vidjeti makar i jedan redak o velikom trijumfu, i prilično skupom prekooceanskom tripu, u New Yorku?

TRGOVKINJA PO MJERI VLASTI Vrgoč naprosto je naučila onu vrstu trgovine kojom se bave naprimjer vlasnici nekih ex-jugoslavenskih, nekoć uglednih festivala. Pomisliš, radi se ovdje o umjetnosti, a čovci jedni s drugima trguju tepisima. Toliko o tim dvjema mantrama koje je Maković upleo između svojih uskličnika.

No prava je tema ipak jedan traljavo namješteni natječaj. U toj je prilici i opet izašlo na vidjelo što nam čini naša "kazališna diplomacija" i kako je, s druge strane, ugodno biti "kljent" te "diplomacije". Postoji zadana procedura, naravno, ali ona ne vrijedi za svakoga. Sigurno nije vrijedila za Gordanu Vnuk koju je Maković teško i kočijaški izvrijedaio samo zato što se drznula uopće podnijeti molbu. Poruka koju su gradske vlasti time poslale jako je loša. Vnuk je u nastavku dokazala da njezina aplikacija nije uzeta u obzir a to zato što je sve bilo unaprijed odlučeno. Maković je na ovu tvrdnju uskliknuo jedno pedeset puta, a onda je potvrdio: "Napominjem još jednom (elem, pedesetiprvi put, op. S.Š.), kako se niti na jednoj od navedenih instancija kandidatkinja Vnuk uopće nije spominjala kao relevantno ime... ". Pa to je upravo što Vnuk i ja pokušavamo dokazati. Kako polemizirati s mahnitavcem koji tvrdi ono isto što i strana s kojom tako žučno polemizira? Padaju standardi u svemu, pa i u vodenju polemika. Ja se nerado tučem s pjanim čovjekom, pjanim od moći za koju je ranih devedesetih javno objavio kako ga "uopće ne zanima". Opio se čovjek, a da ni sam ne zna kako. Ne zanima ga moć. Ah, dakako! A što drugo Makovića uopće zanima? Ja znam da Makovićeve dijatribe moraju izazvati mučninu kod svih, pa i njega samoga. Ipak, mislim da mu ne bi bilo nepametno svoju polemiku, kad je jednom istisne iz tube svoje mržnje, još jednom pročitati: ne bi mu se dogadale ovakve komične stvari da sam tvrdi upravo ono što želi osporiti.

"Tri vrhunske kulturne instancije", kaže dalje Maković, obasule su svim mogućim laudama Vrgoč, taj Dar Neba, dok se o drugoj kandidatkinji, nekako baš i nije govorilo. Točnije, kaže on sam, nije se govorilo uopće. Lijepo. Q.E.D., tojest u prijevodu: što je trebalo dokazati.

Ostaje pitati što bi to kod Makovića značilo "vrhunske kulturne instancije". Meni je to nejasno. One koje su na vrhu?

Ma jasno je što su to "vrhunske kulturne instancije". To su one kojima prezidira, a usput i pomalo inkasira, upravo g. Maković. Nijedna druga "kulturna instancija" ne može biti "vrhunska", ako njezin "vrhovnik" nije g. Maković. Po tipu i imenu, sličnom je "kulturnom instancijom" predsjedavao Mario Kovač. Ali fućkaš ga kad ona nije vrhunska. Zaključci ove "instancije" koja ima nižu visinu (koliko god se Kovač širio na toplini), nestali su u nekoj ladići, kao i 11.000.000 kuna. Cijeli je proces odlučivanja naprosto ismijan, kao što je, s drugačijih pozicija, on ismijan i u slučaju ZKM-ova natječaja. Događaju se strašne stvari. Maković i slični koji o teatru nemaju ni najmanjega pojma, ali jako vole pliš naprimjer HNK-a, ureduju, isključuju, vrijedaju, nadasve arbitriraju. Za čije babe zdravlje? Čovac urla po hodnicima, lupa vratima, a kad napusti prostoriju, zgroženi se u čudu pitaju: A tko je to bio?

Potrebne su korjenite promjene. Da bi one bile moguće, potrebno je najprije rasvijetliti ne baš tako tajanstvene praktike naše "kazališne diplomacije". ■

DAVOR VRANKIĆ

**SVIJET HUČI I ISPARCELIZIRANU
STVARNOST PREKRIVA
NOVIM FIGURACIJAMA
KOJE TAKOĐER NISU REFLEKSIJA
NA REALNOST, NEGO NOVA
KOMBINATORIKA PROSTORA,
A PRAVI RED JE, IZ PERSPEKTIVE
UGODNE GRAĐANSKE POZICIJE,
ZAPRAVO – KAOS**



GEOMETRIJA KAOSA

VRANKIĆ JE LIKOVNI UMJETNIK UNUTRAŠNJIH SVJETOVA I NJIHOVIH LABIRINATA, TAJNIH PROSTORIJA, MAJSTOR PRETVORBI PITOMIH DNEVNIH BORAVAKA U PROSTORE KOJI KOMBINIRAJU BAJKOVITOST HORORA S REALIZMOM MIKROSKOPIJE

— **DARIO GRGIĆ**

Već letimičan pogled na Vrankićeve crteže evocira stare legende o gnomima i njihovim zarobljenicima, ljudima koji su i sami postali nekako “gnomični”. Kao da ih je podzemni prostor svojim emanacijama podvrgnuo vlastitim geometrijskim zahtjevima. U Irskoj se još početkom prošloga stoljeća moglo sresti ljude koji ne vjeruju u Pakao i duhove, ali su se osobno uvjerali u postojanje patuljaka, vilenjaka, malih vila i palih anđela. William Butler Yeats piše o postojanju duhova kao o nečemu što je “blisko pameti”. No kod Vrankića se ne radi o spiritologiji, nego o geometriji, o novom rasporedu prostora kao posljedici promjene položaja bića na ljestvici postojanja.

ŠERIFA GUTAJU ROMBOIDI To su radovi koji su likovni iskaz historije otetih bića, zatočenih od strane nepoznatih sila. Pozitivistička znanost i psihologija u ovim se novonastalim okolnostima pokazuju nedostatnima. Postoje samo rijetka umjetnička i filozofska svjedočanstva. Izobličena *Ofiarom Hiroszimy* Pendereckoga ili fusnote o vrelom krumpiru i Nietzscheovu konju Bele Tarra u *A Torino lo* artistički su izraz situacije koja više nema svoj realizam i koja je posve progutana simulakrumom, koja se i tumači iz simulakruma. Platon je najstariji bodrijarovac. Što je u njegovu djelu pojavni svijet nego jedan takav izmišljaj koji je prerastao izvorni humus, što je maltene školski primjer simulakruma? Baudrillard je predvidio ovogodišnjeg Oscara, i to prije skoro trideset godina, kada je napisao kako je budućnost filmske industrije u snimanju nijemih i crno-bijelih filmova.

Vrankić se vraća olovci, ali za razliku od umornih holivudskih produkata beskompromisno ide dalje u bilježenju procesa dekomponiranja svijeta, ne radeći svojim crtežima nikakvu rekapitulaciju, ne nudeći apaurinsku i steriliziranu, bezopasnu i miroljubivu likovnost restauraterskoga tipa. U radu naslovljenom *High Noon* možemo vidjeti s čime u ovako viđenome svijetu revolveraš (odnosno gledatelj) ima posla: umjesto da se, kao u tradiranome umjetničkom narativu, šerif susreće s moralno neodlučnom masom, on ovdje ima posla s prostorom koji se odrođuje. Njemu ne pucaju u leđa, nego ga gutaju romboidi. To je onaj gnomski arhitektonski sustav podzemlja u kojemu je zaglavio oteti pozemljak. Vitalizam koji njegove difuzno raspršene likove — difuzne u smislu da se, pogledamo li Vrankićeve radove, možemo osvjedočiti kako se radi o junacima koji gotovo da se stapaju s okolišem — eventualno održava u postojanju i na rubu je implozivnog spuštanja u kaos. Ili bi bio na tom rubu da tu difuznost nije moguće vidjeti i kao rasipanje svjetlosti svijeta u nastajanju, svijeta koji se podiže iz kaosa i na putu je da postane racionalan.

Janusovski karakter Vrankićevih radova očituje se i u strategiji barem dvostrukih atmosfera. Rad *Furniture Remover* evocira slatkastu atmosferu djetinjstva u istoj mjeri kao i anksioznost, prijeteću atmosferu koja pritišće naizgled idilične momente. Plišano okruženje u koje je smješten lik ovu dvostrukost ne umanjuje nego podvlači. Sam Vrankić kaže kako se duh vremena u slikarstvu (ili likovnoj umjetnosti općenito) najbolje može vidjeti u načinu tretiranja prostora. Osim promišljenog kompozicijskog momenta svakog njegovog rada promatraču se nameće i nezanemarivi modalni aspekt koji naginje prema verbalnom izrazu što gotovo da priziva narativ.

SVIJET BEZ OSLOMCA Visoki komunikacijski nivo Vrankić postiže razigranošću, preciznošću, fragmentacijom, što su sve upotrebljeni elementi dobro uočljivi u djelu *Homesick*. Oko koje viri iz ogoljenog mozga koji je smješten iznad prepletenih iznutrica gotovo je humorističan komentar suvremene rascjepkanosti i ujedno crtački briljantno izveden ekspeze o važnosti vladanja prostorom vlastite izražajnosti. Ovdje imamo školski primjer Vrankićeva virtuozna, maltene škrta baratanja obiljem. On je tvrdica u smislu u kojem je svako majstorstvo obilježeno tvrdičenjem, svodenjem izvedbe na jedan, ali zato briljantan potez. Tako da se ovdje radi o asketskoj raskoši gdje je polifonost oblika posljedica nužnosti zahtjeva onog likovnog: crtežom je obuhvaćeno ono nužno i pažljivo se izbjegavalo kićenje, što ne znači da se ustezalo od detaljiranja: Vrankićev svijet počiva na percepciji mrvičastih činjenica i njihovoj ironijskoj obradbi. Malo je kada pafastost ambijenta izazivala takav nemir. Ovo što mi doživljavamo pod časnim imenom reda samo je birokratska uštogljenost koja nema veze s realnim stanjem stvari. Svijet huči i isparceliziranu stvarnost prekriva novim figuracijama koje također nisu refleksija na realnost, nego nova kombinatorika prostora, a pravi red je, iz perspektive ugodne građanske pozicije, zapravo — kaos. Kaos koji su veliki uspijevali doživjeti i vidjeti kao Logos. A Logos samo stoga jer je na ovim radovima imenovana, crtežom uhvaćena podvojenost sila na centripetalne i centrifugalne, dok su prostor i vrijeme uhvaćeni i raskrinkani kao posljednji od homogenih perceptivnih uporišta. Svijet bez oslonca osim u nastajanju, u postajanju drugim.

U ovim radovima nema privilegiranih točaka ravnoteže. Kao što je realnost samo drugo ime za laž kojom smo se uspjeli uspavati. Međutim, u svijetu snova, zapravo iz svijeta snova, dolaze drugačija svjedočanstva, drugi glasovi, praćeni jasnim linijskim očitovanjima. Ovaj paralelni svijet samo je jedan u nizu ešerovski izraženog previranja masaka besmisla. Vrankić je likovni umjetnik unutrašnjih svjetova i njihovih labirinata, tajnih prostorijskih, majstor pretvorbi pitomih dnevnih boravaka u prostore koji kombiniraju bajkovitost horora s realizmom mikroskopije. Živi u Parizu, a ovako stoje stvari što se tiče izložbi njegovih radova: u New Yorku je izlagao u okviru art faira Armory Show od 8. do 11. ožujka, u Washingtonu od 21. ožujka do 14. travnja ima samostalnu izložbu Promenade. U Parizu sudjeluje od 29. ožujka do 1. travnja na Ars Paris. **E**



HIGH NOON 2011, 200 x 100 cm



HIGH NOON 2011, 200 x 100 cm



HIGH NOON 2011, 200 x 100 cm

**KOD VRANKIĆA SE NE RADI O SPIRITOLOGIJU,
NEGO O GEOMETRIJU, O NOVOM RASPOREDU
PROSTORA KAO POSLJEDICI PROMJENE POLOŽAJA
BIĆA NA LJESTVICI POSTOJANJA**





FURNITURE REMOVER 2009–2010, 70,5 x 100,5 cm



HOMESICK 2011, 111 x 77 cm

STIH KOJI ČUDA PRAVI

PREDSTAVA OJ, TI TOŽNI ČLOVEK (ZAKAJ SI NA SVETU?) U REŽIJI MARIA KOVAČA JE PRAIZVEDENA 17. SRPNJA 2008. U DVORCU VELIKI TABOR, A OVOM PRIGODOM POLAZIMO OD NEDAVNE IZVEDBE U VIP CLUBU KOJA SE NEKAKO DOGODILA U ISTO VRIJEME KADA I TV PREMIJERA DOKUMENTARNOGA FILMA DUNJA I TOŽNI ČLOVEK (REDATELJICA: BILJANA ČAKIĆ VESELIĆ)

SUZANA MARJANIĆ

Neka moja osobna priča o Dunji Knebl uvijek započinje s prisjećanjem na njezinu monodramu *Zašto sam postala javna pjevačica s 47 godina ili Strah od kloniranja*, a koja je praižvedena u klubu Rupa na Filozofskom fakultetu te davne 1997. godine, u klubu koji je postao inkubator svih multimedijalnih ideja kasnije Močvare. Inače, to scensko događanje ta iznimna etnoglazbenica, odnosno, kako sama sebe ipak radije iskreno predstavlja – *javna pjevačica*, podnaslovno je odredila kao monodramu s pjevanjem na hrvatskom (medimurskom), engleskom, indonezijskom i ruskom jeziku, a izvedbeno je osmišljena kao imaginarni razgovor s Krešimirom Dolenčićem. Naime, povod i potreba za pripovijedanjem, izvedbom te monodrame Dunja Knebl je označila vlastitom poviješću nevolja (u stilu Abelardova djela *Historia calamitatum*) koje je doživjela na Porinu gdje je morala pristati na ulogu umjetnice *klona*, kloniranoga pjevanja na *playback*.

Odnosno, kao što je te večeri u zaista prepunoj dvorani Rupe, tada smještene u podzemlju Filozofskog, umjetnica scenski ponovila taj realan, jezovit (na način balada) razgovor s Krešimirom Dolenčićem. Slijedi doslovan citat s te izvedbe: “Došla sam u Opatiju na probu i Krešo, evo, rekli ste mi: ‘Svi pjevaju na *playback*. Morate i Vi; pa, ne možemo, Dunja, praviti nekakve iznimke.’ (...) Onda ste Krešo rekli: ‘Dobro, Dunja, idite Kostadinovu, on Vam je glavni urednik.’ (...) I nakon dosta izgovorenih bučnih rečenica (*kod glavnog urednika*) rekli ste mi: ‘Je, gospodo Knebl, ak’ se ne bute navčili pjevati na *playback*, ne bu vas na televiziji.’ (*urnebesano smijeh uz istodobno zgražanje publike*) Ja sam se tak’ uplašila da sam odlučila da dodem ovamo u Rupu. (*pljesak publike*) A kako sam nekad kad sam *ovdje* studirala, također (...) pjevala, onda bi se možda ova monodrama mogla nazvati *Povratak u rupu*. (...)» (*smijeh i pljesak publike*)

IZVEDBA JEZOVITIH BALADA No, za razliku od monodrame *Zašto sam postala javna pjevačica s 47 godina ili Strah od kloniranja*, koja je bila potaknuta poviješću vlastitih nevolja, multimedijalnom glazbeno-scenskom predstavom *Oj, ti tožni človek (zakaj si na svetu?)* Dunja Knebl sa svojim histrijskim bendom u okviru ove globalne recesije i depresije nastoji, i to inscenacijom hrvatskih narodnih balada, koje iščitava kao crnu kroniku davnih dana, odgovoriti na podnaslovno pitanje te predstave – dakle, “Zašto smo na svijetu?”, koje možemo odrediti kao traumatično pitanje povijesti nevolja nas 99 % u odnosu na gornjih 1 % koji, kako je to pokazao npr. pokret Occupy Wall Street, ovaj svijet čine paklenskom i jezovitom kulisom. Podsjetimo: predstava *Oj, ti tožni človek (zakaj si na svetu?)* u režiji Maria Kovača je praižvedena 17. srpnja 2008. u dvorcu Veliki Tabor za vrijeme Tabor film festivala, a ovom prigodom, polazimo od nedavne izvedbe u Vip Clubu koja se nekako dogodila u isto vrijeme kada i TV premijera dokumentarnoga filma *Dunja i tožni človek* (redateljica: Biljana Čakić Veselić).

Naime, predstava je osmišljena kao multimedijalno glazbeno uprizorenje hrvatskih

narodnih balada, koje su – u interpretaciji Dunje Knebl – nekoć funkcionirale kao onovremeni žuti tisak, pokretne novine koje su prepričavale tragične događaje, a pritom se umjetnica poziva na definiciju balade u određenju Vinka Žganca koji ih vrlo jednostavno, jasno određuje kao pjesme o našoj sudbini s tragičnim završetkom. I zaista cjelokupna ta predstava izgleda poput stranica današnjega žutog tiska, s dobro poznatim narativima krvavoga raspjeta – odnosno, tko je koga “ukokao”, prevario, pokrao, smoždio, dakle, o svemu onome što odstupa od takozvanoga “normalnoga” – gdje umjetnica pridodaje – što god to značilo. Ili kao što je jednom prigodom o etici/estetici dobrote s onu stranu zla zapisao Krleža: “Trebalo biti dobar. Velik u dobroti. (...) A kod nas dvadesetčetiri sata na dan, boga ti, majku ti, s glagolom, ubij, majku mu njegovu.”

Jednostavna forma scenskoga događanja predstave *Oj, ti tožni človek (zakaj si na svetu?)* može se odrediti smještanjem na granici između *acting* i *not-acting*, ako prizovemo odrednice teoretičara izvedbe Michaela Kirbyja. Naime, riječ je o *actingu* (gluma) u onim segmentima kada članovi histrijskoga benda scenskim pokretima izvedbeno opisuju događanja u baladama na tragu tzv. plemenitoga diletantizma na način fantastične Vratilove družbe iz Shakespearea *Sna Ivanjske noći*, a o konceptu *not-acting*, odnosno o nematričnoj izvedbi, dakle, o izvedbi bliskoj umjetnosti performansa, u onim segmentima kada Dunja Knebl daje uvodni ili pak završni okvir navedenih balada, uglavnom ih upisujući u suvremeni kontekst koji je jednako tako, kao što nam je svima dobro poznato koji nemamo saborske plaće, jezovit. Inače, u spomenutom dokumentarnom filmu *Dunja i tožni človek* Dunja Knebl posebno je među izvođačima istaknula ulogu Tome Sombolca kao glavnoga aranžera glazbenih brojeva te predstave, a sadržaj je balada režijsko posložio u scenska događanja kreativno svenazočni i dobrim energijama usmjeren Mario Kovač. Pritom sâm histrijski bend okuplja desetak izvođača/ica, od kojih su neki, njih četvero, nekadašnji polaznici/ice etnoradionice koju Dunja Knebl već godinama održava preko kluba Močvara, a ostali dolaze iz raznih zagrebačkih zborova (Glas, Renesansni ansambl). Tu je i voditeljica Kubusa Ivana Marijančić (koja je i dovela veći dio nove ekipe), a glazbenu matricu benda čine gitare i najrazličitije udaraljke – od onih glazbenih do onih priručnih iz svakodnevice, npr. kuhinje. Naravno, kao svoju trajnu inspiraciju i u predstavi i u dokumentarcu Dunja Knebl nije propustila navesti Florijana Andrašeca (1888.–1962.), njegovu zbirku popijevki iz Medimurja, odnosno, kao što ga je opisao Franjo Božić brojnim njegovim ulogama i pozivima: crkveni orguljaš, skladatelj i pjesnik, pisac epova, rezbar, kipar, napredni poljoprivrednik, kolar, bačvar, dirigent li-mene glazbe DVD Dekanovec, voditelj tamburaškog sastava te koreograf i zborovođa Seljačke sloge u Dekanovcu, inovator (preša na polugu); ukratko – u Dekanovcu i okolici kao *jezeromešter* (Tausendkünstler) *postao je legenda*.



U ovo medijsko doba, kada prevlada dominacija ikoničnosti nad riječju, kada se pjesme sve više gledaju, odnosno kako smo vrlo često uz pjesmu navikli i na njezin vizualni sadržaj – najčešće u obliku spotova ili snimki koncertnih nastupa – upravo je u skladu s tim duhom vremena, ali i trendom, Dunja Knebl sa svojim histrijskim bendom odlučila uprizoriti hrvatske narodne balade. Tako je i naziv Caveova albuma *Murder Ballads* umjetnica koristila isključivo iz razloga što je zahvaljujući Caveu navedena poetika postala bliska velikom krugu njegovih obožavatelja (usp. *Zarez*, broj 265, 2009).

Osim toga, kako se radi o arhaičnim n-pjevima, često teško razumljivima, histrijski dijelovi predstave, kako ih sami izvođači nazivaju, postaju i svojevrsni lingvistički vodič za publiku. Tako npr. baladu *Moj Đurinec (vince toči)* Dunja Knebl iščitava kao početak borbe za ženska prava u našoj regiji i pritom ju je prozvala *Nemoralna ponuda* s obzirom da balada (kao uostalom i film) govori o tome kako muž prodaje svoju ženu na jednu noć, gdje umjetnica pridodaje kako je navedeni običaj i postojao u sjevernim krajevima “baladne, jezovite naše”, naravno za one koji su imali “penaz”. Ipak, za razliku od filma *Nemoralna ponuda* (u kojemu predivan Robert Redford daje ponudu od milijun dolara) u baladi je *neobično* to što se žena više nije željela vratiti svome mužu, odnosno, njezinim riječima “Nesu ljube za prodaju, /neg su ljube za ljubavu!”

ČAROBNA FORMULA ILI “U OVOM MRAKU KOJI JE OKO NAS...” I dok su npr. Krležine “smolave” *Balade Petrice Kerempuha* (Gavella, 2010) u režijskoj vizuri Franke Perković sjajno naglasile Krležinu socijalnu akciju za sve one popljuvane i prebijene ove državnice koja je trenutno potpuno opljačkana i razderana poput kame prevarane i silovane “smude” (= bludnice), i navedenu je problematiku scenski simbolično redateljica označila praznim plastičnim bocama kojima se mnogi danas okreću kao jedinjoj strategiji preživljavanja, Dunja Knebl u inscenaciji hrvatskih

narodnih balada istaknula je upravo njihovu vrlo bitnu dimenziju žutoga tiska kao i sveprisutnih i sve popularnijih sapunica, medijskih tvorevina koje nude varljivu nadu, sindrom Bovary, lažno utočište *onima, nama* 99 % od globalne hegemonije predatorskoga kapitala.

I završna pjesma ove izvedbene baladne predstave čini pjesma *Dej mi, Bože, joči sokolove*, odnosno, samo njezina dva stiha: “Ti si meni po sredini srca, /Kak v črljeni jabuki koščica”, kojom Dunja Knebl daje i aktivističku dimenziju predstavi, odnosno, vjeru u moć djelovanja estetike na stvarnost, o uplivu estetike na etiku, odnosno, njezinim riječima: “U ovom mraku koji je oko nas, gdje *sve ono nešto* nas vrebja, neki PDV-i, neki užasi, neke planete koje prema nama idu (*smijeh publike*), jel’ možemo to nešto promijeniti!” I upravo u tom sveukupnom užasu (u kojemu se Sanader, moram pridodati, brani sa slobode) završno nam je ponudila, kako sama vjeruje, “stih koji čuda pravi”, kojim možemo promijeniti zlokobni vampirizam isisavanja kreativnih želja i energija, ili kako je Flaker to lijepo sročio – optimalnih projekcija u budućnost. Ili kao što Dunja u spomenutom broju *Zareza* vrlo jednostavno kaže: “Ne dam bedemu da mi uzme energiju”. I početak pjevanja tih čarobnih stihova pjesme *Dej mi, Bože, joči sokolove* histrijski bend kostimografski označava njezin sadržaj; naime, raspjevani su histrijski razotkrili glavnu stranu malih torbica, koje – uz izvezene prsluke – čine Dunjinu osnovnu kostimografsku poetiku kreativne svakodnevice, s apliciranim velikim crvenim srcima. I u toj završnoj atmosferi tih vizualnih *srca-koščica*, nimalo srceparajući umjetnica se obratila publici s molbom da ponavljamo ta dva stiha, i to tako da gledamo u oči susjedu/susjedi, ali ne s kojim/a smo došli. Odnosno, srčanim riječima Dunje Knebl na završetku tog hepeninga o čarobnoj formuli: “Otpjevate to svojem susjedu/i kojeg/koju ne volite, jer nije štos u tome da to otpjevamo koga volimo. To je čarobna formula. Idemo.” *Iii... Ti si meni...* ■

STJEPAN PETE FILE

O RASKRIŽJIMA OSJEČKE IZVEDBENE SCENE

S JEDNIM OD SUDIONIKA OSJEČKE NOISE SLAWONISCHE KUNST SCENE, STJEPANOM PETEOM, RAZGOVARAMO O NJEGOVU DOKUMENTARNOM FILMU NOISE SLAWONISCHE KUNST (NSK DOKUMENTI – RASKRIŽJE NA KLAJNOVOJ), ŠTO GA JE REŽIRAO ZAJEDNO SA SLOBODANOM ŠIJANOM 2010. GODINE

SUZANA MARJANIĆ

U razgovoru za Kolo 2008. godine navodiš kako je osječki Studentski centar osamdesetih bio najjači: naime, postojale su dramske sekcije, tečaj kreativnoga pisanja, likovne sekcije, zatim navodiš kako je gostovalo puno bendova te tako spominješ da je npr. i Björk imala nastup. Kakva je danas situacija s tim istim prostorom?

— Upravo tako, STUC u Osijeku je tih godina imao vrlo jaku kulturnjačku scenu. Usudio bih se reći da je tada Osijek doista parirao većim sredinama i gradovima u bivšoj državi. Osijek je tada pokrenuo muzički časopis *Heroina*, koji je, osim lokalne scene, pokrivaio kompletnu scenu u Jugoslaviji i izvan njenih granica. Što se tiče lokalne scene, ona je bila, rekao bih, na nekakvom vrhuncu, čak i u odnosu na ostale gradove u Jugoslaviji. STUC je tada skrbio gotovo za sve bendove u gradu, osiguravajući prostor i potrebna sredstva, potičući tako stvaranje povećeg broja mladih bendova. Osim toga, u STUC-u su djelovale mnogobrojne radionice, kao što si i navela: dramske sekcije, tečaj kreativnog pisanja, likovne radionice, a produkti tih radionica su bile izložbe, performansi, projekcije nezavisnog filma, književne večeri itd. Što se koncerata tiče, pored jake lokalne aktivnosti, idući ukorak s vremenom, Osijek je dovodio bendove, ne samo iz Jugoslavije nego i iz europskih država, pa čak i iz Amerike. Tako da je tamo nastupala grupa Sugarcubes (čija je članica tada bila Björk), kao i američke grupe Cows, God Bullies, Bitch Magnets. To je, po mojem mišljenju, bio jedan od najprogresivnijih perioda u Osijeku.

Osvrnemo li se na današnje stanje STUC-a i osječke scene, tu se situacija okrenula potpuno naopačke. U tom prostoru (konkretno u klubu Oks, gdje su se održavali spomenuti koncerti) sada je smješten jedan od najjačih folk klubova na ovim prostorima, a ostale kulturne aktivnosti u STUC-u gotovo da i ne postoje. Unatoč tome, i na svu sreću, u Osijeku je opstala jaka kulturna scena, kako glazbena tako i u ostalim segmentima. Postoje klubovi u kojima nastupaju osječki bendovi (Debeli precjednik, Go Mars, Praxitens, Dogo Argentino, Gužva u 16-ercu, In Roof, Grupa tvog života, Red Roosters, Kandija i gole žene, Galebovi...), kao i bendovi iz drugih sredina. Ista je situacija i s izložbama, predstavama, festivalima, performansima..., održavaju se, ali u nekim drugim i adekvatnim prostorima.

POSTEUROKAZ

U tom razgovoru spominješ i PostEurokaz. Kojih se predstava i performansa sjećaš s te manifestacije?

— PostEurokaz se te 1991. godine trebao održati u sklopu Osječkog ljeta mladih (OLJM), na kojem je žalost održana, čini mi se, samo jedna predstava, teatra Glej iz Ljubljane, 23. lipnja 1991. Koliko se sjećam, na PostEurokazu su trebali nastupati Damir Bartol Indoš, Goran Lišnjčić s performansom *Nowy lef*, Montažstroj, Aleksandra Turjak s predstavom *Seven years of sorrow*, ZPA (Zagrebački plesni ansambl) itd.

Tko su bili organizatori PostEurokaza? Radi li se o istoj ekipi koja je organizirala i Osječko ljeto mladih?

— Organizatori PostEurokaza su bili ista ekipa koja je prethodnih godina organizirala OLJM. Glavni urednik programa bio je Goran Rem, Milan Živković je bio urednik kazališnog programa, Darko Močilnikar je bio urednik glazbenog programa, te tehnička ekipa Duhravka Bojanić, Vlasta Dragušica i Blaženka Vojvodić.

Listopada ratne 1991. Goran Rem upućuje ti poziv da organiziraš bend pod nazivom Noise Slawonische Kunst. Tko je sve bio uključen u bend? Delimir Rešicki u svojoj knjizi *Ogledi* o tuzi navodi da u doba najžešćih ratnih razaranja Osijek rokeri iz grupa *Die Hausers*, *Glad*, *Saratoga*, *Nahson Booz* i *No Passaran* u okviru multimedijškoga projekta *Noise Slawonische Kunst* oformljuju istoimenu rock-skupinu, a koja je prema sjećanjima nekih na internetskom forumu, "pičila po Slavoniji i upadala u kafiće s instrumentima, gdje su govorili da sviraju protiv rata i zbnjivali svojom glazbom i performansom ljude u malim sredinama koji su sjedili u svojim kafićima i slušali domoljubne pjesme".

— U listopadu 1991. godine Goran Rem upućuje poziv svim glazbenicima iz osječkih bendova, između ostalih i meni, da organiziramo bend NSK, u sklopu istoimenog projekta. Obzirom da su početkom granatiranja grada svi osječki bendovi prestali s radom (u svakom je nedostajalo nekoliko članova), NSK je oformljen od glazbenika iz nekoliko bendova koji su ostali u gradu. Članovi su bili Nemanja Uzelac bubnjevi (Nahson Booz), Vedran Kralj bas gitara, Tihomir Babić gitara i Stjepan Pete vokal (Die Hausers), Dubravko Fabulić klavijature i Daliborka Lakotić vokal (Glad), Senio Lešnjaković gitara (No Passaran) i Zvezdana Stivaničević vokal. Bend je na početku održavao probe u STUC-u, te je u studenom, u Zagrebu u dvorani Pauk, snimio ploču istoimenog naziva, NSK, koja je remiksirana u studiju Rococo. Snimateljsku ekipu koja je radila na ploči čine Vedran Božić, Joško Bauerfreund i Želimir Babogredac. Istog mjeseca bend je, u sklopu istoimenog projekta, odradio turneju u Hrvatskoj (Zagreb, Čakovec, Varaždin, Rijeka, Opatija) i u Sloveniji (Ljubljana). Osim svirki, na navedenoj turneji predstavljene su fotografije ratnih fotoreportera Zorana Jačimovića i Daria Hećimovića, te su prikazivane video projekcije ratnih prizora iz Osijeka Ivana Faktora, održavani su okrugli stolovi na temu dokumentiranja ratnih zbivanja u Osijeku na kojima su Miroslava Vučić, Goran Rem i Ivica Zec predstavljali projekt *NSK dokumenti raskrižje na Klajnovoj*. Povratkom s turneje u Osijek nastavili smo održavati probe i svirke po Osijeku i okolici, kad smo imali mogućnosti, budući da je većina članova bila u postrojbama ZNG-a. Svirke u Osijeku, a kasnije i probe, smo održavali u napuštenom kinu "Zvečevo", gdje su većina publike bili pripadnici HV-a koji tada nisu bili na prvim linijama obrane. Osim u Osijeku, nastupali smo i u Vinkovcima, Slatini, Orahovici, tako da smo jednom prigodom doista nenajavljeno nastupili u jednom orahovačkom klubu čiji je vlasnik, pomalo zbnjen, razmaknuo stolove u jednom dijelu lokala, gdje smo improvizirali binu i održali koncert-performans, na opće oduševljenje prisutnih gostiju.

KASPAR I HAUSER

U Maloj enciklopediji hrvatske pop i rock glazbe Delimir Rešicki Noise Slawonische Kunst određuje kao značajniju hrvatsku ratnu rock-skupinu koja usustavljuje svoj glazbeni materijal u trenucima odmora od konkretnih ratnih dužnosti; naime, većina je članova, kao što si naveo, bila u prvolinijskim postrojbama ZNG-a. Kako su izgledali ti odlasci na prve linije?

— U Osijeku je tada ostalo oko deset tisuća stanovnika, a od toga je otprilike sedmina bila u postrojbama HV-a. Tako da, po mojem mišljenju, i nije bilo neke prevelike razlike između prve linije i samog grada, iz prostog razloga što je grad isto tako žestoko bio granatiran, a većina ljudi koja je boravila u gradu isto je tako odlazila na front.



Stjepan Pete File, na snimanju svog dokumentarnog filma (sjedi, oslonjene glave o ruku)

Viktor Vilić i Ivan Zrinušić u istom broju časopisa *Kolo* zapisuju da odmah po raspadu *Road Runnersa* ulijećeš u *Die Hausers*, koji je pri osnivanju bio zamišljen kao bend za potrebe kazališne predstave radionice STUC-a Kaspar. Tko je režirao Kaspara i na koji ste način sudjelovali u radu te predstave?

— Predstava *Kaspar* je koncipirana po principu da je svaka izvedba imala različitog redatelja, tako da su predstavu režirali Goran Rem, Milan Živković, Boris Bakal, Katja Jocić, Vladimir Stojavljević i Slobodan Beštić. Naš angažman u predstavi uglavnom je bio rad na glazbi, dakle povezivanje teksta iz spomenutog djela s glazbom. Bili smo smješteni na zadnjem dijelu pozornice, odvojeni od glumca velikim bijelim platnom, tako da su se u pozadini vidjeli samo obrisi benda koji je isporučivao zvuk dok je trajala izvedba.

U spomenutom razgovoru za *Kolo*, među ostalim, navodiš da su članice Zagrebačkoga plesnoga ansambla bile skupne članice NSK-a, a MŽ je tu režirao predstavu. Koju je predstavu režirao Milan Živković (MŽ), i tko su bile članice ZPA-a?

— Milan Živković je početkom 1992. godine, kao svoj diplomski rad, režirao Beckettove *Korake*, koju je izvodio Zagrebački plesni ansambl (ZPA), te predstavu *Dobro došli u rat* oslanjajući se na ratno pismo Davora Špišića, u HNK-u Osijek.

ZPA (Zagrebački plesni ansambl) su sačinjavale Ksenija Čorić-Zec, Snježana Abramović, Katja Jocić-Šimunić i Blaženka Kovač. Pošto nisu uspjele održati predstavu na PostEurokazu, ostale su u kontaktu s Remom i ekipom, te na njihovo inzistiranje željele su ponovo doći u Osijek raditi plesne projekte unatoč poodmaklim ratnim zbivanjima. Kako je suradnja bila dogovorena, ZPA je već u siječnju 1992. godine u Osijeku radio Beckettove *Korake*



Noise Slawonische Kunst

OSVRNEMO LI SE NA DANAŠNJE STANJE STUC-A I OSJEČKE SCENE, TU SE SITUACIJA OKRENULA POTPUNO NAOPAČKE. U TOM PROSTORU (KONKRETNO U KLUBU OKS, GDJE SU SE ODRŽAVALI SPOMENUTI KONCERTI) SADA JE SMJEŠTEN JEDAN OD NAJJAČIH FOLK KLUBOVA NA OVIM PROSTORIMA, A OSTALE KULTURNE AKTIVNOSTI U STUC-U GOTOVO DA I NE POSTOJE

i tako su postale podružne članice NSK-a iz Zagreba. Do kraja 1992. odradile su nekoliko izvedbi u Osijeku i po ostalim ratištima u Slavoniji. Isto tako (budući da je to postalo nešto više od suradnje) u Osijek su dolazile u nekoliko navrata nevezano za predstave, pružajući nam tako podršku i na taj način.

Viktor Vilić i Ivan Zrinušić isto tako navode kako si krajem osamdesetih s Road Runnersima žario i palio u društvu Majki i Satana Panonskog, Pokvarene Mašte i sličnih izvođača okupljenih tada oko tek pokrenute Franjićeve etikete Slušaj najglasnije! Kako su izgledale te izvedbe sa Satanom Panonskim?

— Road Runners su 1990. godine izdali kazetno izdanje za izdavačku kuću Slušaj najglasnije!, na čijoj su etiketi bili i gore spomenuti bendovi. Te iste godine održali smo jedan koncert u Zagrebu, u Vrbiku, na kojem su nastupali gotovo svi bendovi sa spomenute etikete. Mi smo tada baš bili početnici u odnosu na sve te bendove. Koliko se sjećam, Satan je bio na tom koncertu, ali nije nastupao; srećom imao sam priliku prisustvovati na nekoliko njegovih nastupa. To je doista bilo fascinantno (ne mislim pritom samo na njegov performans samoozljeđivanja); taj tip je stvarno bio iskreno do kraja u tome; nevjerovatna količina energije. Međutim, isto tako me je fascinirala njegova zbirka poezije Mentalni ranjenik koju je također izdao Zdenko Franjić.

Koje su se urbane legende prenosile povodom njegove tragične smrti u Vinkovcima u Aninoj ulici?

— Doista su kružile raznorazne priče o njegovoj tragičnoj pogibiji, od verzije da ga je netko ubio i one da je nastradao nesretnim slučajem.

U razgovoru s Marijom Petrović u Kolu navodiš kako ste tada kao NSK snimili spot za pjesmu Krećemo na vas čiji je autor Senio iz benda No Passaran. Pritom spominješ kako je za televiziju spot bio preagresivan u odnosu, pretpostavljam, npr. na spot Moja domovina. Jeste li ikada dobili obrazloženje zbog čega je spot emitiran samo jedanput? Odnosno, u tvome filmu Noise Slawonische Kunst (NSK dokumenti raskrižje na Klajnovoj) Senio navodi da je spot osobno zabranio Tonči Vrdoljak.

— Čini mi se da je Senio spomenuo u filmu kako mu je službeno obrazloženje stiglo faxom da je spot preagresiv-

van za daljnje emitiranje, što je po meni paradoksalno na period i količinu agresije koja se tada događala na ovim prostorima.

DOKUMENTI VREMENA

Kako je došlo do suradnje s Marijom Petrović na snimanju dokumentarnoga filma o osječkoj sceni i gdje se sve film prikazivao?

— S Marijom Petrović je prvo snimljen kratki dokumentarac od svega deset minuta o projektu NSK, za potrebe njenog diplomskog rada. Nakon toga je produkcijska kuća "Trotoart" iz Osijeka došla na ideju da se s nekakvim skromnim budžetom snimi opširnija verzija s profesionalnijom tehnikom u trajanju od 30 minuta. Film je do sada bio prikazan premijerno na Osječkom ljetu kulture te na "Dorf" festivalu u Vinkovcima i Rijeci.

Zajedno sa Slobodanom Šijanom potpisuješ režiju navedenoga filma; kako ste koncipirali film Noise Slawonische Kunst (NSK dokumenti raskrižje na Klajnovoj)?

— Ovdje bih u prvom redu naveo ekipu koja je radila na filmu: Vjeran Hrpka snimatelj, Vedran Kralj i Krešimir Lendić produkcija, Slobodan Šijan i ja režija, Goran Markovanović montaža i Marija Petrović autorica. Ideja kojom smo se vodili bila je ta da pokušamo napraviti nešto kao dokument o dokumentu vremena. Dakle, osim razgovora s akterima projekta, veći je dio koncepta bio usmjeren na arhivski materijal, tako da su u filmu bili korišteni uglavnom materijali iz osobne arhive sudionika NSK-a (najveći dio video materijala Ivana Faktora te press materijali Nives Havliček Babić) i materijali ljudi koji su u to vrijeme bili na određen način povezani s projektom.

Dakle, toga dana, 27. lipnja 1991. godine, izlaskom tenkova JNA iz Bijele vojarnje na ulice Osijeka i gaženjem crvenog fiće na križanju Klajnovi i Vukovarske ulice (nedaleko od STUC-a), prekinut je program PostEurokaza, odnosno OLJM-a, tako da je taj datum preuzet kao podnaslov i početak svega što će NSK raditi u budućnosti

U jednom razgovoru (<http://www.subotica.info/>) spominješ kako je odmah nakon PostEurokaza, s obzirom da je počeo pravi rat padom crvenoga fiće, NSK dokumentirao sve što se događalo u Osijeku. Koliko si sam sudjelovao u toj dokumentaciji napada na Osijek?

— Bend je u okviru projekta dokumentirao glazbom i tekstom sve što se tih dana događalo u Osijeku, reflektirajući tu ratnu buku na nekakav, uvjetno rečeno, kreativan način.

Ivan Faktor u filmu spominje da Osijek tih ratnih godina od 1990. do 1992. godine za njega je bio istinski Osijek, s dodatkom kako se nažalost tada malo brže umiralo. Kako su tebi osobno Osijek i energija njegovih ljudi ostali upisani u sjećanju iz tih ratnih godina? Jedna od posljednjih scena filma prikazuje mlade okupljene u nekom klubu u situaciji ratnoga zamračenja, gdje svatko od njih prinosi licu upaljenu svijeću na čijem se tijelu-vosku nalazi ucrtan/zalijepljen hrvatski grb. Zbog čega uzimate tu scenu za sam kraj filma; tko su protagonisti tog obrednog odavanja počasti žrtvama (mjesto, vrijeme)?

— Složio bih se s Faktorom da se tada nažalost u Osijeku malo brže umiralo, odnosno kako je rekao naš prijatelj punk haiku poeta Bruno Andrić-Brmba "bilo je više sahrana nego tulum". Unatoč tome što je grad izgledao pomalo sablasno i bio razrušen, Osijek je po meni nesumnjivo imao tu nekakvu životnu energiju koja ni u jednom trenutku nije ukazivala na pomisao da bi mogao doživjeti sudbinu potpunog nestanka ili nešto slično. Čini mi se da su zapravo ljudi koji su tada boravili tamo sačuvali taj identitet istinskog Osijeka, koji se osjeti i danas u vremenima koja isto tako (ne samo u našoj sredini) nisu ružičasta. Što se tiče scene u filmu iz Valoša 1991. godine prinošenja svijeće licima (koja je zasigurno bila obred odavanja počasti žrtvama), tu smo osim toga željeli prikazati poveznicu između STUC-a i Valentina koji su i prije rata bili u koaliciji na određen način. Valentino je tada bio oaza mira, tamo se vrtila slična glazba koja se pržila na koncertima u STUC-u. Iz Valentina se dakle kretalo na svirke i ostala događanja, te su publika i izvođači nakon toga obično ponovo završavali u spomenutom kafiću. Protagonisti su te scene bili upravo oni ljudi koji su sačuvali identitet grada, braneći tako, ako ne glavu, onda zasigurno dušu Osijeka.

PAS FRITZ I BEND DOGO ARGENTINO

Danas djeluješ kao pjevač u bendu Dogo Argentino. Zbog čega odabirete taj naziv i kako je došlo do prijelaza na funky/disco/house glazbu?

— Raspadom grupe Die Hausers (1998.), nakon nekoliko mjeseci, oformili smo skupinu koja tada još nije imala ime i određenu viziju kojom će se vrstom glazbe baviti. Dobili smo prostor za vježbe u galeriji Waldinger, u čijem je dvorištu bio atelje akademskog kipara Marijana Sušca, čiji je pas Fritz za vrijeme naših proba pjevao ili zavijajući negodovao, tako da smo po njegovoj pasmini nazvali bend. Igrom slučaja, nakon godinu dana, Jelena Sušac (kći Marijana Sušca) je postala članica našega benda Dogo Argentino. Kako se tih kasnih devedesetih godina još uvijek osjećala ta nelagoda ratnih zbivanja, pretpostavljam da se nekako sama po sebi nametnula potreba za nešto pozitivnijim zvukom. Osim toga, kako se bend brojčano povećavao, svi su sa sobom donosili razne glazbene utjecaje, tako da je bend time na neki način razbijao glazbene okvire. Zvuk Dogo Argentina jest u formi plesne funky, disco glazbe, ali ako se sveukupno malo pažljivije poslušša, tu se mogu čuti utjecaji bluesa, reggaea, ska pa čak i jazza. Zaključio bih da ta glazba u suštini pokušava uklopiti sve one pravce koji približno sličie bazičnom zvuku benda.

Na www.zabavnikplus.com netko je o vama zapisao sljedeće: "Najbolja stvar kod Dogo Argentina je njihova nenametljivost. Prolazi vrijeme, bendovi, svi imaju ambicije i planove, spotove, albume, a oni po svom i baš ih briga. I čini se da se sprdaju sa sobom i sa svom tom glazbom. Nekad se čini da znaju i mogu puno više u komercijalnom smislu. Ako i bude, zaslužili su." Želiš li nešto pridodati?

— Gledajući iz tog ugla, bend se na određeni način može prikazati i tako, no ne treba zaniijekati činjenicu (u suprotnom ne bi imalo smisla baviti se time) da postoji nekakva vrsta ambicije. Barem u onom smislu kako bi se omogućio nastavak djelovanja u što je moguće boljim uvjetima.

Prošle ste godine objavili album Diskonautik. Koliko funky/disco/house izvedbe djeluju i terapeutski u odnosu na stvarnost opljačkane naše?

— Sama činjenica da je D.A. izdao svoj album prvijenac nakon dvanaest godina (to zvuči kao dobar vjetar u leđa za nastavak priče) govori kolika je razina pozitivne i neopтереćenosti u bendu, u odnosu na postavljanje nekakvih uvjeta glazbene mašinerije.

U grupi djeluju i pjevačice-plesačice Groovesisters; djeluju li one i samostalno ili samo u okviru benda Dogo Argentino?

— Groovesisters Adrien, Maja & Lidija su u bendu neprekidno gotovo od samog početka i one su velikim dijelom taj segment koji na nastupima prenosi spomenutu količinu pozitivne energije na publiku.

Glumio si u nekim filmovima, kao npr. u filmu Crnci Gorana Devića i Zvonimira Jurića. Koliko si u ratu susretao takve ljude (prikazane u filmu Crnci) zadužene za prljave poslove?

— Rat je sam po sebi poprilično prljav posao i u takvom su se okruženju kretali vrlo opasni ljudi, i na jednoj i na drugoj strani, tako da sam vjerojatno susretao takve osobe. Osobno, s 20 godina i nekoliko sekundi, ja sam u to upao iz neke (kao i većina mojih vršnjaka pretpostavljam) potpuno drugačije priče. U okruženju u kojem sam se kretao prije rata bilo je nezamislivo da se tako što uopće može dogoditi. Zahvaljujući tome što se održala ta scena i dalje sam se nastavio motati oko STUC-a, Valentina (birtija koja je bila utočište, kako svim bendovima, tako i svim onima koji su imali isto mišljenje o tom čudu od sranja koje se događa), i družiti uglavnom s ljudima s kojima sam se družio i prije rata.

Viktor Vilić i Ivan Zrinušić navode kako si nakon Die Hausers imao nadimak DJ Panorama, kasnije File pa zatim i Feele, i opisuju te kao samouvjerenog showmana, pjevača i plesača koji predvodi osmeročlanu funky/disco/house atrakciju Dogo Argentino. Kako si dobio nadimak File?

— Postoji više verzija kako je nastao nadimak File, pa ću navesti meni najdražu; naime omiljena hrana mi je bila i još uvijek je filovana paprika. ☑

SONDIRANJE SHAKESPEAREOVIH SONETA

UZ BEOGRADSKU PREMIJERU PLESNE PREDSTAVE SONETI KOREOGRAFA DALIJE AĆIN THELANDER, DUNJE JOCIĆ I LEA MUJIĆA, U IZVEDBI BITEF DANCE COMPANY

NENAD OBRADOVIĆ

*Koja će ruka, kada dođu oni,
Spasti ljepotu kao moćna brana?*
— (Soneti, LXV)

Pojava beogradske Bitef Dance Company, kao mjesta suvremenog plesnog izraza, sa sobom je donijela nekoliko kvalitetnih predstava koje su ovu mladu plesnu skupinu svrstale u najznačajnije predstavnike suvremenog plesa u Srbiji. Pored pokušaja da se plesna produkcija uvede u svjetske tokove, Bitef Dance Company posebice ističe edukaciju kao svoj cilj djelovanja uzimajući za teme svojih predstava klasične književne predloške koji se u plesnoj formi doimaju kao neotkriveno scensko štivo.

Nakon uspješne plesne produkcije Shakespeareovog *Othella* (kor. Maša Kolar, Zoran Marković), koji je uprizorila ova kompanija, na sceni Bitefa premijerno je izveden koreografski triptih na temu Shakespeareovih *Soneta*. Inspiracija ovim književnim djelom je neiscrpna budući da su *Soneti*, prema riječima Jana Kotta, "egzistencijalna drama u čistom stanju i istovremeno ispunjeni povjesnom konkretnošću. Postoji u njima gluho nebo, godišnje doba, četiri elementa i konj koji se polako vuče, na kome stariji čovjek jaše k svom nevjernom ljubavniku." Plesna predstava *Soneti* publici je predstavila tri raznovrsna koreografska jezika istaknutih i svjetski priznatih koreografa Dunje Jocić, Dalije Aćin i Lea Mujića. Tri koreografska djela ovu predstavu čine cjelovitim plesnim istraživanjem Shakespeareovih vječnih tema poput ljubavi, seksualnosti, moralnosti i smrtnosti. Predstava je tako ponudila doista različite plesne pristupe sa intencijom da se publici predstavi u najboljem i najmaštovitijem svjetlu, dok plesači prolaze kroz nebo i pakao Shakespeareovog jezika.

66 Prva koreografska minijatura autorski je rad Dunje Jocić i inspirirana je možda najpoznatijim Shakespeareovim *Sonetom* pod brojem 66. Pogođen raznim nepravdama kojima je izložen, autor u ovom sonetu priziva smrt kao jedino utočište, ali se u isto vrijeme nada da ga u životu može održati samo ljubav. Igrači doslijedno i maštovito dočaravaju svijet koji istražuju. Oni su na sceni zaokupljeni raznim utjecajima, krhki su i hrabri, pokret im je upozoravajući i energično upečatljiv. Oni igraju u osvjetljenim krugovima iz kojih na trenutke nestaju, gube se u mraku, postaju nevidljivi i pred novim iskušenjima. Iz njihovih plesnih pokreta vidljiva je izgubljenost i nezadovoljstvo ovim svijetom, ljubavna neostvarenost i pokušaji da vole. Takva emotivna rastrzanost praćena je efektним, preciznim pokretima pet igrača (Milica Pisić, Nevena Jovanović, Strahinja Lacković, Nikola Tomašević, Miloš Isailović), igrom u paru i solo nastupima koji se smenjuju što doprinosi dramskom naboju predstave. Kostimi Dejana Vučićević doslijedno prate radnju i gledatelja uvode u svijet moderne ljudske borbe, ali i shakespeareovskog svijeta otuđenosti.



PLESNA PREDSTAVA SONETI PUBLICI JE PREDSTAVILA TRI RAZNOVRSNA KOREOGRAFSKA JEZIKA ISTAKNUTIH I SVJETSKI PRIZNATIH KOREOGRAFA DUNJE JOCIĆ, DALIJE AĆIN I LEA MUJIĆA. NO NAJVEĆI ZNAČAJ PREDSTAVE JE MOGUĆNOST SUSRETA S PONAJBOLJIM SUVREMENIM PLESAČIMA BITEF DANCE COMPANY

INTROSPEKTIVNO I RETROSPEKTIVNO Drugu koreografsku minijaturu, u kojoj se propituje kompleksna tema seksualnosti, Dalija Aćin opisuje riječima: "Izazov je bio naći kodove koji provociraju pitanje seksualnosti u vizualnom i u koreografskom smislu". U koreografiji nastupa jedna plesačica uspejavajući da se kroz prevladujuće tamnu scenu, amorfne i solitarne pokrete "pronade" u svojim emotivnim traganjima. U tim pokušajima scenski pokret izvođačice

PLESNA PREDSTAVA SONETI PUBLICI JE PREDSTAVILA TRI RAZNOVRSNA KOREOGRAFSKA JEZIKA ISTAKNUTIH I SVJETSKI PRIZNATIH KOREOGRAFA DUNJE JOCIĆ, DALIJE AĆIN I LEA MUJIĆA. NO NAJVEĆI ZNAČAJ PREDSTAVE JE MOGUĆNOST SUSRETA S PONAJBOLJIM SUVREMENIM PLESAČIMA BITEF DANCE COMPANY

kreće se u raznolikim nijansama, od oštih do sputanih, gradeći tako, čini se, niz zasebnih mikrokoreografija. Ipak, ovom djelu predstave koreografski se može zamjeriti dezolantan pristup koji se na trenutke može učiniti statičnim i nedorečenim. Sa druge strane, on je uspio, u solo nastupu, istaknuti plesne kvalitete Anje Ignjatović Zagorac, atmosferu dodatno dočarati upečatljivom glazbom Henryja Purcella i napraviti efektan prelaz ka trećem koreografskom djelu predstave.

Leo Mujić autor je treće koreografske minijature koja je i najznačajniji dio ove plesne predstave. Mujić je u svom koreografskom radu ponajviše dočarao maštovit Shakespeareov svijet, "opskuran, tužan, lijep, ljubavan, seksualan i smrtan", i tako uspio predstaviti duboko stilizovanu i umnu koreografiju. Tome doprinosi i ples Ašhen Ataljanc koja skupa sa partnerima, plesačima, poprima upečatljivu plesnu figuru koja se ističe svojim plesnim stavom i izrazom. Ipak, najupečatljiviju plesnu scenu predstave stvaraju plesači Dejan Kolarov i Miloš Isailović, koji svojim nastupom zalaze u duboko maštovitu koreografiju, a svojim pokretima, izrazom, stavom i velikim talentom transponiraju svoj izraz u jednu vrstu irealnog prostora, maštovitog propitivanja neostvarene ljubavi. U njihovom invazivnom nastupu do izražaja dolazi neuhvatljiva ljubav, izgubljena u jednom dahu, čežnja i otuđenost. Takva osjećanja dobivaju podsticajan dramski izraz upravo zbog prisnosti koju ova dva plesača ostvaruju

na pozornici pokazujući tako neostvarenu ljubav, ali jaku žudnju jednog za drugim. Dizajn svjetla Nikole Zavišića jako dojmljivo prati plesnu radnju, i čak, u pojedinim koreografskim dijelovima (ponajviše prva koreografija) poprima centralno mjesto koreografskog trenutka.

PREDSTAVLJANJE PLESAČA Plesna predstava *Soneti*, u izvođenju Bitef Dance Company, još jednom je potvrdila značaj i talenat ove plesne skupine. Okupivši najtalentiranije plesne igrače na čelu sa Ašhen Ataljanc dobili smo, zasluženo, relevantne predstavnike suvremenog plesa koji su spremni da se suoče sa različitim, izazovnim koreografskim izrazima. *Soneti* su svakako pravi izbor jer, kako piše Bruce Smith: "Shakespeareovi *Soneti* pripadaju 1690-tim, 1790-tim, 1890-tim, 1990-tim, i 2090-tim, isto koliko pripadaju i 1590-tim." **E**



NA ČAST MO(L)ZARTU

“NOVOTNOST” TATAREVIĆEVE INTERPRETACIJE MOZARTOVE ČETRDESETE SIMFONIJE LEŽI U ODBIJANJU ODMAKA OD PARTITURE, ČIJI SADRŽAJ ON – POSVE UTEMELJENO – SMATRA SAMODOSTATNIM.

TRPIMIR MATASOVIĆ

Uz koncert Zagrebačkog orkestra mladih, održan 17. ožujka 2012. u Hrvatskom glazbenom zavodu u Zagrebu

Devetnaesto je stoljeće stereotip “romantičarskog genija” nakalemilo ne samo svojim suvremenima, nego i “genijima” prethodnih epoha. To natezanje na Prokrustovu postelju često je nanosilo (i još uvijek nanosi) više štete nego koristi, zamagljujući povijesno utemeljenu predožbu o objektima tog natezanja. Kontradikcija pritom ne nedostaje – primjerice, Wolfgang Amadeus Mozart isovremeno je autor “lake” i “jednostavne” glazbe, koji, međutim, u svom opusu doživljava i “romantičarsku krizu”. I jedno i drugo je netočno – Mozartovi su suvremenici njegovu glazbu smatrali “kompliciranom” (što ona i jest – i apsolutno, i relativno, u odnosu na druge skladatelje klasične epohe), dok je iščitavanje “krize” na temeljnu pojedinačnih djela zanemaruje da u isto vrijeme Mozart sklada i djela koja su sve samo ne “krizna”.

NERAZRJEŠIVE DVOJBE Isprva, može se činiti da posljednji program Zagrebačkog orkestra mladih podilazi romantičarskom stereotipu u “tragičnom umjetniku” – za tu prigodu izabrana su neka od ključnih kasnijih Mozartovih djela u molskim tonalitetima, nerijetko (pogrešno) utrpavana u okvire za povijest glazbe kranje upitne odrednice *Sturm und Drang*. *Adagio i fuga u c-molu*, *Dvadeseti glasovirski koncert u d-molu* i *Četrdeseta simfonija u g-molu* uistinu predstavljaju natprosječno (premda ne i netipično) “ekspresivnog” Mozarta, no pravi je izazov za izvođače smjestiti ta djela u kontekst njihova vremena, umjesto (još uvijek uobičajenih) umjetnih prilagodavanja perspektivi devetnaestog stoljeća.

Interpretacijski najzahtjevnije djelo – *Adagio i fuga u c-molu* – izvedeno je na samom početku. Riječ o skladbi koja pred interpretu postavlja niz nerazrješivih dvojbi: gleda li njome Mozart u budućnost (“romantičarskim *adagiom*”) ili u prošlost (“baroknom” fugom)? Treba li je, stoga, “čitati” iz baroknog, klasičnog ili romantičarskog kuta? I, možda i ključno – za koji je sastav uopće napisana? (Zapis ostavlja dvojbu je li riječ o djelu za gudački kvartet ili gudački orkestar, iako se prva opcija čini vjerojatnijom.)

Na *Adagiu i fugi* spotaknuli su se mnogi, pa tako, zajedno sa svojim orkestrom, i dirigent Igor Tatarević. Njegova interpretacija imala je, doduše, neupitnu unutarnju logiku, koja međutim ipak nije ponudila odgovor na pitanje o stilskoj perspektivi, vjerojatno i zbog prevelike zaokupljenosti tehničkim detaljima, poput brušenja intonacije unutar gudačkog korpusa.



PETAR KLASAN JE SVJESTAN DELIKATNOSTI MOZARTOVA GLASOVIRA, PA STOGA ZAGOVARA TRANSPARENTNU SVIRKU, OBILJEŽENU DOBRIM OSJEĆAJEM ZA MOCARTOVSKI LEGATO, REALIZIRAN GOTOVO ISKLJUČIVO MANUELNOM TEHNIKOM, BEZ SUVIŠNOG ZAMUĆIVANJA ZVUKA PRETJERANOM PEDALIZACIJOM



No, ovdje se, srećom, može primijeniti ona čuvena specistička floskula o “prvim mačićima”, jer su izvedbe preostalih dvaju djela na iza sebe ostavile samo niz uskličnika i nijedan upitnik.

GORDIJSKI ČVOR A da je riječ o ozbiljnim glazbenicima koji su, usprkos početnom spoticanju, kadri odgovoriti izazovima i najsloženijih kompozicija, postalo je razvidnim već u izvedbi Mozartova *Dvadesetog glasovirskog koncerta u d-molu*. U središtu pozornosti bio je mladi pijanist Petar Klasan, koji je uspješno razriješio gordijski čvor pitanja

koje pred svakog pijanista stavlja Mozartova glazba – treba li je izvoditi kao da je skladana za moderni glasovir, ili se današnjim glazbalom treba približiti zvuku Mozartova *fortepiana*. Klasan je, s jedne strane, svjestan delikatnosti Mozartova glasovira, pa stoga zagovara transparentnu svirku, obilježenu, među ostalim, i dobrim osjećajem za mocartovski *legato*, realiziran gotovo isključivo manuelnom tehnikom, bez suvišnog zamućivanja zvuka pretjeranom pedalizacijom. S druge strane, on je svjestan i da Mozartovi glasovirski koncerti općenito, a posebice ovaj (kao i kasniji *Dvadesetičetvrti*,

u c-molu) donose “nadmetanje” između solista i orkestra, u kojem nema mjesta “šuljanju” i “pipkanju”, kakvom još i dan-danas prečesto pribjegavaju mnogi interpreti Mozartove glazbe.

Na istoj je valnoj duljini bio i dirigent Igor Tatarević – simfonizirana dijalektička drama (koja je najznačajniji proizvod klasične epohe, koju su romantičari samo nadogradili) ovdje je provedena ne samo u kontrastima *solo* i *tutti* odsjeka, nego i unutar pojedinih odsjeka, u kojima odlično pripremljen orkestar (s pravom) nije pristajao biti potisnut u drugi plan.

PREZENTNOST UMJESTO “PROZRAČNOSTI” Na samom kraju koncerta našla se, pak, *Četrdeseta simfonija u g-molu*, djelo koje je toliko *par excellence* “repertoarno”, da bi se moglo pomisliti kako se o njemu sve već zna, pa, slijedom toga, ne treba niti očekivati išta novoga. Pa ipak, Igor Tatarević i Zagrebački orkestar mladih učinkovito su raspršili takve pretpostavke. Paradoksalno, “novotnost” Tatarevićeve interpretacije leži u odbijanju odmak od partiture, čiji sadržaj on – posve utemeljeno – smatra samodostatnim. Unutar takvog pristupa, Tatarević se usredotočuje na dva aspekta – stilski bespriječno fraziranje i stvaranje transparentnog zvuka. Transparentnost pritom ovdje ne podrazumijeva nužno “prozračnost” nego ponajprije jasnu prezentnost svake dionice. Upravo tako na vidjelo u ovoj simfoniji (kao i nešto ranije u *Dvadesetom glasovirskom koncertu*) izlaze svi detalji polifonijom i kromatikom nabijene složene (“komplicirane”) partiture, čija veličina nije toliko u ekspresivnom “romantičarskom” zvuku cjeline, koliko u “individualnosti” pojedinačnih simultanih glazbenih tijekova.

I, na kraju, treba li uopće još isticati da su sve to ostvarili glazbenici koji su se okupili oko projekta koji je gotovo u potpunosti volonterski? Treba – jer se još jednom potvrdilo da najbolje glazbuju oni koji glazbuju zbog glazbe same (a ne zbog eventualnog honorara ili plaće). Što, međutim, ne znači da im nadležne institucije ne bi trebale dati i financijsku potporu. Jer, na jednom se koncertu Zagrebačkog orkestra mladih ionako može čuti više dobrog glazbovanja nego u mjesecima i mjesecima koncerata izdašno proračunski financirane Zagrebačke filharmonije. **E**

GLAS KOJI DOTIČE

AMERIČKI ROCK GLAZBENIK MARK LANEGAN OBJAVIO JE SEDMI STUDIJSKI ALBUM "BLUES FUNERAL"

IVANA BIOČINA

Mark Lanegan "Blues Funeral", 4AD, 2012.

"Glas je nešto što se za razliku od lica ne može maskirati, on je uvijek kakav jest, uvijek ima nešto što uznemiruje, što dotiče, što afektira onoga do kojeg dolazi", nedavno je rekao Leonardo Kovačević opisujući povezanost misli i glasa. Ako je zaista tako, Mark Lanegan, američki rock glazbenik, pjevač i tekstopisac mogao bi poslužiti kao pravi dokaz toga, ali, u isti mah, i kao negacija.

ZBOG ŠIROKOG SPEKTRA GLAZBENIH STILOVA KOJE SMO U OVOM TRENUTKU POSVJEDOČILI NA ALBUMU, A NALAZIMO SE NA NJEGOVOM CENTRALNOM DIJELU, IMAMO OSJEĆAJ KAO DA SE ON POIGRAVA, S GLAZBOM, SA SOBOM, S NAMA. ISKUŠAVA STILOVE, NE MIJENJAJUĆI SVOJ IZRIČAJ I GLAS. I USPIJEVA, SVOJ GLAS I NAČIN IZVEDBE ZAISTA MOŽE LAGODNO UKLOPITI – SVUGDJE. ALI, JE LI TO DOVOLJNO?

Roden 1964. godine, Lanegan je započeo svoju karijeru sredinom osamdesetih u grunge skupini Screaming Trees. Zajedno s Alice in Chains, Pearl Jamom i Nirvanom, Screaming Trees su bili dio velike i produktivne grunge scene Seattlea, iako nikada nisu stekli veliku popularnost, barem ne kao njihove kolege. Već za vrijeme djelovanja u matičnoj skupini započinjše sa samostalnim radom, radeći usporedno periodički na vlastitim albumima. Tako je prvi solo uradak nazvan "The Winding Sheet", kojem su pridonijeli i glazbenici iz Nirvane i Soundgardena, izdao 1990. godine. Kroz karijeru je nizao brojne suradnje, jedna od najpoznatijih je svakako ona s rock skupinom Queens of the Stone Age s kojom je surađivao na nekoliko albuma kao službeni član benda. Druga plodna suradnja je bila ona s bivšom pjevačicom i čelisticom škotske indie skupine Belle and Sebastian – Isobel Campbell, stvarajući albume, njih čak tri, s atmosferom ljepotice i zvijeri, u medijima povlačeći paralele s Kylie Minogue i Nickom Caveom.

Istaknuo se svojim karakterističnim baritonom zbog kojeg su ga nerijetko uspoređivali s Tomom Waitsom, iako je Lanegan uvijek zadržao pravi američki prizvuk, vezan uz grunge scenu, ali i šire. Druga česta usporedba je bila ona s već spomenutim Nickom Caveom, kojem je bliži svojim mračnim, patničkim, nerijetko i (met)amfetaminskim i diamorfinskim, ali i kršćanskim temama. Ako je glas njegovo prvo i glavno obilježje i oruđe, druga poveznica uz njegovo ime je, nažalost, ovisnost o opijatima i alkoholu. Već je u adolescentskim godinama bio duboko u ovisnosti, a ona sama je postala goleme, ako ne i glavna tema njegovih pjesama i albuma.

Nakon osam godina stanke vraća se s novim studijskim uratkom nazvanim "Blues Funeral". Album u prvi mah donosi čistu laneganovsku formu – repeticija, gitarski rifovi, tematike izgubljenog/pronadenog čovjeka, ali, kako se album razvija, uvidamo da je Lanegan odlučio proširiti podneblje djelovanja te uploviti u šire i plesnije vode, što ne dolazi kao iznenađenje nakon prethodnih suradnji s engleskim elektronskim izvođačima Soulsavers i UNKLE. Njegov glas – prvenstveno, ali i njegove tematske preokupacije, naprosto djeluju u bilo kojem stilu i izričaju. I sam će reći kako je promijenio dosadašnji pristup skladanju, zamijenivši klasičan pristup skladanja uz gitaru onim uz klavijature i ritam mašinu. Album najavljuje kao pomak, otkrivanje uzora i inspiracija, kao nešto što bi i sam slušao, više nego prijašnje albume. Kao neke od inspiracija za Blues Funeral navodi Joy Division, Roxy Music i The Gun Club. Rezultat je mješavina bluesa, modernog rocka, repetitivne glazbe i plesnih ritmova, prožeta mračnim mislima i atmosferama, ali uz naznaku spasenja i nade.

ZAGREBATI PO DNU Album otvara snažno i upečatljivo s patničkom ljubavnim skladbom "The Gravedigger's Song". Glavnu temu naglašava francuskom sekvencem; "tout est noir, mon amour / tout est blanc / je t'aime, mon amour / comme j'aime la nuit". Repetitivni ritam razbija i nadograđuje gitarskim dijelovima te stvara drugi sloj pjesme. Prvi je uvijek i nedvojbeno – njegov glas. Usporava s "Bleeding Muddy Water" gdje nastavlja repetitivno s naglašenim ritmom. Već samim slikovitim nazivom skladbe, a posebno melodijom i načinom izvedbe, priziva prašnjavu, muljevit, uprljanu atmosferu, ali na profinjen način, kao prisjećanje na neko davno *grebanje po dnu*, a sada se s odmakom osvrće i jasno nam daje samu esenciju tog osjećaja, lagano nas vodeći kroz prašinu i mulj; "Muddy water / Rising up". Nemoguće je u ovom nadasve usporenom i ugodnom zvučnom okruženju ne prizvati slike kurtizana, podzemlja i opijata, dok se kao motiv nade i spasenja pojavljuje kiša. "Gray Goes Black" donosi gotovo plesnu formu s više melodičnosti i surf rock gitarskim dijelovima. Ovdje možemo vidjeti sav sjaj i prokletstvo Laneganova glasa kad će, bez imalo truda, ali vrlo izražajno, samo reći: "Gray Goes Black" i od toga učiniti središte pjesme. Glas je i više nego dovoljan da od svega učini nešto više, povlašteno mjesto u pjesmi, naglašen i izdvojen dio. Pjesmu nadograđuje centralnim breakbeat ritmom s

kulminacijom pri završetku, sve učinjeno veoma elegantno, bez prevelikih napora. Sa "St. Lois Elegy" nas vraća u prašnjavu, zamućenu, barsku atmosferu, atmosferu prigušenih svjetala, prožetu bogatim perkusijama. "These tears are liquor and I've drunk myself sick", zaključit će u klasičnom laneganovskom stihu. Nastavlja plesnije, prvo žešćim rock brojem "Riot In My House", a zatim pravim plesnim hitom – "Ode To Sad Disco", koji sadrži elemente elektronske skladbe "Sad Disco" sa soundtracka danskog filma Pusher II. Ovdje se već uveliko otkriva prethodno spomenuto pseudo-prokletstvo Laneganova glasa. Zbog širokog spektra glazbenih stilova koje smo u ovom trenutku posvjedočili na albumu, a nalazimo se na njegovom centralnom dijelu, imamo osjećaj kao da se on poigrava, s glazbom, sa sobom, s nama. Iskušava stilove, ne mijenjajući svoj izričaj i glas. I uspijeva, svoj glas i način izvedbe zaista može lagodno uklopiti – svugdje. Ali, je li to dovoljno?

OTKRITI SKRIVENO Nastavlja sinuoidno, usporava pa se zatim prebacuje u rock 'n' roll, a sve kroz dobro poznate motive iskupljenja, oslobođenja, patnje, nesretne ljubavi, svjetlosti, tame i Gospodina Boga. "Harborview Hospital" dolazi kao lijepo i nježno synth-pop osvježanje, nadovezujući se na prethodnu lepezu stilova, ali u istom tematskom tonu; "Oh sister of mercy / I've been down too far to say / Are they supposed to be as sick as you and me?". Album privodi kraju s iščašenom gitarom i melodijom na pjesmi "Leviathan". Višeglasje i preklapanje neodoljivo podsjećaju na The Beatlese i njihovo psihodelično razdoblje i album "St. Pepper's Lonely Hearts Club Band", posebice na "A Day in the Life", koja je nedavno proglašena najboljom pjesmom njihova opusa. To se nastavlja na početku sljedeće skladbe. U "Deep Black Vanishing Train" glas je naglašeniji, glasniji i čišći, ovaj put kroz ulogu pripovjedača koji se osvrće na život. Pripovijetka o njegovoj borbi; "I've tried to free myself, It's been hard to look away". Završit će riječima utjehe i nade; "I've finally freed myself / But it's been hard to break away". Završna pjesma "Tiny Grain of Truth" dolazi kao svojevrsan puffer na tužnu pripovijetku, nježna distorzija koja otkriva skriveno iza naslova albuma; "Roll out to a blues funeral / I blurred the pictures and fooled myself / I'm a keep my hurt inside now love / And may you not uncover it".

GLAS KAO DAR ILI PROKLETSTVO? Album sadrži snagu, atmosferu, poigravanje i zaigranost, uz besprijekornu produkciju. "Blues Funeral" nije, kako se na prvi pogled može učiniti, pogreb blues izričaja, već Laneganovog osobnog životnog bluesa. Tematski se nadovezuje na prethodne albume, ali ovaj put temama pristupa drugačije, s odmakom, bistrije i pomalo proračunato, kao da zna da se to od njega



NA TO SE NADOVEZUJE I GLAVNA PROBLEMATIKA – MOŽE LI SE GLAS MASKIRATI, MOŽE LI SE NJIME MASKIRATI, JE LI ON ZAISTA UVIJEK TAKAV KAKAV JEST, UZNEMIRUJE LI, DOTIČE LI, AFEKTIRA LI ONOGA DO KOGA DOLAZI? ODGOVOR JE DVOSMJERAN: I DA I NE.

očekuje. Na to se nadovezuje i glavna problematika – može li se glas maskirati, može li se njime maskirati, je li on zaista uvijek takav kakav jest, uznemiruje li, dotiče li, afektira li onoga do koga dolazi? Odgovor je dvosmjern: i da i ne. Nedvosmisleno – Laneganov veličanstveni bariton dotiče, uznemiruje i prožimlje. Jednostavno je nezamislivo ostati ravnodušan pred takvim glasom. Ali, čini se da se njime može mnogo toga maskirati, ili pak obojati u isti ton. Kad glas nadvlada i postane moćno oružje, pod ruku s pripisanim mu patničkim tematikama, postoji stupica od prepuštanja iskusanom uzorku i obrascima u stvaranju i izričaju; koriste se iste teme, isti način izgovora i pjevanja te se može upasti u zamku jednoličnosti i pretjerane opuštenosti. Tada glas, koji je najveći dar, može postati najveće prokletstvo. ■

DOKTRINA ŠOKA

OFWGKTA MOŽDA NE MARE ZA KONVENCIJE, NAJČEŠĆE SE U JAVNIM NASTUPIMA PONAŠAJUĆI RAZMAŽENO I DOZLABOGA IRITANTNO, BAŠ KAKO IH KRITIČARI I DOŽIVLJAVAJU

KARLO RAFANELI

OFWGKTA, *The Odd Future Tape*
Vol. 2 (Odd Future Records, 2012.)

Ovaj hip hop kolektiv iz Los Angelesa po pojavljivanju je najviše uspoređivan s Wu-Tang Clanom, više po tom ključu relativno čvrste, a raznovrsne hip hop zajednice nego neke glazbene ili tematske sličnosti. U svega dvije godine veće vidljivosti Odd Future su, najviše zahvaljujući nesmiljenoj internetskoj promociji i furioznim živim nastupima, postali nepredvidljiva sila koja prkosi principima glazbene industrije. Sve u vezi Odd Future, odnosno punim imenom Odd Future Wolf Gang Kill Them All, je zapravo potpuno nelogično i obavijeno osobno stvorenom mitologijom koja se najčešće krši s javnom percepcijom grupe. Zbog nasilnih tekstova odmah su dospjeli pod povećalo javnosti gdje su ih se dohvatili svi, od udruge za prava homoseksualaca GLAAD, preko legendarnog producenta Stevea Albinija do indie pop benda Tegan & Sara. Međutim, Odd Future su slika onoga što mogu biti djeca 21. stoljeća, popkulturalno potkovani i odgojeni na masovnoj kulturi, pop glazbi i televiziji i s potpunim nedostatkom sluha za političku korektnost ili percepciju onoga što oblikuje dobar ukus općenito. OFWGKTA možda ne mare za konvencije,

**ODD FUTURE DOISTA
JESU ČUDNI I DOISTA
IMAJU PRISTUP
KOJI BI MOGAO BITI
BUDUĆNOST, I ZASAD
SVAKIM SLJEDEĆIM
IZDANJEM POTVRĐUJU
DA BI SVIJET U NE
TAKO DALEKOJ
BUDUĆNOSTI ZAISTA
MOGAO ZAPLESATI
U NJIHOVOM
RASKLIMANOM RITMU**

najčešće se u javnim nastupima ponašajući razmaženo i dozlaboga iritantno, baš kako ih kritičari i doživljavaju. Međutim, osjećaj zajedništva i neukrotivi, neskriveni talent omogućuju im da ne budu tek prolazna moda trenutka. *The Odd Future Tape* Vol. 2 nastavak je na njihovo prvo kolektivno izdanje iz 2008. i nudi vrlo jasnu sliku homogene, no opet stilski vrlo raznovrsne

grupe. Kičma albuma, odnosno bolje rečeno kompilacije, produkcije su dvojice glavnih producenata, Tyler the Creator i Left Braina, koji gotovo svakim sljedećim potezom potvrđuju svoju eklektičnost, inovativnost i maštu. Tipična OF produkcija danas zvuči kao spoj toliko različitih tradicija u hip hopu, ali i izvan njega, da se slušatelju od takvih zvučnih konstrukcija nerijetko može zavrtjeti u glavi. Oduprijevši se lakoj kategorizaciji napravili su vlastiti svemir u kojem ima mjesta i za psihodelični soul pop The Internet, RnB Franka Oceana i izvrtanje hip hop klišeja kakvim se vole baviti Hodgy Beats i Tyler the Creator. No, bez obzira na to što kompilacija nudi niz sjajnih trenutaka gotovo svih značajnih članova, vrhunac zasigurno predstavlja završni desetominutni zajednički komad *Oldie*, koji je ujedno i svojevrsna proslava povratka nestalog Earl Sweatshirta koji se u međuvremenu pretvorio u najistaknutijeg i najhvaljenijeg člana. Preko Tylerove minimalističke old school podloge nižu se gotovo slobodne asocijacije po kojima su postali poznati, a svaki zastupljeni MC uspijeva predstaviti svoj željeni i gotovo uvijek iščašeni karakter, sve do trijumfalnog



ulaska tek osamnaestogodišnjeg Earla, čiji je neobičan tok misli i igre riječi gotovo zastrašujuće pratiti. Oспоравателји могу рећи како Odd Future пре често surfaju по рубу 'шок ради vrijednosti šoka' estetike jednih Jackass, no u ovim klincima se krije puno više od pukih provokatora. Odd Future doista jesu čudni i doista imaju pristup koji bi mogao biti budućnost, i zasad svakim sljedećim izdanjem potvrđuju da bi svijet u ne tako dalekoj budućnosti zaista i mogao zaplesati u njihovom rasklimanom ritmu. ■

OGLAS



5. i 12. travnja
u Dokukinu

★ ★ ★

VOX Feminae & Dokukino

ponosno predstavljaju

Get Real! Wise Women Speak

Joni Steele Kimberlin








www.voxfeminae.net www.dokukino.net

MELODRAMA I DEKONSTRUKCIJA U KALENDARU MAJA

KALENDAR MAJA KAO DA NASTAJE POD PRESIJOM SUGESTIJE STRANOSTI I ZAČUDNOSTI ONOG ŠTO SE NAMA DOGAĐA NA JAVI I POKUŠAJA DA SE JAVA U ČITAVOJ SVOJOJ KRUTOJ SUROVOSTI NEKAKO OBJASNI, PRIPITOMI I UBLAŽI UMEKŠAVAJUĆIM VIZURAMA AUTORSKE OSJEĆAJNOSTI

ANTE ARMANINI

1. Roman Zorana Ferića počinje rečenicom koja kao da najavljuje Ferićeve autorske postupke oćudavanja (Brechtov *Verfremdungseffekt*) u kratkom i sažetom obliku: "Starost je došla 23. svibnja 2010., oko 11 sati". Riječ je dakle o sjećanju na vrijeme prije starosti koje bi moralo kao nećujna brodica u magli otklizati u pravu povijest. Pripovijest No 1 nosi naslov *Sretan događaj*, iako se čitava pripovijest naizgled bavi samo kavanskom scenom u Palainovki kroz opis prizora besprizorna kelnerskog bezobrazluka, uz malu podscenu koja taj bezobrazluk moralno kontekstualizira: scenom s mongoloidnim kelnerovim sinom. *Sretan događaj* je naznačen kao gotovo nesvjesno registrirana sjenka žene koja podsjeća glavno lice na ljubavnicu Senku, a sama scena je i uvod u događaje koji slijede s putovanjem bivšeg razreda sa svojom razrednicom. Dakako, nije riječ samo o mitologiziranoj starosti koja dolazi naglo kao smrt, nego je riječ o postupku kojim vrijeme postaje mitsko događanje, dakle vrijeme kao trenutak kojim u mitskoj prikazbi starosti vidimo i sva ostala reflektirana vremena kao ono što je dovelo do naizgled fatalna kraja zvanog: starost kao lice same smrti.

FATALNOST DOLASKA STAROSTI NIJE SAMO FATALNOST NEIZBJEŽNA SUOČENJA SA SMRĆU NEGO I SA SVIM LICIMA I SUDBINAMA NAŠEG ŽIVOTA, PA FERIĆEV ALTER EGO PREKO INICIJALNE SANJARIJE O SENKI ZAČINJE ČITAVU KONSTRUKCIJU PRIPOVJEDNIH FRAGMENTATA CENTRIRANIH OKO OSTALIH TRIDESET ŠTO MRTVIH ŠTO ŽIVIH LICA

Ali starost za Ferića ima i težinu stajanja nad ponorom vremena, ona je okular s kojim s povišene pripovjedačke točke sagledavamo sve što je bilo u prošlosti i što se sada kroz kristalizaciju ove forme ispovijesti iskazuje kao čista prošlost, kao prošlost koja nas vodi do ponora koji se

zove starost ili smrt. Pri svemu tome, začudna efektnost Ferićeva pristupa romanesknoj građi često zasjenjuje čak i pravi smisao samog događaja koji je povod za efekt.

2. "Začudnost" je, rekoh, prvi i najjači Ferićev pripovjedački konstrukt pa sve počinje naizgled čudnim naslovom *Kalendar Maja*, kao naznakom ove inicijalne začudnosti kojom se uvodi pojam "nejasnih godina" starih Maja, kao "tobožnjih godina" (M. Lowry: *Pod vulkanom*) u kojima se reflektiraju objektivno vrijeme i subjektivna autorska refleksija, koja u prvom trenu vidi protekle godine kao nejasne ili mutne da bi ih na kraju ipak radom čiste refleksije u ogledalu autorskog "ja" donekle izbistrila ili filtrirala kroz to "ja", kao prvu instancu svake od ispisanih rečenica ovog pripovjesnog tkiva. *Kalendar Maja* kao da nastaje pod presijom sugestije stranosti i začudnosti onog što se nama događa na javi i pokušaja da se java u čitavoj svojoj krutoj surovosti nekako objasni, pripitomi i ublaži umekšavajućim vizurama autorske osjećajnosti. Surovost i oskudnost kalendarskih događaja ublažava se autorskim postupcima ironije, segmentima naizgled slučajnih, usputnih ili improviziranih komentara.

3. Znan je odnos Bulgakova prema Gogolju kojega je veliki ruski autor *Majstora i Margarite* obožavao, a čitao je njegove *Mrtve duše* od svoje devete godine i koristio tijekom čitava svoga ne baš kratka spisateljskog vijeka. Tako da je Bulgakov sve prije nego plošan ili jednodimenzionalan pisac, samim sudjelovanjem u kojem Bulgakovljevi "hipertekst" otvara eliptične odnose prema Gogoljevom hipotekstu. Pa tako Bulgakov ispušta brojne i za Gogolja ključne lirske digresije, izostavlja visoko profilirana lica itd. Teoretičari književnosti ovo su tumačili ne samo promjenom u detalju ili zamračenjem okvira "opće slike" koju opisuje Bulgakov, nego taj redukcionizam uvjetuju prije svega žanrovskom konverzijom, odnosno prelaskom romaneskne forme u pripovjednu. Analogno Bulgakovu, Ferićev roman je na ovom ili sličnom tragu prema hrvatskim kanoniziranim autorima pa redukcionizmom romaneskne forme postiže pripovjednu lakoću i narativnu fragmentaciju, iako odnos hiperteksta i hipoteksta u Ferićevom romanu prividno uopće nije važan.

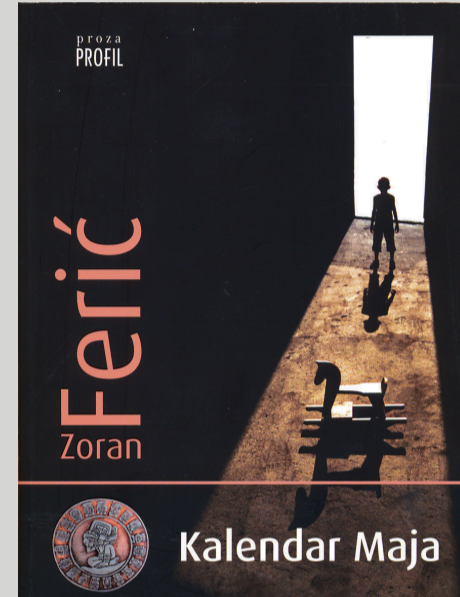
4. Naime, čini se da Ferić nema prethodnika i da je njegovo pismo posve izvorno, kao inicijalna pripovjedna mikstura. Ovo je međutim uistinu jako dvojbeno istina, jer u jeziku dobar dio kreacije rađa se na rubu drugih tekstova, a posebice je taj ritual čitanja drugih autora i tekstova danas pretvorila u pravu religiju tzv. postmoderna, koja od citatnosti i aluzija pravi

temeljne crte svake pripovjedne tehnike. U Ferićeve narativne tehnike najmanje se, svakako, može ubrojiti Krležina pripovjedna tehnika pa radikalnim odmakom od barokne krležijanske frazeme, Ferić ispisa svoje proze suhom i preciznom pripovjednom linijom prozne naracije bliže Marinkoviću ili Novaku. Kronografijska se pretvara Ferićevim autorskim pismom u neku vrst kronotopije u kojoj umjetnost fabuliranja nikako nije na posljednjem mjestu, naprotiv.

5. Fatalnost dolaska starosti nije samo fatalnost neizbježna suočenja sa smrću, nego i sa svim licima i sudbinama našeg života, pa Ferićev alter ego preko inicijalne sanjarije o Senki začinje čitavu konstrukciju pripovjednih fragmenata centriranih oko ostalih trideset što mrtvih što živih lica. Slika je to jedne generacije pa se ovo generacijsko pripovjedno tkivo aluzijski nadovezuje na Šoljanove generacijske pripovijesti, ali bez ikakve eksplicitne potrebe da se konfrontira s nekim društvenim sustavom.

6. Naravno, danas medijski sveltavajući žanr *melodrame* širi svoje posljedice čak i u književnosti, kao što i Hamlet ima djelomice mozak melodramatičnog policajca u srazu s ubojstvom svog oca i bračnom nevjeroj svoje majke. Melodrama sama po sebi nije ništa ni loše ni dobro, osim što su porazne ili eutanazirajuće posljedice koje u podsvijesti gledatelja ili čitatelja sije melodramsko ukidanje povijesti, isto onako kao što posijane bombe mogu odjednom eksplodirati tamo gdje se najmanje očekuju. Dakako, melodramska sredstva kojima se služi Ferić dio su "duhovne situacije" našeg vremena, ali Ferić koristi melodramu da podcrti ono doista i smiješno i tragično u našem vremenu, iako to radi samo minimalističkim sredstvima. Sredstvima prave melodrame.

7. Melodrama ima napadnu sklonost da brka socijalne i povijesne razine događaja pa je njezina invencija prije svega u ukidanje svake historijalne svijesti. Melodramsko je prije svega ukidanje prava na povijest kao takvu, to je brisanje socijalne istine u ime lažne psihologije dovedene do apsurdna. A u povijesti apsurdna poznato je da su se upravo najapsurdniji komadi često pokazali kao *post festum* najrealističniji upravo u dijagnozi prikrivenih zločina. Naime, melodrama može napraviti od socijalna pakla čak i rajski prostor ako to odgovara njezinim skrivenim motivima i namjerama pa su prizori totalne TV-plačevnosti ukomponirani u rajске prostore divotnih namještaja, prekrasnih frizura i modnih detalja na najvišoj razini. Međutim, laž melodrame počinje brkanjem socijalnih razina, kada se jedan polusvijet prikazuje kao čitav svijet, kada se sumnjivi



Zoran Ferić: *Kalendar Maja*, Profil, Zagreb, 2011.

socijalni miljei prezentiraju kao modna roba prve klase, kada se krimogena lica prikazuju kao stupovi društva itd. Kod Ferića nema lažnog zlata tajkunskih blještavila, ali nema ni socijalnih očajnika. Naime, srednja klasa u Ferićevu romanu kao da živi svoj posljednji san, tren prije potonuća u totalno ništavilo.

8. Rekao bih da u jednom dubljem smislu melodrama služi svakoj društvenoj ili nerefleksivnoj moći na vlasti kao svjesno konzerviranje naivnosti svojih podanika i građana pa se lažno prosvjetiteljstvo prošlih režima nastavlja linearno i u našim životima i u našem vremenu, kao svjesno njegovana režimska laž. Melodrama je u ovom smislu indeks navodno prosvijećene vlasti kojoj je glavni zadatak zamračenje socijalne svijesti svake jedinice koja se odgaja kroz odgovarajuće režije svakog režima kao strogo izrežirana ili atomizirana jedinica. Melodrama je, slikovito rečeno, atomska energija atomiziranja socijalne svijesti svake jedinice, po sebi i za sebe. Stoga, melodrama je u nekom smislu najveća potreba svakog režima da samozavaravanjem sebe kao prosvijećene vlasti (Sloterdijk) proizvodi mrak, smrt i uništenje u kojem se ogleda "prirodna smrt" svakog građanina, kao po nekom višem ili nebeskom scenariju. U ovom smislu Ferićeva uporaba melodrame više je nego indikativna.

Ferićev junak je ginekolog ne iz životna izbora, nego kao da je izletio iz neke dosjetke koja se priča samo zbog dosjetke: sve prije nego da Ferićev junak raskriva krimogene dimenzije ginekologije/sociologije, kao primjerice u Balenovićevom romanu o ginekolozima. Ferićeva

**DETALJIZIRANJE,
FRAGMENTARIZIRANJE,
IMPROVIZACIJA I
KREATIVNI SKLOPOVI
NIJEME ZBILJE
ZAPRAVO SU DIO
FERIĆEVE POETIKE
KOJI NISU PREPOZNATI
SAMO U NOVIJEM
ISTRAŽIVANJIMA
DOKUMENTARNOG
IZRAZA NEGO I U
NOVIJIM ROMANIMA,
PA IH FERIĆ
VJEROJATNO I KAD
NE ZNA DA IH CITIRA
– CITIRA**

ginekologija kao profesija znak je samo duhovita odmaka od banalnosti i bolesti ostalih lica, prije svega ženskih, ali i mjesto povlaštena sagledavanja izvora svega živog i svega bolesnog ili mrtvog u našim životima.

9. Ali, Ferić nije ni prosvjetitelj, osim kao osviještena figura ironičnog prosvjetitelja koji je itekako svjestan granica svoje "prosvjećenosti". Osim svega, u Ferićevu pripovjednom ritmu ništa se ne događa tek preko noći, iako Ferić dobro poznaje i umijeće skokova kojima odjednom preskače, naizgled arbitrarno, čitava razdoblja ili desetke godina bez ikakva objašnjenja. Ferićevo vrijeme je vrijeme prave egzistencijalne očudenosti: tek kada se vlastita egzistencija očuduje, ona može vidjeti sve ostalo kroz uvećavajuće staklo vlastite očudujuće svijesti. Stoga je Ferićeva naracija subjektivna, teško predvidljiva, posve je arbitrarna, leti s predmeta na predmet, uvećava detalje, umanjuje prividno velike teme, kao da mikrosvijet najbolje služi kao ogledalo makrosvijetu pa detalji postaju važniji od cjeline, sitnice od velikih istina, uzgredne konstatacije od glavnog toka naracije.

10. Tako da najrelefniji junaci Ferićeve proze nisu maturanti, osim povremenih pijanih ispada i dosjetaka šulkolege po imenu Marijan, nego su to lica kao što su Otac, Majka ili kapetan Zvir, uz scene ulične prostitucije. Otac je otjelovljenje suočenja s onom pučinom vremena koja je iza glavnog junaka i za koju on nema ni šifre ni tumačenja, jer vrijeme ratova i ratnih heroja definitivno je iza njega, što ne znači da je i mrtvo. Dok je kapetan Zvir lice suočenja s iracionalizmom jednog elementa kao što je more ili sila koje vladaju iracionalizmom prirode. A sada Ferićev junak svodi herojičke mušice svog Oca samo na mušičavosti jednog lica, oca koji zapravo ne razumije svog sina, kao što ni sin ne razumije oca pa se sukob generacija razvija matematički precizno po liniji psihoanalitičke sheme. Za Ferića seksualnost je naša sudbina, ovu liniju psihoanalize reflektiraju sva ženska lica, kao melodramske jedinice i figure ove psihoanalitičke dramaturgije.

11. Čitava tekstura Ferićeve romana kao da se konstruira u sukobu s brutalnošću zbilje: ples lica je ples muha oko plamena

u kojem moraju prije ili poslije završiti ako ne žele završiti u čistoj i sramotnoj bijedi, koja se ne može ni tumačiti ni komentirati, posebice s njezinim popratnim psihološkim učincima u nekoj vrsti socijalne depresije ili patologije. Ovaj plan Ferić kao da ne može i ne želi reflektirati, ali zapravo sve što Ferić piše je neka vrst uperena prsta na neizrecivo sive mrlje intimne i socijalne bijede koja se otima tumačenju i literariziranju. U ovome je Ferić blizak tehnikama kriminalnog romana, ali s tom razlikom da njegov roman ne vodi ni rješenjima ni zaključcima ni objašnjenjima, nego vodi samo do još većih zagonetaka i još težih socijalno patogenih mjesta. Najindikativniji je u ovom smislu slučaj razrednice gospođe Sruk koja dolazi na maturalac s teškim kovčegom kao da u njemu nosi pravi leš. Dobar dio napetosti ovog maturalnog putovanja je u aluzivnosti na mjesto i ulogu gđe Sruk koja očito putuje pod teretom svoje prošlosti pa svoju prošlost nosi kao leš u koferu. Ironijska kruna prosvjećenosti gđe Sruk je kada ona ulovi vlastite učenike da razbojnički provaljuju u njezin kofer i kada pada u tragičnu svijest da je ona svoje učenike odgajala, ali da ih nije nikad odgojila.

12. Svakako, romaneskno kod Ferića stvarava se u ponoru koji dijeli mentalno vrijeme od socijalnog ili objektivno društvenog vremena pa je svaka replika izgovorena kao u letu, kratko, brzo i scenično. Jako je zanimljivo da Ferić ne imajući nikakva scenskog iskustva postiže svojim minimalizmom brzinu prave scenske replike. Ferićeve najvažnije narativne tehnike više su scenske nego opisne, njegove karakterizacije nisu u deskripciji lica nego u osvjetljavanju lica kratkim fleševima u minimaliziranim replikama, kao u nekoj pravoj scenskoj humoresci. Redukcionistički postupci su u jakoj opoziciji s dugotrajnim konstrukcijskim mostovima koji grade obiman tekst na gomilanju grotesknih detalja. Ovo je izložilo Ferićev tekst ponegdje teretu kvaziredundantnih detalja pa je kvantiteta motiva ponekad u nerazmjeru s njihovom kvalitetom, naime, oni jesu lapidarni, ali su istodobno naizgled nevažni, plošni ili čak banalni. Jezik kojim se služi Ferić nastaje upravo na ovom paradoksu: kvantiteta detalja mora preskočiti u pravu kvalitetu minimalističke proze da bi opravdale svoju brojnost i težinu. Otuda Ferićevo inzistiranje na pitkosti, na lakoći i brzini svojih narativnih tijekova.

13. Pa ipak, Ferićeva tekstualnost nije u znaku toliko nagomilavanja efekata koliko u znaku mrvljenja prozodijske linije, koja se pretvara u nerealističko sinkopiran niz brzih izmjena tekstova, uz jake sintaktičke eliptičnosti, brojna pitanja, nabrušena začudnim pogledima na poremećenu (Ferićev izraz: retardiranu) zbilju i naizgled posve nevažnim komentarima sabijenim u dvije ili tri riječi pa stilistički oksimoroni i hiperbole postaju temeljan udio Ferićeve stila. Pred nama se događa rasap romana kao cjelovite forme u ime pripovjedačkih tehnika kratke priče ili čak filmskog ili TV-scenarija kao bitnih odrednica Ferićeve svjetonazora i stila na formalnom planu. Jer očito Ferić posve namjerno dekonstruira romaneskne konvencije u ime jedne posebne autorske tvorbe kojoj ne nedostaje duhovitosti, šarma pa čak i zabavnosti, ali tako da ni u jednom trenu na zaboravlja osnovnu dužnost, dužnost prema intimnoj istini. U ovom smislu nadrealan Ferićev realizam ujedno je depresivno nalik svojem ishodištu, naime, zbilji koja nas formira i deformira svojim

socijalnim i povijesnim patologijama. Ferićeva tragičnost nije u opisima zločina ili u krimogenim pričama iz polusvijeta sadašnje ili prošle Hrvatske, nego je u onim gotovo nevidljivim, ali gusto prosijanim zrcima: naime, u dragocjenim zrcima prividno neuočljive moralne svijesti, koja ovim prostorima i izvan romana jedina daje pravo tragično lice.

14. Komičnost međutim nastaje uvijek na tragu tragičnog, kao da nema komičnog tamo gdje nema ni tragičnog pa danas već emblematski začudna Ferićeva rečenica: "Sinomrla druga Karla pekla je danas vanili-kiflice" zapravo čitatelju bez konteksta ne znači ništa dok se ne prevede ne samo jedna riječ, kao što je primjerice taj Ferićev jezični konstrukt: "sinomrla", nego i čitav kontekst koji je zapravo na rubu komičnog: "Radovan je deklamirao mojim glasom u stilu filmskih novosti. – Drugarica Rada Pekonjić, udovica i sinomrla, primila je danas posmrtno odlikovanje za sina Karla, palog borca iz...". Sinomrla je Ferićev sjajan jezični patent protiv kojeg će možda ustati lingvisti i ostali čuvari standardiziranog vučjeg jezika, jer, eto, to je inovacija koja nije u duhu jezika. Ali vražji književni inovator Ferić ovom tragikomičnom atribucijom ne samo da je upotpunio jednu praznu rubriku u književnom jeziku, nego je otvorio novu stranicu u tumačenju tragikomedije nemoći književna jezika glede fenomena kao što je ova paralela riječi "udova" u inovaciji: "sinomrla" za ženu kojoj je umro sin, a što je često psihološki teža činjenica u zbilji nego to da je nekoj ženi umro muž. Ali čini se da ipak ova inovacija nastaje najprije kao jezični konstrukt autorskog pogleda na svijet: mikroskopijski je dio Ferićeve jezične i književne makroskopijske inovativnosti, jaki udio Ferićeve književna procédéa.

15. Mikroskopijski detalji zapravo su udio Ferićeve ne samo mentalnog osmišljavanja jezične zbilje, nego i nečeg što je na rubu dokumentarnosti. Rudolf Arnheim u svoje vrijeme je imao velikih dvojba oko estetske mogućnosti dokumentarnosti, čak toliko da je najprije posumnjao u umjetnički potencijal televizijskog prikazivanja svijeta. Arnheim je pokušao usporediti televizijski način komuniciranja s onim jezi/o/kom koji je vladao u Swiftovoj Liliputaciji u kojoj su se, kako je znano, umjesto simbola koristili sami predmeti. Teoretičari filma često pokušavaju suprotstavljati formu "sirovom materijalu", kao da filmska forma može biti posve preplavljena sirovim dokumentarizmom. Moguće je da to važi za vizualne umjetnosti, ali jezik je osim svega i nekakva forma, priča, a ne samo sirovina pa poricanje Liliputacije ostaje poricanje Liliputa u tumačenju kreativna tumača zbilje, a nije mehanička potvrda samog Liliputa kao jedine zbilje TV-dokumentarca. Pa ipak ostaje sumnja na rubu Ferićeve romana: romaneskno se rastvara tako detaljno da je dokumentarizam dio istinitosti snimanja pogledom kojim Ferić sagledava zbilju oko sebe i u sebi. A to je onaj autorski pogled koji otkriva snimkama prave dimenzije liliputanizma u genezi rječitih ili nijemih detalja. Detaljiziranje, fragmentariziranje, improvizacija i kreativni sklopovi nijeme zbilje zapravo su dio Ferićeve poetike koji nisu prepoznati samo u novijem istraživanjima dokumentarnog izraza, nego i u novijim romanima pa ih Ferić vjerojatno i kad ne zna da ih citira – citira.

16. Završetak Ferićeve romana čini se da će za buduće kritičare ovog romana biti najsporniji. Naime, neočekivan spoj

(Senkina dokumentirana depresija – završni izlaz maturanata na neku vrst *Red Carpeta*) zapravo je otkrivanje sredstava Ferićeva uvida u naš aktualni Liliput pa se pod naizgled sjajnom površinom i dalje naslućuju nemani, psihološki padovi i socijalni ponori koji se otvaraju pred svima nama, kao dio svih nas.

17. Ponorno se otvara zapravo odmah pod našom kožom, kao što bi rekao Baudelaire: ponor u svemu, u riječima, u djelima i još više u našim zločinima i našim nedjelima. A prava drama melodrame je u masovnim medijima, kao što reko, najprije u tome da ukidanjem povijesti i svodenjem povijesne drame na suzne i sluzne konture doživljava svoje manje sretne trenutke kada se sve svodi na zgoljnu površinu *Red Carpeta*: "A onda se na palubi pojavljuje i Senka. Blista iznutra, možda i zato što se sinoć toliko ispovraćala... I opet je sve u redu. Nismo duhovi... A onda će se ionako sve zaboraviti". Pa je moguće reći da i taj simboličan *Red Carpet* u romanu i izvan romana ima učinak ne samo čarobnog tepiha iz 1001 noći, nego i vještijeg vela koji je natopljen otrovom i krvlju ne samo mrtvih, nego i onih koji su umrli ili pak danas preživljavaju kao žrtve jednog podljudskog režima o kojem pak u Ferićevom romanu od šest stotina stranica nema spomena osim posve kratke epizode (uz dodatnu opasku na 297. stranici da je Pag bio poveznica s Dalmacijom u vrijeme Domovinskog rata!) koja paralelizira događaje iz 1916., 1944. i događaje u Novoj Bili 1993. u kojoj se kratko pripominje kako svatko ima svoj rat, "ali čovjek ne misli o tome dok mu se na hrpi ne nađu ovakove dopisnice". Pa bih na kraju dodao samo: čarobna sintagma nove logike i nove književnosti čini mi se da su: masovni mediji. Ali i mediji ako ne prikazuju lica nečije zajedničke sudbine, ostaju ipak samo prazni ekrani: oči slijepih i gluhih zombijevskih medija koji nemaju više ni sjećanje ni povijest pred sobom kao izvor svake prave ljudske sudbine. Ili će se ionako sve opet i samo zaboraviti da bi se opet još jednom ponovilo, u sretnijoj ili manje sretnoj verziji iste tragikomedije. To Ferić ipak ostavlja posve otvorenim, kao pitanje na koje nema konačnih odgovora ni rješenja. ■

KALENDAR SRETNOG BABILONA

ZBIRKA ŽANROVSKI DIVERZIFICIRANIH TEKSTOVA UVJERLJIVO SVJEDOČI O ČUĐLJIVOM ODNOSU PISCA I TEKSTA

KATARINA BRAJDIĆ

Miroslav Mićanović dosad je, uz četiri pjesničke zbirke i suatorsku knjigu kritičkih tekstova, objavio dvije, odnosno tri prozne knjige. Od 2001. do 2003. u *Jutarnjem listu* pisao je tjedne kolumne, iz čega su proizašle zbirke *Trajekt* (2004.) i *Zapadni kolodvor* (2006.), već tada najavljene kao dijelovi duologije, a prošle godine objavljeno je i njihovo integralno izdanje istoga naslova kao i kolumna – *Jednosmjerna ulica* (2011.), koja je pak nazvana prema istoimenom zbirci Waltera Benjamina. S Benjaminovim esejističkim crticama (usput, njihova je protejska forma u knjižničnom klasifikacijskom poretku podvedena pod pomalo neočekivan termin *poligrafije*; ista je odrednica pridružena i *Danima*) Mićanović dijeli tematsku eklektičnost, lucidnu sposobnost percepcije i poriv za opisivanjem neočiglednosti zatečenih fenomena.

**ONO ŠTO SVE
TEKSTOVE NESUMNJIVO
PRIBLIŽAVA JEDNE
DRUGIMA PROVODNA
JE OPSJEDNUTOST
PROCESOM PISANJA
U ŠTO JE URAČUNATO
TRAŽENJE RAVNOTEŽE
IZMEĐU POEZIJE,
PROZE I ESEJA, SKICE I
TEKSTA**

MJEŠOVITI ŽANROVI U pričama najčešće pronalazi i literarizira iznimne situacije iz svoje i tuđih svakodnevnica. Naslov *Jednosmjerna ulica* možda sugerira da je smjer jedan i poznat, ali jedino što je izvjesno jest to da će priča svoj početni impuls, događaj koji je pokreće, do svoga kraja preobraziti u nikad predvidljiv znak. Drugim riječima: treba pisati, svi fragmenti zbilje, sve ulice vode u tekst, čiji je kapacitet nepregledan – a na toj se pretpostavci temelje i *Dani*, najnovija Mićanovićeva zbirka kratkih proza, zamišljena kao otvorena kolekcija formalno i tematskih raznorodnih tekstova. Doduše, moglo bi se prigovoriti da njihova izražena heterogenost, vjerojatno djelomično uzrokovana i dugim razdobljem u kojem su priče nastajale (najstariji tekst datira još iz 1984.), povremeno ostavlja dojam nedovoljne profiliranosti. Ali, ono što sve te tekstove nesumnjivo približava jedne drugima provodna je opsjednutost procesom pisanja u što je uračunato traženje ravnoteže između poezije, proze i eseja, skice i teksta, potvrđujući autorovu sklonost mješovitim žanrovima.

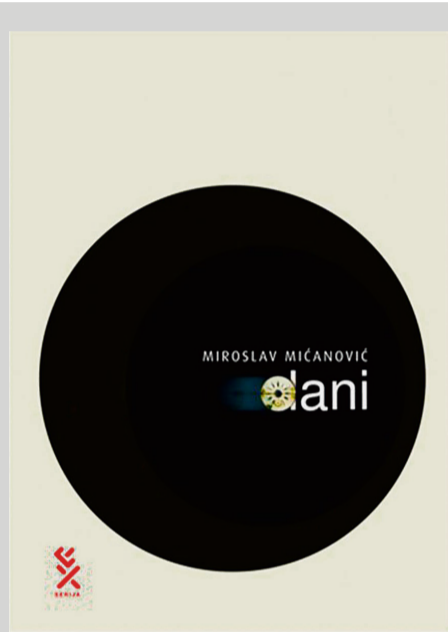
U tom smislu ilustrativan je tekst naslovljen *Pas Ivana Rogića Nehajeva* koji se u *Danima* pojavljuje dva puta, pri početku kao kratka priča, prema kraju još

jednom, razlomljen u stihove. Priča, kao što nas je Mićanović navikao, umjesto cjeline nudi fragment, umjesto integralnog narativa prizor dan u naznakama i simptomima za koje ostaje otvoreno na što ukazuju – pripovjedač iz automobila promatra čopor pasa i učini mu se da prepoznaje jednoga od njih, no niti je siguran u ono što vidi, niti u razloge svog unošenja u tu sliku. Isti je postupak udvajanja autor primijenio i na svoj raniji tekst *Tko govori, tko piše – Komiža, na trgu*, koji je u *Trajektu* također objavljen i kao priča i kao pjesma. Takvo eksperimentiranje problematizira odnos međusobnog utjecaja unutarnjih i vanjskih obilježja teksta. Grafički izgled ne može se promijeniti bez posljedica na recepciju, forma teksta uvijek oblikuje određena očekivanja od teksta čak i prije čitanja, koja se mogu i potvrditi i izigrati; jezik je taj koji iznutra ravna tekstom.

SVIJET KAO TEKST Ustihovljenje usporava ritam, osamostaljuje pojedine segmente i tekstu pribavlja pjesnički okvir, međutim u Mićanovićev je rukopis taj okvir već ugrađen kao nosiva konstrukcija, stoga su priča i pjesma o Nehajevljevu psu iznimka koja potvrđuje pravilo o dominaciji poetskog diskursa, koji odnosi primat nad narativom i u njegovim proznim tekstovima. U njima se ne pripovijedaju zbivanja, ona su tek pokretač poetske percepcije koja sve videno nadograđuje i razgrađuje imaginativnim i asocijativnim radom i redom riječi, koja svu događajnost pronalazi u procesu stvaranja u jeziku. Potvrđuje se to i u zaključnom tekstu u *Danima*, koji navodimo u cijelosti: na naslovno pitanje *Kako si?* u tekstu se odgovara: “Dobro. Plivam uzvodno i nizvodno, samo da ne traže lijepe figure”. Jagna Pogačnik u svome je kritičkom prikazu *Dana* točno primijetila da unatoč toj auto poetskoj napomeni “u takvom stilu plivanja upravo takve figure nastaju”. Mišljenja sam da je to figurativno plivanje disciplina u kojoj je Mićanović najjači. Bilo da piše književni ili kritički tekst, stručni članak, komentar, najavu kakva događanja ili daje intervju, njegov se stilski potpis lako prepoznaje po poetiziranoj i sugestivnoj rečenici, izričajnoj zbijenosti u kojoj se redovito pojavljuje dobrodošao višak značenja u kojemu i onaj koji piše i onaj koji čita otkrivaju tekst užitka, tog Barthesova sretnog Babilona.

Glasovi koji odjekuju u *Danima* mogu se pripisati “pripovjedaču i pjesniku, sudioniku i promatraču, piscu dnevnika, kronike”, kako stoji na poledini knjige, jedina pozicija koju Mićanovićev protagonist neće zauzeti ona je izvandijegetička, jer je nepovratno zahvaćen tekstem i stalno iznova osvještava tu svoju poziciju i njezine posljedice. On nastoji svijet pretvoriti u tekst (okoristit ću se, poput mnogih i ne po prvi put, autorovom poznatom predodžbom *svijeta kao teksta*), osvještavajući da sve podliježe sumnji i pitanjima: Je li ovo što pišem književni tekst? Ako pišem, jesam li pisac? *Dani* uprizoruju suočavanje s bježnosti

i upitnosti teksta, s bijelom stranicom, ili, kojiput još gore, onom ispisanom, a sumnja se pokazuje kao veća potvrda autentičnosti od sigurnosti u napisano.



Miroslav Mićanović, *Dani*; Meandar, Zagreb, 2011.

PARADOKSALNI ODGOVOR Biti pisac za njega znači i pisanje i govor o pisanju, pred njim se naslaguju zahtjevi da o knjigama piše kritičke tekstove, drži predavanja i radionice, sudjeluje u okruglim stolovima i dodjelama književnih nagrada; na kraju, najviše nevolja zadaje mu očeva molba da napiše priču, jer ne uspijeva pisati po narudžbi. Svaki će taj angažman oko knjiga donijeti pokoji odgovor na pitanje što znači pisati i pokoji novi upitnik, nerijetko utemeljen i na dokumentarističkim, dnevničkim koordinatama. Primjerice, spominju se Mićanovićevi kolege, prijatelji i obitelj, izdavačka kuća i časopisi za koje je radio itd. Upletanje takvih elemenata podcrtava ulogu faksije u pisanju, odnosno pretraživanje stvarnosti prema kriteriju potencijalne koristi za tekst. Po zbirci su rasuti brojni komentari tog procesa i prijekne potrebe za pisanjem, makar se ono na kraju i izjalovilo, kao u rečenici: “Ako sam i mislio da sam trebao zapisivati sve što su govorili on i Stipan, a nisam – možda ne trebam žaliti jer bih to iskoristio za priču (*Luka*), svaki dan zapisivati i pisati (...) i nešto će se već dogoditi. Ako ne valja ono što je napisano, može se baciti (*Pisati*), dobro je pisati uvijek iz trenutka u kojem upravo sada postojiš (*Maleno*)”. Posljednji je napatok suprotan Barthesovu citatu iz *Fragmenata ljubavnog diskursa* kojim je knjiga uokvirena, prema kojemu “upravo tamo gdje ti nisi – to je početak pisanja”.

U što vjerovati, kako pomiriti prisutnost i odsutnost u tekstu? Možda se na paradoks može odgovoriti samo paradoksom, stihom “tamo sam i kad me tamo

**BILO DA PIŠE
KNJIŽEVNI ILI KRITIČKI
TEKST, STRUČNI
ČLANAK, KOMENTAR,
NAJAVU KAKVA
DOGAĐANJA ILI DAJE
INTERVJU, NJEGOV
SE STILSKI POTPIS
LAKO PREPOZNAJE
PO POETIZIRANOJ
I SUGESTIVNOJ
REČENICI, IZRIČAJNOJ
ZBIJENOSTI**

nema” iz *Mjesta* Danijela Dragojevića, čija pjesma *Odjednom* također stoji u epigrafu? Mićanovićevi *Dani* uvjerljivo svjedoče o tom čudljivom odnosu pisca i teksta. ■

ŠTO POSLIJE KRAJA ČOVJEKA?

NAJNOVIJA KNJIGA ŽARKA PAIĆA JEDNA JE OD NAJSTUDIOZNIJIH I NAJZRELIJIH FILOZOFSKIH KNJIGA DOMAĆIH AUTORA U POSLJEDNJIH NEKOLIKO GODINA

TONČI VALENTIĆ

Na samom početku ovog teksta treba istaknuti – *Posthumano stanje* jedna je od najstudioznijih i najzrelijih filozofskih knjiga domaćih autora u posljednjih nekoliko godina. Objavljena prije nekoliko mjeseci u izdanju Litterisa, sastoji se od petstotinjak stranica iznimno aktualnih i suvremenih promišljanja veze znanosti, tehnologije, društva, politike i umjetnosti iz filozofijskog horizonta tzv. posthumanog stanja. Nakon dvadesetak objavljenih knjiga i mnoštva studija o suvremenoj filozofiji i umjetnosti, ova opsežna knjiga Žarka Paića na svojevrsan način rekapitulira, ekstenzivno razrađuje i dodatno kontekstualizira teme kojima se autor bavio u ranijim djelima poput *Politike identiteta*, *Događaja i praznine*, *Slike bez svijeta* ili *Zaokreta*, da spomenem samo neke recentne naslove. Iako je podnaslovljena kao “kraj čovjeka i mogućnost druge povijesti” pa se u primisli implicitno referira na Fukuyaminu sintagmu, s njom dakako nema ništa zajedničko. Što je zapravo posthumanizam? U Paićevoj interpretaciji (koju dosljedno provodi kroz cijelu knjigu) to je nova filozofska paradigma za suvremeno interdisciplinarno promišljanje odnosa i dijaloga znanosti, tehnologije, društva, politike i umjetnosti. Pritom treba naglasiti dvije stvari: prvo, pitanje o “kraju čovjeka” nije pitanje o apokalipsi; drugo, ovdje se fokus primarno nalazi na post-humanosti i trans-humanosti u sklopu svojevrsnog ontologijskog obrata – riječ je prije svega o tehničkom karakteru ljudske egzistencije u formi umjetne inteligencije.

TOTALNA VLADAVINA BIOPOLITIKE I TEHNOFERE Knjiga je tematski podijeljena na četiri dijela: u prvom, riječ je o studijama “poslije kraja čovjeka” (tekstovi o neljudskosti i onom čudovišnom); drugi dio posvećen je biopolitici (ekstenzivna analiza historijskog i nastanka filozofskog utemeljenja pojma biopolitike, nestanak društva u doba globaliziranja, politika nadolazećeg događaja), treće poglavlje razmatra “umjetnost kao događaj” (poticajne analize Deleuzeovog razumijevanja filma i postmetafizičko insceniranje umjetnosti kao života na primjeru Artauda), a na kraju se nalazi prikladno naslovljen dio “Rubovi i pukotine” (o tzv. eshatopiji i Derridu, o modi kao događaju transgresije te o Batailleovom radikalnom antihumanizmu kao uvodu u posthumanizam). Polazišna interpretacijska točka jest da kraj čovjeka za Paića nipošto nije i kraj povijesti; to je ponajprije kraj *biološko* određene povijesti čovjeka. Naime, živimo u doba u kojem je dekonstruirana veza odnosa Boga, čovjeka i svijeta, u doba u kojem nastaje posthumanizam kao rezultat urušavanja metafizičke strukture svijeta, a u današnjoj totalnoj vladavini biopolitike i tehnosfere dolazi, smatra Paić, do čudovišne praznine svijeta i klasičnog mitopoetskog iskustva mišljenja. Autor se ovdje već u uvodnom dijelu vraća temama kojima se kontinuirano bavio: svijest o ljepoti shvaćena je kao početak onog strahotnog, što je svojevrsni lajtmotiv koji će se provlačiti kroz sve njegove eseje koji se bave umjetničkim praksama. Danas se pak nalazimo u takvoj historijsko-znanstvenoj konstelaciji da u informacijsko-komunikacijskim društvima

znanje postaje isključivo pragmatično; više nije presudna komunikacija, nego se diskurs tehno-znanstvene zajednice artikulira performativnošću. Shodno tome, zamjećuje autor, u situaciji u kojoj nestaje humanistički pojam kulture, logično je da znanje postaje isključivo roba, a sveučilište se transformira u korporativni instrument logike kapitalističke racionalnosti (što to znači kad sveučilište postaje tvornica bezvrijednih diploma vidjeli smo na primjeru sada već legendarne studentske blokade prije tri godine). Totalnom vladavinom biopolitike i tehnosfere nestaje društvo kakvo smo poznavali, a javlja se informacijsko društvo kao tehnologijski konstruirana stvarnost.

ESTETIKA NELJUDSKOG Kad je pak riječ o razumijevanju suvremenih umjetničkih praksi, od presudnog je značaja teza da je suvremena umjetnost u osnovi *estetika neljudskoga*; znanost i umjetnost se prožimaju kroz tehnosferu, izgubivši svoj navlastiti metafizički temelj – ukrajno, umjetnost je uobličena u formi kibernetičke tehnologije, a takva dehumanizacija umjetnosti danas je ponajprije ontologijsko pitanje: zašto je to umjetnost kraja čovjeka u liku posthumanizma? Na ovo će pitanje Paić pronaći prikladne odgovore, nalazeći njegovu aktualnost još u poznatoj Adornoj tezi da “jedino samorazumljivo u modernoj umjetnosti jest to da ništa nije samorazumljivo”. Stoga, za razumijevanje suvremene umjetnosti, politike i društva danas nam je potreban sasvim drukčiji vokabular i metodološki pristup, a Paić ga uspijeva konstruirati oslanjajući se uvijek na najsuvremeniju, recentnu literaturu i najvažnija teorijska imena europske intelektualne scene. Iz te perspektive slika suvremene umjetnosti nije ništa drugo do li medijska slika virtualne stvarnosti, ona koja onemogućava utemeljenje postmetafizičke estetike djela. Dakle, Paić posthumanizam (koji razlikuje od transhumanizma, pojašnjavajući ovu distinkciju jasnom razlikom robota i kiborga) definira dvojako: s jedne strane, kao nedovršenu povijest humanizma kao metafizičkog koncepta povijesti, a s druge kao nadilaženje čovjeka u duhovnom i biološkom ustrojstvu njegove egzistencije. U poglavljima o biopolitici, koja je također jedna od trajnih predmeta interesa Paićevih studija, analizira se biopolitika kao dispozitiv, kao totalna moć vladavine zajednicom. Ovdje je također od presudnog značaja stvaranje novog kategorijalnog aparata, jer se bit čovjeka više ne može odrediti iz klasične humanističke tradicije filozofije. Predmet analize ovdje je biopolitika kao disciplinarna regulacija života i smrti u modernim političkim porocima – to je ujedno i biološki i kulturni aspekt čovjekova djelovanja u političkoj zajednici koji kao krajnji rezultat ima nadzor nad životom samim. U svemu tome najvažniju ulogu (osim Foucaulta) ima i Agambenova definicija homo sacera, razlike pukog i političkog života; o Agambenovim shvaćanjima čovjeka Paić posvećuje čitavo poglavlje naslovljeno “bijela eshatologija”.

BUDUĆNOST DRUŠTVA? Kao što je već spomenuto, osim analiza suvremene umjetnosti iz horizonta posthumanizma, Paić se bavi i “nadziranom slobodom”,

nestankom društva u tzv. *globalitarno* doba (globalizacija plus totalitarni nadzor). Temeljno i trajno aktualno pitanje glasi: zbog čega su sve suvremene akcije otpora protiv neoliberalnog globalnog kapitalizma unaprijed osuđene na neuspjeh? Jedan od odgovora na to pitanje jest da danas više ne postoji područje građanskog društva s idejom slobode i javnog dobra te da postoji opasni rascjep između građanskog društva (kao modernog koncepta političke sfere) i civilnog društva (kao postmodernog koncepta postpolitičke sfere). Naime, ako je društvo (na hegelijanskom tragu) tradicionalno bilo shvaćeno kao sfera posredovanja slobode između subjektivnog i objektivnog duha, onda je taj nestanak društva u *globalitarnom* dobu moguć zahvaljujući drastičnom rascjepu, kao i prijelazu iz Foucaultovskog *disciplinarnog* u Deleuzeovo *nadzorno* društvo. Pri takvoj akumulaciji i distribuciji tehnologijsko-političke moći, izvor moći dolazi u vezu s pitanjem o granicama čovjekove slobode. Time što je politika izgubila svoj ontološki smisao (u čemu Paić nasljeđuje bogatu tradiciju suvremenih filozofa koji ukazuju na taj problem), ujedno je izgubila i temelj onog univerzalnog političkog, što je tema autorove interpretacije Agambena i njegovog promišljanja “biopolitičke frakture” između golog života i suverene moći; to nije (kao što bi se na prvi pogled moglo pomisliti) stvarna rehabilitacija praktične filozofije, nego uspostava mišljenja nadolazećeg događaja s onu stranu svih metafizičkih razlika u suvremenoj povijesti. Između mišljenja kraja povijesti u događaju (Heidegger) i mesijanskog vremena nadolazećeg događaja (Benjamin), kod Agambena dolazi do preobrazbe prirodnog prava u apsolutnu moć zakona, pri čemu mesijanska politika “nadolazeće zajednice” iziskuje drukčije razumijevanje pojmova života i politike. S obzirom da je posve jasno da je Agamben na fundamentalno-ontologijski način radikalizirao Foucaultov koncept biopolitike, Agambenova kritika ideologije identiteta u osnovi je politička antropologija otvorenosti posthumane budućnosti čovjeka, i upravo je to točka na kojoj se zadržava Paićevo promišljanje “kraja čovjeka”, uz interpretaciju pri kojoj biopolitika prevladava granice nacionalno konstruiranog kulturnog identiteta.

VRTOGLAVICA POSTHUMANIZMA Tematska cjelina “umjetnost kao događaj” donosi dva nadahnuta teksta. U prvome, riječ je o poznatoj analizi pojmova slike i vremena gdje Gilles Deleuze umjetnost doživljava kao “titraj kaosa”, a filozofiju kao “arhitekturu konceptualnog svijeta”. Za razliku od toga, umjetnost je elementarna moć stvaranja novog, i zato danas govorimo o umjetnosti u doba tehno-znanstvene tvorbe života. Vraćajući se na Deleuzea i njegove refleksije o filmu (ponajprije se to odnosi na poznatu dvosveščanu studiju), Paić na liniji Deleuzeova mišljenja također film shvaća kao raskid s koncepcijom linearnog vremena, on je ponajprije imanentna transcendencija realnosti života u konceptima slike-pokreta i slike-vremena, pri čemu se prostor i vrijeme konstruiraju iz virtualnosti događaja. Time dolazimo do tzv.



Žarko Paić, *Posthumano stanje*; Litteris, Zagreb, 2011.

misaone slike ili slike mišljenja (“oslikovljeno vrijeme”) – film je, naime, kao pokretna slika onirička umjetnost života, a filmski zapis “oslikovljeno vrijeme u procesu nedovršenosti svijeta kao događaja čiste imanencije”. Drugi “umjetnički” tekst vrlo je zanimljiva studija o Artaudu i postmetafizičkom insceniranju umjetnosti kao života, pri čemu autor smatra da to nije samo projekt prevladavanja reprezentacijskog kazališta jezika i govora, nego i kraj biologijskog pozitivizma života uopće. Radi se, kao što Paić navodi, primarno o bljesku iskonskog svijeta kao “apokaliptične pomrčine u sadašnjosti otupjeloj od neizmjerne pustoši i praznine”. Posljednji dio knjige fokusira se na Derridu i pitanje o povijesti kraja čovjeka, potom na ikonograme tijela i simboličku tvorbu mode (teme kojima se autor bavio u *Vizualnim komunikacijama*, a napose u teorijski i metodološki inovativnoj *Vrtoglavi u modi*). Georges Bataille i sveta profanost tijela posljednje je poglavlje u kojem se autor kreće u krugu od vizualne i retoričke transgresije do estetike transgresivnoga zaokreta. *Posthumano stanje* važna je knjiga, izvorna filozofska refleksija o suvremenosti, djelo koje na izuzetno informiran, analitički, lucidan i teorijski inovativan način promišlja posthumano stanje suvremenog svijeta u kojem se kategorije umjetnosti, politike, znanosti i društva analiziraju iz post-metafizičke strukture svijeta kao mreže tehno-znanstvenog nadzora. Poznata je Nietzscheova izreka u kojoj kaže: imamo umjetnost da ne bismo propali od istine, a Paić je ovdje parafrazira iz specifičnog post-humanog, ali i poetskog horizonta: “Imamo tehnologiju da ne bismo propali od mračne neiskazivosti života iz koje nastaje sva čudovišna ljepota u svojem toliko kratkome trenutku, bljesku vječnosti”. ■

OD PRIČALICA DO MEDIJSKE SLIKE O DJETETU

KNJIGA NAGLAŠAVA GLAVNE ETAPE U RAZVOJU DJEČJE KNJIŽEVNOSTI I PREDODŽBE O DJETETU KRAJEM 18. I U 19. STOLJEĆU, KADA SE I DJEČJA KNJIŽEVNOST I NJEZIN SUSTAV TEK KONSTITUIRAJU

MARTINA JURIŠIĆ

Početak dječje književnosti i stvaranje zasebnog razdoblja unutar ljudske evolucije – djetinjstva, i u 21. stoljeću ostaju teme oko kojih se “lome koplja”. Djelo, simboličnog naziva, *Pričalice: o povijesti djetinjstva i bajke* Marijane Hameršak nudi novije viđenje povijesti djetinjstva i povijesti književnosti povezujući ih s recepcijom i nastankom dječje književnosti u Hrvatskoj.

Postavljajući metodološki okvir koji se temelji na pitanjima kada su i pod kojim uvjetima bajke ušle u hrvatsku dječju književnost te kako su postale dijelom hrvatske dječje književnosti, autorica testira različite teze o povijesti djetinjstva te različite predodžbe o djetetu unutar europskog konteksta. Kao izvor pri rekonstrukciji hrvatske prošlosti korišteni su autobiografski diskursi za koje se ne može uvijek sa sigurnošću reći da su pouzdani, ali i statistički podaci o školovanju hrvatske djece kroz 19. stoljeće kao i novinski članci, znanstvene rasprave te dječji časopisi.

KNJIGA KOJA OBJAŠNJAVA PROŠLOST KAKO BI SE SHVATILA SADAŠNJOST, A MOŽDA PREDVIDJELA I BUDUĆNOST RAZVOJA DJEČJE KNJIŽEVNOSTI I PREDODŽBE O DJETETU

POMAK PREMA POVIJESTI DJETINJSTVA Novost koju nam donosi knjiga Marijane Hameršak odnosi se na pomak prema povijesti djetinjstva, tj. pomak od književne interpretacije prema kontekstualizaciji. Dječja se književnost razvija u čvrstoj povezanosti s povijesnim i imagološkim statusom djetinjstva za razliku od nedječje književnosti. Problem s kojim se suočava i autorica knjige proizlazi iz različitih shvaćanja koja s jedne strane iznose tezu kako predodžbe o djetinjstvu i dječjoj književnosti nastaju djelovanjem izvanknjiževnih elemenata, dok druga strana ističe kako sama dječja književnost stvara određenu predodžbu, tj. nameće se pitanje je li dječja književnost “proizvodna” ili “proizvedena” u odnosu na predodžbu o djetinjstvu i djetetu. U slučaju dječje književnosti, ali i književnosti uopće, autorica sugerira kako se ne može govoriti o stabilnim i fiksiranim kontekstima. Konteksti su promjenjivi te je dječja književnost i proizvodna – dakle “proizvod” predodžbe o djetetu i djetinjstvu, ali i proizvedena, tj. preuzima i aktualne društvene predodžbe i stereotipe, no nije i ključni element u tom procesu. Kao i djetinjstvo i dječja književnost predstavlja povijesno proizvedenu i promjenjivu

kategoriju. Književnost nije pasivni konstrukt, nego nastaje međusobnom interakcijom izvanknjiževnih i unutarknjiževnih promjena.

Koristeći se sinkronijskom metodom, tj. ograničavajući se na kraj 18. i 19. stoljeće, Marijana Hameršak istražuje društvene i književne promjene koje su u Hrvatskoj dovele do definiranja dječje književnosti, ali i različitih ideologija te predodžbi o djetetu. Iako se završetak tog procesa postavlja na kraj 19. stoljeća, ipak i u 20. stoljeću mnogi ne priznaju postojanje zasebne, dječje književnosti o čemu svjedoči i istup Antuna Barca povodom djela Ivane Brlić Mažuranić. Oslanjajući se na kritiku A. G. Matoša koji, čitajući *Šegrtu Hlapića*, zaključuje da dječju književnost mogu čitati i odrasli, Barac izvodi vlastiti zaključak kako ne postoje dječji i nedječji pisci, nego oni koji su umjetnici i oni koji to nisu, kome god namjenjivali svoje tekstove. Hameršak, međutim, jasno pokazuje i dokazuje da već od 18. stoljeća funkcionira zasebni diskurs dječje književnosti, ponajprije u pragmatičnim oblicima, kao početnice i čitanke, od kojih mnoge sadrže usmene priče, tj. pučka vjerovanja, koja demistificiraju i racionaliziraju. Zasebni su tipovi tekstova tzv. negativne predaje, koje su, tvrdi Hameršak, imale didaktičku funkciju, ali su postale i sredstvo društvene kontrole predstavljajući manipulaciju strahom. Usporedo s početnicama i čitankama počinje izlaziti i prvi časopis “za mlade, djecu i puk” – *Bosiljak* (1864. – 1868.). Gašenjem *Bosiljka* počinje izlaziti časopis *Smilje* (1873. – 1945.) i to izrijeком namijenjen djeci. Kod oba časopisa podnaslovi sugeriraju koje su im nakane i kakvu ideologiju zastupaju, i oba su časopisa uvrštavala i bajke. Pod snažnim utjecajem nacionalnih previranja u to doba *Bosiljak* donosi bajke većinom označene epitetom “narodne”, pomoću kojih promiče slavenstvo, no iste priče demistificira, kao i već spomenuti udžbenički tekstovi. Istovremeno, poziva i na njihovo skupljanje kao dio narodnog blaga. Hameršak u *Bosiljku* definira modernizacijsko-integracijski model gdje se pod pojmom modernizacije podrazumijeva odbacivanje narodnog vjerovanja, a pod pojmom integracije bajke kao dio jedne nacije. S druge strane, u *Smilju*, u kojem se preuzimaju bajke iz *Bosiljka*, objavljuje se i više bajki nenarodnog karaktera. No, i ovaj časopis kao i prethodni promiče određeni model – model što uspješnije integracije djece u društvo i pripremu za odraslu dob. Bajke su u *Smilju* predstavljale praktičnu poduku o društveno prihvatljivim vrijednostima. Zabava postaje sredstvo, cilj postaje pouka, djetinjstvo prolazna dob, a odraslost željena dob.

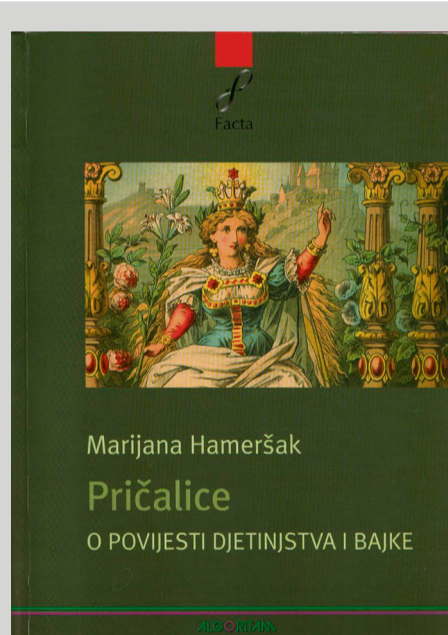
RAZLIČITE PREDODŽBE O DJETETU No prve rasprave o dječjoj mašti u drugoj polovici 19. stoljeća priskrbljuju bajkama sve više pristaša. Oživljavanjem onostranosti u bajkama se prepoznaje “prirodno stanje djetinja duha”.

Predodžba o dječjoj mašti dovodi do promjene shvaćanja bajki. Dijete svojom maštom postaje “stvaratelj”, a bajka na taj način “egzemplarni dječji žanr”. U Hrvatskoj je to posebno vidljivo 1880-ih godina kada dolazi do prvih monografskih izdanja bajki i slikovnica. Autorica definira bitne sastavnice koje su sudjelovale u stvaranju različitih diskursa unutar dječje književnosti, ponajprije nakladništvo, ali i političke i društvene rasprave koje su se vodile u određenom desetljeću, a bile su ključne za artikuliranje pojedinih književnih strujanja, ponajprije u dječjoj književnosti. Autorica opisuje diskurzivna polja i prakse koje oblikuju različite predodžbe o djetetu, usko povezane s djelovanjem dječje književnosti, poput nekoliko tipova dječjeg odnosa prema odraslome artikuliranoj

spoznaji, nego po stupnju znanja – koliko su savladali čitanje. Iz tog se razloga djeca ne razlikuju od neobrazovanog puka, tj. neobrazovanog odraslog. Ta je predodžba vidljiva u mnogima knjigama, ali i u časopisu *Bosiljak* koji i nosi naziv “za mladež, djecu i puk”. Do promjene potonje predodžbe, te predodžbe dijete-učitelj dolazi mijenjanjem predodžbe o djetetu i dječjoj književnosti. Do promjene dolazi s primicanjem kraju 19. stoljeća, te je s časopisom *Smilje* povezana predodžba dijete-učenik. Bajke su u *Smilju* predstavljale fiktionalne pripovijesti koje su postavljene u službu pouke djeteta o vrijednostima poput poslušnosti, poniznosti i skromnosti. Bajke postaju sredstvo gdje se pomoću sna i fikcije poučavalo djecu o poslušnosti autoritetu. Posljednja se predodžba dijete-čitatelj-kupac javlja oko 1880-ih kada se počinju tiskati monografska izdanja bajki i kada ona postaje egzemplarni dječji žanr. Također, ta nova promjena u nakladništvu uvjetovala je i bogat grafički dizajn dječjih knjiga. Knjige postaju skuplje, gube element poučljivosti te sve više nalikuju na igračke. Glavni inicijator tih mijena postaje tržište, a ne pedagoški zahtjevi.

O PROŠLOSTI ZA SADAŠNJOST

U knjizi Marijane Hameršak naglašavaju se glavne etape u razvoju dječje književnosti i predodžbe o djetetu u razdoblju u kojem se i dječja književnost i njezin sustav tek konstituiraju. Također, potvrđuje se interakcija izvanknjiževnih i unutarknjiževnih strujanja te dječje književnosti kao “proizvodne” i “proizvedene”. I danas dječja književnost nije primarna niti jedina diskurzivna praksa koja oblikuje predodžbu o djetetu. U oblikovanju predodžbe o djetetu danas dominira medijska slika o zaštićenom djetetu ili djetetu odvojenom od svoga djetinjstva, uhvaćenom u zamku moderne tehnologije. Istovremeno, dječja književnost, narativi koji u njoj opstaju i pripovijedanje djetetu gube ulogu o oblikovanju te predodžbe. *Pričalice: o povijesti djetinjstva i bajke* knjiga je koja objašnjava prošlost kako bi se shvatila sadašnjost, a možda predvidjela i budućnost razvoja dječje književnosti i predodžbe o djetetu. **E**



Marijana Hameršak, *Pričalice: o povijesti djetinjstva i bajke*; Algoritam, Zagreb, 2011.

ranih u sintagmama dijete-učitelj, dijete-puk, dijete-učenik, dijete-čitatelj-kupac. Predodžba djeteta kao učitelja temelji se na ideji kako će dječje čitanje odraslima donijeti prosperitet zajednici i prosvješćenje duha. U 19. je stoljeću čitanje naglas postao društveni čin koji je obuhvaćao ponajprije slušanje. Ta se praksa održala do Prvog svjetskog rata, a danas je vidljiva kod čitanja djeci. Predodžba djeteta-učitelja usko je povezana s predodžbom dijete-puk. Naime, s obzirom na mali broj dječjih knjiga, glavna je dječja lektira do kraja 19. stoljeća zapravo nedječja književnost, knjige poput *Satira* M. A. Reljkovića ili *Razgovora* A. Kačića Miošića. No, primarni uzrok izjednačavanja dječje s pučkom knjigom i djeteta s pukom nalazio se u shvaćanju razlike između djece i odraslih. Djeca i odrasli sredinom 19. stoljeća, tvrdi Hameršak, ne razlikuju se po različitoj percepciji pročitanoj, tj. po

LAJK ZA LAJKU

ZA RAZLIKU OD SUHOPARNOG I KRATKOG PASUSA U UDŽBENIKU IZ POVIJESTI, ABADZISOVA VERZIJA PRIČE O KUJICI LAJKI (KUDRJAVKI) TOPLA JE I DIRLJIVA

MIROSLAV CMUK

“Our mother shoulda just named you Laika!”
—Arcade Fire, *Neighborhood #2* (Laika)

Psi u književnosti nisu rijetkost – dok se jedni književnici međusobno ponašaju poput pasa u doba parenja, drugi pišu o psima koji su im na neki način obilježili život. Bruno Schulz, židovski književnik poljskog podrijetla, u zbirci *Dučani cimetine boje* sa sjetom se prisjeća baršunastog psića Nimroda, jedna od najdirljivijih priča Danila Kiša bila je o mješancu Dingu, Miljenko Jergović je u *Mami Leoni* pisao o dragom Neri, dok se Miljenko Smoje nije razdvajao od Šarka kojem je posvetio *Pasje novelete*.

MNOGI PSI OSTAVLJAJU DOJAM PAMETNOG, NIJEMOG ČOVJEKA – BIT ĆE DA JE NJIHOVO NEGOVORENJE RAZLOG ZAŠTO IH TOLIKO VOLIMO

PASJI ŽIVOT Ne sjećam se svog prvog psa. Imao sam svega godinu ili dvije kad ju je lokalni lovac ustrijelio jer je napala brata. Bila je prava kuja, ženka njemačkog ovčara, puštala je kokoši da uđu u njezinu kućicu nositi jaja, a nakon toga bi ušla i ona, uhvatila kokoš za vrat, protresla je kao što Delboy tresu piña coladu, a dobila svjež obrok! Koga ili što je vidjela u mom bratu – kokoš, pijetla, pile ili nešto sasvim četvrto – ne bih znao, ali mogu pretpostaviti da je puščana cijev bila zadnje što je vidjela. Premda se ne sjećam njezinog psećeg lika i ne znam previše detalja o njezinom psećem životu, ipak je zaslužila da je spomenem u poluautobiografskom tekstu o psima.

Ne postoje čisti autobiografski tekstovi, postoje samo poluautobiografski tekstovi jer u svakom *nazovi autobiografskom* tekstu postoji makar djelić fikcije, izmišljena slika ili zvuk. U tekstu se fiktivna i fikcija miješaju, htjeli oni to ili ne – naprosto ne postoji fakt koji u sebi nema malu maštariju što je proizašla iz subjektivnog viđenja. Kad se čovjek prisjeća vlastitog života, ne oslanja se jedino na vlastito sjećanje, već ga dopunjava tuđim sjećanjima i pričama što se nadovezuju na prvotnu priču. Dok je stvarao priču o Lajki (u prijevodu: Lajavka), prvog svemirskog putnici, Nick Abadzis koristio se provjerenim (povijesnim) činjenicama, ali i maštom. Prikupljao je potrebne informacije istražujući stvarne izvore (arhivi, knjige) i intervjuirajući stvarne ljude koji su bili vodeći ili sporedni protagonisti vremena u kojima su Sovjeti osvajali svemir, a samim time i čitav svijet.

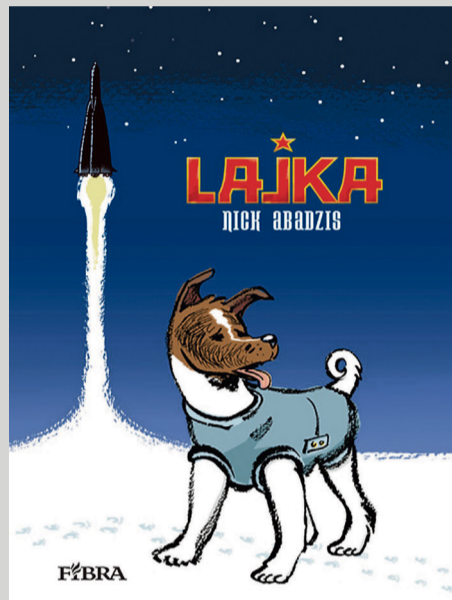
Abadzis početak Lajkinog života prikazuje kao početak patnje. Lajka, čije je

pravo ime Kudrjavka (u prijevodu: “Mala kovrčava”), konstantno preživljava, ide iz dobrih ruku u lošije te naposljetku postaje skitnica koja je, poput Chaplinova Skitnice, u isto vrijeme vedra i sjetna, prepuštena sama sebi i zakonima ulice što su prepune pasa lualica. Uпитno je koliko je svjesna činjenice da doslovno proživljava frazem *pasji život* ili *pseći život* (ime Chaplinovog filma iz 1918.). Lajkin skitnički život mijenja se nakon što je ulovi uporni šinter, no u šinteraju ne ostaje dugo, već ubrzo postaje *pokusni kunić* u tajnom sovjetskom laboratoriju, a kasnije i prvi svemirski putnik.

TOTALITARNI REŽIM Abadzis u priči o Lajki poveliki naglasak stavlja na Jelenu, laboratorijsku tehničarku koja je brinula o psima, ali i na inženjera Koroljova na kojem je bila sva odgovornost vezana uz sovjetski svemirski program. Abadzis je uspješno ocrtao lik predane Jelene koja bi, kada su prilike dopuštale, pričala sa psima, naročito s Lajkom koja joj je brzo i lako postala mezimica. Jednako je uspješno Abadzis prikazao fanatično predanog Koroljova kojem je konačni uspjeh projekta bio na prvom mjestu, ponajviše zbog nezaslužene mrlje iz prošlosti koju nikako nije mogao u potpunosti isprati jer su se u ono vrijeme greške lako pamtile (a teško zaboravljale) i pratile čovjeka kroz čitav njegov život, dok današnji sistemi i njegovi vodeći predstavnici (posebice na balkanskim prostorima) državne krađe mizantropične prirode doživljavaju kao simpatične lapsuse, potičući slične ekscize jer su i sami dio njih. Nekad je toga bilo manje, Zakon nije bio samo mrtvo slovo na papiru, već živo tijelo sklono nepravednom generaliziranju, Zakon je bio napisan tako da su se snosile posljedice i za pogreške koje se nisu ni dogodile pa je tako i inženjer Koroljov stradao samo zato jer mu je netko naljepio etiketu protudržavnog elementa. Mlađi i manje informirani čitatelji morat će se više pomučiti da u potpunosti uđu u priču, tim više ako nisu previše upoznati s povijesnim prilikama, načinom razmišljanja, principima i stavovima zbog kojih su nebrojeni ljudi svakodnevno prisilno (a neki i svojevrijedno!) gubili glave zbog totalitarnog režima koji je uporno i donekle uspješno održavao imidž čovjekoljubivog društvenog sistema. Bez obzira na godine, pažljiviji čitatelj lako će primijetiti da svaki društveni sistem čini amoralne gadosti jer su njegovi predstavnici jednako amoralna i gadljiva stvorenja.

Premda nije Rus, već dijete iz miješanog, grčko-engleskog braka, Abadzis vjerno prikazuje mentalitet ondašnjih ljudi, ne ubacuje svoja moguća stajališta (i svjetonazore) o priči u Lajkinu priču, već nepristrano prikazuje kako su ljudi pomalo naivno držali do zajedništva i vjerovali u ideju bratstva, predočava nam topliju stranu tih istih ljudi kojima je sistem bio veoma važan, ističe njihove humane osobine koje u većoj ili manjoj mjeri imamo svi, makar ponekad. Abadzisov crtež bitno pridonosi uvjerljivosti, vješto je oslikao karakteristične crte Rusa, njihove

grublje i tvrde tonove lica te pomalo nezgrapna i krupna tjelesa. Simpatično je prikazao kujicu Lajku, tijekom njezinih misli, snove, želje i osjećaje koje je imala prema gospodarici Jelenu, kako je podnosila mučne eksperimente i doživljavala cjelokupni svijet oko sebe – gotovo da ju



Nick Abadzis, *Lajka*; Fibra, Zagreb, 2012.

je prikazao kao čovjeka koji samo što ne progovori, ali zato pogledom poručuje što joj je na pameti i u srcu. Mnogi psi ostavljaju dojam pametnog, nijemog čovjeka – bit će da je njihovo negovorenje razlog zašto ih toliko volimo.

NAPOLA IZMIŠLJENA PRIČA Kako se Lajkina priča privodi kraju, tako se čitatelju sve više grči želudac jer zna da sudbina tog umiljatog bića ne završava sretno. Waitsova pjesma *Time* dobro sjeda tijekom čitanja Lajke, naročito pred sam kraj priče koja pripada mikropovijesti i nikad neće imati veliko mjesto u povijesnim udžbenicima. Njezino ime tamo jedva da se spominje. Abadzisova verzija priče o Lajki svakako neće biti zastupljena jer je sadržaj i ton kojim je priča ispričovijedana ugodno sjetan i topao, obojan subjektivnom emocionalnošću, a povjesničarima su na prvom mjestu koliko-toliko provjerene

SADRŽAJ I TON KOJIM JE PRIČA ISPRIOVIJEDANA UGODNO JE SJETAN I TOPAO, OBOJAN SUBJEKTIVNOM EMOCIONALNOŠĆU

činjenice, nikako emocije. Iza svake veće političke priče stoji barem jedna minijturna, prepuna emocija, ali takve ljudske priče o povijesnim protagonistima rijetko kada izlaze na vidjelo. Stoga je dobro da netko ipak još uvijek stvara divno dirljive polupovijesne priče u kojima se faktivno vješto isprepliće s fiktivnim, makar u formi stripa. Ponekad nas i potpuno izmišljena priča može dotući jače od brojnih tragičnih, koje svakodnevno ispunjavaju medije. Abadzis je temelje za priču pronašao u povijesnim izvorima, nije morao sve izmišljati, već samo onu postojeću prepraviti i dopuniti novim detaljima. Njegova napola izmišljena priča o Lajki neće vas ostaviti ravnodušnim – ili ćete se oduševiti interpretacijom jednog ključnog povijesnog događaja ili ćete Abadzisu spominjati majku i oca jer se nije u potpunosti držao činjenica i dao mašti slobodu – sigurno će doći do neke reakcije.

Pripadam prvoj grupi – *lajkam Lajku!* **E**

PRISLUŠKIVAČ. IZ ALEATORIJA (ČITANJA)

LIRSKO-TEORIJSKA ESEJISTIČKA PROZA MLADOG SRPSKOG PJESNIKA: OD 'PITANJA AUTORSTVA' DO 'PITANJA KRIVNJE'

BOJAN SAVIĆ OSTOJIĆ

komarac

komarac (-muzika) sleteo je na san, pesmu d. dragojevića; nasumično je odabrao sedmi stih i smestio se nadomak reči "došli", za kojom sledi tačka. a potom, minut kasnije, popeo se stih više, iznad reči "bili"; i sad kontemplira ustoličen na slovu *l* između dve tačke na *i* ("samo su tačke svete"). kako da nastavim čitanje a da ga ne prekinem; budem li preobziran prema njegovom ritmu i redosledu (i temeljitosti), verovatno ću ostaviti raskriljen dd-ov *žamor* te uzeti drugu knjigu. završio sam belešku: još se drži iznad glagola "bili": možda to pokušava nešto da mi saopšti.

a možda mu, njegovom uhu, prosto smeta pluskvamperfekat na čijem se početku ustoličio – "bili su pali" – te tim tvrdoglavim stolpnichenjem istrajno negoduje?

u stvari – ne. komarac je umro. možda sletevši na stranicu – možda je usmrćen negde u zraku (nisam ga ni pipnuo). ostaje mi da razmišljam o stihu na koji je prvobitno sleteo:

sada su se vratili odakle su došli

from noon till three, starring: charles bronson
(ceci est une pipe)
preambula

u jeku planetarnog uspeha knjige amande starbuck *from noon till three*, ukoričene u crveno, u kojoj se opisuje autorkina tročasovna – *istinita* – romansa sa pljačkašem grahamom dorseyem, koji je nedugo potom likvidiran, iznenada se pojavljuje *pravi* (neliterarni) *graham*, koji je živ (i *pogrešan*); pojavljuje se i ne uspeva autorki da dokaže da je on pravi *graham dorsey*, uzalud iznosi pojedinosti njihove avanture, jer ga autorka smatra običnim fanatičnim čitaocem njenog romana.

rezultat: više nego literaran, *à la lettre*: pokušavajući da dokaže svoj identitet, *graham* dolazi u sukob sa čitaocima – koji takođe znaju sve pojedinosti romanse, pa i više od toga – koji ga izazivaju na dvoboj, jer vredi pravog, *napisanog* grahama.

! koliko je pertinentna težnja da se, čitalac, ili šire, *uživalac*, prepoznam u delu? ali ne da u fikciji prepoznam nešto svoje, neko pseudouniverzalno svojstvo koje mogu – moram – deliti sa drugima, na osnovu kog se mogu klasifikovati kao *nekakav* – već da shvatim, uvidim, da je *ta* fikcija upućena tačno i samo meni, od strane nikoga drugog do autora, tog neovlašćenog autoriteta koji je mene, nesvodivog, promišljao ne pitajući me, i upisao u svoje delo, to delo, stvoreno samo da bi se ispitala moja sposobnost, lucidnost, da se u njemu prepoznam.

autor kuša moju naivnost; pruža mi segmente mog tela: prepoznam se, fizički: vidim svoje ruke, svoje oči, gestove; ne mogu, iako uživam u delu koje je svima dato na uživanje, da poreknem prisnost koju osećam sa sobom. imam poriv da odelim *to* svoje delo (kad kažem *svoju sliku*, mislim na "sliku na kojoj vidim sebe"), da mu ukinem deljivost; hoću da jedino ja imam ekskluzivnu mogućnost da u delu uživam. pogodan sam, i reagujem naivno: to nikako ne mogu biti *nečiji* udovi, *nečiji* pokreti: oni su *moji*. to je nešto više od projektovanja, od nevinosti primitivnog uživaoca: telo koje nazirem u delu pripisujem nekom *biću* hors d'œuvre, a ne autorovom pismu. prava hipernevinost: nagovešteno telo, koje je element dela, pripisujem sebi.

to što sam prepoznao sebe postaje važnije od dela samog; moja *realnost* zasenjuje njegovu *fikcionalnost*.

uživanje je prekinuto, distanca koje me odeljuje od dela više ne postoji; *delo* više ne postoji: ono više nije *drugo*, ono je *ja*. ali kao da to nije dovoljno, ja ću prenebregnuti i postulat *mimetike*. tog sebe u delu neću shvatiti kao odraz sebe samog, portret, način na koji me je autor *doživeo* – to bi bio eufemizam – to neće biti opis mene, informacija o meni, od mene nezavisna, ispisana nekim kodom koji ga odvaja od moje tvari. to što u delu prepoznajem jesam *JA*, celoviti telesno-umni, jedini *ja*, ovaj isti *ja* koji posmatram ("čitam") sebe, rekonstruišući sopstvo na tom platnu koje je režirao autor. *ja* koji posmatram crte samo svog lica, na tom ogledalu koje je delo. ne mogu da izdržim tu distancu sa sobom, koju je uveo autor. sputava me položaj *trećeg* u kom se nalazim, bezlični položaj publike, lišene intervencije. hoću da prekinem apsorbovanje, koje me čini tuđim, i da se prepoznam, da se prelijem u tog drugog sebe, u delu, da ga pripojim sebi. ali hoću i da drugi priznaju, legitimišu moje samoprepoznavanje. u prvom redu autor: hoću da moje ime, pun tekst mog imena, jedini tekst s kojim se, uz bezuslovnu saglasnost drugih, potpuno identifikujem, bude navedeno u *credits*, u *tabula gratulatoria*, ali ne samo to: hoću da autor prizna da sam mu *Ja* poslužio kao uzor za delo, da to svim uživaocima, ne samo onima koji me znaju, koji me u delu možda prepoznaju, bude jasno. čak i ako to autor nije nameravao, čak i ako je postao svestan mog prisustva tek nakon što sam se u njegovom delu prepoznao. hoću da me, i kao uzora i kao učesnika i kao primaoca, autor ozvaniči, obznani, da ubuduće ubiram adekvatnu tantijemu na svako izdavanje, izlaganje, emitovanje sebe-dela, i da se sva buduća tumačenja dela pre svega drugog koncentrišu na *mene*, da se pozabave mojim telom, u vremenu i prostoru izvan dela, *oko dela*. jer *JA* sam objašnjenje svega onoga što se u stvaranju smatra neobjašnjivim – što je u stvari samo *neobjašnjeno*. delo je umetničko prvenstveno zato što sam *ja* u njega *umetnut*. na svoju *artificijelnost* apelujem upravo izvan okvira dela, iz stvarnosti koju uostalom nastanjujem, koja je moje prirodno boravište. a odakle me je delo, bez pitanja, posredstvom autora, pozajmilo, prikazavši ga kao nešto suštinski različito od mene. ali to jesam *ja*; ni u čemu nisam izvitoperen autorovim radom, ni u čemu udaljen od sebe. *ceci est, tout de même; ceci doit être une pipe*.

koliko će autor biti spreman da mi izade u susret? neću mu dozvoliti da se dugo premišlja: na meni je da autorizujem njega da me *pozajmi* u cilju stvaranja dela: odražavanja mene. ukoliko odbije moju autorizaciju, ja ću imati pravo, pred kojim god organom to poželim, da dokažem da: a) on nije izmislio delo koje potpisuje sam, već ga je, gotovo, preuzeo od mene, bez pitanja; b) moje prisustvo u delu je toliko nepobitno i esencijalno da delo mora da ponese moje kršteno ime (više se ne zadovoljavam figuriranjem u *credits*); c) moje telo se koristi bez dozvole, oštećena je moja privatnost i integritet, i na kontu toga imam apsolutno pravo, ako se ne ispune moji uslovi, da pretendujem na uklanjanje svih elemenata sebe iz dela i na odgovarajuća obeštećenja od strane *odgovornog lica*, autora.

[naivnost "stvaraoca": zatvorenik pod pseudonimom čarls bronson, kome je omogućeno da slika, ali koji razmazuje boje sebi po telu]

II

ali: ma koliko prepoznat, pa čak i imenom interpeliran, citiran u potpisu, potvrđen fotografijom-dokazom – koliko god svojih svojstava uočio, to u delu ne mogu biti *ja*, jer to *drugi* čitaoci neće da priznaju. uzalud drugima dokazujem *istinu*. oni saosećajni, *complaisants*, [koji je mesec lipanj? odgovaraš, posle dužeg konsultovanja: *šesti, znači maj?*] i ulože trud da razmotre neosporne dokaze mog prisustva u delu: zajedno sa mnim pokušavaju da zapaze moje prepoznatljive crte. ali ubrzo uviđam da to rade samo iz

KOLIKO SKRIVANJU JEDNE
POLITIČKE PROŠLOSTI –
U VAŽEĆEM REŽIMU NE
NEPOŽELJNE, VEĆ NEMOGUĆE –
MOŽE DUGOVATI DELO?

saosećanja, da ne dele moju ubedenost, da me ne vide tamo gde im se, na sto mesta, na sto načina, otkrivam. [krenuli su mi trudovi, kažeš, prisluškujući – pričitkujući me – dok pišem] oni drugi, koji nemaju nikakvog obzira zato što me ne poznaju lično, bez oklevanja će mi odgovoriti:

ti pretenduješ da si izvor dela, ali kako to da za delo znaju svi, a za tebe niko? i kako ćeš mi dokazati da si ti, takav kakav si, navodno opisan u delu, postojao i pre dela? možda si baš ti nastao po uzoru na delo, to je logičnije. naposljetku, znaš li koliko *vas* pretenduje upravo na to mesto koje ti pripisuješ sebi? delo je, bilo kako bilo, merodavno; svi vi, navodni koautori, protagonisti, oštećeni statisti, vi *hors d'œuvre*, vi *pred-dela*, samo ste puki primeri, odrazi dela: da dela nema, ne biste ni vi postojali.

uzalud *izvan* dela tražim da se prizna da sam *ja* u delu. iako vidim sebe (doduše, kostimiranog) u onom kadru. iako me je fotoaparatus uhvatio dok sam prelazio ulicu. iako to ja urličem, promukao, na masterizovanom snimku ovog koncerta. iako me je autor do tančina opisao u autobiografiji nadenuvši mi (književni) pseudonim – uzalud ubedujem druge u svoje *sudelovanje*.

ostaje mi samo da konstatujem da to *sam autor* od mene želi: da insistiram na svojoj fikcionalnosti; da mi to on posuđuje glas koji se buni zbog svoje nezastupljenosti u odjavnoj špici; da je moja pobuna protiv njega nastala njegovom, a ne mojom voljom, da je fiktivna, da *sam fiktivan*, pretvoren u stil. jedino tako, ako se opredelim za onog sebe u delu nauštrb onog sebe iz stvarnosti, izolovan u azil dela u kom sam bez svake sumnje prepoznao sebe, azil u kom sam zatočen zbog tog prepoznavanja, lišen drugih, mogu tiho da trijumfujem;

ali šta će mi tihi, moralni trijumf? ja hoću pare: povlačim tužbu.

p. s. ali ipak ću, zapisavši fragment nadahnut tobom, izabrati da ti ga pokažem, pročitam, uputim, da te usmerim na vitičaste zgrade gde sam izdvojio *tvoje* replike, da *complaisamment* ukažem koliko mesto zauzimaš u zapisu, apostrofirajući te posvetom, fusnotom, izaći ću ti, autor, u susret, i sad ćeš u tekstu uživati (spustio sam se na tvoj nivo) samo zato što sam ti sugerisao da bi u njemu trebalo da se prepoznaš. sebe sam ti poturio kao ogledalo.

tajitaj, "pisac,
u mladosti antisemita i kolaboracionista"

u ovoj kategoriji pisca, potonja apozicija, iako navedena kao naizgled beznačajni suplement uz "pisac", svojom brbljivošću i opširnošću svakako postaje ono važnije; kolici je samo tzv. nosilac apozicije u poređenju s njom! ova apozicija-denuncijacija zasenjuje njegove "*briljantne* opservacije povodom prusta", *his subtle readings*: ta "ocena" se doima licemernom. komadi koji se tiču dela samo su usputna ilustracija, *uvod* u otkrivanje *pogubne* istine – u katartičnost razočarenja i neverice pred tim gnusnim i

IZDAJEM SE ZA SLUŠAOCA, A U STVARI PRATIM TEKST; I PODSEĆAM, DISKRETNOSTI, KAD SAGOVORNICI, ZAVEDENI RAZGOVOROM, OSTANU BEZ TEKSTA

nečovečnim činom saradnje sa (tadašnjim) okupatorom. kasnije "bavljenje" filozofijom, pisanje uopšte, deklarirane se kao *iskupljenje* mladalačkih grehova: sva potonja postignuća posmatraju se u svetlu toga što se u mladosti krilo; zamišlja se jedna imaginarna istorija (jer Istorija je uvek u prednosti nad Delom): šta bi bilo da se za (npr. de manov) antisemitizam "na vreme" znalo; u kom bi smeru teklo njegovo delo (ako ćemo iskreno, to delo nas ne zanima toliko) – a u kom njegov život? kakav bi ga proces sačekao? da li bi zaista njegove književne etide – alibiji – bile tako briljantne i temeljne, ili bi sav svoj retorički aparat usmerio na opravdavanje svojih huškanja iz "41; da li bi, ako bi se i oslobodio – i nakon što bi odležao kaznu – ona ostavila neizbrisiv trag na njegovom delu – obojila njegovu "dekonstrukciju", do đavola i s njom, *šta god ona bila* – ili bi njegova interesovanja ostala ista, sačuvana blagodareći tom prvobitnom skrivanju.

koliko skrivanju jedne političke prošlosti – u važećem režimu ne nepoželjne, već *nemoguće* – može dugovati *delo*? sve to ćemo se pitati, uzaludno, samo ističući svoju prostodušnu, diletantsku ubedenost da se iznad *dela* uvek nalazi *istorija*, da delo stiče samostalni, povlašćeni status jedino ako mu *moralnu čistotu*, nakon opsežnog uvida (koji blagodari važećoj ideološkoj zaslepljenosti) potvrdi etički besprekorna *Istorija*, Istorija koja nikada neće *isteći*.

prisluškivač

prisluškujem razgovor: želeo bih da se usredsredim na njegov sadržaj, da u njemu pronađem neki *nauk*, koji će mi možda omogućiti da se u njega uključim – za uključivanje, repliciranje bilo bi dovoljno da sam poželeo da se upoznam sa materijom razgovora: moje repliciranje se upravo očekuje (zašto bi mi inače bilo omogućeno da prisluškujem?). ali, umesto svega toga, umesto da uzmem reč, ja se jedino, u sebi, pitam: *ko razgovara?* pokušavam da prepoznam glasove, koliko ih je; pokušavam razgovor da raspodelim na učesnike, koji bi, po uzoru na mene, i izvan razgovora pretendovali na egzistenciju: učesnike koji su u razgovor uključeni upravo zbog toga što izvan razgovora jesu, kako se izvan razgovora predstavljaju, koji su *pozvani*, *upućeni*. ali ja – nepažljiv, još nem – idem još *dalje*, *dublje*, kuda me vuče rasejanost: zamišljam kako je svaki sagovornik ponaosob autor jednog *dela*, nezavisnog od razgovora, a koje je uslov za učešće u razgovoru, na koje replika određenog sagovornika neprestano upućuje; *dela* u kojem bih se, predajući prisluškivanje, mogao bliže obavestiti o tome što se u razgovoru razmenjuje, polazišta, ishodišta iskaza, jedini način na koji bih mogao da prekinem prisluškivanje, a da ga obogatim, bilo bi čitanje tog *dela*. želeo bih, iz sveg srca, da slušam *samo* razgovor; ali ne mogu da ga ne svedem na njih *koji govore*; ne mogu da ga ne raščlanim na replike, na *ono što govore*. to nikako ne može biti samo razgovor: on mora biti *o nečemu*: to nešto mora da mi bude poznato, mora da bude spoznatljivo, *consultable sur place*. ovoliko skrajnut, nebitan, usudujem se da zahtevam (*bez glasa*) da razgovor verno prenosi to o čemu govori; da sâm govor, koji, budući prisluškivač, pojmim kao sredstvo, ne odvuče razgovor izvan unapred ograničenog prostora, predložka *dela* – povoda i cilja razgovora; da svaka replika bude u *duhu* *dela*: nek taj razgovor bude razgovor među delima sagovornika, razgovor koji bih i ja mogao *voditi* samostalnim čitanjem, smenjivanjem iz tekstova izvučenih teza i antiteza. ja se usudujem da, tih, bdim nad injunkcijom da replika bude replikacija već postojećeg teksta.

izdajem se za slušaoca, a u stvari pratim tekst; i podsećam, diskretno, kad sagovornici, zavedeni razgovorom, ostanu bez teksta.

vinovnik povesti
Geriju

I nakon porodičnog ručka, upriličenog povodom njegovog rođendana, najstariji sin izjavljuje da ne može da nađe jaknu. pretura po celoj kući, uz svesrdnu pomoć porodice, bezuspešno. konstatujući da je sve pretraženo, slavljenu iznosi sledeću konjekturu: jakna je ukradena.

eto incipita upada fikcionalnog: hipoteza se iznosi, ali se samim iznošenjem apsolutizuje, pretvara u aksiom, koji se ne dovodi u pitanje.

nije mnogo potrebno pa da svi ukućani, njih desetak na broju, poveruju u premise te pretpostavke. naime: ulazna vrata se nikad ne zaključavaju, psi dremaju, kao i svakog popodneva, a jaknu, ostavljenu u praznom predsoblju, mogao je uzeti *bilo ko*.

postignuti su savršeni uslovi za psiho-detektivsku dramu: pozitivistički kauzalitet (pakt o kauzalitetu), kamerna atmosfera (nema se uslova za prikazivanje eksterijera: *napolju nema ničega*), brojnost ukućana. nakon uvodnog zaključka, sve se odvija po šablonu krimi-zapleta: ukućani, svak ponaosob, iznose svoje viđenje te već opšte-prihvaćene pretpostavke, iznose svoje mini-pretpostavke koje idu njoj u prilog; svoje fikcije koje nemaju samo ulogu usloznavanja osnovne grane povesti, već i njenog utemeljivanja. iako postoje i kritičari hipoteze krađe, već se kolektivno ocrtava psiho-robot lopova; sumnja se, naravno, i da je vinovnik *insajder*.

najstariji sin raspreda o nemoralnosti kradljivca. mladi brat mu se izvinjava što ga prvi put nije shvatio ozbiljno, trči u garažu po štanglu i kune se da neće spavati te noći. roditelji, po sećanju, češljaju komšiluk, tražeći osumnjene. (vrata su zaključana, niko ne sme spolja, niko ne sme napolje.) mlada sestra, u šali, optužuje momka da je ukrao jaknu: ovaj reaguje kiselim smehom. najmlađa sestra se odjednom priseća kako je prethodne noći čula korake.

špekuliše se, kritikuje, potpuno bez rezultata, potpuno *gratuitement*, bez želje da se "*proveri*". ali taj karakter beskorisnosti i suplementarnosti, taj nezaustavljivi domino-niz pseudo-hipoteza, koje ostaju potpuno fiktivne – osnovni je modus povesti. svi subjekti se mogu izbrisati u korist proticanja povesti: čitav *zaplet* može se svesti na konstataciju toka: *priča se*.

II povest-drama se uvek odigrava unutar zidova, sigurno zaštićena od svakog spoljnog faktora koji bi mogao da je prene, da joj nečim doprinese ili da je razuveri; zaštićena od svega što bi moglo da je prekine. spoljni svet prisutan je kao slika, nepomična; svaki element te slike ide u prilog povesti. ovakva, stvarnosna povest zahteva opšte učešće, nužan joj je kolektivitet; niko pred njom ne sme da ostane ravnodušan; niko ne sme prema njoj da postupi *kao da se već odigrala*, da je relativizuje, uporedi sa sličnim "situacijama". nema distance: svaki gest svakog od uključenih (protiv svoje volje), tumači se posredstvom kompozitnog i nerazlučivog diskursa povesti.

no, kako je i nastala – ulaskom na pozornicu – povest će se i okončati: *izlaskom*.

stigavši kući, najstariji sin će telefonom javiti – *još uvek fiktivnim* – ukućanima da se jakna nalazi kod njega, da je, kad je krenuo na porodični ručak, uopšte nije ni obukao.

III pa ipak, iako, sledeći volju povesti, nije bilo dozvoljeno izuzimati se, ja sam posmatrao tvorenje i rastvaranje ove povesti, sa strane. pratio sam dinamiku razvoja paranoje u glavnim likovima, iako sam i sam imao funkciju ukućanina, *en cause*, unutar štiva. sve vreme sam se pri tom pitao ko bi mogao biti autor ovako konkretne povesti – kome bi se barem mogla pripisati. koliko je autorstvo uopšte bitno u na ovaj način upriličenoj fikciji? – time obezvređujući želju fikcije da bude shvaćena ozbiljno, *prvostepeno*. zar nije izvesno upravo suprotno (nastavljam): da povest *tvori* onaj ko je uočava, izdvaja, za sebe, bez ikakve zadnje namere, želje za zloupotrebom; onaj ko, dok se pred

njim odvija, čak se koristeći i *njim*, autoironično, kao likom povesti, ne bira da u njoj bude funkcionalan, da preuzme ton koji ona nameće protagonistima, već je kastrira, svodi na estetsko, tako što u njoj (vulgarno i perverzno) *uživa*.

onaj ko bira da povesti samo prisustvuje, izuzimajući se, nedelotvoran, iz nje: "*čitalac*"? da li je on pravi kradljivac, *vinovnik povesti*?

beleške uz fragmente

en cause: u pitanju; opredeljen; upušten
ceci est, tout de même; ceci doit être une pipe. – ovo je, ipak, ovo mora biti lula
complaisant, e pridev – saosećajan, uslužan, pritvoran.
complaisamment prilog – pritvorno
consultable sur place dosl. za upotrebu na licu mesta (naznaka za knjige koje ne smeju da se iznesu iz biblioteke)
gratuitement prilog: besplatno, uzaludno
hors-d'œuvre: 1. dosl. izvan dela; 2. predjelo
tabula gratulatoria – lat. *tablica zahvalnosti: credits: odjavna špica*

lektira

daniyel dragojević, *žamor*, meandar, zagreb, 2005.
frank d. gilroy, *from noon till three*, frankovich/william self production, 1976.
amanda starbuck, *from noon till three*, frank d. gilroy, 1976.
paul de man, en.wikipedia.org
razgovori sa m. j., t. j., e. l. i ž. d. ■

OGLAS

EUROPA U PREVIRANJU tema je prvog poziva Heinrich Böll Stiftung za dostavu novinskih i publicističkih tekstova koji na relevantan, objektiv, stručan i polemičan način žele dati autorski i distinktivan pogled na dinamiku zbivanja u Evropi.



Rok za predaju tekstova je 15.04.2012.
Više detalja pronađite na www.boell.hr

HEINRICH
BÖLL
STIFTUNG

Maja Klarić, Maroko

Zapisi za probijanje leda

Postoje jutra nemoguća za opisati punim rečenicama
 Poslijepodneva prepuštena mašti poput tri točkice
 Posve je besmisleno pretpostavljati što će se dogoditi
 Na farmi pored rijeke Tessaout
 Tekst će preživjeti, a možda i ne
 No vrijeme je ispunjeno nepovratno

Most preko rijeke Tessaout

Radovalo bi me dočekati ovdje one mjesece u godini
 Kad rijeka Tessaout uistinu teče.
 Korito je suho poput žednih usta skorenih na vjetru
 I izgleda kao da nikada nijedna kap nije tuda potekla
 Čekajući da se otopi snijeg s vrhova Atlasa
 Natopi ravnicu i okrijepi selo ispruženo na suncu
 Sačinjeno od reda kuća naoko napuštenih
 U čijim se prizemljima otvaraju kojekave radionice
 Trgovina, mesnica, mini market
 I najvažnije, Bar Bergamo,
 Okupljalište mladeži iz sela i okolice
 U vlasništvu potalijančenog Marokanca
 I iz kojeg se pruža izvrstan pogled
 Na promet između Marrakesha i Feza, i obrnuto
 Oko osam sati navečer, kad se ugasi vanjska rasvjeta
 Selo zapadne u potpuni mrak osvjetljen farovima automobila
 Koji projure cestom od Marrakesha prema Fezu
 I obrnuto

Pastiri

Na tjemenu pustopoljine
 Na nekoj izmišljenoj uzvisini
 Pase stado ovaca koje bi mogle uteći bilo gdje
 Ali to ne odabiru
 Samo na trenutak biti u glavi
 Pastira u dugom smeđem delebu
 Znati o čemu razmišlja
 Svaki dan, svaki tjedan, svaki mjesec
 Radeći jednu te istu stvar
 Osjetiti dimenzije njegovog ispitivanja
 Dokle seže kombiniranje vremena
 Kolike su varijacije dana i ima li ih uopće
 Što se mijenja i kako
 Ljeti, kad ravnica posve opustoši
 I kad u cijelom vidokrugu nema nijedne travke
 Kad se pastiri sele na Atlas
 Prepolavljaju godinu
 Prepolavljaju život
 Na zimu i ljeto
 Na planinu i nizinu
 Da bi ovce uvijek bile site
 I misli na broju

Marrakesh

Prvi bi nas dan ovaj grad mogao pojesti
 Progutati kao miševu, u jednom komadu
 I probavljati polagano dok ga još nismo ni svjesni
 Sve nas guta odjednom
 Promet u kojem još ne vidimo pravila
 I trgovci koji se otimaju za trenutak našeg vremena
 U centru Marrakesha
 Svime se trguje i sve je na prodaju
 Svi od mene traže i ja bih svakom nešto dala
 Želeći se sprijateljiti
 No, nakon svega nekoliko dana
 Uvidamo pravila u kaosu
 I grad se već doima prohodnijim
 Pomislim čak - Kakav mir!
 Premda smo i dalje
 Okruženi automobilima
 I prolaznicima
 Životinjama
 I rekli bi takvo što
 Tek za kakvu planinu, obalu ili šumu
 U medini se već može i popiti čaj
 Napraviti pokoju fotografiju
 I barem pokušati
 Proći nezamijećeno

Atlas kbir

Zaobilaznim cestama od Kalaa Sraghna prema Marrakeshu
 Preko Sidi Rahal
 Pojavi se iznenada Toubkal
 I probode horizont
 Simpatičnom ohološću najviše planine
 Vrha kojeg ti ne daje osvojiti
 Prekrivenog snijegom
 Ljepljivog za zjenice
 Manipulirajući panoramom doline Ourika
 Veliki Atlas, Atlas Kbir

Žena s plavim šešikom

Na mjestu na kojem bi trebao stajati televizor
 Naslonjena je Picassova Žena
 I otkriva toliko toga o tebi
 Dok sjedimo na kauču nasuprot
 Pijemo čaj od mente
 I razgovaramo umjesto uobičajene Općinjenosti večernjim programom
 Koji nas inače razdvaja
 Žena s šešikom uvlači nas u razgovor
 U neke teorije, u razrađivanje ideja
 Otvara stranputice i sporedne puteljke
 Od mene do tebe
 Preko koordinata situacije
 Do nas

Oči

Jedino oči nikad nisu skrivene.
 Ispod vela katkad proviri
 Našminkan maskarom znatiželjan pogled
 Ispod dugih, uvijenih trepavica.
 Kroz uski prorez burke proviruju dvije zjenice.
 U retrovizoru se odražavaju dva oka umornog taksista.
 Uličnim se dilerima katkad smekšaju oči
 Pa izgledaju kao da si im, eto, baš ti uistinu simpatičan
 I da će ti dati po prijateljskoj cijeni.
 Izdaju nas oči ispod svih turbana, marama i velova
 Ma kako se maskirali.
 Nikad nećemo pripadati nigdje
 Nego ondje odakle smo došli.
 Oči će nas uvijek odati.

Ait benhaddou

Ravnica je bezvučna kao posljednja noć na Zemlji
 Ispražnjena od smisla
 Nepregledan predio na kojem je prisutan Intenzivan osjećaj planete
 Četiri osnovna elementa, prevlast zemlje
 Nenaseljenog prostora
 Onakvog kakav je izgledao na početku stvaranja
 Izvor svega
 Prapočelo nas samih, kakvi smo nekoć bili
 I grad koji se uzdiže u stijeni
 Prazan od ljudi ali ispunjen onima koji su tu stanovali davno
 I što dalje po toj ravnicu koračamo
 To se više približavamo
 Sebi

NOGA FILOLOGA

SVI NA MOBILNOST!

ŠTO JE OBRAZOVANIJI BIO, HENRY JE ADAMS MANJE RAZUMIO. - U PRIČI O OBRAZOVANJU - O SEDAMDESET GODINA OBRAZOVANJA - PRAKTIČNA NJEGOVA VRIJEDNOST OSTAJE SUMNJIVA DO SAMOGA KONCA, POPUT OSTALIH VRIJEDNOSTI O KOJIMA SE LJUDI PREPIRU JOŠ OD ROĐENJA KAINA I ABELA; ALI PRAKTIČNA VRIJEDNOST SVEMIRA NIKAD NIJE BILA ISKAZANA U DOLARIMA. - NAJVEĆE JE ČUDO OBRAZOVANJA ŠTO ONO NE USPIJE UPROPASTITI SVAKOGA TKO JE S NJIM POVEZAN, KAKO UČITELJE, TAKO I ONE KOJI UČE.

NEVEN JOVANOVIĆ

U veljači 1907. jedan je čovjek poslao primjerke svoje privatno tiskane knjige stotini svojih prijatelja i poznanika. Čovjek se zvao Henry Adams, bio je iz Bostona, pradjed i djed bili su mu predsjednici Sjedinjenih Država. Knjiga se zvala *Obrazovanje Henryja Adamsa*. Njezin je lajtmotiv bio: obrazovanja nije bilo, ili ga je bilo vrlo malo. "Što je obrazovaniji bio, Henry je Adams manje razumio." "U bitnim stvarima, kao što je religija, etika, filozofija, u povijesti, književnosti, umjetnosti, u konceptima svih znanosti, osim možda matematike, američki je dječak oko 1854. bio bliži godini 1. nego godini 1900. Obrazovanje koje je dobio imalo je malo veze s obrazovanjem koje mu je trebalo. Kao Amerikanac iz 1900, nije još imao uopće nikakva obrazovanja."

VRIJEDNOST SVEMIRA Henry Adams, Šenoin vršnjak (rođen 1838), do početka Američkog građanskog rata diplomirao je na Harvardu i prošao Evropu slušajući predavanja na različitim njemačkim sveučilištima; upoznao je i politički Washington i rad u bostonskom odvjetničkom društvu. I sve mu je to, po njegovu sudu, slabo koristilo. U *Bildungsromanu* njegova života – to je poanta koju Adams ističe neumorno, na tisuću načina – formalno je obrazovanje odigralo minimalnu ulogu.

"Najveće je čudo obrazovanja što ono ne uspije upropastiti svakoga tko je s njim povezan, kako učitelje, tako i one koji uče"; "Škola je bila točno ono što su u kasnijem životu prijatelji opisivali riječima 'smrtna dosada'. Za školu je bio prestat već kad se rodio. Isto bi se moglo reći za većinu dječaka Nove Engleske. Duhom nikad nisu bili djeca. Obrazovanje njih kao odraslih trebalo je početi kad su imali deset godina. Bili su čitavih pet godina zreliji od engleskih ili evropskih dječaka po čijoj su mjeri škole bile skrojene. Što se budućeg napredovanja tiče, kako se kasnije ispostavilo, tih je prvih šest godina potencijalnog obrazovanja otišlo u vjetar – nesavršeno se radilo ono što se moglo savršeno napraviti u godinu dana, a malo bi vrijedilo i ovako i onako."

Slično se Adams proveo u Njemačkoj, akademskom raju ("Svi su ozbiljni znanstvenici bili obavezni postati Nijemcima, jer je njemačka misao unosila revoluciju u svaku vrstu kritike"): "Prvo mu je predavanje bilo i posljednje. Mladić nije bio osobito brz, i odlikovao se gotovo bogobojaznim poštovanjem prema voditeljima i savjetnicima; ali nije mu trebalo više od sata da se uvjeri u još jedan neuspjeh svog obrazovanja, i to fatalan. Bilo bi potrebno barem tri mjeseca napornog rada na ovladavanju jezika prije no što bude sposoban makar omirisati pravo – taj je uvid bio neugodan; ali šok koji ga je posve smeo bilo je upoznavanje samoga sveučilišta. Mladić je mislio da je Harvard College inertna škola,

ali tamo je ključala živost u usporedbi s bilo čime što se moglo vidjeti na Sveučilištu u Berlinu."

PRIJAVA NA MOBILNOST Razmišljam o Henryju Adamsu čitajući svoju elektronsku poštu, prebirući po dopisima koji upornošću i toksičnošću vulkanskog pepela zatrpavaju moj radni stol na fakultetu. Filološki živac – čulo kojim se svijet osjeća prvenstveno kroz jezik – uporno govori: tu nešto smrdi.

"Podsjećamo na mogućnosti financiranja međunarodne mobilnosti (održavanje nastave, stručno usavršavanje, studijski boravak, stručnu praksu) iz Erasmus programa za koje je potrebno potpisati Erasmus sporazume." – "Molimo i da potaknete studente da se prijave na Erasmus natječaj za mobilnost u 2012./13. koji je objavljen." – "Naime, pokazalo se da čak i kad ustanova u RH dobije FP7 projekt, ona ne može platiti mobilnost istraživača u dužem periodu od 29 dana (što je vrijeme maksimalnog službenog puta)." – "ilustracija mobilnosti na razini Europe i US – u EU 2% istraživača su stranog porijekla, u US 22% [...] RH je pokazala vrlo loše rezultate u programima mobilnosti financiranim od strane EU, recimo u 2010. je na Marie Curie bilo 11 prijava na izlaznu mobilnost, dobivena su 3 granta. Na ulaznu mobilnost (stranci prema nama) je bilo 35 prijava a dobivene su 4. 2011 za izlaznu je mobilnost bilo 18 prijava i samo 1 dobiveni grant, dok je za ulaznu bilo 28 prijava i 5 grantova."

GRENADIR-MARŠ Ono što me smeta u ovom svakidašnjem administrativnom grenadir-maršu skriva se iza naoko "nemarne" upotrebe jezika. "Nemamo mi vremena lickati to što pišemo" (čitaj: mi se bavimo važnijim poslovima, ili: jezik je ionako nebitan). Jezik je, međutim, simptom. Mislite da nemate vremena lickati riječi koje koristite – zapravo su riječi već oblikovale vas.

Mobilnost. Pročitajte li još jednom onaj gornji kolaž administrabilija, primijetit ćete da "mobilnost" ne znači ono što znači u normalnom govoru. "Natječaj za mobilnost", "platiti mobilnost", "prijava na mobilnost". Aničev Rječnik kaže, a tako se i meni činilo, da je mobilnost "osobina onoga koji je mobilan". Cirkularnost rječničke definicije trenutačno je manje bitna; važno je da je mobilnost *osobina*. Kako se za osobinu može raspisati natječaj? Kako se "prijavljuje na" osobinu?

Mobilnost u mojim dopisima ne znači ono što znači u običnom jeziku. Ona je ideologem – jedan od evropskih ideologema, krilatica, kumira. Njezino je puno ime "akademska mobilnost", i ona je zapravo kalk engleskog *academic mobility*. Akademska je mobilnost politički program. Biti Evropljanin, postati Evropljanin, znači naučiti biti mobilan, znači ići kamo god

treba, bilo za poslom, bilo za obrazovanjem. U ovu stavku političkog programa Evropa je, kao što se vidi iz mojih dopisa, spremna uložiti dobru mrkvu: financiranje, "grantove", pare. Zato je "mobilnost" od oznake svojstva postala konkretna imenica. Ona je dobila svoju vrlo konkretnu težinu – mjerivu kako u eurima, tako i u agencijama, uredima, programima: u institucijama.

U NEPOZNATO No, kao što znamo, nema besplatnog ručka. Svaki euro koji "dobivamo" (još bolje: "povlačimo") za mobilnost nečim ćemo platiti. Za početak, time što ćemo zaboraviti *ostala* značenja riječi "mobilnost".

Pogledamo li, naime, u kakvim se kontekstima susreće riječ "mobilnost" *izvan* EU-akademske okruženja – recimo, u digitalnom *Hrvatskom jezičnom korpusu* Instituta za hrvatski jezik i jezikoslovlje – naići ćemo najprije na "mobilnost radne snage" ("potrebna je veća mobilnost radne snage i fleksibilnija praksa u radnim odnosima"), kao i na ovakve pouke: "Socijalna mobilnost podrazumijeva promjenu položaja ljudi na jednoj socijalnoj ljestvici. Položaj se može mijenjati uzlazno i silazno."

Sociolozi to itekako znaju – "mobilni" su ljudi koji idu trbuhom za kruhom, "mobilni" su i Glembajevi koji se penju ljestvama pljački, korupcije, zloupotreba, "mobilni" su i oni kojima su dali 24 sata da spakiraju stvari i gube se iz stana. Sve će to mobilnim studentima i nastavnicima biti diskretno prešućeno, kao i činjenica da su i oni sami radna snaga ili radna sirovina (jeftina, jeftinija, potrošna), kao i činjenica da je društveni pritisak to manji što je površina veća (ptice selice ne organiziraju štrajkove, demonstracije, blokade, već jednostavno odu onamo gdje je trava zelenija), kao i činjenica da sirenski zov "mobilnosti" nekako uvijek sugerira da ćemo se "mobilirati" s lošijeg na bolje, a ne *vice versa* ili u nepoznato.

NUTRA-VAN Još u Šenoino doba, hrvatski su "daci" bili praktički osuđeni na "mobilnost"; jedino će domaće sveučilište (službeno oformljeno u godini početka Američkog građanskog rata), dugo vremena zapravo provincijalna pravoslavna akademija, tek oko 1900. prestati biti "fabrika jurista" i "nastavak srednje škole". Sve dotad, tko je god htio studirati npr. medicinu, pa čak i struke poput slavistike, morao je ići van, u Beč, u Prag, u Njemačku. Tako su nastajali – kako se oko 1954. sjeća Branko Gavella – "kvalitativni raspori među dacima koji su apsolvirali vani i dacima domaćim. Ali i među domaćim, dublje zainteresiranim, slušačima dolazilo je do nekog omalovažavanja [...] 'domaće' nauke i njena autoriteta". Ovakav se duboko ukorijenjeni kompleks manje vrijednosti skladno harmonizira s evropskim političkom programom:

"mobilnost" je dobra ne samo zbog love i šapta karijerne perspektive – nego zato što je bilo gdje drugdje bolje nego u toj uskoj varoši, među tim uskim ljudima. Vani su pravi život i prava znanost, vani je Rio de Janeiro, građani!

PROIZVODNJA LJUDI Želim li ja to reći da ne treba ići nikamo "van" – da je nama najljepše u našem zapečku, gdje možda malo smrdi, ali je toplo, i svi se znamo i svi sve znamo? Ne. Želim reći da su Henry Adams i njegov skepticizam, Henry Adams i njegovi visoki zahtjevi prema obrazovanju – da je to korisna, čak nužna protuteža "prijavama na mobilnost". Želim reći da obrazovanje, kako zna Henry Adams, nećemo nužno naći na polici na koju drugi misle da su ga stavili, kao i da obrazovanje bez razumijevanja (čak i kad za razumijevanje "nema vremena") naprosto nije obrazovanje, nego šopanje ideološkim čokolinom ili pristajanje na tekuću traku, na "proizvodnju ljudi". I želim reći da je obrazovanje jedno, a nužda drugo – da oni koji "idu van" jer "doma" ne vide nikakve šanse svakako sudjeluju u stvaranju "evropskog identiteta", samo što sudjeluju na isti način na koji su u tome sudjelovali njihovi roditelji-gastarbajteri. Biti toga svjestan, a onda igrati igrati, ili ne igrati, ili je mijenjati; to je obrazovanje. ■

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

ENVER KRIVAC i **FILIP ŽGANJAR** pobjednici su ovogodišnjeg natječaja Prozak i Navrh jezika Algoritma i Zareza. Čestitamo dobitnicima, a natječaj se nastavlja pod istim uvjetima.

Enver Krivac, Dvije kratke

SMRZOTINE Jedna od prvih stvari kojih se sjećam je *Moja Milena*. Dolazila je kroz mrežasti zvučnik malog radija. Radio se uključivao u dva koraka – stabilizator, onda prijamnik. Baka je stajala s lijeve strane i zamišljala knedle sa šljivama. Prozori zdesna bili su dvostruki i prošarani smrzotinama u razgranatim cvjetnim uzorcima. Smrzotine su bile prošarane slovima i crtežima mog hladnog nokta. Bilo je to jednostavnije vrijeme.

Ljeti sam s tog prozora satima zapisivao registracije prolazećih vozila. U veljači je postajao platno za nespretne tanke žljebove u frostu. Ponekad i u veljači, pradjed nas je svih najurio van. Dobar je on, uči me engleske riječi i da mi da sjedim u sobi dok slika, ali kad popije moramo ići spavati kod susjede ili dolje, kod druge bake. Jedanput nas je iste večeri dvaput istjerao. Prvi put nas je zvao natrag. Prabaku nije volio. Govorio joj je – Sve ćeš nas potrovati! Jednom ju je ostavio na deset godina. Otišao je u Ameriku tražiti posao. Našao je novu obitelj. Kad su ga deportirali i smanjili mu svijet sa ulica Chicaga na gorski pakao '34, zamrzio ih je svih. Mene je volio. Svejedno sam bježao s drugima. Uglavnom su me nosili. Prabaka ga je nadživjela deset godina. Smatrala je to dobrom osvetom, deset za deset – rekla je dva, tri dana prije smrti.

Ljeti sam s tog prozora gledao lipu. U veljači se lipa zamaglila kroz duplo staklo. Sjećam se i ruskog Pinokija, zvali su ga Buratino i da sam volio crtati novogodišnje čestitke i da je jednom grom udario iza crkve, nema pedeset metara, sijevnulo je i prasnulo u isti čas, cijela se kuhinja zabijelila i krov je poskočio. Jednom sam propao u snijeg do struka i nisam se mogao izvući cijelo poslijepodne. Iskopao me prolaznik koji je živio na brdu. Oni koji su živjeli na brdu morali su ustajati ranije od mene

da bi na vrijeme došli u školu. Kod kuće je bilo ljepše nego u školi. Kasnije je bilo obratno, još kasnije opet obratno, naprijed-natrag, ali kuća je uvijek pobjeđivala.

Pradjed je svirao trubu i vodio orkestar. Znalo je zvoniti. Smijao se kao blesav, na engleskom se smijao, kad sam mu objasnio da svi sastavi dolaze u kuću gdje živi radio pa kad netko poželi Nove Fosile glavni dispečer glazbenih želja pozove – Rajko, sad ste vi! Onda kroz mrežasti zvučnik malog radija stigne Njegova Milena. Danas, kad je glazba štaka, to mi je baš zgodno jer većina druge djece je mislila da u radiju žive mali ljudi, a ja sam već onda znao da je to nemoguće.

RAPTOR Ranije taj dan ukrali smo loptu djeci koja su živjela na brdu. Da zaštitimo plijen i sebe, otišli smo je zakopati na rub šume i već nakon nekoliko razgrtaja ugledali smo koščicu. Uzeli smo je kući i pokazali pradjedu. Potjerao nas je jer smo ga smetali u pisanju nota. Otišli smo u dvorište i koščicu igrom pretvorili u svemirski brod i semafor za glavnu ulicu Patkovgrada i metak koji prolazi kroz jastučnice na konopcu za sušenje i još. Nije nam dala mira pa smo je još jednom otišli pokazati pradjedu. Ovaj put je drijemao, no – Što je ovo? – pitali smo ga svejedno. On ju je uzeo, stavio naočale, pomirisao, još jednom pogledao i pitao gdje smo to našli. Na vrhu, kod šume, ispričali smo, a on nam je rekao da lažemo i da što gore radimo kad nam je dobro poznato da se tamo ne smijemo igrati jer tamo kopaju za cestu i da je to posljednji put da smo mu ukrali slušni aparat. Jednom rukom je koščicu tutnuo u desno uho, a drugom je pokazao na vrata. Pogledali smo u prabaku, ali njeno lice nije odašljalo pomoć. Kad smo otišli, nije mu trebalo dugo da opet zadrijema.

Djed i baka na drugom kraju dugačkog hodnika smijali su se – Opet vas je najurilo! Rekli smo im što se dogodilo na što nam je rečeno da nije lijepo šaliti se na račun onoga tko je izgubio nešto dragocjeno. Objašnjavali smo da se ne šalimo na što nam je rečeno da pradjed misli da smo ionako svi zaostali. Ali, mene voli, rekao sam. Sestrična za jabuku niža udarila me po kaputu. I nju isto, dodao sam – Mi smo mu dobri! – na što nam je rečeno da više ne krademo lopte. Nije nam smetalo to što smo ostali bez broda, semafora, metka. Bilo je još kostiju otkud je došao slušni surogat. Još falangi od kojih je napravila ogrlicu. Još kralježaka od kojih smo napravili kućicu za njenu krpenu lutku Blesaču. Još femura, tibija, rebara koje smo ostavili na vrhu, kod šume i jadac prevelik za željenje želja i oklade. Lubanju smo sakrili u drva, duboko u šupi. Nju smo mu se bojali pokazati jer bi znao da smo više nego jednom odlazili na mjesto zabranjeno za igru.

Danima smo pokušavali otkriti misli li pradjed za ozbiljno. Dozivali smo ga s ulice različitim jačinama, pričali s njim sve tiše i tiše, do šapta, no on nije ulazio u izmjenju riječi osim ako to nije htio. Ponekad kad bi nam se obratio ili odgovorio na pitanje imali smo osjećaj da smo pobijedili. Nijedan pokus nije uspio pa smo se ukrali u sobu dok je spavao i pucketali prstima pored pradjeda prhko posipanog piljevinom poslijepodnevnog pospanstva, sve glasnije, dok mu sestrična nije viknula – Dida! – ravno u uho. Onda smo zatrčali trk koji nije stao bogzna dokud i pola dana nas nije bilo doma. Da stvar bude gora, kad smo se vratili u kuhinji su nas čekali djed, baka, pradjed, prabaka, susjeda, dva nepoznata muškarca, čak su se i roditelji pojavili, a na stolu je bila lubanja iz šupe. Loše smo je sakrili – rekla je i uhvatila me za kaput. Onda smo im pokazali

gdje smo to našli. Onda je naša mala visoravan golosjemenjača i jednostavnih ljudi postala slavna. U roku od nekoliko jesenskih tjedana.

Vrlo stručni pojedinci brzo su sastavili cijeli kostur, vrlo sretni pojedinci jer cijeli kostur je rijetka ptica, no do pronalaska karijere još im je jedna koščica nedostajala. Kad su nas ponovo pitali jesmo li im dali sve kosti, rekli smo im za njegovo uho. Kad smo im ga pokazali, sjedio je nad notama i lupkao ritam tupim krajem olovke. Kad su ga pitali za koščicu, rekao im je da to nije bila koščica nego njegov slušni aparat. Kad su ga pitali da kako to misli bila, rekao im je da ga je bacio jer nije dobro radio. Naša roba, rekao im je – To je sve zaostalo. Ako hoćeš kvalitetu, kupiš američko! Kad su ga pitali gdje je bacio, potjerao ih je van. Kad smo ga mi pitali gdje je bacio, izvadio je koščicu iz džepa, rekao – Ko ih jebe – i vratio nam suvenir. Bio je visok i ćelav i stariji od Boga. **B**

ENVER KRIVAC (1976., Ravna Gora) u Rijeci živi od 1994. Apsolvirao Hrvatski jezik i književnost na Filozofskom fakultetu u Rijeci. Dvadeset posljednjih godina radio kao voditelj, DJ i urednik na nekolicini radijskih postaja te kao copywriter i producent radijskih reklama. S Alenom Kapidžićem koautor je romana *Piknik*, a s Kapidžićem i Mišom Novkovićem romana *Smeće*. Autor je zbirke stripova *Priče iz Ž+K!* i romana *Ulica Helen Keller*. Član je i jedan od pokretača udruge Katapult iz Rijeke. Producira glazbu pod aliasom Flathill Airlines. S dva istomišljenika ima kvazibend imena Japanski Premijeri

Filip Žganjar, Jednom na divljem istoku

Ruke

Ne prepoznajem više svoje ruke, tlocrt prehistorijske prašume u njihovim hrskavim, reumatičnim člancima. Pokret palca je rasut u zraku kao kubistički kolaž. Bilo jednom na divljem istoku, bila jedna laž, jedan ludak, jedna klopka za mravojede, jedna staklena hobotnica. Pet prstiju, a samo dvanaest krakova.

Preludij II.

Radijacija se širi iz napuklog ogledala. Atomske gljive najšarenije su u dječjim slikovnicama. Poražen pred slikom metalnog patlidžana

polazem glavu na kuhinjski pult i umatam je u celofan i božićni šećer. Božić je blagdan za puzanje po narkomanskim iglama i slaganje domina od prošlogodišnjih samoubojstava.

Crna kronika

Crna kronika je prava stvar za bijelce. Premažeš par lubanja maslacem i jedeš u prolazu između dana na poslu i dana kod kuće, kartanja bele koju poštuješ kao klinasto pismo, podvodnu minu na trešnjavačkom parku dok slušaš Bacha i njegove klečeće sinove,

tramvaje i grebanje violina po suhom ledu. Ostaje ti još da okreneš stranice i istreseš sve insekte i uši koji bi se htjeli domoći tvojeg obroka.

Putokaz

Zabranjeno je dirati riblje kralježnice. More je putokaz za nesvesno, za namjere popločene yellow brick roadom. Jučer sam puštao Rainbow, gramofon je iscurio po podu zbog Ronijevog glasa, njegovog vibrata koji je uhvaćen u obredni ples meduza. Meduze su sastavljene od ledenih borovnica.

Crvena strijela

Crvena strijela puže po zraku kao gušter po osunčanom kristalu. Izvuče kockastu platu i napravi piknik na mjestu razdvajanja oblaka. Dlakavost električnih stupova je neobično privlači. Howardova teorija tri magneta. Strijela je obično zaljubljena u svoj tobolac. Magnetsko polje je drugi naziv za smrt od gušenja.

Prerijska idila

Lovac na glave prati tragove pljačkaša u staklenoj prašini i cvijetu kaktusa.

Na bezglavom raskršću stoji sotona s plastičnim vilama. Još se ne zna je li to dječak u kostimu vraga ili vrag u kostimu dječaka. Lovac izvuče usnu harmoniku i zasvira neku melodiju boje kestena. Ako nastavi, pustinja bi mogla poletjeti.

FILIP ŽGANJAR, student komparatistike na FFZG, ima devetnaest godina. Pjesme su dio njegove prve, u rukopisu nagrađene zbirke.

O BUDUĆNOSTI EUROPE

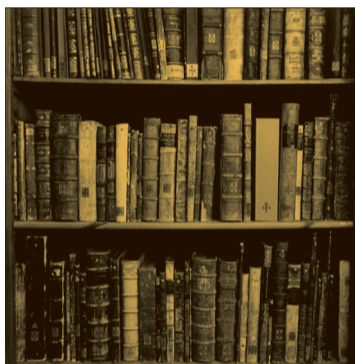
Aktualna previranja unutar Europske unije te ekonomska, financijska, društvena i ideološka kriza europskog projekta koja je u jeku, nametnula je i temu ovogodišnjeg Subversive Festivala koji će se kroz različite tematske cjeline i pristupe baviti - Europom. Festival će se održati od 5. do 19. svibnja, počinje filmskim dijelom (Subversive Film Festivalom) koji je na programu prvi tjedan, od 5. do 12. svibnja, i u sklopu čijeg glavnog programa će pod krovnom temom Europa Incognita biti prikazani filmovi podijeljeni u nekoliko sekcija: "Nove tendencije europskog filma", "Europske migracije", "Heroji nove Rusije" te selekcija feminističkih filmova s "Elles Tournent Dames – Draalen - Women's Film Festival Brussel". U sklopu filmsko-teorijske škole raspravljat će se na temu europskog filma i filmskih festivala, a glavna gošća je Dina Iordanova. Teorijski dio festivala čine Subversive Forum, u sklopu kojeg će se debatirati u tematskim blokovima *Kriza Europe* (14. - 15. svibanj), *Borba za zajednička dobra* (16. svibanj), *Prema Balkanskom socijalnom forumu* (17. - 18. svibanj), te konferencija nazvana *Budućnost Europe* koja će trajati od 13. do 19. Zasad je potvrđeno učestvovanje sljedećih predavača: Stéphane Hessela, Slavoj Žižeka, Michaela Hardta, Tariqa Alija, Gayatri Spivak, Samira Amina, Saskije Sassen, Renate Salecl, Christiana Marazzija, Bernarda Cassena, Ignatija Ramoneta, Erica Toussainta, Costasa Douzinas, Borisa Budena i Andreja Nikolaidisa. Na debatama u sklopu Subversive Foruma koje će se održavati u ZKM-u u popodnevnom terminu se očekuje sudjelovanje više od stotinu sudionika iz Grčke, Portugala, Španjolske, Francuske, Belgije, Njemačke, Srbije, BiH, Makedonije, Albanije, Slovenija, Mađarske, Rumunjske, Bugarske, Crne Gore, Austrije, Italije, Velike Britanije, Indije i Senegala.

zaživio kao masovan pokret. Subota, drugi dan, bit će više posvećena suvremenim temama pa će se shodno tome nakon odgledanog filma *Raid On Reykjavik Reloaded* koji govori o uspješnom potapanju kitolovaca na Islandu i uništenju prateće industrije, raspravljati o direktnoj akciji kao metodi, pitanju (i)legalnosti i legitimnosti akcija. Drugu raspravu u subotu na temu *Umrežena revolucija: informacijske i komunikacijske tehnologije i socijalni pokreti* organiziraju Petar Jandrić iz Zagreba i A3yo iz Hamburga, obojica anarhisti i visokoškolski nastavnici, kojima je ova tema bliska profesionalno i aktivistički. Treća važna tema unutar programa je i ona o Fukušimi i nuklearnoj energiji, organizirana povodom godišnjice katastrofe. Osim ovih izdvojenih tema, na sajmu će biti predstavljene anarhističke aktivnosti u Estoniji, etički aktivizam, a tijekom sajma bit će postavljena i izložba pod nazivom Dvoje umjetnika, koju potpisuju Predrag Pavić i Marko Vojnić Gin. Uz to, biti će tu i nekoliko performansa i video intervencija. Na sajmu sudjeluju izdavači, grupe i projekti iz zemalja regije, ali i Češke, Grčke, Engleske, Estonije, Njemačke, Italije, čime sajam još jednom pokazuje svoj međunarodni karakter. Iz galerije Nova u subotu od 10 do 15 sati sajam seli na Zrinjevac, gdje će se ove godine će se održati i kazališni program za djecu.

POZIV UMJETNICIMA IZVEDBENIH UMJETNOSTI

Plenarni skup IETM (International Network for Contemporary Performing Art) održat će se od 25. do 28. listopada 2012. godine

u prostorima Studentskog centra. IETM krovna je udruga sa sjedištem u Bruxellesu koja okuplja preko 400 članica iz cijelog svijeta i smatra se najznačajnijom i najbrojnijom mrežom organizacija i institucija iz područja izvedbenih umjetnosti u Europi. S obzirom da je raspon organizacija koje mreža okuplja vrlo širok, organiziranje ovakvog skupa može poslužiti kao svojevrsni doprinos radu domaće nezavisne scene. Program IETM-a u Zagrebu bit će podijeljen na izvedbeni i kongresni dio. Kako se IETM smatra dobrom prilikom da se velikom broju inozemnih profesionalaca predstave domaći uraci, objavljen je poziv umjetnicima da predlože kazališne i plesne predstave u hrvatskoj produkciji i koprodukciji. Prednost pri odabiru će biti dana recentnim nezavisnim produkcijama s naglaskom na umjetničkoj inovaciji i istraživanju. Poziv je otvoren do 15. travnja 2012. godine.



KRITIKA FRANCUSKOG POSTSTRUKTURALIZMA

Novi broj časopisa za književnu i kulturnu teoriju *K.* bavi se kritikom francuskog poststrukturalizma nudeći nešto drukčiji pogled na ovu tematiku od prevladavajućih domaćih pristupa. Blok

OGLAS



ANARHISTIČKI SAJAM KNJIGA

U Galeriji Nova od 30. ožujka do 1. travnja 2012. održat će se osmi Anarhistički sajam knjiga. Prvi dan sajma razgovarat će se o povijesti anarhizma u regiji, problemima bilježenja te povijesti, ali i pitanjima poput onoga zašto anarhistički pokret, unatoč svojoj stalnoj prisutnosti nije nikad



NA NASLOVNOJ STRANICI: NENAD ROBAN, TANKA CRVENA LINIJA

"Naš je planet prekriven tehnološki izuzetno sofisticiranim uređajima za praćenje i otkrivanje, zahvaljujući kojima smo o događajima obaviješteni gotovo istodobno s njihovim odvijanjem. Unatoč tome, bilo je moguće da je od eksplozije u Oslu pa do zlodjela Andresa B. Brevika i njegovog uhićenja proteklo isuviše vremena. S druge strane ista ta tehnologija prati i otkriva osobe koje je, u određenom trenutku, potrebno eliminirati. Temeljno pitanje koje se postavlja, glasi: što je s prevencijom? Jesmo li previše usredotočeni na terorizam koji dolazi iz drugih zemalja, dok nas zapravo vrebaju čudovišta izrasla u našem dvorištu?"

NENAD ROBAN (Koprivnica, 1951.) diplomirao je oblikovanje nakita na Kraljevskoj akademiji lijepih umjetnosti u Antwerpenu, gdje je polazio i poslijediplomski studij na Višem institutu. Početkom 90-ih je osnovao atelijer za izradu nakita u kojem i danas stvara. Od 2007. godine u zvanju docenta predaje oblikovanje nakita na Akademiji primijenjenih umjetnosti u Rijeci. Od 2009. godine predaje Uvod u dizajn na odsjeku nederlandistike na Filozofskom fakultetu u Zagrebu. Član je HDD-a i HDLU-a. Od 1973. g. izlaže na samostalnim i skupnim izložbama u zemlji i inozemstvu..

zarež, dvotjednik za kulturna i društvena zbivanja

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

uredništvo prima
pon-pet 10-14h
nakladnik
Druga strana d.o.o.
za nakladnika
Zoran Roško

glavni urednik
Boris Postnikov
zamjenici glavnog urednika
Nataša Govedić, Srećko Horvat i Marko Pogačar

izvršni urednik
Nenad Perković
poslovna tajnica
Dijana Cepić
uredništvo
Dario Grgić, Hana Jušić, Silva Kalčić, Katarina Luketić, Suzana Marjanić, Trpimir Matasović, Jelena Ostojić, Srećko Pulig, Zoran Roško i Gioia-Ana Ulrich

dizajn
Ira Payer, Tina Ivezić
lektura
Darko Milošić

prijelom i priprema za tisak
Davor Milašinčić
tisak
Tiskara Zagreb d.o.o.

Tiskanje ovog broja omogućili su:
Ministarstvo kulture Republike Hrvatske
Ured za kulturu Grada Zagreba



NENAD ROBAN, TANKA CRVENA LINIJA