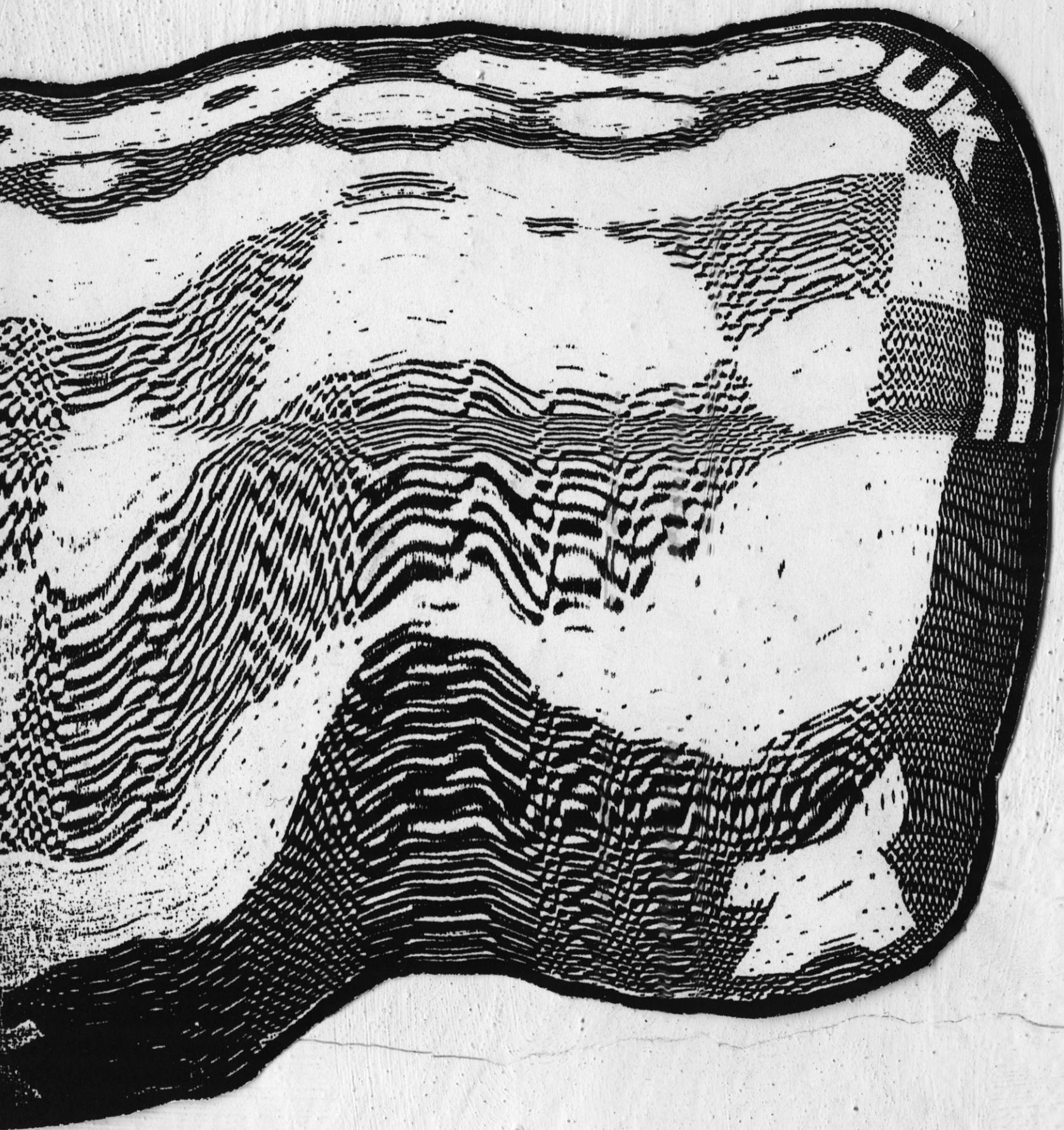


zarez

DVOTJEDNIK ZA KULTURNA
I DRUŠTVENA ZBIVANJA

Zagreb, 27. listopada 2011., godište XIII, broj 320



**S. HORVAT: KAPITALIZAM S LJUDSKIM LICEM?
T. PRUG O DIREKTHNOJ DEMOKRACIJI
TEMAT: KNJIŽEVNA ŽIVOTINJA**



12 kn (HR), 2,5 km (BIH), €1,6 (SLO)

KAPITALIZAM S LJUDSKIM LICEM?

Otkad je počeo Occupy Wall Street, podrška dolazi iz najrazličitijih krugova, od Obame do glasila bankarske internacionale, i sada je na djelu pokušaj kooptacije koji zahtjev prosvjednika želi pretvoriti u "Dajte nam više kapitalizma"

Srećko Horvat

Vračajući se prošli tjedan s prosvjeda u New Yorku, na letu sam za promjenu – budući da sam posljednjih dana čitao *Occupied Wall Street Journal* – u ruke uzeo pravi *Wall Street Journal* ne bih li vidio što oni kažu o prosvjedima u vlastitom susjedstvu. I tako, u broju od 20. listopada, kada je već prošlo više od mjesec dana otkako je Zuccotti Park okupiran, u službenom glasilu bankarske internacionale nalazimo dva, na prvi pogled različita teksta posvećena toj temi. Prvi nosi naslov *The Occupy Wall Street Brigade Has a Point*, a drugi *Squatting on Wall Street*. Sudimo li samo po naslovima, mogli bismo pomisliti da je uređivačka politika *Wall Street Journala* izrazito demokratska, pošto je dopustila objavljivanje dviju toliko različitih poruka. Bliži pogled, naravno, uklanja tu iluziju. Prvi članak kaže da je prosvjednike "toliko lako odbaciti kao istu onu uvelike nekoherentnu rulju koja je dovela do antiglobalizacijskih prosvjeda prije jednog desetljeća", ali dodaje da se "čak i ako je tako, njihov bijes protiv financijskog sektora može lako razumjeti". Drugi članak, također se slaže da se na Wall Streetu okupila "rulja", ali im ne priznaje opravdanost bijesa. Štoviše, u njemu čitamo da je Zuccotti Park zapravo "oaza marihuane" i da se radi o "reinkarnaciji skvoterskog pokreta koji je okupirao Tompkins Square Park na Lower East Sideu 80-ih godina. Ispunjen ilegalnim skvoterima koji su odbijali otići, Tompkins Square i njegova okolica postali su magnet za narkomane, organizatore pro-sandinističkih marševa, beskućnika, loših glazbenika i gomilu vrlo izgubljene djece". Zaključak je da etos tog perioda nikada nije napustio New York, i da on sada dalje živi u Zuccotti Parku.

ZAŠTO OBAMA PODRŽAVA OCCUPY WALL STREET? Dakle, koja je razlika između ta dva teksta? Naizgled velika, no ako bolje pogledamo – skoro pa nikakva. Krajnji cilj i jednog i drugog teksta jest kritika prosvjeda, a jedina je razlika u tome što je prvi članak – upravo zato jer je profinjniji – mnogo opasniji i otkriva logiku koja je sve učestalija. Lako je prozreti i odbaciti drugi članak kao još jedan tip difamacije kakav je u hrvatskom kontekstu bio popularan još prije dvije godine kada se sudionike blokade fakulteta nazivalo "šarenim društvom mladih zanesenjaka koje je lako uspaliti", pa čak i "teroristima koji su oteli zrakoplov". Međutim, drugi je tip kritike mnogo opasniji jer koristi taktiku koja tobože priznaje zahtjeve prosvjednika, usput ih smirujući i uvjeravajući da je sve što je potrebno tek kozmetička operacija kapitalizma: konkretno, u tom se članku zapravo traži više regulacije tržišta, koja bi navodno uspjela primiriti "divlji kapitalizam". Samo dva dana ranije, na ABC News gledam intervju s Obamom u kojem američki predsjednik kaže da ovi prosvjedi nisu ništa drugačiji od prosvjeda Tea Partyja, "i lijevo i desno, mislim da se ljudi osjećaju napušteno od svoje vlade. Oni imaju osjećaju da se institucije ne brinu za njih". Potom je rekao da je najvažnija stvar koju on kao predsjednik može

učiniti – pazite sad ovu političku akrobaciju – izraziti solidarnost s prosvjednicima: "Najvažnija stvar koju možemo sada učiniti jest da ljudima damo do znanja da razumijemo njihove borbe i da smo na njihovoj strani, da želimo uspostaviti sustav u kojem će težak posao i odgovornost biti nagrađeni. A da ljudi koji su neodgovorni, bezobzirni, koji nemaju osjećaj odgovornosti prema svojim zajednicama i svojim tvrtkama i svojim radnicima, neće biti nagrađeni".

OD SVETISLAVA BASARE DO STEVE JOBSA Ukratko, i Obama i *Wall Street Journal* slažu se oko jednog: prosvjednicima, ma bili oni i skvoteri i narkomani, treba dati podršku, i zapravo im treba objasniti što uistinu traže. To je, pogodili ste već, "kapitalizam s ljudskim licem". Potrebno je više državne regulacije, a prosvjednici bi se trebali osloniti na Obamu koji je prije dvije godine upumpao 700 milijardi dolara da spasi bankarski sustav, a koji je i sam na vlast došao zahvaljujući donacijama istog tog sustava. Ruka ruku mije, rekli bismo kod nas, a cinizma nikad dosta. Još je Svetislav Basara jednom napisao da je od komunizma jedino gori "komunizam s ljudskim licem": ne znamo je li pritom u vidu imao činjenicu da komunizam s ljudskim licem uopće više nije komunizam, već zapravo korak do kapitalizma, ali njegova bi se izreka lijepo mogla primijeniti na današnju situaciju. Jedina gora stvar od kapitalizma je kapitalizam s ljudskim licem. Onda dobivate tvrtke koje se kite "društvenom odgovornošću", ali i dalje uredno zagađuju okoliš ili izrabljuju radnike. Što je doista "kapitalizam s ljudskim licem" mogli smo vidjeti nedavno kada smo ostali bombardirani panegiricima "prerano umrlom" poduzetničkom geniju. Steve Jobs ubrzo je postao nova kombinacija Einsteina i Majke Tereze, čovjek koji je ne samo bio toliko genijalan da je zauvijek svijet promijenio svojom tehnologijom, nego i "dobro srce" koje nam je svima "podarilo" šansu da uživamo u blagodatima njegova izuma. Prvi mit potkrijepio je sam Jobs kada je za Apple svjesno uzeo logo koji je na samom početku, u originalu, prikazivao Newtona kako sjedi ispod drveta, a na glavu mu pada jabuka. Genijalnost osnivača Applea iz te je pozadine također moguće iščitati kao Bogom dani dar, umjesto da se genijalnost nekog pojedinca shvati kao posljedica akumulacije znanja i otkrića koja se odvijala kroz stoljeća mišljenja i rada. Uostalom, kasniji logo, kakvog imamo i danas, zapravo je jabuka koja je s desne strane ugrizena, možda simbolizirajući da je Jobs pojeo jabuku mudrosti i tako došao do svojih izuma. Drugi mit, koliko smo svi mi dobili Jobsovom genijalnošću, osnažen je svim onim korisnicima koji su nakon njegove smrti palili svijeće i pisali patetične poruke zahvalnice.

OD RADNIČKIH "ODMARALIŠTA" DO IPODA Prava je istina, kao i uvijek, prilično drugačija, a najbolje ju je opisao *Daily Mail* 2010. kada je u jednu Jobsovu



Što je "kapitalizam s ljudskim licem" na vlastitoj koži možete primijetiti ako putujete u "obećanu zemlju", ne Kinu – već Sjedinjene Države, navodno "demokratske"

tvornicu u Kini uspio ubaciti vlastitog reportera koji je pokazao kako se ondje radi 24 sata na dan, pri čemu tipičan dan počinje kineskom nacionalnom himnom s tekстом "ustajte, ustajte, milijuni srca s jednom mišlju". Pisao je o tome kako radnici spavaju u uskim koridorima koji sličje na zatvore, na krevetima na 3 kata radi uštede prostora, s madracima od bambusa. Unatoč ljetnim temperaturama od 35 stupnjeva, uz veliku vlagu, tvornica nije imala klima uređaje, a radnici su izjavili kako više od 40 ljudi spava u prostorijama prepunim mravi i žohara. Poznato je i slučaj Foxconna, elektronske kompanije sa sjedištem u Tajvanu, koji proizvodi mnoge Appleove proizvode. Posljednjih nekoliko godina dvadesetak radnika Foxconna počinilo je samoubojstvo, a kad su se radnici počeli bacati s vrha visokih zgrada, zapravo spavaonica u kojima su bili prisiljeni živjeti kada nisu radili, umjesto da poboljša uvjete rada, Foxconn je problemu pristupio – a kako drugačije nego – cinično: oko zgrada su postavili mreže kako bi spriječili daljnja samoubojstva. Kako piše *Times*, jedan od tih radnika imao je samo 19 godina i radio je sedam dana tjedno, 11 sati dnevno na stavljanju plastičnih i metalnih dijelova u elektronske aparate, stalno okružen prašinom i dimom. Posljednjih mjeseci svoga života radio je čak 286 sati, uključujući 112 sati prekovremeno, što mu je priskrbilo plaću od jednog dolara na sat. Takvih radnika

u Foxconnu ima oko 400 000. Sam Jobs je Foxconn od optužbi branio uz još veći cinizam: "Dodete tamo i to je tvornica, ali, moj Bože, imaju i restorane i kina i bolnicu i bazene. To je jako lijepo mjesto za jednu tvornicu".

"JESTE LI POČINILI GENOCID?" Što je "kapitalizam s ljudskim licem" na vlastitoj koži možete iskusiti i platiti kojih 800 kuna ako putujete u "obećanu zemlju", ne Kinu – već Sjedinjene Države, navodno "demokratske". U dijelu aplikacije za američku vizu o sigurnosti, prvo je pitanje "Namjeravate li se upustiti u terorističke aktivnosti tijekom boravka u SAD-u ili jeste li ikada bili uključeni u terorističke aktivnosti?" Jedno od idućih: "Jeste li ikada zapovjedili, potakli ili počinili genocid, asistrali ili drugačije sudjelovali u njemu?" Pa dalje: "Jeste li ikada počinili, zapovjedili ili potakli mučenje, asistrali ili drugačije sudjelovali u njemu?", "Jeste li počinili, zapovjedili ili potakli ubijanje, političko ubojstvo ili drugi čin nasilja, asistrali ili drugačije sudjelovali u njemu?" Možete odgovoriti sa "Da" ili "Ne", i naravno, preporuča se da aplikaciju shvatite krajnje ozbiljno jer svako je varanje ili ne govorenje istine kažnjivo. Prva prirodna reakcija gotovo svakog tko je ispunjavao taj formular u pravilu je "Ovo je nadrealno!": zamislite recimo Bin Ladenu ili Radovana Karadžića koji potvrdno odgovaraju na pitanje o terorizmu ili genocidu. No problem je mnogo dublji, a savršeno jasno ga je detektirao Andrej Nikolaidis, ljubitelj svih kurioziteta kojem sam poslao taj isti upitnik pa je uzvratio odgovorom da "riječ nadrealno ne objašnjava ništa", nego da iz ovoga možemo zaključiti "da su američke vlasti dužne iz SAD-a iseliti kompletnu Bijelu kuću te vojnu i obavještajnu zajednicu, jer su oni počinili većinu djela spomenutih u aplikaciji – od torture do genocida". Nije li ovo najbolja definicija "kapitalizma s ljudskim licem"? **E**

Proširena verzija teksta uskoro će biti dostupna na www.zurnal.info



DIREKTNA DEMOKRACIJA: OD PROTESTA DO ŠIRE POLITIČKE BORBE

Donosimo proširenu verziju teksta Tonija Pruga koji je objavljen u beogradskom *Betonu*: kulturno-propagandnom kompletu br. 115 o direktnodemokratskim praksama diljem svijeta te kakvi se zaključci i prijedlozi za djelovanje nameću iz trenutnog napretka prema ciljevima direktne demokracije

Toni Prug

Zauzeti veliki trg i postaviti šatore, kampirati dok vlast ne odluči otići efektan je način za pobunu, slično smo vidjeli i u desetinama gradova u Španjolskoj. No što kada vlada padne, kao u Egiptu?

Kada u najvećoj političko-ekonomskoj sili svijeta 45 od 312 milijuna ljudi prima socijalnu pomoć za hranu, a još k tome veliki broj istih radi, tj. od plaće se ne mogu prehraniti, kada se maksimalna dužina primanja pomoći za nezaposlenost nekoliko godina za redom produžuje u nedogled, čini se logično da je ekonomska kriza centralni uzrok vala prosvjeda koji se pojavljuju na gotovo svim kontinentima. Od studentskih pobuna koje se redaju još od 2009. (trenutno su najveći protesti u Čileu), preko arapskog proljeća 2011., do Grčke, Španjolske, SAD-a, Izraela... svijet su zapljusnuli valovi masovnih protesta u kojima se traži više ekonomske pravde i demokracije. U Hrvatskoj smo također vidjeli prve značajnije masovne prosvjede od pada socijalizma, dok su u Engleskoj zadnju godinu svakih nekoliko mjeseci na različite načine protestirali studenti, veliki sindikati i siromašni slojevi mladih. Velika većina prosvjeda i pobuna su bili eksplicitno protiv neke od neoliberalnih ekonomskih mjera, no iznenađujuće veliki broj je imao direktno demokratsku političku crtu. Trgovi su iskorišteni za podizanje privremenih naselja u kojima je narod raspravljao i glasanjem ili konsenzusom odlučivao na licu mjesta. Radne grupe i plenumi su oformljivani po potrebi, priključiti se mogao tko je htio, dok nitko nije imao pravo govoriti u ime svih. Neke su pobune bile i protiv zastupničkog parlamentarizma koji se više ne drži demokratskim, dok je organiziranje kroz direktno demokratske metode i direktnu akciju izvedeno bez vođa opozicijskih političkih partija, NGO-a ili sindikata. Ovaj posljednji aspekt najviše je zatekao vladajuće političke elite. Suočeni samo

sa samoorganiziranim pobunjenim narodom, pregovaranje iza zatvorenih vrata, negativna kampanja protiv vođa i vodećih organizacije, ili potkupljivanje istih od strane vlasti i stranih zainteresiranih država nije moguće.

NEPOSREDNA UPRAVA NARODA

Bez obzira na ohrabrujuće dizanje, najčešće samoorganiziranog naroda širom svijeta, dugoročno, isti elementi samoorganiziranja koji prosvjednicima i pobunjenicima u ranoj fazi daju prednost predstavljaju veliki problem za razvoj, širenje i konstruktivnu institucionalizaciju direktne demokracije. Vidjelo se to najbolje u Egiptu. Zauzeti veliki trg i postaviti šatore, kampirati dok vlast ne odluči otići efektan je način za pobunu, slično smo vidjeli i u desetinama gradova u Španjolskoj. No što kada vlada padne, kao u Egiptu? Ili, što da je vlada u Španjolskoj odlučila poslušati pobunjenike i za početak uvesti elemente direktne demokracije tako smanjujući utjecaj neoliberalnih korporacijskih lobija i utjecaja kapitala na državne odluke generalno? O tome se malo raspravlja i piše, mada raskorak (pogotovo u slučaju Egipta) između nezadovoljstva naroda i mogućnosti da se isti razvije u direktno demokratskiju, te stoga i ekonomski pravedniju vlast, bode oči.

Direktna demokracija se najčešće povezuje s referendumima, a primjer koji se koristi je Švicarska. Međutim, taj model je samo minijaturan produžetak predstavničkog liberalnog parlamentarizma. U njemu stanovništvo ima dodatnu mogućnost da glasa nekoliko puta godišnje o pitanjima za koja se izbore samo skupljanjem potpisa, ili kojem im političari postavljaju. Elementi direktne demokracije

su prisutni i u 27 država u SAD-u, pogotovo u Vermontu (cjelodnevni skupovi stanovnika jednom godišnje na kojima se raspravljaju prioriteti) i Kaliforniji. No kada ovdje govorimo o direktnoj demokraciji, govorimo o neposrednoj upravi naroda u kojoj nema autonomnih, nikome odgovornih parlamentarnih predstavnika. Ako pogledamo cijeli zapadni svijet, našu istočnu Evropu, ili Arapske zemlje, sasvim je jasno da oni koji budu izabrani u parlament zastupaju svoje vlastite interese i interese krupnih kapitalista. Na izborima budu vidljive samo one grupe koji si osiguraju ogromne financije potrebne za plaćanje rada na kampanji i medijskih reklamiranja; masovni mediji su u rukama kapitalista i države koji služe kao njihova danonoćna propagandna mašina; na kraju svega izabrana strana baš ničim nije obavezna ispuniti ono što im je stajalo u izbornom programu. Takav sistem možemo zvati demokratskim samo ako ga usporedimo s apsolutističkim vladanjem monarha.

Na mikro razini, odlučivanje u firmama ili pojedinačnim državnim institucijama, praksa direktne demokracije nije teško zamisliva. Pobune studenata u Hrvatskoj od 2009. izvedene kroz plenum i radne grupe te novi direktno demokratski sindikat Akademska Solidarnost su nam bliski i aktivni primjeri. I u kapitalizmu, čija je priroda da kontinuirano proizvodi nejednakosti te blokira uvođenje demokratskih procesa, postoje mnogobrojni manjinski primjer demokracije na radnom mjestu kroz radničko suvlasništvo i zajedničko upravljanje firmama. No na makro razini (gradovi, regije, države) kritičari ga odbacuju kao neizvedivog i utopijskog.



PROBLEMI PREDSTAVNIČKOG SISTEMA

Branitelji predstavničkog parlamentarnog sistema obično pitaju zašto se stanovništvo ne organizira u drugačije političke stranke. Jednostavan odgovor bi bio: zato što moraju prodavati svoju radnu sposobnost da bi živjeli, ili možda zato što vide da je sama struktura političkog i ekonomskog uređenja prepreka brojnom sudjelovanju i upravljanju od strane naroda. David Ellerman, američki matematičar i ekonomist, detaljno je razradio usporedbu nedostatka demokracije na radnom mjestu s robovlasništvom. Nije slučajno što su kroz povijest, tvrdi Ellerman, baš liberali najviše branili robovlasništvo, argumentirajući to kao pitanje privatnog vlasništva, tj. kao pravo robovlasnika na posjedovanje robova. Po istoj osnovi liberali danas brane kapitalizam – vlasnici kapitala imaju pravo upravljati svojim privatnim vlasništvom, što uključuje oduzimanje radnicima demokratskih prava na radnom mjestu – što je po Ellermanu suprotno demokraciji. Ellen Meiksins Wood obrazlaže kako je predstavnička demokracija izdaja grčkih demokratskih ideja i praksi. Očevi američke federacije izveli su subverziju temeljnog principa grčke demokracije, neotuđivost i neprenosivost prava na sudjelovanje svih u upravi bez obzira na ekonomski status (to se nije odnosilo na žene i robove, koji nisu u grčkoj, pa tako ni u američkoj verziji dugo vremena imali ravnopravna status), otuđujući demokratsko samoupravljanje naroda predavši ga u ruke manjini. Uspjelo im je, tvrdi Wood, naizgled neizvedivo: antitezu demokracije su prikazali kao novu demokratsku ideju, ustoličivši je kao državnu ideologiju uzdignutu do nivoa mitologije. Alexander Hamilton je tako u danima radanja federacije zapisao da su sposobnosti naroda, s nekoliko iznimaka, većinom beskorisne za donošenje odluka na raspravama i skupštinama; ali da narod zna da su trgovci, superiorni u svojim sposobnostima uvjeravanja, njihovi prirodni zaštitnici i prijatelji; “stoga moramo trgovce držati prirodnim predstavnicima svih klasa u zajednici”.

Kako trenutno potpuno odbacivanje predstavničkog sistema nije moguće preko noći, treba sagledati postojeće povijesne primjere mogućeg korištenja trenutnog sistema za uvođenje elemenata direktne demokracije. Primjeri mnogih država u Latinskoj Americi (Bolivija, Peru, Ekvador, Venezuela, Brazil) i Indiji (prvenstveno Kerala) pokazuju da uvođenje odlučivanja o budžetima i prioritetima na lokalnom nivou može donijeti više jednakosti i bolju

kvalitetu života. Mada se tu u pravilu radi samo o modifikacijama postojećeg predstavničkog modela, za očekivati je da bi studiranje istih bilo korisno. Odmah upada u oči da je u svim slučajevima presudna bila uloga političkih stranaka koje su ulaskom u vlast omogućile promjene. Razvikani primjeri participativne demokracije Porto Alegrea u Brazilu te World Social Forumu u koje su pobornici horizontalnog aktivizma godinama polagali nade, bili su mogući isključivo zbog pobjede lijeve političke stranke na izborima, koja je sve to, u suradnji sa širokim slojem aktivista, pokrenula i izvela. Istina o realnoj povijesnoj i trenutnoj važnosti borbe svim sredstvima pa tako i kroz političke stranke, izbore i sve ostale postojeće mehanizme, je istina koju pobornici direktne demokracije teško sagledavaju na štetu širenja vlastitih ideja i praksi.

Osim financija i pristupa masovnim medijima, glavni problem u našem post-SFRJ kontekstu jest nedostatak vjere u mogućnost postojanja političke stranke koja neće biti vodena privatnim interesima. Kada zakoni izabranim zastupnicima daju apsolutnu autonomiju, tako da ih nitko ne može ni za što držati odgovornim u toku mandata, kada se to u gotovo svim parlamentarnim sistemima i dešava, sumnje su itekako opravdane.

BAŠ UVIJEK IZVAN PREDSTAVNIČKE DEMOKRACIJE?

Zbog svega ovoga čini se da se u borbi za direktnu demokraciju mora nužno raditi na zadovoljavanju tri kriterija. Prvo, da bi se ravnopravno omogućilo sudjelovanje svima, mora se raditi na onemogućavanju diskriminacije svih oblika te na izradi modela sistematske preraspodjele društvenog bogatstva. Drugo, preraspodjela mora uključiti zamjenjivanje kapitalističke antidemokratske ekonomije i ekonomske politike (koja uključuje i državnu monetarnu i fiskalnu politiku) novim modelima koji će kombinirati interese i direktno odlučivanje cijelog stanovništva s direktno demokratskim radničkim upravljanjem firmama. Treće, da bi se moglo učestvovati u borbi za vlastite ciljeve kroz postojeće kanale raspodjele političke moći, mora se pronaći način da se kombinira razvoj direktne demokracije s formom političke stranke. Osim internog direktno-demokratskog ustroja na svim razinama, ključno za takvu stranku jest da se pronađe legalni mehanizam s kojim bi svi koji dobiju na izborima bili prisiljeni sprovesti odluke baze: idealno bi bilo da ih baza može bilo kada opozvati, da odgovaraju

Demokracija, vladavina naroda, ne može postojati dok ne postoje uvjeti za kontinuirano ravnopravno sudjelovanje svih. Kapitalizam, vladavina privatnog bogatstva sitne manjine nad ogromnom većinom jest daleko najveća, ali ne i jedina prepreka u borbi za direktnu demokraciju

vlastitom materijalnom imovinom, ili nešto slično. Bez ulaska u izborne borbe, iz relativno ugodne političke pozicije vanjskih kritičara, gubi se na nekoliko fronti: gigantski društveni resursi kojima država raspolaže se ostavljaju simbiozi postojećih političkih elita i kapitalistima na raspolaganje u nedogled; simpatizerima se ne omogućava da na izborima daju svoj glas direktnoj demokraciji; gubi se mogućnost drastično većeg prisustva u medijima oko izbora te se gubi mogućnost uključivanja novodobivenih simpatizera u rad.

U moru romantičnog oduševljenja izvanstranačkim aktivizmom i protestima koji na zapadu vlada među zagovarateljima direktne demokracije, lakše nam je zauzeti poziciju autsajdera koji političke stranke i izbore odbacuje kao neprikladan, neefikasan i nužno korumpirajući oblik borbe. No analiza povijesnog i trenutno postojećeg napretka ka ciljevima direktne demokracije pokazuje kako isti daleko najčešće dolaze od borbi koje kombiniraju političke stranke i elemente direktne demokracije. Mada su navedeni latinskoamerički i indijski primjeri limitirani iz perspektive direktne demokracije o kojoj ovdje govorimo, okolnosti su drugačije. U malim, i još uvijek relativno razvijenijim državama poput naših, direktna demokracija u čitavoj stranci na svim nivoima je od samog početka sasvim zamisliva, a sudeći po iskustvima aktivizma u Hrvatskoj u zadnjih nekoliko godina, pogotovo po rapidnom rastu direktnog demokratskog sindikata Akademska Solidarnost, i izvediva.

Borba radnika za osmosatno radno vrijeme pet dana u tjednu je bila desetljećima duga, no i dalje to nije standard u mnogim državama, a slično je i s pravom glasa. Švicarska je tek 1971. dala ženama pravo glasa, Kuwait 2005., a Ujedinjeni Arapski Emirati tek 2006. Demokracija, vladavina naroda, ne može postojati dok ne postoje uvjeti za kontinuirano ravnopravno sudjelovanje svih. Kapitalizam, vladavina privatnog bogatstva sitne manjine nad ogromnom većinom te dužničko ropstvo kojem nas isti podvrgava, jest daleko najveća, ali ne i jedina prepreka u borbi za direktnu demokraciju. ■

JEZGRA PROTIV PERIFERIJE U EUROPSKOJ UNIJI

Strukturne prepreke na putu europskih integracija nalaze se u sve većem i sustavnom odijeljivanju jezgre EU od periferije, pri čemu se čak i porijeklo tekuće krize može tumačiti iz tog konteksta

Éric Toussaint

Od 1980. do 2004. godine pridruživanje Evropskoj uniji bilo je veoma popularno među širom populacijom u nekim zemljama. Portugalski, grčki i španski građani videli su uključanje svojih zemalja u proces evropskih integracija kao garant demokratske stabilnosti (ove zemlje prethodno su imale diktatorske režime na vlasti) i kao pravu priliku za poboljšanje uslova života (tokom prvih godina pridruživanja došlo je do značajnih transfera sredstava iz bogatijih zemalja EU ka novim članicama iz mediteranskog regiona). Njihov ulazak u evro-zonu tokom prve decenije XXI veka takođe je bio dobro prihvaćen, jer je išao ruku pod ruku sa povećanim nivoom potrošnje, finansiran kreditima. Nešto slično dogodilo se zemljama bivšeg istočnog bloka: i tamo su ljudi videli pridruživanje EU kao garant demokratske stabilnosti, kao mogućnost transfera sredstava, mogućnost da se kreću unutar Unije i pronadu bolje plaćen posao na Zapadu, veću dostupnost kreditima za finansiranje potrošnje. Međutim, vrlo brzo, transferni iznosi su se drastično smanjili, a neki od proizvodnih sektora, posebno poljoprivreda, teško su pogođeni u konkurenciji sa daleko industrijalizovanim i konkurentnijim zapadnoevropskim agro-biznisom.

Period od 2008. do 2010. godine predstavljao je prekretnicu po pitanju toga kako evropski narodi vide EU. Mnogi su postali prilično kritički nastrojeni, što je u velikoj meri bio rezultat odluke Evropske komisije da prihvati neoliberalne mere, dok je sa druge strane tvrdila da zastupa ozloglašenu "slobodnu i neometanu konkurenciju", a tome se može dodati i kriza evra i dubok uticaj ekonomske krize od 2009.-2010. godine.

JEZGRA I PERIFERIJA UNUTAR EU Hijerarhijski odnos na globalnom nivou — sa "jezgrom" sastavljenim od SAD, EU i Japana (tzv. Trijada) i periferijom koja se sastoji od takozvanih "zemalja u razvoju" — reprodukovana je i u slučaju 27 zemalja članica EU. Jezgro se ovde sastoji od najmoćnijih zemalja, među kojima su Nemačka i Francuska, ali i Velika Britanija, Italija i bivše zemlje Beneluksa (Holandija, Belgija i Luksemburg). Periferija je potčinjena odlukama ovog hegemonog jezgra i uglavnom se sastoji od južnih i istočnih zemalja EU; ne zaboravimo Irsku na zapadu. Na ograničenom nivou evro-zone (16 zemalja), ista razlika rezultirala je akronimom PIGS (Portugalija, Irsko, Grčka i Španija), što je proizvelo sramotne rasističke šale.

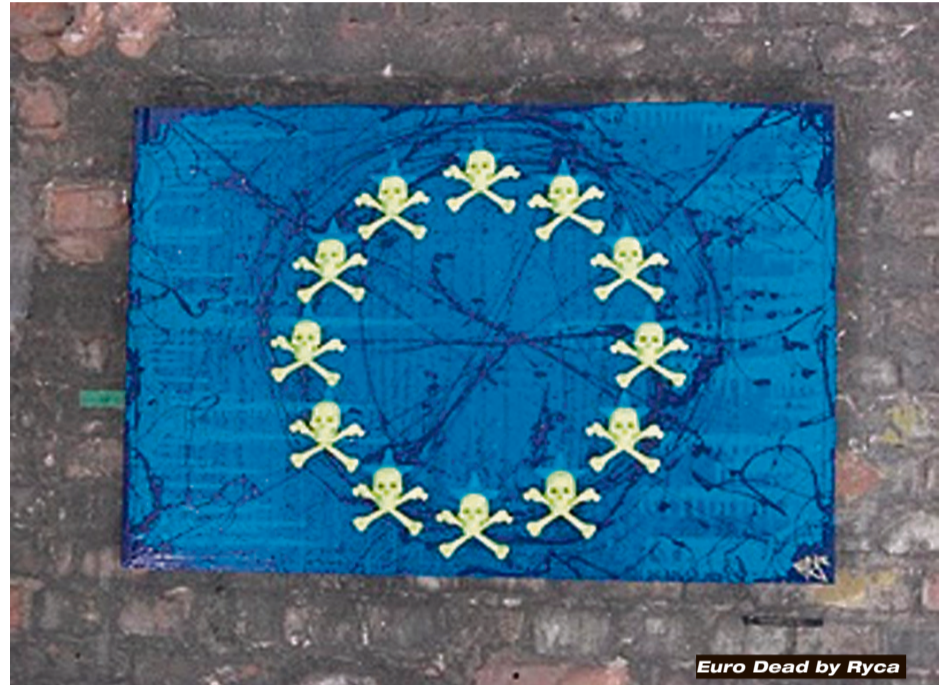
Odbijanje EU da razvije zajedničke politike *par excellence* kako bi pomogla novim članicama da smanje privredne nedostatke u poređenju sa jezgrom u velikoj je meri odgovorno za strukturne prepreke na putu evropskih integracija. Tokom poslednjih deset godina Nemačka je razvila neomerkantilističku politiku (kao i Holandija i Austrija): povećala je svoj izvoz smanjenjem plata radnika, posebno unutar EU i evro-zone. U septembru 2010. godine u Nemačkoj je 7,3 miliona nadničara imalo male, kratkoročne poslove, plaćene 400 (četiri stotine) evra mesečno. Dakle, nemačka konkurentnost

je nedvosmisleno povećana u poređenju sa partnerima, naročito sa zemljama kao što su Grčka, Španija, Portugalija, ali i Rumunija, Bugarska ili Mađarska (koje ne pripadaju evro-zoni). Navedene zemlje morale su da se suoče sa rastućim trgovinskim deficitom prema Nemačkoj i drugim zemljama jezgra. Njihov trenutni deficit platnog bilansa stoji u vezi sa viškovima u zemljama jezgra, posebno Nemačkoj. Takvi finansijski deficiti, koji mogu biti privatni ili javni, moraju da budu umanjeni spoljnim doprinosima: stranim investicijama ili zaduženjima, odnosno kreditima. Trenutni deficit u bilansu stanja može se primetiti uglavnom kod privatnih deficita, od kojih je većina finansirana kreditima banaka iz zemalja jezgra, jer su ulaganja bila relativno ograničena (osim u slučaju Španije), ili su neutralisana značajnim odlivom kapitala posredstvom "multinacionalnih preduzeća" (koja profite "nose svojoj kući"). U nekim zemljama istočne Evrope (Mađarska, Slovačka i Češka) te repatrijacije (odliv kapitala) bile su nesumnjivo veće od ulaganja (priliva kapitala).

Stoga, može se tvrditi da su dugovi koje treba da plate zemlje periferije u suštini nastali zbog ponašanja privatnog sektora u EU. U nemogućnosti da se takmiče sa jezgrom, preduzeća privatnog sektora imaju ugovorom ozvaničena dugovanja bankama zemalja jezgra, ali i unutrašnjim akterima budući da privredu tih zemalja sve više kontrolišu finansijski sektor, jer su se pridružile evro-zoni. Potrošnja je procvetala u tim zemljama, a u nekim od njih (Španija, Irsko, Mađarska, Rumunija, Bugarska) "prenaduvani balon" poslao sa nekretninama konačno je "pukao".

Sve veće i veće kamatne stope — koje plaćaju zemlje periferije za nove kredite ugovorene od kako je kriza počela — i dalje će isisavati kapital iz zemalja periferije ka jezgru (do privatnih finansijskih institucija koje kupuju hartije od vrednosti izdate u zemljama periferije ili vlada zemalja jezgra koje su uključene u "planove za pomoć" pozajmljivanjem novca sa kamatnom stopom od 5,2% u slučaju Grčke). Nemačka, Francuska i Austrija, na primer, uzimaju pozajmnicu sa kamatom od 2%, a daju ih sa kamatom od 5,2%. Ovo je veoma profitabilan potez. Finansijska tržišta zahtevaju dvostruko ili trostruko veće kamatne stope u poređenju sa periodom od 2007.-2008. godine, dok su pozajmljene sume novca neverovatno velike. Novac koji zemlje jezgra pozajmljuju Grčkoj, Irskoj ili Portugalu vraća se kroz privatne banke zemalja jezgra, a kamatne stope ovih banaka iznose 10% ili više. Nesumnjivo postoji odliv sredstva od periferije prema jezgru.

S druge strane, s obzirom na produktivnost Nemačke i drugih zemalja periferije, finansijski odliv se takođe odigrava posredstvom trgovinske razmene, a prema mehanizmu nejednake razmene koji Marks opisuje u *Kapitalu*: "Kapitali plasirani u spoljnoj trgovini mogu dati višu profitnu stopu prvo zato što se ovde konkuriše s robama koje druge zemlje proizvode sa manje proizvodnih lakoća, tako da naprednija



zemlja prodaje svoje robe iznad njihove vrednosti, mada jeftinije nego konkurentne zemlje. [...] Isti odnos može se dogoditi i prema zemlji u koju se robe šalju i iz koje se robe dobijaju; naime, da ta zemlja daje više opredmećenog rada u naturi nego što dobija, a da pritom ipak dobija robu jeftinije no što bi je sama mogla proizvoditi".

DEMOKRATSKA OSNOVA DRUGAČIJE EVROPSKE UNIJE ZASNOVANA NA SOLIDARNOSTI Nekoliko odredbi u sporazumima o Evropskoj uniji, evro-zoni i ECB-u mora biti ukinuto, kao što su član 63 i 125 Lisabonskog sporazuma kojim se zabranjuje kontrola kretanja kapitala i sve vrste pomoći državi u nevolji. Pakt o stabilnosti i rastu takođe mora biti napušten. Sadašnji sporazumi moraju biti zamenjeni novim u okviru stvarnog demokratskog procesa, konstitutivnog za pakt solidarnosti građana koji vodi računa o zapošljavanju i životnoj sredini.

Monetarna politika mora biti potpuno izmenjena, kao i status i prakse ECB-a. Nesposobnost političkih vlasti da obavežu ECB da štampa novac predstavlja ozbiljan nedostatak. Postavljanjem ECB-a iznad vlade, a time i naroda, Evropska unija je načinila katastrofalan izbor dajući prednost novcu u odnosu na ljude, umesto obratno.

Evropa zasnovana na solidarnosti i saradnji trebalo bi da odbaci kompetitivnost, koja teži da smanji životni standard. Neoliberalni način razmišljanja doveo je do krize i pokazao se neuspešnim. Snizio je socijalne indikatore, dovodeći do manjka socijalne zaštite, smanjenja broja radnih mesta i pomanjkanja javnih službi. Manjina je profitirala od krize gaženjem prava drugih, većine. Krivci su nagrađeni, dok žrtve moraju da plate! Moramo promeniti ovu neodrživu logiku, na kojoj počivaju sva osnivačka akta EU, među kojima prednjači Pakt za stabilnost i rast. Više nego ikad, moramo da težimo drugačijoj Evropi, zasnovanoj na saradnji među državama i solidarnosti među narodima.

Nova, demokratizovana Evropa mora nastojati da uspostavi principe oko kojih se ne može pregovarati. Ona mora da podrži i poboljša društvenu i fiskalnu pravdu, donosi odluke koje će podići životni standard njenih stanovnika, uključujući se u smanjenje naoružanja i obimno kresanje vojnih troškova (uključujući i povlačenje evropskih trupa iz Avganistana i izlazak iz NATO-a), izabere održive izvore energije kako bi se izbeglo korišćenje nuklearne, i zabrani upotrebu genetski modifikovanih organizama (GMO). Štaviše, Evropa mora da odlučno stane na kraj sopstvene politike "tvrdave pod opsadom" kada su u pitanju kandidati za imigraciju, kako bi postala partner zaslužan poverenja zarad njegove pravičnosti i istinske solidarnosti sa narodima juga. **E**

Izvor: Éric Toussaint, *Core vs Periphery in EU*, www.cadtm.org

Prijevod s engleskog: Dušan Maljković
Redaktura: Miloš Jadžić
Prijevod omogućila Rosa Luxemburg
Stiftung Southeast Europe

ÉRIC TOUSSAINT, doktor političkih nauka (Univerzitet u Liježu i Parizu VIII), predsednik belgijskog CADTM, član Predsedničke komisije za potpunu reviziju ekvadorskog duga (CAIC), član francuskog naučnog saveta ATTAC, autor i ko-autor nekoliko knjiga: *Debt, the IMF, and the World Bank: Sixty Questions, Sixty Answers* (Monthly Review Press, New York, 2010.), s Damienom Milletom, *Your Money or Your Life! The Tyranny of Global Finance* (Haymarket Press, Chicago, 2005.), *The World Bank: A Critical Primer* (Pluto Press, London, 2007.). Poslednja knjiga (jun, 2011.): *La Dette ou la Vie*, Aden-CADTM, 2011. (zbirka eseja, ur. Damien Millet i Éric Toussaint, još nije izdata na engleskom jeziku).

KULTURNA POLITIKA

KULTURA I NOVI NACIONALIZAM U EUROPI

NAJAVA MEĐUNARODNE KONFERENCIJE U TILBURGU U NIZOZEMSKOJ NA KOJOJ ĆE SE GOVORITI O VRIJEDNOSTIMA EUROPE

BISERKA CVJETIČANIN

KULTURNE I SOCIJALNE PROMJENE ODVIJAJU SE U SVIM ZEMLJAMA ISTOM BRZINOM, OVISNO O STUPNJU SOCIOEKONOMSKOG RAZVOJA, POVIJESNIM FAKTORIMA SPECIFIČNIM ZA ODREĐENU NACIJU

Krajem studenog 2011. u Tilburgu, Nizozemska, održat će se međunarodna konferencija posvećena vrijednosti(ma) Europe, *The Value(s) of Europe*, koju zajednički organiziraju Sveučilište u Tilburgu i istraživački program o temeljnim ljudskim vrijednostima, European Values Study (EVS). Ovaj program istražuje ideje, vjerovanja, stavove i vrijednosti građana širom Europe. Započeo je s radom 1981. godine (Hrvatska je pristupila programu 1999. godine) i danas predstavlja jedinstven istraživački projekt na temu što Europljani misle o životu, obitelji, radu, religiji, politici i društvu. Ispitivanja se provode svakih devet godina (posljednje je provedeno 2008. godine), i ona su potakla objavljivanje brojnih radova, studija i knjiga znanstvenika zaokupljenih procesima kulturne transformacije. Kulturne i socijalne promjene ne odvijaju se u svim zemljama istom brzinom, ovisno o stupnju socioekonomskog razvoja, povijesnim faktorima specifičnim za određenu naciju, naglašeno je, na primjer, u publikacijama koje je EVS posvetio promjenama vrijednosti i vrijednosnim orijentacijama u Centralnoj i Istočnoj Europi (2010).

ASIMILACIJA JE U POVIJESTI POKAZALA SVOJE PORAŽAVAJUĆE REZULTATE, A INTEGRACIJA JE BILA VIŠE PROJEKT NEGO ZBILJSKI UTEMELJEN PROCES

ULOGA VIJEĆA EUROPE U RAZVOJU KULTURNIH POLITIKA

U okviru rasprava o europskim vrijednostima i društvu, EVS u prvi plan stavlja pojmove tolerantnosti, solidarnosti, povjerenja u druge, raznolikosti i identiteta. Za budućnost europske integracije i europske demokratizacije ta su pitanja ključna danas, u vrijeme ponovnog oživljavanja nacionalizma u Europi i izvan nje koji utječe na određivanje kulturne politike.

O tome govori studija koju je za Vijeće Europe izradio danski stručnjak za kulturne politike Peter Duelund i koja se temelji na njegovim prethodnim radovima o identitetu i nacionalizmu u suvremenoj kulturnoj politici pod naslovom *Utjecaj novog nacionalizma i politike identiteta na kreiranje kulturne politike u Europi i šire (The Impact of the New Nationalism and Identity Politics on Cultural Policy-making in Europe and Beyond, CDCULT-BU 2011)*. Vijeće Europe od svojeg osnutka 1949. afirmira važnost kulturnih politika u

Europi, te je u tom cilju uspostavilo Europski program nacionalnih kulturnih politika koji je obuhvaćao nacionalni izvještaj svake zemlje i vrednovanje nacionalne politike od strane (vanjskih) europskih stručnjaka. U tom projektu sudjelovala je i Hrvatska s nacionalnim izvještajem Kulturna politika RH (1998.) i izvještajem europskih stručnjaka naslovljenim Hrvatska kulturna politika – od prepreka do mostova (1998.). Vijeće Europe je iniciralo i niz godina aktivno sudjeluje u radu Compendiuma europskih kulturnih politika (*Compendium: Cultural Policies and Trends in Europe*, www.culturalpolicies.net) koji vodi Europski institut za komparativna istraživanja u kulturi ERICarts sa sjedištem u Njemačkoj, prateći transformacijske procese u kulturi i sukladno tome, šireći interes za pitanja identiteta, kulturne raznolikosti, položaja kultura manjina, interkulturalnog dijaloga. Međutim, naglašava u svojoj studiji Peter Duelund, u Compendiumu nije jasno koliko je europskih zemalja posljednjih godina usmjerilo svoje strategije kulturnog identiteta prema otvorenijem i modernijem razumijevanju “mnogostruki identiteta”, dok je mnogo jasnije naznačeno davanje prioriteta revitalizaciji nacionalne dimenzije kulturnih politika mnogih nacionalnih i regionalnih vlada u Europi što Duelund potkrepljuje s više primjera.

UTJECAJ NOVOG NACIONALIZMA NA KULTURNE POLITIKE

Duelund se ne bavi faktorima koji su doveli do izbijanja nacionalizma, njega daleko više zanima kako se taj proces sve više reflektira na kreiranje nacionalnih i regionalnih kulturnih politika, te smatra da ovaj ponovno oživljeni nacionalizam u kreiranju kulturne politike zahtijeva proučavanje i raspravu. Kakvu bi akciju trebali poduzeti Vijeće Europe i svi oni koji promiču pojmove kao što su “mnogostruki identiteti”, kulturna raznolikost, interkulturalni dijalog, dinamična interpretacija kulturnog nasljeđa? Do koje mjere nove tendencije prema nacionalizmu u kulturnim politikama izražavaju primordijalni pristup formiranju nacionalnog identiteta koji izravno protuslovi viziji Europe u kojoj je pojedinac u središtu multikulturalnog društva, takvog društva koje poštuje ne samo fundamentalna prava i slobode, već i kulturni i društveni identitet pojedinaca? Duelund ukazuje na utjecaj novog nacionalizma u kulturnim politikama na primjerima Francuske, Njemačke, Danske, Nizozemske, Škotske (ovdje je posebno zanimljiva nova struktura potpore kulturi pod nazivom *Kreativna Škotska* čiji je cilj poboljšati strategije neonacionalizma promicanjem škotskih kreativnih industrija), Jugoistočne Europe (obilježavanje manjina kao predstavnika folklornih ili getoiziranih kultura, odjelitih od dominantne nacionalne kulture), Grčke, Turske.

Primjeri koje iznosi Duelund pokazuju kako novi nacionalizam i politika revitalizacije kolektivnog identiteta prodiru

u kreiranje kulturne politike u mnogim zemljama (bilo da je riječ o zaštiti nacionalne baštine, izvozu nacionalnih kulturnih proizvoda, kulturnom turizmu ili potpori kreativnih industrija), ali autor ističe da ne postoji sveobuhvatni pogled na ovu problematiku, ne samo u smislu rasprava, već i potrebe za komparativnim istraživanjima.

KRETANJE OD INTEGRACIJE

PREMA ASIMILACIJI Duelund definira proces kao “kretanje od integracije prema asimilaciji”. Međutim, asimilacija je u povijesti pokazala svoje poražavajuće rezultate, a integracija je bila više projekt nego zbiljski utemeljen proces. Već je prije šezdesetak godina Europska kulturna konvencija (1954.) isticala integraciju a ne asimilaciju, ali ako integracija znači “živjeti jedni pokraj drugih” (Angela Merkel), kakve su njene šanse? Istodobno s isticanjem europskih vrijednosti tolerantnosti, solidarnosti, multikulturalizma i mnogostruki identiteta, raznolikosti i interkulturalne komunikacije (koje prožimaju i navedeni istraživački EVS program), zemlje članice umnožavaju protekcionističke mjere koje su protivne viziji zajednice i europskih vrijednosti.

Duelund formulira niz prijedloga za buduću akciju koju bi Vijeće Europe trebalo poduzeti u suočavanju s novim nacionalizmom u kulturnoj politici i praksi i nastojanju da se smanje kobni učinci novog nacionalizma na današnje politike u Europi. Nadajmo se, zajedno s autorom, da će studija pobuditi interes, razmišljanja i rasprave ne samo istraživača kulturnih politika već i donosioca odluka, a Vijeće Europe potaknuti na novu, krajnje važnu akciju. ■

OSAM NAČINA ZA ZATIRANJE POBUNE MEĐU MLADIM AMERIKANCIMA

Kako je vladajuća američka elita zatrla duh propitivanja i pobune te stvorila represivne socijalne institucije

Bruce E. Levine

Povijesno gledano, mlade snage uvijek su glavni pokretač demokratskih pokreta. Zbog toga nam stvaranje društvenih institucija koje obuzdavaju mlade Amerikance i slamaju duh otpora dominaciji izgleda kao puni pogodak vladajuće elite. Upoznavanje s njezinom metodologijom ujedno je i uspostavljanje kriterija kojima joj se možemo suprotstaviti



Čini se da mladi Amerikanci, čak i više nego oni stariji, prešutno prihvaćaju ideju da im korporatocracija može uništiti život te da oni protiv toga ne mogu učiniti apsolutno ništa. U ispitivanju javnog mnijenja koje je proveo Gallup 2010. godine, mladim se Amerikancima postavilo sljedeće pitanje: „Mislite li da će vam Sustav socijalne sigurnosti moći isplaćivati naknadu kad odete u mirovinu?“ U dobnoj skupini između 18 i 34 godine čak je 76% ispitanika u skupini dalo negativan dogovor. Ipak, usprkos tome što ne vjeruju da će im socijalna sigurnost biti dostupna, gotovo nitko nije tražio da se sustav osigura pravednijim načinom oporezivanja bogatih. Čini se da je većina rezignirano pristala na to da im se uzima više novca od plaće za Socijalnu sigurnost premda čak ni ne vjeruju da će od tog novca imati ikakve koristi kad za to dode vrijeme. Kako je to točno američko društvo obuzdalo mlade Amerikance?

1. Studentski krediti

Veliki dug — i strah koji taj dug stvara — ima izrazito umrtvljujuće djelovanje. U vrijeme kad sam ja pohađao koledž pri Sveučilištu

u New Yorku 1970-tih godina, uopće nije bilo školarina. Tada su školarine na mnogim američkim javnim sveučilištima bile toliko dostupne da se sasvim lako moglo završiti preddiplomsko školovanje, pa čak i diplomsko, bez istovremenog upadanja u dug zbog studentskog kredita. Iako je to sad u Sjedinjenim Američkim Državama daleka prošlost, javna sveučilišta u arapskim i mnogim drugim zemljama u svijetu i dalje su besplatna ili su školarine krajnje niske. Ono što je zajedničko milijunima mladih Iranaca koji su se izložili prijetnji oružjem u prosvjedima protiv spornih predsjedničkih izbora 2009. godine, milijunima mladih Egipćana koji su riskirali svoj život početkom ove godine da bi svrgnuli Mubaraka i milijunima mladih Amerikanaca koji su demonstrirali protiv rata u Vijetnamu bilo je nepostojanje golemog studentskog duga kao sile kojom se smiruje nemirni duh.

Danas dvije trećine studenata u Sjedinjenim Državama na četvrtoj godini koledža imaju studentski kredit, uključujući i 62% apsolvenata na javnim sveučilištima. Prosječni dug preddiplomaca iznosi približno 52.000 američkih dolara, no sve više apsolvenata diplomskih studija s kojima razgovaram ima dug koji se bliži iznosu od 100.000 američkih dolara. U

onom razdoblju života kad bi trebalo biti najlakše oduprijeti se autoritetima zato što ljudi još nemaju obiteljskih obaveza, mnoge mlade brine cijena koju bi platili da se suprotstave autoritetu, gubitak posla i nemogućnost da otplate dugove koji postaju sve veći. U tom začaranom krugu studentski dug ima obuzdavajući učinak na aktivizam, a politička pasivnost povećava vjerojatnost da će studenti najnormalnije prihvaćati takav dug kao sastavni dio svog života.

2. Psihopatologizacija i medikacija nesuradljivosti

Godine 1955, Erich Fromm, koji je tada uživao široki ugled kao antiautoritarni ljevičarski psihoanalitičar, napisao je: „Postoji opasnost da će funkcija psihijatrije, psihologije i psihoanalize postati oruđem za manipulaciju čovjeka.“ Fromm je umro 1980. godine, iste one kad je sve autoritarnija Amerika izabrala Ronalda Reagana za predsjednika, a sve autoritarnija Američka psihijatrijska udruga

dodala u svoju dijagnostičku bibliju (tada je to bio DSM-III) destruktivne duševne poremećaje u djece i tinejdžera, među kojima “poremećaj neprijateljskog i prkosnog ponašanja” (ODD) postaje sve popularniji. Službeno navedeni simptomi ODD-a uključuju sljedeće: “često aktivno prkosi i odbija poštovati zahtjeve i pravila odraslih”, “često se svađa s odraslima” i “često namjerno čini stvari koje drugima idu na živce”.

Mnogi od najvećih američkih aktivista, uključujući i Saula Alinskyja (1909-1972), legendarnog organizatora i autora *Reveille for Radicals* (Budnica za radikale) i *Rules for Radicals* (Pravila za radikale), danas bi sigurno dobili medicinsku dijagnozu ODD-a ili nekog drugog destruktivnog poremećaja. Prisjećajući se svog djetinjstva, Alinsky je rekao: “Nikad mi nije palo na pamet hodati po travi sve dok nisam vidio znak *Zabranjeno gaziti travu*. Onda sam je počeo gaziti gdje god bih stigao.” Antipsihotici s jakim sedativnim učinkom (npr., Zyprexa i Risperdal) trenutno su klasa lijekova koja donosi najveći bruto prihod u Sjedinjenim Američkim Državama (16 milijardi američkih dolara u 2010. godini); prema pisanju časopisa *Journal of the American Medical Association* 2010. godine, glavni je razlog tome taj što mnoga djeca koja primaju antipsihotike nemaju dijagnozu psihotičnog poremećaja, nego poremećaja kao što je ODD ili nekog drugog destruktivnog poremećaja (to osobito vrijedi za pedijatrijske bolesnike sa zdravstvenim osiguranjem preko Medicaida).

3. Škole koje te uče suradljivosti, a ne demokraciji

Prilikom primanja nagrade grada New Yorka za Učitelja godine 31. siječnja 1990., John Taylor Gatto uzrujao je velik dio nazočnih rekavši: “Istina je to da se djecu u školama ne podučava ničemu drugome osim poslušnosti. To nikako ne mogu razumjeti, budući da su tisuće učitelja, asistenata i administratora koji rade u školama humani i brižni ljudi. No apstraktna logika institucije jača je od njihovog individualnog doprinosa.” Generaciju ranije se o problemu obaveznog školovanja kao sredstvu autoritarnog društva naširoko raspravljalo, ali kako taj problem postaje sve teži, o njemu se sve manje govori. Većina školskih razreda, bez obzira na temu, prirodno socijalizira učenike tako da budu pasivni i da prihvaćaju da njima upravlja netko drugi, da poslušno izvršavaju naredbe, da ozbiljno shvaćaju nagrade i kazne koje im dodjeljuje autoritet, da se prave da mare za nešto za što ih uopće nije briga i da su nemoćni promijeniti situaciju u kojoj se nalaze. Učitelj može držati predavanja o demokraciji, ali škole su u biti nedemokratska mjesta i tako ono što se studentima ulijeva u glavu nije demokracija. U svojoj knjizi *The Night Is Dark and I Am Far from Home* (Mračna je noć, a ja sam još daleko od doma svog), Jonathan Kozol bavi se time kako nam škole uništavaju poriv da činimo hrabra djela. Kozol objašnjava kako nas škole podučavaju nekoj vrsti “inertne zabrinutosti” u kojoj se “briga” — sama po sebi i zbog sebe te bez riskiranja posljedica stvarnog čina — smatra “etičnom”. Škole nas podučavaju da smo “moralni i zreli” ako ljubazno iskažemo našu zabrinutost, ali sama bit škole — njezinog zahtijevanja poslušnosti — uči nas da “ne talasamo”, odnosno da svojim ponašanjem ne izazivamo nikakvo trvenje.

4. Testiranja kao dril povrgavanja neutemeljenom autoritetu

Korporatokracija je pronašla način kako da naše već autoritarne škole učini još autoritarnijima. Politički paktovi Demokrata i Republikanaca doveli su do ratova u Afganistanu i Iraku, NAFTA-e, donošenja zakona o borbi protiv terorizma (The PATRIOT Act), proglašenja “Rata protiv droge”, saniranja dugova Wall Streeta i obrazovnih politika kao što su “No Child Left Behind” i “Race to the Top” (slobodnije prevedeno: “Nitko neće ostati na začelju” u “Trci do vrha“, op. prev.). Ovakva je politika u biti tiranija standardiziranim testiranjem koja stvara strah, što je anti-teza obrazovanju u jednom demokratskom društvu. Strah prisiljava učenike i učitelje da neprestano budu koncentrirani na zahtjeve onih koji su te testove napravili; strah guši znatiželju, kritičko razmišljanje, preispitivanje autoriteta te izazivanje i pružanje otpora nelegitimnom autoritetu. Da živimo u demokratskijem i manje autoritativnom društvu, ne bismo ocjenjivali učinkovitost učitelja prema standardiziranim testovima koje je odobrila korporatokracija, nego prema odgovorima učenika, roditelja i zajednice na pitanje je li učitelj potaknuo učenike da budu znatiželjniji, da više čitaju, da samostalno uče, da uživaju u kritičkom mišljenju, da preispituju autoritete i osporavaju one nelegitimne.

5. Posramljivanje mladih koji ozbiljno shvaćaju svoje obrazovanje, ali ne i školovanje

Anketa koja se provela 2006. godine u Sjedinjenim Američkim Državama pokazala je da 40% djece od prvog do trećeg razreda svakodnevno čita, ali da do četvrtog razreda taj postotak opada na 29%. Usprkos antiobrazovnom učinku standardnih škola, djeci i njihovim roditeljima sve se više ispire mozak propagandom da dijete ne voli učiti ako ne voli školu. Tome u Sjedinjenim Američkim Državama nije uvijek bilo tako. Prisjetimo se poznate rečenice Marka Twaina: “Nikad nisam dopustio da me školovanje spriječi u obrazovanju.” U vrijeme kad je Twain bio pri kraju života, dakle početkom 20. stoljeća, samo je 6% Amerikanaca imalo srednjoškolsko obrazovanje. Danas srednju školu završi približno 85% Amerikanaca, što je bilo i više nego dovoljno za Baracka Obama da 2009. izjavi sljedeće: “I napuštanje srednje škole više nije stvar izbora. To nije samo znak da smo odustali od sebe — to je znak da smo odustali od svoje domovine.” Međutim, što Amerikanci dobivaju više školovanja, to imaju manje pojma o klasnom ratu koji se vodi u Americi i to su manje sposobni suprotstaviti se vladajućoj klasi. U 1880-tima i 1890-tima, američki farmeri bez ikakve ili gotovo ikakve škole stvorili su Populistički pokret koji je organizirao najmasovniju zadrugu radnih ljudi u Americi, osnovali su Narodnu stranku koja je dobila 8% glasova na predsjedničkim izborima 1892. godine, napravili “pod-riznički” plan (koji bi, da se proveo, omogućio lakše dobivanje kredita za farmere i srezao moć velikih banaka) i poslali 40.000 osoba u sve dijelove Amerike o tome drže predavanja te zabilježili razne vrste sofisticiranih

političkih ideja, strategija i taktika koje danas, među američkom dobro školovanom populacijom — ne postoje. Danas se Amerikance koji nisu završili koledž sve više posramljuje kao “gubitnike”. Međutim, Gore Vidal i George Carlin, dva američka najoštromnija i najartikuliranija kritičara korporatokracije, nikad nisu išli na koledž. Štoviše, Carlin je prekinuo školovanje u prvom srednje.

6. Normalizacija nadzora

Strah od nadzora olakšava kontroliranje populacije. Dok je Nacionalna agencija za sigurnost (NSA) dobila publicitet zbog nadziranja elektroničke pošte i telefonskih razgovora američkih građana i dok nadzor zaposlenika postaje sve uobičajenija pojava u Sjedinjenim Državama, mladi Amerikanci postaju sve popustljiviji prema korporatokratskom nadzoru zato što je nadzor u njihovim životima rutinska stvar od najranije dobi. Roditelji rutinski provjeravaju mrežne stranice kako bi vidjeli koje su im ocjene djeca dobila na zadnjem testu i jesu li dovršili zadatke te, baš kao poslodavci, nadziru kompjutere i Facebook stranice svoje djece. Neki roditelji koriste GPS u mobitelima svoje djece kako bi znali gdje su, dok drugi roditelji po kući postavljaju video kamere. Sve više mladih ljudi s kojima razgovaram vjeruje da im čak ne bi uspjelo ni potajno napraviti tulum dok su roditelji na putu, pa kako bi onda mogli vjerovati u to da bi im uspjelo osnovati demokratski pokret mimo znanja vlasti?

7. Televizija

Godine 2009, Nielsen Company je objavila da je gledanost televizije u Sjedinjenim Američkim Državama najviša ako se u tu računicu uključe “tri zaslona”: televizijski set, laptop/osobno računalo i mobilni. Američka djeca u prosjeku osam sati dnevno gledaju TV, igraju video igre, gledaju filmove i koriste internet, mobitele, iPod-ove i drugu tehnologiju (ne uključujući upotrebu iste zbog škole). Mnogi progresivci zabrinuti su zbog koncentracije kontrole sadržaja u rukama korporacijskih medija, no sam čin gledanja televizije — bez obzira na sadržaj programa — primarno je umrtvljujuće sredstvo (privatno pokrenuti zatvori priznaju da je omogućavanje zatvoreniciima da gledaju kabelsku televiziju puno ekonomičnija metoda uštkavanja i pokoravanja nego zapošljavanje dodatnih zatvorskih čuvara.)

Televizija je za autoritarno društvo ostvarenje svih snova: oni koji imaju najviše novca posjeduju većinu onoga što ljudi vide; televizijski program utemeljen na strahu čini ljude još prestrašenijima i međusobno nepovjerljivijima, što vladajućoj eliti sasvim fino odgovara, jer njezina moć ovisi o strategiji “podijeli pa vladaj”; televizija izolira ljude tako da se ne mogu udružiti da bi pružili otpor vlasti; i bez obzira na vrstu programa, moždani se valovi gledatelja televizije usporavaju, što ih dovodi u nekakvo stanje slično hipnozi koje otežava kritičko razmišljanje. Dok igranje video igara ne pretvara toliko ljude u zombije koliko pasivno gledanje televizije, takve su igre za mnoge dječake i mladiće postale jedino iskustvo moći, s time da ta “virtualna moć” sigurno nije nikakva prijetnja vladajućoj eliti.

8. Fundamentalistička religija i fundamentalistički konzumerizam

Američka kultura nudi mladim Amerikanima “izbore” fundamentalističke religije i fundamentalističkog konzumerizma. Fundamentalizam u raznim oblicima sužava čovjekov pogled na svijet i inhibira sposobnost kritičkog razmišljanja. Dok neki progresivci vole zvati fundamentalističku religiju “opijumom za mase”, prečesto zanemaruju umrtvljujuće djelovanje onog drugog velikog američkog fundamentalizma. Fundamentalistički konzumerizam umrtvljuje mlade amerikance na razne načine. Fundamentalistički konzumerizam uništava samopouzdanje i stvara u ljudima osjećaj potpune ovisnosti o drugima, što je točno stanje uma kakvo elita voli, jer povećava vjerojatnost da će ti ljudi moć odlučivanja prepustiti vlastima. Fundamentalistička konzumeristička kultura legitimizira reklamanje, propagandu i sve vrste manipulacija, uključujući i laž; a kad društvo daje legitimitet lažima i manipulacijama, uništava sposobnost ljudi da si međusobno vjeruju i stvore demokratski pokret. Fundamentalistički konzumerizam također promiče samozaokupljenost koja onemogućuje pojavu osjećaja solidarnosti neophodnog za demokratske pokrete.

Ovo nisu jedini aspekti naše kulture kojima se obuzdavaju mladi u Americi i kojima se uništava njihov otpor prema dominaciji. Industrija prehrane pridonijela je nastanku epidemije dječje pretilosti, depresije i pasivnosti. Industrija zatvorskog reguliranja svih socijalnih “prekršaja” dovela je do toga da se mladi antiautoritarijanci “pristojno ponašaju” zbog straha da bi mogli završiti pred sucima poput one dvojice koja su uzela 2,6 milijuna dolara od privatne zatvorske industrije za slanje delikvenata u zatvor. Kao što je primijetio Ralph Waldo Emerson: “Sve to što imamo istovremeno je ispravno i krivo. Val zla promoćio je sve naše institucije u podjednako mjeri.” **E**

S engleskoga prevela Aleksandra Mišak.

ANIMALISTIKA U ETNOLOGIJI / KULTURNOJ ANTROPOLOGIJI

AUTORICA ISPITUJE TRENUTNO STANJE KULTURNE ANTROPOLOGIJE, KONKRETNIJE DIJELA KOJI TEMATSKI PROBLEMATIZIRA ANIMALISTIČKU GRADU, TE OBRAZLAŽE PRIJEDLOG ZA UVOĐENJE KOLEGIJA "ANIMALISTIKA U ANTROPOLOGIJI". AKO UZMEMO U OBZIR DATUM IZDAVANJA VISKOVIĆEVE KNJIGE ŽIVOTINJA I ČOVJEK (1996.), ZBORNIKA KULTURNA ANIMALISTIKA (1998.), KAO I DATUM ODRŽAVANJA SPOMENUTOG ZNANSTVENOG SKUPA (1997.) IZ KOJEG ONDA TAJ ZBORNIK I PROIZLAZI, POSTAVLJA SE PITANJE ZAŠTO NI NAKON VIŠE OD DESET GODINA OVA TEMATIKA NIJE NAŠLA MJESTA U STUDIJSKOM PROGRAMU (KULTURNE) ANTROPOLOGIJE

LIDIJA BERNARDIĆ

ŽIVOTINJA KAO "PRVI DRUGI" Kako bismo pokušali inkorporirati ostale životinje u proučavanja o čovjeku, možemo li možda ishitreno predložiti životinju kao prvog Drugog na temelju kojeg se čovjek određivao – uspoređivao i diferencirao? I da li bi se time afirmirao položaj ove tematike unutar kulturne antropologije? Razmišljajući o drugosti te zadnjoj, najrecentnijoj (uvjetno rečeno) kategoriji o kojoj se argumentira i diskutira, je li moguće pretpostaviti da su ostale životinje, u neposrednoj blizini čovjeka kako je nekada živio, zapravo bile *prvi Drugi*, prva točka razlikovanja ili približavanja u razmišljanjima i pokušajima definiranja čovjeka, roda, plemena od ostatka živog svijeta koji ga okružuje? Upravo iz tog razloga uvodim pojam *prvi Drugi*, ne samo kako bih istaknula još uvijek aktualnu točku definiranja i redefiniranja čovjeka i pripadajuće mu antropologije, već i vremenski kontinuitet koji iza tih pokušaja zasigurno stoji. Ako pretpostavimo mogućnost, kako to postulira Linda Kalof u *Looking at Animals in Human History*, da se čovjek i životinja ogledaju jedno u drugome od začetaka simboličkog mišljenja, jezika i metafore, je li to dovoljna spoznaja da bismo ostalim životinjama dozvolili upliv u prostore (re)definiranja čovjeka?

Teorijska misao o antropološkoj "Drugosti" ("Otherness") išla je, ukratko, smjerom od "plemenitog divljaka", dakle pripadnika određenog "egzotičnog" društva, preko žene koja postaje antropološko stereotipiziran i zapostavljen *drugi* u odnosu na antropološki objekt proučavanja, ali i u odnosu na subjekt proučavanja – antropologa, te napokon k ostalim životinjama ("non-human animals", *neljudske životinje*), o kojima se danas polemizira unutar antropološke teorije (antropozoologije).

Ipak, smatram da se o životinji danas, uvjetno rečeno "na kraju" tog razvojnog toka, može razmišljati kao o primarnom Drugom koji je koristio, a to čini sve do danas, u pokušaju određivanja našeg vlastitog identiteta. Možda je to u današnje vrijeme čak i točnije, obzirom na globalna miješanja populacija (u smislu rastuće fluktuacije ljudi diljem svijeta), napuštanja pojma rase, isticanja globalne ljudske zajednice kao političkog, socijalnog i moralnog imperativa. Svijest o zajedništvu i jednakom porijeklu svih ljudi možda je "Drugost" još odlučnije pomaknula u smjeru ostalih životinja.

Durand u *Antropološkim strukturama imaginarnog* navodi kako je slikovnih prikaza i simbola životinja najviše, daleko ispred biljnih, a posebice antropomorfnih. Ako se prisjetimo da je kultura upravo načinjena od simbola, da bismo trebali odgonetavati kodove za njihovo čitanje te objašnjavati procese kojima se oni stvaraju, možemo li već u tom argumentu pronaći dovoljan razlog za stvaranje zasebnog mjesta za proučavanje odnosa čovjek – ostale životinje – čovjek?

Mogli bismo se osvrnuti i na začetke umjetnosti koja je upravo obilježena životinjom kao prvim motivom (simbolom), a najvjerojatnije i sredstvom (životinjska krv kao boja) izražavanja, a kao preteča svemu tome, može se pretpostaviti da je životinja također bila prva metafora (usp. Kalof, 2007). Ako je tome tako, dalje se može zaključiti da je to rezultat metaforičnog odnosa čovjeka s ostalim životinjama; taj odnos nikako nije isključivo ekonomsko-utilitaristički.

One su, dakle, prve fascinirale maštu čovjeka; životinju je prvu uklopio u svoju mitologiju, obred, ritual, kozmogoniju,

I NAKON UVOĐENJA BOLONJSKOG SUSTAVA UISTINU INTRIGIRA ČINJENICA DA ČAK NITI JEDAN UŽI, SPECIJALIZIRANI SEGMENT OVAKO ŠIROKE DISCIPLINE KAO ŠTO JE KULTURNA ANIMALISTIKA/ZOOLOGIJA NIJE NAŠAO SVOJE MJESTO U RAZNOVRSNOM STUDIJSKOM PROGRAMU ETNOLOGIJE I KULTURNE ANTROPOLOGIJE

simbolički kao i materijalni život. Kako to navodi Mary Douglas za Lele: "Glavnina njihove kozmogonije i mnoštvo njihova socijalnog reda odražava se u njihovim životinjskim skupinama" (Douglas, 2004:211).

Zanimljivo je problem antropomorfizma razmotriti u svjetlu čuvanja granica i neprelaženja (akademskih) okvira, na način kako to iznosi Neil Levy u članku *What (if anything) is wrong with bestiality?* Ako je dakle čovjek = prirodna baza + (kulturna) nadogradnja, nije teško shvatiti ekskluzivnost elemenata upravo te nadogradnje. Čovjek se često definira gornjim (određenima "prirodom") i donjim granicama (kulturno definiranim): gornje granice neprestano se pomiču višim ciljevima izazivajući općedruštveno divljenje i uvažavanje, savladavanje npr. tjelesnih ograničenosti i ograničenosti biologije dočekuje se s odobravanjem, dok su donje granice rezervirane za propadanje u životinjskost, društveni ostracizam i marginalizaciju upravo iz razloga jer propitkuju i probijaju kulturno određene limite. Definiranje granica povezano je s definiranjem identiteta, a kako je životinja najčešći primjer onoga što čovjek nije ili je to *nadrasao*, nije teško shvatiti otpor, ali i polagane pomake koji se ipak događaju unutar teorijske misli antropologije.

No, da ne bismo ostali (samo) na antropomorfizmu, navela bih primjer iz etnografske grade gdje se simbolika određenih životinja, točnije kategorija domaćih životinja, pridijeva i preslikava na određenu kategoriju pripadnika ljudske zajednice (zoomorfizam). Kao ilustraciju navodim članak Pietera Plasa o pokušaju "filološko-antropološke rekonstrukcije stočje i vučje poetike" (Plas, 2003:83) na prostoru zapadnog Balkana, konkretnije dinarskog kulturnog areala, u kojem navodi zanimljivu kategorizaciju mladih djevojaka i mladića, stasalih za brak, no još uvijek nepotvrđenih u smislu davanja potomstva. O njima se "priča u terminima kategorije stoke koja je 'zrela za množenje'" (ibid.:84). Tako se djevojke spomenutog statusa nazivaju: "dvizje/dvizica, 'dvo-godišnja ovca ili koza' (...), šiljigica, 'ovca kad se još nije ojanjila', (...) jalovica, 'mlada ovca koja se još nije ojanjila; mlada krava koja nije bila steona, jednogodišnja ili dvogodišnja junica; ovca u drugoj godini dok se ne ojanji' (...)" (ibid.:86).



Fenomen pastirstva kao centralan za stvaranje, a potom i razumijevanje etosa u kojem nastaje i za koji je karakterističan, tematizira, među ostalim, kulturni odnos čovjeka i životinje bez koje bi kompletan svjetonazor bio nerazumljiv, a u krajnjoj liniji ne bi ni postojao u tom obliku. Smatram da bi u slučaju apsolutne antropocentričnosti bilo nemoguće preslikati ovakve "životinjske" kategorije (stoke zrele za množenje) na etos unutar kojeg opstoji, no događa se upravo to – stvaranje potomstva važan je preduvjet kako za stoku tako i za ljude te se na takvim mjestima približavanja događaju kategorijska i konceptualna preslikavanja na relaciji čovjek – životinja – čovjek.

Interes za organizme koji koegzistiraju uz čovjeka, interes za onog Drugog (obuhvaća i biljni i životinjski svijet) vodio je pokušajima sistematizacije onoga vidljivog i dostupnog našim osjetilima. Interes za životinju (ne onu ljudsku) pronađu urednice *Kulturnog bestijarija* kada kažu: "animalno je elementarno!" (Marjančić, Zaradija Kiš 2007:11). (...)

KULTURNA ZOOLOGIJA NIKOLE VISKOVIĆA

Kao što je to moguće iščitati iz samog naziva koji predlaže Visković, ova disciplina pokušava proširiti dijapazon "životinjske" interesne sfere. Uz biološki (uglavnom mehanicistički i etološki) pristup istraživanju životinja, onako kako je okarakterizirana sama zoologija, Nikola Visković predlaže i ukazuje na širi pristup "koji bi pokazao kako su životinje ne samo čovjeku najbliža bića, biološki i psihički, nego i bića neizbježno prisutna u svim vidovima ljudskog opstanka i kulture" (Visković 1996:9). I on, među inim disciplinama, proziva suvremenu etnologiju i činjenicu da nije pokazala interes "za cjelovita istraživanja tako temeljnih procesa kakvi su suodnosi svijeta kulture i svijeta životinja" (ibid.:10).

Dalje u svom pokušaju koncipiranja jedne takve discipline iznosi videnje etnozooologije, kako je definira Raymond Pujol kao "graničnu biološko-socijalnu znanost koja spoznaje stvarne i imaginarne odnose kultura pojedinih pučkih skupina s pojedinim vrstama životinja" (ibid.), no zaključuje kako je jedan takav pristup ipak prespecijaliziran i uzak za kulturnu zoologiju u cijelosti jer ona "mora zahvatiti sve odnose čovjeka i životinje (...). Ona bi trebala pokazivati

I FEMININO I SAKRALNO

UZ ZNANSTVENI SKUP KULT VELIKE MAJKE I ŠTOVANJE MAJKE BOŽJE, ODRŽANOM NA FILOZOFSKOM FAKULTETU U ZAGREBU 6. I 7. LISTOPADA OVE GODINE

IVICA KIPRE

U organizaciji Odsjeka za etnologiju i kulturnu antropologiju Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu (projekt *Sakralna interpretacija krajobrazu*) te Odsjeka za povijest umjetnosti Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Rijeci (projekta Europske komisije *Cradles of European Culture*) na Filozofskom fakultetu u Zagrebu 6. i 7. listopada održan je znanstveni skup pod nazivom *Kult Velike Majke i štovanje Majke Božje*. Skup je u kontekstu interdisciplinarnih istraživanja pristupio temi ženskog božanstva i njezinog kulta od prapovijesti do naših dana. Program skupa bio je podijeljen u tri veće sekcije ovisno o načinu i metodologiji kojom se pristupa istraživanju ovog fenomena.

KULT VELIKE MAJKE Prva izlaganja sekcije radnog naslova *Kult Velike Majke* moderirao je Tomo Vinšćak. Tako je akademik Radoslav Katičić u svome izlaganju upozorio da se štovanje Gospe kod Hrvata naslonilo i nadovezalo na duboke slojeve pretkršćanske vjerske predaje u kojem je postojala božica Majka vlažna Zemlja, Mokoš – majka živodajne mokrine. Kao potvrdu njezine prisutnosti kod Južnih Slavena u pretkršćansko doba naveo je niz primjera iz toponimije koji su ostali sačuvani do danas: Mokošica kod Dubrovnika, potok Mokoš u Prekmurju, brdo Mokoš južno do Mostara itd. Sljedeći izlagač, akademik Mislav Ježić je temeljem pisanih materijala indoarijske tradicije prikazao tri osnovna ženska božanstva starog indijskog društva – božicu Zoru, Zemlju i Rijeku (Saraswati). Također se osvrnuo na niz podudarnosti sa slavenskom tradicijom koje su možda najrječitije u odnosima Perun – Mokoš – Veles i Parjanya (Indra) – božica Zemlja – Vrtra (Vala). Andrej Pleterski i Goran Pavel Šantek predstavili su dvije arhaične predodžbe koje govore o prisutnosti ženskog načela u krajobrazu na primjerima Bohinja u Sloveniji i Prezida u Hrvatskoj. O kulturnim monolitima *babama* na Velikom i Malom Rujnu, njihovoj topografiji, ali i obrednoj praksi koja se uz njih vezuje, govorila je u svom izlaganju Mirjana Trošelj. Zvonko Martić je predstavio korpus vjerovanja i narodnih kazivanja o nastanku svetišta Majke Božje u Olovu, ali isto tako se osvrnuo i na funkciju mjesta kao mjesta hodočašća i susreta triju vjera i triju naroda. Suzana Marjanić je u kontekstu mitoarheologije dala pregled ikonografije sirene kao svojevrsnoga mitskoga kiborga, od anatolijske boginje ptice grabljivice preko grčkih sirena do naših *morskih djevice*. Josip Zanki je tematizirao o pojavi suvremene umjetnosti u kontekstu prijelaza iz kulta djevice bogorodice u kult kraljice bogorodice te je iznio čitav niz primjera iz suvremene umjetnosti na kojima se na poseban način propituje ženski princip *djevica, majka i bludnica*. Na temelju jednomjesečnog terenskog rada u Indiji, Snježana Zorić iznijela je rezultate osobnog istraživanja pokreta *sahaja yoge* i fenomena neohinduističke učiteljice Shri Mataji, kao *avatarke* ženskog principa Duha Svetoga koji se identificira s Kundalini principom. Kronotopijsku zakonitost samonaracija i naracija o njoj

autorica je razmotrila, kao što je navela u sažetku, “iz očista postkolonijalnih promjena indijskoga društva i njegova okretanja spram Europe i vlastitih korijena, ali i iz sve glasnije kritike autoritarnosti modernog uma i njegove nemoći u zadovoljenju elementarnih duševnih potreba modernoga čovjeka, što je rezultiralo obratom od racionalnih konstituiranja smislova svijeta i iznijelo na vidjelo izuzetnu osjetljivost za indijske oblike religioznosti koje poprimaju transnacionalni i transkulturni karakter”. Lidija Bajuk je u svojem izlaganju tematizirala o značajnim odnosima pojedinih simbola poput ribe, zmije, konoplje, štapa i konopca u kontekstu hrvatske usmene književnosti i obrednih postupaka i praksi, koji se mogu smjestiti u suodnose pod okriljem predneolitičke boginje.

I POGANSKO I KRŠĆANSKO Izlaganja unutar druge sekcije okupljena su pod radnim naslovom *Crkvina u Biskupiji – između poganstva i kršćanstva*. Sekciju je moderirao Vladimir Peter Goss koji je u svom izlaganju *Dva hrvatska kraljevska mauzoleja 35 godina kasnije* dao stručni pregled problematike i njezine obrade na području Crkvine u Biskupiji i Sv. Marije na Otoku u Solinu. Isto tako upozorio je na moguće tragove poganskih slavenskih svetih točaka na ovim lokacijama. Vitomir Belaj jasno je ukazao na postojanje svetog pretkršćanskog prostora na području Crkvine koji uključuje tri točke: Lopušku glavicu – mjesto Velesa, Sv. Trojicu – mjesto Peruna i Sv. Mariju na Crkvini – mjesto Mokoši. Arheologinja Maja Petrincec je kroz prikaz arheoloških rezultata istraživanja na Crkvini iznijela nekoliko novih vrlo važnih spoznaja. Donesen je zaključak da su grobovi u drevnim ljesovima i zidani svodeni grobovi dio jednog groblja na redove, da su prethodili arhitekturi te da su je uvjetovali. U tom kontekstu zaključeno je da se radi o grobovima iz najranijeg perioda pokrštavanja, u kojem još imamo neke elemente poganskog načina ukapanja. Autorica se dotakla i pitanja sarkofaga s hipokampima, njegovog sadržaja i datacije, iznoseći opravdanu sumnju da se radi o sarkofagu kneza Borne, kako je to iznio i Jurčević. Akademik Katičić u svojem izlaganju unutar ove sekcije dao je nekoliko primjera iz starije hrvatske frazeologije kojima je potvrdio poimanje zemlje kao majke i božice. Ovime je i završen prvi dan skupa.

Sljedeći je dan bio rezerviran za treću sekciju skupa naslova *Gospina ukazanja i sakralizacija Medugorja*, čija je voditeljica bila Marijana Belaj. U sklopu ove sekcije, o Medugorju kao mističkom događaju, o odnosu Crkve spram takvih ukazanja te kriterijima za njihovo vrednovanje i prosuđivanje govorio je akademik Adalbert Rebić. Marijana Belaj u svojem je izlaganju dala kulturnoantropološki pogled na Medugorje kao hodočasničko mjesto iz kojeg se jasno iščitavaju dva koncepta privlačnosti na temelju kojih nastaju posvećeni toposi; privlačnost Marije i privlačnost Medugorja kao posvećenog prostora. Medugorje pro-matra kao *prostor prijepora* na simboličkoj



Shri Mataji Nirmala Devi

RADOSLAV KATIČIĆ U SVOME JE IZLAGANJU UPOZORIO DA SE ŠTOVANJE GOSPE U NAŠIM KRAJEVIMA NASLONILO I NADOVEZALO NA DUBOKE SLOJEVE PRETKRŠĆANSKE VJERSKE PEDAJE U KOJEM JE POSTOJALA BOŽICA MAJKA VLAŽNA ZEMLJA, MOKOŠ – MAJKA ŽIVODAJNE MOKRINE

razini. Mario Katić u svome je izlaganju iznio brojne primjere narodnih predaja o čudotvornim slikama sjeveroistočne Bosne s naglaskom na svetište Gospe od Kondžila. On ih uspoređuje i na temelju nekih zajedničkih odrednica; translokacija, povezanost uz stablo ili vodu, uništenje crkve itd. Jadranka Grbić Jakopović je na primjerima Majke Božje Bistričke, poklonca Sv. Ane iz sela Bistrinci, Sv. Iva iz Podmilačja, svetišta na Trsatu ukazala na značenje i ulogu translokacije i retranslokacije svetih slika, kipova i građevina u konstrukciji svetog i čudesnog. Tomo Vinšćak dao je pregled

rezultata provednih istraživanja u Medugorju te upozorio na moguće tragove pretkršćanskih svetih mjesta koja su uključena u kršćansku sakralizaciju prostora. Tibor Komar u svojoj se prezentaciji usmjerio na obradu i analizu zvučnih zapisa s Brda ukazanja, s naglaskom na tonski snimak Grge Kozine prvih dana ukazanja. Petra Kelemen u svom se izlaganju bavila procesom upisivanja značenja u materijalnost Medugorja, koje predmete hodočasnici donose, a koje odnose iz Medugorja i kako ti predmeti kreiraju sam odnos prema lokalitetu, dok je Nevena Škrbić Alimpijević analizirala povezanost Medunarodnog festivala mladih u Medugorju sa samim mjestom, nastojeći pokazati kako festival utječe na konstrukciju mjesta, ali i na upisivanje kulturnih značenja u mjesnu materijalnost.

Uspješnost ovog skupa otkriva se na više razina. Skup je, naime, spojio znanstvenike iz različitih znanstvenih područja koji su u širokom vremenskom i prostornom rasponu obuhvatili pojave i fenomene koji se tiču ženskog načela. Unutar glavnog naslova obrađen je i čitav spektar podtema, čime je pokazano da je polje istraživanja široko i raznoliko. Značaj ovog skupa je i taj što je prezentirao duhovnu i materijalnu baštinu kao dva neodvojiva dijela istog kulturnog konteksta, koji se ostvaruje jedino u međudodnosima. Isto tako, on nas je ponovno natjerao da preispitamo koliko je suvremenost naših ideja i razmišljanja uvjetovana našom prošlošću i njezinim značenjima. Velika posjećenost skupa bila je još jedan dokaz interesa za ovu temu kako kod znanstvene tako i kod šire publike pa se nadamo da će ovakvih ili sličnih skupova biti daleko više. ■

FEMINISTIČKI GLAS (U) POVIJESTI

**REDaktura: Transjugoslavenski feminizmi i žensko naslijeđe, 13.–16. listopada 2011.,
Gliptoteka HAZU, Zagreb**

Paula Zore

Od 13. do 16. listopada 2011. u Zagrebu je u organizaciji Centra za ženske studije održana regionalna konferencija *REDaktura: Transjugoslavenski feminizmi i žensko naslijeđe*, koja je u prostorijama Gliptoteke HAZU okupila više od 120 sudionica i sudionika. Program koji je kombinirao izlaganja i potom izuzetne diskusije okupio je ugledne feminističke teoretičarke, filozofkinje, aktivistkinje i umjetnice iz zemalja bivše Jugoslavije te gošće izlagačice iz Latvije, Rusije i Češke, a koje su zajednički otvorile ključna pitanja suvremenog feminizma, pritom problematizirajući feminističko, socijalističko i aktivističko naslijeđe proteklih 30 godina. Govoriti danas o feminizmu iz pozicija postjugoslavenskih/istočnoeuropskih identiteta teško je ne više iz razloga poput "vječnih" argumenata da ima važnijih problema, da je ravnopravnost postignuta i da je feminizam nešto prevladano, nego i iz čitavog niza novih; preuzimati feminističke argumente danas i koristiti ih, postaje trend, a pritom su oni izvučeni iz konteksta i time oslabljeni. Feministički govor se time pretvara u još jedan politički korektni i u svakoj prilici upotrebljivi diskurs što daje iluziju sveprisutnosti i kreira frustrirajuće paradokse.

I OSOBNA OČEKIVANJA Kako možemo upotrijebiti feminističko naslijeđe da bismo odgovorile na ta pitanja/paradokse? Koja su trenutno goruća pitanja koja suvremenost stavlja pred nas i na koja feminizam mora odgovoriti, na koja očekujemo od samih sebe da odgovorimo?

Već je najava skupa ukazivala na ta i čitav slijed daljnjih pitanja i time pokazala kolika je potreba za mjestima na kojima bi se moglo promišljati i razgovarati. Kroničan nedostatak ovakvih fizičkih i mentalnih prostora, izazvan različitim razlozima - marginaliziranosti feminizma u znanstvenom prostoru, njegova pojedinostavljanja u svrhu takozvane operativnosti, zaborav, nepostojanje feminističkih arhiva i nakladničkih kuća, mjesta i prilika za obrazovanje - stvara glad za skupovima poput ovog, i naravno posljedično, frustraciju zbog toga što u tri dana nije moguće progovoriti o svim gorućim temama i osvjestiti sva važna pitanja.

Kakvo je naše feminističko naslijeđe i o čemu govorimo kada danas govorimo o feminizmu/feminizmima bilo je središnje pitanje konferencije organizirane u četiri okupljajuće cjeline - "Pozicioniranje feminizma", "Mapiranje ženske povijesti - dijalog o naslijeđu", "Dekoloniziranje teorije i feministička izmještenost" te "Otpor ideologijama: feministička akcija". Kao mjesto susreta više generacija, konferencija je otvorila čitav raspon pitanja prijenosa, kontinuiteta, transformacije i zaborava koji uvijek prate feminističku i žensku kulturu u najširem smislu. Susret je pokazao proizvodnju i potencijalnost graničnih zona feminističkog djelovanja, posebno u poljima književnosti, feminističke umjetničke prakse i geopolitičke lociranosti ženskog rada i pisanja, omogućivši detektiranje blokada, propusnosti, uloge afekta i transgresije na generacijskim, diskurzivnim i organizacijskim osima oko kojih se okuplja feministička akcija. Upravo otvarajući nova

pitanja i perspektive, posebno u nastojanjima da kritički analizira fenomene kolonizacije i ponovo smjesti lokalno feminističko znanje i naslijeđe u globalnu perspektivu ova je konferencija ponudila najviše i možda kreirala neko novo naslijeđe.

POLITIČNOST FEMINIZAMA Već prvo izlaganje Rade Iveković "Feminizam, nacija i država u proizvodnji znanja od 1989. Epistemološka vježba političkog prevodenja" uz komentar Daše Duhaček utvrdilo je da su kao ključna prepoznata pitanja geopolitike i biopolitike znanja, upozorenje o potrebi za preciznim govorom i revidiranjem svih pojmova, pažljivim čitanjem konteksta da bi se izbjeglo pojednostavljanje. Postavljeno je i jedno od najboljih, ako ne i najbolnije pitanje o feminizmu danas, ono o njegovoj političnosti. Prepoznat je i fenomen lijeve nostalgije, i potreba da se bez milosti pogleda na jugonostalgiju. Prepoznati su i drugi subalterni subjekti, poput migranta i Roma kao mogućih potencijalnih saveznika.

U skladu s time nastavio se i panel "Što je ostalo od feminističke ljevice?" s uvodnim izlaganjem Nadežde Čačinović. Naglašena je povezanost feminizma i ljevice, ali isto tako i da "nisu svi pokreti za ženska prava bili ljevičarski, a feminizam nije nužno bio na listi prioriteta lijevih pokreta". Govoreći o jugoslavenskom feminizmu istaknuto je istodobno postojanje lijeve, ali i liberalne struje čiji zahtjevi su u tom kontekstu ocijenjeni kao revolucionarni. U izlaganjima ostalih panelistica, Vjollce Krasniqi, Adrijane Zaharijević, Jasmine Husanović u fokusu su bila pitanja socijalne nepravde u suvremenom, neoliberalnom kontekstu, o elitizmu, kriminalizaciji siromaštva, kriminalizaciji solidarnosti, pretvaranju života u rad, geopolitizaciji ženskog rada i kao posljedicama, dezintegraciji i kontroli (ženskog) subjekta.

Druga cjelina prvog dana otvorena je predavanjem Irine Novikove "Sjećaj/mo li se svoje životne priče? Ženske naracije, antifeminizam i želja za prisvajanjem - baltički kontekst", a nastavljen panelom naslovljenim "Politike pamćenja, povijesti i arhiviranja" sastavljenim od izlaganja Svetlane Slapšak, "Od prikupljanja podataka do mijenjanja svijeta", i Renate Jambrešić Kirin, "Ženske baštine između istraživanja, arhiviranja i kulturne proizvodnje". Ovaj panel fokusirao se na revidiranje slika ženske povijesti u Sovjetskom Savezu, kao posljedice "poraza" socijalističkog sustava i jačanja konzervativnih ideologija i u tom kontekstu pitanjem ženskog pamćenja i tradicije uopće, i svih poteškoća koje bavljenje područjem ženske povijesti donosi.

KOLONIZACIJA POSTKOLONIJALNIH TEORIJA Izlaganje Mladine Tlostanove, "O postsovjetskom imaginariju i globalnoj kolonijalnosti: rodna perspektiva", s komentarom Biljane Kašić, otvorilo je drugi dan konferencije koji je ponudio čitanje postsovjetskog prostora iz očista postkolonijalnih teorija. Izlaganje se usredotočilo na moguće poteškoće ovog pristupa, složenost konteksta, nepostojanje dijaloga između postkolonijalnih i postkomunističkih teorija,



foto: Daša Gajić

KAO MJESTO SUSRETA VIŠE GENERACIJA, KONFERENCIJA JE OTVORILA ČITAV RASPON PITANJA PRIJENOSA, KONTINUITETA, TRANSFORMACIJE I ZABORAVA KOJI UVIJEK PRATE FEMINISTIČKU I ŽENSKU KULTURU U NAJŠIREM SMISLU

nekritički odnos prema socijalizmu (dominiraju ili odbacivanje ili nostalgija), koje rezultira nemogućnošću govora postsocijalističkog subjekta kroz postkolonijalne teorije koje su i same oruđe kolonizacije. Kao mjesto postojanja otpora tom višestrukom rastakanju i zaboravu te dolaska do vlastitog glasa za ženski postsovjetski subjekt Tlostanova identificira umjetnost.

Na panelu "Udomljenost/izdomljenost književnosti - moć egzila" izlagale su Elizabeta Šeleva i Lada Čale Feldman, koje su se osvrnule na pozicije ženske književnosti odnosno feminističke književne kritike u lokalnim kulturama, njihove trajne marginalnosti, ali i novih pozicija nastalih logikom neo-liberalnog tržišta. Suzana Milevska i Dubravka Crnojević-Carić govore su o feminističkoj umjetnosti kao aktivističkoj praksi. Dubravka Crnojević-Carić kritično se osvrnula na prakse koje tretiraju kao oruđe feminizma zagovarajući tezu da i klasični teatar može biti i jest aktivistički, a Suzana Milevska se fokusirala na umjetnost i umjetnice koje koriste strategije pozitivnog pristupa poznate iz teorije djelovanja.

Uz moderaciju Željke Jelavić, govorom iz autobiografske pozicije u panelu o feminističkom aktivizmu identificirana su različita

mjesta "ulazaka" u feministički aktivizam, ali i različite kritičke pozicije naspram onog što nazivamo feministički naslijeđem. S podtezom da je tekst ponekad jedino mjesto udomljenosti žena, o problemima feminističkog izdavaštva diskusiju je otvorila Katarina Lončarević izlaganjem o iskustvu u Srbiji.

Prostor Gliptoteke pored konferencije ugostio je i interaktivnu izložbu *Bring In Take Out - Living Archive*, kuratorsko-teorijski angažirani kolektiv Red Min(e)d, u koju je bilo uključeno više od petnaest umjetnica i niz multimedijalnih intervencija u prostoru - video radova, fotografija, kolaža, instalacija, predstavljanja knjiga i časopisa, čitaonice i živog audio i video arhiva koji se proizvodio *in situ*. Konferencija je otvorena performansom Ane Čigon *Thank you, dear ladies*, podsjećanjem i slavljenjem feminističkog naslijeđa putem ispisivanja imena umjetnica i teoretičarki ispred spomenika sestrama Baković, na početku prolaza čija "sudbina" oko mijenjanja imena upozorava na odnos prema povijesti ženskog političkog angažmana.

ŽIVI ARHIV U sklopu konferencije predstavljani su i novi brojevi feminističkih časopisa (*Profemina*, *Uzbuna*) i knjige, među kojima je i prvo izdanje novopokrenute edicije Red Athena University Press, zbornik *Love and Sexuality* urednica Sladane Mitrović i Alje Adam. Riječ je o regionalnom izdavačkom poduhvatu usmjerenom izdavanju feminističkih teorijskih i istraživačkih radova na engleskom jeziku, kako bi se ublažile posljedice često kolonijalnog odnosa prisutnog u odnosu tzv. svjetske i lokalne feminističke misli. Kao podršku cijelom događanju, queer filozof i izvedbeni umjetnik Damir Imamović održao je koncert u Kinu Grič, uz VJ Adelu Jušić.

Na kraju, vraćajući se na onu identificiranu glad za ovakvim događanjima, treba zahvaliti organizatoricama, i nadati se da će se uskoro ponovo odvažiti na ovakav pothvat. Jer organiziranje konferencije znanstveno-teorijskog tipa izvan znanstvene institucije s budžetom i logistikom jedne nevladine organizacije i jest pothvat, jedinstvena prilika koja nam je dala toliko potrebnu i željenu feminističku teorijsku hranu. ■

TALENTIRANI AMATER S RUŽINIM PUPOLJKOM

U POVODU DVD IZDANJA NAJUSPJELIJEG FILMA RANOG HITCHCOCKOVOG OPUSA

DEAN KOTIGA

39 stepenica, Alfred Hitchcock, 1935.

Kad je u danas kulturnim razgovorima sa Françoisom Truffautom usporedio dvije verzije svog filma *Čovjek koji je suviše znao* (iz 1934. i 1956.), Alfred Hitchcock je za sebe ustvrdio kako je tijekom snimanja prve bio samo *talentirani amater*, dok je za snimanja druge bio već *profesionalni filmaš*. Među filmskim kritičarima i povjesničarima također se uvrijedilo redateljovu filmografiju dijeliti na dvije faze – raniju britansku i kasniju američku – pri čemu prva kod mnogih figurira tek kao uvertira potonjoj, onoj u kojoj su nastali filmovi poput *Psiha*, *Ptica* ili *Vrtoglavice*. Taj je prevladavajući stav gotovo poetski formulirao i Robin Wood – možda najpoznatiji Hitchcockov tumač – kad je u kapitalnoj knjizi *Hitchcockovi filmovi*, nažalost bez ironije, zapisao: “Koga zanimaju pupoljci nakon što ruža procvjeta?”. Ipak, autor ovog teksta spada u rijetke koji preferiraju rani Hitchcockov rad, posebice onaj iz druge polovice 30-ih, kojeg se kao najzaokruženiji i najuspjeliji primjer obično uzima film *39 stepenica*, detekcijsko-špijunski triler s elementima komedije, snimljen 1935.

PREPOZNTLJIVI HITCHCOCKOVI MOTIVI Fabula filma prati Kanadanina Richarda Hannayja (Robert Donat) koji nakon gužve i pucnjave u kazalištu kući odvodi djevojku Annabellu (Lucie Mannheim) koja se predstavlja kao špijunka na tajnom zadatku. Budući da je sljedeće jutro nalazi ubijenu, pri čemu on postaje glavni osumnjičenik, kreće dvostruka potjera tijekom koje Hannay pokušava dokazati kako nije kriv, ali i saznati o kakvoj se tajni zapravo radi. Iako se nameće matrica npr. *Bjegunca* Andrewa Davisa, ili, da se vratimo Hitchcocku – filma *Sjever-sjeverozapad* (koji može figurirati i kao svojevrsni remake *39 stepenica*), treba znati kako je zametak svega sličnog upravo u ovom filmu. Naime, iako je već maestralnim *Stanarom* pokazao što sve može u formi trilera, sa sekstetom je detekcijskih/špijunskih filmova zapečatio svoju reputaciju majstora *suspensea* – u nizu nastaju *Čovjek koji je suviše znao*, *39 stepenica*, *Tajni agent*, *Sabotaža*, *Mladi i nevini* te *Dama koja nestaje*. Gotovo sve te filmove karakterizira prepoznatljivi Hitchcockov motiv krivo optuženog koji uzima pravdu u svoje ruke. Ali upravo je potjera ono što *39 stepenica* izdvaja iz Hitchcockova opusa. Naime, putovalo se u *Bogatima* i *čudnima* i u *Čovjeku koji je suviše znao*, ali ovog su puta likovi u pokretu doslovno od početka do kraja, a cijelo ih vrijeme (kao i gledatelje) prati osjećaj da – ako stanu samo na tren – mogu dospjeti u životnu opasnost. Potjere i bježanja konstanta su Hitchcockove filmografije, ali uvijek na mjestu nekog fabularnog klimaksa, ili barem u nekoj dramaturškoj funkciji. Ovdje potjera jest film sam. Hannay je u bijegu gotovo od samog početka, stalno na rubu hvatanja. Ta urgentnost ponajprije proizlazi iz položaja kamere, britkih i često dvosmislenih dijaloga te, najvažnije, zaigrane i kreativne montaže (npr. okomita zavjesa nakon vožnje liftom ili stapanje vriska čistačice sa sljedećim kadrom i zviždukom jurećeg vlaka, pri čemu se osim auditivne primjećuje i vizualna paralela – čistačica koja vrišti otvorenih usta anticipira tunel iz kojeg vlak izlazi). Jedini put kad se dramaturški miče od *suspensea* jest sekvenca u hotelskoj sobi, možda prijelomni dio filma tijekom kojeg Hannay i Pamela (Madeleine Carroll) – opasna plavuša – bivaju vezani lisicama i primorani na blizinu iako se tada još ne podnose. Prijelomni stoga što je to jedini trenutak kada autor sa *suspenseom* staje kako bi nam dozvolio kratak komički predah i uzimanje zraka za ono što slijedi. Uz to, taj je dio važan i zbog načina na koji je snimljen. Naime, kao preteče svih Hitchcockovih filmova (tog razdoblja?) mogu se smatrati nijemi filmovi potjere, što sadržajem što formom, budući da se i u *39 stepenica* itekako osjeća estetika nijemog filma – gestikulativno pripovijedanje, prenaplašena mimika glumaca, važna uloga prostora, čak i asocijativna montaža. Od dotične sekvence,



KAD JE U DANAS KULTNIM RAZGOVORIMA SA FRANÇOISOM TRUFFAUTOM USPOREDIO DVIJE VERZIJE SVOG FILMA ČOVJEK KOJI JE SUVIŠE ZNAO (IZ 1934. I 1956.), ALFRED HITCHCOCK JE ZA SEBE USTVRDIO KAKO JE TIJEKOM SNIMANJA PRVE BIO SAMO TALENTIRANI AMATER, DOK JE ZA SNIMANJA DRUGE BIO VEĆ PROFESIONALNI FILMAŠ

ali ponajviše tijekom nje same, estetika se očigledno mijenja u pravcu tada popularnih američkih *screwball* komedija pa se vizualna komponenta miče u drugi plan na račun verbalne – manje je bitno kako lica izgledaju, a više što ona govore. Drugim riječima, središnje mjesto u filmu počinju zauzimati dijalozi, posebice oni Hannayja i Pamele, a interesantno je i kako se kamera primiruje u tom, uvjetno nazvanom drugom dijelu filma. Suptilni prijelazi iz epizode u epizodu, iz (ne)zgode u (ne)zgodu, Hitchcockov su gotovo pa zaštitni znak, a u ovakvom tipu filma bivaju sve intenzivniji i napetiji, bez nepotrebnih retardacija i digresija pa *39 stepenica* s pravom može sličiti na mnoštvo kratkih priča uklopljenih u jednu veću. Interesantna je i izrazita simetričnost priče, budući da Hannayja pratimo kroz četiri dana i tri noći, pri čemu svaku noć provodi u blizini druge žene, svako buđenje donosi izraziti šok, a svaki dan novi napredak. Dakle: četiri dana, tri noći i tri žene, nekoliko bračnih parova, dvostruka potjera i zrcalna simetričnost početka i kraja.

PITANJE IDENTIFIKACIJE Funkcionalnost ranije opisane sekvence možemo zahvaliti i izvrsnim glumcima – odmjerena, ali privlačna međuigra Madeleine Carroll (koju će Hitchcock ponovno angažirati u svom sljedećem filmu *Tajni agent*) i Roberta Donata (koji će nekoliko godina kasnije za naslovnu ulogu u *Zbogom, gospodine Chips* biti nagrađen Oscarom) zapravo je ono bez čega bi se, kao i bez sigurne redateljeve ruke, film utopio u masi sličnih proizvoda tadašnjeg vremena. Donatovo benigno lice nije izabrano slučajno – identifikacija gledatelja s protagonistom ključna je za uspjeh takvih filmova, a gotovo se nikad u literaturi bitnija pažnja nije posvetila samom početku filma, koji je kamen temeljac nadolazeće identifikacije. Film naime počinje tako što vidimo kako individualac čije lice ostaje skriveno plaća kartu i ulazi u kazalište te nakon što pronade svoje mjesto sjeda među nepoznatu publiku spreman da bude zabavljen – što smo i mi sami samo koju minutu prije početka filma uradili, kupivši kartu za kino i ušavši u nj očekujući da nas Hitchcockov film zabavi – s tom razlikom da mi nazočimo dvodimenzionalnoj umjetnosti bez iznenađenja, a Hannay trodimenzionalnoj, “živoj”, tijekom koje je sve moguće. Ipak, analogija filma kojeg gledamo i predstave kojoj Hannay nazoči dodatno je podcrтана samim prvim kadrom, gdje se slova “MUSIC HALL” pojavljuju i osvjetljuju jedno po jedno, vožnjom udesno, kao da su svjesna kamere koja daje znak svakom od njih, tj. zahvaljujući kojoj i predstava i film sam počinju. Nakon što Annabella bude ubijena, u filmu su sve češći subjektivni kadrovi, koji dodatno pripomažu identifikaciji budući da vidimo ono što i Hannay vidi – moglo bi se tako zaključiti da je njegov (a time i naš) identitet stvoren tek njezinim ubojstvom, nakon kojeg on (a i mi s njim) preuzima ulogu bjegunca. Također, zanimljivo je opaziti da je gledatelj i znanjem u jednakom položaju kao i sam Hannay, dok je inače uobičajeno da barata kojom informacijom više od lika za kojeg strepi. Kamera se ni na tren ne odvađa od vlastitog protagonista pa tako čak i onih nekoliko kadrova tijekom kojih on spava prikazuju epizode krucijalne za progres priče. Također, valja napomenuti kako je sva identifikacija gledatelja i protagonista postignuta isključivo radom kamere i redateljskim umijećem, jer o liku kao takvom ne saznajemo ništa u čemu bismo se eventualno mogli prepoznati.

ZANIMLJIVO JE I HITCHCOCKOVO UVOĐENJE DONATOVOG LIKA U PRIČU – PRVO VIDIMO SJENU, ZATIM NOGE, PA LEĐA I NA KRAJU TEK OVLAŠ LICE – ŠTO JE TIPIČNO NOIROVSKO UVOĐENJE PROTAGONISTA, KOJE DODUŠE AUTOR USKORO IRONIZIRA SEKVENCOM U KAZALIŠTU, PRI ČEMU RETROGRADNO MOŽEMO IŠČITATI KAKO SE HITCHCOCK ZA SPECIFIČNO UVOĐENJE NIJE ODLUČIO KAKO BI NAS DODATNO ZAINTERESIRAO ZA SVOG LIKA, NEGO POTPUNO SUPROTNO – DA NAM PORUČI KAKO UOPĆE NIJE BITNO KOGA GLEDAMO, VEĆ ŠTO ĆE SE TOMU KOGA GLEDAMO DESITI

TKO SU LIKOVI ČIJU PRIČU PRATIMO? Zanimljivo je i Hitchcockovo uvođenje Donatovog lika u priču – prvo vidimo sjenu, zatim noge, pa leđa i na kraju tek ovlaš lice – što je tipično *noirovsko* uvođenje protagonista, koje doduše autor uskoro ironizira sekvencom u kazalištu, pri

čemu retrogradno možemo iščitati kako se Hitchcock za specifično uvođenje nije odlučio kako bi nas dodatno zainteresirao za svog lika, nego potpuno suprotno – da nam poruči kako uopće nije bitno koga gledamo, već što će se tomu koga gledamo desiti. To može anticipirati i notorni redatelj koncept *MacGuffina*, koji se također po prvi puta kao centralni motiv javlja upravo u *39 stepenica*: tajna koju špijuni prenose nosi cijelu radnju, ali – kako se na kraju pokazuje – o čemu je ona zapravo potpuno je nebitno, kao i sam Hannayjev lik. Osim hotelske, treba izdvojiti i obje kazališne sekvence – onu s početka u kojoj se najbolje vidi kako je Hitchcock oduvijek bio majstor nenadanog kaosa u neočekivanom prostoru te onu s kraja u kojoj briljira epizodni lik Gospodina Sjećanja, koji doslovno umire zbog podatka za kojim Hannay traga. Teatar i inače ima vrlo bitno mjesto u Hitchcockovim filmovima – ovdje fabula počinje i završava u kazalištu, i to pucnjevima, a bilo bi interesantno i zavjesu pod kojom je ubijena protagonistica *Psiha* dovesti u vezu s kazališnim zastorom. Kako bilo, Hannay, koji je počeo na mjestu gdje i mi, neopterećeno sjedeći među nepoznatom publikom, završava napeto i u središtu pažnje, na samoj bini, preobrazivši se od pasivnog promatrača u aktivnog izvođača pa kad ga na kraju upozore da ne pravi probleme jer će pokvariti zabavu, svjesno to čini znajući da će samo upropaštavanjem predstave gledateljima u filmu zajamčiti veliko finale gledateljima filma samog, tj. nama, te zapravo zabavu kvari na intradijegetskoj razini kako bi je stvorio na ekstradijegetskoj.

39 stepenica, dakle, po mnogočemu označava stvorenu paradigmu nečeg što će kasnije biti prepoznato kao *Hitchcockov stil* – balansirani spoj *suspensea*, humora, akcije i erotike – koji se često banalizira u formuli “običan čovjek u neobičnoj situaciji”. Tu su karakteristični motivi lisica, vlakova, čak i hrane, tu je hladna (iako još ne fatalna) plavuša, tu je profinjeni zločinac, dovitljivi dijalozi te gotovo nadrealne situacije koje ironiziraju ozbiljnu priču, *MacGuffin* kao dramaturški koncept u prvom pravom smislu tog pojma, fabulativni klimaks na javnom mjestu itd. Ubojstva

Annabelle kao lika koji se dotad činio jednako važnim kao i onaj Hannayja moglo bi pritom poslužiti i kao anticipacija ubojstva Marion Crane, pri čemu je zanimljivo primijetiti i to da su obje ubijene kuhinjskim nožem. Autorefleksivnost je, uz žanrovska opredjeljenja i očigledni autorski pristup, ono zbog čega su Hitchcocka cijenili i revitalizirali francuski novovalni kritičari, a interesantno je izdvojiti da se očituje već i u *39 stepenica*, iako se često krivo navodi kako je ona obilježje njegove kasnije faze – tako Hannay u jednom trenutku kaže Annabelli da ono što mu je ispričavala “zvuci kao špijunska priča”, dok će kasnije njega samog Pamela zapitati vjeruje li i dalje u svoju “petparačko-romansku špijunsku priču”. Također, evidentno je i redateljevo znano poigravanje publikom, koje je najočitiije u dijalozima koji najčešće besramno morbidno anticipiraju nadolazeće događaje. Tako će Hannay Annabellin dolazak u stan odobriti frazom “It’s your funeral”, odnosno “Tvoj problem”, ali doslovno “Tvoj pogreb”, a samo nekoliko trenutaka prije smrti Gospodina Sjećanja publika će postavljati pitanja eksplicitno vezana uz smrt, poput “Kad je umrla Florence Nightingale?” ili “Kojeg je datuma poginuo general Gordon?” dok će Annabelline posljednje riječi “Brzo! Brzo! Brzo!” zapravo udariti ritam ostatka filma. Ne treba zaboraviti ni uobičajeno Hitchcockovo precjenjivanje fabule na račun svega ostalog – nijedan se od likova u filmu ne razvija, već je tu samo da iznese priču. Kao što nam je tijekom početka filma izmicalo Hannayjevo lice, tako nam tijekom cijelog filma izmiče njegov lik odnosno karakterizacija. Iako opravdava svoju dramaturšku funkciju nositelja priče, Hannay kao zapravo potpuno nebitan ostaje u trećem planu. I on i Pamela ostaju nepromijenjeni kroz čitavu priču i o njima ne saznajemo ništa. Dok smo se pitali što su to *39 stepenica* i o kakvoj se tajni radi, prošao je cijeli film, a da na glavna pitanja nismo dobili odgovor – tko su likovi čiju priču pratimo? Ali upravo je u tome jedno od stalnih majstorstava Hitchcocka i jedna od mnogih vrlina ovog klasika čiji se utjecaj očituje u gotovo svim žanrovski sličnim filmovima. **B**

OGLAS

UMJETNOST (RE)AKCIJE

POVODOM 3. MEĐUNARODNOG FESTIVALA ART ATTACK

Pripremajući uvodnu riječ za novi festivalski zbornik pitala sam se je li potrebno i ovog puta pojašnjavati pojam angažirane književnosti. Točnije, braniti ga. Društveno angažirana umjetnost istovremeno pripada svijetu umjetnosti i svijetu političkog aktivizma. Međutim, i jedan i drugi nevoljko je i sa zadržkom smatraju svojom punopravnom članicom onemogućavajući joj time da ispuni sav svoj potencijal.

Angažirana književnost hibrid je koji spaja umjetnost i život te bi kao takva najbolje mogla slikovito progovoriti o stvarima koje nas okružuju. I premda je upravo ta slikovitost ono što je čini umjetnošću, doima se ipak kao da velik broj ljudi ne vidi stablo od šume i brzo zaboravlja činjenice koje ona hrabro iznosi na vidjelo.

Suvremena aktivistička umjetnost na području likovnosti i izvedbenih umjetnosti pronašla je svoj izričaj u korištenju javnog prostora, javnih ličnosti, medija. Provocira publiku i tjera je na reakciju, ma kakva ona bila. Osim vrlo indirektno, ismijavajući pokoji ličnost ili društvenu strukturu, književnost još uvijek nije zaspala punim sjajem, još uvijek nije viknula iz svega glasa i prisilila javnost da je saslušaju. Festival Art Attack tome se najviše približio u svom prošlogodišnjem izdanju kad je na Marmontovoj ulici u Splitu organizirana ‘Živa izložba’ pristiglih fotografija ulice i beskućnika. Ta je akcija ostala zapamćena kao najuspjelija budući da su pjesnici napokon dobili priliku da istupe i glasno progovore o čemu se radi te ih je, što je još važnije, tom prigodom netko to uistinu i upitao.

Kako potaknuti društvenu promjenu i je li uopće moguć progres putem umjetnosti? Izvjesno je da će se književnost morati okrenuti šokantnom, uzimati slike iz svijeta oko sebe i doslovce ih prenositi ako ne i nadograđivati njihovu primarnu ružnoću. U spomenutu slikovitost bit će potrebno ubaciti i malo grublje boje. Ponekad je dovoljno uvesti nekoliko malih promjena da bi napredak bio vidljiv. No, u slučajevima kada nije tako, kada je problem većih razmjera, promjene koje uvodimo jednostavno moraju biti radikalne.

Postoji pregršt tema kojima bi se ovaj festival mogao baviti, a odabir je svake godine više ili manje nasumičan. Ove je godine na temu ‘djeca’ zaprimljeno preko stotinu pjesama iz raznih zemalja, od Italije, Bosne i Hercegovine, Srbije, Rumunjske, Grčke, Makedonije, Estonije pa sve do udaljenijih krajeva svijeta poput Pakistana ili Južnoafričke Republike. I dalje broj hrvatskih autora daleko premašuje ostale, no podatak da je gotovo polovica radova stigla iz inozemstva svakako je impresivan i potvrđuje da ovakvi poduhvati granice prelaze iznimno lako.

Neki od tekstova su didaktički, drugi su konfrontacijski. Neki se prije svega služe metaforama dok se rijetki služe humorom. No, u većini pjesama sluti se nostalgija za minulim vremenima djetinjstva u kojima je redovito sve bilo bolje i ljepše. Uznemirujuće tužne pjesme poput *Ščer Adnana Žetice*, *Tri sekunde Josipe Marenić* ili *Trgovanje ljudima* Ryana E. Lamba pjesme su o dubokim ranama koje zauvijek ostaju u podsvijesti ljudi i dijele ih u zatvorene skupine, skupine o kojima priča i Anastassia Vekshina iz Rusije u epizodi s jednom obitelji na dan Svih svetih. Jednu od najboljih pjesama pristiglih na natječaj poslao je Bojan Krivokapić iz Bosne i Hercegovine koji je, poput mnogih od nas, svjestan problema s kojima se nose ne samo siromašna djeca već i prosjaci i beskućnici, ali okreće glavu od njih i samog sebe uvjerava kako on nema ništa s tim. Možda ćemo svega postati svjesni tek kad bude prekasno, kad se djetinjstvo poput nekog filma bude prikazivalo na nekoj lokalnoj televiziji kao u pjesmi makedonskog pjesnika Mitka Gogova.

U kategoriji osnovnoškolaca za svoje poetske prvijenice nagrađeni su Filipp Djatchuk iz Estonije i Petra Marin iz Bosne i Hercegovine koji mudrošću karakterističnom za djecu upozoravaju odrasle na krhkost lijepih stvari u svijetu kojeg moramo nastojati očuvati.

Riječima jedne od nagrađenih pjesnikinja, Zeebe Hashmi iz Pakistana, ‘oko nas su užasna lica siromaštva, gladi, bolesti, nemilosrdnih prirodnih sila, fanatizma, strašnog nasilja i terorističkih napada, no ništa nije tragičnije od naše vlastite ravnodušnosti.’ Možda je ovo posljednje izdanje Art Attacka u kojem će pjesnici sjediti za stolom i čitati svoje pjesme. Premda su izišli na ulice i javno progovorili, izgleda da to još uvijek nije dovoljno. Unatoč naporima koje iziskuje organizacija ovakvog festivala i nepostojećoj financijskoj podršci, Art Attack neće posustati. Do idućeg izdanja trebalo bi iskoristiti vrijeme i promisliti kakva će vrsta intervencije biti potrebna da bi se pjesnike uistinu čulo.

3. MEĐUNARODNI FESTIVAL AKTIVISTIČKE POEZIJE ART ATTACK

Zagreb, 3. – 5. studenog 2011.
PROGRAM

Četvrtak, 03.11.

16:00 Knjižnica Bogdana Ogrizovića, Preradovićeveva 5
OTVORENJE FESTIVALA
Gostovanje pisaca iz Hrvatske, Bosne i Hercegovine, Makedonije, Srbije, Estonije, Grčke i Pakistana.
Glazbena pratnja - Fabrizio Rocchi (Italija) na gitari i poseban gost iznenađenja.

Petak, 04.11.

15:00 – 17:00 RADIONICA ILUSTRACIJE
Društvo Naša djeca Zabok u okviru Dječjeg foruma ‘Bonkasy’
Voditelji: Georgios Ampatzidis (Grčka) i Mitko Gogov (Makedonija)
18:00 Klub Šibenčana,
Ulica Baruna Trenka 3
OTVORENJE IZLOŽBE FOTOGRAFIJA ‘
Fotografija godine’ (BiH)

Subota, 05.11.

14:00 - 16:00 RADIONICA ILUSTRACIJE,
Zabok
20:00 MM Centar, SC, Savska cesta 25
FILMSKI PROGRAM, projekcije uz gostovanje redatelja
Child in the Merry-go-round
r. Adriana Balteanu (Rumunjska)
Piccole Mani
r. Nicola Malisani (Italija)
Them, Afghans
r. Umar Masud (Pakistan)

NOGAMA U SANDALAMA STUPITI NA DRAGULJIMA OPTOČENA PRIJESTOLJA

U NOVOM FILMU O KONANU BARBARINU KELTSKOG IMENA, KOJI JE U FILMU IZ 1984. ZVAN "RAZARAČ", A U OTKAZANOM FILMU IZ 1987. "OSVAJAČ", OSVETA JE PONOVO ISKORIŠTENA KAO POKRETAČKI MOTIV ZA DJELOVANJE

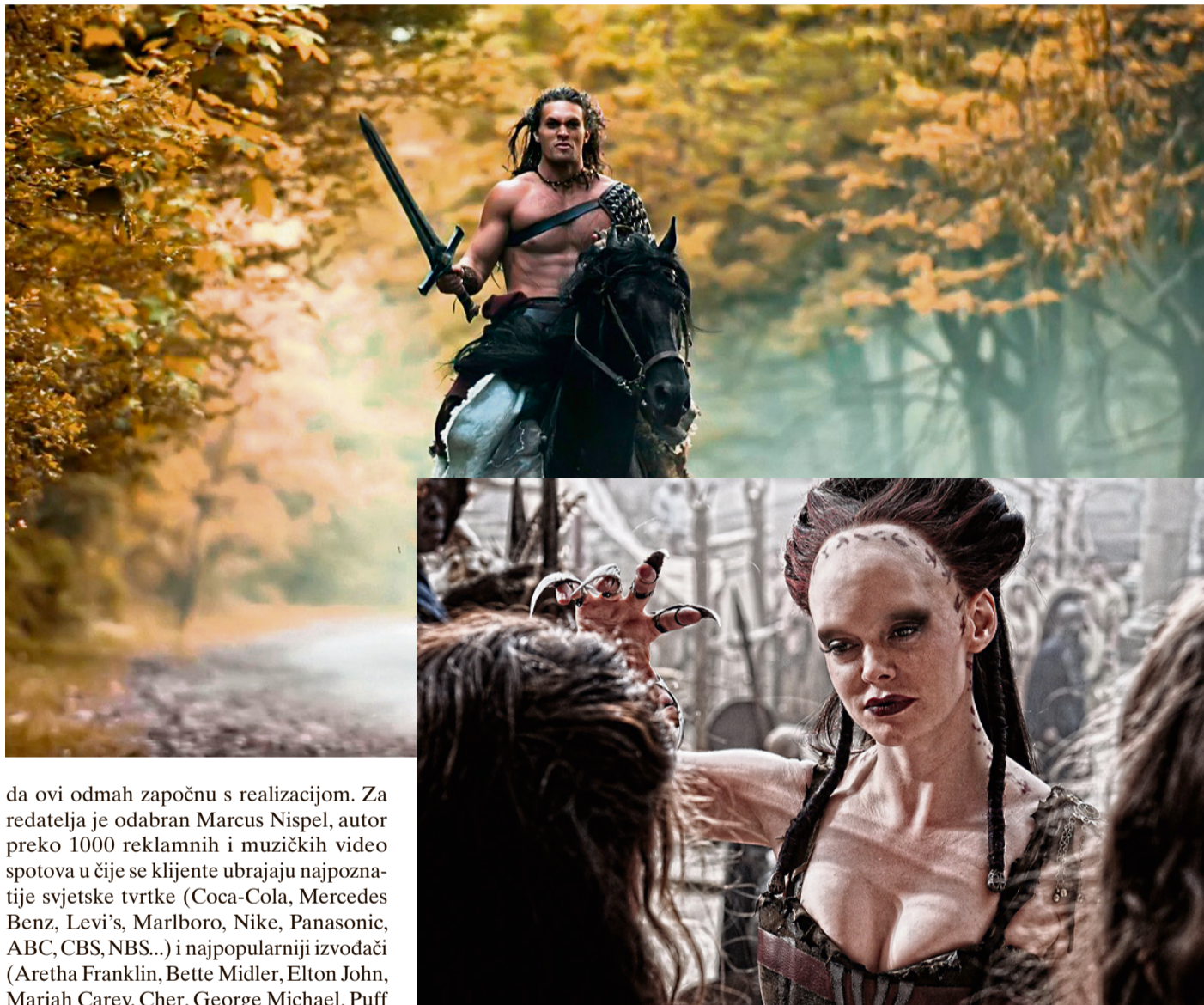
MARIN RADIŠIĆ

Conan The Barbarian, redatelj Marcus Nispel, Nu Image Films, Millenium Films, Paradox Entertainment, 2011.

“Z naj, o prinče, da je između godina u kojima oceani potopiše Atlantis i bliješteće gradove i godina uspona sinova Aryasa, postojalo neslućeno vrijeme sjajnih kraljevstava razasutih diljem svijeta poput plavih plaštava pod zvijezdama. Nemedija, Ophir, Brythunija, Hyperboreja, Zamora sa svojim crnokosim ženama i kulama tajne ukletih pauka, Zingara sa svojim viteštvom, Koth graničivši s pastoralnim poljima Shema, Stygija sa svojim grobnicama što ih čuvaše sjene, Hyrkanija čiji jahači nose čelik, svilu i zlato...

Ipak, najponosnije kraljevstvo na svijetu bijaše Aquilonija, neograničene vladavine na sanjanom zapadu. Tu dođe Conan Cimmerijac, crnokos, mrkog pogleda, s mačem u ruci, lopov, otimač, koljač, da uz ogromnu melankoliju i ogromno veselje svojim nogama u sandalama stupa na draguljima optočena zemaljska prijestolja.”

NEMEDIJSKE KRONIKE Gotovo dvadeset i sedam godina čekalo se na treći film o mitskom barbaru davnog Hyborskog doba kojega je u prva dva savršeno utjelovio nekadašnji višestruki prvak u bodybuildingu, glumac i donedavni guverner Kalifornije Arnold Schwarzenegger. Nakon originalnog *Conan the Barbarian* iz 1982., čijem je uspjehu ponajprije doprinijela nadahnuta režija Johna Miliusa, nastavak *Conan the Destroyer* izbačen dvije godine kasnije poprilično je razočarao kritičare, iako, istini za volju, na blagajnama nije podbacio. Mnogi ljubitelji djela prerano preminulog tekstaškog pisca Roberta Erwina Howarda (1906.–1936.), kao i brojni fanovi stripa nisu bili nimalo zadovoljni vizijom starog hollywoodskog lisca Richarda Fleischera, zamjerivši mu prvenstveno na "omekšavanju" barbarskog svijeta lišenog grubih i krvavih prizora kojima je prva adaptacija obilovala. Upravo iz tog razloga mnoge je, krajem 90-ih, i te kako razveselila glasina kako bi se u redateljskoj stolici trećeg filma o Conanu, pod radnim naslovom *King Conan: Crown of Iron*, trebao ponovo naći John Milius. Oko sedam godina je kompanija Warner Bros. pokušavala razviti projekt; u izbor za redatelja ušli su i braća Wachowski, Robert Rodriguez, Boaz Yakin i Brett Ratner, da bi naposljetku sve bilo prepušteno švedskoj kompaniji Paradox Entertainment koja drži prava na ukupnu literarnu ostavštinu (samim time i na sve karaktere) Roberta E. Howarda, a čiji čelnici više nisu željeli odgadati početak produkcije, prodavši putem aukcije kućama Millenium Films i Nu Films prava za treću adaptaciju, uz uvjet



da ovi odmah započnu s realizacijom. Za redatelja je odabran Marcus Nispel, autor preko 1000 reklamnih i muzičkih video spotova u čije se klijente ubrajaju najpoznatije svjetske tvrtke (Coca-Cola, Mercedes Benz, Levi's, Marlboro, Nike, Panasonic, ABC, CBS, NBS...) i najpopularniji izvođači (Aretha Franklin, Bette Midler, Elton John, Mariah Carey, Cher, George Michael, Puff Daddy,...), poznat po *remake* ostvarenjima kulturnih horrorova *Texas Chainsaw Masacre* (2003.) i *Friday the 13th* (2009.) i promašenom *Pathfinder* (2007.), također preradi istoimenog norveškog filma.

"GOTHIC" MITSKO VRIJEME

Prema scenariju Thomasa Deana Donnellyja, Joshue Oppenheimera i Seana Hoda, treće cjelovečernje ostvarenje iz franšize o tamnokosom Barbaru (starogrčki βάρβαρος je bio naziv za sve koji su slabo ili nikako govorili grčki, dok su "barbari" za Rimljane bili neobrazovani ljudi, *paideia*, a danas je to sinonim za metaforičku "sirovinu") brončane puti snimljeno je uglavnom na lokacijama u Bugarskoj. Osveta je ponovo iskorištena kao pokretački motiv, a radnja se svodi na potragu i konačni obračun s krvnikom koji je glavnom liku kao dječaku spalio selo i ubio oca, što je predtekst svake epizode-avanture ovog, u međuvremenu stasalog junaka *ogromne melankolije i ogromnog veselja*. Jason Momoa u naslovnoj ulozi izgledom je doista nalik Conanu sa stranica stripova izdavačke kuće Marvel Comics 70-ih godina prošlog stoljeća. Standardno dobar, ali nedovoljno iskorišten Ron Perlman kao Corin, Conanov otac te

prvih petnaest minuta filma o djetinjstvu u brdovitoj i hladnoj Cimmeriji, inspiriranih uvelike Miliusovom vizijom života barbarskih sjevernjačkih klanova, sasvim solidno funkcioniraju i čak djeluju obećavajuće. Na žalost, uz nekoliko prekrasnih pejzaža i panoramskih prizora (nastalih korištenjem CGI tehnologije) to su i jedini aduti filma, jer sve ostalo je daleko od kvalitete adaptacije iz 1982. godine. Glavni negativac u izvedbi Stephana Langa blijed je i neuvjerljiv (inspiraciju je glumac očigledno potražio u liku zlog Kurgana iz hita *Highlander* iz 1986., Australca Russella Mulcahyja), jednako kao i precijenjena Tarantinova i Rodriguezova muza Rose McGowan u ulozi njegove opake vještice kćeri čiji je izgled ipak malo previše "gothic" za Hyborsko vrijeme. Ostatak glumačke ekipe nije ponudio ništa što bi bilo vrijedno pažnje, a sama priča i dijalozni kao da su manje važni od akcijskih scena i uglavnom nepotrebnih 3D efekata. Zanimljivo je da je i stil gotike, iako nastao u Francuskoj sredinom 12. stoljeća primarno kao arhitektonski *Opus Francigenum*, naziv dobio prema sinonimu za sve što je sirovo i grubo, odnosno oprečno klasičnom ili klasicističkom stilu.

ČAROBNAŠTVO NAM TREBA Za razliku od Miliusove promišljene ode barbarizmu s rekonstrukcijom nekadašnjih nemilosrdnih osvajačkih pohoda nomadskih naroda poput Huna i Mongola, novi Conan – lik koji ima crtež feniksa na maču i kune se u izmašanog boga Cromu – ima elemente kojima je Marcus Nispel oplemenio i dodao novu dimenziju Howardovom izvoriku, one nordijske mitologije, finskog nacionalnog epa *Kalevala* čijih 50 runa koje zapisuju oralnu tradiciju govore o mitskim junacima koji snagom riječi mijenjaju svijet ili personificiraju genij uzdignut do magije, a smrt se prikazuje kao odlazak čamcem prema horizontu, i Wagnerovog ciklusa *Prsten Nibelunga* koji je trilogija s *Vorabendom* ili preliminarnom večeri kao *Gesamtkunstwerk* ili totalno umjetničko djelo. Ipak, *Conan the Barbarian 3D*, u najboljoj namjeri da pričom bude još bliži originalnim pisanim avanturama iz ranih 30-ih, a slikom podsjeti na silnom energijom pršteća ulja ilustratora Franka Frazetta za naslovnice reizdanja tiskanih 60-ih i 70-ih godina, uspijeva se tek minimalno izdići iznad mora sličnih "fantasy" ostvarenja tzv. "sword and sorcery" podžanra. **E**

NAJAVA KRAJA FILMSKOG GIGANTA

TORINSKI KONJ DEHISTORIZIRA SVOJU FILMSKU GRAĐU DA BI U NJOJ PRONAŠAO SVEHISTORIJSKU DRAMU

DRAGAN JURAK

Torinski konj (*A Torinói ló*, 2011.), r: Bela Tarr

Godine 1889. u Torinu se dogodio znameniti povijesni susret. S jedne strane je bio njemački filozof Friedrich Nietzsche, a s druge strane talijanski konj za vuču. Kočijaš je bičem udarao konja, Nietzschea je to uzrujalo, otrčao je do konja, i zaštitnički ga zagrlio. Nakon toga i konj i Nietzsche odlaze svaki na svoju stranu.

PRIČA O KONJU Nietzsche doživljava slom. Otada je skroz lud sve do smrti, dosljedno čitavih 11 godina, od 56. godine života. Ukratko, kao što to piše Günther Nanning, prevezu ga kući, poslušno šeće s mamom; najednom se otrgne, brzinom bljeska se skida i gol golcat brčka u jednoj barici (Naumburg, 1890.). "Da bi umirila mahnita sina, nježna mu majka tri puta tjedno priređuje toplu kupku. Starica i njezina stara slugavka s mukom ga podižu u kadu – debeo je, prežderava se. Kada je na prvom katu kuće u Naumburgu, žene tegle dvadeset škafova vode, zagrijanih u prizemlju, znači šezdeset tjedno, isto toliko škafova iskorištene vode pomno tegle dolje, i tako sedam godina, gotovo do majčine smrti 1897. godine: 43 680 škafova... Filozof s brkovima postaje djetetom s brkovima, brčka se u kadi da se voda niz stepenice slijeva, dobiva erekcije i čilo ih pokazuje, dere se, pjeva, gotovo svakodnevno vrlo lijepo svira klavir, često vlastite skladbe. Ponekad piša u cipele, koje u tu svrhu prethodno svuču. Rado se igra s novčićima, zanima se za doboše, lokomotive i godišnji sabor strijelaca. Uglavnom samo tako sjedi... Svijet sliká Apokalipse sada je obogaćen brkatom filozofom u kadi."

U autobiografiji *Ecce homo*, koju Nietzsche neprestano ispravlja do kasno u godinu kada se ludilo otvoreno javlja, stoje poglavlja: "Zašto sam tako mudar", "Zašto sam tako pametan", "Zašto pišem tako dobre knjige", "Zašto sam sudbina"... "Onanija", zlobno navodi Richard Wagner uzrok filozofove bolesti (u pismu Nietzscheovom liječniku dr. Ottu Eiseru, 23. listopada 1877. godine)...

Svakom filmašu ovakva bi se povijesna građa činila idealnom za žanr biografskog filma, u kojem se znamenite povijesne ličnosti redovito tračaju s malograđanskim oduševljenjem te prikazuju kao nepoštene, lude, prijateljske, nesretne, seksualno frustrirane, seksualno nastrane, odnosno zaključene i prikraćene na ovaj ili onaj način. No u *Torinskom konju* Belu Tarra ne zanima što se nakon povijesnog susreta u Torinu dogodilo s Nietzscheom: njegov film ne prati sudbinu Brkova, već sudbinu konja, sudbinu kočijaša i sudbinu njegove kćeri. Nakon zagrljaja s Brkovima konj ne djeluje neposlušno. Pokorno vuče kola uz strmu uzbrdicu. No sljedećeg dana seljak ga ponovo ne uspijeva pokrenuti. Šiba ga upregnutog u kola, ali konj ostaje na mjestu. Kćer koja sa seljakom živi u udaljenoj i izoliranoj pustari, govori ocu da prestane

šibati životinju. Rasprežu konja, i vraćaju ga u staju, kameno zdanje, čiji se jedan zid urušio, a crjepovima i daskama vitla vjetar koji se već danima ne smiruje.

FILM DEHISTORIZACIJE Sljedećeg dana konj, zapravo kobila, prestat će jesti, a potom i piti. Seljak i kćer više ga neće uprezati. Kada na svom imanju ostanu bez vode, kada presuši bunar, spakirat će ono malo osobnih stvari – odjeću, alat, krumpir, palinku i uramljenu fotografiju majke i žene – zavezati kobilu za mala kola, i sami ih vući prema gradu, prema spasenju. Ni Nietzsche nije dobro tih prvih nekoliko dana nakon torinskog susreta. On i njegov konj u transcendentalnoj su vezi. Nakon incidenta Nietzsche pada u krevet i dva dana ne ustaje iz njega niti progovara. Prva rečenica koju će kazati bit će: "Mutti, ich bin Dumm"... I tu Bela Tarr napušta Brkove. O Nietzscheu u *Torinskom konju* više nema ni spomena. Pozornicu zauzimaju novi likovi, a patnje i stradanja Brkova počinju se gubiti u historijskim maglama i patnjama i stradanjima bezimernih, kako ljudi tako i životinja.

Što *Torinski konj* prikazuje prateći sudbinu konja, seljaka-kočijaša i njegove kćeri? Povijesno ništa, ili povijesnu suštinu ljudske egzistencije? Što se u tom povijesnom ne-događaju, privatnoj drami, maloj, gluhoj i bezimenoj, može vidjeti? Iza drame jednog filozofa stoji drama jedne životinje, iza drame jedne životinje stoji drama čovjeka. Taj čovjek kod Bele Tarra više nije samo historijska fusnota jednog velikog čovjeka. On postaje glavni junak drame, svijet je njegova pozornica, filmski izrez je sada okvir njegove drame. Je li zbog tog malog čovjeka, postavljenog u središte pozornice svijeta, Bela Tarr snimio film o "Nietzscheovom" konju, a ne o Bukefalu Aleksandra Velikog ili Buraku proroka Muhameda? Očito, Belu Tarra ne zanimaju ni znameniti ljudi, ni povijesno znameniti konji, vjerni Bukefal koji je sa svojim jahačem osvajao svijet i Burak s kojim je prorok letio preko pustinje i uzdigao se na nebo. *Torinski konj* film je dehistorizacije – sa slavnog konja prelazi se na bezimenog konja, i potom, bezimeno seljaštvo. Dehistoricizam nije vidljiv samo u kameri koja umjesto za Nietzscheom odlazi za konjem. Tarra ne zanima ni povijesna rekonstrukcija i geografsko-kulturološka utemeljenost drame. Krajolik u kojem živi seljak s kćeri više podsjeća na tipičnu tarrovsku mađarsku pustu, negoli na mediteransko i alpsko okruženje Torina. Dapače, seljaci govore mađarski, a ne talijanski, piju "palinku" i očito nemaju nikakve veze niti sa sjevernom Italijom niti s kulturološkim i geografskim kontekstom svoje drame.

SNAŽNA I NEDJELJIVA AUTOR-SKA VIZIJA Belu Tarra nije lako voljeti; zapravo, mnogo ga je lakše ne voljeti. U *Sotonskom tangu* gnjavio nas je sa sedmerosatnom dužinom filma, gotovo pa potpuno neprimjerenog za kino prikazivanje. U *Werckmeisterovim harmonijama* gnjavio



GLEDAMO ONO ŠTO JE APOVIJESNO, ŠTO NITI JEDAN FILM NE BI UZEO KAO DRAMU, KAO SREDIŠTE SVOG IZREZA. UMJESTO NIETZSCHEA KOJI PIŠA U VLASTITE CIPELE, ILI MAŠE S EREKCIJOM PRED STAROM SLUŠKINJOM I SLUČAJNIM POSJETITELJIMA, GLEDAMO BOLESNOG KONJA KAKO STOJI U RUINIRANOJ ŠTALI

nas je tzv. "kafkijanskom" atmosferom. I u *Torinskom konju* Tarr gnjavi gledatelja. Film je monoton, kadrovi predugi, scene se ponavljaju, unutar kadra se malo ili ništa ne događa, akteri gotovo uopće ne govore, a svaka standardna narativna ekonomika odmah bi barem polovicu filma proglasila za nepotrebni pripovjedni višak. Zapravo, uobičajenim narativnim modelima višak bi predstavljao čitav *Torinski konj*. Tu i leži snaga filma. Tu je i odgovor što gledamo u *Torinskom konju*. Gledamo ono što je apovijesno, što niti jedan film ne bi uzeo kao dramu, kao središte svog izreza. Umjesto Nietzschea koji piša u vlastite cipele, ili maše s erekcijom pred starom sluškinjom i slučajnim posjetiteljima, gledamo bolesnog konja kako stoji u ruiniranoj štali. Umjesto hollywoodskog biografizma gledamo dvoje seljaka kako se iz dana u dan prehranjuju

kuhanim krumpirom, pohlepno ga žderući prljavim rukama; gledamo ih kako sjede pred prozorom zureći u vjetar koji mete sve pred sobom, i kako noću leže u krevetu slušajući crve u drvetu. *Torinski konj* dehistorizira svoju filmsku građu da bi u njoj pronašao svehistorijsku dramu.

Posrijedi nije samo hiperrealizam i ponovno otkrivanje filmske slike – koju je Bela Tarr svojim "slow-filmom" *Sotonski tango* ionako otkrio još gotovo prije dvadeset godina. Seljaci nisu pogođeni samo realnim životnim teškoćama. U vjetru koji nemilice puše nema ničeg uobičajenog pa ni realističkog, u bunaru koji je iznenada presušio nema ničeg objašnjivog i kauzalističkog. Kada otac i kćer ostanu bez svjetla, kada ne uspijevaju zapaliti niti jednu svjetiljku, i kada sama žeravica počne gubiti sjaj – jasno je da njihovim malim sudbinama vitlaju neke misteriozne, onostrane sile destrukcije. Ovaj svijet, ova njegova patnja nije protumačiva samo realnim, povijesnim, ekonomskim, meteorološkim, kauzalističkim okolnostima. U svakodnevnim egzistencijama, u gluhim apovijesnim tavorenjima gluhih i apovijesnih ljudi, u njihovim svakodnevnim, bezvremenskim patnjama i stradanjima, postoji nešto mistično. Nešto što je u vodi – koja je neobjašnjivo presušila; nešto što je u vjetru – koji ne prestaje hukati; nešto što je u svjetlu – koje je iznenada utrnulo.

U Scottovu *Kraljevstvu nebeskom* Balian de Ibelin, posljednji branitelj Jeruzalema, pitat će cara Saladina što za muslimane predstavlja Jeruzalem. Saladin će zaustaviti konja, okrenuti se i kazati – "Ništa... i sve!" Isto bi se moglo reći i za *Torinskog konja*. Što prikazuje film s kojim je Bela Tarr najavio kraj svoje filmografije – "Ništa... i sve!". Zbog ovog "Ništa" film nije lako gledati. Zbog ovog "Sve" gledatelj će (možda) biti nagrađen za svoju strpljivost, i svoje dobre živce. Bela Tarr nije autor lak za gledanje, on možda nije ni omiljen kao autor, no u njegovim filmovima očita je snažna i nedjeljiva autorska vizija kakvu najčešće posjeduju samo filmski giganti. **E**

PROJEKTIRATI SUDBINU GRADA

OBOGAĆIVANJE POVIJESNIH SREDINA KROZ SUVREMENI ARHITEKTONSKI IZRIČAJ

SANDRA USKOKOVIĆ

Najava izdanja knjige Sandre Uskoković *Suvremena arhitektura u povijesnom ambijentu / Ignoriranje ili uvažavanje konteksta?*, Izdanja Antibarbarus, 2011.

Nekoliko je nepomirljivih prepreka za ostvarenje vizualnog kontinuiteta prilikom oblikovanja suvremene arhitekture u povijesnim sredinama, a među kojima je najznačajnija i najupadljivija ona koja se odnosi na arhitektov ego. Profesija uči arhitekta da oblikuju i izvode građevine koje se ističu u ambijentu, jer se jedino tako identificira "arhitektovo djelo" kao opće prihvaćeni suvremeni ideal kreativnosti. Navedeni pristup je nažalost vezan za svojevrsni egocentrizam, privlačenje pozornosti na sebe, tj. vlastito djelo, jer polazi od pitanja: ako građevina nije dovoljno uočljiva, tko će znati da ju je arhitekt napravio? Riječ je o romantičnom idealu iz 19. stoljeća i potrebi za osobnim izričajem – afirmaciji *genija* na djelu, no koji je često nauštrb postojećeg konteksta. Navedeni romantični ideal prepoznatljiv je i danas u arhitekturi, i to u nepotrebno uskoj i ograničavajućoj definiciji arhitektonske kreativnosti zahvaljujući kojoj današnji arhitekti smatraju da nisu ostvarili istinsku kreativnost ako se njihove građevine više nego uspješno stapaju s ambijentom.

Današnja definicija umjetničke originalnosti i ideje usklađivanja nove i starije arhitekture polazi od toga da je poštivanje dostojanstva određenog područja ili kvarta pri oblikovanju nove građevine koja se uspješno uklapa u kontekst i koju nije lako identificirati kao novu, nekompatibilno s pristupom i stajalištem o originalnosti kao prvenstvenom kriteriju umjetničke sposobnosti i stvaralaštva. U konačnici se tako najčešće podrazumijeva da, ako je građevina iznimno uspješno uklopljena u kontekst, u tom slučaju arhitekt nije bio toliko originalan, tj. inventivan, već da je kod oblikovanja kopirao posuđene teme. U navedenom pristupu zrcali se opasnost podržavanja ideje o "stilu našeg vremena" koja se prije svega odnosi na osobnu viziju i ideju arhitekta, kao i naručitelja koji je osigurao implementaciju odabranih estetskih vrijednosti. Jasno je naime da se vizualni problemi naših gradova odnose na pitanja kontinuiteta i kohezivnosti, no bilo bi puno ispravnije napustiti ideju "stila našeg vremena" i ustupiti mjesto različitim, prikladnim stilovima za različite kontekste jer je u konačnici "poštivanje duha mjesta" – *genius loci* puno vrijedniji i važniji arhitektonski koncept, nego poštivanje duha vremena. Na originalnost, tj. autentičnost umjetničkog stvaralaštva ukazuje Jacques Derrida u tekstu *Generacije jednog grada* gdje fenomenološki objašnjava logiku razvoja grada i nove izgradnje te piše: "Svaka gradnja koja želi totalitarizirati, upisati u *sadašnjost*, zasićene i nepromjenjive, urbane ili arhitektonske strukture, ne primjenjujući onu fleksibilnu gramatiku koja je u stanju uvesti nove sintakse, nove harmonične razvoje, nove integracije koje se ne kose s prvobitnim cjelinama, bila bi ravna nasilju, nepravdi, moralnoj povredi koja razara dušu i tijelo grada, integritet imena grada. Treba graditi tako da nove funkcionalne i estetske kombinacije mogu beskrajno obogaćivati konzervirajući, zasnivati štiteći, čuvati nasljeđe na životu ne svodeći grad na muzej ili spomeničko groblje".

BAŠTINA KAO EKONOMSKI PROIZVOD Danas je sasvim očito da promatranje povijesnih područja i građevina kroz isključivo arhitektonsku i morfološku perspektivu predstavlja opasnost za evoluciju i razvoj jer navedena područja s vremenom pretvara u "trupla povijesti". Glavne dileme koje se javljaju u današnjoj konzervaciji svode se na sljedeća bitna pitanja: da li želimo očuvati "stvari", tj. objekte, ili želimo očuvati bezvremenske, univerzalne vrijednosti? Koje su to vrijednosti i kome/čemu pripadaju? Kulturna baština je zapravo kolektivni fenomen koji je višeznačan, i svaka povijesna građevina ili lokalitet utjelovljuje više različitih tipova vrijednosti: društvenu, političku, estetsku, obrazovnu i, naravno, ekonomsku. Navedene



Tehnički sofisticirana kupola nastala metodom kontrastne interpolacije na Reichstagu, Berlin, 1999. (Norman Foster)

vrijednosti su nastale kao odgovor na zahtjeve današnjice i kao takve su podložne promjeni, ali su isto tako uzrokom i posljedicom društvenog konflikta. Nažalost, u praksi se ove različite vrste vrijednosti – a koje su sastavni dio svakog arhitektonskog djela – često interpretiraju i tumače kao nepomirljive ili proturječne. Prisutna je, naime, svojevrsna disonanca u poimanju baštine, gdje nedostaje dosljednost kod tumačenja značenja što posebice dolazi do izražaja na tržištu gdje se baština isključivo poima kao ekonomski proizvod.

Zaštita i očuvanje povijesnih sredina prije svega podrazumijeva traženje načina da se osigura širok raspon kvaliteta koje određenom mjestu daju njegov poseban karakter kao što su njegova povijest, građevine, otvoreni prostori, tradicija, kultura i društveni život – te da se iste održe u cilju kontinuiteta života u zajednicama, ali i kao naslijeđe budućim generacijama. Svaki povijesni grad je cjelina koja mora uvijek biti otvorena prema vlastitoj transformaciji i širenju koje pri tome, koliko je moguće, što manje iskrivljuju ili dislociraju sjećanje na njegovo naslijeđe. Grad je, naime, tipografija memorijâ s brojnim povijestima, ali i kontinuitetom ponovnog stvaranja novih memorija mjesta. Urbana konzervacija se dosada uglavnom bavila očuvanjem fizičkih i društvenih vrijednosti određenog područja, no danas je sve očitije da je očuvanje svakodnevnog kulture od univerzalnog značaja te jednako važno kao i fizički materijali. Urbana konzervacija u konačnici podrazumijeva i kulturološku konzervaciju, koja se odnosi na očuvanje karakteristika i vrijednosti stanovništva, kao i njihove kulture. Čest je slučaj da se povijesni gradovi i područja uglavnom, ako ne i prvenstveno, poistovjećuju s arhitektonskim vrijednostima i kvalitetama i trajnošću građevnih materijala koje zajedno predstavljaju opipljivo-fizičko svjedočanstvo prošlosti. Ipak, osim navedenih fizičkih vrijednosti, jednako je važno sagledati i samu promjenu kao dio kontinuiteta živućih zajednica te uvažiti i neopipljive dimenzije i vrijednosti mjesta kao bitan aspekt baštine. Prema tome, bez obzira da li je stanje spomenika ruševno ili je on obnovljen, njegovo stanje neminovno posjeduje određeno značenje koje je posljedica njegove interakcije s društvenom okolinom. Jednako tako prisutno je i simboličko značenje spomenika koje je pak definirano na temelju vrijednosti korisnika tih prostora ili bilo koje druge grupe koja ima vezu s lokacijom.

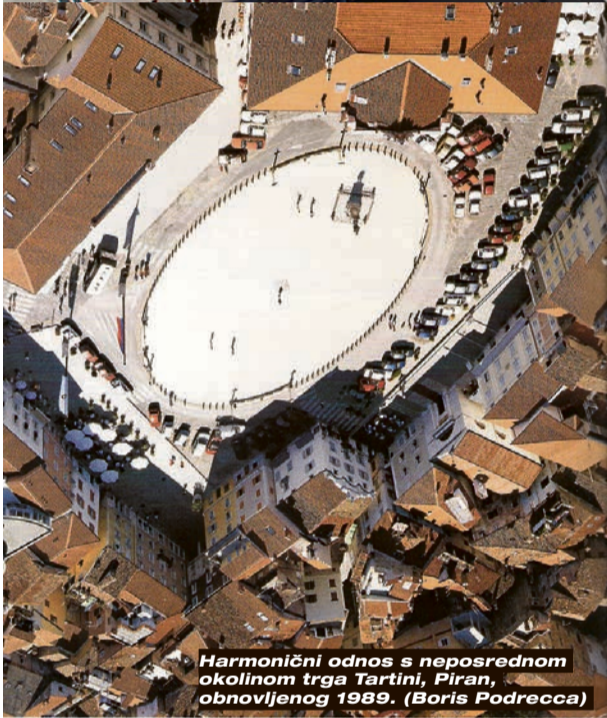


Tančiči dům (Kauč koja pleše), Prag, 1999. (Frank Gehry)

"FETIŠIZACIJA" MJESTA I PROSTORA Citirajući Kevina Lyncha: "Da bi se ostvarila učinkovita zaštita spomenika, mi moramo znati za koga želimo očuvati prošlost i što želimo očuvati od prošlosti" (National Trust for Historic Preservation, 1980.). Činjenica jest da što je veći broj ljudi koji se slaže oko temeljnih i trajnih vrijednosti povijesne građevine, tj. spomenika, tim će veća biti javna vrijednost koju spomenik na taj način zadobiva. Na kraju, javna vrijednost arhitekture djelomično počiva na funkcionalnoj podršci koju građevine imaju u ljudskim životima, no djelomično i na simboličkoj ulozi građevina i njihovih pripadajućih javnih prostora, kao i na "slici" koju tijekom vremena javno prenose o nama samima, tj. našem identitetu. Danas se kulturna baština teži prilagoditi liberalnom društvu koje nastoji prihvatiti različitost, pluralizam i multikulturalizam pa je istu moguće istovremeno promatrati kao znanje, kulturni



Wien Mitte, "buffer" zona povijesne jezgre Beča, u izgradnji do 2012.



Harmonični odnos s neposrednom okolinom trga Tartini, Piran, obnovljenog 1989. (Boris Podrecca)

produkt i politički resurs, a priroda takvog znanja je uvijek posredovana i određena specifičnim društvenim i intelektualnim okolnostima.

Gledajući iz perspektive evolucije bilo kojeg povijesnog grada, svaka nova, suvremena interpolacija je prikladna i poželjna ako donosi novu kvalitetu i senzibilno se odnosi prema značenju postojećeg konteksta. Prava mjera prikladnosti i uspješnog uklapanja, tj. prilagodbe u povijesni kontekst se određuje na temelju procjene da li su se i na koji način vrijednosti lokaliteta izmijenile uslijed određene intervencije ili prenamjene. Pri tome nije samo riječ o fizičkim vrijednostima niti se glavne vrijednosti uvijek svode na pitanja morfologije. Analiza estetskih vrijednosti lokaliteta kao i mogućih utjecaja na njih, ukazuje da nije važno je li riječ o suvremenom ili tradicionalnom oblikovanju, već o tome *da li je to oblikovanje prikladno vizualnim kvalitetama povijesne sredine u koju se intervenira*. Bilo koji odnos arhitekta prema prošlosti mora uključiti izvorne, odabrane dijelove prošlosti pri definiranju novog arhitektonskog rješenja, ali isto tako arhitekt mora razumjeti i prenijeti niz vrijednosti koje lokacija danas posjeduje. Shodno tome, ako je postojeći kontekst estetski unaprijeđen zbog adicije ili interpolacije nove građevine, onda je takva intervencija prikladna iako građevina sama po sebi ne mora biti "remek-djelo". Ako je pak postojeći kontekst novom adicijom ili interpolacijom obezvrijeđen ili vizualno narušen, onda je takvo rješenje neprikladno usprkos činjenici da nova građevina doista može biti od iznimne arhitektonske vrijednosti. U konačnici, vrijednosni sud ne bi smio počivati na izoliranoj građevini, već bi trebao uključivati i fizički kontekst i važno pitanje je li cjelina bolja ili lošija zbog nove građevine.

Okosnicu navedene problematike ne predstavlja samo odgovor na pitanje što smo uspjeli očuvati, već i odgovor na niz sljedećih pitanja poput: što se nije uspjelo očuvati?

dio kolektivne memorije? mjesto gdje su se ljudi susretali? Povijesne građevine naime nisu relikvije, već dinamički izvor suvremenih vrijednosti, a isključivi fokus na mjesto kao sponu baštine i identiteta donosi rizik pretjerane "fetišizacije" mjesta i prostora, onemogućavajući razumijevanje i prihvaćanje sveukupne proizvodnje društvene memorije. Defetišizacija mjesta omogućuje što otvoreniji proces arhitektonskog oblikovanja kroz interpretaciju povijesnih građevina, čime je izglednije da će nova, suvremena intervencija istaknuti njihovo značenje. Povijesna i suvremena arhitektura se uostalom i postavljaju jedna uz drugu kako bi ih se zajedno tumačilo i valoriziralo njihov odnos. U tom smislu, nova, suvremena arhitektura obnavlja povijesne izvore i kontekst, kao i značaj povijesne arhitekture, bilo da direktno djeluje na njih, ili na indirektnan način, putem asocijacije. Riječ je arhitekturi koja u svojoj osnovi "suraduje" i unutar koje se odnos novog i starog bolje razjašnjava na način da se ističu vrijednosti "drugoga", a u idealnim se pak slučajevima stvaraju i nove vrijednosti. Danas je pak sve prisutnije uvjerenje da povijesna građevina može osigurati snažan kontrapunkt apstraktnim oblicima, asimetričnom oblikovanju i otvorenom projektiranju suvremene arhitekture. Povijesna i suvremena građevina naime zajednički tvore svojevrsnu "jedinственu kemiju" koja nastaje uslijed spajanja arhitektonskih elemenata iz sasvim različitih razdoblja stvarajući pri tome novo energizirano, vizualno, prostorno i kulturološko iskustvo.

HARMONIJA KAO POZICIJA IZMEĐU KAOSA I MONOTONIJE Različitost, inventivnost i promjena su zasigurno aspekti oblikovanja koje treba poticati u povijesnim sredinama, ali na način da su isti dosljedni i koherentni u odnosu na postojeću vizualnu tradiciju. Naime, postoji velika razlika između vizualno koherentnog konteksta – u kojem su različite građevine sličnog ili istog vizualnog karaktera – i zajednice koja je vizualno sasvim predvidljiva. Također postoji profinjena ravnoteža između različitosti koja stvara životne i vizualno interesantne kontraste, i različitosti koja donosi kaos. Monotonija i kaos su dvije strane iste medalje, koje su jednako nepoželjne u bilo kojem kvartu, cjelini ili gradu. Interpretacija povijesnog konteksta kroz "traženje reda" u onome što nije nužno nastalo ili izvorno bilo izgrađeno kao "uredni" urbani prostor, umanjuje jedinstvene kvalitete individualnih postignuća u cjelini i narušava suvremeno poznavanje mehanizama razvoja i promjene koji su tu cjelinu definirali onakvom kakva je danas. Postojeća

morfološka različitost bilo koje povijesne sredine je stanje koje se treba prihvatiti jer je ono samo po sebi stanje povijesnih prilika.

Tema suvremene arhitekture u povijesnim sredinama nužno podvlači dva presudna pitanja: da li oblikovanje u potpunom skladu s kontekstom nužno vodi monotoniji? I da li očuvanje vizualnog kontinuiteta ukida mogućnost promjene? Uspostavljanje osjećaja vizualnog kontinuiteta zasigurno ne podrazumijeva balzamiranje sredine, a o tome i svjedoče mnogi primjeri iz povijesti. Povijest arhitekture nam ukazuje i potvrđuje da različiti arhitektonski stilovi mogu pridonijeti kompatibilnosti povijesne cjeline, a da pri tome očuvaju i vlastiti, jedinstveni estetski karakter, što je prvenstveno uvjetovano odabirom estetskih naručitelja te vještih i kreativnih arhitekata. Naime, svako kreativno razdoblje unosi nove elemente u tradicionalni ambijent pridonoseći tako morfološkoj pluralnosti urbane kompozicije, pri čemu je važno da nove, suvremene građevine prvenstveno potiču vrijednosti koje zajednica pripisuje određenom povijesnom ambijentu ili građevini. Kvaliteta suvremene interpolacije se tako u konačnici prepoznaje kroz njezinu kompatibilnost s arhitektonskim karakterom povijesne sredine, no pod uvjetom da se pri tome doslovno ne oponašaju postojeće povijesne građevine ili obilježja. Ipak nužno je istaknuti da "kvaliteta" kao vrijednosna kategorija uključuje određenu subjektivnost prisutnu kod komisije za zaštitu spomenika, jer kvaliteta često predstavlja različite vrijednosti za različite ljude...

ŽIVLJENJE (OD) POVIJESTI Povjesničar i teoretičar arhitekture Manfredo Tafuri pak smatra da problem rada u povijesnim sredinama proizlazi zbog nesigurnosti arhitekture oko vlastitih temelja. Naime, bitno pitanje je koji dio povijesti želimo očuvati, no dosada se praksa zaštite spomenika najvećim dijelom fokusirala na očuvanje "daleke" povijesti, umjesto one koja nam je bliža i s kojom imamo jaču povezanost te koja je na poslijetku od vitalnog značaja za ljude. S tim u vezi, američki povjesničar urbanizma Kevin Lynch već 1972. ističe da bismo prvo trebali "izgraditi most prema bliskoj prošlosti" kako bi mogli pristupiti "dalekoj" prošlosti. Najveća opasnost koja danas proizlazi iz prakse zaštite spomenika jest upravo njezina moć da "zamrzne" određenu sliku iz prošlosti, koja se s vremenom može pokazati kao mitska ili irelevantna. Svrha i smisao zaštite spomenika naime nije samo u očuvanju starih građevina, već i u prenošenju povijesnih i kulturoloških vrijednosti koje su mnogo važnije od materijala i fizičkog objekta. Prirodu našeg odnosa prema prošlosti je izvrsno definirao njemački sociolog Hans Freyer izjavivši: "Razmišljanje u povijesnim kategorijama ne znači stvaranje slike prošlosti, već razumijevanje sadašnjosti i njezinih povijesnih korijena". Drugim riječima, razumijevanje prošlosti i povijesnih kategorija nam u osnovi tumači i ukazuje da povijest povijesnih gradova nije završila "jučer", nego da i dalje traje. ■

Knjiga Sandre Uskoković *Suvremena arhitektura u povijesnom ambijentu, Ignoriranje ili uvažavanje konteksta?* opisuje i tumači utjecaj suvremenih arhitektonskih kretanja na postojeće, povijesne i tradicionalne urbane oblike, kao i njihov učinak na zatečene estetske i arhitektonske vrijednosti u povijesnim, urbanim područjima. Istraživanje navedene problematike, tj. suodnosa stare i povijesne te nove i suvremene arhitekture, temelji se na analizi i usporedbi rada i djela dva suvremena arhitekta: Hugh Newell Jacobsena koji živi i radi u Sjedinjenim Američkim Državama, i Borisa Podrecca koji živi i stvara na području jugoistočne Europe i Mediterana. Riječ je o arhitektima čiji rad i djela predstavljaju polazište i ilustrativni primjer za komparativnu studiju o uspješnom i senzibilnom, suvremenom arhitektonskom oblikovanju u povijesnim sredinama, i to na području Sjedinjenih Američkih Država i jugoistočne Europe. ■

NEMOĆNI PROIZVODI STVARALAČKE SNAGE

PRIVATNOM ZBIRKOM MODERNE UMJETNOSTI AMERIKANKE PEGGY GUGENHEIM OTVOREN JE BIJENALE 1948. KAKO POSLIJERATNI POLITIČKI STEJTMENT ITALIJE

IVICA ŽUPAN

Povodom zatvaranja 54. venecijanskog bijenala – o povijesti Fundacije Peggy Gugenheim

Svake druge godine u lipnju, kad se otvara venecijanski *Biennale* pa tako i na ovogodišnjem *vernissage*, prisjetimo se činjenice da je Mostra 1948. bila otvorena zbirkom umjetnina slavne kolekcionarke Peggy Gugenheim, koju je u tim prigodama, bez obzira na to koliko smo je puta već razgledali, jednostavno bogohulno iznova ne vidjeti. Zbirka i danas, nudeći radove Picassa, Braquea, Duchampa, Picabije, Legera, Caldera, Brancusija, Severinija, Balle, Delaunaya, Kupke, Mondriana, Kandinskog, Arpa, Mirda, Giacomettija, Ernsta, Magrittea, Pollocka, Rothka, Moora..., ali i američkih apstraktnih ekspresionista, znatno upotpunjuje venecijansku turističku ponudu. Od 1997. zbirka udomljuje i Gianni Mattioli Collection, koja uključuje dvadeset pet djela talijanskih futurista, a u vrtu je postavljena zanimljiva kiparska zbirka The Nasher Sculpture Garden, nekad s radovima Ernsta, Arpa, Giacomettija, Duchampa-Villona, Takisa, Gilardija, Richiera, Morrissa..., a danas i sa skulpturama Yoko Ono (u Peggynu čast u vrtu je usadila “živu maslinu”), Paladina, Smitha, Merza, Plessija, Holzer, Pevsnera, Caroa ...

Zbirka se postupno širila na sve zgrade u neposrednu susjedstvu, čime se dobio golem izložbeni prostor za povremene izložbe. Tako se, dok se u glavnoj zgradi može vidjeti stalni postav zbirke, uvijek ponešto izmijenjen, u novim galerijskim prostorima svakog ljeta mogu pogledati izuzetno zanimljivi postavi, ovaj put izložbu *Ileana Sonnabend. An italian portrait*, s dijelom zbirke karizmatičke newyorške galeristice.

Kad se Peggy 1947., nakon razvoda s Maxom Ernstom, iz New Yorka vratila u Europu, nastanila se u venecijanskoj palači Barbaro na Kanalu Grande i već za koji mjesec postala kraljicom bučnih i razuzdanih zabava. Već prve godine boravka u Veneciji zaljubila se u palaču Venier dei Leoni, izgrađenu 1748., ali nikad dovršenu. Svojoj ljubavnici Luisi Casati svojedobno ju je darovao Gabriele D’Annunzio. Peggy ju je obnovila i 1951. otvorila za javnost.

PICASSO PRVI PUT U VENECIJI KAD I POLLOCK Još nije ni raspakirala svoju zbirku, a talijanske su je vlasti zamolile da je pokaže na *Biennalu*. Giuseppe Santomasso, kojega je Peggy 1946. upoznala u Veneciji, preporučio je glavnom tajniku *Biennala*, povjesničaru umjetnosti Rodolfu Palluchiniju, koji je organizirao prvih pet poslijeratnih *biennala* (1948.-1956). da na 24. *biennalu* izloži i njezinu zbirku. Do te 1948. Talijani gotovo da nisu poznavali djela nadrealista, ali ni avangardista poput Brancusija, Arpa, Pevsnera, Maljeviča, a ako su i imali svijest o njima, bilo je to zahvaljujući člancima iz časopisa poput *Minotaura* ili *Cahiers d’Art*. Ni sam Palluchini, stručnjak za talijansku renesansu, niti njegov pomoćnik Umbro Apolonio nisu bili upoznati s

ostvarenjima tih i drugih umjetnika koje će Peggy, na njihovu zamolbu, izložiti. Zbirka je istodobno predstavila i afirmirala i mladu njujoršku avangardnu scenu koju su činili Jackson Pollock, Willem De Kooning, Mark Rothko, Franz Kline, Arshile Gorky, Robert Motherwell, Clyfford Still, Barnett Newman, Adolph Gottlieb, Phillip Guston, Ad Reinhardt, Hans Hofmann, James Brooks, Richard Pousette-Dart, William Bazotes, Mark Tobey, Bradley Walker Tomlin, Theodoros Stamos, Jack Tworckov... Njihova ostvarenja Peggy je izložila zajedno s europskim remek-djelima koja je kupovala u predvečerje rata pa je zapravo pokazala paradigmatičku kolekciju moderne umjetnosti Zapada.

Nakon šest godina pauze tijekom Drugoga svjetskog rata – posljednji je održan 1942. u okrnjenu sastavu – *Biennale* je 1948. nastavio s normalnom djelatnošću nastojeći svratiti pozornost publike na europske i svjetske avangardne umjetnike, ali i na kretanja u suvremenoj umjetnosti. Talijani zapravo iskorištavaju Peggynu zbirku da bi njome – jer svoje nove umjetnosti još nisu imali – svijetu pokazali da su, nakon traumatična iskustva s fašizmom, spremni za ponovnu duhovnu integraciju s demokratskom Europom. Mostru stoga otvara predsjednik Republike Italije, a otvorenju je pribivao talijanski politički i kulturni establišment.

Sudjelovalo je tek petnaest država jer se mnogi narodi još nisu bili oporavili od ratnih strahota pa su prazni paviljoni ustupljeni posebnim izložbama. Glavni događaji te Mostre bili su Picassova retrospektiva s devetnaest slika koje je kao kustos odabrao Guttuso, Peggyna zbirka, kojoj je ustupljen grčki paviljon – 136 djela 73 autora – koju je predstavio Giulio Carlo Argan, a u njemačkom paviljonu Roberto Longhi priredio je veliku izložbu europskih impresionista.

CALDEROV MOBIL JE HRPA ŽELJEZA Ta je “mala bogataška nezalica”, kako su je zvali konzervativci, iza sebe imala petogodišnje galerijsko iskustvo, organizaciju pedeset izložaba nove američke umjetnosti i ravno pedeset godina. *Biennale* predstavljajući njezine zbirke očitovale je nepogrešivost njezina instinkta za moderno i suvremeno, izbrušenost i istančanost njezina ukusa, beskompromisnost i moć da nepogrešivo pronalazi remek-djela moderne umjetnosti. “Nitko nije bolje od nje shvaćao epohalno značenje nove umjetnosti, a istodobno tako malo znao o njoj”, tvrdio je Leo Castelli.

Prijam njezine zbirke, međutim, govori i o konzervativizmu publike, djelomice i stručne javnosti. Na svakoj strani Jadranskog mora, međutim, konzervativizam se različito očitovao, jer su i društvene i političke okolnosti u dvjema sredinama bile drukčije.

Tek kad je tamo zasjela njezina zbirka, poznavatelji umjetnosti shvatili su koliko je *Biennale* konzervativna smotra – primjerice, tek je tada Venecija prvi put vidjela Picassa, i to u istom trenutku kad i Pollocka. Da ga tada nije upravo ona pokazala, tko zna kad bi se Talijani upoznali sa suvremenim američkim slikarstvom, čijim je lučonošom bio upravo Pollock, kojega je otkrila 1942.,

a 1943. izložila mu je radove u svojoj njujorškoj galeriji, afirmirala ga i pokazala Europi. Prva mu je europsku samostalnu izložbu upriličila 1950. u *Sala Napolitanica* u venecijanskom *Museo Corer*, na Markovu trgu, nakon koje postaje i svjetski poznatim umjetnikom.

Njezina zbirka bila je nemilo iznenađenje talijanskoj kulturnoj i nadasve stručnoj javnosti, a običnu publiku da i ne spominjemo. Dvije činjenice dostatno govore o nepripremljenosti tamošnje kulturne javnosti i publike na takvu vrstu likovnosti: uoči dolaska na izložbu nekih predstavnika klera s postava je skinut jedan Mattin “seksualni” crtež, a demontirani Calderov mobil zamalo je bio bačen na smetišće “kao hrpa željeza”. Bez obzira na takav prijam, slične zabune i zablude i “šokove”, taj je *Biennale* u povijesti umjetnosti ostao upamćen kao trenutak nezaustavljive ekspanzije međuratnih avangardnih i radikalnih modernističkih umjetničkih eksperimenata.

Na drugoj strani Jadrana prijam Peggynine zbirke još je zanimljiviji i znakovitiji. Kao jedan od rijetkih pojedinaca iz Jugoslavije koji je posjetio 24. *biennale*, Grgo Gamulin, tada jedan od najutjecajnijih likovnih kritičara i ideologa, piše opširan prikaz *Sablasti na lagunama*, *Reportaža sa 24. Bijenala (Književne novine* broj 36, 2. studenoga 1948.) koji predstavlja “jedan od najboljih primjera delovanja političke likovne kritike u vreme socijalističkog realizma i jedan od najindikativnijih u osporavanju pokušaja izlagačke prakse moderne, ali i načelnog političko-partijskog odnosa kulturne politike prema umjetnosti ‘kapitalističkog zapada’” (Lidija Merenik). Gamulin, među ostalim, navodi da je zbirka simbol “izopačene umjetnosti”: “(...) Prema tom tupom pesimizmu, što se isparuje iz savremene umjetnosti imperijalizma, predmeti izloženi u antirealističkom paviljonu zbirke Gugenhajm čine se kao igračke za djecu. Izgledaju već pomalo smiješni danas ti nemoćni proizvodi, koji bi trebali da budu odraz stvaralačke snage čovjeka: Arhipenko, Brankuzi, Lipšic, Kle, Kandinski i Maljevič, Maks Ernst, Andre Mason i Salvador Dali, Juan Miro, Iv Tangi (...), svi okupljeni pod geslom ‘krize objekta’. Počima ta kriza sa posljednjom fazom kapitalizma, produbljuje se u doba velikih imperijalističkih ratova, a sada sve skupa u agoniji, koja se zove astratizam ili besadržajna umjetnost, sa sporadički ‘kontenuističkim’ izletima u prabiološku nakanost”, navodi zagrebački profesor.

GAMULIN O “IZOPAČENOJ UMJETNOSTI” Impresionistička izložba, pak, simbol je, drži Gamulin, “kласne vladavine, nostalgije građana i malograđana”: “Iz raznih evropskih zbirki i galerija uzelo se ono što se moglo uzeti, bez sistema, i bez kapitalnih djela, i – da bi se dala iluzija nekadanje veličine – formirala se, za one koji neće da prihvate Šagala i Mura, ova retrospektiva iz bulevarsko-romantičkog perioda klasne vladavine”. Gamulin u osvrtnu svoj prezir prema “bolesnoj” i “izopačenoj” raboti diže za nekoliko “oktava”: “Nekoliko sam sati proboravio usred tih paklenih vizija,



koje su stvorene da izazovu u čovjeku gade-nje nad životom”, dodajući još i ocjene: “U dvoranama venecijanskog *Bijenala* vonja na mrtvace (...) Gledam ovu čudnu svitu što pleše mrtvački ples po zidovima (...) Osjetile su svoju konačnu i neopozivu propast te fatalne aveti, pa prije no što nestanu u ništavilu, zakazale su sastanak u mletačkim *Āardinima*: aveti već mrtve (...), kao i neke tek rođene”.

Gamulinov tekst pisan je, po svemu sudeći, u drugoj polovici 1948., nakon Rezolucije IB-a i Petog kongresa KPJ, održana u srpnju te godine. Mada je sam taj Kongres dao podršku CK KPJ u obrani neovisnosti Jugoslavije, nedvojbeno je da je partijski vrh pokušavao ublažiti raskol sa SKP(B) i Staljinom i da se nadao da će se odnositi sa SSSR-om tijekom vremena poboljšati. Isticanje partijskog suvereniteta i posebnosti teklo je kroz dokazivanje uspravna hoda sovjetskim putem pa u tom pogledu to isticanje nije imalo konfliktan karakter ni ambiciju prijeloma!

Na Petom kongresu KPJ pročitana *Izveštaj o agitaciono-propagandnom radu* Milovana Dilasa definirao je prioritete domaće kulturne politike i odredio putanju kojom je krenula onodobna likovna kritika, a svojim osvrtnom s 24. *biennala* Gamulin ne samo da podržava Dilasov *Izveštaj*, nego ga i razrađuje na primjerima koje je vidio u Veneciji.

U Veneciji Peggy živi do smrti. Unatoč uspjehu i postupnu uvažavanju zbirke i od strane konzervativnih osporavatelja, posljednje je godine života provela osamljeno, izolirana u palači. Burni ljubavni život, zorno opisan u njezinim sjećanjima, bio je neprihvatljiv dekadentnoj i licemjernoj mletačkoj aristokraciji. Kći Pegeen se ubila, a sin Sindbad se udaljio. Svako poslijepodne sa svojim je psicima ulazila u privatnu gondolu, po kanalima ju je gore-dolje vozikao privatni gondolijer, odjeven u opravu koju mu je kreirala *la padrona*, *la dogeresa*, *la Guggenheim* ili jednostavno *la americana*, kako su je zvali sugrađani. Taj svakidašnji osamljenički ritual zvali su *odlaskom u shopping* i on do kraja njezina života (umire 1979. u 81. godini) ostaje jedini dodir vladavine neprocjenjive zbirke s okolinom. ■

Književna životinja ili zašto čitati životinju Jednorog u zrcalu

AUTORICA ISTRAŽUJE PREDAJU O ŽENI S JEDNOROGOM, A OSOBITO NJEZINU PRIMJENU U MORALIZATORSKOM DJELU NAMIJENJENOM UDANIM ŽENAMA KOJE JE POD NASLOVOM KNJIGA O VRIJEDNOSTI OTAJSTVA BRAKA I DUŠEVNOJ OKREPI UDANIH GOSPA U 14. STOLJEĆU NAPISAO PHILIPPE IZ MÉZIÈRESA

ANNA LOBA

Ključna životinja: jednorog

Jednorog, jedna od najmisterioznijih životinja srednjovjekovnog bestijarija, bio je neobično omiljen u književnosti i umjetnosti srednjega vijeka. Mnoštvo predaja i bogata ikonografija kojima je bio predmetom svjedoče o neodoljivoj fasciniranosti tim neobičnim stvorenjem.

Nije mi međutim namjera rezimirati ili komentirati genealogiju toga čudesnoga bića koje "nastavlja zvrinjak mašte", kako to lijepo kaže Alice Planche (Planche 1980:237). Ono što me zanima o predodžbi o njemu jest sve ono što se mimo njegova tjelesnog izgleda izravno povezuje s njegovim duhovnim i moralnim značenjem. Potekavši iz moralizatorskih bestijarija nadahnutima jednom aleksandrijskom kompilacijom iz 2. stoljeća pod naslovom *Fiziolog*, bajoslovni antički jednorog, fascinantno, ali i opasno stvorenje, zadobiva simbolično pa čak i teološko značenje te se uvršćuje u duhovni i vjerski diskurs. Postojanost i nepromjenjivost te tradicije potvrđuje se u Francuskoj kroz cijelo 12. i 13. stoljeće. Prijevodi i tumačenja *Fiziologa* ponavljaju iste simbolične komentare, a u *Bestijarijima* Philippea od Thaona, Pierrea iz Bauvaise i Guillaumea le Clerca pojavljuju se iste reference, pridajući mu isto značenje.

U svome pristupu posvetit ću se duhovnom značenju te životinje koje proistječe iz njezina susreta sa ženom. Prema bestijarijima, jednorog je vrlo osjetljiv na miris nevine mlade djevojke. Da bi ga ulovili, lovci se služe ovakvim lukavstvom: na neko pogodno mjesto izlože jednu djevicu i, kada joj životinja priđe primamljena njezinim mirisom i položi joj rog u krilo, izađu iz svoga skrovišta i ubiju je ili je uhvate živu. Priča o lovu na jednoroga može se tumačiti na nekoliko načina. Njegov zanos u intimnom dodiru s djevočinim krilom neodoljivo podsjeća na dobro poznati ljubavni prizor iz udvorne poezije, pri čemu je jednorog slika i prilika ljubavnika ukročena silinom žudnje. No, u dugoj jednorogovoj povijesti duhovna egzegeza i udvorna tradicija neprestano se ukrštaju i preklapaju. Počevši od *Fiziologa*, taj je prizor nositelj anagigijskog smisla koji se razvija i obogaćuje kroz srednjovjekovne bestijarije, što će reći da postaje simbol Božjega otjelovljenja i slika samoga Kristova začeca. Na taj način jednorogov lik dobiva mjesto u bračnoj mistici.

Pozabavit ću se, dakle, pričom o ženi s jednorogom, a osobito o njezinoj primjeni u moralizatorskom djelu namijenjenom udanim ženama koje je pod naslovom *Knjiga o vrijednosti otajstva braka i duševnoj okrepi udanih gospa* (*Le Livre de la vertu du sacrement du mariage et réconfort des dames mariées*) u 14. stoljeću napisao Philippe iz Mézièresa. Iz njegove perspektive očita senzualnost i erotičnost te priče zadobiva nov smisao, pri čemu jednorogov lik pojašnjava i naglašava duhovnu dimenziju braka.

Tradicionalni simbolični prizor susreta jednoroga i žene pritom se usložnjava, mijenja i obogaćuje uvođenjem zrcala, predmeta koji zahtijeva dublje promišljanje. (...)

Dobra i loša uporaba zrcala – Ovakva razmatranja doprinose razumijevanju uznemirujuće ambivalencije upo-

pokazuje kao tipično hermeneutički predmet, jer odraz u njemu zahtijeva tumačenje" (Pomel 2003:21). Kao što je u književnom tekstu slova potrebno prevesti u smisao, tako i odraz u zrcalu nalaže "interpretativni napor".

Nije slučajno što je u *Knjizi o Gradu žena* (1405.), koju je u žensku obranu napisala Christine de Pizan, žena koja drži zrcalo alegorična personifikacija razuma i što se zove Gospa Razboritost. To pomagalo, kojemu je opasnost uporabe tako snažno istaknuo Geofroi de la Tour Landry, za Christine je simbol introspekcije. Evo kako Gospa Razboritost definira svoju zadaću: "Moja je dužnost ispraviti muškarce i žene kada griješe i vratiti ih na pravi put. Ukoliko zablude i ukoliko me njihov razum može čuti, neopazice im se uvlačim u duh i opominjem ih i korim ukazujući im na to u čemu griješe i što je tome uzrok. Zatim ih učim što im valja činiti kako bi izbjegli zlo. A kako mi je zadaća jasno predočiti savjesti svakoga i svake od njih njihove mane i pogreške, vidiš kako umjesto žezla u desnoj ruci držim zrcalo. Stoga dobro znaj da nema te osobe koja se u njemu ogleda, bez obzira na to kakva je, koja se pritom jasno ne spoznaje" (Christine de Pizan 2007:52).

Christine de Pizan potiče na promatranje sebe, na otkrivanje istine o sebi i na traženje svoga identiteta, ali pod uvjetom da se to čini s Razboritošću, Opreznošću i Mudrošću. Jesu

li te vrline dovoljne da se vidi jedna drugačije Istina od one svojstvene ovozemaljskoj neizvjesnoj ljudskoj sudbini?

Philippe iz Mézièresa, autor *Knjige o vrijednosti otajstva braka i duševnoj okrepi udanih gospa* (1385.-1389.), namijenjene prvenstveno nesretno udanim ženama koje pate u braku, uspoređuje svoje djelo s četverostranim zrcalom. Stari Samac nas vodi u jednu drugu dimenziju spoznaje, to jest u duhovnu spoznaju. U "Prologu" svoje knjige on smjera međutim na tradicionalnu simboliku zrcala kao ženskoga toaletnog predmeta kada piše: "zrcala pripadaju gospama" (Philippe iz Mézièresa 1993:46). Toj se slici vraća i u nastavku, ističući ambivalentnu narav toga predmeta, ali ipak predviđajući njegovu ispravnu uporabu kada o svojoj uzornoj čitateljici govori ovako: "Kada ujutro ustane, uredi se, odjene i dotjera, a ne kada bude na samrti, neka se prisjeti svoje pramajke Eve, njezinih ljudskih slabosti i njezinih skrivenih ili svima poznatih boljki. Umjesto zrcala koje joj dosad služilo za uljepšavanje, sveti Bernard joj pruža jedno drugo, pa ako se u njemu dobro pogleda, besramnost će biti izbrisana. To Bernardovo zrcalo zove se razmatranje, to jest jedna od sedam važnih stvari nužnih za izlječenje od ljudskih slabosti" (Isto:336).

Philippe iz Mézièresa pritom aludira na raspravu Bernarda iz Clairvauxa *O razmatranju* (*De consideratione*), u kojoj taj svetac upozorava na to da ne valja brkati razmatranje i kontemplaciju. Kontemplacija pretpostavlja već poznatu i nedvojbenu istinu, dok se razmatranje definira kao misaoni napor duhovnoga traženja istine. "Neka vaše razmatranje počne od vas samih — piše sveti Bernard — i



Vid (detalj), iz ciklusa Dama s jednorogom, tapiserija, 15. stoljeće

rabe zrcala, koje čas omogućuje stjecanje spoznaje o sebi, a čas opet izopačuje lice onoga tko se u njemu ogleda: "Kad se radi o dvostrukom čovjekovu odnosu prema zrcalu, bizarno je, ali i duboko znakovito to — piše Mieczyslaw Wallis — što je u likovnim umjetnostima srednjega vijeka taj predmet bio istovremeno atribut Razboritosti, jedne od četiriju kardinalnih vrlina, ali i Bludnosti, jednoga od sedam grijeha, ili pak Taštine, jedne od najraširenijih ljudskih mana" (Wallis 1973:37). (Ambivalentno značenje zrcala jasno se vidi na slici Giovannija Bellinija *Alegorija Razboritosti [ili Taština]*, koja prikazuje nagu ljepoticu sa zrcalom u kojemu se ogleda lice nečastivoga.)

S moralnoga stajališta, zrcalo se doživljava kao dvosmisljen predmet, jer dok s jedne strane omogućuje upoznavanje sebe, s druge strane — hvata pogled u kobnu zamku u kojoj ostaje zarobljen onaj tko se u njemu ogleda. Zrcalo je "pogubno" (Guillaume de Lorris 1992:118, stih 1568) jer može zavarati osjetila. Ta se ideja javlja već u klasičnoj književnosti, gdje Ovidije govori o varljivom Narcisovu odrazu u vodi. Zrcalo djeluje kao mamac. Poznate priče iz srednjovjekovnih bestijarija, jednorog uhvaćen pomoću zrcala, tigrica koja svoj odraz smatra svojim mladuncima, simbolične su figure Narcisa. Zabluda leži u poistovjećenju vlastita odraza s nekim drugim, osobito s predodžbom o nekome drugome.

U *Romanu o ruži* riječ je o dva zrcala, a ulog se sastoji u tome da se sazna hoće li se Ljubavnik dati uhvatiti u zamku koja je bila kobna za Narcisa ili će pak u zrcalu prepoznati sebe. Prema Fabienne Pomel: "Zrcalo se dakle

ZOO-TEMAT: KNJIŽEVNA ŽIVOTINJA ILI ZAŠTO ČITATI ŽIVOTINJU

nemojte ga usmjerivati na nešto što je izvan vas, zanemarujući sebe (...). Kada biste poznavali sve moguće tajne, koliko je prostrana zemlja, koliko je visoko nebo i koliko je duboko more, a ne biste poznavali sebe, bili biste slični čovjeku koji gradi bez temelja i nagomilavali biste krš od ruševina umjesto da podižete zgradu" (Bernard iz Clairvauxa 1866: knjiga II, poglavlje III). Za Philippea iz Mézièresa je, u skladu s naukom svetoga Bernarda, otkrivanje istine o sebi ujedno i razotkrivanje slabosti čovjekove i bijede njegove smrtne naravi skrivene ispod iluzorne materijalne ljepote koja se odražava u zrcalu. Pozivajući se na dvostruku funkciju zrcala, on ukazuje na mogućnost spoznavanja istine o sebi u odnosu na duhovnu stvarnost.

U Knjizi o vrijednosti otajstva braka i duševnoj okrepici udanih gospa jedno drugo oličenje te spoznaje predstavljeno je likom harpije, "goleme okrutne ptice ljudskoga lica", o kojoj autor navodi sljedeću predaju: "Ta okrutna ptica ubija prvoga čovjeka na kojega naiđe i kada se neko vrijeme nakon toga slučajno nađe uz rub kakve vode, ogleda se u njoj promatrajući svoje lice slično ljudskome. Tada shvati da je ubila čovjeka i toliko se ražalosti da ponekad zbog toga umre. Pa ako i ne umre, cijeli ostatak svoga života tuguje oplakujući čovjeka kojega je ubila" (Philippe iz Mézièresa 1993:210-211). Gledajući svoj odraz u vodi, harpija otkriva svoje pravo lice. Vrijednost spoznavanja istine leži u osvješćenju o vlastitoj dvostrukoj naravi, onoj materijalnoj i smrtnoj, i onoj duhovnoj i besmrtnoj.

Za Philippea iz Mézièresa funkcija zrcala ne ograničuje se samo na ulogu instrumenta moralne analize. Naime, zrcalo omogućuje uočavanje skrivene pa čak i nevidljive stvarnosti. Za onoga koji zna u njemu čitati, ono je ne samo instrument spoznaje i moralnog usavršavanja nego iznad svega sredstvo spasenja.

Jednorog i zrcalo * Iza prikaza harpije koja promatrajući svoj odraz uvida vlastitu prirodu slijedi prizor jednoroga i zrcala, kojemu značenje nadilazi tradicionalni simbolični i moralizatorski okvir:

Stanovnici istočnih zemalja strahuju od jednoroga i ne nalaze načina ni sredstva da ga ulove osim jednoga. Izaberu najljepšu i najumilniju djevu u svom kraju i, pošto je dobro pouče i upute u ono što joj je činiti, odvedu je na neko mjesto koje jednorog rado pohodi. Odjenuvši jednostavnu čednu haljinu i raspustivši kosu, ta lijepa djeva tu sjedne na tlo držeći u ruci zrcalo i čeka jednoroga. Kada ta životinja velika poput konja spazi djevu izdaleka, zaleti se prema njoj da je probode svojim rogom kako to običava činiti ljudima i zvijerima. Ali kada se jednorog približi djevi, dobro je promotri i čim uoči njezino lice i odjeću, postane prema njoj umiljat kao janješce lišeno i najmanje okrutnosti, a tada djeva mirno pruži prema njemu svoje zrcalo. Kada jednorog vidi u njemu svoj odraz, pomisli da je i djeva jednorog ili barem da drži jednoga na grudima, te klekne pred nju, legne na tlo i položi joj svoju glavu s golemim rogom u krilo tako da ga djeva može milovati i dirati mu glavu i rog koliko joj se prohtije. U tom trenutku lovci, koji mrze jednoroga, nahrupe iz zasjede u blizini djeve i kopljima ubiju jednoroga ne nanijevši djevi nikakvo zlo. (Philippe iz Mézièresa 1993:185)

U teološkoj interpretaciji Philippea iz Mézièresa, jednorog je poistovjećen sa starozavjetnim Bogom Ocem, koji "svojim ponosnim rogom pravde probadaše velike grešnice, a osobito oholice, škrce i bludnike" (isto). U skladu s autorima srednjovjekovnih bestijarija (Guillaumom od Beuavaisa i Guillaumom le Clercom) to bjoslovno biće postaje i oličenje Isusa Krista, "istinskog jednoroga", koji

...svojim rogom, to jest svojom krepošču i snagom svoga božanstva, čudesnim primjerima i svetim evandeoskim naukom, udaraše himbene Židove koji ne htjedoše povjerovati u njega (...) A kada napokon vidješe da je jednorog postao toliko ponizan da je legao u krilo jedne djevice iz njihova naroda, postaviše mu zasjedu da ga ubiju i na kraju ga i ubiše na vlastito prokletstvo. (Philippe iz Mézièresa 1993:185-186)

Djeva koja čeka jednoroga poistovječena je s Djevicom Marijom, prekrasnom trinaestogodišnjom djevojkom, "najljepšom i najumilnijom koja se ikada rodi" (Isto:186). Philippe iz Mézièresa prikazuje je skrivenu u svojoj sobi, raspuštene kose i odjevenu u jednostavnu i skromnu haljinu, bez ikakvih ukrasa ili nakita. U ruci joj je zrcalo koje simbolizira njezinu smjernost i djevičanstvo. Evo kako piše autor Knjige o vrijednosti otajstva braka i duševnoj okrepici udanih gospa:

I evo odjednom velikoga Jednoroga s Istoka, blaženoga Sina Božjega, već umornoga od kažnjavanja svijeta svojim rogom, kako pristupi Djevici Mariji. No čim vidje njezinu odjeću iznutra i izvana, jer njemu ništa nije skriveno, čednu odjeću po kojoj se, pobožno govoreći, mogao lijepo vidjeti velika i duboka čednost Djevice Marije zbog koje joj jednorog prvenstveno pristupi i postade pitom poput janjeta. A kada Djevica Marija, ništa ne govoreći i ne hvaleći se, pokazala svevidećemu sjajno zrcalo koje oličavaše njezino neokaljeno djevičanstvo, pripitomljeni se Jednorog, ogledajući se u lijepom zrcalu Marijina djevičanstva i odobravajući njezinu krepost, preobrazi vlastitom voljom po Duhu Svetomu u lik čovjeka. Tada, uslijed snažna djelovanja zrcala utemeljena na smjernosti, moćni jednorog kleknu ispunjen ljubavlju pred Djevicu Mariju i ne samo što joj položi svoj golemi božanski rog u krilo, nego mu čitavo savršeno maleno tijelo zajedno s presvetom dušom uđe kroz zrcalo u djevičansku komoru presvete utrobe blažene Djevice Marije, ne razbivši, ne oštetiivši i ne okaljivši nijedan dio blistavoga zrcala. (Philippe iz Mézièresa 1993:186-187)

Poistovjećenje djevice s Bogorodicom i jednoroga s Kristom, "spiritualis Unicornis", nije nova ideja. Može se pronaći u jednoj verziji Fiziologa, kod Hildegarde iz Bingena i u Zrcalu Crkve (Speculum ecclesie) Honorija iz Autuna. Bestijariji Philippea iz Thaona i Guillaumea le Clerca povezuju jednoroga s Kristom i naglašavaju simboliku otjelovljenja:

Nebeski jednorog koji se dode nastaniti u utrobu Djevice Marije (Guillaume le Clerc 1890:284);

Side u Djevicu Mariju i poprmi lik čovjeka, i da pokaže čistoću njezina djevičanstva, ukaza se Djevici i Djevica ga začu (Philippe iz Thaona 1900:16).

U srednjovjekovnoj i renesansnoj umjetnosti slike "mističnoga lova na jednoroga" spadaju u ikonografiju Navještenja i Otjelovljenja. Bogorodica je nerijetko prikazana u simboličnom prostoru ograđena vrta u društvu s jednorogom te se taj prizor često tumači kao trenutak njezina djevičanskoga začeca (Hidrio 1997:97-98; Roeske 1997:80-82).

Zrcalo kao... * Originalnost Philippea iz Mézièresa, i inače prijemčivoga za mistične predodžbe, ogleda se u mjestu koje on u svojem pripovijedanju daje zrcalu. U ikonografiji jednoroga zrcalo se pojavljuje razmjerno kasno, tijekom 14. stoljeća, u prizorima koji ilustriraju lov na tu bjoslovnu životinju. Više umjetničkih djela s kraja srednjega vijeka prikazuje taj prizor. Može ga se vidjeti između ostaloga na jednom francuskom emajlu iz 14. stoljeća izloženom u Bavorskom nacionalnom muzeju u Münchenu i na škrinjacama od rezbarene bjelokosti iz istoga razdoblja koje se čuvaju u Galeriji Walters u Baltimoreu, u Muzeju Victoria & Albert u Londonu te u riznici krakovske katedrale (Jossua 1994:101; Roeske 1997:82). Kao što primjećuje Jean-Pierre Jossua, u tim je prizorima zrcalo podignuto visoko u ženskoj ruci poput monstrance, pri čemu ga ni jednorog ni njegova druga ne gledaju (Jossua 1994:101). Je li dakle riječ o mamcu? Naime, zrcalo tu jako podsjeća na okrugla ogledala koja se mogu vidjeti na nekim slikama s prizorima lova na tigrove, da spomenemo samo čuvene minijature iz Bestijarija pohranjenoga u Aberdeenskoj biblioteci. Da bi ulovili tigrića, lovci odvrću pozornost njegove majke okrećući prema njoj zrcalo. Misleći da u njemu umjesto vlastita odraza vidi svoje mladunče, tigrice se usredotočuje na taj čudni predmet dok lovci uzimaju i odnose tigrića. Je li riječ o svojevrsnom spoju dviju zasebnih priča kojima je zajednička točka lov? Ako jest, u prvi plan izbija ljubavna priča na temu zavodničke moći žene.

Međutim, mnogi elementi navode na zaključak da priča uvrštena u Knjigu o vrijednosti otajstva braka i duševnoj okrepici udanih gospa ne podliježe takvoj interpretaciji. Joan B. Williamson ovako definira ulogu zrcala u prizoru koji opisuje Philippe iz Mézièresa: "Ogledalo postaje ne samo tijelo (njezino cijelo vanjsko i unutarnje biće), nego mistični himen za jednoroga, koji promatra sam sebe u ogledalu Marijina djevičanstva koje se transformiralo u ogledalu u ljudski oblik" (Williamson 1990:222). Sliku zrcala bez napukline kao simbola netaknuta djevičanstva Marijina valja povezati s metaforom — vrlo poznatom u srednjem vijeku (Dagens, 1949.) — kristalne ploče ili lijepe vitraže kroz koju prodiere sunčana zraka, čime se tumačio misterij Isusova začeca. I Philippe iz Mézièresa je navodi u svojoj knjizi:

Vidimo s kolikom snagom sunce ulazi kroz staklo i kaska divna djela čini prodrijevši unutra (...). Sunce čini velika čuda, a staklo ipak ostaje cijelo jer, iako sunce prolazi kroza nj svaki dan, nimalo ga ne kvari i ne oštećuje. Ako sunce, kao što smo rekli, ima takvu snagu, ne treba se čuditi što tvorac sunca, za ljubav nas bijednih, ali sretnih, tako lako prodire kroz ostakljeni prozor sobe svoje blažene majke. (Philippe iz Mézièresa 1993:182)

(Autor se nadahnua riječima srednjovjekovne mističarke iz 14. stoljeća Brigite Švedske, kojoj se Krist obratio ovako: "Otjelovih se bez grijeha i požude ušavši u utrobu Djevice Marije poput sjajnoga sunca koje prolazi kroz čisto i prozirno staklo. I kao što, prodirući kroza nj, sunce ne oštećuje staklo, tako ni djevičanstvo Marijino ne bješe povrijeđeno ni okaljano kada od nje uzeh svoj ljudski lik"; Brigita Švedska 1850: knj. I, 1. 1. glava 1).

U priči o lovu na jednoroga koju iznosi Philippe iz Mézièresa zrcalo upućuje na prozirno okno, na prozor kroz koji se može vidjeti jedna druga, savršenija stvarnost. Joan B. Williamson smješta tu verziju u kristološki kontekst, što je navodi na usporedbu s čuvenom tapiserijom Vid iz ciklusa Dama s jednorogom koji se čuva u pariškom Muzeju srednjovjekovnih umjetnosti Cluny. (Prema tradiciji, tapiserije s likom jednoroga bile su radene kao svadbeni dar; usp. Freeman 1983:30). Međutim, postoji jedna bitna razlika. Dok se u zrcalu na tapiseriji vidi lik jednoroga, u zrcalu iz priče Philippea iz Mézièresa se ogleda Isus Krist. Na tapiseriji je zrcalo svojevrsna zamka u koju je jednorog uhvaćen vlastitim odrazom. U Knjizi o vrijednosti otajstva braka i duševnoj okrepici udanih gospa jednorog je preobražen, jer u njoj zrcalo otkriva jednu oku nevidljivu, nadnaravnu, božansku stvarnost (Williamson 1990:223).

U Prvoj poslanici Korinćanima sveti Pavao stvara jednu od najpoznatijih metafora u vezi sa zrcalom: "Sada vidimo u ogledalu, u zagonetki, a onda ćemo licem u lice" (1Kor 13,12). Toj se misli vraća i u Drugoj poslanici Korinćanima pojašnjavajući je: "A mi svi, koji otkrivena lica odrazujemo kao ogledalo slavu Gospodnju, preobražavamo se u tu istu sliku, uvijek sve slavniju, jer dolazi od Gospodina, od Duha" (2Kor 3,18).

Umjesto da bude tek neutralan instrument spoznaje, zrcalo sadržava obećanje preobrazbe čovjekove i izravnoga promatranja Boga. Sveti Pavao slici viđenoj u zrcalu oštro suprotstavlja viđenje "licem u lice". Ta dihotomija ujedno ima pesimistično obilježje, budući da je spoznaja "u zrcalu", na koju je čovjek ograničen na ovome svijetu, nesavršena, nepotpuna i neusporedivo manje vrijedna od one koja mu je obećana u budućnosti, jer je ona tek viđenje "u zagonetki", to jest kroz simbolične predodžbe. Međutim, opreka između "sada" i "tada" nije sasvim lišena nade, jer uvodi eshatološku perspektivu te u tom smislu slika koja se vidi u zrcalu postaje znak jednoga novog obećanja: sada možemo vidjeti tek neizravno, i to pomoću simbola, dok ćemo kasnije vidjeti licem u lice. Sva nesavršenost zemaljskoga svijeta bit će poništena te će nas buduće viđenje, već — doduše tek nepotpuno i slabašno — naviješteno odrazom u zrcalu, pretvoriti u sliku koju promatramo (Einar Már Jónsson 1995:69-70).

Promatrati zrcalo poput jednoroga znači vidjeti u njemu Krista i osloboditi se vlastite neprozirnosti. Razumljivo je što u knjizi namijenjenoj ženama sa svrhom objašnjavanja vrijednosti sakramenta braka središnje mjesto zauzima otjelovljenje Kristovo, predočeno kao mistično vjenčanje Boga s Djevicom Marijom, odnosno Krista s ljudskom naravi. Philippe iz Mézièresa služi se metaforom zrcala — koje naziva pladnjem suzâ — i da bi govorio o muči i smrti Isusovoj, toj nužnoj dopuni otjelovljenja. Čitateljice njegove Knjige o vrijednosti otajstva braka i o duševnoj okrepici udanih gospa moraju si predočiti Kristove patnje kao da ih promatraju u zrcalu i pritom gledati na njih kao na lijek za tijelo i dušu: "Bude li se nesretno udana i bolesna žena ogledala u tom dragocjenom primjeru (...), sigurno će ozdrait od svih svojih bolesti i nježno, potpuno i sveto zavoljeti svoga muža poput njega [njezina besmrtnog Supruga]" (Philippe iz Mézièresa 1993:272). Kroz lik jednoroga Philippe iz Mézièresa preporučuje svojim čitateljicima da u Kristu, savršenom Suprugu, gledaju odraz svojih ovozemaljskih nesavršenih muževa. Slika u zrcalu temelj je moralne obnove i spasenja. Čovjek stvoren na sliku i priliku Božju tek je iskrivljen odraz te slike i prilike. Pokazujući izobličenu ili pak, obratno, idealnu stvarnost, zrcalo potiče na to da se promotrimo kritičkim okom i da doživimo moralnu i duhovnu preobrazbu. ▣

Ulomak iz veće cjeline
S francuskoga preveo Željko Klaić

Životinja u predajama o vješticama

KULTURNA ANTROPOLOGINJA POKAZUJE KAKO JE SPOSOBNOST VJEŠTICA DA SE POJAVLJUJU U OBLIKU RAZLIČITIH ŽIVOTINJA BEZ SUMNJE JEDNA OD NJIHOVIH NAJTIPIČNIJIH I NAJRAŠIRENIJIH OSOBINA KOJA IM SE PRIPISUJE U PREDAJAMA POSVUDA PO EUROPI

MIRJAM MENCEJ

Ključne životinje: krastača, žaba, gavran, konj ili ždrijebe, kukac, lisica, mačka, miš, pas, pijetao, ptica, sova, svinja, zec...

Istraživači europskog čarobnjaštva dugo su pokušavali otkriti načine kako razlikovati narodni sloj vjerovanja u vještice od onih elemenata koje je tek poslije, u doba lova na vještice, unijela crkvena elita. Clive Holmes, koji je istraživao englesko čarobnjaštvo, smatra da u njemu možemo pronaći tri vrste vjerovanja koja je moguće razumjeti kao tipično "narodna" — jedno od njih je i sposobnost "vještice" da privuče moći životinjskoga svijeta (Holmes 1984:94). Iako Christina Larner upozorava na problematičnost takvih pokušaja definiranja distinkcije tih dvaju slojeva, narodnoga i elitnoga te naglašava da uvijek postoji više razina narodnoga vjerovanja, da se one mogu razlikovati od područja do područja te da narodno vjerovanje nikada nije nešto statično (Holmes 1984:53-54; usp. Hastrup 1990:197), ipak je sposobnost vještica da se pojavljuju u obliku različitih životinja bez sumnje jedna od njihovih najtipičnijih i najraširenijih osobina koja im se pripisuje u predajama posvuda po Europi. Već je Izidor Seviljski pisao o vješticama (*De transformatis, Etym.* 11.4.2): "(...) Neki tvrde da su vještice ljudska bića (*hominibus*) koja se pretvaraju u divlje životinje. Činjenica je da se mnogi kriminalci u namjeri da prikriju svoja zlodjela pretvaraju u divlje životinje s pomoću magijskih obrazaca ili magijske moći određenih ljekovitih biljaka" (prema Rey-Henningsen 1994:206). I Apulej u romanu *Metamorfoze* ili *Zlatni magarac* piše o sposobnosti vještica da mijenjaju svoje obličje i pretvaraju se u bilo koju životinju (posebno navodi pticu, psa, miša i muhu) kako ih nitko ne bi mogao prepoznati, ali i da u životinje mogu pretvoriti i druge ljude (*Metamorphoses* 1910:30-3, 65).

o vješticama koje su (još uvijek?) i te kako žive Prema europskim vjerovanjima vještica se može pretvoriti u raznorodne životinje: svinju, krastaču, žabu, psa, mačku, gavranu, zeca, pticu, sovu, kukca, konja ili ždrijebe, pijetla, miša, lisicu... (usp. Gerlach 1999:968-972; Mrkun 1934:26; Kruse 1951:12; Tokarev 1957:28; Tongue 1963:321-325; Dömötör 1973:180, 183; Rockwell 1978:87; Briggs 1980:76-87; Wo niak 1984:48, 61; Marjanić 2006:175-180; Šešo 2007:258). U Irskoj i Walesu zapisane su brojne predaje o vješticama koje se pretvaraju u zeca odnosno zečicu (Boyle 1973:315). Prema njemačkom vjerovanju, krajem sedamdesetih godina, kad je Inge Schöck vršila istraživanja, bila je uvriježena predodžba o vješticama koja se pretvara u mačku i noću dolazi u tuđe staje (Schöck 1978:96-7). Schiffmann piše da je najčešći zločin vještica na području Poljske, gdje je istraživala čarobnjaštvo, bio da su se pretvarale u krastače i u tom obličju ulazile u susjedove staje gdje su krale mlijeko. Takvo je vjerovanje vrlo rašireno i u drugim dijelovima Poljske (Schiffmann 1987:159). Sudeći prema slavenskim vjerovanjima, vještica se može pretvoriti u različite životinje: svinju, mačku, psa, kravu, lisicu, ovcu, zeca, vuka, svraku, sovu, kokoš, muhu, leptira, pauka, gusku itd. (Đorđević 1953:27; Radenković 1999:220), no najčešće se susreću vjerovanja o pretvaranju vještica u krastaču (Plotnikova 2004:221).

U ruralnim područjima na istoku Slovenije uz granicu s Hrvatskom, gdje smo zajedno sa studentima od 2000. do 2001. godine istraživali čarobnjaštvo, naišli smo na

vjerovanja o vješticama koja su (još uvijek?) i te kako živa. Iako su naši sugovornici uglavnom govorili o iskustvima s vješticama koja su imali prije deset, dvadeset ili pedeset godina, većinom se radilo o njihovim vlastitim iskustvima i iskustvima njihovih rodaka, susjeda ili prijatelja, a mnogi od njih su čvrsto vjerovali u vještice. Ni na ovom području veza između vještice i životinja nije bila nepoznata. Vještica se pojavljuje u vezi sa životinjama u tri kompleksa vjerovanja koja se očituju u ispričanim

I: Ako krastača prođe pored tebe, ako ti pređe preko puta, donijet će ti nesreću. (37)

Drugi su tvrdili da se krastača pojavljuje zbog zloće, gnjeva, da je to zavist, da njezin dolazak znači da je netko ljut na tebe i sl. Ni ovdje krastača nije neposredno povezana s vješticama, no ako znamo da je zavist temeljna emocija koju ljudi pripisuju onima koje sumnjiče za (susjedsko) čarobnjaštvo (Mencej 2006:93-107), možemo pretpostaviti da se radi o dikciji koja ljudima "upoznatim" s lokalnim znanjem o čarobnjaštvu jasno priopćuje da govore o vješticama, dok se u razgovoru s onima koji nisu "upućeni" na taj način čuva distanca od vjerovanja za koje se pretpostavlja da će im se činiti zaostalo, glupo i sl.

I: Govorilo se prije, kad je bila ona korundača, ona krastača, krastača, da je ulazila u staju ako je u nekoj kući žena bila ljuta na nekoga i kad bi ona došla, više nije bilo mlijeka, isisala je sve mlijeko i kod te krave ga više nije bilo. (105)

Unatoč svemu, naši su kazivači ipak najčešće povezivali krastaču izravno s vješticom: govorili su ili o sposobnosti vještice da se pretvori u krastaču ili o tome da svoje krastače šalje uokolo. Ili jedna ili druga sposobnost obično je označavala uvjet za nastala štetna djela. Uglavnom se radilo o krađi mlijeka iz staja drugih ljudi, i takvo se djelo pripisivalo vješticama po cijeloj Europi (usp. Tokarev 1957:29; Jenkins 1991:311; Nildin-Wall, Wall 1993; Gura 1997:391), a što očito ukazuje na veliko gospodarsko značenje koje su mlijeko i mliječni proizvodi imali u ishrani ljudi (usp. Nildin-Wall, Wall 1993:69).

Rjeđe se pričalo da vještica-krastača može nanijeti štetu stoci i na druge načine, na primjer tako da se stoka ne razvija (utiče na gubitak apetita, uginuće) ili tako da sprječava uspjeh gospodarskih aktivnosti, na primjer žetve.

Vještica-krastača mogla je prouzrokovati i svađu među supružnicima:

I: ... Kod kuće se potukla s mužem, gurnula ga s kreveta i rekla: "Kad sam ... ga gurnula s kreveta na pod, ispod kreveta je iskočila vještica u obliku krastače." (...) Rekla je: "Ja: E nećeš! I onda sam je ubola," kaže, "i uništila, zgzabila!" Rekla je: "J. K. je baš u to vrijeme izgubila nogu!" /smijeh/ (11)

Naši sugovornici obično se nisu jasno izjašnjavali o tome kakav je zapravo odnos između vještice i krastače. Pretvarali se vještica sama u krastaču, šalje li svoje pomoćnike da napakoste drugima u obliku krastače, ili se možda radi o njezinoj duši koja u obliku krastače napušta tijelo? Izgleda da to pitanje ljude nije pretjerano zanimalo jer sami to nikad nisu pokušavali objasniti, a na naše izričito pitanje obično nisu imali točan odgovor. Čak i kada je iz same priče bilo moguće zaključiti što ljudi misle o načinu na koji je vještica povezana s krastačom, njihova su se mišljenja često razilazila. Neki su na primjer izričito govorili da se vještica pretvara u krastaču. (...)

Mišljenje da vještica šalje krastače, svoje pomoćnike da napakoste drugima, odnosno da svaka vještica ima svoje krastače, bilo je rjeđe:

I: Svaka je vještica imala svoje krastače. Mi kažemo krota ili krastača. I tako smo nekada prije, kad bi skakutale preko praga, prema staji, zar ne?! Preko puta u staju, zar ne?! I



Zelena krastača

memorativa, odnosno predajama: vještica se pretvara u krastaču; vještica ima životinjske pomoćnike; vještica je osoba koja može pretvoriti sebe ili drugoga u kobilu, odnosno konja. U nastavku ću posebno predstaviti svaki od tih sklopova te ukazati na ispreplitanje i razlike među njima. (Zbog delikatne teme ne navodim imena i točne lokacije niti imena naših sugovornika. U terenskom istraživanju čarobnjaštva sudjelovali su studenti Odjela za etnologiju i kulturnu antropologiju koji su 2000./2001. te 2001./2002. godine pod mojim vodstvom pohađali Vježbe iz folkloristike te sudionici ljetnih radionica — srpnja 2000. i 2001. godine. Transkripcije na kojima se temelji istraživanje u potpunosti su djelo studenata. Snimljeni audio-vizualni materijal — kasete i fotografije — te podaci o kazivačima, vremenu i mjestu snimanja itd. nalaze se u dokumentaciji Odjela za etnologiju i kulturnu antropologiju Filozofskog fakulteta u Ljubljani. Oznake koje slijede citat su oznake kazivača/ispitivača: **I** je oznaka kazivača, a **S** oznaka ispitivača, etnologa.)

Vještica-krastača Životinja koju su ljudi na području našeg istraživanja u pravilu najčešće povezivali s vješticama je krastača. Iako je dio stanovnika prilikom susreta s krastačom imao samo negativne asocijacije, ipak je nisu izravno povezivali s vješticama. Naši su sugovornici na primjer spominjali kako krastača donosi "nesreću", kako je loš znak i slično:

ZOO-TEMAT: KNJIŽEVNA ŽIVOTINJA ILI ZAŠTO ČITATI ŽIVOTINJU

onda se govorilo, moj tata je često rekao da je vještica imala takvu krastaču i tako.

S: I što ste napravili s krastačama?

I: Ništa ... naboli smo ih na vile. Ili na kolac.

I: osušila se. Da.

S: I kako je to utjecalo na vješticu?

I: Da. Da je vještica imala ... svaka vještica je imala svoju krastaču.

S: I onda, kad ste naboli krastaču na vile...

I: Da, to je onda kao kad bi vještici probili stomak. (119)

Bente Gullveig Alver je u svojim istraživanjima vjerovanja o duši u skandinavskoj tradiciji dokazala da postoji široko uvriježeno vjerovanje da duša (*hug*) nekih ljudi može biti tako snažna da dobije oblik (*ham*), npr. osobe, životinje ili još apstraktnije — svjetlosti, pare i slično (Alver 1989:111). Takve nazore o duši u obliku životinje, svjetlosti ili lahora pronalazimo i kod Slavena (usp. Tolstaja 2000; Mencej 1996, 2007, 2008; Marjanić 2006). Alver tvrdi da moramo razlikovati "metamorfozu" (kad se osoba pretvara u životinju, npr. kad postane vuk — vukodlak, medvjed) od predodžbe koja se obično povezuje s vješticama, naime da njihova duša može napustiti tijelo u obliku životinje te se ponovno vratiti u njega. U tom slučaju takvu osobu — za razliku od osobe koja je doživjela metamorfozu — možemo vidjeti istovremeno na dva mjesta: u njezinu vlastitom obliku i u obliku duše koja je dobila obličje (npr. osobe, životinje — posebice u obliku mačke, zeca, krastače, velike crne ptice ili još apstraktnije: magle, svjetlosti, pare itd.) (Alver 1989:111-112, 120). Lecouteux, naprotiv, i slučajeve vukodlaka razumije kao vjerovanja u "dvojnika" (*double*), fizički *alter ego* čovjeka koji putuje naokolo dok on spava odnosno dok je u transu, a njegovo je tijelo naizgled mrtvo. Izraz "dvojnika" pritom se Lecouteux čini prikladniji od izraza "duša". Čovjek prema Lecouteuxovu shvaćanju posjeduje dvojnika, i to najčešće dva: jednoga materijalnoga odnosno fizičkoga, koji ima moć pretvorbe u životinju ili da zadrži ljudski oblik, i drugoga — duhovnoga, odnosno psihičkoga, koji je isto tako sposoban izvesti metamorfozu, a najčešće se pojavljuje u snovima (Lecouteux 1992). Veza između čovjeka i njegove duše/dvojnika, čak i kad je ona izvan tijela i dalje je veoma snažna: ozljede koje duša zadobije kad je izvan tijela nanose se čovjeku čija je duša ranjena (Alver 1989:111; Lecouteux 1992:95, 129).

Kao što je vidljivo iz nekih spomenutih predaja — iz onih u kojima su naši kazivači tvrdili da se vještica *pretvara* u krastaču, odnosno da "vještica jest u krastači" te iz onih o uništavanju krastače koju je navodno vještica poslala, rane na tijelu krastače uvijek su vidljive i na tijelu vještice. (...)

Vjerovanja o vezi između vještice i krastače na našem području možemo, dakle, najlakše objasniti kao predodžbu o sposobnosti vještice da šalje svoju dušu iz tijela u obliku životinje. Tu bi sposobnost mogli razumjeti kao šamanističku — jedna od glavnih karakteristika šamana upravo je njegova sposobnost slanja duše iz tijela (usp. Lecouteux 1992:17; Grambo 1975:40-41; Ginzburg 1992:136-239; Klaniczay 1990:146-247; Šmitek 2004:199-201; Marjanić 2006:172-181 i drugi).

Krastače natakute na kolce ili vile ✶ Kad bi krastača došla u blizinu kuće ili staje ili čak ušla u nju, ljudi bi je obično *naboli* na vile, kolac ili rjeđe na kost; a ponekad su je pribili na vrata i sl. Pričali su nam da su prije često vidali krastače natakute na kolce ili vile po njivama, poljima, pored kuća itd. (...)

Drugi načini postupanja s krastačama na našem području su manje uobičajeni: nekada je krastaču trebalo samo baciti, upucati ili jednostavno je ostaviti na miru.

Iz mnogih predaja o paljenju, odnosno probadanju krastača uočljivo je da taj postupak nije bio namijenjen samo uništenju čarolije, odnosno moći vještice, nego istovremeno — ili prije svega — i *identifikaciji vještice*. Ako su krastaču bacili u vatru, sljedeći su dan prepoznali vješticu u ženi iz sela koja je imala opekline; ako su je proboli kolcem, vješticu su prepoznali u ženi koja je imala rupu na pregači ili ranu na tijelu. Ponekad su je prepoznali jednostavno po tome jer je dotrčala do njih dok su spaljivali ili nabadali krastaču, što je značilo da se zbog bolova koje je osjećala željela ispričati ili, kao što se reklo, "spasiti", moliti da je ostave na miru. (...)

Pucanje na životinje, njihovo spaljivanje, probadanje i sl., što ostavlja posljedice (bolove, rane, smrt...) na tijelu vještice te tako omogućava njezinu identifikaciju, stalna je pojava u europskim predajama o vješticama. Jedan od

vjerojatno najstarijih zapisa na tu temu potječe s početka 13. stoljeća i govori o ženi kojoj je jedno za drugim umrlo dvoje djece prije napunjene prve godine života. Pošto su se širile glasine o tome da su im vještice isisale krv, majka se odlučila da će u noći kad njezino treće dijete napuni prvu godinu života, sačekati vješticu. Kad je vještica na leđima vuka zaista došla na vrata, majka joj je na lice pritisnula užareno željezo i sljedeći dan su po opeklinama na licu prepoznali vješticu u staroj susjedi (Lecouteux 1992:95-96). Isti motiv nalazimo i u sudnjima vješticama u vrijeme lova na vještice. U Švedskoj su u 17. stoljeću neku ženu optužili da je vještica jer je njezin muž, ugledavši mačku na rubu bunara gurnuo je unutra, i odmah nakon toga se vratio kući našavši ženu sa slomljenom nogom i potpuno mokru (Nildin Wall, Wall 1993:73); isti motiv pojavljuje se i na sudnjima u Engleskoj (Macfarlane 1970:172). Takve predaje zabilježili su i folkloristi, odnosno, etnolozi na području Francuske još u 19. stoljeću (Devlin 1987:110; Đorđević 1953:11), a susreću se i u novijim zapisima iz 20. stoljeća diljem Europe. U Ulsteru su npr. zabilježene predaje o ljudima koji su se pretvorili u životinje da bi u njihovom obličju lakše krali mlijeko. Kad je jedna od krava davala premalo mlijeka, vlasnici su noću stražarili pored nje kako bi vidjeli hoće li je tko pomesti. Tada se pojavila zečica i počela sisati kravu. Kad je odlazila, netko je zapucao, ali je uspjela pobjeći. Sljedeći dan su u susjedstvu otkrili ženu s ranom od vatrenog oružja i tako u njoj prepoznali zečicu koja je krala mlijeko (Glassie 1982:536). U mađarskoj pokrajini Sárrétudvari zapisana je predaja o djevojci koja se stalno smijala i nitko je nije mogao izliječiti. Onda je netko savjetovao da je okupaju u kadi. Kad

BENTE GULLVEIG ALVER JE U SVOJIM ISTRAŽIVANJIMA VJEROVANJA O DUŠI U SKANDINAVSKOJ TRADICIJU DOKAZALA DA POSTOJI ŠIROKO UVRIJEŽENO VJEROVANJE DA DUŠA (HUG) NEKIH LJUDI MOŽE BITI TAKO SNAŽNA DA DOBIJE OBLIK (HAM), NPR. OSOBE, ŽIVOTINJE ILI JOŠ APSTRAKTNIJE — SVJETLOSTI, PARE ILI SLIČNO

bi se pojavila crna mačka, trebalo ju je svezati u vreću i tući tako dugo da ipak ostane živa; dakle, nije ju se smjelo ubiti. Zatim je trebalo baciti mačku u gnoj. Kad su to napravili, babica koja je živjela u blizini se razboljela, sve kosti su joj bile slomljene, ali nije mogla umrijeti (Dömötör 1973:184-5). (Dömötör je u svom članku dokazala da su sve babice na tom području smatrale vješticama). U Poljskoj je Schiffman zabilježila predaju o događaju koji se zbio 1983. godine, koji govori o krastači koja je redovito ulazila u staju nekog seljaka čije krave nikada nisu davale dovoljno mlijeka. Na kraju je seljak zgazio krastaču unatoč molbama žene koja je tada naišla i zatražila da je ostavi na miru. Sljedeći dan ta se ista žena razboljela, leđa su joj pocrnjela i za dva je mjeseca umrla. Sličan motiv nalazimo i u predaji o seljaku koji je crnu mačku koja je skočila na njega udario štapom po šapama. Žena-vještica sve do svoje smrti nije skidala povoj s dlanova (Schiffmann 1987:159, 151). U španjolskoj Galiciji kruže predaje u kojima se ozljede životinja, npr. ubod ili opekline na tijelu crne mačke, podudaraju sa smrću, odnosno opeklinama vještice (Rey-Henningsen 1996:145-146, br. 81, 82, vidi i 85) (usp. Kruse 1951:19-38; Schöck 1978:110-113; Bošković-Stulli 1991:152; navedeno prema Šešo 2007:259).

Priče o vještici koja se pretvara u životinju, i u tom obličju ide u tuđe staje krasti mlijeko ili prouzrokuje neku drugu štetu, često imaju tipičnu strukturu migracijske predaje tipa *The witch that was hurt* (Christiansen ML 3055): životinja je ranjena, ali obično uspijeva pobjeći, a tamo gdje se krije ljudi nađu ranjenu ženu — tobožnju vješticu. U Irskoj je zabilježena inačica te predaje iz 19. i 20. stoljeća, iako Dhuibhne vjeruje da je poznata već od srednjeg vijeka.

Vjerovanje na kojem se temelji ta predaja, tj. da su se neke žene pretvarale u zeca s namjerom da krađu mlijeko ili maslac, zabilježeno je već u 12. stoljeću u Cambrensisovoj *Topographia Hibernica* i ponovno u 17. stoljeću u Camdenovoj *Britannii* (Dhuibhne 1993:78).

Sličan motiv pronalazimo i u čestim predajama o krađi maslaca, na koje pak nismo naišli na području naših istraživanja. Jedna od metoda za krađu bila je ta da vještica izvuče maslac iz tuđe posude za vrijeme bućkanja. Zato su ljudi kad bućkanje, pravljenje maslaca ne bi bilo uspješno, uzeli užarenu kosu i zarezali kroz gusto vrhnje — time su primorali vješticu da ispusti to što je imala u vlasti. Predaje završavaju otkrivanjem žene koja u trenutku kad užarenom kosom zareže kroz vrhnje zadobije duboke posjekotine. Ljudi su vjerovali da se u vrhnju nalazila duša vještice i bili su čvrsto uvjereni da se ozljede duše očituju na tijelu vještice (Alver 1989:118-9).

Borba među spolovima ✶ Dhuibhne je na primjeru predaje o vješticama u životinjskom obličju pokušala dokazati da na temelju analize simbola takve predaje možemo razumjeti kao izraz borbe među spolovima. Tako npr. tumači irsku verziju migracijske predaje *The witch that was hurt* pod naslovom *Starica kao zečica* (*The old woman as a hare*). Predaja govori o ženi koja se pretvorila u zečicu te u tom obličju ulazila u tuđe staje i krala mlijeko. Neki muškarac je to primijetio i pratio je. U trenutku kad se provlačila kroz rupu kako bi se vratila svojoj kući, muškarac je zapucao. Kad je potom ušao u kuću starice, muškarac je vidio kako ranjena leži na krevetu — rana je bila na istom mjestu gdje je ranio zečicu. Dhuibhne vjeruje da kuća, rupa u zidu, slomljeni prozor, posuda za mlijeko, mlijeko, dakle, elementi koji se pojavljuju u predaji, imaju očigledan ženski simbolizam, dok su metci, puške, psi i lopate, dakle, sve što se u predaji upotrebljava protiv žene, standardni falusni (muški) simboli. Prema njezinoj interpretaciji, ovu predaju, dakle, možemo razumjeti kao pokušaj muškarca da siluje odnosno obeščasti stariju ženu (Dhuibhne 1993:79-81).

Prema interpretaciji Éilís Ní Dhuibhne vile, kolce, oštre štapove i slična pomagala na koja su nabadali krastače-vještice na istraživanom području mogli smo razumjeti kao falusne simbole, ali je potrebno upozoriti i na činjenicu da te obrambene metode nisu koristili samo muškarci nego i žene. No s obzirom na to da se, kao što je poznato, većina žena pokorava ulozi koju od nje očekuju muškarci i cjelokupna zajednica te ju je spremna braniti jednakim žarom kao bilo koji muškarac s ciljem preodgoja ostalih žena (usp. Larner 1984:62), ta činjenica i nije toliko bitna. Mržnju među spolovima odnosno prikrivenu mizoginiju moguće je pronaći i u nekim predajama koje inače nisu dio kompleksa vjerovanja o čarobnjaštvu na ovom području, ali ih ljudi pričaju uglavnom da bi se zabavljali, no činjenica da ih svejedno pričaju ipak znači da u toj zajednici obavljaju važnu funkciju. Tipičan je na primjer "poučni kraj" predaja iz kojih

saznajemo da je muž štapom istukao ženu jer je otkrio da je vještica (usp. Mencej 2006:256). Dovoljno vjerojatna se čini tvrdnja da je u nekim slučajevima temeljna funkcija tih priča upravo izražavanje neprijateljskih osjećaja prema ženama ili možda "borba spolova", kao što tvrdi Dhuibhne. Ili je možda još točnije da je uporan pokušaj muškaraca da pokore žene način da utvrde svoj autoritet nad njima. (...) ▣

Ulomak iz veće cjeline

Značenje životinja u predajama sino-korejskoga svijeta

AUTORICA POKAZUJE KAKO U RAZLIČITIM KONTEKSTIMA ŽIVOTINJE POPRIMAJU RAZLIČITA ZNAČENJA, NJIHOVA SIMBOLIKA NIJE NI JEDINSTVENA NI DOSLJEDNA. DOK JE PIJETAO U BUDIZMU SIMBOL POŽUDE, U ŠAMANISTIČKOM RITUALU ON JE NAJMOĆNIJI U ISTJERIVANJU DEMONA I ZLIH DUHOVA

SNJEŽANA ZORIĆ

Ključne životinje: feniks, jednorog, kornjača, zmaj

Životinje su vrlo čest motiv sino-korejskih predaja, kako usmene tako i pisane tradicije, a prisustvo im se daje utvrditi i u religijskim formama budizma, taoizma i šamanizma, s jedne strane te sekularnim oblicima konfucijanističke etike i umijeća vladanja s druge. Životinje se pojavljuju kao analogije predaka u šamanističkom ritualu (*kut*), kao metafore za domenu njihova djelovanja ili pak kao utjelovljenje vrlina inskribiranih u njihovu biću. Životinje mogu korespondirati s čovjekovim spoznajnim moćima kao npr. u budizmu, biti simbolima alkemijskih taoističkih pretvorbi ili pak insignije čovjekova statusa unutar stroge socijalne konfucijanske stratifikacije. Tako je broj pandži na odjeći znak statusa; careva odjeća ukrašena je zmajem s pet pandži, prinčevska s četiri, a ostalih službenika s tri pandže. (...)

Životinja u kontekstu * U različitim kontekstima životinje poprimaju različita značenja, njihova simbolika nije ni jedinstvena ni dosljedna. Dok je pijetao u budizmu simbol požude, u šamanističkom ritualu on je najmoćniji u istjerivanju demona i zlih duhova. Teorijski okvir prikladan za razmatranje životinja u toj polivalentnosti značenja jest ritual. Svojim višestrukim performativnim mogućnostima koje sežu od oblika razuzdane šamanske igre (*nolda*) s božanstvima i duhovima do decentnoga štovanja predaka u konfucijanskom celebriranju učitelja i njegovih 72 učenika, između kojih se nalaze taoističke alkemističke prakse za postizanjem besmrtnosti ili pak budističko meditativno kultiviranje ljudske prirode, ritual jest prikladan mjesto kako za pojavljivanje životinja tako i tumačenju njihove uloge u njemu. Spomenute vrste ritualnih izvedbi služe kao egzistencijalni naputak za dostizanje određenih ciljeva konstitutivnih za jedan, smislom ispunjen život, ali i za njegovu estetizaciju. Ne samo da izvanjska ritualna izvedba slijedi pravila vladajuće estetike u pogledu uređenja prostora, oltara, žrtvenih prinosa i odjeće, nego se, kada je riječ o unutrašnjem ritualu, trudi oko realiziranja moralne ljepote u preobraženoj ljudskoj prirodi. U kontekstu šamanizma i konfucijanizma rituali se izvode javno i od značaja su za zajednicu bilo kao ceremonije kojima se iskazuje strahopoštavanje spram Neba i cara kao njegova zemaljskoga zastupnika na Zmajevu tronu ili pak kao zazivanje duhova predaka koji su u šamanističkom obredu mjerodavni za uspostavljanje narušena ravnovesja u obiteljskom životu ili zajednici zbog nepoštivanja zahtjeva duhova koji vladaju prostorom između neba i zemlje. Taoistički i budistički rituali koncentriraju se više na unutrašnje metamorfoze koje ovise o sasvim drugim faktorima nego li su socijalni; oni predstavljaju hvatanje u koštac s vlastitim bićem i njegovim ambivalentnim transcendentalno-imanentnim prisustvom u svijetu.

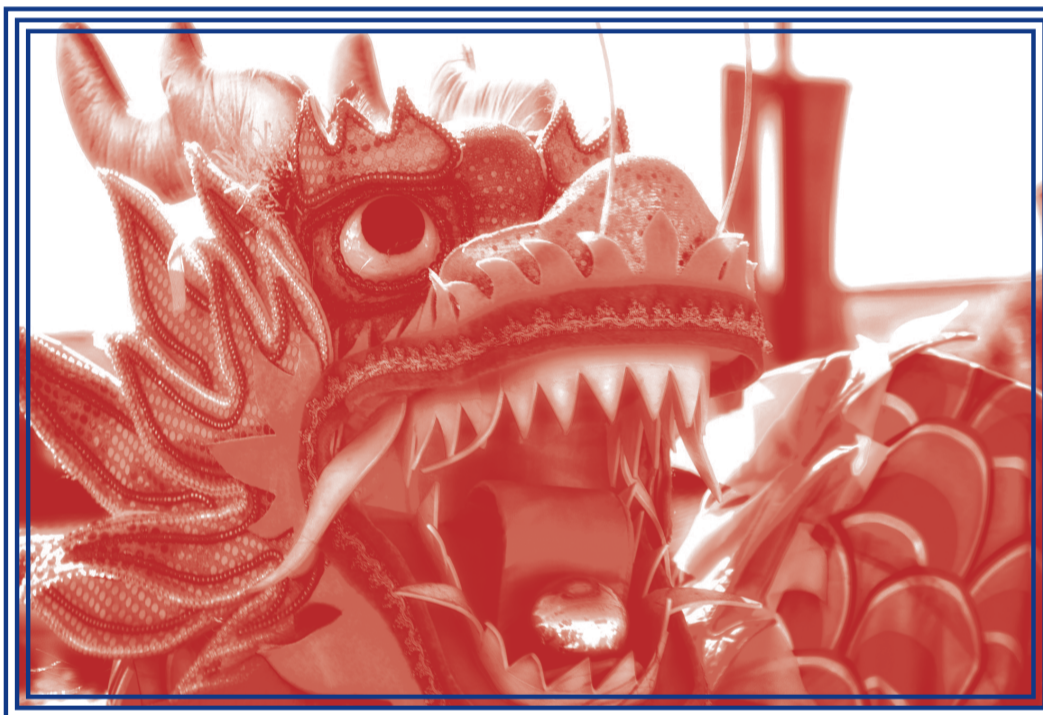
Životinja zaštitnik/zaštitnica * Iako korejska povijest seže sve do 5. tisućljeća pr. Kr., barem što se tiče mitskih izvješća o njezinim počecima (usp. mit o Tnagunu

i postanku korejske rase preobrazbom medvjedice u čovjeka), konkretnija se znanja bilježe tek iz prvih susreta s Kinezima, čijom su pomoći bila ujedinjena tada raznolika i mala, ali zaraćena korejska kraljevstva. Uvođenjem budizma u vremenu dinastije *Silla* počinju se po prvi puta zapisivati tekstovi dok se konfucijanski *Klasici* uče napamet i postaju mjerilom obrazovanosti i uspješnosti unutar društvene hijerarhije. Dotadašnji kraljevi korejskih dinastija bili su sljedbenici šamanizma, pismo nije postojalo pa se tako s kineskom tradicijom preuzima i kinesko pismo. Ono međutim nije bilo prikladno zapisivanju korejskog jezika, tako

ili svijesti. Komunikativnost koja se time uspostavlja s neprijateljskim vanjskim svijetom imala je jasnu pragmatičku svrhu — grupa ljudi koja dijeli zajednički prostor identificira se obično s nekom od životinja koja postaje njezinim zaštitnikom pa nam povijesna izvješća iz vremena Zhou spominju plemena Psa, Konja, Zmaja ili Feniksa. Već u 3. tisućljeću pr. Kr. pripisuje se kineskim carevima totemističko porijeklo, a oni se sami prikazuju kao poluživotinje. Prvi od pet legendarnih careva *Fu-xi* imao je lice čovjeka i tijelo zmije; *Shen-Nong* glavu vola; car *Huang-di* predstavljen je u liku sove; *Yu*, navodni osnivač dinastije Xia-Dynastie, imao je tigrovu njušku (Moritz 1990:14).

Obogotvorene prirodne pojave i bića imale su magijski utjecaj na čovjeka, a već se vrlo rano počelo karakter životinje izvoditi iz kineskih homonima kojima taj jezik obiluje. Upravo ta činjenica postaje kasnije temeljem relacionalnosti značenja određenih životinjskih ili mitskih bića i njima korespondirajućih kvaliteta i obilježja života. Navela bih samo neke od njih: riječ za ribu npr. zvuči jednako kao i riječ za obilje (*yü*) pa tako ona postaje simbolom bogatstva i omiljeni je dar na žrtvenom oltaru; zlatna je ribica prikladan svadbeni dar jer *njezina* riječ *chin yü* zvuči isto kao i obilje zlata; šišmiš (*p'ien-fu*) je jedan od najčešćih simbola sreće (*fu*), a kada ih se prikaže petoricu zajedno, donose pet blagoslova — dug život, zdravlje, bogatstvo, ljubav prema vrlini i prirodnu smrt; bogatstvo može simbolizirati i jelen (*lu*) zato što je jednakozvučan s pojmom dobre zarade, a šaran (*li*) upućuje na uspjeh u poslovnom životu jer donosi prednosti pred drugima (*li*).

U kineskom se jeziku npr. za obilježavanje magijske snage upotrebljava riječ/znak "*ling*" ili "*de*". Sinolog Eduard Erkes u jednom neobjavljenom rukopisu objašnjava sliku znaka "*de*" kao "onoga što posredstvom oka zrači iz srca", čime se implicira emanacija jedne unutarnje, duševne snage. Ova se predodžba magijskog djelovanja s vremenom odvojila od znaka "*de*" i postajala je sve apstraktnijom dok se napokon nije počela odnositi na pojam "kakvoće" i njegovu moralnu inačicu "sposobnost". U skladu s razvojem etičke socijalne svijesti u Kini razvio se ideogram "*de*" u pojam krucijalan za cjelokupni kineski svjetonazor, a to je "vrlina". U vremenu Konfucija, negdje u 6. stoljeću pr. Kr. možemo u tekstovima naći duboke refleksije, sustavna i diskurzivna razmišljanja koja su se bavila fenomenom vrline. O njoj je ovisilo sve u svijetu, a svoj najviši oblik ostvaruje vrlina u odanosti sinova spram svojih roditelja, posebice očeva, poznate kao dječji pijetet, *hsiao*. Iz opisanoga postaje za Erkesa očitim da je moral u Kini povezan s jednim totemističko-animističkim iskonom, zbog čega postaje nužnom i sasvim specifična suprozetost između religiozne svijesti i njezine moralne provedbe (Moritz 1990:15). Ralf Moritz u svom meritornom djelu *Filozofija stare Kine* smatra da je upravo takva slikovno-pojmovna relacionalnost kineskog mišljenja omogućila da moral čovjeka postane i moralom prirode, dakle, dolazi do jedne kozmologizacije morala utemeljene u prirodi samoga jezika. Četiri se životinje u tom kontekstu razumiju kao metafore izuzetnih magijskih moći ali i vrlina — zmaj, jednorog, feniks i kornjača.



Kineski zmaj, proslava kineske Nove godine

da je uvođenjem pisanosti u korejsku sliku svijeta ušlo i kinesko pojmovlje dotada odsutno i nepoznato Korejcima. O korejskom šamanističkom nasljeđu svjedoče iskopine u grobnicama grada Kyongju. Ovo je vrijeme u kojem kineska civilizacija i indijska religijska kultura preko korejskoga poluotoka odlaze u Japan kroz što je oblikovan jedan kulturni četverokut u kojemu su svi članovi jedan na drugoga plodno utjecali. Od ideje jednog bića, arhetipa nekog lika kojeg poznaje svaka od ovih kultura iz međusobnih susreta pripisuje mu svaka i dodatna značenja čime dolazi do stvaranja novih likova i bića. Korejski su učenjaci rado odlazili u Kinu, a i redovnici su se tamo nadali pronaći izvore istine i odgovore na svoja metafizička pitanja. Potom bi stečena znanja slali u Japan, a ovi pak potaknuti korejskim impulsom odlazili bi i sami u Kinu. Kinezi bi pak odlazili svoja znanja produbiti u Indiju.

U svojim najranijim počecima kinesko je društvo kao i ostala stara orijentalna društva klasno organizirano, a vjerovanja su mu bila usredita na animistički doživljenj okoliš i magijski odnos spram njega. Slika svijeta obiluje predodžbama nadnaravnih sila koje su prijetile čovjekovoj egzistenciji u njezinom najelementarnijem materijalnom vidu. Iz osjećaja ovisnosti, nemoći i straha s jedne strane te neizvjesnosti i potrebe za zaštitom s druge strane oblikuju se rituali sa svrhom interveniranja u te događaje posredstvom najrazličitijih nadnaravnih i čudesnih bića. Ona su u stanju tom neumoljivom prirodnom svijetu upravo ritualnim djelovanjem nametnuti jednu duhovnu strukturu koja je zapravo projicirana na svijet vanjskih događaja iz čovjekove duše

Životinje u romanu *Hadrijanovi memoari* Marguerite Yourcenar

AUTORICA POKAZUJE KAKO JE ODGOVORNOST ŠTO JU JE MARGUERITE YOURCENAR OSJEĆALA RADIKALNA: "KADA UDARAMO DIJETE ILI GA IZGLADNUJEMO, KAD GA ODGAJAMO TAKO DA MU SE MISAO IZOPAČUJE ILI DA GUBI VOLJU ZA ŽIVOTOM, ČINIMO ZLOČIN SPRAM UNIVERZUMA KOJI SE IZRAŽAVA KROZ NJEGA. TO JE ISTO TAKO ISTINITO KAD UZALUDNO UBIJAMO ŽIVOTINJU ILI KADA, BEZ DOBRA RAZLOGA, SIJEČEMO STABLO. SVAKI PUT IZDAJEMO SVOJE LJUDSKO POSLANJE KOJE BI SE SASTOJALO U TOME DA ORGANIZIRAMO NEŠTO BOLJI SVIJET" (OTVORENIH OČIJU, ZAGREB 1997: 298).

JADRANKA BRNČIĆ

Ključne životinje/imaginarna zoomorfna bića: kentaur, konj

od djetinjstva u Flandriji, preko djevojaštva i mladosti u Parizu te mnogobrojnih putovanja i boravaka po cijelom svijetu sve do osamljeničkog života na otoku Mount Desert na istočnoj obali Sjedinjenih Američkih Država, Marguerite Yourcenar (1903.-1987.) bila je okrenuta svijetu, njegovim slobodama i ograničenjima, suosjećajući s ljudima i životinjama koji trpe. Bila je glavninu života vegetarijanka, ne želeći "jesti svoje prijatelje" ni "probavljati agonije". Sudjelovala je — novčanim priložima, pisanjem pisama i brzojava odgovornim ljudima te naposljetku i samim književnim radom — u različitim humanitarnim i ekološkim akcijama za zdrave prehrambene proizvode, u bojkotu mliječnih proizvoda namijenjenih prehrani dojenčadi u Trećem svijetu, protiv pokolja tuljana u Kanadi i Norveškoj... Yourcenarino traganje za "univerzalnim čovjekom", za "boljim svijetom" proizlazi iz njezina osjećanja "ljepote svijeta" kakvo se hrani povjerenjem u sakralnost univerzuma te održava disciplinom ovladavanja sobom te otvorenošću punom razumijevanja prema svemu živom. Odgovornost što ju je osjećala radikalna je:

Kada udaramo dijete ili ga izgladnujemo, kad ga odgajamo tako da mu se misao izopačuje ili da gubi volju za životom, činimo zločin spram univerzuma koji se izražava kroz njega. To je isto tako istinito kad uzaludno ubijamo životinju ili kada, bez dobra razloga, siječemo stablo. Svaki put izdajemo svoje ljudsko poslanje koje bi se sastojalo u tome da organiziramo nešto bolji svijet (*Otvorenih očiju*, Zagreb 1997: 298).

Ovladavanje svijetom i ovladavanje sobom *

Pišući povijesni roman *Hadrijanovi memoari* (*Mémoires d'Hadrien*, 1951.) — u kojem precizno i predano ocrtava lik rimskog cara Publija Elija Hadrijana iz 2. stoljeća — Marguerite Yourcenar imala je hrabrosti ići usprot zahtjevima svojeg vremena: u vrijeme kada se tradicionalni književni oblici dekonstruiraju ili parodiraju, ona piše klasičnim stilom; u vrijeme kada se književnost odriče povijesti, ona piše povijesni roman; u vrijeme kada je u modi fragmentarno, nekoherentno poimanje svijeta, ona piše polazeći od njegove cjelovitosti, premećući kamenčice vremenski udaljene, no još uvijek prisutne kulture u mozaik naše kulturne osobnosti. Autorica — ispisujući Hadrijanovu biografiju u prvom licu, u obliku pisma budućem nasljedniku Marku Aureliju — kroz misaono, minuciozno te istodobno gotovo mistično uživljavanje u povijesni lik, izravno kontaktira s prošlošću, uspostavljajući most između povijesne znanosti i njezina predmeta, most između glasa jednog imperatora i njegova doba s glasom čovjeka uopće. Njezino književno



Kentaur i Eros, 1.–2. st. n.e., rimska kopija grčke skulpture (Afrodizija u Anatoliji)

djelo proizlazi iz istog izvora kao i njezino shvaćanje života, oboje usidreno u univerzalnom. U središtu čovjek i smrt, ljudsko naslijeđe uspjeha i neuspjeha u mnogostranosti trajno vođenog sukoba sa samim sobom.

Pitanje moći važno je pitanje u Yourcenarinu romanu. Za glavni lik nije odabrala nekoga anonimnog Rimljanina, nego cara, svojevremeno gospodara civilizirana svijeta. Međutim, *Hadrijanovi memoari* nisu samo priča o jednom imperatoru, nego i jednoj velikoj, individualnoj sudbini. Iako je prezirao svoje suvremenike, u ovom izuzetnom čovjeku susrećemo kozmopolitizam; iako se bavio vojničkim i državničkim poslovima, njegov je zavičaj kultura njegova doba; iako je sebi mogao priuštiti carski despotizam, to je čovjek koji priznaje da uči ovladavati sobom i samom vlašću, čovjek koji pada i klone te ponovno ustaje, koji vlada i služi uporno idući do kraja, otvorenih očiju, do smrti. On jest car, ali prije svega učen čovjek, umjetnik, putnik, mecena i ljubavnik, čovjek širokog iskustva i mudrosti. Kako je živio u jedinstvenome povijesnom trenutku između Cicerona i Marka Aurelija "u stoljeću posljednjih slobodnih ljudi" — kada su, kako Flaubert piše u jednom pismu, "bogovi već umrli, a Krista još nije

bilo" — on nadilazi svoju povijesnu ulogu i posve se sam suočava s njezinim zahtjevima i ograničenjima. Čini to slobodom umjetnika, gradeći Carstvo poput umjetničkog djela te čitajući svijet poput knjige. On živo sudjeluje ne samo u povijesti nego nadasve u kulturi svijeta, kao, uostalom, i sama autorica.

Imperatorov najveći uspjeh, međutim, nije bio u tome što je organizirao Rimsko Carstvo, tj. ondašnji svijet, nego u tome što je stekao moć kakvu je puno teže zadobiti — moć ovladavanja sobom. Hadrijanovo pismo zapravo je meditacija o ljudskom životu: o ograničenjima tijela, odnosu volje i žudnje, slobodi, miru i ratu, snovima, umjetnosti, ljepoti i odgovornosti, ljubavi i smrti te bilježenje tragova ovladavanja sobom i lišavanja od svega. Tek nakon niza kušnji, bolno prebrođenih, tek nakon samozaborava, on stječe nutarnji mir — usuprot smrti nalazi nepomučen mir osjećanja cjelokupnosti. Roman *Hadrijanovi memoari* stoga je, zapravo, svojevrsna inicijacija u mudrost. Ići Hadrijanovim tragovima značilo je ujedno ići i tragovima granica pisma. Pismom se komunikacija nastavlja u imaginativnom svijetu i ispunja u obzorima mudrosti.

Marguerite Yourcenar Hadrijanov je lik bila zamislila još 1928., kada joj je bilo 25 godina, ali ga nije mogla odjednom svladati te mu se neprestano vraćala tijekom života. Lik je zrio i stjecao mudrost, zahvaljujući zrelosti i mudrosti svoje (s)pisateljice. Stavljajući nas kao čitatelje u poziciju Marka Aurelija kojemu se Hadrijan obraća, autorica i nas poziva da intelektualnim instrumentarijem vlastite kulture i sami, istodobno beskompromisno i sućutno, dekonstruiramo vlastiti odnos prema svom vremenu, samom životu i sebi samima. Yourcenarin roman posve je uronjen u ponovno pronađeno vrijeme ukorijenjeno u tragičnoj arhitekturi jednoga unutarnjeg svijeta u kojem vrijeme, zapravo, i ne igra

neku ulogu. Ona kaže: "Samo iz oholosti, grubog neznanja ili kukavičluka, ne želimo vidjeti u sadašnjosti obrise epoha što će doći" (*Hadrijanovi memoari*, prev. Zlatko Crnković, Rijeka 1997, str. 319). Ili, možemo dodati: iz prošlih učiti ono što nam može pomoći da malo bolje uredimo ovaj sadašnji.

Disciplina augusta * U rimskoj mitologiji Disciplina bijaše manja božica čiji je glavni atribut bila disciplina. Sama imenica "disciplina" na latinskom je višeznačna: znači odgoj i vježbu, samokontrolu i odlučnost, učeno znanje i red u svakodnevnom životu — ona je ono što se traži od učenika (*discipulos*). Božica Disciplina zahtijevala je od svojih poklonika vrline koje je sama posjedovala: *frugalitas* (umjerenost), *severitas* (strogost) i *fidelis* (vjernost). Štujući Disciplinu, rimski vojnici su postajali umjerenima u trošenju i novca i energije, a vrline strogosti i stege očitovale su se u usredotočenosti i odlučnosti — njihova disciplina nije bila sloboda kojom su činili što su htjeli, nego snaga kojom su činili ono što, unatoč unutarnjim protivljenjima, mora biti učinjeno da bi se održao red. Božica Disciplina je bila vjerna rimskoj vojsci i rimskom narodu, što je i od

Festival kreativnih rodnih praksi

3.-8.11.2011.

VOX FEMINAE

kino Grič • Dokukino • Studio Smijeha
www.voxfeminae.net

IZVEDBE POLITIČKE KUHINJE

ESEJ O PERFORMANSIMA U RAZDOBLJU NAŠE TRANZICIJE U KOJIMA SE HRANA RABI KAO POLITIČKA METAFORA, A U POVODU 7. DANA OTVORENIH ATELIJERA: ŽITNJAČKI RECEPTI/UMJETNOST I HRANA, ATELIJERI ŽITNJAK, ZAGREB, 15. – 30. LISTOPADA 2011.

SUZANA MARJANIĆ

Ispisujući pregled uloge hrane u umjetnosti performansa do 1981. godine, Linda Montano ponudila je sljedeću klasifikaciju: umjetnici mogu rabiti hranu kao politički stav (Martha Rosler, Waitresses, Nancy Buchanan, Suzanne Lacy), kao konceptualni simbol (Eleanor Antin, Howard Fried, Bonnie Sherk, Vito Acconci), kao životni princip (Tom Marioni, Les Levine), kao skulpturni materijal (Paul McCarthy, Joseph Beuys, Kipper Kids, Terry Fox, Carolee Schneemann, Motion, Bob & Bob), kao ritualnu oznaku (Barbara Smith), kao ironijsku matricu (Allan Kaprow), kao taktiku zastrašivanja (Hermann Nitsch), kao autobiografski element (Rachel Rosenthal), kao feministički stav (Suzanne Lacy, Judy Chicago, Womanhouse), kao humoristički materijal (Susan Mogul), kao strategiju preživljavanja (Leslie Labowitz) (usp. Linda Montano: "Interviews". *High Performance* 4/4, 1981/1982). Upravo na tom tragu svakako bi se mogla napisati zasebna knjiga o "jestivoj umjetnosti", što se tiče i naše scene, a kada bismo teme i motive hrane proširili izvan performansa, svakako bismo trebali spomenuti i Daniela Spoerrija čiji su radovi uglavnom koncentrirani na hranu i koje sâm naziva jestiva umjetnost (*eat art*).

No, ukratko ću se u ovome eseju (što je kraća verzija dulje verzije članka što bi trebao biti objavljen krajem godine u časopisu *Studia ethnologica Croatica*) zadržati na katalogizaciji performansa u razdoblju hrvatske tranzicije u kojima se hrana rabi kao politička metafora. Naravno, interpretativnim bilježenjem navedenih performansa koji upućuju na opasnosti realizirane metafore o političkoj kuhinji u ovoj nam vječnoj tranziciji, s obzirom na vrlo česte i dramatične sezone "ljutih papričica" na domaćoj političkoj sceni, navedeni bi se performansi, s obzirom na sveopću recesiju i depresiju, mogli jednako tako upisati u okvir globalne socijalne situacije pothranjenosti jedne milijarde čovječanstva (<http://www.1billionhungry.org>).

STRUGANJE VLASTITOGA KOSTURA Poticaj na pisanje na ovu životom nametnutu temu otvorila su mi dvojica umjetnika koji su se svojim performansima usmjerili na izvedbeni *autokanibalizam* – na pijenje, srkanje vlastite krvi i mokraće te jedenje vlastitoga tkiva, mesa, odnosno, određeno slobodnom parafrazom značenja Eliadeove metafore – na *struganje vlastitoga kostura*. Naime, dok se u šamanskoj praksi radi o *promatranju vlastitoga kostura* (duhovna vježba u kojoj šaman ostvaruje mogućnost da sebe vidi kao kostur), dakle, o nadilaženju profane ljudske sudbine i oslobađanju od nje, kako to navodi Eliade u svojoj ključnoj knjizi o šamanizmu, metafora *struganje vlastitoga kostura* u ovom kontekstu može uputiti i na performans Marine Abramović *Balkanski barok* (Venecijanski bijenale, 1997), u kojemu je umjetnica strugala *goveđe*, *kravljke kosti*, kao i na svakodnevnu strategiju preživljavanja kojoj je izloženo oko 450.000 nezaposlenih Hrvata. Poznato je da neki politički teoretičari u metafori kanibalizma iščitavaju izraz europskoga kapitalističkoga apetita; tako je Marx u *Kapitalu* kapitaliste usporedio s vukodlacima, vampirima i parazitima koji žive na račun *tuđega* rada (usp. Fabio Parasecoli: *Bite Me. Food in Popular Culture*. Oxford, 2008).

Naime, performans *Samojed* (DOPUST, Split, 2009.) Marka Markovića, u kojemu je taj umjetnik ispijao vlastitu krv kroz cjevčicu prikopčanu na venu, te performans *Perpetuum mobile* (2009.) Siniše Labrovića, u kojemu je taj konceptualac pio vlastitu mokraću, čini se kao da su otvorili veliku temu "jestivih" performansa s tjelesnim izlučevinama, ali i jedenja vlastitoga tijela, tkiva, kao što je to demonstrirao Marko Marković u drugom performansu iz ciklusa *Samojed* iste godine (Zagrebi! Festival, 2009.). I nakon što je konobar postavio bijele tanjure na dugačak stol, prekriven bijelim stolnjakom, koji, dakako, asocira na koncept Posljednje večere – u kojoj nam preostaje samo strategija preživljavanja jedenjem vlastitoga mesa – medicinska sestra s Markovićeve lijeve ruke skalpelom zasijeca i odsijeca komadićak mesa i postavlja na umjetnikov tanjur.



ZADNJA RUŽA HRVATSKA, performance, Dani otvorenih ateljea, Zagreb 2011.
Foto produkcija: BUK 2010.

No, zadržimo se na performansu *Samojed* (prvom iz tog ciklusa) Marka Markovića, koji je, s obzirom na izvedbenu *tjelesnu analizu*, obilježio 2. dane otvorenoga performansa DOPUST (Split, 2009.). Na početku performansa okupljenima je u Akvariju na Bačvicama performer podijelio šećernu vunu kao simbolički i realan učinak dobivanja slatkoće u ustima, na jeziku. Odnosno, umjetnikovom interpretacijom: "Takve zablude nam se svakodnevno serviraju putem zavaravajućih taktika konzumerizma" (usp. *Zarež*, br. 257, str. 34–35.). Zatim je umjetnik oprao ruke i sjeo na stolac, pritom mu je asistentica – medicinska sestra ruku stegnula remenom, u bojama hrvatske trobojnice, kako bi jednostavnije pronašla venu. I nakon što je medicinskom iglom ubola žilu, spojila je cjevčicu na sistem pomoću kojega je umjetnik pio, sisao vlastitu krv, gledajući pojedine dobronamjernike u publici direktno u oči, i tako prošetao pred okupljenim i radoznanim – uvijek kada je krv u pitanju – mnoštvom.

U okviru manifestacije *7 Dani otvorenih ateljea*, koji su se ove godine održali na temu *Žitnjački recepti/ Umjetnost i hrana*, Marko Marković izveo je performans *Zadnja ruža Hrvatska*, direktno aplicirajući naslov pjesme Prljavog kazališta kao naslov performansa, kojim je tematizirao, kako je pojasnio, kastinski i kolonizatorski ustroj između vladajućih i onih kojima se vlada. No, predočimo izvedbu navedenoga umjetnika: Marko Marković s krunom na glavi jede velike crvene ruže iz bijeloga bokala s hrvatskim grbom. Stilska slika govori, kako nadalje umjetnik pojašnjava, kako se tzv. kruna društva (vladajućih) lažnoga sjaja, politički žderač, vampir nadvija nad ljepotom crvenih ruža (u simbolizaciji ljudi, ili kako su to pripadnici pokreta "Zauzmimo Wall Street" označili – nas 99 posto), bijele vaze s grbom i plavoga stola (što likovnim elementom simbolizira Hrvatsku). Na navedenu izvedbu proždiranja do istrebljenja nadovezujem dva stiha jorupske usmene pjesme pod naslovom *Glad*: "Nema boga ravna vlastitome želucu./ Svaki dan mu moramo žrtve prinostiti."

HRANA I KONTROLA AGRESIJE Krenimo sada na prvi tematski (kulinarski) *meni* – na hranu za preživljavanje – u okviru kojega ćemo promotriti svega tri performansa: *Hrana za preživljavanje* (1993.) Slavena Tolja i Marije Garzio, *Tražim ženu* (1996.) Vlaste Delimar i *Geometrija krvožednosti* (1993. – 2001/2007.) Svena Stilinovića.

MARKO MARKOVIĆ U PERFORMANSU ZADNJA RUŽA HRVATSKA S KRUNOM NA GLAVI JEDE VELIKE CRVENE RUŽE IZ BIJELOGA BOKALA S HRVATSKIM GRBOM. TZV. KRUNA DRUŠTVA (VLADAJUĆIH) LAŽNOGA SJAJA, POLITIČKI ŽDERAČ, VAMPIR NADVIVA SE NAD LJEPOTOM CRVENIH RUŽA, U SIMBOLIZACIJI LJUDI, ILI KAKO SU TO PRIPADNICI POKRETA "ZAUZMIMO WALL STREET" OZNAČILI – NAS 99 POSTO

U izvedbeni modus ratne hrane možemo upisati performans *Hrana za preživljavanje* koji je, zajedno sa svojom tadašnjom suprugom Marijom Grazio, Slaven Tolj izveo na festivalu performansa *Kula babilonska* u Helsinkiju 1993. godine. Naravno, kao što i naslov sugerira – ratni je performans iniciran limenom hrane iz humanitarne pomoći na kojoj je pisalo samo "Hrana za preživljavanje". Konzerve što sadrže smjesu prehrambenoga praha koju je potrebno pomiješati s vodom bile su slane u Dubrovnik u doba njegove opsade – i ne samo u Grad. U navedenom duo-performansu, u kojemu su im naga poprsja, Slaven Tolj i Marija Grazio, tu bijelu kašastu, brašnastu smjesu međusobno su nanijeli na tijela kako bi se potom nahranili jedan s drugoga (usp. Janka Vukmir: *Perceptual Art/Slaven Tolj*, 1997).

U izvedbeni modus hrane za preživljavanje, što se tiče svakodnevice, možemo upisati performans *Tražim ženu*

IZVEDBENI ZADATAK I NJEGOVA MIJENA

UZ PLATFORMU MLADIH KOREOGRAFA, ODRŽANU OD 9. DO 16. LISTOPADA 2011., TE POSEBNO PROJEKT TASK, U KOJEM JE DOŠLO DO RASPISIVANJA ODREĐENIH KOREOGRAFSKIH ZADATAKA I IZVEDBENOG ODGOVORA NA NJIH

NATAŠA GOVEDIĆ

Platforma mladih koreografa Tamare Curić i Larise Lipovac još je jednom okupila domaću plesnu scenu i potrudila se oko stvaranja zajedničkog interakcijskog konteksta, što je rijedak, možda čak jedinstveni politički i estetički program na domaćoj izvedbenoj sceni. Već i samu ideju da koreografi osmisle svoj "predložak za izradu projekta plesne predstave u sedam koraka" ocijenila bih briljantnom. Ne samo da smo na taj način dobili vrlo specifičnu ponudu koreografske metodologije i njezin pisani trag (dokumentiran u formi posebne programske knjižice, tiskane uz izvedbu pojedinih TASKova/Zadataka), nego smo mogli usporediti kako se susreću ideja zadataka u tekstu zadavačica zadatka ili koreografkinja, s tijelima njihovih izvođača i izvođačica, koji su pak u ovom procesu prozvani *reaktorima*.

ZADAVANJE Već prvi pogled na TASK koji su zadavale Milana Broš, Irma Omerzo i Mila Čuljak otkriva ogromne stvaralačke razlike među njima. To se posebno odnosi na stupanj i *vrstu* kontrole koje ove tri koreografkinje očekuju imati nad svojim projektima. Irma Omerzo formulirala je očekivanja veoma precizno, pa čak i striktno, kao da pragmatično i gotovo bih rekla kolegijalno, sa svim znanjem o potencijalnim preprekama i frustracijama sažima vlastito iskustvo višegodišnjeg rada na predstavama, štiteći osobu kojoj prenosi znanje od eventualnih previda i pogrešaka. Krećući od toga da je važno "pronaći temu koja nas se osobno tiče", Omerzo vrlo brzo prelazi na vrlo čvrst metodološki okvir izvedbe: od naglašene potrebe za dodatnim "odabirom interpreta i suradnika" (Omerzo u TASKu nije željela da njezin reaktor ujedno bude i izvođač svog materijala, već prvenstveno "koreograf" koji radi s drugim plesačima), pri čemu je napisala da se od ljudi koje reaktor izabere očekuje "povjerenje, raspoloživost i strpljenje". Zatim je naglasila da očekuje koreografsko "zamišljanje izabranih interpreta i njihovih kvaliteta" u plesnom kontekstu te odabir neke specifične vrste tjelesne pripreme. Tek u četvrtom koraku stoji precizno opisan ulazak u dvoranu, uz koji ide i etičko podsjećanje da koreograf ne bi trebao istovremeno raditi na više projekata, već se potpuno posvetiti jednome. Slijedi uputa za predani i kontinuirani rad u dvorani, s posebnom brigom za svjetlo i glazbu (Omerzo traži da glazba u njezinim Zadatku bude bez ritma i melodije). Šesti korak je finalizacija projekta ili "prolazi" kroz definirani i prikupljeni materijal. Najzanimljiviji mi je sedmi korak, u kojem Omerzo traži da joj se njezin reaktor obavezno javi poslije izvršenja zadatka i da obavezno prisustvuje svim izvedbama svoje predstave.

Milana Broš ima sasvim drukčiji pristup. Vrlo malo objašnjava. U mnogo većoj mjeri evocira i ostavlja prostor reakcije interpreteta otvoren intuiciji i autorskoj imagini reaktora. Primjerice, njezin prvi korak glasi: "Nije važno kakav je zvuk u konvencionalnom smislu. Naime, nije bitno da je to muzički zvuk. Važno je da je zvuk koji ja čujem organiziran i da djeluje na moje emotivno iskustvo." Drugi korak: slijediti atmosferu zvuka, treći korak: u skladu s idejom zvuka organizirati prostor i vrijeme. U četvrtom koraku Milanu Broš zanima da izvođači uspostave osobni odnos s dotad pronađenim materijalom. Peti korak je precizni rad na improvizacijama, kad "kolektiv mora zaista disati kao jedan". Šesti korak je potpuna *osviještenost* onoga što činimo. A sedmi je formuliran jednom riječju: "Zadovoljstvo!".

Daleko "najslobodnije" upute dala je Mila Čuljak, naizgled izbjegavajući bilo kakvu metodološku usustavljenost, ali zapravo vrlo otvoreno i neštedimice prenoseći svoje privatno autorsko nadahnuće i svoj žižak interesa na reaktora. Čuljak naprosto želi da izvođač uđe u prostor i zatim bude inspiriran sjećanjima, glazbom, filmovima, pitanjima ("Kad si zadnji put vidjela starije ljude kako



AKO ZADAVATELJ ZADATKA NE MOŽE KONTROLIRATI RECEPTIVNOST ZADATKA, ZAŠTO GA ONDA UOPĆE ZADAJE? POSTOJI LI U TOM "ZADATKU" NAMJERA DA PRENESEMO NA DRUGOG ČOVJEKA PUNO VIŠE OD FORMALNE PROCEDURE VLASTITOG RADA? ŠTO JE TO "VIŠE"?

plešu? Zamisli sebe za 30 godina kako plešeš. Izvedi to."). Od uputa, zatražila je od izvođača jedino da spava u prostoru buduće izvedbe i da napiše pismo aktualnom Ministru kulture.

ŠTO JE TO "UPUTA"? Već i prije no što su reaktori izabranih koreografa stupili na scenu bilo je jasno da nitko od njih ne može "ponoviti" ni "realizirati" ono što je, uvjetno rečeno, *autorski rukopis* zadavatelja zadatka. Autorski rukopis je autentičan samo onda kad se mijenja ili, kako to mudro podvlači Mila Čuljak, kad nastaje *isključivo za potrebe ovog zadatka*. Ako autorski proces shvatimo kao neku vrstu dijaloga, zapravo moramo uzeti u obzir da nam reakcije sudionika nije moguće ni predvidjeti ni uspostaviti odnos koji je toliko kooperativan da netko ne bi smio odbiti određeni smjer istraživanja. Dakle ako zadavatelj zadatka ne može kontrolirati receptivnost zadatka, zašto ga onda uopće zadaje? Postoji li u tom „zadatku“ namjera

da prenesemo na drugog čovjeka puno više od formalne procedure vlastitog rada? Što je to "više"? Možemo li taj višak progasiti željom za suradnjom, za izlaskom iz vlastite formulacije prema tuđoj preformulaciji, za tuđom slobodom reakcije, pa čak i željom za tuđim revoltom? I koje je stvarno vrijeme reakcije postavljenih zadataka: završava li vrijeme reakcije pokazivanjem izvođačkog odgovora ili se nastavlja odvijati u oba umjetnika i dugo nakon što je "zadatak" razmotren i odigran?

Ako tako postavimo odnos davanja i primanja zadatka, kao otvorenu granicu samoizloženosti i samodefiniranja, zadivljujuće je vidjeti da nitko od realiziranih umjetnika suvremenog plesa nije "odgovorio" na dobiveni zadatak ni površno ni pokušajem "imitiranja" zadavateljice zadatka. Žak Valenta pojavio se na pozornici samo u donjem vešu, polako uspostavljajući svoje "tijelo" odijevanjem odjeće koja se spustila iz zraka na sablasnoj vješalici, a zatim uspostavljajući prostor izvedbe točno prema uputi Milane Broš: snimajući, ponavljajući ili amplificirajući zvuk uživo odigranih vlastitih koraka u dvorani. Valentovo završno napuštanje odjeće i projekcija pulsirajućeg srca koja ostaje kucati na "mrtvim" komadima tkanine također je vrlo jak i potresan umjetnički odgovor na Milanin konceptualni prostor.

Selma Banich odgovorila je na upute Irme Omerzo najpoznatije poslušavši *prvi* korak: kreni od onoga što je najosobnije, s time da to "okretanje prema unutra" jednostavno nije dovelo do toga da reaktorica u nastavku *doslovce* slijedi ostatak uputa. Ali zato je Selma Banich odabrala vrlo zanimljive scenske partnere: glazbu i crnu vreću za smeće. Sudeći po načinu na koji je nosila vreću ili je ustima pomicala pozornicom, vreća je bila ispunjena veoma važnim emocionalnim sadržajem. Trčeći u krug uz pratnju glazbe (s vrlo upečatljivim ženskim glasom i hipnotičkom melodijom) te privijajući uza sebe svoju vreću za smeće, trčeći uz španjolski tekst o potrebi i nužnosti slobode (čak i po cijenu smrti), Selma Banich je odigrala svojevrstni manifest ženske borbenosti i izdržljivosti, zbilja energetska potpuno suprotan Irmi Omerzo i njezinim tehnikama "prihvatanja



tijela” takvog (čudesnog) kakvo jest. Jer dok Irma Omerzo istražuje fakticitet bivanja na sceni, često ne tražeći od svojih izvodača ništa više (ni manje) od dokumentiranja svijesti o „unutarnjim strujanjima“, nalik na proznu *struju svijesti*, Selma Banich je i liričarka i tragedkinja velikog intenziteta. Razlike među ovim umjeticama, međutim, čine mi se plodotvornima i izazovnim za njih obje.

Pravdan Devlahović prepustio je svoju koreografiju, svoj odgovor na TASK Mile Čuljak, mladom plesaču Mihaelu Britvecu, što je ostavilo dojam kao da na sceni gledamo Pravdanovo tijelo, ali “bez Pravdanove glave”; posebno bez Pravdanova uvijek pomalo zafrkantskog, iz doslovnosti pomaknutog lica. Slijedi borba izvodača i naslonjača, igrana kroz značajno ignoriranje ili napadanje ogromne fotelje (“političke funkcije”) iscrtane crveno-bijelom šahovnicom, pri čemu se borba sastoji od izvedbenog poništavanja i nadilaženja čitavog tog našeg statičnog, teritorijalno *zapišanog* i politički intertnog javnog polja, u ime autorske potrebe kretanja, skakanja, plesanja, lebdenja pognutog tijela tik iznad tla. Humor i virtioznost naglih prekida ili poigravanja s očekivanjima publike stvorili su napetost između humora i prisilne politizacije, pri čemu nikada ne bi pobijedilo Ministarstvo kulture. Čitavu ovu izvedbu, štoviše, moguće je tumačiti kao svojevrsno Pismo Vlasti i njezinoj neukusnoj šahovnici, jedino što tekst pisma nije naglas izgovoren, ali glasi: *Maknite mi se s pozornice.*

REAKCIJE ZADAVATELJICA ZADATAKA Navedimo reakcije zadavateljica zadataka, pri čemu navodim i reakcije koreografkinja na mlade koreografske umjetnike, čiji rad ovdje nisam opisala, baveći se prvenstveno TASK-om na koji su odgovorila zrelija autorska imena. Sve reakcije dobila sam pismenim upitom, nakon gledanja programa pod nazivom TASK, odigranog u Zagrebačkom plesnom centru i Muzeju suvremene umjetnice.

IRMA OMERZO: “Gledajući seriju odgovora mladih autora na TASK zaključujem da se kroz njihov rad dosta mogao osjetiti autor uputa, to jest da su doslovnije prihvatili izazov praćenja pojedinih zadanih koraka. Vjerujem da im je zbog neiskustva takav način rada svojevrsno olaksao proces rada dajući mu ‘jasniji’ okvir scenskog djela.

Odgovori iskusnijih starijih kolega na TASK (koju smo imali prilike vidjeti u MSU istu večer) nisu se uspjeli odmaknuti od uobičajenih autorskih izričaja svakog od njih. (Što nikako nije negativna kritika nego samo konstatacija fenomena.) Pretpostavljam da su takvi odmaci gotovo pa nemogući ukoliko se radi o autorima koji su na temelju iskustva i dugogodišnjeg rada izgradili svoj umjetnički scenski izraz. Postavljam si pitanja koliko su takva ‘autorska’ iskliznuća moguća, potrebna i koliko smo uopće voljni stavljati se na taj način na nepoznat i sklizak teren, pogotovo kada se od nas očekuje gotov proizvod tj. javna izvedba.

Ne mogu reći da kao autor uputa TASK-a nisam kroz drugačiju prizmu gledala ponudene odgovore reaktora i nalazila ih na različitim nivoima. Odgovori Nikoline Medak bili su u doslovnom praćenju koraka procesa stvaranja i osobno sam počašćena ozbiljnošću i posvećenošću poslu kojeg se uhvatila pa stoga niti rezultat nije izostao. O mogućim odgovorima Selme Banich razmišljala sam i puno prije same izvedbe jer mi se činilo, poznavajući njen dosadašnji rad, da sam je nehotično uvalila tamo gdje nema naviku odlaziti te sam osjećala nelagodu i tremu pred samu izvedbu. Tražeći odgovore tokom Selmine izvedbe s olakšanjem sam shvatila da je izbor uputa kojima se ona bavila i onih koje je odbacila upravo onaj pravi i točan za njen autorski senzibilitet i estetiku. Stoga sam počašćena tim njenim izborom, iskrenošću i dubinskim bavljenjem do krajnjih granica pojedinih koraka napisanog TASKa. Čini mi se da je ovakav pristup samo još podvukao i potencirao Selmine dragocijene kvalitete.

Neke od mnogih pozitivnih strana TASK projekta su u spoznaji koliko različiti mogu biti scenski odgovori na temelju istog predloška, koliko je autorstvo neukrotivo i kako je lijepo kada nam neki projekt otvori mnoga izvedbena i teoretska pitanja. Sve u svemu, i više nego inspirativno iskustvo!”

MILANA BROŠ: “TASK ili Zadatak bio je zanimljiv i tako sam se potrudila sažeti svoj put stvaranja predstava koje su rezultat moje (stvarne) komunikacija sa svijetom. Daljnji put toga Zadatka meni je bio nepoznat. Rezultati su mi bili zanimljivi, jer su mi pokazali kako su drugi to isčitali. Iznenađili su me!

Mlada kologica Ivana Preranić je stvorila vrlo ličnu kompoziciju koja je bila na prvi pogled potpuno drugačija od onoga što sam ja stvarala. Bilo mi je teško shvatiti je, jer ja sam uvijek radila veće cjeline sa više ljudi u kojima su sola bila organski dramaturški dijelovi cjeline, a ona je stvorila solo koji mora sam djelovati na gledatelja. Prilikom razgovora nakon izvedbe i ona je spomenula da se iznenadila kada je nakon završetka rada na koreografiji ustvrdila da je napravila sve suprotno od onoga što ja navodim. No sigurna sam da to nije bitno, važno je da je ona našla na mom Tasku poticaj da nešto napravi i nešto svojim pokretima kaže gledaocima o sebi i svojim doživljajima. Koliko prelazi rampu pokazati će vrijeme, važno je da ju je moj Zadatak potaknuo da svojim osjećajima stvori svoju kompoziciju.

Kolega Žak Valenta koristio se drugi putem. Poznavajući više moj rad, krenuo je sa zvukom Stockhausena i Cagea te ozvučivanjem svojih koraka, koristeći moje stavove da je svako kretanje, u određenom kontekstu, ples. Spuštanjem kostima, kojega kasnije koristi, u središte scene, uveo nas je u svoji svijet u kojem je pokušao proći kroz moji plesni razvoj koristeći ovlaš meke korake iz klasičnog baleta i folkloru te se oslanjajući na obične ljudske pokrete.

Obje su mi izvedbe bile zanimljive, jer su nastale u drugom vremenu i drugim situacijama, no bilo mi je drago da

je moj Zadatak potakao i ovu generaciju da nešto kaže o sebi, a to mi se čini najvažnije. Veselilo bi me da takav rad zaživi i bilo bi mi zanimljivo vidjeti još neka ostvarenja.”

MILA ČULJAK: “Odgovori su fascinantni, dirljivi i sveobuhvatni. Nešto što mi se pri pisanju činilo kako je to možda samo meni bilješka prije ‘ulaska u dvoranu’ kako to nije *trigger*, kako sam u frči hoće li to inspirirati za stvaranje, rezultiralo je posvećenom radu, studioznim razbucivanjem i prisvajanjem. Taskovi koje sam pisala izašli su kao mjesta sjećanja (*lieux du memoire*) koje povezujem s ljudima s kojima djelim svoje radno i životno iskustvo; učenici u školi, prijatelji/kolege, obitelj. Referentna polazišta su trenuci druženja, učenja, stvaranja kroz opća mjesta susreta kao gledanje filmova, razgovori o aktualnim temama, korekcije u radu... I tako je to moje zajedničko sjećanje postalo usvojeno. I opet u zajedništvu. Inspirativno hvala svima koji su djelili TASK broj 3.”

POST FESTUM U svim vrstama izvedbe postoji odgovor na određeni zadatak, svejedno je li TASK postavljen kao tekst, verbalna ili koreografirana uputa, komunalno očekivanje, glazba ili fotografija (i tako dalje: podsticaji mogu biti veoma raznovrsni). No upravo u onome što određena umjetnica proglašuje svojim neposrednim izborom “provokacije” možemo vidjeti i što predstavlja njezinu goruću stvaralačku potrebu. Mila Čuljak željela je dobiti odgovor na pitanje kako Pravdan Devlahović definira angažman. Koliko ga može intimno definirati i kako ga može podijeliti s publikom. Pravdan je odgovorio uz pomoć novog plesnog tijela koje je uveo u igru te uz pomoć vrlo jakog scenskog rekvizita: zastrašujućeg naslonjača/šahovnice. Irma Omerzo željela je pokloniti svojem reaktoru sedam ispravnih i pouzdanih “ključeva za predstavu”, unaprijed promišljajući rad na predstavi od prve do posljednje faze i bdijući nad svakim pojedinim radnim, pa i imaginarnim zadatkom svoje povjerenice. Selma Banich progutala je ključeve i odgovorila Irmi svojom nevjerojatnom posvećenošću potrazi za slobodom. Milana Broš htjela je otvoriti prostor igre i izmaknuti realnom prostoru kroz medij zvuka, na što je Žak Valenta odgovorio potpuno spremno, ali i krajnje ozbiljno, kao da prolazi nekom vrstom oproštaja s vlastitim tijelom. Osobno, rekla bih da me fasciniraju upravo svi ovi momenti u kojima su umjetnici imali hrabrosti pogledati u oči svojem TASK-u i uspostaviti s njime novu razinu dijaloga, ne bojeći se optužbe da su *fulali temu*. Ne odgovara li uvijek čovjek čovjeku, osoba osobi, a ne “niz pravila” drugom “nizu pravila”? Ako odgovaramo isključivo jedni drugima, onda nitko ne može toliko promašiti naša očekivanja da se u njoj ili njemu ne bismo prepoznali na nov način. I premda publika sigurno neće imati prilike saznati *zašto* su neke upute preimenovane ili odbijene, ista je ta publika bila u prilici unaprijed pročitati svaki pojedini TASK i upravo s obzirom na tiskani materijal pratiti izvedbe: razmišljati o tome što je pak “treći” čimbenik uprizorene interakcije ili što je gledateljsko očekivanje od koreografkinja i njihovih reaktora. To znači da su i zadavatelji TASK-ova, baš kao i publika, svakako kao i reaktori ili izvodači, dijelili neobičnu zonu refleksije, koja se možda u budućnosti pokaže plodnijom od zajedničkih radionica ili uobičajenih plesnih projekata. Jer svaki put kad je među ljudima razmijenjen materijal koji se ne može svesti na *sedam kamenčića* nekog puta, ali može ga se za barem započeti bacanjem rečenih kamenčića, čitav javni prostor prolazi kroz neku vrstu kreativne transformacije.

Uostalom, jesu li *točnije* interpretatorice Irme Omerzo njezine česte i vjerne suradnice, Sonja Pregrad ili Zrinka Šimičić, ili je to “neposlušna”, ali veoma izravna, topla i otvoreno prevrednovateljska Selma Banich? Što je Milana Broš dobila iz Valentova namjerno izabranog manjka vedrine, iz njegova anatomski izdvojenog crvenog srca koje se uz pomoć filmske projekcije ostalo grčiti i grčiti na skinutoj odjeći? Da li se Mila Čuljak slatko i neobuzdano smijala velikoj fotelji/šahovnici iz performansa Pravdana Devlahovića, pri čemu je taj smijeh sigurno neće spriječiti da u vlastitim projektima bude aktivistkinja na posve drugačiji način? Što nam donosi mogućnost da umjetnik umjetniku uruči tako osobit dar: vlastitu stvaralačku izvedbu?

Iz gledateljske perspektive, riječ je o darovima kojima se plesna scena hrani, obnavlja i međusobno uvažava, što se (koliko je meni poznato) još nikada nije dogodilo na dramskoj sceni, niti mi je to lako zamisliti. Platforma mladih koreografa pokrenula je tip interaktivne odgovornosti kakav bismo trebali redovito realizirati i mimo festivalskog programa, u različitim umjetničkim domenama, upravo zato da budemo jedni drugima pažljivo usredotočeni *reaktori*, a ne samo predvidljivi interpretatori ili distancirani promatrači. **E**

KAKO MOJA MAJKA PLETE VUNU

UPRAVO ZBOG RAZLIČITIH DEFINICIJA I VIŠEZNAČNOSTI POJMOVA, LOGIČNO BI BILO, AKO NE I ZADANO, DA UPORABA POJMA EKSPERIMENT U KONTEKSTU PISANJA O GLAZBI PODRAZUMIJEVA POZNAVANJE DOSADAŠNJIH EKSPERIMENTATA U GLAZBI I EVENTUALNI STAV O TOME ŠTO BI DANAS BILO GLAZBENO EKSPERIMENTALNO

DAVORKA BEGOVIĆ

Uz program Festivala eksperimentalne glazbe, održanog u Muzeju suvremene umjetnosti u Zagrebu 5. i 6. listopada 2011.

Zagrebačka je publika početkom ovog mjeseca dobila još jedan glazbeni festival. I to besplatan! U dvorani Gorgona Muzeja suvremene umjetnosti u Zagrebu održano je 5. i 6. listopada prvo izdanje Festivala eksperimentalne glazbe, skraćenog naslova EKS-PER-MUS. Muzej suvremene umjetnosti nije bio samo domaćin, nego i nositelj projekta, odnosno organizator i urednik festivala.

Prva je festivalska večer započela izvedbom zajedničkog projekta Davorina Brozića i Roberta Nappholza pod nazivom *Sincerely Yours...* Riječ je o audiovizualnom kolažu koji izvodi Davorin Brozić na klarinetu, uz pratnju elektronike i videa, a čiji je materijal zapravo aranžman postojećih djela Marka Ruždjaka, Takashija Yoshimatsua i Harolda Arlena. Glazbeni je aranžman napisao Davorin Brozić, a Nappholz potpisuje video i elektroniku. Korištena odnosno aranžirana djela teško je povezati s ma kojom definicijom i shvaćanjem *eksperimenta* i *eksperimentalne glazbe*, jednako kao što je to teško učiniti za novostvoreni kolaž u cjelini.

Estetiku japanskog skladatelja Yoshimatsua – koji nerijetko koristi raznovrsne glazbene idiome, zagovara “novu liričnost” i izbjegava “nemuzikalne elemente”, posebice atonalitet – radije bismo povezali s eklektičnim postupcima i postmodernističkom estetikom negoli s eksperimentalnom glazbom, bez obzira na višeznačnost *postmodernističkog* i *eksperimentalnog*. Arlen je pak skladatelj popularne glazbe koji je u svojim djelima koristio elemente jaza i bluesa, a osim pjesama skladao je i niz partituru za brodvejske mjuzikle, te holivudske filmove.

Pitanje eksperimentalnosti ovog djela moguće je postaviti i za vizualni segment, budući da je video režiran iz isključivo dokumentarističkih kadrova glazbenog studija, pri čemu ni montaža ni postprodukcijski postupci nisu ni po čemu eksperimentalni. Očito je, dakako, da je izostanak ma kakvog eksperimentalnog postupka bio svjesna redateljska odluka, no nije ni očito ni jasno zašto je onda upravo ovo audiovizualno djelo predstavljeno na Festivalu eksperimentalne glazbe. Davorin Brozić je i ovoga puta dokazao da je vrhunski klarinetist, no teško bismo ga mogli identificirati kao skladatelja/autora eksperimentalne glazbe.

NEKOHERENTAN KOLAŽ Drugo, a ujedno i posljednje djelo prve festivalske večeri bio je “audiovizualni eksperimentalni performance” Frane Đurovića *Back and... za duo violončela i elektroniku*, u izvedbi violončelista Adama i Jasena Chelfija, te

Frane Đurovića. Svojevrsna parafraza Kagelove skladbe *Match* iz 1964., iako najavljena kao “izniman umjetnički doživljaj” koji je zagarantiran “dinamikom, inovativnošću i energijom performancea”, nažalost nije jedan od Đurovićevih inventivnih i inovativnih, nekonvencionalnih ili uspješnijih projekata. Violončelisti u teniskim dresovima naizmjenično su igrali badminton i izvodili vrlo malo glazbenog materijala uz pratnju elektronike kojom je manipulirao sam Đurović. Publika je pak imala priliku sudjelovati u trenutku kada je skladatelj podijelio dodatne badminton reketi, a izvođači su privremeno prestali igrati “svoj meč” i preusmjerili lopticu/igru i prema publici.

Video materijal, kao na kraju i cjelokupni “performance”, funkcionira kao nekohorentan kolaž kojemu kao da je primarni zadatak bio ispuniti određeni vremenski period (i odraditi zadatak), a što je autor, svojim autoironijskim tekstom u videu, na neki način i priznao publici. Međutim, valja reći da autoironijski postupak djelo nije učinio *eksperimentalnijim* (ako je možda urednička uputa bila eksperimentalnost), nego eventualno iskrenijim. Od skladatelja sa zavidnim iskustvom u skladanju za kazališne predstave i performanse, a time i poznavateljem navedenih umjetničkih formi, kojemu je pisanje elektroničke glazbe svojevrsna specijalnost, te koji je nebrojeno puta pokazao iznimnu kreativnost, ali i skladateljsku vještinu, ipak smo očekivali nešto više.

Saksofonist Gordan Tudor bio je izvođač druge festivalske večeri. Opet najavljen kao autor “audiovizualnog performancea”, Tudor je odsvirao dvadesetpetominutni solo koncert, a na programu su bila djela Gabriela Erkoreka, Jacoba Ter Veldhuisa, Caleba Burnhansa, te Tudorova skladba *It's not OK computer*, odabrana od hrvatske sekcije ISCM-a kao jedna od hrvatskih predstavnica na Natječaju Svjetskih dana nove glazbe u Belgiji. Nastale tijekom prošlog desetljeća, skladbe su najavljene kao cjelina zaokružena u “performance”, no cjelovitost, ujednačenost i zaokružena postignuta je ujednačenom kvalitetom izvedbe iznimno talentiranog saksofonista prije nego kakvom zajedničkom skladateljskom intencijom i poetikom. Vizualni element na ovom je koncertu značio upotrebu velikog broja reflektora i reagiranje dizajnera svjetla na glazbeni materijal što ga je Tudor izvodio. Svojim je koncertom, ujedno i završnim koncertom festivala, Tudor ponovo pokazao da je ne samo jedan od najboljih hrvatskih saksofonista, nego i talentiran i nadasve kreativan skladatelj.

NEODGOVORENA PITANJA Pojam *eksperimentalna glazba* svakako je među onim nazivima i tehničkim pojmovima u pisanju o glazbi 20. stoljeća čije značenje nije definirano, odnosno čijih je značenja više od jednog. U shvaćanjima pojmova *eksperiment* i *eksperimentalna glazba* kroz

prošlo su stoljeće pisci o glazbi imali različita objašnjenja i različito ih rabili. Značenje je u nekim situacijama strogo tehničko – preuzeto iz konteksta znanosti – dok je kod Cagea eksperiment podrazumijevao nepredvidivost rezultata (i prisutnost slušaja u postupku). Busoni i Stockhausen eksperiment su držali alatom za istraživanje i postupkom koji će dovesti do novog umjetničkog rezultata, a u pojedinim je uporabama eksperiment označavao sam čin istraživanja, preispitivanja i korištenja nove zvukovnosti. Upravo zbog različitih definicija i višeznačnosti pojmova, logično bi bilo, ako ne i zadano, da uporaba pojma *eksperiment* u kontekstu pisanja o glazbi podrazumijeva poznavanje dosadašnjih eksperimenata u glazbi i eventualni stav o tome što bi danas bilo glazbeno eksperimentalno.

Pitanje eksperimentalnosti određenog glazbenog djela pri uređivanju i programiranju Festivala eksperimentalne glazbe čini mi se stoga krucijalnim. Zašto su na programu prvog Festivala eksperimentalne glazbe uvrštena upravo ova djela? Zašto su u projektu kao glavni protagonisti sudjelovali upravo Brozić, Đurović i Tudor? Jesu li oni predstavnici eventualne eksperimentalne glazbe u Hrvata? I možemo li izvedene projekte uopće svesti pod zajednički nazivnik bilo tehničkog, bilo estetičkog pojma? Koji je to bio urednički kriterij eksperimentalnosti? Što je u ovom slučaju eksperiment? Je li umjetnički rezultat kojeg od izvedenih djela bio nepoznat? Umjesto odgovora, dobili smo nonšalantno nabacivanje i korištenje pojmova (množina!) kao rezultat potpunog ignoriranja značenja.

Donekle banalnije, ali samo naizgled benignije pitanje, jest što je uopće festival i treba li dva koncerta koja obuhvaćaju ukupno 85 minuta glazbe i 40 minuta razgovora nazivati festivalom. No, to je nažalost postala sve ustaljenija praksa na široj hrvatskoj kulturnoj sceni (ne samo glazbenoj), budući da su nositelji projekata uvidjeli kako naziv *festival* djeluje “ozbiljnije” u prijavnicima za sufinanciranje projekta što je predaju na Ministarstvo kulture ili Gradski ured za kulturu, kao i činjenicu da naziv *festival* automatski povećava vjerojatnost dobivanja financijske potpore od navedenih institucija.

IGNORIRANJE RELEVANTNIH SUGOVORNIKA

Činjenica da se stvari ne nazivaju njihovim imenom u ovom slučaju ne samo da krivom najavom zavarava publiku, nego i pokazuje ignorantsko i nonšalantno nepoznavanje temeljnih značenja pojmova koji se rabe. Program festivala najavljen je kao “Tri 3D” što je trebalo označiti najavljen “Live 3D audio vizualni performance: Đurović, Brozić, Tudor”. Iz citiranog (izvor: www.msu.hr), zaključila bih da su Đurović, Brozić i Tudor autori zajedničkog performansa, a ne autori i/ili izvođači svojih pojedinačnih koncerata ili koncertnih djela. Pri tome nije ni najmanje jasno kako bi to izvođači mogli izvoditi

ORGANIZATORI SU OČEKIVALI TEK DA IM NETKO POPUNI PROSTOR JER ULAZNICE NE TREBA PLATITI, A NE KRITIČKU PUBLIKU KOJU NAJAVLJENI PROGRAM ZANIMA. DODAJMO DA BI UMJETNIČKI PROJEKT VALJDA TREBALO PREDSTAVLJATI ZATO ŠTO JE KVALITETAN I VRIJEDAN POZORNOSTI, A NE ZATO ŠTO JE BESPLATAN

program ne-live, osim ako nije riječ o kakvoj projekciji snimljenog nastupa, niti je uopće zamislivo kako bi glazbenik mogao nastupiti dvodimenzionalno. Zašto je toliko naglašavana trodimenzionalnost i po čemu su “performanci” bili “trodimenzionalniji”? Da li “objedinjavanje umjetničkih i multimedijских elemenata”, dakle glazbe i videa, kao dvodimenzionalnog medija *par excellence*, “postizuje dojam trodimenzionalnosti”?

Pitanja su retorička, a razlog zašto ih ovdje ipak postavljam bio je posebno vidljiv na završnom programu festivala koji je najavljen kao “Okrugli stol: Kamo ide eksperimentalna glazba?”, čiji su sudionici bili (abecednim redom) Davorin Brozić, Branko Kostelnik, Zrinka Lazarin i Gordan Tudor. Manji je problem što je sâm naziv okruglog stola jako pretenciozan, no ne smijemo zanemariti činjenicu da su urednici projekta odabirom sudionika u potpunosti ignorirali muzikologe i pisce o glazbi, umjetnike, producente i organizatore koji se na ovaj ili onaj način bave eksperimentalnom glazbom, a koji bi bili relevantniji za diskusiju.

Pokazalo se međutim da namjera i cilj okruglog stola nisu niti bili razgovor o glazbi, nego čavrljanje s glazbenicima o njihovim planovima i aktivnostima, pa bi bilo točnije da je najavljen *Razgovor s glazbenicima, Q&A* ili kakav drugi format. Javno priznanje i odgovor na komentar iz publike, u kojemu urednik projekta Branko Kostelnik kaže da “naprosto nije znao kako da nazove okrugli stol” pa ga je nazvao ovako pretenciozno, a “mogao se zvati i *Kako moja majka plete vunu*” još jednom pokazuje i dokazuje šarlatanski urednički pristup, kako prema produkciji glazbenih

PRIČE IZ ZAGREBAČKE ŠUME

ZAGREBKOM NASTAVLJA FUNKCIONIRATI KAO IZOLIRANI DOGAĐAJ – GETOIZIRAN DJELOMIČNO I VLASTITOM KRIVNJOM, ALI IPAK PRVENSTVENO ZBOG ZAVISTI ONIH KOJI ZDRAVU KONKURENCIJU SMATRAJU UGROZOM VLASTITIH PRIVATNIH (NE NUŽNO UMJETNIČKIH) INTERESA

TRPIMIR MATASOVIĆ

Uz program Šestog zagrebačkog međunarodnog festivala komorne glazbe, održanog u Hrvatskom glazbenom zavodu u Zagrebu od 14. do 16. listopada 2011.

“**K**omorna glazba u Hrvatskoj je gotovo pala u zaborav”, a organizatori Zagrebačkog međunarodnog festivala komorne glazbe “zatvorili su rupu koja je odavno zjapila u zagrebačkome kulturnom životu”. Tako barem tvrdi *bolja polovica* organizatorskog tandema koji organizira taj festival, violinistica Susanna Yoko Henkel. Njenim uvodnim tekstom u programskoj knjižici šestog izdanja ZagrebKoma (kratice koja sigurno bolje zvuči od eventualnog ZM-FKG-a) mnogi su se osjetili i prozvanima i uvrijeđenima. A u pravu su, zapravo, oba “tabora” – s jedne strane, koncerata komorne glazbe u Zagrebu zaista ima mnogo, čak i mimo čitavih ciklusa pojedinih ansambala; s druge strane, međutim, ti koncerti uglavnom nisu osobito dobro posjećeni, a i o njihovoj bi se kvaliteti itekako dalo raspravljati. No, ovdje je ionako riječ o razgovoru gluhih – priređivači ZagrebKoma s pravom će se čuditi činjenici da zagrebački komorni glazbenici uglavnom ne posjećuju njihov festival, no isto vrijedi i u suprotnom smjeru – ni Susanna Yoko Henkel ni njenog supruga Dalija Despota ne vida se baš na zagrebačkim komornim koncertima.

FRONTALNI SUKOB SA SIVOM EMINENCIJOM Tihi rat, koji između ZagrebKoma i ostatka komorne glazbene scene u Zagrebu tinja već neko vrijeme ove je godine prerastao u frontalni sukob – citirani tekst Susanne Yoko Henkel pritom nije

njegova prva epizoda, nego, naprotiv, jedna od (zasad) posljednjih. Pravi okidač bila je činjenica da je, odlukom gradskih vlasti, dotacija festivalu smanjena za šezdeset posto, što je pomalo bizarno, uzmemo li u obzir da je Grad Zagreb i ove godine uvrstio ZagrebKom u program svog fantomskog megafestivala YES ZGB. A iza svega stoje sitni interesi druge strane u ovom sukobu, ponajprije Gorana Končara, voditelja Zagrebačkog kvarteta i sive eminencije svih odluka o financiranju glazbene kulture na razini gradskih dotacija. Njegovi argumenti, naravno, ne mogu biti stručni, jer, među ostalim, nikad nije bio ni na jednom koncertu ZagrebKoma, pa su onda banalni, provincijalni, pa čak i otvoreno ksenofobični: prema njemu i njemu sličnima, ZagrebKom “ugrožava domaće glazbenike” i nije dovoljno “zagrebački”, pa ni “hrvatski”. Zanimljivo, te i takve “argumente” nitko ne poteže kad je riječ o “elitnom” dubrovačkom festivalu Julian Rachlin & Friends (taj, pak, nema čak ni naziv na hrvatskom), a, ako ćemo priču tjerati do apsurdna, bilo bi zanimljivo pozabaviti se udjelom hrvatskih solista, dirigenta i, poglavito, skladatelja na programima, recimo, Zagrebačke filharmonije.

ZagrebKom tako nastavlja funkcionirati kao izolirani događaj – getoiziran djelomično i vlastitom krivnjom, ali ipak prvenstveno zbog zavisti onih koji zdravu konkurenciju smatraju ugrozom vlastitih privatnih (ne nužno umjetničkih) interesa.

SPOMENICI KOMORNE LITERATURE Ovogodišnje je izdanje festivala na kraju, silom prilika, bilo *dajdžestirano* – izostali su i *Contemporary Music Lounge*, i suradnja s mladim komornim glazbenicima i neformalni programi u BP Clubu. Sve je tako skraćeno na samo tri koncertne večeri

DOTACIJA FESTIVALU SMANJENA JE ZA ŠEZDESET POSTO, ŠTO JE POMALO BIZARNO, UZMEMO LI U OBZIR DA JE GRAD ZAGREB I OVE GODINE UVRSTIO ZAGREBKOM U PROGRAM SVOG FANTOMSKOG MEGAFESTIVALA YES ZGB

u Hrvatskom glazbenom zavodu, koje su, međutim, upravo zbog toga bile umjetničkim kreativnim nabojem bile još ispunjenije nego za prethodnih pet festivalskih izdanja. Ako je prošlih godina bilo moguće izdvojiti izvedbe koje su predstavljale vrhunce programa, ovaj je put puno lakše izdvojiti tek jednu točku koja nije dosegla vrhunsku kvalitetu prisutnu u svim drugim izvedbama. No, čak i tu Schumannovu *Pjesnikovu ljubav*, u dosadnjikavoj interpretaciji baritona Sama McElroya (koji je došao u *paket aranžamanu* sa svojom suprugom, proslavljenom, ali i preslavljenom pijanisticom Gabrielom Montero) treba smatrati tek statističkom pogreškom koja ne ugrožava dojam cjeline.

A ta je cjelina uistinu bila prepuna pravih glazbenih bisera, izvedenih pred prigodnom scenografijom, koja je nenametljivo potcrtavala naslove svih triju tematski

koncipiranih večeri (*Priče iz Bečke šume*, *Bajke i pjesme te Slavenska noć*). Stupovi interpretacija bili su na ZagrebKomu već provjereni glazbenici – violinistica Susanna Yoko Henkel (na znanje i ravanje Goranu Končaru: Zagrepčanka i hrvatska državljanka), violist Guy Ben-Zion i možda najveći dragulj čitavog festivala, pijanistica Lauma Skride. Od ostalih glazbenika, kvalitetom je iskočio i klarinetist Chen Halevi, a i ostali su sudionici (violinist Boris Brovcin, violončelistica Jing Zhao, kontrabasistica Alexandra Scott, fagotist Riccardo Terzo i kornist Szabolcs Zempléni) opravdali ukazano im povjerenje.

S takvim predispozicijama, ne čudi da su uistinu “svjetski” zazvučale ne samo (relativno) kraće skladbe, nego i neki opsežni spomenici komorne literature – osobito Schubertov *Oktet*, Brahmsov *Kvintet s klarinetom* i Šostakovičev *Drugi glasovirski trio*. Sve je te izvedbe vrijedilo čuti i trebalo ih je čuti, i to upravo u Zagrebu. Šteta je samo što ih nisu čuli upravo oni koji su ih, zbog svojih formalnih i neformalnih pozicija moći, najviše trebali čuti. ■

događanja, tako i prema glazbi samoj. Na “okruglom stolu” minutažu se radije punilo hvalospjevima Muzeju suvremene umjetnosti i tehničkim uvjetima u dvorani Gorgona, kokicama i pivi koji bi na ovakve koncerte eventualno privukli veći broj publike, nego ikakvom konstruktivnijom raspravom.

Odnos je očit i u kratkoj najavi na facebook stranici MSU-a: “Budućići da je ulaz slobodan, očekujemo vas u velikom broju!”. Organizatori su očekivali tek da im *netko* popuni prostor jer ulaznice ne treba platiti, a ne kritičku publiku koju najavljeni program zanima. Dodajmo da bi umjetnički projekt valjda trebalo predstavljati zato što je kvalitetan i vrijedan pozornosti, a ne zato što je besplatan.

IMAGINARNA VALORIZACIJA Ovakav je pristup ne samo vrlo neprofesionalan, ponižavajući prema publici (koja je možda “previše” očekivala?!) i ignorantski prema struci, nego bi mogao uzrokovati i

višestruku štetu cijeloj sceni. Naime, Muzej suvremene umjetnosti za prvo je izdanje Festivala eksperimentalne glazbe dobilo financijsku potporu Ministarstva kulture RH u iznosu od 10.000 kuna. Jasno je da to nije velik iznos, no u recesijskim vremenima, za projekt koji se održava prvi puta, a čiji nositelj ima vlastiti prostor za realizaciju, tehničku opremu i pokrivene troškove hladnog pogona, iznos nije ni zanemariv. U nekoj uređenoj državi i uređenom sustavu sufinanciranja kulturnih projekata, na samom bi događanju bila prisutna makar jedna osoba iz Vijeća koje je odobrilo sufinanciranje. Dodatni je razlog tome što se projekt održao po prvi puta, te bi ga u tom uređenom sustavu valjalo valorizirati, a ocjenu uzeti u obzir pri donošenju odluka na sljedećem javnom natječaju. U tom bi imaginarnom sustavu Vijeće iduće godine odbilo ovaj projekt, smanjilo sredstva kojima će ga sufinancirati ili insistiralo na određenim promjenama. Treba reći,

učinili bi to s punim pravom. Također, to bi uređeno Vijeće s puno većom pažnjom i oprezom odobralo odnosno odbijalo i druge nove projekte i inicijative koje se na ovaj ili onaj način bave eksperimentalnom glazbom, a odbijanjem bi cjelokupnu scenu zakinulo za promišljene, potencijalno kvalitetne i potrebne kulturne programe.

Nažalost, ili ovoga puta apsurdno na sreću, ne živimo u takvom uređenom društvu i državi, te je za pretpostaviti da će Festival eksperimentalne glazbe Muzeja suvremene umjetnosti u Zagrebu i iduće godine biti uvršten u javne potrebe u kulturi koje sufinancira Ministarstvo kulture, bez i najmanje primisli o kakvoj valorizaciji. Mišljenja sam da bi općenito, a u recesijskim vremenima posebno, trebalo makar povremeno uzeti u obzir ocjenu struke i revalorizirati projekte prilikom raspodjele ionako nedovoljnog budžeta koji se u Republici Hrvatskoj izdvaja za javne potrebe u kulturi. Kvalitetnih

projekata u tom slučaju zasigurno neće manjkati, a samo kao primjer navest ću *25FPS Internacionalni festival eksperimentalnog filma i videa*, čiji su inicijatori i organizatori upravo svojom posvećenošću, poznavanjem materije, te stručnim pristupom, u proteklih sedam godina profilirali festival u međunarodno relevantan, aktualan i vrlo jasno usmjeren. Ne čudi da je upravo *25FPS* svojim popratnim programom *Expanded Cinema* predstavio puno više “glazbene eksperimentalnosti” u okviru filmskog festivala, nego što je to učinio ovaj glazbeni. ■

POVRATAK ROCKA U - PLES!

MOON DUO ZA ZAREZ GOVORE O NOVOM ALBUMU, REPETICIJI U GLAZBI I POVRATKU PLESU

IVANA BIOČINA

Ripley Johnson iz Wooden Shjipsa i njegova partnerica Sanae Yamada, koji čine američki psihodelični rock bend Moon Duo, nedavno su u Tvornici kulture promovirali svoj novi album, drugi po redu, nazvan *Mazes*. Inicijalno inspirirani legendarnim jazz duom Johna Coltranea i Rashieda Alia, i još nekim avangradnim rock bendovima, u formi dua, kao što su Silver Apples, Suicide i Cluster, novim albumom iskazuju, među ostalim, plesnu stranu drone rocka, koristeći se repetitijom kao glavnim oruđem.

Povući ću jednu usporedbu, a da nije Suicide, Cluster ili Silver Apples, već nešto što nije toliko očito, glazbeno gledajući; nedavno su u Zagrebu nastupali Handsome Furs, koji čine supružnici Dan Boeckner i Alexei Perry, Dan ima uspješan bend Wolf Parade i Handsome Furs, koji dolazi kao neki side projekt. Vi, Ripley, također imate matični bend, Wooden Shjips, ali i Moon Duo, zajedno s partnericom Sanae. Je li sviranje u duetu, s partnericom, praktičnije, lakše? Kako je stvarati glazbu, biti na turneji, kad sve ovisi o samo dvoje ljudi?

— Ripley: Znam za Handsome Furs, iako ih nikad nisam slušao. Svirati u duetu, pa, prednosti su, kao prvo, praktičnost, dok smo na turneji možemo puno lakše putovati, možemo doći u mjesto poput Zagreba i ne brinuti oko novaca, jer nam ne treba veliki kombi, puno hotelskih soba i takve stvari. To je svakako jedan od razloga zašto sam se odlučio na osnivanje dua. Drugi razlog je prihvatiti izazov, sve ogoliti na minimalno, na samo ono nužno potrebno, s minimalnim pristupom glazbi. Što to znači? Pa, recimo, posebice pri izvođenju glazbe uživo, moramo biti kreativni, što se tiče izvođenja glazbe, kako stvoriti puni zvuk u okruženju gdje se izvodi glazba. Jednostavno imate manje stvari, odnosno ljudi, na koje se možete osloniti. Kad imate cijeli bend uz sebe, tu je još troje ljudi, a ovdje, tu smo samo nas dvoje, nitko više. I oboje moramo držati i ispuniti svoj dio pogodbe. Inače će se cijela stvar urušiti.

LABIRINT KAO IDEJA PROMJENE

Vaš je novi album nazvan Mazes (engl. labirint); kao što samo ime albuma, prvog singla, nazvanog prema albumu, i naslovna ilustracija nagovješćuju, je li centralna tema albuma labirint, život kao labirint?

— Sanae: Da, poprilično. Dok smo snimali album, mnogo se toga mijenjalo u našim životima, planirali smo se preseliti iz San Francisca, gdje smo oboje živjeli dugo vremena, u Kolorado, koji je sasvim drugo okruženje, zatim, odlučili smo se da ćemo se baviti glazbom full-time, to je također bila velika promjena. Dakle, tu je ta ideja promjene, pronalaska puta, ne nužno znajući što se nalazi iza ugla.

Kad pomislite na labirint, on često može imati i neke negativne konotacije, izgubiti se u labirintu, nemogućnost pronalaska izlaza.

— Ripley: Nikad nisam razmišljao o tome na taj način. Možda sam jednostavno samo optimist! Ali istina, ljudi pričaju o mo-

gućnosti da se izgubiš u labirintu. Istina. Mislim da se, za nas, više se radi o odlukama koje donosiš u životu, posebno onim velikim odlukama, njima odabireš put u životu, i one mogu imati potpune i dalekosežne implikacije na tvoju budućnost, o tome ovisi gdje ćeš završiti u budućnosti. To ne osjećaš dok si u svojoj realnosti, svakodnevicu, ali dok se seliš iz jednog grada u drugi ili kad daš otkaz na poslu, to osjećaš. Sanae je dala otkaz kako bismo mogli ići na turneju. Tako da smo imali te duboke odluke koje smo donijeli i koje su imale velike implikacije na naš život. To nam je bilo jasno, već tada. Ali mislim da je to i puno suptilnije, stvari koje radiš u životu, odluke koje donosiš i kako živiš svoj život, također na kraju ultimativno utječe gdje ćeš završiti u budućnosti, i uostalom, govori kakva si ti osoba, zapravo.

— Sanae: Svi se uvijek vraćaju na to pitanje i osjećaj izgubljenosti. U redu je osjećati se izgubljeno, i iako se osjećaš izgubljeno, uvijek ćeš naći svoj put, negdje, samo to možda u određenom trenutku nije jasno.

REPETICIJA I REPETATIVNI OBRASCI

Repeticija je osnova vaše glazbe, gradite oko nje, ritmička i melodička repeticija, posebice. Kao da repetitijom izgrađujete određene slojeve i obrasce, zvučne uzorke. Razmišljate li o zvuku kao o uzorku kojim gradite pjesmu?

— Sanae: Da, apsolutno. Mislim da slojevi, repeticija i uzorci čine veliki dio u stvaranju naše glazbe. Dio koji ja sviram, klavijature, imaju izričito repetativan karakter. Repeticijska i repetativni obrasci su glavna stvar, osobito u rock'n'rollu, i to je zapravo ono što i volim kod glazbe. Taj nagonski osjećaj koji je u bitku cijele stvari.

Razmišljate li o filozofskom, duhovnom ili matematičkom aspektu repeticije? Repeticija može biti meditativna, mantrična, dio je simetrije, matematička je funkcija, forma kao funkcija vremena.

— Sanae: Svakako, postoji taj element, posebice dok izvodimo glazbu uživo. Ali ne razmišljam o filozofiji, repetitiji i matematici, jednostavno se izgubim u trenutku. Oboje prakticiramo meditaciju već dugi niz godina i mislim da postoji poveznica, no, ne razmišljam o tome dok stvaramo glazbu. Prakticiranje meditacije utječe na vaš život, odluke, stvaranje, jednostavno na to kako živite svoj život.

Na posljednjem albumu više je pozornosti usmjereno na vokal, glasniji je, gotovo se, za razliku od prvog albuma, mogu razaznati riječi. Je li vokal za vas još samo jedan sloj zvuka, još jedan instrument?

— Ripley: Da, o glasu razmišljam kao o instrumentu, tako mu i pristupam. Više me zanima struktura i zvuk, nego doslovna poruka. Naravno, tu postoje riječi, ali to nije prva stvar na koju pomislim dok pišem pjesmu, uvijek prvo u glavi imam neku melodiju ili zvuk koji je formiran glasom, ali naravno, razmišljam i o riječima u pjesmama. No, nisam baš previše opterećen, zabrinut da moram prenijeti neku poruku.

Dok glazbu izvodite uživo, imate li mjesta za improvizaciju, ili je sve u unaprijed predodređena strogom formi?

— Sanae: Neke stvari su unaprijed određene i stalne, kao ritam, nemamo bubnjara pa mu ne možemo reći; hej 'ajmo ovo večeras odsvirati sporije ili brže, a ostalo, repeticija, zvuk i improvizacija, zapravo, sve ovisi o pjesmi.

— Ripley: Imamo bubnjara robota. Ritam je uvijek isti i nepromjenjiv, a sve ostalo je svake večeri drugačije. Ponekad samo suptilno drugačije. Mi sviramo pjesme, nismo eksperimentalni izvođači, ali tu ima mjesta da stvari budu izvedene drugačije.

Jeste li oduvijek bili obožavatelji repeticijske minimalističke glazbe? Kako ste se upoznali s njom, je li to bilo preko klasičnih minimalističkih skladatelja?

— Ripley: Da, za mene, kroz to sam je našao. Zapravo, kroz The Velvet Underground, Johna Calea i Angusa MacLisea, njihovog prvog bubnjara, i kroz tu cijelu newyoršku scenu u šezdesetim godinama. Zatim je tu i Terry Riley. Razmišljajući zašto je volim, koje su sličnosti između nje i rock'n'rolla koji volim, kako se to uklapa, The Velvet Underground, zapravo, predstavlja obje strane. Lou Reed je veliki fan rock'n'rolla pedesetih godina, dok je John Cale umjetnički minimalistički tip, i kad to kombinirate, to zbilja iluminira sve ono što je tako moćno u ranom rock'n'rollu. Ritam je veoma jednostavan, kao otkucaji srca. Pjesme su mnogo kraće, a The Velvet Underground ih je jednostavno produljio. Za mene, tu je sve krenulo i počelo. Realizacija toga, ljubav prema tome, i jednostavna želja da se time bavim i da to istražujem, u rock'n'roll žanru.

— Sanae: U mojoj kući se, dok sam odrastala, slušalo dosta ranog rock'n'rolla, kao što je Bo Diddley, Chuck Berry, Ruth Brown, i oduvijek sam to voljela, taj jednostavan, kompulzivni ritam, mislim da me takve stvari jednostavno privlače. Kasnije je u priču ušao The Velvet Underground. To je neko moje najranije sjećanje slušanja rock'n'rolla i povezano je s tim iskonskim repetitivnim ritmom.

MI ŽELIMO BITI PLESNI BEND!

Repeticija se često povezuje s počecima elektronske glazbe. Jeste li ikad razmišljali o istraživanju u tom smjeru? Na novom albumu se nalazi podosta plesnih brojeva, bude li plesna na vašim koncertima?

— Ripley: Na našim koncertima obično bude nekoliko plesača i mnogo kimanja glavom.

— Sanae: Ali ponekad je dovoljno samo nekoliko ljudi koji plešu i onda se svi povedu za njima. Na nekim koncertima to se uhvati kao požar, nekoliko ljudi zapleše i onda u jednom trenu cijela dvorana pleše. To je uvijek zabavno. Ali elektronsku glazbu, kao takvu, nisam baš istraživala, sviđa mi se recimo Fever Ray i The Knife, ali nisam previše istraživala u tom smjeru.

— Ripley: Ja volim krautrock, Cluster, Kraftwerk, ali ne baš pravu plesnu glazbu. Čini mi se da u plesnoj glazbi uvijek mora biti neki cheesy vokal ili nešto slično što mi



foto: Goran Jovanović

nikako ne paše. Ali, postoje elementi koji mi se sviđaju, kao repeticija, i smiješno je, jer s nama, kao s rock bendom, ljudi uvijek žele pričati i raspravljati o repetitiji, ali kod izvođača koji izvode elektronsku glazbu to se podrazumijeva, elektronska glazba je repetitivna, i to je to, dok se u rocku uvijek postavlja to pitanje; zašto repeticija, pa vi stalno ponavljate jednu te istu stvar!? Pa da! A oni to postavljaju kao problem. To nas vraća na ono o čemu smo ranije pričali, o The Velvet Underground, i kako je rock'n'roll prije bio plesna glazba i onda je ušao u period kad je to prestao biti, i postao je više glazba na koju se samo kima glavom. I takvim je ostao dugo vremena. A mi se pokušavamo vratiti tamo, u ples. I mi želimo biti plesni bend, samo, teško je rock publiku navesti na ples. Jer ljudi će plesati na DJ-a, ali ako vide bend, neće, samo će stajati.

Izdali ste božićne albume i s Moon Duo i s Wooden Shjips, a sada pripremate EP za Noć vještica koji je inspiriran temama iz knjige Čarolija koju ste našli u trgovini antikveta u New Hampshireu, gdje su se održala neslavna salemska sudjenja vješticama.

— Sanae: Našli smo tu staru knjigu u jednoj knjižari, staru u kontekstu Amerike, što znači da je stara oko sto godina. Imali su rasprodaju i Ripley ju je našao, unutra su bile razne čarolije, napitci.

— Ripley: Ionako smo planirali napraviti EP za Noć vještica, usput smo pronašli tu knjigu, koja je imala sve te sjajne stvari unutra, jedna se pjesma, primjerice, zove *Kako stvoriti dugu*, i tamo se nalazi cijela čarolija kako napraviti dugu. Stvari poput toga.

Sada ste pri kraju turneje. Koji su planovi za budućnost?

— Sanae: Imamo još nekoliko nastupa i zatim se vraćamo kući, preko zime ćemo raditi na novom albumu.

I za kraj, ne mogu ne pitati, koja je priča iza naziva Moon Duo?

— Ripley: Nemamo baš neku dobru priču, nažalost. Mjesec je univerzalna stvar, gdje god da jesi, vidiš Mjesec, ima jako puno zanimljive simbolike, mitova i priča vezanih uz Mjesec. I jednostavno se učinio kao dobar univerzalni simbol za uklapanje u ime benda. **E**

ԲԻՅՆԱԼՑ
ԽՄԱԾՐԻԹԱԿՐԱԼՑ



ՉԱԾՐԻԹԱԿՐԱԼ
ԲԻՅՆՈՒԹ

MILIJANA BABIĆ
DAVIDE BALLIANO
PAOLO CANEVARI

VLATKA HORVAT
SANJA IVEKOVIĆ
BOŽENA KONČIĆ BADURINA
NIKA OBLAK & PRIMOŽ NOVAK

JENNY PERLIN
ANA PRVAČKI
VLADIMIR NIKOLIĆ

LILIBETH CUENCA RASMUSSEN
JOAN JONAS
MARIA JOSE ARJONA

SANDRA STERLE
NEBOJŠA ŠERIĆ - SHOBA
JELENA TOMAŠEVIĆ

MARTA JOVANOVIĆ
ANNA FABRICIUS
ALBERT HETA

KUSTOSICA:
JOVANA STOKIĆ

**OUT OF
LEFT FIELD
NIOTKUDA**

Otvorenje 11. studenog 2011. u 18 sati
11. studenoga 2011. – 23. prosinca 2011.

Muzej moderne i suvremene umjetnosti, Dolac 1/II, Rijeka / www.mmsu.hr
Radno vrijeme: utorak – petak, 10–13 i 17–20 sati / subota, 10–13 sati

Organizacija:
Muzej moderne i suvremene umjetnosti, Rijeka
Realizaciju izložbe omogućili su:
Grad Rijeka, Primorsko-goranska županija,
Ministarstvo kulture Republike Hrvatske i sponzori.



NAPISANI GRADOVI

ZBIRKA ESEJA O URBANIM MOTIVIMA U HRVATSKOJ KNJIŽEVNOSTI DIJAKRONIJSKI PREDSTAVLJA RAZDOBLJE OD DEVETNAESTOG STOLJEĆA DO SUVREMENIH ROMANA, A TEMATSKI SE VEZUJE UGLAVNOM UZ ZAGREB

SONJA KIRCHHOFFER

Pojmovi poput grada, urbanog života, dio su naše svakodnevice jer živimo u civilizaciji koja je gradska, i koja u maniri baštinka rimske tradicije u praksi više vrednuje grad negoli selo¹ pa ipak većina nas će ostati zatečena pred sadržajem pojma grad i neće ga znati definirati. Ukoliko se odlučimo naći neki suvisliji odgovor na pitanje što je to grad i posegnemo za dodatnom literaturom, uočiti ćemo da se grad najčešće definira uporabom kvantitativnih podataka koji se dotiču broja i zanimanja njegovih stanovnika što nije pogrešno, ali ne pridonosi boljem razumijevanju ovog složenog pojma. Zaokupljenost naše civilizacije gradom navela me da u ruke uzmem knjigu Krešimira Nemeca *Čitanje grada. Urbano iskustvo u hrvatskoj književnosti* i potražim autorovo viđenje grada.

PISAC ZAGREBA Knjiga je zbirka eseja u kojoj se, kao što naslov kaže, daje kratki prikaz viđenja grada kroz povijest hrvatske književnosti. U prvom poglavlju pod naslovom *Grad u hrvatskoj književnosti* spoznajemo da ćemo temu grada pratiti tek od druge polovice 19. st., odnosno od trenutka kada on postane učestalija tema u djelima hrvatskih književnika. Ovakav kasni "ulazak" hrvatskih književnika u urbane teme u odnosu na zapadnoeuropske književnosti Nemeć objašnjava povijesnom pozadinom, odnosno sporom i slabom urbanizacijom Hrvatske. Tako u drugoj polovici 19. st. Zagreb kao najveći grad u Hrvatskoj ima samo tridesetak tisuća stanovnika te je u odnosu na druge gradove Austro-ugarske monarhije zapravo mali grad.² Obilježje autorova pristupa je smještanje književnog izričaja u društveni kontekst koji predstavlja bez uljepšavanja i nedorečenosti. U ostatku poglavlja dan je pregled shvaćanja grada u hrvatskoj književnosti od razdoblja realizma do suvremenih književnih pojava. Sažeto rečeno, početna simplificirana crno-bijela slika grada razvijat će se i mijenjati kroz vrijeme, a svoju će najveću kompleksnost postići nakon Drugog svjetskog rata kada grad postaje redovita tema u hrvatskoj književnosti, koja se promatra na ambivalentan način.

Nemeć svoju priču započinje s 19. stoljećem kada je stvoren hrvatski književni kanon pa iako je isti utemeljen, između ostalog na dubrovačkoj književnosti, kojoj autor priznaje dugu urbanu tradiciju, ipak se njome neće pozabaviti jer se rukovodi prvenstveno kriterijima kontinuiteta i intenziteta u bavljenju urbanim temama i samim procesom urbanizacije.³

Knjiga je podijeljena na tri cjeline ili tri pristupa urbanoj tematici. Prvi pod nazivom *Urbani začinjavci* obuhvaća književnike A. Šenou, A. Kovačića, E. Kumičića i V. Novaka, koji su započeli s obradom gradskih tema u hrvatskoj književnosti.

U poglavlju pod nazivom *Zagrebački paprenjaci* Nemeć predstavlja Augusta Šenou kao prvog pravog urbanog pisca ovih prostora. Ipak, ne treba smetnuti s uma da je A. Šenoa, kao što sam naslov naznačuje, pisac isključivo Zagreba čiji se opisi svojim karakteristikama mogu usporediti sa slatko-ljutim okusom paprenjaka. Nemeć

smatra da je razlog njegove urbane opredijeljenosti posljedica odrastanja i života u gradskoj sredini, po čemu se on velikim dijelom razlikovao od ostalih onovremenih hrvatskih književnika koji su uglavnom potjecali iz ruralnih sredina te su u skladu s tim imali drugačije preokupacije, kao i različit doživljaj grada uvjetovan različitim životnim iskustvom. U *Zagrebuljama* koje izlaze u drugoj polovici 19. st. Šenoa je približio "veliku i malu povijest" kako grada tako i njegovih stanovnika. Nagli razvoj Zagreba Nemeć jasno povezuje s akumulacijom kapitala što ima za posljedicu stvaranje ozračja socijalnog darvinizma, moralnog relativizma i drugih negativnih manifestacija života vezanih uz političko-gospodarske prioritete određenog društva, a što se očituje u *Zagrebuljama* koje na momente odaju dojam suvremene tranzicijske stvarnosti.

U DRUGOJ POLOVICI 19. ST. ZAGREB KAO NAJVEĆI GRAD U HRVATSKOJ IMA SAMO TRIDESETAK TISUĆA STANOVNIKA TE JE U ODNOSU NA DRUGE GRADOVE AUSTRO-UGARSKE MONARHIJE ZAPRAVO MALI GRAD

PROČJEP IZMEĐU GRADA I SELA

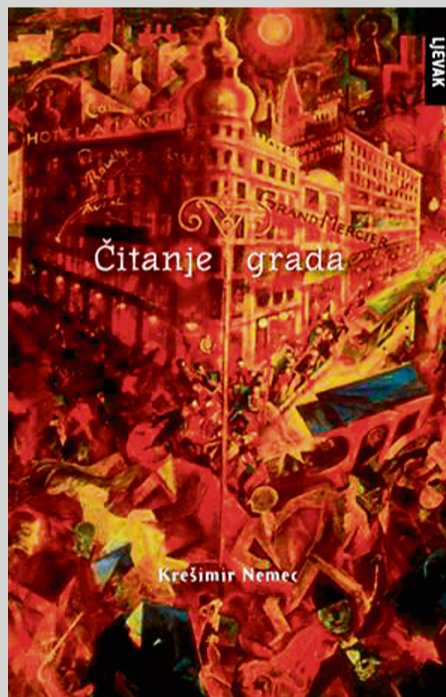
Nemeć u poglavlju *Sodoma i Gomora* uočava da hrvatska književnost u urbane teme ulazi s realistima, koji su, kako zamjećuje, najvećim dijelom potjecali sa sela ili iz provincije te su u skladu s okolnostima naglog razvoja gradova, bili "silom prilika" uvučeni u gradski život i svijet. Nemeć uočava da ovakve nagle društvene promjene u načinu života nalaze odraza u njihovom stvaralaštvu pa realisti u svojim djelima ostaju u procjepu između sela i grada, stereotipno promatrajući odnos urbanog i ruralnog na relaciji ustaljene opozicije dobra i zla. U kontekstu pojednostavljenog promišljanja sela i grada Nemeć izdvaja Kovačićev roman *U registraturi* kao najbolji primjer romana u kojem je selo izvor zdravlja i moralne čistoće dok grad dobiva biblijske razmjere zla pa se poistovjećuje sa Sodomom i Gomorom, odnosno nesrećom.

U poglavlju pod nazivom *Urbana chronique scandaleuse* Nemeć daje još jedno viđenje grada iz perspektive gradskog salona koji je mjesto intenzivnog društvenog života uglavnom viših slojeva, ali i onih koji žele postati dijelom tog sloja. Zajedničko obilježje svih likova koji se kreću salonskim prostorima je želja za profitom, a time i društvenom afirmacijom. Prema Nemeću, Kumičić je prvi pisac koji je analizirao poguban utjecaj novca na različite aspekte ljudskog života

(brak, obitelj i dr.) pokazavši da se apsolutno svi međuljudski odnosi mogu promatrati u kupoprodajnim relacijama.

U idućem poglavlju koje nosi naziv *Akvarij umjesto mora*, Nemeć predstavlja naturalističku teoriju iz druge polovice 19. st. o biološkom determinizmu na osnovi koje se nastoji pokazati negativan utjecaj umjetnog gradskog ambijenta na čovjeka nenaviklog na urbanu sredinu. U ovom se poglavlju teži "znanstvenoj potvrdi" oblikovanog stereotipa jer predočena teorija podrazumijeva da svako otuđivanje od prirodne predodređenosti ima za posljedicu potpuni fizički i psihički slom pojedinca. Nemeć smatra da je stereotipnost u Novaka dosljedno provedena te da je kroz sudbinu Tita Dorčića rezimirano na neki način sve ranije rečeno o poimanju grada i sela u realista, zbog čega je vjerojatno Novakovo djelo uvršteno na kraj prvog dijela knjige.

PREMA NEMECU, KUMIČIĆ JE PRVI PISAC KOJI JE ANALIZIRAO POGUBAN UTJECAJ NOVCA NA RAZLIČITE ASPEKTE LJUDSKOG ŽIVOTA (BRAK, OBITELJ I DR.) POKAZAVŠI DA SE APSOLUTNO SVI MEĐULJUDSKI ODNOSI MOGU PROMATRATI U KUPOPRODAJNIM RELACIJAMA



Krešimir Nemeć, *Čitanje grada. Urbano iskustvo u hrvatskoj književnosti*; Naklada Ljevak, Zagreb, 2010.

URBANI MARGINALCI Drugi dio knjige nosi naziv *Grad od fascinacije do nelagode* i u njemu Nemeć predstavlja A. Matoša, M. Cihlara Nehajeva, M. Krležu i V. Majera kroz čija djela dolaze do izražaja različita viđenja grada koja se kreću u ekstremnim opozicijama, otkrivajući razna lica urbane sredine.

Ovaj dio knjige započinje poglavljem *Flâneur*, a u njemu Nemeć dosta detaljno obrazlaže značenje samog navedenog pojma. Glavni lik Nemećevog poglavlja je Matoš koji šecujući Parizom upija mirise, boje i sadržaje grada prerađujući ih u novo osjetilno književno iskustvo. Pariz Matoša fascinira svojom estetskom čistoćom i finoćom, no s obzirom na svoju nesigurnu egzistenciju Matoš s vremenom uočava i ružnu

stranu lijepog grada, tako da njegovi zapisi o istom gradu nisu lišeni ambivalentnosti ni kontradikcije. Nemeć analizira odnos Matoša prema Parizu pri čemu ukazuje na to da je on zbog viška emocija često lišen kritike. Ovdje je Nemeć na Matoševom primjeru potvrdio tezu da flanerija nije samo promatranje, već i stvaranje, i to plodonosno, barem kada je Matoš u pitanju.

U poglavlju *Urbana nelagoda* autor se bavi sudbinom nesretnog hrvatskog studenta Frana Mirkovića u Beču, koji pod utjecajem dehumanizirane gradske sredine gubi individualnost i postaje dio bezlične gomile. Prema Nemeću, Nehaj je u svom djelu *Veliki grad* pokazao po prvi puta veći interes za čovjeka i njegovu osobnu psiho-fizičku transformaciju u kojoj grad ima ključno značenje, što urbanom prostoru daje novu ulogu u književnom stvaralaštvu.

Dvokatni grad naslov je poglavlja u kojem Nemeć predstavlja Krležin doživljaj grada Zagreba kroz metaforu "dvokatnog i dvosobnog" grada, što sugerira njegovu skučenost i ograničenost kako u pojavnosti tako i unutrašnjem smislu, a koji bi se Krležinim uobičajenim rječnikom mogao opisati kao provincijalan, dosadan i glup. Takav sumoran doživljaj grada Nemeć je povezao s Krležinim isprepletenim urbanim i životnim iskustvom koje ga je činilo nezadovoljnim. Iako nije bio sklon Zagrebu, Krleža je najveći dio života odživio u Zagrebu i o njemu ostavio pravu "riznicu" tekstova koje obrađuju različite aspekte zagrebačkog onovremenog života.

Poglavlje *Urbani nomadizam* obrađuje pojavu likova marginalaca u hrvatskoj urbanoj književnosti. Autor prvo pojašnjava pojmove poput intelektualnog i tzv. urbanog nomadizma praveći jasnu distinkciju između njih, ukazujući da je u oba slučaja nomadizam odraz socijalnog identiteta, samo što je u jednom u pitanju voljni, a u drugom prisilni nomadizam, što ima za posljedicu velike razlike u stilu života i razmišljanja pojedinca. Nemeć konstatira da je Majerovo vrijeme, vrijeme intenzivnog širenja Zagreba i industrijalizacije u kojoj

dolazi do sudara urbanog i ruralnog jer gradski su prostori još ograničeni i omeđeni seoskim što se lijepo vidi u "puteštvijama" Majerovog glavnog junaka, Pepića. On nam otkriva ne samo vizuru Zagreba, već i ondašnju gospodarsku situaciju obilježenu ekonomskom krizom, a koja je tada bila u punom jeku te je odredila i samu sudbinu nesretnog junaka, ukazujući na taj način na ozbiljniju moralnu krizu. Nemeć je ovdje valorizirao Majerovo djelo davši mu uvažen status u hrvatskoj književnosti. Najveća je vrijednost Majerova djela što se bavi ljudima na margini društva. Život Majerova Pepića je skućen i jednoličan, a u njemu, kaže Nemeć, nema drama, kao ni velikih očekivanja, u skladu s tim ni razočaranja. Međutim, nadodala bih da je, iako se životi marginalaca mogu činiti dosadnima, upravo prisilni marginalizam odraz najvećih životnih tragedija koje obično ljude dovode na društvene margine ili ih bacaju u ponore društvene izopačenosti.⁴ Drugim riječima, sam je Pepićev prezentirani život proizvod teške drame.

POČETAK I KRAJ U trećem odjeljku knjige koji nosi naziv *O novoj urbanoj osjećajnosti* Nemeć piše o R. Marinkoviću, D. Cvitanu, N. Batušiću, M. Kovaču, A. Boviću i I. Vidiću.

Grad kao zvjerinjak poglavlje je u kojem Nemeć predstavlja Marinkovićeva *Kiklopa* kao prvi pravi hrvatski urbani roman, ponajprije jer grad u spomenutom djelu nije samo poprište radnje, već i narativni lik uspoređen sa zvjerinjakom. Iako se ime Zagreba u Marinkovićevom *Kiklopu* ne spominje, najveći dio romana se odvija upravo u njemu. Naime, glavni je lik flaner koji luta zagrebačkim ulicama i kavanama, i to ne radi estetike, kao svojevrmeno Matoš, već iz straha i osjećaja egzistencijalne ugroženosti. Grad je predstavljen kao svojevrсна pozornica pogubna za čovjeka, samo nije potpuno jasno da li zbog grada samog ili onoga tko je taj grad podigao.

Slijedi poglavlje *Poludjeti u Zagrebu* u kojem je grad prikazan kao metafora ružnoće i ludila. Često se postavlja pitanje zašto je između velikog broja pisaca koji su obilježili književno stvaralaštvo nakon Drugog svjetskog rata do 90-ih god. XX. st. Nemeć baš odabrao Cvitanu. Možda je taj razlog povezan s karakterom Cvitanovih

**PARIZ MATOŠA
FASCINIRA SVOJOM
ESTETSKOM ČISTOĆOM
I FINOĆOM, NO
S OBZIROM NA
SVOJU NESIGURNU
EGZISTENCIJU, MATOŠ
S VREMENOM UOČAVA
I RUŽNU STRANU
LIJEPOG GRADA,
TAKO DA NJEGOVI
ZAPISI NISU LIŠENI
AMBIVALENTNOSTI NI
KONTRADIKCIJE**

djela koja nikada nisu pisana za mase niti su imala tendenciju dopadljivosti, već su se bavila ozbiljnim ekološko-egzistencijalnim i na taj način etičkim pitanjima. Naime, Cvitan uspostavlja neraskidivu vezu između ružnoće i nečistoće grada na jednoj strani i mentalne i tjelesne zapuštenosti čovjeka na drugoj, dajući pregršt psihopatološkog materijala za razmišljanje o gradu i čovjeku samom.

Upisivanje sjećanja u prostor naslov je poglavlja u kojem grad postaje mjesto u kojem se koncentriraju i oblikuju sjećanja, odnosno mjesto interakcije grada i samog subjekta, pri čemu se istovremeno u sjećanju oblikuju subjekt i grad. Kao primjer jednog takvog teksta Nemeć navodi autobiografske zapise Nikole Batušića objavljene pod nazivom *Na rubu potkove. Uspomene*. Batušićeva životna priča ispričana je u koordinatama strogog zagrebačkog centra (krakova Zelene potkove) pri čemu je autorovo pamćenje ona karika koja određuje i povezuje jedan grad i jedan život.

U poglavlju *Heterotopijski grad* predstavljen je Dubrovnik koji za autora M. Kovača predstavlja najvažnije mjesto, iako je njegov život isprepleten i s drugim sredinama. Ovaj grad ima heterotopijska obilježja te ga pisac doživljava kao obećani, mitski grad, odnosno nešto sasvim drugo

od onoga što je on u stvari. Grad je simbol traganja za smislom i srećom, a Kovač ga doživljava kao živo biće koje velikim dijelom određuje njegov identitet.

Zadnje poglavlje nosi naziv *Grad u tranziciji* i s njim na neki način Nemeć simbolično završava svoju knjigu. Stječe se dojam kao da smo, iako na kraju, opet na početku jer grad poprma negativnu karakterizaciju koja je snažno prisutna u realista s početka knjige. Međutim, okus gradskog zla je sada puno jači i gorči negoli u Kovačića. U središtu je zbivanja poratni i tranzicijski Zagreb s kraja 20. stoljeća, oslobođen perspektivnosti i kao takav izvor frustracija i "magnet" za zlo koje se poput metastaza nezaustavljivo širi. Vidićev roman *Gangabanga* otvara novu tematiku vezanu uz konzumerističko društvo koje šetače zamjenjuje potrošačima, a što u konačnici mora imati za posljedicu promjene u gradskom tkivu, ali i u ljudskim odnosima.

Nemeć završava svoje *Čitanje grada* depresivnom slikom i očitom zabrinutošću za sudbinu istog, proglašavajući Mumfordovu viziju grada utopijskom jer podrazumijeva razvoj znanosti, umjetnosti, kulture i, jednom riječju, čovjeka.

PRIVILEGIRANI ZAGREB Napomenula bih da je osobita vrijednost Nemećeve knjige u interdisciplinarnom pristupu problematici grada pri čemu će zainteresirani za različita područja unutar urbane tematike ovdje pronaći relevantnu literaturu, osobito onu s područja urbane antropologije i sociologije grada. Autor je ovdje pokazao svoju dobru potkovanost i u drugim izvanknjiževnim područjima, a sve što je napisao izrekao je jednostavnim i razumljivim stilom, što je postignuće koje je samo naizgled lako.

Knjiga koju imamo pred sobom izniman je doprinos istraživanju grada i njegova razvoja koja ukazuje i na sadašnji depresivan gradski trenutak. Nemeć je majstorski odradio svoj posao, no nešto se stranica moglo posvetiti i gradovima izvan Zagreba jer je na ovaj način grad Zagreb dobio svoju monografiju, dočim su drugi gradovi ostali prikraćeni praktički svog spomena. Izuzetak je spominjanje Dubrovnika kao heterotopijskog grada, no osim o Dubrovniku, moglo se tu reći nešto i primjerice o Osijeku ili Vukovaru i drugim gradovima koji

su također ostali zabilježeni u povijesti hrvatske književnosti. Vjerujem da će ova knjiga utjecati na književna i antropološka proučavanja grada i doprinijeti prepoznavanju počinjenih suvremenih pogrešaka u njegovu razvoju kako bi se izbjegli problemi u budućnosti. ■

Bilješke:

1 Iako su se antički pisci zaklinjali da je život na selu neusporedivo ljepši i bolji, gotovo su svi željeli živjeti u gradu. Tako da postoji stanovita opreka između pisanih i materijalnih izvora rimskoga svijeta jer je rimska civilizacija neusporedivo više nalaza ostavila u gradu negoli selu, što je posredni pokazatelj karaktera onodobnog načina života.

2 Ines Kotorac, *Razgovor – književni povjesničar Krešimir Nemeć u povodu knjige "Čitanje grada"*, *Vjesnik*, Zagreb, 2011.

3 U starijoj hrvatskoj književnosti zastupljeni su i drugi gradovi poput Zadra, o njemu pišu primjerice Petar Zoranić i Juraj Baraković, pri čemu se Barakovićev opis tretira kao prvi opširni opis grada na hrvatskom jeziku (F. Švelec, *Grad Zadar u Vili Slovinki Jurja Barakovića*, [ftp://creativecommons.hu/Language/Croatian/Crawl/Larbin2004/content/d00437/f01614](http://creativecommons.hu/Language/Croatian/Crawl/Larbin2004/content/d00437/f01614)).

4 Ovaj je zaključak plod konstruktivnih razgovora o temi marginalizacije s prof. dr. sc. Anamarijom Kurilić.

OGLAS

POZIVAMO VAS NA 24. ADRIA ART ANNALE, DIKLECIJANOVI PODRUMI, ZAPAD, 2011

Izložba AAA promovira proširenu umjetničku formu tj. pojedinačne radove autora, predavanja s javnom tribinom, interpretacije, ad hoc tumačenja u medijima i javnosti - kolektivni autor.

hR.DEMOCRACY is CORPORATOCRACY

UTORAK 18.10.
18h otvorenje

19h predavanje/tribina
DR.MATE KAPOVIĆ
Svjetska pobuna i
direktna demokracija

SRIJEDA 19.10.
17h Film, "Salo"
P.P.Pasolini, 1975

19h predavanje/tribina
JELENA MILOŠ
Europska unija -
demontaža mita

ČETVRTAK 20.10.
17h Film, "Libertarias"
V. Aranda, 1996

19h predavanje/tribina
LJUBO GRGUREVIĆ
Anarhističke metode borbe
za radnička prava

PETAK 21.10.
17h Dokumentarac, 2011
"Debtocracy" (Dužništvo)

19h predavanje/tribina
DR.SLAVKO KULIĆ
Rat za dominaciju
ili bolji svijet

SUBOTA 22.10.
17h Video performans:
Giorgio Agamben

19h koncert
NORBI PAVEL TRIO
Experimental fusion -
Hang, Cello, Violina

UTORAK 25.10.
17h Video, Guy Debord
"Društvo spektakla"

19h predavanje/tribina
ROBERT PERIŠIĆ
Pravo na profesiju
Zakon o umjetnicima

UVOD U QUEER

IZ PREDGOVORA UREDNIKA POZNATOG ROMANA WILLIAMA BURROUGHSA *QUEER*, KOJI ĆE USKORO, U PRIJEVODU BORIVOJA RADAKOVIĆA, OBJAVITI ZAGREBAČKA NAKLADA LJEVAK

OLIVER HARRIS

ZAPANJUJUĆI ZAKLJUČAK Onog jutra kad je Jack Kerouac stigao na Calle Orizaba br. 210, prve subote u svibnju 1952., seňoras su na ulici pekle tortilje, a na radiju je svirao Perez Prado. Zvuk big-banda Mambo Kinga s Kube, što ga je poslije odabrao Glenn Miller iz Meksika, bio je ironično blaga glazba raspoloženja u odnosu na ono što je Kerouac zatekao u stanu br. 5. Njegov stari prijatelj William Burroughs izgledao mu je tog svibanjskog jutra kao "poludjeli genij u zapuštenim sobama". Pisao je: "Izgledao je divljački, ali oči su mu bile nevine, modre i lijepe."¹ Kerouacova dvostruka snimka, njegova proturječna slika Burroughsa kao mahnita ludaka usred kaosa, a opet osobe zapanjujuće čistote, savršeno pristaje "simultanoj dvostrukoj ekspoziciji" Burroughsova autoportreta u romanu što ga je upravo pisao, a Kerouac ga netom prekinuo – "Lice mu je bilo upropašteno, opako i staro", saznajemo o Williamu

Leeju; "oči snene i nevine" – dok namire istodobno paradoksalnu narav tog romana i okolnosti u kojima ga je napisao. Kako u opusu Williama Burroughsa nema "normalnih" knjiga – bilo koja od njih mogla se zvati *Queer* – njegov drugi roman na perverznan način ispunjava značenje naslova kao imenice (upotrijebljene s porugom ili s ponosom), pridjeva (čudan, lažan, sumnjiv) i glagola (smetati, nervirati, uznemiravati). Od 1952., kada je napisan, pa do konačnog objavljivanja 1985. godine, sve u vezi s *Queerom* zbunjuje, kao i njegova reputacija daljnjih dvadeset pet godina. Neizbježno je osoban, ali i virtuožno političan, naizgled realističan u pripovijedanju koje se pretvara u najdivljiju maštu, a u sebi sadrži materijal tako neodređena tona da je teško reći je li u pitanju vrisak sa smijehom ili užas. Knjiga istodobno biva i knjiga otkrivenja i otajstven tekst, to je rana autobiografska zbuñjenost kojoj je Burroughs pustio da ostane nedovršena, a tajnu je ostavio zakopan u tri desetljeća, no istodobno je to i loše izveden posao i okus stvari koje će tek doći – izvorno čudnovata riba, pikantno predjelo odvratnom *Golom ručku*. Nastrano, dakako.

Zašto se *Queer* tako dramatično razlikuje od *Junkyja*, debitantskog romana što ga je Burroughs napisao neposredno prije (objavljen je 1953. kao *Junkie*) i zbog čega se nije pojavio u tisku više od trideset godina; gdje stoji u književnom razvoju i kako se uklapa u povijest homoseksualnog pisma; i zbog čega je istodobno jedinstven u Burroughsovu djelu po svojoj dramatičnosti i žudnji, a opet je najpoznatiji po smrti koju čak i ne opisuje – to su samo neke od zagonetki što ih postavlja. Još je zagonetnije postavljanje povijesnog zapisa pravocrtno jer, u biti, ne postoji jedan *Queer* nego dva – rukopis što ga je Burroughs napisao 1952. i knjiga koja je objavljena trideset godina poslije. Ovo novo izdanje uzima u obzir oba teksta da reprezentira *Queer* na njegovu dvadeset petogodišnjicu s nadom da će taj tanak, ali neuhvatljiv roman obuhvatiti i otkriti u svježem svjetlu.

Kerouacov živi opis Burroughsa početkom svibnja 1952. hvata silovitu višestrukost njegova stanja. S jedne strane, samo mjesec ranije Ace Books je formalno pristao i prihvatio Burroughsov prvi roman koji se tada još zvao *Junk*, a on je, s trideset osam godina, po prvi put samouvjerenom anticipirao književnu budućnost. S neskrivenim veseljem Burroughsova pisma tog travnja odjednom počinju govoriti "mi autori" i "nama piscima", a on govori Allenu Ginsbergu, koji je tada djelovao kao njegov književni agent, da sačuva njegova pisma za "kasniju knjigu s njima kad budem imao reputaciju."²

Primijetiti ćete "kad" a ne "ako"... S druge strane, svako pismo što ga je Burroughs napisao te godine imalo je krivo ime na omotnici zbog zavaravanja radoznalih očiju meksičkih službenika – jer Kerouac je onako banuo usred pisanja *Queera* svega osam mjeseci poslije one nesretne večeri kad je Burroughsov Star.380 automatik pogodio nisko i smjestio metak njegovoj ženi posred glave, a čaša koju je ciljao skotrljala se i ostala cijela na podu kraj stola uz 40četiri prazne boce džina Oso Negro. Taj pijani čin ludila bacit će dugačku tamnu sjenu na svaki uspjeh što

ga je Burroughs mogao imati u Meksiku, Južnoj Americi, Tangieru, Parizu, Londonu, New Yorku ili u njegovu konačnom domu u Lawrenceu u Kansasu.

To što je ustrijelio Joan Vollmer iz očiti je razloga izuzetno utjecalo na legendu o Burroughsu i krugu bitnika, ali njezina smrt počela se dovoditi u vezu s njegovim drugim romanom tek 1985. godine, i to zahvaljujući recima koji su navodeni češće nego išta što je ikada napisao: "knjigu je motivirao i uobličio jedan događaj koji nikada nije spomenut, u stvari pomno je izbjegavan: slučajno smrtno ustreljivanje moje žene, Joan, u rujnu 1951.", te "prisiljen sam na strašan zaključak da nikad ne bih postao pisac da nije bilo Joanine smrti." Zbog toga što Burroughs godinama nije bio voljan otvoreno o tome govoriti, ti reci iz uvoda u *Queer* 1985. još izrazitije postavljaju taj roman pod sjaj reflektora.

Kao traumatično izvješće o stvarnom, njegovo otkrivanje je imalo i nastran učinak stavljanja teksta u okvir, tako senzacionalni kontekst, da je u svemu zamračio i samu fikciju i bilo koju drugu zbilju iza nje. Taj je pucanj bio prekretnica u Burroughsovu životu, a *Queer* je bio jednako odlučujući preokret u Burroughsovu pisanju, ali moguće je, zapravo nužno, odvojiti to dvoje. Prvo, naprosto nije činjenica da je Joalina smrt "pomno izbjegavana" u *Queeru*: u smislu fikcionalizacije autobiografskih događaja, pucanj ispada iz narativne kronologije koja svršava 1951. godine. Bez Burroughsova uvoda malo bi kome palo na pamet da ga dovede u vezu. Nadalje, Burroughs je dao posve jasno objašnjenje o tome zbog čega se, premda su napisani jedan za drugim, njegov drugi roman tako korjenito razlikuje o prvoga – zašto samo u *Queeru* nalazimo zaštitni znak komičnogroteskne obrata koji će zauzeti središnje mjesto u *Golom ručku*. "Razlika je, dakako, jednostavna", objašnjava on: "*Junky* je roman o ovisnosti, *Queer* o skidanju s droge i neodoljivoj potrebi za publikom, a to je upravo ono što Lee traži... Zbog toga smišlja mahnit oblik za stjecanje pozornosti koji naziva Rutinom." Jednostavnost tog objašnjenja komplicirana je zbog Burroughsova čudnog odbijanja da napravi razliku između sebe

i svog lika ili između događaja iz 1951. i njihove fikcionalizacije 1952., ali ta priča barem ima prednost u tome što je precizna u odnosu prema subjektu njegova dva romana i u skladu je s time kako ih je on vidio u vrijeme dok je pisao.

POSEBAN KAOS SNA Pošto se sa svojom obitelji – ženom Joan, njezinom kćeri Julie i njihovim sinom Billyjem – iz Južnog Teksasa preselio u Mexico City ujesen 1949. godine, Burroughs je počeo pisati *Junk* početkom 1950. i potkraj godine dovršio je prvu ruku rukopisa (na kojem je nastavio raditi tijekom naredne dvije godine). Kad je krajem ožujka 1952. najavio početak još nezaslovljena nastavka, Burroughs je opisao Kerouacu glavnu razliku – prijelaz s pripovijedanja u prvom licu na pripovijedanje u trećem – ovim riječima: "Prvi dio je na džanku, Drugi dio je bez njega." Ako gledamo *Junkyja* i *Queer* kao uzastopne nastavke Burroughsova života, gdje svaki dokumentira njegove odmetničke identitete u polusvijetu, to bi moglo biti dovoljno da objasni zbog čega je u prvom romanu William Lee cool i odalečen, a njegovo pripovijedanje o događajima činjenično i suho ironično, dok je u drugom Lee "dezintegriran", kako kaže sam Burroughs u svom predgovoru iz 1985.: "očajnički treba kontakt, potpuno nesiguran u sebe i svoj smisao."



No, jednako tako izgleda da brka napisano s okolnostima pisanja – Burroughs se zapravo vraćao džanku sve vrijeme dok je radio na *Queeru* – a propušta objasniti ubrzanu dezintegraciju samog romana. Jer *Queer*, kao i *Junky*, započinje realističnim dokumentiranjem društvene scene – "Ženska pratnja nikad nije zalazila u Brod na vidiku", izravna je paralela s "Hipster-bebop džankiji nikad se nisu pojavljivali u 103. ulici" – ali se lomi, ruši u epizodne fragmente i nepovezane fantazije, a onda, iznenada, prekida. Ustvari, sjeme dezintegracije nalazi se tu već od prvog retka. Burroughs počinje bez upozorenja, *in medias res* ("Lee je usmjerio pozornost na mladog Židova koji se zvao Carl Steinberg") i začas brka dječakov identitet ("rodio se u Munchenu, a odrastao u Baltimoreu") i samo mjesto radnje, jer uopće nije jasno da je prizorište Mexico City: Park na Aveniji Amsterdam, kroz koji ide Lee, ne samo što imenuje grad u Holandiji nego vjerojatno i mnoge sjevernoameričke čitatelje podsjeća na Upper West Side na Manhattanu. Činjenica da Burroughs opisuje Parque Mexico, oko kojeg kao elipsa obilazi Calle Amsterdam, ni u čemu, pak, ne podupire pojavu čvrstog realizma jer Lee smjesta sjeda na "betonsku klupu koja je bila tako oblikovana da sliči na drvo" – nevjerojatno nadrealan komad pokućstva, unatoč činjenici da takve klupe doista i postoje u Parque Mexico.³

Te prve stranice jedva da postavljaju prizor i naznačuju zbuñujuću razliku između predstavljanja biografski realnih ljudi i mjesta, i tu i u *Junkyju*. Da bi se iza Winstona Moora identificirao Hal Chase ili Frank Jeffries iza Toma Williama, ili da bi se reklo da je Lola zapravo Tatrov bar u blizini Mexico City Collegea na San Luis Potosi br. 154. ili da je Brod na vidiku zapravo bio Bounty bar i pečenjara na uglu Monterrey i Chihuahue, ispod stana u kojem se dogodilo ustreljivanje Joan – takav lov na izvore govori nam vrlo malo o *Queeru*. Što se tiče Rathskellera gdje se Lee sreće s Moorom, nije stvar u



Loomis Dean: William Burroughs on bed in beat hotel. 1959.

tome da njegovi satovi-kukavice potvrđuju da je prema restoranu Ku Ku na Calle Coahuila i Avenida de los insurgentes (Burroughs je zapravo u svom rukopisupisao "KuKu satovi"), već u tome što oni i "jelenje glave koje su izjeli moljci" odaju "izmješten, tirolski izgled", i da je to čudnovato izmještanje pravi primjer predstavljanja mjesta i ljudi u *Queeru*.

Za neveliku knjigu koja je prvotno smještena u mali dio samo jednog grada, ona ima izuzetno veliko i kaotično mnoštvo likova i mjesta, odasvud s referencama na Oklahoma City, Urugvaj, Salt Lake City, Zihuatanejo, Frankfurt, granicu Tex-Mex, Dallas, Peru, Rusiju, Škotsku, Kubu, Amazonu, Rim, Aljasku, Veracruz, Bagdad, Prag, Gornji Ubangi, Tanhajaro, Zambezi, Timbuktu, Dakar, Marakeš, Moreliju, Bogotu, Barcelonu, Poljsku, Budimpeštu, Tibet, Kanadu i tako dalje. Lee nikad ne jede meksičku hranu, te objeduje u američkom K. C. Steakhouseu, u ruskom restoranu, pa i u kineskom, a kad ide u kino, onda ide gledati francuski film koji se zasniva na grčkom mitu (Cocteauov *Orfej*). Stoga, Jorge Garcia-Robles apsolutno ima pravo kad kaže da "ako postoji 'meksički roman' u Burroughsovu opusu, onda je to *Queer*"⁴, ali time istodobno promašuje cilj baš onoliko koliko bi promašio kad bi rekao koliko se malo Burroughs bavio Meksikom i njegovom kulturom. Jedina književna referenca, prema irskom autoru Franku Harrisu, samo pojačava tu činjenicu.

"Meksiko je opak, mračan i kaotičan s posebnim kaosom sna", rekao je Burroughs Kerouacu u svibnju 1951. godine, a Mexico City iz *Queera* nimalo nije realističan grad. Kuba, bar čija je "unutrašnjost sličila na prizorište za nadrealistički balet" u kojem nastupaju androgine sirene i "uznemirujuće" ribe, sabire osjećaj da ispod izvanjskog realizma *Queera* doista postoji nešto uznemirujuće nadrealno i sumnjivo. Kad Lee i njegov neodlučni ljubavnik Allerton stižu u Ekvador, dimenzija sna postaje glavna "potmula mora" koja se smjesta ispunjava u Leejevoj priči o uzimanju pejote tako što otkriva "potmulost života koja je njemu sakrivena". Tu rijeke kriju "neznana čudovišta" koja su sa svoje strane odjek "nevidenih opscenosti" što dekoriraju drevnu Chimu keramiku, čisto ponavljanje fraza koje namiru da to strašno mjesto, "Zemlja gdje sve može" ("Muškarci se pretvaraju u goleme stonoge") jest teren na kojem se ispoljavaju unutarnji užasi. Monstruozan krajolik Južne Amerike izrasta iz ranijih metafizičkih nemira kao kad se Lee pojavljuje "čudnovato sablastan, kao da mu se lice prozire", ili kad od Winstona Moora struji "slabašno, zelenkasto isparenje truleži", ili kad Allerton govori "jezovitim, netjelesnim glasom malog

djeteta", a Lee prema njemu pruža ruku s "ektoplazmičnim prstima" i "fantomskim palčevima".

Ako se čini da se realistično pripovijedanje raspada i metaforički se nalazi na sve strane, tako se raspada i William Lee koji poput kakve prenavijene igračke govori i ponavlja iste šale, bilo doslovno ("Ne diži tu guzičtinu ili što ti je već ostalo od nje poslije četiri godine u mornarici") ili s malim varijacijama. Ravno, golo pripovijedanje nadvladano je Leejevim još ekstremnijim pričama, ali nadvladan je i sam Lee dok crta između izgovaranja glasova i opsjednutosti njima

puca. Umjesto da zabavlja i zavodi Allertonu svojim pričama, Lee je prepušten doslovce tome da govori jezike, što je bilo njegova najdulja rutina "koji su mu dolazili kao diktat" i nastavlja i bez ikakve publike. Lee doživljava slom jer se od žudnje za Allertonom doslovce raspada. *Queer* je zbog toga prezasićen Leejevim maštarijama o tjelesnom spajanju i povratnim slikama bola i amputacije. Premda je paralela s mitom o Orfeju primamljiva – u Ovidijevoj verziji (ali ne i Cocteauovoj) pjesnik je raskidan na komade zbog toga što nakon smrti svoje žene Euridike zamjenjuje ljubav prema ženama ljubavlju prema dječacima – paralela između Leejeve sudbine i Burroughsova pripovjedača demonstrira sve razorniju silu žudnje na razini samog pisanja.

Čini se da je sam Burroughs bio slijep za proturječnost plana da, kao što je rekao Kerouacu krajem ožujka 1952. godine, napiše "queer roman tako što ću se služiti prvotnom pripovjednom metodom koju sam rabio u *Junku*". Moglo bi se reći da je u tom neuspjehu da održi "pravocrtnu pripovjednu metodu" *Queer* postao to što jest, i tako je opisan, a počinjemo uvidati i kako su njegovi promašaji pretkazali Burroughsov veliki uspjeh. Odnosno, s jednog stanovišta „Queer“ nije dovoljno romaneskan, ali iz perspektive onoga kamo je Burroughs smjerao – kaotičan mozaik *Golog ručka* (1959.) – sama forma pripovijedanja 1952. zadržavala je pisanje. Na neki način *Queer* je mučniji i tjeskobniji tamo gdje je satirička namjera jasna, a čitatelj se gubi unutar Burroughsovih najmračnijih zamišljaja, ali se ne pretvara u prestravljena svjedoka mučna psihičkog sloma njegova alter ega. Geneza *Golog ručka* u rasapu *Queera* pojavljuje se doslovce u trenutku kad Lee prvi put pokušava udvarati Allertonu prijateljskim pozdravom i "pojavio se pogled gole požude, zapreten u bolu i mržnji njegova suspregnutog tijela i, u istodobnoj dvostrukoј ekspoziciji, sladak djetinji smiješak ljubavi i povjerenja, zapanjujuće izvan vremena i prostora, nakazan i beznadan". Po slučaju koji uopće i nije bio slučaj, pogrešno čitanje Leejeve "gole požude" u rukopisu *Queera* 1953. godine Burroughsu bi dalo naslov *Goli ručak*⁵. Ali ako slom

Queera nagovještava prodor u Burroughsovo remek-djelo, onda recipročno i usprkos tome što je na glasu kao knjiga o drogi i mi lakše prepoznamo queerstvo *Golog ručka* koji je napisan – kao i *Queer* – jednako iz žudnje koliko i na drogama. Ali time trčimo pred rudo, a moramo se sjetiti da je na proljeće 1952. Burroughs dijelio stan s Jackom Kerouacom jer rendezvous te dvojice pisaca otkriva podosta toga o silama koje su i poticale i prekidaše Burroughsov roman.

U pismu Ginsbergu od 10. svibnja Kerouac izvješćuje da su, pošto je našao nov pisaci stroj, on i Burroughs "nastavili rad svatko na svojoj knjizi" – što je značilo *Queer* (naslov što ga je Kerouac predložio Burroughsu i prije nego što je došao u Meksiko) i *Doktor Sax*⁶. Da je Kerouac napisao *Saxa* za vrijeme tog dvomjesečnog boravka kod Burroughsa dobro je poznato, ali zanemaruje se dubinski i precizan međusoban utjecaj dvojice pisaca tijekom tog krucijalnog razdoblja u njihovim karijerama. Kerouacov roman otkriva višestruke tragove – temom, aluzijama i specifičnom frazeologijom – njegova čitanja Burroughsova rukopisa.⁷ Burroughs je, pak, polovicom svibnja obavijestio Ginsberga da se Kerouac "nevjerojatno razvio" i dok je nejasno je li Burroughs čitao *Doktora Saxa*, ipak znamo da je čitao i bio "veoma impresioniran" netom dovršenim rukopisom što ga je Kerouac donio sa sobom u Meksiko: *Visions of Cody*.

Dakako, Burroughs je još u travnju vidio ulomke i usporedio ih s Joyceovim *Finnegans Wake*. Bila je to prikladna usporedba jer je Kerouac u to vrijeme na samom vrhuncu svoje snage i samouvjerenosti kao eksperimentalni pisac. Tijekom svibnja 1952. godine prvi je put definirao svoju tehniku "skiciranja" (kasnije formaliziranu kao "spontana proza"), a početkom lipnja – nadahnut pošto je s Burroughsom slušao jazz ploče Stana Getza, Charlieja Parkera i Milesa Davisa – smislio je termin "divlja forma" za opis vlastite jazz metode improvizirane kompozicije i izvedbenog pripovijedanja. Moguće je da je Kerouacova strast prema eksperimentiranju formom u *Codyju* i *Saxu* imala utjecaja na *Queer*, makar da je i samo navela Burroughsa da se manje brine oko labave sirovosti njegova novog rukopisa. A opet, upravo nam razlike između te dvojice pisaca najviše govore o *Queeru*. Sredinom svibnja Kerouac je opisao svoju metodu spontanog pisanja kao savršen medij kad je rekao Ginsbergu da skiciranje "nikad ne promašuje, ono je stvar sama"⁸. Kad je tjedan kasnije Burroughs pisao Ginsbergu, svoj rad u tijeku opisao je temeljno drukčijim pojmovima: "Pisanje uvijek mora ostati pokušaj. Stvar sama, proces na subverbalnoj razini uvijek izmiče piscu. Medij koji je meni prikladan još ne postoji, osim ako ga ne izmislim." Izvorno je slijedio autobiografsko pripovijedanje i "faktualistički" obrazac *Junkyja*. Ali razlika između potrebe, koja se može utajiti ili "ufiksati" u džankijevskom smislu, i žudnje koja je uvijek pokušaj osuđen na propast (Lee "je osjetio razoran bol beskonačne žudnje") odredila je zbog čega "izravna" metoda, faktualistička ludačka košulja, ne vrijedi za *Queer*. Obrćući njegov iskaz o pomaku iz *Junkyja* u *Queer*, istinitije bi bilo reći da je Burroughs napisao I. dio "bez" žudnje i II. dio sa žudnjom. ■

(...)

Bilješke:

1 Jack Kerouac, *Selected letters, 1940-1956*, uredila Ann Charters (New York: Viking, 1995.), 352.

2 Osim ako nije drukčije naznačeno, svi navodi iz Burroughsovih pisama dolaze iz *The Letters of William S. Burroughs, 1945.-1959.*, uredio Oliver Harris (New York: Viking, 1993.)

3 Službeno je park nazvan prema Joséu de San Martinu, argentinskom generalu čiji povijesni susret sa Simonom Bolívarom 1822. komemorira spomenik La Rotonda što ga Lee opisuje u Guayaquilu.

4 Jorge García-Robles, *La bala perdida: William S. Burroughs en México* (1949.-1952.) (Mexico: Ediciones del Milenio, 1995.), 91 (prema Harrisovu prijevodu; prim. prev.)

5 O genezi tog naslova na ovim stranicama vidi bilješke u ovom izdanju (str. 140) i u mom eseju „The Beginnings of Naked Lunch, an Endless Novel“ u *Naked Lunch@50: Anniversary Essays* (Carbondale: Southern Illinois University Press, 2009.)14-25.

6 Početkom travnja Burroughs je pisao Kerouacu: "Mislim da je naslov *Queer* za drugi dio naprosto strahovit. Taj me naslov zapanjio." Dvadeset drugog tog mjeseca Burroughs je pojasnio svoje shvaćanje tog pojma kad je s porugom reagirao na provokativnu misao Carla Solomona koji je tada radio za svog ujka A. A. Wyna u Ace Books da bi se roman trebao zvati *Peško*. Vidi Burroughs: *Letters*, 119-21.

7 Primjeri prisutnosti *Queera* u *Doktoru Saxu* (1959.) uključuju reference na Isadoru Duncan, konjak Napoleon i stonoge chimu; fraze "kurva od pretkazivača" i "riječi kreštavo krče", te sličnosti između Kerouacova "zlog gideovca" i rutina s Trgovcem roblja i između Burroughs/Lee i Saxa koji je "izgledao pomalo kao Bull Hubbard (visok, mršav, običan, čudan)."

8 Kerouac, *Letters*, 356

AUTOBIOGRAFIJA

IZ KNJIGE KOJU USKORO, U PRIJEVODU DAMJANA LALOVIĆA, OBJAVLJUJE ZAGREBAČKI DISPUT

JOHN STUART MILL

U dvije godine koje su izravno prethodile prestanku moje javne službe supruga [Harriet Taylor] i ja zajedno smo radili na knjizi *O slobodi*. Prvotno sam je zamislio i napisao 1854. kao kratak esej. Pomisao da ga pretvorim u knjigu prvi mi je put pala na um u siječnju 1855. dok sam se penjao stubama Capitola. Nijedan moj spis nije bio ni tako pažljivo izrađen ni tako neumorno ispravljan. Nakon što je, kao i obično, napisan dvaput, držali smo ga uza se i s vremena na vrijeme ga vadili i prolazili *de novo*, čitajući, odvajajući i kritizirajući svaku rečenicu. Završnu redakciju trebali smo napraviti tijekom zime 1858-1859, prve nakon moga umirovljenja, koju smo kanili provesti na jugu Europe. Tu i svaku drugu nadu osujetila je najneочеkivanija i najgorča katastrofa njezine smrti – u Avignonu, na putu u Montpellier, od iznenadne navale krvi u pluća.

Odonda tražim onoliko olakšanje koliko to moje stanje dopušta u načinu života koji me najviše osposobljava da osjećam kako mi je ona još uvijek blizu. Kupio sam malu kuću najbliže što je bilo moguće mjestu gdje je pokopana; te njezina kći (moja supatnica i sada moja najveća utjeha) i ja bez prekida živimo ondje znatan dio godine. Moji ciljevi u životu isključivo su oni koji su bili njezini; moje navade i preokupacije one su u kojima je ona sudjelovala ili ih je podržavala i koje su neraskidivo povezane s njom. Sjećanje na nju za mene je religija, a njezino odobravanje mjerilo prema kojemu, jer sažimlje svu dostojnost, nastojim ravnanati svoj život.

[...]

U jednome trenutku u svome intelektualnom razvoju lako sam mogao popustiti sklonosti prema pretjeranoj vladavini, i društvenoj i političkoj; isto sam tako u jednome trenutku, uslijed reakcije na suprotno pretjerivanje, mogao postati manje revan radikal i demokrat nego što to jesam. U obje mi je stvari, kao i u mnogim drugima, pomagala održavajući me na dobrome putu kada sam bio u pravu isto toliko koliko i vodeći me do novih istina i oslobađajući me od pogrešaka. Moja velika spremnost i gorljivost da učim od svih i da oslobadam prostor u svojim nazorima za svaku novu stečevinu međusobnim prilagodavanjem staroga i novoga mogle su me, da nije bilo njezina uravnotežujućeg utjecaja, zvesti da previše mijenjam svoje rane nazore. Ona ničime nije bila dragocjenija za moj mentalni razvoj nego svojim točnim odmjeravanjem relativne važnosti različitih razmišljanja, koje me je često štitilo od toga da istinama što sam ih tek prije kratkog vremena naučio uvidati dodijelim važnije mjesto u svojim mislima nego što im je s pravom pripadalo.

Sloboda će vjerojatno živjeti dulje od bilo čega drugog što sam napisao (možda s iznimkom *Logike*) jer ju je spoj njezina duha s mojim učinio svojevrsnim filozofskim udžbenikom jedne jedine istine, koju promjene što se jedna za drugom događaju u modernome društvu ističu sve jasnije: važnosti koju za čovjeka i društvo imaju velika raznolikost tipova karaktera i davanje pune slobode ljudskoj prirodi da se širi u bezbrojnim i međusobno sukobljenim smjerovima. Ništa ne može bolje pokazati koliko su duboki temelji te istine od dubokoga dojma što ga je izlaganje ostavilo u vrijeme za koje se, površno gledano, nije činilo da mu je jako potrebna takva lekcija. Bojazni koje smo izrazili da će neizbježni porast društvene jednakosti i vladavine javnoga mnijenja čovječanstvu nametnuti nesnosan jaram jednoobraznosti nazora i prakse lako su se mogle učiniti neosnovanima onima koji su više obraćali pozornost na trenutačne činjenice nego na tendencije; jer postupna revolucija koja se odvija u društvu i u institucijama dosad je izrazito pogodovala razvoju novih nazora i mnogima od njih osigurala je znatno nepristraniju pozornost od one s kakvom su se prije susretali. No to je obilježje koje pripada razdobljima tranzicije, kada su stare predodžbe i osjećaji uzdrmani, a nikakve nove doktrine još nisu preuzele njihovu prevlast. U takvim vremenima ljudi i najmanje mentalne aktivnosti, koji su odustali od svojih starih uvjerenja i nisu posve sigurni da ona kojih se još drže mogu ostati nepromijenjena, željno slušaju nove nazore. Takvo stanje stvari međutim nužno je kratkotrajno: određeni korpus doktrina s vremenom okuplja većinu oko sebe, organizira društvene institucije i načine djelovanja u skladu sa svojim

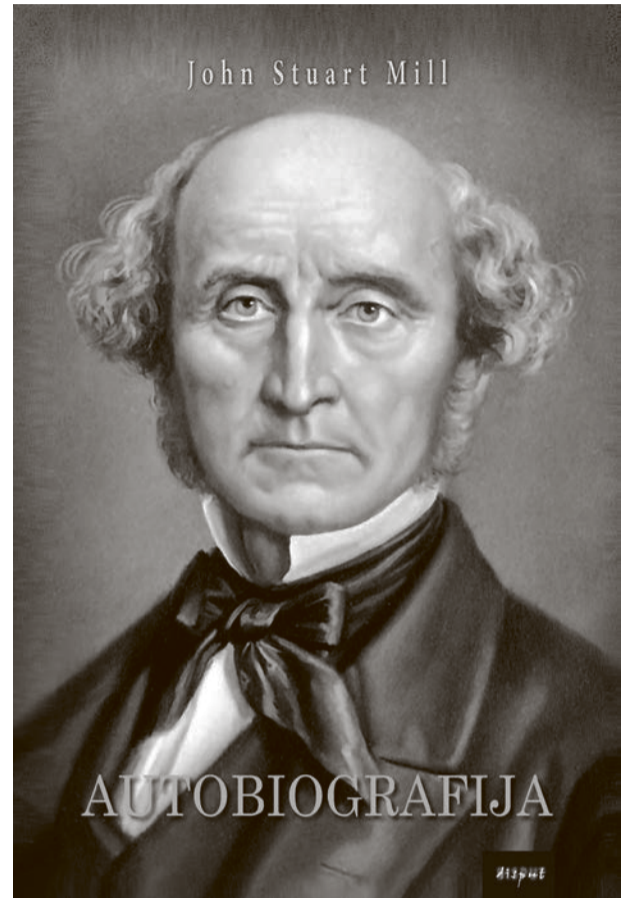
mjerilima, a obrazovanje usaduje taj novi kredo novim naraštajima bez mentalnih procesa koji su doveli do njega te on postupno stječe potpuno istu moć tlačenja koju su tako dugo primjenjivala kreda čije je mjesto zauzeo. Hoće li se ta pogubna moć primjenjivati ovisi o tome hoće li čovječanstvo dotad postati svjesno da njezina primjena nije moguća bez kočenja razvoja i rasta ljudske prirode. Tada će nauči *Slobode* imati najveću vrijednost. A ima osnove za strah da će je imati dugo.

Što se tiče originalnosti, ona, dakako, nema nikakve druge osim one koju svaki duh sposoban misliti daje vlastitu načinu poimanja i izražavanja istina koje su opće vlasništvo. Vodeća je misao knjige ona koje, premda je u mnogim dobima bila ograničena na izdvojene misloce, čovječanstvo od početka civilizacije vjerojatno nikad nije bilo potpuno lišeno. Uzme li se u obzir samo zadnjih nekoliko naraštaja, jasno je sadržana u važnoj misaonoj struji o obrazovanju i kulturi raširenoj europskim duhom na temelju Pestalozzиеva truda i genijalnosti. Činjenica da je Wilhelm von Humboldt bio njezin bezrezervni pobornik spominje se u knjizi; ali on nipošto nije bio jedini u svojoj zemlji. Početkom ovoga stoljeća cijela je jedna škola njemačkih autora i previše promicala doktrinu o pravima individualnosti i traženje moralne prirode da razvija sebe na svoj način; a spisi Goethea, najslavnijega njemačkog autora, premda on ne pripada ni toj ni bilo kojoj drugoj školi, potpuno su prožeti gledištima o moralu i o životnom držanju koja, prema mojemu sudu, često nisu branjiva, ali koja neprestano traže svu obranu koju mogu dobiti u teoriji o pravu i dužnosti samorazvoja. U našoj je zemlji, prije nego što je napisana knjiga *O slobodi*, doktrinu o individualnosti stilom poetne deklamacije (koji katkad podsjeća na Fichtea) oduševljeno zagovarao g. William Maccall u nizu spisa, od kojih je najrazrađeniji naslovljen *Osnove individualizma*. A izvanredni Amerikanac g. Warren oformio je sustav društva na temelju "suverenosti pojedinca", stekao određeni broj sljedbenika i čak započeo s formiranjem seoske zajednice (ne znam postoji li danas) koja izvana, doduše, nalikuje na neke projekte socijalista, ali im je prema načelu dijametralno suprotna jer u društvu ne priznaje baš nikakav autoritet nad pojedincem, osim u svrhu provedbe jednake slobode razvoja za sve individualitete. Kako knjiga potpisana mojim imenom nije pretendirala na originalnost ni za koju od svojih doktrina niti je bila namijenjena pisanju njihove povijesti, jedini autor koji mi je prethodio u njihovu zagovaranju o kojemu sam ocijenio primjerenim da ista kažem bio je Humboldt, od kojega sam preuzeo moto za knjigu; u jednome sam odlomku, doduše, od vorenovaca posudio izraz "suverenost pojedinca". Suvišno je da ovdje napomenem kako u pojedinostima postoji mnoštvo razlika između poimanja doktrine bilo kojega od spomenutih prethodnika i poimanja izloženog u knjizi.

Nakon moga nenadoknativa gubitka jedna mi je od prvih briga bila da tiskam i objavim raspravu koja je uvelike bila djelo supruge koju sam izgubio te da je posvetim sjećanju na nju. Nisam unio nikakvu promjenu i ništa nisam pridodao, niti ću to ikad učiniti. Premda raspravi nedostaje završni dodir njezine ruke, moja je nikad neće pokušati zamijeniti.

[...]

U ovome sažetku svoga izvanjskog života došao sam do razdoblja u kojemu sam miran i povučen život autora knjiga zamijenio manje kongenijalnim angažmanom kao član Donjega doma. Prijedlog koji su mi početkom 1865. uputili neki birači iz Westminstera nije mi bio prvi poticaj da uzmem u obzir tu ideju. Nije to bila ni prva ponuda koju sam dobio, jer su mi prije više od deset godina, kao posljedicu moga stava o pitanju irske zemlje, g. Lucas i g. Duffy u ime irske narodne stranke predložili da me uvedu u parlament kao predstavnika jednoga irskog okruga, što su lako mogli postići: ali zbog nespojivosti članstva u parlamentu sa službom koju sam tada obnašao u India Houseu nisam mogao ni uzeti u obzir njihov prijedlog. Nakon što sam otišao iz India Housea, nekolicina mojih prijatelja priželjkivala je da postanem član parlamenta; ali činilo se da nema nikakve vjerojatnosti da će ta ideja ikad poprimiti ikakav praktičan oblik. Bio sam uvjeren da nijedan broj



ili utjecajan dio ijednoga biračkog tijela nema stvarnu želju da ga predstavlja osoba mojih nazora; i da netko tko nema nikakvih lokalnih veza ni popularnosti te tko nije voljan da bude puki organ neke stranke ima male šanse da ga igdje izaberu osim ako u to ne uloži novac. Moje je čvrsto uvjerenje bilo i jest da se kandidat ne bi trebao izložiti ni najmanjemu trošku radi preuzimanja javne dužnosti. Oni zakonski troškovi izbora koji se ne odnose posebno ni na jednoga kandidata trebali bi se voditi kao javni izdatak bilo države bilo dotične izborne jedinice. Ono što pristaše svakoga kandidata moraju činiti kako bi njegovu kandidaturu valjano predstavili glasačima trebali bi činiti neplaćenim angažmanom ili dobrovoljnim prilozima. Ako su članovi biračkoga tijela, ili drugi, voljni dati vlastiti novac kako bi, zakonskim sredstvima, uveli u parlament nekoga za koga misle da će ondje biti koristan, nitko se nema prava protiviti tome: ali temeljno je pogrešno da se troškovima, ili ma kolikim njihovim dijelom, optereti kandidat; jer to se zapravo svodi na kupovanje mjesta u parlamentu. Čak i uz najblagonakloniju pretpostavku u pogledu načina na koji je novac potrošen, postoji legitimna sumnja da svatko tko daje novac kako bi se mogao prihvatiti neke javne dužnosti njome želi promicati neke druge, a ne javne ciljeve; a kada (što je aspekt od najveće važnosti) troškove izbora snose kandidati, naciji ne mogu služiti kao članovi parlamenta svi oni koji si ne mogu ili ne žele priuštiti izlaganje velikim izdacima. Ne kažem da, ako koji nezavisni kandidat nema gotovo nikakvu šansu da uđe u parlament bez pribjegavanja toj lošoj praksi, uvijek mora biti moralno pogrešno da on troši novac, pod uvjetom da se nijedan njegov dio ni izravno ni neizravno ne upotrijebi za korupciju. No da bi to opravdao, trebao bi biti vrlo siguran da može biti korisniji svojoj zemlji kao član parlamenta nego na bilo koji drugi način koji mu je otvoren; a ja, što se mene tiče, nisam osjećao tu sigurnost. Nipošto nisam smatrao neupitnim da mogu više pridonijeti ostvarivanju javnih ciljeva koji su vrijedni moga truda iz klupa Donjega doma nego s jednostavne pozicije spisatelja. Stoga sam držao da ne bih trebao nastojati da budem izabran u parlament, a pogotovo da ne bih trebao trošiti ikakav novac kako bih to postigao.

No stanje stvari u vezi s tim pitanjem znatno se promijenilo kada mi se stanovito biračko tijelo obratilo i spontano mi ponudilo da me predloži kao svoga kandidata. Ako bi se pokazalo, nakon što objasnim svoje stajalište, da oni ustraju u svojoj želji znajući moje nazore i prihvaćajući jedine uvjete pod kojima bih mogao savjesno služiti, postavilo

bi se pitanje nije li to jedan od onih poziva što ih članu zajednice upućuju njegovi sudržavljeni čije se odbijanje teško može opravdati. Stoga sam iskušao njihovo raspoloženje jednim od najiskrenijih objašnjenja koje je, rekao bih, kandidat ikad ponudio biračkome tijelu. U odgovoru na ponudu napisao sam pismo namijenjeno objavljivanju u kojemu sam rekao da nemam osobne želje da budem član parlamenta, da smatram kako kandidat ne bi trebao pridobivati glasače ni biti izložen ikakvim troškovima te da ne mogu pristati ni na jedno ni na drugo. Još sam rekao kako se ne mogu obavezati da ću, ako budem izabran, posvećivati imalo svoga vremena i napora njihovim lokalnim interesima. Što se tiče općenite politike, rekao sam im bez zadržke što mislim o raznim važnim temama o kojima su tražili moje mišljenje; kako je jedna od njih bila pravo glasa, iznio sam im, između ostaloga, svoje uvjerenje (što je i razumljivo jer sam, u slučaju da budem izabran, kanio postupati u skladu s njime) da žene imaju pravo da budu predstavljene u parlamentu pod istim uvjetima kao i muškarci. To je nedvojbeno bilo prvi put da je takva doktrina spomenuta engleskim biračima; a činjenica da sam izabran nakon što sam je izložio bila je polazište pokreta za pravo glasa žena, koji je u međuvremenu postao vrlo snažan. U to vrijeme ništa se nije činilo manje vjerojatnim od toga da kandidat (ako sam se kandidatom mogao nazvati) čije

izjave i ponašanje tako potpuno odudaraju od svih uobičajenih predodžbi povezanih s predizbornom kampanjom ipak bude izabran. Jednu poznatu osobu iz literarnih krugova čulo se kako kaže da s takvim programom ni sam Svevišnji ne bi imao nikakve šanse da ga izaberu. Ja sam ga se strogo držao, nisam ni trošio novac ni pridobivao glasače, niti sam na bilo koji način osobno sudjelovao u izborima dok, otprilike tjedan prije dana imenovanja, nisam prisustvovao nekim javnim mitinzima kako bih iznio svoja načela i dao odgovore na pitanja koja bi mi birači, služeći se svojim zakonskim pravom, mogli postaviti radi vlastita ravnjanja; odgovore jednako jednostavne i bez zadržke kao moj uvodni govor. Samo sam u pogledu jedne teme, svojih nazora o vjeri, otrpve obznanio da neću odgovarati na pitanja; a čini se da su oni koji su prisustvovali mitinzima potpuno odobravali moju odluku. Moja iskrenost o svim drugim temama o kojima su me pitali očito mi je mnogo više pomogla nego što su mi moji odgovori, kakvi god da su bili, odmorili. Među dokazima koje sam dobio da je bilo tako jedan je previše neobičan da ne bi bio zabilježen. U pamfletu *Razmišljanja o parlamentarnoj reformi* rekao sam, prilično izravno, da su radničke klase, premda se razlikuju od onih u nekim drugim zemljama po tome što se srame laganja, ipak u pravilu lažljive. Neki moj oponent otisnuo je taj odlomak na plakat i pružio mi ga na jednome mitingu,

kojemu su pretežito prisustvovali pripadnici radničkih klasa, te mi je postavljeno pitanje jesam li to napisao i objavio. Smjesta sam odgovorio: "Jesam". Tek što mi je riječ prešla preko usana, cijelim mitingom razlegao se buran aplauz. Bilo je očito da su se radnici toliko navikli da očekuju dvosmislenost i izvrdavanje od onih koji se bore za njihove glasove da, susrevši se umjesto toga s otvorenim priznanjem nečega za što je bilo vjerojatno da im se neće svidjeti, nisu bili uvrijeđeni, nego su u trenu zaključili da je pred njima osoba u koju mogu imati povjerenja. Ne znam ni za jedan dojmiviji primjer onoga što je, vjerujem, iskustvo ljudi koji najbolje poznaju radničke klase, naime kako je najvažnija od svih odlika kojima se može zadobiti njihova naklonost potpuna iskrenost; u njihovim očima prisutnost iskrenosti odnosi prevagu nad vrlo ozbiljnim prigovorima, a nikakva količina drugih odlika ne može nadoknaditi njezinu očitu odsutnost. Prvi radnik koji je progovorio nakon spomenute zgode (bio je to g. Odger) rekao je da radničke klase nemaju nikakvu želju da im se ne govori o njihovim manama; žele prijatelje, a ne laskavce, i osjećaju da ih je zadužio svatko tko im kaže bilo što o njima za što iskreno vjeruje da se mora ispraviti. Miting je na to reagirao s oduševljenjem.

I da sam poražen na izborima, ipak ne bih imao nikakvog razloga da zažalim zbog doticaja u koji su me doveli s velikim skupinama svojih sunarodnjaka; to mi nije samo dalo mnogo novog iskustva, nego mi je i omogućilo da obznanim svoje političke nazore većem broju ljudi te je, jer sam postao poznat u mnogim krugovima u kojima nikad prije nisu čuli za mene, povećalo moje čitateljstvo i utjecaj koji, pretpostavljam, imaju moji spisi. Potonji su učinci, dakako, još više ostvareni kada sam, što me je iznenadilo barem toliko koliko i bilo koga drugoga, izabran u parlament s nekoliko stotina glasova više od svoga konzervativnog takmaca. ■

OGLAS

24. adria art annale

PODRUMI DIOKLECIJANOVE PALAČE, ZAPAD, 2011

UTORAK 18.10.

18h otvorenje
19h predavanje/tribina
DR. MATE KAPOVIĆ
Svjetska pobuna i
direktna demokracija

ČETVRTAK 20.10.

17h Film, "Libertarias"
V. Aranda, 1996
19h predavanje/tribina
LJUBO GRGUREVIĆ
Anarhističke metode borbe
za radnička prava

SUBOTA 22.10.

17h Video performans:
Giorgio Agamben
19h koncert
NORBI PAVEL TRIO
Experimental fusion -
Hang, Cello, Violina

SRIJEDA 19.10.

17h Film, "Salo"
P.P.Pasolini, 1975
19h predavanje/tribina
JELENA MILOŠ
Europska unija -
demontaža mita

PETAK 21.10.

17h Dokumentarac, 2011
"Debtocracy" (Dužništvo)
19h predavanje/tribina
DR. SLAVKO KULIĆ
Rat za dominaciju
ili bolji svijet

UTORAK 25.10.

17h Video, Guy Debord
"Društvo spektakla"
19h javna tribina
ROBERT PERIŠIĆ
Pravo na profesiju
Zakon o umjetnicima

I t m
z j r e d
f . i b i
o . o b i
ž p o j i
b b j o m
a j e m a
A d i
A n i
A n i j a
p r e n t v
r o n e r o
m o r p r s t
v a d e t i
i r o v a c i
r a v e i f o
p r a j e k t
r o u t i v
š t o r a d i
r r a d v n i
n u , h n i
u p r e c u t
m e d t o t
j e t a u m a
n i n j a e
č k u s j a
f o r j a u
m v n o m
u o m



hR. Democracy
is
CoRpOrAtIoN

Autobiografija Johna Stuarta Milla (1806-1873) njegovo je, nakon eseja *O slobodi*, danas najčitanije djelo. Čita se više od njegove slavne *Logike*, *Načela političke ekonomije*, *Utilitarizma*, *Razmatranja o predstavničkoj vladavini*, pa čak i od vrlo popularne *Podređenosti žena*. Kad netko postane jedan od vodećih javnih intelektualaca modernoga doba, kad vodi svestran javni život i biva uspješan u svemu čega se intelektualno prihvati, a ima za svoje doba skandaloznu dugogodišnju vezu s udanom ženom koja će mu nakon smrti muža postati suprugom – njegova autobiografija može privući još širu pozornost. Kad uz to ta osoba nije imala (ni željela) nikakvo formalno obrazovanje, jer je u obiteljskome domu zarana dobila najsvestranije i najtemeljitije obrazovanje koje se uopće moglo steći kroz jedan od najkontroverznijih obrazovnih eksperimenata – autobiografski opis tog eksperimenta ne može proći nezapaženo. Millovoj *Autobiografiji* privući će nas za naše doba nevjerovatan raspon interesa i doprinosa koji su izraženi u spomenutim i drugim radovima, kao i u velikoj intelektualno-političkoj aktivnosti. Njegov utjecaj nije ostao ograničen samo na njegovo doba. Millova obrana slobode, njegovo sudjelovanje u pokretu za demokratsku reformu i u ženskom pokretu pogađa i naše preokupacije. Na njegovu su se misao oslanjali i suvremeni liberali i demokratski socijalisti, koji su ga smatrali svojim prethodnikom. [...] No *Autobiografija* nam danas može biti privlačna i po mješavini osobnoobiteljskih odnosa i intelektualnog promišljanja. Prvo je tu složeni odnos s ocem Jamesom, čovjekom relativno skromna podrijetla, sinom neuspješnoga škotskoga sitnog obrtnika (postolara), koji se fanatičnim radom uzdignuo do vrhunskog intelektualca, društvenog reformatora i upravljača Istočnoindijske kompanije. Potom ništa manje zanimljiva veza s Harriet Taylor, čiju su dramatičnost i skandaloznost pojačavali viktorijanski moralni okviri, a koja bi sama po sebi mogla biti predložkom raznih medijskih tretmana (filmskih, televizijskih). Tu je i Millova poznata otvorenost prema drukčijim pogledima (npr. odnos s Carlyleom), ali i kritičnost prema pripadnicima vlastitoga radikalnog kruga. Napokon, *Autobiografija* može pomoći da shvatimo unutarnje motive i domašaje promjene Millovih stajališta, koji je, odgajan da bude radikalni demokrat i reformator po modelu francuskih enciklopedista, napustio sektaški radikalizam svoje mladosti i postao strasni zastupnik individualne slobode i slobodne individualnosti te nastojao naći demokratske lijekove za tiraniju većine i za druge bolesti demokracije.

Iz predgovora Slavena Ravlića

Ivana Sansević, *Nožići u tuđim kičmama*

Osteoporozu mi nagrizla glavu
Barem ovaj desni dio
Pratim svoje lijepe ruke dok plešem
Pod golemom zlatnom kuglom
Vrtim se u koncentričnim kockama
Centar za ravnotežu polagano mi klizi
pod nogama
Zeleni nokti svjetle u mraku
Svaki komad tijela se silno trudi
s ciljem da te večeras opet pridobije
Ajde dodi više
Odvedi me u žutu sobu
Čini sa mnom što te volja

Danas potihom i nekako sporo umirem
Ray bi tu smrt učinio svakodnevnom,
blizu i čak nekako previše običnom
E tako ja danas umirem
Usne mi naotkle od solne kiseline jer
sam pojela previše čokolade
Dok sam puzala između drvenih štandova
po placu u Utrinama
Sakrivajući se od žutih glavatih skakavaca
koji su trčali zamnom
Da mi uzvrate ostatak nakon kupovine
glavice usahlog kelja

Kapci mi vise, sa smežuranom kožicom na
rubovima
Pritišću baš jako očne jabučice i
iskrivljuju sliku
Rastu mi debele guste četinje iznad usnice
Baš kao Lunine dlake

Lice mi je u grimasi, čelo namreškano,
mišići jurcaju u glinenom kabrioletu
Ja mirno gledam tu smjesu u ogledalu

Baš ovako ja danas umirem
U toj dosadi od smrti
Poželim prenijeti zarazu
Nekom tipu koji nikako nije poput Raya
On je bio sjajan
Izuzetan i možda malo zajeban

Dok čeprkam po zelenim listovima
Kupusa koji si jučer ostavio u donjoj
ladici
Gladim vodenu ovojnicu
Koja raste na tankoj glavi
Naše male crne Lunčuge
Đepnim crvenim nožićem
Premazujem te svojim sasvim
prizemnim zahtjevima
Lijepim masne naslage
Superljepkom
Da budem sigurna
Sloj po sloj
Da te malo izmodeliram
Po pravilima koja vrijede u mojoj glavi
Hej, nemoj da se zezaš
Miruj
Kupus je upravo usahnuo

Naslonjena na tvoje koščato rame
Žmirkam na pola lijevog oka
Mjerim koliko je centimetara prošlosti
nestalo

Dok smo se dugo i tiho ljubili sinoć prije
spavanja
Desnom rukom navlačim metar
Mjerim koliko milja budućnosti upravo
stiže
Natovareno na Airbusu A320
Koji mi se zabija pravo u četinjaste kovrče
smeđe boje
Danas sam podatna, jeftina i mirisna
Namigujem ti potihom desnim okom
Pazim da ne trepnem kako nas šuškanjem
ne bi probudila

Imam rupu nasred čela
Providnu, zelenu, ogojenu
Sa sukrvicom koja oblaže čeone mišiće
Rekla sam mami preko telefona da ne
brine
Čeone rupe normalna su pojava
Dok histerizira šaljem joj sočnu pusu i
sklapam strganu telefonsku slušalicu
Milina
Oduvijek sam željela naručiti:
Molim jedne u celofan brižno zapakirane
fine i pristojne roditelje

Otpao mi gornji komad oka dok sam
spremala
Tvoje fotografije u ormarić na sedmom
katu prošlosti

Omatala svežnjeve brižno ispisanih
pisama nevidljivom gustom
aluminijском folijom
U pretincu baš između dobro
konzerviranih želja i po ribi usmrđene
krivnje

Pa mi se zamutio vid
I nisam više ništa znala
Koga bi si htjela
A koga ne

Pokušala sam pronaći to okruglo
stvorenje
Posezala tankim prstima po hrapavom tlu
Ogulila usput svu nataloženu paučinu

Ništa od tog oka
Izgubila sam fokus
I sada se bacakam ko bezglavi pilić
Po ovoj klaustrofobičnoj sobi
Svojih granica
Ne izlazim više van
I hranim se u čokoladne omote brižno
spakiranim komadima
Sebe iznutra

Kada otvorim oči
Vidim
Tebe
Kamene oblutke raznih veličina
Bevandu i Radler
Šćedro i Korčulu
I vodu koja teče od ponedjeljka do
petka
Vikendom imamo slobodne aktivnosti

Na polju je zrak
Suhi igličasti vjetar koji pravi probleme
seljacima dok beru
Ljubičaste mandarine uz potok za koji
sam zaboravila kako se zvao
Psi se tiho šeću po livadi grizući svoj
mekani rep
i naše stare mačke mijauču s njima
Jedući im halapljivo vrškove ušiju
Vjetar još čiči kao što je čičala peć na
Noninom starom šparetu
Iznad kojeg smo zimi sušili prljave
kuhinjske krpe na kockice
I tek povremeno prljave gaće i čarape
A nas dvije smo bacale drva u peć
natjecajući se čije je pravilnijeg oblika
U vrijeme najgore žege kada bi asfalt
puštao onaj uzavreli srpanjski sok mi
smo jurcali po
Kamennoj stazici koja je vodila u polja
zelene lavande
Vjetar opet više
Psi više nemaju uši pa gluhi skaču po
polju ljutito lajući na cirkularni sjeb od
života

Sve te sumanute relativnosti nas okružuju
Oko glave mu je svezan crvenožuti
pleteni šal
S blijedožutim resicama
Starac u sivom ofucanom kaputu sa
smeđim štraftama na leđima
Puzi po suhom betonu
Traži zub
Koji je izgubio
Dok je noćas plesao uz Atrocity
Exhibiton
To hoću
Jako sam tajnovit
a Ian. C. Je ionako mrtav

Pojela sam cijeli ostatak kruha
Sir, humus i masline
Za večeru
nisam ti ništa ostavila jer
si jutros otpuzao na zrak
bez pozdrava
ljutim se
jer nemam pametnijeg posla

Vrati se doma
izuj cipele
ispruži se na kauč
zapali cigaru
Popij čašu vina
usreći samog sebe

jer ja sam ljuta
kod susjeda na katu iznad nas
otkucava ponoć
kasno je i moram BRZO da spavam

Dok slažem novu stranicu
U našem odstranjenom tkivu
Pitam se
Jesi li me ti fakat volio
Ili si samo pravovremeno liznuo
Crno-bijelu fotografiju

Žene u tvom srcu
Debelu zdravu usrećenu
Mazio je rukama požutjelim od crvenog
Marlbora
Stiskao šakama kada je to bilo
neophodno
Gušio ponekad do nesvjestice

Sve dok ta slika nekako
Nije požutjela
Ostarjela

Dok je nisi spalio
Bez upaljača
Ama ničime

Misli su mi nekad
Stiješnjene poput roza krumpira
Skuhanog u čušpajzu s porilukom
(Inače volim poriluk)
To su neki čudni znakovi
Kao neki nekontrolirani trzaj mišića
Koji te pred cijelim svijetom i tipom
kojeg bariš tako glatko obruka
Učmalo je
Pričati naglas svoje probleme o
neostvarenosti
Opalit ću si šamar

Možda tako prestanem sa ovim sranjima

Koliko metara sam
U stanju odvagati
Kako bih opravdala tvoje postojanje
U mojem organizmu

Pojavu koja me dovukla do ruba
Prišuljala se iza leđa
Prišapnula dvije tri sjajne balkanske fore

Ne mogu posložiti svežnjeve relacija
Jer nemam pojma koji princip je
upotrebljiv

Možda je rješenje prešutno se integrirati
u masu
Opružiti korak u pravcu bijelih stopa

On će već odlučiti
Na kojoj stanici
Čemo opet prasnuti u smijeh

Voda sipi sa krovova tustih zelenožutih
premaza
Što stoje visoko gore taman na rubu dana
i noći
Slatki miris borova opaja nosnu šupljinu
A mir se tiho šeće po rubu ušne resice
Ljetna žega baca znojne kapi po
izduženim rukama
Samoća i sol
Dok ispruženih stopala sjedi u
Mokrom dvorištu budućnosti

NOGA FILOLOGA

POZDRAV VIŠKA VRIJEDNOSTI

OTKUD NAŠIM ŠOPING CENTRIMA ZUBI? PA, BAREM U HRVATSKOM SLUČAJU, IZ TAKVOG NAS CENTRA POZDRAVLJA (BIVŠI) VIŠAK VRIJEDNOSTI. ONI NOVCI KOJE NIKAD NISU DOBILI RADNICI ĐAKOVŠTINE, ONI NOVCI ZBOG KOJIH VIŠE NEMA BESPLATNOG OBRAZOVANJA, ONI NOVCI ZBOG KOJIH VLADA DIŽE KREDITE DA BI PLAĆALA KAMATE STARIH KREDITA – TI SU SE NOVCI, NAKON NEKOLIKO KRUGOVA ALKEMIJSKIH PREOBRAZBI, UTJELOVILI U DIZAJNERSKOM KROMU, MRAMORU I STAKLU, U VODOPADIMA I GALERIJAMA “TRGOVAČKO-ZABAVNOG CENTRA”. TO JE BIVŠI VIŠAK NAŠE VRIJEDNOSTI. A TAJ JE NAŠ VIŠAK U ŠOPING CENTRU ANGAŽIRAN DA BI STVARAO TUDI PROFIT KROZ NAŠE TROŠENJE

NEVEN JOVANOVIĆ

Nedavno sam ustanovio da je prošlo preko sedamdeset godina od smrti Waltera Benjamina. Ovaj si je nje-mački filozof, kritičar i prevodilac (r. 1892) oduzeo život 26. rujna 1940, u pograničnom francuskom gradiću kamo su ga vratili pošto nije uspio prijeći u Španjolsku da bi pobjegao od nacista.

Kako sam postao svjestan te nevesele godišnjice? E pa, Benjaminova su djela prvog siječnja ove godine prešla u javno vlasništvo; prema evropskim zakonima, to se događa pošto protekne sedamdeset godina od autorove smrti. Dobri su ljudi godišnjicu proslavili pomalo nadobudno, stavljajući na internet cjelokupna Benjaminova djela (na njemačkom), u javni repozitorij archive.org, odakle ih svatko može slobodno skidati i čitati (ne znam što je to bilo s autorskim pravima priređivača izdanja – valjda su se dogovorili). “Dobro došao kući, Walter Benjamin”, napisao je povodom toga netko na svom blogu.

MAŠINA ZA TROŠENJE Benjamina sam se, međutim, sjetio i zato što sam nekako istovremeno morao ići u takozvani Arena Centar, jedan od desetak mega-hramova zagrebačkog konzumerizma. Kao obitelj, izbjegavamo takve “provode” kad god možemo; zahvaljujući tom izbjegavanju, posjet Arena Centru bio je prvi u mom životu, pa sam mogao načas “najmoderniji trgovačko-zabavni centar četvrte generacije u regiji” vidjeti očima svog desetogodišnjeg sina: očima prvog viđenja. Nažalost, kroz fascinaciju se sasvim dobro probijala i svijest što zapravo gledam. Ako je Le Corbusier gradio “mašine za stanovanje”, to u čemu smo se našli bila je “mašina za trošenje”.

Prostor. Veličina. Raskoš. To vas pogoda ravno u glavu kad kroćite u šoping centar. Arhitektonska, industrijska mašta dala si je oduška poput nadzvučnog mlažnjaka u samoj stratosferi ekstravagancije. Tu vodopad, tamo stubište, galerija veličine nogometnog igrališta, pokretne stepenice i liftovi, milijun crvenih žaruljica, videozidovi, svjetlo i razglas, pogled leti iveris i strmoglavljuje se nadolje; svuda mramor, staklo, krom (“U budućnosti je sve kromirano”, konstatira Spužva Bob Skockani u jednoj epizodi), i izlozi, izlozi, šareni artikli. Oko mene mile ljudi, ali ne kao mravi – jer mravi su zaposleni i užurbani; više kao neki dokoni preživjeli, čije gibanje kanaliziraju i diskretno potiču ograde i putovi. Osjećamo se ugodno, lagano se krećemo, svi su i sve je ovdje zbog nas.

NEKI DAN U PASAŽU Jedno od važnih djela spomenutog Waltera Benjamina zove se *Das Passagen-Werk*. Nastajalo

tijekom trinaest godina, od 1927. do autorove smrti, djelo je ostalo kolosalni fragment, ne dokraja uobličena građa od preko tisuću tristo stranica bilježaka, isječaka i skica. Povremeno se (tekst je prolazio kroz brojne faze) sve to zvalo *Pariz: prijestolnica devetnaestog stoljeća*. Glavna je tema život u velegradu modernoga doba – točnije, u jednom specifičnom dijelu i u jednom specifičnom času tog velegrada. Vrludajući labirintom motiva i lajtmotiva Benjamin uspostavlja poetsko-materijalističku sociologiju, estetiku, eshatologiju suvremenosti uhvaćene na njezinom ishodištu, u času kad se sve to što danas živimo po prvi put pojavilo. Analizirajući jedan tip mjesta, Benjamin analizira snovidenja “velikog sna” kojim je kapitalizam anestetizirao kolektivnu svijest: identificira niz fetiša, predmeta želja i obećanja – ukratko, sve ono što nas je bacilo u trajnu potrošačku groznicu s jedne strane, i izbrisalo granicu između javnog i privatnog s druge. Specifično mjesto o kojem govorim jesu pasaži, ili arkade – pariški devetnaestostoljetni prethodnici današnjih šoping centara i šoping molova. Ti natkriveni devetnaestostoljetni “prolazi” uokvireni dućanima na nekoliko etaža, ti “javno-privatni” prostori koji su po prvi put (zahvaljujući tehnološkom napretku, osobito obradi čelika i plinskoj rasvjeti, kao i masovnoj proizvodnji robe široke potrošnje) omogućili ljudima da provode vrijeme “unutra, a vani”, šećući “ulicama” i “na svjetlu” čak i kad je vani ružno i mračno – ti su pasaži (čija je minijatura, oldtajmerska replika zagrebački Oktogon) za Benjamina kalup iz kojeg je jednim udarcem iskovan lik “modernosti”.

ŠOPING CENTAR IMA ZUBE Dok sam čitao (i nikad dočitao) *Das Passagen-Werk*, jednu stvar nisam zamijetio, ili je nisam osjetio. Na vrhu stepeništa Arena Centra stvar se otkrila jasno do boli. “Ne samo mjesto dobre kupovine već i ugodnog boravka te društveno okupljalište” iz reklamnog materijala zapravo je *zastrašujuće mjesto*. Šoping centar nije samo mjesto kolektivnog sanjanja i intoksikacije: on *ima zube*. U Benjaminovu kabinetu kurioziteta tjeskobnost i nelagoda takvih prostora “kupovine-kao-dnevnog-boravka” nekako su ostale historiografski prigušene, nekako su mi promakle (mada u tom tekstu svoje mjesto nalaze i prostitutke i proletarijat i Marx, mada se na njegovim stranicama kao svojevrsan revers i podzemni odraz pasaža uspostavlja velegradska *kanalizacija*).

Dobro, otkud našim šoping centrima zubi? Pa, barem u hrvatskom slučaju, iz takvog nas centra pozdravlja *višak vrijednosti*. Oni novci koje nikad nisu dobili radnici *Dakovštine*, oni novci zbog kojih više

nema besplatnog obrazovanja, oni novci zbog kojih Vlada diže kredite da bi plaćala kamate starih kredita – ti su se novci, nakon nekoliko krugova alkemijskih preobrazbi, utjelovili u dizajnerskom kromu, mramoru i staklu, vodopadima i galerijama “trgovačko-zabavnog centra”. To je *višak naše vrijednosti*. I taj je naš *višak* tamo (u javno-privatnom aranžmanu) angažiran da bi stvarao *tudi* profit kroz *naše* trošenje.

JAO Šoping centar je, dakle, neprijatelj. Ali to smo znali i prije; zbog toga i nisam htio onamo ići. Ima, međutim, još. Podjednako je zastrašujuća i mogućnost da šoping centar nije tek najnovija (ili čak: klasična) dosjetka s područja izrabljivanja čovjeka po čovjeku. Možda se stvar ne ispljuje čak niti ako šoping centar vidimo kao prijeteću maketu svijeta koji će, ostanemo li pasivni, progutati čitavu našu budućnost. Ne; još više straši mogućnost – zbog nje je, mislim, Walter Benjamin i radio *Passagen-Werk* – da smo šoping centar, na neki način, *mi*.

Jer ako su pasaži / šoping centri esencije modernosti, onda su oni esencije *nas*, nas koji smo djeca te modernosti. A ako je pak naša esencija svodiva na sud “kupovanje je zabavno” – jao. Sve da smo taj sud popušili zato što smo bili tučeni iz svih oružja, zato što su nas obradili najjačom arhitektonskom, tehnološkom, socijalnom, umjetničkom retorikom koju je naše doba spremno financirati – opet jao. To, naime, ne samo da dodatno potvrđuje tezu o esencijalnosti (društvo će najviše sredstava ulagati u ono što smatra najbitnijim), nego i podsjeća da će ta esencija regrutirati, kooptirati ili kolonizirati i najjače kreativne potencijale kojima trenutačno raspolazemo.

ATOMI I PRAZNINA Jednostavno mrziti šoping centar bilo bi lako i ugodno; manihejstvo je uvijek komotno. Ali što ako je šoping centar metonimija nečega što... eh, budući da ne bih htio reći “što moramo voljeti”, probajmo ovako: “nečega bez čega ni mi ne bismo bili to što jesmo”?

Pitamo se, naravno, što bi to nešto bilo. Moram priznati da ne znam. Vrtim i vrtim u glavi prizore, osjećaje, nelagodu svoga kratkog posjeta, i svejedno ne uspijevam skužiti. Naravno, možda ne znam jer ne želim znati. Možda želim vjerovati da smo bolji nego što jesmo – da naša esencija, naša poanta nije u onoj otrovnoj dosadi koja čući posve blizu ispod “čarobnog spoja kupovine i zabave”. Sigurno ste je i vi vidjeli – eno je u odrazu na mramoru, eno je u kromiranom liftu! To je dosada programirana da šapće “kupovanje nije kupovanje” (jer treba kupovati još), “zabava nije zabava” (jer se treba zabavljati još), “želje nisu želje” (jer treba željeti još).

Tko je ono govorio “po mnijenju gorko, po mnijenju slatko, a zapravo atomi i praznina”? Je li naša esencija svodiva na to, na atome zabave i prazninu dosade – je li to poruka šoping centra?

DESETOGODIŠNJACI Moj je desetogodišnji sin, čovjek budućnosti, bio iskreno impresioniran Arena Centrom. Više nego pogledom s vrha Velebita, Muzejem grada Zagreba ili šibenskom katedralom, više nego samom Arenom Zagreb pokraj centra-imenjaka (ona je prošla totalno nezapaženo). Razumljivo: Arena Centar ne samo da je napravljen da impresionira – on ima i dodatni adut, on je mjesto *ispunjavanja želja*. No impresioniranost je trajala kratko. Trajala je do časa kad je sin shvatio da se jedne želje neće ispuniti (okrutni roditelji), a da se druge nisu ispunile (svim plakatima usprkos, rodendanska proslava u IMAX kinu i nije bila toliko zabavna kad nije bilo torte).

Možda je, znači, stvar u sljedećem. Šoping centar, kao arhetipsko mjesto modernizma, računa na desetogodišnjake u nama; računa da ćemo htjeti *ostati* desetogodišnjaci, mada desetogodišnjaci s kreditnim karticama i dozvoljenim minusima. (Moj dragi Walter Benjamin, i sam doživotno svojevrsan desetogodišnjak, bio je dobro opremljen za razumijevanje takvih mjesta.)

Zaključak s vrha stepeništa (dolje, na pokretnoj traci, promiču nepomični ljudi): desetogodišnjaci u nama za zabavu se ne moraju brinuti. Uvijek će je uokolo biti koliko hoćeš. Hajmo mi misliti na one druge u nama; one koji nisu obuhvaćeni javno-privatnim partnerstvom. ■

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

Luka Mataković, Propuh, u nama i oko nas

D vije su žene stajale na izlazu prolaza i šutjele. Pomislio sam na mogućnost da im pridem i pokrenem razgovor. Da prokomentiram kišu? Možda najnovije vijesti i skandale? Dugo sam oklijevao. Ne znam zašto. Obično sam bio prilično brz na riječima, brz, ali i skladan, pažljiv. Nisam siguran odakle sam naslijedio taj talent. Od koga, zapravo. Moj je otac bio nijem, a majka s godinama polako zaražena. Većinom smo šutjeli. Za ručkovima, večerama i slično. Ljudi su uvijek govorili da sam šutljiv. Možda sam postao takav, brz na riječima, baš zato da im pokažem, da ih razuvjerim i na neki način ponizim. Ne znam. Ne volim previše analizirati. Barem ne sebe.

– On kasni – rekla je iznenada jedna od žena.
– Svejedno je. Imamo vremena.
– Ali ova kiša mi ide na živce. Vlaga. Osjećam kako mi se uvlači u kosti. Odvratno.
– Ma nemoj se nervirati – pokušala je druga, prilično nježno. – Imamo cijeli dan. Sve će biti u redu. Marko je rekao da će on to riješiti.
– Nisam samo sigurna kako. Baš nisam sigurna.

Ušutjele su. Ja sam izvadio kutiju cigareta i zapalio jednu. Razmišljao sam o pušenju, kao i većina pušača danas. U zapadnome svijetu pušenje više nije tako česta pojava. Negdje sam pročitao da u Sjedinjenim Američkim Državama ima milijun pušača i milijun bivših pušača. Nisam siguran u broj. Ali oni su uporan narod. Pala mi je na pamet mogućnost da duhanska industrija uništava naše gospodarstvo i dovodi nas na rub samo zato da nastavimo pušiti. Kada se čovjek uspijeva ostvariti na nekim normalnim, društveno relativno obveznim područjima – kao što je posao, obitelj, kakav-takav status, on može početi razmišljati o zdravlju, čistoći, sporednim stvarima; recimo, kada čovjek ostvari globalnu sliku svoga života, koja se

mjeri u godinama, on može početi razmišljati o danima, svakodnevnim potrebama – a kada to napravi, svakodnevno postaje globalno. Duhanska industrija ne želi nam pružiti takvu priliku. Mi živimo u lošim globalnim godinama. Dimom ih popravljamo. Ili barem vjerujemo da ih popravljamo.

– Kako mi je loše – rekla je ponovno neraspoločena žena.
– Što ti je?
– Užasno me glava boli. Cijeli tjedan. Popila sam već pedeset tableta.

I to, naravno. Nevjerojatna sposobnost za samosažaljenje. Tako nas uče od malih nogu. Ako ti nešto ne odgovara, reci da ti nije dobro. Ako se želiš nekoga riješiti, ako želiš nešto dobiti, reci da ti nije dobro. S vremenom, ako ostaneš sam i nemaš se kome žaliti, hvataj ljude na ulici, kao da će ti se takvi, relativni neznanci, istog trena smilovati i pomoći ti. Napasni smo, generalno. Uz to, drugi dio njene izjave: Tablete. Dakako. Kao da smo ih tek prije nekoliko godina otkrili i sada smo još uvijek uzbuđeni pri njihovom čarobnom utjecaju. Ako te boli glava, nemoj prošetati. Drmni tabletu! Dvije, tri, pedeset! Svjež zrak? Molim vas, gospodine, nemojte pričati gluposti. Ja ću zamračiti sobu, popiti pedeset tableta i ležati. Ležanje? Mogao bih nastaviti u beskonačnost. Kada bih krenuo govoriti o ležanju i lijenosti ispisao bih tisuće stranica. Dohvatio bih se, dakako, i duboko ukorijenjenog krivljenja svih osim sebe. Toliko bih se toga uhvatio.

– Što si ti zapravo rekla? – upitala je blago ona relativno normalna žena.
– Ne znam. Očito nešto pogrešno jer su mi zapisali i krivo ime i sve. Mogla bih se loše provesti. Jao. Samo da me prestane boljeti glava.
– Imam ja tabletu, ako hoćeš?
Nasmiješio sam se i promeškoltio. Naslonio sam se na zid, ispružio noge i ispuhnuo dim. Gledao sam ga kako leluja. To sam

volio, gledati dim. Ne bih se želio upuštati u jeftine, uglavnom klišeizirane opise dima što leluja, onoga što bi mogao predstavljati i osjećaja koje budi u meni. Samo sam htio reći da sam uživao gledati ga.

Žena je popila još jednu tabletu, pedeset i prvu. Spremila je plastičnu bocu izvorske vode natrag u torbu. – Ne vjerujem da će mi pomoći. Ali dobro.

Zaboga! Zaboga, ti nevjerojatna ženo! Zašto si popila tu prokletu tabletu ako ne vjeruješ da će ti pomoći? Zašto? Pridaje li ti taj potez nekakvo nastrano zadovoljstvo? Što nastojiš time postići? Ne mogu razumjeti. Jednostavno ne mogu. Gušiš se u svim tim negativnim mislima koje proizvodiš. Ja to ne mogu gledati. Okrećem glavu i promatram dim. Više vas ne slušam. Pjevušim. Lupkam nogom po stazi od tamnog kamena. Ali ne mogu ih ne čuti.

– Gdje je samo Marko?
– Ne znam. Ali gubim živce. Glava me ubija. I ova kiša.

Zašto kiša? Što nedostaje kiši? Mora da kišu ne vole tek osobe koje nemaju sklonosti pranju. (Proučavam svoje crne ruke i nokte pa se osvrćem preko ramena. Sramim se.) Kako ih samo ne uzbuđi osjećaj da će sva ta voda očistiti Zemlju? Ne samo od fizičke, opipljive prljavštine, nego i od svega onoga što nije u redu u nama i oko nas. Osobno volim kišu. Da se te dvije žene nisu pojavile, već bih bio pošao u šetnju.

– Mogao nam je javiti da će kasniti.
– Da. Mogao je. Noge su mi potpuno mokre. I hladno mi je. Danas nisam gotovo ništa jela. Ali samo da me glava ne boli, sve bi bilo u redu.

Sve bi bilo u redu? Molim te, nemoj me nasmijavati. Osobi kao što si ti nikada i u nikakvoj situaciji ne bi sve bilo u redu. Ja znam. Ja sam siguran.

– Uvjeren sam, štoviše, da imate sav novac svijeta, da vama i dalje ništa ne bi bilo

u redu. Da biste i tada pronašli razlog za žaljenje, da biste pronašli nešto što treba popraviti, ali je jednostavno nepopravljivo i muči vas i proždire i ne možete živjeti od toga. Da živite u viletini od pet tisuća kvadrata, da je sav ljudski rod vaša posluga, vi biste i dalje pronalazili razlog za žaljenje. I to je jednostavno tako. A ja ću vam sada reći zašto. Zato jer vi uživate u tome! To je vaš novac! To je vaša hrana! Humus! Izvor života! Proklete stepenice u raj! Ta bol u vašoj iritantnoj glavi, ta voda u vašim cipelama i hladnoća i vlaga što su se uvukli u vaše kosti. Razumijete li vi mene? Slušate li me, uopće? Nešto je ozbiljno otišlo u krivom smjeru pri vašem stvaranju i ispali ste takvi, izokrenuti, uzbuđeni na patnju, na činjenicu da vam nije dobro. Zato se prestanite žaliti i jednostavno uživajte u svojem prokletom zlu! Udahnite. I izdahnite. I plaćite od sreće i tuge u isto vrijeme!

Dvije su žene zasigurno više od pola minute stajale i gledale me, potpuno zbunjene, do krajnosti preneražene. Mogao bih i danas tvrditi da cijelo to vrijeme nisu ni trepnule. Zatim su napravile nešto neobično. Potrčale su. Niz ulicu, po mokroj cesti, obuzete kišom koja je bila toliko gusta da se jedva vidjelo s jedne na drugu stranu ulice. Gledao sam ih sve dok nisu zamaknule za ugao. Nije mi preostalo drugo nego da se vratim na svoje mjesto i sjednem. Mučio me propuh, ali otako su mi ukrali kutiju i zauzeli mjesto pod most se nisam vraćao. Zapalio sam novu cigaretu, naslonio se i gledao dim kako leluja. A onda je vjetar puhnuo i povukao ga za sobom. ■

LUKA MATAKOVIĆ rođen je u Koprivnici 13.10.1992.

Siniša Matasović, Mops mrtve tetke

prikladna pjesma

dogodine

kada se vratim u ono staro ljeto s njemačkom markom za Za-gor Te-naya u Dabrovom zamku i Mirom Furlan u toples izdanju kino dvorane

jetru ću načuliti do prigradskog geta pa ju nagraditi šalicom zelenog čaja ne bih li se na taj način oslobodio nečistih misli s društvenih mreža

nasmijat ću se, oprati ruke, pojesti sardine

u marihuaninom ulju pa se popeti na Himalaju odakle ću skočiti punci na glavu da joj spustim razinu šećera u krvi i premostim jesen

o svemu ću napisati prikladnu pjesmu i poslati u Zarez

doručak

gledao sam ceste kako odmiču pod automobilima svakakvih boja i čudio se tvojoj navici da za doručak spajaš žitne pahuljice s bagremovim medom

kakav bi to bio

život da si u zdjelicu dolijevala i decilitar do dva svježeg mlijeka s obronaka Velebita okupanog maglom i naramcima snijega

pa taman da su oblaci marcipana i pepeo islandskih vulkana, zbog kojih te već mjesec dana dodirujem preko ekrana dok mi ispod stola protrčava nekakav pas mješanac dolunjaio izvana

u nedostatku inspiracije, nazvao sam ga Floki i pritvorio vrata da ne jedem sam

mops

na semaforu je zeleno svjetlo

ljubim ti pupak – razgolićen

iza nas pulsiraju trube – razbludjele

djetlić kvrekari novo remek djelo na klupici u parku susreću se Recesija i Objеšenjaštvo pa stupaju u treću fazu raspjevane ševe na poledini tratinčice plavac piše kaznu

ništa mi nije jasno

pred ulazom u zgradu

susrećem mopsa tvoje mrtve tetke

normabel

ne mogu, dok sam pod stresom, zadovoljiti tvoje potrebe za boljim svijetom jer zadiru u sferu Tomahawk raketa što pustinjskim nebom rastaču sreću s lukobrana u getu porculanskih vaza imunih na voluharice i radijaciju s Marsa

zaboravimo ovo veče

sutra ću se natjerati da s Viagrom popijem i dva-tri Normabela

dvostruko ću ti nadoknaditi štetu

– nastavak sa str. 2.



glazbenik, ali širokog glazbenog interesa pa njegove izvedbe često uključuju i druge stilove (pop, soul, gospel, R&B, rock, country i dr.). Posljednju večer festivala, 13. studenog, na pozornici kina SC-a nastupit će tenor saksofonist Pharoah Sanders i njegov kvartet. Poznat je po prodornom zvuku i emotivnom glazbenom pristupu, a osim free jazz-a i postbopa, stil mu je obojan bluesom, a nerijetko i elementima afričke i indijske glazbe. Svjetsku je slavu stekao svirajući ekspresionistički, gotovo anarhični jazz u Coltraneovim sastavima iz sredine 1960-ih te snimivši s Coltraneom neke od značajnijih albuma free jazz-a.

5. Vox Feminae festival

Ovogodišnje izdanje Vox Feminae festivala održat će se od 3. do 8. studenog u zagrebačkom kinu Grič, Dokukinu Croatia i Studiju Smijeha. Festival promiče žensko stvaralaštvo i problematizira pitanja roda kroz međunarodni natjecateljski filmski program, radionice i nastupe umjetnica i različitih kolektiva te potiče dijalog između umjetničke, aktivističke i teorijske sfere. Cilj je ove manifestacije koju organizira udruga Prostor rodne i medijske kulture K-zona pojačavanje vidljivosti ženskog stvaralaštva i djelovanja u društvu i njegovo izmještanje iz postojećih šablona i načina prezentiranja kako bi se stvorio kontekst javnog prostora poticajan za promišljanje pitanja roda i izmaknut iz sustava binarnih opozicija. Jubilarno, peto izdanje festivala posvećeno je filmu pa će u sklopu natjecateljskog programa biti prikazano oko 30 dugometražnih i

kratkometražnih filmova koji različitim pristupima dekonstruiraju pitanja roda. Među njima se posebno ističu nagrađivani dokumentarni dugometražni filmovi koji se bave eksplicitnim seksualnim i rodnim pitanjima poput aseksualnosti, interseksualnosti, rodnog terorizma i orgazma kao što su *A(S)eksual* redateljice Angele Tucker, *Orgasam Inc.* Liz Canner te *Orchids – Moja interseksualna avantura* autorice i glavne protagonistice Phoebe Hart. Uz filmove posvećene seksualnosti na programu će se naći i radovi koji tematiziraju rod kroz različite intimne odnose i kontekste kao što su punk pokret i industrije zabave za djecu i odrasle poput pornografije, Disneylanda i nogometa. Tema teorijskog dijela ovogodišnjeg festivala su ženski likovi u hrvatskom filmu, a bit će obrađena kroz video prezentacije, diskusiju i analitičke tekstove filmskih teoretičara koji će biti dostupni i putem portala VoxFeminae.net

Završna večer festivala održat će se u comedy clubu Studio

Smijeha. Tamo će se, uz stand-up nastupe najpoznatijih hrvatskih komičarki, odigrati i nagradni pub-kviz čiji cilj je potaknuti sudionike/ce festivala da se informiraju o ženama koje su ostavile traga u javnim angažmanima, pop kulturi, umjetnosti i društvu općenito te tako sudjeluju u jačanju vidljivosti djelovanja žena.

5. Vox Feminae festival održava se pod pokroviteljstvom Hrvatskog audiovizualnog centra, Ureda za ravnopravnost spolova, te Ureda za kulturu Grada Zagreb, a dio programa realiziran je i uz podršku Zagrebačkog centra za nezavisnu kulturu i mlade POGON. Više informacija o festivalu možete naći na www.voxfeminae.net **E**

NA NASLOVNOJ STRANICI:
NIKO MIHALJEVIĆ,
100

NIKO MIHALJEVIĆ
(Split, 1985.) nema impresivnu biografiju. Trenutno studira nešto što je ponekad grafički dizajn na Werkplaats Typografie u Arnhemu. Radi pretežito na samoiniciranim projektima i spaja kraj s krajem.

OGLAS



zarež, dvotjednik za kulturna i društvena zbivanja

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

uredništvo prima
pon-pet 10-14h

nakladnik
Druga strana d.o.o.
za nakladnika
Andrea Zlatar

glavni urednik
Boris Postnikov

zamjenici glavnog urednika
Nataša Govedić, Srećko Horvat i Marko Pogačar

izvršni urednik
Nenad Perković

poslovna tajnica
Dijana Cepić

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

dizajn
Ira Payer, Tina Ivezić

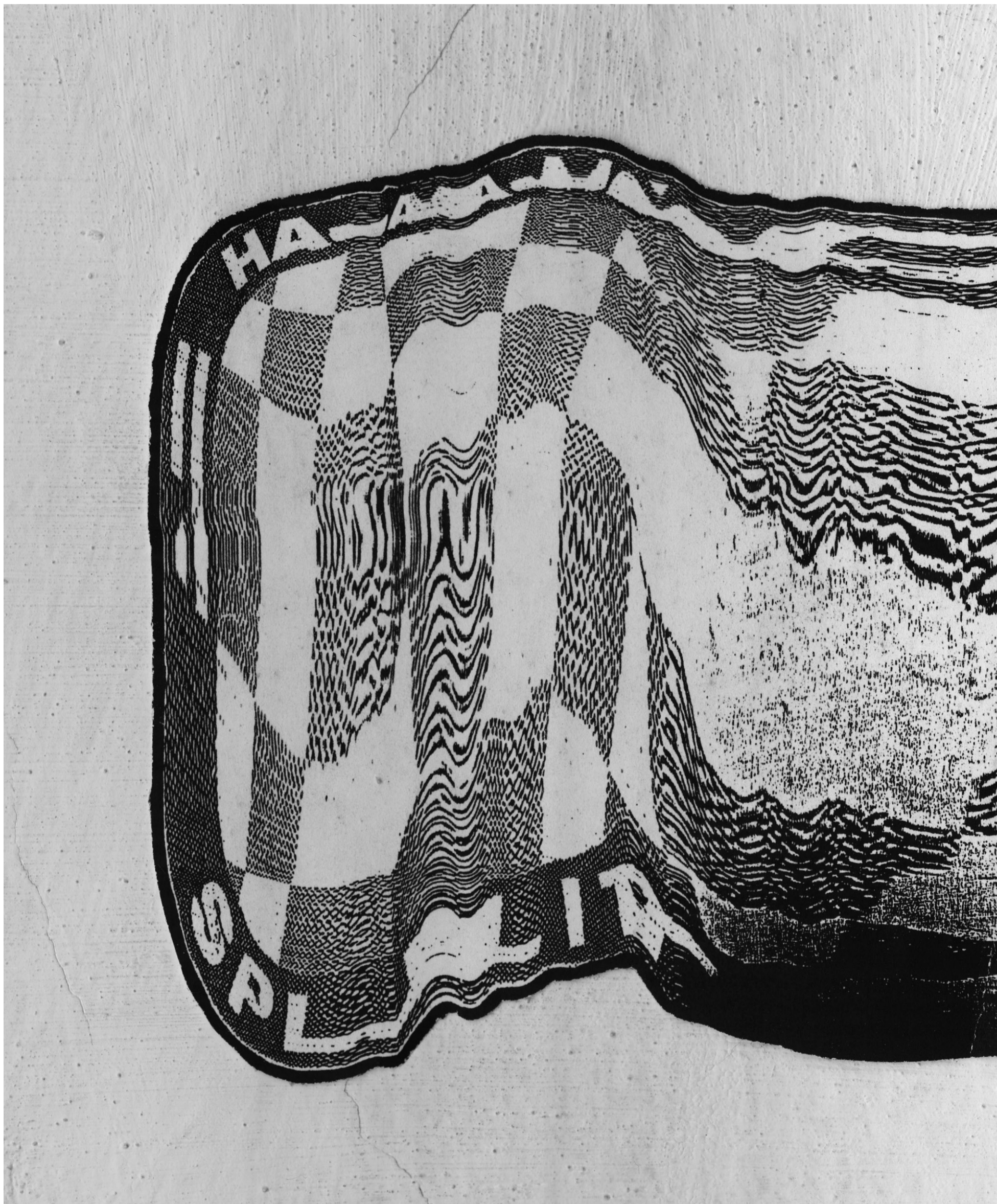
lektura
Darko Milošić

prijelom i priprema za tisak
Davor Milašinčić

tisak
Tiskara Zagreb d.o.o.

Tiskanje ovog broja omogućili su:

Ministarstvo kulture Republike Hrvatske
Ured za kulturu Grada Zagreba



NIKO MIHALJEVIĆ, 100