

zarez

DVOTJEDNIK ZA KULTURNA
I DRUŠTVENA ZBIVANJA

Zagreb, 22. studenoga 2012., godište XIV, broj 346



FEMINISTIČKI MARKSIZAM

S. KALČIĆ: O IZLOŽBI KARIMA RASHIDA

TEMAT: DEKONSTRUKCIJA KULTURNOG POLJA



12 kn (HR), 2,5 km (BIH), €1,6 (SLO)

ODJAVE

Boris Postnikov 2

DRUŠTVO

Zašto feminizam i marksizam ne djeluju kao cjelina?

Ankica Čakardić, Tina Tešija i Vedrana Bibić 3

Razgovor sa Silvijom Federici Maya Gonzalez i Caitlin Manning 4-5

Zajednička dobra: obnova kritike kapitalizma? Stipe Ćurković 6-7

Mapa otuđenog (grada) 8-9

"Što dobro dolazi iz Nazareta?" Branko Malić 10

FILM

Čisti koncentrat sreće Vanja Kulaš 11

Razgovor s Marom Mattuschkom Petra Belc 12-13

SOCIJALNA I KULTURNA ANTROPOLOGIJA

Posuda strasti i neurastenije Tamara Bodor, Ivana Burnać, Željka Dmitrus, Bojan Koštić, Antonija Krstić, Ivana Roškarić 14-15

VIZUALNA KULTURA

Demokratski dizajna, elitizam umjetnosti? Silva Kalčić 16-17

Kupoprodaja ideja Irena Borić 18

TEMA BROJA: Dekonstrukcija kulturnog polja

Priredio Martin Beroš

Klasni rat i mir Martin Beroš 19

Sam svoj (zakonodavni majstor) Goran Pavlič 20

Zašto radnička klasa nije stigla u raj Karolina Hrga 21

Razgovor s Markom Kostanićem Martin Beroš 22-23

Ukrudbene povjesnice Stefan Treskanica 24-25

O kanonu: svjetsko, a naše Mario Kikaš 26-27

Politika umjetnosti Hito Steyerl 28-29

GLAZBA

Forma popunjena sadržajem Dario Poljak 31

Urbane paranoje Karlo Rafaneli 32

KAZALIŠTE

Kako radimo na prošlosti? Nenad Obradović 32-33

Razgovor s kolektivom Škart Suzana Marjanić 34-35

REAGIRANJE

Retorička smrtna kazna Zvonimir Peranić 36-37

KNJIGE

Ostati čovjek u totalitarnoj državi Jerko Bakotin 38

Antifašizam kao zabavni eskapizam Bojan Krištofić 39

ESEJ

Oko Lenjina: tri protagonistu Darko Šuvin 40-41

Aspekti autonomije Maja Profaca 42-43

Fragmenti o negdašnjima Giga Gračan 44

NATJEČAJ

Zapisi iz nasumične splitske birtije Miroslav Kosović 45

Usta puna trešanja Barbara Pleić Tomić 45

KOLUMNA

TuttoDante Neven Jovanović 46

NAJAVE

Jelena Ostojić 47



PRESUDA PRVA: RADIMIR ČAČIĆ

Pravosudna tročinka u samo tjedan dana zgusnula je prezent, perfekt i pluskvamperfekt hrvatske visoke politike do točke zasićenja: toliko se euforije, zloradosti i moraliziranja razlilo javnim prostorom da ih je postalo nemoguće progutati. Idemo redom. Nakon što mu je drugostupanjski sud u Kaposvaru dosudio jedanaest mjeseci zatvora zbog prometne nesreće iz siječnja prethodne godine, u kojoj je poginulo dvoje ljudi, prvi potpredsjednik Vlade Radimir Čačić podnio je u srijedu, 14. studenog, ostavku. Prvostupanjska presuda, podsjetimo, izbrojala je 22 mjeseca uvjetnog zatvora; u skladu s novom, bezuvjetnom, i u skladu s mađarskim zakonima, morat će odslužiti barem pet i pol mjeseci. Premijer Milanović i članovi Vlade na rastanku su Čačića podržali, iznova ukazali na činjenicu da je kazneno djelo počinjeno iz nehata i ustvrdili kako će nepopularnijeg kolegu biti teško zamijeniti zbog njegovih iznimnih radnih kapaciteta, energije i produktivnosti. Kako ove osobine plauzibilno povezati sa skoro pa nikakvim rezultatima njegova dvogodišnjeg prvopotpredsjednikovanja, nisu pojasnili. Kao što nisu smatrali neophodnim prokomentirati vlastitu političku neodgovornost; teško je, naime, naći izraz koji bi preciznije opisao odluku da se jednu od najznačajnijih državnih funkcija povjeri osobi kojoj neprestano prijete odlazak u zatvor. Nema veze: samo dva dana kasnije, nitko više nije postavljao nezgodna pitanja jer se presude Čačiću nitko više nije ni sjećao.



PRESUDA DRUGA: HAŠKI SUD IPAK NIJE ANTIHRVATSKI

Nastupila je, naime, nacionalna euforija kakvu ne pamtimo otkad je Hrvatska 1998. osvojila broncu na nogometnom SP-u: nešto, dakle, kao povratak u brončano doba. Generali Ante Gotovina i Mladen Markač izašli su iz haškog pritvora, oslobođeni svih optužbi. Stotine tisuća ljudi izašle su

na ulice da ih dočekaju. Šibenski i zadarski osnovnoškolci izašli su iz škola jer su ravnateljice i ravnatelji proglasili privremeni državni praznik. A dnevne novine su idućeg jutra istodobno izašle na kioske i izvan okvira uravnoteženog novinarstva: bio je to "Dan u kojem je stvorena nova, sretna zemlja", kako nam je objasnio naslov u jednim od njih, nacionalni se zanos uspješno križao sa senzacionalizmom i tabloidnim formama, čuli smo da je s Oluje skinuta svaka mrlja i da je stupanj nacionalnog jedinstva opet na nivou ra(t)nih devedesetih... U okolnostima medijskog postrojanja naroda, Ante Gotovina se, dojam je, mogao ponijeti znatno problematičnije. Ovako, u samo nekoliko kratkih govora i intervju napravo je munjevitom tranziciju od heroja desetaračke poezije do frazeologa tolerantne politike: pozvao je da "ostavimo rat povijesti" i "okrenemo se budućnosti", iskazao poštovanje prema institucijama države i izjavio da bi se izbjegli Srbi trebali vratiti u Hrvatsku. Glasna većina, čini se, ne dijeli baš njegovo mišljenje, ali šta sad da se radi – s generalima se ne raspravlja, nego ih se sluša. Ono što malo tko želi slušati, rijetki su kritički glasovi koji ukazuju na problematične strane teksta presude. Odlazak dvjesto tisuća ljudi iz Hrvatske, deseci tisuća spaljenih kuća i stotine ubijenih civila – ništa od svega toga još uvijek nije procesuirano. Umjesto o trijumfu pravde, dakle, mogli bismo govoriti o debaklu pravne države. Dalje, Gotovino staloženo i promišljeno istupanje, ma koliko bilo korisno, teško se može povezati s višegodišnjim bijegom i posljedičnim svjesnim pristanom na ulogu hajdučke legende; baš kao što je i njegova svojevremena podrška ulasku Hrvatske u EU, uoči referenduma, inkonzistentna s činjenicom da je svojim skrivanjem od suda dugo i uporno kočio evrointegracijske procese. Konačno, poziv odbjeglih Srbima – iako nesumnjivo najznačajniji i najkonkretniji Gotovinin istup – sadržajno se, hoćeš-nećeš, ne razlikuje od Tuđmanovog poziva istim tim ljudima da u ljeto '95. ostanu u Hrvatskoj. Ali paradoksi i kontradikcije brzo se i lako otapaju u magmi nacionalnog ponosa i zanosa. Imamo generale, imamo oslobadajuće presude, imamo "novu, sretnu zemlju"...



INTERMECO: ANTIFAŠISTIČKI MARŠ SOLIDARNOSTI

Nemamo, međutim, industriju. Samo dan nakon što je stotinu tisuća ljudi u Zagrebu dočekalo

Gotovinu i Markača, na kudikamo manje spektakularnom 5. antifašističkom Maršu solidarnosti "Zauzmi, obrani, proizvedi" okupilo se dvjestotinjak sudionica i sudionika. Umjesto da se okrenu budućnosti, kao što im je general lijepo sugerirao, ostali su fokusirani na prošlost: ruta marša punkturala je napuštena i uništena postrojenja nekada snažne industrije, obišavši Zagrepčanku, Naprijed, TLOS, Croatiju... Skup je okončan konferencijom "Deindustrijalizacija i radnički otpor" u Kulturnom centru Peščenica.

Mapu otuđenog (grada), na koju je ucrtana šetnja kroz bolju radničku prošlost, donosimo na 8. i 9. stranici.



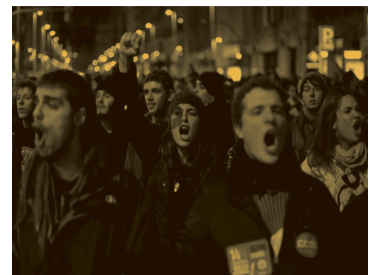
PRESUDA TREĆA: ZLOČINAC, A NE PREMIJER

U završnom činu dramatičnih legislativnih obračuna s avetima bliže i nešto manje bliske prošlosti, uspostavljena je aritmetička ravnoteža na relaciji slobodne Hrvatske i zatvorskih ćelija: dvojica su iz njih izašla, dvojica tamo idu. Ivo Sanader osuđen je na desetogodišnju kaznu prvostupanjskom odlukom Županijskog suda u Zagrebu zbog ratnog profiterstva i primanja mita u slučajevima Hypo banke i INA-MOL, u kojima je protupravno pribavio 3,6 milijuna kuna. Sudac Ivan Turudić postavio je obrazloženje presude u širi kontekst: "Svaka je presuda poruka. (...) S obzirom na činjenicu da ste kaznena djela počinili kao visoki dužnosnik, i poruka koja se upućuje ovakvom presudom je prvenstveno i najviše upućena osobama koje obavljaju političke dužnosti na bilo kojoj razini vlasti: od načelnika općina do najviših obnašatelja vlasti."

Dok ovaj tekst odlazi u tisak, stižu prve reakcije, vrludajući rasponom od populističkog trijumfalizma do opreznijih upozorenja kako Turudićeva presuda možda i nije toliko snažna da bi mogla izdržati drugostupanjsko preispitivanje.

EVROPSKI PROSVJEDI PROTIV MJERA ŠTEDNJE

Događalo se u protekla dva tjedna, od izlaska prošlog broja Zareza, ponešto i izvan Hrvatske. Na Evropski dan akcije i solidarnosti, 14. studenog, radnice i



radnici u Španjolskoj, Portugalu, Grčkoj, Irskoj, na Cipru i na Malti stupili su u generalni štrajk, uz odaziv koji se kretao i do 90 posto. I u drugim zemljama, masovni štrajkovi i prosvjedi: Njemačka, Italija, Francuska, Belgija... Milijuni su poslali jednu od do sada najsnažnijih poruka otpora brutalnim mjerama štednje, koje žrtvuju socijalna i radnička prava hirovitosti svjetskih tržišta i interesima kapitala. Stotine uhićenih, naravno, stotine ozlijeđenih. Borba protiv političkih i ekonomskih elita zaoštava se i mobilizira sve veći broj ljudi, pozicije su sve jasnije demarkirane.

Četiri dana nakon panevropskih, prosvjedi i u Ljubljani – sindikati, studentska i umirovljenička društva okupili su u središtu grada čak 30 tisuća ljudi. "Našoj vladi i političarima odlučno poručujemo da radnici nisu roba, zahtijevamo da se odupru neoliberalnom konceptu koji hara Europom", izjavio je na skupu predsjednik najveće sindikalne središnjice Dušan Semolič.

Za to vrijeme, u novoj, sretnoj zemlji Hrvatskoj pitanja rata još uvijek su važnija od pitanja rada, pa je Marš solidarnosti ostao jedina svijetla prosvjedna iznimka u mračnim ekonomskim vremenima. ■

ZAŠTO FEMINIZAM I MARKSIZAM NE DJELUJU KAO CJELINA?

Izveštaj s devete konferencije *Historical Materialism* u Londonu

Ankica Čakardić, Tina Tešija i Vedrana Bibić

Na devetoj godišnjoj konferenciji časopisa *Historical Materialism* pod nazivom *Weighs like a nightmare*, održanoj na londonskom SOAS-u, po prvi su puta uvedeni zasebni marksistički i feministički streamovi, konkretnije, organizirani su odvojeni marksistički paneli i oni posvećeni marksističkom feminizmu.

Odluku o izdavanju feminističkih panela iz glavnog programa organizatori su objasnili dosadašnjom nedovoljnom zainteresiranošću samih panelista – tek nakon što su poslali zaseban poziv, dobili su dovoljan broj tekstova koji sagledavaju aktualne teme iz feminističkog rakursa.

U ovom izvještaju osvrnut ćemo se na pitanje getoiziranja progresivnih feminističkih praksi ne samo u sklopu konferencije, nego i općenito unutar lijevih organizacija te na same feminističke panele i (ne)sposobnost artikulacije položaja žena u krizi neoliberalnog kapitalizma iz feminističke perspektive.

Kada kućanski rad promatramo kao rad, on postaje nužan dio svake ekonomske analize i antikapitalističke politike

ŠTO HISTORIJSKI MATERIJALIZAM IMA S TIM? Kada kažemo “nesposobnost”, pritom dakako imamo u vidu neopravdano rijetku materijalističku kritiku ekonomske krize koja bi u bitnom smislu ukazivala na spolnu strukturiranost neoliberalne ideologije. Ovogodišnja HM konferencija je bez daljnjeg pokušala utjecati na otvaranje feminističkog diskursa u kontekstu suvremenih rasprava o marksističkoj kritici i heterodoksnoj političkoj ekonomiji, što je u konačnici imalo najmanje trostruke posljedice. U prvom redu, kao što je već spomenuto, zasebno pozivno pismo je otvorilo mogućnost za prijavu specifičnih feminističkih i “ženskih” tema – kako iz organizacije kažu, u puno većem broju nego što bi se to dogodilo u slučaju samo jednoga poziva – u drugom to je ukazalo na tvrdoglavi problem posve rijetke artikulacije feminističkih pitanja u horizontu marksističke teorije. U trećem pak slučaju velika želja da se na ovogodišnjem Historijskom materijalizmu smjesti čim veći broj izlagačica i ženskih tema, rezultirao je stanovitim zbrkom u odabiru kriterija pa se tu našlo raznih rodno-teorijskih tema koje nemaju veze s historijsko-materijalističkom analizom. Tako smo mogli čuti predavanja o feminizmu kao kulturnoj ili političkoj kritici, o kritici heteronormativnosti, postkolonijalnoj teoriji, simboličkom feminizmu, pitanjima hidžaba, fundamentalizmu, rodu, revoluciji, dakle, sve redom ozbiljna pitanja koja nisu bila smisleno uklopljena u širi zadan teorijski okvir.

Da je moderacija preuzela inicijativu za strukturiranjem tema i diskusije, cjelina bi se možda i obuhvatila, ali ovako je sve skupa odavalo dojam nabacivanja tema bez povezne niti.

Činjenicu da je ovakva, možda i ponešto oštrija ocjena opravdana, podupire i paralelno organiziranje nekolicine veoma uspješnih panela o feminističkoj političkoj ekonomiji koji su bitno nadmašili ne samo kvalitetu velike većine ostalih feminističkih panela, već i brojnih općih marksističkih čija je uvjerljivost često bila upitna s obzirom da su mnogi izlagači, moguće zbog velikog broja registriranih particijanata, svoje teze krajnje uopćavali i pojednostavljivali bez jasno razrađene kritike, a kamoli ponuđenih alternativa.

Referati o feminističkim odgovorima na krizu, kritike mjera štednje, radovi koji tematiziraju probleme ženske radne snage, društvenu reprodukciju, dvostruku žensku opresivnost i probleme organiziranja kućanstva su se prva dva dana gotovo skromno pojavljivali u programu da bi se u posljednja dva dana sadržajno stvar u cijelosti korigirala, prije svega zaslugom kanadske feminističke škole (Adrienne Roberts, Sandra Rein, Abigail Bakan, Susan Ferguson, Kathi Weeks, David McNally) i intervencijama Silvie Federici.

Simptomatična je i činjenica da na velikoj većini općih panela ni u jednom trenu nije ponudena feministička perspektiva pretpostavljenih tema – na panelima koji su se bavili krizom nije bilo riječi o utjecaju krize na žene, u raspravama o lijevim organizacijama nije analiziran njihov odnos prema feminizmu i položaj žena unutar takvih struktura i slično.

Tako su feministička pitanja izdvojena iz “ozbiljnih” marksističkih rasprava, zatvarajući ih u zasebnu nišu kojoj se priznaje važnost, ali ona ni u jednom trenu ne postaje predmetom zajedničkog razgovora. Kao što se moglo i očekivati, na marksističkom i feminističkom streamu participirale su mahom žene, dok su na ostalim panelima muškarci bili brojčano znatno nadmoćniji.

DOPRINOS KANADSKE FEMINISTIČKE ŠKOLE Ipak, da osvrtno ne ostane na pobrojavanju negativnih aspekata same konferencije i njezinog feminističkog dijela, donosimo kraći izvještaj s dvaju izlaganja koja su po našem mišljenju svojom sadržajnom i formalnom prezentacijom nadmašili većinu drugih panela cjelokupne konferencije.

Adrienne Roberts, doktorandica na Sveučilištu Queen's u svom se izlaganju pod nazivom *Recentering Corporate Power in the Governance of Gender and Class: Extending the Dialogue Between Marxist and Feminist International Political Economy* kritički osvrnula na odvajanje roda od šire društvene strukture te na tumačenje suvremene krize kapitalizma pomoću bioloških pretpostavki. Roberts smatra da je potrebno dekonstruirati videnje prema kojem je “transnacionalni poduzetnički feminizam lijek za maskulinizam koji je uzrokovao ekonomsku krizu”. Ova ahistorijska i depolitizirana perspektiva, koristeći

naturalizirano videnje roda, zapravo radi u korist kapitalizma, vraća legitimitet globalnom financijskom sustavu te odvlači pažnju od strukturalnih uzroka krize. Roberts je u svom izlaganju navela više primjera takvog naturalističkog uvida poput teza koje krizu objašnjavaju nedovoljnom zastupljenosti žena u globalnom financijskom sustavu te onih koje govore da žene nisu toliko sklone riziku zbog biološkog poriva koji razvijaju kao majke u brizi za djecu. Takve teze, dakako, dio su širih i trajnijih procesa odvajanja produkcije i društvene reprodukcije. Izlagačica je zauzela marksističko-feminističku perspektivu koja omogućava historizirani i politizirani uvid u društvene odnose koji se tiču spola te pojasnila kako on povijesno korelira s obzirom na kapitalizam. Tržišta rada i financijska tržišta trebaju se razumijevati kao rodno konstituirana – s obzirom da i ona proizvode specifične oblike rodne opresije, rodna nejednakost neće biti niti je bila uklonjena isključivo ulaskom žena u određena područja rada.

Na završnoj plenarnoj diskusiji pod nazivom *Gender, Work and Reproduction in the Crisis*, svoja izlaganja održali su Silvia Federici, Kathi Weeks i David MacNally.

Poznata kanadska marksistička feministica Kathi Weeks je na predavanju pod nazivom *Feminist Politics, Social Reproduction, and Life after Work* iz perspektive socijalističkog feminizma govorila o feminističkom zahtjevu iz 70-ih – o nadnicama za kućanski rad i autonomističkom marksističkom zahtjevu “odbijanja rada”.

Weeks smatra da je zahtjev za nadnice za kućanski rad zanimljiv kao intelektualna provokacija te je važan zbog političke perspektive odnosa neproductivnog i produktivnog rada. Kada kućanski rad promatramo kao rad, on postaje nužan dio svake ekonomske analize i antikapitalističke politike. Druga važna dimenzija njezinog izlaganja odnosila se na zamišljanje društva bez rada kao naturalizacije društvenog poretka, aparata discipline i heteronormativno nametnute radne etike kao sustava kontrole koji, kako Weeks kaže, “održava status quo”. Socijalna reprodukcija se prema Weeks može gledati u užem i širem smislu. U užem smislu, socijalna reprodukcija je društveni rad izjednačen s kućanskim radom koji omogućuje reprodukciju radne snage, a time i kapitalističkog sustava. Na ovaj se način kućanstvo u formi obitelji uspostavlja kao normativni model kapitalizma. Weeks preferira šire gledanje na društvenu reprodukciju koje omogućuje snažniju antagonističku poziciju spram kapitalizma. Širi smisao društvene reprodukcije Weeks zagovara u okviru pojma “život protiv rada” (u najekstenzivnijim značenjima pojma života i rada), ali upozorava da kod ovakvog shvaćanja reprodukcije može doći do previđanja problematike kućanskog rada, pa i izostavljanja perspektive spolne nejednakosti. Stoga je naglasila je da je iz feminističke perspektive, uz zahtjeve za odbijanjem rada, važno uspostaviti i zahtjeve za dekonstrukcijom obitelji kao kulturne norme.

Analogno zahtjevu za uspostavljanjem distinkcije između rada i ne-rada, treba uspostaviti i distinkciju obitelj i ne-obitelj.

Ako pod širim pojmom feminističkog marksizma ponovno govorimo o transhistorijskim pozicioniranostima, subjektima performativnosti i esencijalističkim argumentima, tada ne samo da zapadamo u kategorijalnu zbrku, nego se metodološki i sadržajno ne bavimo historijskim materijalizmom

IMA LI MARKSIZMA BEZ FEMINIZMA? Budući da se feminizam od 70-ih naovamo kretao u smjeru kulturno-identitetske politike i stanovite depacificacije tradicije ženskog otpora, pitanje o ulaznoj diskursnoj točki lijevog feminizma u kontekst konferencije Historijskog materijalizma postaje dvostruko bitan. Prvi je razlog ponovno smještanje feminizma u polje (teorijske) ljevice. Drugi je onaj koji upućuje na činjenicu da marksistička teorija bez feminističkih inklinacija u kritici ortodoksne političke ekonomije ostaje reduktivna. Ako pod širim pojmom feminističkog marksizma ponovno govorimo o transhistorijskim pozicioniranostima, subjektima performativnosti i esencijalističkim argumentima, tada ne samo da zapadamo u kategorijalnu zbrku, nego se metodološki i sadržajno ne bavimo historijskim materijalizmom. Nakon što smo čuli izlaganja kanadske feminističke škole i nekih drugih marksistica, to da se standardni marksistički paneli i sljedeće godine ne bave feminističkim materijalizmom ili marksizmom, naprosto ne moramo tumačiti samo kao problem teorijskog redukcionizma, već i upitnosti progresivnih nakana konferencije. ■

SILVIA FEDERICI “ŽENE” SU POLITIČKA KATEGORIJA

Razgovor o borbi za obrazovanje kao zajedničkoj borbi i kako se organizirati kao feministkinje unutar ljevice

Maya Gonzalez i Caitlin Manning

Pisali ste o borbama na sveučilištu u kontekstu neoliberalnog restrukturiranja. Te borbe reakcije su na pokušaje da se privatizira znanje kao zajedničko dobro. Vidite li sveučilišne borbe u proteklih nekoliko godina kao nastavak borbi protiv privatizacije znanja? Ili kao nešto novo? Je li gospodarska kriza na neki bitan način promijenila kontekst borbi na sveučilištu?

— Studentsku mobilizaciju koja se podigla na sjevernoameričkim kampusima, a naročito u Kaliforniji, vidim kao dio dugog ciklusa borbe protiv neoliberalnog restrukturiranja globalne ekonomije i uništavanja javnog obrazovanja koje je započelo sredinom 1980-ih u Africi i Latinskoj Americi, a sada se širi u Europu – kao što je pokazao nedavni studentski revolt u Londonu. U pitanju je, u svakom slučaju, bilo više od otpora “privatizaciji znanja”. Borbe afričkih studenata u 1980-ima i 1990-ima bile su naročito žestoke zato što su studenti shvatili da su drastični proračunski rezovi koje je tražila Svjetska banka bili znak kraja “društvenog ugovora” koji je oblikovao njihov odnos s državom u razdoblju nakon osamostaljenja, čineći obrazovanje ključem za društveno napredovanje i aktivno građanstvo. Također su shvatili, naročito nakon što su čuli predstavnike Svjetske banke koji su tvrdili da “Afrika nema potrebe za sveučilištima”, da se iza rezova reartikulira nova međunarodna podjela rada koja je ponovno kolonizirala afričke ekonomije i devalvirala rad Afrikanaca.

Nazadovanje feminizma kao društvenog pokreta također znači da je iskustvo kolektivnog organiziranja oko ženskih pitanja nepoznato mnogim studenticama te da je svakodnevni život depolitiziran

Uništavanje javnog visokog obrazovanja tijekom zadnjeg desetljeća u SAD-u također se mora smjestiti u društveni kontekst u kojemu, kao posljedica globalizacije, tvrtke mogu dovlučiti radnike iz cijelog svijeta, uspostavljajući prekarni rad kao trajno stanje zaposlenosti i provodeći neprestano prekvalificiranje. Financijska kriza pogoršava krizu sveučilišta, tako što odražava gospodarske trendove u procesu akumulacije i organizacije zbog čega su studenti u stalnom stanju podložnosti i sustavnog uništavanja stečenog znanja koje predstavlja jedini ulog za budućnost. U tom su smislu današnje studentske borbe manje usmjerene na obranu javnog obrazovanja nego na mijenjanje odnosa moći s kapitalom i državom te ponovnim uzimanjem vlastitih života u vlastite ruke.

Tu možemo povući paralelu s revoltom francuskih radnika i mladeži protiv odluke Sarkozyjeve vlade da se radni vijek produži za dvije godine. Ne možemo razumjeti žestoko protivljenje koje je proizvela ta odluka ako se usredotočimo samo na vrijeme kojeg se radnici moraju odreći na putu do mirovine. Očito je da je milijune na ulice dovelo to što su shvatili da je gubitak svake nade za budućnost na kocki te se zbog toga tako mnogo mladih ljudi također pridružilo barikadama.

Isto uzajamno razumijevanje učinilo je ovaj ciklus borbi na sveučilištu drugačijim te im je ono dalo manje ili više otvorenu antikapitalističku dimenziju. U tome, po mom mišljenju, leži važnost kruženja ideja o zajedničkom/im

dobru/ima u retorici studentskih pokreta diljem svijeta. Pozivanje na “znanje kao zajedničko dobro” odražava ne samo otpor privatizaciji i komercijalizaciji znanja, već i rastuću svijest da se alternativa kapitalizmu i tržištu mora početi graditi odmah što također potječe od shvaćanja da u današnjem akademskom okružju uključivanje u kolektivni proces proizvodnje znanja nije moguće. Nagli porast školarina, predavanja pomno krojena prema gospodarskim ciljevima, previše studenata u nastavi te potplaćeni predavači koji rade prekarano – svi ti uvjeti obezvređuju znanje proizvedeno na sveučilištima, pozivajući na stvaranje alternativnih oblika obrazovanja i prostora u kojima se mogu organizirati. Tek tako, možda, možemo početi razmišljati o “političkom okupiranju”, tj. kao o sredstvu kojim bi se preuzelo prostore potrebne za stvaranje novih zajedničkih dobara.

BORBA ZA DRUŠTVENU REPRODUKCIJU

Opsežno ste pisali o borbi za obrazovanje i globalnom otporu protiv mjera štednje kao o borbama za institucionalna poprišta društvene reprodukcije, a ne društvene produkcije. Što mislite da je razotkriveno koncipiranjem borbi za obrazovanje kao dijelom šire grupe borbi oko poprišta društvene re-produkcije? I kakve vrste socijalnih nejednakosti i eksploatacije rada ostaju izvan dometa ovakvog pristupa?

— Prvo bih trebala naglasiti da je pomak s produkcije na reprodukciju u analizi klasnih odnosa bio proizvod transformacije koja je, na različite načine, prelazila teorijsko polje od 1970-ih, što je vidljivo i u poststrukturalističkoj kao i u neoliberalnoj kritici, od Foucaulta do Beckera. Najvažniji poticaj u tom smjeru dolazi od feminističkog promišljanja rada i reproduktivnog rada kao “skrivenog dijela ledenjaka” (riječima Marije Mies) na kojima je temeljena kapitalistička akumulacija. Taj je pomak imao moćan prosvjetiteljski učinak koji nam je omogućio da zajedno osmislimo heterogeni set aktivnosti – poput posla u kućanstvu, održive poljoprivrede, seksualnog rada i njegovateljskog rada te formalnog i neformalnog obrazovanja – i prepoznati ih kao momente društvene (re)produkcije radne snage.

Iz te perspektive, promjene koje su se dogodile na sveučilištima možemo politički tumačiti. Možemo tumačiti uvođenje školarina i komodifikaciju obrazovanja kao dio šireg procesa privatizacije javnog sektora u reprodukciji radne snage. To je pokušaj da se disciplinira buduću radnu snagu, proces koji je počeo u kasnim 1970-ima s ukidanjem otvorenog upisa, što je očito bio odgovor na revolte na kampusima u 1960-ima i neposluš čiji su protagonisti bili mladi.

Međutim, postavljanjem reprodukcije kao okvira iz kojega analiziramo odnos kapital-rad, ne trebamo, naime, gledati kao na totalizacijsku operaciju. Reprodukcijska (pojedinačna, radna snaga) ne treba se objašnjavati odvojeno od ostatka kapitalističke “tvornice”.

U posljednje vrijeme, umjesto toga, svjedočimo razvitku teorija (npr. koncept “biopolitičke produkcije” kod Negrija i Hardta) koje sprečavaju sinoptički pogled na polje kapitalističkih odnosa, pretpostavljajući da sva produkcija može biti ograničena na produkciju subjektiviteta, životnih stilova, jezika, kodova i informacija. Zbog toga je velika borba koja se događa diljem planeta, u poljima, rudnicima i tvornicama – izgubljena, ironično u isto vrijeme kada svjedočimo najopširnijem međunarodnom ciklusu borbe u industriji (u Kini i velikom dijelu Južne i Istočne Azije) od 1970-ih.



Ne možemo se suprotstaviti sustavu koji je uvelike izgradio svoju moć na rasnoj i rodnoj podjeli, boreći se kao obestjelovljeni, univerzalni subjekti

NE BJEŽATI OD FEMINIZMA

Od Kalifornije do New Yorka, žene su izrazile zabrinutost za postojanje ozbiljnih problema s rodnim odnosima unutar pokreta. Unatoč njihovoj aktivnoj uključenosti, mnoge se žene osjećaju marginalizirano, nedostaje im samopouzdanje kada se nalaze u grupi, osjećaju se sputano u samoizražavanju. U nekim slučajevima, otuđene su zbog seksističkih ili maskulinističkih načina govora i djelovanja (kao u “Direct Action as Feminist Practice”). Kao žene, zatečene smo: nakon desetljeća raznovrsnih feminističkih borbi, sada – još jednom – osjećamo potrebu za stvaranjem feminističkih grupa i pronalaženjem kolektivnih načina da se suprotstavimo patrijarhatu. Uvidamo da se borimo za otvaranje prostora za koje nismo očekivale da će biti baš tako zatvoreni. Do kojeg stupnja je naše iskustvo različito, a do kojeg slično vašemu u sedamdesetima? Što se može naučiti o prošlosti iz naših trenutnih iskustava i obrnuto?

— Konfiguracija rodnih odnosa u studentskom pokretu veoma je drugačija danas, no što je bila u 1960-ima i 1970-ima. Studentice imaju puno više moći no što su je ikad imale žene moje generacije. Čine većinu na većini studija i pripremaju se za život pun autonomije i samopouzdanja, barem autonomije od muškaraca, ako ne od kapitala. No odnosi s muškarcima su neodređeniji i zbunjujući. Veći stupanj ravnopravnosti skriva činjenicu da mnoga od pitanja koja je postavio ženski pokret nisu razriješena, naročito s obzirom na re-produkciju. Time se skriva činjenica da nismo kolektivno uključene u projekt društvene promjene kao žene, i da je, s uspjehom neoliberalizma, došlo do remaskulinizacije društva. Ratoboran, maskulinistički jezik “We are the Crisis”, uvodnog članka na “After the Fall”, sramotan je primjer toga. U potpunosti razumijem zašto se time mnoge žene osjećaju ugroženo, a ne osnaženo.

Veći stupanj ravnopravnosti skriva činjenicu da mnoga od pitanja koja je postavio ženski pokret nisu razriješena, naročito s obzirom na re-produkciju

Nazadovanje feminizma kao društvenog pokreta također znači da je iskustvo kolektivnog organiziranja oko ženskih pitanja nepoznato mnogim studenticama te da je svakodnevni život depolitiziran. Koje prioritete izabrati, kako uskladiti plaćeni rad i reprodukciju naših obitelji tako da (učeci na iskustvu crkinja) zadržimo nešto od sebe kako bismo dali svojima, kako voljeti i živjeti svoju seksualnost – sve su to pitanja na koja studentice sada moraju odgovoriti individualno, izvan političkog okvira, i to je izvor slabosti u njihovim odnosima s muškarcima. Dodajmo tome da akademski život, naročito na postdiplomskom studiju, stvara veoma kompetitivno okruženje u kojemu su oni koji imaju manje vremena za posvetiti se intelektualnom radu automatski marginalizirani, a elokventnost i teorijska sofisticiranost često se greškom smatraju mjerom političke posvećenosti.

Presudna lekcija koju možemo naučiti iz prošlosti je da se u prisutnosti nejednakosti moći žene moraju autonomno organizirati kako bi uopće mogle navesti probleme s kojima se susreću i kako bi našle snage da izraze svoje nezadovoljstvo i želje. U 1970-ima smo jasno vidjele da ne možemo govoriti o pitanjima koja nas se tiču u prisutnosti muškaraca. Kao što su autori knjige *Direct Action as Feminist Practice* tako uvjerljivo napisali, ne moramo biti "utišane"; iste te konfiguracije moći koje nam otuđuju pravo da se izrazimo, oduzimaju nam sposobnost da imenujemo svojstveno djelovanje te sile.

Način postizanja autonomije varira. Ne moramo misliti o autonomiji u smislu trajnih odvojenih struktura. Sada shvaćamo da možemo stvoriti pokrete unutar pokreta i borbe unutar borbi, no pozivanje na jedinstvo usprkos sukobima u našim organizacijama, politički je kobno. Iz prošlosti možemo naučiti da stvaranjem privremenih autonomnih feminističkih prostora možemo prekinuti psihološku ovisnost o muškarcima, potvrditi svoje iskustvo, izgraditi kontradiskurz i postaviti nove norme – poput potrebe da se jezik demokratizira i ne učini sredstvom isključivanja.

Uvjerena sam da je zbližavanje kao žena i feministkinja pozitivan zaokret i preduvjet za svladavanje marginalizacije. Još jednom, žene u studentskom pokretu ne bi trebale dopustiti da ih optužbe za "razdjeljivanje" zastraše. Stvaranje autonomnih prostora ne razdjeljuje, već je nužno za raščišćavanje cijelog skupa izrabljivačkih odnosa koji nas koče, i za razotkrivanje nejednakosti u moći koja prijeto propašću cijelog pokreta.

U izrađivanju feminističkih odgovora na naše trenutne neprilike, ponovno smo se uključivale u donekle zbnunjujuće, mada ugodne, momente identificiranja – momente kada govorimo "kao žene", primjerice, ili kada smo pro-našle ženske grupe za čitanje. Kako da promišljamo takve momente, naročito u svjetlu nedavnih interveniranja u feminističku teoriju koja su istaknula mnoge pukotine koje naglašavaju višestruke lomove za navodnu kolektivnost "žena", ili koje inzistiraju na nestabilnosti i sposobnosti mutiranja rodni identiteta? Što može proizaći iz takvih identifikacijskih činova? Kakvu bi budućnost mogli sadržavati? Kakvu opasnost?

— Moram započeti s premissom da nikad nisam odbacila iz svojeg teorijskog i političkog okvira koncept "žene". Za mene, "žene" su politička kategorija, koja označuje specifično mjesto u društvenoj organizaciji rada i polje u antagonističkim odnosima gdje je moment identiteta podložan neprestanoj promjeni i pobijanju. Očito, "žene" je koncept koji moramo problematizirati, destabilizirati i rekonstruirati kroz svoje borbe. Uvijek sam u svojem pisanju inzistirala da je za feministkinje stvar prioriteta da adresiraju razlike u moći i hijerarhije koje postoje među ženama, počevši s odnosom moći koji je determiniran novom međunarodnom podjelom reproduktivnog rada. No do stupnja da rod još uvijek strukturira svijet, do stupnja da se kapitalistička devalvacija reproduktivnog rada prevodi u obezvređivanje žena, ne možemo odbaciti ovu kategoriju,

a da to ne učinimo pod cijenu da učinimo velika područja društvenog života neshvatljivim i izgubimo presudan teren kolektivnog otpora kapitalizmu.

Mogućnost razumijevanja izvora, djelovanja i politike mehanizama isključivanja i marginalizacije koju su mnoge studentice očito iskusile tijekom okupacija u Kaliforniji i New Yorku leži u identificiranju kao "žene". To je sonda koja će nam omogućiti da odgonetnemo zašto i kako muška dominacija održava strukturu moći i da objelodanimo svijet iskustava koji bi inače ostao nevidljiv i neimenovan.

Prepoznavajući one aspekte ženskih iskustava koji daju osnovu za podčinjenost muškarcima, u isto vrijeme suočavajući se s razlikama u moći među ženama danas je, kao što je bilo i u prošlosti, jedan od najvažnijih izazova pred feministkinjama i aktivistkinjama u bilo kojem društvenom pokretu. U isto vrijeme, identificiranje sadrži mnoge rizike. Najsvirepiji je, možda, idealizacija odnosa sa ženama, koja nas izlaže mnogim velikim razočaranjima.

To je problem kojemu su žene moje generacije bile naročito podložne, budući da nam se feminizam isprva učinio obećanom zemljom, dom za kojim smo dugo žudjele, zaštićen prostor u kojemu nas nikada ništa negativno ne bi moglo dirnuti. Otkrile smo da nas politički rad sa ženama, kao ženama, ne pošteduje od borbi za moć i činova "izdaje" koje smo tako često susretale u organizacijama kojima su dominirali muškarci. U pokrete dolazimo s ožiljcima koje je kapitalizam utisnuo u naša tijela i duše, a oni ne nestaju automatski zato što radimo među ženama. Stvar je međutim u tome da se ne bježi od feminizma. Da su spol i rod od značaja, neporeciva je lekcija. Ne možemo se suprotstaviti sustavu koji je uvelike izgradio svoju moć na rasnoj i rodnoj podjeli, boreći se kao obestjelovljeni, univerzalni subjekti. Pitanje je prije koje oblike organizacije i sredstva odgovornosti možemo izgraditi, a koji sprečavaju da se razlike u moći među nama iznova reproduciraju u našoj borbi.

RADIKALNA LJEVICA I FEMINIZAM

Kao što znate, rodna pitanja s kojima smo se suočile čini se da su naročito naglašena u pobunjeničkim i "okupacijskim" krugovima. Možemo li smjestiti ovu tendenciju u povijest radikalne ljevice kojom tradicionalno dominiraju muškarci? Kako su neke od nedavnih feminističkih intervencija dijelom povijesti ženskih prigovora na radikalne politike i taktike?

— Mogu navesti samo nekoliko hipoteza, budući da moje znanje o "okupacijskoj politici" većinom potječe iz čitanja "After the Fall". Počet ću sa skretanjem pažnje na to da zauzimanje zgrada i skvotiranje u njima, kao taktika, ima dugu tradiciju u povijesti svjetskih borbi. Legendarni štrajk 1937. godine u Flintu u državi Michigan je bio "sit-down" štrajk. Pokret američkih Indijanaca koji je doživio preporod u 1960-ima započeo je zauzimanjem Alcazara. A danas se studenti u cijelom svijetu upuštaju u "okupacije" kako bi svratili pozornost na svoje prosvjede i spriječili da prevlada "business as usual". Problem nastaje, pretpostavljam, kada te akcije postanu svrhe samima sebi te se nastavljaju, kao što "We are the crisis" tvrdi, "bez razloga". Jer u ovom slučaju, u odsustvu bilo kojeg artikuliranog cilja, ono što dolazi u prvi plan je veličanje riskiranja. Širi problem je ustrajnost seksizma u današnjoj radikalnoj politici: to jest, činjenica da, kao i u šezdesetima, radikalna politika nastavlja proizvoditi spolnu podjelu rada, s njezinim rodni hijerarhijama i mehanizmima isključivanja, radije no da je se ruši. Sigurno da se suočavamo s drugačijom situacijom od one koju je opisala Marge Piercy u knjizi *The Grand Coolie Damn*, u kojoj je prikazana uloga žena u antiratnom pokretu kao politiziranih kućanica. No ono što je postignuto je formalna jednakost koja sakriva kontinuirano devalvaciju reproduktivnih aktivnosti u sadržaju, ciljevima i modalitetima radikalnog rada. Krična pitanja poput potrebe za brigom o djeci, muškog nasilja nad ženama, veće ženske odgovornosti za reproduktivni rad što konstituira znanje i uvjete njegove proizvodnje, još uvijek su bitan dio radikalnog diskurza. To je materijalna osnova seksističkih stavova. Trebamo radikalni pokret koji programatski u središte svoje borbe stavlja iskorjenjivanje društvenih nejednakosti i iskorjenjivanje podjela između produkcije i reprodukcije, škole i doma, škole i zajednice, koje su nerazdvojive u kapitalističkoj podjeli rada. Nadam se da me se neće optužiti za rodnu pristranost ako kažem da je iznad svih ženskih zadaća ta da se pobrinu da se to dogodi. Oslobođenje počinje u kući kada oni koji su potlačeni uzmu sudbinu u svoje ruke. Osporavanje seksizma i rasizma ne može se očekivati od onih koji se njima okorištavaju makar i nakratko, iako muškarce ne treba osloboditi odgovornosti da se suprotstavljaju nepravednim

Postignuta je formalna jednakost koja sakriva kontinuirano devalvaciju reproduktivnih aktivnosti u sadržaju, ciljevima i modalitetima radikalnog rada

odnosima. Drugim riječima, ne trebamo očekivati, zato što smo u radikalnom okruženju, da sile koje oblikuju odnose između muškaraca i žena u širem društvu neće utjecati na naša politička uvjerenja. Zbog toga se, unatoč skoku u broju studentica u učionicama, uvjeti ženske prisutnosti na kampusima i u radikalnim skupinama kvalitativno nisu promijenili. Umjesto toga, prevladala je neoliberalna ideologija jednakih prilika koja je potvrdila rodne i rasne hijerarhije u ime zaslužnosti i koja je prevrednovala socijalne kvalitete potrebne za natjecanje na tržištu rada. To su sve u biti tradicionalna svojstva muškosti: samopromocija, agresivnost, sposobnost da se sakrije vlastita ranjivost. Ne mogu dovoljno naglasiti da radikalna politika ne može uspjeti ako ne osporimo postojanje tih stavova među nama. Vrijeme je, dakle, da se šira vizija za promjenu koju je feminizam promicao bar u svojoj početnoj radikalnoj fazi, prije no što je podveden neoliberalnoj agendi, revitalizira. Ovoga puta, međutim, moramo se boriti za iskorjenjivanje ne samo rodni hijerarhija, već i svih nejednakih odnosa moći u našim školama te u tom procesu također redefinirati što je znanje, tko je proizvođač znanja i kako intelektualni rad može poduprijeti borbu za oslobođenje, radije no da funkcionira kao instrument društvene podjele. ■

S engleskoga prevela Marija Čaćić
Lektura i redaktura: Ankica Čakardić
Objavljeno u *Reclamations* br. 3 u prosincu 2010. / http://www.reclamationsjournal.org/issue03_silvia_federici.htm

ZAJEDNIČKIH DOBRA: OBNOVA KRITIKE KAPITALIZMA?

Uvodni tekst iz temata o zajedničkim dobrima iz novog broja časopisa *Libra libera* (br. 31), koji izlazi u prosincu i uključuje tekstove Georgea Caffentzisa, Silvije Federici i Michaela Perelmana

Stipe Ćurković

Zadnjih godina na teorijskoj i aktivističkoj sceni svjedočimo usponu novog koncepta. Pojam “commonsa” ili “zajedničkih dobara” počeo je cirkulirati i u oblastima humanistike u kojima je donedavno svako istraživačko upućivanje na materijalne uvjete društvene reprodukcije samouvjereno otklonjeno kao rudiment davno nadvladanog metodološkog grijeha “ekonomizma”. Navodnoj rigidnosti i inherentno “totalizirajućim” (pa i “totalitarnim”) tendencijama “ekonomističkog redukcionizma” suprotstavljen je novi pluralizam diskursa i praksi. Centralnost pitanja odnosa kapitala i rada, koje je predstavljalo os oko koje se teorijski i politički formirala stara ljevica u svim njezinim klasičnim pojavnim oblicima (socijaldemokratskom, sindikalnom i komunističkom), odbačena je u korist novog seta teorija i političkih praksi. Bilo da su na scenu stupale kao varijante postmarksizma, poststrukturalizma ili postmodernizma, ove teorijske tendencije – osim obilgativnog zajedničkog prefiksa – povezuje prije svega polazište polemičkog distanciranja od marksizma i odbacivanje njegova analitičkog privilegiranja kapitalizma kao objekta kritike. Glasno deklamirani entuzijazam oko “novootkrivene” kompleksnosti društvenih odnosa, difuznih koncepcija moći i pluraliteta novih aktera potencijalne društvene transformacije (sada lociranih prije svega u oblastima kulture i politike identiteta), od svojih je početka nastupao i kao samosvjesni trijumf nad lešom marksizma. Marksizmu je u toj ikonoklastičnoj drami dopala morbidna čast posljednje “velike pripovijesti”, koju je konačno trebalo otpraviti u teorijski i politički grob, skupa s njezinim rigidnim determinističkim shemama, redukcionističkim mehanicizmom i teleološkom naivnošću.

Do određene mjere, ovaj je ishod bio posljedica “samokrivljenih” procesa. Historijski uspjeh marksistički inspiriranih političkih projekata – od uspona njemačkog SPD-a u periodu prije Prvog svjetskog rata, do uspostave realsocijalističkih društava u kasnijem periodu dvadesetog stoljeća – podrazumijevao je izgradnju marksizma kao (sve) obuhvatnog svjetonazora. Pritom su, neminovno, strategijski interesi nositelja tih projekata i historijske okolnosti u kojima su djelovali povratno oblikovali interpretacije teorijskih osnova kojima su se legitimirali. U periodu snažnog uspona njemačke socijaldemokracije, ta povratna sprega teorijski je (pod intelektualnim vodstvom Karla Kautskog) rezultirala “optimističnim determinizmom” II. Internacionalne; u periodu uspostave i stabilizacije realsocijalističkih društava rezultat je bilo “promicanje” marksizma u status legitimacijske ideologije državne politike. No, u svim etapama njihova razvoja, ortodoksije su nailazile na kritike iz vlastitog tabora. Pogotovo u razdobljima kriza političkih projekata s kojima su stajale u uskoj vezi, heterodoksa čitanja su bujala i dobivala na intelektualnom utjecaju. Mladi Gramsci je Oktobarsku revoluciju pozdravio kao “revoluciju protiv *Das Kapital*” i pritom mislio na političku strategiju koju je Kautsky iz Marxova središnjeg djela “ekstrahirao” i kanonizirao u službenu doktrinu Socijalističke Internacionalne. U vrijeme pakta Ribbentrop-Molotov, Walter Benjamin je svoje Povijesno-filozofske teze usmjerio protiv istog tipa evolucionističkog fatalizma i njegovih kvijetističkih političkih posljedica, samo što je popisu inkriminiranih sada implicitno dodana i politika države koja je iz Oktobarske revolucije proizašla. Adorno i Horkheimer su, suočeni s usponom fašizma i sovjetskom politikom birokratiziranog terora, revolucionarni optimizam dotadašnjih ortodoksija podvrgnuli kritici psihoanalitički utemeljene skepse. U sjeni traume Hruščovljeva tajnog govora, Althusser započinje vlastiti projekt obnove marksizma, sada već protiv dvostrukog teorijskog neprijatelja: staljinističke ortodoksije s jedne, i njegove unutarmarksističke humanističke kritike s druge strane.

Navedene autore ne povezuje samo njihovo uobičajeno ubrajanje u predstavnike “Zapadnog marksizma”, nego i



Ironija povijesti je htjela da će ljevica svoje “velike pripovijesti” s trijumfalnom pompom sahranjivati u trenutku kada desnica stupa na scenu s vlastitom “velikom pripovijestju” neoliberalnog projekta. Godina izdavanja Lyotardova Postmodernog stanja – 1979., godina je dolaska na vlast Margaret Thatcher

receptijski uspjeh koji su uživali. Perry Anderson je istaknuo¹ da ih, pored toga, povezuje i napuštanje kritike političke ekonomije – centralnog mjesta Marxova teorijskog i političkog projekta. Neovisno o njihovim namjerama, intelektualna revolucija protiv *Das Kapital*, kojoj su zajednički prešutno kumovali, u kasnijoj akademskoj recepciji njihova rada u pravilu je postajala samo eksplicitnija i emfatičnija. S pravom ili ne, mnogi kasniji *post*-izmi u njima su pronalazili prvo teorijsko oružje za obračune s Marxom i tradicijom koja se na njega pozivala, što će u konačnoj izvedbi uključivati i predstavnike Zapadnog marksizma. Ako su koncepti poput “hegemonije”, “medijacije” i “semi-autonomije” inicijalno trebali poslužiti kao kritički korektiv ekonomističke rigidnosti teorijskih ortodoksija proizašlih iz II. i III. Internacionalne, u rukama kasnijih teoretičara često su poprimili oblik dostatnog konceptualnog dokaza irelevantnosti ekonomske problematike *per se* za razumijevanje društveno-političkih procesa i odnosa moći. Skrivena ironija tog zaključka leži u činjenici da počiva na prešutnom preuzimanju temeljne premise ortodoksije koju osporava. U prvom koraku, razlika postoji samo u predznaku, koji je sada negativan: ako je ortodoksija u svom redukcionističkom obliku sve društvene procese pokušala kauzalno deducirati iz ekonomskih uzroka, njezina *post*marksistička kritika legitimnost takve dedukcije negira. No, to još ne daje teorijski dostatno opravdanje odbacivanja relevantnosti ekonomske problematike kao takve. Da bi do *te* točke dospjela, i time

legitimirala svoje napuštanje marksističke problematike, potreban joj je i drugi korak, a on počiva na fatalnoj logičkoj grešci: iz evidentne nemogućnosti objašnjenja *svih* društveno-političkih procesa i fenomena ekonomskim uzrocima, *post*marksistička kritika povratno zaključuje da se *svi* mogu objasniti bez razmatranja ekonomske problematike i ispitivanja njezinih eventualnih strukturalnih pritisaka². Kao i ortodoksija protiv koje ustaje (i pritom je prešutno stilizira u marksizam *in toto*), *post*marksistička kritika marksizma ostaje zarobljena u okvirima lažne dihotomije “*sve* ili *ništa*”. Konceptualni prostor koji tako kupuje za vlastite, alternativne, teorijske i političke projekte nije plaćen samo inauguralnom logičkom greškom. Uspon neoliberalizma osudit će je na eksplanatornu nijemost i otkriti njezine inherentne limitacije i nedostatnosti. Isto vrijedi i za sve druge *post*-izme na teorijskom tržištu koji su mislili da s marksističkom teorijskim aparatom sahranjuju i kapitalizam kao realan historijski i politički problem.

No, analiza teorijskih etapa udaljavanja od Marxa i kritike političke ekonomije na teorijskoj ljevici (ili onome što je zadnjih desetljeća zauzimalo njezino mjesto u humanističkim znanostima) nije objašnjenje uspjeha i rasprostranjenosti teorija koje su ih zamijenile. Kao što je i gornji prikaz bio samo gruba i vrlo pojednostavljena skica imanentno teorijskog aspekta te putanje, tako će i ovo što slijedi biti samo simplificiran kroki širih historijskih uvjeta geneze i zaloga plauzibilnosti *post*-izama i političkih

tendencija s kojima su stajali (ili stoje) u bliskoj historijskoj vezi. Da bi ironija bila potpuna, historijski uvjeti plauzibilnosti odstranjenja kritike političke ekonomije iz teorijskog repertoara velikog dijela ljevice, pritom su u velikoj mjeri bili upravo *ekonomski*.

DRŽAVA BLAGOSTANJA Period poslije Drugog svjetskog rata u razvijenim je kapitalističkim zemljama obilježen historijskim presedanom u povijesti kapitalizma: proširenjem i produblivanjem socijalnih prava i dramatičnim poboljšanjem materijalnih uvjeta života širokih slojeva stanovništva. Bez adekvatne analize uspona “države blagostanja”, njezinih uzroka i posljedica, nije moguće razumjeti ni logiku smjene problemskih naglasaka na ljevici u tom periodu.

Period vrhunca države blagostanja neki autori nazivaju i periodom “klasnog kompromisa” između rada i kapitala. Drugi su išli i korak dalje i ustvrdili da je time dobiven i definitivan empirijski dokaz o neadekvatnosti ili zastarjelosti centralne marksističke teze o inherentno klasno antagonističkom karakteru kapitalističkog načina proizvodnje. U tim je raspravama teza o tendenciji prema apsolutnoj imizeraciji radništva igrala važnu ulogu: njezina empirijska refutacija poslužila je kao dokaz promašenosti Marxove analize kapitalističkog načina proizvodnje u cjelini. Teorijski otac te linije argumentacije bio je Eduard Bernstein, koji je još krajem 19. stoljeća formulirao “reviziju” Marxove teorije, polazeći od sličnih empirijskih fenomena kakvi su u poslijeratnom periodu (u manjem ili većem opsegu) zavlada u svim zemljama razvijenog kapitalističkog svijeta. Sukladno tome, implicitni ili eksplicitni bernštajnzizam postao je *common sense* epohe navodno konačnog ostvarenja bernštajnovskog ideala “kapitalizma s ljudskim licem”.

U tim je raspravama (ili smjenama teorijskih panegirika kapitalizmu), međutim, zanemareno Marxovo inzistiranje na centralnosti profitnog motiva za razumijevanje kapitalističkog načina proizvodnje, a time i za razumijevanje historijskih tendencija razvoja kapitalističkih društava. Kako je profitni motiv jedina racionalnost kapitala, tako i analiza historijskog kretanja prosječnih profitnih stopa otkriva “tajnu” uvjeta mogućnosti navodnog “klasnog kompromisa” države blagostanja. A prosječne profitne stope su se u periodu između kraja Drugog svjetskog rata i početka sedamdesetih nalazile na historijskom nivou, koji nikad prije ni poslije nisu dosegnule.³ Za pitanje odnosa kapitala i rada, to prije svega znači da je navigacijski prostor za “kompromise” u tom periodu bio historijski izniman; odnosno, da ustupci kapitala zahtjevima rada u tom periodu nisu doveli u pitanje fundamentalnu logiku i isključivi *telos* kapitalističke proizvodnje – profitni motiv⁴. Dakako, historijski iznimna širina margine za, s logičkog gledišta *moguće* “kompromise”, sama po sebi još ne daje dostatno objašnjenje za stupanj i oblike njihove stvarne historijske realizacije. Za odgovor na ta pitanja potrebno je promijeniti razinu apstrakcije argumentacije i uvesti dodatne faktore u analizu, među kojima stupanj organiziranosti radničke klase i njezine militantnost igraju važnu ulogu.⁵ I tu pogled na historijske statistike otkriva iznimno visok stupanj sindikalne organiziranosti rada i iznimnu frekventnost štrajkova u poslijeratnom periodu, sve do kraja sedamdesetih.⁶ Statistike pored toga otkrivaju da neoliberalni zaokret i početak napada na institucije države blagostanja slijede gotovo neposredno nakon kraja perioda visoke profitabilnosti i krize 1970-ih. Nemali broj komentatora na tome temelji tezu o neoliberalnom zaokretu kao političkom odgovoru kapitala na krizu profitnih stopa, a time i definitivnom kraju bernštajnovskih iluzija o održivosti “klasnog kompromisa” i “kapitalizma s ljudskim licem”.⁷

Ako su to fundamentalni ekonomski parametri za raspravu o državi blagostanja, što iz toga proizlazi za pitanje teorijskog i političkog uspona *post-izama* u tom periodu? Odgovor leži u jednom od ključnih paradoksa samog uspona države blagostanja. Stupanj efektivnog korištenja margine za moguće “kompromise” između kapitala i rada uvelike je ovisio o uspješno vodenoj klasnoj borbi radništva. No, što je ta borba davala više rezultata na planu osvojenih socijalnih prava i rasta materijalnog standarda reprodukcije radne snage, to se empirijski sve manje plauzibilnom činila teza o nepomirljivom antagonizmu između kapitala i rada. Na teorijskoj razini, taj paradoks se reflektiralo u rastućoj skepsi spram *centralnog* statusa koji je antagonizmu kapital/rad pripadao u marksističkoj teoriji. Drugim riječima, što je klasna borba u *praksi* davala više neposrednih rezultata, to je, upravo *na temelju* empirijske evidentnosti tih uspjeha, na *teorijskoj* razini sve više trpjela marksistička teza o klasnom antagonizmu kao centralnoj osi koja pokreće temeljnu dinamiku kapitalističkih društava.

Ovaj paradoks ujedno leži u temelju u tom periodu sve naglašenije orijentacije prema korporatističkim strategijama “socijalnog partnerstva” kod institucionalnih i političkih aktera stare ljevice – od stranačkih do sindikalnih.⁸ Na dijelu teorijske ljevice, historijska stabilizacija takvih “akomodacijskih” tendencija rezultirala je bujanjem teorijskih “oproštaja” od proletarijata kao privilegiranog agenta fundamentalne društvene transformacije i proliferacijom različitih varijanti teorija “totalne kooptacije”. Gorz i Marcuse su samo eminentni primjeri, nipošto iznimke u općem okretanju leđa proletarijatu u korist potrage za novim povlaštenim subjektom društvene transformacije.⁹ Novi društveni pokreti svoj su ofenzivni, inauguralni politički patos crpili iz sličnih dijagnoza. Nije bilo teško protiv stare ljevice polemički mobilizirati kompromitirajuću povijest svodenja *njihovih* borbi i nastojanja na status “podređenih kontradikcija” u dominantnom diskursu i njezinih nominalno najradikalnijih predstavnika. U kontekstu paralelne klime “akomodacije” većine njezinih institucionalnih nositelja s poslijeratnim kapitalizmom države blagostanja, ono što se dotad samouvjerenom pravdalo načelnim strategijskim projekcijama, postalo je sve lakše tumačiti kao simptom inherentnog konformizma, kako stare ljevice, tako i njezinih teorijskih osnova. U uvjetima kontinuiranog rasta blagostanja i socijalnih prava najamnog rada, za mnoge su se pitanja roda, rase i seksualnosti, činila politički akutnijima i sistemski dalekosežnijima od klasnog pitanja.

U svojim teorijski dosljednijim izvedbama, ova je intuicija uskoro prevedena u apoteozu horizontalnog pluralizma locusâ i strategijâ borbe te emfatičnu afirmaciju nesvodivog mnoštva “malih pripovijesti” nauštrb “velike pripovijesti” marksizma. No, kako je primijetio Göran Therborn, ironija povijesti je htjela da će ljevica svoje “velike pripovijesti” s trijumfalnom pompom sahranjivati u trenutku kada desnica stupa na scenu s vlastitom “velikom pripoviješću” neoliberalnog projekta. Godina izdavanja Lyotardova *Postmodernog stanja* – 1979., godina je dolaska na vlast Margaret Thatcher! Dok je ljevica (ili ono što ju je teorijski naslijedilo) oglašavala svoje dospjeće u *postmodernost*, desnica je pokretala projekt obuhvatne društvene transformacije, s agresivnim patosom i prospektivnim ambicijama klasično *modernističkog* projekta.¹⁰ Na udarce tog navodnog “anakronizma” postmodernistička ljevica do danas nije uspjela pronaći teorijski i politički odgovor, jer se, u paketu s Marxom, ujedno riješila konceptualnog oružja koji bi je za to osposobio.

ZAJEDNIČKA DOBRA KAO POTENCIJALNI IZVOR OBNOVE KRITIKE KAPITALIZMA?

Dosađnji tok izlaganja omogućio nam je grubu skicu sukcesije triju važnih momenata u kontinuiranom procesu udaljavanja nekih od najutjecajnijih teorijskih struja na ljevici od Marxove kritike političke ekonomije. Prvo, paradoks marksističkih ortodoksija II. i III. Internacionale: njihov nezanemarivi uspjeh kao političkih projekata plaćen je snažnom tendencijom prema teorijskoj petrifikaciji u svjetonazorski katekizam. Veza njihova marksizma s projektima rane socijaldemokracije i državnog socijalizma, za mnoge je bio dostatan razlog (ili izlika) za odbacivanje *cjelokupne* marksističke tradicije kao neiskupljivo kompromitirane, uključujući samog Marxa. Zatim, paradoks uspjeha zapadnomarksističke kritike tih ortodoksija: gdje je recepcijski percipirana kao relevantna, dominantno je poslužila kao katalizator napuštanja Marxove problematike. Neovisno o intencijama njegovih ključnih protagonista, Zapadni marksizam je tako uvelike pripremao teren za postmarksizam i sve *post-izme* koji su ga smijenili ili naslijedili. Na koncu, paradoks uspjeha tih kasnijih *post-izama* u nastojanju egzorciranja Marxa iz teorijskog aparata intelektualne ljevice: mjera njihova uspjeha po tom pitanju danas se otkriva kao točna mjera njihove irelevantnosti za objašnjenje fenomena neoliberalizacije, njegovih uzroka i dinamike, a time i inherentnih deficita sposobnosti za artikulaciju relevantnih teorijskih i političkih kontra-projekata.

Iz perspektive ove historijske skice, uspon problematike zajedničkih dobara prije svega poprima značaj raskida s dugom putanjom udaljavanja od ekonomske problematike na humanističkoj (i aktivističkoj) ljevici. Na neposrednijoj razini, u svojim radikalnijim artikulacijama predstavlja teorijski i politički nužnu reakciju na neoliberalnu ofenzivu komodifikacije i privatizacije sredstava za život sve širih slojeva globalnog stanovništva. To pitanje zajedničkih dobara ujedno čini potencijalno produktivnom ulaznom točkom u problematizaciju fundamentalnih kontradikcija kapitalističkog načina proizvodnje i nijemog “imperijalizma” njegove profitne logike.

No, kao što ističe George Caffentzis u prvom tekstu temata, *Globalizacija, kriza neoliberalizma i zajednička dobra: Priča o dvije konferencije*, ni diskurs o zajedničkim dobrima nije lišen internih kontradikcija i ambivalencija. Caffentzis podsjeća na često zaboravljenu činjenicu (koju neoliberalna ideologija sistematski potiskuje) da širenje kapitalizma historijski ne znači samo razaranje starih režima upravljanja prirodnim i društvenim proizvodnim resursima, nego i stvaranje novih oblika podruštvljenja, skrivenih u samoj logici procesa unapredovale društvene atomizacije. Marx je demonstrirao sistemsku logiku koja anonimni novčani *nexus*, zakon vrijednosti i širenje tržišnih odnosa pretvara u moćniji mehanizam rasta društvene zavisnosti svakog pojedinca o radu sve većeg broja drugih nego ijedan prethodni historijski model podruštvljenja. No, taj se epohalni tektonski pomak i dalje zbiva pod diktatorskom palicom kapitala. Koncept zajedničkih dobara nudi priliku ponovnog propitivanja mogućih alternativnih modela socijalizacije, po kriterijima racionalnosti koji bi raskinuli s lošom beskonačnošću imperativa samoreprodukcije kapitala – u ime interesa većine.

Temat je zamišljen kao poticaj na refleksiju o mogućim šansama i potencijalnim slijepim ulicama na tom putu. Kao takav, ne nastupa s ambicijom iscrpnosti, nego s trima tekstovima koji slijede pokušava naznačiti najšire obrise moguće rasprave na ovu temu. Pored već spomenutog Caffentzisosovog, tekst Michaela Perlemana, *Skrivena povijest prvobitne akumulacije i klasična politička ekonomija*, odbran je zbog toga što analizom uloge klasične političke ekonomije u procesu prvobitne akumulacije u Velikoj Britaniji može doprinijeti prepoznavanju kontinuitetâ koji kapitalizam prate od njegovih historijskih početaka, svim manje ili više radikalnim diskontinuitetima usprkos. Tekst Silvije Federici, *Feminizam i politika zajedničkog*, ukazuje na nužnost integracije feminističke problematike u svaku raspravu o problemu ukupne društvene reprodukcije i podjele rada na kojoj ona počiva. Rasprave o problemu zajedničkih dobara nisu samo historijski usko vezane za pitanje rodne podjele rada, nego predstavljaju i obavezu ponovnog kritičkog promišljanja njezinih danas dominantnih oblika i režima reprodukcije. **E**

Oprema redakcijska.

Bilješke:

- 1 Anderson, Perry, 1985, Razmatranja o zapadnom marksizmu, Beograd: BIGZ.
- 2 Vidi: Geras, Norman, 1990, *Seven Types of Obloquy: Travesties of Marxism*, u: Socialist Register, Vol 26: The Retreat of the Intellectuals.
- 3 Glyn, Andrew, 2006, *Capitalism Unleashed: Finance, Globalization, and Welfare*, Oxford: Oxford University Press.
- 4 Važno je napomenuti da rast materijalnog standarda radništva sam po sebi ne mora značiti i “kompromis” kapitala u smislu po rad povoljnije stope eksploatacije. Masovna fordistička proizvodnja značila je i pad vrijednosti većine dobara koja su ulazila u potrošačku košaricu radništva, što otvara logičku mogućnost povećanje ekstrakcije relativnog viška vrijednosti, a time i objašnjenje za mogućnost *istovremenog* rasta stope eksploatacije i životnog standarda radnika. I taj je argument u raspravama o apsolutnoj imizeraciji u pravilu potpuno zanemaren.
- 5 Važne dodatne faktore čine prije svega bojazan od straha ponovnog pada u ekonomsku depresiju po svršetku Drugog svjetskog rata kod zapadnih političkih elita, posebno onih novog svjetskog hegemonâ – SAD-a, te postojanje realne i vjerodostojne sistemske alternative u obliku zemalja realsocijalizma.
- 6 Wahl, Asbjørn, 2011, *The Rise and Fall of the Welfare State*, London: Pluto Press.
- 7 Harvey, David, 2005, *A Brief History of Neoliberalism*, Oxford: Oxford University Press.
- 8 Wahl, Asbjørn, 2011, *Europsko radništvo: ideološko nasljeđe društvenog ugovora*; dostupno na: <http://www.slobodnifilozofski.com/2011/05/asbjorn-wahl-europsko-radnistvo.html>
- 9 Wood, Ellen Meiksins, 1999, *The Retreat from Class: A New “True” Socialism*, London-New York: Verso.
- 10 Therborn, Göran, 2008, *From Marxism to Post-Marxism?*, London-New York: Verso.

TLOS – Tvornica laboratorijske opreme i stakla



Osnovana: 1948.
 Broj radnika 1991.: 268
 Broj radnika 2012.: 28
 Vrijednost 1991.: 8,1 milijun DEM
 Stanje: u stečaju od 2011.

TLOS se bavio izradom staklenih laboratorijskih aparata, toplomjera i aerometara, laboratorijske opreme, laboratorijskog namještaja, ampula, epruveta, bočica i srodnih proizvoda za potrebe farmaceutske industrije i laboratorija.
 U trenutku propasti poduzeće, koje je u većinskom vlasništvu obitelji Perićić, izvozi gotovo cijeli proizvodni asortiman, a narudžbe su unaprijed plaćene. Nije jasno kamo odlaze novci budući se radnicima ne isplaćuju plaće više od pola godine. TLOS se nalazi na atraktivnoj lokaciji u Radničkoj 21 pa je izgledno da je namjerno uništen radi preprodaje 10 601 m² zemljišta čija je vrijednost 1991. procijenjena na 1,4 milijuna tadašnjih njemačkih maraka.
 Stečaj koji još uvijek nije okončan pokreću radnici početkom 2011.

Croatia bus



Poduzeće osnovano: 1990.
 Broj radnika 1993. godine: 429
 Vrijednost 1994. godine: 23,8 milijun DEM
 Broj radnika 2012. godine: 142
 Stanje: u stečaju od 2009.

Croatia bus nastaje cijepanjem holdinga Croatiatrans-grup 1994. na 18 poduzeća. Poduzeće se bavi uslugama u cestovnom prometu, od kojih su posebno značajne: prijevoz putnika u gradskom, prigradskom i međunarodnom cestovnom prometu, iznajmljivanje vozila, pregledi, popravak i održavanje motornih vozila, proizvodno-remontni poslovi, pranje i podmazivanje, posredovanje i pružanje usluga u putničkom prometu. Godine 2001. poduzeće zamjenjuje svoje zemljište u Heinzelovoj bb za gradsko zemljište u Heinzelovoj 61 pri čemu se tadašnjeg gradonačelnika Milana Bandićaoptužuje za sklapanje po grad štetnog ugovora. Sudskog epiloga nema.
 Dio radnika blokira ulaz u poduzeće od studenog 2002. do ožujka 2003. tražeći smjenu tadašnje i postavljenj nove krizne uprave do okončanja sudskog postupka protiv bivšeg direktora Leona Sulčića koji će kasnije biti osuđen na sedam godina zatvora zbog pljačke firme.
 Poduzeće je u stečaju od 2009.

Unijapapir



Poduzeće osnovano: 1953.
 Vrijednost 2007. godine: 35,6 milijuna kn
 Broj radnika 2012. godine: 206

Unijapapir se bavi preradom i prometom sekundarnih sirovina te je najveći sakupljač starog papira u Hrvatskoj. Sjedište firme je na Radničkoj 22, a od 1995. se nalazi u sastavu Belišće grupe.

Zagrepčanka



Poduzeće osnovano: 1981
 Broj radnika 1992.: 1200
 Vrijednost poduzeća 1992.: 29 milijuna DEM
 Broj radnika 2000.: 0

Osnovana spajanjem nekoliko srodnih poduzeća u poduzeće za veleprodaju i malo prodaju prehrambenih proizvoda (uzgoj ribe, klanje stoke, prerada i konzerviranje mesa) te ugostiteljstvo. U vlasništvu poduzeća nalazile su se brojne nekretnine, poput kompleksa stare Gradske klaonice iz 30-tih godina prošlog stoljeća ili ribogojilišta kraj Otočca, najvećeg u Hrvatskoj. Postupak privatizacije počinje 1992, a završava 1995. godine. U periodu od tri godine iz imovine poduzeća isisano je i opljačkano 27 milijuna kuna. Propadanje poduzeća završava otvaranjem stečajnog postupka 2000. godine, koji još traje. Bivši radnici imaju još nenaplaćenih potraživanja. Iskorištavanjem prava na prvokup zbog preventivne zaštite vrijedne industrijske arhitekture i povijesnog dobra. Grad Zagreb 2001. godine kupuje zemljište tvornice u Heinzelovoj za 118 milijuna kuna. Nakon šest godina zapostavljanja zemljišta, 2007. godine, Grad lokaciju prodaje Zagrebačkom holdingu za 251 milijun kuna.
 Holding nastavlja s nebrigom za postrojenja stare tvornice. Konačno, u 2012., daje oglas za zemljište tvornice koje se nudi investitorima kao lokacija za izgradnju novog zagrebačkog poslovno-stambenog centra s neboderom od 36 katova, tri tisuće stanova, hotelom te "lifestyle trgovačkim centrom", unatoč tome što je zemljište opterećeno neriješenim vlasničkim pravima. U krugu nekadašnje tvornice djeluje kolektiv 'recliklaonica' osnovan 2010. godine. Početkom listopada 2012. Holding je organizirao neuspješan pokušaj deložacije stanara kolektiva.

Naprijed



Broj radnika 1991.: 1000
 Broj radnika 2012.: 0
 Stanje: tvrtka ne postoji

1992. Ante Gucić postaje većinski vlasnik tvrtke, koji radnike, bez njihova znanja, prebacuje ne sestriinsku novoosnovanu tvrtku NIK Naprijed. Radnici su, bez njihovog znanja, oduvijek sa Mirovinskog osiguranja i od kada prestaje radni staž. Uz to potpisuju nepovoljne ugovore na određeno na sugestiju matičnog sindikata tekstila, obuće, kože, i gume. Prilikom pokretanja stečajnog postupka 2000. g. na sugestiju sindikata tekstila, obuće, kože i gume (SSSH) većinu radnika raskida ugovore na neodređeno sa sestriinskom likvidnom tvrtkom i potpisuje ugovore na određeno sa tvrtkom u stečaju. Stečajni postupak započet je 2000.g. kada je oko 1000 radnika radilo preko ugovora na određeno iz mjeseca u mjeseca 2002.g. stečajni upravitelj gasi proizvodnju. Uslijed rješenja o odbijanju zahtjeva za isplatu otpremnine, radnici u velikom broju zauzimaju pogon. Radnicima je na poslijetku priznata otpremnina nakon koje tek primjećuju da su zakinuti za poslijednjih 10 godina staža. Naprijed je rijeđak primjer radničke akcije zauzimanja pogona sa relativno pozitivnim ishodom. Bivšim radnicima Naprijeda isplaćeno je 12milijuna kuna otpremnine.

TŽV Gredeļ



Poduzeće osnovano: 1894
 Broj radnika u proljeće 2012.: 1465
 Broj radnika u jesen 2012.: 970 (pod ugovorom od mjesec dana)
 Stanje: u stečaju od listopada 2012.

Gredeļ je tvornica za projektiranje, proizvodnju, modernizaciju, obnovu i održavanje željezničkih vozila u stopostotnom vlasništvu države. Kao glavna radionica Jugoslavenskih željeznica zapošljava oko 3300 radnika u gradu i državi i predstavlja strateški i gospodarski jedno od najvažnijih industrijskih postrojenja u Zagrebu. Trenutno svedena na jedan pogon na Žitnjaku. Nakon preseljenja iz centra grada na Vukomerečku cestu, Gredeļ prodaje 12 000 m² površine starog pogona gradu Zagrebu. 2007. godine grad Zagreb ovo zemljište prodaje Zagrebačkom holdingu.
 U jesen 2012. uprava Gredeļja pokreće stečajni postupak pod izgovorom akumuliranog duga od pola milijardi kuna. Vrijednost nekretnina tvrtke procjenjuje se na oko 1.5 milijardi kuna. Do sada je, tijekom stečajnog postupka, otpušteno 380 radnika, a njih preostalih 970 dobilo je ugovore na mjesec dana. Stečajni upravitelj, Pero Hrkač, izjavio je kako namjerava raskinuti sve ugovore o radu i početkom slijedeće godine zaposliti samo one radnike koje ocijeni potrebnima. Kao jedan od mogućih kupaca Gredeļja navodi se američka tvrtka NERC koja je zainteresirana tek za dio Gredeļjevog poslovanja, tj oko 300 radnih mjesta. Stečajni postupak koincidira sa planom privatizacije cjelokupne mreže Hrvatskih željeznica.
 05.11.2012. nakon niza prosvjeda, radnici Gredeļja blokiraju ulaz u upravnu zgradu i ne dozvoljavaju stečajnom upravitelju ulazak. Stečajni postupak se nastavlja kao i borba radnika.

“ŠTO DOBRO DOLAZI IZ NAZARETA?”

Reakcija na “skandal” oko krivog predstavljanja ekonomista Darka Mihajlovića u emisiji Nedjeljom u 2

Branko Malić

ANONIMNOST KAO GLAVNI KRIMEN Nedavni “skandal” oko krivog predstavljanja – genitiv *objectivus* – ekonomista Darka Mihajlovića na glavnom HRT pročišću, Nu2 voditelja Aleksandra Stankovića, izborio je pravo na kratki osvrt. Skandali su obično sami sebi svrha pa im je teško pokloniti više pažnje nego što im je posvećuju *skandalmaheri* i skandalizirani, ali ovaj put vrijedi napraviti iznimku. Napokon je, naime, izvan svake mogućnosti da je se previdi, isplivala činjenica kako su mediji doista produžetak svijesti i pomazana savjest društva. Podsjetimo, javnost je doznala kako je u uvodu emisije gost krivo predstavljen kao nositelj četiri doktorata. Nastalo je kolektivno zgražanje što nad voditeljem, što nad gostom pa onda, sasvim dosljedno i nad “naivnim i glupim narodom” kao takvim. Voditelj se ispričao, a gosp. Mihajlović nije se osobito potrudio smiriti tenzije, i nastavio se predstavljati kao “obični knjigovoda”. Sve to ne bi bilo vrijedno papirnateg prostora da “skandal” nije kolateralno pokazao nešto što se više neće moći sakriti. Za temeljni se krimen gosp. Mihajloviću nije naime uzelo to što ga je HRT krivo predstavio – onaj tko se imao prilike susresti s njegovim javnim istupima zna da se on inače ispravno predstavlja kao diplomirani ekonomist – nego to što za njega nitko nije čuo. To što je on, kako se nekoliko puta istaklo, *anonymus*.

Slučaj gosp. Mihajlovića i reakcije medija na njegovu nečuvenu anonimnost govore manje više sve što se o medijima kod nas ima reći

Ako promatramo komentare na *mainstream* kao i na tzv. alternativnim medijskim punktovima, očigledno je kako konzumenti pokazuju milost isključivo po pitanju istine koju su prepoznali u Mihajlovićevim riječima, dok ga istodobno unisono otpisuju kao šarlatana željnog pažnje, koji je napokon pokazao svu bijedu medija, uprtio križ grijeha televizije, novina i portala. Bojim se da od ovaj u pogledu medija inače točan uvid treba malo kvalificirati. Mihajlovićev nastup jest pokazao bijedu medija, ali jednako tako je pokazao i koliko je ona ravnomjerno raspoređena. Krik zgražanja se prenio kolumnama što strše iznad pustoši dnevno-političkog života i ujedinio kolumniste s njihovim čitateljima svih političkih boja. Nismo, koliko mi je poznato, čuli ništa od *usual suspects* iz EPH, osim što smo doživjeli to da *Jutarnji list* pojača svoju poslovičnu vjerodostojnost uvođenjem komentara Dobroslava Parage. No ipak lijepo se pokazalo da medijska barbaroga nipošto nije usamljena u uvjerenju kako je istina samo ono što ona

prenosi. Jer temeljna zamjerka svih ostaje jedna jedina: mi ne znamo tko je Darko Mihajlović. Čini se kako je inkriminirani ovu činjenicu jako dobro prepoznao kad je ustrajao na tvrdnji kako je on “običan knjigovoda”, iz čega su mediji – *Novi list*, ako se ne varam – bez da to potkrijepe ikakvim dokazima, zaključili da ima samo “osnovnu školu”.

Međutim, sasvim je jasno kako je pravi razlog uzbuni u tome što je gosp. Mihajlović na pristojan način cjelokupnoj medijskoj sceni, od kreatora do konzumenata, pokazao srednji prst. Zbog čega bi on, kao *anonymus*, morao dokazivati išta? Uostalom, portali su ubrzo iskopali njegovu diplomu i ugovor o radu prema kojem se zaključilo da je do rata bar jedno vrijeme bio financijski direktor na Rebru, kao što je u nekim svojim ranijim istupima isticao, a ako se “afera” ne ohladi, možda netko iskopa i kakav doktorat.

Post scriptum priče je jasan: svi pomaci u društvu, svaka kritika ili gesta, sve što se eventualno učinilo na polju popravljivanja stanja u kojem se ova zemlja nalazi ima vrijednosti isključivo ako se zbilje pod reflektorom medija. A problem je, na žalost, što se u tom slučaju doista od raspada Jugoslavije nije dogodilo apsolutno ništa novog. Sve što medijska halogenka pokazuje jest nepregledna, tragikomična, duhovna bijeda kao jedino pravedno raspoređeno društveno dobro. Sva “društvena kritika”, sve one tužne priče o raspadu vrijednosti, sladunjava nostalgija za “boljim vremenima” i nada u “bolje sutra” razotkrile su se kao lažne u jednoj jedinoj gotovo unisonoj gesti: gledali smo i slušali *anonymusa*. Što ćemo sad, jadna nam majka?

MEDIJI KAO BIJEDAN SERVIS KOLEKTIVNOG EGO-TRIPA A ništa. Čekati da netko od medijski prisutnih ultrasmjelih pisaca, izvanserijskih poduzetnika, tvorca eliksira života ili blogera učini nešto neočekivano i novo, nešto što bi moglo inspirirati druge. Jedino što se to, kao što svi blazirani i skandalizirani na svijetu u pozadini svijesti znaju, sasvim sigurno neće dogoditi. “Skandal” oko lapsusa HRT ekipe pokazuje jad & bijedu društva koje je toliko zatvoreno u sebe da svaki dan kupuje muda pod bubrege i prvi put se oko toga uzbuđi kad mu netko otvoreno prizna: “Čuj, ovi bubrezi ... to su ti, znaš, možda ...”. Ali nije li to na koncu sasvim prirodno? Društvo koje otvoreno izražava prezir prema javnim ličnostima doživljava konvulzije kad mu se odjednom pred nosom pojavi anonimac. Ne ispada li onda da je Darko Mihajlović samim tim što kao medijski odsutna ličnost još uvijek biva ličnost, i to takva koja može nešto veoma koncizno i konkretno reći, kriv sam po sebi? Ako je tako, onda je ovo društvo propalo daleko dublje nego što se misli. Jer to znači najmanje dvije stvari: prvo, da je anonimnost znak *nepodobnosti* i, drugo, da je prihvatljivo samo ono javno djelovanje koje je već ovjereno u medijima, dakle koje je medijski *podobno*. Spojimo to s deklariranim preziranjem javnosti prema



Post scriptum priče je jasan: svi pomaci u društvu, svaka kritika ili gesta, sve što se eventualno učinilo na polju popravljivanja stanja u kojem se ova zemlja nalazi ima vrijednosti isključivo ako se zbilje pod reflektorom medija

javnim ličnostima, i ispada da pravo na djelovanje ima samo onaj za koga smo sigurni da neće napraviti ništa. Politička korektnost, kao jedino dostignuće suvremenog društva u tom smislu je sasvim očigledno metoda zatvaranja i cementiranja istog na onoj razini koja odgovara njegovoj malograđanštini. Kada čovjek želi sačiniti priču koja će zarobiti pažnju čitatelja, dovoljno je da slike dosljedno provlači od početka do kraja i da iz svake skrivene premise do kraja izvuče transparentne zaključke. Ako se ono u početku zadano pokaže na primjerima kao točno, priča je dosljedna, a konzument zadovoljan. Ali to je opet samo priča, jedan strogo kontrolirani segment zbilje koji isključuje nepredvidivost. Medijski posredovana stvarnost našeg doba je očigledno jedna takva pričica, sedativ za odmor od velikog nepoznatog života. I, kao što vidimo, u njoj nema mjesta za anonimnost. Bojim se da iz toga nepobitno slijedi i to da u njoj nema mjesta za slobodu, osnovu svakog kreativnog čina. Ako se izgubila sposobnost da se misli izvan stereotipa preuzetih iz medija – a odakle oni njima, možda je bolje ne znati – i ako se anonimnost u društvu negativne selekcije počela razumijevati kao krimen, onda je ono postalo jedan kognitivni zatvor. A to je *buksa* kojoj ne trebaju ni čuvari, ni

zidovi, ni rešetke jer tko je lud bježati odatle, kad “tamo vani” ionako nema ničega.

Slučaj gosp. Mihajlovića i reakcije medija na njegovu nečuvenu anonimnost govore manje više sve što se o medijima kod nas ima reći. Oni su servis kolektivnog ego-tripa, toliko bijedan, toliko konzervativan i toliko odiozan da će se neka eventualno sretnija budućnost rugati ljudima ovog doba kao “javnim”, “posredovanim” ili “lijevo-desnim” dvonošcima. U nadi da negdje naprijed u doba naše djece predstoji takva duhovna renesansa sa smislom za zdravi humor, utonimo opet u slobodu anonimnosti, onaj poslovični Nazaret iz kojeg “ništa dobro ne dolazi”. Sve to imajući u vidu da je čak i ta prezrena, siromašna sloboda danas možda najugroženije i najvrjednije dobro koje čovjek može posjedovati. ■

ČISTI KONCENTRAT SREĆE

RAZIGRANI LJUBIMCI ZAGREB FILM FESTIVALA SNIMILI SU SVOJ TREĆI FILMSKI SLATKIŠ

VANJA KULAŠ

Dominique Abel, Fiona Gordon,
Bruno Romy: *Vila*, 2011.

“**V**i ste noćni čuvar, a sad je noć!” oprašta se demonstrativno od svog zakašnjelog recepcionara mrzovoljna vlasnica pohabnog hotela čija jedna jedina zvjezdica svjetluca u kišnoj noći Le Havrea i uvlači nas u ovu nadrealnu priču. Laku noć i adio pameti, pomišljamo veselo, jer je od samog početka očito da tu ništa neće biti comme il faut. Od svih će hotela na svijetu Fiona zabasati baš u ovaj, i to bosa, samo u pidžami, no zato s atraktivnom ponudom: inzistira na tome da rezniranom Domu ispuni tri želje. Iako neobična djevojka nimalo ne izgleda kao vila, Dom će dobiti željeni skuter i doživotne zalihe benzina, a u Fioni, koja u međuvremenu netragom nestaje, prepoznati će ženu svog života. Glavni su akteri ove burleskne zavrzlane starinskog štihla baš njih dvoje, šašavi par, koji na svojoj frenetičnoj putnji nalijeće na niz ništa manje čudnovatih individua. Tu su dva hotelska gosta, preuzetni Englez u pratnji terijera kojem je neugodno jer u hotelu koji ne prima životinje odsjeda na crno pretvarajući se da je torba, pa slabovidno-gluhonijemi konobar kafića u kojemu se zaljubljeni par sastaje uz pivo i jorgovane, poražena ženska ragbijaška ekipa te trojica tamnoputih azilanata koji će od Engleza očekivati da im pomognu prijeći La Manche. No prije sretnog svršetka terijer Mimi će proživjeti avanturu u kanalizaciji, Fiona će Domu spasiti život, a potom će on nju izbaviti s psihijatrije, zaljubljeni će par dobiti bebu pa nehotice s prijateljima zapaliti industrijsku luku, Dom će završiti u zatvoru i još će se svakojaka čuda zbiti u samo nekoliko dana.

**OVA ODA ANARHIZMU
SLAVI LJUDE S
DRUŠTVENOG RUBA,
DOK U DOBROM
RASPOLOŽENJU,
SASVIM SPONTANO
I DJETINJE NAIVNO
RUŠE USTALJENE
NORME, ISMIJAVAJU
INSTITUCIJE I ZAKONE
KAO ALAT MOĆNIH,
U SLUŽBI ODRŽANJA
KAPITALISTIČKOG
PORETKA**

KLAUNOVI ANARHISTI Urnebesno smiješna, ali prije svega topla priča o prijateljstvu, ljubavi i potrazi za srećom, ispletena od duhovitih sekvenci na tragu slapsticka, protkana elementima magičnog realizma i mjuzikla, vizualizira svijet iz iščašene optike svojih karikaturnih junaka, automatiziranih poput igračka na navijanje.

Nesvakidašnja družina upada u apsurdne situacije uslijed svoje nespretnosti, nepromišljenosti ili pak najboljih namjera. Nitko se ovdje ničemu ne čudi, ne očajava, ne dramtizira, protagonisti ovog kinetičnog filma ne zaboravljaju na fine manire ni u krajnje dramatičnim situacijama, prihvaćajući zenovski spokojno sve što se događa u njihovom, najboljem od svih svjetova.

Belgijsko-francuski film *Vila* (*La Fée*, 2011.) najnovija je celuloidna čarolija iz maštaonice Dominiquea Abela, Fione Gordon i Bruna Romyja, troje zaljubljenika u cirkus, koji uz glumu potpisuju i scenarij te režiju još dvaju zajedničkih filmova. Dominique i Fiona, školovani kazališni glumci i klaunovi, devedesetih su se bavili cirkuskim performansom i pantomimom, a Bruno je snimao kratke filmove u čemu su mu se i oni pridružili. U poetičnoj i burlesknoj bajci sladolednog kolorita *Ledenjak* (*L'Iceberg*, 2005.), njihovom dugometražnom debiju, vlasnica restorana brze hrane, nakon noći koju nesretnim slučajem provede u hladnjači, osjeti čežnju za dalekim sjeverom pa ostavlja robotiziranog muža, djecu i posao te bježi s gluhonijem mornarom. U *Rumbi* (*Rumba*, 2008.), Fiona i Dom su osnovnoškolski nastavnici koji u slobodno vrijeme strastveno plešu. Njihov iskoreografirana životna rutina bit će prekinuta teškom prometnom nesrećom i posljedično njezinim invaliditetom, a njegovom amnezijom. *Ledenjak* i *Rumba* su, iako ne posve doslovna, svakako konzekventnija posveta nijemom filmu, dok su u *Vili* govoreni dijelovi dominantniji. Upravo su simplificirani i banalni dijalozi koji se temelje na najbazičnijoj sintaksi i leksiku, izvor komičnosti i začudnosti te intro u paralelni univerzum s drugačijom, pomaknutom logikom u kojemu ne vrijede uobičajena tumačenja prizora i događaja. Zahvaljujući komici apsurdna i iracionalnog fantastični se događaji neprestano upliću u prozaično, svakodnevno. Za priču je posve nevažno upućuje li infantilna percepcija zbilje protagonista na psihičke poremećaje, mentalnu ograničenost ili pak jezičnu, iskustvenu i spoznajnu deprivanost. Ova subverzivna oda anarhizmu slavi svoje junake, ljude s društvenog ruba dok u dobrom raspoloženju, sasvim spontano i djetinje naivno ruše ustaljene norme, ismijavaju institucije i zakone kao alat moćnih, u službi održanja kapitalističkog poretka. Potvrdu toga nalazimo u scenama gdje pretenciozni zaštitari robne kuće ne primjećuju da im Fiona iza leđa demolira izlog, blaziranu prodavačicu žuljaju baš onakve cipele kakve prodaje, da bi na kraju još u njima morala trčati za kradljivicom Fionom. Maloumni su u cijeloj toj farsu i postupci policije, kao i osoblja psihijatrijske bolnice... Osim toga, ova je burleska još jedan zgodan primjer kako se socijalnu temu (problem imigracije), ne mora nužno obraditi stvarnosnim prosedeom poput, recimo, braće Dardenne, a kako je to, uostalom, pokazao i Kaurismäki u svome posljednjem filmu (*Le Havre*, 2011.), snimljenom, posve slučajno, u istom gradu i iste godine kao *Vila*.



**AKROBATSKI POKRETI,
PLES I PANTOMIMA
GLUMACA KOJIMA
KAO DA SU LICA I
KOSTI OD GUME,
GEGOVI TEMELJENI
NA FIZIČKIM
NEDOSTATCIMA
I KONTRASTIMA,
SKEČEVI NA TRAGU
KOMEDIJA ZABUNE,
POSVETA SU VIZUALNOJ
KOMICI LINDERA,
CHAPLINA, KEATONA, I
TATIJA**

AMOUR FLOU Akrobatski pokreti, ples i pantomima glumaca kojima kao da su lica i kosti od gume, gegovi temeljeni na fizičkim nedostacima (hendikepirani konobar koji goste nehotice udara poslužavnikom i sudara se sa zidovima), kontrastima (dvoje kradljivaca susreće se u bijegu - ona s vrećicom iz fancy butika, on s kobasicama oko vrata), skečevi na tragu komedija zabune (stranac u Francuskoj), posveta su vizualnoj komici Maxa Lindera, Charlieja Chaplina, Bustera Keatona, a kasnije i Jacquesa Tatija. Komični efekti ovdje proizlaze i iz majstorskog ritmiziranja: nakon histeričnog bijega od prodavačice, zaštitara i policije, akciju i kaos zamjenjuju harmonija i romantični smiraj - elegantna Fiona stiže na dejt s Domom. Dvoje se zaljubljenih uz lajtmotivsku glazbu *What a Difference a Day Makes* Dinah Washington sastaje u kafiću *Amour flou*, jer njihova ljubav upravo je takva: nejasna, fizički nerealizirana, dječja, ni slučajno *amour fou*. Slijedom takvog stanja stvari Fiona će zatrudnjeti bez Domove pomoći, isključivo snagom svijesti, napuhavši se u nekoliko sekundi poput balona. U svojoj će se mirakuloznoj trudnoći iz čiste dosade predozirati tabletama za smirenje krckajući ih poput bombona, a nedugo potom pratit ćemo njezin porod u plesnom ritmu. Tek

rođeni dječčić, ako već ne visi s hotelske reklame ili ne balansira na šajbi jurećeg automobila kojim upravlja slabovidni konobar pod gasom, spokojno spava na šanku dok mu se roditelji opijaju s ožalošćenim ragbijašicama.

I na kraju jedna simp(tom)atična minijatura: trojica azilanata pronalaze nestalog psića i vraćaju ga Englezu. Dom mu posuđuje novac iz hotelske blagajne kako bi im mogao isplatiti nagradu jer je ovaj posve bez love. Dečki Engleza mole da ih povede u Englesku i predaju mu svečano snop novčanica koji su netom primili, a kako Englez prije odlaska mora podmiriti trošak smještaja, novac se naposljetku vraća u hotelsku blagajnu, dok se prisutni ozareno pogledavaju jer su uspješno poslovali.

U završnici filma Fiona dospijeva u paralelnu stvarnost, ovu našu. Dok vani pada snijeg, ona u bolnici unedogled kredom ispisuje tvrdnju “Vile ne postoje” prisiljena time sav svoj svijet svesti na umišljaj. U otvorenom kraju autorski nas trojac prepusta dvojbama je li Fiona doista vila ili tek psihički bolesnik; čiji je život puka iluzija, njezin ili naš... Iako dosad najskuplji i najambiciozniji njihov film, humorom je ponešto prigušeniji i idejno manje svjež od dvaju prethodnika. No, čini mi se kako ova neodoljiva priča za laku noć, namijenjena realnošću iscrpljenim odraslima, ne zaslužuje pretjerano intelektualiziranje - zašto kemijском analizom narušiti čisti koncentrat sreće? ■

MARA MATTUSCHKA

VIŠESTRUKOST IDENTITETA, JEDINSTVO IZVEDBENOSTI

S AUSTRIJSKOM UMJETNICOM I ČLANICOM ŽIRIJA OVOGODIŠNJEG FESTIVALA EKSPERIMENTALNOG FILMA 25 FPS, MAROM MATTUSCHKOM, RAZGOVARALI SMO O NJEZINOM RADU TE AUTOBIOGRAFSKIM, IZVEDBENIM I TEORIJSKIM ASPEKTIMA (PROIZVODNJE) UMJETNOSTI

PETRA BELC

Mara Mattuschka austrijska je umjetnica bugarskog porijekla, čiji se rad proteže kroz medij slikarstva, performansa i eksperimentalnog filma. Formalno obrazovanje s područja animacije i slikarstva stekla je na bečkom Fakultetu primijenjenih umjetnosti u klasi Marie Lassnig te na bečkom sveučilištu gdje je studirala etnologiju i lingvistiku. Eksperimentalnim filmom počela se baviti sredinom 1980-ih godina prošlog stoljeća, i na tom se polju uglavnom ističu njezini rani, kratki crno-bijeli filmovi. U njima Mattuschka kombinacijom stop animacije i snimljenog materijala dekonstruira jezik i govor, tematizira tijelo i seksualnost te mijenjanjem gramatike slike nastoji pronaći način da uđe u um svojih likova i njegov birani sadržaj izloži očima gledatelja. Posljednjih nekoliko godina Mattuschka suraduje s austrijskim plesačem i koreografom Chrisom Haringom, čije kazališne izvedbe odnosno plesne performanse zajednički adaptiraju u istoimene filmove. Performans je u cjelokupnom njezinom stvaralaštvu trajno prisutan od samog početka, bilo da sama izvodi na pozornici ili se njime služi kao građevnim materijalom u svojim filmovima, dok se filmski motivi dosljedno i kontinuirano ponavljaju i u slikarstvu – rascijepljeni i umnogostručeni identiteti vazda nagih tijela u liku same autorice uvijek utjelovljuju kompletno čovječanstvo, a značenjski se otvaraju u polje sada već tradicionalno otvorenog teksta. Iako Mattuschka svoje radove načelno ne smatra eksperimentalnima i tendira pojmovno široj terminologiji, u svojoj je dosadašnjoj karijeri osim režije, slikarstva i performansa predavala eksperimentalni film i slobodnu umjetnost na umjetničkim fakultetima u Njemačkoj i Austriji, žirirala na festivalima eksperimentalnog filma, a njezin je vlastiti filmski opus nezaobilazna stavka u povijesti austrijske avangardne kinematografije.

PUNK ESTETIKA

Bavite se performansom, slikarstvom i filmom. U kojem se od tih medija osjećate najugodnije, i koja bi za vas bila razlika između svakog od njih s obzirom na ono što svojim radom iskazujete?

— Slikati sam počela još kao dijete, naime u Bugarskoj jako puno ljudi slika. U to vrijeme komunizam je još uvijek bio na vlasti i mislim da je slikarstvo bilo utočište mnogih koji nisu željeli političku karijeru, ili su se naprosto željeli sakriti i raditi u privatnosti nešto što ih ispunjava. Mnogi su ljudi postali umjetnici zbog toga što je to jedna vrsta osamljenog života koja omogućuje kontinuirani osobni razvitak. U Beču sam otkrila slike Marije Lassnig, velike žene kojoj se jako divim, i zaključila da ako postoji netko tko me može učiti slikati, to je definitivno ona. Slikarstvo je bilo moje prvo izražajno sredstvo, i potpuno je različito od kazališta ili filma jer si u njemu sam. Budući da osjećam raznovrsne emocije dok slikam, tek kada zatvorim vrata svog ateljea mogu osjetiti stvari koje gotovo ni s kim ne dijelim. Zanimanje za film također je započelo na akademiji s Mariom Lassnig, koja je držala kolegij iz animacije. Isprva sam u animaciji koristila objekte, kasnije sebe kao objekt, potom sam radila kao asistentica kamere, scenografije, glumica i montažerka kako bih stekla iskustvo filma. Gluma, budući da je lišena autorske odgovornosti – glumac je odgovoran samo za interpretaciju – bila je iskustvo velike slobode u kojoj sam strašno uživala. Performansom sam se intenzivno bavila kasnih 1980-ih i 1990-ih godina, a uglavnom se radilo o djelomičnim improvizacijama kabaretskog tipa u kojima sam izvodila vlastite tekstove, svojevrsne humoristične filozofske besmislice. Kada su me na naslovnici jednih novina prozvali divom performansa 1990-ih, zaključila sam kako je vrijeme da prestanem.

Performans i kazalište su me mnogočemu naučili i bez tog iskustva ne znam kako bih radila s glumcima, ali to je sada završena priča. Trenutno najviše napredujem na području filma, dok je u slikarstvu napredak dugoročan proces i ponekada su potrebne godine da se iskristalizira ono što želim.

Vaši su rani filmovi pomalo mračni i vizualno agresivni, teoretičarka Alison Butler nazvala je to punk estetikom. Često je prisutan seksualni element, a neki se motivi iz filmova, kao što su samoozljeđivanje i brljanje glave, zatim crna boja koju nanosite na lice i dlanove te multipliciranje identiteta, ponavljaju i u slikarstvu. Možete li mi reći nešto više o tome?

— U ranim radovima me prije svega zanimala emocija, odnosno stanje uma i stvari za koje ne postoje riječi, unutarnja stanja koja su nevidljiva. Emocija je nevidljiva, vidljiv je samo njezin simptom kao što su plač ili smijeh. Ako primjerice razmišljam o Wittgensteinu ili Kantu, ili o tome što ću jesti večeras, to se izvana na meni ne vidi. Željela sam misli i emocije učiniti vidljivima, no iako se misao može i eksplicirati, pokušavala sam pronaći neki indirektniji način. Mijenjanjem gramatike slike – kroz zvuk ili slikovnost koji gledatelju dozvoljavaju da uđe u um tijela koje se nalazi na platnu – željela sam ući unutar ličnosti. U svojim ranim crno-bijelim filmovima dosta sam teoretizirala i doživljavala ih kao pisani tekst, a vežu se uz jedan element zen budizma koji me jako impresionirao. Zen budizam naime opisuje pretvorbu iz stvari u riječ – usredotočite li se na jedan konkretan cvijet i potom ga nacrtate, a crtež imenujete imenom tog cvijeta, crtež prestaje biti crtež i postaje ime koje ste mu nadjenuli, pisani znak te stvari. Recimo da se radi o obliku slikovne gramatike. Crno-bijela mi je bila zanimljiva zato što su u pitanju suprotnosti, a budući da sam u to vrijeme razmišljala strukturalistički dijelovi filma posvećeni su ujedinjavanju crne i bijele u novi element. U početku je postojala podjela, zatim ujedinjenje, neki su filmovi ciklični, a svaki ima svoju formu. U mom slučaju rani su filmovi bili kružni, gotovo skulpturalni, i često su završavali tamo gdje su i počeli. To je za mene tijelo filma koje ne mora biti vidljivo, iako sam bila jako posvećena radu i nadala se da će makar mali dio toga dotaknuti i publiku. Ali to su stari radovi, možda neki od njih i jesu uznemirujući, no to je samo njihov maleni segment. U većini ostalih također postoje i elementi humora.

Smatrate li da su vaši radovi subverzivni, ili da prelaze određene granice?

— Ovisi o normama. Kada bi postojala samo jedna, moglo bi se reći da jesu, ali postoji toliko različitih normi i za mene je ovo što radim normalno. Napadali su me ljudi koji su se našli uvrijeđenima mojim filmovima, ali to je bilo doista davno. Zapravo uopće ne razmišljam u tim okvirima, nisam polemična umjetnica, što ne znači da slijepo afirmiram određene norme, kakve god one trebale biti. Rekla bih da sam bliska poetici ruske književnosti, svojevrsnoj demonskoj dualnosti, demonskom načinu gledanja na svijet, ali to nije polemično. Kada kažete subverzivno, odmah pomislim na nešto polemično, no u mom slučaju više se radi o demonskom pogledu na svijet, nego o nečemu subverzivnom.



AUTOBIOGRAFIČNOST I VIŠESTRUKI IDENTITET

Često ste se služili sobom kao glumicom-objektom, i posezali za nekoliko različitih alter ega kao što su Madame Ping Pong i Mimi Minus. Ima li autobiografičnosti u tim radovima?

— Ne, odnosno ima, ali na vrlo distancirani način. Smatram da se autobiografija nalazi u svakom djelu, čak i ako nešto samo dokumentirate, u tome postoje elementi autobiografije. Način na koji promatrate stvari, vaša uvjerenja i točke interesa ocrtavaju vašu biografiju i govore nešto o vama. Nije svatko jednako zainteresiran za svaki sadržaj. Određena iskustva iz djetinjstva, osobna bolna iskustva ili bolesti obilježiti će vas i odrediti vaše interese, usmjeriti ih na ono s čime se možete emocionalno povezati. U tom su smislu moji radovi autobiografski. Nikada recimo ne bih mogla napraviti dokumentarac jer imam određenih poteškoća s dokumentarnošću i činjenicama. Sve što se može odmah i nedvosmisleno činjenično izreći – primjerice, odgovoriti na pitanje koliko je sati – za mene nema nikakav značaj. Bitno mi je ono što ljudi naprave od činjenica, svojevrsna unutarnja percepcija i unutarnji svijet. Smatram da svatko ima barem dvostruku percepciju – gledamo se, ali istovremeno svatko ima svoje misli i osjećaje, vlastitu unutarnju percepciju koja se događa, ali je za drugoga nevidljiva. To je jedna od tema u filmu *Running Sushi*, koji počinje rečenicom Anne Freud “Kada je ova raspodjela započela, i zašto?” Zanima me vidljivo, ali kao kategorija kojom je moguće objasniti unutrašnje nevidljivo, transformacija onoga što osoba osjeća i misli u vizualne elemente.

Kada slikate obično se radi o autoportretima, ili i ovdje dvostruki identitet ima svoju ulogu?

— Ne radi se samo o autoportretima, trenutno mi je primjerice vrlo zanimljivo slikati glumce u kostimima zbog njihove dvostruke osobnosti, jer su istovremeno likovi

koje glume i stvarne osobe, vizualno jedan objekt koji je značenjski udvostručen. No u svakoj izvedbenoj umjetnosti postoji barem dvostruki identitet, osobnost mijenjamo svaki put kad razgovaramo s drugim ljudima. Na pozornici također postoje elementi čovjekove osobnosti, ali neki od njih su prenaplašeni, a neki potisnuti. U izvedbenim je umjetnostima na mene jako utjecala teorija Butoha – Tatsumi Hijikata (utemeljitelj Butoh plesa, op.a.) rekao je da se prilikom izvođenja na pozornici izvođač treba osloboditi narcizma, jer ukoliko je pred publikom narcističan izvedba će biti jako loša. Vjerujem da su ljudi koji se doista izlažu publici mnogo manje narcistični nego oni koji nisu u stanju uopće stati na pozornicu, jer da bi mogao postati netko drugi moraš preskočiti vlastitu sjenu. Hijikata je također rekao da ukoliko, primjerice, pokazuješ svoju ruku publici, to treba izvoditi kao da je publika ta koju pokazuješ svojoj ruci, a ne obrnuto. U ovom slučaju tijelo postaje drugo živo biće, što je također oblik dvostrukog identitet. Iz toga se rađa jedan novi intenzitet, i publika to osjeti.

VIZUALNE IRITACIJE

U kojoj se mjeri filmovi Running Sushi i Burning Palace, koje ste režirali u suradnji s Chrisom Haringom, razlikuju od njegovih istoimenih performansa?

— Razlikuju se u mnogo stvari. Izvoditi na pozornici puno je drugačije nego izvoditi pred kamerom. U filmu je bitno lice i male facijalne ekspresije, što znači i jednu drugačiju vrstu glume. Iako se ti komadi izvode i u kazalištu, ne snimam ih na taj način, već ih analiziram i onda u suradnji s Chrisom, koja je prijateljska i velikodušna, režiram na setu. Na pozornici se radi o jednoj potpuno drugačijoj atmosferi na kojoj zajednički radi kompletna trupa – glumci improviziraju, Chris ima prekrasno oko za atmosferu i dosta eksperimentiraju sa zvukom koji im je glavna sastavnica. Postoje segmenti koji na pozornici savršeno funkcioniraju dok u filmu ne funkcioniraju nikako i obratno, a neke je segmente moguće izraziti samo filmom što dosta mijenja izvornik. Čak ni priča nije klasično narativna, već se samo naslućuje. Razlika je i u samoj scenografiji koja je u filmu preplavljujuća, čak možda pomalo barokna, za razliku od Chrisovih pozornica koje su inače crno-bijele i vrlo minimalističke.

U filmu Burning Palace istražujete potisnutu seksualnost, ispričajte mi malo više o tome.

— Potisnuta seksualnost je kriva riječ, to nije film o seksu, već o erotici. Erotika je trenutak tik pred sam seks i odatle možda proizlazi ideja o potisnutom, jer se oni u filmu zapravo uopće ne dodiruju već postoji samo trajna neurotična tenzija. Radi se o potrazi, nastojanju, ali prije samog dodira, jer kada se dodir realizira, napetost nestaje. No sljedeći film koji radimo i s kojim smo napola gotovi, *Perfect Garden*, mnogo se izravnije bavi seksom.

Kada pišete da je "umjetnost jedinstvena, da u glazbi ima boje i naslikana površina zvuči", znači li to da svemu pristupate kao potencijalnoj umjetničkoj formi? U jednom ste intervjuu također spomenuli da slikanje doživljavate vrlo performativno, plaćete, smijete se i izražavate svoje emocije. Jesu li te dvije ideje nekako povezane u smislu prenošenja emocije publici, i o kojoj se emociji radi?

— Ne radi se o emociji koju je moguće jednoznačno imenovati. Dio nje je radost, ali postoji toliko tipova radosti, dio je tuga, ali također postoji i mnogo tipova tuge, i ako to izražavate poput Grete Garbo u starim crno-bijelim filmovima uvijek se svodi na mimiku i gestu, no ja tražim način na koji bih emociju izrazila pomoću svih filmskih sredstava. Trenutno me vrlo zanima kontrapunktiranje dijametralno suprotnih elemenata u jednoj slici. Na kraju filma *Burning Palace* histerični smijeh Anne Novak pretvara se u plač što je vrlo granična situacija, i ta, nazovimo je iritacija, emociju prenosi izravnije nego da sam samo prikazala tugu ili radost. Mnoge stvari su dvostruke – crne i bijele istovremeno. U jednoj situaciji u filmu glumac pjeva pjesmu obučen poput Eskima, što bi sugeriralo da mu je hladno, ali istovremeno iznad njega se vrti ventilator što implicira da je vruće. Te iritacije na emocionalnoj razini, poput plača i smijeha, ili na razini nečeg vizualnog, kao što su toplo-hladno, suprotstavljene u jednoj slici mogu jako dodirnuti čovjeka, one su korak naprijed prema spoznavanju. Dugo nisam znala što povezuje ova tri medija kojima se bavim – u određenom smislu to sam bila ja, ali opet svaki puta drugačija. Sada mi je jasno da sve ove medije povezuje izvedbenost, što podrazumijeva i odvajanje od samoga sebe. Režiranje je također izvođenje, kada gledam glumca kako izvodi osjećam ga unutar sebe, kao da i sama to izvodim. Na taj način mogu

vidjeti je li ono što on radi iskreno ili lažno. Bez takve svojevrsne empatične izvedbenosti ne mogu donijeti odluku, i ta unutarnja povezanost s glumcem omogućava mojoj intuiciji da prepozna što je dobro. Ne mislim pritom reći da osjećam više ili manje od drugih ljudi, radi se naprosto o tehnici rada. Intenzivno gledanje, intuitivnost i empatija pomažu mi da dokučim je li nešto lijepo ili ružno, loše ili dobro, iskreno ili lažno. Radi se o načinu donošenja odluka.

EKSPERIMENTALNI FILM

Ovo me dovodi do pitanja o evaluaciji eksperimentalnog filma. Je li objektivna evaluacija moguća, i ako da, koji bi bili njezini kriteriji?

— Evaluirati je uvijek vrlo teško, pogotovo u eksperimentalnom filmu. Ponekada je tema zanimljiva, a izvedba loša, ili obratno. Postoji mnogo filmova koji su jako zanimljivi i imaju dobar impuls, ali su nekako nedovršeni ili puni grešaka. Neki su pak savršeni na površini, ali prazno odjekuju, dok su drugi savršeni i izvana i iznutra, ali je vidljivo da su konstrukt, kao da je netko vrlo pronicljiv analizirao tekuće trendove i smišljeno ga napravio. Osobno više volim filmove napravljene s malim budžetima u kojima se osjeća sloboda, jer postoje filmovi koji su unutar sebe slobodniji od drugih. Teško mi je prevesti tu riječ, na njemačkom ona glasi *erlöst*, no takvu vrstu slobode, otpuštenosti i oslobođenja nastojim i sama postići, kako u slikarstvu tako i u filmu. Radi se o iskustvu savladavanja medija koje se pretvara u oslobađajući element. Primjerice, kada učiš svirati instrument, čitavo ga vrijeme nastojiš kontrolirati, no tek kad ga u potpunosti savladaš možeš se osloboditi i improvizirati. Ta oslobođenost i lakoća ulaze u sam rad i moguće ih je vrlo lako prepoznati.

Na koji način financirate svoje filmove?

— Vrlo, vrlo teško. Svoje prve filmove producirala sam s malim budžetima, uz pomoć sredstava dobivenih od fakulteta i radom na ostacima filmske vrpce. Neko vrijeme dobivala sam financijsku potporu Ministarstva obrazovanja, umjetnosti i kulture (BMUKK, op.a.) koje inače velikodušno podržava kreativne autore, umjetnike i redatelje eksperimentalnog filma, što baš i nije slučaj sa svim zemljama u svijetu. Smatram da su Austrijanci vrlo privilegirani ovakvim ministarstvom. Međutim, moji filmovi postaju sve duži i kompleksniji, i mali budžeti kakve Ministarstvo nudi jednostavno mi više nisu dovoljni. Na posljednjem sam filmu mogla platiti samo tehničare, a preostale dugove otplaćivala sam radom izvan struke. Druge velike institucije koje subvencioniraju duže i veće filmove uglavnom su usmjerene na srednjostrujaške proizvode, moji su filmovi za njih preeksperimentalni i uvijek se postavlja pitanje tko će to gledati, tako da se trenutno nalazim između nekoliko stolica što nije baš najstabilnija pozicija.

Kakva je pozicija žene unutar austrijskog eksperimentalnog filma, odnosno postoji li uopće osnova za ovakvo pitanje?

— U mojoj generaciji pojavilo se puno žena, no kada sam ja tek počinjala bilo je svega par njih prije mene i to je bila prva generacija eksperimentalnih autorica – Valie Export, Lisl Ponger, Moucle Blackout, Renate Kordon... Danas na području eksperimentalnog filma postoji mnogo mladih žena koje u njega ulaze s jednim drugim shvaćanjem i muški su predstavnici vrlo emancipirani, tako da je čitava, ako je mogu tako nazvati, eksperimentalna scena, ili obitelj, prilično neutralizirana. Postoje neka pitanja oko prikazivanja eksperimentalnih filmova na televiziji, međutim s tim nemam osobnog iskustva pa ne bih o tome. Moram primijetiti doduše kako u Austriji postoji jako puno avangardne odnosno eksperimentalne teorije, čije su autorice uz par iznimaka uglavnom žene koje vrlo savjesno pišu o svemu.

Protteklih nekoliko dana intenzivno ste provodili gledajući filmove na 25FPS festivalu, kakve ste dojmove stekli o programu i filmovima koje smo imali prilike gledati?

— Mislim da bi svi filmski festivali trebali biti ovako intimni, jasno artikulirani i maleni, gdje imate mogućnost susresti se i razgovarati s ljudima. U Berlinu i na sličnim mjestima tog tipa jednostavno se izgubite, u konačnici ne stupite u kontakt ni sa kim jer ste vi negdje, a ostali su negdje drugdje. Ovdje je i usredotočenost sadržaja dobra, pogotovo prikazivanje povijesnih i novih radova koje rijetko imate prilike vidjeti. Upoznatost s novim radovima je esencijalna. Jedino mi je bilo žao vidjeti tako malo publike. Navikla sam na to, pogotovo u eksperimentalnom filmu, međutim postoje mjesta koja iz nekog razloga mogu biti i vrlo puna. Što se samog programa tiče, on je vrlo pametno i zanimljivo napravljen, što ne funkcionira svugdje. No

termin "eksperimentalan" je malo problematičan, mnogo ljudi zazire od eksperimentalnog filma iz straha da se radi o teškim djelima. Neki filmovi doista i jesu teški, no mislim da se radi o općoj neupućenosti u to što eksperimentalni film doista jest, iz koje onda taj strah proizlazi. U Beču se festival koji prikazuje i eksperimentalne filmove zove Vienna Independent Shorts što zvuči dopadljivije, možda čak i pomalo anarhistički. Na osobnoj razini također imam problem s terminom eksperimentalan. Osobno nisam nikada eksperimentirala, uvijek sam ciljano i svjesno proizvodila stvari. Eksperiment je metoda pokušaja i pogreške, što nisam nikada primijenila u svom radu. Doduše, čitav je život jedan veliki eksperiment u tom smislu ali u umjetnosti nisam nikada eksperimentirala. Eksperiment je jednostavno prejak riječ i odnosi se na sami film. Ako kažete nezavisan, to se odnosi na način njihove proizvodnje ili na same filmaše. Nezavisni su od mainstreama, nezavisni od velikih izvora novaca, od trenutne mode. Nezavisnost je mnogo političniji termin od eksperimentalnog, nezavisno je čak i subverzivno.

TEORIJSKA STRANA UMJETNOSTI

Osim slikarstva, studirali ste etnologiju i lingvistiku i bavili se jezikom u svojim filmovima. Postoji li neki određeni teoretičar ili teorija na koju se oslanjate u radu, redatelj eksperimentalnog filma kojeg biste izdvojili kao autora koji je utjecao na vaš rad, ili kojeg iznimno cijenite?

— Proučavala sam generativnu gramatiku, strukturalizam, Lévi-Straussa i Chomskog, nešto od toga je sigurno ostavilo tragove, ali nikada nisam svjesno i ciljano krenula iz te pozicije. Što se redatelja tiče, ne bih izdvojila nikoga s područja eksperimentalnog filma, već prije klasične autore kao što su recimo Antonioni, Bergman, Kubrick. Kada sam poučavala svoje studente filmu, uvijek smo radili klasična snimanja. To je bio kolegij eksperimentalnog filma, no studenti su svoje eksperimente i ideje tek kasnije radili. Bilo mi je vrlo bitno da krenu iz temelja i da se upoznaju s kamerom, nauče osnove rasvjete, glume i montaže, jer tek kada savladaju klasičan film i dobro ga mogu napraviti, smiju krenuti dalje. Započeti eksperimentiranje učenjem o eksperimentu je vrlo teško – ili je prerano, ili prekasno. Jako se oslanjam na klasičnu kinematografiju i oduševim se kada u nekom filmu, bio on eksperimentalan, igrani ili dokumentarni, vidim novu sliku, nešto što još prije nisam vidjela. Ponavljati tude slike je legitimno, ali nova originalna zamisao na mene djeluje poput eksplozije.

Kada govorimo o apstraktnim djelima koja se bave emocijama, odnosno izražavanjem emocija ili komuniciranjem na emocionalnoj razini, smatrate li da bi takvi radovi trebali imati teorijsku osnovu ili se radi o nečemu što bi publika trebala sama osjetiti i misaono dohvatiti? Trebaju li vaša djela biti teorijski objašnjavana?

— Ne mislim da moji radovi zahtijevaju pisana pojašnjenja, emocionalnost ne bi trebalo prevoditi. Ako emocija nedostaje, tada rad zahtijeva pojašnjenja ili čvrsti koncept. Smatram da niti jedan koncept na svijetu ne vrijedi slijediti ako se izgubi prekrasna, originalna slika. Jedna takva slika i prekrasna izvorna emocija, ili izravan *statement*, bolji su od bilo kojeg koncepta. Neki ljudi slijede svoje koncepte i zbog toga gube ono najvažnije, a to su senzualnost i senzitivnost. Takva djela u konačnici i zahtijevaju pojašnjenja pisana na deset stranica. Čini mi se da su danas teoretičari puno povezani s drugim teoretičarima nego sa samim umjetnicima. Aby Warburg je primjerice osobno posjećivao umjetnike u njihovim ateljeima i intenzivno razgovarao s njima kako bi što bolje shvatio što oni rade. Danas je često moguće vidjeti kako se ideje u različitim teorijskim tekstovima samo ponavljaju u obliku neprekidnih citiranja. Pisanje teorije također je jedna vrsta izvedbenosti, zbog toga što morate osjetiti sam rad prije nego što ga izrazite u svom tekstu, potreban vam je izravan kontakt s djelom, a ne puko čitanje tuđih bilježaka. Imam dojam da su danas teoretičari umjetnosti uglavnom u knjižnicama, a ne u galerijama. Postoji još jedan problem, a taj je da postoje umjetnička djela, ili žanrovi, koji su vrlo plodni za teoretičare i o kojima je moguće pisati dugačke tekstove, dok su neki drugi radovi teški za pojašnjenja ukoliko ih ne pretvorite u poetski delirij. Ovi radovi o kojima se može teoretizirati tako postaju zastupljeniji u literaturi kao vrjedniji i važniji od onih o kojima nije lako pisati, a koji često mogu biti puno zanimljiviji. **E**

POSUDA STRASTI I NEURASTENIJE

ESEJI-FRAGMENTI O KRLEŽINIM KNJIŽEVNIM SVJETOVIMA

TAMARA BODOR, IVANA BURNAČ, ŽELJKA DMITRUS, BOJAN KOŠTIĆ, ANTONIJA KRSTIĆ, IVANA ROŠKARIĆ

ŽELJKA DMITRUS: JESMO LI "MELANIJE"?

Iluzije u doba kada umire hrvatska moderna i danas. Koja je razlika? Prva rečenica, konstativ, jasno naslućuje radnju Krležina romana prvijenca: *Frajla Melanija Krvarić nije bila sretno stvorenje*. U kombinaciji s naslovom, *Tri kavaljera frajle Melanije. Staromodna pripovijest iz vremena kad je umirala hrvatska moderna* (1922.), uvedeni smo u Melanijin život u kojemu su se izmjenjivali muškarci (njih četvorica, unatoč naslovnome trojstvu mušketa – Janko Fintek, Mirko Novak, Marijan Ksaver Trnin, Puba Vlahović) koji su od nje načinili "fajlju" (žargonski naziv za prostitutku) i produžili melankoliju (crna žuč).

Frajla Melanija je, baš kao i gospođa Bovary, živjela u svijetu ljubica, sentimentalnih, pustolovnih romana, a pritom je istinski obožavala Vulpiusova *Rinalda Rinaldinija* i kao takva lebdjela je kao "fikcija među fikcijama". Zaručnik Janko Fintek "tak ju je prodao" kao "dobru partiju" čim je popio čašicu previše. Drugi zaručnik – student Mirko Novak – istina, spasio ju je provincije i pokazao život. Naime, uz njega je shvatila da je imućna te je putovala i strastveno otkrila shopping (kupuje npr. pompadurku), otkriva moć kapitala i užitka, kako je to u svojoj interpretaciji pokazala Maša Grdešić. Melanija je postala *vitka dama odjevena po posljednjoj modi, u krznu, koja čita "Pressine" feljtone i govori o Wagneru i puši cigaretu u kavani i zna šta je to darvinizam i secesija i ateizam*.

Kavaliri su je prema Pigmalionovu efektu modelirali kako su poželjeli. Pa i tuberkulozni novinar i lirik Trnin koji ju je možda i iskreno volio. Ipak, svjestan njezine provincijske sjene kao mesarske kćeri nastojao ju je "dići na viši novo".

Umire hrvatska moderna. Sve je trulo i jadno. Trninovim samoubojstvenim skokom s krova na simboličan način umire u Krležinim svjetovima i hrvatska moderna; riječ je o Krležinoj parodiji podjednako matoševskog (Trnin) i vojnovičevskog (meštrovicijanac Puba) koncepta hrvatske moderne. Posljednja rečenica romana *Tako mutno* predstavlja simboličku smrt svih Melanijinih iluzija.

Jesmo li svi "Melanije" (grč. *mélas* – crna)? Ili Trnin? Žudimo li za nečim što nemamo? Jesmo li spremni potpuno se promijeniti da bismo to nešto, nekoga dobili? Žrtvuemo li uvijek jedan dio sebe da bismo udovoljili nekome do koga nam je stalo? Kolektizam, individualizam, korporatizam, političke biblije... Danas.

IVANA BURNAČ: LAURA, KSENIJA, ANA

Laura. Ksenija. Ana. Lovor. Gostoljubivost. Milost. Tri izrazito jaka imena koja simbolički označavaju tri Krležina djela. Našavši se u društvu u kojemu na ovaj ili onaj način dominiraju isključivo muškarci, ove žene redom biraju vlastita oružja i sredstva: dok Ana piše, Laura preuzima ulogu krojačice, a Bobočka (Ksenija Radajeva) tjelesnom slobodom ostvaruje vlastiti život. Netko je jednom rekao da kada su ženine oči zamagljene suzama, onda je muškarac taj koji ne vidi jasno. Upravo su te suze i taj pogled u ovoj interpretaciji polazišna točka. No, ne i jedino žarište...

Laura Lenbach poput perzijske je mačke bačena s plemenitaškoga balkona u krvav život, u kojemu se sama morala naučiti dočekati na noge želi li preživjeti simboličnih mačjih devet života. Nekadašnja pripadnica hrvatskoga plemstva, tridesettrogodišnjakinja – po prirodi tiha, nježna i uistinu refleksivna, u pasjem životu postaje modistica i krojačica. Već četrnaestu godinu za redom ona svakodnevno sluša alkoholičarske, kartaške ispade svoga muža, svoje "bolje" polovice, sluša i trpi jadikovke, kukanja, laži, dugove i novčane cifre.

Iako središte literarnoga kruga, Ana Borongay je osamljena, razdrta i naposljetku tuberkulozom zaražena žena. Kao i gotovo svi Krležini ženski likovi, ova poetesa u

traganju za srećom i smislom života postaje preljubnica. I što je više odsutna, to više jača Kamilova žudnja. Ljubav *in absentia* – za njega je očito jedina moguća ljubav... Bez Ane Kamilo je isto što i Križovec u drami *U agoniji* – muškarac koji smatra da većinu njegove superiornosti odaje upravo dobar skrojeni sako koji nosi; muškarac koji govori po shemi riječi-bandaže kako kroz njih ne bi potekla krv. Zamotane riječi bez strasti krvi.

Vedre akvamarinske oči strastveni su, neurastenični fitilj oscilacija u životu izgubljenoga četrdesetogodišnjega Filipa Latinovicza, kojemu nije trebalo dugo kako bi upao u mrežu ljubavnika gospođe Ksenije, Bobočke Radajeve, rastavljene supruge ministra Pavlinića, koja se u trenutku Filipove opčinjenosti njezinim životom nalazi na mjestu "virtšafterice" kavane "Kod Krune". To je samo jedan segment romana *Povratak Filipa Latinovicza* u kojemu se očituje moć te žene akvamarinskih očiju, prosijede kose, s duguljastom, mekom glavom ruskog hrta, odjevene uvijek u crno. "Bobočkino tijelo, posuda puna dubokih i mutnih strasti, bilo je androgino..." I nadalje – Filip: "Ona je sigurno jedan živ i krvav čovjek! Ona puši kao čovjek."

IVANA ROŠKARIĆ: TJELESNA CASTELLICA ILI "SVATKO OD NAS NOSI U SEBI PONEŠTO ZBOG ČEGA BI GA LJUDI KAMENOVALI" (KRLEŽA, 1995., 200.)

Krenuvši od prvoga Glembaja (Glem-baya) pa sve do posljednjega, uz njih neizostavno kroz njihovu obiteljsku povijest koračaju i žene, različita podrijetla, još različitijih temperamenata. U *Gospodi Glembajevima* ženski likovi gotovo su pokretači radnje, kotač koji pogoni usudbeni stroj; poput antitetičke vrteške izranjaju barunica Castelli i sestra Angelika Glembay, ranije baronesa Beatrix Zygmuntowicz. Glembajevski su muškarci pomoću plavokrvnih žena obogatili i oplemenili svoju lozu, odnosno "Glembajevi sa svojim egzotičnim snahama stali su u prvi društveni plan grada Agrama", rezonira Krleža, uspevši se iz tmine podnožja na vrh gospodskoga trona na kojem su stajali tako dugo dok i posljednji potomak nije na neki karakteristično obiteljski način skončao svoj život.

Leone: "Toj ženi ni imena se ne zna i krsni list joj je falsifikat, a vi je zovete barunicom? Kakva je ona barunica? Ima li nekoga tko zna, kakva je ona barunica? Tko je ta žena? Odakle je došla? Stari Fabriczy našao ju je u jednom Stundenhotelu..." (Krleža, 1995., 172.). Ukratko, Castellica je u svojoj najranijoj mladosti osjetila najdublje siromaštvo i stoga se povratka u pasje djetinjstvo iskonski bojala; s dvanaest godina ostala je na ulici. Udajom za jednog baruna postigla je ono što je htjela; zakoračila je hijerarhijsku stepenicu više u društvu i dobila barunsku titulu. Njezin je životni credo bio, "Sve je u ženi i na ženi samo odraz tjelesnog, a to tjelesno trebalo je da bude pobjedonosno, vitko, mlado, impozantno, kao plesna kretnja..." (Krleža, 2001., 27.). Dakle, iako sumnjiva podrijetla i s nekoliko ljubavnika u životnoj povijesti/postelji, preko kojih je i ostvarila društvenu poziciju u kojoj je stari Glembay označio njezin posljednju, ujedno i najznačajniju i najunosniju transakciju, iskreno, otvoreno demonski priznaje Leoneu kako je u brak s tim starcem



ušla samo i jedino iz materijalnih razloga te kako je za sve ono što je morala činiti u tom degeneriranom braku bila vrlo, vrlo slabo plaćena.

TAMARA BODOR: ZASTAVE ILI KRLEŽOKAMILSKA IDENTIFIKACIJA

Kada bih morala odabrati samo jednu tezu koja, prema mom mišljenju, dokazuje suštinsku povezanost mladog Kamila Emeričkog i mladog Krleže, bila bi to Lasićeva primjedba u njegovoj *Kronologiji života i rada* (1982.) o hiperboli kao Krležinoj životnoj filozofiji. "(...) već je mali Krleža obilježen strahovitim biljegom: ne biti 'mlak' (u biblijskom smislu te riječi). On se razvija u hiperboli." (Lasić, 1982:55)

Iako je prva karakteristika koja se nameće kao Krležina i Kamilova zajednička, približno ista godina rođenja, 1891. odnosno 1893. u autorovu slučaju, kao *autobiografskiji* element od ovoga izdvojila bih činjenicu da je Krležin imendan padao na dan sv. Kamila kada je ujedno bio i rođendan njegova oca. (Lasić, 1982:32)

Nadalje, paralelizam na planu motiva oca: Miroslav Krleža stariji i mlađi, kao i Kamilo Emerički stariji i mlađi. Krleža je u razdoblju između 1905. i 1908. godine prijateljevao s Kamilom Horvatinom, poznatim, među ostalim, i kao atentatorom na Cuvaja. Osim toga, Kamilo Horvatin uz Augusta Cesarca i Đuku Cvijića slovi kao jedan od osnivača komunističkoga pokreta u Hrvatskoj. Tako siječnja 1918. godine u *Davnim danima* Krleža bilježi kako je u stalnim razgovorima sa svojom "revolucionarnom trojkom"

KRLEŽA (POSEBNO MLADI KRLEŽA U DOBA KADA JE JOŠ ČITAO STIRNERA) NIJE VOLIO POLOVIČNA RJEŠENJA, KOMPROMISE, A PONAJMANJE OD SVEGA POPUŠTANJE. NIKADA NIJE PRISTAO BITI "MLAK". KAO I STIRNER U ANARHOINDIVIDUALISTIČKOJ MLADOSTI SVOJE JE JA PO/STAVIO NA NIŠTA

– Durom Cvijićem (Đuka, Georgije), Kamilom Horvatinom (Milček) i Augustom Cesarcem (Kornelije, Guta) – ali pritom istovremeno osjeća tjeskobu što se njegovi najbliži prijatelji *dive* Dostojevskom.

Dakako, razlika na motivskoj paraleli očeva postoji. I dok je Kamilo Emerički predstavnik vlasti, ugledni mljenik mađarske Vlade i na poziciji šefa policije, Krležin otac prije nego što je postao tržišni nadzornik obavljao je posao gradskog policajca; dakle, hijerarhijski dijametralno suprotnu ulogu od Presvetlog.

Radovan Vučković u svojoj knjizi *Krležina dela* ističe sljedeće: "(...) suštinsku crtu koja ga oštro specificira od njih. (...) *Zastave* su i memoarsko delo – neka vrsta imaginarnog memoara. Pisac je odabrao junaka koji nije autor sam, ali umnogome sledi puteve njegove misli i biografije" (Vučković, 1986:429). Navedenu tezu možemo, primjerice, primijeniti na centralnu temu o bitci na Bregalnici (1913.) kao ključa gdje se u potpunosti slamaju Kamilovi i Krležini ideali o južnoslavenskom ujedinjenju kakvo je provedeno 1918. godine.

Slijedimo dalje navedenu identifikaciju: i dok Kamila Emeričkog otac šalje u prestižni *Hungaricum*, Krleža u svojoj šesnaestoj godini, nakon grozomornog iskustva s profesorskim zborom u Gornjogradskoj gimnaziji, upisuje Kadetsku školu u Pečuhu. Prema Lasiću, a suprotno nekim uvriježenim mišljenjima, Krleža je samoinicijativno tražio premještanje u Pečuh jer "nije htio ostati u zagrebačkoj sredini, tu se gušio. Po svaku cijenu iz tog grada! Kako mora da je bila duboka rana koju su mu nanijeli. (...) u tim ljetnim mjesecima rođen kompleksni odnos Krleže i Zagreba". (Lasić, 1982:76)

Kamilova antitetička hiperboličnost, dinamično nastojanje da nikada ni pod koju cijenu ne ostane "mlak" koštala ga je u njegovu političkom i društvenom djelovanju; nikada nije pristajao na kompromise, na ono na što ga stariji Emerički razborito poziva.

Lasić u *Strukturama Krležinih "Zastava"* navodi još neke razloge suvremenosti ovog najvećeg autorova djela za koje kaže da je "literarno svjedočanstvo (koje) nije isto što i obično, (...) neposredno, izravno svjedočanstvo (...) svjedočanstvo o povijesnoj i egzistencijalnoj otuđenosti čovjeka" (Lasić, 1974:127-128), kao pisano svjedočanstvo "vječnog vraćanja istog". Što se pak tiče pripadnosti i lojalnosti, nijedna ideologija nikada nije garantirala da će njezini poklonici praktično provoditi ideje koje zastupaju, dapače, privlačnom se obično pokazivala samo u oporbenom djelovanju. Navedeno je dakako shvatio i Kamilo, koji svoje otrježnjenje demonstrira u razgovoru s Mitrom Mitrovićem (alias Dimitrije Mitrinović), apologetom kosovskoga mita (*Krležijana 2*, 1999:537).

Zbog Krležinih životnih paradoksa, podvojenosti njegovih likova i njegovih stvarnih životnih situacija, neki će krležolozi u njegovoj (i Kamilovoj) ličnosti pronaći nešto bipolarno. Kamilo koji s jedne strane, racionalno, konkretno i logično razrađuje političke probleme svog doba predaje se, s one druge – introvertirane strane, dubokoj melankoliji i beznadu ljudske prolaznosti i smrti. Lasić ga naziva "meditativnim skeptikom koji 'ruje' po vlastitom i općeljudskom apsurdu" (Lasić, 1974:71).

Tragom navedenoga posebno bih izdvojila dio Lasićeve interpretacije koji još jednom potvrđuje *krležokamilsku* identifikaciju u odnosu prema drugima, Drugome.

"Kad se predaje Drugom ili kad prihvaća Drugog, u dnu Kamilove svijesti treperi strah da se ne izgubi kao *posebna* ličnost: njegova oštra antitetičnost prema Drugome mjera je njegove želje da se potvrdi kao JA" (Lasić, 1974:77).

I u *Krležijanu* zaključku o *Zastavama* tvrdi se da "Ja i Drugi radije mijenjaju pozicije (po antitetičkom principu) nego da postanu Isto" (*Krležijana 2*, 1999:538).

Krleža (posebno mladi Krleža u doba kada je još čitao Stirnera) nije volio polovična rješenja, kompromise, a ponajmanje od svega popuštanje. Nikada nije pristao biti "mlak". Kao i Stirner u anarhoindividualističkoj mladosti svoje je JA po/stavio na NIŠTA.

**ANTONIJA KRSTIĆ:
OČEVI, MAJKE I SINOVI**

Roman *Zastave* možemo nazvati roman sazrijevanja ili roman spoznaje zrelosti Kamila Emeričkog mladeg. U okrilju tog sazrijevanja Krleža pritom uvodi, kako to pokazuje Stanko Lasić, novo tretiranje odnosa otac – sin: naime, za razliku od Leonea, Kamilo negira oca samo s pozicije očeve politosfere, ali ga voli kao ljudsko biće. Kamilo Emerički stariji slijepo vjeruje u nužnost autoriteta i za njega je hijerarhija, kao uostalom za Miroslava Krležu starijeg, prirodno stanje društva. Istinski prekid između oca i sina uzrokovala su dva bitna događaja. Jedan od njih je trenutak kada Kamilo postaje svjestan raspada moralnoga integriteta oca i njegova političkog kameleonstva te odluči promijeniti obiteljsko prezime, a drugi je ponašanje starog Emeričkog kada na sprovodu vlastite supruge traži da se vidi vijenac "Njegove Ekselencije Grofa, Ministra predsjednika". Kamilo u konačnici shvaća da je njegov otac pod sasvim drugim zastavama – i ideološkim i moralnim. Kamilo: "Nikada me nije interesirala politika kao politika, mislim kao karijera! To što mene interesira to je ova moja zemlja, eto, ova smrdljiva krčma ovdje, onaj krastavi pas na lancu tamo u onom blatu, ovaj bordel, ovi Cigani, ove kurve koje urlaju pijano, ovaj mrak moje rodene zemlje"...

No, u usporedbi sa *Zastavama*, u drami *Gospoda Glem-bajevi* (1928.) ne postoji nikakvog modusa ljubavi između Leonea i oca; kipti samo mržnja uzrokovana obiteljskim tragedijama i nemoralnim činom mačehe te neiskazivanjem podrške oca prema sinovu izboru zanimanja. Rene Medvešek upravo je Leoneov lik doživio najdubljim iskustvom Mraka, kako je to jednom prigodom izjavio za *Zarez*. Odnosno, Medvešekom riječima, "Krležin Leone sigurno je jedna od uloga koju sam doživio kao rub patologije. Riječ je o ulogi koja je briljantno ispisana; pogotovo drugi čin je govorna glazba, vrhunska slika i igra. Međutim, ona predstavlja labirint odnosa otac – (majka) – sin, ali iz tog labirinta mučenja ne pokazuje nikakav izlaz".

U romanu *Povratak Filipa Latinovicza* (1932.) pak od samoga početka dominira odbojnost sina prema majci jer glasine i tajne o ocu zatrovale su cijelo Filipovo djetinjstvo i time obilježile njegov kasniji život. Tek je prilikom povratka majci, u svojoj četrdesetoj godini, doznao da mu je biološki otac doktor Liepach plemeniti Kostanjevečki, predstavnik aristokracije od koje je Filip – dekadent slikar duboko zazirao.

**BOJAN KOŠTIĆ:
KAKO UBITI OCA?: PROBLEM OCA
U KRLEŽINU VRAŽJEM OTOKU**

Tri je godine prošlo otkako je Gabriel Kavran otišao u inozemstvo, a vraća se kao vojni bjegunac u očevu kuću. Njegov otac, također Gabriel (Miroslav otac i Miroslav Krleža sin), *komadina seljačkog mesa, s glavurdom punom cestovnih redova, propisa i paragrafa*, radi kao nadzornik vodostaja, koji mladi Gabriel atribuirao *vražjim otokom*. Vrativši se na taj vodostaj, Gabriel gleda u zelenu rijeku kako teče, a tako tek u njegovu sjećanja iz djetinjstva i prisjeća se Gabriel svoje mrtve majke, prisjeća se mrtvih tjelesa koja je gledao kako ih izvlače iz rijeke, među kojima je bila i očeva treća žena, *nesretna Eva, koju su izvukli iz močvarnog rukava peti dan, i tamo je ležala u pisarni, zelena, mokra, gnjila, s izgriženim usnama*. I sjetio se Gabriel svoje davne mržnje prema ocu koji se noćima opijao i spavao s brojnim ženama, a njega, svog sina, vodio je po krčmama da to sve gleda.

Motiv sinova povratka i odnos otac-sin čest je u Krleže i logično Milan Špehar likove Leonea Glem-baya, Filipa Latinovicza i Gabrielja Kavrana svrstava u posebnu skupinu, označavajući ih neriješenim Edipovim kompleksom. Inače, Krleža je prema Freudu imao negativan stav; oca psihoanalize odredio je kao *mizantropa pesimista koji je posumnjao u svaku višu životnu svrhu*.

U konačnom obračunu Gabriel ocu priznaje da je spavao s njegovom pokojnom ženom Evom (treći vrh edipovskog trokuta) i da baš oca krivi za smrt svoje majke.

I Gabriel ustraje u toj svađi, dugoj i mučnoj, kao da sam sebe kažnjava. Istina, navedeno je mogao prešutjeti, ali priznanjem sebe kažnjava. I to je ono što ga čini mazohistički sladostrasnim u vlastitoj boli. Njegove postupke može protumačiti freudovska šifra: ako je u edipovskom trokutu otac dominantna figura, stroga i okrutna, Nad-ja (ovdje Gabrielov) preuzima karakteristike dominantnog oca (strogoću i okrutnost) i Nad-ja kažnjava Ja. Priznanje da je spavao s Evom mazohistički je čin, uzrokovan Gabrielovom sviješću o njegovoj krivnji. Ta krivnja čini da Gabrielov Ja podnosi sadističko kažnjavanje od Nad-ja.

Uz to, bijegom, Gabriel je prekinuo vezu sa studenticom filozofije Ljiljanom Sorge. Nakon Gabrielova odlaska pokušala je suicid i, raskinuvši veze sa svojim ocem, ostala doslovce na ulici. Jedne pijane noći u "Zlatnoj lokomotivi", u krčmarskom razgovoru (alkohol je kod Krleže čest impetus radnje!), Gabriel saznaje da je gospodica Sorge, nakon svog sloma, učinila jedinu logičnu stvar i postala gospođa Drahenberg-Sekulić.

Naime, doktor Drahenberg-Sekulić urednik je *Liberalnog slova*, lista u kojem je nekad Gabriel pisao. Saznavši u tom alkoholnom bunilu da se njegova ljubav – gospodica Sorge – udala za tu *mizeriju*, sâm Gabriel doživljava slom – shvaća da je još zaljubljen u Ljiljanu. Trokut doktor – Ljiljana – Gabriel može se shvatiti kao projekcija drugog trokuta: stari Gabriel Kavran – Gabriel – majka. Jer, Gabriel doktora Drahenberga-Sekulića smatra, kao i svog oca, glavurdom punom propisa, članaka i paragrafa, a taj mu je isti doktor oduzeo njegovu ljubav, Ljiljanu Sorge, isto kao što mu je majku oduzeo otac, kojega okrivljuje za njezinu smrt. I ponovo se Gabriel, zbog krivnje što je napustio Ljiljanu i zbog njezinoga pokušaja samoubojstva, prepušta mazohističkoj refleksiji: u razgovoru s doktorom saznaje da je za njegova izbivanja taj isti doktor, nekadašnji njegov urednik, cijelo to vrijeme bio na njegovoj strani i da ga je uzeo u zaštitu. I što Gabriel čini? Izbacuje doktora, ne prihvaćajući njegovo dobročinstvo i iskrene namjere. Naime, opet prema Freudu, Gabriel mora biti kažnjen – njegov/o Nad-ja ponovo sadistički kažnjava Ja.

Međutim, kod Krleže uvijek treba tražiti *Ono (Id)* Političko. Gabrielova svađa s ocem i doktorom može se promatrati i kao stirnerovska negacija Boga-Oca, Državotvornoga Oca – vrhovni Autoritet Države, Vlasti, Zakona, Društva i svih beskrvnih, papirnatih, birokratskih institucija pred kojima padaju najčešće mladenačke strasti (usp. Marjanić 2005). Krležina negacija Oca *jest* negacija Institucija. U toj krležijanskoj pobuni protiv Boga-Oca osobno smatram da Krležu nije dovoljno odrediti ateistom ili kao što ga je odredio D. Lalić, najčudnijom ateistom kojega je upoznao, već bih ga odredio antiteističkom ideosferom.

Gledamo li problem Oca u ovom djelu s političke ili pak edipovske perspektive, jasno je da mora doći do konačnoga razrješenja. Na kraju toga romana ili novele, kako se navedeno djelo dvoznačno transžanrovski određuje, kada Gabriel sjedi na obali rijeke i do njega dopluta lutka Princa Karnevala (hipersimbolična slika nabujale rijeke kao *ad acta*, tipično za ranog Krležu), Gabriel *je odgurnuo tu nakazu nogom u struju tako violentno, da se lutka odbila od kamenja i zaplivala u tminu*. Tim činom Gabriel izvršava simbolični patricid – konačno razrješenje (usp. *Krležijana 2*, 1999:516). Bog-Otac je konačno mrtav... I to krležijanski violentno. ■

Priredile Željka Dmitrus i Andrea Luetić. Riječ je o ulomcima studentskih eseja nastalih u okviru izbornoga kolegija *Miroslav Krleža: Vječno Žensko i Ono Političko* na Hrvatskim studijima.

DEMOKRATIČNOST DIZAJNA, ELITIZAM UMJETNOSTI?

IZLOŽBA ORGANIZIRANA POVODOM AUTOROVA GOSTOVANJA NA DANIMA ORISA, A KUSTOSI IZLOŽBE SU TIHOMIR MILOVAC I RASHIDOV STALNI KUSTOS ALBERT BANGERT

SILVA KALČIĆ

Ideologija ljepote, izložba Karima Rashida, Muzej suvremene umjetnosti Zagreb, od 20. listopada 2012. do 1. siječnja 2013.

Izložba dizajnerskih prototipova Karima Rashida, koji, slično kao i opus Philipa Starcka, spadaju u kategoriju emocionalnog dizajna, umještena je u stalni postav Muzeja suvremene umjetnosti kao način komunikacije modularnih, još neproduciranih djela dizajna s hrvatskom modernom, ali i zgradom Igora Franića koja je po sebi hibrid neomodernog i high-techa. Godine 2009. u Muzeju za umjetnost i obrt imali smo priliku vidjeti izložbu slične relacijske strategije, *Muortinis: Privremeni radovi u Muzeju!* na kojoj je, odjeven u klasično odijelo, Dalibor Martinis u performansu *Na kavi s predsjednikom* proveo publiku kroz izložbu svojih otprije nam poznatih radova koji su u novom kontekstu dobili novi interpretativni sloj, kao i sam stalni postav muzeja u čije se sve segmente Martinis "infiltrirao". Vidjela sam, 2008., Giacomettijeva pružno istanjena djela, jukstaponirana ikoničkim skulpturama Staroga vijeka u stalni postav Egipatskog muzeja u Berlinu. Također sam u Firenzi našla fotografije Roberta Mapplethorpea u vizualnom dijalogu sa stalnim postavom Galerie dell'Accademia, naga tijela na fotografijama u relaciji s *al'antica* tijelima – koja ne poznaju Istočni grijeh, *David* i *Bradatog zatvorenika* Michelangela, prema Mapplethorpeovoj rečenici: *I'm looking for perfection of form. I do that with portraits. I do it with cocks. I do it with flowers. It's no different from one subject to the next.*

BLOBOBJECT Formom se bavi i Karim Rashid, iznalaženjem novih oblika u tehnološki novim i nastajućim materijalima. Napravio je više od 3500 proizvoda, dobio je više od 300 nagrada (Red Dot, Chicago Athenaeum Good Design Award, ID Magazina i nagradu IDSA za izvrsnost u industrijskom dizajnu), i djeluje u više od 45 zemalja. Njegov nagrađivani dizajn uključuje demokratske objekte kao što su ikonički i naširoko korišten *Garbo* koš za smeće, *Oh Katedra* za Umbru ili bicikli za Biomega. Tu su i nedemokratski interijeri Morimoto restorana u Philadelphiji ili Semiramida hotela u Ateni, high-tech proizvodi za LaCie i Samsung, luksuzna roba za Veuve Clicquot, Kenza i Swarovski te izložbe za Deutsche Bank i Audi. Rashid, poznat po nošenju odjeće ružičaste i bijele boje, često istodobno, rođen je u Egiptu od oca Egipćanina i majke Engleskinje, odrastao u Kanadi, a sada živi u New

Yorku odakle i upravlja svojim studijem. Oženjen je srpskom kemičarkom Ivanom Purić, i brat je arhitekta Hari Rashida. Časopis *Time* nazvao ga je "najpopularnijim industrijskim dizajnerom u objema Americama". Pripisano mu je pa osporeno autorstvo pojma "blobject". Naime, dizajner i novinar Phil Patton pripisuje riječ Stevenu Skovu Holtu koji je definirao "blobject" kao, najčešće, šaren i masovno proizveden u plastici kao osnovnom materijalu, djeluje empatijski na korisnika i temeljen je na obliku krivulje koja ima fluidan tok. Slično tome, čineći organskim sam arhitektonski prostor, Hari Rashid je suosnivač studija Asyptote koji se bavi eksperimentalnom instalacijom i kompjutorski proizvedenim okolišem. U lipnju 2000. godine u američkom paviljonu na Venecijanskom bijenalu Asymptote u suradnji sa studentima arhitekture s Columbijе gimnastičar koji se kretao kroz prostor paviljona bio je snimljen, a informacije o fazama pokrete tijela bile su zatim prenesene na računalo. Korištenjem postupaka maketarstva, prostorna je informacija rekonstruirana kao arhitektonsko ponavljanje putanje gimnastičara.

CRNA KAO "STATUS QUO AVANGARDE" Karim Rashid čest je gost predavač na sveučilištima i konferencijama globalno šireći svijest o važnosti dizajna u svakodnevnom životu. U 2009. Rizzoli je objavio monografiju *KarimSpace*, a ranije su objavljene Rashidove knjige *Dizajniraj se/Design Your Self* (Harper Collins, 2006.), *Digipop* o digitalnom istraživanju računalne grafike (2005.) te *Želim promijeniti svijet* (Rizzoli, 2001.), između ostalih. Rashid se bavi i DJ-ingom, kao i povezivanjem umjetnosti i mode pokušavajući kreativno promijeniti svaki aspekt našeg fizičkog okoliša. Učinio je, stekavši nadimak "Digitalni dandy", ružičastu boju muškom smatrajući da ta boja usređuje ljude pa čak nosi i ružičasto donje rublje: "Jedino mjesto na svijetu koje prodaje muško ružičasto donje rublje je američki Apparel". U razgovoru za *New York Times* objasnio je kako je na fakultetu bio opsjednut bijelom bojom. Ali, početkom osamdesetih počeo je nositi crno i ta boja za njega predstavlja "status quo avangarde". Ako ste željeli biti zanimljivim dizajnerom ili arhitektom, morali ste nositi crno. Ali, Rashid je već tada uveo moment eskapade – crnu boju nosio je sa ružičastom kosom. "Učini ono što te uzbuđuje" je njegova vriedna uputa nama.

Nakon crne i bijele kuhinje Ora Ite, Gorenje angažira Rashida da napravi kuhinju za sve uzraste, pridajući kvalitetu zavidljivosti svakodnevnim predmetima kao što su kućanski aparati koju su "odlična vježba u promišljanju banalnoga" i izbjegavanja umornih arhetipova: "Sve mora biti lijepo, od tijela aviona do bočica šampona pa sve do novca. Moramo uljepšati ovaj planet u svakom pogledu, u svakom kutku zemlje". "Put svile" (City Center u Las Vegasu, za klijenta MGM Mirage, 2009.) je multikulturalni restoran u kojemu se susreću "mediteranska tržnica začina s plišem" sa skulpturalnim sjedalicama napravljenim od stakloplastike, koja kao da teče izvan prostora. "Univerzita" stanica podzemne željeznice



Metropolitane u Napulju prva je od pet "umjetničkih stanica" koju je Karim Rashid oblikovao svojim signaturnim korištenjem neo-pop, žarkih, boja i *high-impact* grafike, zakrivljenih valovitih zidova i skulpturalnih stupova. Na razini mezanina, četiri crna stupa i kontrolni centar obloženi su tehno-plohama Coriana, masivnog, neporoznog, poluprozirnog i homogenog površinskog materijala.

IDEOLOGIZACIJA UMJETNOSTI I DIZAJNA

Rashidovi objekti izloženi su u *Zbirkama u pokretu* (prema konceptu promjenjivog stalnog postav MSU-a) i tako otvaraju zanimljiv dijalog umjetnosti i dizajna. Tema prožimanja umjetnosti i dizajna prisutna je već više od stoljeća, no prema najnovijim redefinicijama nastoji ih se strogo razlučiti, protivno ideji interdisciplinarnosti). Hrvatska se umjetnička scena može podičiti avangardnim pristupom u promišljanju odnosa ovih kreativnih područja budući da su sredinom prošlog stoljeća članovi grupe EXAT 51, umjetnici, dizajneri i arhitekti pokušali dokinuti razliku između tzv. čiste i tzv. primijenjene umjetnosti. Na tekovina europskih povijesnih avangardi EXAT 51 pokrenuo je procese u kojima se osnažila ideologizacija umjetnosti i dizajna kao djelatnog prostora u procesu promjene društvenih i političkih prilika. Jedno od glavnih načela u radu Karima Rashida upravo je aktivacija prostora – tvog okruženja u kojemu dizajnom možeš promijeniti svijet, i u konačnici samog sebe.

Na izložbi *Ideologija ljepote* na sva tri kata Muzeja izložen je izbor od pedesetak dizajnerskih prototipnih objekata, na način izlaganja djela umjetnosti – dakle bez navođenja naručitelja u signaturi (također ni tehničkog opisa objekata). U prostoru izložbe na četiri lokacije u formi video-izjava Karim Rashid govorit će o sebi, o svojoj dizajnerskoj filozofiji, o umjetnosti i dizajnu te o razlozima zagrebačke izložbe, a na Medijskoj fasadi Muzeja predocen





Lava launger za Vondom, 2010.

RASHID EKSPLICIRA KAKO DIZAJN NE BI TREBAO BITI UMJETNOST TE DA SE TE DVIJE DJELATNOSTI NE SMIJU PREKLAPATI, U ČEMU JE U PRAVU. NO ON TAKOĐER KAŽE DA JE UMJETNIK NETKO TKO STVARA IZ RAZLOGA SEBIČNOSTI, A DIZAJN DA JE NESEBIČAN ČIN



je, u formi digitalnog *puzzlea*, izbor *evergreena* Rashidovog dizajna. Organska apstrakcija *Razlistale forme* Vojina Bakića dobila je pandan u *Ljubavnom sjedalu* Karima Rashida iz 2006., dvije sljubljene ružičaste konhe povezane stalkom za bocu šampanjca. *EGO* vaza iz 2003., koncipirana kao sugestija pokreta i dualna slika (dva profilna lica – jedno lice u sukcesivnim fazama zao-kreta – vaza) supostavljena je luminoplastici Aleksandra Srneca, kao virtualni i stvarni kinetizam forme. Naročito su zanimljivi konični objekti, zapravo sastavljeni od posuda za jednu osobu, *Stak servis* iz 2003., i monovolumenski *Pleasurescape* kao sjedeći krajolik što priziva organski funkcionalizam Pantonovog monovolumenskog stolca nalik na crveni plameni jezičak, u MSU postavljen uz *Oblike prostora* Ivana Kožarića, skulpture praznog prostora arhitekture koji uvjetuje njezinu utilitarnost, odnosno aktivaciju događajima koji se odvijaju u prostoru praznine. Klupa *Lava* je snažno asocijativna, nalik na prirodnu katastrofu, slično kao što je *Juweliengeschäft* Schullin Hansa Holleina bio koncipiran kao nadiručica lava; asocijativan je i naziv *Blow job* sjedalice mekane unutrašnjosti, slično fotelji *Donna* Gaetana Peschea koja je utjelovljenje arhitektske ženskosti.

UMJETNIČKO DJELO KAO MULTIPL

U vezi s navođenjem srodnih izložbenih strategija s početka teksta, nadodala bih još jedan primjer, izložbe *Buntovan barok. Od Cattelana do Zurbarána* u lipnju i srpnju, u ciriškom Kunsthauusu (koja je bila bolja koncepcijom nego u realizaciji u mediju izložbe). Supostavljanjem suvremene i umjetnosti baroka, temu baroka kao i neobaroka kustosica Bice Curiger otvara ponajprije razbijanjem klišea o baroku kao stilu. Dakako, on nije pompa, ornament i zlato, nego 'manifestacija blizine životu odnosno neizvjesne vitalnosti' – ne progresivna vitalizma Henryja Moorea, već vitalnosti izgubljene, projicirane, proživljene i "ugrožene", sveprisutnom smrću (Smrt je i u Arkadiji/*Et in Arcadia Ego; memento mori* i *vanitas* bile su omiljene teme baroka). Tu bi se mogao podvući, danas, Rashidov opus – koji dakle ima vitalnu energiju, istina ugroženu energiju vlastitog "života", iskazanu i odabirom korištenog materijala.

Naposljetku, ostaje otvorenim pitanje definicije umjetnosti, i dizajna. Rashid se u djetinjstvu nadahnjuje Vasarelyjem koji je predvidio koncept digitalnog piksela. U video-intervjuu projiciranom na zid izložbenog prostora, Rashid eksplicira kako "dizajn ne bi trebao biti umjetnost te da se te dvije djelatnosti ne smiju preklapati. U dizajnu je riječ o ciljevima društva, o poboljšanju društva, ne nužno na podanički, nego na inspirativan način. Dizajn čini društvo življim, poboljšava nam svakodnevicu... Uvijek kažem da je umjetnost sebičan čin, a dizajn nesebičan". Na kraju, dizajn naziva demokratskom umjetnošću. Rekla bih, umjetnost je također sve to, što je ovdje pripisano dizajnu. Rashid pobija Beuysovu ideju umjetnosti kao "social sculpture", aktivirane i relacionarne spram društava u kojima nastaje, kao i tekovine avangarde, retroavangarde i neoavangarde. Kaže i da je 20. stoljeće doba preklapanja umjetnosti, geometrije i matematike – a što je sa zlatnim rezom i geometrijskom perspektivom u povijesti umjetnosti? Potom, citira Da Vincija koji je rekao, "Ne moram umjetnost stvarati rukama", no svejedno zaključuje da se umjetnost BOJI digitalnog doba "zato što više ne postoji original, boji se činjenice da se umjetničko djelo može unedogled ponavljati", zahvaljujući novim medijima i tehnologijama. Ali, ideja umjetničkog multipla nije novum, o tome je pisao već 1935.

Benjamin u *Umjetničkom djelu u doba tehničke reprodukcije*. Također, Goethe svoje djelo *Umjetnost i zanatstvo* započinje zaključkom: "Sva umjetnost započinje s onim što je potrebno", a istinsko umjetničko djelo postiže se miješanjem čiste osjetilnosti s intelektom.

ESTETIKA REDUNDANCIJE Dakle, umjetnost je kroz podređivanje kanonu prije, i potom kroz benjaminovski gubitak auratičnosti umjetničkog djela uvođenjem medija fotografije i filma, uvijek rado slijedila dominantni stil, a ideja neponovljivog originala i mit o umjetnosti kao neprekidnoj invenciji je kratkotrajni romantičarski koncept. Već Mies van der Rohe, rekavši, "ne možeš izmisliti novu arhitekturu svake nedjelje ujutro", isticao je potrebu gradnje prema načelu racionalnosti i ekonomičnosti, bez obzira na funkciju (označitelja), a zgrada će već sama naći svoju svrhu budući da ionako traje dulje od inicijalne namjene: često je bolje slijediti postojeće forme i tipove, nego izmišljati stalno i nužno nove.

Iako smatra da je umjetnik "sebičan" i stvara iz pobuda "sebičnosti" te da je dizajner, a nimalo umjetnik, taj koji je društveno odgovoran, Rashidova su djela dizajna dobila status umjetnosti u trenutku kad su ušla u fundus MoMA-e u New Yorku, San Francisco Museum of Modern Art ili Beubourga u Parizu. Vrijednost njegova rada je u novoj ideologiji ljepote, sadržane u naslovu izložbe, koketiranja s biomorfičnim kičem, flambojantskim pop-dizajnom, estetikom redundancije – "vizualnog brbljanja" koji su svojevršno kritičko izopačenje, inverzija semantike forme kao i kognitivnih vrijednosti boja (primjerice u potenciranju ružičaste kao muške boje). **E**

KUPOPRODAJA IDEJA

OSVRT NA RADIONICU FOKUS GRUPE UMJETNIČKI UGOVOR KAO UMJETNIČKI MANIFEST ODRŽANU OD 29. DO 31. LISTOPADA U GALERIJU GRETA U ZAGREBU

IRENA BORIĆ

Pitanja o autorstvu umjetničkog rada, pravima autora/ice i vlasnika/ce, uvjetima izlaganja, proizvodnje i reprodukcije umjetničkih radova te načinu sudjelovanja u tržišnim odnosima mogu biti definirana umjetničkim ugovorom. Polazeći od manifestnog potencijala ugovora, Fokus grupa (Iva Kovač i Elvis Krstulović) osmislila je radionicu koja polazi od "shvaćanja umjetničke proizvodnje kao javnog nastupa, zastupanja nekog (osobnog) uvjerenja ili političkog/estetskog čina zbog čega je važno odrediti umjetničke, ekonomske, političke i osobne interese koje umjetnici/ce žele zastupati prilikom izlaganja, reproduciranja rada, suradnje s institucijom, kupoprodajnog procesa, darivanja itd.". Radionicu *Umjetnički ugovor kao umjetnički manifest* organizirala je udruga [BLOK] u sklopu programa *Mikropolitike* koji ove godine tematizira istraživanje odnosa umjetnosti i novca (<http://mikropolitike.blok.hr/>).

Iva Kovač i Elvis Krstulović zajedno djeluju od 2005., a od 2012. djeluju kao Fokus grupa. Kako navode u svojoj biografiji: "Kroz umjetničko djelovanje propituju ideje političkog i subjektivnog u kulturnoj i umjetničkoj produkciji. U skladu s materijalističkim razumijevanjem umjetničke prakse istražuju pravne, ekonomske i društvene posljedice umjetničke proizvodnje te metode kojima politika prisvaja i instrumentalizira emocije". Umjetničke ugovore sustavno proučavaju kroz projekt *Art and Market* (2009.). Pritom ih zanimaju mehanizmi umjetničkog sustava kako bi bolje razumjeli njegovo funkcioniranje. Istraživanja su započeli analizom pojedinih umjetničkih ugovora koji osim osobnih interesa i motivacije autora odražavaju i svojevrsnu reakciju na aktualan društveni, politički i ekonomski kontekst.

Kako bi uputili na uvjete umjetničke proizvodnje Fokus grupa je na radionici istaknula ključne primjere umjetničkih ugovora. Predstavili su ugovore napisane krajem šezdesetih i početkom sedamdesetih u SAD-u, Francuskoj i Jugoslaviji, iz razdoblja afirmacije minimalne i konceptualne umjetnosti, umjetnosti temeljene na ideji, što je zahtijevalo drugačiji pristup tržišnoj vrijednosti djela. Jer stav vremena je da se "ne prodaje objekt, nego ideja". Tada dolazi do dekonstrukcije pojmova poput vlasništva i autorstva. Kako odrediti autorstvo ako je umjetnički objekt proizveden industrijski, bez traga umjetničke ruke, bez potpisa autora/ice na samom objektu? Nadalje, što se događa s radom kada prelazi u vlasništvo privatnog kolekcionara/ke ili muzeja, tko ima pravo odlučivati o prezentaciji i očuvanju rada?

OČUVANJE IDEJE I/ILI NJEZINE TRŽIŠNE VRIJEDNOSTI Odgovor na neka od ovih pitanja ponudio je francuski umjetnik Daniel Buren u *Avertissementu* (1968./1969.), ugovoru sastavljenom u suradnji s odvjetnikom Michelom Claurom. Od tada ga koristi kao svoj osobni ugovor, a među ostalim obuhvaća prava o reproduciranju, izlaganju, tijeku vlasništva. Ugovor ima posebnu važnost pri prijenosu vlasništva na nekog drugog. U tom slučaju ugovor postaje dio rada, a ako se ugovorom definirani odnosi prema umjetničkom radu

ne ispoštuju, Daniel Buren se odriče autorstva i tako kupca lišava vlasništva. Buren prvenstveno nastoji zaštititi ideju iza rada smatrajući je mnogo važnijom od tržišne vrijednosti rada.

Za razliku od Francuske, u SAD-u nije postojala nikakva zaštita autorskih prava na pravnoj razini pa je Sethu Siegelaubu, galeristu i promotoru konceptualne umjetnosti, bilo važno da osim autorskih prava umjetnika/ca, zaštiti i tržišnu vrijednost rada, odnosno vrijednost koja ovisi o brojnim faktorima nakon nastanka rada i nakon njegove prve prodaje. Seth Siegelaub s newyorškim odvjetnikom Robertom Projanskyjem 1971. godine sastavlja kupoprodajni ugovor s obzirom na uobičajene prakse i ekonomske stvarnosti umjetničkog svijeta, pokušavajući udovoljiti interesima i umjetnika/ca i kupaca. Ugovor je napisan na temelju razgovora Siegelauba s brojnim umjetnicima, odvjetnicima, kolekcionarima, preprodavačima umjetnina, muzealcima, kritičarima i drugim akterima svjetske umjetničke scene, a zamišljen je kao standardni ugovor koji pojedini/a umjetnik/ca može promijeniti u skladu s vlastitim interesima. Zanimljivo je da je ugovor sastavio galerist koji je želio zaštititi prava umjetnika/ca i osvijestiti važnost uvjeta transfera umjetničkog rada. Posebno je problematična stavka o zaradi od 15% koju umjetnik/ca dobiva u slučaju porasta tržišne vrijednosti rada. O stavci se puno raspravljalo jer predstavlja i ideološko pozicioniranje umjetnika s obzirom na to želi li zaradivati od naknadno stvorene vrijednosti ili ne. Međutim, ugovor nije naišao na veliku recepciju i često je kritiziran upravo zbog stavke o zaradi umjetnika/ce od 15% pri porastu tržišne vrijednosti rada.

No, američka konceptualna umjetnica Adrian Piper preuzima Siegelaubov ugovor i odbacuje njoj nevažne dijelove, primjerice praćenje svakog transfera za pojedini rad. Svojim ugovorom definira ekonomske uvjete izlaganja radova, a manifestni karakter ugovora odražava stavku poput: "b) popust kupcima: ni pod kojim okolnostima preprodavač ne može prodati niti jedan rad umjetnice s popustom na postojeću tržišnu vrijednost, jer je vrijednost rada već snižena zbog 50% popusta na radove crnih umjetnika i 25% popusta na radove umjetnica. Preprodavač može ponuditi 15% popusta na blokiranu prodaju tri ili više rada istom kupcu". Izjava ocrtava temeljne postavke umjetničke prakse Adrian Piper koja u svom radu kritički propituje teme roda i rase.

HONORAR ZA IZLAGANJE? HONORAR ZA IZLAGANJE! Za razliku od američkog i francuskog konteksta, unutar jugoslavenskog umjetničkog konteksta Sanja Iveković i Dalibor Martinis sastavljaju *Ugovor o uvjetima javne prezentacije umjetničkog rada* kojim nastoje istaknuti važnost izlaganja umjetničkog rada kao djelatnosti za koju umjetnik/ca treba dobiti novčanu naknadu. Za njih izložba nema ulogu afirmirati umjetnički rad zbog neposrednog utjecaja na njegovu tržišnu vrijednost. U uvodnom objašnjenju ugovora stoga ističu: "Društveno priznanje vrijednosti umjetničkog rada ne može se potvrditi u kupoprodajnom činu jer



Foto: Vesna Veković

podruštvljavanje umjetnosti ne ostvaruje se kupnjom umjetničkog djela, pa makar se radilo i o društvenoj instituciji kao kupcu, već se ono ostvaruje javnom komunikacijom kreativnog procesa". Iako ugovor nikad nije korišten, on odražava društveno-ekonomski kontekst bez tržišnih mogućnosti kakve su postojale na Zapadu. A pošto se situacija oko honoriranja izlaganja do danas nije promijenila, ovaj ugovor vrijedi ponovno staviti na javnu raspravu.

Vodeni primjerima spomenutih ugovora sudionice radionice *Umjetnički ugovor kao umjetnički manifest* osmislile su nacrt vlastitih ugovora. Umjetnica Dina Karadžić sastavila je dva ugovora jer je zanimaju dva različita pristupa djelu – kao originalu i kao reprodukciji. *Ugovorom za javnu prezentaciju, prodaju i prava na reprodukciju originalnih umjetničkih djela* umjetnica ostavlja otvorenom mogućnost uništenja rada, ako se prije uništenja obavijesti umjetnicu o tom činu. To se vidi iz sljedećeg stavka: "Djelo se smije izmijeniti, uništiti ili izložiti uz pismeni pristanak Autorice". Zanimljivo je svojevrsno izjednačavanje važnosti izlaganja i uništenja rada. S druge strane, *Ugovorom za prodaju umjetničkih reprodukcija* utvrđuje uvjete distribucije multipliciranih reprodukcija. Umjetnica radi ilustracije u obliku printa i svoj rad plasira u velikim količinama s malim naknadama. Stavkom u stilu creative commons načela: "Segmenti Djela mogu se reproducirati, preuređivati i koristiti u svrhu tvorbenih elemenata daljnjih autorskih djela u nekomercijalne svrhe, a koje su ideološki kompatibilne originalnom Djelu", umjetnica određuje uvjete daljnjeg korištenja postojećih reprodukcija.

KONTROLA NAD SLIKOM U MEDIJIMA Umjetnica Dina Rončević svojim *Ugovorom o pravima na reprodukciju i distribuciju Umjetničinog lika* nastoji regulirati način vlastite medijske reprezentacije. Gotovo utopijski pokušaj kontrole nad slikom u javnim medijima umjetnica smatra važnim jer se bavi performansom koji često djeluje poput uobičajenih životnih situacija, a kao takav onemogućuje razlikovanje umjetničinog djela od života. Tako ugovorom određuje: "Zbog tematike umjetničkih djela, koja se bavi društveno iskonstruiranim

rodnim identitetom, posebno se zabranjuje prikazivanje umjetnice kroz sljedeće geste: ...one koje umjetnicu prikazuju kao nestabilnu; da se pridržava, naslanja, nestabilno i nespreno stoji na nogama...". Primjerice, kod rada *Masturbiranje u vlaku* umjetnica bi medijima dozvolila korištenje isključivo postojeće dokumentacije tog rada. Ako slučajno dođe do objavljivanja fotografija s kojima se umjetnica ne slaže, mediji su dužni povući fotografiju i objaviti ispravak. Dina Rončević ugovorom ne štiti samo vlastite umjetničke interese, već i reagira na opće stanje javnih medija gdje se informacijama olako manipulira.

Fokus grupa je također izradila nacrt vlastitog ugovora. Posebno im je zanimljivo pitanje autorstva koje je unutar umjetničkog ugovora definirano u skladu s ideološkim stavovima umjetnika/ce. Dok se Daniel Buren u slučaju nepoštivanja ugovora odriče autorstva nad svojim radovima, Fokus grupa istoj temi pristupa iz druge perspektive. *Autorskim ugovorom/sporazumom između Ive Kovač, Elvise Krstulovića i Fokus grupe o prenošenju autorstva* nastoji retrogradno atribuirati radove nastale u razdoblju od 2005. do danas Fokus grupi, unatoč tome što ih potpisuju Iva Kovač ili Elvis Krstulović. Do sada su ti radovi bili atribuirani jednoj osobi u skladu s dominantnom paradigmatom umjetničkog sistema koji autorstvo doživljava kao primarno singularan čin, iako su radovi rezultat zajedničkog rada. Zbog toga što su radovi rezultat kolektivnog umjetničkog i životnog rada Ive Kovač i Elvise Krstulovića, kolektivnom atribucijom tih radova Fokus grupi oni čine transparentnim uvjete nastanka tih radova.

MANIFESTNI UGOVORI Iako je radionica započela osvrtom na poznate umjetničke ugovore, a završila izradom nacrt vrlo specifičnih umjetničkih ugovora sudionika/ca, nacrti ugovora nisu ispisani pravnim jezikom, niti im je svrha da funkcioniraju kao pravni dokumenti. Izradom ovih nacrt se prije svega nastojalo na drugačiji način govoriti o vlastitoj umjetničkoj proizvodnji, o razmjeni umjetničkih radova i općenito o sudjelovanju u umjetničkom sistemu i u tom smislu njihova je uloga prvenstveno manifestna. **E**

Klasni rat i mir

Trostruka namjera temata

Martin Beroš

Motivacija za uređivanje ovog temata dolazi iz potrebe da se na dnevni red iznova stavi pitanje prikladnosti različitih modela reprezentacije zbilje za potrebe suvisle političke edukacije i kognitivnog mapiranja polja društvenih odnosa u koje se intervenira, kao nužnom uvjetu samosvjesne političke participacije. Druga je ambicija ukazati na momente angažmana u proizvodnji i komunikaciji mentalnih koncepata – u kulturi, obrazovanju, medijima i umjetnosti, koji, često i neintendirano, unatoč proklamiranim načelima i namjerama, funkcioniraju kao egzaltatori ideoloških motiva i legitimacijskih narativa kojima se lubrificira proizvođenje javnog pristanka uz političke i ekonomske mjere na štetu strukturno slabijih.

U OKOVIMA TUDEG SNA

Treća bi namjera lako mogla zauzeti mjesto nulte pozicije. S obzirom na različite institucionalizacije autonomije, deklamirane apolitičnosti, deklarirane nesvrstanosti, a na valu postideološkog sravnjivanja svih ekstrema u jaku struju prokapitalističkog centra, postavljanje ovakvih pitanja nerijetko izaziva odbijanje u maniri zebnje, podsmijeha, iritacije ili nezainteresiranosti. Pitanju o operativnoj interpretaciji pojedinog teksta u odnosu na specifični kontekst, suprotstavlja se mogućnošću mirijada njegovih tumačenja, pretpostavljajući konotativnu dimenziju denotativnog. Popularnu se kulturu promatra kao zabavu, uglavnom se propušta istražiti ili misliti njezin udio u stvaranju okvira promatranja stvarnosti (jednu od uspješnih iznimki čini film Lorette Alper i Pepi Leystnae: *Class Dismissed – How TV Frames the Working Class*, iz 2005. godine).

Kako da društveni pokret odozdo predstavi svoju radikalnu praktičnu agendu i teorijska saznanja široj javnosti, bez pristupa sredstvima masovne medijske i kulturne proizvodnje i distribucije, uz eventualnu pripuštenost u njih (simbolički ili realno), na terenu već ispisanoj u drukčijem ključu, premreženom apriornim refleksima na osnovu spoznajnih deficita, njegovanih ili zanemarenih u kulturno-medijskom polju? Kako izbjeći *uhvaćenost u okove tuđeg sna*, distorziju koja dijalektiku problema pretvara u uzročno-posljedični odnos?

Koje se prepreke ostvarivanju takve zadaće pojavljuju u uvjetima užurbanog fiskalnog stezanja socijalne države pod pritiskom mjera štednje, ako se na tradicionalnim mjestima otpora (npr. u vodstvima sindikata) još uvijek prakticira ideja socijalnog partnerstva i klasnog mira kao primarne strategije političkog djelovanja? Jake snage na ljevici, radnički pokret i sindikati koji su nekoć predstavljali potencijalni otpor i održavali pritisak koji je rezultirao u socijalnom partnerstvu, iz različitih razloga – propast realsocijalizma, deindustrijalizacija, outsourcing, reduciranje radne snage kao tehnološkog viška, legislativne nepogodnosti... više ga ne održavaju. U uvjetima njihova slabljenja potentnost gubi i pripadajuća socijaldemokracija, nekoć u stanju osigurati radnicima određene socijalne dobitke u zamjenu za održavanje klasnog primirja, ili klasičnog rata, prigušenog dogovornom redistributivnom intervencijom. Strategije se moraju mijenjati. Paralelno s time, više nego ikad potrebno je dovesti u pitanje legitimacijske narative tog klasnog pomirenja i uvesti u javni prostor pokušaje njihove demistifikacije. Također, fokus bi valjalo pomaknuti s opimjeravanja odstupanja političkih aktera od normativa liberalne demokracije i neoliberalnog kapitalizma, kako bi se sam taj normativ i sistemsko nasilje koje normalizira doveo u pitanje.

IDEOLOŠKA TOLJAGA

Kao što je i neoklasični ekonomski mainstream common sense plod interesnih silnica političkih i ekonomskih aktera odozdo, odozgo i sa strane te efektivnosti njihovog utjecaja na političko polje, tako i modeli reprezentacije svijeta postaju moćnim žetonom u igri prigušenog klasnog rata, vođenog zasad uglavnom ideološkim napadima otvorenog klasnog mira, uz uvijek spremnu redarstvenu palicu u slučaju da neće milom, nego treba silom. Richard Wolff u svojoj analizi klasne kompozicije kućanstava korištenjem marksističkog klasnog aparata, navodi² kao varijantu takve *ideološke toljage* zaklinjanje eksploativnih klasnih odnosa u kućanstvu iza institucije ljubavi. Ljubav u kućanstvu, klasni mir u društvu – u oba slučaja, u onoj mjeri u kojoj se radi o ideologemu koji prikrija odnose eksploatacije i subordinacije, zaslužuje bliži pogled i defetizaciju, osobito u uvjetima relativne stabilnosti sustava, kada djeluje kao moment koji priječi postavljanje dubljih pitanja odnosu kapital-rad.

No, jednom kada se stvarnost krene prelijevati preko granica kategorijalnog aparata, kada, kako kaže Mandel³, popusti neprekidna agitacija gotovo isključivo idejama vladajuće klase, kada društvene, ekonomske, političke i kulturne kontradikcije buržuskog društva postanu nepomirljive, postoji mogućnost kontraagitacije među širokim masama. Legitimacijski narativ koji prekriva konfliktnu odnose uzdrman je očiglednošću diskrepancije između obećanog blagostanja (ili u najmanju ruku stabilnosti), i neizvjesnosti sustava koji se napregnuo do krajnjih granica i prebija račun preko leđa radne većine. Situacija pojačanih potencijala za agitacijsko djelovanje na promjeni mentalnih koncepcija u uvjetima veće prijemčivosti nalaže da se estetizaciji i izboru reprezentacijskog okvira i rakursa društvenih odnosa pristupi angažirano. To pak ne znači proizvođenje samo kulturnih i umjetničkih djela naglašene aktivističke, političke ili čak didaktičke sadržine ili degradaciju ostalih komponenti umjetničkog djela ili primjerice novinskog izvještaja. Ali znači kulturno radnika, umjetnika, novinara, kolumnista, koji u prikazivanju stvarnosti barata s određenim razumijevanjem i orijentacijskim kapacitetima u odnosu na cjelinu globalnih političko-ekonomskih odnosa unutar kojih su uslovljeni akteri slučaja koji obrađuje.

POLJOPRIVREDNO POLJE MOGUĆEG

Primjerice, u tekstu *Dobrodošli u brončano doba* Borisa Dežulovića⁴, pitanja poput oslanjanja poljoprivrede na državne poticaje ili kompatibilnost reljefa i klime za hidromelioraciju ulaze u priču, no propuštanjem spominjanja širih strukturnih uvjeta koji određuju polje mogućeg za seljake, ono što je za njih konkretna ovisnost o poticajima zbog jake konkurencije uvoznog povrća, u tekstu je pretvoreno čak niti u lijenost (po standardnom ključu), nego u pitanje inteligencije.

“Ispalo je, naime, da takozvano ‘navodnjavanje’ uopće nije Stjepanov izum, da su ga prije njega izmislili već stari Sumerani, i da je dovitljiv Štef cijeli koncept zapravo prekopirao iz udžbenika povijesti za peti razred osnovne škole. Čini se, naime, da je prije nekih sedam-osam hiljada godina i starim Sumeranima dosadilo čekati novac od državnih poticaja i odšteta za elementarne nepogode, pa su osmislili sustav kanala za dovodenje vode iz Eufrata i Tigrisa.”

Umjesto u klasnoj rascijepjenosti i uvjetima stvorenima da daju tempo raspadu seoskih zajednica, problem se ovdje još više komplicira, uvođenjem dva momenta – prvi je ponavljanje mita o neobrazovanim masama sklonima samouništenju, koji redovno dolazi u paru s tehnokratskom kuknjavom o problemima demokratskog suficita i prijedlozima ograničavanja prava glasa. Druga je brisanje ekonomskih mehanizama koji uistinu djeluju na sprečavanju organizacije poljoprivrede prema mogućnostima i potrebama, uz primat uporabne, umjesto razmjenske vrijednosti. Ako je postupak i zamišljen kao paradoks proizveden za potrebe očudenja, opet pretpostavlja predstavu o stvarnosti u kojoj se o pitanjima agrarne politike premoćno odlučuje na polju argumentacije o metodama uzgoja kupusa u kontinentalnoj klimi, umjesto (uz građenje eksplanatornog modela propasti male seoske proizvodnje) političkim angažmanom u borbi protiv štetnih uvoznih politika. Možda se jednostavno radi o prekompleksnom stilskom sredstvu čija će se performativna dimenzija tek pokazati. Kao minimum operabilnosti, ono bi moralo pretpostavljati dovoljno jasnu viziju o silnicama koje strukturiraju poljoprivredno polje u javnom prostoru, a da to nisu klimatske, kako bi mogla problematiku preseliti u polje čisto racionalnih ratarskih obzira.

BOND, SAMO BOND

Zbroj političko-ekonomskih procesa i društvenih odnosa može se prikazati i kao nepromjenjiva scenografija, pozadina na kojoj se odvijaju usko moralne i psihološke perturbacije i opsiranja glavnih likova, no sami likovi isto tako mogu poslužiti kao estetizacija epistemološke kolonoskopije stvarnosti društvenih odnosa (poput “žice za prisluškivanje” u *Žici*, David Simon, HBO, 2002. – 2008.). Oprečne primjere po ovoj liniji distinkcije nalazimo u dva filmska prikaza intervencije britanskih agenata u prostor koloniziranog/dekoloniziranog Trećeg svijeta.

Quantum of Solace (2008.) film je koji pitanja ograđivanja resursa vode prikazuje kao efekte zavjereničkog djelovanja prikrivene kabale, slične bilo kojoj megazločinačkoj organizaciji s kojom se James Bond susreo na svojim proputovanjima, i kojoj se suprotstaviti može Bond, samo Bond. Povijest Bolivije u vezi s dolaskom Eva Moralesa na vlast bilježi i djelovanje popularnog

pokreta protiv privatizacije vode u Cochabambi, ali to nije bitno. Fikcionalna revizija briše, osim popularne participacije, i institucionalnu te nadsuverenu dimenziju ekonomskih odnosa uključenih u procese ograđivanja commonsa, predstavljanjem realne, klasne diskrepancije pri polaganju prava na resurse, u ruhu izmišljenog superzlikovca i superjunaka koji će ga ukloniti.

Drugi je primjer *Queimada* (Burn!, 1969.), Gillo Pontecorvoa, gdje u glavnoj ulozi agenta britanskog admiralteta, Williama Walkera, Marlon Brando dolazi na otok Queimada pod portugalskom kontrolom, kako bi ga, orkestrirajući borbu kolonista za odcjepljenje i robova za slobodu, odcijepio od Portugala i smjestio pod englesko pokroviteljstvo. I Walker, kao i James Bond, samo radi svoj posao, uz poneku emocionalnu indiskreciju. No Queimada koristi svoje likove kako bi, provodeći ih kroz narativ, iluminirali logiku društvenih odnosa, tako da i odnosi sami postaju mjestom o kojem se može razmišljati ne samo kao o kulturiziranoj scenografiji, okviru unutar kojeg se odvija neka druga priča, a sami društveni odnosi bivaju izbrisani, nego kao o mjestu političke i znanstvene intervencije.

INSTRUMENTALIZACIJA AUTONOMIJE

Konstitucija autora pretpostavlja i postavljanje pitanja o konstituciji obrazovnog polja koje djeluje kao njegov formativni čimbenik te na sjecištu s klasnom pozicijom autora u bitnome omeđuje i njegov angažman u polju. Artur Żmijewski u *Primijenjenim društvenim umjetnostima*⁵ kao jednu od otežavajućih okolnosti za suvislo bavljenje materijom navodi problem institucionalne teorijske potkapacitiranosti u obrazovanju umjetnika, referirajući se usput na Czerwińskog i Tokarskubakirevu, kaže:

“Povrh svega, treba se boriti i s neukošću umjetnika. Kako je Marcin Czerwiński napisao sedamdesetih godina prošlog stoljeća, umjetnici nemaju ‘mogućnost predvedenja intuicije na diskurzivni jezik’ i stoga se oslanjaju na ‘klice istine razbacane realnošću, koje imaju potencijal da se razviju bilo u ideje, bilo u predodžbe’”⁶ (...) umjetnici, kao kreativni individualci, nehotimični su mediji društvenih procesa. Voljno ili ne, oni vizualiziraju ključne spojeve tih procesa na savršeno nesvjestan način. To umjetnika na neki način čini idiotom mudracom: umjetnik je netko tko ima za reći zanimljive i važne stvari, ali nema ideju o tome kako su te stvari došle do nje/njega i kako ih upotrijebiti. Ovakvo stanje Czerwiński naziva “ideološkom apstinencijom”; dok Joanna Tokarska-Bakir o istoj temi ima za reći sljedeće: “Umjetnici današnjice bi u devetnaestom stoljeću donekle mogli biti percipirani kao posvjetovaljeni visoki svećenici koji, djelujući kroz simbolički medij koji je fizičko ljudsko tijelo, pokušavaju ritualno uprizoriti određeni oblik neistraženih društvenih odnosa koji su počeli dominirati svijetom. Problem je u tome što odnosi koje oni žele prikazati umjetnošću nisu razumljivi ni njima ni društvima kojima ih žele otkriti.”⁷

Ipak, pripuštanjem znanstvenog i političkog u polje umjetnosti, instrumentalizacijom autonomije, Żmijewski završava na donekle pozitivnoj, praktičnoj ideji, s kojom u vidu, krećemo u daljnje razmatranje:

Instrumentalizacija autonomije čini umjetnost upotrebljivom za mnoge stvari; čini je sredstvom priskrbivanja i širenja znanja, proizvođačem kognitivnih postupaka koji se oslanjaju na intuiciju i maštu u službi znanja i političkog djelovanja. Naravno, umjetnost još uvijek može obavljati svoju klasičnu funkciju i izražavati “najbolnije trenutke ljudskih stanja”. Kontrola nad autonomijom nije jedina kontrola koju treba postići. Tu je još i problem originalnosti i nerazumijevanja. (...) Izraz *autonomija*, umjesto da bude ekstremno osobna značajka, u tom bi slučaju značio pravo na odabir područja slobode. Originalnost bi bila oznaka kreativnosti, a ne novitet pod svaku cijenu. I, napokon, nerazumijevanje bi označavalo težinu poruke, a ne njezinu nečitljivost i nemogućnost komuniciranja. ■

Bilješke:

- 1 Vidi Asbjørn Wahl: Politike štednje u Europi - Nema alternative <http://www.slobodnifilozofski.com/2012/11/asbjorn-wahl-politike-stednje-u-europi.html>
- 2 Predavanje Richarda Wolffa: Marxian Class Analysis in Theory and Practice, 4/5 - Class Analysis in the Household http://youtu.be/qwIMKm_nwgg
- 3 Ernest Mandel: A Revolutionary Life, <http://youtu.be/qHnGXByJvVs>
- 4 20. kolovoza 2012., Slobodna Dalmacija <http://www.slobodnadalmacija.hr/Novosti/Hrvatska/tabid/66/articleType/ArticleView/articleId/184697/Boris-Deulovi-Dobro-doli-u-bronano-doba.aspx>
- 5 Prijevod teksta je objavljen u *Životu umjetnosti* br. 83 iz 2008., a dostupan je online na www.slobodnifilozofski.com
- 6 M. Czerwiński, *Samotosc sztuki* (Usamljenost umjetnosti). Warszawa: PIW, 1978.
- 7 J. Tokarska-Bakir, *Energia odpadków* (Energija otpada). Res Publica Nowa, no. 3 / 2006.

Sam svoj (zakonodavni) majstor

Mapiranje povijesne dinamike uspostave koncepta autonomije

Goran Pavlič

U nizu aporetičnih problema koji razgaljuju srca otkad je svijeta i vijeka, onaj o statusu umjetničkog djela s obzirom na njegovu autonomiju jedan je od perzistentnijih. Možda ne i posebno originalno u okviru takvih rasprava, ali dobar dio svoje trajne aktualnosti problem duguje i posvemašnjoj neoperacionaliziranosti kategorija kojima se barata i miješanju planova rasprave. Ovaj osvrt neće konačno i zasvagda uvesti red i dokinuti dugotrajne nedoumice. Međutim, mogao bi izoštriti analitička sječiva kako bi se ubuduće izbjeglo, ili bar imalo kako izbjeći, neke sporove etimološke, kategorijalne ili pak elementarno faktografske naravi.

POPLAVA EKSTERNALISTIČKIH PRISTUPA

Ili drugim riječima rečeno: o čemu govorimo kad govorimo o autonomiji umjetnosti? O autonomiji apstraktne dimenzije ljudskog iskustva, umjetnosti s velikim U? O autonomiji aktera koji se bave umjetnošću, ili bar tako misle? O autonomiji administrativnih institucija u polju umjetnosti (muzeja, sveučilišta, kritike) koje su logikom svog konstituiranja nadležne za taj sektor ljudskog iskustva unutar neke politički uređene zajednice? Je li ta autonomija strukturno, a onda i politički analogna u slučaju likovnih, glazbenih i književnih djela, ili je plauzibilnije govoriti o autonomijama? Za neke od ovih problema historija je, kao rijetko kad, tako blagonaklona da nam pruža birokratski precizan odgovor. S druge strane, neki od natuknutih problema već su i konceptualno toliko kompleksni da je i sama natruha ambicije decideranog razrješenja posve preuzetna. Ovaj će esej zato zauzeti ne odveć herojsku poziciju i pokušati mapirati povijesnu dinamiku uspostave samog koncepta autonomije te trasirati neke od implikacija koje su potom impregnirale umjetničko polje, kako u produkcijskom, tako i u kritičkom smislu.

Poplava eksternalističkih pristupa fenomenima umjetnosti u zadnjih dvadesetak godina, u rasponu od neurološkog determinizma do etnoloških i sociometrijskih ispitivanja konzumenata kulturnih i umjetničkih dobara, logična je posljedica, ili pak naličje, dinamike estetskog polja, dobrim dijelom 20. stoljeća bitno baziranog u formalističnim paradigmatama strukturalizma i njegovih više ili manje ozbiljnih post-derivacija. Recentniju eksternalističku praksu, među somnambulnim invencijama, ali i ozbiljnijim kritičkim zahvatima, čvrsto je obilježio istraživački program novog historizma ili, u nekim inačicama, kulturnog materijalizma. Analitičke finese ili kritički zalozi tog pristupa ne mogu ovdje biti ni natuknuti, no konceptualna premisa dosta je jasno razaznatljiva: i umjetnost, poput svih ostalih domena ljudskog *praxisa*, ne nastaje ni iz čega, već je rezultat ljudskog djelovanja u određenom povijesnom trenutku, što znači na premrežištu ekonomskih, društvenih, znanstvenih, filozofskih, religijskih i inih silnica. Ako prihvatimo takvu premisu, metodološka posljedica posve je jasna: da bi se fenomen umjetnosti zahvatio u svojoj kompleksnosti, legitimno je posezati i za interpretativnim i analitičkim oruđima onih disciplina i sektora refleksije koji nisu supstancijalno zaokupljeni samim umjetničkim djelima.

ISKON PROBLEMA

Ova naoko zdravorazumska strukturna implikacija sve je prije od samorazumljive i legitime istraživačke agende. Tome svakako svjedoči i činjenica da Bourdieu predgovor svojih *Pravila umjetnosti* 1992. (13 godina nakon *Distinkcije* kojom je udario ritam i smjer sociološkoj analizi kulturnog polja) artikulira kao jednu veliku ispriku, pravdanje zbog odvažnosti ili čak i arogancije da se polju estetskog pride sa sociološkim instrumentarijem. U simpatičnu parafernaliju, no simptomatskog značaja, spada moment legitimacijskog zazivanja nikog drugog do samog Goethea koji se zalagao za apsolutnu slobodu istraživanja svakog mogućeg objekta, a u cilju stjecanja sve veće slobode.

Iskon problema, sa svim kompleksnim implikacijama koje su iz njega proistekle, seže u drugu polovicu 18. st.,

Ono što nijedna rasprava koja pretendira na sistematičnost ne bi smjela mimoći je činjenica historijske geneze

taman negdje u Goetheovo doba. Prosvjetiteljska eshatologija, oličena u konceptu principijelno beskrajnog progressa ljudske vrste, tada je u punom zamahu, što se na institucionalnoj razini očituje u nastanku muzeja. Takav okvir, baždaren progresivističkom legitimacijom prema kojoj su svi artefakti ljudske povijesti dokaz njezina kontinuiranog napretka, omogućuje distingviranje umjetničkog polja od ostalih domena ljudske proizvodnje. Tek tom logikom u njega legitimno ulaze historijski posve dispartatne prakse poput egipatske arhitekture, grčkog kiparstva, rimskih mozaika ili renesansnih portreta te potpadaju pod konceptualni kišobran novonastale discipline: estetike. No, povrhu te kontingentne, gotovo etnografske okolnosti, inicijalni konstitutivni moment estetike predstavlja Kantova gesta delineacije takvih besvrhovitih artefakata (kojima su dodani i oni iz književnog i glazbenog polja), namijenjenih bezinteresnom svidanju, od svih ostalih aspekata ljudske prakse.

Sagledavajući s historijski strukturne strane, problem dobiva novu dimenziju: stasajuća dinamika građansko-kapitalističkog društva, s dominantnim principom maksimizacije profita, hegemonijskom snagom prožima sve domene ljudske prakse. Umjetnost je ona hipostazirana domena, onaj proizvodni registar ljudske prakse koja je jedina u stanju uzmaći toj logici (a u Schillerovom emfatičnom zanosu i jedina sposobna rekuperirati totalitet Čovjeka). Estetika je, pak, diskurs koji će taj proces i njegovu dinamiku refleksivno obraditi, i ta zadaća po prirodi stvari pripada onima čiji su radni materijal ideje i njihove obrade, popularnije rečeno slobodni mislioci, ili filozofi. Na ovoj točki problem, iako možda anegdotalno intoniran, poprima bitno nove konture. Direktna implikacija izložene dinamike je specifični status autonomije umjetničkog polja koji je rezultat konkretnih historijskih procesa inherentnih kapitalističkom sistemu, a egzogenih logici umjetničkog polja.

ROĐENJE AUTORA

Upravo na toj opreci besvrhovite proizvodnje i one namijenjene generiranju profita, počinje se artikulirati i koncept autora kao kreatora nekog djela. Dok je status proizvođača dobara namijenjenih tržištu, u pogledu vlasništva i ostalih prava raspolaganja proizvedenom stvari više-manje jasan i kodificiran javno-pravnom regulativom, status proizvođača umjetničkih dobara tek se počinje profilirati. I ta je točka rodno mjesto copyrighta. Prvi zakon koji štiti prava iz domene umjetničke proizvodnje britanski je *Statute of Anne* iz 1710. Iz današnje perspektive naoko neobičnom može djelovati činjenica da je zakon donesen na zahtjev udruge Stationers Company, gilde prodavača knjiga i izdavača, a protiv nelegalnih činova tiska i distribucije, tj. piratstva. No, valja podsjetiti da u to vrijeme koncept autora još nije doraden, a institucija autorstva nije ni na vidiku. Shodno tome, pravnu zaštitu može tražiti samo onaj čiji je pravni subjektivitet, kao i prava koja iz njega proizlaze, definiran u ovom slučaju investitor u papir, kožu, ljepilo, konac, tintu te naposljetku i transportne troškove distribucije, ukratko, izdavač.

Zbog osjećaja, ali i trezvene procjene da su u cijelom procesu proizvodnje ukoričenih umjetničkih dobara stvaraoci te (najviše) vrste umjetničkih djela jedini zakinuti, započinje žustra rasprava diljem kontinenta, s navlastitim specifičnostima u svakom pojedinom kulturnom krugu francuskom, njemačkom i engleskom – čiji će finalni ishod biti rođenje Autora. "Pobjedu", tradicionalno, odnose Nijemci, tj. konkretno Fichte koji daje najkonzistentnije razrješenje problematike u svom eseju *Dokaz o ilegalnosti piratstva* iz 1793. U njegovoj interpretaciji, knjigu čine fizički i idealni aspekt. U prvom smislu knjiga je fizički papirnati objekt i on pri kupnji pripada kupcu na slobodno raspolaganje. Idealni aspekt sastoji se nadalje od materijalne komponente i formalne. Materijalnu sačinjavaju ideje koje su u knjizi izložene i njima, kao općim kulturnim dobrom, također raspolaže kupac knjige. Formalnu, pak, komponentu tvori specifičan način kompozicije tog djela, konkretan jedinstveni oblik koji ga izdvaja od bilo koje druge manifestacije ljudskog duha. Taj oblik direktan je rezultat kapaciteta ljudske duše, umjetničkog genija, ili danas pomodnije rečeno, kreativnosti samog tvorca. I upravo ta instanca oblik, konstitutivni je moment institucije autorstva. To je onaj unikatni input u kompleksnu proizvodnju knjige temeljem kojeg njegov stvaralac tek može pledirati na specifični set prava. Taj set u kasnijoj se regulativi profilira kao autorska prava, odnosno kompleks propisa koji uređuju beneficije i privilegije koje proizlaze iz ovako osmišljenog doprinosa kreatora umjetničkog djela.

INICIJALNA GESTA KONSTITUCIJE UMJETNIČKOG POLJA

Koncept autonomije umjetničkog polja u daljnjem je povijesnom tijeku pravno, politički, poetički, filozofski, ekonomski artikuliran i osporavan, s promjenjivim implikacijama po dionike tog polja. No, ono što nijedna rasprava koja pretendira na sistematičnost ne bi smjela mimoći je činjenica historijske geneze te autonomije. Ta se geneza odvila u konkretnoj političkoj borbi za pravno artikuliranje autorskih prava, koje je moglo nastupiti tek nakon dorečene konceptualne rasprave koju je zaključio Fichte. Direktna posljedica bila je pravno jamstvo tržišne pozicije novonastale profesije slobodnih autora/umjetnika, odnosno, s manje patosa rečeno: stananje uvjeta u kojima se i umjetnička proizvodnja može utržiti.

Estetika kao refleksija o umjetnosti svoj je dignitet, kao i interpretativni legitimitet u sljedećih dvjestotinjak godina konceptualno, analitički pa i politički sveobuhvatno artikulirala. Refleks svjesnog potiranja inicijalne geste konstitucije tog polja, odnosno borbe za ekonomski legitimitet takve vrste proizvodnje teško da može doprinijeti kvaliteti i vjerodostojnosti sistemskog zahvata na koji estetika pretendira. Ili, Goetheovim riječima: "Naše je mišljenje da čovjeku priliči pretpostaviti da postoji ono nespoznatljivo, no to ga ne treba ograničavati u istraživanju". **E**

Radovi koji su neposredno inspirirali ovaj esej: Becq, A., Creation, Aesthetics, Market: Origins of the Modern Concept of Art; Bishop, C., Artificial Hells; Bourdieu, P., The Rules of Art; Bürger, P., Teorija avangarde; Čurković, S., Heteronomija rada/ autonomija estetskog; Mason, H., Thinking about Genius in the 18th Century; Mattick, P., Art&Money; Rose, M., Authors and Owners – The Invention of Copyright; Woodmansee, M., Arts as a Weapon in Cultural Politics: Re-reading Schiller's Aesthetic Letters; Woodmansee, M., Genius and the Copyright.

Zašto radnička klasa nije stigla u raj

O dijalektici proletarijata

Karolina Hrga

“My enemy is not the average white man, it’s not the kid down the block or the kids I see on the street; In fact, I have more in common with most working and middle-class white people than I do with most rich black and Latino people. As much as racism bleeds America, we need to understand that classism is the real issue. Many of us are in the same boat and it’s sinking, while these bougie Mother-Fuckers ride on a luxury liner, and as long as we keep fighting over kicking people out of the little boat we’re all in, we’re gonna miss an opportunity to gain a better standard of living as a whole. Porque sino entonces te mando por el carajo cabron gusano hijo de puta, seramos libre pronto, viva la revolucion, VIVA LA REVOLUCION!”

— Immortal Technique, *The Poverty of Philosophy*

Nacionalizam je uvijek proizvod kolektivne imaginacije konstruirane posredstvom procesa ponovnog uspostavljanja sjećanja, riječima G. C. Spivak, komparativističkoga sjećanja, kojega uvijek iznova rekonstruira epistemološko nasilje kroz fetišizam diferencijacije. Možda je pomalo blasfemično, u ovako prevažnom trenutku za nacionalni habitus, uslijed oslobođenja i uskrnuća posrnutih totemskih simbola, s propusnicom kojom ćemo pohrliti u vrlj novi svijet, pisati o krizi identitarnih politika i potrebi reartikulacije radničke klase, ali pokušat ću ovdje ustvrditi da je upravo stoga potonje neizmerno potrebno. Kolektivna imaginacija ujedno je i proizvod kulturne hegemonijske strukture koja kroz diskurzivne prakse proizvodi i perpetuira kulturne obrasce oprirodnujući ih kroz svoje ideološke aparate. Gramscijev *homo oeconomicus*¹ je podbacio, dopustivši da ga bez puno pregovaranja ušutkaju i zavedu pa da svoju klasnu (samo)svijest ostavi u ropotarnici *velike povijesti*. Petrijev film iz 1971., evociran u naslovu *La classe operaia va in paradiso (Radnička klasa odlazi u raj)* mali je podsjetnik kako je radnička klasa, ne tako davno, bila vidljiv društveni entitet. Tih su se godina, uslijed hirovitih političkih previranja, radili filmovi koju su ukazivali na eksploataciju u kapitalističkom sustavu proizvodnje i otuđenje radnika kroz njihov vlastiti rad, nesvjesni što im se događa izvodili su svoj posljednji makabristički ples na podiju konzumerizma i rada, otuđenja i libidinalnih žudnji, samodestrukcije i kolektivnih akcija.

REALNOST KLASNE KAO RELACIJSKA STRUKTURA

Petrijev junak Lulù Massa u jednoj sceni nadglasavajući se s hukom strojeva u tvornici, prepričava radniku do sebe, san kojega je imao noć prije. Riječ je o snu, u kojemu Massa ruši zid koji ga priječi da uđe u Raj... priča kola od radnika do radnika, dok naposljetku svi ne budu u snu, pred vratima Raja. U Derridaovom ključu iščitavajući ovaj provokativni redateljjev potez: radnici su stajali pred vratima zakona, pred vratima znanja. Na pragu samospoznaje da u činu preobrazbe iz objekta postanu djelatni subjekti. Massainov potentni imaginarij nije nikada do kraja postao djelatna, a posljednjih nekoliko desetaka godina, unutar fantazmagorijskog inkubatora post-klasnog, individualistički orijentiranog, konzumerističkog društva (unutar kojega je, Seymourovim riječima, “zajednica radničke klase ipak na neobičan način uklopljena”) promijenili su se i paradigmatički odnosi koji su realnost klase postavili kao relacijsku strukturu. Besklasni *subaltern* postao je kulturalni Drugi, čija se pojedinačna klasna artikulacija utišala u ime novoga *globalnog oblika suverenosti* i *klase mase*, tzv. *Mnoštva*, kako ga nazivaju Hardt i Negri, ispostavila se, kao još jedan od načina kojim se otuđuje pravo na jasnu klasnu artikulaciju, u društvima koja nikada nisu prestala biti klasno podijeljena.

Duboko upisana u matricu kapitalističkoga sustava i njegovu heteroseksualnu normativnost, cirkulacija kapitala na način na koji ga marksistička dijalektika predmnijeva, traži teritorij s infrastrukturom, evocirajući nacionalističke narative koji podsjećaju da su nacionalizmi, u konačnici, i infrastrukture kolonijalnih odnosa. Identitarne politike se

Identitarne politike se ne mogu promatrati izdvojene iz ekonomskih odnosa proizvodnje, i kulturalizacija klase nije se smjela dogoditi pod cijenu njezina iščezavanja iz javnoga diskursa

dakle ne mogu promatrati izdvojene iz ekonomskih odnosa proizvodnje, i kulturalizacija klase nije se smjela dogoditi pod cijenu njezina iščezavanja iz javnoga diskursa.

Način na koji se takva marginalizacija manifestirala na velikom platnu, posebice u mainstreamu, traži posebnu pažnju, a ujedno i ukazuje na mogućnosti preusmjerenja još uvijek prevladavajućih tendencija u kinematografiji Zapada prema novim estetskim formama, zastupljenima primjerice u suvremenoj Britanskoj kinematografiji, koja je iz ere Britanskog novog vala 60-ih, u kojemu je prevladavao socio-realizam, iznjedrila trend *social art-cinema*.

“Važnost socio-realizma je mogućnost da se filmu doda osjećaj neposrednosti, osjećaj ‘ovdje i sada’... To može poboljšati objektivnost filma, ili integrirajući u sebe i estetiku art-filma, pojačati pitanje subjekta. Socijalni realizam treba uzeti u obzir s prirodom filmskoga medija, ne bi li bolje zahvatio i reflektirao elemente socio-političkih struktura koje tvore društvo” (Takako, 2010.).

RASNO I KLASNO

No, kako bi se klasni odnosi uopće mogli prikazati, a subjekt takvog odnosa postao reprezentabilan, on sam mora osvijestiti vlastitu poziciju. Lukácsovim riječima, “jedini izvor moći proletarijata nasuprot kapitalističkoj hegemoniji znanja, kulture i svakodnevnice jest mogućnost da vidi društveni totalitet...; opredmećene forme kao proces...; immanentnu smisao povijesti” (Lukacs, 1970.). Proletarijat mora usvojiti vlastitu točku gledišta, utemeljenu na vlastitom mjestu u društvu... kao klasa koja utjelovljuje i objekt i subjekt istovremeno. Možda je upravo to razlog neuspjeha suvremene kamere da proizvede društvenu kritiku, budući da *kamera može re-prezentirati samo ono vidljivo... a roba ne može otkriti vlastiti nastanak, ona je stoga ne-prikaziva*.

Na koji način suvremena kinematografija tržišno isplativih filmova operira s navedenim tropima; klase, rase, ekonomskih odnosa, i kakve diskurzivne prakse proizvodi ukazat ću i na primjeru dvaju filmova, od kojih je jedan recentan, francuski *Untouchables* (2011.), napisan i režiran od strane dvojca Erica Toledana i Oliviera Nakachea, i američki *The Bucket List* (2007.) Roba Reinerja.

Drama/komedija *Untouchables* inspiriran je stvarnom pričom čija je *stvarnost*, treba naglasiti, fikcionalizirana, i time svaka odgovornost njezina fabriciranja i reprezentiranja pada na tvorce filma. Optužbe pojedinih kritičara da je film iznesen u rasističkom ključu, u kojemu se ne odmiče previše od mitologizirane priče o koloniziranom, divljem, neobrazovanom, ali dobroćudnom Afroamerikancu i njegovu *Prosperu*; obrazovanom, sofisticiranom bijelom buržuju, dvojac je javno zaniijekao. No kritike ipak nisu neopravdane, naime, radi se o poprilično nesuptilnom prikazu koji ne preže od tipiziranih banalnosti. Naime, riječ je o sredovječnom bogatašu, aristokratska, uglađena izgleda, imenom Philippe (Francois Cluzet) koji je za vrijeme letenja zmajem doživio nesreću, i ostao trajno prikovan uz kolica. Nakon što izmijeni različite njegovatelje, na razgovor mu dolazi Dris (Omar Sy), atletski građani, priprosti Afroamerikanac koji je netom izašao iz zatvora zbog sitne pljačke, prijavivši se na posao ne bi li na zavodu za zapošljavanje samim činom prijave dobio socijalnu pomoć. Kroz nekoliko kadrova tijekom filma upoznat ćemo i Drisovu obitelj koja živi u na rubu egzistencije, u nekom od francuskih slamova. Iako se ispočetka ne snalazi najbolje, Dris

i Philippe se ipak ubrzo prijatelje. Iako odnos moći ovoga puta ulazi u nešto drukčiju dinamiku; disfunkcionalno tijelo kolonizatora u opreci sa zdravim, mišićavim i mladim subalternim, uopće ne problematizira kroz širi ekonomsko-klasni kontekst dvaju likova, redatelj se nabacuje humornim dosjetkama koje funkcioniraju kao jednostavni gegovi izraženi u binarnim opozicijama; obrazovanje i visoka kultura bijelca u kojoj su moderno slikarstvo, Vivaldi i Nina Simone uvedeni kao kanonske vrijednosti, dok im se suprotstavljaju “lakši” vidovi zabave s onu stranu, nesputana sloboda Erosa u *Boggie Wonderlendu*. I Dris u odijelu koji ne-slični na predsjednika Obama. Čak i ako su se kreatori filma u nekom trenutku poželjeli kritički osvrnuti na kastriranu, učmalu i konzervativnu malograđanštinu visoke francuske buržoazije, to im nažalost nije pošlo za rukom. Na kraju filma, kadrom s kojim i započinje, vidimo dvojicu muškaraca koji su tijekom filma trebali ostvariti dublji odnos, no, gradacija njihova odnosa ipak ostaje nedorečena jer se ni redatelj, a ni scenarist nisu previše potrudili da dekodiraju pozadinske svjetove kojima likovi pripadaju, i koji ih i dalje beskompromisno razdvajaju. “Singularnost kolonijalnog konteksta leži u činjenici da ekonomska stvarnost, nejednakost i ogroman diskrepancija životnih habitusa, nikada ne uspijevaju zamaskirati ljudsku stvarnost.” (Fanon, 2004.)

RADIKALNI PREKID

U filmu *The Bucket List*, ponovno susrećemo rasno-klasno pitanje, zamaskirano u još jedan (pre)ležeran buddy movie u fokusu kojega je još jedno neobično prijateljstvo, u kojem stvari funkcioniraju gotovo identično; izuzev činjenice da je Carter Chambers (Morgan Freeman) bistar i oštrouman pripadnik radničke klase koji utjelovljuje drugu vrstu klasnog stereotipa. Chambers je lik koji u slobodno vrijeme rješava križaljke, i zna štošta o svijetu i izvan svog radničkog habitusa, u dugogodišnjem je braku, i sve u svemu, primjer uzorna Amerikanca. Kada se teško razboli, završava u bolnici milijardera Edwarda Colea koji, tek onako usput, biva predstavljen kao beskrupulozni, egocentrični provoditelj privatizacije zdravstva. Reiner također već na samom početku filma jasno daje do znanja u kojem smjeru će se film razvijati. Kada se i Cole razboli, završi u maloj sobici svoje bolnice s Chambersom, isprva užasnut “smještajem”, ali ubrzo će lošu prehranu i ostalo riješiti uz pomoć svoga osobnog asistenta. Kako se bolest razvija kod obojice, oni se zbližavaju, i u nekom trenu krenu u zajedničku avanturu, u pohod na *bucket list*; što ih vodi od skijanja na vodi do posjeta Piramidama. Cole na kraju filma umire, a Chambers se uspijeva izvući. Filmu nedostaje osnovna kritička potka, stoga ni sam epilog nema posebno značenje, samo još jednom ukazuje na gorljivi nedostatak suvislog kritičkog mišljenja i manjak odgovornosti.

I same žanrovske odrednice ovise o reprezentaciji represivne drugosti, njihova snaga da obuzdaju svaku transgresiju reafirmirajući stare konvencije, također proizvodi i reproducira rodne, spolne, klasne i rasne hijerarhije unutar buržoaske kulture. Bez radikalnog prekida s postojećim režimima uvida i narativa, moći ćemo vidjeti i pisati samo očima i rukama onih koji su nas ovdje i smjestili, na rubove predočivoga, ispred vrata znanja, i imanentnosti, raja, ali onog gramscijevskog, s ovu stranu onkraja. ■

Bibliografija: Gandal, K., *Class Representation in Modern Fiction and Film*, Palgrave, 2007., Lukacs, G., *Povijest i klasna svijest, Studija o markističkoj dijalektici*, Naprijed, 1970., Fanon, F., *The Wretched of the Earth*, Tkako, S. *Soc. realism and representation of working class in Contemporary British Cinema*, MPhil in Film Studies, De Montfort University, 2010., Tikka, P., *Enactive cinema, Simulatorium Eisensteinese*, Reader, 2008. <http://www.leninology.com/2010/08/myths-of-class.html> <http://www.variety.com/review/VE1117946269/> <http://re-visiones.imaginarar.net/spip.php?article36>

Bilješke:

1 Immanentni čovjek na zemlji, on ima novu gnoseološku (spoznajnu) vrijednost, koja uključuje novo poimanje svijeta. Čovjeku je *immanentno* da svojim praktičnim radom ostvari raj (dostojan život) na zemlji.

MARKO KOSTANIĆ

Umjetnost ne može ne biti društveno angažirana

S predsjednikom Centra za dramsku umjetnost i urednikom Frakcije o kulturalizaciji politike i galerizaciji ljevice, problemima borbe za javno financirano obrazovanje, političkim dimenzijama umjetnosti

Martin Beroš

Analizirajući medijske prakse izvještavanja o grčkoj krizi, ekonomist Yanis Varoufakis u tekstu Poučak s grčkog fronta govori o potrebi prilagođavanja metafora zahtjevu izricanja istine (referirajući pritom na pogrešno postavljenu basnu o lijenom grčkom cvrčku i marljivom njemačkom mravu). S obzirom na smanjenje dostupnog vremena za informiranje o javnim stvarima, i specifičnu strukturiranost reprezentacijskih modela u javnom prostoru, metafore se doimaju neizbježnim sredstvom u medijskom obrađivanju kompleksnih priča, iako se njihov potencijal za kognitivno mapiranje, čak i kada su pravilno postavljene, doima nemalo ograničen. No je li i sve učestalija medijska fikcionalizacija zbilje – reduciranje političkih, ekonomskih i društvenih pitanja na "pikanteriju" dinamike političke borbe ili simplifikaciju u ključu binarnih opozicija, dio te strukturne nužnosti ili tek indikator problema drukčije vrste? Koliki faktor pri odabiru fokusa i rakursa reprezentacije društvene stvarnosti od strane medijske, kulturne i umjetničke produkcije predstavlja teorijski i politički habitus medijskih i kulturnih radnika te umjetnika koji djeluju na tom polju?

— Ne postoje strukturne nužnosti u političkoj borbi oko interpretacije društveno-ekonomskih procesa. Današnji dominantni obrazac interpretacije krize ishod je dugotrajnih političkih i ideoloških borbi, a ne zbira kognitivnih kapaciteta interpretativnih aktera. Varijanta common sensea koja regulira politički polje dugo i strpljivo je građena kroz period neoliberalne kontrarevolucije. Primjerice, ideologem koji se nalazi u samom srcu legitimacije politika štednje, a kojeg i Varoufakis u svom tekstu demistificira, bezostatna analogizacija ekonomske logike kućanstva i ekonomske logike države, počiva na nizu pretpostavki proizašlih iz doktrine metodološkog individualizma i brisanju čitavog spektra društvenih odnosa iz vidokrugla političkog. Proces brisanja za ultimativnu političko-ekonomsku figuru ima racionalnog pojedinca kojeg u dostizanju blagostanja remeti samo manjak aspiracije ili mentalitetno zadana lijenost. Nužno je uvijek naglašavati da je taj pojedinac ishod, društveni konstrukt ideološke ofenzive koja se nekoliko desetljeća provodi od strane političkih stranaka, udruga poslodavaca, think thankova, akademske zajednice i medijskih kuća. I da je taj rad prvenstveno bio u službi društvene legitimacije odstranjivanja aktera i institucija kao što su sindikati ili država blagostanja koji su činili prepreku rehabilitaciji profitnih stopa. Pritom dolazi do homogenizacije čitavog korpusa javnih iskaza različitih razina kompleksnosti – od sofisticiranih akademskih analiza do narodnih poslovice.

LJEVICA U GALERIJU

U igri je određeno legitimacijsko samoispunjavajuće proročanstvo – ideološki sklopovi koji su služili legitimiranju privatizacije javnih usluga i diskreditaciji sindikata svoju punu legitimacijsku i empirijsku potvrdu dobivaju naknadno. Stagnacija realnih nadnica i financijske prepreke pristupu zdravstvu ili visokom obrazovanju iziskuju zaduživanje kroz kredite koje, u kombinaciji s manjkom društvene moći sindikata, proizvodi atomizirane pojedince kojima dominantni narativi postaju prijemčivi i korespondiraju s njihovim neposrednim okolnostima. A kontranarativi im se ne čine plauzibilnima zbog manjka društvene moći onih koji ih u javnom prostoru iznose. No, to nije razlog za pesimizam već upravo suprotno. Uvid da politički procesi nisu ireverzibilni je sasvim dovoljan za akciju. I tu je fronta široka. Primjerice, kratki novinarski izvještaji svoju koherentnost ne crpu iz svoje unutarnje logike, već se kroz postupke poput metaforizacije glatko uklapaju u dominantni ideološki okvir. Nema ništa samorazumljivo u tome da

Današnji dominantni obrazac interpretacije krize ishod je dugotrajnih političkih i ideoloških borbi, a ne zbira kognitivnih kapaciteta interpretativnih aktera

novinarski izvještaji moraju bit kratki i da, ako jesu kratki, moraju nužno biti pogrešni. Ako, primjerice, prije informativne emisije imate suvislu dvosatnu emisiju o situaciji u Grčkoj, ta kratka novinarska reportaža se ne nalazi u istom kontekstu i ima promijenjenu funkciju. Upravo se tako i gradi i teorijski i politički habitus novinara i ostalih radnika u medijima, to su paralelni procesi.

Bitan dio današnjih političkih borbi odvija se na polju promjene mentalnih koncepcija. David Harvey govori o diskrepanciji između objektivnih uvjeta koji strukturiraju život ljudi i njihovih subjektivnih percepcija svijeta, koja često dovodi i do retrogradnih političkih odgovora na tekuća pitanja. U tekstu "Aspekti socijalističke političke epistemologije", objavljenom u Up&Undergroundu br. 21/221, govoriš o "važnosti uvođenja u javni prostor plauzibilnih objašnjenja trenutne političko-ekonomske situacije i demistifikacije dominantnih narativa koji služe kao legitimacija nametnutim politikama štednje". Koje se distribucijske i spoznajne barijere nameću kulturno-umjetničkim formama i praksama pri pokušaju djelotvornog ostvarivanja takvih ciljeva?

— Barijere je potrebno tražiti na višoj razini pozicije kulture i umjetnosti unutar društvene podjele rada i ideološkim funkcijama koje određeni aspekti kulturno-umjetničke proizvodnje mogu ispunjavati. Kao jedan od interesantnijih primjera može se navesti tendencija u literaturi znana kao "kulturalizacija politike". Tu ne mislim toliko na pribjegavanje reakcionarnim kulturalističkim obrascima tumačenja političkih procesa temeljenim na poststrukturalističkim postavkama, već o kulturi kao društvenom prostoru pacifikacije političkih iskaza. Kao ishod orkestrirane destrukcije organizirane ljevice političko polje se očistilo od lijevih ideja, one su postale društveno potpuno nerelevantan iskaz i evakuirane iz novinskih stranica posvećenih politici i ekonomiji i institucionalnih okvira rasprav-

ljanja o zajedničkom životu. I tako smo dobili situaciju da je gotovo jedino legitimno mjesto za radikalnije lijeve iskaze postala galerija, a novinski izvještaji o ljevičarskim intervencijama, primjerice okruglim stolovima, svoje mjesto su dobivali u sekcijama za kulturu. Tvrdokornošću krize i djelovanjem raznih aktera to se pomalo mijenja i ljevica postepeno prodire u mainstream. Na ljevici sigurno ostaju tragovi dugogodišnjeg utočišta u kulturnom sektoru, no također će se veliki tragovi osjetiti i na samoj umjetničkoj proizvodnji. Delozacija ljevice u kulturni sektor potvrđuje tezu o perzistentnosti autonomije umjetnosti danas, bez obzira što pojedini umjetnici o tome mislili, a ulazak ljevice u mainstream ponovno postavlja pitanje autonomije kao ključno mjesto refleksije za politizaciju radnika u kulturi.

KONTRADIKCIJE AUTONOMIJE ZNANOSTI

S obzirom na odnose moći koji strukturiraju kulturno, umjetničko i medijsko polje, mogu li te domene ljudskog djelovanja, bez koordinacije u neku vrst šire strategije s aktivnim političkim snagama, same dovesti do pomaka na polju javne uporabe uma, legitimacije javnih politika te revolucionariziranja društvenih procesa? Također, mogu li političke snage uspjeti u svojim naumima oslonjene samo na znanstveno-političku argumentaciju, bez pomoći estetske dimenzije? Koliko je habermasovski mit o "sjedanju za stol u informiranoj, argumentiranoj raspravi društvenih dionika" još uvijek prisutan kao normativno načelo društvenog



angažmana, ako je za provođenje diskurzivne promjene i probijanje institucionaliziranog okvira postojećih ideoloških rješenja, bilo potrebno pokrenuti omanji društveni pokret (npr. Occupy Wall Street i posljedično inauguriranje koncepta "99 posto" u javni prostor)?

— Ta polja definitivno mogu pridonijeti, ali teško mogu dovesti do pomaka. Zanimljivim mi se čine problemi borbe unutar pojedinog sektora, a danas smo često na njih osuđeni zbog izostanka, odnosno urušavanja organizirane ljevice. Postavlja se pitanje političkog rješenja neminovnih kontradikcija u koje takve borbe zapadaju. Dobar primjer je borba za javno financirano visoko obrazovanje. Pri legitimaciji zahtjeva se uglavnom pribjegava autonomiji, tj. onom aspektu autonomije znanstvenog rada vezanom uz financiranje i odbijanju bilo kakvom podčinjavanju zahtjevima ekonomije. Iz perspektive opće dostupnosti visokog obrazovanja i otklanjanja mogućnosti izvlačenja vrijednosti, odnosno uvođenja profitnih motiva u sam proces obrazovanja, takav postupak je potpuno legitiman, no iz perspektive funkcije obrazovanja i znanosti u širem društvenom razvoju je poprilično naivan ako ga se ne shvati u taktičkom smislu. Naivan dok ne postavimo pitanje – a za kakav tip ekonomije organiziramo obrazovanje i znanstveni rad? Zašto se bio otvorio Metalurški fakultet u Sisku? Zbog autonomije znanosti? Ali, treba napomenuti da otpor komercijalizaciji obrazovanja dolazi prvenstveno iz društveno-humanističkog tabora i to uzrokuje specifičnu logiku argumentacije. Tu dolazimo do problema političke naravi jer se čini izglednim da se promjene, odnosno izborni i potpunosti javno financirano obrazovanje neće ostvariti samo borbom u tom sektoru, već širom društvenom promjenom. No to ne znači da treba odustati od defanzivne borbe danas, naprotiv, tu se stvaraju uvjeti za širu frontu sutra, samo treba uvijek biti svjestan kontradikcija. Kao što je rekao drug Buharin – znanost ne može biti autonomna. Slična stvar je s umjetničkom proizvodnjom, samo još teža zbog organizacije rada i specifičnih problema organiziranja. Stalno smo u maoističkoj dinamici prenošenja rješenja na različite nivoe kontradikcija, umjetnička proizvodnja pa kulturna politika pa opća politika.

Nažalost je habermasovski mit i dalje u različitim derivatima prisutan kao načelo, pogotovo na sindikalnoj sceni, to jest u vrhuši sindikalne birokracije. No, kao što pokazuje slučaj Occupyja, bez obzira na sve ideološke balaste koji ga prate, jedini način pomicanja okvira rasprave ili bar uvođenje određenih tema u raspravu je nasilni društveni pokret. Kao što sam naznačio u prvom pitanju, koherentnost političkih iskaza ne ovisi samo o unutarnjoj logici argumentacije, već i o društvenoj snazi pokreta ili organizacije kojoj je taj iskaz politički alat. Nevjerojatno je koliko štete je po pitanju političke edukacije Habermas napravio.

Za kakav tip ekonomije organiziramo obrazovanje i znanstveni rad? Zašto se bio otvorio Metalurški fakultet u Sisku? Zbog autonomije znanosti?

POLITIČKE FUNKCIJE UMJETNIČKIH DJELA

Umjetnik koji sam sebe razumije kao agens otpora suočava se s izazovima koje postavlja trenutna konjunktura. Njezino zanemarivanje lako otvara nekoliko mogućih stranputica – stvaranje djela koje kao legitimacijsko sredstvo sudjeluje u održavanju kulturne hegemonije; djela koje, iako na nekoj razini opoziciono, ostaje elementu sistema podnošljive transgresije; ili djela koje ne uspijeva ostvariti komunikaciju s pretpostavljenim adresatom. Možemo li govoriti o potrebi promišljanja taktičkih rješenja u odnosu na trenutnu situaciju – je li ista stvar raditi angažiranu umjetnost u uvjetima postojanja masovnog pokreta i u uvjetima gdje se isti tek treba izgraditi?

— Definitivno nije isto jer umjetnost svoju političnost prvenstveno stječe iz konteksta u koji intervenira i političke pozadine i podrške koju joj pružaju jači ili slabiji društveni pokreti. Sjajnu analizu te problematike dao je Miklavž Komelj u svojoj seminalnoj analizi partizanske umjetnosti i proizvodne logike koju je umjetnost zauzimala/zauzela unutar masovnog partizanskog pokreta i razlomila koncepciju buržoaske autonomije umjetnosti. To jest, pozicija umjetnosti u društvu nije samorazumljiva, kao što nije ni samorazumljivo da nešto takvo kao umjetnost postoji. Kao što je naznačeno u prethodnom odgovoru, treba razlikovati određeni umjetnički čin ili djelo kao političku intervenciju od organizacije proizvodnje i distribucije umjetnosti kao političkog pitanja. Proizvodnja i organizacija umjetnosti kakvu danas poznajemo i dalje je vezana, bez obzira na borbu historijskih avangardi, ishodišno uz konstituciju autonomije estetskog u 18. stoljeću. U tekstu "Heteronomija rada/autonomija umjetnosti" Stipe Ćurkovića u *Frakciji* #60-61 artikulira se evidentna i konstitutivna povezanost uspostave autonomije s uspostavom najamnog rada. To uvijek treba imati na umu u suvremenim raspravama o javnom financiranju umjetnosti i ulaženju umjetnosti u širu društvenu i političku frontu. To je prvenstveno fundamentalni orijentir, što ne znači da se ne treba boriti protiv korumpirane javne uprave i sličnih deformacija. A što također ne znači da HNK proizvodi loš teatar zato što su radnici zaštićeni kolektivnim ugovorima.

Također, treba razlikovati umjetnička djela ili intervencije u smislu njihove političke funkcije. Postoje djela koja svojim činom provociraju određen društveni problem, nastoje ga učiniti vidljivim, detabuizirati i slično, a postoje i ona koja objašnjavaju društvene procese i nude nam kognitivne mape za razumijevanje izvanumjetničkog svijeta. Još jednu razliku u spektru političke umjetnosti je bitno napomenuti, a David Harvey je neprestano ističe – razlika umjetničke transgresivnosti u odnosu na rodne, nacionalne i ostale identitarne obrasce i diskriminacije, i transgresivnosti u odnosu na kapitalistički režim proizvodnje. Kao što kaže Harvey, ova prva je puno lakša, efekt transgresivnosti je dostupniji, kao što

je recimo bilo primjetno u Hrvatskoj devedesetih. To ne znači da su ti tipovi transgresivnosti umjetnički i društveno nevrijedni, već da iziskuju drukčiju logiku. I teškoća umjetničke transgresivnosti po pitanju kapitalističkog sistema proizvodnje još evidentnijom čini tezu o uvjetovanosti konstitucije autonomnog umjetničkog polja uspostavom kapitalističkih radnih odnosa.

KREATIVNI LUMPEN MIDDLE CLASS

Treba li umjetnost biti društveno angažirana? Odnosno, ukoliko okrenemo pitanje – može li umjetnost izbjeći da bude društveno angažirana, radi li se prije o pitanju političkog (samo)svrstavanja te karaktera i stupnja angažmana? Možemo li optužbama za instrumentalizaciju umjetnosti i kritiku u instrumentalističkom ključu supostaviti postideološku umjetničku gestu i "kritičku" operaciju niveliranja desnih i lijevih pozicija uz inauguraciju radikalnog centra kao poželjnog, tobože nadideološkog common sensea?

— Umjetnost ne može ne biti društveno angažirana, ali postoje različiti stupnjevi i modusi te (ne)angažiranosti. Primjerice, ako javnim novcem radiš neku predstavu, čin odabira teme i njezine izvedbene eksplicacije u dosluhu je s tvojim stavom o javnim potrebama u kulturi na natječaju za koje si dobio novac. To je društveni angažman. Kao što su društveno angažirani i režimski umjetnici. Zato je pitanje instrumentalizacije umjetnosti u osnovi krivo postavljeno jer ne postoje nekakvi ahistorijski umjetnički resursi koji se po potrebi izvlače za legitimiranje određenih političkih pozicija, a inače služe bezinteresnom svidanju. Ti produkti uma i mašte, kako bi rekao Raymond Williams, nastaju u konkretnom društvenom kontekstu. Može se raditi o društvenom redefiniranju koje zna ići do krajnjih granica karikature, u nas najpoznatije u scenskom uprizorenju čestitanja rodendana prvom predsjedniku.

No, meni su tu zanimljiviji kriteriji valorizacije umjetničkih praksi kao progresivnih. Preciznije, odnosa i čestog izostajanja koincidiranja kunsthistorijskih ili kustosko-umjetničkih kriterija progresivnosti s onima šire društvenima. Uspostava autonomije umjetnosti u znanstveno-akademskom i javno financijskom smislu pridonijela je i autonomnom sklopu kriterija valorizacije i posljedične dinamike razvijanja umjetničkih polja kroz pitanja formalnih inovacija i slično. I često su te progresivne umjetničke tendencije bile u širem političkom smislu na suprotnom polu. I tu ne mislim na autore koji su proizvodili zanimljivu i inovativnu umjetnost, ali su, nažalost bili fašisti, već na društvenu funkciju tih inovacija, njihovo zadržavanje u ekskluzivnom umjetničkom polju. I tu dolazimo do drugog pola, recepcije umjetnosti i njezine klasne uvjetovanosti, i burdjevovskih pitanja kulturnog kapitala i habitusa, ili u lokalnoj varijanti do postsocijalističkog kreativnog *lumpen middle classa*, čija je jedina poveznica s klasnom pozicijom kredit ili roditeljska nekretnina i profilirani ukus u umjetnosti. I opet se zaobilazno vraćamo društvenim uvjetima uspostave umjetničke autonomije. **E**

Bilješke:

1 <http://www.up-underground.com/brojevi/21-22/aspekti-socijalisticke-politicke-epistemologije/>



Ukrudbene povjesnice

Prijedlog pisanja historije koja se ne odriče "općosti univerzuma diskursa" kao temelja struke

Stefan Treskanica

"Mladi Aleksandar osvojio je Indiju.
On sâm?
Cezar je potukao Gale.
Nije li s njim bio bar jedan kuhar?
Filip Španjolski plakao je kad mu je flota
Potonula. Nitko drugi nije plakao?
Fridrih Drugi pobijedio je u sedmogodišnjem ratu.
Tko je
Pobijedio osim njega?
Na svakoj stranici po jedna pobjeda.
Tko je kuhao večeru za gozbu pobjednika?
Svaki deset godina po jedna velika ličnost.
Tko je platio račun za nju?
Toliko izvješća.
Toliko pitanja."
— Bertolt Brecht, *Pitanja radnika-čitača*

"Sjećamo li se naših starih kraljeva
knezova
banova i
sabora?"
— Mirko Fodor, *Volim Hrvatsku*

Historijsko polje u posljednjih je nekoliko desetaka godina doživjelo goleme preobrazbe. To što je povijest u međuvremenu "umrla", bivši, kažu, sahranjena u istu raku s ideologijom i velikim pričama, svakako nije najneznačajnije; a vuče nas i temeljnome pitanju: kako misliti i prakticirati historiju danas, u dobu nikad veće historizacije s nikad manje smisla, kada je jedan ideološki makro-narativ postao toliko naravan da je i taktike otpora teško poimati izvan njegovih kodova, rastrzanih i nekoherentnih pobuna koje svršavaju kradom najk-patika kao vidom ritualnog konzumerističkog obraćenja. Ili, alternativno, zavjereničkim narativima i rastućom fašizacijom. Prema Stuartu Hallu, "tri su dekade neoliberalizma prodrle u ljudsku svijest, inficirajući načine otpora mladih spram siromaštva, kao što su neutralizirale i oblike političkog izražavanja".

Historija – u smislu struke, zanata, znanosti ili institucionalno verificirane prakse proizvodnja povijesnih naracija – može tu intervenirati na nekoliko načina. Nulta točka jest ona njezine inherentne političnosti. Prema Perryju Andersonu, dvije su glavne funkcije historijskog istraživanja: eksplanatorna i razumijevajuća. Eksplanatorni pol je panoramski, strukturalan, totalan, on stremi mapiranju sistemskih kontradikcija i dominantnih tendencija određenog povijesnog trenutka kao dinamičnog procesa, vodeći se setom prethodno utvrđenih kauzalnih faktora i teleskopskim principom. Razumijevajući je pol pak osjetilni, mentalan, psihološki, zašiven nadama, navikama, intencijama i sjećanjima povijesnih subjekata; pokušaj je to zahvaćanja i prevođenja mentalnih horizonata više ili manje dalekog mrtvog vremena, npr. onoga srednjovjekovnog seljaštva i pučke kulture, ali i onoga mladostovjetskih "ljudi od mramora".

ANALITIČKE SLIJEPE PJEGE

Ugrubo, radi se o makro-mikro/struktura-agens dihotomiji, s različitim srastanjima u dijakronijskome hodu historijskog polja. Francuski analisti, ti prvi revolucionari struke koji su se dvadesetih godina odmakli od državotvornih narativa i događajne historije – onoga što kanonski i dalje reproducira naš školski sistem – nastojali su u totalitetu zahvatiti mentalne strukture i materijalnu praksu prošle stvarnosti, vješto kombinirajući socijalnu psihologiju i antropologiju s historijskim materijalizmom. Braudelove narativne montaže, remek-djelo analističke tradicije, ostaju tako slijepe za političku akciju i dramu "površinske prašine". Primjerice: "[O]ko 1588., zahvaljujući Walteru Raleighu, krumpir [je] stigao u Englesku, iste godine kad se proslavila Nepobjediva armada. Mogli bismo se zakleti da je taj prozaičan događaj imao veće posljedice nego susret neprijateljskih flota u vodama La

U ovo naše takozvano post-ideološko doba dominira teza o naravnosti seta socijalnih i građanskih prava kao blagodarju progresivnog marša liberalno-buržoaske civilizacije. A ako je nešto bogomdano, može biti i bogomuzeto

Manchea i Sjevernog mora!" Spasonosna biljka siromašnim Europljanima, dojmljiv repertoar boleština i kolonizatorskih dodataka Ameroindijancima: takav je skor dubinske materijalne razmjene. Problem je međutim s ovakvim inventivnim konceptualizacijama jedne epohe njihova analitička neadekvatnost u drugoj, buduću da za "doba ekstrema", masovne politizacije, globalne kapitalističke ekspanzije i tehnoloških eksplozija teško vrijedi deviza pretežno agrarnih, nepokretnih i maltuzijanskih uvjeta: klima je supstrat društva, a biljka supstrat civilizacije. Jest, danas je doista grijeh ne misliti o stablima, parafraziramo li Brechtovu maksimu, ali ne u smislu todtnauberških šetnji ili klimatskog determinizma, već upravo obratno, u smislu ekspanzivnih tendencija inherentnih načinu proizvodnje u kojemu živimo. Sfera političke borbe i kontra-hegemonijske akcije tu zadobiva primat, dok fetiš rasta ustupa mjesto nuždi raspodjele. Kad smo kod analističkih slijepih pjega, spomenimo i Marca Blocha, Braudelova predšasnika. Ovaj majstor priče o feudalizmu nenadmašno je ugodio njezinu materijalističku i mentalitetnu dimenziju, kazat će Perry Anderson, ali u bistenju vlastite stvarnosti zarobio ga je psihologicistički redukcionizam. Niti u ratu 1914. niti u onome 1939., a u potonjem će i herojski stradati, Bloch nije prepoznao imperijalističku logiku: "Njemački trijumf [1940.] esencijalno je trijumf intelekta".

Na valu "gigantske kulturne revolucije" brodelovska "anonimna historija, koja djeluje u dubini i najčešće potih", ustupa sredinom sedamdesetih mjesto jednoj novoj tendenciji, ograničenoj isključivo na sitne, anomalne slučajeve kao transformativni korektiv normativnih zadataki. Paradigmatski primjer ovakvog impulsa koji u epohi opće fragmentacije prerasta u dominantu jest Ginzburgov Menocchio, friulski mlinar. Kao stvaralac vlastitog mikrokozmosa nastanka svemira kroz proces sirenja, Menocchio je zbog heretične politizacije šire lokalne zajednice svršio na inkvizicijskim sudovima, čiji su parnički spisi ujedno i jedini preostali trag ove devijantne minijature.

BORBA ZA PAMĆENJE

Proklizavanje historijske scene prema dolje jedan je od važnih iskoraka britanske marksističke historiografije. Imamo li u vidu da se devetnaeststoljetna rankeovska historija kao službeno ovjerovljena niska naracija s državotvorno-legitimirajućom funkcijom bavila uglavnom generalima, poglavarima i ponekim dovoljno trudbenim adutantom – potvrđujući ponovno aktualnu tezu o izvrsnosti kao ur-manevru osvajanja buržoaskih cirokumulusa – onda je pripuštanje glasova iz podruma u centar historijskog istraživanja važan povratni zalag širem trendu demokratizacije poratnoga "zlatnog doba". Važno je naglasiti, izborne demokratizacije. Naime, u ovo naše takozvano

post-ideološko doba dominira teza o naravnosti seta socijalnih i građanskih prava kao blagodarju progresivnog marša liberalno-buržoaske civilizacije. A ako je nešto bogomdano, može biti i bogomuzeto, pogotovo u kriznim situacijama. Ne bi li bilo ekspresno vraćeno, uz šarenu reklamu i prikladnu novčanu naknadu. Takvu ideološku operaciju normalizacije socijalnih borbi i društvene dinamike mora se presjeći na polju pamćenja, borbom za pamćenje. Pamćenje mogućnosti preobrazbe postojećih klasnih odnosa, pamćenje momenata društvene akcije, pamćenje revolucije. Takvo pamćenje nije sakralizacija, ono nije nostalgija, ono je aktivan stvaralački čin; takvo je pamćenje "vjernost Događaju" u badjuovskom smislu, ono je održanje iskre konstitutivne naspram konstitutirane moći u negrijevskom arsenalu praksi. Revolucionarno pamćenje kao kontinuum diskontinuiteta i svijest o kumulativnom društvenom karakteru stečenih prava neizostavna je dimenzija kontra-hegemonijske političke borbe. Ono je rastakanje ukrudbenih povjesnica jednoga razlivenog vremena. Riječima Johna Toshia: "Historija je političko borilište. Sankciju prošlosti traže i oni koji drže vlast i oni koji je nastoje podriti, a obojima je osigurano mnoštvo streljiva".

Uzmimo 1989. kao simptomatičnu točku. Slaveći dvjestogodišnjicu Francuske revolucije revizionistički su se prvaci, na čelu s Françoisom Furetom, obračunali s ovim ishodišnim mjestom modernoga radikalizma. Lozinka ljudskopravaškog historijskog apsoluta pritom je glasila: revolucionarni teror jednako klasna borba jednako gulag. Infekcija radikalizma, činilo se u zenitu neoliberalne konjunktura, konačno je sanirana. Hladnoratovski takmac, opet i zbog mnogih sebi svojstvenih krivih srastanja, oboren je na koljena, dok je teren za rastakanje socijalne stečevine modernoga doba potpuno raskriljen. Ljudskopravaška revizionistička rabota svela se tako na isključivo jedan zadatak: prebrajanje krvavih glava. Naravno, ne onih prvobitnih akumulacija i kapitalističke penetracije u djevičanske predjele drugoga i trećeg svijeta ili još nezahvaćene sektore vlastitoga kozmosa. Protivnik je pao, valjalo je iskasapiti tu crvenu lešinu.

ŽENE, MAČKE I KUHARI DRUGA TITA

Crne knjige novih historija ostale su uskogrudne i za društveni kontekst i za mentalne strukture i za transformativne potencijale povijesnih epizoda, eksperimenata i subjekata koje razvlače po svojim bijelim stranicama. Klasna borba izgnana je iz novogovora, a kapitalizam kao sistem koji svakodnevnu ekspanziju vrši na temelju nikad veće eksploatacije i socijalnih nejednakosti postao je konceptualno nepojmljiv. To da je sadašnji standard izborni na borbi i kroz borbu, to da su elite zapadnih zemalja ustupke radništvu davale bojeći se prelijevanja revolucije (pogotovu u situaciji poratno iznimno jake KP Italije i nešto manje jake KP Francuske), sve je to zaboravljeno.

Jedinom postojanom točkom ostala je pritom ljudskopravaška/slobodnotržišna moralistička ofenziva. A historijska misao nikad nije bila jača. Istom brzinom kojom su iz memorijskog kanona izbrisani tegobni momenti prvobitne akumulacije atlantskoga bazena, uz čudovišni intenzitet njihove destruktivnosti, uvijek iznova utiskivane su u taj kanon žrtve socijalističke izgradnje. Što je značila situacija opće gladi, jednog rata, pa drugog rata, rastrojene agrarne privrede, kontinuiranog opkoljavanja, privredne blokade i onda, pod tim uvjetima, sabijanja dvjestogodišnje zapadne industrijalizacije u sovjetske dvije pjatiljetke, ne bi li se uz milijune žrtava porazio nacizam, jednom televizičnom poznomodernom idealistu, imenjaku onog famoznog amero-japanskog Kojèveleva čitača? Ta ništa, dokle god je "ljudske prirode" kao ishodišne instance. Ljudska priroda poznaje samo dobre i zle, poduzetne i lijene. S time da su poduzetni komunisti također zli. Iskustvo sovjetske prvobitne akumulacije jedno je od najiznimnijih modernih iskustava, u istu ruku čudovišno i zadržljivo, i ne može

ga se svesti tek na pučkoškolske povjesnice, taj nemušti poduhvat proricanja unatrag; kao “proizvod naše snage, ali još više naše slabosti, naše sposobnosti da naudimo samima sebi” realni socijalizam zaslužuje daleko širu i razrađeniju konceptualizaciju, pogotovo među onima koji vjeruju u mogućnost preobrazbe postojećih društvenih odnosa. On je naša baština i naš uteg, njemu se valja vraćati, ali tek da bismo krenuli iznova, drugačije i bolje.

U postsocijalističkom limbu domaćih predjela, tom prezent-perfektu kako ga naziva Ozren Pupovac, uspješno su uhvaćeni svi impulsi revizionističkog radara, doduše u provincijalnoj izvedenici i od nižeg ešalona Furetovih epigona, ali eto, takav je strukturalni okvir; barem je prvobitna akumulacija kapitala izvedena nepogrešivo. Narodnooslobodilačka borba, ako već nije dignuta u zrak, reducirana je pritom isključivo na domovinsko obranaštvo. Dimenzija socijalističke revolucije, dimenzija izgradnje jednoga novog, egalitarnijeg društva i tome pripadajuća socijalna stečevina, sve je to izbrisano, ili pak kooptirano u rascviljene jugonostalgičarske narative, prikladno sterilizirane za konzumaciju bez rizika. Drugi pol čega su subnorovske epopeje bez zrna refleksije. Jugoslavenski socijalistički projekt sveden je tek na cirkularnu eksploataciju pripovijesti o Titu, Titovim ženama, mačkama i kuharima, dva-tri dokumentarca te jalove polemike na listovima vodećih dnevnih novina. Bavljene Nesvrstanima, samoupravljanjem, jugoslavenskim potrošačkim društvom i jugoslavenskim modernizmom, prakse kružoka, temata i konferencija, sve frekventnije u zadnje vrijeme, ipak pokazuju jednu nužnu kontra-hegemonijsku tendenciju i put obrani onoga što od socijalističke baštine još nije nagriženo. Ne bi li se stvorili preduvjeti za radikalniji iskorak i širenje lanca ekvivalencije.

UKLONJENI SMRAD KRIZE

Domaća historija u međuvremenu je ponovno otkrila tisućljetne kontinuitete, postavši legitimacijskom jezgrom stasajuće države, a začarani krug “ideoloških rasprava” zatvorio se desno od političkog centra. Na zagrebačkom Filozofskom fakultetu ukinuta je Katedra za socijalnu i ekonomsku povijest, struka se samoizolirala i umrtvila, reproducirajući istodobno nikad veći broj poluproizvedenih historičara na nikad većem broju studija u državi. Jedna od poraznih činjenica jest da je Mirjana Gross – doajenka hrvatske historiografije, umrla ovoga ljeta u devedesetprvoj godini – do zadnjeg ostala među intelektualno najvitalnijim i najproduktivnijim predstavnicima struke. Intenzitet recepcije njezina metodološkog i tematskog iskoraka, od socijalne i intelektualne historije do historije žena i svakodnevice, minimalan je; da ne govorim o smislenijoj refleksiji ili nekim nastavljajkim tendencijama. Imajući takvo stanje struke u vidu, ne začuđuje kakve sve narativne montaže kolaju javnim prostorom, mnoge od njih i službeno verificirane, a bez intenzivnije kontrarefleksije. Primjer: snatrenje o pariškom Zagrebu ili zagrebačkom Parizu ljepše polovice para Mirković-Kuljiš. Dijagnoza: ekstremla filistarstvo. Simpatična činjenica jest da se radi o rivajvlu Zagreba uoči i nakon Velike depresije, uslijed, naravno, nove velike krize. O zagrebačkoj periferiji, trnjanskim kolibama, bijednom proletarijatu, ovcama na Jelačić-placu: muk. Mitski narativ poznaje samo “šminnerski, građanski Zagreb”, Zagreb pucica odjevenih “po posljednjoj modi, u kratkim haljinama, s *drsko* kratkom frizurou, samouvjerenih i koketnih”, bez radnica, čistačica i služavki, taj “najbolji Zagreb svih vremena”, koji je, na koncu, bio i “ispred Pariza”. Malograđanske fantazije ovdje su u službi tipičnog izumijevanja tradicije, traganja za zlatnim žilama jedne kompradorske elite, sa Zagorom, a ne Trnjem ili Trešnjevkom, kao naravnim kontrapunktom. Jer, lijepo će to kazati Nada Mirković, u Esplanadi se plesao čarlston, dok bi “oni Bićanićevi i Raosovi pobožni i praznovjerni Hrvati iz zaleđa” slavnu Josephine Baker, “onako tamnu i seksi [zasigurno] proglasili čistom silom nečistom”.

I sa crncima, ali s proleterima, seljacima i Hercegovcima nikako; deviza je to konzumiranja međuratne utopije. Rekonstruirajmo njezinu putanju u posljednjih godinu dana: (1) sladostrasni manifest Nade Mirković, (2) performativno uživljavanje: epehaovske balkankanalije u hotelu Esplanade, (3) familijarni izvještaji s performativnog uživljavanja: povampirena revija *Svijet*, (4) faza demokratizacije: filmske priče o *Lei i Dariji* te *Montevideu, bog ga video*, (5) teren čiste materijalizacije: novobeogradske Stare Terazije, izgrađene u svibnju 2012., mjesto gdje svatko može kupiti svojih deset minuta međuratne slave. Smrad krize definitivno je uklonjen.

Dimenzija socijalističke revolucije, dimenzija izgradnje jednoga novog, egalitarnijeg društva i tome pripadajuća socijalna stečevina, sve je to izbrisano, ili pak kooptirano u rascviljene jugonostalgičarske narative

S KRLEŽOM IZA MALOGRAĐANSKIH KULISA

Pokvarit ću inducirani ugođaj fragmentom jednog Krležina eseja, u kojemu su – uza sve specifičnosti književne obrade stvarnosne sirovine, s pripadajućim formalnim karakteristikama, narativnim konvencijama i eksploatiranim orijentalističkim motivima – zbijene temeljne kontradikcije onoga vremena, s nezanimarivim politizirajućim potencijalom za naše doba i današnjeg čitatelja.

“To je ta Evropa, o kojoj piše malograđanska štampa da je velegradska i zapadnjačka, zagrebačka Evropa. Međutim, sve to samo je esplanadska kulisa. Dodite, molim vas, sa mnom prijeko na drugu stranu kolodvora, iza Podvožnjaka, ni dvjesto metara od gradskog centra, slika je zakulisno kobna, kao što je sve fatalno što je zakulisno: trnjanske petrolejke, blato do gležnja, prizemnice s trulim tarabama, seoske bašte (krastavci, tikve, ribiz i grah), kudravi psi bez marke, krave na melankoličnom povratku iz Vrbika, u predvečerje, selendra bez građevnoga reda, bez plana, sve gnjile kolibe s vlažnom horizontalom vodene razine od posljednje katastrofalne poplave koja se tu javlja s matematskom neizbježnošću; sezonski pravilno dvaput, svakoga proljeća i svake jeseni, već kako padaju kiše oko Rjavine i Mezaklje na Feldešu. Patke po barama, otvorene toalete, malarija, tifus i sedam hiljada drugih bolesti, kao sudbina felaha u nilskoj Delti, sve sivo, sve bolesno, sve beznadno, sve antipatično, sve balkanska tužna provincija, gdje ljudi stanuju na smeću, gdje ljudi krepavaju kao pacovi, gdje slabokrvna djeca crkavaju od gladi i gdje se uopće krepava više nego živi u ljudskom smislu. [...]”

Skretati pozornost na prosjačku, zakulisnu bijedu nekih dekorativnih laži nije nikakvo naročito otkriće, ali kad se te dekorativne laži uzdižu na žrtvenik jednog samozaljubljenog idolopoklonstva, koje iz dana u dan sve više gubi najminimalniji smisao za procjenu istinitih vrijednosti, onda nam upravo ljubav za bijedu i neimaštinu naše stvarnosti nalaže da istini pogledamo u oči smionim i otvorenim pogledom.”

KOHEZIVNA ŽICA I PANORAMSKO MIŠLJENJE

Strategija ratovanja kontranarativima, kakvu su izvlačenjem “bijedne stvarnosti” i “ljudi odozdo” u centar historijskoga istraživanja razvili E. P. Thompson i Raphael Samuel, a prekrasno primio Howard Zinn, nije međutim dovoljna. Plebejski romantizam potrebno je nadograditi sistemskom analizom, razumijevajućem polu prišiti eksplanatorni, osjetilnoj dimenziji onu misaonu. U epohi rastrzanih historizacija sitnoga dometa, u toj općoj maniji pabirčarskih tendencija, kada se bilježi sve, a ne bilježi

ništa, kada neprohodna skladišta zakopanih ljudskih glasova bujaju iz dana u dan, a kult se oslobođenog individua razlijeva otajmlajčenim Facebookom; u toj situaciji razornih kognitivnih nagnječenja i zaglušujućih vrznanja čovjeka poznog moderniteta potrebno je razvijati kohezivnu žicu i panoramsko mišljenje. Nekanalizirani gnjev odvest će nas tek u pravcu zavjereničkih narativa, tih samoobjašnjivih totaliteta u kojima je sve jasno, racionalno i kauzalno posloženo; zavjerenički narativi ne barataju s pukotinama i kontradikcijama, njihov je sistem statičan i zatvoren: “naše” društvo pasivna je žrtva “onostranih” grabežljivaca i/ili infiltriranih elemenata. Učitavanja slobodna. S druge strane, isključivo kontingentna, sitničava i anomalična historija odvući će nas od ikakvog pokušaja da mapiramo određeni povijesni trenutak s čitavošću njegovih međusobnih odnosa i mogućnošću promjene.

Prijedlog pisanja historije koja se ne odriče “općosti univerzuma diskursa” kao temelja struke, prijedlog pisanja historije koja nastoji što šire zahvatiti temeljne kontradikcije i dinamiku sistema u kojemu živimo, zajedno s njegovim kontingentnim izvorišnim točkama, prijedlog pisanja historije koja u svoje naracije montira glasove potlačenih i pritom ne bježi u zamke singularnih identitarnih politika, prijedlog pisanja historije koja zadržava otvorenost spram anomalije kao transformativnog korektiva normativnih zadatosti, ostavio je nedavno preminuli Eric Hobsbawm. Historija je to koja izvlači najbolje i iz eksplanatorne i iz razumijevajuće dimenzije i koja nam itekako može poslužiti kao orijentir u ovim razbacanim vremenima. Snažno refleksivna i dojmljivo široka, ta je historija uvijek otvorena promjeni, vodeći se onom Gramscijevom o pesimizmu intelekta i optimizmu volje: “Uostalom, ne odlažimo oružje, [jer] svijet neće postati bolji sam od sebe.” ■

O kanonu: svjetsko, a naše

Nevolje s kategorijom nacije u proučavanju književnosti

Mario Kikaš

Na prvi pogled, moj obol ovom skupu tekstova možda predstavlja skretanje od zadanog okvira temata jer ne ulazi *direktno* u analitiku relativno autonomnog polja estetičkih praksi, njihovih materijalnih, a onda i institucionalnih uvjeta, nego raspravlja prije svega o susjednim poljima ili disciplinama artikulacije *o* (među ostalim) umjetnosti. Pojednostavljeno rečeno – govoreći o akademiji, tj. u ovom slučaju o humanistici kao mjestu sukreiranja određenog polja (u konkretnom slučaju – onog književnog) samo biram drugačiju startnu poziciju, dijelom i svjesno izbjegavajući klasične zamke rasprava o umjetnosti, umjetničkom činu ili u konačnici – autoru (ako nam slučajno padne na pamet bogohuliti i ne pristati na tezu o njegovoj smrti ili pak na maksimalno pojednostavljivanje iste) što bi me nužno odvelo u razgrtanje različite epistemičke šikare za što ovdje nema ni prostora, a ni autorskog elana kad smo već otvorili pitanja njegove vitalnosti. Pritom sam siguran da će se istog naći u drugim tekstovima kolegica i kolega su-radnika na ovom tematu.

NACIJA I KNJIŽEVNOST

Dakle, kad se govori o književnosti i njezinoj relativnoj autonomiji, onda se nužno govori i o “akademiji” ili o gotovo zaboravljenoj i potisnutoj znanosti o književnosti koja je zbog različitih promjena na uvoznom planu doslovno bačena u ropotarnicu prošlosti kao avetinja nekih drugih vremena i tradicija, a u tim terminološkim čistkama pod optužnicom za atavizam se našao još pokoji mrski pojam. Takvo odbacivanje je nerijetko popraćeno upravo nedovoljnim *promišljanjem* samih pojmova i to ne samo kroz okular vlastite struke, s obzirom na objekt proučavanja – nego općenito ili ako hoćemo: *historijski*. Da budem vrlo jasan – dok se u trenutku nastajanja ovog teksta zgražamo nad intenzitetom nacionalne histerije po (tko zna kojem po redu, ali kako dnevna glasila tvrde, ovog puta i konačnom) oslobođenju nacije na međunarodnim sudovima, trebamo si postaviti pitanje kako smo to (ako smo uopće) definirali pojam *nacije*, kako se ona gradila poslije drugog oslobođenja (Treći siječnja) i za svrhu ovog teksta – kakve veze književnost ima s tim? *Nacija* (kao analitička kategorija) koju smo izbacili kroz prozor domaće teorije pod egidom *de/apolitizacije* književnosti, ali i utjecajem (dijelom i razumljivog) PTSP-a proživljenih devedesetih, vratila nam se na vrata naših učionica, a onda i predavaonica, a da zapravo nikad nije ni otišla. Jednako kao što smo i klase postali svjesni valjda u proljeće 2009., kad nam je provalila s megafonom u predavaonice. Ili ipak nismo? Dopuštam si jedan ekskurs i geografsko pomicanje prema stanju struke izvan domaćih okvira, ne samo u svrhu stvaranja poredbene reference ili ne daj bože onog tipičnog poteza iz arsenala scijentističkog kompetitivizma “u Americi to tak rade”, nego s ciljem oslikavanja ekonomije samog polja. Rasprava o stanju u struci – kojim god je sintagmama odredili – otvara pitanja odnosa centra i periferije, deficita i suficita u razmjeni, dominacije i jezične medijacije. ACLA (Američko udruženje za komparativnu književnost) u svojem zadnjem redovnom dekadskom izvještaju iz 2004. otvara (ali nažalost, samo to) upravo ovo pitanje – istina s dozom američkog izolacionizma (svojstvenog nekim ranijim političkim tradicijama u toj zemlji), koja je donekle i shvatljiva s obzirom na to da od Drugog svjetskog rata i egzodusa evropskih znanstvenika preko bare i sama komparativna književnost funkcionira kao američki proizvod ili kao prostor filtriranja pred razmjenu među različitim akademskim geografijama. I dok je prethodni izvještaj iz 1994. *posvećen* domaćem multikulturalizmu (ili domaćim multikulturalizmom) izazvao više od poslovičnog komešanja (što zbog metodoloških razlika adresata, a što i zbog same naivnosti Bernheimerova² izvještaja dijelom potaknutog i naivnošću samog političkog koncepta multikulturalizma), posljednji raport s potpisom Haun Saussy (s Yalea) naišao je na odobravanje i pozitivno intonirane odgovore – shvatljivo, s obzirom na to da ide uz dlaku reaktualizaciji *svjetskosti* književnosti iz različitih epistemoloških kutova zadnju deceniju.

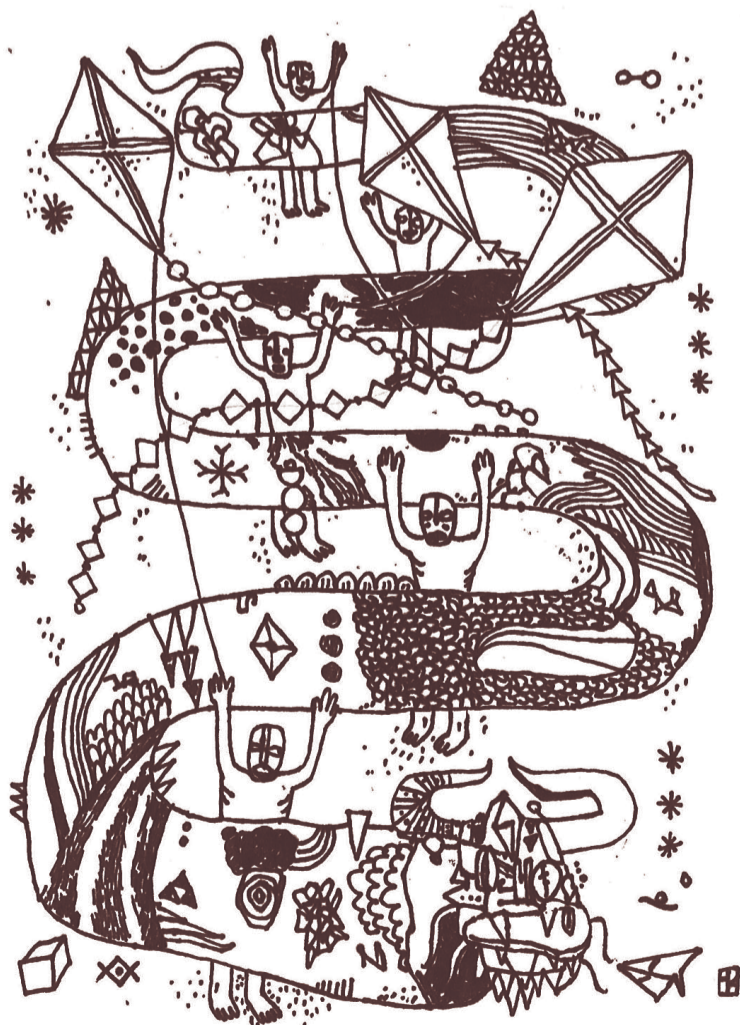
Kad se govori o književnosti i njezinoj relativnoj autonomiji, onda se nužno govori i o “akademiji” ili o gotovo zaboravljenoj i potisnutoj znanosti o književnosti

FETIŠIZACIJA FILOLOŠKE METODE

Do ponovnog iščitavanja Goetheovih pisama (osjetno manje i Marxova *Manifesta*) u kojima se eksplicitno spominje koncept svjetske književnosti (*die Weltliteratur*) dolazi, što autori od Davida Damroscha do Djelala Kadira priznaju, ali različito artikuliraju – u trenutku zatečenosti posljedicama 11. rujna i spoznajom da postoji vanjski svijet sa svim svojim različitostima (u njihovoj interpretaciji – prije svega kulturnim). Ništa manje politički naivno od iznenadne spoznaje da i u vlastitom dvorištu postoji svijet u izvještaju deset godina prije. Na tromost i gotovo komično kašnjenje struke za tokovima koje ne možemo pojmiti vlastitim aparatom, a odiozno nam je posuditi (ili iz recentne historije izvući) pojmove tobože “drugih struka”, odgovaramo različitim retoričkim ili konceptualnim akrobacijama na koje se odvažila i Gayatri Chakravorty Spivak koja, logično, ne pristaje na trijumfalizam (pa makar bio i u rukavicama) izražen u Saussynom izvještaju – nego naprotiv proglašava *smrt discipline*³ u svom tzv. Wellekovom predavanju iz 2000. godine jasno postulirajući probleme u kojima se disciplina našla, ali dajući odgovore koji, bojim se, zapadaju u zamku neostvarivog epistemološkog purizma neodoljivo podsjećajući na gore spomenute reflekse pojmovnog čišćenja u nekim drugim kontekstima. Granice, pomicanje granica, entiteti unutar granica, jezici entiteta, kulturni proizvodi, njihova ekonomija – to doista jesu čorsokaci u kojima smo se našli, ali i termini koji se moraju ponovno uvesti u pojmovnik i to ne iz pukih historijskih ili kontekstualnih razloga nego upravo zbog književnosti koja (nažalost?) nastaje u takvim okvirima. Spivakičin institucionalni odgovor kojeg vidi u kolaboraciji *Area Studies*⁴ i komparativne književnosti kao svojevrsnog korektiva (valjda davno prevladane?) racionalnosti i egzaktnosti pojmovnog aparata jedne društvene znanosti, bez obzira na inicijalni progresivistički naboj i “dobre namjere”, krasi jednaki stav odbojnosti prema određenom teorijskom aparatu (u ovom slučaju teorije svjetskih sistema) koji tobože nema što raditi u znanosti o književnosti (*literary studies*)⁵ što se može, paradoksalno, svesti na stav o svojevrsnom metodološkom monizmu ili ako ćemo zaostrijeti – fetišizaciji *filološke metode* koja je još u djelu Edwarda Saida zaokružila puni krug od akademske tekstualističke prakse do skoro pa političkog oružja u pat poziciji političkog *realmonizma* s ciljem postizanja nekog novog humanizma nejasnog sadržaja.

KONTRADIKCIJA SVJETSKE KNJIŽEVNOSTI

Svjestan žanrovskih okvira ovog teksta pa onda i posljednje generalizacije određenih argumenata koji otvaraju prostor za kritiku, mogu se obraniti pozivanjem na reizvedbu Spivakičina generaliziranja postavki autora kojima ću se kasnije posvetiti, a koji po meni nude upravo odgovore na pitanja koja sam postavio na samom početku. U svojoj naratologiji romana *Doba seobe na sjever* sudanskog autora Tayeba Saliha, lapidarno, ali efektno Spivak odbacuje teze Fredrica Jamesona o reprezentaciji nacije u romanima tzv. Trećeg svijeta u svom poznatom eseju *Književnost Trećeg svijeta u eri multinacionalnog kapitalizma* (koji je, danas to možemo i otvoreno reći, donio više štete nego koristi proučavanju post/neokolonijalne književnosti, a posebice one afričke), ali i kritiku istog eseja indijskog teoretičara Aijaza Ahmada čiji je “mišićavi marksizam automatski zamijenio naciju (Jamesonovu op. M.K.) za klasu”⁷. Višekratno iščitavajući Ahmadov tekst u pokušaju da nadem generalizaciju i supstituciju koje je Spivak uočila, ne ostaje mi ništa drugo nego pokušati sažeti njegove teze i odgonetnuti razloge spomenutog *prečitavanja*. Ahmad daje iscrpnu elaboraciju epistemološke nemogućnosti književnosti Trećeg svijeta koji sam počiva na određenoj kontradikciji. Jamesonove greške, prema Ahmadu, upravo proizlaze iz previdanja te kontradikcije kao i olakog upadanja u zamke redukcije i idealizacije koje su u konačnici dovele do dehistorizacije i stvaranja idealtipske genologije prema kojoj se nacionalne alegorije književnosti Trećeg svijeta nužno ostvaruju u registru književnog realizma što Ahmad pobija primjerima iz južnoameričke, ali i frankofone karijske i anglofone afričke književnosti. Ne ulazeći dalje u Ahmadov tekst, u potezu Jamesonove dehistorizacije zrcali se i refleks Gayatri Spivak kojoj ograničavajući pojam nacije nema svoju historiju, nego tek remetilačku ulogu u mogućnosti ostvarenja planetarnosti (svojevrzne metonimije globalizacije, ili njezine čiste i apolitične verzije). A upravo je to ono na što Ahmad želi



ukazati gotovo po istoj matrici kao i Benedict Anderson na drugom mjestu – pojava nacija, tj. nacionalizma proizlazi iz određene faze u proizvodnim odnosima, razvoja tiska i rasta dostupnosti obrazovanja na nacionalnom jeziku ili pak kolonijalnom jeziku koji je postao službeni, a onda i književni sa svim mogućim historijskim specifičnostima pojedinih naroda, a onda i književnosti. Književnost u tom kontekstu prolazi svoju relativno autonomnu evoluciju ne podnoseći idelatijska ukalupljivanja na koja je upozorio Ahmad. Relativnu, jer “susjedna” polja itekako sukreiraju – određuju uvjete njezina medija, fluktuacije, reprezentacije i valorizacije. U tom kontekstu nacija kao historijska kategorija dala je svoj obol kroz različite periode vlastita razvoja ostavljajući onu nelagodu kontradikcije – je li nacionalna književnost zalag ili prepreka (svjetskoj) književnosti, ili je li (svjetska) književnost – svjetska ili nacionalna.

IDEOLOGIJA KURIKULUMA

Odgovor na ovo pitanje, kao i na pitanja o reaktualiziranim nacionalnim historijama dobivamo tek osvještavanjem materijalnih odnosa i njihovih ostvarenja. Vratimo se na početak samog koncepta: kad Goethe govori u univerzalističkim kategorijama o svjetskoj književnosti, on zapravo kao model ima književnu razmjenu između književnika (prevoditelja, kritičara) nacija postnapoleonske Zapadne Evrope u određenoj fazi razvoja proizvodnih odnosa koja se bitno razlikuje od ostatka svijeta bez obzira što u njegove čitalačke prakse ulaze srpska, kineska i perzijska književnost – međutim, one nisu kanon, one nisu svjetska književnost u tom trenutku. Danas, pak možemo reći da i jesu, s obzirom na to da se npr. Filip Višnjić našao u kurikulumima i antologijama svjetske književnosti na američkim sveučilištima u onom trenutku kad je globalizacija došla do te faze da se u centru počeo mijenjati kanon u tom smjeru vođen “izvan-književnim” ili, ako hoćemo, *nacionalnim* kategorijama, tj. kad je Nacija u određenoj fazi razvoja kapitalizma (očito pogurana ponekim terorističkim napadom ili vojnom intervencijom) uočila druge nacije i našla im adekvatno mjesto prije svega u izdavačkoj pa onda i akademskoj djelatnosti, što ne govori puno o djelima u kanonu koliko o samom kanonu. Jednako kao što prepoznavanja kategorije jedne nacije te njezine hegemonije uloge u kreiranju našeg srednjoškolskog kanona ili, još bolnije – njezino prepoznavanje u metodičkim programima na odsjecima domaće nacionalne filologije mnogo više govori o neuspjehu u uspostavljanju alternative toj kategoriji nego što govori o samoj naciji. Ideologija kurikuluma u kojoj je više sati posvećeno proučavanju nacionalne usmene književnosti nego svjetske, što je obrnuto proporcionalno zastupljenosti spomenutih u srednjoškolskim kurikulumima, utemeljena je na jasnim

kategorijama kojima se nije adekvatno suprotstavilo ni političkim ni kritičkim radom, a bogme ni logičkim. Slično je i s “brojanjem krvnih zrnaca” npr. Andrića i Selimovića koji danas opstoje isključivo unutar proučavanja kanona srpske književnosti, uz eventualnu fusnotu Andrićeva hrvatstva iz mladih dana. Kao da se ono, skoro polustoljetno razdoblje omražene države sa svim svojim implikacijama i određenim kulturnim poljem nije ni dogodilo ili, ako se dogodilo – onda ga nismo adekvatno promišljali, kao ni njegov kraj.

HISTORIZACIJA NACIJE

Ahmad, govoreći o različitim primjerima nacionalnih književnosti u okvirima onoga što je Marx odredio svjetskom književnošću u svom *Manifestu*, zadržava se (ne slučajno) upravo na primjeru Jugoslavije: “Velika je ironija da je do osamdesetih opozicija ne samo socijalizmu, nego i teritorijalnom integritetu Jugoslavije bila skupljena upravo na tim akademijama znanosti i umjetnosti kojima je jugoslavenska država dala toliku moć, prestiž i važnost”. Rasprava o ideologiji kurikuluma, kanonu i književnom tržištu traži ne samo govor o naciji kao relevantnoj kategoriji (zajedno sa svim implikacijama na koje upozoravaju Anderson i Ahmad), nego historizaciju te nacije kao i samog polja koja za vremensku granicu neće imati 1991. niti za geografsku – AVNOJ-ske granice republika. Stanje u polju, u nacionalno reorganiziranim katedrama pa onda i kanonima, u metodičkim praksama i postojećim kurikulumima, proizlazi dijelom iz sustavnog ignoriranja i

potiranja kategorije s kojom se nije znalo uhvatiti u koštac, koju se nije htjelo historizirati, a koja nije pala s neba, što se prema iskustvima sudionika molitvenih bdijenja ne može reći za ovu današnju presudu.

Bilješke:

- 1 Konkretan tekst izvještaja nastaje u autorstvu Charlesa Bernheimera sa Sveučilišta Pennsy, objavljenom u knjizi *Comparative Literature in the Age of Multiculturalism* (John Hopkins University Press, Baltimore, 1995) zajedno s različitim reakcijama i komentarima nastalim po objavi samog teksta izvještaja ACLA-a.
- 2 Gayatri Chakravorty Spivak, *Death of Discipline*, Columbia University Press, New York, 2003.
- 3 Zbog neusklađenosti hrvatske znanstvene taksonomije s “globalnim promjenama” nisam naišao na adekvatan prijevod spomenute struke. Srodni nam jezici to prevode kao teritorijalni (češki) ili regionalni (ruski) studiji. Inače, riječ je o disciplini nastaloj unutar zidina američkih sigurnosnih službi u vrijeme hladnog rata.
- 4 usp. Spivak, 108.
- 5 Spivak, 66.
- 6 “Jameson’s Rhetoric of Otherness nad The ‘National Allegory’” u Aijaz Ahmad, *In Theory: Classes, Nations, Literatures*, Verso, London, 2008.
- 7 Aijaz Ahmad, “The Communist Manifesto and the World Literature”, u *Social Scientist*, br. 7/8, 2000. str. 3-30.

Kao da se ono, skoro polustoljetno razdoblje omražene države sa svim svojim implikacijama i određenim kulturnim poljem nije ni dogodilo ili, ako se dogodilo – onda ga nismo adekvatno promišljali, kao ni njegov kraj



Politika umjetnosti

Suvremena umjetnost i tranzicija prema postdemokraciji

Hito Steyerl

Uobičajen način dovođenja u vezu politike i umjetnosti pretpostavlja da umjetnost, na ovaj ili onaj način, opredmećuje politička pitanja. No, postoji mnogo interesantnija perspektiva: politika u području umjetnosti kao mjestu rada.¹ Jednostavno, pogledajte što tko radi – a ne što priča.

Od svih ostalih formi umjetnosti, lijepa umjetnost oduvijek biva najuže povezana s postfordističkim spekulacijama, sa svojim brzim uzletom i još bržim krahom. Suvremena umjetnost više nije riječima neopisiva disciplina ušuskana u nekom dalekom tornju od bjelokosti. Upravo suprotno, suvremena umjetnost smještena je u samu srž neoliberalnog načina razmišljanja. Ne možemo odijeliti pomamu stvorenu oko suvremene umjetnosti od doktrine šoka i zakona korištenih za oživljavanje posrnule ekonomije. Takav pretjeran publicitet utjelovljuje afektivnu dimenziju globalne ekonomije vezane za Ponzijeve sheme, kreditne ovisnosti te zastarjela tržišta vrijednosnicama. Suvremena umjetnost brendirano je ime bez brenda, spremno imenovati gotovo sve – ona je brzi face-lifting koji uspostavlja novi kreativni imperativ za mjesta kojima je potrebna ekstremna preobrazba; neizvjesnost kockanja kombinirana s krutim internetskim obrazovanjem pripadnika viših klasa – umjetnost postaje licencirano igralište za svijet urušen i zbunjen vrtočlavom deregulacijom. Ako je suvremena umjetnost odgovor, pitanje jest: kako se kapitalizam može učiniti ljepšim?

ZRCALNA SLIKA HIPERKAPITALIZMA

No, suvremena umjetnost nije samo estetsko pitanje – bitna je njezina funkcija. Što je funkcija umjetnosti unutar kapitalizma katastrofe? Suvremena umjetnost hrani se mrvicama masovne i raširene preraspodjele bogatstva od siromašnih ka bogatima, koja se provodi s pomoću perpetuirane i perzistirajuće klasne borbe provedene odozgo.² Prvobitnoj akumulaciji ona posuđuje trunčicu postkonceptualne zbrke. Osim toga, suvremena umjetnost danas je decentralizirana – važna čvorišta suvremene umjetnosti nisu više koncentrirana isključivo u metropolama Zapada. Danas je uobičajeno da dekonstruktivistički muzeji suvremene umjetnosti niču poput gljiva u svakoj autokraciji s imalo samopoštovanja. Zemlja u kojoj se krše ljudska prava? Neka Gehry projektira galeriju!

The Global Guggenheim kulturna je rafinerija za cijeli set postdemokratskih oligarhija, kao što su nebrojena internacionalna bijenala zadužena za promoviranje, unapređivanje i reedukaciju viška stanovništva.³ Na taj način umjetnost olakšava razvoj novih multipolarnih načina distribucije geopolitičke moći, u korist pljačkaške ekonomije, često potaknute unutarnjim ugnjetavanjem, klasnim ratom odozgo, radikalnim šokom te strahopoštovanjem prema politici.

Suvremena umjetnost tako ne samo da reflektira, već i intervenira u tranziciji prema novom posthladnoratovskom svjetskom poretku. Ona je veliki igrač u neravnomjerno napredujućem semiokapitalizmu – gdje god T-Mobile zapikne svoju zastavicu. Suvremena umjetnost uključena je u potragu za sirovim materijalima za izradu dvojezgrenih procesora. Ona zagađuje, gentrificira i opustošuje. Ona zavodi i proždire, naprasno nestaje i ostavlja vas slomljenog srca. Od mongolskih pustinja do visokih planina Perua, svugdje je nazočna suvremena umjetnost. A kad suvremena umjetnost, oblijvena krvlju i zaprljana blatom i prašinom, napokon biva dovučena do Gagosiana (op. prev. Gagosian Gallery, desetak izložbenih prostora posvećenih djelima suvremene umjetnosti; smješteni u New Yorku, Rimu, Londonu, Ateni, Parizu i Ženevi), ona je popraćena nebrojenim repetitivnim frenetičnog aplauza.

Zašto je i kome suvremena umjetnost toliko privlačna? Jedan mogući odgovor: proizvodnja umjetnosti predstavlja zrcalnu sliku postdemokratskih formi hiperkapitalizma koji djeluje i napreduje k preuzimanju pozicije dominantne posthladnoratovske paradigme. Čini se nepredvidivom, neodgovornom, briljantnom, živahnom, čudljivom, vodenom

Ako je suvremena umjetnost odgovor, pitanje jest: kako se kapitalizam može učiniti ljepšim?

inspiracijom i genijalnošću, baš kao što sebe želi percipirati svaka druga oligarhija koja jasno teži diktaturi. Tradicionalna slika uloge umjetnika u društvu korespondira s vlastitom slikom wannabe autokrata koji vide vladu potencijalno – i opasno – kao umjetničku formu. Postdemokratska vlada veoma je povezana s ovim izopačenim tipom ponašanja koje podrazumijeva asocijaciju *muškarac-genij-umjetnik*. Ona djeluje netransparentno, korumpirana je i potpuno neodgovorna. Oba modela djeluju unutar muških izjednačavanja struktura, čija se demokratičnost može uspoređivati s onom lokalnih mafijaških podružnica. Vladavina zakona? Zašto to jednostavno ne bismo prepustili ukusu? Provjere i bilance? Provjere i balansiranje! Dobro upravljanje? Loša skrb! Jasno je zašto suvremeni oligarh voli suvremenu umjetnost: ona mu savršeno odgovara.

NEPLAĆENI UDARNIČKI RAD

Pa tako tradicionalna umjetnička proizvodnja može biti model za nove bogataše, iznikle iz privatizacije, ekspropriacije i spekulacija. No stvarna umjetnička produkcija danas je ujedno i radionica za mnoge novonastale siromašne, koji svoju sreću okušavaju kao virtuozni obradnici digitalnih fotografija, ili samo kao konceptualni varalice, kao galerijske posvuduše ili isključivo pružatelji usluga. Jer umjetnost u svojoj biti također znači rad, i to udarnički rad, da budemo precizniji.⁴ Umjetnost je danas produkcija spektakala, proizvedena na postfordističkoj pokretnoj traci, kojoj je ostvarivanje maksimalne radne norme od primarnog značaja. Udarnički rad je ubrzan, pun zanosa, hiperaktivan i duboko kompromitiran.

Izvorno, *udarnici* su bili višak radne snage u ranom Sovjetskom Savezu. Termin je izvedenica od izraza “udarny trud” što je značilo “superproduktivna, entuzijastična radna snaga”. U kontestu današnjih umjetničkih i kulturnih tvornica, udarnički rad korelira sa senzualnom dimenzijom šoka. Umjesto slikanja, zavarivanja i modeliranja, današnji umjetnički udarnički rad sastoji se od kopiranja, razgovaranja i poziranja. Ova ubrzana forma umjetničke produkcije bazirana je na vatrometu iznenadjenja, senzaciji i dojmju. Njegovo povijesno podrijetlo – format za staljinistički model brigada – daje dodatne bodove paradigmi o hiperproduktivnosti. Udarnici mogu ustalasati osjećaje, percepcije i distinkcije u svim mogućim veličinama i varijacijama. Intenzitet ili evakuacija, uzvišeno ili beznačajno, ready-made ili ready-made stvarnost – udarnički rad opskrbljuje potrošače stvarima za koje nisu ni znali da ih žele imati.

Udarnički rad hrani se suludim tempom i ljudskom iscrpljenošću, rokovima i pritiscima, čavrljanjem i finim tiskom. Bogati se na ubrzanoj eksploataciji. Možemo pretpostaviti da je umjetnost – osim rada u kućanstvu i njegovateljskog posla – industrija s najvećom fluktuacijom neplaćene radne snage. To je sustav koji se održava na životu hraneći se vremenom i energijom neplaćenih pripravnika i samoeksploatacijom na svakom nivou i gotovo u svakoj funkciji. Neplaćeni rad i obijesno izrabljivanje nevidljiva su tamna tvar koja pogon kulturnog sektora održava u funkciji.

Lutajući udarnici i pripadnici nove (ali i stare) elite i suvremenih oligarhija čine okvir za suvremenu politiku umjetnosti; dok potonji rukovode prijelazom k postdemokraciji, prvi stvaraju mentalnu sliku. No, što možemo iščitati iz ove situacije? Jedino što sa sigurnošću možemo ustvrditi jest da je suvremena umjetnost na različite načine umiješana u transformacije globalnih obrazaca moći.

Pokretačka snaga suvremene umjetnosti počesto se sastoji od ljudi koji, unatoč tome što konstantno rade, ne odgovaraju niti jednom tradicionalnom tipu rada. Tvrdo glavo se odupiru smještanju u bilo kakve ladice, ne postaju nezavisnim entitetom koji bi mogao biti prepoznat kao klasa. Kretati se linijom manjeg otpora značilo bi klasificirati i imenovati ovaj tip istomišljenika i biračkog tijela mnoštvom ili svjetinom – manje romantično bilo bi zapitati se ne predstavlja li ta “gomila” globalne *lumpenfreelancere*, ideološki slobodoumne pojedince bez teritorija; nisu li rezervna vojska iz mašte koja komunicira putem Googleova Prevoditelja.

Umjesto da formiraju novu klasu, ova krhka konstitucija sačinjena je od pojedinaca koji – kako je Hannah Arendt jednoć zlobno formulirala – lako mogu “odbaciti ideju o klasama”. Ovi dispozicionirani luralice o kojima Arendt piše, urbani svodnici i huligani, a koji su spremni raditi kao kolonijalni plaćenici i izrabljivači, blago se (i prilično izvrnuto) zrcale u brigadama kreativnih udarnika koji su izbačeni u globalna bespuća cirkulacije radne snage, danas mnogo poznatiji kao umjetnički svijet.⁵ Ako prihvatimo da



bi današnji udarnici mogli jednako olako mijenjati mišljenja te su skloni potpunoj ideološkoj neopredijeljenosti i oportunističnom – tamne zone katastrofe radikalnog neoliberalnog ekonomskog režima – možemo dobiti jasnu sliku indolentne, konfliktno i ambivalentne umjetničke radne snage.

POLITIČKI ANGAŽMAN

Moramo se suočiti sa činjenicom da ne postoji otvoren put za pružanje otpora i organizaciju umjetničke radne snage. Oportunističnost i kompetitivnost nisu devijacije ovog tipa rada – to su devijacije njegove inherentne strukture. Trebamo prihvatiti da ovaj tip pokretačke radne snage nikad neće marširati unisono, osim možda plešući na zarazni skeč jednoga previše vjernog imitatora Lady Gage. Završili smo s internacionalnim – vrijeme je da se posvetimo globalnom.

Evo i loših vijesti: politički angažirana umjetnost redovito izbjegava diskusije na spomenutu temu.⁶ Baviti se unutarnjim uvjetima na polju umjetnosti te nesumnjivim postojanjem korupcije – zamislite samo mito i korupciju pri biranju mjesta na periferiji u kojem će se odviti neki veliki umjetnički događaj, bijenale – i dalje predstavlja tabu, čak i na dnevnom redu većine umjetnika koji sebe smatraju politički angažiranima. Iako politička umjetnost uspijeva predstaviti tzv. lokalne situacije iz svih krajeva svijeta, a rutinski pakira nepravdu i bijedu, uvjeti njezine vlastite proizvodnje i prezentacije ostaju prilično neistraženi. Mogli bismo čak reći da je politika umjetnosti slijepa točka mnogih ostvaraja suvremene političke umjetnosti.

Naravno, akademska kritika tradicionalno je zainteresirana za slična pitanja. No potrebno nam je progresivno širenje njezine misli.⁷ Vrijeme akademskog kritizma, koji je uglavnom bio orijentiran na umjetničke institucije i pitanja reprezentacije umjetničkih ostvaraja, stoji u kontrastu s današnjom umjetničkom produkcijom (konzumacija, distribucija, promidžba itd.) čija je uloga u vrijeme postdemokratske globalizacije bitno drugačija, a sfera djelovanja znatno proširena. Jedan prilično apsurdan, no uobičajen fenomen jest i činjenica da je radikalna društveno angažirana umjetnost uvelike sponzorirana sredstvima predatorskih banaka ili novcem od preprodaje oružja te je posvema utkana u retoriku urbanog marketinga, brendiranja i socijalnog inženjeringa.⁸ Zbog sasvim očitih razloga jasno je zašto se ovakve pojave rijetko problematiziraju unutar društveno angažirane umjetnosti. U mnogim slučajevima ona se zadovoljava egzotičnom samoetnicizacijom, lakonskim gestama i militantnom nostalgijom.

Zauzimanje pozicije nedužnih bilo bi iluzorno i nadasve dosadno.⁹ No mislim da bi politični pojedinci, društveno osviješteni umjetnici, mogli postati relevantan faktor u izgradnji suvremenog društva kad bi se napokon konfrontirali,

Suvremena umjetnost tako ne samo da reflektira, već i intervenira u tranziciji prema novom posthladnoratovskom svjetskom poretku

umjesto da paradiraju kao Staljinovi realisti, CNN-ovi situacionisti i ini inženjeri suvremenog društva. Vrijeme je da stari prašnjavi srp i čekić bacimo u smeće. Ako se o politici promišlja kao o Drugome, koji se pojavljuje negdje drugdje i događa nekome drugome, koji uvijek pripada nekoj obespripravljenoj zajednici čije stavove nitko ne može zastupati, promašit ćemo razumijevanje političke komponente svojstvene današnjoj umjetnosti – umjetnost je i mjesto rada, i mjesto konflikta i... mjesto zabave; ona je prostor sabijanja kontradikcija kapitala, ali i veoma zabavnih te ponekad razornih nesporazuma između lokalnog i globalnog.

PRETENCIONO, KOKETNO I OČARAVAJUĆE

Područje umjetničkog djelovanja prostor je divljih kontradikcija i fenomenološke eksploatacije. Prostor je to odmjerenosti snaga, spekulacija, financijskog inženjeringa te masovne i kvarne manipulacije. No, to je također mjesto zajedništva, pokreta, energije i žudnje. U svom najboljem izdanju, to je sjajna kozmopolitiska arena naseljena mobilnim udarnicima, putujućim trgovcima, tehnološki osviještenim vunderkindima, proračunskim prepredenjacima, supersoničnim prevoditeljima, doktorskim pripravnicima te digitalnim skitnicama i najamnim radnicima. Umjetnički je prostor izražavanja automatiziran, tankočutan, fantastično umjetan. Obično igralište na kojem vlada nemilosrdna kompeticija, a solidarnost je samo strana riječ nerazumljivog značenja. Svijet šarmantnih lupeža, zaboravljenih ljepotica i nasilnika. Danas umjetnost znači i HDMI, i CMYK, i LGBT. Nadasve pretenciono, koketno i ocharavajuće.

Ovakav se nered održao plutajući na čistom dinamizmu velikog broja marljivih žena. Košnica u kojoj se teško i skrušeno radi, dok kapital maše bičem, satkana je od niza suprotnosti. Sve rečeno bitno je za osvješćivanje suvremene stvarnosti. Umjetnost je utkana u našu stvarnost, ona je neuredna, zabrinuta, zamišljena, neodoljiva. Umjesto da prostor umjetničkog djelovanja pokušava predstavljati politiku koja se uvijek događa negdje drugdje, mogli bismo pokušati razumjeti ga kao političan prostor. Umjetnost nije izvan politike, već je politika dio njezine produkcije, distribucije i njezine recepcije. Ako se složimo s navedenim, možemo nadići sferu politike reprezentacije i prigrliti politiku koja stoji pred nama.

S engleskoga preveo Nina Gross. Oprema teksta redakcijska. Objavljeno u časopisu *e-flux* i dostupno na: <http://www.e-flux.com/journal/politics-of-art-contemporary-art-and-the-transition-to-post-democracy/>

Bilješke:

- 1 Nadovezujem se na misao Hongjohn Lina razradenu u njegovoj kuratorskoj izjavi za biennale u Taipeiu 2012. godine. Hongjohn Lin, Curatorial Statement, iz *10TB Taipei Biennial Guidebook* (Taipei: Taipei Fine Arts Museum, 2010.), 10–11
 - 2 Od sedamdesetih godina prošlog stoljeća spomenuto je opisano kao globalni i kontinuirani proces izvlaštenja. Vidi David Harvey, *A Brief History of Neoliberalism* (Oxford: Oxford University Press, 2005.). Što se tiče posljedica raspodjele bogatstva, studija koju je proveo Svjetski institut za istraživanje razvojne ekonomije pri UN-u 2000. godine utvrdio je da 1% najbogatijih posjeduje 40% globalne imovine. Donja polovica svjetske populacije u vlasništvu je 1% svjetskog bogatstva.
 - 3 Jedan primjer uključenosti oligarha vidi: http://www.nytimes.com/2010/04/28/nyregion/28trustee.html?_r=1& Dok se bijenale održavaju od Moskve, Šangaja, Dubajja pa sve do takozvanih zemalja u tranziciji, trebali bismo se suzdržati od razmatranja postdemokracije kao fenomena koji nije "zapadnjački". Schengenski prostor je sjajan primjer postdemokratske vladavine, s cijelim nizom političkih institucija koje svoj legitimitet nisu ostvarile glasajući na općim izborima znatnog dijela populacije koja je isključena iz državljanstva (da ne spominjemo rastuće simpatije Starog svijeta prema demokratski izabranim fašistima). Trenutna izložba "The Potosí-Principle", u organizaciji Alice Creischer, Andreasa Siekmanna i Max Jorge Hinderera, ističe vezu između oligarhije i proizvodnje imidža iz druge povijesno relevantne perspektive.
 - 5 Osvrćem se na semantičko polje o kojem su govorili Ekaterina Degot, Cosmin Costinas i David Riff na 1. uralskom industrijskom biennalu 2010. godine
 - 6 Arendt je mogla pogriješiti govoreći o ukusu. Ukus nije nužno pitanje zajedničkog i općeg, kako tvrdi, nadovezujući se na Kanta. U ovom kontekstu radi se o postizanju proizvodnje konsenzusa, inženjeringu javnog imidža te ostalih delikatnih makinacija, koje se – gle čuda – preobražavaju u povijesnoumjetničke bibliografije. Suočimo se s činjenicom da se politika ukusa ne tiče kolektivnog, zajedničkog, već je usko povezana s pojedincem, kolekcionarom. To nije pitanje podrazumijevajućeg, već nametnutog. Naglasak nije stavljen na razmjenu, već na sponzoriranje.
 - 7 Postoje, naravno, mnoge hvalevrijedne iznimke, pred kojima samo mogu skrušeno pognuti glavu i nakloniti se.
 - 8 O čemu se pisalo u zborniku *Institutional Critique*, Alex Alberro and Blake Stimson (Cambridge, MA: The MIT Press, 2009). Također vidi publikacije: http://eipcp.net/transversal/0106/folder_contents
 - 9 Nedavno je u Henie Onstad Kunstsenter u Oslu javnosti predstavljen zanimljiv projekt Nomedes i Gediminasas Urbanasa – pozabavili su se napetostima između lokalne kulturne i umjetničke scene i Guggenheime franšize. U detaljnoj studiji do posljednjeg detalja analizirali su takovani Guggenheimov efekt. Pogledaj: <http://www.vilma.cc/2G/>
 - 10 Još jedna zanimljiva studija: Beat Weber, Therese Kaufmann "The Foundation, the State Secretary and the Bank – A Journey into the Cultural Policy of a Private Institution" - <http://transform.eipcp.net/correspondence/1145970626#redir>
- Također: Martha Rosler, "Take the Money and Run? Can Political and Socio-critical Art 'Survive'?" *e-flux journal*, issue 12 - <http://www.e-flux.com/journal/take-the-money-and-run-can-political-and-socio-critical-art-%E2%80%9Csurvive%E2%80%9D/>



Temat uredio: Matrin Beroš
(KOME–kolektiv za medijsku edukaciju).
Ilustracije: Nenad Ocmirek



10. HUMAN RIGHTS FILM FESTIVAL

Zagreb 8.-14.12. • Rijeka 12.-16.12.



www.humanrightsfestival.org

FORMA POPUNJENA SADRŽAJEM

POSTAVLJA SE PITANJE TREBAMO LI OD REPERTOARA KOJI JE (PRA)IZVOĐEN NA TRIBINI ČINITI “BAŠTINU” I SAMIM TIME PUKE ENCIKLOPEDIJSKE PODATKE

DARIO POLJAK

49. Glazbena tribina Opatija, od 8. do 11. studenog 2012.

Od 8. do 11. studenog 2012. održana je (još jedna u nizu) Glazbena tribina u Opatiji. Ovogodišnje, 49. izdanje donijelo je tek devet praižvedbi, za koje je teško zamisliti da će ijedna od novih kompozicija postati repertoarnim djelom.

Tribina je “neslužbeno” otvorena koncertom pod naslovom *HR Projekt Junior – Prvo predstavljanje*. Hvalevrijedan *HR Projekt* tako je proširen i na mlade uzraste, a u tome su sudjelovali učenici Glazbene škole Ivana Matetića Ronjgova iz Rijeke te zagrebačke Glazbene škole Pavla Markovca. Točke u kojima su se djeca izmjenjivala kao na tekućoj vrpici bilo je zanimljivo pratiti, jer su nastupala doista talentirana djeca čija je virtuoznost u najranijim godinama došla do izražaja.

Službeno otvaranje tribine upriličeno je koncertom Komornog studija Zagrebačke filharmonije. Prije samog koncerta dodijeljene su nagrade Hrvatskog društva skladatelja; nagradu “Boris Papandopulo” dobio je Zoran Juranić za *Koncert za violu*, dok je nagrada “Josip Andreis” dodijeljena Ivi Lovrec Štefanović za emisiju Hrvatskoga radija “Putovi hrvatske glazbe”. Izbor programa za ovaj koncert (kao ni za ostale koncerte tijekom Tribine) nigdje nije bio objašnjen, pa se iz toga može izvući zaključak da neke okvirne koncepcije programa nije niti bilo, nego je očito svrha bila kataloški predstaviti i izvesti djela tek toliko da bi bila izvedena.

Iako je Tribina prije svega mjesto okupljanja skladateljskog ceha, takav izbor nužno i ne čudi, jer nije moguće ugoditi svima, a s obzirom da je riječ o Hrvatskom društvu skladatelja, valja izvesti djela skladatelja iz cijele države. Ipak, moglo se doskočiti barem tematskom organizacijom koncerata.

**KONCEPCIJE
PROGRAMA NIJE BILO,
NEGO JE OČITO SVRHA
BILA KATALOŠKI
PREDSTAVITI I IZVESTI
DJELA TEK TOLIKO DA
BI BILA IZVEDENA**

VIRTUOZNOST S DOZOM HUMORA Koncerata nije nedostajalo, ali ih nije bilo ni previše. Pritom se istaknuo koncert Tudor/Batoš dua koji čine saksofonist Gordan Tudor i klavirist Ivan Batoš; homogenost njihova nastupa pokazala je kako izvrsno funkcioniraju kao duo, a ne kao saksofon solo uz klavirsku pratnju. Njihova virtuoznost potcrtana je i dozom humora – koji je došao do izražaja u kompoziciji bečkog skladatelja Matthiasa Kranebittera

Ringelreigen 18,4g CO2 – što ne znači da im nedostaje ozbiljnosti koju su pokazali u interpretaciji ostatka repertoara.

Koncert za koji bi se moglo reći da je bio središnje događanje je koncert Cantus Ansambla pod naslovom *Hommage à Marko Ruždjak*. Izborom reprezentativnih djela Cantus je kronološki predstavio djela (prerano) preminulog skladatelja. Nažalost, razina izvedbe nije bila na najvišoj razini, jer se puno više moglo očekivati od inače solidnog ansambla. Začudno je to što za interpretaciju vokalno-instrumentalnih djela nije izabrana česta suradnica Cantus Ansambla Martina Gojčeta Silić, koja je sjajna interpretkinja suvremene glazbe, za razliku od Davorke Horvat, kojoj je nedostajalo više izražajnosti i senzibilnosti za pravilno izgovaranje riječi na stranim jezicima u posljednoj kompoziciji *La Frontera. Poema en varios metros, idiomas, y estilos* za sopran i komorni orkestar.

Hrvatskim skladateljima su se pridružili i skladatelji iz susjedne BiH, koji su se predstavili na jutarnjem izlaganju, a potom je ansambl Sonemus održao i koncert s djelima skladatelja iz susjedne države u večernjem terminu. Skladatelji iz BiH nisu se pokazali zanimljivima, a nastup ansambla Sonemus postao je zanimljiv tek kad je počeo svirati suvremene skladatelje svjetskoga glasa – Xenakisa, Cartera i Bouleza – što govori i o stanju suvremene glazbe susjedne države.

Osim skladatelja iz BiH predstavljen je i vrlo zanimljiv projekt dvoje mladih entuzijasta iz Splita: skladateljice Mirele Ivičević te saksofonista i skladatelja Gordana Tudora. Njihov zajednički projekt *Dani nove glazbe* održan je već četvrtu godinu zaredom i čini se kako su se doista odlučili uhvatiti u koštac s problemom suvremene glazbe glazbe u Splitu, koju se u tom, drugom po veličini gradu u državi, premalo izvodi.

NEUSPIO POKUŠAJ SOUNDPAINTINGA Predstavljen je i okvirni program 27. Muzičkog biennala Zagreb, koji ima i novo umjetničko vodstvom koje sada čine umjetnički ravnatelj Krešimir Seletković i umjetnički savjetnik Frano Đurović. Programska okosnica bit će obilježena ulaskom Hrvatske u Europsku uniju, pa će tema Festivala biti EU: INSIDE/OUTSIDE. Najavljena je i međunarodna suradnja sa Slovenijom (Maribor) i Srbijom (Novi Sad), gdje će biti praižvedena nova glazbeno-scenska djela – jedan balet u Mariboru i opera jednočinka u Novom Sadu.

Glazbena tribina u Opatiji imala je određenu formu koja je bila popunjena (dosadnim) sadržajem, ali nije pruženo ništa više od toga. Sadržaj koji nedostaje opatijskoj Tribini svakako je onaj govorni jer je ipak riječ o tribini. Tek jedan održani okrugli stol nedovoljan je da bi se pokazalo i prokomentiralo stanje kompozicije u Hrvatskoj; ne bi škodilo da je nakon svakog koncerta bila kratka diskusija o (pra)izvedenim djelima.

Ovogodišnja Tribina zatvorena je koncertom iznenađenja pod nazivom *HR im-Projekt*. Riječ je bila o koncertu na kojem su se izmijenili skladatelji i dirigenti kako



Foto: Luigi Opatija; www.fotoluigi.hr



Foto: Luigi Opatija; www.fotoluigi.hr

bi *ad hoc* sastavljenom ansamblu pokušali različitim sugestijama sugerirati što trebaju činiti s udaraljkama koje imaju u rukama ili klavirom i *clavinovom* koje sviraju. *Summa summarum* improvizacije izgledala je kao poprilično neuspjeli pokušaj soundpaintinga. Improvizaciju je umjetnički voditelj Tribine Frano Đurović objasnio kao “radionicu”, kakvih je bilo na samim počecima Tribine, čime je želio najaviti sljedeću, jubilarnu, 50. Glazbenu tribinu.

Time se postavlja i pitanje trebamo li od repertoara koji je (pra)izvođen na Tribini činiti “baštinu” i samim time puke enciklopedijske podatke. Čini se važnijim da Hrvatsko društvo skladatelja i Cantus d.o.o. porade na izdavanju notnih izdanja i CD-ova, jer enciklopedijski podaci će se sami po sebi nametnuti ako je već izgrađen repertoar koji je izvođen na Tribini i ako ima predispozicije postati dijelom standardnog repertoara. **E**

URBANE PARANOJE

DUBSTEP VERZIJA BUENA VISTA SOCIAL CLUBA

KARLO RAFANELI

Mala, *Mala in Cuba*
(Brownswood, 2012.)

Sumnjam da je poznati DJ i izdavač Giles Peterson očekivao dubstep verziju Buena Vista Social Cluba, kada je Malu iz istočnolondonskog dua Digital Mystikz spojio s kubanskim muzičarima i omogućio sessione iz kojih se izrodio ovaj album. Kako god bilo, krajnji rezultat je, bez obzira na očekivanja, potpuno drugačiji od standardnog world music procesa u kojem stranci dolaze u određenu lokalnu zajednicu kako bi se napojili velikim dozama njima egzotične kreativne energije. Ono što je mnogima zasmetalo po meni je najveća vrлина ovog albuma. Naime, Mala je na Kubi samo promatrao jamove lokalnih muzičara,

**MALA IN CUBA
NIPOŠTO NIJE ALBUM
ZA KUBANSKE I WORLD
MUSIC ZANESENJAKE,
NEGO PRIJE SVEGA
PREDSTAVLJA
ZANIMLJIV SUDAR
KULTURA**

snimio koliko mu je trebalo i otpočeo svoj rad na albumu po povratku u London. Neki bi rekli kako je, tretirajući te sessione kao privatnu zalihu sampleova, zapravo počinio

kulturocid. No ovaj album predstavlja nešto više od puke, kurtoazne kulturne razmjene. Tretirajući snimljeno kao sampleove, Mala je svoj boravak na Kubi pretvorio u kolekciju duhova, razlomivši originalne snimke na fragmente uronio je kubanske elemente u prepoznatljivu urbanu vibraciju vlastitog izričaja.

Kubanski elementi su, naravno, još uvijek prisutni, no prepoznatljive perkusije i ritmički piano motivi ovdje se sudaraju s Malinom vizijom urbanog tribalizma, u kojoj valovi programiranih bubnjeva, subbassa i dub efekata zapljuskuju originalne snimke stvarajući, možda i neočekivano, mističan ugođaj. *Mala in Cuba* stoga nipošto nije album za kubanske i world music zanesenjake, nego prije svega predstavlja zanimljiv sudar kultura u kojem nema pobjednika ni gubitnika, već se prije svega radi



o ostvarenju u kojem tradicija predstavlja istovremeno i kostur i duh suvremene urbane paranoje, koja neizbježno prati Malin rad. **E**

KAZALIŠTE

KAKO RADIMO NA PROŠLOSTI?

UZ PREDSTAVE GREBANJE ILI KAKO SE UBILA MOJA BAKA I IZOPAČENI, PREMIJERNO IZVEDENE U BEOGRADSKOM BITEF TEATRU I KOPRODUKCIJI S HARTEFAKT FONDOM

NENAD OBRADOVIĆ

Zašto je čovjek liričan u bolu i ljubavi? Zato jer ta stanja, mada različita po prirodi i orijentaciji, izviru iz najdubljeg i najintimnijeg dna našeg bića, iz značajnog centra subjektivnosti, svojevrstne zone projekcije i radijacije.
— (Emil Cioran)

Nakon ratnih godina, u izraženoj klimi izolacije i vridnosnog iskliznuća, postalo je gotovo pravilo da se svako pitanje koje se tiče nasilne prošlosti ostavi po strani te da se nakon nekog vremena potpuno zaboravi. O neprestanoj potrebi da se zaborav nametne kao jedini mogući iskorak u budućnost pisao je u eseju *Što znači 'rad na prošlosti'?* Theodor Adorno. On kaže: "Postoji želja da se podvuče crta, da se prošlost po mogućnosti izbriše iz sjećanja. Stav da sve treba zaboraviti i oprostiti, mogao bi dolikovati samo čovjeku kojem se desila nepravda, zagovaraju suučesnici ljudi koji su tu nepravdu i počinili. Jednom prilikom sam u jednom znanstvenom sporu napisao: u kući dželata ne govori se o konopcu, inače se javlja resantiman. Ali to što se tendencija nesvjesnog, ili ne baš sasvim nesvjesnog odbijanja krivnje, tako apsurdno povezuje sa zamišlju o radu na prošlosti, dovoljan je povod za razmišljanja o onome što i danas širi takvu jezu da čovjek oklijeva da ga i nazove pravim imenom... Ljudi se žele osloboditi prošlosti: opravdano, jer se u njezinoj sjeni uopće ne može živjeti, i jer strahote nemaju kraja ako se krivica i nasilje svaki put iznova plaćaju krivnjom i nasiljem; neopravdano, jer je prošlost od koje se želi pobjeći još veoma živa". Dakle, Adorno ukazuje na trend pokušaja zaobilazanja istine, skrivenog suučesništva i šutnje spram teških zločina iz prošlosti, ali i nepravdi kojima svjedočimo danas kao što su nasilje, rasizam ili homofobija. Nedvosmisleno je naglašeno u citiranom pasusu i to da se čovjekovo stanje oklijevanja počesto pretvara u trajnu laž na temelju koje se teži izgraditi neko bolje, valjda pravednije

društvo. Drugim riječima, rad na prošlosti zahtijeva nedvosmisleni težnju za istinom, ali u isto vrijeme traži od svakog pojedinca da se izdigne iz "cool historizacije", kako piše Lothar Baier, i u svoj život unese i dozu krivnje.

Da će se naša civilizacija odmjeravati u odnosu na stav prema stvarnosti logora, riječi su koje se vežu za Danila Kiša. Samo deceniju nakon ovih riječi, pomalo proročkih, na tlu bivše Jugoslavije dogodit će se rat koji će u svoju krvavu mašineriju uključivati i postajanje koncentracijskih logora. To logorsko iskustvo ostavlja nemjerljive posljedice na preživjele pa se i recepcija takvog strašnog mučilišta, koje podsjeća na strahote logora Drugog svjetskog rata, uzima uz oprez i rezerviranost.

NEISKORIŠTEN DRAMSKI POTENCIJAL Upravo je tema logora u jednoj osnovnoj školi u Bosni i Hercegovini, gdje danas djeca spremaju priredbe, nesvjesna da su ti prostori bili mjesta krvoločnih zločina, poslužila Tanji Šljivar, mladoj dramskoj spisateljici, da napiše komad *Grebanje ili kako se ubila moja baka*. Ovaj dramski tekst nedvojbeno je kvalitetna i poticajna dramatika, eksplozivnog jezika i dinamičnih linija, kakva našoj kazališnoj sceni i nedostaje. Autorica je svoj osjećaj za društveno dokazala i tekstem *Pošto pašeta* prema čijem se predlošku igra istoimena predstava u Ateljeu 212. Njezine preokupacije kreću se od tema bosanskih poslijeratnih godina,



U GRADU GDJE SE U PROGONU DRUGAČIJIH POTEŽE ZA NACISTIČKIM METODAMA, FIZIČKIM KAŽNJAVANJEM I DRUŠTVENIM PREZIROM, 33 GODINE POSLIJE LONDONSKE PREMIJERE DOGAĐA SE PREDSTAVA KOJA NEDVOSMISLENO I ESENCIJALNO PRIKAZUJE POVIJEST NASILJA PREMA HOMOSEKSUALCIMA,



KAZALIŠTE SE MOŽE SHVATITI KAO SVOJEVSRNO PROMETEJSTVO ILI EKSKLUZIVNI POGLED OKRENUT KA MALIM SKUPINAMA LJUDI, ALI JE U OVOM SLUČAJU PREVLADALO MIŠLJENJE DA JE SVAKI UMJETNIČKI ISKORAK I ODGOVOR NA NASILJE

gdje se ožiljci rata još uvijek osjećaju i bole kao živa rana, do osobnih lomova koje proizvodi društveni sistem i nerazriješena prošlost naših očeva. Sličnih se tema dotiče i tekst *Grebanje ili kako se ubila moja baka* postavljajući svoju narativnu osnovu kroz likove učenika osnovne škole koji skupa s učiteljicom spremaju priredbu u jednoj od fiskulturnih sala čija je namjena tijekom rata bila posve druge prirode. Naime, brojni školski objekti u ratu su poslužili kao surova mučilišta i mjesta koncentracijskih logora, da ponovimo, prvih u Europi nakon Drugog svjetskog rata. U tim se okvirima kreće dramska radnja, upotpunjena još dječjim pričama o osobnim strahovima u poslijeratnoj sredini, ali i njihovom međusobnom "obračunu" oružjem naslijeđenim iz proteklog rata.

Ali što se događa sa scenskim uobličjenjem ovoga teksta koje je u beogradskom Bitef teatru postavila mlada sarajevska redateljica Selma Spahić? Je li predstava *Grebanje ili kako se ubila moja baka* opravdala predznak angažiranosti i društvene, pa i povijesne kritike s kojom se medijski predstavila prije premijere? Ako se u obzir uzmu ranije produkcije Hartefakt fonda i Bitef teatra, primjerice predstava *Hipermnezija*, i kvaliteta recentne produkcije, čija se premijera nakon Zenice odigrala i u Beogradu, može se ostati prilično zatečen. Prije svega činjenicom da se predstava *Grebanje ili kako se ubila moja baka* svrstava u žanr angažiranog i političkog teatra, onoga koji nadilazi klasične obrasce realističnog kazališta, iako se njezini dometi zadržavaju u ispraznim slikama, bez suštinskog angažmana, koje se previše ne sukobljavaju s osobnim, ali ni društvenim demonima, ponajprije nacionalizma i prešutnog odobravanja zločina.

BEZ SREDIŠNJE IDEJE Redateljica Selma Spahić narativni tijek drame prenosi dosljedno i iz njegovog okvira ne izlazi, iako se tekst Tanje Šljivar može scenski "upakirati" na razne načine. Drugim riječima, redateljica predstavi oduzima iskru angažiranosti upravo pokušavajući da prikaže heterogene probleme poratne stvarnosti koje guramo pod

tepih, gubeći iz vida središnju ideju na kojoj se predstava gradi. To zapravo i jest najveći problem ove predstave; njezina je potreba da kaže puno, što dovodi do toga da na kraju ne kaže gotovo ništa. Općoj neuvjerljivosti i slikama koje neprestano izmiču pridonosi i glazbena podloga, prisutna tek kao znak koji se brzo gubi iza scene, kao i nemaštovita, ambijentalno opravdana scenografija, scenski nedovoljno iskorištena. U tako skrojenom labirintu redateljskih postupaka i jedva prisutnih popratnih efekata, predstava je ostala nedorečena, raslojena do nerazumljivosti, a dodatno iznijansirana bosanskim humorom, tek u naznakama.

Predstava *Grebanje ili kako se ubila moja baka* postavlja važna pitanja čiji su odgovori možda još strašniji i bolniji. Naslijede teških zločina, nasilja i nacionalizma čije posljedice osjećamo i danas, kao i lice-mjerno skrivanje iza neke nedefinirane budućnosti u koju idemo preko krvavih tragova iz prošlosti, teme su koje zaslužuje pozornost, ponajviše u teatru. Ali, način na koji se ova predstava odnosi spram spomenutih patologija samo dodatno potvrđuje stav koji postaje pravilo, a koji glasi: *zaboravimo više prošlost, mislimo na budućnost.*

TEMA O KOJOJ NE PRIČAMO GLASNO Samo nekoliko dana prije premijere predstave *Izopačeni*, koja tematizira povijest brutalnosti prema homoseksual-

cima, u Beogradu je zabranjeno održavanje parade ponosa, a veliki broj uniformiranih lica osiguravao je umjetničku izložbu na istu temu. Stoga, u gradu gdje se u progonu drugačijih poteže za nacističkim metodama, fizičkim kažnjavanjem i društvenim prezirom, 33 godine poslije londonske premijere događa se predstava koja nedvosmisleno i esencijalno prikazuje povijest nasilja prema homoseksualcima, potencirajući pogubnost nasilja koje traje do danas, a koje promatramo gotovo bez riječi

Dramu *Izopačeni* američki dramatičar Martin Sherman napisao je krajem sedamdesetih i kroz lik Maxa približio tada još uvijek konzervativnom društvu pitanje stradanja homoseksualaca za vrijeme holokausta. Dakle, drama *Izopačeni* iz povijesnog kuta otvara teme koje se počesto skrivaju, o kojima se šuti ili koje nasilno bivaju gurnute na marginu. U vrijeme objavljivanja drame Shermanov tekst se prima bojažljivo, da bi potom doživio nekoliko filmskih adaptacija, a svakako je najpoznatija ona iz 1997. u britansko-japanskoj produkciji i režiji Seana Mathiasa s Cliveom Owenom u glavnoj ulozi.

Priču o progonu homoseksualaca Sherman donosi kao jedan povijesni segment brutalnosti čije se reference osjećaju do danas. Drugim riječima, Sherman ne piše samo o zaboravljenoj činjenici da je tijekom Drugog svjetskog rata uhićeno oko sto tisuća ljudi optuženih za homoseksualnost i da se velik dio njih, označen ružičastim trokutom, našao u surovim logorskim uvjetima, već ispituje i društvene pa i povijesne reference takvog nasilja čije brutalne obrasce, od logorskog mučenja do zatvora u četiri zida, slijedimo bez pogovora.

IZLAZAK MUŠKOG TIJELA IZ ORMARA *Izopačeni* u redateljskoj postavci mladog redatelja Andreja Nosova i dramaturškoj obradi Filipa Vujoševića, gledatelja zaokupljaju na dvije razine. Ponajprije, predstava poziva na društvenu odgovornost, apostrofira ljudsku šutnju i slabost pred patnjama i bujicom nasilja čije se lice prikazuje kroz scensku prisutnost logorskih mučenja. S druge strane, ljubavna priča u vrijeme rata prikazana je bez imalo patetike i pokušaja poigravanja emocijama gledatelja. *Izopačeni*, ako i jesu svoju osnovu izgradili na emociji, svoj konačan scenski oblik dovršili su kroz bliskost koja gasi svaki oblik banaliziranja potenciranog pitanja. U tom smislu, osnovna vrijednost ove predstave nalazi se u činjenici da se krenulo težim, ali ljekovitijim putem scenske *dekonstrukcije* nasilja te da se u tom postupku nije dalo mjesta površnosti ili općim mjestima koja bi "kupila" gledatelja.

Činjenica da se odmaklo od ustaljenih prikaza tema diskriminacije i nasilja otvara širok spektar referentnih mjesta prisutnih u

ovoj predstavi. Pored povijesnog okvira, primjetnog kroz brutalne prizore nasilja i logorskih poslova "s osnovnom namjerom da vas izlude" kao što je hodanje po pijesku, koje zauzima veliki dio predstave, osobnog propitivanja bliskosti i ljubavi, tu je i onaj kazališni, dakle reprezentacijski izraz. Naime, predstava *Izopačeni* reprezentira muško tijelo kao središnji objekt izvedbe i po prvi put na beogradskoj sceni ruši barijeru tijelo/glumac i izvodi muško tijelo "iz ormara".

Spomenuti scenski okviri ne bi bili izgrađeni tako slojevito bez odgovornog redateljskog pristupa. Andrej Nosov, iako na početku redateljske karijere, pokazao je interesantnu i promišljenu tehniku pristupa sceni, suprotstavljajući se dosada prevladavajućem psihološkom realizmu na domaćim kazališnim scenama. I pored početnih slabosti, pojedinih redundantnih mjesta koja se teško mogu opravdati, poput početne scene predstave s lakim notama i raspojasanim muškim tijelima, vidljiva je suštinska potreba da se redatelj odredi, što i jest njegov najvažniji zadatak, i da na taj način prodre duboko u srž problema koji istražuje.

PLESNE TOČKE KAO NAJJAČI ADUT PREDSTAVE Središnja tema predstave dodatno je istaknuta s dva nezaobilazna elementa. Prvo, plesne partije igrača Bitef Dance Company Miloša Isailovića i Strahinje Lackovića, u koreografiji Bojane Mišić, potvrđuju da se radi o trenutno najtalentiranijim mladim plesačima suvremenog plesa u Srbiji, koji se podjednako dobro snalaze u dramskom teatru, a to su dokazali i nastupom u predstavi *Maja i ja i Maja*. Dvije solo točke koje su izveli tijekom predstave još jednom su potvrdile raspon njihova talenta; Isailović igra predanije i preciznije, "gutajući" scenski prostor svojim pokretom, dok se Lacković igra između ozbiljnosti i bojažljivosti; prva je istaknuta njegovom scenskom pojavnošću, a druga prisutna u koncentriranim i efektinim trzajima tijela koje nam podastire ovaj plesač.

Redateljska postavka i središnja tema, uključujući i život u Berlinu prije nacističkog terora, istaknuti su inspirativnom scenografijom Mie David. U prevladavajuće tamnom prostoru, scenografska rješenja poput lutaka razasutih po podu ili pijeska koji glumci prosipaju iz vreća da bi se u njemu potom kretali pojačavaju dramski naboj, na određenim mjestima postaju znak za sebe, upečatljivi odraz nasilja koji gledamo na sceni, a počesto i uživo.

Glumački ansambl emanira pripremljenost i koncentriranost. Dovoljna je samo jedna gesta Branka Cvejića da nasmiče gledalište, kao što je i jedan pogled Albana Ukaja dovoljan da izazove emotivnu iskru. Uz spomenute plesače, ponajbolju ulogu ostvaruje Radovan Vujović, mladi glumac koji pokazuje svoju najvredniju glumačku osobnost, a to je sposobnost da se nezamislivom lakoćom kreće od tragičnih heroja do komičnih luzera, a da pritom niti u jednom trenutku ne igra s afekcijom ili poteškoćama.

SKUPOCJENI IZLOZI BESMISLA Predstava *Izopačeni* Bitef teatra ostavlja dojam redateljski zaokružene, reprezentativno opravdane izvedbe čije su središnje smjernice okrenute ka heterogenim scenskim izrazima. Pored toga, njezina je snaga u izrečenoj poruci, izravno suprotstavljenoj onima koji žive ljudi ograničavaju receptima. Ona je ujedno i oštrica protiv tvrde repertoarne politike na kazališnim scenama Beograda čije uprave zaboravljaju riječi Jeana Duvignauda: "Kazalište osjeća više nego bilo koja druga umjetnost potrese koji razdiru neprestanim korjenitim promjenama ispunjeni društveni život, ono teško kretanje slobode koja čas polako napreduje upola savladana raznim stegama i nepremostivim teškoćama, a čas se silovito ispoljava u nepredvidljivim naglim razmasima". Dakle, ako kazalište šuti, onda zasigurno nema pomoći.

Dvije analizirane predstave, iako različitih estetskih postignuća, važne su repertoarne stavke u beogradskoj sredini. Njihovo izvođenje pokrenulo je i dodatne polemike o akcentiranim pitanjima što se može shvatiti kao nemjerljiva kvaliteta ovih predstava. Dakle, kazalište se može shvatiti kao svojevršno prometejstvo ili ekskluzivni pogled okrenut ka malim skupinama ljudi, ali je u ovom slučaju prevladalo ono drugo, točnije mišljenje, da je svaki umjetnički iskorak i odgovor na nasilje, netoleranciju i grubu malograđanštinu kojoj smo izloženi svakako vrijedan poduhvat u društvu koje se ogleda, kako je pisao Krleža, u skupocjenim izlozima besmisla. **E**



KOLEKTIV ŠKART

SAMIZDAT I SAMODAT –
ODGOVORNE AKCIJE

S KOLEKTIVOM ŠKART (ĐORĐE BALMAZOVIĆ ŽOLE I DRAGAN PROTIĆ PROTA) RAZGOVARAMO POVODOM SKORE OBLJETNICE 4. RODENDANA PESNIČENJA, A RETROAKTIVNO POVODOM GOSTOVANJA DAVIDA ALBAHARIJA I NAVEDENOGA KOLEKTIVA NA VEČERI PEČATIRANJA I POETIRANJA U BOOKSI (ZAGREB, 11. RUJNA).

SUZANA MARJANIĆ

Kao što navodite na svojoj web-stranici, osnovani ste kao kolektiv 1990. godine na Arhitektonskom fakultetu u Beogradu. Eto, podsjetite nas, po ne znam koji put, kako je došlo do okupljanja kao i do prožimanja dizajna i poezije u tim prvim kolektivnim nastupima. Navedeno podsjećanje odnosi se na mladu generaciju koja je isto bila vidljiva u Booksi; istina, u nešto manjoj mjeri od one generacije koja je tih ratnih godina bila u najboljim dvadesetima, ali im je politički krenizam oduzeo i ono što im život besplatno nudi – mladost, a mnogima nažalost i život.

— **Žole:** Na Arhitektonskom fakultetu, gde smo studirali, otkrili smo grafički atelje, skriven iza ofingera u likovnom kabinetu, očistili ga od dvodecenijske paučine i pitali profesora da nas nauči grafičkom zanatu. Vežbajući zanat, tehnike bakropisa, akvatinte, suve igle, linoreza i linogravure, eksperimentisali smo sa rečima i slikama. Jedan od nas je već pisao pesme, drugi je voleo da crta, i onda smo to kombinovali – pravili smo pesme koje “izgledaju”, nešto nalik signalističkoj poeziji. To su i počeci našeg “dizajna”.

— **Protas:** Sam proces štampanja grafike je beskrajno zahtevan i zanatski složen. Hladno i toplo pripremanja ploče, potapanje papira, bučkanje kiseline, ukradene sa hemijskog fakulteta, koja se mešala gušćijim perom... I stalno brisanje, brisanje, brisanje. Tona otpadaka zbog par perfektnih otisaka. Shvatili smo da nas u tom procesu, ustvari, više zanima greška, trag procesa, nego sam numerisani samozadovoljni otisak. Zato i tada smo se i nazvali ŠKART.

SAMIZDAT – SAMODAT!

Kako je došlo do bavljenja vizualnom poezijom, ali istovremeno i okrenutost organizaciji inicijativa socijalnog karaktera; često pritom ističite kako djelujete kao multipraktik organizam. Na koji ste način u tim počecima socijalnoga angažmana uključivali i svoju poeziju?

— **Protas:** Već 1991. izašle su *Pesme koje su pobege*, samizdat knjiga u sedam primeraka u ediciji *Ne mora ništa za početak*. Svaka od 20 pesama je imala svoj razlog za begom, između ostalog *Pesma koja je pobešla jer ne trpi dve susedne pesme*. Dolazilo je doba eskapizma, odustajanja i sklanjanja u zaštićene, lične prostore. Nakon tog iskustva bibliofilskog knjižurka koji ne dođe ni do koga, osim do sedam odabranih adresa, odlučili smo da krenemo upravo kontra. Jasno i glasno, na ulicu, među neodabrane.

— **Žole:** Protas je posle, 1992. godine, napisao ciklus od 23 pesme koje je nazvao *Tugama – Tuga potencijalnog putnika, Tuga potencijalnog povrća, Tuga potencijalnih pušaka, Tuga potencijalnog pobjednika, Tuga potencijalnih potrošača* itd. Te pesme su odgovor na okruženje u kojem smo živeli. Nastale su kao reakcija na suludu politiku koja je Jugoslaviju odvela u rat. Odštampali smo ih u sitotisku, ručno ispečatirali i izašli na ulicu da ih delimo. Ljudi su ih, isprva, većinom odmah bacali u prvu korpu za smeće...

— **Protas:** ...ali su kasnije već počeli da ih sakupljaju i razmenjuju, putuju sa njima i kače po raznim mestima... Tako je ulica definitivno postala naš glavni prostor distribucije. Samizdat – samodat!

MUŠKE VEZILJE

Tko sve čini kolektiv; naime, tu su npr. žene i muškarci koji vezu, odnosno često navodite kako je Škart ameboidni organizam. Zanima me nadalje koji su to muškarci koji vezu i vezu li još uvijek te kuhinjske krpe, zidnjake koje su naše bake stavljale obično iznad ili pored bijeloga štednjaka Gorenje?

— **Žole:** Kolektiv čini nas nekoliko. Uvek smo želeli da radimo u većim kolektivima. Imamo mnogo saradnika. Za nas

je veoma važno deliti rad, mišljenje i iskustvo. Muške vezilje nažalost nisu redovne u svom vezu. 2007. i 2008. su napravile nekoliko javnih akcija, ali od tada su se ulenjile.

— **Protas:** Joj, baš nisi u pravu. Evo, ovih dana se dogovaramo da ponovo nastavimo. Za razliku od ženskih saradnica, vezilja *Novih kuvarica/zidnjaka*, koje svoje radove rade kod kuće i onda ih javno, već gotove, izlažu na ulici ili scenski predstavljaju na javnim nastupima, *Muške vezilje* već samim svojim imenom dovoljno iritiraju. Akcije su uvek u javnom prostoru, restoranu, trgu, muškoj berbernici, autobuskoj stanici, vozu, svugde gde muškarac nikako ne bi trebalo da “ženski” sedi i veze. Radili smo to svugde, od Beograda do Azerbejdžana, i svaki put su reakcije bile drugačije. “Nikad se nećeš takav oženiti”, dobacivali su na pijaci u Gruziji. “Ovo je kraj sveta”, uzviknuo je čovek u Gdanjsku, videvši nas petoricu kako vezemo na klupi u glavnoj ulici.

DJECA, 4. RODENDAN
PESNIČENJA

Recite nam kratko nešto o akciji *Pesničenje*, za čiji naslov navodite da nastaje kao igra riječima između borbe pesnicama i pjesničkoga susreta u kojima se susreću multipraktik poetski izrazi. Naime, podnaslov tih *Pesničenja* glasi *Trening aktivne poezije, u smislu sukoba raznorodnih poetskih formi*.

— **Žole:** *Pesničenje* je scena otvorena za sve koji žele da izađu i kažu ili otpjevaju svoju pesmu. Ono uključuje i izlaganje javnih građanskih predloga ili komentara, predstavljanje kratkih filmova, kantautora, novih muzičkih grupa. Tu se susreću, ili sukobljavaju, ne samo raznorodne poetske forme, nego i izvodačke forme – čitanje poezije, pevanje, performans, kratki film i ilustracija (kao pozadina izvodačima).

— **Protas:** U novembru radno slavimo 4. rodendan *Pesničenja* i 38 izdatih knjiga istoimene edicije samizdata. Knjižice se štampaju novcem prikupljenim od ulaznica i dele besplatno na sledećoj priredbi i po školama. Perpetuum mobile u praksi.

Inače, radimo i *Dečija Pesničenja*, kao i *Seosko-školska Pesničenja*. Pre par dana bili smo u selu Rošci na planini Kabljar, u osnovnoj školi koja nije obnavljana od 1931. godine. Klinci su stvarno neverovatni. Tu vidiš da mlada seoska deca imaju znatno bogatiji rečnik i svojeglavije pesničke forme. Posle škola, u insistiranju na uniformnosti, sve te neočekivane ideje sistematski saseče i ukalupi. Pokušavamo da ih izvučemo na vreme. Objavili smo već knjižicu seoske dečije poezije *Mostova nam nikad dosta / Svakoj reci po 3 mosta*.

VIZUALNA, PERFORMATIVNA I
POP-KULTURNA POEZIJA

Pritom se kao poetska forma koju je odabrao Škart obično ističe vizualna poezija. Nešto ste već rekli o tome kako je došlo do Vašega otvaranja prema vizualnoj poeziji. Recite, tko je danas pored Vas u Vašoj zemlji posvećen toj poetskoj formi?

— **Žole:** Da, odgovor na ovo pitanje je dat na početku teksta. No mogu pridodati da je do otvaranja ka vizualnoj poeziji došlo delimično zbog uticaja koju je na nas imala konceptualna umetnost 70-ih. Međutim, mi to nismo previše dobro proučavali niti pratili (bar ne ja), nego smo sami eksperimen-



tisali. Ustvari, imali smo neke gumene pečate sa slovima, kupljene u Čehoslovačkoj, i onda smo se igrali tim pečatima ispisujući pesme. Možda je to najbolje reći za početak.

— **Protas:** Zanimala nas je ne samo vizuelna, nego i performativna, pa i pop-kulturna poezija. Drago mi je da sam upravo tim putem, ranim punk-eksperimentima sa sobnim bendom *Veseli utopisti*, osnovanim sa školskom drugaricom Natašom Stanković, sada učiteljicom, probijao prve ograde izvodačke umetnosti i upotrebnosti poezije.

Što se tiče domaće scene, oslušujemo je preko *Pesničenja* i uvek obrađujemo novim nepredvidljivim formama. “Tražila sam tatu u blatu”, rekla nam je depresivna profesorka književnosti, čitajući lenju svoju pesmu proleto u zbornici, u jednom selu. Otac alkoholičar, koji ju je zlostavljao, nedavno je umro i ona se pesmom obračunava sa svim talozima prošlosti. Skrivenog pogleda, masne kose, istegljenog džemperu, ali i glasom pobune, bila je najsnažnija vizuelna pesma koju sam skoro video.

Nadalje, kao moto svoga djelovanja navodite slogan “arhitektura ljudskih odnosa”. Recite, kakva je današnja arhitektura ljudskih odnosa na ovom “europskom” Balkanu? Bi li se mogla opisati, kako je to *Krleža neprestano varirao u svojim dijagnozama, kao diluvijalna noć nad našim urbanim pećinama?*

— **Žole:** Za nas je arhitektura ljudskih odnosa rad na međusobnom odnosu tokom rada, rad na tome da nam zajednički rad što više prija. Odnosi među ljudima su nam važniji od samog proizvoda. Ako je sâm rad zadovoljstvo, vrlo je verovatno da će i rezultat biti dobar. Tako mi mislimo, što nas ne sprečava da često ulazimo u rasprave pokušavajući da argumentujemo svoje ideje.

Ne znam kakva je arhitektura ljudskih odnosa na ovom Balkanu – više znam kakva je u našem neposrednom okruženju (ne mislim na rad u grupi, nego na sredinu u kojoj živimo). U sredini u kojoj živimo je arhitektura ljudskih odnosa loša. Solidarnost nam dramatično nedostaje.

AKCIJE, PERFORMANSI

Zadržimo se na Vašim izvedbama, akcijama i performansima. Naime, kako ste odlučili da tu arhitekturu ljudskih odnosa i izvedbeno promovirate, podsjetite nas na Škartovu prvu javnu akciju.

— **Žole:** Prva javna akcija je bila lepljenje plakata 1991., po ulicama Beograda, svakog ponedjeljka oko 4 ili 5 sati ujutru. Na plakatima, koji su bili urađeni u sitotisku u malom tiražu,



Horkeškart, koncert u Rijeci, 2006, foto: Škart dokumentacija

su bile naše pesme, iscertane ili ispisane gumenim pečatima. Akciju je pratio radio džingl koji je išao na radiju B92 u emisiji *Skicen blok* Darke Radosavljević.

Kako ste koncipirali izvedbe pod nazivom K/Horovi?

Žole: *Horovi* su nastali 2000. godine kao želja da se proširi broj saradnika. Muzika, praćena odgovarajućim tekstom (ili obrnuto), može lakše da prenese poruku. Opet je ulica bila naše glavno mesto izvođenja, jer smo hteli da nas čuju svi, slučajni i namerni prolaznici. Takođe, važno je reći da su svi mogli da pevaju – nikada niko nije proveravan da li ima ili nema talenat za muziku. Dakle, svi mogu da pevaju!!

Prota: Dugo sam pevao u horovima i sećam se svih tih groznih uniformi i repertoara. Hihih, naš hor je imao bele sintetičke rolke i crvene “nehajno vezane” kravate na bele tufnice. Hijerarhija svetog dirigenta se nikada nije dovodila u sumnju. Zato smo odlučili da iz školskog socijalističkog iskustva izvučemo najbolje – kolektivni duh, antifašističko i akcijaško nasleđe – i ukrstimo ga s novijim formama konceptualnih nastupa, aktivizma i subkulturnih muzičkih formi.

Nadalje, kako ste koncipirali akcije Your shit your responsibility te akciju Nahranite se?

Žole: *Your shit your responsibility* je akcija kojom smo 2000. godine hteli da upozorimo na ličnu odgovornost. Nastala je kao plod saradnje sa belgijskim fotografom Peterom De Breyuneom, koji nas je zamolio da napravimo nešto čime bi markirao bezbrojna pseća govanca na ulici ispred njihovog stana u Bruxellesu. Mi smo onda smislili znak, pola-čovjek pola-pas uz koji smo dodali i slogan – “Tvoje govno tvoja odgovornost” – želeći da kažemo da je svako odgovoran za ono što radi. Napravili smo nalepnice, plakate, bedževe i zastavice, koje smo zabadali u pseća govanca po ulicama. Neke ulice su bile prepune tih zastavica na kojima je pisalo “Tvoje govno tvoja odgovornost”.

Akcija *Nahranite se* nastala je kao želja da se pitamo – dokle možemo da izdržimo? Šta je potrebno da bi se čovek odlučio na akciju? Koliko bede i jada čovek može da podnese i istrpi, pre nego što kaže – sada je dosta! Zato smo 1999., koja je bila još jedna u nizu mizernih godina, napravili te plakate gde smo pitali – Nahranite se! Obucite se! Ogrejte se!, jer su te osnovne ljudske potrebe tada izgledale kao skoro nemoguće većini ljudi.

Recite nam nešto o akcijama Kuponi i Šetnja.

Žole: *Kuponi* su nastali 1997., u početku kao rešenje za festival posvećen Wilhelmu Reichu koji se zvao *Žudnja za životom*. Prvi kupon je bio kupon za orgazam. Potom su usledili ostali kuponi koji su bili kuponi za osećanja, umesto za materijalne vrednosti. Kupone smo takođe delili na ulici prolaznicima, uz objašnjenje. Sledili su kuponi za čudo, za protiv, za opuštanje, za strah... Oni su bili kao neko pomoćno sredstvo za komunikaciju.

Akciju *Šetnja* čine kartončići koje smo napravili u trenutku kada je policija blokirala glavnu ulicu u Beogradu, u želji da spreči demonstrante da šetaju. Kartončići su bili ohrabrenje da šetnja mora da bude slobodna.

Prota: Te *Propusnice za slobodno hodanje u svim pravcima* pravili smo u sobnoj radinosti, ručno pečatirali i delili po ulici, tokom 88 dana protesta 1996./97. godine, mahom u ranojutarnjim satima kada na ulicama nije bilo salonskih šetača-demonstranata, nego samo najupornijih, anonimnih aktivista. Ručno smo ih pečatirali i delili najupornijim, ranojutarnjim anonimnim demonstrantima, prilikom 30-dnevno-noćnog konstantnog stajanja u akciji *Kordon protiv kordona*, čijim proborom su se demonstracije i završile.

AKCIJA S DAVIDOM ALBAHARIJEM

S Davidom Albaharijem surađivali ste u svojoj prvoj akciji Tuga iz 1992. godine. Kako je koncipirana ta prava akcija i kako je došlo do ove ponovne suradnje u Booksi gdje se David Albahari predstavio multimedijalnim interaktivnim radom Pisac je pečat, a vi ste se brojnim okupljenima predstavili multimedijalnom izvedbom Pesme koje su pobegle iz svojih samizdat izdanja.

Prota: Neko vreme smo grafički uređivali *Književnu reč*, gde je i Albahari saradivao. Tamo smo ga i pitali da nam prevede *Tuge* na engleski. Žole je već pričao o ovome. Osim samih knjižica, izvodili smo i radio-tuge na Studiju B i Radiju B92, i lepili plakate sa foto-dokumentima Vesne Pavlović. Akcije su trajale 9 meseci, zaključno sa *Tugom potencijalnog polja*, akcijom kačenja pesama u usred-nigde polju, na stabljike suncokreta, s obzirom da smo obojica sa banatskih ravnic.

Neposredno pre nastupa u Booksi počeli smo s Albaharijem da radimo na seriji potpisnih pečata. Srećemo se u istoj poslastičarnici, jedemo krempite i smišljamo lude pečate. Premijerno su korišteni u Booksi, kao i hor kokošaka, tek osnovan. Ali o tome neki drugi put...

Svoje akcije obično određujete kao ulični samizdat/samodati akciju. Koje biste grupe, kolektive iz Vaše zemlje jednako tako odredili tom izvedbenom strategijom?

Žole: Ne poznajem dovoljno grupe i kolektive koje se bave sličnim akcijama.

Prota: Ima odličnih jednokratnih akcija. Vranjanska grupa neguje akcije nedeljenja ičega, ustvari – mahanja nepoznatima pored ceste i pored pruge. Poslednji put kad sam ih video, plakao sam dva sata u autobusu, sakriven iza one prašnjave prozorske zavese. Saša Marković Mikrob je imao genijalne akcije deljenja maski-vizuelnih pesama. Verovatno ih ima još...

ŽENE U CRNOM, MAGNET, LED ART...

Kakva je situacija danas s Magnetom ili pak kolektivom Led Art? Jeste li međusobno surađivali na nekim projektima? Magnet je tako često isticao kako je njihov cilj bio da javnosti, odnosno nama kao šutljivoj i tromoj većini, predstavi kreativan i nenasilan način za masovnu borbu protiv ondašnjega totalitarnog režima, odnosno kako to često Nune Popović ističe da je svaka akcija uvijek imala u fokusu subverziju nekih centara moći tog režima: Slobodana Miloševića, policiju, Radio-televiziju Srbije, Srpsku akademiju nauka i umetnosti, Udruženje književnika Srbije, Srpsku pravoslavnu crkvu, Narodnu banku Srbije, političku opoziciju.

Žole: Ne znam šta se dešava sa Magnetom ili Led Artom, ali njihov rad veoma cenim. Oni su pokazali hrabrost kada je trebalo. Sa Led Artom saradujemo povremeno kada radimo sa *Ženama u crnom*, hrabrom aktivističkom grupom.

Prota: Prisustvovali smo onoj Magnetovoj *FaluSloba* akciji i hapšenju. Sećam se da smo zvali roditelje jednog prijatelja, ošamarenog pa uhapšenog, da se ne brinu ako im se sin te večeri ne vrati kući – “samo je uhapšen”. Danas su čitljive naše tadašnje strateške razlike: Magnet i Led Art su išli glasno i argumentovano u javnost i medije, a mi smo insistirali na anonimnosti. Odatle nam, valjda, i kontinuitet i stalna promena forme akcija. Ako si nepročitan do kraja, nova reč je dozvoljena i moguća.

Kako komentirate da se npr. monografija kolektiva Magnet još uvijek ne može kupiti ni u jednoj zagrebačkoj knjižari, a ni posuditi ni u jednoj knjižari diljem ove propale naše?

Prota: Za *Zarez* sam saznao kod prijatelja iz *Kulturnog centra Točka* u Skoplju! U Zagrebu vas niko nije spominjao. Isto je, nažalost, sa Magnetom. Pre par dana sam, slučajno, prvi put video njihovu monografiju, stidljivo smeštenu u jednoj zabačenoj polici beogradske knjižare. Niko mi je nije ni spomenuo ni preporučio. Voleo bih da sam čitao neke prikaze ili komentare. Ali mi nemamo ni *Zarez* i stvarno smo ljubomorni, da znate. Ne čekajte da na Magnet odreauguju salonske knjižare. Zovite ih na neki razgovor. Povežite se sami.

Poznato je da ste na 12. venecijanskom bijenalu arhitekture, 2010. godine, predstavljali svoju zemlju projektom Klackalište – poligon neravnoteže. Koliko Vam je navedeni nastup otvorio vrata svjetskih izložbenih centara?

Žole: Ne previše, a iskreno, ne znam šta bismo sa tim otvorenim vratima svetskih izložbenih centara radili. 2011. bili smo pozvani u London, na izložbu *Urban Psychic Garden*, gde je klackalište stajalo na raspolaganju tokom tri letnja meseca građanima da se igraju, u društvu divne bašte načinjene od biljaka koje pomažu zdravlju. To je bila lepa, edukativna i zabavna izložba, bašta i klackalište u centru grada. A naša najveća želja je bila da se to klackalište instalira negde i da deca i odrasli mogu da se igraju. Nedavno su u Bitoli napravili dve klackalice po našim crtežima, i te klackalice su ostale tamo u parku. Pričinjava nam zadovoljstvo da naš rad može nekome da koristi.

Prošle godine u sklopu riječkog rezidencijalnog programa Kamov sudjelovali ste na festivalu Hartera gdje ste izveli svoj program Pesničenje, trening aktivne poezije koji okuplja pjesnike izvan glavnih literarnih tokova. S kojim ste lokalnim, riječkim pjesnicima/pjesnikinjama ostvarili suradnju?

Prota: Bilo je burno i predugačko, ali nismo mogli skratiti nastupe preko 20 učesnika. Gostovala je i pulska grupa pesnika, Marko Štrk, Bruno Brežac, Oleg Mohorović, Oleg Šuran, Milica Šabanović te neodoljiva braća Bogunović iz zagrebačke *Radosti*. Riječku grupu smo sakupili uz pomoć udruga *Molekula* i *Katapult* te Kristine Posilović i Alena Kapidžića. Učestvovali su J-Zlo Tondini, Brigita Cargonja, Kristina Posilović, Dario Abram, Ivan Bujan, Antonia Martinčić, Miodrag Vučinić, Doris Pandžić, Zoran Krušvar... Saradnja se uvek nastavlja. Sada nam je na beogradskom *Pesničenju* nastupila riječka pesnikinja Tea Tulić.

I završno, kakva je situacija Vaše akcionističke i performerske scene što se tiče socijalnih izvedbi protesta?

Prota: Veća pažnja se trenutno posvećuje alternativnoj edukaciji koja će, nadam se, tek doneti svoje rezultate. Od prakse u kontinuitetu istakao bih dve ženske grupe: *Žene u crnom*, koje već 20 godina u raznim formama izvode svoje javne ulične proteste i šire aktivističku mrežu i *Act Women + Žene na delu*, koje godinama rade *15 dana aktivizma*, edukativno-protestno-performativni program po raznim gradovima i selima. Ohrabruje i novo umrežavanje alternativnih horova na celoj ex-YU teritoriji. Važno je da učimo jedni od drugih, ujedinjujemo snage i izvirujemo van sigurnog pazuha. Ja, recimo, štošta naučih upravo od, naizgled nespojivih, Parafa, Poleta, Stilinovića, Arsena i WHW-ovica. Virimo dalje. ■

RETORIČKA SMRTNA KAZNA

ODGOVOR NA TEKST NATAŠE GOVEDIĆ KVALIFIKACIJE ZA UMJETNOST, OBJAVLJEN U PRETPOŠLOM BROJU ZAREZA

ZVONIMIR PERANIĆ

Poštovani, molim Vas da temeljem Zakona o medijima objavite ispravke informacija objavljenih u članku u vašem dvotjedniku, 25. listopada 2012. pod naslovom *Kvalifikacije za umjetnost* koji potpisuje gospoda Nataša Govedić.

Gospoda Govedić netočno tvrdi kako sam precizno organizirao izvedbu retoričkog linča za svoju riječku kolegicu Milu Čuljak na internetskom portalu <http://www.dayline.info>. Netočna je informacija kako sam precizno organizirao retoričku smrtu kaznu te samovoljni sud i sud gomile, što predstavlja linč. Isto tako je nejasno na što gospoda Govedić misli kada tvrdi da sam organizirao izvedbu. Koga sam povezao u zajednicu? Između kojih sam dijelova uspostavio odnose i s kojim ciljem? Jer to organizacija jest. Činjenica jest da sam napisao kolumnu na portalu <http://www.dayline.info> (gospoda Govedić čak netočno navodi i ime portala, možda da što manje zainteresiranih čitatelja pronađe navedeni tekst), jednu od mnogih, kojima već dugi niz godina propitujem i ukazujem na kršenje zakonske regulative u području umjetnosti, poglavito kazališta, izvedbenih umjetnosti i plesa. Do sada su se tekstovi uglavnom odnosili na tijela javne vlasti i institucije u kulturi. Nepotpuno gospoda Govedić navodi kako se u tekstu spominje samo gospoda Čuljak što bi čitatelje moglo navesti na pogrešan zaključak. U tekstu se navode i druge osobe.

GOSPODA GOVEDIĆ NETOČNO TVRDI KAKO SAM PRECIZNO ORGANIZIRAO IZVEDBU RETORIČKOG LINČA ZA SVOJU RIJEČKU KOLEGICU MILU ČULJAK

ZAKON, NE PROGON Gospoda Govedić navodi kako se oglasila i središnja strukovna organizacija plesača ili UPUH, osuđujući zlonamjerne dezinformacije i neetičko ponašanje koje Peranić plasira pod činjenice dok je najzanimljivija ona dimenzija javnog progona koja inzistira na tome da za poduku djece umjetnosti plesa treba imati propisane kvalifikacije. U točnoj činjenici da se oglasio UPUH, gospoda Govedić tako plasira netočnu informaciju o zlonamjernom dezinformiranju i neetičkom ponašanju koje plasiram pod činjenicama. Navodi u tekstu se temelje na citatima zakonske regulative koju izravno navodim ili se poveznice mogu posjetiti web stranice na kojima se informacije mogu provjeriti. Dakle, radi se o informacijama i činjenicama. Isto tako činjenicu predstavlja i nužnost posjedovanja kvalifikacija za osobe koje podučavaju plesnu umjetnost u osnovnim i srednjim školama. Dakle ne radi se o dimenziji javnog progona, već o zakonskoj regulativi Republike Hrvatske. Zalaže li se gospoda Govedić za nepoštivanje Zakona?

Gospoda Govedić navodi i kako je pred nama veoma arhaična vrsta progona, koja tvrdi da se umjetničke kvalifikacije dostižu isključivo formalnim diplomama, bolje rečeno završenim srednjim školama umjetničko-strukovnog usmjerenja. Na ovoj potpuno netočnoj informaciji o dostizanju umjetničkih kvalifikacija diplomom gospoda Govedić gradi cijeli članak i niže niz neistinitih informacija. U navedenoj kolumni uopće se ne bavim umjetničkom relevantnosti niti raspravljam o umjetničkim dosezima i kvalifikacijama pojedinaca. Istinita informacija jest da se u kolumni propituju, između ostalog, i pedagoške kompetencije (kvalifikacije), ali i stručne kvalifikacije koje su propisane Zakonom, a koje je potrebno imati da bi se poučavalo u osnovnim i srednjim školama. Ne radi se o arhaičnoj vrsti progona u kojoj gospoda Govedić netočno tvrdi da su potrebne završene srednjoškolske kvalifikacije.

Iako netko uistinu može biti umjetnik i sa završenom osnovnom školom, činjenica jest da netko ne može biti učitelj, nastavnik ili profesor u osnovnoj i srednjoj školi bez visokoškolske (ne srednjoškolske) kvalifikacije propisane zakonom.

OBJAVLJIVANJE OSOBNIH PODATAKA Ono što je zanimljivo u postupcima gospode Govedić jest uzdizanje umjetničkih kvalifikacija, njihovo potenciranje i postavljanje na razinu nedodirljivosti nasuprot potpunom omalovažavanju pedagoških i stručnih kvalifikacija, njihovo minoriziranje i činjenje nepotrebniima, a koje su potrebne za stjecanje zvanja profesora, ili onoga koji poučava u osnovnim i srednjim školama.

Netočno gospoda Govedić tvrdi kako se zgražam jer kolegica Mila Čuljak (...) "nema propisane" srednjoškolske kvalifikacije za rad u Osnovnoj školi za klasični balet i suvremeni ples pri Osnovnoj školi Vežica. Peranić ne spominje mogućnost da je kolegica Čuljak eventualno prekvalificirana za svoj posao (...) On jednostavno nastupa pod maskom birokratskog isljednika, bolje rečeno progonitelja, kome je citirano slovo zakona na prvom mjestu... Činjenica jest da sam do podataka o kvalifikacijama pokušavao doći više od pola godine, ali poradi birokratskih postupaka, odugovlačenja i objašnjavanja jednostavno nisam dobio informaciju niti o imenima zaposlenih u navedenoj školi, a kamoli o kvalifikacijama. Zato je čudno kako gospoda Govedić posjeduje i objavljuje informacije o kvalifikacijama gospode Čuljak, koje se sa strane Škole kvalificiraju kao osobni podaci i nedostupni su javnosti, a niti u jednome trenutku ni sama gospoda Čuljak (niti drugi zaposleni) nije, primjerice, pozivajući se na Zakon o medijima dostavila portalu svoje kvalifikacije i jednostavno ispravila netočnu informaciju. Tek rješenjem drugostupanske Agencije za zaštitu osobnih podataka poništeno je rješenje Osnovne škole Vežica te je usvojena žalba zbog uskraćivanja podataka o imenima zaposlenih djelatnika i njihovim kvalifikacijama. Tek nakon toga bilo je vidljivo da gospoda Čuljak posjeduje i magistarsku diplomu Mobilne akademije izvedbenih umjetnosti koju spominje i gospoda Govedić. Za istu diplomu pokrenut je postupak priznavanja inozemne visokoškolske kvalifikacije 18. listopada 2012., devet dana nakon inicijalne kolumne o ovoj temi. Zašto diploma nije verificirana u prethodnih pet godina od kada je osnovana Škola? Možda zato što nitko do sada diplomu ove akademije nije uspio verificirati? Gospoda Govedić ponovno legitimiran postupak naziva progonom i ponovo netočno navodi nužnost srednjoškolske kvalifikacije, ali ovaj put prešućuje i činjenicu kako nije potrebna samo visokoškolska kvalifikacija, već ona mora biti i odgovarajuća. Dakle, ukoliko gospoda Čuljak i jest prekvalificirana, ali nije u odgovarajućem području, onda je i to suprotno Zakonu. Primjerice, slična je situacija u kojoj profesor ruskog jezika poučava francuski jezik ili da se podvrgnete operaciji presađivanja srca osobi koja nema niti srednju medicinsku školu, ali je magistrica filozofije.

NEISTINITE POSTAVKE, NEISTINITI ZAKLJUČCI Zbog svega navedeog, uistinu je za zgroziti se, kako se pod maskom umjetničkog, a suprotno Zakonu, "zauzima" mjesto nekoj plesnoj umjetnici ili umjetniku koji ima visokoškolsku kvalifikaciju, a koji su tri, četiri, pet, šest ili više godina svakodnevno vježbali, učili, kontinuirano doprinosili svojoj kvalifikaciji nasuprot onih koji takvu kvalifikaciju nisu stekli na taj način. Za zgroziti se i kako središnja strukovna organizacija plesača nema ništa za iskazati po tome pitanju. Za zgroziti se i kako se neki umjetnici zapošljavaju suprotno zakonu. Za zgroziti se i kako sam Zarez zatomičuje bit samog članka i plasira neistinite konstrukcije. Za zgroziti se kako sama gospoda Govedić ne vidi ništa neetično u takvim postupcima, ali joj problem postavlja legitimiran postupak ukazivanja na nepoštivanje Zakona.

Temeljem postavljenih neistina gospoda Govedić nastavlja s neistinitim zaključcima. Tako tvrdi da, čitajući

UISTINU JE ZA ZGROZITI SE, KAKO SE POD MASKOM UMJETNIČKOG, A SUPROTNO ZAKONU, "ZAUZIMA" MJESTO NEKOJ PLESNOJ UMJETNICI ILI UMJETNIKU KOJI IMA VISOKOŠKOLSKU KVALIFIKACIJU

Peranićev pristup kvalifikacijama za podučavanje umjetnosti, barem kako je izloženo u infamacijskom tekstu, pomislili biste da Woody Allen, svakako čovjek bez ikakve zakonski verificirane diplome, nikada ne bi smio snimati filmove ili recimo govoriti studentima o filmu. Činjenica jest kako se radi o zakonskom okviru, a ne mome pristupu kvalifikacijama za podučavanje, kao što je činjenica da se u tekstu nisam bavio kvalifikacijama za umjetnost, odnosno umjetničko djelovanje, pa iz toga ne može slijediti zaključak kako Woody Allen ne bi smio snimati filmove. Neistinit je i zaključak o govorenju studentima jer se u svome tekstu niti na jednom mjestu ne bavim poučavanjem u visokoškolskim ustanovama. Gospoda Govedić po istom načelu neistinito navodi zaključak kako se Bob Dylan ne bi mogao smatrati glazbenom radnom snagom, kako Hans Christian Andersen nikada nije smio pisati bajke, kako se Louisa Armstronga ne bi smjelo smatrati kompetentnim za sviranje, pjevanje ili komponiranje, kako Miroslav Krleža i Josif Brodski ne bi mogli sanjati o predavačkim karijerama u Peranićevoj Hrvatskoj (premda je recimo jedno od najprestižnijih američkih sveučilišta, Yale, smatralo Josifa Brodskog sasvim dostatno kvalificiranim za dugotrajni rad sa studentima – i to, zamislite, na osnovu njegovih zbirki poezije, eseja i prijevoda) argumentirajući to nedostatnim kvalifikacijama. I opet neistinito jer u tekstu nisam propitivao kvalifikacije za umjetnost i umjetničko djelovanje, i jer se nisam bavio visokoškolskim poučavanjem pa ništa od navedenog nije moglo biti zaključeno tom logikom.

SUVREMENE TENDENCIJE U OBRAZOVANJU

Gospoda Govedić ide i dalje u dograđivanju i umetanju neistinitih informacija te tako tvrdi kako ni Django Reinhardt nikako ne bi dobio Peranićevo dozvolu da vas podučava na honorarnim školskim klasevima, a da Jane Austin ne bi mogla ni prizmrditi vodstvu kakvog tečaja kreativnog pisanja. Neistina je da sam propitivao poučavanje na bilo kakvim klasevima i tečajevima, već je istina da se propituje zapošljavanje u osnovnim školama temeljem ugovora o radu na određeno ili neodređeno vrijeme, za koje su potrebne određene kvalifikacije. Stoga neistinito gospoda Govedić tvrdi u svom zaključku kako Peraniću umjetničko iskustvo ne igra bitnu ulogu.

Još jednu razinu gospoda Govedić dograđuje kada uvodi opisivanje javnog prostora u koji umeće neistinitu informaciju. Tvrdi kako u javnome prostoru sankcionira sama javnost, a ne Zakon o umjetničkoj djelatnosti pa umeće, kad bi se služili Peranićevom logikom, nikad ne bismo mogli zamisliti takav javni prostor. I koliko gospoda Govedić puta ponavlja neistinu, toliko puta treba ponoviti istinu, a ta je da nisam raspravljao o kvalifikacijama za umjetnost niti o javnom prostoru, već o kvalifikacijama za poučavanje i zaposlenju u osnovnim školama u Republici Hrvatskoj.

Netočna je i informacija da je tekst na portalu <http://www.dayline.info> infamacijski. On je činjenični, dok iz svega navedenog proizlazi kako gospoda Govedić upravo demonstrira ono što pripisuje drugima. Svoj vlastiti tekst čini infamacijskim.

**KAKAV SE ODNOS POKAZUJE
UPRAVO SPRAM PROFESORA
KOJI SU ISTO TAKO
DUGOGODIŠNJIM RADOM
STEKLI SVOJU KVALIFIKACIJU,
ZNASTVENIKA KOJI ISTO TAKO
DUGOGODIŠNJIM RADOM
DOLAZE DO NOVIH SPOZNAJA
KADA SE NAMEĆE NEBITNOST
PEDAGOŠKIH KOMPETENCIJA?**

Neistinito gospođa Govedić tvrdi kako se pedagoška kvaliteta stječe posvećenim radom s djecom, o čemu su dostatno javno posvjedočili roditelji djece s kojima je Mila Čuljak radila. Roditelji djece mogli su iskazati svoje stavove, ali ne i verificirati "pedagoške kvalitete", osim onih među njima koji imaju kompetencije za takvu verifikaciju. Govoreći kako se "pedagoška kvaliteta" stječe posvećenim radom, ali nespominjanjem obrazovanja otvara se područje, ali i razotkriva jasna kvalifikacija za poučavanje gospođe Govedić, ali i onih koji sudjeluju u ovakvim događajima. Obrazovanje, kao i načini poučavanja, se u zadnjih tridesetak i više godina drastično mijenjaju. U svim područjima razvijaju se posebna polja i grane koje se sustavno bave obrazovanjem. Na sveučilištima postoje posebni programi za školovanje onih koji će poučavati. Mnogi osim stručnog i znanstveno pristupaju problematiki poučavanja. Mnogi magistarski radovi, doktorske dizertacije, znanstveni članci posljedica su predanoga, dugogodišnjeg rada ljudi koji su cijeli svoj radni (a neki i životni) vijek uložili u izučavanje promjena obrazovnog sustava kao nužnost promjena koje nas okružuju i koje su sve brže. Kakav se odnos pokazuje upravo spram profesora koji su isto tako dugogodišnjim radom stekli svoju kvalifikaciju, znanstvenika koji isto tako dugogodišnjim radom dolaze do novih spoznaja kada se nameće nebitnost pedagoških kompetencija i kada se omalovažavaju kvalifikacije za poučavanje? I to upravo od umjetnika, jednih od rijetkih, koji imaju priliku svoje kvalifikacije za umjetnost na visokoškolskoj razini, za razliku od gotovo svih drugih, steći bez diplome. Kada gospođa Govedić upotrebljava riječi poput predavačka karijera, pedagoška kvaliteta, pedagojski kapacitet, onda je jasno kako nije upoznata sa suvremenim tendencijama u poučavanju, već isti, opasan stav o nepotrebnosti obrazovanja, primjerice, kada citira Winstona Churchilla kako je nažalost, prekinuo svoju edukaciju samo jednom, tijekom godina koje je proveo u školi, temelji na arhaičnim prošlotisućljetnim "suvremenostima" u obrazovanju.

ONEMOGUĆAVNJE POSTAVLJANJA PITANJA Gospođa Govedić nadalje navodi: "No, razlog zašto je Peranićev tekst toliko uzrujao brojne domaće umjetnike ne proizlazi samo iz lakoće manipuliranja ideologijom kvalifikacija ili pokušajem da se kolegici doslovce oduzme posao, nego i iz činjenice da se u svim vrstama stvaralaštva, baš kao i u pedagogiji, osoba od koje želimo učiti mora na različite načine biti i nekonvencionalna i neumorna u svojoj autorskoj strasti i dubinski otvorena generalnom stresu ljudskog zajedništva, a ne verificirana diplomom".

Upravo suprotno, gospođa Govedić gradi tekst na neistinitim informacijama, tekst u kojemu se ne raspravlja o kvalifikacijama umjetnosti, već o kvalifikacijama poučavanja. Potom neistinito uvodi informacije o potrebi srednjoškolskog, a ne visokoškolskog obrazovanja za zaposlene u osnovnim i srednjim školama. Potom izostavlja informacije o potrebnoj odgovarajućoj visokoškolskoj kvalifikaciji. Nakon toga umeće sadržaje o kojima uopće nisam raspravljalo, primjerice, klaseve, tečajeve,

a onda uvodi u priču i javni prostor. Pritom potpuno ignorira jednu djelatnost, relativizira obrazovanje i naziva sve lakoćom manipuliranja ideologijom kvalifikacija. Fascinantno je kako upravo gospođa Govedić svim navedenim s lakoćom manipulira ideologijom kvalifikacija jer ignorira i čini nevažnom zakonsku regulativu koja jasno pokazuje kako oni koji poučavaju u osnovnim i srednjim školama MORAJU imati verificiranu diplomu. O autorskim strastima nije se govorilo. Neistinita je tvrdnja kako pokušavam kolegici oduzeti posao. Istinito je suprotno. Osoba koja je zaposlena suprotno zakonskoj regulativi oduzela je posao osobi koja je imala uvjete zapošljavanja propisane Zakonom.

Gospođa Govedić nadalje navodi: "To samo znači da sve koji se zaista pasionirano bave navedenim profesijama stvarno vrijeda kad se majstoricama i majstorima izvedbe prigovara jer nisu prošli kroz 'usko grlo' nekog formalnog edukativnog sustava...".

Neistina je da se prigovara, istina je da se ukazuje. Neistina je da, kako gospođa Govedić omalovažavajući piše, nisu prošli kroz "usko grlo" nekog formalnog edukativnog sustava. Nekog! Nisu prošli kroz odgovarajući višegodišnji visokoškolski sustav potreban za stjecanje kvalifikacije koja je potrebna za zapošljavanje kao učitelja u osnovnoj školi sukladno zakonu. Fascinantno je kako se na taj način vrijedaju svi koji se zaista pasionirano bave obrazovanjem i poučavanjem. Treba napomenuti da se u navedenom tekstu na portalu <http://www.dayline.info>, osim navoda koji se temelje na citatima zakonske regulative ili se poveznica mogu posjetiti web stranice na kojima se informacije mogu provjeriti, uglavnom nalaze postavljena pitanja. Ne i tvrdnje. Zašto je postavljanje pitanja toliko uzrujalo brojne domaće umjetnike i majstorce i majstore izvedbe? Možda zato jer slučaj Škole u Rijeci nije jedini? Upravo me je gospođa Govedić potaknula na daljnje istraživanje ove teme. I to, primjerice nad subjektima koje sama spominje. Srednju školu Ane Maletić i UPUH-a.

Kada sagledamo maniru manipulacije infamacijskog teksta kojega piše gospođa Govedić, onda je jasno kako sama precizno organizira i provodi retorički linč. Sama ukazuje na povezivanje u zajednicu određenih subjekata umjetničke scene i obrazovnog sustava, primjerice UPUH, roditelje škole, uvrijeđene umjetnike i između tih dijelova uspostavlja odnose. Jasan cilj takvog organiziranja jest onemogućavanje postavljanja pitanja. Ne samo da se ne bi trebalo slobodno i argumentirano iznijeti mišljenje, već se ide korak dalje. Svako postavljanje

**KADA SAGLEDAMO MANIRU
MANIPULACIJE INFAMACIJSKOG
TEKSTA KOJEGA PIŠE GOSPOĐA
GOVEDIĆ, ONDA JE JASNO KAKO
SAMA PRECIZNO ORGANIZIRA I
PROVODI RETORIČKI LINČ**

pitanja treba zatući na početku. Tako da svatko tko želi postavljati pitanja dobro razmisli smije li to učiniti, a to nas vodi retoričkoj smrtnoj kazni, samovoljnom sudu. Kada se to još provodi putem dvotjednika za kulturna i društvena zbivanja, i kada očigledno treba tražiti dozvolu gospođe Govedić, onda su logika gospođe Govedić, pristup gospođe Govedić i Hrvatska gospođe Govedić još strašniji. ■

OGLAS

KNJIŽNICE GRADA ZAGREBA
GRADSKA KNJIŽNICA

www.kgz.hr

Starčevićev trg 6
tel: 4694-327

23. 11. 2012.
u 20 sati
God. LVII. br. 1308

KNJIŽNICE GRADA ZAGREBA
GRADSKA KNJIŽNICA

www.kgz.hr

Starčevićev trg 6
tel: 4694-327

30. 11. 2012.
u 20 sati
God. LVII. br. 1309

KNJIŽEVNI PETAK

SUVREMENI RUSKI ROMAN

**Govore: Irena Lukšić, Jasmina Vojvodić
Voditelj: Tonči Valentić**

<http://knjizevnostnapetku.blog.hr/>

KNJIŽEVNI PETAK

**SUVREMENOST
POSTMODERNOG STANJA**

**Govore: Leonardo Kovačević, Marijan Krivak, Petar Milat
Voditelj: Tonči Valentić**

<http://knjizevnostnapetku.blog.hr/>

OSTATI ČOVJEK U TOTALITARNOJ DRŽAVI

ZABRANJENI SOVJETSKI ROMAN PRATI POVRATAK BIVŠEG STUDENTA IVANA GRIGORJEVIČA S TRIDESETOGODIŠNJE ROBIJE U SIBIRSKIM GULAZIMA

JERKO BAKOTIN

„...nema veće sreće nego slijep i bez nogu ispuzati na trbuhu iz logora i umrijeti na slobodi, barem deset metara od proklete žice.” Citirana rečenica sažima suštinu relativno kratkog esejističkog romana *Sve teče*. Sovjetski, odnosno ruski pisac židovskog porijekla Vasilij Semjonovič Grossman pozornost je prvi put privukao 1934. godine pričom U gradu Berdičevu, hvaljenu od Gorkog, Pasternaka i Babelja. Tijekom Staljinovih čistki, u drugoj polovici tridesetih godina, neko je vrijeme bila zatvorena Grossmanova supruga. Na istočnom frontu Drugog svjetskog rata proveo je više od tisuću dana, pri čemu je sudjelovao u najvećim bitkama, poput one za Moskvu, Staljingrad, Kursk ili Berlin te u isto vrijeme izvještavao za novine Crvene armije *Krasnaja Zvezda*, odnosno *Crvena Zvijezda*. O bitci za Staljingrad Grossman je napisao epski roman *Za pravu stvar*, a zbirka njegovih tekstova s bojišta smatra se izvanrednim primjerom literarne ratne reportaže. Među prvima je sakupljao svjedočenja očevidaca o Holokaustu, nacističkom etničkom čišćenju Poljske i Ukrajine te pisao o ulasku Crvene armije u njemačke koncentracijske logore; njegov tekst *Treblinski pakao* priložen je na sudu u Nürnbergu kao dokaz optužbe. Krajem rata sudjelovao je u izradi *Crne knjige*, djela koje je dokumentiralo nacističke zločine nad Židovima. Duboko ga je potresla zabrana publikacije od strane sovjetskih vlasti, a prema nekim navodima, konačno razočarenje u sovjetsku državu uslijedilo je početkom pedesetih godina. Tada je Staljin, nedugo prije svoje smrti, pokrenuo seriju montiranih sudjenja stotinama uglednih sovjetskih Židova; čitav slučaj poznat je kao “Liječnička urota”. Grossman postaje radikalni kritičar režima, a 1959. godine dovršava životno djelo, golemi roman *Život i sudbina*, preveden kod nas pred nekoliko mjeseci, također u Frakturinom izdanju. Vlasti su 1961. zaplijenile rukopis romana, a član Politbiroa Mihail Suslov autoru je kazao da djelo “ne može biti izdano narednih dvjesto ili tristo godina”. Paralelno s radom na *Životu i sudbini*, Grossman je pisao i hibridni tekst, također zabranjen, pod naslovom *Sve teče*. Umro je 1964. godine, a njegove najvažnije knjige u Sovjetskom su Savezu objavljene tek više od dva desetljeća nakon smrti, tijekom Gorbačovljeve perestrojke.

ROMAN I ESEJ *Sve teče* formalno je roman, čija je priča smještena u sredinu pedesetih godina prošlog stoljeća te prati povratak bivšeg studenta Ivana Grigorjeviča s tridesetogodišnje robjije u sibirskim gulazima. Međutim, opisi njegovih susreta s rodacima i poznanicima te kratka tragična ljubav s teško bolesnom Anom Sergejevnom tek su vrlo labav narativni okvir za pravi sadržaj djela. Preko Ivanovog doživljaja sovjetske stvarnosti, njegovih sjećanja iz logora i Aninih svjedočenja o ukrajinskim kolhozima, Grossman progovara o paklu života u totalitarnoj državi. Već u prvom dijelu romana, dugog dvjestotinjak stranica, poneka poglavlja nemaju nikakve izravne veze s osnovnom pričom, nego je

riječ o mini-esejima, ponekad u dijaloškoj formi. Posljednjom četvrtinom knjige, pak, u potpunosti dominira esejistički diskurs, motiviran bilješkama iz Ivanove bilježnice. No, pojedini dijelovi ne uklapaju se ni u taj široko zamišljeni horizont, što im, unatoč tome, ni najmanje ne oduzima na snazi. Osnovna tema i središnji problem knjige su sloboda i pitanje očuvanja ljudskosti u uvjetima beskonačnog zatiranja jednog i drugog. Na početku tako imamo niz psiholoških crtica i majstorski ispričovijedanih situacija. Tijekom Ivanovog susreta s rodom Nikolajem Andrejevičem i njegovom ženom u prvi plan izbija pitanje krivnje; naime, oni su beskrajno posramljeni pred njim zbog svih laži na koje su morali pristati, ne bi li mogli nastaviti s iluzijom pristojnog života. Ivanova pojava u njima zapravo izaziva nelagodu pa i netrpeljivost, jer pred njih jasno postavlja veličinu njihovog moralnog promašaja. Pripovjedač na sljedeći način opisuje Nikolaja: “Da, da, u pokornosti, u velikoj poslušnosti prošao je njegov život, u strahu pred glađu, mučenjem, sibirskom tamnicom (...) Da, da, strah za svoju kožu hranio je njegovu idejnu silu”, no sam Nikolaj toga je u potpunosti svjestan. “Bože, kako su se ugnijezdili u meni ljigavost i licemjerstvo”, pomislić će te u sebi zavapiti: “Vanja, Vanječka, divlje, čudno, zavidim ti, zavidim tome da ti u strašnom logoru nisi morao potpisivati podla pisma, glasovati za smrtnu kaznu nevinima, istupati s podlim govorom...”. Grossman ne sudi pojedincima, nego ih slika trodimenzionalno i uporno pronalazi ljudska opravdanja, kako za bojažljivog karijerista Nikolaja i njegovu ženu, tako i za doušnike i potkazivače u službi tajne policije – NKVD-a.

SVE TEČE JE STUDIJA O IZVITOPERIVANJU LJUDSKE PSIHE, NO PIŠČEVA OPTUŽBA UPERENA JE PROTIV NELJUDSKOG SISTEMA UTEMELJENOG NA STRAHU

POSTOJI LI ŽIVOT IZVAN BODLJIKAVE ŽICE? *Sve teče* je tako i studija o izvitoperivanju ljudske psihe, no piščeva optužba uperena je protiv neljudskog sistema utemeljenog na strahu: “Možda mi i jesmo krivi, ali nema suca koji bi imao moralno pravo postaviti pitanje naše krivnje. Sjećate se kod Lava Nikolajeviča: ‘Nema na svijetu krivih!’ A u našoj državi vrijedi nova formula - svi u svijetu su krivi, i nema u svijetu nijednog bez krivice”, reći će tijekom zamišljenog sudjenja Grossmanovi doušnici. U Staljinovoj državi, Ivanu se čini “da bodljikava žica više nije potrebna i da je život izvan nje već poravnat u svojoj skrivenoj biti

s logorskom barakom”. Pitanja krivice nastavljaju se i u Aninoj priči o Hodolomoru, umjetno izazvanoj gladi tridesetih godina tijekom koje su poginuli milijuni Ukrajinaca, masovnom ubojstvu koje današnje ukrajinske vlasti smatraju genocidom. Grossmanov detaljan opis Holodomora izaziva zazor i mučninu: od djece ptičjih lica i napuhanih trbuha, koja posljednjim snagama ispuštaju krikove, do grotesknih prizora majki koje, poludjele od gladi, jedu tu istu vlastitu preminulu djecu. Ljudskost žrtvama ostaje zagarantirana: “Sud nad krvnikom je jedan, on svoju žrtvu ne vidi kao čovjeka, nego sam prestaje biti čovjekom, u sebi samom čovjeka kažnjava, on je samome sebi krvnik, a pogubljeni ostaje čovjekom zauvijek, koliko god ga ubijao”, kaže Grossman. Isprepletene s opisima okrutne logorske svakodnevnice te stalnog fizičkog i psihičkog zlostavljanja, pisac pripovijeda intimne sudbine muškaraca i žena, zgnječene bijesom paranoidne, samovoljne “nepogrešive velike države”. Apsurd sovjetskog sistema, koji je tridesetih godina neprestano osuđivao potpuno nevine ljude, najbolje se vidi na zapanjujućem slučaju Borje Romaškina. Dječak koji je izrađivao letke usmjerene protiv režima i time zaista bio kriv za djelo za koje je osuđen, djelovao je toliko fantastično da su Borjino sudjenje dolazili gledati generali, a sam je Borja postao slavan.



Vasilij Grossman, *Sve teče...*, s ruskoga preveo Fikret Cacan; Fraktura, Zaprešić, 2010.

ROPSKA RUSKA DUŠA Posljednji dio knjige sastoji se od idejnih i psihosocijalnih portreta Lenjina i Staljina, svojevrsne genealogije ruskog revolucionarstva te skice povijesnog razvoja Rusije, koja je za Grossmana, kao i Irska za Joyca, krmača koja

proždire svoj okot. Ponovno, dvije su glavne kategorije ropstvo i sloboda. “Pa ipak je stoljeće ruske povijesti odredilo da Lenjin, koliko god to divlje i čudno zvučalo, sačuva prokletstvo Rusije: vezu njezina razvoja s neslobodom, s kmetstvom. Samo oni koji napadnu temelj nad temeljima stare Rusije njezinu ropsku dušu mogu se zvati revolucionarima”, kaže autor optužujući Lenjina za kontinuitet vjekovnog ruskog robovanja. Pri tom, međutim, ne upada u zamku misterija o iracionalnoj ruskoj duši; nasuprot tome, eksplicitno se kaže da je “mit ruskog nacionalnog karaktera” logična posljedica ruske povijesti te da u sličnim uvjetima drugačije ne bi prošli ni drugi narodi. Ipak, za Grossmana, “razvoj se Zapada oplodivao rastom slobode, a razvoj Rusije razvojem ropstva”. Kontroverzna je autorova tvrdnja po kojoj su njemački i ostali totalitarizmi nastali po uzoru na sovjetski; inače, slična je teza žestoko sporena osamdesetih godina u Njemačkoj tijekom takozvane “svade povjesničara”, odnosno “Historikerstreit”.

Najveća snaga knjige možda je u vrlo tihom i suptilnom stilu, koji kao da sam sugerira uništenje i poraženost. Sav taj, kako kaže autor, “kaos, ružnoća i bezumlje”, to golemo divlje nasilje i generacije revolucionara koje je požderala vlastita revolucija, čiji su snovi i ideali postali tek sredstvo velike strašne države “kirurški je nož”, kaže autor, “veliki teoretičar, filozofski lider dvadesetog stoljeća” prikazani su tim snažnije zahvaljujući tome što se pripovijeda o ubijanju ne samo ljudi, nego i njihovih nadanja, strahova i intima, jednom riječju, njihove tople ljudskosti. Premda u prozi, ovo je gotovo pa poema, meditacija o revoluciji, Lenjinu i njihovom utjecaju na takozvane “obične ljude”, nabijena emocijama. *Sve teče* sablasni je lirski delirij, svojevrsna litanijska o uništavanju ljudskosti, ali i potresna molitva, vapaj za slobodom kao najvišom kategorijom: “Povijest čovječanstva povijest je njegove slobode. Ta i sam život je sloboda (...) Ubijajući slobodu, Staljin je ubijao život”, reći će Grossman. Njegov junak će, pak, u karamazovljevim raspravama sa svojim susjedom u ćeliji, koji zastupa tezu o povijesti kao povijesti različitih oblika nasilja, do kraja ponavljati maksimu: “Sve neljudsko besmisleno je i beskorisno”. Za Grossmana, nikakav cilj ne opravdava sredstva, a nedopustivo je gušenje “sadašnje, žive, radi izmišljene buduće slobode”. *Sve teče* nije knjiga s naročito interesantnom, razrađenom pričom ili efektinim postupcima; ona je težak i neugodan, iznimno mučan zapis, strašna optužba i jeziva kronika uništenja ispisana s nevjerojatno puno suosjećanja i ljubavi za čovjeka, koliko god to patetično zvučalo. Ukratko, knjiga za one koji književnost ne shvaćaju samo kao zabavu, i imaju za to želucu. ■

ANTIFAŠIZAM KAO ZABAVNI ESKAPIZAM

OPSEŽNA KNJIŠKA RETROSPEKTIVA ANTIFAŠISTIČKOG STRIPA U HRVATA ZNAČAJAN JE KULTURNI POTHVAT I ZBIRKA PRVOKLASNIH DOMAĆIH REALISTIČNO-PUSTOLOVNIH STRIPOVA

BOJAN KRIŠTOFIĆ

Nedavno objavljivanje opsežne knjiške retrospektive *Hrvatski antifašistički strip* zasigurno će biti upamćeno kao značajan datum povijesti stripa u samostalnoj nam Hrvatskoj. Naime, premda je Ministarstvo kulture počelo osjetno financijski podržavati produkciju strip izdanja još od smjene vlasti 2000. godine (povremenu periodiku i pojedinačne albume te programe nekih udruga i izdavača), a da se pri tome uglavnom nije vodilo kriterijem političke podobnosti pri dodjeli sredstava, friško je izdanje prvi slučaj od 1991. godine da se neki visoki državni dužnosnik u javnom diskursu pozabavio stripom. Predsjednik Republike Hrvatske, prof. dr. sc. Ivo Josipović, za *Hrvatski antifašistički strip* napisao je mali, prigodni predgovor. Budući predsjedniku poznavanje stripa nije struka, predgovor je tek kurtoazna pohvala naporima agilne udruge prijatelja stripa STRIPFORUM, koja je prije nekoliko godina odlučno zasukala rukave i latila se nezahvalnog posla restauracije i kontinuiranog izdavanja većine domaćih klasika stripa u luksuzno opremljenim albumima, a to je, i skeptici poput mene bili su prisiljeni priznati, pothvat vrijedan svake pažnje i podrške.

**JOSIPOVIĆEV
PREDGOVOR KNJIZI
KULMINACIJA JE
DVADESETOGODIŠNJEG
PROCESA – STRIP
JE, BILO TO DOBRO
ILI LOŠE, UŠAO
U KULTURNI
MAINSTREAM**

OD KALJUŽE DO PLODNOG VRTA
Stoga, kada predsjednik tapša prijatelje stripa po ramenu i javno, crno na bijelom, piše ono što su mnogi oduvijek znali, a to je da su Maurović, Beker, Radilović, Bednjanec i ostali vrhunski umjetnici koji su višestruko zadužili hrvatsku kulturu, gesta je to koja krijepi čovjeka i grije dušu. Jer, znate, ima tome par godina, kada je Denis Kuljiš, doajen hrvatskog novinarstva, u kritičkom tekstu o upravljачkoj politici Klovićevih dvora (dok je tom uvaženom ustanovom još rukovodila Vesna Kusin), Ivicu Bednjanca (povodom njegove retrospektivne izložbe 2009.) ovlaš, u pola rečenice, proglasio "trećerazrednim ilustratorom". Nazvati jednog od najznačajnijih autora u povijesti hrvatskog stripa, možda najvažnijeg u razdoblju od povlačenja Maurovića do pojave Novog kvadrata, koji je uz to bio i vrlo plodni scenarist, ilustrator, ali i cijenjeni grafički i industrijski dizajner (upravo je izložba u Klovićevim dvorima doprinijela valorizaciji tog dijela njegovog opusa), no iznad svega genijalni satiričar na čije djelo

možemo biti samo ponosni; dakle, nazvati takvog čovjeka "trećerazrednim ilustratorom" nizak je, zloban udarac ispod pleća i potez ispod svih kriterija. Domaći je strip tijekom devedesetih proživio najtežu krizu od svoga postanka između ostaloga i zato što su na vodećim pozicijama u kulturi bili beskičmenjaci i nezalce poput Kuljiša, koji su svaki medij, pa tako i strip, koristili za guranje nekih svojih interesa, što s umjetnošću blage veze nije imalo. Na sreću, autori i čitatelji uzeli su stvar u svoje ruke i od te kaljuže postupno napravili lijep i plodan vrt koji danas zaista liči na nešto. Stoga je Josipovićev predgovor knjizi *HAS* kulminacija dvadesetogodišnjeg procesa – od prezrenog šunda, preko opskurne umjetničke grane, do bezazlene zabave za starmale i infantilne; strip je izašao iz svih tih nezahvalnih ladica te je napokon, bilo to dobro ili loše, na velika vrata ušao u kulturni mainstream, prepoznat i uvažavan kao legitiman medij izražavanja ambicioznih umjetnika i omiljeno štivo obrazovanih bonvivana i avangardnih hipstera. Praktički svaki Fibrin veći projekt proglašava se "izdavačkim pothvatom godine", za recenziranje grafičkih novela otimaju se Miljenko Jergović i slični književni znalci, festivali stripa po cijeloj regiji niču k'o gljive poslije kiše, naklade su male, ali stabilne; a čak su i marginalca poput mene svojedobno zaustavili na cesti i prepoznali kao "onoga koji je vodio promociju *Mausa*". Naravno, ne kažem da je situacija idealna, no glupo bi bilo nepotrebno gundati i ignorirati očiti napredak stripa u Hrvata. Predsjedniku hvala lijepa, činjenica je da mu politička karijera ne ide bog zna kako, ali ovaj put je dobro ub'o. Druže Ivo, mi ti se kunemo.

**PRIPROSTI I RAZUMNI LJUDI IZ
NARODA** Recimo, napokon, koju i o albumu. Riječ je o zaista sveobuhvatnom pregledu hrvatskog antifašističkog, iliti partizanskog stripa, iz kojeg je izostavljen samo monumentalni serijal *Partizani* Julesa Radilovića i Đorda Lebovića (koji će, ne treba sumnjati, uskoro doživjeti samostalno izdanje) i vjerojatno još neki kraći stripovi koji mi nisu poznati. Pred nama je, dakle, krema ovoga specifičnoga žanra koji spaja prepoznatljive elemente tradicionalnoga anglo-američkoga novinskoga realistično-avanturističkog stripa s originalnim lokalnim koloritima, narječjima i grafičkim pristupima. Stoga su realizacije predložaka starih lisaca scenarija kao što su bili Rudi Aljinović, Marcel Čukli, Danko Oblak, Norbert Neugebauer i drugi povjerene crtačima čvrstog i sigurnog crteža, od kojih su neki u ovom slučaju ostali u okvirima zanata (Žarko Beker, Ivo Kušanić, Zdenko Svirčić), dok su drugi isporučili impresivna djela koja možda ne ulaze u sam vrh njihovih opusa, ali svakako predstavljaju vrlo vrijedna i dan-danas dojmlijava ostvarenja (Ivica Bednjanec, Jules Radilović, Andrija Maurović).

Kažimo za početak nešto općenito o pripovjednom modelu hrvatskog antifašističkog stripa. Za razliku od partizanskih filmova, koji su znali biti upravo karikaturni u crno-bijeloj karakterizaciji likova i predvidljivosti tipičnih sižea, što je i logično

**PRED NAMA JE
KREMA OVOGA
SPECIFIČNOGA ŽANRA,
SPOJ ELEMENATA
TRADICIONALNOGA
ANGLO-AMERIČKOGA
NOVINSKOG STRIPA
S ORIGINALNIM
LOKALNIM
KOLORITOM I
GRAFIČKIM JEZIKOM**

jer je vladajuća vrhuška ulagala mnogo više u njih kao sredstvo propagande, autori stripova su (premda svakako ima primjera sličnih filmovima) češće rabili suptilnije pripovjedne metode. Iako se, naravno, herojstvo partizana nikada ne dovodi u pitanje, a četnici se redovito prikazuju kao nakaradni crni đavoli, ustaše kao podle i odvratne ulizice, Nijemci kao okrutni i besprizorni makijavelisti, a domobranci kao dobrodušne naivčine, dojam je kako su u ovim stripovima junaci relativno često prosti, ali razumni ljudi iz naroda, koji ipak osjećaju neka moralna i emotivna kolebanja. Ključni životni trenutak za svakoga je od njih donošenje odluke o sudjelovanju u partizanskom pokretu, što će definitivno odrediti njihovu sudbinu. Bilo da se fabula razvija u urbanom ili ruralnom okruženju, ili pak na širokim oceanima, kada su domaći mornari u glavnim ulogama (tada se strip ponajviše udaljuje od dominantne ideološke matrice i poprima značajke čistog, nepatvorenog, egzotičnog pustolovnog stripa); ratne nevolje i političke podjele dovode muškarce i žene u neočekivane, granične egzistencijalne situacije, kada se na pitanje o biti ili ne biti ne može odgovoriti veznikom. Kolebljivi pojedinci, poput uplašenog partizanskog vojnika Šuce, najzanimljivijeg karaktera u inače prosječnom stripu *Demonja* (1960.) Danka Oblaka i Žarka Bekera, odlučuju se na dezertstvo (ili još gore prijestupe) i bivaju bespogovorno smaknuti. Premda bi pogubljenje dezertera i izdajnika u vojsci trebalo biti etički opravdan čin, nemoguće je ne suosjećati se s krhkom individuumom nasuprot bezgrešnih partizanskih polubogova, jer osjećamo kako iza Šucinog zgrčenog lica struji život, nikada jasan i jednostavan, dok je lice savršenoga heroja *Demonje* navijek smireno i nasmiješeno, kao da je aseksualni budistički svećenik.

DOVODITI BORB U PITANJE Zapravo, u ovim stripovima sporedni su likovi redovito dojmliiviji i markantniji od protagonista i antagonista, jer jedino oni smiju propitivati razloge ratovanja i temelje ideologije, dok glavna lica moraju biti uzorna utjelovljenja partijskih ideala. Drugarica Danka, najsljojevitije lice odličnog urbanog



Grupa autora: *Hrvatski antifašistički strip*, STRIPFORUM, Zagreb, 2012.

trilera *Protiv smrti* (1954.) Vicka Raspora i Andrije Maurovića, lomi se između dužnosti prema pokretu otpora i dubokih ljubavnih osjećaja, s tim da njezinog izabranika uopće ne zanima što je ona spremna umrijeti za njega, čak i kao izdajnica, sve dok ostaje vjerna antifašističkim idealima. Majka maloga Mladena, u sjajnom stripu *Kurir s psunja* (1960.) Norberta Neugebauera i Julesa Radilovića, adaptaciji poznatog romana Gabre Vidovića, koleba se između bijega u šumu s partizanima i čuvanja vlastitog ognjišta, što će je, dakako, gotovo stajati glave, dok će njezin slabašni sin u ustaškom pritvoru izdržati muke kojih se ne bi posramio ni Pavle Vušić u filmu *Salaš u malom ritu* (1976.). Dakle, premda je humana antifašistička poruka ovih stripova dakako neupitna, pripovjedno su ipak najzanimljiviji trenuci kada se smisao partizanske borbe dovodi u pitanje, jer joj samo katarza moralno zabludjelog pojedinca može dati dramaturšku legitimnost i simbolički intenzitet. Nemilosrdno satirično raslojavanje Narodnooslobodilačka borba doživjela je tek koje desetljeće kasnije, u vrijeme postanka postmodernog jugoslavenskoga stripa, kada su slovenski autori poput Zorana Smiljanica svojim provokativnim djelima, zajedljivima prema svim sukobljenim stranama u Drugom svjetskom ratu, sablaznili i šokirali gotovo cijelu zemlju.

No, ta priča pripada nekom drugom tekstu. U okvirima eskapističkog stripa namijenjenog mladim naraštajima, djela korifeja domaće devete umjetnosti – potresno ekspresionističkog Maurovića, šarmantno realističnog Radilovića te neobuzdano dinamičnog Bednjanca, objavljena u knjizi *HAS*, djeci i pubertetlijama neće samo pristupačno približiti lijeve političke ideje, već bi ih trebala i zainteresirati za baštinu domaćeg stripa u cjelini, područje velikih umjetničkih dometa bez kojeg hrvatska kultura nipošto ne bi bila potpuna. ■

OKO LENJINA: TRI PROTAGONISTA

TREĆI DIO TEKSTA "O KONCEPTU I ULOZI KOMUNISTIČKE PARTIJE: PRETPOVIJEST I DOBA OKTOBARSKE REVOLUCIJE (ESEJ IZ POLITIČKE EPISTEMOLOGIJE)"

DARKO SUVIN

Svaki "teorijski" trend ili nesuglasica mora se odmah vratiti organizacijskim pitanjima ako ne želi ostati tek apstraktno mišljenje...
— G. Lukács, 1922.

Činilo se da je najočitija alternativa Lenjinu na radikalnoj Ljevici bila Rosa Luxemburg, koja je o njegovim ranim projektima sudila u svjetlu okoštale birokracije njemačke socijaldemokracije i zato je bila sklonija spontanom masovnom pokretu odozdo, koji treba da kulminira općim štrajkom, i naglašavala opasnosti centralizma. Međutim, njihove su se putanje na kraju dosta približile, npr. u Lenjinovom sloganu "Sva vlast sovjetima!" (Rossanda 225, Frölich 220).

DIKTATURA KLASE, NE PARTIJE

ILI KLIKE Alternativa nezavisnih i spontanijih masovnih akcija Rose Luxemburg bila je jednostrana koliko i najgori birokratski centralizam i praktički je oborena sudbinom njene komunističke grupe iz 1918-19., njenim porazom i ubojstvom. Bez obzira na to, ukazala je kako slijepa, vojnička poslušnost takođe ne vodi nikamo. Rano je uočila (usp. Luxemburg 89-93 i 103) da je Lenjin od 1901. — 1904. izgradio improviziranu teoriju na temelju taktičkih razmišljanja unutar svoje partije, sa čime se i sam kasnije složio, te je ispravno zaključila da centralizam mora biti uravnotežen njegovanjem kritičnih marksističkih snaga unutar partije i osiguravanjem efikasne kontrole viših partijskih organa odozdo (Frölich 100). Iako je oduševljeno hvalila Oktobarsku revoluciju kao ledolomca i trajan primjer svijetu te zagovarala novu i ujedinjenu Internacionalu, ipak je kritizirala "zamisao proleterske diktature Lenjina i Trockog" (Luxemburg 131), a posebno njihovo ograničavanje slobodne rasprave: "Sloboda je uvijek samo sloboda onih koji misle drugačije... zbog toga što to vodi do obrazovanja, liječenja i pročišćavanja u svrhu najintenzivnijeg političkog obrazovanja masa" (134). Tema je, nažalost, gurnuta na stranu zbog žestokog Gradanskog rata i ekonomskog kraha u Rusiji, i nitko se više nije njome bavio nakon Lenjinove bolesti. Iz mnogo razloga, vrlo rana dijagnoza Rose Luxemburg bila je, dakle, točna: "U Rusiji, problem podmirjenja računa između kapitala i rada u cijelom svijetu mogao se samo postaviti. Nije se mogao riješiti u Rusiji." (citirano u: Molyneux 105, i vidjeti cijeli njegov odlomak 97-116) Njezin je stav stoga izvrsna kritika svih partijskih i državnih birokracija, ali nije realistična alternativa Lenjinu što se organizacije vlasti tiče (usp. Cortesi 484-86).

Međutim, njezina neumoljiva dijagnoza što bi se moglo dogoditi bez građanske slobode neophodna je za raspravu o vlasti uz slobodu:

"Diktatura klase, ne partije ili klike. Diktatura klase, tj. uz mnijenje najšire javnosti, uz iznimno aktivno i neometano sudjelovanje narodnih masa, u bezgraničnoj demokraciji... Da: diktatura! Ali ta diktatura leži u načinu na koji se demokracija koristi, ne u njenom ukidanju..." (138-39, i vidjeti 136)

Ovdje bi se mogla smjestiti rasprava o Lavu Trockom, velikoj ličnosti revolucije i plodnom, iznimno zanimljivom piscu o Rusiji, komunizmu i politici, no na temu partije nije mnogo dodao onome što je, po njemu, bio Lenjinov boljševizam. Na vlasti, isticao je diktaturu iznad demokracije; dok

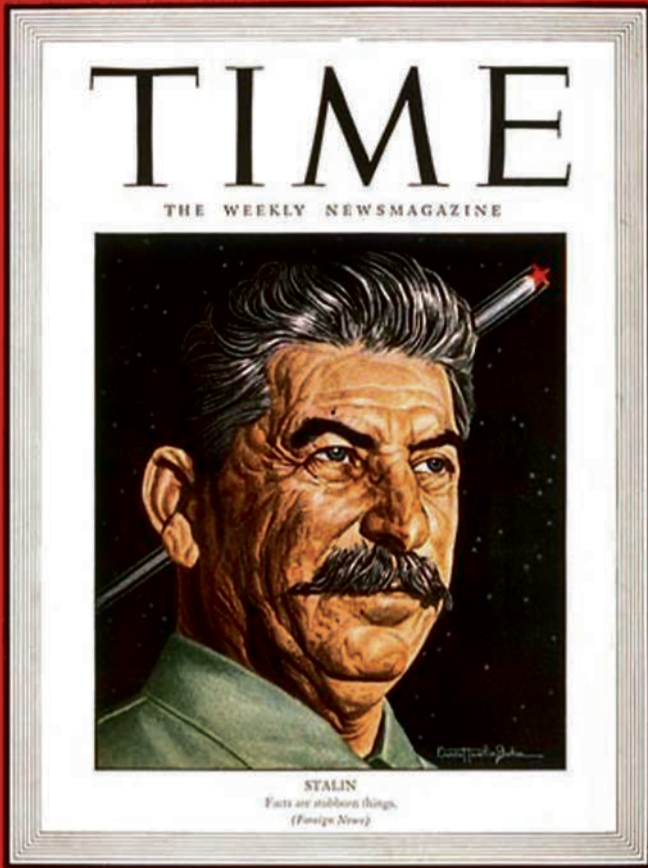
se borio protiv Staljina, pozivao je na povratak frakcijama i različitim partijama unutar sovjeta i radničke klase (usp. za ovo drugo Molyneux 117-25).

LUKÁCS: POVIJEST I KLASNA SVIJEST Georg Lukács je bio istaknuti teoretičar politike i kulture te jedan od vođa neuspješne mađarske revolucije iz 1919.; kad su ga frakcijski sukobi u izgnanstvu gurnuli na stranu, glavninu svojih teoretičarskih sposobnosti posvetio je povijesti i kritici književnosti sve dok se nije ponovno javio s političkom filozofijom poslije 1956. Njegovi stavovi o klasi i partiji objavljeni su u *Povijesti i klasnoj svijesti* (napisanoj 1919.-22.); djelo je snažno utjecalo na njemačke intelektualce, npr. Benjamina, a pola stoljeća kasnije autor je ponovnom izdanju dodao izvrsnu samokritiku ("Vorwort"). Za našu je temu najvažnije to što je epistemološki ustrajao, protivno ekonomizmu i socijaldemokratskoj (a kasnije staljinističkoj) "pozitivnoj znanosti", na tome da se "ortodoksnost u marksizmu odnosi isključivo na metodu...", to jest, pravilnu upotrebu dijalektike (*Geschichte* 59), s naglaskom na puni učinak robne ekonomije i njezin opredmećujući utjecaj na sve društvene klase, uključujući proletersku — vrlo pionirski pothvat. Međutim proletarijat može, sukladno svojim najdubljim klasnim interesima te ako mu se pomogne

da razjasni vlastito stajalište, najbolje razumjeti nužnosti društvenog razvoja (267-68). Takav ekstremni "mesijanski utopizam" ("Vorwort" 11 i dalje) jasno razotkriva aporiju boljševizma, čiji je iznimni susret s koncentriranim proletarijatom nekoliko velikih ruskih gradova 1905. i zatim 1917-18. bio stvorio takvo samopouzdanje; nasuprot tome su se partija i jezgro vlade, nakon iscrpljenosti i deklasiranja iz ratnih sukoba 1918.-21., morali povući na "strateške visine" koje su sami strogo kontrolirali. Tako se Lukács ev horizon pokazao pogrešnim, ali je njegova knjiga ostala dragocjeni pokazatelj kreativnih mogućnosti nakon Lenjina, a postala je senzacija nakon što je ponovno otkrivena početkom 1960-ih.

Lukács je cijenio Lenjina i Luxemburg kao svoja dva nezaboravna suvremena učitelja. Kasnije se složio s Rosom Luxemburg u tome da partija treba biti "nosilac klase svijesti proletarijata, savjest njegove povijesne misije" (114), ali je smatrao da njezino isključivo ideološko gledište zaobilazi ulogu organizacije u revoluciji i nakon nje (425, 428-31, 440-42, 445). Svoj pogled na Lenjinovu fuziju neobičajenih teoretskih i praktičnih sposobnosti razradio je u sažetoj knjižici o njegovoj "misli" (*Lenin*), koja je bila najbolji rani uvod i ostaje nezaobilazna.





GRAMSCIJEVA TEORIJA "HEGEMONIJE" Antonio Gramsci takode je usvojio dvostruki naglasak na radnička vijeća odozdo i partiju kao stalnog negovarača koji koordinira njihovu borbu, slično Lenjinu iz srednjeg razdoblja, a sam je Lenjin smatrao da je u Italiji 1920. upravo Gramsci bio najbliži njegovim revolucionarnim idejama. Na kraju je postao vođa Talijanske komunističke partije i ostaje njezin najugledniji teoretičar. Pišući (paradoksalno) u Mussolinijevom zatvoru, uspio je duhovito stopiti "nacionalno-pučku" nužnost Machiavellijevog oslanjanja na naoružano građanstvo i "Vladara" ujedinitelja s nužnostima plebejske revolucije vlastitog vremena, usmjerene prema ekonomiji — jer "program [radikalne, DS] ekonomske reforme upravo je konkretan način na koji se javlja svaka intelektualna i moralna reforma" (S 133, Q 1561, prevodi mjestimice izmijenjeni) — i prema neizbježnom posredovanju revolucionarne partije.

Gramscijeva opsežna opažanja o partijama općenito i o revolucionarnoj prethodnici posebno ugrađena su u shvaćanje složenosti modernog kapitalističkog društva. Njegov je vrhunac teorija *hegemonije*, koja uključuje kako kulturnu suglasnost preko civilnog društva (*società civile*) tako i prisilu Države. Unaprijedio je Marxov i Lenjinov model proleterke diktature opsežno razradivši koje bi to točno bile njegove funkcije, između polova vođenja (*dirigere*) i zapovijedanja. "Vrli odnos" između partije i klase znači da ona prva vodi tako što slijedi duboka kretanja naznačena, iako možda jedva, u klasi, i pokretu "osigurava kontinuitet i redovitu akumulaciju iskustava" (S 189, Q 1634, usp. Tronti, kol. 2 i 5). Njegovo civilno društvo obuhvaća ne samo obrazovni sustav i komunikacijske medije, nego i one društvene norme koje utemeljuju proizvodne odnose (model mu je katolička crkva u feudalizmu). Poslije Marxovog *18. Brumairea* i nekih Lenjinovih naznaka, Gramsci je tako pravi praotac zaokreta prema važnoj novoj temi civilnog društva, koju su 1980-ih izopačili zagovornici "slobodnog tržišta".

Prema toj viziji, intelektualci — ne "slobodno-lebdeća" društvena klasa, nego "organski" tehnički obrazovni kadar, regrutiran iz svih klasa — postaju ključan čimbenik, a Komunistička partija djeluje kao kolektivni intelektualac u aksiološkom smislu. To je, kako ga Tronti citira (col. 1, citat iz S 146), "partija koja želi osnovati državu... a ne pretvoriti se u državu". Ova prodorna lucidnost, koja napušta (kao kod Rose Luxemburg) uobičajeno nepovjerenje komunističke partije prema intelektualcima, takode je Gramsciju omogućila da postane prvi marksistički mislilac koji raspravlja o ključnim strateškim zaokretima "amerikanizma i fordizma" u kapitalističkoj organizaciji rada. Analiza mu se temelji na poznavanju talijanskog radničkog pokreta, posebno u Torinu — talijansku KP, kad je osnovana s 40.000 članova, sačinjavalo je 98 posto radnika i 0.5 posto — samo 245 osoba — intelektualaca (Molyneux 161).

DEMOKRATSKO I BIROKRATSKO FUNKCIONIRANJE PARTIJE Duboko zabrinut zbog degeneracije III Internacionalne i sovjetske države, Gramsci je istaknuo kako "iz načina na koji partija funkcionira proizlaze razlikovni kriteriji" po kojima se o njoj može jasno suditi: "Ako je partija napredna, funkcionira *demokratski* (demokratski centralizam): ako je partija nazadna, funkcionira *birokratski* (birokratski centralizam)" (Q 1691-92); i lapidarno je upitao: "Stvaraju li se vođe partije... s namjerom da uvijek postoje oni koji vladaju i onima kojim se vlada, ili je cilj stvoriti uvjete u kojima takva podjela više nije potrebna?" (S 144, Q 1732). Zalagao se za "pokretni" - naime dinamički prilagodljivi - centralizam (S 189, Q 1634). U suprotnom slučaju, pojavom nedodirljive i zbijene birokracije koja vlada odozgo, partija postaje izmještena izvršna - to jest, nadzorna - institucija, a "njen naziv političke partije čista mitološka metafora" (S 155, Q 1691-92, usp. Molyneux 157-59).

Ukratko, Gramsci je uspio ugraditi korisne argumente kako Rose Luxemburg tako i Vladimira Lenjina u sintezu koja, iako nedoradena, ostaje najbolja odskočna daska za daljnje razmišljanje.

Pogledamo li unatrag na ovaj pododlomak, sva tri njegova protagonista osciliraju između organizacije snažne manjine i pokreta širokih masa; ovaj drugi uvijek je neophodan, ali se u trenucima carističke policijske represije, ili u svim revolucijama i građanskim ratovima, pokazao nedovoljnime. Njihov borbeni humanistički historicizam i plebejsku vjeru možda je najbolje izrazio Gramsci.

S engleskoga prevela Marija Mrčela
Citirana djela (povijesni pregledi nisu navedeni ako nisu citirani).



Bilješke:

Vidjeti: Lukács, Molyneux, i Gramsci u Poglavlju 1, Lukács i Cortesi u Poglavlju 2.

Frölich, Paul. *Rosa Luxemburg*. Pr. J. Hornweg. London: Pluto P & Bookmarks, 1972.

Gramsci, Antonio. *Quaderni del carcere*, 4 sv. Ur. V. Gerratana. Torino: Einaudi, 1975. [citirano kao Q].

---. *Selection from the Prison Notebooks*. Ur. i pr. Q. Hoare i G. Nowell Smith. New York: International Publ., 1975. [citirano kao S].

Luxemburg, Rosa. *Politische Schriften*, Sv. III. Ur. O.K. Flechtheim. Frankfurt: Europäische V. sanstalt, 1966.

Rossanda, Rossana. "Class and Party." *Socialist Register* 7 (1970.): 217-31. www.socialistregister.com/index.php/srv/article/view/5299

Tronti, Mario. "Antonio Gramsci". *Il Manifesto* 18. 4. 2007, str. 14.

OGLAS

Dana 21. studenog 2012.

HRVATSKI AUDIOVIZUALNI CENTAR

raspisuje

Javni poziv za poticanje audiovizualnih djelatnosti i stvaralaštva u 2012. godini u kategorijama

Poticanje proizvodnje audiovizualnih djela i Poticanje razvoja scenarija i razvoja projekata dugometražnih igranih, dugometražnih dokumentarnih i animiranih filmova.

Dodatne informacije i prijavnice pronađite na stranici

www.havc.hr.

ASPEKTI AUTONOMIJE

O DETERMINIZMU I SLOBODNOJ VOLJI

MAJA PROFACA

Interdisciplinarni pristup znanstvenim problemima važan je ne samo da bi se uvidjele implikacije pojedinih zaključaka, već i da bi se teze s različitih aspekata provjeravale i korigirale. Pitanje za koje su ova teorijska pomicanja osobito plodna pitanje je prirode iskustva slobode volje s implicitnim razumijevanjem na taj način određenog subjekta i njegove autonomije. Polazeći od varijanti tradicionalnog pristupa, suvremena istraživanja analiziraju autonomiju kao moć pojedinca da upravlja sobom i to ili na način da se time negira determinističko shvaćanje svijeta ili da se ova dva koncepta, determinizam i slobodna volja, smatraju kompatibilnima. Kako u *Manevarskom prostoru: Vrste slobodne volje vrijedne htijenja*¹ piše Daniel C. Dennett, klasično shvaćanje determinizma koji bi bio suprotstavljen slobodi subjekta takvo je razumijevanje svijeta koji "sve fizikalne događaje smatra uzrokovanim ili određenim sumom svih prethodnih događaja", pri čemu su problemi razlikovanja kontrole, uvjetovanosti i prinude, racionalnosti rasuđivanja ili iracionalnih postupaka neke od faseta ovih pitanja. Imajući u vidu svu problemsku raščlanjenost, članak koji slijedi ukazuje na nekoliko slaganja, dopunjavanja, ali i proturječja aktualnih shvaćanja koja su interdisciplinarnošću na novi način oživjela ove teme.

"UZROCI I RAZLOZI" Pitanje autonomije kao pitanje autorstva odabira, činjenja i ciljeva na zanimljiv način presijeca društvene i prirodne znanosti, nijansirajući aspekte različitih problema koji, unutar samo jedne discipline, mogu izgledati teško rješivima. Jedan od zanimljivih vidova suvremenog proučavanja autonomije, osobito za kulturalni pristup, analiza je obrazaca razmišljanja i rješavanja problema što je opet povezano s društvenim okolnostima, za pojedinca konstituirajućim normama, vokabularima i vladajućim diskursima, odnosno svime onim što smatramo dostupnim kulturnim kapitalom. Drugi je primjer pitanje *akrasie* ili slabosti volje, s obzirom na njezino uobičajeno razumijevanje kao stanja suprotstavljenog samokontroli i vladanju sobom. Prema Alfredu R. Meleu, uobičajeno izjednačavanje autonomije i samokontrole, aristotelijanski shvaćene kao djelovanje u skladu s onime što smatramo najboljim,² autonomiju obično pojednostavljuje, svodeći je isključivo na racionalne izbore.³ Bitan aspekt ovog problema stoga su radovi o inteligenciji emocija i njihovom neopravdanom suprotstavljanju usko shvaćenoj racionalnosti o čemu opširno piše Martha Craven Nussbaum⁴ ili, primjerice, Amartya Sen⁵. S druge strane, kao aspekt socijalnih i kulturalnih istraživanja, sadržaji i rasudbeni stavovi pa i emocionalna kodiranost koja upravlja izborima⁶ pojedinca uvelike su određeni društvenim okolnostima pa će i Alfred Mele upozoriti na nedostatke analize, primjerice, utjecaja identifikacija pojedinca s pojedinom vrijednošću ili željom na obrasce njegova rasuđivanja. Uključe li se u ove analize psihologijski uvidi o odnosu i interakciji svjesnog i nesvjesnog pri konstituiranju pojedinca i njegovim izborima, ili pak neuroznanstvena istraživanja o funkcioniranju mozga pri odlučivanju na djelovanje, autorov konačan agnostički autonomizam samo je posljedica svijesti o disciplinarnoj složenosti pitanja prirode ljudske autonomije.

Osobito raspravljani pristup problemu autonomije i determinizma razlikovanje je razloga i uzroka djelovanja pa tako Dennett piše: "...ako je moj čin uzrokovan fizikalnim uvjetima, samim time nije uzrokovan razlogom. Stoga jedina nada racionalne volje uključuje izuzeće iz fizikalne uzročnosti nečijeg uma."⁷ No, pitanje determinizma, kao što suvremena filozofija jezika pokazuje, nije moguće ograničiti isključivo na pitanja fizikalnih uzroka, već ga valja sagledati i s aspekta kulturom i životnim okolnostima uvjetovanih razloga. Ovaj zanemareni aspekt uobičajenog suprotstavljanja uzroka i razloga nerijetko u središte pozornosti stavlja gotovo isključivo istraživanja fizikalne uzročnosti poput,



primjerice, utjecajnog rada Benjamina Libeta o vremenskim karakteristikama generiranja voljne radnje u mozgu, važnog jer je pokazao da promjene u motoričkom području (tzv. potencijal spremnosti ili "readiness potential") počinju otprilike 550 ms prije izvršenja radnje te 350-400 ms prije svijesti o konkretnoj namjeri, iz čega Libet zaključuje da voljni čin započinje nesvjesno premda ga pojedinac nadzire odnosno može svjesno odlučiti želi li ga izvršiti ili ne.⁸ Međutim, iako nedovoljna istraženost moždane osnove nesvjesne mentalne aktivnosti na koju ukazuje, primjerice, i David H. Ingvar,⁹ otvara nova pitanja dinamike nesvjesnog u svjesnim usmjerenjima i odabirima omogućujući nove aspekte istraživanja volje, ali i fiziološke osnove subjektivnog iskustva, ne valja pritom zanemariti društveni aspekt nesvjesnog, počevši od za subjekta konstituirajućeg jezika i normi pa sve do različitih formativnih kontingencija koje utječu na artikulaciju njegovih htijenja, samorazumijevanje pa onda i raspon slobode pojedinca.

NESSVJESNO VOLJE Otuda, psihoanalitički pristupi konstituiranju subjekta bitan su dio razumijevanja artikuliranja razloga djelovanja pojedinca kako kroz razumijevanje njegovog formiranja i nesvjesnog funkcioniranja tako i proučavanjem društvenih okolnosti koje ga oblikuju. Svako istraživanje konstituiranja identiteta socijalizacijom u jezik, norme odnosno kulturu nezaobilazan je dio ovih rasprava, u posljednje vrijeme dopunjenih širim psihologijskim teorijama poput, primjerice, studije Timothyja D. Wilsona o adaptivnom nesvjesnom, pristupom koji se ne iscrpljuje u psihoanalitičkom diskursu, već analizira "sve mentalne procese nedostupne svijesti koji utječu na sudove, osjećaje ili ponašanje."¹⁰ Prema Wilsonu, svijest, u svojem evolucijski objašnjenom dometu i funkciji, "sustav je ograničenog kapaciteta pa ljudi, da bi preživjeli u (složenoj) okolini, moraju moći većinu informacija procesuirati nesvjesno."¹¹ Teorija adaptivnog nesvjesnog pristupa stoga "nesvjesnim sudovima, osjećajima i motivima kao pojavama koje se odigravaju izvan svijesti zbog učinkovitosti sustava,"¹² uključuje Wilson, a ne samo zbog represije neprihvatljivih ili ugrožavajućih poriva i motiva. Prema Danielu M. Wegneru koji je također pod utjecajem Libetovog eksperimenta, iluzornost svjesne volje leži u "pogrešnom shvaćanju mehaničkih uzročnih odnosa koji upravljaju ponašanjem, a dolaze iz objašnjenja mentalnog sustava",¹³ što je samo dio istraživanja kojima Daniel M. Wegner, na primjerima automatizama, kreativnih uvida ili, primjerice, teorije kognitivne disonance, objašnjava stajalište da "iskustvo svjesnog htijenja neke radnje ne upućuje izravno na svjesnu misao kao njezin uzrok."¹⁴ "Psihički procesi koji stvaraju iskustvo volje", piše Wegner, "mogu biti različiti od psihičkih procesa koji uzrokuju radnju" pa volju stoga valja razumjeti prije

U NEKOM SMISLU, PITANJE AUTONOMIJE NALAZI SE U POZICIJI BLISKOJ SPOZNAJNOTEORIJSKOM PROBLEMU ADEKVATNE SPOZNAJE REALNOSTI KOJEMU SE, NA TRAGU HILARY PUTNAMA, MOŽE DATI SLIČAN ODGOVOR

svega "kao iskustvo osobe koja djeluje, s obzirom da svjesna volja nije neodvojiva od djelovanja, već postoje činjenja koja je sadrže i ona koja je ne sadrže."¹⁵ Međutim, i Libetov bjelodano utjecajan eksperiment ima svoje uvjerljive kritičare - Alfreda Melea u analizi njegove izvedbe te Merlina Donalda u kritici tumačenja njegovih rezultata, koje proizlazi iz, prema autoru, Libetove implicitne dualističke pretpostavke prema kojoj mentalno uopće može prethoditi ili slijediti svoju fizikalnu osnovu.¹⁶ Utemeljivši svoju kritiku na evolucijskom pristupu slobodi volje Donald stoga zaključuje da bi znanstvenik koji ne nailazi na simultanost moždane aktivnosti i iskustva trebao zaključiti da je ne traži na pravome mjestu. Ne ulazeći ovdje u složenije rasprave o opravdanosti dualizma uma i tijela ili, primjerice, integrirajućeg razumijevanja svijesti i organizma poput onog Antonia Damasia,¹⁷ upravo su suvremena istraživanja moždanih aktivnosti potaknula nova pitanja o odlučivanju i djelovanju. Nedostatnost jednostranog, kako na jednom mjestu piše Daniel Dennett, "laboratorijskog" pristupa ovim pitanjima kao i disciplinarna "otežalost" ne može se drugačije izbjeći do multidisciplinarnim, višeslojnim pristupom.

SLOBODNA VOLJA I SVJESNOST Jedan od takvih pristupa knjiga je *Slobodna volja i svijest: Kako funkcioniraju?*¹⁸, s jednom razlikom - sudionici konferencije o odnosu slobodne volje i svijesti zamoljeni su da pretpostave da sloboda volje omogućena svijesću postoji pri čemu su trebali dati vlastita objašnjenja kako. Knjiga koja je iz toga nastala sadrži psihologijske i filozofske članke poput već spomenutog priloga Merlina Donalda koji, za razliku od uvriježenog shvaćanja o nespojivosti dualizma s neurološkim determinizmom o kojem piše Richard Holton, smatra da je upravo prikriveni dualizam glavni prigovor

determinističkim tumačenjima Libetova eksperimenta prema kojima je svijest, koja kasni, nemoćna pri usmjerenju djelovanja s obzirom da je ono što subjekt doživljava kao slobodu volje već "određeno nesvjesnom moždanom aktivnošću". Donaldov je stav da je sloboda volje evolucijska prednost organizma, pretpostavka i rezultat života u "proširenom modelu svijeta" ili kulturi. I članak Roya F. Baumeistera upozorava da je svijest složeni mentalni proces koji omogućuje komunikaciju različitih moždanih segmenata, nužan za opstanak u kulturi kao "ljudskoj biolozijskoj strategiji". Kathleen D. Vohs, s druge strane, istražuje na koje sve načine samokontrola crpi psihičku energiju pojedinca te dolazi do zaključka da ponašanja karakteristična za vladanje sobom poput kontrole pažnje, svjesnog utjecaja na emocionalne odgovore ili kontrole impulzivnog ponašanja često kratkotrajno štete drugim, istodobnim mentalnim sposobnostima poput kreativnosti. John R. Searle, smatrajući da sloboda volje pretpostavlja svjesnost, objašnjava je kao prekid kontinuiteta radnji pri čemu pojedinac ima osjećaj da "njegove odluke i djelovanje nisu zadane prijašnjim okolnostima". Činjenica da pojedinac može biti vođen nesvjesnim motivima za Searlea stoga samo naglašava potrebu njihova osvještavanja za autonomiju subjekta. Pitanja društvenog utjecaja na primjeru virtualne stvarnosti ili pak razvoja svijesti u djece samo su neki od aspekata rasprava ovog zbornika kroz koji se provlače gotovo sva pitanja vezana uz aktualne rasprave o autonomiji i slobodi volje. Međutim, njegova interdisciplinarnost nije jedinstvena već samo odražava metode suvremene teorije koja iz disciplinarnih presjeka crpi nove uvide, ne samo iz komplementarnosti njihovih zaključaka, već i iz značenja njihovih proturječja.

AMBIVALENTNA SLUČAJNOST Pokušaji da se problem determinizma i autonomije razriješi uvođenjem slučajnosti kao one koja bi intervenirala u kauzalne sljedove događanja na koje pojedinac nema utjecaja pokazao je svu ambivalentnost pojednostavljeno shvaćenog nedeterminizma, ne samo s aspekta društvene teorije kakvu, primjerice, nalazimo kod Richarda Rortyja, već i svakog pitanja autonomije razumljene kao mogućnost i sposobnost bivanja uzrokom i tvorcem vlastitih odabira, svrha i djelovanja. Kao što determinizam utapa subjekt i njegovu autonomiju u različite vrste kauzalnih procesa, samo uvođenje slučajja kao njihova prekida nedovoljno je da bi objasnilo autonomiju shvaćenu kao autorstvo izbora i činjenja s obzirom da na sličan način ignorira subjekt. Bitno pitanje na ovaj način shvaćene autonomije stoga nije više postoji li, s obzirom na okolnosti, mogućnost drugačijeg ishoda već, kako u *Značenju slobodne volje* piše Robert Kane; "u kojem smislu možemo biti krajnji tvorci svojih ciljeva i djela, ako su oni rezultat slučajja?"¹⁹ Mišljenje s aspekta tako radikalno shvaćene nedeterminiranosti postaviti će stoga pitanje mogućnosti autonomije koja, bitno neuzrokovana prethodnim događajima i okolnostima, postaje "iracionalna, neobjašnjiva i samovoljna", ali i nekih drugih vidova lišenosti izbora o čemu, primjerice, piše Richard Rorty u svojim tumačenjima uloge slučajja u konstituiranju subjekta. Nemogućnost rješavanja ovog pitanja jednostavnim suprotstavljanjem pojmova slučajja i kauzalnosti, ali i uzroka i razloga ukazuje stoga na potrebu složenijeg, kontekstualiziranog pristupa problemu odnosa uzročnosti, slučajja i norme na koji, primjerice, Robert Kane daje vlastiti odgovor u vidu teze o "za subjekta samooblikujućem htijenju" koja spaja autorstvo utemeljeno u naravi subjekta s mogućnošću da bude drugačije.

Konačno, na tragu istih rasprava, Daniel C. Dennett, poput Richarda Rortyja, govori o dvije vrste okolnosti koje mogu biti pitanje "sreće" ili slučajja – urođenim mogućnostima i talentima te za osobu formativnim događajima i utjecajima.²⁰ Međutim, uvid o ulogama slučajnosti, složenog i zapravo nedovoljno analiziranog koncepta u konstituiranju i djelovanju subjekta daleko je od jednostavnog rješavanja apstraktno definiranih determinizma (neovisno o njegovoj vrsti), stoga bi, prema Dennettu, polazno pitanje svakog istraživanja autonomije prije svega moralo biti "sreća ili slučaj u suprotnosti s čime?"²¹ Ili, drugim riječima, tek kada se studioznije analizira očita višeznačnost

odnosa slučajnosti i kauzalnosti te, s druge strane, društvenog konteksta i razloga, moglo bi doći do pomaka i u drugim smjerovima proučavanja iskustva autonomije ovisno o pojedinom pristupu.

ZAKLJUČAK Pitanje znanstvenog objašnjenja iskustva autonomije i slobode volje zanimljiv je primjer produktivne interdisciplinarnosti. Upravo zbog toga ovaj kratki pregled naglasaka suvremene teorije nije polazio od uobičajenih i dobro poznatih filozofskih klasifikacija na libertarijansko, determinističko, kompatibilističko i nekompatibilističko stajalište i njihovih varijacija, s obzirom da se o razlikama ovih shvaćanja može čitati, primjerice, u kvalitetnim pregledima poput *Četiri pogleda na slobodnu volju* autora Johna Martina Fischera, Roberta Kanea, Derka Pereboma i Manuela Vargasa.²² Želeći ukazati na mogućnosti i rezultate disciplinarnog suradnje njegova je prvotna svrha bila ukazati na potrebu za filozofskim aspektom pojedinih znanstvenih problema ali i na "pojmove koji su bez iskustva prazni", kantovski rečeno, ukoliko se udaljavaju od životnog i disciplinarnog konteksta u kojima se pitanja slobode i autonomije pojavljuju. U tom smislu, kao što se na problemu dihotomije tijelo-um ili potrebi temeljitijeg promišljanja odnosa slučajja i kauzalnosti pojmovno rasuđivanje pokazalo nužnim, analize koje bi ostale na razini pukog konceptualnih prijedora uglavnom su nedostadne da bi same objasnile osnovne sukobe iskustva i znanja o njegovoj društvenoj ili biolozijskoj uvjetovanosti. Isto tako, i prirodnoznanstvena istraživanja ali i u sebe zatvorene društvenokritičke analize konstituiranja subjekta bitno su oslabljene bez adekvatnog pojmovnog aparata. U tom smjeru ukazuju i rasprave o odnosu neuroznanosti i filozofije koje upozoravaju da, premda eksperimentalna istraživanja sama mogu dati vrlo dobre rezultate, "konceptualna nejasnost može utjecati na njihovo razumijevanje"²³ pri čemu se, kao što društvena teorija i kulturalni pristupi pokazuju, ne radi samo o strogo teorijskim implikacijama.

Što se samog pitanja autonomije tiče, složenost pristupa, ali i ponekad neadekvatna premda misaono dosljedna kontekstualizacija mogu ostaviti otvorenim pitanje je li agnostički autonomizam, poput onog Alfreda Melea, zapravo razumno provizorno rješenje. U nekom smislu, pitanje autonomije nalazi se u poziciji bliskoj spoznajnoteorijskom problemu adekvatne spoznaje Realnosti kojemu se, na tragu Hilary Putnama, može dati sličan odgovor. Stoga, ako je za Putnama spoznajnoteorijski Realizam ponekad nemogući, totalizirajući "pokušaj sagledavanja svijeta niotkuda"²⁴, za razliku od 'istinitosti' utemeljene "na iskustvu i inteligenciji 'racionalnih i osjetljivih bića'"²⁵, tada se i problemu

autonomije može i mora pristupiti i kroz disciplinarnu složenost i znanstvenu dosljednost pri implikacijama pojedinih teza, ali i kroz iskustvu odgovarajuću kontekstualizaciju. ■

Bilješke:

- 1 Daniel C. Dennett: *Elbow room: The Varieties of Free Will Worth Wanting*, A Bradford Book, 1984.
- 2 Alfred R. Mele: *Autonomous Agents: From Self-Control to Autonomy*, Oxford University Press, 2001., str.5.
- 3 Isto, str. 11.
- 4 Vidjeti Martha Craven Nussbaum: *Upheavals of Thought: The Intelligence of Emotions*, Cambridge University Press, 2001.
- 5 Amartya Sen: *Rationality and Freedom*, The Belknap Press of Harvard University Press, 2002.
- 6 Vidjeti Jonathan H. Turner i Jan E. Stets: *Sociologija emocija*, Naklada Jesenski i Turk, 2011.
- 7 Daniel C. Dennett: *Elbow Room*, vidjeti str. 27.
- 8 Vidi *The Volitional Brain: Towards a neuroscience of free will*, uredili Benjamin Libet, Anthony Freeman i Keith Sutherland, Imprint academic, 2004.
- 9 Isto, str.1.
- 10 Timothy D. Wilson: *Strangers to Ourselves: Discovering the Adaptive Unconscious*, Harvard University Press, 2002. str. 23.
- 11 Isto, str. 8.
- 12 Isto, str.8.
- 13 Daniel M. Wegner: *The Illusion of Conscious Will*, Bradford Books, 2002., str. 26.
- 14 Isto, str.2.
- 15 Isto, str. 11.
- 16 *Free Will and Consciousness: How might they work?*, uredili Roy F. Baumeister, Alfred R. Mele, Kathleen D. Vohs, Oxford University Press, 2010.
- 17 Antonio Damasio: *Osjećaj zbivanja: Tijelo, emocije i postanak svijesti*, Algoritam, 2005.
- 18 *Free Will and Consciousness: How Might they Work?*, Uredili: Roy F. Baumeister, Alfred R. Mele, Kathleen D. Vohs, Oxford University Press, 2010.
- 19 Robert Kane: *The Significance of Free Will*, Oxford University Press, 1998., str. 6.
- 20 Daniel C. Dennett: *Elbow Room: The Varieties of Free Will Worth Wanting*, Bradford Books (The MIT Press), 1984., str. 95.
- 21 Isto, str.92.
- 22 John Martin Fischer, Robert Kane, Derk Pereboom and Manuel Vargas: *Four Views on Free Will*, Blackwell Publishing, 2007.
- 23 Maxwell Bennett, Daniel Dennett, Peter Hacker, John Searle: *Neuroscience & Philosophy: Brain, Mind & Language*, Columbia University Press, 2007. str.10
- 24 Hilary Putnam: *Realism with a Human Face*, Harvard University Press, 1992., str. 28
- 25 Isto, str. 41

OGLAS

27/11/2012 21h free upad
prva samostalna izložba
vip club - art clubbing
trg bana josipa jelačića 9

DESIGN:MUSIC>MOVIES=PHOTO!
MARKO VUČENIK
[PHOTOGRAPHY]

mirna čurak hair&makeup / kristina hošnjak makeup / nikola meštović hair / juliana ljubas makeup

dizajneri: bitemystyle by zoran aragović / clash of 9 / spirit by tomlislav bahorić

ispred objektivu: luka belani / kristijan beluhan / bruketa & žinić / mia biondić / petar cvirn / ella dvornik

grupa E.N.I. / rafaela franić / ines huskić / bojan jambrošić / nataša janić / ivana kindl / mia kovačić

miran kurspahić / žanamari lalić / denis lesjak / helena minić / duško modrić / leona paraminski

lana petanić / danijela pintarić / ida prester / tara rosandić / renata sabljak / nera stipičević

manuela svorčan / iva šulentić / tina vukov

TALIA MODEL

vip club

zarež

PRIJATELJI ŽIVOTINJA

YOUNGBLOOD

FRAGMENTI O NEGDAŠNJIMA

UZ ŠEZDESETU OBLJETNICU DRUŠTVA HRVATSKIH KNJIŽEVNIH PREVODILACA

GIGA GRAČAN

“**U** Hrvatskoj je smrt definitivna da definitivnija ne može biti.” Tom opako točnom rečenicom započeo je povjesničar umjetnosti Ive Šimat Banov svoj portret Matka Peića (1923.–1999.) u jednoj radijskoj emisiji u rujnu 2011.

I tada je povod za prisjećanje bio obljetničarski: 150 godina djelovanja HAZU / JAZU, čijim je članom bio subjekt emisije.

Obljetnica iz naslova prigoda je (barem meni) da podsjetim na neke prethodnike. Jer ovo strukovno društvo bez nekih njihovih doprinosa možda ne bi opstalo u unitarnoj magmi. Djelatnost vjerojatno bi, kao slobodno streljaštvo sa svim rizicima. Ta ne postoje tovrnsna društva diljem svijeta tek kao *Plaisirchen* dokonjakâ.

OD 1974. DO 1988. IDEJA DHKP-A JE BILA: NEŠTO APARTNO RADIMO ZA DUŠU, PRAKTIČKI ZA LADICU, IZDAVAČI NISU ZAINTERESIRANI, STVARI SU VRIJEDNE... PA DAJMO IH U JAVNOST

MIRNA DEMONTAŽA SAVEZA Pisale su se godine 1970-e. Vrijeme nelijepo. Društvo, tada već DHKP, i dalje ima adresu na Trgu republike 7 (današnjemu bana Josipa Jelačića – dobro da mu nisu nabrojili svekolike predikate, vojne i plemićke, ne bi stalo na tablu). God. 1974. donesen je Ustav koji daje više autonomije republikama i pokrajinama. To vam je onaj u kojem stoji da je u SR Hrvatskoj u javnoj upotrebi hrvatski književni jezik. Predsjednik DHKP-a tada je Leo Držić, koga su svi beziznimno titulirali *doktor* Držić, promovirani jurist od formata (a i prevodilac od formata, no o tom potom), koji je u njemu uočio pravni temelj da se dotadašnji Savez prevodilaca Jugoslavije reorganizira u Savez *društava* prevodilaca Jugoslavije. Pa je na spomenutoj adresi održano nekoliko sastanaka podno Bašćanske ploče u prostoriji u kojoj su se, u opuštenijom trenutku, odvijale legendarne preferans partije popraćene vicevima i anegdotama Ivana Šibla. Na drugom ili trećem sastanku, nemajući valjanih protuargumenata i nedorasli domaćinovu superiornom snalaženju u pravnom diskursu, kolege iz tadašnjih republičkih društava i udruženja složile su se s, da prostitute, hrvatskom inicijativom.

Čini vam se to nevažnom, administrativnom sitnicom? Do tada su, s iznimkom nacionalnih (u ovom slučaju republičkih) centara PEN-a, koji po statutu Međunarodnog PEN-a imaju upravo takav karakter, sve strukovne udruge imale biti okupljene u savezima, koji su prema inozemstvu, a i nerijetko prema unutra funkcionirali po načelu *toto pro pars*. Povijest je zabilježila kako se to odvijalo u sektorima vitalnijima od, recimo, prevodilaštva. Ne moram valjda crtati sve ljepote centraliziranog odlučivanja.

Toj mirnoj demontaži dotadašnjeg saveza cilj je bio veća autonomija te konsenzualna praksa u temama od zajedničke važnosti, a potonja će se sve do izminuća bivše države odvijati u ovoj struci veoma uredno. Primjerice, kalendar stručnih skupova književnih prevodilaca bivao je utvrđen prema procjeni pojedinog društva, godišnje ili povremeno, a karakter (jugoslavenski ili međunarodni) i teme bivali su samo prijavljivani i koordinirani, *ne* određivani. Od ovdašnjih pamtim impozantni skup na Plitvicama 1979. o prevođenju literature s područja društvenih znanosti i filozofije, kojemu je koncepcijska i moderatorska duša bila Snješka Knežević. Šteta golema

TA VOJNOVIĆEVSKA VLASTELA DAVNO JE OTHODILA. PA BI BILO PRIMJERENO DA SE NEKA SIMBOLIKA DRUŠTVA HRVATSKIH KNJIŽEVNIH PREVODILACA NAZOVE NJIHOVIM IMENIMA

što izlaganja s tih skupova nekako nisu dospijevala u tisak, s iznimkom ponekih kojima su gostoprinstvo uvijek pružali *Mostovi*, časopis Udruženja književnih prevodilaca Srbije. Tja.

Doznajem da je arhiva DHKP-a iz tih godina *kaputt*. Poplavilo podrum Društva književnika i svekoliki papir postao kaša. Praktično za budućnost.

Tek početkom 1980-ih Društvo dobiva za sjedište na sadašnjoj adresi vlastitu sobu (v. Ms Woolf). Jest sitnica, i to podnipošto gratis, al' čovjeka i prevodioca veseli.

ČUPAVA VREMENA Od 1974. do 1988. DHKP je izdavao knjige. Ideja je bila: nešto apartno radimo za dušu, praktički za ladicu, izdavači nisu zainteresirani, stvari su vrijedne... pa dajmo ih u javnost. Pritom se nije piratiziralo, nego su izvornom autoru bila uredno podmirena potraživanja (ako ih se nije odrekao, kao. M. Strand; npr. Suhrkampu, nosiocu pravâ za Brechta, takvo što na um palo nije). Ovdje pozivam da se na stranicama DHKP-a li-epo navedu *svi* naslovi. Pak ćemo se podsjetiti da je npr. antologija poljske poezije Zdravka Malića *Tijekom riječi* (1978.), iako podnaslovljena skromno “Prijevodi iz poljske poezije”, praktički druga relevantna antologija te poezije nakon Benešičeve *Poljske lirike* iz god. 1939.

Riknulo je dakako na distribuciji. Naklade su se potucale od nemila do nedraga. Stoga je izvrsna studija Ellen Elias Bursać *Riječi šiknule iz tmine: Augustin Ujević i književno prevođenje* (2003.) objavljena u suizdavaštvu s Erasmus nakladom. Valjda je doprla do više konzumenata...

* 1990-e bile su, negdje sam to već napisala, čupavo vrijeme. Nije se baš cijenio import stranih kultura – a to, zaboga, prevodioci čine – ali je Društvo opstalo gotovo iz inata (o subvencijama ne bih). H-m, ipak je firma stavila potpis na Deklaraciju o položaju itd. (sjećam se da sam kroza zube, jer domoljubne certifikate prezirem, valjda su u prvom planu djela, morala na to podsjećati tadašnje bogove i batine – pri čemu bih prešutjela da su neke kasnije perjanice prevodilaštva interno pištale “povuci, povuci”). Stavila ga je i na dokument otpora kojim su književnička i ine udruge reagirale na akciju koja je krenula iz neke saborske komisije i smjerala na donošenje ustavnog amandmana kojim bi hrvatski jezik ponovo postao “ili”. Taj pak dokument nije zadobio auru Deklaracije – valjda dijelom stoga što

u stručno argumentiranje rečene akcije bile uključene i persone koje će se 1990-ih proglasiti jezikoslovnim domoljubima od stoljeća sedmog.

* U trećem se tisućljeću rade mnoge lipe stvari. Prevodilački skupovi plus, bogu hvala, publikacije prilogâ, prevodilačke radionice, prevodilačka kuća valjda će ipak izniknuti – mnogo je truda bilo uloženo, i ulaže se. Tu je web stranica i sve povezano s njom. Narode, konzumirajte i komunicirajte. Struka je postala vidljivija, i to je veveeeelika stvar. Mislim da se i Nada Šoljan slaže: em pamti dulje od mene, em je u to ugradila dosta svoga rada.

VOJNOVIĆEVSKA VLASTELA Glosa za dr. Držića i Jerku. Dr. Držić (1910.–1986.) bio je pravnik koji je razne, jelte, jezičine apsolvirao s naslova svoje pripadnosti soanjiranom građanstvu u kojem je takvo što bilo *muß*. To što je, ali, naučio i bugarski bio je valjda neki okolnosni *spleen*. Svakako, prevodilac Držić ostavio je, izim ostalih, prijevode Joycea i Grassa koji i danas drže vodu (ne morate mi vjerovati, uspoređujte). Bio je veliki gospodin, i toliko u posjedu teme kad bi ustrebalo o nečem raspravljati te su čak i inače bahati sugovornici bivali manji od makova zrna.

Jerka Belan (1906.–1993.). Uvijek je spominjala brata Branka, filmaša, “puuuuuno važnijeg od mene”. Prva je prevela *Decameron* (dobro, uz prijevodnu uslugu Olinka Delorka za stihovlje, ali komu od nas tovrnsne usluge nisu zatrebale, i ne zatrebaju?), nikad nije svojim prijevodima mahala jer je bila utjelovljenje stereotipa o prevodiocu kao samozatajnoj krtici u službi NJ. V. Pisca, od osnutka Društva bila je desetljećima njegov dobri duh. I svi smo je voljeli.

* Ta vojnovićevska vlastela davno je othodila. Pa bi bilo i pristojno i primjereno da se neka simbolika Društva hrvatskih književnih prevodilaca nazove njihovim imenima. Barem je Leo Držić ovu adresu i više nego zadužio. ■

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

Miroslav Kosović, Zapisi iz nasumične splitske birtije

Podne. Kolovoška nedjelja, ostakljena birtija. Vreli sunčani pikseli presjavaju se na masnim čelima. Ivan Kardum mota svoje dugačke cigaretne smotuljke prstima uprljanim novinskim olovom. Oblizuje palčeve i ljepljivim upljuvcima na jagodicama prstiju spaja fine rubove rizli. Bijelom plastičnom žličicom opisuje koncentrične krugove u hladnom talogu kave na dnu šalice i pogledava iz navike na usahle kazaljke pod staklenom opnom zidnog sata. Po stolu razbacani listići od kladionice, u pepeljari opušak od slomljene olovke. Jučer su mu – zbog nedostojnih bedara jedne konobarice – na Skalicama razbili bocom glavu i sad on rastresa svoje krvave misli u jutarnji cappuccino. *Trojica na jednog, i to još s leđa. Možda radije hendikep na Juventus kod Genoe u gostima, koeficijent dva sedandeset. Mafijaš i njegova štraca u dopičnjaku od crvene kože, utegnuta ka violinska struna. Leža san kraj onog kontejnera ka Isus kad su ga skinuli s križa. Inter doma protiv Napolija ka kuća.*

Na trenutak podiže glavu. Nešto mu je privuklo pažnju. Za susjednim stolom tri para sunčanih naočala sjede upiljena u jednu točku. Promatraju kako se inficira nečiji mali nožni prst. Prezren i odbačen od ostale četvorice, egzistira na rubu "japanke" kao leprozni izopćenik. Modar je oko rubova te djeluje nekako isprebijano. *Izgleda da ga je dovatija kauč dok je noću u kuhinji tapka u mraku.* Ona tri para naočala promatraju čitav prizor s ravnodušnošću bogova, kao da je jedina evolucijska svrha malog prsta da se lupi o kauč. Jer onog dana kad nestane i posljednji kauč sa Zemlje, čovjeku će otpasti mali nožni prst i on će ostavljati četveroprstne tragove u pijesku, kao papkar.

U daljini, s druge strane staklenog zida, na travnatom pojasu uz cestu, Tomica šeće psa i čita poeziju. Držanje mu je labude, a pokreti ruke dok lista knjigu mekani, skoro škrobasti. *Pogledaj ga šta je cili cakan, ka plišani medo. Peder svakako, a možda i homoseksualac. Ne znam šta mu triba se preseravat s ton knjigom u rukama, ionako ga mrze ka pasa ode. Neko će mu dinju stuć, ka i meni jučer.*

Jedna sjena se pojavljuje na vratima. *Čekaj, evo ulazi onaj kakoseonozove. Mladen, izumitelj, šta li je ono, kvizoman. Sad će ga ekipa uvatit u dir, pazi ovo.* – Mladene, daj ruke s ovon križaljkon, jebiga, fale mi tri pojma da je završin. – Reci – kaže Mladen uslužno. – Triba mi grad na četiri rijeke, osam slova, zadnje je ce? – Karlovac! – A grad na tri rijeke? – Sisak! – A na dvi rijeke? Uto se birtijom prolomi urnebesni smijeh. – Ajde u pizdu materinu! – poviče bijesno Mladen i uputi se prema poker aparatu. *Vidi ih pijandura šta in škripe pluća. Smiju se ka ona stvar na nove gačice. A ova budala uvik popuši istu bazu. Ne razumi da si ode gluplji šta si pametniji.*

Mladen se penje na visoku barsku stolicu. Njegova pupasta ženska ručica ubacuje novčanicu od sto kuna kroz prorez aparata. Pale se svjetla i igra počinje. *Ala redikula, pa neće valjda opet. Jučer popodne je budala spalija baren iljadu kuna. I za nefalit, stalno diže ulog.* To se igra ovako: zadržiš dva kralja i prilježnicu, pustiš sedmicu i devetku i dobiješ tris kraljeva. Nije loše. Sad treba odabrati veću ili manju. Pa il' si pukovnik il' pokojnik. Duplo ili ništa. Ima pomno razrađen sustav. Dva puta veća, onda manja pa opet veća i na kraju dva puta manja. *Reka bi Safet iz škvera da tip ima težak oblik raka džepa. Ostavija*

je i gaće u ovon aparatu, a dite mu u kesi od Keruma nosi knjige u školu. Oglupija od puste pameti, misli da može zajebat aparat. Pari da svi ne znaju da kuća uvik dobija. Neće braco dugo, nema šanse. Pricvikat će sebi žile ka staru kreditnu karticu, to ti je ka amen i laku noć skupa.

Utjeha binarnog idiotizma. Tafa tefe, drži ritam kao na satu glazbenog u četvrtom razredu osnovne škole. Upisano u kajdanku: veća veća, manja manja. Tvoje lijepe ruke, tvoj ritam i tvoja glazba. Sve su novčanice otišle ispraćene fanfarama, a žena i sin doma jedu jaja na oko. Ne životare nego životinjare. Pokojnik, ipak.

Dotad su se lešinari već okupili. Prate mu svaki pokret u tišini. Oni znaju i marljivo bilježe: nikad ne igray prvi, već pusti ovog ispred sebe. *Čekaju da čovik izgubi svu lovu da bi aparat njima moga nešto dat. Braća Tomići, Rino i Maglica. Rino je još uvik na metadonima pa nije opasan, ali ako se ovi zadnji dovati aparata, bit će pizdarija. Svaku večer lupa, a ništa ne dobija. Nagleda se taj za rata svega i svačega. Jedanput će mu se podić ona kemijska oluja u glavi i bit će pizdarija. Nekontaminiran moralom, tako ga je opisa neki mu suborac iz brigade. Bolje da se pokupim dok mi je na vrime.* Mladen se napokon podiže sa stolice i zgrčenih ramena napušta prostoriju. Rak džepa u zadnjem stadiju. Obavijestite najmilije, neka obave sve potrebne pripreme. – Mladene, popij nešto, kuća časti. Neće, ne odgovara. Nema veze, popit će sutra.

Ivan Kardum vadi kovanice iz džepa i baca ih na stol. Promatrajući njihov ples na stolu, pokušava izračunati potencijalni dobitak. *Četiri para, koeficijent sedam pomnoženo sa dvadeset i pet, ne, dvadeset i šest*

kuna. Razočaran, pokušava uhvatiti obrise brojki dok mu se otapaju u sjećanju. Ne uspijeva. *Nema veze, drugi put ponit' digi-tron, jebiga. Amo dalje.* Put do kladionice vodi preko frizerskog salona i netom zatvorene vinarije ispred koje Protočni s čežnjom osluškuje previranje vina u petolitarskim kanistrima.

"Pomaloo, Protočni..."

"Aloo, Kardumino..."

Sad mu je ići samo ravno preko ceste. Njemu, koji je ležao kraj onog kontejnera kao Isus kad su ga skinuli s križa. ■

MIROSLAV KOSOVIĆ (Split, 1982.) diplomirao je poslovnu ekonomiju u Dubrovniku na ACMT-u, a magistrirao na Fakultetu političkih znanosti u Zagrebu. Određeno vrijeme je radio u Irskoj i SAD-u. Objavljivao priče pod pseudonimom u zbirkama (*Ekran priče*) i dnevnim listovima. Osim priča, objavio je u časopisu *Contemporary Issues* i jedan znanstveni rad najviše kategorije, iz područja političke filozofije. Dobio je Nagradu CekaPea i Najbolje knjige za najbolju kratku priču 2012. i Nagradu Fran Galovića za najbolju kratku priču 2010. Radi kao poslovni savjetnik u jednoj zagrebačkoj tvrtki.

Barbara Pleić Tomić, Usta puna trešanja

U meni netko pokušava zašarafiti žarulju u preusko grlo. Ili podmuklije: usijeca stepenice, kopa tunel za bijeg tupom žlicom. Usred noći ležim budna osluškujući tapkanje stotina tisuća sićušnih nožica - napuštaju me takvom hitnjom da se pitam hoće li u meni išta ostati - za sobom vuku vreću, u njoj pokojnika. Tap, tap, tap - posljednji brizgaj i na tebe više nema ni spomena, jer iako kažu kako je krv mudra, ona je samo nemušti fizički radnik, bezglava elementarna nepogoda koja ruši mostove i brane, otplavljuje trupla i ništa ne pamti.

Usta su puna trešanja i koštica. Na podu kupaonice rascvao se cijeli voćnjak ili je nešto iskrvarilo. Tragovi vode do vrata, pa onda još dalje, niz hodnik, do mene. Ja sam obilje. Tko bi pomislio da u meni ima toliko za dati! Prenatrpani svežanj, pucam po šavovima između kojih proviruje meko punjenje. Po podu se kotrljaju orasi i zubi, zlobni pogledi i višnje. Ono što se odšlo više se ne vraća u vreću, ma koliko ti na koljenima lovila razasute višnje i naranče i kapljice krvi, zakasnila si, iz njih više ništa neće izrasti, zar ne vidiš da već gnjiju.

Usprkos zelenim pločicama, uglačanom sjaju instrumenata i zaleđenim prozorima, ova je soba topla. Ti si hladna, u tebi je tekući dušik. Temperatura mora pasti toliko da i oni najtvrdoglaviji prestanu pružati otpor. Na stisku onoga što se za tebe drži sjajnim pandžicama rascvst će se ozeblina i on će olabaviti, a metalna će udica zapeti o njegove krljušti i lako ga izvući na površinu. Nema pluća, sve će trajati samo nekoliko minuta. Pecanje je posao za strpljive, a ti to nikada nisi bila. Ali ovo je posebna riba, koju smo izvukli u ovaj zimski ribnjak, čija mutna zelena boja nije komplementarna njegovom

dubokom crvenom srcu. Kao niti svjetlo, dok nožnim palčevima struže potami. Nemoj plakati, samo češ ga razdražiti. Ako ga slučajno poškropiš suzama, mogao bi pomisliti da smo ga odlučili baciti natrag. Okreni mu leđa i pazi da se ne oklizneš. Ne boj se: to što zvecku u tebi samo je njegova ljuštura, odlomljeni nokat ili splet trepavica. Ne obaziri se i stisni zube: zaklopiš li se dovoljno čvrsto, u tebi će nastati sablasni biser.

Hladnoća boji moje nokte u plavo. Zadržava se na površini kože, obavija me ogrtačem.

Ta nije toliko opasna. Ježurci koje stvara ne pretvaraju se u bodlje koje paraju zrak i kožu onog drugog koji se okrenuo da te zagrije. Ali oni već potječu od one iznutra - one koja usporava rad srca na minimum, tako da možeš hibernirati poput glatkog kamena ili žabljih leđa - prozirni čisti komad leda koji ostaje u tebi netaknut čak i spranjskim vrućinama.

BARBARA PLEIĆ Tomić rođena je u Rijeci 1985. godine. Diplomirala anglistiku i komparativnu književnost na Filozofskom fakultetu u Zagrebu. Objavljivala poeziju u raznim književnim časopisima i na internetskim portalima, kao i u trima zbirkama

NOGA FILOLOGA

TUTTODANTE

VJEČNOST, TO JE KAD SMO ZALJUBLJENI. MRAČNA ŠUMA, TO SMO MI KAD NE ZNAMO KAMO IĆI. GOVORIM KAO LAIK: DANTE TU KAŽE DA TREBA IMATI HRABROSTI DA BISMO VIDJELI TKO SMO, I DA SE SAMO TAKO MOŽEMO SPASITI. TREBA NAM NETKO TKO ĆE NAM POMOĆI DA VIDIMO VLASTITO ZLO. ALI LIJENI, ONI U TREĆEM PJEVANJU, TO SU ONI KOJI NISU ODABRALI, NISU NIKAD STALI POD BILO KOJU ZASTAVU. RAVNODUŠNOST NAS MORA UŽASNUTI.

NEVEN JOVANOVIĆ

Gledalište na otvorenom prepuno je. U snopu reflektora, uz muzičku pratnju na jednostavnu pozornicu istrčava – hiperaktivno i klaunovski – on, Roberto Benigni. Na pozornici su samo mikrofoni, notni stalak i bregovi od šperploče. I on, Dante.

LECTURA DANTIS *TuttoDante* je sceniski spektakl talijanskog glumca, komičara i režisera Roberta Benignija (r. 1952). Ovog je ljeta u Firenci priredena već četvrta runda spektakla – Benigni ga je počeo izvoditi 2006, 2007. je sniman za televiziju, a 2009. je bio na svjetskoj turneji, gostujući po Evropi, Sjevernoj i Južnoj Americi.

Što točno *TuttoDante* jest? Jedan odvjetak tradicije koja se naziva *lectura Dantis*, javno čitanje i tumačenje svih stotinu pjevanja *Božanstvena komedija*, jednog po jednog. Praksu ovakvog čitanja počeo je Boccaccio, nizom javnih predavanja u Firenci (prvo je bilo 23. listopada 1373; inače, i sam je Benigni 2001 održao nekoliko “klasičnih” *lecturae Dantis* – očit zametak *TuttoDante* – na sveučilištima u Pisi, Rimu, Padovi i Bologni). Dodajte tradiciji poznatog komičara, *one man show* i nekoliko milijuna gledalaca, i eto ga.

NA PUTU PREMA DOLJE “Italija mi je previše draga da bih bio nacionalist. Ali nema druge zemlje na svijetu koja se može hvaliti ovakvom ljepotom. Pogledajte kako je lijep ovaj šator. Već ga je htio od mene posuditi Prodi da bi pod njim okupio sve birače Demokratske stranke, ali nisu ga uzeli: prevelik mu je. Onda su ga tražili za Berlusconi, da tamo okupi cijeli svoj harem, ali nisu ga uzeli: rekli su da je premali. Vidio sam početak Demokratske stranke: spektakularno. Ali otkad Silvio više nije na vlasti mi komičari ostali smo na cesti. Paolo Rossi se dao u pjevače, Sabina Guzzanti je nestala, ja sam se bacio na Dantea. Berlusconi, vrati se! Mi Talijani smo zbilja neuništivi. Prošli smo Gote, Hune, Nijemce, pet godina Berlusconi: neuništivi smo. (...) *Božanstvena komedija* ostavlja nas u nemiru, Dante nas tjera da shvatimo kako nam je, vodi nas da vidimo vlastito zlo, na putu prema dolje koji već vodi gore. Poezija je produžetak naše duše. Dante je napisao *Božanstvenu komediju* jer Bog postoji. “Uvijek ću te voljeti, nikad te neću ostaviti”,

kaže se kad smo zaljubljeni. Vječnost, to je kad smo zaljubljeni. Mračna šuma, to smo mi kad ne znamo kamo ići. Govorim kao laik: Dante tu kaže da treba imati hrabrosti da bismo vidjeli tko smo, i da se samo tako možemo spasiti. Treba nam netko tko će nam pomoći da vidimo vlastito zlo. Ali lijeni, oni u Trećem pjevanju, to su oni koji nisu odabrali, nisu nikad stali pod bilo koju zastavu. Ravnodušnost nas mora užasnuti.” (Izvadak iz transkripta koji je u travnju 2007. objavila L’Unità)

MIKRO I MAKRO Red politike, red poezije; red komedijanja, red uzvišenosti; red smijeha, red onoga od čega se koža ježi; i sva dinamika koju može stvoriti izvođač, sam na sceni, držeći na napetoj niti čarolije tri ili četiri tisuće ljudi u publici. Pogledajte na YouTubeu i procijenite sami, bez obzira koliko možete slijediti Benignijevu mitraljeski brzu ili Danteovu poetsko-renesansno-čudnu talijanštinu.

A nakon gledanja zanimljivo je porazmisliti o Benignijevom izvedbenom pristupu, i o implikacijama cijelog događaja.

Jedan je problem izvedbeni: kako postaviti na scenu komentar? Benigni je zadatak riješio tako što najprije zagrije publiku improvizirajući na slobodnu temu; onda isprepleće stihove i komentare, amfetaminski ubrzano, skačući na temu i s nje i naprijed i natrag, onako kako može samo netko tko predmet poznaje “srijeda i straga”; i napokon, pošto je (više-manje red po red) u sat i četvrt protumačio čitavo pjevanje, Benigni ga još jednom napamet izrecitira, u komadu i bez prekida (pojedino pjevanje *Komedije* ima između 120 i 150 stihova). Možemo reći, mikro i makro. Ili: analiza i sinteza.

ŠOU OD AUTORITETA Prezentirajući Talijanima (i zapadnoj civilizaciji) Dantea kao *one man talk show*, Benigni u stanovitoj mjeri igra na sigurno: Dante je klasik, njegova je vrijednost neupitna; svi ga znamo! Sigurnim se terenom često kreću i Benignijeve interpretacije: Dante je genij, sve što je napisao izvrsno je, on je pronikao u vrhunce i ponore ljudske duše. No, upravo u klasičnosti je i glavni rizik Benignijeve igre: može li mramorni kip i tekst iz čitanke zadržati pozornost publike čitavih devedeset minuta, bez specijalnih efekata i dekoltea? To je izazov u kojem Benigni očito uživa: solo pred tisućama sa zadatkom koji ne obećava, balansiranje između klasicizma i populizma – koji će glumac tome odoljeti?

Benigniju ovo nije prvi put da pravi šou od autoriteta. Slično je, s jednako spektakularnim odjekom, prije trideset godina učinio za Enrica Berlinguera (1922-1984), kad je na jednom skupu 1983, nakon duhovite najave pred javnošću i kamerama, sekretara Komunističke partije



Italije i jednu od najuglednijih ličnosti tadašnje talijanske politike na bini uzeo na ruke. “Htio bih ga zagrliti ali on se neće dati, san bi mi bio zagrliti Enrika Berlinguera!” Benignijeva je gesta označila prekretnicu u dotad strogo zakopčanoj, ozbiljnoj i usto-gljenjoj talijanskoj politici.

SPEKTAKL DOLAZI IZ PRIPOVI-JEDANJA Uzeti Berlinguera na ruke dovoljno je komično da može uspjeti samo ako je iskaz iskrene ljubavi. Takvu iskrenu ljubav Benigni osjeća i za Dantea: “Ja sam čovjek spektakla, a ljudi spektakla dolaze iz pripovijedanja, jer moraju znati pričati priče. Zato sam, ako ćemo pravo, i čovjek knjige, i to jedan od najzahtjevnijih, u smislu da čitajući tražim prvenstveno užitak u čitanju, radost čitanja. Pa kad kažem da je *Božanstvena komedija* istinski vrhunac književnosti, to kažem baš zbog uživanja u čitanju i zbog nemogućnosti da odbijem takvog neusporedivog ljubavnika kao što je Dante Alighieri, onoga tko nam je poklonio nešto tako lijepo da, kako pjesnik kaže, “tko zna što smo izvanredno učinili, a da smo i zaboravili, kad smo zavrijedili dar tako krasan kao što je *Božanstvena komedija*.” To je kao da je Bog rekao “Tako ste bili dobri, svaka vam čast, da vam želim dati prvu nagradu, i evo vam jednoga koji će vam napisati *Božanstvenu komediju*.” E, to je nešto spektakularno, možda smo to i zaboravili. Dakle, radi se i o pjesmi, o muzikalnosti, i o priči i, naravno, o poeziji.”

Naći će se, naravno, profesora i stručnjaka koji se zbog cijele ideje srde, koji upozoravaju da Benigni mitologizira, da u svojim javnim interpretacijama o Danteu i *Komediji* iznosi niz netočnosti (usp. *odanteobenigni.it*). Ali to su profesori; ajde, neka netko od njih stane na firentinsku Piazza Santa Croce, pred reflektore, kamere i četiri tisuće ljudi (od kojih je svaki platio ulaznicu). Pa da vidimo koliko će izdržati i kako će proći.

TUTTONEŠTO Ostalo je još jedno pitanje, misaoni eksperiment nezaobilazan za onoga tko o *TuttoDante* piše na hrvatskom. Kako bi izgledao *TuttoDante* na hrvatskom?

Mjesto i vrijeme lako je zamisliti – ljeta na nekom od trgova ili u nekoj od “arena” bilo kojeg našeg grada uz more: Rijeke, Senja, Šibenika, Primoštena, Splita, Hvara, Dubrovnika. Ali koga vidimo tamo? I koga vidimo da izlazi sam pred nekoliko tisuća ljudi, da ih *pričajući* – i to pričajući o poeziji, o književnosti – zabavlja sat i pol? I o *kojem* klasiku ta izvođačica ili taj izvođač pričaju svojoj publici? O kojem svjetskom, o kojem hrvatskom klasiku? I tko to znan svakom Hrvatstvu čeka da ga talentirani izvođač ili izvođačica bez dlake na jeziku oslobode mračne šume školske čitanke i a-b-c-d pitanja na državnoj maturi?

Tacet.

Je li *Tutto*-nešto-hrvatsko tako teško zamislivo zato što nismo Talijani? Ili zato što nas ima petnaest puta manje od njih, što je Italija pet puta prostranija od Hrvatske, što ima dva puta veći BDP po glavi stanovnika? Ili zato što nemamo tisućljetne tradicije javnih čitanja i tumačenja? Ili zato što, ponosni i neovisni kakvi jesmo, s gnušanjem odbacujemo sve tuđinske kulturne uvoze?

Ili je možda tako naprosto zato što mala postmoderna nacija nema nikoga koga bi – nedolično i smiješno, ali iz iskrene ljubavi – poželjela uzeti u naručje. **E**



SOLIDARNO!

U srijedu, 14. listopada, obilježen je Dan akcije i solidarnosti, a radnici diljem Europe podigli su svoj glas protiv mjera štednje i rezanja radničkih prava. U međuvremenu se u Zagrebu održao i peti antifašistički Marš solidarnosti koji je ove godine pod motom "Zauzmi, obrani, proizvedi" simbolično završio na zagrebačkoj Peščenici, nekadašnjoj koncentraciji zagrebačke industrije. Ovi izrazi nezadovoljstva građana vladajućim sistemom nastaviti će se prosvjedom Hrvatske udruge sindikata i Saveza samostalnih sindikata Hrvatske za očuvanje radnih mjesta koji je najavljen u četvrtak, 22. studenog na Markovu trgu u Zagrebu. Zahtjevi ove akcije upućeni su Vladi, a odnose se na pokretanje proizvodnje, donošenje politike reindustrijalizacije zemlje, utvrđivanje strategije razvoja Hrvatske kao i sektorskih strategija; donošenje mjera za očuvanje radnih mjesta i otvaranje novih (broj očuvanih ili otvorenih radnih mjesta mora postati temeljnim mjerilom uspješnosti poslovanja i kriterijem za dodjelu potpora); uspostavljanje sustava koji će jamčiti isplatu svih dijelova plaće radnika; povećanje plaća u skladu s porastom produktivnosti i troškova života; uvažavanje i uključivanje socijalnih partnera stvarnim, a ne formalnim socijalnim dijalogom. U ovom prosvjednom nizu najavljen je i jednodnevni štrajk koji će se održati 28. ili 29. studenog, a u koji će stupiti više od 60 000 zaposlenih u prosvjeti, znanosti i zdravstvu. Štrajk su najavili članici četiriju sindikata koji od ljeta odbijaju pristati na izmjene Temelnog kolektivnog ugovora (TKU) za javne službe. Iz sindikata Akademska solidarnost ovim povodom ističu da "razlike u koncepciji i ulozi sindikata ne smiju biti prepreka solidarnoj borbi za najranjivije. Ako je borba za obepravljenost iskrena, uvijek ćemo je pretpostaviti partikularnim interesima, liderskim ambicijama i političkim lutanjima. Radnička solidarnost jedini je jamac otpora i temelj zajedničke borbe za ostvarenje radničkih prava. Dok je jedan svijet, bit će i jedna, zajednička borba".

IMA LI ALTERNATIVE?

Konferencija pod nazivom "Ekonomija kriznog kapitalizma i ekologija javnih dobara" iz različitih perspektiva – sindikalne, ekonomske, pravne, ekološke te aktivističke bavit će se pitanjem prostorne pravde, javne vodoopskrbe, javnog zdravstva, zajedničkog digitalnog dobra. "Zajednička dobra postala su mobilizirajući kredo mnogobrojnih društvenih borbi – borbi protiv privatizacija javnih dobara, protiv komercijalizacija školstva i zdravstva, protiv rezova u javnim uslugama, protiv podružavanja privatnih rizika, protiv dužništva, protiv iscrpljivanja prirodnih dobara, protiv otimačine

prostornih dobara, protiv stvaranja patentnog vlasništva nad biološkim temeljima života, protiv ekonomskih barijera na dostupnost životno potrebnih lijekova, protiv ograđivanja znanja i kulture... Zajednička dobra poklič su društvenih pokreta u kojem se kristalizira, s jedne strane, njihovo specifično negativno iskustvo uznapredovalih procesa komercijalizacije sve širih krugova netržišnih dobara i usluga koje čine temelj društvene jednakosti. A s druge, pozitivno iskustvo društvene samoorganizacije, socijalne solidarnosti i demokratskog upravljanja resursima koje se javlja u tim pokretima i ukazuje na hitnu potrebu za političkim projektom resocijalizacije ekonomije koji će razbiti zatvoreni krug kapitala i njegovim nestabilnostima podčinjenog procesa javnog upravljanja kriznim ekonomijama. Zajednička dobra indikator su specifične povijesne konstelacije sadašnjeg trenutka – svojevrсно perfect storma – u kojem su se objedinile sile višegodišnje ekonomske krize, socijalno pogubnih politika štednje, višedesetljetne transformacije vlasništva i promjene odnosa snaga između kapitala i rada. Međunarodna konferencija "Ekonomija kriznog kapitalizma i ekologija zajedničkih dobara" krenut će od analize geneze i trenutnog stanja krize, njezinih posljedica po sferu rada, po javni sektor i netržišna dobra ovog ili onog tipa. Cilj je raspraviti o smjerovima političkog djelovanja i novim političkim kategorijama koje bi omogućile sindikatima, društvenim pokretima i političkim akterima da zaustave paralizu koju nameće trenutna dominantna interpretacija krize kao krize javne rastrošnosti i neodrživosti socijalne države. Poseban naglasak pritom će biti na razmatranjima kako postojeći društveni pokreti u vidu aktivističkih i građanskih grupa mogu nastaviti djelovati s onu stranu neposrednog povoda i prostora u kojem se javljaju. I, kao drugo, kako se mogu zagovarati i provesti u djelo procesi vraćanja u javne ruke – tzv. rekomunalizacije – privatiziranih dobara. Konferencija se održava u Goethe Institutu (Vukovarska 64) te klubu MAMA (Preradovićeveva 18) od 22. do 24. studenog.

U JEDNOM KADRU

One Take Film Festival jedinstveni je međunarodni festival filmova snimljenih u jednom kadru. Ovaj događaj, poznat i po zanimljivom odabiru gostiju među kojima se prije par godina našao i Carlos Reygadas, održava se od 22. do 24. studenog u kinu Tuškanac i Glip-toteci HAZU. Festival otvara crna komedija *Film za prijatelje* poznatog rumunjskog redatelja Radua Judea, laureata ovogodišnjeg ZFF-a. *Film za prijatelje* prati četrdesetogodišnjaka koji ostavlja video poruku svojim voljenima prije no što će počinuti samoubojstvo, no, stvari krenu putem karakterističnim za ovog autora – u isto vrijeme

duhovitim i tragičnim. Festivalski program nastavlja s četiri dugometražna filma – kanadskom ratnom dramom *21. bataljun* Michaela McGuiera, gruzijskom povijesnom akcijskom dramom *Zaboravljeni kralj* Nikoloza Khomasuridza, meksičkim *Preludij* Eduarda Lucatera te srpskom komedijom *Smrt čovjeka na Balkanu* Miroslava Momčilovića premijerno prikazanom na ovogodišnjem Sarajevu Film Festivalu. One Take in Space novi je program festivala i predstavlja filmove koji mogu poslužiti kao poticaj za razmišljanje o novim formama pristupa eksperimentalnom filmu, a ugostit će četiri autora: Takahiroa Suzukija iz SAD-a, Susanne Flock iz Austrije, britanskog redatelja Bena Russela te kanadskog Davida Frankoviča. Program One Take in Space prikazivat će se sva tri dana trajanja festivala u prostoru Male dvorane kina Tuškanac. Dio popratnog programa pod nazivom Take it Slow predstavlja filmove novog poetičkog usmjerenja "Slow Cinema" koji obuhvaća stvaralaštvo autora Bena Riversa, Brune Dumonta, Nuriya Bilgea Ceylana i Vlade Škafara. Drugi dio popratnog programa, Loading, predstavlja retrospektivu filmova Bena Riversa. U Gliptoteci HAZU festival donosi veliku izložbu Milča Mančevskog pod nazivom Pet kapi sna.

FILMOVI O LJUDSKIM PRAVIMA

Nakon One Take Film Festivala, namijenjenog ponajprije filmofilima i poklonicima manje uobičajenih filmski formi i izričaja, pro-sinačka filmskofestivalska ponuda donosi Human Rights Film Festival u čijem se programu nalaze uradci koji se filmskim medijem služe za propitivanje aktualne socijalne, ekonomske i političke situacije u svijetu. Deseti Human Rights Film Festival u Zagrebu će se odvijati od 8. do 14. prosinca u kinu Europa i Dokukinu KIC, a u Rijeci od 12. do 16. prosinca u Art-kinu Croatia. U sklopu glavnog filmskog programa prikazat će se *Pokoravanje* Craiga Zobela, film prikazan na ovogodišnjem Sundanceu, čija je radnja smještena u restoran brze hrane. Film je snimljen prema istinitom događaju, a govori o zaposlenicima koji slijepo povjeruju osobi koja predstavlja službeni autoritet i svoju suradnicu optuže za krađu. Na programu je i debitantski film *Call Girl* švedskog autora Mikaela Marcimaina, politički triler temeljen na velikom prostitucijskom skandalu koji je sedamdesetih godina prošlog stoljeća prijetio rušenjem švedske vlade. Marcimain u svom filmu naglašava opreku tadašnjih društveno-političkih prilika – s jedne strane službena politika promovirala je žensku emancipaciju, dok su vladajuće strukture s druge strane zataškavale seksualnu eksploataciju maloljetnih djevojaka. Dokumentarac

Jaurès francuskog redatelja i scenarista Vincenta Dieutrea pogled je s prozora njegovog ljubavnika Simona. Vrijeme prolazi, ljubavna veza završava, a Vincent se vraća snimkama, montira ih i potom u njima traži naznake ljubavi kao i razloge njezina nestajanja. *Izvjestaj Karskog* dokumentarac napravljen od intervjua s Janom Karskim, vođom poljskog pokreta otpora koji je putovao u Washington kako bi informirao tadašnjeg predsjednika SAD-a Roosevelta o započetom genocidu kojem je svjedočio. Ovaj intervju Claude Lanzmann snimio je 1978. godine, a dio je izbačenih materijala iz njegovog projekta o Holokaustu koji je finaliziran devetosatnim filmom *Shoah*. Povodom hrvatskog predsjedavanja inicijativom Dekada Roma, program Romi: na rubu u srcu Europe u sklopu HRRFF-a donosi sedam igranih i dokumentarnih filmova. *Naša škola* redateljice Mone Nicoare prati priču troje romske djece iz malog mjesta u Transilvaniji koji sudjeluju u projektu desegregacije škola, boreći se protiv nejednakosti, tradicije i fanatizma. Film dokumentira niz društvenih problema – od institucionalnog rasizma, problema inherentnih javnom obrazovanju pa do onih svakodnevnih koje oblikuje marginalna društvena pozicija. Film je osvojio nagradu Sterling za najbolji američki dokumentarac na festivalu Silverdocs.

NEZAVISNO I PLESNO – IKS FESTIVAL

U srijedu, 21. studenog u Domu, ali i na drugim splitskim lokacijama počela je peta manifestacija Xontakt u čijem se ovogodišnjem izdanju dio programa odvija kroz festivalsku formu pod nazivom - Iks. Festival Iks promovira kazališnu produkciju koja se temelji na istraživačkom radu i eksperimentu, a program ovog prvog izdanja nudi predavanja i radionice na temu kazališne i plesne kritike. Izvedbeni program Iks festivala obuhvaća sedam scenskih predstava koje će se s početkom 24. studenog održati u Domu mladih i Gradskom kazalištu mladih. Festival će otvoriti *Divna divna divna katastrofa*, izvedbeni projekt Instituta za katastrofu i kaos kojeg izvode Selma Banich, Deana Gobac, Nataša Govedić, Roberta Milevoj i Iva Nerina Sibila. Predstavi će prethoditi radionica na kojoj će akteri nezavisne scene podijeliti svoje priče o katastrofi, preživljavanju i dostojanstvu. Splitski plesni kolektiv Teatar od soli prikazat će plesnu improvizaciju *Samo pokretanje*, a zadnja izvedba u programu bit će *Something to do with death*, kaubojski plesni obračun Sanje Tropp Frühwald sa Sašom Antićem iz TBF-a. **E**

NA NASLOVNOJ STRANICI: BOJAN KRIŠTOFIĆ, ŽENSKA GLAVO!

"Većina velikih mislioca marksizma, uključujući i samog Marxa, bili su glavati, kosati i bradati muškarci (čast iznimkama). U duhu osvježene zanimanja za feminističku kritiku marksizma, vezano uz aktualne forume po bijelom svijetu, malo smo prepolovili te glavate muškarce da bi vidjeli što to oni u svojim umovima kriju, a to je, naravno, njihov ženski id. Zato ovu naslovnicu posvećujemo svim ženama koje misle svojom glavom."

BOJAN KRIŠTOFIĆ
bojan.kristofic@gmail.com
<http://drugo-uho.tumblr.com>
<http://www.behance.net/drugouho>

EUROZINE

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

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

uredništvo prima **pon-pet 10-14h**
nakladnik **Druga strana d.o.o.**
za nakladnika **Zoran Roško**
glavni urednik **Boris Postnikov**
zamjenici glavnog urednika **Nataša Govedić, Srećko Horvat, Trpimir Matasović i Marko Pogačar**
izvršni urednik **Nenad Perković**
poslovna tajnica **Dijana Cepić**
uredništvo **Marija Čačić, Dario Grgić, Hana Jušić, Silva Kalčić, Bojan Krištofić, Katarina Luketić, Suzana Marjanić, Jelena Ostojić, Luka Ostojić, Zoran Roško i Neven Svilar**
dizajn **Ira Payer, Tina Ivezić**
lektura **Darko Milošić**
prijelom i priprema **Davor Milišević**
tisak **Tiskara Zagreb d.o.o.**
Tiskanje ovog broja omogućili su: **Ministarstvo kulture Republike Hrvatske Ured za kulturu Grada Zagreba**



ŽENSKA GLAVO!