



tjedan suvremenog plesa

TIJELO PRED PUBLIKOM



Pišu:

Podvezanec,
Govedić, Smojver,
Višnić, Lipovac, Curić,
Bauer, Slunjski,
Ivković, Nikolić,
Čale-Feldman

stranice 20-29

zarez



Marie Ribot

ISSN 1331-7970



dvotjednik za kulturna i društvena zbivanja • zagreb, 21. lipnja 2001, godište III, broj 58 • cijena 12,00 kn; za BiH 2,5 km; za Sloveniju 320 sit

Susreti uz granicu



Raveggi, Močnik,
Drndić, Pužar, Roić

stranice 16-19

Osmanska Bosna

Noel Malcolm
Nenad Močanin
Maja Lovrenović

stranice 10-11



Razgovor:
Gordana Vnuk

Petnaesti Eurokaz

stranica 5

Likovnost

Biennale u Veneciji

Silva Kalčić

stranica 36



Milan Šufflay - iluzije i spoznaje

Zoran Kravar

stranice 16-17



KRITIKA

Katarina Luketić, Tomislav Brlek, Gioia-Ana Ulrich,
Željka Vukajlović, Philippe Di Meo, Drago Pilsel

www.zarez.hr



9771331797006

Gdje je što

Zarezi

Info i najave: Klara Bilić, Grozdana Cvitan, Lejla Topić, Agata Juniku, 4-5

U žarištu

Lijep dan danas, zar ne? *Boris Beck* 3
Najopasniji je zaborav *Gorana Tocilj-Šimunković* 3
Razgovor s Ivanom Ivasom *Srećko Pulig* 6-7
Sindromi deurbanizacije *Pavle Kalinić* 9
Razgovor s Ljubomirom Frčkovskim i Kimom Mehmetijem *Omer Karabeg* 12-13
Fakofski aperitiv i Beograd na bečki, s kazalištem *Zorica Radaković* 31
Razgovor s Carlom Castellanetom *Dean Trdak* 34

Tema: Institut Vlado Gotovac

Gotovac danas *Ivo Banac* 8
U duhu Gotovčeva djela *Milan Pavlinović* 8
Razgovor s Andrejom Feldman *Milan Pavlinović* 9

Tema: Osmanska Bosna

Pogled u Osmansku Bosnu *Maja Lovrenović* 10
Razgovor s Nenadom Moaćaninom *Maja Lovrenović* 10
Razgovor s Noelom Malcolmom *Maja Lovrenović* 11
Razgovor s Markom Pinsonom *Maja Lovrenović* 11

Svakodnevnica

Almanah poročne kućanice *Sandra Antolić* 13

Tema: Susreti uz granicu

(priredila Daša Drndić)
Tri pogleda na granicu *Daša Drndić* 16
Razgovor s Patriziom Raveggi *Daša Drndić* 17-18
Liminalnost granice kao književnopovijesni problem *Aljoša Pužar* 17
Razgovor sa Sanjom Roić *Daša Drndić* 18
Razgovor s Rastkom Močnikom *Daša Drndić* 19

Tema: Turizam i kultura

Razgovor s Vjekoslavom Vierdom *Grozdana Cvitan* 32-33
Razgovor sa Sonjom Tomažič *Grozdana Cvitan* 33

Likovnost

Po baltičkom vremenu *Leila Topić* 35
Venecija, sad i opet *Silva Kalčić* 36
Uspaljeni roboti *Sunčica Ostoić* 37

Glazba

Okrunjena ustrajnost *Trpimir Matasović* 38
Lijane glazbene džungle boja *Trpimir Matasović* 38
Život na Sjeveru *Luka Bekavac* 39
Hvalevrijedno izdanje *Krešimir Čulić* 40
Pošteni povratak *Krešimir Čulić* 40
Iskre gospara Franka *Trpimir Matasović* 40

Film

Prava priča bez ironijskog odmaka *Luka Bekavac* 41

Kazalište

Paralelni svijet amaterske izvrsnosti *Ranka Mesarić* 42
Sistem i njegovo ludilo: drama *Lada Čale Feldman* 43

Kritika

Revizionizam tvrdo ukoričen *Zoran Kravar* 14-15
Povraćanje povijesti *Drago Pilsel* 15
Legenda o jednom tijelu *Philippe Di Meo* 31
Ljubav koja ne pobjeđuje *Željka Vukajlović* 44
Petra i Karin *Gioia Ana Ulrich* 44
Staro tijelo pri/povijesti *Tomislav Brlek* 45
Pale - srce tame *Katarina Luketić* 46

Književnost

Pismo iz Zagreba *Hugh MacPherson* 47

Ukratko

Godine *Milan Pavlinović* 37

TEMA BROJA: TIJELO PRED PUBLIKOM
(priredila Nataša Govedić)

Tjedan drukčijeg tijela *Gordana Podvezanec* 20
Signifikacije: stolice, sline i rad snova *Nataša Govedić* 21
Politika koreografije *Tatjana Smojver* 22
Tko je Jérôme Bel? *Emina Višnić* 23
Tragom hrvatske plesne selekcije *Larisa Lipovac* 24
Razgovor pokretom *Tamara Curić* 24
Je li moguće izbjeći tematsko punjenje? *Una Bauer* 25
Mačevanje s patrijarhatom *Ivana Slunjski* 26
Jedna minimalizacija i jedan ritual *Ivana Ivković* 26
Butoh-ples u tami *Gordana Podvezanec* 27
Pokret nije samo pokret *Jelena-Iva Nikolić* 28
Plesač je u rušnici *Lada Čale Feldman* 29

Naslovnica: Kaspar Konzert, LA COMPAGNIE FRANÇOIS VERRÉT, Pariz, 2001.

Dobitnici Nagrade Vladimir Nazor za 2000. godinu

Nagrada Vladimir Nazor za životno djelo
Likovna i primijenjena umjetnost

Edo Murtić



Nagrada Vladimir Nazor za životno djelo

Glazba

Josip Klima



Nagrada Vladimir Nazor za životno djelo
Književnost

Stanko Lasić



Nagrada Vladimir Nazor za životno djelo

Kazalište

Joško Juvančić



Nagrada Vladimir Nazor za životno djelo
Filmska umjetnost

Duško Jeričević



Nagrada Vladimir Nazor za životno djelo
Arhitektura i urbanizam

Silvana Seissel



Godišnja nagrada Vladimir Nazor
Likovna i primijenjena umjetnost

Vatroslav Kuliš



Godišnja nagrada Vladimir Nazor
Glazba

Frano Parać



Godišnja nagrada Vladimir Nazor
Književnost

Stanko Andrić



Godišnja nagrada Vladimir Nazor
Kazalište

Goran Grgić



Godišnja nagrada Vladimir Nazor
Film

Lukas Nola



Godišnja nagrada Vladimir Nazor
Arhitektura i urbanizam

Miroslav Geng



Bajadere, nogometaši, predsjednici, krivotvoreni CD-ovi, cigarete i nafta, pa čak i ratni zarobljenici i povratnici, cirkuliraju između Hrvatske i Srbije, ali obični smrtnici ne. Srpski jezik ne možete čuti u kafićima i na plažama, osim izuzetno, a ni hrvatski se baš ne ori istočno od Drine. Iako je rat završio još prije šest godina, između Hrvata i Srba vlada ledena šutnja.

Paralelni svjetovi

Hrvatima i Srbima dogodilo se što i mnogim obiteljima: neriješena prošlost, agresija potisnuta i iskazana, prešućena pitanja, osjećaji uskraćenosti, nemoći i bijesa onemogućili su svaki razgovor. Mada se takve obitelji katkad i fizički odvoje, i njihovi pripadnici odu svaki na svoju stranu svijeta s nadom da se više nikada neće sresti, još češće žive zajedno i predstavljaju samo maketu ljudskih odnosa. Njihovi su razgovori prazni, prigodni, kurtoazni, neiskreni i besmisleni. Ni slučajno se ne dotiču svojih bolnih tema – što je pouzdan znak da postoji konsenzus oko toga koje su to bolne teme te da su ih svi posve svjesni. Ti su razgovori uvijek iste partije šaha, vođene uvijek istim figurama, uvijek s istim otvaranjima i uvijek s istim matovima, patovima i remijima.

Kao što su svi kameni temeljci šuplji, da u njih stanu dnevne novine kao znak vremena potomcima, tako je i kamen temeljac hrvatsko-srpskih odnosa šupalj. U njemu su novine u kojima je rat opisan kao agresorski, apsurdan, barbarski, beskoristan, besmislen, bespošten, bezuman, genocidan, nemilosrdan, nesmiljen, neregularan, nezapamćen, pljačkaški, podmukao, surov

i tragičan (što je sve, i još mnogo toga, Dubravko Škiljan pobrojao u *Vjesniku i Politici*). Dejan Ilić, koji je iz Beograda stigao s punom torbom svojega časopisa *Reč*, nije nam donio ništa *ново*: donio nam je samo naše tekstove koje smo ondje objavili. Donio je, međutim, obilje tema za razgovor: od njega sam saznao da i u Beogradu ljudi žive u paralelnim svjetovima, kao i mi u Zagrebu; saznao sam da prati kulturnu scenu u Hrvatskoj i da neke ljude u njoj doživljava znatno različito od

drugog s kim bi se moglo popričati). Nije to usamljeni slučaj; moj mi je prijatelj sa studija rekao kako je u njegovu rodnom selu od tridesetak kuća njegova baba bila jedina koja je sa svima pričala. Uvijek ima nezahtevnih, koji će razgovarati sa svima, bez obzira na to što se dogodilo, i onih koji neće razgovarati nikada i ni pod kojim uvjetima - razlika je to između neobaveznog čavrljanja i potpune šutnje. Između toga dvoga nalaze se svjetovi razgovora, razgovora koji donose nove ideje, mi-

uopće nije kriv. Gost iz Beograda upoznao nas je i s poraznim srpskim anketama koje pokazuju da znatna većina i dalje vjeruje kako su Karadžić, Arkan i Mladić bili heroji srpstva (što je, na svoj način, i točno), da su Srbi najveće žrtve Jugoslavije i Jugoslavena te, nespojivo s prethodnim mišljenjem, da se Jugoslavija nije trebala raspasti (pa su i za to, valjda, krivi opet drugi). Pritom je kamen temeljac za suradnju s Hrvatskom zaborav: *što je bilo, bilo je*. Zaborav, između ostaloga, 677 srpskih logora u Bosni i Hercegovini, 201 u Hrvatskoj i 71 u Jugoslaviji, koliko ih je, recimo, evidentirao Danijel Rehak.

Balkanska flora

Dejana Ilić odsad ću čitati drugačije: zadovoljstvo osobnog susreta protegnut će se i na budućnost. Posebno mi se sviđela njegova vjera da ljudi u Srbiji, *razgovarajući* jedni s drugima, mogu promijeniti rezultate

budućih anketa. Razgovor je jedina nada za balkanske gudure u kojima je glavni oblik flore trska napola slomljena, jedino svjetlo potječe od stijenja što tek tinja i gdje nema nijednoga srca koje rat nije slomio - čavrljanje neće spojiti napuknutu slamku i šutnja neće smanjiti mrak. Samo razumijevanje može izliječiti slomljena srca, a toga neće biti bez iskrenog razgovora. Vojske mogu osloboditi narode, države, nacije i teritorije, ali ljude ne mogu osloboditi. Nas može osloboditi samo istina, istina o našoj prošlosti i o našim postupcima u toj prošlosti.

A ako baš nema nekoga za razgovor u blizini, nema problema: za početak razgovarajmo sami sa sobom. ☒

Razgovor i politika Lijep dan danas, zar ne?

Jeste, baš nas je vreme poslužilo...



Boris Beck

mene; saznao sam da hrvatsku sintaksu smatra superiornom srpskoj; saznao sam da *Reč* ima iste probleme kao i *Zarez*, ali i da ih rješava posve drugačije... No, od svih mi je tema za razgovor najzanimljivije bilo njegovo pitanje (parafraziram, nisam ispod majice imao zalijepljen kasetofon): "Zašto bi uopće Hrvati i Srbi razgovarali, zašto bi upoznavali i čitali jedni druge, zašto bi jedni drugima bili zanimljiviji od bilo koga drugog?"

Što je bilo, bilo je

Putujući Cresom, u pustoši oko Vranskog jezera, na cesti kroz onaj kamenjar, stisnule su se dvije kuće. Ljudi u njima ne razgovaraju (a nema na horizontu nikoga

jenjaju svjetonazore i stvaraju nove ljude, kako kaže Theodore Zeldin (čudo od djeteta koje je diplomiralo na Londonskom sveučilištu u dobi u kojoj je meni bila glavna preokupacija je li bolji duhan *Samson* ili *Drum*). On lijepo kaže da su protiv takvih razgovora samo oni koji vjeruju da svijetom vladaju svemoćne ekonomske, društvene i političke sile, da su ljudi samo igračke u njihovim rukama i zvjeri što se međusobno prožduru u borbi za prevlast.

Možebitni razgovor Srba i Hrvata opterećen je i prije početka: isprikom (a da se pritom ne postavlja pitanje znaju li Hrvati ispriku i prihvatiti). Dejan Ilić je čak i nju ponudio, jasnu i bezuvjetnu, što je najbolji znak da se ispričava netko tko

www.zarez.hr

u žarištu

Najopasniji je zaborav

Rad na prevenciji i rehabilitaciji
žrtava torture traži akciju svih nas

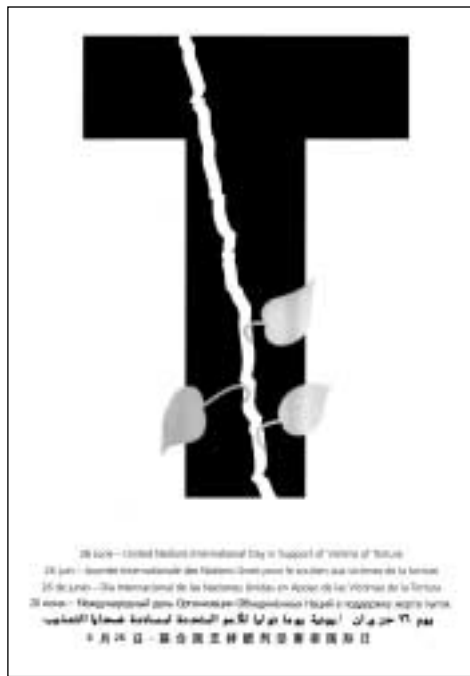
Gorana Tocilj-Šimunković

Ako povjerujemo da postoje pravi zastoji u povijesti ljudskog roda onda ih možemo naći kod žrtava mučenja, koje su to postale kao posljedica ekstremne agresije. Paradoks postojanja i uništenja postaje sam sebi svrhom. On nudi moć i vlast širenjem straha od smrti, ili, još gore, uništenjem dobre ideje o postojanju humanizma uopće. Ako to i povjerujemo, suočimo se i priznamo da možemo ići dalje.

Individualna razina doživljava kod žrtava mučenja nudi ekstremnu patnju koja se manifestira na razne načine. Tako, primjerice, u obiteljskim zajednicama mučenje može biti razlog (psihološke) neplodnosti, a društvena razine otvara mjesto za preventivnu akciju ili apatiju do razina sljepoće. Govorimo o žrtvama mučenja i efektima koje one imaju na različitim razinama. Društvena akcija postaje aktivnost upozorenja da "mračni ugao duše" na svim navedenim razinama dobije svjetlost kojom će uzročnik bolesti postati poznat i samim tim i dostupan liječenju. Nakon što smo povjerovali da postoji uzročnik ulazimo u genuzu.

Kobne predrasude

Geneza ovdje sama po sebi nosi jednostavnu misao: kako ukinuti druge da bi vladanje bilo uspješnije i jednostavnije po



principu: *sa mnom* ili *protiv mene*. Jednostavna psihologija isključivanja dovodi do nepostojanja drugih. Na primjer, kako ušutkati pisca kojeg svi čitaju? Proglasiti ga nepodobnim. To je jedan način rješavanja problema izborom psihološkog pritiska isključivanjem.

Drugi način preživljavanja nosi sobom nepisani zdravi zakon za ukidanjem patnje, odnosno razabiranjem onoga što je istinito, a što nije. Istina postaje generator zdravijega, normalnijeg reagiranja. Prim-

jerice, u slučaju obiteljske tajne u kojoj je jedan od roditelja bio mučen, dijete koje raste u takvoj obitelji lakše će živjeti ako sazna istinu. Svaki razvoj podrazumijeva sudjelovanje svih koji u njemu sudjeluju, odnosno svi moramo dati svoj dio da bi generacije riješile traume koje se samo riješene i prorađene neće ponavljati. Ponekad to činimo dobro, ponekad bez mogućnosti promjene. Najopasniji je zaborav. Jer ako zaboravimo genezu nepravde ona će niknuti na drugoj strani, čudnim oblicima boli i patnje.

Zbog intenziteta patnje, uključenosti društvenih sistema i vlada u proces mučenja, a zbog potrebe za prihvaćanjem različitosti i izbjegavanjem konflikta, dolazimo do ljudskih prava koja su napisana da bi osigurala dostojnu razinu prepoznavanja i kod onih koji za sada nisu u situaciji da prepoznaju efekte straha ili čak efekte nagona za samouništenjem. Proglasivši 26. lipnja Međunarodnim danom potpore žrtvama torture Ujedinjeni narodi su pokušali senzibilizirati civilno društvo, vlade u svijetu i stručnjake da se bore protiv zloporabe određenih grupa, stigmatizacije bolesnika ili onih koji nemaju moć da bi se zaštitili sami (žrtve torture, rata, psihijatrijski bolesnici, osobe oboljele od AIDS-a i sl.).

Na primjer: *Ana treba duže vrijeme da prihvati novu trudnoću nakon silovanja u ratu. Zbog straha da je drugi ne bi razumjeli to nije nikomu povjerila. U međuvremenu se zaposlila, udala i ostala u drugom stanju. Problemi su nastali na radnom mjestu, ali je ona uporno radeći dovela sebe do rizične trudnoće. Potreba za prihvaćanjem, čak i na radnom mjestu, važnija je od radosti trudnoće i zdravog rasta bebe.*

Taj slučaj pokazuje kako su predrasude ponekad kobne za zdrav razvoj osobe i za njezine reakcije u normalnim ljudskim situacijama.

Čemu posebni naglasci?

Djeca trebaju okolinu sigurnu i zaštitničku da bi odrasli u zdrave ljude. Ovisni su o svojim roditeljima i obitelji zbog potrebe za zaštitom. U razvoju traže objašnjenja. U slučaju kad se pojave problemi ili kad postoje od prije, ali ostanu neprepoznati ili neprorađeni, djeca mijenjaju svoj unutarnji svijet. Prvi stupanj u torturi djece događa se kad se ne prepoznaju njihove potrebe i potvrde da problemi roditelja postoje. Moramo im objasniti.

Povijest u sadašnjosti

U mnogim zemljama seksualno iskorištavanje najčešća je metoda mučenja ili nehumanog ponašanja u odnosu na žene. Seksualno iskorištavanje žena najčešće se ne prepoznaje kao agresija jer mnoge civilizacije još smatraju da je sâm seksualni čin izraz svojevrstne ljubavi i blizine. Žene su bile iskorištavane od zaraćenih grupa: tortura se događa tamo gdje je dopuštena, posebno u odnosu na žene. Zlostavljane žene, mijenjat će svjetove i njihove granice ako znaju da im pomažemo, odnosno ako osjete da imaju potporu drugih članova društva.

Rad na prevenciji i rehabilitaciji žrtava torture traži akciju svih nas zajedno: pojedina, društava i vlada na lokalnoj, nacionalnoj i globalnoj razini. Izbor teme *Zajedno protiv torture* za ovogodišnje globalno promišljanje o žrtvama mučenja pokušava djelovati na vlade, sustave i narode u kojima je tortura sastavni dio društva, svakodnevice i koje još ne pokazuju potrebu da se vide kao građani svijeta. Oni ostaju okovani granicama vlastita naslijeđa, vlastite stvarnosti i sustava vrijednosti u kojem mnogi pate. I žrtve i mučitelji u takvim društvima trebaju znanje i uvid da ne bi ostali kao okovani primjerci povijesti u sadašnjosti. ☒

INFO

l i p a n j 2 , , 1

Foto priča

Foto priča, fotografije foto radionice u Bilju, Europski dom, Zagreb, 12. – 20. svibnja 2001.

Klara Bilić

Izložbom foto radionice iz Bilja koja je bila postavljena u Europskom domu u Zagrebu predstavljene su fotografije poetičnih pejzaža Kopačkog rita, Slavonije i Baranje koje su osim estetske imale i društvenu važnost. Izložba je, naime, nastala kao rezultat zajedničkog rada petnaest mladih ljudi, različitih etničkih skupina (Srbi, Mađari i Hrvati).

Mladi ljudi iz Beloga Manastira, Bilja i Darde kroz proces kooperativnog planiranja naučili su pravila ekipnog rada, načine vođenja grupe i zajedničkog donošenja odluka. Foto radionica je funkcionirala kao praktični dio stečenoga teorijskog znanja. Stvarajući svoj fotografski opus kroz šestomesečno druženje mladi iz istočne Slavonije pomakli su kruto postavljene granice koje im je neminovno ostavilo ratno vrijeme.

Organizator projekta je udruga *Partnerstvo za društveni razvoj*, a voditelj foto radionica bio je Jasenko Rasol. Udruga se bavi

promicanjem kulture upravljanja sukobom u međuetničkim zajednicama i rad im je temeljen na sustavnom planiranju i analizi tih zajednica.

Zagrebačka izložba *Foto priča* koja je održana u Bilju 7. travnja 2001. željela je upoznati širu javnost s ovim fotografskim radovima te s idejom ovog edukativno – umjetničkog projekta. ☐



41. MDF u Šibeniku

Nova i vrlo stara djeca

Grozdana Cvitan

Kad u subotu, 23. lipnja, počne svečano otvaranje ovogodišnjeg Međunarodnoga dječjeg festivala u Šibeniku nekoliko *obveznih likova* bit će ponovljeno u što većoj tišini, a neke činjenice bit će ipak s veseljem istaknute. Ljutiti se na djecu nije poželjno, a stara djeca MDF-a i ove će se godine ispričavati za stvari koje su radili i prošle, ali i godina koje su joj prethodile. Paus o obnovi kazališne zgrade isti je kao što je objavljen u prošlogodišnjem *Zarezu*: obnova zgrade nije završena, a otvaranje se očekuje za Dan grada u rujnu. Godina se ne precizira, misli se na ovu uz obvezan smiješak i podignutu obrvu. Zgrada je i dalje pitanje Gradskoga poglavarstva, pa se djelatnici Kazališta i Festivala suzdržavaju od svakog komentara. Jer, kad su se na njih i odlučivali bilo je to uz beskorisne polemike, ali objašnjenja nisu stizala. Proračun obnove zasad je učetverostručen, a mahom budžetsku investiciju vi-



še ne moraju opravdavati oni koji su na lokalnim izborima vlast dobili unatoč zidanju Skadra ured Šibenika.

Uz to što je Festival svojevrsna smotra lutkarske produkcije hrvatskih kazališta te izbor iz glazbeno-scenskog stvaralaštva za djecu i mlade, ove godine nastupit će kazališni i plesni ansambli iz Poljske, Japana, Bugarske, Brazila, Njemačke, Sjedinjenih Američkih Država, Bosne i Hercegovine, Kameruna i Italije. Posebnu produkciju MDF ostvaruje u suradnji s Veleposlanstvom Velike Britanije. Prošlogodišnji voditelj festivalske glazbene radionice, britanski skladatelj Bill Connor, već radi program naslovljen *Kuća iza kamene stijene* u kojoj sudjeluju brojni mali i veliki glazbenici Šibenika, zborovi i

orkestri, a program će biti predstavljen na Ljetnoj pozornici u četvrtak, 5. srpnja.

Festivalske radionice kao najvrjedniji dio programa s obzirom na djecu koja u njemu sudjeluju, ove će godine biti organiziran u dosad najvećem broju radionica. Uz već spomenutu glazbenu radionicu Billa Connora djelovat će i glazbena radionica *Livicis* voditelja Paula Novosela. Vizualne umjetnosti bit će svladavane u sedam radionica (slikarskoj, grafičkoj, kiparskoj, fotografskoj, video-filmskoj, informatičkoj i radionici *camera obscura*), tri scenske (dramaturška, lutkarska, etno lutkarska) i dvije informativne (novinarska radionica Biltent i Nora te radio-novinarska radionica Zujalice).

Ponešto obnovljen Festivalni odbor prihvatio je program, uz Alana Bjelinskog, već poznatih urednika festivalskih programa (Dubravko Jelačić-Bužimski, Jakša Fiamengo, Marcela Munger, Ivo Brešan, Hrvoje Hribar i Zdenka Bilušić) koje je u Šibeniku moguće pratiti od 23. lipnja do 7. srpnja. ☐

Kroatische Volkskunde

U ponedjeljak, 11. lipnja, u Matici hrvatskoj u Zagrebu predstavljena je knjiga *Kroatische Volkskunde/Ethnologie in den Neunzigern (Hrvatska etnologija u devedesetima)* koju je u suradnji s Institutom za etnologiju i folkloristiku iz Zagreba objavio Institut za evropsku etnologiju Sveučilišta u Beču. Knjigu su domaćoj publici, nakon bečke promocije, predstavili pročelnik bečkog Instituta Konrad Köstlin i ravnatelj zagrebačkog Instituta Ivan Lozica.

Riječ je o zborniku recentnih radova hrvatskih etnologinja i etnologa u izboru dviju urednica iz Zagreba, Jasne Čapo Žmegač i Sanje Kalapoš te dvojice urednika iz Beča, Reinharda Johlera i Herberta Nikitscha. Dvadeset i tri etnološka teksta – tijekom devedesetih objavljena u hrvatskim znanstvenim časopisima – u knjizi su grupirana u pet cjelina: teorijske i epistemološke studije te studije o povijesti hrvatske etnologije Ines Price, Vitomira Belaja, Jasne Čapo Žmegač, Dunje Rihtman-Auguštin i Zorana Čiče čine uvodni blok; istraživanjima političke simbolike bave se radovi Dunje Rihtman-Auguštin, Lydije

Sklevicky i Reane Senjković; tematika etniciteta i identiteta predstavljena je tekstovima Jadranke Grbić, Milane Černelić, Sanje Kalapoš i Jasne Čapo Žmegač, a ratna etnografska tematika radovima Maje Povržanović Frykman i Lele Roćenović. Posljednja, peta cjelina okuplja po temama i istraživačkim pristupima raznorodne studije Jelke Radauš Ribarić, Žarka Španičeka, Branke Vojnović Traživuk, Aleksandre Muraj, Zorice Vitez i Valentine Gulin Zrnić. Uvodni tekst zbornika te bibliografija, koja osim etnoloških sadrži i folklorističke te etnomuzikološke radove, upotpunjuju sliku hrvatske etnologije namijenjene inozemnoj znanstvenoj javnosti.

Činjenica da je knjiga koja donosi pregled domaćih etnoloških radova objavljena na njemačkom jeziku, na poticaj austrijskih znanstvenika te kod stranog izdavača čini zbornik *Kroatische Volkskunde/Ethnologie in den Neunzigern* – kako ističu njegovi urednici – jedinstvenim projektom u povijesti hrvatske etnologije i važnim iskorakom u predstavljanju domaće etnološke znanstvene produkcije svijetu. ☐

najave

BRACO DIMITRIJEVIĆ

MUZEJ MIMARA 28. lipnja – 7. listopada 2001.

Leila Topić

Najnovije radove međunarodno priznatog umjetnika Braco Dimitrijevića, koji nakon skoro trideset godina opet izlaze u Zagrebu, publika će moći vidjeti od 28. lipnja u Muzeju Mimara. Umjetnik će postaviti devet recentnih instalacija iz ciklusa *Triptychos Post Historicus*, koncipiranih posebno za Zagreb i Muzej Mimara, na drugom katu, u kojima tematizira odnos povijesti, umjetnosti i svakodnevice. Povezujući djela starih majstora iz stalnoga izložbenog postava Mimare s radovima uglednoga međunarodnog umjetnika Braco Dimitrijevića, ova izložba također će predstaviti iznimnu kulturno-turistič-

ku ponudu u gradu Zagrebu u ljetnim mjesecima, kada su privlačni izložbeni programi često vrlo reducirani. Izložbu organizira kustosica Muzeja suvremene umjetnosti Nada Beroš u suradnji s Muzejom Mimara. ☐



APEL

Pismo predsjedniku Vlade Republike Slovenije

Poštovani,

Povodom susreta Bush-Putin, vaša je vlada Sloveniju pretvorila u policijsku državu:

niste izdali instituciji *Amnesty International* dozvolu za postavljanje informacijskog punkta;

nevladinoj organizaciji *Umanoterra* niste izdali dozvolu za protestnu manifestaciju;

policija prati aktiviste koji dijele protestne letke prolaznicima;

pojedince su pozvali na "informativne razgovore";

policija popisuje registarske tablice vozila u Metelkovoju u Ljubljani;

vaše službe nadziru elektronsku poštu nekim nevladinim organizacijama i pojedincima;

vaše službe nadziru telefonske razgovore nekim pojedincima;

granična policija vratila je s granice više stranih državljana.

Sigurno znate da je dužnost demokratske vlade osiguravati slobodu i prava svojim državljanima i državljanima, svakome pak ljudska prava. Pozivam vas da ispoštujete tu časnu obavezu na dan susreta 16. lipnja, kao i svih ostalih dana svojega mandata.

S poštovanjem,

Rastko Močnik



n a j a v a e

Eurokaz: 21. – 29. 6. 2001.

Razgovor: Gordana Vnuk, umjetnička voditeljica Eurokaza u Zagrebu i intendantica Kampnagela u Hamburgu

Agata Juniku

Kakvom će koncepcijom Eurokaz "proslaviti" petnaesti rođendan?

– Eurokaz slavi svoj petnaesti rođendan pa je to prilika ne samo da se prisjetimo prošlih zasluga i dostignuća, nego i da malo popustimo u tenziji, pogotovo nakon prošlogodišnjeg Eurokaza, koji je bio pun novih, teorijski još krhkih, ali stoga radikalno zanimljivih koncepata, s kojima je naša ležerna kritika ponovno muku mučila. Tako je ovogodišnji program diskurzivno prihvatljiviji, svojim revijalnim karakterom pomalo priziva jubilarne deseti Eurokaz.

Kao što smo na desetogodišnjicu željeli zaokružiti iskustvo osamdesetih, pozivajući Jana Fabrea i Roberta Wilsona, umjetnike koji su obilježili kazalište kraja stoljeća i njegovu vezanost za sliku, tako ove godine poentiramo temu kojom se Eurokaz bavio u svojim nekoliko izdanja. Ta tema sažima se oko napetosti *mainstreama* i *non-mainstreama* i odnosi se na pokušaje inovativne obnove repertoara u najjačim europskim kazališnim institucijama.

U tom smislu najvažnija je prisutnost Schaubühne am Lehniner Platz iz Berlina i Deutsches Schauspielhaus iz Hamburga...

– Ta dva zasigurno najvažnija njemačka državna kazališta, koja su i globalno već desetljećima zanimljiva, paradigmatički će poslužiti za niz poticajnih razmišljanja o restrukturiranju europskoga kazališnog sistema o čemu mi u Hrvatskoj, na žalost, možemo samo sanjati. Dojučerašnji gosti Eurokaza, rodočelnici inovativnoga kazališta osamdesetih i devedesetih, danas su sa svojim grupama zauzeli čelne pozicije velikih kazališnih institucija, a slično se dogodilo i ovogodišnjim gostima Eurokaza. Sasha Waltz sa svojom plesnom gru-

pom, i Thomas Ostermeier sa svojom kazališnom grupom, prebačeni su na ležerno grandiozan način iz rubnih prostora berlinske alternativne scene u jedno od naj-

bolje opremljenih i najvećih europskih kazališta – *Schaubühne am Lehniner Platz*. Za veselu usporedbu, to je kao da se u našoj varijanti, primjerice, Borut Šeparović i *Montažstroj* usele u Balet HNK, a Drama se povjeri *Šmrc teatru*. S druge strane, smjena na čelu "historijske" kuće *Deutsches Schauspielhaus in Hamburg*, koja već stotinjak godina istraje kao najznačajnije uporište dramskoga govornog teatra (dakle, onom u kojem je inteligentni, obrazovani glumac okosnica repertoara), započela je između ostalog provokativnom odlukom da nastupna predstava uglednoga glumačkog ansambla bude ikonoklastički performans Jérômea Bela, u kojem glumci manje više stoje na sceni i ne rade ništa. Uz muzičku pratnju pop hitova šezdesetih, troši se vrijeme u obilatilim količinama (predstave *Forced Entertainment* u usporedbi s tim su akcijski filmovi), ali je sav taj glumački stoicizam toliko zabavan, a za neprozirnu čehovsku, patetičnu sinekuru hrvatskog teatra bit će toliko skandalozan, da će se o finalu ovogodišnjeg Eurokaza zasigurno dugo pričati.

U Hamburgu ste već godinu dana. Kako se snalazite, s obzirom na tamošnji vrlo zanimljiv kazališni kontekst koji mnogo obećava, ali i obavezuje?

– Kazalište je u Njemačkoj važna stvar, oko njega se još uvijek lome koplja i skidaju glave političarima, a o jednoj se kazališnoj premijeri može esejizirati u nastavcima po dnevnim novinama. To je velika razlika od Walesa, gdje sam radila prije Njemačke, i gdje se kazalištu, kao uostalom i u ostatku Europe, sprema sudbina mirnog zakutka. Na mojoj je prvoj konferenciji za novinare bilo četrdeset novinara koji su najave programa popratili opširnim člancima, od *Die Welta* do žutog tiska kao što je *Bild*. Ukratko, zanimanje za ono što ću predstaviti u Hamburgu je za mene, naviklu da sam u hrvatskom prostoru medijski prisutna samo tjedan dana godišnje, iznenađujuće veliko. Ono što je isto tako zanimljivo jest i moja pozicija, odnosno pozicija *Kampnagela*, u odnosu na *Deutsches Schauspielhaus* i novog intendantu Toma Stromberga, čiju predstavu pozivam na ovogodišnji Euro-

kaz. Naime, kako Stromberg inzistira da se avangarda osamdesetih, koja je nekad počinjala upravo u *Kampnagelu*, preseli na scenu njegova nacionalnog institucio-

naliziranog teatra (glavni Strombergov redatelj je Eurokazov znanac iz 1989. Jan Lauwers), svi se pitaju što to ima značiti i kako će se ići dalje. Mediji nastoje iskonstruirati konfliktnu situaciju jer, to naglašavam, teatri su u Hamburgu strogo programski profilirani i točno nastoje ciljati svoju publiku. *Kampnagelu* su oduvijek bile namijenjene: nove forme, inovativni teatar, scenski rizik, ples. Sada se odjednom dogodilo da neke od tih strategija prisvaja *Schauspielhaus*, što zbunjuje ne samo novinare nego i publiku. Međutim, Stromberg i ja smo dobri prijatelji te ga pozivam na Eurokaz kao nekog tko ima mjesto u mom sistemu.

Sa svojim programom "izlazite" na jesen. Što ćete ponuditi u Kampnagelu?

– Ja ću u *Kampnagelu* ponuditi, naravno, programe koji će biti različiti od onog što se događa u susjednim kazališnim kućama u gradu. Onima koji prate moj rad poznato je da se sustavno bavim neeuropskim kulturama kojima osiguravam negetoizirani kontekst, što u Europi, a ni u Njemačkoj, nije običaj. Dalje, glavni je zadatak privući što širu, ali znatizeljnu publiku. Voditi teatar koji ima šest scena – od toga tri scene s kapacitetima: 800, 400 i 250 mjesta, tu su još i tri polivalentne dvorane, klub, galerija, kino, prostori za probe itd. – nije isto kao i voditi festival koji traje deset dana u Zagrebu. S jedne strane koristiti strategije siromašnih budžeta, s druge strane voditi tako veliki pogon s imidžem vodećeg prostora za scenske inovacije u Njemačkoj. Dakle, moram voditi računa o raznolikosti programa, o potrebama publike, o potrebama nezavisnih grupa kojima je *Kampnagel* jedino mjesto gdje se mogu producirati. U *Kampnagelu* studenti kazališne režije tradicionalno pokazuju svoje diplomatske predstave, a moram još zadovoljiti i potrebe tzv. Jugendtheatera, odnosno teatra za mlade. U tome mi pomaže jaka dramaturška ekipa, a u cijelom teatru, koji na sreću nema vlastiti ansambl, već je mjesto otvorene produkcije, radi za naše poimanje kazališne organizacije, nevjerojatno mali broj ljudi – nekih pedesetak, u što su uključeni cjelokupna tehnika, organizacija, prateće osoblje i umjetnički tim. ☐



EUROKAZ

INFO

Prijavite se!

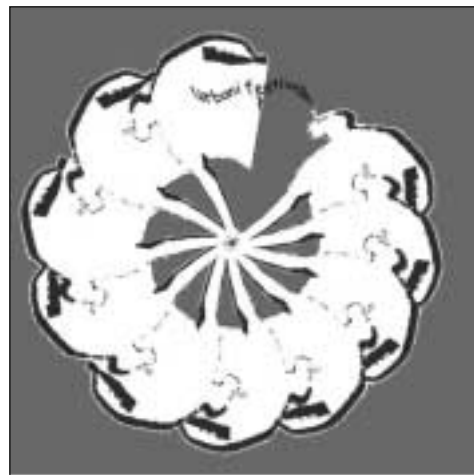
Urbani festival, Zagreb, poziva na radionicu *Shadow Casters* u organizaciji grupe *Orchestra Stolpnik®*, koja traje od 14. do 28. srpnja 2001.

Istraživanje i izgradnja putanje/strukture/sustava *Shadow Casters* počinje u obliku radionice koja će se održati u sklopu prvoga Urbanog festivala. Alati i tehnike koji se koriste u ovoj izgradnji su: urbani performansi, recikliranje stvarnosti, digitalno video i audio snimanje i uređivanje, unutarnje/vanjsko mapiranje, urbana dramaturgija, web-dizajn, pričanje hyper-priča.

Istraživanje je vođeno pitanjima kao što su: Kako se grad smješta u moj unutrašnji svijet?, što znači granica između privatnog i javnog i gdje se ona nalazi?, je li moguće stvoriti kolektivni identitet bez da se ošteti individualni identitet?, postoji

li ne-manipulativni sustav?, postoji li sloboda izbora?

Ako si spreman/a prihvatiti zadatak koji pred tebe stavlja *Shadow Casters*,



nećeš saznati ništa više prije 14. srpnja 2001. Toga dana pojavit će se u podne na mjestu u kojem će te obavijestiti organizatori Urbanog festivala. Tada ćeš sresti ostale *Shadow Casters* – voditelje i novake. Od tada nadalje provest ćeš dva tjedna u stanu s drugim članovima tima *Shadow*

Casters. To će biti tako čak i ako si iz Zagreba. Bit će vas minimalno sedam i maksimalno petnaest. Dobit ćeš dnevni set informacija i uputa koji će biti tvoje navigacijsko sredstvo za otkrivanje i izgradnju *Shadow Casters*. Iako ćeš istovremeno raditi s drugima, bit će na tebi da pronadeš svoju kombinaciju elemenata danih u setu. Ako ti, dok ovo čitaš, u misao dolaze riječi "manipulacija" i "mistifikacija", možda bi trebao/la početi čitati ispočetka i onda nastaviti dalje. Primjenjuje se selektivno i postupno unošenje informacija kako bi saznao/la više, a ne manje. Krenut ćeš izvana kako bi kreirao/la svoju unutrašnjost. Voditelji *Shadow Casters* mogli su započeti proces istraživanja/izgradnje kao vodiči, ali oni će biti ti koji će pitati, tražiti i graditi zajedno s tobom. Proći ćeš kroz sve faze istraživanja i izgraditi ćeš *Shadow Casters*. Osim što ćeš upotrebljavati svoje potencijale kao ljudski biokompjutor, koristit ćeš i znanja s područja kompjutera i digitalnog. Budući da je rad na ovom području najefikasniji kad je čovjek u paru sa svojom mašinom, dobrodošao je svaki tvoj prilog opremi *Shadow Casters* s dodatnim kamerama, DAT-rekorderima, mini-diskovima, laptopima. Tvoj radni dan trajat će osam sati, ali možda ćeš ga htjeti produžiti.

Za svoje dvotjedno *Shadow Casters* istraživanje/izgradnju platit ćeš 120 DEM. Ako si iz istočne Europe i tvoje financij-

ske stanje ne dopušta da platiš kotizaciju, postoji mogućnost da Urbani festival pokrije taj trošak za tebe.

Sudionici bi trebali govoriti engleski, ali mogući su i talijanski, švedski, francuski i hrvatski.

Pošalji prijavu koja sadrži tvoju biografiju, neku dokumentaciju o tvojim dosadašnjim radovima i kratki tekst o tvojim interesima za radionicu na adresu: urban.festival@mail.inet.hr <<mailto:urban.festival@mail.inet.hr>>. I to trebaš učiniti do 29. lipnja 2001. Prijave će se razmatrati do 3. srpnja. Ako si iz Zagreba (ili okolice), možda te pozovemo na razgovor.

Ova radionica je prva faza projekta *Shadow Casters*. Druga faza će se odvijati u sklopu drugoga Urbanog festivala u Zagrebu 2002. godine. Kao *Shadow Caster* ti ćeš tada biti vodič/agent-provokator/katalizator puta za one koji će mu pristupiti kao posjetitelji/šetači/casteri. ☐

Informacije:

Urbani Festival
tel: +385 (0) 1 4810 921
mob: +385 (0) 91 5424 674
e-mail: urban.festival@mail.inet.hr
<<mailto:urban.festival@mail.inet.hr>>
kontakt: Emina Višnić

Ivan Ivas

Govornički ethos Hrvatske

Kad bi postojalo pamćenje, loši političari imali bi manje šanse da stalno iznova uspijevaju

Srećko Pulig

Tvrdite da jezik političara i jezik novinara bitno određuju javni, politički i ideološki jezik. Junak Molièreove komedije Građanin plemić kaže, kada ga je učitelj na to upozorio, da nije znao da cijeli život govori u prozi. Koliko kod današnjih političara postoji svijest o jeziku, koliko su svjesni da svojim govorom ne prenose samo nekakve činjenice, već i informaciju o sebi?

– Svijest o tome je mala, ne samo kod političara, već i kod većine govornika. Od političara, profesionalnih govornika, očekivalo bi se da bude veća, jer je govor, odnosno jezik, glavni instrument, medij, njihova djelovanja. Svijest o tome je veća u nekim razvijenijim zemljama, gdje je kultura govora na višem stupnju, gdje postoji tradicija školovanja govora, pa političari prođu kroz te škole i u njima steknu svijest o tome da trebaju slušati sebe i druge i osvijestiti kakva se sredstva u govoru upotrebljavaju. Hrvatski političar ima malo svijesti o tome da u govoru postoje i znakovi kojih govornik obično nije svjestan, a to nije dobro, jer ga obilježavaju kao pripadnika neke društvene skupine i pokazuju njegov karakter, retoričkim rječnikom govoreći – njegov govornički ethos.

Postoje političari kojima se vjeruje i oni kojima se ne vjeruje.

– Preko jednog debelog sloja u govoru publika, odnosno birači, vide trebaju li nekom vjerovati ili ne. Malo toga ide kroz verbalni sloj govora; i neuka publika lako osjeti iz ponašanja, načina govora, kome treba vjerovati. Međutim, najvažniji dio cijele priče je u tome da birač osjeti u kakvom su skladu riječi i ono što govornik radi; što je obećao, a što napravio, što je radio i govorio prije, a što sada radi i govori. Političari ne vo-

le da postoji to pamćenje, a novinari ne rade mnogo na tome da se to pamćenje uspostavi i održava. Jedna od važnih uloga novinarstva, ako ne i najvažnija, je ta da stalno podsjeća što je netko prije govorio ili radio.

osim najopćenitijih fraza o demokraciji, tržištu, Europi, mnogo manje idejnosti, "idejnog rada". Ako se na idejama ne inzistira, čime onda puniti politički diskurs?

– U prethodnom razdoblju

Božo Kovačević održao je onda sjajan govor, sasvim svjež, ali u dobroj retoričkoj tradiciji i stoga izvrstan. Međutim Savka Dabčević-Kučar govorila je referatski, kako je navikla. Tu se vidjelo kako je teško izaći iz jednog mode-

da kroz svoj govor, kroz pravilnost ili čistoću (što se svelo jedino na izbjegavanje ne-hrvatskih riječi i ništa drugo) pokažu svoju pripadnost hrvatskoj naciji. S obavezom se uvukao i novi strah od greške – ovaj put i jezične i ideološke.

Budući da je nacionalizam neka kulturna ideologija, on još više mijenja odnos prema jeziku. Politički diskurs mijenja se s tradicijskim, umjetničkim. Ono što je nekakva stvarna ili zamišljena baština, književna i sl. postalo je sad relevantno za politički govor. Govorite o tome da kada treba posredovati između dvaju svjetova, staroga i novog, nastupa cijeli sustav tabua, zabrana, mit-skih bića. Baš zato što se neke stvari moraju neupitno etablirati, kao npr. hrvatska država, mnogo toga treba i narediti i zabraniti.

– Stoga vidim i određeni kontinuitet. U novoj situaciji u prvi plan došla je potreba da se narod okupi oko ideje nacije, da se napravi država i da se ona održi. Ponovno je postalo silno važno da se uspostave neki jaki simboli i ritmovi. Kao idealni za to poslužili su elektronički mediji, čiji novinari lako podlegnu tome da uđu u taj politički ritual i da ga podržavaju.

Mobilizacija medija

Mediji mogu nacionalistički mobilizirati, ali i građanski demobilizirati.

– Trebali bi prije svega građanski mobilizirati, no kao da je njihovo prirodno stanje da služe ideološkoj mobilizaciji i, što ide jedno s drugim, građanskoj demobilizaciji. Prelagano se u medijima ulazi u jedan marširajući sustav. Ritmizacija govora može značiti dvije sasvim suprotne stvari. Ili je riječ o poetizaciji, pokušaju stvaranja nečeg lijepog, ili o pokušaju uvlačenja u neku ideologiju pomoću rituala. Kada se uspostavi neka ideologija ili neka religija, duhovni sustav, onda on uspostavi svoju ritmizaciju. Važno je da postoji ritam, ceremonijal, uravnjena govorna intonacija i ravnomjerno pulsiranje. Svi trebaju steći dojam da je stanje stabilno, da jest politika rutinska djelatnost nadležnih (profesionalnih) političara. Poruka većine obreda jest da je postignuto zajedništvo s drugim svijetom, višim bićima. U tom sustavu muči me uloga novinara, kao strukture između nepolitičara (naroda) i političara. Novinari su mediji, oni su u medijima (tiskovnim, elektroničkim...), a govor je njihov medij. Poput ruske igrčke *matrjoške* ili *babuške*: medij u mediju, u mediju... Silno se namnožilo tih posredništava. A svako to posredništvo je važno, jer svojim posredovanjem određuje konstrukciju (kogniciju, sliku, shvaćanje) tih dvaju svjetova između kojih posreduju.

Nije dovoljno informirati. Treba li informirati tako da to izazove neku političku aktivnost, da mobilizira javnost?

– Upravo to je glavna uloga medija koji bi htjeli da ih se zove javnim. Kada se cijela politika pretvori u ritual onda se izgubi potreba za djelovanjem. Kada svi misle da je sve u redu onda su stvari stabilne i nema težnje ka promjenama, a to zapravo uvijek odgovara onima koji su na vlasti. Jer, u stabilnoj situaciji ni njih ne treba mijenjati, a im je cilj, koji se pokušava ostvariti umjetnim putem. Uvijek me ponovno iznena-

Danas su tendencije drukčije: brzo informiranje i brzo zaboravljanje, "pravljenje mjesta" za nove informacije.

– Kada bi postojalo pamćenje, loši političari (oni koji rade za sebe, a ne za zajednicu) imali bi manje šanse da stalno iznova uspijevaju.

Strah od greške

Situacija je promijenjena s obzirom na bivši socijalistički politički žargon, jer je onda postojala jaka ideologija, a danas je

ideološkim smjernicama bio je obilježen ne samo leksik, nego cijeli politički govor. Nakon toga je došlo jedno kratko razdoblje, nešto prije i poslije devedesete, kada se sve otvorilo. Čak je i državna televizija uspjela predstaviti drukčiji govor. U novim okolnostima se lako moglo vidjeti po načinu govora tko u novo doba spada, a tko ne: oni koji su nastavili govorom od prije izgledali su kao da nisu shvatili o čemu se radi. Sjećam se nastupa Koalicije narodnog sporazuma u Ciboni.

la mišljenja i govorenja. Poslije se u govor potpuno uvukla ideologija, koja nije bila socijalistička, već ideologija državnosti, odnosno nacije. U govornike hrvatskog jezika uvukla se obaveza

Političari nisu svjesni moći i zamki govora



Foto: Ognjen Alujević

Dr. doc. Ivan Ivas pročelnik je Odsjeka za fonetiku Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu. Predmeti koje predaje su govor masovnih medija, retorika (za sve studente Filozofskog fakulteta), ortoepija, hrvatski dijalekti, govorne vježbe. Član je uredništava znanstvenih časopisa *Govor* i *Medijska istraživanja*. Predsjednik je Organizacijskog odbora 4. znanstvenog skupa Istraživanja govora, koji će se održati od 6. do 8. prosinca ove godine, s glavnom temom – retorika.

Potkraj osamdesetih objavio je knjigu *Ideologija u govoru* (Filozofska istraživanja, Zagreb 1988.), koja se bavila i (tadašnjim) javnim govorom i političkim žargonom. O političkom govoru devedesetih još nije napisao knjigu, no učinio je neke predradnje u svojim znanstvenim člancima.

di kako novinari lako pristanu da služe tom cilju, koji ne bi trebao biti njihov. Opet se radi o ne-svijesti, o čemu smo govorili na početku. Političari nisu svjesni moći i zamki govora. Ali, još veća opasnost je u tome da su novinari nesvjesni. Naši su novinari slabo obrazovani, a posebno oni koji se obrazuju kao novinari. Oni često ne prime taj zanatski dio obrazovanja o svom temeljnom mediju govoru, i o drugim medijima u koje će ući govorom. Baš zato lako uđu u politički sustav ("strukture"), pa ili ostanu u novinarstvu i služe se ritualizacijom, ili se nakon nekoliko godina takva služnja jednostavno priklone nekoj stranci, i to uvijek na istaknutom mjestu. Ne znam kako je u drugim državama, ali kod nas je prečest slučaj da novinari iz novinarstva odu u neku stranku. Novinari moraju biti blizu politike, dapače – u politici, ali ne na način da budu zainteresirana strana za neku od političkih stranaka. Taj obrambeni mehanizam trebalo bi u novinare neumorno ugrađivati na studiju novinarstva.

Govor nas određuje

Može li se uopće u medijima kritizirati medije, stanje novinarske svijesti, jezika? Je li to samo problem obrazovanja ili je potrebna i medijska raznolikost, alternativa, koja će pokazati drukčiju kvalitetu?

– Sigurno jedno i drugo. Kao što su velike strukture, fakulteti, i uopće obrazovne institucije, okoštale, pa im kao poticajna konkurencija dobro dođu alternativne, institucije i razni izvaninstitucionalni tipovi obrazovanja, (koji imaju dosta uspjeha, i vani i u nas), tako bi i mediji trebali više paziti na osvješćivanje sebe samih, ali trebaju dopustiti da se pojavi drukčiji, alternativni mediji.

U svojoj knjizi Ideologija u govoru citirali ste Adorna, koji kaže da fašizam može naći svoje utočište u govoru. Zašto jedan žargon može postati tako opasan kada se zatvori?

– Postoje dva, protivna, pogleda na žargon i oba su dobra, a oni ovise o kojem se žargonu ili o kojoj vrsti žargona govori. Jedan je pogled na žargon izuzetno afirmativan: po njemu je žargon mjesto kreativnosti malih grupa koje su jezično aktivne i kreativne. Iz njega se regrutiraju u jezik novi oblici i značenja, pa se opći jezik obogaćuje. To je istina za žargone koje govore kreativci, skupine stručnjaka ili skupine živahnih mladih ljudi koje povezuju neki zajednički interesi i radoznalost. Kada sam izrazito negativno govorio o žargonu u središtu pažnje bio je politički žargon kao primjer jednog izrazito nekrektivnog žargona, zatupljujućega i ideologizirajućega, a zbog toga što je politički, i vrlo opasan. Žargon smatram ne samo sociolektom, nego i psiholektom, u smislu da je dio govornikove psihe, mentaliteta ili mentalnog sklopa. Tada postaje jasnije da on ne samo da otkriva (označava) čovjeka, već ga i određuje. Čovjek, umjesto da slobodno govori svojim jezikom, biva govoren.

Jezik je apstraktan sustav koji nas određuje, ali koji nam i pomaže da organiziramo misli. Od pojedinca ovisi koliko će ga kreativno upotrebljavati, a koliko će, dopustiti da sustav upravlja njime. Jezik i ideologija su dva velika supersustava koji djeluju po-

vezano. Preko jezika, govoreći, odražavamo i taj svoj sustav, svoju konstrukciju svijeta. Pitanje je koliko je ta konstrukcija naša, a koliko nam je nametnuta jezikom, obrazovanjem, medijima. Opasnost od žargona počinje onda kad se taj veliki jezični sustav svede na jedan mali, ograničen broj riječi, rečeničnih konstrukcija i govornih ritmova, što znači i ograničen broj misli, koje govornik neprestano obrće, na koje se svede, koje ga zarobe, jer nije svjestan kako ga govor može odrediti.

(Zlo)upotreba simbola

Kada se govori o podkultura-ma, većina analitičara sklona je njihov žargon, pa i cijelu simboliku, ne samo govor, shvatiti po-

kanovića i Momira Bulatovića. Sada su naši političari i novinari otvoreni i dobrotorni prema Đukanoviću. A treba se sjetiti njihovih televizijskih nastupa u vrijeme napada na Dubrovnik. U podjeli uloga u oscilatorskoj igri toplo-hladno Đukanović je bio oštar (bad guy), a Bulatović blag (good guy).

Glumljenje govora

Kada se informacija i mediji preplave obrednim govorom, pojavljuju se i govorne maske. Ljudi se s jedne strane maskom štite, zaklanjaju se iza nje, a s druge strane koriste ju kao legitimaciju, formulu pomoću koje se legitimiraju. Maska je uvijek neki znak i za ono što stoji iza maske, i ona nas određuje.



Foto: Ognjen Alujević

zitivno. Tako se pisalo da je mladež s nesumnjivim oznakama urbaniteta, pop kulture, s maramama i naušnicama, dokaz naprednih vrijednosti koje promovira hrvatska vojska, za razliku od predmodernih primitivaca. Iako je na svim zaraćenim stranama bilo takve mladeži. Mnogi nogometni navijači, primjerice BBB, direktno su sa stadiona otišli u rat. U tu malu sredinu nabrutila je državna ideologija, postrojila ih i mobilizirala za ne baš subkulturni državni cilj. Kako je to moguće?

– Riječ je je o upotrebi i zloupotrebi simbola. U jednom trenutku može se neki znak, lik, predmet povezati s nečim pozitivnim i on to onda automatski obilježava. Ali onda se pod tim simbolom dogode stvari koje to više nisu. Čim su se navijači stavili u službu dnevne politike, progutao ih je ideološki oscilatorni stroj. Osciliranje je uobičajena metoda ideologiziranja. U stalnoj vrtnji ideološki sustav kupi sve oko sebe i guta, pa se granice sustava samo šire, jer se uzima drugima i priključuje sebi. Tako nastaju veliki idejni sustavi. Kako djeluje ideološki oscilatorni sustav najbolje se vidi kad govornik, nesvjestan nedosljednosti, govori suprotnosti. U socijalističkom ideološkom govoru je to dovedeno do apsurdna. U istoj rečenici se moglo za nešto čuti da je istodobno dobro i loše. Uobičajena fraza je bila otprilike: "Postignuti su izuzetni rezultati, ali još postoje pojave i tendencije..." To je model oscilatorne rečenice s kojom govornik uvijek ne stoji na sigurnom, osciliranjem okuplja pristaše i kritičare. Uzmimo još i primjer Mile Đu-

ne mogu opustiti i govoriti slobodno jer je pitanje hoće li to biti ideološki prihvatljivo. Međutim, budući da novinari intuitivno znaju da, kada izvode te svoje tekstove, ne smiju čitati sasvim monotono, jer bi izgubili publiku, onda oni glume govor. Čitanje s telepromptera (*blesimetra*) maskira se prozodijskim znakovima živahne govornosti, ali koji su često sasvim neprikladni tekstu. Krivo dijele tekst u intonacijske jedinice, krivo naglašavaju... No, budući da i te znakove živahnosti neprestano ponavljaju, ipak proizvode monotoniju. Osim toga, maske govornosti tom govoru pridaju obilježja ritualnosti, kvazipoetičnost i patetičnu emocionalnost. Tako se spaja nespojivo: događaj i obred.

Novinari – površne sveznalice

U uredništvu ste časopisa Medijska istraživanja. Danas je medijologija bit. Na zapadu studenti masovno studiraju komuniciranje i medije. Kod nas se to više priča, no što postoji studij. Eventualno iz privatne inicijative i one nevladinih organizacija dolazi interes za proučavanje virtualnog prostora, novih medija. No, svijest o tome što su radio, televizija, i novine ne postoji. Zašto?

– Spomenuli ste izraz privatna inicijativa. To je upravo slučaj s *Medijskim istraživanjima*. To je zapravo privatna inicijativa. Niti je taj časopis pokrenula neka institucija, niti su se institucije silno zainteresirale kada smo im ponudili suradnju, nego je to bila glavna urednica Nada Zgrabljčić i nas nekoliko koje je pozvala na suradnju u uredništvo. Novac nismo očekivali, ali od Fakulteta političkih znanosti očekivali smo neki kutak (doslovce – čak ne cijelu prostoriju), gdje bismo kao uredništvo mogli djelovati. Možda bi se interes pojavio kada bi institucije (Sveučilište, ministarstva) pogurale tu temu.

Što se tiče fakulteta, to je isto bolna priča. Imamo dva fakulteta novinarstva, ali oni nisu dobro osmišljeni. Iako ima jakih razloga da bude uz politologiju, da novinari studiraju politološke predmete, trebalo bi razmisliti o tome da se studij odvoji od Fakulteta političkih znanosti, a da se veže uz Filozofski fakultet ili da bude potpuno međufakultetski. Studij novinarstva je opterećen nastojanjem da se studente nauči ponešto o svemu, ostvarujući i potvrđujući poznatu kvalifikaciju da su novinari površne

Novinari moraju biti blizu politike, dapače – u politici, ali ne na način da budu zainteresirana strana za neku od političkih stranaka

– Maska i sama spada u simbole, ona je dio najranijih čovječanstvu poznatih rituala. S jedne strane skrivanje, s druge samooznačavanje. Želimo li biti vrlo kritični prema svakodnevnom govornom ponašanju, možemo reći da većina ljudi neprestano nosi maske. Normalno je da se u jednoj situaciji ponašaj na jedan, u drugoj na drugi način. Navlačiš masku pristojnosti, socijalnog smiješka, itd. No, nastojao sam demaskirati govorno ponašanje u informativno-političkim emisijama i to baš novinara, univerzalnih posrednika. Maske koje sam istraživao vezane su za govorne znakove, za najizrazitije para-jezične govorne znakove, koji nisu sasvim jezični, a nisu ni sasvim ne-jezični. To što su para-jezični, znači da su na rubu jednog i drugoga, pa su i interesantni jer su između. Kao što su mediji između, tako su i ti znakovi, pa oni zapravo posreduju. Pokazalo se da ritam i intonacija (prozodija) novinarskoga govora mnogo toga označavaju, iako su maske. Njihova je prozodija prije svega znak čitanja. Novinar u elektroničkim medijima panično je ovisan o pisanom tekstu, jer jednostavno ne može dopustiti da mu se dogodi neka greška. Taj tekst je višestruko pročešljan, provjeren, i tu se ne smije ništa promijeniti. Panična ovisnost o tekstu znak je silne neslobode u našim medijima. Ljudi se

Događaj se ne predstavlja kao događaj, nego kao prirodno stanje, politika se ne posreduje kao mogućnost da se svi uključe i djeluju, nego kao ritual koji izvode samo nadležni – profesionalni političari.

Postoje novinari poznati po tome što su "pjevači", kao Ivan Trnski ili Branka Šeparović. Prvi opjevava povijest i vojske, druga ekologiju.

– Trnski ispjevava epopeje i u tome je majstor. Ali, očekivali smo da smo se riješili socijalističkih epopeja te da takav ton, kad je tema povijesna, više nećemo morati slušati. Kad se *pjeva* o povijesti, to više nije ni mit (priča), dakle – još je dalje od racionalnoga govora. Uvijek je to pouzdan znak ideologizacije, koja katkad može poslužiti u dobre svrhe, no češće je štetna.

Kod Branke Šeparović je jasno da njezina intencija nije ekološka, već dnevno-politička.

– Ne bih rekao da je kod nje u prvom planu politika, u značenju u kojem mislite. Naravno da je ekologija i politička. Njezin prilično naporan stil umanjuje vrijednost ideja koje želi preneti. No, i to je primjer kako nesvjesnost načina govora može ugroziti govornikov cilj. Govornik mora biti odgovoran za tu ideju, odgovoran plemenitom cilju. A svoju odgovornost pokazat će tako da ideju zastupa uvjerljivo.

sveznalice. To je loše stoga što im se omogućuje izgovor da ne moraju ni u čemu biti stručni. U tako koncipiranom studiju nema vremena za neke predmete struke, recimo, za, da ih tako nazovemo, *medijske predmete*. Novinari su u tim znanjima neuki. Poznato mi je to jer sam predavao Kulturu govora na Studiju novinarstva Fakulteta političkih znanosti u Zagrebu. Sami studenti su nezainteresirani, a na ruku im ide i Fakultet. Prošle je godine, naime, taj predmet izguran iz curriculumu. U doba kad se novinari sve više izravno govorno obraćaju javnosti i kad su masovni mediji postali najmoćnija (i najodgovornija) škola jezika, komunikacijskih vještina i kulture uopće, to se, blago rečeno, ne čini pametnim.

Novinarstvo je profesija koja je izuzetno zahtjevna i odgovorna i stoga obrazovanju novinara treba posvetiti posebnu pažnju. Neprestano se provlači alternativna ideja – da se ukine novinarstvo kao zaseban studij te da se za tu profesiju dodatno obrazuju oni koji završe druge fakultete. To možda nije loša ideja, jer bi se povećala vjerojatnost da novinari budu barem u nečemu stručni. No, ne bi trebalo odustati od posebnog studija, s mnogo komunikoloških i specijalističkih medijskih kolegija, s manje predavanja i više seminar-skog rada i vježbi. ☒

skupovi

Gotovac danas

**Govor s osnivačke skupštine instituta
Vlado Gotovac****Ivo Banac**

Prošlo je gotovo pola godine otkad smo se oprostili od Gotovca. Gubitak se danimice ukazuje većim i to ne samo zato što čitavi prostori javne djelatnosti jednostavno više nisu određeni njegovom odlučnom pojavom. No, Gotovac je bio jedinstven ne samo po tome što je radio i govorio nego i po tome što je predstavljao. On je u doslovnom smislu, u jednom kritičnom razdoblju, postao most između hrvatske prošlosti i budućnosti. Predstavljao je, naime, jedan nedovršen put koji nas je jedini mogao – i još uvijek može – izvesti iz kolektivističkih ruševina 20. stoljeća.

Gotovac je sazrijevao u traumatiziranim okolnostima nakon rata i revolucije. Uhićenja roditelja, izbacivanje iz škole, krajnje siromaštvo Zagore, dijelovi su njegove imotske mladosti, koja će u akademskom i intelektualnom Zagrebu pedesetih godina biti određena prema pojedincu kao negaciji državne moći. No, kolikogod se Gotovčeva pobuna protiv komunističkoga kolektivismata očitovala personalističkim filozofskim i pjesničkim pravcem, on ni za jedan trenutak nije zapostavio odgovornost prema domovini i narodu. Njegovi *Autsajderski fragmenti* predstavljaju najsnažniju intelektualnu predstavku za hrvatsku slobodu u razdoblju uoči reformnog pokreta 1971. godine. Stoga i ne iznenađuje da je njegov doprinos Matičinu *Hrvatskom tjedniku*, točno prije trideset godina, u ondašnjem krugu reformne inteligencije bio odlučujući.

Put liberalne demokracije

Reformni se pokret kretao unutar širega okvira samoupravnog socijalizma – redizajnirane službene ideologije – što je u ondašnjim okolnostima jedini mogao legitimirati rastuća traženja hrvatskoga društva. Zato je i Gotovac na suđenju 1972. godine posve iskreno zastupao socijalizam kao etičko načelo, i to upravo protiv dirigranih sudaca i njihovih partijskih naredbodavaca, kojima je ideologija socijalne pravde bila tek isprika za neograničenu vlast. I dok ga je poslijekaradordevska titoistička vrhuška teretila i brutalno osudila kao nacionalista i zavjerenika on je svakom svojom riječju i svakim svojim postupkom dokazivao svoju privrženost nacionalnoj ravnopravnosti i pozitivnim ustavnim načelima. Zato je i njegovo tamnovanje, kao i ono njegovih drugova, predstavljalo, barem što se Hrvatske tiče, početak kraja jedne ideologije i jednoga državnog okvira.

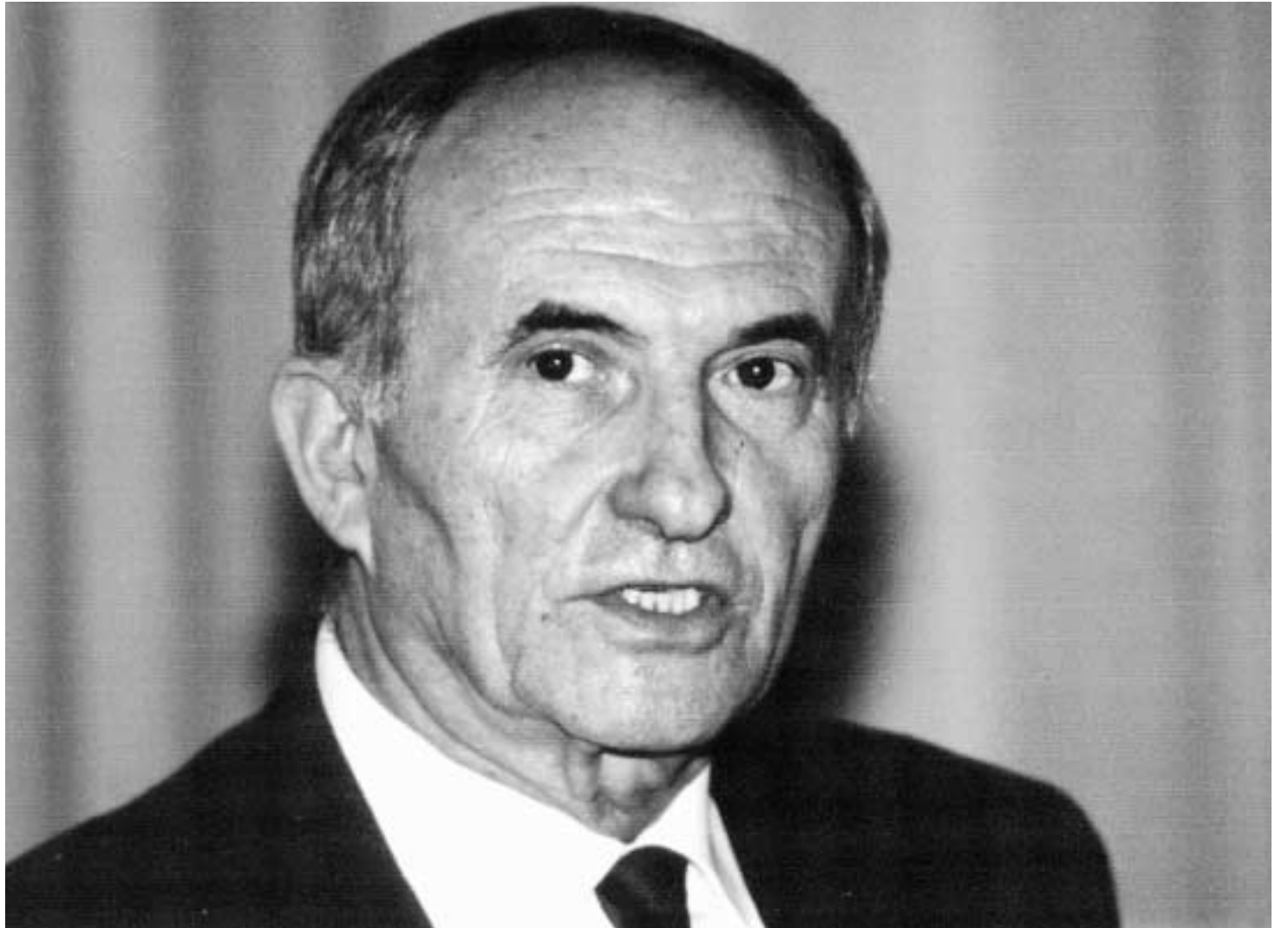
Gotovčeva obrana i nepravedna osuda uzdigli su ga do prvenstva u hrvatskom disidentstvu, ali su također potakli i njegova nova intelektualna usmjerenja. Kraha socijalističke ideje poslije Karadordeva, poputno srozavanje i istrošenost komunističkog projekta, omogućili su Gotovčevo traganje za alternativnim putovima, što ga je neminovno odvelo putem liberalne demokracije i oživljavanja hrvatskoga liberalizma. Za njega su ta načela bila nerazdvojna od hrvatske nacionalne emancipacije. Štoviše, bio je veliki optimist glede podrške hrvatske inteligencije i šire javnosti jednoj tako zreloj i dokazanoj političkoj platformi. Stoga je prijelazno razdoblje od 1989. do 1990. godine dočekao u velikim očekivanjima, među utemeljiteljima Hrvatskoga socijalno-liberalnog saveza, a kasnije i stranke HSLS.

Hrvatsko je osamostaljivanje i borba za

nezavisnost, na žalost, predvođena ljudima koji ne samo da nisu imali razumijevanja za prednosti liberalno-demokratskog sustava i nacionalne trpeljivosti, nego su povrh toga željeli ostvariti monopol nad

prostora. Kad je zaključio da je borba protiv nacionalizma važnija za narodnu slobodu od vanjskih izazova, kad je osudio politiku podjele Bosne i napisao pismo za opoziv ondašnjega državnog vodstva, kad

bini kad je na utuk apologetske tvrdnje režimije, koji je uporno ponavljao kako se sad ipak po prvi put govori hrvatskim jezikom, po prvi put pjeva *Lijepa naša*, po prvi put čita hrvatska povijest, replicirao otprilike ovim riječima: "Čudno, ja sam uvijek govorio hrvatskim jezikom, uvijek pjevao *Lijepu našu*, makar u Gradiški, uvijek čitao hrvatsku povijest, onoliko koliko su povijesne knjige bile dostupne..." I doista. Isto kao što je obitelj Brendana Bchana imala pravo sjediti dok se svira irska himna *The Soldier Song*, tako je Goto-

**Gotovčeva obrana i nepravedna osuda uzdigli su ga do prvenstva u hrvatskom disidentstvu**

hrvatskim rodoljubljem. Stoga i ne iznenađuje da su poduzeli sve mjere kako bi upravo Gotovca ocrnili kao čovjeka koji se odmetnuo od naroda, koji u narodu vidi krdo, koji narod želi mijenjati, a ne slijediti, kao da je narod bio subjekt njihovih manipulacija. Tako je čovjek koji je najiskrenije gorio narodnim gnjevom protiv miloševićevsko-kadijevićevskih kultura postao objektom prljavih objeda. Jedan je nesretnik, koji danas za mrtvoga Gotovca ima i po koju lijepu riječ, u to vrijeme napisao monstuozan članak pod naslovom *Matica hrvatska – filozofija srpska*. Ne treba ni spominjati da su oni koji su 1996. godine, u Puli, organizirali napad na Gotovca, još uvijek utjecajni građani. Ipak, teže je objasniti zašto pojedina tobože vodeća pera hrvatske književnosti i danas ustraju u širenju klevete da je Gotovac 1967. "prvi odnio *Deklaraciju* u Beograd i prvi upoznao beogradske pisce s njezinim sadržajem, nakon čega su (tobože) mogli tako promptno objaviti svoj *Predlog*".

Redefinicija Hrvatske

No, premda su napadi na Gotovca bili izuzetno bolni, oni nisu bili i beskorisni za njegovo daljnje idejno sazrijevanje. On je u borbi s jednim beskrupuloznim režimom i njegovom ideologijom bitno razvio kritičku misao prema hrvatskom konvencionalnom samorazumijevanju. Ne da je Gotovac ikad patio od predrasude da je sve hrvatsko nužno dobro ili opravdano. No, pravila su kolektiviteta imala određenog učinka i za njegovo poimanje političkog

je nasuprot politike oportunitizma osnovao Liberalnu stranku bez nacionalnog predznaka, tek onda je dovršio jednu logičnu konstrukciju bez presedana u recentnoj hrvatskoj političkoj povijesti.

Vlado Gotovac je živio u slobodi. Premda su se klerici pokatkad ponašali kao da obične vjernike moraju podsjetiti da je Gotovac ipak katolik, njegovo je kršćanstvo bilo sažeto u Augustinovu naputku: "Ljubi i radi što hoćeš". Nikad neću zaboraviti njegov nastup na jednoj tri-

vac zaslužio povlasticu prezira prema sitnim trgovcima hrvatskim bolom. On je ne samo radio i pisao za Hrvatsku. On je za nju ne samo robijao. On je našu Hrvatsku redefinirao. Zato su i sva naša nastojanja uvijek u njegovu znaku. Što vrijeme bude više prolazilo ta će činjenica biti sve izvjesnija. ☒

* Oprema teksta redakcijska

U duhu Gotovčeva djela

Milan Pavlinović

U prostorijama Matice hrvatske 7. lipnja održana je javna Osnivačka skupština Instituta *Vlado Gotovac*. Za predsjednicu Instituta izabrana je njegova supruga Simona Sandrić-Gotovac, a za izvršnu direktoricu Andrea Feldman. Članovi izvršnog odbora su: Ivo Banac, Erica Krpan, Jasmina Prica, Josip Gotovac, Anđelko Runjić, Anita Malenica i Sibilja Petlevski. Inicijativa za osnivanje Instituta potekla je od gospođe Sandrić-Gotovac i želje prijatelja Vlade Gotovca da nastave njegovo djelo. Svrha je Instituta prikupljanje, istraživanje i proučavanje njegova književnog, esejističkog, pjesničkog, filozofskog, kritičarskog, novinarskog, politološkog i oratorskog djela. Institut će poticati i znanstveno i stručno usavršavanje mladih stručnjaka i studenata u duhu Gotovčeva djela. Osnivačkoj skupštini prisustvovali su i predsjednik Republike Stjepan Mesić i gradonačelnik Milan Bandić, koji je osigurao buduću prostor Instituta, te mnogi uglednici iz kulturnog i javnog života. Pismeno su se

javili i ministar Antun Vujić, Srećko Lipovčanin i slovenski književnik Neno Taufer, kao počasni član Instituta. Osnivanjem Instituta Gotovčevo multidisciplinarno djelo dobit će pripadajuće mjesto u hrvatskoj znanosti i kulturi. ☒



djelo nije na pravi način predstavljeno u hrvatskoj kulturi i znanosti, i to je naš prvi poticaj.

No, postoji i jedan drugi, po

se i velikodušnosti donatora iz različitih društvenih grupa koje imaju interesa pomoći našem Institutu. Naravno, tražit ćemo po-

rad pridonijeti razvoju liberalnih ideja, otvorenosti i "ozdravljenju" hrvatskoga društva. Želimo podići opću kvalitetu i političke, a posebno građanske kulture u duhu liberalizma kako ga je razumijevao Vlado Gotovac. Dakle, nema direktne veze ni u financijskom niti u "programatskom" smislu između LS-a i Instituta. No, itekako nam je stalo da se otvaraju neke teme koje će biti možda zanimljive i za politiku.

Kako procjenjujete budućnost razvoja civilne scene u Hrvatskoj? Kakve su perspektive alternativnoga visokog obrazovanja?

– Razvoj civilnog društva je apsolutno nemoguć bez temeljitog i iznova struktuiranog razvoja humanističkih znanosti. To je bilo pomalo zanemareno jer je u procesu tranzicije naglasak udruga koje se bave različitim aspektima civilnog društva bio više na aktivizmu nego na istraživačkom pristupu problemima. Čini nam se kako je vrijeme da se to ispravi jer smatramo da dobre ideje i dobri projekti korisni za razvoj demokracije i tolerancije nisu mogući bez sustavnog istraživanja. Bez otvorenosti prema zemljama tzv. starih demokracija i prema razvoju znanosti u tim sredinama, posebno u Americi, vrlo će se teško dobro razumijeti naše potrebe.

Briga o ostavštini

Smatramo da je mjesto našeg instituta logično, jer ćemo raditi na dva kraja. S jedne strane, namjeravamo pomagati razvoj Hrvatske u smjeru tolerantnoga, otvorenog i europski orijentiranog društva. S druge strane se stoga nadamo živjivosti komunikaciji s međunarodnim institucijama sličnog tipa. Institut će, onako kako ga ja zamišljam, biti strukturiran nalik onome što se u Americi zove "institute for advanced studies", iako nismo i ne možemo biti sveučilišna institucija. No, mislimo da postoji potreba za jednim prostorom na kojem će se ljudi, na razini poslijediplomskih studija, baviti i raspravljati o određenim temama. U tom smislu ćemo organizirati seminare, rasprave, konferencije, okrugle radne stolove na različite teme. Smatramo da je to dobar put, jer su takve institu-

cije u Hrvatskoj rijetkost, a postojeće su prilično ograničene u djelovanju.

Koji poslovi očekuju vas kao izvršnu direktoricu?

– Gospođa Gotovac je predsjednica Instituta i ona se zavidnom energijom i posvećenošću prihvatila tog posla, kako bi na najbolji mogući način brinula o ostavštini Vlade Gotovca. Kao izvršna direktorica imam, naravno, mnogo zaduženja od kojih će najvažnija biti koordinacija rada Izvršnog odbora i gospođe Gotovac, predstavljanje Instituta u javnosti te davanja načelnog i artikuliranog smjera u radu. Jedan od prvih zadataka bit će objavljivanje nekoliko zbirki Gotovčeve poezije na talijanski i engleski jezik. U pripremi je i vrlo zanimljiv projekt: objavljivanje razgovora s Gotovcem koje će urediti Zlatko Madžar do kraja godine.

Otvorena pitanja hrvatskoga disidentstva

Počinjemo i s pripremanjem znanstvene konferencije posvećene tridesetoj obljetnici Hrvatskog proljeća. Moj je zadatak okupiti sudionike tog vremena koji će kao svjedoci pružiti zanimljive informacije o toj temi. Okupit ćemo mlade znanstvenike koje taj problem zanima teorijski, kao politička i teorijska tema, i koji će biti u stanju odgovoriti na neka od otvorenih pitanja hrvatskoga disidentstva. To je velika tema koja zasigurno zahtijeva više od jedne konferencije. Vidjet ćemo da se taj povijesni trenutak izuzetno slabo pozna. Disidenti u Hrvatskoj nisu bili istih uvjerenja niti su se zalagali za istovrsne ciljeve. Stoga će se radovi u drugom dijelu skupa odnositi na istraživanja pojedinih istaknutih disidenata, kao i na problematiziranje pojedinih tema: odnos disidenata i Crkve, odnos komunističkih vlasti i disidenata, mjesto intelektualca i umjetnika u disidentskom pokretu. To je projekat koji je izuzetno bitan i važno je da se obavi do kraja godine, vjerojatno u prosincu, negdje oko datuma kada ćemo obilježiti prvu godišnjicu smrti Vlade Gotovca i istovremeno na pravi način potaknuti novu interpretaciju tog vremena. ☒

Andrea Feldman, izvršna direktorica Instituta Vlado Gotovac

Otvaranje zatvorenih pitanja

Želja nam je da valorizacijom Gotovčeva opusa pridonosimo promjeni građanske i političke kulture u Hrvatskoj

Milan Pavlinović

Kako je došlo do osnivanja Instituta Vlado Gotovac?

– Do ideje o osnivanju Instituta došlo je na poticaj i uz izuzetno zalaganje gospođe Simone Sandrić-Gotovac, koja je okupila prvenstveno Gotovčeve prijatelje, ljude koji su u različitim fazama njegova života bili uz njega i koji su, poput nje, osjetili potrebu da se nakon njegove smrti očuva njegovo naslijeđe. Riječ je o grupi intelektualaca, znanstvenika, umjetnika, književnika i političara koji su tijekom Gotovčeva života bili dijelom njegova kruga. Osim članova Izvršnog odbora osnivači i prvi donatori su i Asim Kurjak, Čedo Prica te Ante Tukić. Također bih željela poručiti javnosti, pogotovo javnosti koja čita *Zarez*, do koje nam je posebno stalo, ljude koje zanima ovakav oblik rada, da nam se pridruže kao članovi Instituta i svojom energijom i idejama unaprijede naš rad.

Kulturna i građanska razina

Čime će se baviti Institut Vlado Gotovac?

– Naša prvobitna namjera je da se posvetimo skupljanju, sređivanju, proučavanju i objavljivanju ostavštine Vlade Gotovca kao pjesnika, filozofa, govornika i liberalnog političara. Institut će se baviti i istraživanjima koja će kao svoje ishodište imati njegovo umjetničko, filozofsko i političko djelo. Smatramo da Gotovčevo



meni mnogo zahtjevniji cilj: da valorizacijom Gotovčeva opusa pridonosimo promjeni građanske i političke kulture u Hrvatskoj, što smatramo da je izuzetno bitno. Osnivačka skupština, javnog i otvorenog tipa, stilom kojim je organizirana i vođena, na ozbiljnoj, kulturnoj i građanskoj razini, pokazala je na koji način Institut želi biti prisutan u hrvatskoj javnosti.

U kojem će opsegu Institut funkcionirati kao zaklada?

– Što se tiče oblika djelovanja, smatramo da postoji velika potreba u našoj javnosti da se podupre rad mladih znanstvenika zainteresiranih za rad iz ove perspektive. Držimo da je važno podupirati nastojanja mladih da se bave ne samo djelom Vlade Gotovca, nego da afirmiraju one vrijednosti koje je Gotovac čitava svog života branio. To su vrijednosti slobode, poštivanja prava pojedinca i novog načina promicanja nacionalnih, kulturnih i znanstvenih interesa. Koliko će nam financijske mogućnosti dopuštati, bit će nam izuzetno važno poticati mlade ljude na rad u vrlo širokom spektru humanističkih znanosti. Financijska pomoć će prvenstveno dolaziti od članova Instituta koji će plaćati članarinu. Nadamo

moć od različitih inozemnih fundacija. Već smo u kontaktu s međunarodnim zakladama koje funkcioniraju kod nas. U krajnjoj liniji, za određene kompatibilne projekte obratit ćemo se ministarstvima znanosti i tehnologije i kulture. Što se tiče mladih ljudi, nadamo se da će se upravo iz donacija naših velikih poduzeća i dobrotvora omogućiti financiranje studenata i stručnjaka.

Otvaranje i ozdravljenje

U Zapadnoj Europi uobičajena je praksa da svaka politička stranka ima svoju zakladu, čiji je rad namijenjen u istraživačke i obrazovne svrhe. Kako u tom kontekstu vidite rad Instituta? Može li se reći da je Institut Vlado Gotovac dio programa Liberalne stranke?

Zadatak Instituta bit će znanstvene analize, rasprave i objavljivanje rezultata rada koji će se iz perspektive i liberalne demokracije baviti društvenim, političkim i intelektualnim problemima europskih društava, naročito društava u tranziciji. Institut je nevladina, nestranačka i nepolitička institucija, i bez obzira na veliki doprinos koji je Gotovac dao kao osnivač i predsjednik Liberalnoj stranci, rad Instituta je potpuno odvojen od nje. Dakako, neki naši istaknuti članovi su istovremeno i članovi ili simpatizeri LS-a, što je njihovo građansko pravo.

U radu se nećemo baviti dnevnim politikom, nego onim što nam se čini važnijim, a to je da se cjelokupna razina hrvatskog društva, a onda i naše političke kulture, kvalitetno usmjeri i hrani informacijama i idejama koje će proizaći iz rezultata našeg rada. Nismo institut koji bi bio vezan uz LS ili bilo koju drugu političku stranku, ali smatramo da će naš

Rat je ostavio posljedice iako su one danas manje od posljedica koje je ostavila pretvorba i teoretičari poslovne filozofije dot'raj ot'raj.

Naježda tamburica

Danas se Zagreb guši u moru dotrajalih automobila koji se nemaju gdje parkirati

Kratko i jasno

Sindromi deurbanizacije

Rat je ostavio posljedice iako su one danas manje od posljedica koje je ostavila pretvorba i teoretičari poslovne filozofije dot'raj ot'raj

jer za to jednostavno nema dovoljno mjesta. A svakodnevno broj parkirnih mjesta dodatno se smanjuje *sađenjem* metalnih stupića, a da se istovremeno ne gradi nijedna nova javna garaža ni nadzemna, a još manje podzemna. Zapadna Europa riješila se na stotine tisuća dotrajalih automobila prodavši ih siromašnoj *braći s Istoka* za koje je automobil još statusni simbol. Ne samo da su zapadnjaci uspjeli dodatno zaraditi izvozeći krtinje nego su i sačuvali prostor u vlastitim otpadima.

Posljednji veliki iskorak u kulturološkom smislu riječi imao je Zagreb početkom osamdesetih. Svašta je bilo u zraku: od djevojaka koje su se *ljubile u zraku* do kazališnih predstava u *Lapidariju* i alternativne scene u *Kulušiću*. I sve je to odjednom postalo, zamrlo i kao da se grad hibernirao.



Pavle Kalinić

Naježda tamburica, harmonika i gusli stigla je uoči rata s HDZ-om, nacionalnim mitovima i ratom u dvorištu koji je u komplotu pokušao deurbanizirati Zagreb.

Grad bez građana?

Zagreb trenutačno nema ni kazališta, ni nogometnog stadiona ni nogometne ili košarkaške ekipe, koji bi u Europi mogli predstavljati vrhunsku kvalitetu.

Nema Zagreb ni ulica, trgova, muzeja koji mogu stajati uz bok Parizu, Londo-

nu, Beču ili Amsterdamu. Zagreb danas, na žalost, ima sve manje građana, a i po samoj arhitekturi postaje sve manje grad. Ulice su više nego uske, promet je umrtvljen, a interpolacije samo nagrđuju mjesto da oplemenuju prostor.

Ako se Zagreb želi funkcionalno osposobiti za življenje dostojno čovjeka onda je neophodno, i to odmah, zaustaviti svaku daljnju divlju gradnju, i odrediti pojas zelene površine kako se zgrade ne bi *uvaljivale* na svaki kvadrat slobodne površine. Javne garaže svakako treba početi graditi bez obzira koliko to bilo skupo jer je to jedino rješenje da grad ne postane isključivo parkiralište. Jednako kao što je Pariz riješio probijanje prometnica morat će i Zagreb, jer veza sjever-jug kao i istok-zapad dovoljna je, ali samo za grad od nekih dvjestotinjak tisuća stanovnika. Nije daleko dan kad će se morati spojiti i stara i nova Branimirova ulica, kao i dan kad će se Draškovičevom ići preko mosta u Novi Zagreb. Ipak, najveća i najneodložnija investicija svakako je i premošćivanje Ilice i Vlaške prema sjeveru. Dokle god se to ne provede grad će se gušiti u sporom i skupom prometu.

Ostali elementi grada koji su zakržljali u jednom novom ozračju sigurno će se razigrati od postojećih potencijala kao i od ljudi koji će doći izvana. ☒

skupovi

Pogled u Osmansku Bosnu

Skup *Osmanska Bosna*, Franjevački samostan sv. Ante, Sarajevo, 8. i 9. lipnja, 2001.; organizator The Bosnian Institute, London

Maja Lovrenović

Rodio sam se u Rumunjskoj, u obitelji koja je pripadala turskoj nacionalnoj manjini. Odrastao sam u sredini u kojoj se govorio rumunjski, bugarski, turski jezik. Ipak, cijelo to vrijeme često su mi govorili, čak i prijatelji: 'Eh, ti, Turčine!', pogrdno kao da sam neki stranac, nametnik. Kasnije, kad je moja obitelj morala otići u Tursku, njihove vlasti su mi htjele dati prezime po Rumunjskoj. I tako sam u Turskoj, koja je trebala, navodno, biti moja prava domovina, za njih ostao Rumunj. Odbio sam to prezime i sam sebi dao ovo sadašnje – Karpat. Kad su me pitali zašto, rekao sam: 'Karpati su tu bili prije Rumunjske'. Tek kasnije, u Americi, mogao sam postati pravi Turčin, a to znači – musliman, liberal, republikanac...".

Ovu autobiografsku sličicu, u kojoj se krije čitav jedan andrićevski roman, ispričao je Kemal Karpat (Sveučilište Wisconsin), povjesničar međunarodnog ugleda, jedan od sudionika sarajevskog skupa *Osmanska Bosna*, održana 8. i 9. lipnja u franjevačkom samostanu sv. Ante. Organizirao ga

je Bosanski institut (The Bosnian Institute) iz Londona; voditelj skupa bio je Noel Malcolm, a sudionike je pozdravio gvardijan sa-

Projekta sakupljanja bosanskih rukopisa (Andras Riedlmayer, Sveučilište Harvard), jednog iz niza poduhvata na obnavljanju i

znanstvenih radova razmatrao pogled na Bosnu iz perspektive cjelokupne strukture Osmanskog Carstva, dok je drugi dio prikazao osmansku organizaciju vlasti unutar Bosne (Behija Zlatar, Hatidža Car-Drnda, Amina Kupusović). Pri tome su zahvaćeni i različiti slojevi tematike, s obzirom na vremensko razdoblje – više od četiri stotine godina, koliko je Bosna bila dijelom tog carstva.

Zemljopisni spisi, defteri, gusarenje...

Kako su Osmanlije doživljavali Bosnu, i općenito teritorije osvojene u jugoistočnoj Europi na početku 14. stoljeća, može se djelomično pratiti po osmanskim zemljopisnim spisima (Rhoads Murphy, Sveučilište Birmingham), koji u najranijem razdoblju to područje navode tek kao "sjeverne krajeve", a čitanjem radova osmanskih autora i putopisaca koji su bili u Bosni (Snježana Buzov, Sveučilište Michigan) može se pratiti kako se ta percepcija vremenom diferencirala. U raspravama je velika pažnja posvećena pitanju interpretacije pojedinih izvora i mogućnostima njihovih novih iščitavanja. Temeljni izvori za saznanja o osmanskom razdoblju jesu registarske knjige, *defteri*, u kojima su se vodile različite evidencije, od poreza do popisa stanovništva. Proučavanjem deftera moguće je u velikoj mjeri rekonstruirati strukturu osmanske vlasti, a kroz to i društvenu strukturu na određenom području, no tu se u interpretaciji nameću pitanja metodologije i komparativnog pristupa (Nenad Moaćanin, Filozofski fakultet u Zagrebu), koja su od ključne važnosti za dvije velike teme bosanske osmanistike – islamizaciju u drugoj polovici 16.



Sarajevo - Careva džamija i Gazi Husrev - Begova biblioteka mostana fra Petar Anđelović.

Orijentalni rukopisi, kronike, franjevci...

Ovaj događaj okupio je dvadesetak najrelevantnijih povjesničara i stručnjaka čiji rad je vezan za izučavanje Osmanskog Carstva i građe iz tog razdoblja. Skup je otvoren prikazom povijesti Orijentalnog instituta u Sarajevu (o čemu je govorio Behija Zlatar) i današnjeg stanja njegovih zbirki orijentalnih rukopisa (Lejla Gazić). Institut je, uz Nacionalnu biblioteku, bio jedna od prvih meta na samom početku opsade Sarajeva, kada je preko noći zapaljenim granatama uništen najveći dio vrijednih zbirki i dokumenata pisanih na arapskom, turskom i perzijskom jeziku te alhamijado tekstova. Na skupu su predstavljena su dva projekta – dosadašnji rezultati

rekonstruiranju uništenih zbirki, i *Projekt Bab-I Bosnia* (Mark Pinson, Sveučilište Harvard) koji se odnosi na lociranje i pretraživanje bibliografije za proučavanje bosanske osmanistike. Prikazana je i kronika bosanske turkologije (Ekrem Čaušević, Filozofski fakultet u Zagrebu), a s njome i doprinos bosanskih franjevaca, koji u 19. stoljeću objavljaju gramatike i organiziraju tečajeve turskog jezika.

Cilj skupa *Osmanska Bosna* bio je formiranje međunarodnog znanstvenog okvira, unutar kojega će važna pitanja i neuralgične točke bosanske, a i osmanistike općenito, moći biti precizirane i diskutirane s većim mogućnostima stručnih gledačita. Povjesničarski radovi nastojali su pokriti različite aspekte osmanskog razdoblja u Bosni s dva aspekta, pa je jedan dio



OSMANSKA BOSNA

stoljeća i status Bosne unutar Osmanskog Carstva.

Pitanja metodologije i interpretacije bila su također dijelom rasprave o demografskoj slici osmanske Bosne, prilikom prikaza jedne komparativne studije njezine demografske historije (Machiel Kiel, Sveučilište Utrecht) i radova o demografskom stanju u Bosni u 19. stoljeću (Kemal Karpat, Justin McCarthy, Sveučilište Louisville). Znanstveni rad o osmanskom odnosu prema gusarenju na Jadranu (Suraia Faruqi), utemeljen na proučavanju istambulskih i venedicijanskih arhiva, majstorskom interpretacijom i oživljavanjem arhivskih dokumenata, vrlo je plastično predložio slojevit odnos Porte i Signorie te ujedno nagovijestio sličan skup, koji će se pod nazivom *Socijalna i gospodarska povijest Osmanskog Carstva* održati u Dubrovniku u kolovozu ove godine. ☐

razgovor

Nenad Moaćanin, povjesničar

Generacije turkologa

Maja Lovrenović

Ovaj je skup okupio grupu svjetski uglednih povjesničara i znanstvenika koji pokrivaju različite aspekte povijesti Osmanskog Carstva. U čemu je njegova važnost?

Ovo je iznimno važan skup, tim prije što su takvi skupovi općenito i često mnogo plodotvorniji od velikih kongresa, jer ima daleko više vremena da se krucijalne teme i problemi diskutiraju. On je posebno važan sa stajališta pokušaja da se preispitaju temeljne teme i kontroverzna pitanja iz područja osmanske Bosne. Mnogo toga je još posve neriješeno i, osim toga, potrebna je intervencija svježih ideja, kao i uključivanje šireg kruga međunarodnih stručnjaka, znanstvenika, kako turskih, tako i onih sa

Zapada, kako bi se zajedničkim naporom došlo do većih rezultata. Krupni problem historiografije orijentirane na os-

nje Republike Hrvatske. Koja je važnost proučavanja osmanskog razdoblja na području Hrvatske?

– Sve, ili gotovo sve što je rečeno na ovom skupu, odražava se u većoj ili manjoj mjeri i na hrvatsku povijest, u razdoblju vladavine Osmanskog Carstva nad dobrim dijelom Hrvatske direktno, ali i indirektno kroz mnogostruku povezanost i relevantnost bosanskohercegovačkih tema i za hrvatsku povijest. Tu postoje tolike mnogostrukve veze i isprepletenosti da se one ne mogu tretirati kao povijesti nekih udaljenih zemalja i to je od velike važnosti i za hrvatsku povijest. Sreća je da nam predstoji i veliki međunarodni skup o socijalnoj i gospodarskoj povijesti Osmanskog Carstva u Dubrovniku, pa će na njemu te tendencije, za koje s velikim zadovoljstvom mogu reći da se pojavljuju u posljednje vrijeme, još bolje doći do izražaja.

Može li ta grana historiografske znanosti pridonijeti rješavanju nekih povijesnih mitova i pogrešnih koncepcija iz prošlosti, a koje se odražavaju i danas?

– Naravno. Mogućnosti koje znanost ima vrlo su ograničene, dakako ako djeluje u okolnostima koje nisu povoljne u političkom smislu. Ali ono što se kaže i napiše, a pridonosi razbijanju nekih stereotipa, uvijek je vrijedno, možda ne u tom trenutku, no svakako za budućnost. To je također krucijalno i za bo-

mansko razdoblje, posebno na njegov stariji dio koji ide gotovo do početka 19. stoljeća, jest nastanak priličnog vakuuma nakon biološkog silaska sa scene generacije pokretača turkologije na ovim prostorima. Nema ni približno dovoljno domaćega kadra koji bi mogao preuzeti i nastaviti dalje od onoga što su starije generacije dale, tim prije što se većina stručnjaka okuplja oko Orijentalnog instituta, koji opet ima kao svoju temeljnu zadaću objavljivanje izvora. Time Institut zapošljava stručnjake primarno iz oblasti filologije, tako da je kombinacija i filoloških znanja s povjesničarskima prilično nedostavno zastupljena. Ovaj skup pridonosi tome da se i tu stvari malo pokrenu, nadajmo se da će u tome i uspjeti.

Normalna znanstvena procjena

Jedan ste od rijetkih, ako ne i jedini hrvatski osmanist. Prije tri godine je objavljena vaša knjiga Turska Hrvatska, koja se bavi analizom oblika vlasti Osmanskog Carstva na tlu današ-

Nenad MOAČANIN, profesor na Odsjeku za povijest Filozofskog fakulteta u Zagrebu, osmanist, autor knjige *Turska Hrvatska* (1999.) ☐

Ukupni problem historiografije osmanskog razdoblja jest nastanak priličnog vakuuma nakon biološkog silaska sa scene generacije pokretača turkologije na ovim prostorima

lju suradnju i bliskost između susjednih zemalja. Posebice, nešto čime sam se dosta bavio i što čini priličan udio u mojem sudjelovanju na ovom skupu, jest pitanje karaktera vlasti Osmanskog Carstva. U sklopu toga, nije nam potrebno ni negativističko gledanje na to razdoblje, ni nekakvo uljepšavanje, nego jednostavno normalna znanstvena procjena i stav koji će u najmanjoj mogućoj mjeri biti vođen predrasudama.

Osmanistika u Hrvatskoj

Kakav je sadašnji položaj i koje su perspektive osmanistike u Hrvatskoj?

– Položaj osmanistike u Hr-

vatskoj je dosta dobar. On ima, naravno, svojih teškoća, nerazriješenih pitanja, i ona se u praksi svode na status studija turkologije na Filozofskom fakultetu u Zagrebu, koji postoji od 1994. godine. Potrebno je učiniti neke stvari oko ekipiranja čitava studija kadrom i opremom, koji je zamišljen i odvija se kao međuodnosječki studij. Baza mu je na Odsjeku za orijentalistiku i hungarologiju, ali dio studija obuhvaća i povijesne teme, one koje se tiču razdoblja Osmanskog Carstva, i koje se, opet, izučavaju na Odsjeku za povijest, kojemu ja pripadam. Perspektive su dobre što se tiče istraživanja, turkologija sama po sebi nosi mladim ljudima i drugih perspektiva, mogućnosti angažmana u novinarstvu, turizmu, itd. Ali i kad govorimo o pitanjima pogleda na prošlost, evaluacije i razvitka spoznaja o prošlosti, u velikoj mjeri zajedničkoj i Hrvatskoj i Bosni i Hercegovini, one su doista dobre. Potrebe za kadrom u toj oblasti nisu goleme, ali u svakom slučaju ima barem desetak institucija u Hrvatskoj u kojima su takvi stručnjaci potrebni. Sukladno broju studenata, postotku onih koji završe studij, i mogućnostima zapošljavanja, to je dosta dobro izbalansirano, i da su perspektive doista dobre. Naravno, sve ovisi o mogućnostima i načinu kako ćemo mi stariji to dalje voditi, kako ćemo mlade uspjeti uključiti u taj studij i njegovo dalje vođenje. ☐

Noel Malcolm, povjesničar

Dinamika zapadne politike

Stabilnost tako postaje eufemizam za inerciju i za onaj minimum koji je potreban da nešto ne završi na naslovnici ili na CNN-u

Maja Lovrenović

Danas u Makedoniji pratimo ratne događaje, koji se gotovo po modelu ponavljaju već po tko zna koji put u zadnjih deset godina na prostoru bivše Jugoslavije, i kao da opravdavaju teze o Balkanu kao o mjestu gdje jedna eksplozija izaziva lančanu reakciju. Kako vidite makedonsku ratnu situaciju?

– Smatram da je to jedna vrlo, vrlo delikatna situacija. Na neki način ljudi su naučili lekcije iz događaja tijekom proteklih deset godina u Hrvatskoj, Bosni i na Kosovu, ali nisu svi naučili iste lekcije. Zapadne sile su, očito, izuzetno nervozne kad je u pitanju stabilnost u Makedoniji i tu su opasnosti velike. Radikalni element, koji izaziva neku vrstu albanskog ustanka u tim dijelovima Makedonije, nije reprezentativan u odnosu na Albance Kosova općenito. Oni, naravno, suosjećaju s onima koje je rat istjerao iz njihovih domova, a s kojima, po nekim izvještajima, u mnogo slučajeva makedonska vojska vrlo loše postupila. Ali, i pored tog suosjećanja, neutralna Priština je vrlo nervozna zbog toga makedonskog scenarija i mnogi smatraju da se njime dovodi u pitanje njihov vlastiti položaj i ono što su, na neki način, ostvarili u protekle dvije godine. Smatram da su u pravu. Za Kosovo i vođe takozvane nacionalne oslobodilačke vojske u Makedoniji vrlo je rizično govoriti da to rade samo kako bi prisilili makedonsku vlast na poboljšanje statusa Albanaca i da to nema veze s teritorijalnim promjenama.

Zapad u Makedoniji

No, upravo nedavno smo čuli o zahtjevima za teritorijalnim razgraničenjem...

– Pa, postoji nekoliko različitih varijanti toga takozvanog federaliziranja teritorija u Makedoniji. Radikalni element u ovom trenutku, čini se, može tvrditi da su time nešto postigli, jer makedonska vlada upravo razmatra neke ozbiljnije ustavne promjene koje bi poboljšale status Albanaca. Tako oni mogu reći, vidite, to je bila razumna strategija kojom se nešto postiže, a zapravo, jedini razlog zbog kojeg se to događa jest pritisak koji zapadne sile čine na

vladu u Skopju, jer se i sami plaše mogućeg scenarija proširenja sukoba u Makedoniji. Zato je ta situacija vrlo opasna i, po mom

su se intelektualno formirali na visokoj razini islamske kulture. U Sarajevu postoje islamski studiji, ozbiljni stručnjaci koji se time bave, to je dio njih i njihova obrazovanja. Na Kosovu, među Albancima, nema nečeg što bi bi-

propagandista i budalastih komentatora u zapadnjačkim medijima.

Nakon Dayton

Kako danas vidite politiku međunarodne zajednice na ovim



mišljenju, ni Albanci Kosova, a po svakom racionalnom razmišljanju, niti makedonski Albanci ne mogu izvući korist iz proširenja tog sukoba u neku vrstu građanskog rata. Zapad je, dakle, naučio neke lekcije tijekom prethodnih godina i sada koristi preventivnu diplomatsku politiku, jer je u jačoj poziciji prema maloj, slaboj državi kao što je Makedonija. Stvari su bile nešto drukčije s Miloševićem i Beogradom, pa sada pokušavaju primijeniti ono što su tada naučili. No, neke albanske političke struje u Makedoniji, i možda jedna ili dvije na Kosovu, nisu naučile te lekcije, i to je uznemirujuće. Mogu shvatiti osnovu po kojoj se prosječni makedonski Albanac, nakon što su velika obećanja poslije pada komunističkog sistema ostala neostvarena, i dalje osjeća građaninom drugog reda, no u kojem smjeru i do koje mjere će se to koristiti – ostaje delikatno pitanje.

Autor ste dviju knjiga o povijesti Bosne i Kosova. Obje regije su pripadale Osmanskom Carstvu. Koje su dodirne točke tih područja u smislu naslijeđa iz tog razdoblja, a koje su razlike?

– Mogu spomenuti nekoliko razlika na više razina, jedna je obična kronološka činjenica, da je Bosna izašla iz Osmanskog Carstva 1878. godine, tako da imate jednu ili dvije generacije razlike u odnosu na vrijeme kada je Kosovo prestalo biti dijelom tog carstva. Druge razlike su svakako vezane uz odnose s Beogradom, a posebno sa cijelim udjelom austrougarskog razdoblja koji je bitan za razumijevanje Bosne. Što se tiče odnosa s Beogradom, koji je kasnije postao prijestolnicom države, Kosovo se jednostavno smatralo osvojenim područjem, ili, kako se to govorilo – oslobođenim, dok je Bosna, zahvaljujući posebnom statusu unutar austrougarskog sistema, imala nešto bolju pregovaračku poziciju i bila tretirana manje-više ravnopravnom prilikom ulaska u Jugoslaviju. Druge razlike odnose se na specifičnosti albanske nacije, povijesti i kulture.

Od Kur'ana do Rolanda Barthesa

Kako se te razlike očitavaju danas?

– To je nešto čemu bi svakako trebalo posvetiti više pažnje. U Sarajevu postoji muslimanska inteligencija, pri čemu mislim na jedan aspekt islama, a ne opsjednutost vjerom, dakle, ljudi koji

lo ekvivalent tomu. Tamo ima nekoliko stručnjaka, ali nisam stekao dojam kompletne intelektualne kulture koja je u intimnoj vezi s naslijeđem islamske kulture. Za to možda postoje posebni povijesni razlozi. U bivšoj Jugoslaviji Sarajevo je bilo važno središte takva obrazovanja i sjedište reisu-l-uleme, a Kosovo je bilo na nižem stupnju, sa seoskim hodžama, što, po mom mišljenju, ima bitne konzekvence u današnjoj situaciji. Ako pokušate usporediti Aliju Izetbegovića i Ibrahima Rugovu, koji su donekle paralelne figure, vidite da su obojica u politiku došli nekako izvana i nisu pripadali titoističkom političkom sustavu. Međutim, Izetbegović je muslimanski intelektualac, a islam je nužan dio njegova intelektualnog *make-upa*. Rugova, pak, pripada onoj intelektualnoj eliti koja se obrazovala u Parizu, koja je studirala modernu francusku kritičku teoriju. On nije čitao Kur'an, već Rolanda Barthesa. I to može imati neke implikacije na cijeli karakter političke različitosti. Priština je tako izbjegla neke predrasude vanjskog svijeta. Bosanci su tijekom rata trpjeli zbog tih predrasuda, nekad gotovo podsvjesnih, ali ipak stvarnih, osobito u glavama političara na Zapadu, koji su bili sumnjičavi hoće li ti Bosanci stvarati muslimansku državu u Europi i slično. Srećom, zapadne sile nikad nisu gledale na Kosovo i Albance kroz takvu prizmu, unatoč nastojanjima nekih beogradskih

prostorima?

– U Makedoniji pokušavaju koristiti preventivnu diplomaciju i tu su u prednosti, jer imaju veliki utjecaj na vladu u Skopju, što se ne može ni usporediti s njihovim postupcima u slučaju Miloševića, dok ih je ismijavao iz Beograda. Ali postoji veliki problem motivacije zapadne politike, čak i kad ona jest u poziciji da nametne svoju volju. Pri tome mislim na Bosnu, gdje ona ima više kontrole nad situacijom nego u Makedoniji, i gdje potpuno kontrolira najvažnija vladina tijela. Međutim, ta potpuna kontrola može biti kontraproduktivna i imati negativan efekt, jer tada počinje kalkuliranje i procjenjivanje samo u smislu mogućih opasnosti za uspješnost u njihovim vlastitim evidencijama. Stabilnost tako postaje eufemizam za inerciju i za onaj minimum koji je potreban da nešto ne završi na naslovnici ili na CNN-u. Jednom ili dvaput je nešto dospjelo na CNN, slučaj banjalučke Ferhadije i nedavni događaji u Mostaru, ali glavna ideja jest da se takvo što zaustavi s minimalnim naporom i da ponovno ne dođe na naslovnice. Pomalo sam ciničan, kako to komentatori i jesu, ali probajte se staviti u poziciju, recimo, generala SFOR-a koji odrađuje svoju smjenu dužnosti u Bosni. Koliko dugo će on tu biti? Godinu dana, osamnaest mjeseci? Za njega osobno najvažnije je da njegov dosje, po završetku dužnosti, ne sadrži neku katastrofu u kojoj je preuzeo neki rizik. Jednostavnije



Mark Pinson, povjesničar

Osmanski Balkan

Maja Lovrenović

U čemu je važnost ovoga skupa?

– Ovaj skup predstavlja herojski pokušaj dijaloga između nekoliko vrlo različitih škola proučavanja bosanskog područja u osmanskom razdoblju. Neki od sudionika tome su pridonijeli prikazom različitih komparativnih metoda iz te oblasti povijesne znanosti. Drugi, pak, koji nisu, u užem smislu, stručnjaci balkanolozi ili specijalisti za Osmansko Carstvo u Europi, doista su izašli u susret nudeći znanstveni materijal iz drugih područja. To je, ujedno, i simptom i produkt nedovoljno razvijenog pristupa proučavanju Osmanskog Carstva općenito, a osobito osmanskog Balkana. Znanstvenici herojski nastoje prevladati ove nedostatke, no kad to gledate iz perspektive usporednih balkanoloških studija, a onda iz perspektive europskih, vid-

ljiva su neka ograničenja koje istraživači još ne mogu premostiti. Osmansko razdoblje i naslijeđe važno je razumjeti na europ-

skoj razini, jer je Balkan, u stvari, proizvod dviju imperijalnih civilizacija – habsburške i osmanske, i ako mu se pristupa isključivo s pozicije proučavanja zapadnoeuropske povijesti, mogu se propustiti mnoge stvari ključne za razumijevanje današnjice. To mogu ilustrirati jednom anegdotom. Nakon što sam na Balkanu proveo studijsku godinu i pol, po povratku na Harvard, otkrio sam da drugi poslijediplomanti, moji kolege, nemaju razumijevanja za moja istraživanja. Zatim sam upoznao jednu mladu ženu, koja se upravo vratila s jednogodišnje mirov-

Mark Pinson, profesor na Harvardu, balkanolog, koordinator Centra za srednjoistočne studije, izdavač i jedan od autora knjige *Muslimani Bosne i Hercegovine: Povijesni razvoj od srednjeg vijeka do raspada Jugoslavije* (1993.)

je tek oprezno patrolirati. Takav mentalitet je predstavljao najveći problem u prvih nekoliko godina nakon Dayton, jer je to bilo vrijeme kada je trebalo napraviti najviše i kada je trebalo riskirati. Naravno, mnogo važnih stvari je napravljeno neposredno nakon Dayton, vezano uz osnovna vojna pitanja, demilitarizaciju, što je dobro napravljeno uz sve rizike. No, odmah nakon toga su stali. Na položajima su ostavili službenike prethodnih režima, iste one ljude koji su stvarali rat i pokolje, a ne govorim samo o ratnim zločincima koje nisu priveli čak ni onda kad su sjedili do njih i pili kavu u istim kavanama, kao, na primjer, u Foči. Govorim također i o običnim službenicima, koji su se suprotstavljali manjim grupama izbjeglica koji su se htjeli vratiti svojim kućama, i koji su organizirali lokalne bande da te izbjeglice zastrašuju, kamenovanjem ili sistematskim dinamitiranjem njihovih kuća. NATO i druge sile su tada trebale preuzeti neke rizike, *riješiti se* takvih ljudi i vratiti kućama što je bilo moguće više izbjeglica. To nije učinjeno, a što više vremena prolazi, to oni više tisuća i tisuća povratnika broje, čestitajući sebi na brojkama Bosanaca koji se vraćaju u Bosnu, kako kažu. Da, vraćaju se u Bosnu, ali ne u svoje domove! Vraćaju se tek u svoja takozvana područja etničke većine, mjesta u kojima nikad prije nisu živjeli i, za mene, oni su i dalje izbjeglice. Dok Zapad ostavlja ovakvo stanje neriješenim, nudeći izgovore kako nešto ipak rade, ali ne žele destabilizirati regiju, problemi postaju sve veći. Postoje ljudi u takozvanoj Herceg-Bosni, kao i u Republici Srpskoj, koje je trebalo maknuti s njihovih položaja već u prvih šest mjeseci. Neki od njih su još na svojim položajima. Eto, to je dinamika zapadne politike i na neki način uopće ne iznenađuje što je ona sada nešto ažurnija u Makedoniji, negoli u Banjoj Luci ili Mostaru.

ne misije u Indoneziji, i u razgovoru s njom uvidio da se potpuno razumijemo. Dakle, postoje određene društvene strukture koje su drukčije od, primjerice, Bruxellesa ili Milana, pa isključivo određenim vrstama studija možemo razviti *muskulaturu* potrebnu za njihovo razumijevanje i takvo putovanje. U svakom slučaju, zanimanje za Osmansko razdoblje na Balkanu raste od šezdesetih godina, a ratni sukobi u bivšoj Jugoslaviji izazvali su povećani interes za nešto recentnije razdoblje. U tom smislu, na ovakvim skupovima razvijaju se razne vrste tolerancije. Tijekom pedesetih niste mogli okupiti tako različite ljude, po etničkim ili drugim principima, u istoj prostoriji, u civiliziranom razmjenjivanju svojih spoznaja. Vremenom se počelo uzajamno uvidati da i na drugoj strani ima značajnih dostignuća, čime se razvija neka vrsta *intelektualne prtljage*. Ona pomaže u razbijanju stereotipa, koji, na kraju krajeva, u svakodnevicu dolaze upravo iz onoga što znanstvenici pišu. Kad akademici prestanu pisati iz stereotipskih okvira, tolerancija će imati više izgleda. Ona nikad neće ostaviti traga na jednom broju zagriženjaka, no za sve ono što se piše i čita, i za većinu javnosti, upravo ovakav nepristrani diskurs predstavlja važno dostignuće.

Noel Malcolm, povjesničar; od 1981. do 1988. znanstveni suradnik koledža Gonville i Caius na Cambridgeu; a potom urednik časopisa *Spectator* i kolumnist *Daily Telegrapha*. Između ostalog, autor vrlo cijenjenih knjiga *Povijest Bosne – Kratki pregled* (u engleskom izvorniku 1994.) i *Kosovo – Kratka povijest* (1998.).

Ljubomir Frčkovski i Kim Mehmeti

Rat nije alpinizam

O tome prijeli li Makedoniji građanski rat razgovaraju u Mostu Radija Slobodna Evropa Ljubomir Frčkovski, profesor međunarodnog prava na Pravnom fakultetu u Skoplju i Kim Mehmeti, direktor skopskog Centra za multikulturnu suradnju

Omer Karabeg

Nedavno se u skopskom listu Večer pojavio tekst o razmjeni teritorije između Albanije i Makedonije koja bi omogućila da Makedonija postane etnički čista država. Prema tom prijedlogu, iz koga navodno stoje pojedini članovi Makedonske akademije znanosti i umjetnosti, Makedonija bi Albaniji dala dio zapadne Makedonije u kojoj većinu čine Albanci, dok bi zauzvrat dobila albanski dio Ohridskog i Prespanskog jezera. Kako vi gledate na taj plan i kako se on pojavio, gospodine Frčkovski?

– Frčkovski: Znae kakva je razlika između Srpske akademije nauka i umetnosti i Makedonske akademije nauka i umetnosti? Razlika je u tome što je Srpska akademija nauka i umetnosti takvim konceptima uspjela da izazove rat, dok Makedonska akademija nauka i umetnosti plasiranjem takvih ideja samo izaziva podsmeh u javnosti. To je budalasta ideja čiji su autori ljudi koji ne veruju u mogućnost opstanka multietničke zajednice, to je uostalom jedna od tradicionalnih linija mišljenja na Balkanu. Ni Makedonija nije pošteđena takvih ideja, s tim što taj koncept u Makedoniji ima najslabiju podršku u odnosu na njegovu snagu u ostalim balkanskim državama. Taj koncept neće izazvati nikakav unutrašnji sukob, osim, rekao sam, podsmeha. Neće izazvati nikakav sukob ni unutar Vlade nacionalnog jedinstva jer je slab i neautentičan i jer ne postoje snage koji bi ga realizovale. Taj idiotski koncept čišćenja teritorija nemoguće je ostvariti mirnim putem. To su pokušale i mnogo jače zemlje od Makedonije, pa nisu uspele. To je u osnovi rasistički koncept, on polazi od ideje da ljudi koji pripadaju različitim nacionalnim zajednicama ne mogu živjeti zajedno.

Ruke umrljane krvlju

– Mehmeti: Vrlo se lako podsmevamo nekim stvarima, tako smo se podsmevali i pucnjima u Tanuševcima, taj rat je bio shvaćen maltene kao nekakav alpinizam – kad pobedimo makedonske zastave po okolnim brdima, biće rešena stvar. Ja bih voleo da se u Makedoniji desi samo jedna stvar - da Albanci i Makedonci sačuvaju jednu od najvećih svetinja u međusobnim odnosima koja se ogleda u tome da oni nikad nisu ratovali jedni protiv drugih. Ali,

ne treba zaboraviti da se ovom narodu već dugo vremena u glavu pumpa ideja da zajednički život nije moguć, pa onda ne treba

pametni ljudi znali od početka - da one nemaju nikakav uticaj na centre moći, posebno na policiju i armiju, i da albanski predstavnici u makedonskoj vladi predstavljaju običnu ikebanu. Niti su imali uticaj na odluke vlade o vojnim

nekakve ideološke evolucije. U tom kontekstu ti ljudi se mogu označiti kao teroristi, ali ime zais-ta nije najbitnije. Radi se o jednom tvrdom jezgru koje uglavnom sačinjavaju plaćenici, ljudi sa Kosova. Njihov cilj su etnički čiste teritorije. U suštini to je isti koncept kao i onaj koji predlaže grupa akademika. Oba projekta moraju biti marginalizovana, ako želimo da uopšte imamo šansi.

Novinarka puca iz topa

– Mehmeti: Da budem iskren do kraja. Od početka sukoba u kumanovskom kraju mi smo već jednom nogom u građanskom ratu. Zbog čega? U sukobu imamo dve strane – Oslobođilačku nacionalnu armiju koja je čisto albanska i makedonsku policiju i vojsku, čije su elitne jedinice čisto makedonske i koje su ubeđene da brane samo Makedonce. U tim elitnim jedinicama imate toliko Albanaca koliko Makedonija ima helikoptera. Ja se bojim da nas sada deli samo jedan mali korak od toga da odemo predaleko. Ja to ne želim svojoj otadžbini.

Rekao sam i malopre, stvarno mi je stalo da u istoriji makedonsko-albanskih odnosa nikada ne



mного da dođe do situacije kakva je bila u Bosni. Jer, i u Bosni su se ozbiljni ljudi podsmevali ludacima koji su iznosili monstruoze ideje, organizovani su mitinzi za mir, niko nije verovao da može izbiti rat, pa se desilo ono što se desilo. Meni je jedina nada da svet neće dozvoliti da se to ponovi i u Makedoniji.

Nedavni sporazum koji su potpisali predstavnici albanske Oslobođilačke nacionalne armije i predjednici dvije najjače albanske partije u Makedoniji, kojim je bilo predviđeno da se u pregovore uključe i predstavnici Oslobođilačke nacionalne armije, naišao je na oštru kritiku makedonskih najviših funkcionera i zapadnih vlada, pa su na kraju i lideri albanskih partija od njega odustali. Taj sporazum je u suštini, koliko mi se čini, polazio od modela koji je primenjen za rešavanje krize na jugu Srbije. Gospodine Frčkovski, zašto se model koji je primenjen na jugu Srbije, ne može primeniti i u Makedoniji?

– Frčkovski: Ta Prizrenska platforma po svojoj sadržini nije posebno problematična. Ona u suštini predstavlja poraz Ali Ahmetija, lidera takozvane Oslobođilačke armije i njegove militantne opcije. Njome dobijaju na značaju prvaci albanskih političkih partija u Makedoniji koje su albanski ekstremisti do pre samo mesec dana ignorisali i podcenjivali. Situacija se promenila zbog vojnog poraza ekstremista. Međutim, problem je potpis Ali Ahmetija. Mislim da nijedna politička opcija u Makedoniji ne može prihvatiti dokument sa potpisom čoveka čije su ruke umrljane krvlju. To je problem i za međunarodnu zajednicu.

Glasači u podrumima

Kakvo je vaše mišljenje, gospodine Mehmeti? Makedonski premijer Ljupčo Georgijevski kaže da sa teroristima nema pregovora.

– Mehmeti: Kad su počeli sukobi u Makedoniji, albanske partije su se suočile sa nečim što su

akcijama – mogli su samo da posmatraju kako se bombarduju albanska sela, niti su imali ikakav uticaj na naoružane Albance. Te partije su postepeno počele da gube ugled među Albancima, i, ako se ovako nastavi, ja mislim da će lideri ovdašnjih albanskih partija pisati molbe da ih Ahmeti primi u štabove Oslobođilačke nacionalne armije. Jer, jednostavno osećaju da ostaju bez glasača. Njihovi glasači su po podrumima.

A što se tiče priče ovdašnje vlasti da je reč o terorizmu, meni je to apsolutno neprihvatljivo iz vrlo jednostavnog razloga. Ako je u pitanju terorizam, voleo bih da znam da li postoji ijedna vlada na svetu koja preti da će zbog terorizma proglasiti ratno stanje i koja izvodi tenkove na ulice da bi se borila protiv terorizma. Ako je reč o terorizmu, molio bih da mi neko kaže da li je ijedan civil poginuo u tim "terorističkim akcijama"? Ko je poginuo, ako se isključivo uniformisana lica? Da li su teroristi svi oni mladi Albanci koji se u sve većem broju priključuju Oslobođilačkoj nacionalnoj armiji. Ako stvarno jesu, onda ne znam kako ćemo izaći na kraj sa toliko "terorista".

– Frčkovski: Nije važno kako ih nazivate. U pitanju je njihov metod neselektivnog ubijanja, u pitanju su napadi na vojnike i policajce u Makedoniji. Taj celi projekt startovao je sa nekom vrstom srpske varijante u albanskoj verziji koja bi se mogla svesti na sledeću poruku – sa Slovenima ne možemo živeti zajedno, treba ih isterati iz Zapadne Makedonije. To je bio početni koncept. Kada je vojna opcija počela da doživljava prve poraze, onda je taj koncept zamenjen pričom o ljudskim pravima, to jeste pravima Albanaca, o čemu se u početku uopšte nije govorilo.

Pogledajte samo kakva su bila njihova prva saopštenja, bila su puna mržnje prema Slovenima i govorila su o ekspanziji na područjima koje oni smatraju albanskim. Vokabular je promenjen zbog poraza na terenu, a ne zbog

če sam na televiziji video novinarku koja opaljuje iz topa. Sve me to podseća na slične prizore iz Bosne.

Gospodine Frčkovski, mislite li da ove sukobe podstiču makedonske elite kojima je potrebna pobjeda nad Albancima?

– Frčkovski: Ne mislim da je tako. Ipak se ne treba praviti Toša i ne videti kako je cela stvar počela. Sve je počelo jednom nasilnom akcijom koja je uglavnom uvezena sa Kosova. Ona je, možda, imala podršku lokalnih Albanaca po selima i to izolovanu. Međutim, u suštini je sve to proizvod frustracije militantnih grupacija sa Kosova koje žele da budu politički faktor u regionu. Zbog toga ne mislim da ćemo ući u građanski rat. Isto tako ne mislim da je ikome u Makedoniji potrebna pobjeda nad Albancima. Jedno je pobjeda nad ljudima koji oružjem pokušavaju da ostvare svoje ciljeve, a drugo je pobjeda nad Albancima koju, rekao sam, niko ne želi.

Plodna njiva

Mislim da je jedan od glavnih uzroka poraza ekstremista to što oni oni nemaju podršku domaćeg albanskog življa. To je njih porazilo, a ne makedonska vojska i policija. Ekstremisti su pogrešno procenili da će izazivanjem balkanskog rata u Makedoniji postati politički faktor u regionu. Kad ovo kažem, ne mislim da se ne može razgovarati o pravima Albanaca u Makedoniji, mada treba imati u vidu da makedonski Albanci imaju najbolji položaj od svih albanskih manjina u okolnim državama. To se činjenicama može dokazati. Međutim, ukoliko postoji spor oko njihovih prava, on se ne može rešavati nasiljem. Upotreba nasilja će razoriti svaku mogućnost rasprave.

– Mehmeti: Ja čak i mogu prihvatiti pretpostavku da su Kosovari ideolozi ovog ratnog stanja. Međutim, mene zanima nešto drugo – kako to da smo mi u Makedoniji deset godina kultivisali njivu na kojoj to seme vrlo lako niče?

Ja znam samo jedno – dok traje je ovakvo stanje, svakog dana, da ne kažem svakog sata, stvara se deset radikalizovanih Albanaca i deset radikalizovanih Makedonaca. Ako govorimo o uzrocima rata, ja imam dosta argumenata za tvrdnju da su političke elite Makedonaca više puta Albancima bacile ratnu rukavicu koju oni nisu prihvatili. Imali smo Bitpazar sa četiri žrtve, bio je Gostivar sa pet ubijenih Albanaca, ali Albanci nisu prihvatili taj izazov.

A što se tiče tvrdnje da Albanci žive najbolje u Makedoniji, to važi samo ukoliko njihov položaj u Makedoniji poredite sa životom Albanaca pod Miloševićevom vlašću. Međutim, u trenutku kada se na Kosovu promenila situacija makedonski Albanci su se suočili sa poražavajućom činjenicom – ja samo pokušavam da prenesem razmišljanja običnog Albanca – da su oni na neki način najveći gubitnici, jer su svi ostali nešto dobili. Onda taj običan čovek počinje da razmišlja o tome da su makedonski Albanci tako prošli zato što nisu bili dovoljno agresivni. To naravno nije tačno, ali takav način razmišljanja je prisutan. Ja sam, inače, čovek koji preferira tezu da oružje ne može biti instrument rešavanja međuljudskih problema, da se ti problemi mogu rešavati samo razgovorom. Međutim, činjenica je da mi već deset godina u ovoj zemlji razgovara-

Frčkovski: Taj celi projekt startovao je sa nekom vrstom srpske varijante u albanskoj verziji koja bi se mogla svesti na sledeću poruku – sa Slovenima ne možemo živeti zajedno, treba ih isterati iz Zapadne Makedonije

bude zabeleženo da su dva naroda jedan protiv drugog ratovala. Ja znam da ovaj rat trenutno hrane one makedonske političke i intelektualne elite koje smatraju da im treba ratna pobjeda nad Albancima. Znam i zašto im to treba – da bi ojačali, tako da kažem, makedonsko meko etničko tkivo, jer imaju užasnih problema sa susedima oko priznavanja makedonskog jezika i makedonske kulture. Međutim, oni zaboravljaju jednu važnu stvar. Postoji opasnost da ratom, ukoliko do njega dođe, stvorimo dvojnju istoriju. Albanci bi sutra slaviti hrabrost svoje Oslobođilačke nacionalne armije, a Makedonci hrabrost svojih policajaca i vojnika.

To je vrlo opasno, jer je zajednički život nemoguć u državi koja ima dvojnju istoriju. U tom slučaju mi bismo u Makedoniji mogli živeti samo kao razvedeni supružnici, od kojih svaki ima svoj precizno određeni prostor. Ja se toga bojim i zato sam od početka krize bio za to da se zaustave oružani sukobi i da se nakon toga u miru povede rasprava, pa, kad prođe opasnost od rata, možemo raspravljati i o tome ko je više kriv. Jer, ovaj rat je postao paranoidan. Pre neko ve-

mo, a da smo malo toga učinili. Učinili smo samo jedno – povećali smo animozitete i od toga su izvukle korist samo političke elite. Ja mislim da samo političke elite imaju koristi od ovog konflikta u Makedoniji jer time pokrivaju sve svoje dosadašnje promašaje.

Je li zamislivo vojno rješenje za Makedoniju?

– Frčkovski: Pa, zavisi šta smatrate pod vojnim rješenjem. Mislim da je pre svega važno da se institucije multikulturnog društva koje Makedonija ima, nezavisno od toga da li su svi njima zadovoljni, moraju braniti. Jer, ako ih ne branite, onda ne verujete u njih. Te institucije se moraju odbraniti, jer su one jedina ispravna opcija, njihova alternativa su etnički čiste teritorije i rasistička mržnja, što smo već videli u ratovima na području bivše Jugoslavije.

Bar neki mali mostić

– Mehmeti: Znam da su u ratovima pobjednici često nesrećni ljudi i ja uvek mojim Albancima kažem: "Bolje je da drugi ubijaju našu decu nego mi njihovu, da nemamo mrlju u našoj istoriji". Ako je pobjeda to što je cela porodica poginula u jednom kumanovskom selu, onda neka drugi pobjede. S tog stanovišta ja bih više voleo da budem na strani gubitnika, da pripadam narodu koji u svojoj istoriji neće imati zapaljenu makedonsku kuću i ubijenu makedonsku decu.

Što se tiče institucija, i ja smatram da ih treba sačuvati. Međutim, problem je u tome što Albanci te institucije ne osećaju kao svoje. Kako da Albanci smatraju svojim, recimo, Ministarstvo unutrašnjih poslova kada je od 9.000 policajaca u Makedoniji samo 180 Albanaca? Ako hoćemo stabilnu situaciju, to stanje mora-

mo hitno promeniti tako da u policiji, sada govorim napamet, bude dve hiljade albanskih policajaca, da i u drugim centrima moći bude odgovarajući broj Albanaca. Moramo požuriti sa tim promenama, jer zlo je na pragu. Neki možda smatraju da je rat daleko, a rat je ustvari petnaest kilometara od Skoplja u kome ljudi sede po kafanama i pričaju o tome kako treba dobiti ovaj rat. Ja mislim da mi nismo ni svesni pred kakvom se opasnošću nalazimo i ja bih voleo da ostane bar neki mali mostić koji će nam omogućiti da razgovaramo.

U optičaju je i ideja o podjeli Makedonije na dva entiteta, kao što je to urađeno u Bosni i Hercegovini, a potpredsjednik vlade Srbije Nebojša Čović predlaže da se to sada uradi i na Kosovu. Kako na to gledate?

– Frčkovski: Bio bi to kraj Makedonije i to nije posebno teško predvideti. To je na početku bio koncept albanskih ekstremista, ali su ga oni kasnije napustili i preuzeli građanski vokabular. Ne mislim da je taj koncept sada aktuelan. On bi bio eventualno aktuelan ako bi izbio građanski rat, pa bi se čistile teritorije, onda bi to bio apokaliptični, bosanski scenario. Ne mislim da će se to desiti u Makedoniji. Osim toga, situacija u Makedoniji ne može se porediti sa onom na Kosovu. Kosovo je izgubljeno za SR Jugoslaviju nakon intervencije NATO pakta, a ta ideja o podjeli Kosova je priča koju puštaju predstavnici međunarodne zajednice da bi izvršili pritisak na militantne Albance. Deo tog pritiska je i način na koji je Vojska Jugoslavije puštena u zonu bezbednosti na jugu Srbije, to je bilo ponižavajuće za albanske militantne grupe. Time im je poslata jasna poru-

Mehmeti: Neki možda smatraju da je rat daleko, a rat je ustvari petnaest kilometara od Skoplja u kome ljudi sede po kafanama i pričaju o tome kako treba dobiti ovaj rat

ka. Mislim da međunarodna zajednica želi poraz albanskih militantnih ekstremista i u Makedoniji, kako bi se završila priča o pacifikaciji regiona.

Kako se oslobađa selo

Koliko je kod Albanaca prisutna ideja o dva entiteta u Makedoniji?

– Mehmeti: Možda će vam zvučati apsurdno, ali moje je ubeđenje da su u ovim trenucima Albanci više zainteresovani za to da sačuvaju Makedoniju ovakvu kakva jeste, nego deo makedonskih političkih elita. Ne zato što su pametniji ili humaniji, već zato što znaju da mogu upasti u klopu koja se zove Velika Albanija, na što ih južnoslovenski narodi uvek podsećaju. Ja imam kontakte sa svim albanskim političkim strukturama i znam da koncept podele Makedonije ne postoji ni u jednoj glavi, jer bi on značio libanizaciju Makedonije. Skoplje, gde živi preko 200.000 Albanaca, bilo bi pretvoreno u Bejrut. Pode-

la Makedonije donela bi rat koji bi trajao godinama i u kome ne bi bilo pobjednika. Makedonija bi postala Liban, mafijaška sredina u kojoj bi svi polako iščezavali. Međutim, ja mislim da u makedonskoj političkoj eliti raste broj onih koji su za takvo rešenje. Ja znam da ovaj rat odgovara onima koji žele da sruše Makedoniju i tvrdim da to nije Oslobođilačka nacionalna armija, takvi ljudi su na sasvim drugoj strani.

Prijeti li Makedoniji opasnost od izbijanja pravog građanskog rata?

– Frčkovski: Mislim da ne, zbog toga što etničke zajednice idu u građanski rat kada nemaju šta da izgube. Međutim, sve etničke zajednice u Makedoniji imaju šta da izgube u tom ratu i zato postoji jak interes da se stvari ohlade i da se pronade izlaz iz krize. Mislim da je narod zreliji nego neki političari koji se kao deca konfrontiraju unutar sadašnje koalicione vlade. Čini mi se da želja da se očuvaju stabilnost i mir postoji i u selima koja su poprište sukoba, stanovništvo pokušava da se izvuče iz svega toga i da ne učestvuje u sukobu. Sve to govori o zrelosti običnih ljudi i njihovoj želji da se nađe izlaz iz ove situacije. Mislim da je u tom pravcu orijentisana i međunarodna zajednica. Zbog svega toga, ponavljam, do građanskog rata u Makedoniji neće doći. Ali će svakako biti nekih reformi.

Gospodine Mehmeti, po vama, može li doći do građanskog rata u Makedoniji?

– Mehmeti: Svako čudo je moguće, čak i čudo kao što je, recimo, mir. Ja sam uvek govorio da Makedonija ima tolerantan narod, mislim na pripadnike svih nacija, i to se i sada potvrđuje. Ali neke me stvari zbunjuju. Ja još ni-

sam čuo za takvo oslobađanje sela koje podrazumeva da policija istera sve meštane iz kuća i da ih posle maltretira. Ko ne veruje neka pročitajte poslednji izveštaj Human Rights Watcha. Selo se "oslobađa" na taj način što se svi njegovi žitelji isteraju iz kuća, razdvoje se muškarci i žene, pa se muškarci odvođe autobusima u zatvore u Bitolj, ili ne znam gde. Takvo "oslobađanje" vršile su još samo srpska policija i vojska.

Proglašenje terorista

Takvi postupci dovode do toga da je među Albancima sve više onih koji misle da se rat vodi protiv njih. Ja ne tvrdim da je to tako. Međutim, ja govorim o osećanju koje se stvara kod Albanaca kada im se desi da im "oslobodioci" uđu u selo, isteraju ih iz vlastitih kuća, koje nakon toga opljačkaju i onda im kažu: "Idite sada, smestite se negde, vratit ćete se kasnije". I nakon toga odvedu većinu muškaraca iznad dvadeset godina i proglase ih teroristima.

To su opasne stvari koje kod Albanaca bude osećanje da svako od njih vrlo lako može biti proglašen teroristom. Zaustavi vas policija, kaže vam da izadete iz auta i da se udaljite tri metra, pa onda policajci izvrše pretres. Nedostaje samo da vam stave tri bombe u auto, pa da dođu fotoreporter, i evo vam Kima Mehmetija kao teroriste. To je vrlo opasno i zato ja insistiram da se hitnim merama vrati poverenje Albanaca u državne institucije, jer, ako se to ne desi, mi smo na pragu onoga što se dogodilo u Jugoslaviji – da policija i armija polako počinju da veruju da su oni dužni da brane interes samo jednog naroda, a da ostali misle da su njihovi branioci po planinama i da im se treba pridružiti. ☒

svakodnevice

Sava kod Galdova stodvadeset i tri, Sava kod Galdova, jedan, dva, tri

Imam U, D i O, a veli bolest krave kaj se mozak fspužvu pretvara pod šest okomito. Da nije izbor za mis. Oće to vjuncu. Al ne paše, ma kaj ja znam, idem malo gatrūže spelcati.

Zvoni mi videofon. Iz teletabisa, da im je ono sunce pregorelo, ak imam rezervni osigurač. Pa di bi ja to doma držala. Mali si je sigurno zknjigama spremil jel da danas piše strujni krug. A dečki su, domaći, ak treba temelje skopati ili koliti po vinogradu, dušu daju. Pitam Tvinkija da bi išli na proštenje Vbistricu, veli da mora Zbužinskim oliveticu na servis odnesti.

Bučnica mi fpećnici, a recital Ftunelu usred mraka treba još zkorografirati. Balerine bi ftreću smjenu naručila. Heklam za slet, sitne ružice i ktomu srednje titoje – tirkizne.

Eufkrat kod Doma zdravlja Remetinec – osamsto pet, Eufkrat kod Doma zdravlja Remetinec osam, nula, pet

Zugande sam si slonovače naručila za rode i sad da je na carini Vmacelju. Zovem Potera, da bi pomogel zmagijom, veli da nemre znastavka na pauzu, al da se bolje Zpetračem dogovorim. Di bi ga našla... idem na Internetu vsalon kom, ak je još tam. Prošlo je pet.

Kokoši su mi sve po aleji fvili zaslale, od nekakvoga novoga koštanog šrota proljev imaju. Bolje da bi ribe držali, mali me savjetuje. Top se je oglašil, a još zbuzre vijesti nemam, a dionice sam kupila svilenoga konca. Danas se ženska teško može zbnisnom baviti ko Vturskom carstvu. Sve su šeherezade stigle... i prezentacije, i vez, i sultanu felaciju.

Volga kod Gajnica – tristodevedeset, Volga kod Gajnica – tri, devet, nula

Sirota zfmilifrosta nije dobila povrat porina i sad pred haustorom više da bu se ubila. Ne znam, kaj je to vljudima, mora da su od antibiotika zločesti. Ja malome ne dam za školu lijekove otkad mi je priznao da sva djeca pod odmorom prozake cuclaju.

Almanah poročne kućanice

U svakom broju donosi na čitanje:

- Ususret Danu mladosti - kolagenske kreme za neka- dašnje omladinke
- Roditi dvojke, odgojiti jedno – kako štediti u roditeljstvu
- Smrt joj je dobro stajala: uskrsnula hrvatska kućanica na Ivanščici
- Nagradna igra i ovoga broja: Dobiva svaki punoljetni Zemljanin

Čitajte Almanah poročne kućanice

Čujem Vgracu na blagajni Vbaumgartenu da Nikol Zerteela veli da se na Ohridskom jezeru odmara i da su dezinformacije. Al sam si i ja išla vzaraznoj ipak test obaviti, a Domingo me špota da kaj sam novce bacala da mi sve može zrihtati Vdubajiju, do jeseni da se strpim.

Orinoko kod Kupinečkoga Kraljevca – osamdeset i jedan, Orinoko kod Kupinečkoga Kraljevca – osam, jedan

Rominja i na Kamčatki i Vbrdovcu, samo tam se race ne pare vžici iza pesje kućice. Idem do susjede skočiti da mi salije stravu i pogleda vzašašenu vodu, pa Robertsicu pozovem na farfliće zcimetom.

Veli mi neki dan da se je čula Zgoranom da joj vrati bičeve.

"Hi sed da ga kol lejtr, a lejtr mi ... ono kaj sam ti pričala... da zagnojilo... pa od abortusa... e, sad, ti vons tu nou evriting..." Đulija sirota se je plakala na telefon sa suzama od antiknoga sedefa zdvanaes-tkaratnim dijamentima.

Stisnem si girtl na šalfroku, pomislim –



Sandra Antolić

kakav krasan pogled zbreaga da bi ga najrađe digla za etažu zvisokim potkrovljem i zplavom šindrom.

Dunav kod Save – šesto šezdeset i šest, Dunav kod Save – šest, šest, šest

Četam, frižider otapam. Zmacolom led trgam zdubokog. Koje mi uho zvoni, pogodite. Moja sreća, niste. Naručila sam zkataloga nove borosane, štikane. To bu mi za ljeto dobro, k tome kombine i kakav pareo.

Sutra trebam menstruaciju dobiti pa sam vjutrno znoktima sve zidove zgrebla. Mali pita da kaj je. Peemes mi je i valungi. Hormoni navodno divljaju od preveć pe-tinga. Al mu to nemrem reći, pa ga samo

po glavi pogladim. "Odi se igrati, ti to niš ne razmeš, bedaček mali", scitiram Majera, al ak bi sad išla još i fusnotu pisati ajmprem bi mi zgoril. Zovu me Zcejlna da Klarku ni dobro, da se ne zna do kad bu.

Oranje kod Huma na Sutli – dvadeset i jedan, Oranje kod Huma na Sutli – dva, jedan

Sanjam dvoboj zkonkurentskom poročnoj kućanicom. Rano se nađemo na strica Ludve polju. Ona Vpačotijevim natakačama od limunzelenog antilopa. Ja fcrnim Jamamoticama i sva fernom, Zkobaliničinim šešijom od pliša. Ona isto ko i ja samo fbijelom, nišnakičena. Počne odbrojanje. Al se onda sjetim... Isuse, pa jesu opće razminirali tu kuruzu. Hitno zovem Montgomericu, al joj je mobitel isključen. Da ostavim poruku, da je na reviji vminskom polju malo dalje od Turnja. Kaj sad???? Idem se bolje probuditi, sva mi je već tuhica mokra, a Buda mi veli da još malo spavam jer da se kroasani nisu digli.

Iznenadno osjećam kak mi curi... ne znam jesam plovna il sam presušila, a friške ideje mi curiju ko akvarel farba zpre-mokroga kista.

Dok mi je još almanah vgel stanju poklanjam vam gruntovnicu i katastarski izvadak od Zareza jer ak bi ga slučajno prodavali papire morate predočiti na općini. A... čujte... porez je vaš. ☒



zagovornik samostalne Hrvatske i uvodničar frankovačkoga *Hrvatskog prava*.

Kad se povede riječ o Šufflayu

ideološki usmjerenom reinterpretacijom povijesnih tema djeluje u političkoj suvremenosti. Djelokrug u kojem se Šufflayev histo-

prividno sporednim temama, osobito onima kroz koje se neizravno očituje idejno ozračje nekadašnjega hrvatskog separatizma i razotkrivaju njegova nadanja i želje u pogledu svjetskopovijesnih konstelacija tobože pogodnih za odjelotvorenje »hrvatskoga prava«. Činjenica da se u Šufflayevoj publicistici učestalo ponavljaju revizionistički pogledi na Prvi svjetski rat i nostalgija za epohom monarhija, mrzovolja prema zapadnoj demokraciji i pohvala stvarnim ili zamislivim oblicima političkoga autoritarizma rana je indicija o položaju frankovačkoga hrvatstva na desnom krilu političkoga spektra i najava njegovih fatalnih vanjskopolitičkih opredjeljenja i paktova.

»Vidovite istine«

Premda smo danas vremenski i povijesno udaljeni od Šufflayeve epohe, lekturu njegovih *Izabranih političkih spisa* ne prati samo osjećaj povratka u duboku prošlost nego i podsjećanje na prvo desetljeće hrvatske samostalnosti. Revizionistički val potaknut HDZ-ovskom teorijom po kojoj NDH »nije bila samo [...] nego i [...]« ubrzo je nakon ošnutka države iznio na površinu i Šufflaya, u liku neprolazno aktualna nacionalnoga mislioca i proroka hrvatske samostalnosti. Govorilo se o njemu u javnosti i u medijima, pretiskivali su se njegovi članci, a pojavio se i jedan

flaya premješta sa sumnjivih knjižarskih štandova u središnju nacionalnu ediciju.

Edicije poput hrvatskih *Stoljeća*, u kojima se uspostavljaju, održavaju i revidiraju nacionalni književni kanoni, kad se suoče s potrebom prezentacije ideološki nezgodno obilježena opusa, primjenjuju uglavnom dvije metode. Ako je posrijedi edicija usmjerena na materijal za koji vrijede estetička mjerila, dopušta se da presudi umjetnička uvjerljivost djela. Nacionalne hrestomatije širega profila i nižega stupnja izbirljivosti mogu operirati i bez estetičke isprike, ali je uobičajeno da se problematični materijal donosi u opremi koja figurira kao svojevrsna ideološka karantena. Pritom valja naglasiti da ima već kojih pola stoljeća otako se na zapadnoj hemisferi našega planeta u procjene o političkoj problematičnosti književnih i izvanknjiževnih tekstova sve manje upleće lokalna kontingencija, subjektivizam nacija i svojevoljnost kulturnih elita. Postoji danas nešto kao minimalni europski, dapače, zapadnjački konsenzus o tome koliko je što ideološki i politički nezgodno. Kriteriji koji dopuštaju da se pjesma Ezre Pounda nađe u svakoj američkoj antologiji, a njegova knjiga u svakoj normalnoj knjižari, dok se *Imperium* Ulica Varangea reklamira samo na sumnjivim internetskim postajama gdje se čovjek pribijava kupovati kreditnom karticom, podudarni su s onima po kojima je Ardengo Soffici pisac za normalne izdavače, a Julius Evola za specijalizirane.

Da Šufflayevi politički spisi stoje u manjem ili većem otklonu od današnjega demokratskog konsenzusa o političkoj problematičnosti, proizlazi iz onoga što sam već rekao o njima samima, o kontekstu u kojem su funkcionirali i o svjetonazoru kojim zrače. Istom zaključku vodi i upoznavanje s njihovom recepcijom, za koju je karakteristično da je svoju prvu konjunkturu dosegnula u razdoblju NDH. Postoje, dakle, razlozi koji današnje nakladnike obvezuju da Šufflayu pristupe kao teškoj temi i složenoj izdavačkoj zadaći. Nažalost, *translatio* njegove ideološke ostavštine u tvrde, a pomalo i pozlaćene korice središnje nacionalne edicije ostavlja dojam kao da je izveden bez prave svijesti o osjetljivosti pothvata.

Šufflay ideolog ne podliježe umjetničkim mjerilima, pa mu u *Stoljećima* nisu mogli podijeliti estetičku indulgenciju. Odbačena je, međutim, i mogućnost da se stvar spasi trezvenim priredivačkim zahvatima i obzirivim predgovorom. Naprotiv, pisac predgovora učinio je sve da Šufflay u *Stoljećima* ostane onaj isti s kojim smo se susretali na separatnim štandovima ili u onom korijenski pisano životopisu, koji i sam krasi spomenute štandove.

Predgovor, ponajprije, snažno sugerira da bi Šufflaya danas valjalo poštovati iz istih razloga iz kojih je on bio velikom temom hrvatske publicistike u razdoblju između g. 1941. i 1945. Lakoća, neusiljenost i bezbrižnost s kojom predgovornik u svoje komplimente pravaškom »vidovnjaku i žreću« upleće citate i polucitate iz ustaškoga tiska površinski je očitovanje te sugestije, a njezin je temelj u uvjerenju da između hrvatske samostalnosti »do sudbo-

Revizionizam tvrdo ukoričen

Postoje, dakle, razlozi koji današnje nakladnike obvezuju da Šufflayu pristupe kao teškoj temi i složenoj izdavačkoj zadaći

Milan Šufflay, *Izabrani politički spisi*, biblioteka *Stoljeća hrvatske književnosti*, uredio i predgovorom popratio Dubravko Jelčić, Zagreb, 2000.

Zoran Kravar

ko redovito posjećuje knjižare u zagrebačkom Donjem gradu, sjetit će se da su se u najvećima od njih već oko g. 1990. počeli izdvajati štandovi rezervirani za jednu osobitu vrstu nacionalnopovijesne literature, koju ćemo ovdje nazvati revizionističkom. Isprva je tu dominirao književni i historiografski *output* hrvatske emigracije. Među knjigama pretežno mekih korica, prepoznatljivih već izdaleka po vizualnom hipersemantizmu (šahovnica, pletar i crven-bijeli-plavi u svakojakim kombinacijama), isticali su se svesci *Hrvatske revije*, memoarska literatura o NDH, osobito o sudbini hrvatske vojske nakon sloma ustaškoga poretka, i neka djela tadašnjega predsjednika Republike koja su se, zalaganjem hrvatskih emigrantskih krugova, osamdesetih godina prošloga stoljeća pojavljivala u zapadnom inozemstvu. S vremenom se izbor proširio i različitim domaćim prinosima, na primjer, gdje kojom raspravom o neslavenskom podrijetlu Hrvata, teorijama o utjecaju slobodnozidarskih urota na europsku povijest od Francuske revolucije do danas i amaterskim jezičnopovijesnim raspravama.

Na revizionističkim knjižarskim pultovima već sam poodavno počeo vidati i knjige koje na naslovnici nose ime historičara Milana Šufflaya (1879-1931), bilo da im je on autor ili im je tema. U ukupnu Šufflayevu opusu ima, doduše, i radova nezanimljivih za hrvatsku nacionalističku historiografiju, a po nekima od njih, osobito po knjigama i člancima o srednjovjekovnoj Albaniji, autor se proćuo i u svijetu. Tko nije ekspert u balkanološkoj tematici, može njihov ugled naslutiti po ozbiljnosti konteksta u kojima se oni još danas citiraju i navode u bibliografijama. Od nekoliko jedinica za kojima sam iz znatiželje posegnuo, ističem članak »Albanien« u velikom i mjerodavnom *Lexikon des Mittelalters* (München & Zürich 1980 – 1999).

S druge strane, nije da je Šufflay zalutao na knjižarske štandove šarene crvenom, bijelom i plavom bojom. Sudbinski obrat koji je g. 1918. od mnogih zagrebačkih Austrokroata načinio hrvatske separatiste i neprijatelje upravo utemeljene SHS dogodio se i u njegovu slučaju: malo nakon završetka prvoga svjetskog rata nekadašnji je prijatelj bana Raucha i neugodan kritičar hrvatske povijesne znanosti postao



Dr. Milan pl. Šufflay kao mladi sveučilišni profesor

kao pravaškom radikal, misao neizbježno skreće na njegovu stalnu izloženost državnoj represiji. Snaga te represije uistinu, iznenađuje. Teror je bio toliko očit, učestao i naciljan (gubitak katedre, veleizdajnički proces, tamnica, zabrana putovanja u inozemstvo) da čini vjerojatnom i teoriju o vezama između Šufflayevih ubojica od 18. veljače 1931. i policijskih instancija u Zagrebu i Beogradu. Koliko će nam se danas Šufflay kao ideolog svidjeti ili nesvidjeti te za kakvo ćemo ga ukoričenje smatrati podobnim ovisi, dakako, o njegovim člancima, ali političko divljaštvo SHS, kako se očitovalo u njegovu slučaju, uvijek iznova zapanjuje. Pritom, može biti da jednu od poenti žalosne priče o uvodničaru *Hrvatskoga prava* valja tražiti i u malom starinskom svijetu međuratnoga Zagreba, gdje se i na čelu policijske uprave nalazio biši Austrohrvat, koji je pak bio zaigrao na jugoslavensku kartu. Jer, i takvih je konverzija nakon g. 1918. u nas bilo.

Povijesno verzirani ideolog

Šufflayevi *Izabrani politički spisi*, nedavno objavljeni u ediciji *Stoljeća hrvatske književnosti*, razmjerno su velika knjiga od kojih 400 stranica, a sastoje se uglavnom od autorovih neakademske članka, pretežno objavljenih u časopisima i novinama. S obzirom na ukupan Šufflayev publicistički opus, to je više od polovice.

Članci iz *Izabranih političkih spisa* svi su na ovaj ili onaj način posvećeni povijesti, uglavnom hrvatskoj, ali samo manji dio njih pripada tradicionalnim vrstama historiografske literature. Prije je riječ o pokušajima da se svrsishodnim izrezivanjem, montažom i

riografski *clipart* osmišljava jest radikalna hrvatska politika pravaško-frankovačkih stranačkih boja. Stoga je normalno i očekivano da njegovi članci impliciraju ili otvoreno propagiraju maksimalni pravaški cilj, tj. projekt samostalne hrvatske države, kojem nastoje dati legitimitet i povijesnu dubinu.

Kao povijesno verzirani ideolog (i ideološki zainteresirani povjesničar) Šufflay se ispomaze postupcima što ih je patentirala politički angažirana historiografija 19. stoljeća, bilo ona koja je servisirala solipsizam velikih država ili ona koja je podupirala državotvorne pothvate malih nacija. To podrazumijeva da on još uvijek vjeruje u neprekinute nacionalnopovijesne longitudinale (rasa, religija, geoetnička zadanost) te da je daleko od pomisli na sudbonosnu ulogu što ju je u priči o europskim nacijama i nacionalnim državama odigrala uspostava modernoga industrijskog društva. Usput, kontekst dvadesetih godina, pa čak i hrvatskih, samo djelomično ispričava takve povijesnofilozofske arhaizme. Jer, u nas se tih godina – istina, podosta ulijevo od Šufflayeva političkoga sidrišta – o nacionalnom pitanju pisalo i na način koji će današnjega čitatelja više nego na građansko povijesno mišljenje podsjetiti na moderno shvaćanje po kojem »nisu nacije stvorile nacionalizam, nego on njih« (Ernest Gellner). Kao primjer spominjem esej Miroslava Krležu *O malograđanskoj ljubavi spram hrvatstva* iz g. 1926.

Ipak, više nego izravnim ili historiografski maskiranim zagovorom državne samostalnosti (cilja za koji se, uostalom, pokazalo da je trajniji i šire prihvaćen od frankovačke ideologije), Šufflayeva esejistika privlači pažnju svojim

Pisac predgovora učinio je sve da Šufflay u Stoljećima ostane onaj isti s kojim smo se susretali na separatnim štandovima ili u onom korijenski pisano životopisu, koji i sam krasi spomenute štandove

njegov životopis, pisan djelomično korijenskim pravopisom (Darko Sagrak, *Dr. Milan Šufflay, hrvatski aristokrat duba*, Zagreb 1998). Smije se, također, nagadati da je Šufflayeve tekstove u nekoj prijelaznoj fazi svoga političkog sazrijevanja – recimo, krajem šezdesetih godina prošloga stoljeća – otkrio i izraziti politički *Spätentwickler* Franjo Tuđman. Kad je g. 1990. izabran za predsjednika Republike Hrvatske, ideje poput Šufflayevih postale su retorički folklor njegove stranke.

Ipak, mislim da pojava *Izabranih političkih spisa* jest osobit događaj te da joj ni Šufflayeva markantna prisutnost u duhu Tuđmanova vremena nije pravi *praecedens*. Kao što znamo, svezak o kojem je ovdje riječ izišao je u uglednoj ediciji *Stoljeća hrvatske književnosti*. Stoga on nije samo još jedan u nizu sličnih pokušaja, nego svojevrsni »prijenos moćiju«: njegovim objavljivanjem duhovna se ostavština Milana Šuf-

nosne 1945« i »danâ slobode« nakon g. 1990. nema ili ne bi trebalo da bude načelnih razlika: dovoljno je da se u nacionalnoj povijesti izblenda »45-godišnja vladavina jugokomunističke diktature«, pa će se dvije slobode spojiti, a Milan Šufflay pokazat će se navjestiteljem obiju.

Osim svjetonazorom, koji je samosvjesno revizionistički, predgovor iznenađuje i svojom metodologijom ili, bolje rečeno, nedostatkom prepoznatljive metodologije. Kad se povijesni znanstvenik odluči načiniti od kakva korpusa nefikcionalnih tekstova predmet stručne analize, obično se najprije potruži oko njegova vrstovnoga i kontekstualnoga određenja. To mu olakšava da pronikne u spoznajne interese danih tekstova te predodredi vrstu i stupanj izobličena kojima oni i njihove značajne jedinice podvrgavaju označenu stvarnost. Pretpostaviti da korpus nije »metoda«, nego »istina«, tj. da govori o stvarima kakve jesu, naivno je ili tendenciozno, osobito ako su posrijedi tekstovi određivi vrstovnom kategorijom »ideologija«.

Po svojim osnovnim određenjima Šufflayevi publicistički tekstovi jesu ideologija. Ipak, predgovornik *Izabranih političkih spisa* niti se trudi rekonstruirati njihov *Sitz im Leben* niti misli da bi njihova kontekstualna ovisnost bila mogla aficirati njihovu spoznajnu vrijednost. Za njega su Šufflayeve rečenice širom otvoreni prozori s kojih se pružaju prostrani i nepomučeni pogledi na politički krajolik srednjovjekovne i novovjekovne Hrvatske i Europe. Tako čitamo da Šufflayeve članke karakteri-

ziraju: »kreativno živo poimanje aktualnih zbivanja«, »lucidan pogled«, »nevjerojatna jasnoća«, »vidovite istine«. Doduše, tu i tamo se prošverca i koja »zablude«, ali samo »eventualna«.

Prešućena pitanja

Šufflayevi *Izabrani politički spisi*, usprkos opipljivoj tvrdoći korica, pridružuje se ne tako rijetkim hrvatskim izdavačkim pothvatima pred kojima se čovjek osjeti potaknut braniti deklarativna opredjeljenja današnjega hrvatskog društva i političkog sistema. Ali, mislim da bi od takvih knjiga valjalo braniti i povijesne teme kojima one manipuliraju, u našem slučaju Milana Šufflaya. I ja, naime, smatram kako je došlo vrijeme da se Šufflay s revizionističkih štanova preseli u ozbiljniji kontekst, ali ne uz uvjet da se revizionizam širi izvan uobičajenih demarkacija.

Revizionizam, dakako, revidira sve, pa i Šufflaya, čija je biografija i bibliografija u cjelini mnogo raznovrsnija, zanimljivija i poučnija nego njezin filtrat od kojega predgovornik *Izabranih političkih spisa* i njegovi honorati iz razdoblja prije »sudbosne 1945« oblikuju svoju ikonu. Valjalo bi, na primjer, proučiti Šufflayevu peštansku publicistiku do g. 1908, u kojoj (kako tvrde izvori različiti od frankovačkih) budući navjestitelj »Tomislavljeve države« polemizira s hrvatskim historiografskim cehom i ruši njegove medijevističke kule od papira, što se u ono doba moglo shvatiti ne samo kao historiografska istinoljubivost nego i kao apel za daljnje stezanje unionističkoga obruča.



Milan pl. Šufflay na odsluženju vojnog roka u Domobranskoj uniformi 1915.

Valjalo bi, također, razmisliti kakvu je perlokutivnu vrijednost Šufflay pripisivao svom romanu o Konstantinu Balšiću (Zagreb, 1920), gdje se mit Dušanova carstva, pred kojim uvodnici *Hrvatskoga prava* šire paniku i strah, tretira kao pozitivna *force orientée*, na način, dakle, poten-

cijalno prihvatljiv u metropoli eshaeosvske »tamnice narodâ«. Valjalo bi proniknuti i u mehaniku onih konverzija koje su – uglavnom na trasi između austrijskoga i eshaeosvsokoga frankovaštva – od ljudi nekada živo zainteresiranih za opstanak Monarhije proizvodile borbe za Ve-

liku Hrvatsku. Bolje snalaženje u tim danas prešućenim pitanjima omogućilo bi nam da hrvatstvo Milana Šufflaya vidimo u potpunijem osvjetljenju: ne kao dar s neba, nego kao opcionalni strategem kojim su se određeni ljudi i grupacije služili u određenom političkom polju sila.

Nov i jasniji pogled na Šufflayevu publicistiku otvorio bi se i kad bi se na nju napokon primijenio umjšan pojam ideologije. Istina, tada bi valjalo korigirati ustaljenu percepciju njegove političke retorike kao hrvatskoga unikuma, a valjalo bi relativirati i visoke ocjene poput onih o »nevjerojatnoj jasnoći« i »vidovitim istinama«. Istodobno, izašle bi na vidjelo zanimljive podudarnosti Šufflayeve publicistike s vremenski usporednim, a geokulturno odvojenim diskurzivnim praksama koje su u svojim sredinama već odavno, i bez mnogo oklijevanja, nazvane ideologijom. Pritom bi, dakako, prevagnule podudarnosti s ideologijama europske međuratne desnice. Predviđam, na osnovi određenih predznanja, da bi bilo vrlo izazovno pročitati Šufflayeve članke usporedno s ranim radovima Juliusa Evole, s međuratnim odcjecima Sorelovih teza o nasilju i o mitu ili s esejistikom njemačkih »konzervativnih revolucionara«, na primjer, Moellera van den Brucka, Edgara Junga i, pogotovu, Oswalda Spenglera. Svakako, takva bi čitanja pripomogla da se u našim glavama poveća broj provjerljivih spoznaja, a smanji broj iluzija. Za Šufflayeve pak *Izabrane političke spise* bojim se da će djelovati obratno. ▣

KRITIKA

(zlo)uporabe prošlosti u tom razdoblju mnogo je toga već rečeno i napisano, pa i u *Zarezu*, ali

Povraćanje povijesti

Knjiga lucidnih obračuna s opsesijama jednoga priučenog povjesničara koji se našao na čelu hrvatske države, skoro groteskne kopije NDH

Živko Gruden, *Perači crnih košulja*, Izvori – Židovska općina Zagreb, Zagreb, 2001.

Drago Pilsel

Predstavljajući knjigu novinara Živka Grudena *Perači crnih košulja* u Židovskoj općini Zagreb, u ponedjeljak 11. lipnja, izvršni urednik *Feral Tribunea* Viktor Ivančić je rekao da je svojim pisanjem Gruden pomogao da se Republika Hrvatska ne pretvori u grotesknu kopiju Nezavisne države Hrvatske, što je bila trajna opasnost nakon što se na čelu novouspostavljene hrvatske države našao priučeni povjesničar opsjednut idejom ideološke pomirbe ustaša, domobrana, partizana i još koješta.

Pišući o zbivanjima na dnevopolitičkoj sceni, Gruden u predgovoru svoje knjige objašnjava da nije mogao ignorirati svima uočljivu, čak upadljivu političku uporabu i zlouporabu nedavne prošlosti. O razlozima i motivima zazivanja i političke



se trijezne prosudbe, izvedene iz cjelovitog mozaika činjenica, još očekuju.

Grudena knjiga funkcionira kao lucidni obračun s bolesnim nacionalizmima, posebice s onim kojem se pridružila HDZ-ova vlast razgranatom kampanjom za rehabilitaciju ustaške države i preuzimanjem njezinih simbola. Ona, štoviše, svjedoči da su devedesetih u Hrvatskoj postojali glasovi razuma, ljudi kojih je pokojni svećenik i publicist don Luka Vincetić nazvao »propovjednicima nacionalnog anti-mita« – pisci i intelektualci koji su čovjeka i svoju zajednicu lišavali fetišizma i idolatrije.

Politički mitomani kakav je bio Franjo Tuđman, užasno gnjave i sretan je onaj narod u kome su prestali brbljati iako su štete iza njih itekako vidljive. Nitko, doduše, ne može i nije mogao zabraniti predsjedniku Republike, koji se toliko trsio ostaviti traga kao »povjesničar« ili čak »filozof povijesti«, da njeguje svoj osebjuni pogled na svijet, dok god to radio u slobodnom vremenu i dok je to ostajalo između njega i znanstvenih disciplina u kojima je pravio štetu ili korist, svejedno.

Tuđmanova toljaga i grudenaov štit

Ali, kako je u svojoj knjizi *Tuđman – anatomija neprosvijećenog apsolutizma* napisao Marinko Čulić predsjednik je »znanstvene« spoznaje koristio kao operativno pokriće najopskurnijih i najzloćudnijih dijelova svoje politike, kada god mu je izgledalo da mu ni goleme ovlasti iz Ustava to ne omogućavaju, ili ga u tome sputavaju. Bilo da je odlučio zaraditi u BiH s Bošnjacima, riješiti se hrvatskih Srba ili pomiješati kosti ustaša i partizana redefinicijom i preuređenjem Jasenovca, Tuđman je svaki put posegnuo »za toljagom svojih mizantropskih civilizacijskih teorija«.

Gotovo u pravilu, uvijek mu se kao štit suprotstavljala Grudena refleksija bilo da sa radilo o obrani od ocvalog daha rasističkih teorija koji je puhao Pantovčekom ili sabornicom, bilo da se radilo o demantiranju šokantne tvrdnje da je istrebljenje Židova u NDH izmišljeno, kako se moglo čuti od izdavača Hitlerova *Mein Kampfa* u hrvatskome prijevodu,

bilo da se radilo o HDZ-ovu rehabilitiranju ustaštva i NDH, čime je ugled Hrvatske u svijetu nedvojbeno srozan.

Dobar primjer Grudenove lucidnosti i točnosti jest paragraf iz članka *Povraćanje prošlosti* u kojem autor polemizira s književnikom Vinkom Nikolićem kada je ovaj relativizirao ustaške logore tvrdivši da je logore (za Japance) imao i »demokratski SAD«. Gruden podsjeća da su se internirani Japanci nakon rata vratili svojim kućama dok funkcija Auschwitz ili Jasenovca nije bila izolacija sumnjivih građana nego likvidacija. Prekrajači povijesti pokazuju, ustvrdio je, da se nisu odrekli nacifašizma i da je to što rade nacistička propaganda.

Živko protiv Faraona

Prisjetimo se, na trenutak, kontekst u kojem je pisao Gruden: »Naš je predsjednik dr. Franjo Tuđman jednom rekao da ima »tajni sporazum s Bogom«; u Mitu je i to moguće. Ali naše su se rijeke Sava, Drava, Dunav... pretvorile u krv, žabe su nas prekrile, pijesak se je okrenuo u komarce, muhe su na nas navalile, uginula nam je stoka, kraste su se pojavile na ljudima i životinjama, tuča nam je strla usjeve, skakavci su pobrali ono što nam je još ostalo, tama je zastrla Domovinu, prvijenci su nam izginuli kod Osijeka, Zadra, Vukovara, Siska, Dubrovnika, Šibenika, Vinkovaca... Što li nas još čeka, Bože!? Faraon je, naime, uporan u stavu: »Tko je Gospod da ga ja slušam? Ne znam Gospoda i neću pustiti Izraela!« (Luka Vincetić u *Crkvi u post-komunizmu – Teologija nacionalnog anti-mita*, Erasmus,

Zagreb, 1993.

Novinski tekstovi sabrani u knjizi svojevrsno su svjedočanstvo epidemije novoustaštva i dobar izbor iz inače dvjestotinjak tekstova objavljenih u *Vjesniku*, *Slobodnoj Dalmaciji*, *Novom listu*, *Danu*, listu Židovske općine *Ha-Kolu* i, ponajviše, u *Feral Tribuneu*, koji tvore jednu od najzaokruženijih cjelina u novijoj hrvatskoj publicistici. Za pisanje Živka Grudena vrijedi zaključiti kako ga uvrštava u krug intelektualaca koji su branili dostojanstvo ljudske osobe i ljudska prava.

Gubitak moralne odgovornosti i etika interesa, dva su osnovna razloga koketiranja HDZ-a s nacionalizmom NDH-zij-skog kova. Agresivnost koja se pritom razvila prema nezaštićenim kategorijama građanstva i prema simbolima antifashijske prošlosti, na žalost to nam ne može biti utjeha, možda bi bila veća da novinari poput Grudena nisu, ako ništa drugo, zbog sebe samih i nadolazećih generacija, definirali kriterije žurnalističke etike u sjeni svijesti moralne odgovornosti. Tko bude pročitao knjigu *Perači crnih košulja*, a ovih tjedana doživljava pad u povjerenju prema politici sadašnje vlasti, zaključit će da se isplati navijati za etiku u politici. Dakako, bez obzira na žrtve koje će za to morati pasti. Netko bi rekao da je Gruden zbog toga »pao« kada mu je postalo nemoguće više objavljivati u *Vjesniku* ili *Slobodnoj Dalmaciji*. On danas zato visoko stoji, a ova će knjiga pomoći da se shvati da pripada najboljemu što ga je hrvatsko novinarstvo dalo u proteklom stoljeću na području analitike. ▣

Tri pogleda na granicu

Bio je to skup koji uvažava i promovira različitosti, skup održan na geografskoj margini triju država ali skup koji pogađa u sridu, na kojem se govorilo o budućnosti Europe i njezinih stanovnika, stoga i skup po mnogo čemu efikasniji i značajniji od nekih "središnjih"

Susret uz granicu/Obmejna srečanja/Incontri di frontiera, Umag – Kopar, 1.– 3. lipnja 2001.



kao transgranični forum koji se ima pozabaviti dvjema temama: *Recepcijom Tomizze u svijetu* i *Psihopatologijom granice*. Kao i prošle godine, *Susreti uz granicu* bili su svojevrsan hommage Tomizzi (1935.- 1999.), ali i više od toga. Egzodus i posljedice koje ostavlja na političke i društvene odnose unutar jedne zemlje ili njezine regije, trauma koju on prouzrokuje na pojedinca ili na čitave skupine ljudi, tema su Tomizzina djela. Egzodus, dobrovoljno ili prisilno odlazanje velikog broja ljudi iz nekog kraja ili iz neke zajednice, vidimo, perpetuirana na prostorima bivše Jugoslavije, ali i u svijetu, kao kakva ukleta pojava. Zato se, u sklopu šire diskusije i temeljitijih socioloških, kulturoloških, povijesnih, ali i umjetničkih istraživanja, Tomizzin književni opus može promatrati kao polazna točka za sagledavanje današnjice. *Susreti uz granicu* i ove godine potvrdili su da postoji potreba za dijalogom ne isključivo vezanim za djelo i život pisca, nego i za dijalogom o gorućim problemima naše svakodnevice, za razgovorom o prošlosti, ali i tome što se nama i oko nas događa danas i što nas

eventualno čeka sutra. Ti susreti pokazali su da je takav dijalog moguć i da je Tomizzin put, put tolerancije, pravi.

Službeni jezici

Po referatima, po atmosferi i po, što bi rekli, "propusnosti", bio je to dobar susret, opušten, ali radan, otvoren za javnost (publiku) i za kritiku. Govorilo se, naravno, hrvatski, slovenski, talijanski, pa i njemački, ali unatoč izvrsnim simultanim prevoditeljima, govorilo se manje-više jednim jezikom, jezikom oslobođenim floskula, katkad oštrim, ali argumentiranim, jezikom koji je bio poziv na daljnje brisanje vidljivih i nevidljivih granica radi jačanja suživota i tekovina demokracije općenito. Bio je to skup koji uvažava i promovira različitosti, skup održan na geografskoj margini triju država ali skup koji pogađa u sridu, na kojem se govorilo o budućnosti Europe i njezinih stanovnika, stoga i skup po mnogo čemu efikasniji i značajniji od nekih "središnjih". Jer, osim što se bavio teorijom, susret u Umagu i Kopru prerastao je u dokaz kako "eksperiment" otvaranja funkcionira i praktično te potvrdio kako na tom poluotoku, vraćanje unazad, u zagrljaj regresivnoj ideologiji, duhovno i materijalno siromašnoj prošlosti, više nije moguće.

Sudionici skupa, među ostalima, bili su: Cyril Zlobec, Živko Nižić, Sanja Roić, Giuseppe Rota, Pavel Fonda, Tonko Maroević, Patrizia Raveggi, Boris Biletić, Ulderico Bernardi, Miran Košuta, Rastko Močnik, Ljiljana Avirović, Andrej Medved, Irene Visintini, Aljoša Pužar, Darija Žilić, Marjan Tomšić, Maria Ragni Schwend i Milan Rakovac. Osim referata i diskusija, održana je promocija posthumno prevedenog (Ljiljana Avirović) i u Hrvatskoj objavljenoga Tomizzina kratkog romana *Posjetiteljica* (Pučko otvoreno učilište "Ante Babić", Umag) kao i zbornika radova s prvog, prošlogodišnjeg susreta *Tomizza i mi*. U Muzeju grada Umaga otvorena je izložba fotografija iz života Fulvija Tomizze, autora Luciana Kleve, a posljednje večeri u baru hotela "Kristal" svoje

TEMA,

SUSRETI UZ GRANICU

stihove i prozu, uz animaciju i muzičku kulisu Draga Orlića, čitali su i govorili Boris Biletić, Branko Čegec, Sinan Gudžević, Loredana Boljun, Milan Rakovac i Patrizia Vascotto.

Kiša i more

U Kopru, gdje ih je pozdravio gradonačelnik, sudionici skupa posjetili su radio postaju gdje su razgovarali s direktorom, novinarima i snimateljima koji su im omogućili slušanje davno snimljenih intervjua s Fulvijom Tomizzom. Koparske susrete, bogate i intenzivne, organizirala je "bez greške" Irena Urbič. Putovalo se tamo-amo, iz jedne zemlje u drugu, glatko, pa se moglo zamišljati kako je lijepo onima u schengenskoj zoni, a kako će sve ružnije biti onima izvan nje.

Za događanja u Umagu pobrinula se i inače agilna i po programima maštovita ekipa umaškoga Pučkog otvorenog učilišta "Ante Babić", na čelu s Nedom Fanuko, uz značajnu financijsku potporu hrvatskoga Ministarstva za kulturu i Poglavarstva grada Umaga. Tako je skup otvorio gradonačelnik Vlado Kraljević, a zatvorio ministar Antun Vujić i to nimalo formalnim, nego analitičkim govorom kojem nisu nedostajale i emocije. Kako bi bilo danas, nakon donošenja istarskoga Statuta i izlaska IDS-a iz koalicije na vlasti, ne zna se.

Kiša je padala na trenutke strašno i more se opasno uzburkalo, ali to nema veze. ☒

Daša Drndić

Ah, ta Istra. Umjesto da samo blista, ona još i talasa. Dok je bila "sirotica", moglo se s njom suosjećati, moglo ju se (paternalistički) savjetovati, "razumjeti" i "braniti". U trenutku kad su njezini stanovnici, povijesne, geografske, etničke i jezične specifičnosti regije u kojoj žive počeli shvaćati kao prednost i tu prednost njegovati i obogaćivati, Istra postaje trn u oku, *enfant terrible* za autoritarne umove u Hrvatskoj, bilo one na vlasti bilo njihovih pripuzi. Pa misle da još uvijek s visoko podignutim kažiprstom Istri mogu prijetiti i na posluh ju tjerati. Na sreću, vremena su to (ipak) prošla. Istra u oku Slovenaca i Talijana također ima svoju priču, ali o njoj nećemo sad.

Trauma granice

Od 1. do 3. lipnja 2001. u Umagu i Kopru (od sljedeće godine i u Trstu), održavao se drugi po redu književno-znanstveni skup "Tomizza i mi", zamišljen

RAZGOVOR

Patrizia Raveggi

diskriminacije.

Zašto?

– Diskriminacija je u Europi postala vrlo invazivna. Sve više prevladava sljepoća za različitosti, a samim tim crta razgrani-

nosi na sve ljude, na sve narode svijeta, nego samo na neke. Globalizacija ne mora nužno podrazumijevati bolji život za svakoga, već samo za pojedine skupine ljudi, za pojedine klase, za bogat-

u suvremeno poimanje identiteta. Trst s okolnicom, još je jedan dobar i značajan primjer. Friuli Venezia Giulia danas je neka vrsta laboratorija u kojem se njeguju različitosti. Desetljećima u toj regiji živi veliki broj etničkih skupina koje su tradicionalno povezane i koje su vremenom naučile živjeti zajedno, pa su u međusobnim odnosima uspostavile ravnotežu. Njihova isprepletenost i njihovi kontakti uzajamno su ih obogatili. Tako, kad ne postoji jak identitet, kad zapravo slabi, on postaje bogatiji i pretvara se u složeni, kompleksni identitet. To nije onaj jednostavan i čist identitet koji se veliča u *Mein Kampf*.

Objašnjavate li onda jačanje desnice u Italiji, pogotovo u Trstu i okolici, kao reakciju na postojanje i očito funkcioniranje tog i takvog otvorenog i složenog identiteta? Koga takvo višeslojno poimanje društva i pojedinaca ugrožava?

– Umjesto da razvija duh kozmopolitizma, globalizacija će proizvesti kontraefekt – potaknut će jačanje nacionalizama. U procesu globalizacije identitet nestaje, jer globalizacija teži k brisanju svih identiteta – k homogenizaciji. To je složen problem; to je proces u kojem se gubi referentna točka. Često se ne vidi tko zagovara napredne a tko regresivne ideje. Čitav proces je fluidan. Ako je proces zdrav, ne bi trebalo dolaziti do kolizije između globalizacije i identiteta. Ali što se događa? Previše se ističe važnost drugog, različitog, a to se onda doživljava kao prijatna i izaziva strah.

Ma tko taj drugi bio, stranac ili doseljenik, on se poima kao faktor koji utječe na slabljenje nacionalnog identiteta. A kad nacionalni identitet ili nacionalna zajednica doista počne slabiti, ljudi se okupljaju u grupe koje, da bi opstale, moraju izmišljati nove tradicije, novi identitet. U vrijeme fašističkoga režima, pridavala se velika važnost našem podrijetlu – veličalo se Rimsko carstvo, govorilo se o korijenima, o slavnoj prošlosti. Radala se potpuno nova retorika. Danas se u Italiji ponovno javlja nova retorika, uglavnom svojstvena Ligi Nord, po kojoj Talijani potječu od keltskih plemena. Ta se retorika podupire i podgrijava brojnim ceremonijalnim svečanostima na obalama rijeke Po.

Mnogi, pogotovo oni iz siromašnih zemalja, pitaju se: ima li alternative?

– Jedan moj slobodoumni prijatelj rekao je: Naš zadatak nije da dajemo odgovore na aktualne probleme; možemo pokušavati, ali naša je obveza da postavljamo pitanja. Što više pitanja, to bolje. Alternativa je ostvarivanje prepoznatljivog identiteta. Nema osobe bez identiteta. Ali ne smijemo graditi identitete malih domovina, defanzivne identitete koji podižu zidove (stvaraju granice) između nas unutra i "zastrašujućeg" ostatka svijeta izvana. To je lažna, hipokritična, koncepcija. Jer, granice se zatvaraju za imigrante, ali ne i za bogate Arape s punim džepovima petro-dolara.

Opasnost od malih identiteta

Umjesto da razvija duh kozmopolitizma, globalizacija će proizvesti kontraefekt – potaknut će jačanje nacionalizama

Daša Drndić

Kažete da je potrebno potencirati univerzalne vrijednosti kao instrumente u borbi protiv stanja univerzalne opresije; vrijednosti koje su proizašle iz Francuske revolucije.

– Imala sam na umu ideale Francuske revolucije koji otvaraju nove vidike. Svijest se radikalno modificira, omogućavajući strancima da više ne budu stranci. Iz te perspektive, više ne postoje ni Grci ni Barbari. Svi su ljudi jednaki, iznad društvenih, kulturnih i vjerskih prepreka. Ali ne možemo zanemariti činjenicu da svaki čovjek posjeduje vlastiti identitet, pripada određenoj kulturi i ima svoju povijest. Te tekovine treba čuvati i braniti. Iako se Italija smatra zemljom koja je prilično otvorena prema strancima, odnosno imigrantima, u Italiji, primjerice, svakodnevno imate epizode ksenofobije, rasizma i



čjenja postaje deblja i manje propusna. Kao što između Crnaca i bijelaca postoji takozvana *color line*, koja se pretvorila u tvrdi graničnu liniju, izvana nevidljivu, i koju je još uvijek nemoguće prekoračiti. Te različitosti ne želimo vidjeti iako su one tu, i rasisti su tu, a njih ima mnogo više i mnogo su opasniji nego što smo spremni tu činjenicu prihvatiti.

Kako se takav stav uklapa u ideju o globalizaciji?

– Ideja globalizacije daleko je od savršene. Prvo, ona se ne od-

te, koji postaju sve bogatiji dok siromašni postaju toliko siromašni da bivaju odbacivani kao smeće. Identitet bi se trebao sagledavati i vrednovati u sklopu samog procesa integracije, kao njegov sastavni dio, a ne mimo njega. Evo, u Italiji su nedavno oživjele rasprave koje su čitavo desetljeće bile mrtve – one o domovini, naciji i talijanskom identitetu. To se dogodilo gotovo preko noći. A talijanski identitet nije čvrst identitet, ni nalik na, recimo, francuski ili njemački. On je relativno slab identitet i kao takav pounutren je, internaliziran. Italija nije monolitna zemlja. Povjesničar Franco Cardini govori o njezinu policentričnom profilu. Ona je dakle sazdana od različitosti koje čine cjelinu, ne dijelove. Potrebno je odbaciti ideju o totalnom, apsolutnom i jakom identitetu u korist "multipripadnosti".

Jaki slabi identitet

Što bi moglo važiti i za Hrvatsku.

– To ste rekli Vi. Talijani istovremeno mogu biti Talijani i Venecijanci, Talijani i Sicilijanci, znači, govorimo o fleksibilnom identitetu koji se odlično uklapa

Liminalnost granice kao književnopovijesni problem

Kultura barijere, kada se i javi, poglavito se odnosi na dirigrani impuls nacionalnih središnjica ili elita kolonijalnog tipa

Dijelovi izlaganja sa skupa Tomizza i mi, održanog u Umagu i Kopru, 1. – 3. lipnja 2001.

Aljoša Pužar

Spisivanje i dopisivanje diskursa granice svakako je jedan od najzabavnijih poslova u grupi humaniora, bez obzira na to kojoj užoj struci tvorci/oblikovatelji diskursa pripadaju. Varljivost granice kao društvenog prostora jamči neprekinuto zanimanje za sve oblike ljudske djelatnosti koja u tom prostoru nastaje. (...)

U posve skromnim gabaritima, namjeravao sam govoriti o tome kako je poslu ispisivanja i dopisivanja diskursa granice pridonijela povijest književnosti kao etablirana, a posljednjih desetljeća i metodološki samosvjesna, disciplina. Ovdje nema mjesta za opsežne studije, a iznošenje nekih velikih programa ili pleoajea bilo bi prepotentno, pa ću se zadržati samo na sažetoj dijagnozi stanja.

Granica je u načelu liminalna. Ona, suprotno nekim retorič-



kim konvencijama, nije limes, barijera, zid, već mnogo češće i mnogo važnije limen, lat. prag. mjesto ili prostor specifične propusnosti. Kultura barijere, kada se i javi, poglavito se odnosi na dirigrani impuls nacionalnih središnjica ili elita kolonijalnog tipa, čija je svrha utvrđivanje vlastitih pozicija i očuvanje homogenosti nacionalnog

polja i u onim zonama koje prirodno remete urednost njegovih rubova.

Teorijski koncept

U teorijskom smislu liminalnost kao koncept, proteklih je desetljeća jasno definirana u kulturalnoj antropologiji s Turnerom i Van Gennepom, a suvremenu teorijsku kanonizaciju

se pretvaraju u užasne *piccole patrie* nalik na Haiderovu Carinthiu.

Različiti identiteti mogu se braniti i preko hrane, jer je hrana tijesno povezana s pamćenjem koje se može odnositi i na nezaboravljanje određenih jela, njihova mirisa i okusa.

Nije li to donekle banaliziranje čitave priče o identitetu? Hrvatska jednako, primjerice, paška čipka i ona nesretna kravata; Italija jednako pasta asciuta i mozzarella. Nije li to komercijalizacija identiteta na globalnom planu?

– Obezvređivanje istinskih vrijednosti i njihovo banaliziranje danas je opći trend. Ali i to je bolje od ukupne macdonaldizacije. Ako, primjerice, uspijete obraniti izvorni odrezak *Chianina classica*, koji se dobiva od posebnih goveda iz Val di Chiana, od agresije ono malo govedine što se nalazi u macdonaldsovu hamburgeru, uspjete obraniti i europsku kulturu od arogantne najezde američke kulture.

Ne zvuči li vam to kao paradoks? S jedne strane zagovara se globalno otvaranje, s druge, europski se identitet pokušava obraniti od invazije američke kulture preko lokalno uzgojenog mesa? Ili je, možda, američka kultura do te mjere agresivna da ugrožava opstanak različitosti?

– Da, to je globalizacija. Ona dolazi iz Amerike i briše razlike. Treba inzistirati na pravilnoj raspodjeli bogatstva. Ali to danas nije trend. Možda bi Robin Hood ponovno trebao ući u modu. ☒

doživjela je u postkolonijalnoj kritici, kod Saida te naročito Homi Bhabhe. Liminalnost kod Bhabhe, a i kod drugih, ide ruku pod ruku s pojmom i konceptom hibridizacije i hibridnosti, kao temeljnim odlikama svih kulturnih procesa u zoni granice kao specifičnoga društvenog prostora.

Kako se i kada povijest književnosti okrenula granici i s kakvim uspjehom? Promotrimo primjer ponašanja hrvatske i talijanske književne historiografije u slučaju granice na kojoj živimo, radimo, na kojoj se, eto, i susrećemo.

Ne ulazeći u ideološke aspekte problema, valja reći da najutjecajnije književnopovijesne škole s obje strane granice, tj. mora, ne uspijevaju sve do u naše dane dati prednost istraživanju fenomena multikulturalnosti, interliterarnosti, svih onih dihotomijskih formi istarske, primorske i dalmatinske kulture, od multilingvizma i akulturacije do kolizije, pa i "kulture barijere". Sva ta pitanja ostaju tek prigodna i politički korektna pratnja pojedinih međunarodnih simpozija, bez pravog utjecaja na obnovu epistemološkoga, metodološkog i metodičkog pristupa književnim fenomenima. Povremeni pokušaji, poput onih Sante Graciottija, koji govori o plurilingvizmu jedinstvene dalmatinske regionalne kulture, još ne nailaze na širi odjek, ili, bolje reći, riskiraju osudu nacionalnih književnopovijesnih centrala.

Još uvijek bez «trećeg puta»

Riskirajući političku nekorrektnost, želim reći kako mi se čini posve bjelodanim da privremeno jačanje nacionalističke desnice na istoku Europe i drugdje, tijekom devedesetih godina 20. stoljeća te rast njezinih kulturnih utjecaja na ovu istraživačku sferu, nije pomoglo otvaranju "trećeg puta", nije otvorilo prostor barem prividne neutralnosti i teorijske slobode u raščlambi ovih fenomena, premda je za to otvaranje postojala i postoji dobra podrška suvremenih postmodernih teorijskih paradigmi u kojima *partikularističko* i *politički korektno* zazivanje konstitutivnoga Drugog (p) ostaje temeljna os svakoga ozbiljnijeg znanstvenog uvida.

Književnosti se poglavito, dakle, pridaje nacionalna važnost i nacionalno značenje. Čak i u području analize kompleksnih ili hibridnih literarnih zajednica ili pojedinih opusa. To je ono oko čega očajava postkolonijalist Said, kada otprilike kaže, da sve čega se u analizi dotakao, ukazuje na ropski odnos književnosti kao sastavnice diskursa nacije. Nije potrebno izvlačiti prašnjave detalje, od Herdera nadalje, ali je jasno da je u sferi temeljnih kroatističkih, talijanističkih te inih etnocentričnih književnopovijesnih konvencija književnost velikim dijelom smatrana spremištem za jezik, a jezik je kuća bitka (i to kolektivnog), a sve to skupa, čini se, ucijepljeno je u svakoga dobrog Hrvata ili

dobrog Talijana kao mudrost usisana s majčinim mlijekom, kao moćni mehanizam mentaliteta/izgradnje habitusa, kao uređaj za proizvodnju kohezijskih mitova. Književnost postaje i ostaje integrativni faktor, stožerni stup za izgradnju skupnoga identiteta, manjinskoga, većinskog ili kakva trećeg. (...)

Da ne bude zabune, ne radi se tu o pitanju kvantitete. Pogledamo li bilo koju od relevantnih bibliografija naići ćemo na desetke ili stotine radova koji pokušavaju premostiti autizam temeljnih konvencija. Ipak, metodološki se, pa i društveni utjecaji tih napora, nedovoljno osjećaju. (...) Književnopovijesni sistemi mahom se kodiraju kodom naše/ne-naše, ili-ili. Primjera za ove pojave ima, dakako, na svim stranama, i lokalno i šire.

Limun + naranča

Tradicionalna komparatistika, u ovoj se sferi pokazuje žalostnom i vjernom pratiljom nacionalne filologije. Krećući i sama od koncepta nacije, komparatistika uspostavlja bipolarne relacije i-i, tipa i ovo-i ono, pa tako djelomično i sama zatvara mogućnost uspostave oslobađajućeg principa, koji bi okvir nacionalne pripadnosti stavio u drugi plan, priskrbljujući graničnim i sličnim varljivim korpusima metodološki autonoman i specifičan književnopovijesni tretman. Da budem potpuno banalan: premda je grejpfrut nastao od limuna i naranče, nije dovoljno reći "grejpfrut je limun plus naranča". Kao što ne bismo smjeli lakonski ustvrditi kako je Tommaseo Talijan plus Hrvat plus Srbin plus Grk ili da je Gdanjsk/Danzig poljski grad plus germanski grad. I u slučajevima grejpfruta, Tommasea i Gdanjska radi se o liminalnim entitetima s vlastitim odlikama i vlastitim značenjem. Nije posve sigurno bi li ubrzaniji institucionalni i izvaninstitucionalni razvoj subnacionalne komparatistike, dakle komparatistike koja bi se bavila analizom interliterarnih zajednica na razini lokalnih i regionalnih, primarnijih zajednica identiteta, pripomoglo izgradnji pojmovnoga i metodološkog aparata primjerenog liminalnim pojavama s granice. Svakako ne bi odmoglo, naročito imamo li u vidu finu dinamiku globalno-regionalno, u čemu se nacionalna razina simbolički utištava kao tek jedan u nizu mogućih okvira, *frameova*, u postupku beskonačnog uokvirivanja, *framinga*, kojim se pokušava dokučiti smisao nekoga kulturnog, odnosno ovdje književnog fenomena. Eventualna dobit od simboličkog jačanja ovih i sličnih disciplina nije samo vezana uz razumijevanje fizičke granice i njezinih kulturnih proizvoda, već uz razumijevanje čitavoga niza manjinskih i marginalnih sfera, liminalnih i hibridnih situacija, kojima kulturalne matice danas obiluju gotovo onoliko koliko i tradicionalno nemirne "rubne zone".

No, dok se ti željeni pomaci ne dogode, susretat ćemo starije, ali na žalost i mlade kolege koji su, odlazeći kao i svi ostali u shopping u Trst, malo predoslovno ili preapsolutno shvatili onaj natpis po kojem je "GIBANJE V OBMOČJU MEJNEGA PREHODA STROGO PREPOVEDANO", misleći da se naredba odnosi na čitav prostor granice, pa i na onaj mentalni. ☒

živjeti u njegovim književnim djelima.

U jednom razgovoru, sedamdesetih godina, Tomizza je rekao: "Želim proširiti granice Trsta i Materade do Rima i do Pra-

da, 1954. i 1955., počeo pisati, u Beogradu, i to tako što je bilježio svoje snove. Ti snovi bili su zapravo oslobađanje od traume koju je doživio zbog smrti oca za koju se na neki način osjećao krivim. U jednom trenutku njegov ideološki izbor bio je različit od ideološkog izbora njegova oca, a teret krivnje i drame svoje

TEMA

SUSRETI
UZ
GRANICU

Sanja Roić, profesorica talijanske književnosti
na Odsjeku za talijanistiku zagrebačkog Filozofskog fakulteta

Istočno i zapadno od Materade

S obzirom na to da Tomizza u svojim djelima govori o vremenima koja su politički i društveno određivala živote i Hrvata i Talijana i Slovenaca na prostoru Istre, i u Trstu, interes za njega vladao je ponajprije zbog tema koje obrađuje, a manje zbog načina na koji to radi

Daša Drndić

Osim što se na katedrama za talijanski jezik i književnost djela Fulvija Tomizza proučavaju i vjerojatno analiziraju ne isključivo s literarnog aspekta, imajući na umu činjenicu da ona reflektiraju povijesna i društvena previranja u slovenskoj, talijanskoj i hrvatskoj Istri tijekom prve polovice 20. stoljeća, kako se Tomizza percipira i pribivača u svijetu, i koliko je on zanimljiv za suvremenoga urbanog čitatelja općenito?

– Ubuduće bi trebalo dati određenije koordinate ovome našem skupu i našim daljnjim istraživanjima. Tako bi se vidjelo gdje što stoji i dokle se došlo u proučavanju Tomizzina književnog opusa. Čitav ovaj "pothvat" je nov. Tek su dvije godine od smrti pisca, ali jasno je da valja raditi na formiranju objektivnog pristupa njegovu djelu. Za to je, kako znamo, potrebna određena distanca, i vjerujem da će se vremenom i radom proučavatelja ta objektivnost uspostaviti. To nije lak posao. Većina naših izlaganja još uvijek se "gubi" u rukavcima u kojima izlagači posežu za pojedinim Tomizzinim djelom i tu izgrađuju svoju viziju njegova cjelokupnog opusa. S obzirom na to da je jedna od tema na ovome skupu bila *Recepcija Tomizza u svijetu*, činilo mi se zanimljivim i uvjerljivim tu recepciju razdvojiti na, metaforički rečeno, onu zapadno od Materade i onu istočno od Materade. Ne zato što bih se zalagala za takvu polarizaciju svjetova, ne, već zato što sam došla do uvida da je to za Tomizzin slučaj adekvatna pozicija, makar bila i nešto apoksimativna. Jer, Materada je lokalitet koji stvarno postoji, to mjesto je i tematizirano u Tomizzinim knjigama, ali Materada je i ono ishodište koje je, nabojem velikih povijesnih događaja, frustracija, drama, emocija, Tomizzu svakako nagnalo da počne pisati. Materada je u jednom trenutku njegova života označila povratak, ma kako sad to naknadno bilo interpretirano. Dakle, bila je i ostala mjesto koje mu je omogućilo da živi i s jedne i s druge strane državne i kulturne granice.

Iz naše perspektive

O recepciji Tomizza zapadno od Materade govorilo se na ovom skupu, iako potpunu sliku nismo dobili jer je, na žalost, dijelom izostala talijanska vizura. Iz naše perspektive, stvari izgledaju jednostavnije, ali ovo ne mora nužno važiti i za jednog Talijana, čovjeka iz druge kulture, kojemu su Istra i Materada daleko. Još šezdesetih godina, mnogi Talijani nisu znali komu je Istra pripala, odnosno kako je "podijeljena" i tko u njoj živi. Sâm Tomizza je rekao: "Mi smo u jednom udaljenom kutku u kojem su mnoge stvari nejasne." On nije pisao zato da bi to pojasnio, jer bi u tom slučaju svakako pisao drugu vrstu tekstova; on je počeo istraživati svoj unutrašnji svijet, a taj je svijet onda počeo



ga." To je tada bila njegova ambicija: dositi srednjoeuropski odjek.

U kom smislu – porukom ili književnom kvalitetom? To vas pitam stoga jer, čini mi se, kao da se ovdje, na ovom skupu, izbjegava diskusija o literarnim vrijednostima Tomizzina opusa. On je ipak pisao književna djela i, takva se rasprava jednoga dana neće moći izbjeći.

– Slažem se. Možda smo i mi, koji ovdje tematiziramo Tomizzino književno djelo, upali u zamku analogija, analogija na temu koja je u ono doba bila na neki način provokativna, a koja i danas navodi na diskusiju o granicama. No mi, na osnovi toga, uspijevamo povesti diskusiju. Uspijevamo suprotstaviti različita mišljenja o tome možemo li koristiti različite jezike i kakvi su odnosi većine i manjine. To su stvari koje, zahvaljujući Tomizzinu posredovanju, baš ovdje, u Istri, uspijevamo tematizirati, a to je jako važno.

Fortuna na istok

Što se recepcije tiče, zanimala me je recepcija Tomizza istočno od Materade. Ako slijedimo geografski meridijan, vidjet ćemo da je Prag, koji Tomizza spominje kao krajnju poželjnu "istočnu točku", otprilike na istom meridijanu kao Ljubljana i Rijeka, a zapadnije od Beča. Dakle, ta njegova fortuna na istok ne bi baš daleko doprla. Godine 1989. Tomizza je dao intervju za beogradski časopis *Književnost* u kojem opisuje godine provedene u Beogradu. Tu kaže kako su mu 1954. bila ponuđena tri grada – Ljubljana, Zagreb i Beograd, za studij filma i kazališta, i on je odabrao Beograd. Tamo proživljava teška vremena puna dramatičnih političkih događaja, nestašice, adaptacije na nepoznatu i drukčiju sredinu, dodatno otežana nepoznavanjem jezika. No, unatoč svemu tome, on stvara bliska prijateljstva i do smrti neraskinute veze. U tom intervjuu Tomizza napominje da je upravo ta-

obitelji osjetio je, naravno, na vlastitoj koži. Bili su to prvi elementi njegove proze koju je kasnije ukomponirao u knjigu *Drvo snova*. Ako gledamo kakve su Tomizzine, da kažem tako, koordinate čovjeka i pisca, ne možemo a ne pratiti koordinate njegovih djela, odnosno njihovu recepciju, i pokušati vidjeti kako se i koliko njegova biografija uključila u njegova djela i zbog čega bi njegova djela trebala ili pak ne bi trebala biti primljena u nekim drugim sredinama. Činilo mi se zanimljivim istražiti gdje je on prisutan istočno od Materade. Može se pretpostaviti da u kulturama, u sredinama, u kojima se osjeća problem ili faktučne emigracije ili unutrašnje emigracije, Tomizza svakako nailazi na znatniju recepciju, a ljudi koji su posrednici u toj recepciji, najčešće su osobe koje same prolaze kroz emigraciju ili pak one koje proživljavaju probleme manjina. Tako su prevoditelji njegovih djela gotovo u pravilu postajali i njegovi prijatelji. Rumunjska prevoditeljica, primjerice, pričala mi je kako je od prvih svojih honorara omogućila Tomizzu obilazak pravoslavnih manastira u Ru-

Može se pretpostaviti da u kulturama, u sredinama, u kojima se osjeća problem ili faktučne emigracije ili unutrašnje emigracije, Tomizza svakako nailazi na znatniju recepciju, a ljudi koji su posrednici u toj recepciji, najčešće su osobe koje same prolaze kroz emigraciju ili pak one koje proživljavaju probleme manjina

nim temama te Tomizzu vide kao jednu od tih komponenti. Predstoji nam utvrditi kakva je pozicija Tomizza u Mađarskoj, relevantni podaci još nisu prikupljeni, kao što moramo reći da recepcija Tomizza ne postoji ni u Slovačkoj niti u Češkoj, iako u njegovoj prozi, pogotovo u romanu *Kamo se vratiti*, Prag ima privilegirano mjesto.

Različita čitanja

Kako je u Njemačkoj?

– Tomizza se ponosio činjenicom da je njegov roman *Bolji život*, a on je u svijetu imao i najviše odjeka, objavljen i u Zapadnoj i u Istočnoj Njemačkoj. Ovo, ali i druge činjenice potvrđuju tezu da postoji mogućnost različitog čitanja istog teksta. Ako je bilo moguće, odnosno ako se činilo nužnim, ponuditi izdanje *Boljeg života* i zapadnim i istočnim Nijemcima, sigurno je da je publika tih tada, u svakom pogledu, strogo zasebnih država knjigu čitala na različite načine. Za estetiku recepcije moglo bi se također obaviti istraživanje u području u kojem se sada nalazimo, dakle u Hrvatskoj, i vidjeti kakvu recepciju Tomizza ima kod istarskih Talijana koji su čitali njegove knjige u originalu, i kod onih koji su ih čitali u prijevodu te kako se (ako se), ta recepcija vremenom mijenja.

S obzirom na to da Tomizza u svojim djelima govori o vremenima koja su politički i društveno određivala živote i Hrvata i Talijana i Slovenaca na prostoru Istre, i u Trstu, interes za njega vladao je ponajprije zbog tema koje obrađuje, a manje zbog načina na koji to radi. Danas bi ti književni modusi, baš zato što imamo distancu prema povijesno – političkim zbivanjima, mogli doći u prvi plan. Tada bi se razlučili i modusi i teme koje su vezane za istarski mikro-svijet, ponajprije onaj ruralni, pa i onaj arhaični, koji je potom projiciran u povijest.

Tomizza je mnogo radio na svojim tekstovima. Niccolò Gallo, intelektualac iz Rima, mu je bio redaktor i puno mu je pomogao. Tomizza to i ne krije, štoviše, Gallo postaje lik tematiziran u romanu *Kamo se vratiti*, koji kod nas nije preveden. Tomizza je Materadu ispisao možda i tri puta. On se, gradeći svoj izraz u okviru talijanske književnosti morao prilagodivati: dio njegova bića bio je pod snažnim utjecajem druge kulture i drugoga idioma.

Kako procjenjujete u Hrvatskoj nedavno prevedenu Posjetiteljicu?

– To je intrigantna knjiga iako je djelomično napisana danas već prevladanim stilom. Na relativno malom broju stranica Tomizza zadire u više slojeva. Neke od tema koje u *Posjetiteljici* dotiče možda su zahtijevale detaljniju elaboraciju kako bi bile uvjerljivije. Ipak, knjiga posjeduje čvrstu pripovjednu strukturu, a i narativnu napetost.

Nalazi li se Tomizza u školskoj lektiri, bar u onoj za učenike iz Istre?

– Vidjela sam u časopisu *Tabula*, koji izlazi u Puli, metodičku obradu fragmenta iz njegove proze. Vjerujem da ga školska populacija čita. Bilo bi dobro prenijeti Tomizzu i u neke druge krajeve u Hrvatskoj. On može funkcionirati metonimijski. Za nas njegova proza još uvijek može biti poticajna. Kako znamo, kod nas ne samo da nisu završene, već u mnogo čemu nisu ni započele rasprave o tome što se dogodilo u Hrvatskoj u proteklom desetljeću. Tomizzino bi nam iskustvo moglo biti zanimljivo, a i poučno. ■

vama, nakon čega neki birači koji su, kao, inteligentni sve to prate i na koncu odlučuju koja će pozicija biti najbolja u određenom trenutku.

ipak može riješiti, su granice u glavama; spremnost ljudi da se priklone idejama onih na vlasti.

– Netko je ovdje o ratu na prostoru bivše Jugoslavije govorio kao o ratu u kojem su na površinu izbila dugo potiskivana neprijateljstva i međusobni animoziteti. Držim da se tu radi o instant

– Znamo da svaki narod, svaka grupa, misli o sebi sve najbolje, ali to bi bila definicija identitetnog toposa koja se oslanja na sadržaj. Ambicija mi je pronaći formulu, odnosno definiciju, koja će biti lišena sadržaja i koja će kao takva moći detektirati one toposne identitete koji nisu očiti i koji su zato svirepiji. Da je svaka nacionalna grupa etnocentrična, to znamo, ali da bismo razotkrili i one sofisticirane postupke potrebna je formula koja će unutar te teorije biti univerzalna i koja će se u svakom trenutku moći primijeniti. Znači, ako imate argumentativni niz i ako želite pobiti zaključak koji se nudi, vi ne možete uključiti bilo koji topos, nego se trebate uhvatiti za već ponuđene argumente. I o tome, primjerice, govori retorika. A identitetni topos je nešto što možete ubaciti bilo kada, znači nešto što je imuno na dijalog. Njega dijalog ne dotiče. Tomizza u romanu *L'amicizia* ima sjajan primjer Slovenke koja želi izbjeci vezu s čovjekom koji joj se udvara a pritom nije Slovenac. Ona tada primjenjuje upravo takav topos. Vrlo ljubavno, svom udvaraču kaže: "Vi sjajno govorite naš jezik. Gdje ste ga naučili?" i tako ga elegantno «šutne». To je identitetni topos. A on je potreban zato što govornik mora imati nekakvu stabilnost kroz različite faze govora, a da bi je stekao, koristi različite kodove. Ako odbije koristiti različite kodove, odnosno ako se sve vrijeme pridržava istoga, rigidnog moralnog kodeksa, imamo posla s fundamentalistom.

Identitet kao kuplung

Zar identitet nije fluidna kategorija?

– Obično se kaže da je identitet fluidan i pluralan. Što znači, u ovisnosti od okolnosti, nastupam kao profesor, muž, otac, sociolog, Slovenac. To su moji različiti identiteti. Ali moj odgovor je – to su moje različite uloge od kojih svaka ima svoj kodeks. A moj identitet je ono što mi omogućava da se prebacujem iz jedne uloge u drugu. Moj identitet ima funkciju kuplunga, da upotrijebim šoferšku terminologiju. Znači, mogu mijenjati brzine zato što imam identitet, zato što nisam shizofreničar.

Ali rigidni društveni sistemi, odnosno etnocentrični sistemi, idu na rušenje tog "kuplung" identiteta.

– Slabi režimi, režimi koji su iznutra nestabilni, trebaju rigidnu ideologiju, jer se nisu sposobni prilagođavati vanjskim promjenama. Iz takvih režima sasvim je logično da se regrutiraju ljudi koji također traže jednoobraznost, jer nemaju ni intelektualne niti psihičke fleksibilnosti. To je jedan od razloga što su takvi režimi i gerontokratski. To ide jedno s drugim. Tip funkcioniranja sklerotičnog mozga ide pod ruku s nesposobnošću prilagođavanja. Ili, rigidne ličnosti proizlaze iz određenog tipa obiteljskih struktura, to je već Adornoovo objašnjenje fašizma. Ili, zašto su takvi režimi dominantno muški, izrazito *gender oriented* i monolitni. Zato što su muškarci u našoj civilizaciji mnogo rigidniji od žena. Feministi će vam reći jer su žene takve po esenciji, a ja ću vam reći da ne bi preživjele da su dručkije. Fleksibilnost je zapravo strategija onog koji je pritisnut uza zid. Ako obrnemo pitanje, možemo zaključiti da se radi o funkcionalnoj ideologiji sistema koji je iznutra zapravo nestabilan i neprilagodljiv.

Da bi se došlo do oslobađajućeg diskursa, da bi se srušile barijere, one u glavi i one fizičke, potrebni su, znači, fleksibilni sistemi i otvorena društva.

– Da, oni vode u jedno vrlo produktivno i kreativno vrijeme nakon kojeg dolazi do opasne situacije koju danas imamo u Americi: sve je dopušteno, a ništa nije moguće. U Americi je mnogo prije nego u Europi postojala tradicija oslobađajućeg diskursa, a na kraju ona se izrodila u jednu konzervativnu sredinu u kojoj se teško živi i moralno i materijalno i u kojoj sva ta libertarnost i emancipacija nisu imale neki učinak. Ponovno dominira pejzaž srednje klase, a inovatori postaju otpadnici, egzotični luđaci, koji opet odlaze na marginu. ☐

Rastko Močnik, profesor sociologije kulture na ljubljanskom Filozofskom fakultetu i kolumnist *Mladine*

Problem su granice u glavama

Relativiziranje normale i patologije je korisno, jer se u prošloj dekadi čitava ta problematika reificirala, odnosno polarizirala na osi nacionalizam – kozmopolitizam

Daša Drndić

Govoreći o psihopatologiji granice, proširili ste svoje izlaganje na društveni i politički kontekst i pokazali kako ovo što danas živimo nije proces čvrstih obrisa nego vrlo fluidan proces koji zadire u gotovo sve sfere života. Rekli ste da patologija proizlazi iz istih mehanizama koji su aktivni i u normali.

– Poslije Freuda nema više smisla postavljati pitanje normativno. Antipsihijatrija to relativizira i aktivistički prakticira, ali Freud je već napravio tu epistemološku gestu po kojoj se patologija ne može razumjeti drukčije nego na osnovi mehanizama koji su opći. Prigovor freudizmu bio je da freudovci iz nenormalne psihe izvode zaključke za normalu, a da zapravo u tom horizontu ne postoje razlike. Postavlja se pitanje zašto neke tipove diskursa ne volimo, dok su nam neki drugi tipovi diskursa bliži. Relativiziranje normale i patologije je korisno, jer se u prošloj dekadi čitava ta problematika reificirala, odnosno polarizirala na osi nacionalizam – kozmopolitizam. Na jednoj strani bili su "primitivci", "ruralci" i slični, među koje, naravno, nismo spadali "mi", a na "našoj strani" oni koji su, kao, upoznati s ljudskim pravima i koji brane tekovine Francuske revolucije. Ovakav pristup možda je bio iznuđen teškim vremenima, ratom, ali teorijski i praktički on nije validan ni naročito upotrebljiv, jer se ova "pozitivna" strana pretvara u nekakvog arbitra, propagatora velikih vrijednosti a da pritom nije u stanju doprijeti do masa; ona nema mobilizacijsku snagu. Ali, mislim da je upravo u tome problem današnje politike: polje političkog je nestalo. S jedne strane imamo industriju javnog mnjenja, pogotovo elektroničke medije, a s druge, samosvjesne pravednike (*the righteous*) koji služe kao alibi režimima i raznim organizacijama, bez obzira na to čime se bave i što rade. Imate rat u Bosni, a hvala bogu uz njih idu i humanitarne organizacije. Imate kaos na Kosovu, ali i tamo su humanitarne organizacije kao alibi komesaru Ujedinjenih naroda kad pred svojom organizacijom i pred svijetom polaže račune. No, mislim da pristup koji sam možda malo i karikirao, ipak treba problematizirati. Relativizirajući normalno i patološko u okvirima ideologija, i prakticirajući političke borbe, u suvremenoj situaciji suočeni smo s industrijom javnog mnjenja koja proizvodi specijalistički i "moralizatorski" diskurs, kao vid specijalističkog diskursa, što je zapravo vrlo neeuropski tip društvene situacije koji je, prije nego što je dospio u Europu, postojao u Sjedinjenim Državama, gdje je politička sfera uništena prije nego što je uopće uspostavljena, jer je reklamni diskurs dominantan u svim sferama, prema tome i u politici. S druge strane, realni problemi, ako se rješavaju, rješavaju se na sudu, znači u specijalističkoj proceduri, a ne kao što mi Europljani mislimo, u nekakvu sučeljavanje raznih teza ili u raspra-



stvorenim animozitetima, a ono što je zanimljivo jest prijemčivost ljudskog duha za takvo što.

Teorije i socijalna odgovornost

Kako ideološke granice funkcioniraju u književnosti? Zašto se jedna represivna, autoritarna politika odražava u jezičnom i misaonom kodu?

– Mnogo sam razmišljao o socijalnoj funkciji književnika i književnosti. Nera do govorim o tome jer sam poznat kao neprijatelj lijepje umjetnosti, pogotovo beletristike. Ali iz iskustva koja smo imali u prošlom desetljeću možemo izvući neka kritička pitanja. Zašto je literarni establishment preuzeo negativnu ulogu u konfliktima u bivšoj Jugoslaviji i zašto je toliko pisaca aktivno sudjelovalo u nacionalističkim pokretima, a mnogi od njih postali su i ideolozi tih pokreta? Zaboravljamo da postoji tradicionalni afinitet između ekstremnih političkih stavova i avangardne literature, pri čemu je neo-romantizam i u avangardi i u politici možda ta zajednička točka. Tada se javljaju političari kao malograđanski Filistejci, među kojima ima i "pravih muškaraca" koji govore ono što misle, kao, primjerice, Mussolini. A drugo, literarni kanoni jedan su od ideoloških oslonaca nacije.

U literaturi takozvanih prosperitetnih zemalja od šezdesetih godina prošlog stoljeća gotovo da nema velikih pomaka. Kako to da se nije pojavio jedan novi Joyce, jedan novi Auden, Musil, Proust ili Kafka? Čini mi se da sve više prevladava književnost koja korespondira s retorikom, primjerice, jednog Busha.

– Isto se pitanje može postaviti za teoriju. Zašto je danas teorija *mainstream*, rada se pod okriljem akademskog establishmenta i nema ih onakvih kakvih je bilo u šezdesetih godinama: strukturalizam, post-strukturalizam, neo-markizam, teorije koje, prvo što su bile validne, a drugo, imale su socijalnu odgovornost. Danas se nešto čeprka tu i tamo, uglavnom tekstualno. Isto treba pitati zašto Hollywood nikada nije bio toliko dominantan kao danas.

Ali, pogledajmo gdje su ostaci onog što bismo mogli nazvati kulturno autentičnim: na marginama, samo na marginama.

Na intelektualnim marginama?

– Čak i na ekonomskim marginama. Znači, nešto što će vas privući, što ima vrijednost, naći ćete uglavnom na nekoj *off-off* sceni, među alternativcima koji imaju drukčiji životni stil, koji mogu stvarati bez velikih sredstava i koji ne očekuju da će za svoj rad biti bogato nagrađeni. Mislim da je došlo do banalne situacije. Ono što smatramo plitkom umjetničkom produkcijom uopće više nije umjetnička produkcija nego je produkcija za tržište. To je zapravo vid industrije u kojoj agent, u ovom slučaju ličnost koju još uvijek nazivamo piscem, postaje samo kotač u većem pogonu i zapravo radi onako kako mašina zahtijeva, bilo dobrovoljno, bilo pod pritiskom "mašine". A mašinu profiliraju tržišni specijalisti, pa i sociolozi. Mislim da ta matrica već pomalo svugdje funkcionira, iako ima ljudi koji su u nju upleteni a da toga nisu ni svjesni.

Identitetni topos

Govorili ste o identitetnim toposima kao elementima ideologije diskursa i o njihovim mehanizmima koji se u svakom trenutku mogu aktivirati, ali i međusobno poništavati.

Cinici

Koliko je Bush srastao sa svojim reklamnim diskursom pa dakle i jest svoj reklamni diskurs, a koliko, evo, primjerice u Hrvatskoj, političari doista vjeruju u ono što govore ili govore i ono što ne misle, obećavaju ono što ne mogu ispuniti, radi dobivanja političkih poena?

– S jedne strane izgleda kao da Bush koristi autentični tekstaški konzervativni diskurs, moralistički obojen, i bez skrupula uvodi ga u politiku. Ali u politici je to opasan diskurs jer je u biti fundamentalistički. On, kao, ima vrijednosti. S druge strane, imamo diskurse koji "nemaju" vrijednosti. Ne govorimo ovdje o političarima koji imaju tvrde stavove, jer oni su opasni, to su ljudi koji gaze preko leševa. Oni koji imaju vrijednosti opet su nam nesimpatični jer su cinici, jer se u njih ne možete pouzdati, oni nešto obećavaju, a znaju da se toga neće pridržavati. Uzmimo, primjerice, Berlusconi. On je zapravo kombinacija obaju tipova. On igra na "sigurne" konzervativne vrijednosti, a zapravo je totalni cinik i to cinik lijevog tipa koji izigrava desnog fundamentalista.

Objasnite vašu tezu da granice u glavama odgovaraju granicama u stvarnosti i da su granice u stvarnosti arbitrarne dok su one u glavama realne.

– U sociologiji je depresivna spoznaja da ideologija na vlasti uvijek pobjeđuje. Ako vam kažu da se na određenom mjestu nalazi granica, ljudi koji su do jučer tuda prolazili a granicu nisu primjećivali, početi će vjerovati da na tom mjestu sada granica doista postoji. Ta se granica počinje stvarati u glavi i ona postaje realnija od one koja je rezultat političkih pregovora i političkog cinizma i koja je zapravo arbitrarne, jer se granica glavnom formira kao linija koja razdvaja geo-ekološki jedinstven teritorij. Čak i tamo gdje razdvajaju različite geografske regije, granice su ekonomski komplementarne. Znači, granica je uvijek arbitrarne, jer ide ili preko homogenog teritorija ili razdvajajući komplementarni teritorij.

Ono što je problem, a što se možda

Tjedan drukčijeg tijela

U predstavi zabranjenoj za mlade od 18, La Ribot svojom predstavom *Mas distinguidas* (u prijevodu: još slaviji) izlaže vlastito golo tijelo kao platno na kome prikazuje krokije ili pak čitave oslikane sekvence - Njezino tijelo tek odjeveno doista šokira

Gordana Podvezanec

U petak 1. lipnja započeo je 18. tjedan suvremenog plesa. U svoju punoljetnost utrčao je zajedno sa zadanim gledateljima koji su već od prvog dana u rekordnom roku pretrčavali dionicu: HNK via Gavella via ZKM, ne bi li (nadajmo se uspješnije od samih organizatora događanja) stigli na gledanje *svih* predstava koje su tako gustim rasporedom držale zaljubljenike plesa tjedan dana na okupu do kasnih noćnih sati. Čak i onda kada su kasnile po (redovnih) četrdesetak minuta.

Duševna

Tjedan je započeo izvedbom nizozemske predstave *Duša/Soul* autorica Truus Bronkhorst i Marien Jongeward; predugačkom, pregusto istkanom, autorski i idejno anakronom, a raznolikim plesnim motivima i poprilično zamornom predstavom. Predstava nosi izuzetan nefeministički pečat. Plesačice u okrutnoj parafrazi *pas de deux* čupane su za kosu, trzane, bacane. Katarze nema, kritike također. Naglašena je podjela među spolovima, podjela među tamnoputim i bjelačkim plesačima, a pomirenje? Gdje nema klimaksa, neće biti ni raspleta. Izvedba sa zajedničkim nazivnikom o traganju duše, u više nepovezanih cjelina, u gotovo dva sata, pokazala je iznimno umijeće svih plesača u trupi kao i same veteranke suvremenog plesa Truus Bronkhorst, no *dušu* je uzdigla tek zdušnim obožavateljima same autorice. Velik dio publike gromoglasnim je pljeskom mamió kraj predstave nakon svake plesne cjeline, a mnogi su napuštali dvoranu ne dočekujući kraj – zbog zamora ili pak žureći na sljedeću predstavu.

Svi smo mi...

A to je bila ujedno i jedna od najatraktivnijih, stilski najčišćih i plesno najkontroverznijih predstava. Gostovanje slavnoga francuskog koreografa i plesača Jérômea Bela s dvije predstave: *Posljedna predstava* i *Jérôme Bel* izazvalo je nedoumice među onima koji od plesa očekuju plesnički artizam viđen u prethodnoj nizozemskoj predstavi. Jérôme Bel, naime, svojim je postmodernim pristupom reducirao plesnu tehniku, no izgubio je mozgovu u koreografiranom filozofskom traktatu o nestalosti identiteta. Primjerice, točkom koju bi domaća publika zasigurno prepoznala pod nazivom "svi smo mi Andre Agassi", Bel navodi nekoliko *različitih* izvođača na predstavljanje pod *istim* Agassijevim imenom, a potom im koreografija uključuje kratku i nijemu vježbicu iz tenisa. U svojoj muškoj varijanti, ova točka izaziva reakciju publike sličnu onoj na sportskom stadionu: prepoznavanje situacije, publika vraća tenisku lopticu, pljesak odobravanja poslije pravog udarca. Kada pak ženski performer tvrdi da je Agassi, u namjerno nespreatnoj varijanti igranja tenisa, ista izvedba izaziva otvoreni podsmijeh publike. Hamlet se (opet u varijanti "Svi smo mi Hamlet") prilagođava suvremenom vremenu citata i prolaznosti, pretvorivši se u iz danskog depresivca u samozadovoljnoga krojačkog maga koji u boksericama s vlastitim potpisom citira svojim parfemima za široku upotrebu i Hamletove dvojbe: Eternity, Escape. U kopiji poznatog koreograf-

skog djela *Wandlung* njemačke koreografkinje Susanne Linke (svi smo mi, jel', Susanne Linke) autor se poigrao repetitivnošću i parodijom zamjene identiteta, dajući upečatljivu metaforičnost ideji o krhkosti *ičijeg* autoriteta i potresajući pijedestal ustaljenih vrednota.

Soul, techno version

Treća predstava prvog dana Festivala predstavila je domaću plesnu scenu premijerom đakovačko-montrealске koreografkinje Marije Šećkić koja je uniformnom kostimografijom i sinkroniziranom koreografijom te adekvatno napisanom industrijskom glazbom prikazala



ono što prva predstava nizozemske autorice nije uspjela – stanja duše. Usklađena tijela plesačica izmjenjivala su zgusnutu energiju koju su odašiljale među sobom i prema publici. Jednostavno oblikovane kretnje mehaničkim su ponavljanjem postigle kinetičku povezanost uvijek geometrijski raspoređenih plesačica na sceni, a publika je dobro osjetila i prihvatila razmjenu energije koja se stvara na bini.

Nije iz prsta isisano

Plesna predstava koja je unijela najviše zabave i veselja među publiku bila je ona američke skupine The Bang Group pod nazivom *Beatification*. Beatifikacija je blagoslivljanje smiješnog u međuljudskim odnosima, naročito onim heteroseksualnim. Nedvosmisleno vedro, koreograf slavi onu drugu ljubav. Bez glazbe, osim one koju svojim tijelima, poljupcima, udarcima ili pak dražesnom igrom "disanja" usnim harmonikama koju na licu mjesta stvaraju troje plesača, prolazeći kroz čitav spektar virtuoznih te naglašeno

plesačkih pokreta (koji ovdje nisu sami sebi svrha), slavljen je užitak neobuzdane igre. Na žalost, predstava boluje od sindroma «boljih i lošijih dijelova»: nakon bravurozno smiješnog muškog dua i njihove falusne igre s međusobnim sisanjem palca, posljednji dio s parodijom vodvilja i ironizacijom holivudskog mjuzikla samo usplavljuje ranije uzburkano vrelo veselja iz senzualno-burlesknog dua. Opći dojam: palac gore za Amerikance!

Multikulti

Južnoafrička skupina MID Performance company kao da je zalutala na ovogodišnji Tjedan suvremenog plesa. Žestoki afrički ritmovi, razgibana tijela i vrelina Sunca vjerno su preneseni na pozornicu HNK. Tek povremeni nagovještaji zapadnjačke suvremene koreografske misli opravdavaju njihov nastup. Afrikanci su donijeli slo-



njenoj za mlade od 18 La Ribot svojom predstavom *Mas distinguidas* (u prijevodu: još slaviji) izlaže vlastito golo tijelo kao platno na kome prikazuje krokije ili pak čitave oslikane sekvence. Njezino tijelo tek odjeveno doista šokira, budi na razmišljanje i nasmijava, dok golo ne izaziva požudu niti nosi seksualni naboj. Odjeveno, kostimirano ili maskirano ono nas vodi kroz raznolike varijable jednog te istog identiteta. U jednoj je sekvenci golo tijelo ponuđeno na prodaju, a publika koja je cijelo vrijeme dijelila prostor pozornice s izvođačicom (jer veliko se svjetlo nikad nije ugasio kako bi se naglasila razdvojenost pozornice i gledališta) isto tako postaje upleteno u čin kupoprodaje, dok umjetnica ozbiljnim pogledom mjerka postoji li potencijalni, dovoljno "hrabri" kupac: postoji li itko tko se pod takvim okolnostima usuđuje na trgovinu ljudskim mesom?

Izazov

Posljednja predstava koju sam odgledala predstavila je domaću provjerenu snagu iz Studija Mare, koreografkinje Mare Sesardić. Njezina najnovija predstava *Moreška/Sfida* dovodi nam na pozornicu čak petoricu muških plesača/glumaca, odjevenih u crne suknje kao stilizaciju odjeće koja se nosi pri tradicionalnoj moreški. Kroz predstavu vrlo složene, inventivne i suvremene teatralizacije i koreografije, uvode se motivi muške nadmoći, odmjeravanja snaga, iskušavanja, hrabrenja pred bitku, kodeksa borilačke vještine: muškarci jedni drugima pokazuju svoju snagu, disciplinu i na kušnju stavljaju vrijednosti kao što su pravičnost, zajedništvo i discipliniranost (čitaj: pravna, mirnodopska država). U izvornoj varijanti moreške žena je jedan od alibija za muško nadmetanje. Ona je, naravno, pasivni subjekt: žena robinja koja će pripasti (bespovorno) pobjedniku, jer on ju *zaslužuje*. Žena kao izlika za rat poput lijepe Hele. Žena kao predmet čežnje. Njezina pasivna uloga čini ju istovremeno i najmoćnijim subjektom u ovoj igri. Radi nje se lije krv, radi nje se pokazuju mišići, radi nje se širi perje. A ona pasivno promatra, pognuta pogleda, nezainteresirana, jer njoj je na kraju svejedno komu će pripasti kao žena-trofej. Žensko-muško nadmetanje i onako tek onda započinje ili...? U varijanti Mare Sesardić, ženska je sudionica moreške (tzv. bula) posve izbačena iz igre. S druge strane, u ovoj je predstavi potrebno pohvaliti glazbu HC Boxera i svjetlo koje pojačava dramski naboj borbe koja će se dogoditi kad se sfida okonča, a koja se već bori u tijelima plesača.

Rado bih bila pogledala i ostale predstave na programu, napose *Solo* koreografa Vincenta Sekwati Mantsoea, zatim predstavu Davida Zambrana iz Nizozemske te predstavu *Mi* hrvatske koreografkinje Irme Omerzo, ali organizatori Festivala nisu se uzvratno srdačno odazvali jelenjem zovu mladih kritičara iz "Radionice o plesnoj kritici i analizi". Neke predstave nisu bile u našem kompletu, neka tijela ostala su nam nedostupna. Svi mi *nismo* jednako bogati. ▣

Tijelo kao platno

Opravdano najveća zvijezda ovogodišnjeg Festivala je Španjolka La Ribot koja živi i radi u Londonu. U predstavi zabra-

Signifikacije: stolice, sline i rad snova

Suvremeni ples je, drugim riječima, **diskurz tijela** (kako pokretnog, tako i nepokretnog)

Nataša Govedić

Vodeći na ovogodišnjem *Tjednu plesa radionicu o tijelu pred publikom*, stalno sam se susretala s problemima mistifikacije tijela u izvedbenim umjetnostima. Mistifikacije su dolazile sa svih strana, uključujući i moj mali, privatni i dosad posve prešutni doprinos, budući da sam i samu sebe povremeno hvatala kako više volim vjerovati u one *mistične* trenutke izvedbe kada tijela "izmiču" značenju, nego u one koji se lako nadaju značenjskom prepoznavanju. Ali, uloga kritičara ima tu prednost da brzo rasanjuje iz interpretacijske anestezije: kako nas uče *dance studies*, sveučilišno oformljeni još 1926. godine na University of Wisconsin, *tijela uvijek komuniciraju*, a komunikacija zahtijeva recepciju; reakciju primatelja poruke; gledateljevu – dakako i kritičarevu ili teoretičarevu – interpretaciju. U djelu *Against Interpretation* (1965.), čak je i Susan Sontag priznala da je zanima užetjesna (njezin termin: "erotična") značenjska, a ne dugotrajna filozofska tradicija apstrahiranja tijela u "objekt" apstraktno spekulacije. Interpretacija estetski posredovanih tijela u plesnim je studijima tretirana kao dio teorije izvedbenih umjetnosti, metodološki se danas oslanjajući na spoj kulturalne antropologije, teatrologije, teorije performansa, kulturalnih i medijskih studija, psihoanalize, semiotike, strukturalizma i poststrukturalizma, feminističkih i rodni studija, postkolonijalnih studija. Tijelo je pozornica brojnih značenjskih praksi: kako je pokazao gost ovogodišnjeg *Tjedna plesa*, Jérôme Bel, tijelo komunicira značenje čak i kada mokri na pozornici ili kada, razodjeveno i nepokretno, Diorovim ružem ispisuje/označava prostor testisa. Riječima plesne teoretičarke Jane C. Desmond, suvremeni ples više se *ne* bavi "pokretom": njegova je zainteresiranost vezana za tjelesnost kao stjecište brojnih plesnih i neplesnih, hibridnih označavanja. Suvremeni ples je, drugim riječima, **diskurz tijela** (kako pokretnog, tako i nepokretnog). Njegova retorika uključuje tango, likovne instalacije, svakodnevne kretnje određenoga kulturalnog ili strukovnog ili dobnog kruga, balet, TV ples Billa Cosbyja, konceptualnu umjetnost, afro naslijeđe jazzdancinga, sport, društvene plesove, retoriku kontaktne improvizacije, etnografske citate, proučavanje kretnji životinja, multimedijalnu korporealnost Lauri Anderson, butoh, šetalačke kretnje uz improvizacije koje – opet kao zaseban performativni stil – pratimo od Cunninghama do Davida Zambrana, baš kao što moramo moći kritičarski prepoznati i vokabular plesnog pokreta koji se bavi redukcijom virtuozne plesne geste na "obavljanje tjelesnih zadataka" u performativnom stilu od Yvonne Reiner do Marianne Goldberg. Koreografski pristupi velikih plesnih modernistica, na čelu s Isadorom Duncan, Mary Wigman i Marthom Graham, također ulaze u elementarnu edukaciju kritičara koji se bavi izvedbenim umjetnostima – dakle: kazalištem, plesom, performansom, video-artom, filmom itd. Danas se više ni jedna refleksija o izvedbenom činu ne može zatvoriti u "čistu formu" ili "čistu" razliku između ovog i onog medija: medijska prožimanja su duboka i neprestana.

Zajedničke niti

Tijelo je prestalo pokretom "ilustrirati" glazbu još početkom 20. stoljeća, a istraživanje izvankazališnog prostora pokretom nalazimo već i kod ranih ekspresionističkih koreografa. Antologijska teoretičarka plesa Sally Banes, pišući 1977. godine jednu od najcitiranijih knjiga o postmodernom plesu



(*Terpsichore in Sneakers*), ukazuje na zajedničke karakteristike izvedbenih postmodernista: decentraliziranu upotrebu plesnog prostora, simultanost gesti, od 1962. citiranje **drugih medija** tijekom plesnog performansa (naročito videa), od 1963. korištenje **neplesača** unutar plesnih predstava (kod Cunninghama, Waringa, Passloffa), tehnološke eksperimente sa zvukom, **mirovanje** tijela na sceni koje posve zamjenjuje pokret (od sedamdesetih i Douglasa Dunna nadalje). Karl Toepfer 1996. ovom popisu postmoderne plesne izvedbe dodaje još elementa: "Čak i kompletno improvizirana izvedba, izvedba koja uopće ne sadrži govor, u stvari je *tekst* namijenjen čitanjima publike, čitanjima koja se bave manifestacijama određene izvedbe. *Aktivnost* tijela, koja dakako uključuje govor, *ispisuje* tijelo tijekom izvedbe." Čak je i tekstualnost nagog i nepomičnog tijela navedena kao odjelit performativni modus postmodernih izvedbi. Što se tiče značenja nagog tijela, Toepfer precizno razlikuje feminističko tijelo nage Carolee Schneemann ili Karon Finley, potom golotinju IZLUČEVINA tijela tzv. "bečkih akcionista" (krv, sperma, znoj, suze ovdje postaju oznaka "dublje tjelesnosti" onoga što je *ispod kože*), ritualnoekstatičnu golotinju Living Theatrea, terapeutsku (pa i didaktičnu) nagost Annie Sprinkle prema radikalno kritičnoj nagosti Hannah Wilke ili igranje klasika bez odjeće u poetici Fernanda Arrabala. Golo tijelo, drugim riječima, nikada nije *ogoljeno* od kulturalnih i performativnih značenja. Opiranje značenju, međutim, vrlo često ćemo susresti kod samih umjetnika (posebno početnika), koji *komunikacijsku jasnoću*, toliko karakterističnu za velike koreografije, uključujući tu i one Mercea Cunninghama (čuvanog po izjavi kako "čak i kosti imaju značenje"), zamjenjuju neartikuliranošću, kriptičnošću i nedomišljenošću izvedbe.

Hrvatska tijela

Sindrom svjesno odabrane linije manjeg otpora ili *kriptičnosti*, retorike "pokreta pokreta radi", dakle nekomunikativne performativne samozaokupljenosti izvođača (uz ignoriranje ili komunikacijsko prikraćivanje *drugosti* publike), metodologiju svojevrsnog estetskog i koreografskog *autoerotizma*, naročito je obilježila predstavu *2tri4* skupine BAD Co. Njihovo stajalište kao da se i izvedbom i tekstom programske knjižice poziva na filozofsku ili teatrološku fenomenologiju, ali Husserlova linija interpretacije čak i u djelu suvremenog fenomenološkog teatrologa Berta O. Stasesa bilježi sasvim drukčiji pristup. Citiram Stasesa: *Kazališna je beskonačna misija da bude O NEČEMU, ne o ljudima, nego o njihovom djelovanju, svejedno je li sretno ili nesretno. Kazalište je, na poslijetku, reprezentacija, i sve što sam ovdje rekao o načinu prilaz-*

godbe naše perspektive mimetičkom principu ne smanjuje važnost reprezentacije, čak ni u slučaju opere ili mime. Ne samo da nije moguće napraviti predstavu koja "nije ni o čemu" (tijelo na sceni je uvijek "o nečemu"), nego takav pokušaj desemantizacije nužno završava u ušutkivanju publike; ušutkivanju već i same ideje da izvedbene umjetnosti, kao i sve umjetnosti, streme *uspostavljanju komunikacije* s publikom. Kao uzornu metodologiju koreografskog rada (i najbolju predstavu hrvatske selekcije *Tjedna*) istakla bih predstavu *Mi* hrvatske koreografkinje Irme Omerzo, zaokupljene precizno razrađenim intimizmom svakodnevnog tijela u nijansama ljubavnog odnosa. Scena susreta zavađenih ljubavnika u snu, izvedna kao sporo lebdenje plesačice Aleksandre Janeve nad usnulim tijelom na tlu zgrčenog plesača Pravdana Devlahovića, realizirana je minimalnim scenskim sredstvima, ali u sebi sadrži meliesovsku duhovitost i nježnost "translacija", značenjskih *transfera* zbog kojih san i jest *najintimniji* mogući prostor izraza. Koreografsku



dosljednost pokazala je i predstava *T-I-M.E.* Marije Šćekić, školovane u Kanadi. Šćekićeva se bavi fizikalnim zakonitostima zvučnog vala s obzirom na pokret homogene grupe plesača, smještenih u "zvučni okoliš" koji evociraju i opisuju repetitivnim i sinkroniziranim gestama. Predstava *Čovjek.stolac* skupine BAD Co. bliska je transmedijskim, antimodernističkim projektima koji se temelje na kooptaciji performansa u regularnu kazališnu izvedbu (primjerice kod Coca Fusca i Naoa Bustamantea), također i na "čitanju na sceni" (koje vrlo rado koristi The Wooster Group). *Čovjek.stolac* donosi vrlo zanimljivu međucitatnu interakciju izvođača: performans Damira Bartola Indoša postaje podloga za njegovo daljnje analitičko komentiranje. Utoliko je *Čovjek.stolac* predstava ponajviše okrenuta *tekstualnosti* izvedbe: i Indoša i njegovu *refleksiju*, plesački par Nikolije Bujas i Pravdana Devlahovića, razumijeva se kao (kod Indoša i eksplicitno teoretizirano kao antipsihijatrijsko) tematiziranje *tijela boli*.

Bel: tijela erudicije

Jérôme Bel, na Festivalu predstavljen predstavama *The Last Performance* i *Jérôme Bel*, ironični je kulturolog tijela te koreograf zainteresiran za ponavljanja/citiranja tjelesnih te opće slavni reprezentacija koja ukidaju i samu ideju "reprodukcije" (mimetizma). Bel nijansiranjem *malih razlika u ponavljanju* i izvođače i publiku odvodi do nove interpretativne razine "male" varijacije. Svejedno izvodi li Hamleta u "modnoj liniji" bokserica i parfema Calvina Kleina (poetski sarkastično spajajući nazive hamletskih mirisa: *Obsession*, *Contradiction*, *Eternity*), na ovaj način kritizirajući i suvremeni konzumerizam, ili vlastitom slinom, mokraćom ili znojem briše jednom "ispisana" naga tijela ili zidove, Jérôme Bel postavlja divna stara vitgenštajnska pitanja o *jezičnim igrama*. Dakako da je njegovo ishodište u prvom redu arhiv medija, plesnih (citiranje koreografije Susanne Linke) baš kao i književnih (citiranje Hamleta) ili filozofskih (analitika ponavljanja i vječnog vraćanja RAZLIKE), zbog čega dio publike koji očekuje *isključivo* plesni kontekst nije ovom predstavom bio zadovoljan, ali kao

što je rekla Milana Broš, doajen domaće plesne pedagogije i stalna gošća Radionice plesne kritike i analize: *Deca, pa vidite da je već i klasični balet "nečista" umjetnost – tu je već i glazbeno značenje, i književno, i političko. Nemre se pobeći od ovoga kaj vi danas zovete intertekstualnost, a kaj smo mi nekad zvali povjesnost umjetnosti.*

La Ribot: tijelo erudicije i POBUNE

Marie Ribot ne samo da ne želi pobeći od intertekstualnosti i intermedijalnosti (dijaloga i DUELA s Picassom), nego osporava uvriježenu predodžbu da je nago *žensko* tijelo jednom zauvijek određeno *muškim* pogledom i voajerskom pozicijom prisilne *pornografizacije*. Za razliku od Picassa koji je žene koristio kao potrošni "materijal" za svoje "apstrakcije", La Ribot od Picassa preuzima "drskost" konceptualne manipulacije predmetima (scenskim rekvizitima strateški raspoređenima po praznoj pozornici da bi ih naga umjetnica u kratkim, zaokruženim točkama upotrijebila i zatim odlučnom gestom daleko odbacila od sebe), ali preuzima i pikasovsku gestu vesele ironizacije svake *standardne* uporabnosti materijala. Uputstvo za upotrebu neke naprave bijele tehnike Marie Ribot, recimo, čita (doslovno drži u ruci i čita) kao uputstvo koje se proteže i na rukovanje njezinim tijelom, kojemu nikako ne pristaje ni plastična "ambalaža" ni automatizacija niti perspektiva odbačenosti na podu reciklažnog dvorišta. Njezin kubističko/erotski klinč s drvenim stolcem, tijekom kojega umjetnica pokreće sjedalo i svoje tijelo na način simulacije do kraja otuđenog seksualnog kontakta, opet je replika protiv objektifikacije tijela. Pobuna Marie Ribot tiče se toga da njezino tijelo NIKADA nije puki objekt, ono čak nije ni isključivo "estetski objekt" – uvijek se radi i o političkom, etičkom, izvedbenom subjektu. Zagledanom izravno u oči publike. Subjektu čija tjelesna konstitucija balerine i neobična točka stilizirane (otplesane) pedagoške geste podučavanja baleta rukama, uz latino-jazz glazbenu podlogu, pružaju gledateljima čak i užitak izvedbene *virtuoznosti*. Indošev performans u kojem subjekt odlučuje tematizirati nasilje objektifikacije (prelaska u stanje nijemog i očajnog stolca) kod Marie Ribot ima drukčiju umjetničku pozadinu: ona može susresti isti taj fetišizirani stolac opće objektifikacije i ući u *interakciju* s njim, ali ne pada joj na kraj pameti da od stolca preuzme depersonifikaciju. Prije će stolac *oživjeti* nego La Ribot *zamrijeti* u stanje ukinutog agensa.

Crno tijelo

U bitki oko "prisutnosti" tijela na sceni, u sporu oko toga je li kazalište jedina preostala "živa" umjetnost, je li kazalište jedini medij koji izmiče *apsolutnoj poznavateljskoj* kroz živu "prisutnost" glumačkog tijela na sceni, ili je i u njemu – kao i u svim ostalim medijima hibridnog svijeta – sve na sceni "posredovano" (samim time i uvijek već označeno/interpretirano), zadnju riječ *nemaju* teoretičari. Teoretičari, dapače, na čelu s Peggy Phelan, zagovornicom teatra kao mjesta "žive odsutnosti" tijela, prema Philipu Auslanderu, koji smatra kako je čak i slučajna posjekotina na pozornici neminovno znak, vode oćaravajuće skolastičke rasprave, ali *kasne* za tijelima na pozornici. *Solo* Vincenta Sekwattija Mantsoea, crnog plesača zaokupljenog temama skromnosti, neprekinutog te otvorenog pokreta, terapijskim gestama odavanja dubokog poštovanja okolišu svih živih stvorenja s kojima se ekstatično stapa (od vokalnokinetičke izvedbe zmiđe do evokacije ptičjeg glasanja u zoru) te smirenog odupiranja zapadnoj tradiciji plesnog kazališta (odbijajući izvesti suvremeni zapadni plesni pokret na glazbu Erica Satieja), Mantsoe izlazi iz kruga scenskog kolonijalizma. Kao i La Ribot, svjesna da pozornicu može iskoristiti za kritiku konceptualnog nasilja, Mantsoe – jesam li spomenula i njegov virtuozni terapijski dril? – pleše užitak kulturalnog *nesklada*. Neslaganja. Prava na izmicanje zapadnom koreografskom formalizmu. Kroz preciznu artikulaciju *alternativne* (i transkulturalne) semioze. ☐

Politika koreografije

Predstave izražavaju stav o dvostruko političnoj podlozi svake zamislive društvene i scenske uloge: ona je određena i ekonomski i povijesno

Tatjana Smojver

Prihvatio li pretpostavku da je ples kakvoga ga nalazimo kod određenog autora u određenoj predstavi uvijek nekakav *izričaj* o samom tijelu, kao i činjenicu situiranja predstave uvijek u određenom kontekstu, možda nam se neće učiniti neprihvatljivim stajalište kako je ples manje ili više *ideološki* kodiran, a ako je ovaj pojam prejak, tada se priklanjam pojmu kulturološkoga kodiranja. Na ovogodišnjem Tjednu suvremenog plesa spomenuta su kodiranja zaista varirala, na različite načine tretirajući i tijelo i ples, a i pripremljenost publike. Sasvim banalno rečeno, najprihvaćenije predstave ovoga Tjedna još uvijek su one u kojima se "stvarno" pleše i u kojim plesači pokazuju veći ili manji stupanj plesne umještosti. U tom smislu bilo bi, čini mi se, uputno podvući sve predstave viđene na ovom Tjednu suvremenog plesa pod zajednički nazivnik, a taj je da se sve one implicitno ili eksplicitno bave *medijem* plesa, koristeći ga već prema prigodi.

Ples kao organon

U predstavi *Soul* Truus Bronkhorst mogli smo vidjeti jedan sasvim određeni tretman plesa: ples je instrumentaliziran, on je nešto poput organona kojim se autorica služi. To je vidljivo i iz same dramaturgije i plesne fraze kakvu nam autorica nudi – predstava je podijeljena na pet kompozicijski neravnopravnih dijelova od kojih je svaki naizgled zatvoren u strukturu početka i kraja, bez prevelikih međusobnih poveznica. Pogledamo li bolje, vidjet ćemo kako je autoričin interes usmjeren na *destabiliziranje* na početku izrečenog stava u svakom pojedinačnom dijelu uz korištenje tipičnih postmodernističkih sredstava: postupka parodiranja i citiranja. Tako smo u prvom dijelu predstave mogli vidjeti nekoliko ravnopravnih dueta koji smjelo tematiziraju poziciju balerine u klasičnom pas de deuxu kao neravnopravnu, potlačenu, izloženu eksplicitnom nasilju, vođenu i pomicanu od muškarca. Zadržavanje standardne podjele kostima (muškarci – crne hlače, žene – crne baletne haljine), postupno osamostaljivanje ženskoga glasa (krikovi boli), tema muško/ženskih odnosa u starim formama klasičnog baleta donosi nam često ponavljaju kritiku o subordiniranoj i nesamostalnoj ulozi plesačice (vrlo je zanimljivo do samog kraja predstave nismo vidjeli ni jedan ženski solo). Nakon (anti)baletnog uvoda, autorica u priču unosi nove elemente plesnog medija: sasvim jasne citate društvenih plesova (tango, folklorni plesovi) i varijantu muškog plesa u kolu. Ovo podcrtavanje *društvene prirode* plesa čita se zapravo kao isticanje jedne po jedne *društveno prihvaćene* verzije plesa u kojoj su uloge navodno "iste" i "jednake" za sve izvođače. Igranje s elitizmom "starog" baleta i njegovom strogom zadanošću te nasiljem nalazi svoju pristojnu varijaciju u društvenom *plesu jednakosti*: veselje i koketnost ženskoga svijeta sada je veselje nerazumijevanja vlastite pozicije u kojoj nema mnogo novog – balerina je i ovaj put na ponešto suptilniji način vođena čvrstom muškom rukom. Bronkhorstova svjesno podvlači povijest ove lažne rodne "istosti", dajući, naime, balerini ili plesačici (za razliku od muških plesača) vrlo malo prostora u predstavi. Što se muškog dijela tiče i njihova je superiornost parodira-



na (citatima uzvika s nogometne utakmice, vedrim pljeskanjem dlanovima, sladotrasnim uzdasima koji pokazuju užitek u nasilju nad ženom/balerinom), ali u mnogo bezbolnijoj mjeri. Kroz predstavu zapravo često susrećemo motiv *skupnog plesa muškaraca* ili u svakom slučaju potpuno samostalnog *muškog* plesača: u folkloriziranom plesu u kolu koji ističe snagu grupe i muškosti, u solu muškog plesača negdje pri sredini predstave (solo je utemeljen na razvedenoj, kontinuiranoj frazi i reprezentiranju muške ljepote) te napokon u zaokruženom ritualnom plesu pet muških plesača pod pogledom gigantskog Buddha (projiciranog s ekrana) uz pratnju indijske duhovne glazbe.

Istok u zapadnoj verziji

Promjena kostima u haljine indijskih svećenika, promjena plesne fraze, naglašenija repetitivnost pokreta, promjena glazbe (do tada su na repertoaru uglavnom romantičarski klasični i stari vergl) najavljuje novi modus *ritualnog* plesa. Drugim riječima, na redu je "ples čišćenja", skidanja maski, odrješenja od svih utisnutih značenja i mogućih poznačivanja te poziv na uvid u proces spiritualne preobrazbe plesača. No, preobrazba se događa u novom okviru "duhovnog uvoza s istoka": prolaze je *isključivo muškarci*. Zanimljivo je napomenuti kako je čišćenje u istočnjačkim tehnikama, pretpostavljamo, "čišćenje duše", koje se obično u istoj tradiciji obavlja u ime ženskog principa, ali koji u predstavi Bronkhorstove postiže suprotan efekt: privlačeći pozornost na samostalnost *animusa*, muškog duha smještenog u snažna, muška tijela. Animi ni traga. Ritualnost je dodatno postignuta ponavljanjem dugotrajnih te za publiku i plesače iscrpljujućih sekvenci riješenih, naravno, kontinuiranom frazom, povremeno prekidanom akcentuiranim citatima street-dancea, jazz-dancea i sličnih hibridnih gesti.

S gramom Grahamove

Ritualni ples dovodi nas u četvrti dio predstave, koji zaključuje ravnotežu s prethodnim dijelovima stvarajući još jednom situaciju s početka: ovaj put susrećemo nekakav deformirani *pas de deux* - u podređenom položaju sad su muškarci, koji se za trajanja čitavog broja ne miču, a njihova leđa služe kao postolje za sjedenje plesača.

Žene stalno iznova ponavljaju sekvencu iskarikiranih pokreta iz klasičnog baleta, nastavljenog ulazjenjem u Graham tehniku (release). To naravno nije slučajno. Martha Graham poznata je po uprizorenjima vođenim idejom prikazivanja onog što bi se moglo nazvati *krajolikom duše*; njezina koreografija u žarište stavlja vezu "između unutarnjeg i vanjskog dijela osobe"... No, tu je i replika Truus Bronkhorst – koreografski ismijavajući takvu grahamovsku ovisnost žene o njezinu "ženskom iskustvu i "ženskosti", zbog čega bi se moglo reći da su balerine ponavljanjem sekvenci dovedene do grotesknosti.

Krunska parodija

Napokon, u petom završnom dijelu predstave u potpunosti je primijenjen postupak parodije: u samo jednoj sceni koja funkcionira po načelu punjenja utopijskim elementima – Princeovom *soul* glazbom i veselim plesačima, svjetlom, nasnimljenim pljeskom, nagomilavanjem motiva ranijih plesnih tehnika – autorica citira, pa onda i parodira, *samu sebe* ili točnije već odigrane dijelove predstave. Lako je razabrati igru s dvoznačnošću riječi *soul* – do tada prisutna tema ženskog principa nalazi svoju krajnost u soul glazbi koja prati kraj predstave i koja je, kako znamo, jedan od dominantnih glazbenih pravaca na američkom tržištu (kao "autentičan" američki proizvod). Time je, čini mi se, izražen stav o dvostruko političnoj podlozi svake zamislive društvene i scenske uloge: ona je određena i ekonomski i povijesno. Vidljivo je da autorica dramaturgiju gradi neprekidnim *serviranjem teze*, pa zatim antiteze, s hotimičnim odbijanjem razvijanja bilo kojeg od navedenih plesnih izričaja i zapravo nekorištenjem plesnih resursa u predstavi: Bronkhorstova se ne želi upustiti u afirmativno čitanje ni jedne plesne tehnike. Također i dodatno puni predstavu brojnim sadržajima suvremenih kulturalnih studija: od povijesti muško-ženskih odnosa do teme egalitarizma, od tzv. Nove duhovnosti do globalizacije. Ovakvo šarenilo tema i kompozicijskih mogućnosti postavlja *Soul* u jednom relativno novom svjetlu za plesni svijet: djelo je, naime, moguće iščitati kao komentar suvremenog svijeta u kojem ples funkcionira kao jedan, tek "slučajno" izabrani medij od mase mogućih. Osim toga, suvre-



TIJELO PRED PUBLIKOM

menost i njezini parodični sadržaji obradom u predstavi poriču mogućnost da ma koji od svjetova (scenskih, zbiljskih) danas imaju "središte" ili natruhu zaokruženosti. Odbijanje svakog esencijalizma ili čvrste određene "biti svijeta" ušlo je u ovo djelo kao njegova najbitnija odrednica i možda ipak ne sasvim najrazrađenije, ali time ne manje zanimljivo rješenje.

Politika umne vladavine nad tijelom

Nasuprot stavu Bronkhorstove, u djelu *Kagami reflection* slovenske autorice Tanje Zgonc naći ćemo jasno izrečen i obilato korišten esencijalizam. Preuzimanjem postavki butoh-tehnike, koja tijelo u prvom redu tumači kao spiritualizirano (što je podvučeno i likovnim rješenjem: zbjepljivanjem nagih tijela plesača i prostora), te negiranjem fizičkih odrednica/granica tjelesne konstitucije, predstavljena nam je ideja umno "usredištenog" tijela i svijeta. U skladu s time i prostor je geometriziran; prikazan kao idealan *umni pejzaž* te gotovo plošan. Scensko rješenje igra s osnovnim geometrijskim pojmovima: vertikalom tankog snopa svjetlosti odozgo, u koji su i plesači tijekom predstave neprekidno iznova postavljeni te dijagonalom u prostoru u koju su postavljene dvije plesačice. Tu je i podjela pozornice na dva jednaka dijela (čime se otvara predstava), a također i rekviziti u obliku pravilnih polukugli u različitim planovima scene koje se otvaraju i zatvaraju. Sve je popraćeno prosipanjem praha iz ruku plesačica, čime se tradicionalno rješava problem prikazivanja principa prolaznosti. Time *kućna metafizika* ne završava, nego je još pojačano postavljanjem zrcala na scenu. Zrcalo nam je sugerirano i naslovom predstave: *Kagami* odraz (ili odraz zrcala). Plesna fraza temelji se na tehnici kontrakcije i kontakt tehnici, iako početni pokret kontrakcije ostaje do kraja temeljni pokret ove koreografije. Kontrakcija počinje u donjem dijelu trbuha, gdje je kako nas hatha yoga uči središte životnosti u čovjeka, a sugerira nam pročišćenje, ponovno rađanje, izlaženje iz pojavnog.

Unifikacija?

Tijela muškaraca i žena unificirana su bjelinom i paradoksalno istovjetnom gološću, a ne postoji zapravo ni neka bitna razlika između kategorije prostora i samog tijela. Krajnji cilj ovog djela čini mi se jest katarza, koja bi prema butoh postavkama trebala doživjeti i *publika*. No to, čini se, nije bio slučaj. Kao što znamo, kako će djelo biti shvaćeno ovisi i o kulturnom kontekstu u kojem se izvodi. Poprilično vjerujem u činjenicu da autorica iz susjedne nam države dobro poznaje japanski, ali ne toliko i slovenski ili hrvatski kontekst. A nije sasvim sigurno da i veći dio publike poznaje temeljni obrazac butoh-tehnike. Možda bi u ovakvim slučajevima publici trebalo ponuditi barem određene *hints and tips* za razumijevanje onoga što se događa na sceni. Ovako se čitava stvar čini poput visokoparne inscenacije metafizičkih pitanja u istočnjačkom kodu ili sasvim jednostavno: kao pretenciozno *domaće* oslanjanje na *učinak nepoznatog*. I to je, zaključila bih, jasna politička pozicija – u postkolonijalnoj kritici poznata kao imperijalistička mistifikacija. ☒

Tko je Jérôme Bel?

S druge strane ovoga osvješavanja vlastita tijela (i tjelesnosti) stoji osvješavanje odnosa koje tijelo uspostavlja s drugim tijelom

Emina Višnić

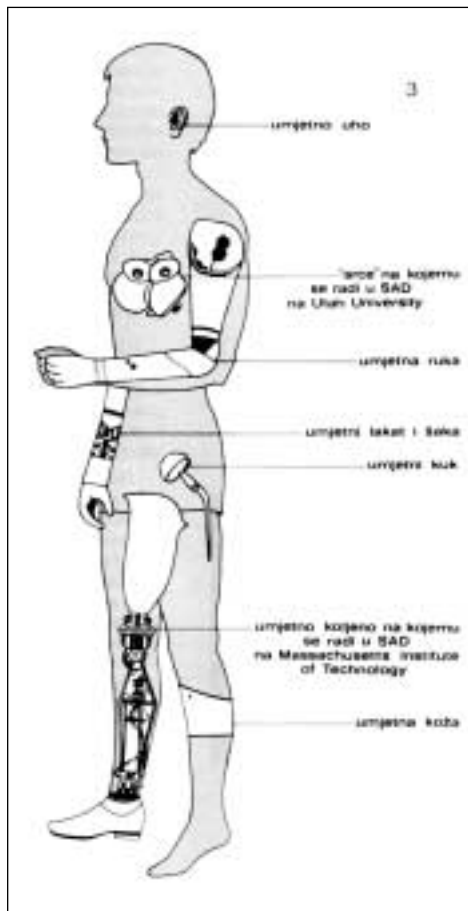
Tko je Jérôme Bel? Autor izvedbenog djela, samo to djelo ili netko sasvim drugi? Ili, drukčije rečeno, koje je od pokazanih (i prikazanih) tijela tijelo Jérômea Bela? Možemo li identitet predstave poistovjetiti s identitetom njezina autora, koji je istovremeno svojim tijelom prisutan u tijelu predstave?

Imenovanje

Čini se kao da su nam, na početku predstave, izravno dani identiteti koji se zastupaju (izvođači ih kredom ispisuju na zidu u dnu pozornice): TOMAS EDISON (utjelovljen u svjetiljci koju drži jedna izvođačica, pa tako i njezino tijelo i metonimijski postaje reprezent identiteta-institucije Tomasa Edisona), IGOR STRAVINSKY (kojeg je zastupnica druga izvođačica, a koja drugi identitet-instituciju također metonimijski preuzima na sebe: tiho pjevajući glazbu koju je Stravinski skladao). Ravnopravno prema imenima «velikih autora» na poljima znanosti i umjetnosti stoje i imena izvođača: CLAIRES HEANNI i FREDERIC SEGUETTE. Ne možemo znati jesu li ta imena stvarna ili su izmišljena. Naime, u katalogu Festivala (koji obično doživljavamo kao izvor točnih, pravih, istinitih informacija) među navedenim izvođačima stoje i ta dva imena. Budući da ispod imena FREDERIC SAGUETTE prepoznamo tijelo Jérômea Bela, više ne vjerujemo pouzdanosti informacije iz kataloga. Očito su i ova dva imena, barem u kontekstu predstave, *iluzorna*, bez obzira što nas je predstava na trenutak zavela da ispod tih imena stoje «pravi» Frederic Seguetta i Claire Heanni. Ispod imena ispisane su i brojke, koje označavaju (redom, jedna ispod druge) visinu, težinu i godine starosti – «tjelesni identitet», a zatim (pretpostavljam) iznos na bankovnom računu i broj bankovnog računa (možda i broj osobne iskaznice ili putovnice) – «socijalni identitet», pokušavaju, uvodeći kôd (lažne, uskoro ćemo otkriti) istinolike, uvjeriti (a pritom i zvesti) gledatelja da se radi o «pravim, svakodnevnim» osobama koje su, eto, upravo sada i svojim tijelom na pozornici prisutne. Ovakvim postupkom, već na samom početku predstave, ruše se dvije predrasude. Prva se tiče konvencija same izvedbe, a sastoji se u negiranju mogućnosti «čistog» postojanja, «čiste» prisutnosti na pozornici, odnosno u potvrđivanju da je svaka prisutnost na pozornici obilježena nizom različitih značenja, da svako tijelo samim svojim postojanjem na pozornici u sebe upisuje ta značenja i da u tom kontekstu ne može postojati kao tijelo po sebi. Druga predrasuda je u vezi s uobičajenim tumačenjem (doživljavanjem) nečije osobnosti, ne samo u kazalištu, nego općenito u međuljudskim, društvenim, odnosima. Ruši se tako duboko ukorijenjena ideja da se čovjek može opisati (i doživjeti) kroz brojčane parametre socijalnog i tjelesnog. Samim time što tijelo koje se naizgled označuje napisanim imenom i brojevima ne odgovara istim tim natpisima, ukazuje se na nebitnost tih kategorija.

Krah denotacije

I zato će se izvođači vrlo brzo takva obilježavanja «riješiti», pomaknuvši se iz dna pozornice na proscenij. Kredom ispisana imena ostaju u mraku, dok su na svjetlu prisutna gola tijela izvođača. Ovdje želim napomenuti da se sasvim slazem s tvrdnjom da golo tijelo na pozornici



ci nije jednostavno golo tijelo, već da u/na sebi nosi sva moguća (ili barem veliki broj) značenja, koja nisu sva denotativna (spol, tjelesna građa i sl.), već upravo svoju prisutnost/postojanje grade na temelju lanca konotativnih značenja koja proizlaze iz tijela-na-pozornici. Upravo time će se i ova predstava baviti tako što će preispitivati izvođačevu tjelesnost i identitet tog tijela doslovno na njegovoj površini (koža) i u njegovoj unutrašnjosti (ne duhovnoj, već tjelesnoj).

Predstava je strukturirana kao niz koraka prema tijelu. Onaj prvi, koji se sastoji u upisivanju različitih podataka koje «čine osobnost» u prostor *izvan* tijela, već smo opisali. Sljedeći koraci događaju se *na* samom tijelu i *samome* tijelu. Oni se mogu podijeliti na dvije skupine: pristupanje tijelu *na* koži i *ispod* kože. Izvođači (oni koji su na početku predstavljeni kao Frederic i Claire) će najprije upoznavati sebe i publiku s vlastitom kožom: ona će je natezati, pomno je promatrati; on će prstom pokazivati na točke madeža na svojoj koži, «izokrenut» će spolovilo, isprobat će okus svoje kože ližući je, promatrat će reakciju dlaka koje je prekrivaju nakon što čvrsto istrlja kožu, zatim i trag koji ostavlja netom odgrizen nokat na koži ruke. Tijelo, njegova površina, pokazana je kao mjesto na koje se upisuju značenja. Doslovna realizacija ove ideje slijedi odmah zatim.

All the world is for sale

Ona će, na primjer, ružom na nozi ispisati: CHRISTIAN DIOR, a zatim na drugoj nozi i cijenu: 138,00. Ovim vrlo jednostavnim, šarmantnim i duhovitim postupkom u predstavi se uvodi čitav kompleks značenja vezanih uz problematiku ljudskog tijela kao konzumenta s jedne strane (tijelo je podložno promjenama koje uvjetuju zakoni tržišta i marketinške manipulacije) i kao potrošne robe, robe s određenom cijenom s druge strane (sjetimo se samo najjasnijih primjera: u dolari-ma točno izrečena vrijednost desne noge nekog nogometaša, ili cijena tijela neke manekenke ili modela). Izvođačica će zatim oko gornjeg dijela svoga tijela ucrtati linije koje označavaju gornji dio haljine. Da se upravo o tome radi, pokazat će i gesta koja je u hollywoodskim filmovima često popraćena riječima: «Zakopčaj mi haljinu, dragi!». Povukavši potez do kraja po sredini njezinih leđa, izvođač će doista i zakopčati tu haljinu koja na izvođačicu tijelu stoji kao ucrtani jasni znak. Preu-

zevši sredstvo označavanja, izvođač/Bel će na određenim točkama svoga tijela (stopala, spolovilo, bradavice na prsima, očne kapci) ucrtati znakove «X», što možemo različito tumačiti, ovisno o tome koje značenje pridajemo navedenom znaku. Ako stavljanje znaka «X» tumačimo kao označavanje određenih točaka na tijelu, možemo govoriti o tome da izvođač želi, doslovce, ukazati na svoje slabe točke ili na točke koje ga kao tijelo bitno određuju (stopala – povezanost sa zemljom i mogućnost kretanja, spolovilo – seksualni nagon i mogućnost reprodukcije, prsa ispod kojih su vitalni organi pluća i srce – mogućnost obavljanja vitalnih funkcija, oči – sredstvo primanja oko sedamdeset posto informacija iz okoliša, dakle mogućnost percepcije). Također, upisivanje znaka «X» možemo shvatiti kao gestu kojom se *križaju*, negiraju, odnosno kojom se smanjuje važnost tih tjelesnih točaka-funkcija. Ili, ako «X» shvatimo matematički, kao uobičajeni (kodni) znak za prvu nepoznanicu, možemo tu gestu shvatiti kao obilježavanje onoga što je tako prirodno, a opet tako nepoznato čovjeku: bivanje na zemlji u vlastitu tijelu, seksualnost, fizički život i percepcija okoline.

Tijelo s drugim tijelom

Upisivanjem brojeva koji označavaju datum rođenja po trbuhu (što oboje čine) aludira se na trenutak stupanja u tijelom i

Ruši se tako duboko ukorijenjena ideja da se čovjek može opisati (i doživjeti) kroz brojčane parametre socijalnog i tjelesnog. Samim time što tijelo, koje se naizgled označuje napisanim imenom i brojevima, ne odgovara istim tim natpisima, ukazuje se na nebitnost tih kategorija

kožom ograničeno postojanje svakog čovjeka. I nije slučajno što je ovaj znak upisan upravo na trbusima izvođača, mjestu na tijelu koje je u nekim religijskim sustavima shvaćeno kao mjesto stvaralačke energije, svake druge, pa i one stvaranja života, a koje je (ne zaboravimo očit!), prvo obitavalište i mjesto razvijanja tijela koje će se tek roditi. S druge strane ovoga osvješavanja vlastita tijela (i tjelesnosti) stoji osvješavanje odnosa koje tijelo uspostavlja s drugim tijelom. To će se na sceni pokazati kao preispitivanje mogućnosti da se «izbrišu» granice koje uspostavlja koža svakoga pojedinog tijela. Tako će se, primjerice, kosa izvođačice naći u svojstvu ukrasa muškarčeva spolovila, ona će postati njegovom kosom ili dlakama ispod pazuha. S druge strane, izvođačica će, prisluškujući srce i opipavajući bilo izvođačeva tijela, pokušati i svojim tijelom pratiti taj ritam. A on će potom na njezinim leđima nacrtati srce (ne uobičajeni znak srca kao simbola romantične ljubavi, već skica srca kao tjelesnog organa) te će iluzionističkom igrom (natezanja i opuštavanja njezine kože) pokrenuti to simulirano srce – prikazati ga kao živo, kao srce koje lupa. Izvođački muško/ženski par jedno će na drugom ostavljati i druge tragove. On će, nakon što je na svoj dlan upisao znak, preslikati na njezino tijelo isti taj znak (nepovezana slova: AIE). Ona će na njegovim leđima ucrtati točke i povezati ih u oblik Velikog medvjeda, što će

nas (s ironijom ili bez nje) podsjetiti na koncepte o preklapanjima mikrokozmosa (Čovjek) i makrokozmosa (Svemir). U međuvremenu će se neki na tijelu ostavljeni znakovni snažnim trljanjem ili pretvoriti u bezobličnu mrlju ili će postati nešto treće (jasno značenje će se ili izgubiti ili će se stvoriti neko novo). Tako će, na primjer, zamrljivanjem određenih slova CHRISTIAN DIOR postati CHAIR. Ističući tako nepostojanost značenja, ukazuje se na rušenje ideje o apsolutnosti određenih (zadanih) znakovnih sustava. I taj mit o apsolutnosti destruija se pomoću najuobičajenijeg, ali i vrlo djelotvornog sredstva, pomoću smijeha.

Izlučivanje

U sljedećem koraku predstave izvođači će se, i svjetlost s njima, vratiti u pozadinu. Međutim, oni će neko vrijeme ostati izvan oštrog fokusa svjetla. Tada će se okrenuti svojoj unutrašnjoj tjelesnosti: na pozornici će, doslovno, pokazati svoje izlučevine: pljuvačku, znoj i urin. Ali upravo te izlučevine, to stopostotno tjelesno i organsko, to tabuizirano i skriveno tjeles-



no, poslužit će za razaranje, za dekonstrukciju i ogoljivanje. Naime, na početku zadani identiteti, odnosno (lažni) pokušaj da se identitet nekog tijela odredi tjelesnim i socijalnim determinantama koje tendiraju na apsolutnost postojanja, u vrlo jednostavnom a suptilnom postupku ironizacije, sada se potpuno ruše. Tijelo koje je stajalo pod imenom Frederic Seguetta uzima svoje vlastite izlučevine i njima briše tako nominaliziran identitet. Najprije brisanjem svih brojčanih podataka, a zatim i ponovljenim postupkom brisanja određenih slova, čime se mijenja značenje, odnosno FREDERIC SEGUETTE postaje ERIC. I pod to ime dolazi novo tijelo, ovog puta sasvim odjeveno, dok tijelo prvog izvođača napušta prostor izvedbe. Sličnim postupkom STRAVINSKY IGOR postaje STING. I ta promjena izravno utječe na događanje na pozornici. Izvođačica koja je cijelu predstavu pratila pjevanjem glazbe Stravinskog, sada, s obzirom da joj je zadani identitet promijenjen, pjeva poznatu Stingovu ariju (*Englishman in New York*). Isto tako CLAIRES HEANNI postaje CHANT (pjevanje). Izvođačica napušta pozornicu, a da nitko drugi ne preuzme njezinu ulogu. Samo TOMAS EDISON ostaje nepromjenjiv i u slovima i fizički na pozornici. Uostalom, starija naga izvođačica koja cijelu predstavu nosi veliku žarulju (metonimijski ekvivalent Tomasa Edisona) ovdje je angažirana samo da bude nositelj te žarulje (ne kao individualno ljudsko tijelo koje se preispituje), kao što je i tijelo izvođačice-pjevačice prikazano samo kao medij koji proizvodi određenu glazbu.

Ne, to nije naklon

Sâm kraj predstave je autoironijski: nitko od, u predstavi stalno prisutnih, izvođača ne izlazi pred aplauz. Pred publikom se, s ogromnim veseljem smiješkom, poklanja samo ERIC. Samo ERIC ostaje kao tijelo, kao identitet predstave koja nosi naziv «Jérôme Bel». I ovim je potvrđena osnovna teza predstave: identitet tijela (osobnoga, autorskog, tijela umjetničkog dijela) nije nikakav nepromjenjivi apsolut. Upravo suprotno, identitet nije nešto svodljivo na određene kategorije. Identitet je promjenjiv i «isključujući» koncept u kojeg se upisuju mnoga značenja, među kojima nema «krivih» i «pravih», «ispravnih» i «neispravnih», «lažnih» i «istinitih». ▣

Tragom hrvatske plesne selekcije

Kako svaka koreografija ima snažan kulturološki *background*, tako i prikazi hrvatskih koreografa selektiranih za ovaj Tjedan pokazuju trend koji prati našu plesnu scenu zadnjih par godina

Larisa Lipovac

Prije Tjedna suvremenog plesa, ova sezona donijela je *kišu* hrvatskih plesnih premijera: predstavu *Priprema, pozor, sad...* Rajka Pavličića, ZPA-ovu *Žurbu duše*, SSP-ov rad *Zar sam ja glup?* i *Plesni omnibus*, *Sjevernu svjetlost* Jasminke Neufeld, TALA-in *Skips*, PMK 2001 - *Evo, sam' malo* Natalije Manojlović, *My plate* Maje Drobac, Selme Banich i Darije Doždor, *Trčati da usporimo život...* Kristine Bajza, *Here I am* Ale-na Zanjka itd. Znaajući za ovo obilje, prema kojemu je 18. tjedan plesa ostao uglavnom zatvoren, nisam sigurna po kojem su kriteriju selektirane hrvatske koreografije. Pitanje jasno formuliranih i javno oznanjenih kriterija selekcije smatram iznimno važnim.

Mreža izvedbenih umjetnosti

Ako krenemo od toga da je ples najviši, najljepši i najmoćniji element tjelesne slobode, snaga tijela kreće iz njegove mogućnosti da komunicira kroz pokret; otkrivajući spektar izraza od apstraktne slike do konkretne svakodnevne situacije. U tom smislu možemo reći da je Tjedan plesa bio mreža niza prikaza onog što zovemo izvedbenim umjetnostima. Novi pristupi plesu i načinu izražavanja predstavljaju zagrebačkoj publici šokirali su, ali i ugodno iznenadili sve zaljubljenike u ples. Razbijanje granice tradicionalnog shvaćanja suvremenog plesa uvodi mogućnost izražavanja unutarnje emocije koja slijedi osobni plesački instinkt i manifestira se tako različitim stilovima izvedbe kao što su mirovanje, minimalan ili pak virtuozni pokret.

Radionice za profesionalne plesače

Kako sam imala priliku prisustvovati plesnim radionicama organiziranim u sklopu Tjedna, posebno na onoj Davida Zambrana, spoznala sam da je improvizacija proces koji zahtjeva spremnost na eksperiment, kako bi se koreograf stalnim istraživanjem doveo do realizacije ideje i stvorio svojevrsan plesni vokabular. Za svakog će plesni vokabular biti karakterističan, ali otvorenim pristupom možemo razmaknuti granice već viđenog i pokazati koliko daleko tijelo može sezati. S druge strane, sudjelovala sam i u radionici afro plesa Vincenta Sekwati Mantsoea, koreografa koja nosi jak etnički i kulturološki utjecaj, koji izvođač intenzivno emocionalno proživljava, ali bez klišeja i s jakim osobnom ekspresivnošću.

Kulturološka kodiranja

Ovaj nam je Tjedan plesa donio paletu kartografija različitih društvenih utjecaja: nizozemskoga, francuskog, američkog, španjolskog, slovenskog i afričkog. Ples je postao ono što na sceni izražava *tijelo*, a ne više sam pokret. Kako svaka koreografija ima snažan kulturološki *background*, tako i prikazi hrvatskih koreografa selektiranih za ovaj Tjedan pokazuju trend koji prati našu plesnu scenu zadnjih par godina. Za razliku od fran-



cuskog umjetnika Jérôme Bela i španjolske umjetnice Marie Ribot, kod nas nema konceptualnih umjetnika plesa. Na skali od mirovanja na sceni preko kretanja do virtuoznog plesa, velika važnost je, čini mi se, kod nas još uvijek usmjerena fizičkom *pokretu*, njegovoj snazi i izdržljivosti.

BAD.Co

Čovjek.Stolac jest koreografija skupine BAD CO., napravljena s jakim medicinskom i filozofskom pozadinom. Ali moram priznati da poruka koja se dobiva na sceni ne odgovara objašnjenju iz programske knjižice. Koreografija pod nazivom *Tri4* (ponovno u izvedbi BAD CO. i ZPA) na ovogodišnjem je Tjednu iznimno ugostila i koreografski prvijenac Željke Sančanić, gdje tijelo reagira na minimalne podražaje i točke koje se nalaze na tijelu ili u prostoru. Ostatak predstave *Tri4* prikaz je rada više izvođača koji se prvi put pojavljuju kao potpuno samostalni koreografi. Njihove koreografije su dobro zamišljene i sadrže materijal koji ima vrijednu osnovu za razrađivanje, ali nisu u potpunosti ostvarene. Duet Nikoline Bujas, koja tvrdi da je htjela istražiti tijelo postavljeno u prostor kako bi tijelo osjećalo, reagiralo i davalo informacije bez glavnog nam osjeta vida (dakle zanima je ples zatvorenih očiju) nejasan je, a podjednako je koreografski difuzan i trio Pravdana Devlahovića. On se, prema vlastitim riječima, bavi minimalnom energijom te temom kako izvesti *manje od dovoljnog*. Unutar predstave *Tri4* izdvojila bih koreografiju Aleksandre Janeve kao jedino potpuno domišljeno koreografsko djelo. Duhovitim i zanimljivim pristupom poigrala se odnosima grupe i pojedinca: kvartet koji čine tri plesača nameće svoju plesnu formu preostalima neplesaču, s namjerom da i neplesač postane dijelom iste skupine. Ova je koreografija osvježila kompletnu predstavu.

Moreška

Moreška ili tradicionalni korčulanski ratnički ples izvođen u slavu aktualne vlasti dje-

lo je koreografkinje Mare Sesardić. Koreografkinja uvodi SFIDU (izazov) kroz arhaične geste petorice muških izvođača, kako bi naglasila nadmetanje i snagu svakog od njih. Različite igre nadjačavanja, nedopuštanje da jedan zavlada drugim, rituali i mačevi glavni su subjekt ove modernizirane moreške. Militantni kostimi – suknje koje muškarci drže za pojas i prenosi težine tijela snagom s jedne točke na drugu u omeđenom prostoru ne naglašavaju muškost već homoerotičnost. Nerealizirana erotičnost provlači se kroz većinu dijelova ove koreografije.

Marija Ščekić

T-i-Me... je predstava u koreografiji Marije Ščekić. Predstava je istovremeno presjek dosadašnjeg rada mlade umjetnice, ali i razvijanja njezina osobnog plesnog vokabulara: od "šepavog" hoda kojim počinje cijela predstava do gradacije *high energy movementa* kojim se pokret "preljevava" poput valova s plesača na plesača i uključuje cijelu grupu. Kretanje rezultira razradom teme "sindroma", fizičkog tijeka zvučnog vala te tijelima zaraženim istim pokretom. Disanje u ovoj predstavi postaje aktivni dio koreografije. Intervali naglašeni repetitivom jednog te istog pokreta u potpunosti podržavaju koreografsku poruku i ideju kolektivnog pokreta kao "hvatanja" zvučnog vala.

Irma Omerzo

Predstava koju bi najviše pohvalila i istaknula kao predstavu koju bi trebalo svakako pogledati je *Mi/Nous* koreografkinje Irme Omerzo. Iskrene, romantične i duhovite situacije iz realnoga intimnog života dvoje ljudi dirnule su gledatelje do suza. Gledaju li ponekad muškarac i žena u zajedničkom životu, a ne vide i ne osjete; diraju li, ali ne dotiču i dovode li ta mimoilaženja nužno do rastanka? U predstavi *Mi*, "ona" lebdi u "njegovim" snovima kroz sjećanje na sve što su ona/oni. Vrlo zanimljiva interpretacija već toliko puta obrađivane teme kroz originalan plesni pokret. Ono najteže: prikaz složenosti odnosa kroz jednostavnost pokreta. Tako je najjači doživljaj koreografije Irme Omerzo za mene zaokružio 18. tjedan suvremenog plesa, pokazavši mi da rizik iskrenog pristupa umjetnikova otvaranja otvara i mnoga vrata gledatelja. ☒

Razgovor pokretom

Dnevničke bilješke profesionalne plesne umjetnice

Tamara Curić

Promatrajući tijelo na sceni u službi "alata" kojim se želi nešto ispričati, izraziti emotivna stanja ili se tek poigrati njegovim likovnim mogućnostima, svi smo svjedoci različitih tumačenja i doživljavanja tjelesnih izričaja. Sama značenja pojma *tijelo* razvijala su se vremenom i interpretirala kroz vrlo različite kontekste. Prolaznost i ranjivost tijela, a s druge strane njegova snaga i gipkost, česta su inspiracija plesnim umjetnicima. Istražuju se fizičke granice izdržljivosti (često zapanjuje pomicanje postojećih ograničenja), ulazi se u bavljenuje minimalističkim pokretom ili prirodno plesa kao povijesnog medija ili čak duhovnim plesom. Festivali poput *Tjedna suvremenog plesa* idealno su mjesto za otkrivanje individualnih pogleda na tijelo te praćenje razvoja pristupa plesu.

1. 6. 2001.

Tijelo u vječnom gibanju, bilo ono ljudskom oku vidljivo ili ne, najjača je preokupacija mlade koreografkinje Marije Ščekić (HR) u premijerno izvedenoj predstavi *T-I-ME...* (*SINDROM 4A*). Zrelost ove zanimljive umjetnice osjeća se u zahtjevnim zadacima koje je postavila pred svoje plesnače: traži se *kontinuirani prijenos energije unutar tijela*, međusobno i u prostor, čime nas drži u dramaturškoj neizvjesnosti. Fluidnost koju je koreografkinja postigla

dugim repetitivim jasnim, energetski vođenim pokretima prekidaju tek rijetki trenuci "aktivne pauze". Poigravanje fokusima te prostorom koji okružuje plesače, dovodi do razumijevanja vlastita kretanja i onoga što to kretanje potiče. Poseban doživljaj.

2.6. 2001

Slična pitanja postavlja i Tanja Zgonc (SLO), koja se već nekoliko godina bavi razvojem kombinacije kontaktne improvizacije i butoh tehnike. Na kretanje je potiču duhovni impulsi, sve se svodi na fizičko proživljavanje kao refleksije njezinih misli, emocija... Snažnom tjelesnom ekspresijom ispisuje se psihološki proces plesača. Je li zbog kasnog sata u kojem smo imali prilike pogledati KAGAMI ODSJAJ, ili nekog drugog čimbenika, *odsaj* je ostao tek zamijećen na velebnom scenskom ogledalu u dnu apstraktnog, neopipljivog prostora. Nije zaškriko u nama.

6.6.2001

Srodno Mariji i Tanji jest i razmišljanje Mare Sesardić (HR), koja ističe "važnost zajedničkog stava plesača u unutarnjoj strukturi scene". *Moreška/SFIDA* Mare Sesardić evokacija je snage i seksualnosti muškog tijela. Muškarac u svom najčešćem povijesnom kontekstu (moreška je korčulanski ples koji se plesao pri osvajanju teritorija, a proširio se na sve mediteranske zemlje) ratovanja i vojske. Ispod površine to je sve odraz političke situacije. Tu čitamo i važnost društvenog konteksta plesne koreografije.



2.6.2001.

Suprotno svemu dosadašnjem, krajnje neinhibirani konceptualni umjetnik Jérôme Bel (FR) u koreografiji JEROME BEL proučava tijelo u kontekstu biologskog, najgolijeg od najgolijeg. Hini da se sve svodi na našu anatomsku osnovu: kožu, organe i sve redom tjelesne izlučevine kao elemente najdublje i "najosnovnije" tjelesnog sastava. Ogoljeno tijelo bez trunke uljepšavanja, iluzije, romantike. Ali tijelo je za mene *puno više* od toga. Kad bi njemu nešto značilo ono što nam prikazuje na sceni, i meni bi više značila njegova predstava.

6.6.2001

Je li potreba za uljepšavanjem bijeg od istine o sebi ili pak kulturološki uvjetovana navika, možda možemo otkriti kroz izrazito "ukrašeno" i zabavnu predstavu MOVING INTO DANCE MOPHATONG. Afrički gosti plešu da bi kroz pokret izrazili najdublje osjećaje ispunjene teškim životnim iskustvima, neostvarenim snovima i veliko štovanje predaka. To je zasigurno bio lagani povjetarac zagrebačkoj publici, koja (sudeći po reakcijama) u

mnogočemu dijeli osjećaje s plesačima. Energija kojom plesači komuniciraju s publikom nadjačala je slabiju tehničku izvedbu, no slika predstave ipak brzo blijedi.

5.6.2001.

Uspješan spoj duhovnog i dobro dozi-ranje fizičkog dostigla je izvanredna La Ribot (GB/SP) sa svojom predstavom MAS DISTINGUIDAS. La Ribotova osvaja svojom *unutarnjom* snagom, snagom koja nas sve više obavija što dulje gledamo prisutnost umjetnice na golim daskama. Sigurnost kojom čini radnje i odlučuje o svakom sljedećem potezu impresionira. U nježnom ženskom tijelu zatočeno je toliko energije. Promišljeno i samouvjereno donosi odluke. To je bio vrlo zanimljiv doživljaj suvremenog plesa koji sve više poprma ove smjernice.

7.6.2001.

Zadivljujuće je kako nam "priče priča" David Zambrano (NL) u SONG OF A TOOTH & open improvisation solo svojim vedrim, slobodnim kretanjem (oslobodnim svih prepreka u fizičkom smislu, što dovodi do virtuoznog). Kroz proučenu i *istreniranu* improvizaciju Zambrano uvjerljivo gradi plesni izraz. Otvara nam pogled u beskraj tjelesnih mogućnosti (isprepleteno, spiralno, opušteno kretanje, "prijateljstvo" dodira s tlom...) - samo treba uploviti u novo iskustvo. Djelovao mi je poput mreže pune balona koja u jednom trenutku popusti i svi se baloni slobodno rasprše zrakom. Slavljenje života pokretom.

Post scriptum

Naše tijelo odraz je svih naših doživljaja, ono pamti sve što je kroz njega prošlo i mjesta po kojima je prošlo. Uživajmo u tom doživljaju, znajmo ga prepoznati i zadržati kao svjesno, osviješteno iskustvo. ☒

Je li moguće izbjeći tematsko punjenje?

Posebna kvaliteta ove predstave leži upravo u susretu metaforički bogatog Indoša i sadržajno "praznih" koreografskih varijacija usmjerenih uglavnom na samo ime Indoševa performansa

Una Bauer

U katalogu 18. tjedna suvremenog plesa, predstava *Čovjek.Stolac* opisana je, između ostalog, i ovim rečenicama: "Man. Chair is musically structured dance-impro performance, which avoids any thematic fulfillment. There are, rather, some parameters of rudimentary relation between body and object." S obzirom na činjenicu da je kao urednica kataloga (uz Edvina Liverića) potpisana Ivana Sajko, koja je ujedno i dramaturginja ove predstave, pretpostavit ću da se autorska ekipa (režiser i koreograf: Goran Sergej Pristaš; izvođači i koreografi: Nikolina Bujas, Pravdan Devlahović i Damir Bartol Indoš) slaže s takvim određenjem njihova djela. Pokušat ću se pozabaviti problemom dosljednosti ove predstave u izbjegavanju bilo kakva tematskog ispunjenja te razmotriti kreće li se ona doista isključivo u parametrima rudimentarnog odnosa tijela i objekta. Smatram da je nepošteno, makar se radilo i o retoričkoj strategiji, pretvarati se da to radim iz neutralnog kuta, iz pozicije "gledatelja": dakle, radi se o jednoj osobnoj perspektivi odnosa sadržaja i forme u ovoj predstavi.

Poetika Damira Bartola Indoša u sedam rečenica

Počeci umjetničkog djelovanja D. B. Indoša ostvareni su u Kugla-glumištu, kazališnoj grupi koja je djelovala od 1975. do 1985. godine. Kugla-glumište se postupno rastvara na dva tipa umjetničkog izričaja: "meki" i "tvrđi". Meki koncept pristupao je stvarnosti na indirektan, bajkovit način mašte i snova, dok je tvrđi koncept zagovarao intenzivniji, angažirani princip odnosa prema svijetu. Ovaj posljednji okreće Kuglu, tj. ono što se danas naziva D. B. Indoš – House of Extreme Music Theatre/Kugla. D. B. Indoš izrazio je metaforičan autor čije predstave/performansi proizlaze iz sasvim osobnih iskustava i specifičnog svjetonazora ukorijenjenog u hipijevskoj kulturi (Ronald D. Laing, osnivač antipsihijatrijskog pokreta njegov je "duhovni otac"). Vlastitim tijelom u okruženju "duhovno recikliranog smeća" (predmeta skupljenih na različitim smetlištima i hrelčićima, koji su naknadno prošli umjetničku obradu) Indoš izvodi svojevršno pročišćenje i zaliječenje dubokih duševnih boli svih nezaštićenih stvorenja. Predstave/performansi izvođe se u stanju potpune posvećenosti i odanosti svom umjetničkom (što u Indoševu slučaju znači i životnom) konceptu. Indošev performans *Čovjek-stolac*, nastao 1982. godine, izvođen kao sastavni dio predstave *Cirkus Plava zvijezda* Kugla-glumišta ostvarene na mek način, ponovljen u ljeto 1999. u sklopu Imaginarne akademije Grožnjan s iskustvom žestokog performansa, korišten u predstavi *Is-povijedi*, čini osnovu i ove predstave.

Dramaturška strategija višedimenzionalnosti

Početak predstave otkriva dramaturšku strategiju višedimenzionalnosti, uzastopnog odvijanja različitih, ponegdje međusobno interferirajućih scenskih zbivanja. Sve se to može doimati perceptivno nasilnim prema publici. Pokušavam u isto vrijeme čitati tekst koji prebrzo prolazi ekranom na kojem se odvija projekcija, gledati samu projekciju, slušati Damira Bartola Indoša koji čita tekst drukčijeg sadržaja od onog s projekcije (mjestimice ga se, zbog glasne glazbe, ni



Simptomatično je da se psihičko nasilje kod osoba koje to ne mogu posredovati okolini ne percipira dok ne rezultira autodestrukcijom, koja onda biva obilježena kao bolesna, iako je ona samo rezultat bolesti

ne čuje), gledati Nikolinu Bujas koja izvodi određene pokrete i gledati Pravdana Devlahovića koji se priprema za izvedbu (navlači štitnike na koljena, hoda scenskim prostorom). Nije toliko problem u sveprisutnom nasilju nad osjetilima (ne zaboravimo da pokušavam još i slušati glazbu te registrirati promjene svjetla), koliko u nemogućnosti istovremenog razumijevanja svih, međusobno različitih, nizova informacija koji se pružaju osjetilima. To je naročito frustrirajuće u odnosu na dvaju različitih tekstova – jednog kojeg čita Indoš (uspijevam čuti dijelove rečenica: "zatvaranje životinja", "Božji proizvod", "mogućnost umiranja", "filozofija prakse" i "komunikacije će nestati") i drugog koji prolazi donjim dijelom ekrana, a govori o starijoj izvedbi performansa *Čovjek-stolac*. Do ovog trenutka, zahvaljujući tromosti oka (a i uma), autorima savršeno uspijeva spriječiti me u pletenju rešetke značenja jer sam previše koncentrirana na puko registriranje.

Tematsko punjenje

Dok Indoš čita tekst s papira, Nikolina Bujas i Pravdan Devlahović poigravaju se svatko s jednim stolcem. Bujasova svoje tijelo postavlja u brojne oblike, imitirajući stolac u različitim položajima; Devlahović rukama prelazi preko stolca, namješta ga u pozicije u kojima ne može stajati bez pomoći. Te igre su koreografski vrlo zanimljive, ali rudimentaran odnos tijela i objekta u formalnom smislu postaje potpuno nebitan u trenutku kad Indoš počinje udarati tijelom o pod i, pri kraju performansa, snažno lupati rukama po tijelu, što izaziva crvenilo kože. Agonija autista i osoba sa simptomom duševne patnje uopće (poštujem Indoševu odbijanje termina bolesnik), koja je posljedica, između ostalog, i nemogućnosti komunikacije s okolinom, pokazuje se kao moguće čitanje performansa. Ono što ne spada u sferu mogućeg već nužnog jest bol, koja komunicira s nama neovisno o našoj upućenosti u dotadašnji Indošev rad. On nikada ne gleda u publiku, nikada ne uspostavlja odnos s publikom, za razliku od Bujasove i Devlahovića koji je stalno drže na oku, jer za nju i izvode. U tom smislu je indikativno Indoševo odbijanje klasičnog naklona koje, u gledalištu uglavnom percipirano kao dosjetka, upućuje na njegov stav o "izvođenju" koje biva nagrađeno pljeskom. Indoš je jed-

nostavno obavljao svoj obred zalječenja. Njegova potpuna apsorpiranost pokretom, pojačana odbijanjem kontakta očima s publikom, naglašava njegovu specifičnu poziciju – on je "unutra" dok su oni "vani". Nemogućnost komunikacije rezultira nagomilavanjem emocija bijesa i frustracije, čije razrješenje dolazi u trenutku koji mi se čini najnasilnijom točkom cijele izvedbe (netom prije pada, kad udarci po tijelu i teško disanje doživljavaju svoju kulminaciju). Taj trenutak je kataraktičan i oslobađajući. Dodatno je naglašen time što i Bujasova i Devlahović miruju i potpuno prepuštaju Indošu da bude u fokusu. U njemu je fizičko nasilje akt oslobađanja od druge vrste nasilja, od mučenja kroz koje prolazi izolirana duša. Nasilje kao oslobađanje od nasilja. Simptomatično je da se psihičko nasilje kod osoba koje to ne mogu posredovati okolini ne percipira dok ne rezultira autodestrukcijom, koja onda biva obilježena kao bolesna, iako je ona samo rezultat bolesti. Kad se ona pojavila, sve je već davno bilo gotovo, ali tek u toj točki, paradoksalno, komunikacija se konačno ostvaruje. Nasilje je vrlo snažan način komunikacije, čak i u teatru puno snažniji od riječi. Vidljivo nasilje kojim se pobjeđuje oku skriveno nasilje.

Suigrači

Devlahovićeva uloga poslije Indoševa performansa varira temu autodestrukcije tikovima i neurotičnim kretanjama. Bujasova ga fizičkim kontaktom pokušava smiriti, iako njegovi tikovi ponekad prelaze i na nju. Već za vrijeme performansa jasno je čitljiva razlika u karakteru njihovih pozicioniranja u odnosu na Indoša – ona, na stolicu, iz gornjeg rakursa, pogled nekog tko zna da će sve biti u redu; on u ravnini s Indošem – potpuno apsorpiran. Plesačica svojim kretanjama kao da želi produžiti plesačeve udove, nastaviti ga izvan tijela – prepoznaje se varijacija na Indošev pokret pružanja ruku i prstiju. Upotreba riječi duša u prošlom odlomku teksta ovdje dobiva svoje opravdanje – predstava poprima spiritualnu dimenziju. Odvojenost od Jednog, patnja zbog zatvorenosti u vlastito tijelo. Tijelo kao grob, kao zatvor. Nasilje zatvorenosti u tijelu, nasilje nemogućnosti stapanja s Apsolutom. Motivi ključni za hinduizam, važni i u predsokratovskom razdoblju antičke filozofije te ranom kršćanstvu. "(...) krajevi prstiju na rukama čine najdalju mogućnost prostora našega unutarnjeg tijela. Na vrhovima prstiju završava čovjek i izvan vrhova prstiju počinje Bog. (...) vremenom to (činjenica da ima velike ruke i prste, op. a.) pretvorilo se u veliku prednost i u želju, čak u patnju što ti prsti i ruke nisu još veći i duži. Mislim da bih time još više mogao zahvatiti prostor izvan tjelesnog. Ta komunikacija usmjerena je da uzme, kupi izvanjsku duhovnost. Prsti se vraćaju na tijelo, vraćaju poruku koju su uspjeli zadobiti izvana; vraćaju je tijelu." (*Kugla u ravnoteži* – intervju s Indošem, *Zarez* br. 15, 1. 10. 1999.)

Istraživačko koreografiranje

Devlahović i Bujasova suprotstavljeni su Indošu. Oni djeluju po jednoj osi, onoj koja bi se mogla čitati prilično formalnom – fizičko variranje Indoševih pokreta, koreografsko građenje momenta stolca, poigravanje s tjelesnim manifestacijama čiji je sadržaj nebitan (ili je bitan, ali je očuden novom kontekstualizacijom: plesačevo postavljanje u startnu poziciju i zatrcavanje u publiku). U tom smislu, predstava je koreografski izuzetno zanimljiva – naglasak je stavljen na fizičke karakteristike tijela: pozicioniranje tijela u prostoru, vremenu, odnos tijela i statičnog objekta, koji je neobično dobro i maštovito iskorišten kao motiv za oblikovanje pokreta. Autori se poigravaju s gravitacijom (postavljanje stolca u pozicije u



TIJELO PRED PUBLIKOM

kojima on nije stabilan i pokušaji imitacije tih pozicija), s prijenosima težine (samo Nikoline Bujas), dolaze do nekih rješenja genijalnih u svojoj jednostavnosti (tijelo koje doslovno oponaša stolac). Pokreti su tehnički i fizički zahtjevni, ali nisu usmjereni na zavođenje publike vještinom koja je sama sebi svrha. Radi se o istraživanju mogućih tjelesnih kretanja, ispitivanju mogućnosti kombiniranja različitih načina na koji se pojedini dio tijela kreće, onom čemu u korijenu leži cunninghamovsko koreografsko opredjeljenje, ali i njegova ideološka pozicija – pokret koji ne predstavlja ništa drugo do samog sebe. Čak je i onaj element podudarnosti, citatnosti atletičara koji zauzima startnu poziciju i njegovo zatrcavanje u publiku, obeznačen jer egzistira u zrakopraznom prostoru u kojem se ne može pozvati na značenjsko zaleđe kojem izvorno pripada. Postaje očuden unutar formalnih igri koje uključuju stolac s jedne, i Indoševu psihologizacije i tematizacije duševnih boli s druge strane.

Tematsko ispunjenje

Međutim, pojava pokreta koji izravno upućuju na neurotične tikove, koji pak sugeriraju duševnu patnju (Devlahović) i potrebu da se ona zaliječi (Bujasova koja se mazi s Devlahovićem, što se čita kao utjeha), unutar takve strukture čini mi se suvišnom, jer sadržaj preuzima primat nad formom i prijete prelijevanjem na čitavu predstavu, čime ona dobiva tematsko ispunjenje koje Indošev performans već ima sam po sebi. U nekom drukčijem dramaturškom sklopu, u kojem ne bi imali kontekstualno uporište, ti bi pokreti mogli očuvati poziciju tematske praznine. Nije problem u tome što Indošev performans tematizira duševnu patnju, već u tome što drugo dvoje izvođača ne ostaju dosljedni u izbjegavanju tog tematiziranja. Kad sam gledala ovaj *work in progress* prije osam mjeseci, polarizacija na dvije osi unutar predstave učinila mi se jasnijom – Bujasova i Devlahović također su gledali u publiku, ali su na nju su i reagirali – opazali su tko je došao, smiješili se poznatima i slično. Indoš je i tamo, daka, bio značenjski ekstremno nabijen, ali su Devlahović i Bujasova bili neutralniji, dosljedniji u svojoj opoziciji Indoševoj metaforičnosti. Njihove su pozicije – ona koja gradi čaroliju ("Nisam mogao i ne pristajem na prestanak čarolije za koju vjerujem da je proizvodim." (*Legalizacija ludila kroz umjetnost* – intervju s Indošem, *Zarez* br. 23, 20. 1. 2000.)) nasuprot onoj koja stalno naglašava sve elemente izlaska iz čarolije (koji su, naravno, opet svojevrсна čarolija) – bile dosljednije suprotstavljene.

Nemogućnost desamentizacije

Posebna kvaliteta ove predstave leži upravo u susretu metaforički bogatog Indoša i sadržajno praznih koreografskih varijacija usmjerenih uglavnom na samo ime Indoševa performansa. Ali Indoša je vrlo teško desamentizirati jer je metaforička i kontekstualizacijska os u kazalištu osobito jaka. Teško je graditi strukture po uzoru na one u glazbi u mediju koji pati od značenja. ☒

Mačevanje s patrijarhatom?

Temeljna odrednica moreške je pučka drama koja obrađuje borbu Španjolaca i Maura, kršćana i nekršćana ili, kada je riječ o korčulanskoj moreški, Osmanlija i Maura

Ivana Slunjski

Plesovi s mačevima spominjani već u djelima Ksenofonta, Lukrijana i Hesioda zahvaćaju gotovo sve tijekove starih europskih i azijskih civilizacija i poprimajući različite kulturne kodove evoluiraju i oblikuju svoju povjesnost. Iako se ne može poreći njihovo međusobno prožimanje, plesove s mačevima u gruboj klasifikaciji moguće je grupirati u tri skupine: azijsku, srednjoeuropsku i mediteransku skupinu. Azijska skupina manje pažnje posvećuje samom plesu, naglasak je na baratanju oružjem i inzistiranju na virtuoznosti. Za srednjoeuropsku skupinu, posebice za germansko područje, karakteristični su lančani plesovi s mačevima (*Kettenschwertanz*) u kojima se mačevanje potiskuje u drugi plan, vrlo često i sasvim izostaje. Podrijetlo lančanih plesova ne pripisuje se utjecaju militantne sredine te se mačevi katkad zamjenjuju štapovima ili vrpčama. Plesači se *ulančavaju* hvatajući se za vršak mača plesača u slijedu iza ili ispred i preplećući se izvode plesne figure. Važno je reći da se lančani plesovi sporadično javljaju i na područjima Mediterana, a najpoznatiji su zasigurno korčulanske kumpanije i lastovski poklad.

Mediteranska moreška

Mediteranska skupina njeguje borbene mačevalačke plesove, moreške. Izvorom postojbina moreške (*morisque*) je

Podizanje mačeva bez čvrstog uporišta u predstavi i stoga bez dubljeg razumijevanja rezultira mlakošću i ne donosi žar borbe

Španjolska. Prva zabilježena moreška izvedena je 1150. u Leridi za vrijeme zaručaka Ramona Berengera de Barcelone i aragonske kraljice Pétronille, u spomen na istjerivanje Maura iz Aragonije. U 15. stoljeću moreška ekspandira u ostale dijelove Europe, a u drugoj polovici 16. stoljeća preko Dubrovnika dolazi do Korčule. Faktografski podaci navode da se moreška tukla što nadasve ističe važnost mačevanja.

Pučka drama

Temeljna odrednica moreške je pučka drama koja obrađuje borbu Španjolaca i Maura, kršćana i nekršćana ili, kada je riječ o korčulanskoj moreški, Osmanlija i Maura. Sukob bijeloga i crnog kralja zamjećuje se oko Bule, zaručnice bijeloga kralja Osmana, koju crni kralj Moro zarobljava i nastoji pridobiti za sebe. U početnoj sceni Moro dovlači na prizorište Bulu okovanu lancima. Samim tim žena je već odmah na početku jasno postavljena u okviru tradicionalne podjele spolova koja se nadaje biološkom danošću. Kroz njihov dijalog uloga vjerne i odane žene, nemoćne da bilo što promijeni dodatno se potvrđuje. Ona postaje utjelovljenje muške potencije i sporni objekat ratovanja, objekat požude, ljubomore i mržnje lišeni svakog sudjelovanja u kreiranju vlastite svijesti. U

sfidi ili izazovu crni kralj plesom izaziva bijeloga i plesničkim umijećem nastavlja se razmetanje i nadmetanje dvaju muških ega koje uskoro prelazi razinu osobnog i seli se na čitavu vojsku. Na sfidu se nadovezuje sedam mačevalačkih figura ili kolača kojima je dominantno demonstriranje vještine.

Sesardićina moreška

Moreška u inačici Mare Sesardić pozbavila se motivom sfide dok se ostalih mačevalačkih figura skoro i ne dotiče. Mare na ogoljelu scenu postavlja četvero glumaca i jednog plesača, što je zanimljivo s obzirom na to da je sfidu izvukla iz konteksta moreške i oslobodila klasičnoga dramskog zapleta, jer bi odabir plesača u tom slučaju bio primjereniji. Kao najveći promašaj predstave navela bih upravo odustajanje od klasične fabule i ustrajavanje na neprisutnosti Bulina lika na sceni. Dramaturšku okosnicu čini zapravo Bula koja je ujedno povod sukobljavanju interesa i ekstrapolaciji muške moći. Ukidanjem lika Bule ne umanjuje se dominacija maskulinog već se štoviše potencira, a uslijed nemogućnosti uspostavljanja kauzalnih odnosa i nedovoljne unutarnje koherentnosti izostaje prijeko potrebni naboj moreške. Možda dobro mišljeno, ali dokinuto u namjeri, ostavlja mnogo toga nerazjašnjenog i vodi u dvosmislenost. Homoerotičnost već samu po sebi nameće vojni kod, a posebno je čitljiva iz prvih nekoliko scena iz pozicije tijela naslonjena uz drugo tijelo, iz stiliziranih pokreta i nježnih zagrljaja u bitki. Umetnuti tekst futurističkoga manifesta koji u svom prvom dijelu govori o silovanju kao instinktu za produženjem vrste prisutnom u smrtnim situacijama, a u drugom dijelu o želji ratnika za smrću koja bi ga oslobodila toga tereta hrabrosti trebao bi demisti-

ficirati agresiju i dati komentar spolne segregacije, no primijenjeno na muško-muške odnose dovodi čin silovanja i manifestaciju moći u neposrednu vezu i ne postiže željeni efekt.

Manjak antagonista

Nadalje, iz predstave nije vidljivo da se tu radi o dvije zaračene strane i tko s kime ratuje sve do zadnjih scena u kojima se *laćaju* mača. Vidi se tek da se jedan od njih neprestano izdvaja i da predstavlja figuru crnog kralja, što opet pokreće pitanje dosljednosti predlošku. Podizanje mačeva bez čvrstog uporišta u predstavi i stoga bez dubljeg razumijevanja rezultira mlakošću i ne donosi žar borbe. Izostaje onaj ekstatični momenat u kojem je svaki udar mača žestok, iscrpljujući, pun značenja, a istovremeno lagan i okretan, ne vidi se prelamanje sunčevih zraka na oštrici mača i ne čuje se kristalni lom rešetke metala što se savija i puca pod težinom udarca. Moram spomenuti da sam vidjela okrnjenu izvedbu zbog povrede glumca koja je djelovala pomalo nevjerovatno. Čudi me da mačevi nisu otupljeni, ipak je riječ o glumcima koji morešku nisu vježbali petnaestak godina već nekoliko mjeseci, i čudi me da je iz posjekotine šiknula u kratkotrajnom mlazu velika količina svijetlocrvene arterijske krvi, i čudi me da predstava nije prekinuta odmah iako je, sudeći po velikoj mlaki krvi, ozljeda mogla biti opasna. Predstava završava paradoksalnim obratom smiraja i klonuća nakon borbe, gdje se replikama na granici sirovosti i surove duhovitosti pokušava nasilno nametnuti pacifistička ideja koja bi ono viđeno iznegirala. Umjesto toga izgovorene replike zatvaraju ih kao skupinu određenu krutim militantnim kodeksima i ne nude izlaz iz društvene stereotipije. ■

Literatura:

- Ivančan, Ivan, *Narodni običaji korčulanskih kumpanija*, Institut za narodnu umjetnost, Zagreb 1967.
- Ivančan, Ivan, *Narodni plesovi Dalmacije*, I. dio, Institut za narodnu umjetnost, Zagreb 1973.

Jedna minimalizacija i jedan ritual

Zar je samo kulturnim normativom identificiran izvođač u mogućnosti suočiti se s reakcijom publike? Možda je tijelo bez identiteta vrhunac opscenog?

Ivana Ivković

Q sjećate li tremu na ulaznim vratima kazališta? Dok iz mračnog prostora gledališta pratite predstavu koja se odigrava pred vama, dok gledate, slušate, njušite, pitate li se postajate li i sami sudionici umjetničkog procesa?

Umjetničko djelo je osjetljiva tvorevina ovisna o interpretaciji (i samointerpretaciji), a interpretacija je nužno nečija konstrukcija. Bez obzira na svjesne intencije autora djela, ono uvijek priča svoju vlastitu priču, priču koju možemo iščitati u prazninama i suptilnim protuslovljima, u igri osvješćivanja i potiskivanja. Pripisivati jedno, koliko god kompleksno, značenje djelu nasilje je nad njegovim neograničenim interpretativnim potencijalom. Kao gledatelji sudionici smo procesa stalne kreacije i međusobne debate interpretacije, procesa koji možemo usporediti s pisanjem, čitanjem i promišljanjem teksta. Više ne vidimo autora kao jedini izvor značenja. Uostalom, u nizu imena koreografa, redatelja, dramaturga i plesača, tko bi uopće mogao zauzeti tu povlaštenu poziciju? Intertekstualnost, multiplikacija, ciklaža, fuzija – sredstva su postmoderne autorske kreacije. U pluralizmu glasova nema jedne jedine istine. Ona je nepostojeći pojam u svijetu nedokučivih



značenja i neriješivih konflikata među neizbrojivim interpretacijama.

Originalnost?

Najglasnije od svih sudionika ovogodišnjeg Tjedna suvremenog plesa, Jérôme Bel poigrava se kritikom umjetničke produkcije kao originalnog čina, poigrava se pojmom autorstva, identiteta i tijela samog. Na ogoljenoj radnoj pozornici ZKM-a, izvedba predstave koja nosi ime *Jérôme Bel* (igra u igri), svedena je na elemente koji su nužni da bi došlo do komunikacije s gledateljima – pod, zid, jednu žarulju, jednu kredu, jedan ruž za usne i nekoliko tijela. Ali, tijelo je po svojoj prirodi primarno mjesto kulturne intervencije. Definirajući pojedine elemente izvedbe prisutne na sceni (kao i predstavu samu), kategorizirajući ih prepoznatljivim znakom imena, datuma, broja, Jérôme Bel ih smješta u diskurzivni kalup kulturnog koda. Tijelo se zatim riše i briše ne samo ružem, nego i igrom svjetla, razmatraju se njegove granice, ono što ga razlikuje od drugih tijela, njegova prisutnost pred nama gledateljima. Tijelo postaje sredstvo za prijenos informacije bez korištenja izgovorene riječi ili pokreta. Ono se demistificira, ogoljava do proizvoda na diskurziv-

nom i ekonomskom tržištu. Tjelesne tekućine: izlučena mokraćna, znoj, slina te krv koju kroz žile potiskuje srce, simbol života samog, ponovno osvješćuju tijelo kao (također) biološku činjenicu. Tada ogoljenu skupinu tijela, na sceni zamjenjuje osoba, muškarac koji preuzima radnju (pjevanje prepoznatljive pop pjesme) i oznaku identiteta (osobno ime) od izvođača koji izlaze. On je i jedina osoba koja će izaći i nakloniti se na kraju izvedbe. Zar je samo kulturnim normativom identificiran izvođač u mogućnosti suočiti se s reakcijom publike? Možda je tijelo bez identiteta vrhunac opscenog? Do bolne jasnoće simplificiran, *Jérôme Bel* precizno progovara o fetišističkom odnosu današnjeg čovjeka prema "svom" tijelu.

Prelazak na performance

Moreška \SFIDA Studia Mare gradi se na arhetipskim značajkama koje prepoznajemo u tradicionalnom bojnemu plesu s mačevima. Odvrativši pogled od publike, petorica muškaraca unutar pravokutno ograničenog tlocrta čine zatvorenu skupinu. Slijede prizori strategije moći u muškoj zajednici, prizori izmjene pokreta neopterećenog plesnom tehnikom sa stacionarnom dramskom scenom – ritualnost borbe kroz pripreme za boj. Trenirano muško tijelo u uniformi kao odraz unutarnje snage, moralne superiornosti, karaktera i snažnih emocija – stroj jedne ideologije u sudaru dvaju kultura. Homoerotičnost kao dio vojnog koda sublimira se u produktivan rezultat. Zbog odsutnosti žene na sceni ne dolazi do hijerarhije moći muško/ženskih odnosa sve do spomena silovanja, kada žena, točnije žensko tijelo, ulazi u kontekst kao sred-

stvo komunikacije među muškarcima. Nietzscheova žena, kao *odmor ratniku*, povlači za sobom asocijaciju na nauku o vječnom vraćanju i tijek povijesti predodređen golemim krugovima koji se ponavljaju. Predstava doseže vrhunac svoje političnosti. Na kraju se energija razbija u sceni nakon bitke, kada se prazne um i tijelo, a oružje dobiva druge konotacije. Izgubljeni u apsurdu svoje situacije ratnici se okreću gorkom humoru. No tada (radi se o izvedbi u sklopu Tjedna suvremenog plesa) dolazi do prodora privatnog u javno – ozljede jednog od izvođača. Djelo iskazuje svoj neposluš prema autorici, izlazi iz režima treninga, discipline, iz planiranog. Sada vrlo osobna činjenica jednog tijela postaje javni čin. Brišu se granice između performativnog i stvarnog i teatar nehotice postaje *performance*. Tijelo glumca bježi iz društvenokulturnog konstrukta, u ulogu koju mu je biologija namijenila.

Krvavo značenje

I tako krv, tjelesna tekućina koju Jérôme Bel nije prolio, krv ranjenoga, necenzuriranog tijela, ogoljuje i oslobađa od društveno uvjetovane uniformiranosti individualnu osobnost čovjeka na sceni. Na oltaru kazališne pozornice proljeva se fascinantna tekućina koja istovremeno onečišćuje i pročišćava, koja simbolizira sakralno i profano, život i smrt. Iako društvo čini represiju nad agresivnim instinktima čovjeka, s vremena na vrijeme potisnuta energija probija u činu nasilja. Ritualno prolivena krv tada postaje jedini način pročišćenja zajednice od terora nekontroliranog ubijanja, usklađenje odnosa između života i smrti. Uznemirujuća scena – nagost, mokraćna, krv, nasilje, stvarna bol, mogućnost smrti, odnosno trenutak kad nestaje granica između života i umjetnosti, nije korak prema filozofskom preobražaju, već povratak na arhetipske izvore umjetnosti. ■

Butoh – ples u tami

Japanski piktogram za riječ butoh sastoji se od dvaju elemenata: bu = ples i toh = udarac nogom o tlo

Gordana Podvezanec

Izvori

Tradicionalni butoh je ritualni ples seljaka za japanskog festivala žetve. Čvrsto udarajući nogama u tlo nakon žetve, seljaci su na taj način ritualno zabijali bogove plodnosti u tek obranu zemlju, kako bi ona ponovno bila rodna i time slavili ciklus radanja, života i smrti. Butoh je i plesni pokret s kraja pedesetih godina ovog stoljeća. Nastao je kao reakcija protiv uobičajenoga zapadnjačkog, ali i tradicionalnoga japanskog pristupa plesu. Svoje izvorište nalazi i u njemačkom ekspresionizmu, Die Neue Tansu. Tijekom dvadesetih godina 20. stoljeća mnogo je japanskih plesaća u Njemačkoj učilo europski ples. Euritmika Rudolfa Steinera također je dala svoj pečat nastajanju butoha. No, mnogi ga se plesači odriču i prebacuju ga kazališno-dramskom izričaju, dok mu kazalištarci predbacuju prenaplašenu plesnu formu. Sam duh butoh predstave ovisi o izvođaču i gledatelju i njihovu unutarnjem svijetu.

Hibridni ritual

Početak suvremene verzije ovoga čudnog hibrida plesa i drame, odnosno provokativnog rituala morbidne estetike, leži u razumijevanju poslijeratnog Japana. Predratno japansko društvo bilo je sazdan na tradiciji, samozatajnosti, disciplini i mnoštvu minucioznih i zapadnjaku često nerazumljivih običaja, koji su sramotnim ratnim porazom izranjavani i bačeni na koljena, pa isplivali iz svoje bolne (bolesne?) intime. Butoh je nastao kao potreba stvaranja novog štita, ponovno neranjivoga identiteta i novih značenja u društvu koje se teško nosi s porazom. Zato ovaj ples/drama nastaje iz mraka, bolesti, sakatog tijela u kojem pati ranjeni duh; javljanje iz carstva sjena i utvara. Butoh je koreodrama izlječenja. Prikazuje raspad, strah, bol, ono kozmičko, primordijalno, nihilističko, desperatno, groteskno, nasilno, katarzično u svom sadomazohizmu, misteriozno u traženju značenja svakom pokretu disciplinirano i definitivno japansko drukčije.

Prvi stvaratelji

Prva predstava iz godine 1959., pod nazivom Kinjiki izazvala je ogroman skandal. Bio je to kratki performans, bez glazbe, u kome mladić (Yoshito Ono) glumi spolni odnos sa živom kokoši koju na kraju zadavi među svojim preponama. Braća Taviani nisu doduše sjedila u publi-



**TIJELO
PRED PUBLIKOM**



ci, no, **Tatsumi Hijakata** bio je jedan od rijetkih oduševljenih, a ne zgranutih gledatelja te predstave. Bio je ujedno i otac suvremenoga butoha. Gospodin Hijakata nalazio je od tada inspiraciju za svoju umjetnost u pisanju Jeana Geneta, Marquisa de Sadea i kazalištu nasilja Antonina Artauda.

Naziv

Izraz Ankoku butoh (kasnije skraćeno u butoh) znači – Ples tame, a uveo ga je Hijakata. Najbolji način da ga se opiše očima Zapada jest mješavina elemenata tradicionalnoga japanskog teatra, njemačkog ekspresionizma i izražene mimike. Butoh ostavlja za sobom sve uvriježene načine gledanja na tijelo, ples i kazalište. Ostavlja mjesto intuitivnom svijetu plesaća, improvizaciji i gledanju unutarnjim okom. Izvanjske karakteristike ovog teatra su: tijela gotovo gola ili pak odjevena u prnje, obojana bijelim prahom, vrlo polagani pokreti, skvrčeni ili sakati udovi, groteskne grimase boli izgubljenosti i unutarnjeg ponora, a atavističko lice plesaća prosvijetljeno je odgovorom na poznatu zen – budističku koanu (pitanje): *Kakvo je bilo tvoje lice prije tvog rođenja?* Pokreti izvođača također su koreografirani unutarnjim zakonitostima.

Utjecaji

I sam Hijakatin butoh koreografski debut izazvao je strašan skandal. Zatražio je dozvolu slavnoga japanskog pisca Yukia Mishime za obradu romana *Zabranjene boje* kao teme svoje predstave. Izvedba predstave s otvorenom homoseksualnom tematikom užasnula je publiku i *Sveja-*

Butoh je nastao kao potreba stvaranja novog štita, ponovno neranjivoga identiteta i novih značenja u društvu koje se teško nosi s porazom. Zato ovaj ples/drama nastaje iz mraka, bolesti, sakatog tijela u kojem pati ranjeni duh; javljanje iz carstva sjena i utvara

panska udruga za moderni ples promptno je pokrenula hajku (ne "haiku") na koreografa. Službeno je izbačen iz udruge i proglašen *opasnim i štetnim* autorom. Mishima je pak bio oduševljen predstavom, koja je označila početak njihovoga dugog prijateljstva.

U butohu postoji snažan imprint Hiroshime i Nagasakija. Atomska bomba je uništila tkivo japanskog društva te probudila svijest o humanosti. Nemoguće je postalo moguće: potpuno i čisto uništenje. Osjećaj neizrečenog krika, vriska u duši, čest je u mnogih butoh izvedbi. No i flamenco, jazz dance te mo-

derni američki ples također su snažno utjecali na Hijakatu.

Biti pijetao

On je u svome plesnom laboratoriju, sa svojom plesnom trupom, istraživao i pročišćavao svoj neshvaćeni svijet plesa. Plesači su učili improvizirati, slušati unutarnje osjete i umjesto da ponavljaju ili oponašaju kretnje oni su se doslovno poistovjetili s likom koji su predstavljali. "Esencija" butoha leži u tome da plesač prestane biti *ono što jest* te se u potpunosti metamorfizira u *nešto drugo*, po čemu se razlikuje od klasične ideje o plesu gdje plesač svojim tijelom izražava tek emociju ili neku apstraktnu ideju. Poznata je Hijakatina studija kretnji pijetla: *Glavna je zamisao da plesač izbaci sve ljudsko iz sebe i prepusti životinji da zauzme njegovo tijelo i duh. Započnite oponašanjem, no tek kad počnete biti pijetao – uspjeli ste. No isto tako nije važno što ste se transformirali u pijetla, važan je proces transformacije, činjenica da ste se promijenili.* Konačni rezultat pretvorba ili simbolizam nisu dakle srž butoha, već je njegova metodologija u dugotrajnom postupku koji mijenja, koji skida tijelo s pijedestala posvećenja i plesom predstavlja tijelo u svoj njegovoj grotesknoj i *kužnoj*, oku *odvratnoj*, formi, kako bi stavio naglasak na fluidno, nedohvatljivo, promjenjivo, na proces. Ukratko, Hijakata je želio predstaviti ples kao potpuno odricanje moderne zapadnjačke i istočnjačke ideje o važnosti *ljepote tijela*.

Vraćanje unatrag

U predstavi «Možemo li otplesati pejzaž?» (Can we dance a landscape), nisu važni ni gola tijela obojena bijelom bojom, ni razjapljena usta niti kretnje, već postavljanje pitanja o smislu i značenju plesa. Da bi plesači otplesali pejzaž trebali su se osloboditi same konvencionalne ideje o plesu, proširiti se preko nje i osloboditi svoj duh. Butoh je dao plesaćima mogućnost da prošire svoj duh i vrte svoja tijela u njihovo prirodno stanje te ih pomiri s njima samima i svijetom koji ih okružuje. Hijakata je surađivao s još jednim plesnim avangardistom: **Kazuom Ohnom**. Ohno je bio *spiritus movens* butoha u pedesetim, učio je od japanskih, ali i europskih majstora plesa – primjerice od Mary Wigwam. Kazuo Ohno je bio i kršćanin te je u svoja ostvarenja uvijek unosi duh ljubavi, patnje i suosjećanja. Bio je i veliki ljubitelj plesačice Antonie Merce, pa je nakon njezine izvedbe La Argentine i sam poželio postati plesač. Divio se i roli francuskoga glumca Louisa Barraulta u filmu *Djeca raja* Marcela Carnea, čija ga je gluma Pierrota uvela u svijet francuske tradicije pantomime.

Butoh danas

Butoh je za razliku od ostalih tradicionalnih plesnih vrsta, od kojih su No drama ili Kibuki najpoznatiji, postao prilično poznat i prihvaćen širom svijeta. Zbog svojih već navedenih obilježja, butoh se smatra prihvatljivijim zapadnjačkom načinu mišljenja i gledanja – smisao je, naime, sasvim zapadnjački, prenošen fizičkom kretnjom. No, iskustvo prenošeno ovom vrstom plesa mora biti stvarno, potpuno i iskreno. To prisiljava koreografa, umjetnika i publiku da istražuju, otkrivaju, i čak osjećaju zajedno.

Slovenski butoh

Butoh predstava viđena na 18. tjednu suvremenog plesa prenosi upravo takvo gledanje. *Kagami Reflection/A Butoh Dance Creation* Tanje Zgonc zasnovana je na razigravanju jedne ideje koja na razini privatnih asocijacija povezuje i razdvaja i publiku i izvođače i autoricu u procesu duhovnog sažimanja. Puderom napašena tijela izvođača, odjevena tek u krpe oko bedara, kreću se pozornicom stvarajući položajima tijela promjene u scenskom pejzažu. Ovaj pokušaj butoh predstave iz Slovenije mogao je zadovoljiti estetske vizualne zahtjeve publike i upoznati nas sa začudnom te Zapadu ipak "egzotičnim" premisama: s gotovo nepristupačnom tehnikom i njezinim svjetonazorom. ▣

Pokret nije samo pokret

Pet izrazito plesnih koreografija Bronkhorstove povezuje princip šetanja kroz plesne tehnike, pokrete, stilove i razdoblja iz povijesti plesne umjetnosti

Jelena-Iva Nikolić

Pokret je izraz tijela. U početku je možda bio *samo pokret*, kao što je bila i začetnička riječ. Ali kao što se riječ imala potrebu proširiti u rečenici, tako je i tijelo dobilo potrebu izraziti se pokretom. Tog je trenutka pokret prestao biti "samo pokret", dobivši dimenziju značenja, a značenja se mogu iščitavati i interpretirati do beskonačnosti. To nas je naučila sada već postarija Gospođa Postmoderna, krajevi stoljeća, pače tisućljeća, koja su putem učestalih dekonstruiranja i inih eksplozija dovela do raznih hibridizacija, interkulturalija svih vrsta, gotovo neizbježnog korištenja citatnosti. U tom duhu opće *mišungizacije* otplesao se 18. tjeđan suvremenog plesa i na taj način potvrdio tezu o preklapanju izvedbenih umjetnosti i plesa i/ili obrnuto, ugovativši izvođače poput La Ribot i J r me Bela čijem se *neplesnom izrazu* ta preklapanja najjasnije očituju. Poigravanje plesom kao izvedbenim medijem, pa onda i plesnom frazom i *plesno cu*, imali smo prilike naročito naglašeno vidjeti u predstavi *Soul* koreografkinje Truus Bronkhorst.

Retrospektivni ples

Pet izrazito plesnih koreografija Bronkhorstove povezuje princip šetanja kroz plesne tehnike, pokrete, stilove i razdoblja iz povijesti plesne umjetnosti; šetanja dodatno popraćenog eksplisitnom ironijom. Tako je, primjerice, prvom koreografijom tradicionalnog *pas de deuxa* iz klasičnog baleta koreografkinja vrlo uspješno demistificirala ulogu klasične balerine. U tradicionalnom baletnom plesu udvoje *Ona* stoji s podignutim rukama *teţeći prema gore* ili prema nebeski lakom savršenstvu, pogleda uperenog u daljinu. *On* joj prilazi s leđa i neprestano ju podiţe i spušta ne bi li dosegla to savršenstvo i pritom biva njezinim glavnim i *jedini* pomagačem (jer je diţe) ili zaštitnikom (jer je spušta). Kod Truus Bronkhorst muški plesač također prilazi svojem ženskom partneru s leđa (ali plesačica stoji spuštenih ruku i pogleda uperenog prema dolje) i vrlo naglašeno nasilnim i odsje nim pokretima počinje manipulirati tijelom balerine. *Ona* je pretvorena u objekat koji glasnim i sve jačim zapomaganjem uslijed ponavljanja ove plesne fraze podcrtava groteskno svoje uloge u tom plesu agresivnih *golup i a*. On pak svojom širokom plesnom frazom i osvajanjem prostora, poslije sabijanja partnerice u pod, podvlači groteskno uloge mu jaka koji nadmoć ili pobjedu nad *objektom* završava plesom u kolu s ostalim mužjacima, jer se, naime, broj *pas de deuxovaca* vremenom povećava. Povremenim okuplja-



Završnom je koreografijom afričke predstave oslobođen put prema budućnosti u kojoj će nam Svima Biti Bolje i svi ćemo biti "sretni" i plesat ćemo bez obzira na sudbinu afričkog naroda, dramaturšku nedora enost, padanje iz piruete, ples kao ples ili neples, pokret kao pokret ili nešto treće, jer nam se s pozornice smiješe lica koja su svoju predstavu otplesala s guštom i pokušala prenijeti malo rodovske topline

njem te neformalnim ponašanjem plesa a u lijevom kutu pozornice za vrijeme koreografije istaknut je kako njihov, tako i autoričin ironijski odmak prema otplesanoj sekvenci. Varijacije ovog komentara javljaju se tijekom cijele predstave i čine ju nekom vrstom interne zafrkancije. Princip svih koreografija je isti, servira se određeni plesni krajolik (od tradicionalnog, socijalnog do suvremenog plesa), koji se na sceni uspostavlja za gledatelja ponekad iscrpljujućim ponavljanjima plesnih fraza ili određenih motiva i u trenutku recepcijske realizacije naglo prekida i prelazi u novi.

Nasnimljeni pljesak

Takvim je postavljanjem stvari gledatelj uvučen u igru pod nazi-



vom u *potrazi za završetkom nabrajanja*, dok se plesači na sceni sasvim dobro zabavljaju. Kao primjer razdvojenosti gledatelja od izvođača moţe poslužiti i snimka pljeska koja dopire sa zvukovne matrice u offu, tako da simulacija dopire *iz dubine pozornice*, odnosno s druge strane rampe, za vrijeme plesanja jedne od koreografija, bez obzira na manjak pljeska u publici. I bez obzira na pokušaje publike da stvarnim pljeskanjem *okonča show*. Predstava konačno funkcioni a kao *jedinstveni* fenomen poznat kao "od svega pomalo za svakoga". I dovoljno (pre)dugo traje kako bi oni koji žele *ples kao vještinu*, ples kao virtuoznost i stilizaciju pokreta imali prilike vidjeti *sve u jednom*, dok prostora za iščitavanja i tumačenja raznih semantičkih pozadina ionako ima u svakoj od sekvenci.

Petice

Nešto slično mogli smo vidjeti i u predstavi južnoafričke skupine MID (Mophatong Dance Company) koreografa Vincenta Sekwati Mantsoea i Sylvie Magogo Glasser. Sličnost se očituje u korištenju plesa i kao prikazivanja *zabave među izvođačima* bez obzira na različitost kako koreografskih tako i *plesnojezi nih* postupaka. Kompozicijska je sličnost u broju pet: naime pet različitih koreografija koje funkcioniraju kao zasebni dijelovi veće cjeline. Plesna fraza izgrađena je na suvremenoj stilizaciji afričkih tradicionalnih stilova i korištenju plesne tehnike Lestera Hortona, koja se sastoji od *nalijeganja tijela na prostor*, odnosno širokih, rastvorenih pozicija koje tijelo i

pokret čine kvadratičnim, otvorenim, ekspresivnim. Pokret svakog od plesa a teţi *prema van*, prema publici, što se nakon nekog vremena (ova predstava također nema pojam o vremenu!) počelo odražavati i u reakcijama publike. Neke (točnije dvije) od koreografija u kojima izvođači plešu ponukani ritmom i glasovima koje spontano proizvode njihova ponesena tijela "ponijele" su i našu publiku koja je zapljeskala u ritmu. Bilo je i komentara poput: * uj, jako su zgodni, samo ne znam zakaj toľko kri uju?*. Ovakav komentar moţe se protumačiti i kao svojevrsan pomak u iščitavanju plesnog vokabulara, jer glagol *kri ati* itekako moţe u svijesti jednoga starijeg čovjeka (o ko-



TIJELO PRED PUBLIKOM

suvremenog plesa kakvog poznaje europska tradicija. U jednoj od koreografija pojavljuje se i fraza karikiranog *street dancea* i simu-

lacija ulične tučnjave kroz koju se vrlo jasno moţe iščitati posebna afroamerička problematika *krivo sraslog* identiteta. Cijela se predstava moţe svesti na kolektivno prepričavanje; prepričavanje različitih kolektivnih tradicija plesnog iskustva. Samo je u jednoj afro koreografiji duet zamijenio grupu plesa a na sceni, a nema solo izvedbi. Nedostaje i čvrste dramaturške okosnice, pa se predstava u nekim dijelovima gubi u bespotrebim ponavljanjima. No, kako je za prepričavanje povijesti, ljudske sudbine, obićno potrebna evokacija koja je satkana od emocija, tako ova predstava i izvođači vrlo jasno igraju na kartu kolektivne katarze i dijeljenja (industrijski) pročišćenih emocija sa scene publici.  eli li se time pokazati kako smo svi mi samo jedan kolektiv? Potvrđan odgovor dala je druga izvedba predstave u HNK, kada se publika potpuno saţivjela s plesa ima, pristavši na uzajamno pljeskanje, *križanje* i osmjehivanje. Završnom je koreografijom afričke predstave *oslobođen put* prema budućnosti u kojoj će nam Svima Biti Bolje i svi ćemo biti "sretni" i *plesat ćemo bez obzira na sudbinu afričkog naroda, dramaturšku nedora enost, padanje iz piruete, ples kao ples ili neples, pokret kao pokret ili nešto treće, jer nam se s pozornice smiješe lica koja su svoju predstavu otplesala s guštom* i pokušala prenijeti malo rodovske topline. U svakom slučaju zanimljivo, neobavezno i netipično veselo, pogotovo kao izvedbeni predah između u potpunosti različitih cerebralnih i umjereno (ne)plesnih predstava u programskoj *novini* 18. tjeđna suvremenog plesa.  

We are happy family

Međutim, obje se predstave služe plesom i pokretom kao sredstvom ispisivanja točno određene i precizne pozadine. Afrička se predstava poslužila plesom i pokretom da bi ih gotovo narativizirala, budući da prikazuje konkretne povijesne situacije od rituala do ulične tučnjave, odnosno kako bi ispislala uzroke i posljedice kolektivne udvojenosti ili podvojenosti afričkog identiteta. U svim se afričkim koreografijama neprestano smjenjuju tradicionalna i prepoznatljiva (zapadna) *legato* plesna fraza; hibrid fraze klasičnog baleta i

Plesač je – u rušnici*

Kako sa sebe odlijepiti zmijin svlak imena, roda, profesije, klase, nacije, plesачke ili predstavjačke manire?

Lada Čale Feldman

Ma li igdje primjerenijega izvedbenog sjedišta/micališta suvremene teorijske opsesije tijelom od plesa? Eto što tijelo može, kao da nam osobito poručuje suvremeni ples, taj uporni podrivač plesnih klišeja, ustaljenih plesnoprikazbenih okvira, zadanih figura, uhodanih prostornih, partnerskih, ritmičkih odnosa, otimljući usplesana tijela ne samo stereotipnim pozama i položajima, nego čak i zadanoj šutnji, skladnoj poslušnosti glazbenoj podlozi, pa čak i nalogu željezne sinkronizacije ili usavršene "tehnike". Ples se opire, reklo bi se gotovo i sam sebi, iskoračujući u susjedne žanrovske i medijske predjele kako bi do krajnosti propitao mjeru pritiska svojih temeljnih postavki. A jedna od njih, tijelu protivna, a opet i tijelu prirasla, jest i nužnost, suvišnost, dekorativnost ili povijesna oznakovitost kostima.

Labuđi kostim

Na to nas je prva odmah podsjetila Truus Bronkhorst, svojim gorko ljupkim "crnim labudovima" konvencionalnih paperjastih minica na bosonogim izvođačicama koje su suigrači nesmiljeno potezali za prednje pramenje kose. Ako su se one svojim bosim nogama uzvratno frontalno oslanjale na njihova ramena i tako borbeno lišile barem onih mučilačkih baletnih papučica, ti nostalgični fetiši baletnih karijera koje je suvremeni ples prve odbacio kao neizostavne rekvizite-svjedoke klasicističkog plesачkog truda i znoja, onda ih je američka *The Bang Group* humorno natrag vratila, obgrljene poslovičnim tilom njezinih boja, da se najprije uspu u zrak (njihova, naime, predstava *Beatification* započinje trima izvođačicama polegnutima na pod) i međusobno "porazgovore", opsjenarski nužno navješćujući tri plesачke dame u svijetlim hulahupkama: kada se plesači napokon podignu, ništa nije "kako valja" – tek je jedna žena, ostalo su muškarci varljivo zavodljivih nogu, a svi su redom do pola odjeveni u muško odijelo s kravatom, još jednim poremećenim znakom plesачke apartnosti, kojemu na baletnoj pozornici, gdje se traži gipkost rastezljivog trikoa, ne bi naizgled trebalo biti mjesta. Još je tu bilo zamjena rodnih kostimografskih kodova: Jérôme Bel natjerao je dvojicu muškaraca da odjenu bijelu tanušnu haljinu Suzanne Linke, taj možda jedini (pre)nosivi relikv iz njezine osobne mitografske jednodimenzionalnosti, kako bi što "vjerodostojnije" izveli koreografiju s njezinim autorskim potpisom, dok je ženu odjenu u teniske hlače nalik onima André Agassija, pitajući i sebe i nas gdje li se krije jamčevina tog autorstva – u neponovljivom



trenutku teniske ili baletne izvedbe, u tijelu obogotvorenih plesачa-samo-klesača ili u našem (kostimografski induciranom) znanju o sraštenosti njihovih imena, autorstava i tijela?

Kleinov kostim

Jednako mu je poslužila i romantičarska verzija Hamletova kostima, kao autorizacija ne samo tvrdnje "I am Hamlet" nego i uporne, trivijalizirane emblematičnosti jedine njegove planetarno znane rečenice (moram li je navesti?) za sva tjeskobna pitanja ovostranog i onostranog, kazališnog i nekazališnog identiteta. No, kako sa sebe odlijepiti zmijin svlak imena, roda, profesije, klase, nacije, plesачke ili predstavjačke manire? Što ples više osvješćuje svoje povijesne konvencije i žudno se okreće "tijelu kao takvom", ili će na se navući lagane, prozirne bespolne zasune u neutralnoj boji kože, poput plesa Emia Greca, ili će se razodjenuti do donjeg rublja, kao izvođači *Čovjeka-stolca*. Ali jao, kaže Bel, jesmo li doista pobjegli od identifikacijske prisile, kada danas i rublje ima ime – Calvin Klein? I ne samo rublje – čak je i miris, koji se u Belovoj predstavi pri kraju, upravljen publici, raspršuje, nositelj unovčivog copyrighta!

Kostimografija nagosti

Ne preostaje dakle drugo do li – skinuti se do gola. I dok, gotovo posve na to neosjetljivi, mirno gledamo i bjelačka i crnačka gola muška pleća, od nizozemske do južnoafričke trupe – poglavito pak do herojski napetog, a opet skrušeno podjarmljenog trupla njezina koreografa Vincenta Sekwatija Mansoe, čije su solo točke ispravile površan dojam nehajnog egzotizma kompanije u cjelini – i ne pitamo se do koje su mjere zazornost/privačnost golotinje muškog tijela regulirane kontekstom iz kojeg izniču i u kojem se pojav-

ljuju. Kada Sekwati Mansoe ugođuje svoje mišiće za ritam oprečan Satijevim kompozicijama, njegovo je tijelo crnje, kao da posrće pod bičem tajnovite glazbene vježbe pod kojom se svijja, kolebljivo bi li popustilo gimnopedijskoj kadenci. Pa i kada Jérôme Bel i La Ribot do kraja obnaže svoja tijela, umjetnička gesta im nipošto neće biti istovjetna naboja. Daleko od svake potrage za znakovno nezaposjednutom tjelesnom tvarju (kao da se ni ona, bila čak i odbaciva izlučevina, u francuskog autora ne može osloboditi opsesije egotističkom tvorbenošću slova vlastitoga imena), i umjetnik i umjetnica će tim postupkom ogoljivanja posegnuti za samo još jednim označiteljskim okvirom, za tijelom koje uvijek kulja pod svim našim krinkama, modama, riječima; tijelom koje se opsjednuto fotografira, slika i kiparski oblikuje, no kojemu često ne možemo pogledati u oči (otuda crne trake na njegovim neuralgičnim ženskim točkama – grudima i crvenkasto čupavom venerinom brijegu u jednom od "distingviranih komada" La Ribot). Tijelom koje si uz ostalo ni ne želimo priznati da gledamo, osvjetljeni koliko i izvođačica te tako istrgnuti iz zagrljaja anonimnoga gledališnog mraka.

Kostimografija odgurnutog zrcala

Je li se La Ribot odrekla kostima? Nipošto – nemoguće: kada joj je golo tijelo bilo "Na prodaju", zavilo se u krutu i tlačiteljsku mehaniku drvenoga stolca (u ovoj "Žena-stolac" varijanti Indoševe muke i odvrnjeni je mrtvi "partner" imao što reći, zvučnom klackavošću potirući živi organizam pod sobom); kada je htjela zaviknuti s visoko uzdignutom rukom, morala je navući zelenu opravu; kada je htjela proniknuti u "upute za uporabu tijela", izložila ga je gušenju u plastičnom prozirnom

kaputu; kada ga je obukla u Diorovu kreaciju, tjerala ga je da "reflektira, kontemplira i meditira" u roku određenom *štopericom*. Pokušavala je isto tako nadomjescima angelizirati njegovu životinjsku prizemnost. Uopće, kostim je zadobio međuzamjenjivu vremenitost, unutar koje kao da mu golo tijelo prestaje civilizacijski prethoditi, obrnuvši se u željeni i nikad dodirljivi njegov slijed: zajedno s oče-rupanom kokoši, La Ribot je odrješitim trzajem odbacila i poetiku scenskog korporealizma, dočekavši nas već na početku predstave okrenutih leđa, s koturavim okruglim zrcalom ispred sebe, tim nemimoilaznim instrumentom uljepšavanja i samospoznaje, koje je nju i nas povezivalo nedokidivom posredovanošću kazališnih i inih odgođenih odraza. Čak i kad je, obučeno, distingvirano, plesalo, tijelo La Ribot je moglo samo uprizoriti "nesporazum" (jedan od naziva njezinih minijaturnih komada) – nesporazum između sažetih plesачkih komandi, prilike za reprodukciju naređenih kretnji i vlasništva-kontrole: umjetničko vodeće načelo rasprodaje pojedinih izvedbenih sekvenci uglednim galerijama i

Daleko od svake potrage za znakovno nezaposjednutom tjelesnom tvarju postupkom ogoljivanja ćemo posegnuti za samo još jednim označiteljskim okvirom, za tijelom koje uvijek kulja pod svim našim krinkama

osobama, koje vlasnike ovlašćuje da nazoče svakoj izvedbi, krunska je duhovitost ove opore performerice, koja dobro znade da se posjedovati ne može baš ništa, pa ni vlastito, nek-moli tuđe – tijelo.

Etno-kostimografija

No kostim ne mora biti samo ono što nužno štiti, zakriva ili prijanja uz tijelo, kližući ga po društvenoj ljestvici – kostim je metaforički i svaka naslaga na tijelu predstave kojom ona podešava naš pogled i izlaže svoju pripadnost nekoj modi zaštitnoga znaka. Predstava na koju sada mislim je moreška/SFIDA, suvremena koreografija u ruhu drevnog španjolskog, mediteranskog, a onda i "naškog", korčulanskoga mačevnog plesa, inače rado rabljene dekorativne etno-kostimografije suvremenih rituala poput otvaranja Dubrovačkog festivala. Studio Mare u njoj je tragao za ritualizmom muškog tijela, počevši od muško-mušskog družbovanja, osla-

njanja, upiranja, podržavanja i pridržavanja, preko naginjanja, pregibanja i oplitanja o udove, nasjedanja, zgurivanja, izmicanja, skrivanja i iskretanja, do grupiranja u savezništva, izlučivanja žrtve ili vođe, formiranja hijerarhija i lanaca, pa tako i do preciznije uzglobljenih uzajamnih nasrtanja, hrvanja i borbe, uz primjenu pratnju krikova iz oduška ili umora te povremena pogledavanja sa strane, kako bi se provjerio učinak formulaične muškosti, makar i pred pogubljenje. Krenulo je, dakle, vrlo zanimljivo, sa slobodno pretumačenom i pomalo razvučenom moreškantskom "sfidom" i obećavalo progresiju pa kulminaciju u složenom koreogramu moreške, ali ništa od toga. Ne samo da su se pojavila dva suvišna tekstualna umetka, više da prkose plesnoj mučaljivosti negoli da proizvedu kakav kontrapunkt, redundantno potkrepljujući sve pokretom pobudene asocijacije (monolog "ratnika" i uputa za borbu), nego se i konačni bljesak i tupi zvuk mačeva javio tek zakratko sugerirajući odnos ritma, kroka i udarca srodan moreški. Ukinuvši crnim odijelima sa suknjicama kolorističku paradu moreškanata, Mare Sesardić je možda htjela, u duhu gorenavedenih raspri plesa sa samim sobom, ogoliti, usprati svečanostnu dimenziju ovoga rituala, ali je polučila, čini mi se, obrnuti dojam, ukrasivši svoju predstavu nazivom i, shodno tome, dosluhom s toliko kompliciranom smjenom figura da ju je predložak nadvladao. Odsutnost inače ne samo tekstualno nego i plesno-pokretno mučaljivog ženskog lika Bule oko koje se spore Crni i Bijeli, kao i istapanje metafizičkog potencijala njihove koegzistencije, koje moreška postiže smjenom vanjskih i unutarnjih prstenova, naizmjeničnim klecanjima, čučnjima i podizanjima, preciznim prepletom poluokreta i okreta te ubrzanim udarcima pljoštice odozdo i odozgo, reducirali su, doduše, valjda namjerice, konotacijsku atraktivnost čipkaste dinamike lančanoga gibanja, ali su usput i obesmislili sam koreografski poziv moreškantskoj razudjenosti, posluživši se njome kao neizvodivim kičastim dometkom, a ipak pridržavši pravo na probir njezinih (kvazi)arhaičnih sadržaja. Završni antiklimaks obustavljenog pokusa samo je pojačao osjećaj imaginacijske nemoći, a ne, pretpostavljam, željenu svijest o arbitarnosti i pompi ratničkih ceremonijala, kao zadanih scenarija muškog povezništva koje se može izabirati, uvježbavati, nastaviti, ali i djelatno demontirati. Svemu je dodatni okus patetike dalo osvjetljenje, sumorna, ozbiljna lica i, očito namjerice uračunata, mlaka, tromna poslušnost izvođača. No, ne bi li se tome navodno usudnom ritualizmu ipak trebalo malo djelotvornije smijati – onako kako se *The Bang Group* smijala stepu – besprijekorno ga plešući? ☒

* Imao je posebno rubo za svaki sat u danu, pa kako se inače kaže o kralju da se nalazi u vijećnici, tako su o tome caru uvijek govorili: "Car je rušnici!"

(H. C. Andersen)

u prvom licu „

ćemo kavu, a onda se idemo van zabaviti. Rekla sam, ovaj put ja častim jer imam razloga i novaca. U Beču sam dobila nagradu za ka-

Ona je za vrijeme opuštanja s vremena na vrijeme upozoravala – polaganim, tihim i sugestivnim glasom: "Misli dolaze i prolaze,

kaže, "malo skrenula". Tek sad saznam: prije godinu dana imala je operaciju, izvadili su joj maternicu, radi tumora. Prestala joj

mo. Malo po malo doznajem. Njezina bolest je nesreća, žalost. U svijetu izopačenih vrijednosti, čovjeku ispada pristojnije reći da je lud, nego da je nesretan. Predlažem joj da ostavi Nizozemsku, svoj ubogi gradić, posao i muža i vrati se natrag u Zagreb. Kažem, u Zagrebu imaš sve što ti treba, samo budi njegov stanovnik i živjet ćeš. Pa se smijemo, jer nekako se nameće da smo sretni, sa zvučnika dopire muzika Rolling Stonesa, a i pivo nas dodatno mekša i meni se čini da ne postoje strašne stvari, da razočarenje nije ništa, da je patnja grozna utvara, da ne bi bilo čak ni strašno da smo mrtve, da je postojanje i nepostojanje nešto što ne ovisi o nama i da smo mi, na same nas, upecane u borbu, postignuće i poraz.

Nedjelja

Fakofski aperitiv i Beograd na bečki, s kazalištem

Izvadak iz dnevnika

Zorica Radaković

Petak, 20. 4. 2001.

Maja, Dresura, miješano meso

Za koji sat ću se sresti s Majom. Ona je za uskršnje praznike iz Nizozemske doputovala u Zagreb da vidi roditelje i na neki način učvrsti (svoj poljuljani) identitet. Kao mnogi emigranti ona je tamo devedesetih našla utočište od politički inspiriranih poniženja, a koje je trpjela kao kći Srbina i Hrvatice. S Majom sam prijateljevala kasnih osamdesetih.

Malo je naših prijateljica i znаница iz tog razdoblja ostalo u Hrvatskoj, za većinu njih rat je bio pregrub, a Zagreb odveć zastrašujuć da bi u njemu ostale. Mnoge su mi izbljedjele već u sjećanju, ali Maja mi je živa jer me ona potaknula na ulazak u dva svijeta – svijet mačaka i svijet kazališta. Donijela mi je svoju prvu mačku (malu, tigrastu) Violetu i potaknula da napravim svoj prvi tekst za kazalište koji se zvao *Dresura*, a koji je uprizoren 1988. u Studentskom eksperimentalnom kazalištu.

Dresura je bio komad koji govori o zemlji – imaginarnom logoru u kojem se stanovnici dobrovoljno lišavaju (građanske) slobode da bi se mazohistički podredili svom autoritarnom vođi. Tada, prije trinaest godina, dok smo radili na *Dresuri*, više iz umjetničko-komunikacijskog hedonizma nego iz namjere da napravimo nešto zastrašujuće umjetnički važno, ni ona ni ja nismo slutile da će se nešto slično dogoditi stvarno, što će nam naprasno izmijeniti tokove biografije.

Moju biografiju je uvelike određivalo moje, hrvatskom uhu nepoćudno, prezime, što znači da sam imala minimalno pravo na javnost, objavljivanje, a to je za mene značilo i na sam život. A Majina biografija je na prvi pogled izgledala boljom. Izbjegla je omalovažavanja i prijetnje, u Nizozemskoj se zaposlila i udala. Ali cijena je bila velika. Zagrebačka diploma joj nije mnogo vrijedila te je pohađala tečajeve koje raspisuje i financira vlada kako bi zbrinula nekvalificirane radnike i zaposlila ih na neatraktivnim poslovima. Prenošenje dijelova velikih fotokopirnih aparata (teških i do 30 kg) iz jedne prostorije u drugu, osam sati dnevno, zapravo – i nije bio neki naročiti uspjeh. Više od degradirajućeg posla Maju je tištala čežnja za Zagrebom, za preostalim prijateljima i životnom snagom koju je ipak imao milijunski grad u odnosu na njezino novo obitavalište, pasivno poslovno mjestašće bez kulturnih sadržaja, s nekoliko desetaka tisuća stanovnika i nekoliko krčmi u kojima su većinom sa zvučnika odjekivale polke i njemački šlageri.

Maja će doći do mene, popit



zališni tekst (u sklopu natječaja za pisce s područja bivše Jugoslavije), a to trebamo proslaviti.

Želim biti dobre volje i iskreno predana našoj komunikaciji, ali me misli vuku u Novi Sad gdje se održava Festival A književnosti na kojem sam, držim, trebala biti i ja. No, selektori (inače moji dobri znanci), izostavili su me pravdajući se uvođenjem drastičnih kriterija po kojem autor-putnik mora imati svježju knjigu proza. (Dakako, taj je kriterij bio narušen, ali ne u moju korist.). Peče me srdžba zbog iznevjerenog očekivanja, zbog suočenja s krutom, strogom "pravdom". Jasno mi je da me moji osjećaji povrijeđenosti sami preda mnogom razotkrivaju kao slabu, ali ne mogu ih ignorirati. Mislila sam, selektori će uzeti u obzir da sam (uz pet knjiga pjesama plus mnogo objavljenih nepjesničkih tekstova) imala gotovu knjigu proza i da će uvažiti da ja nisam kriva što je izdavač koji ju je trebao objaviti novac za knjigu potrošio u druge svrhe. Nadalje, očekivala sam da ću biti na listi za nastup u Novom Sadu jer sam, između ostalog, cijeli mjesec uoči te dvodnevne priredbe zajedno s Borom, mojim mužem, sudjelovala u pripremama.

Po cijele bogovetne dane nas dvoje nismo radili ništa drugo nego naizmjenično sjedili uz telefone, primali i prenosili informacije kolegama, nervirali se kada bi već obavljani važni dogovor propao, pa onda ispočetka tražili šanse da se šteta na jednom mjestu nadoknadi na drugom, usklađivali podatke s novosadskim organizatorima, itd. A paralelno su razni znatiželjni pisci potaknuti informacijama u novinama zvali od devet ujutro do jedan u noći sa željom da i oni idu, pa ih je trebalo pažljivo odbijati da se ne uvrijede, a to je strahovito iscrpljivalo. Ali, meni, romantičnom pregalniku, to nije bilo teško jer sam živjela za realizaciju u Novom Sadu. Već sam neke znance obavijestila o svom dolasku i oni su se radovali što ćemo se sresti. Na kraju, selektori su mi rekli – oprost, ti ne možeš ići. Nisam na kraju znala jesam li više ljuta na njih (koji indirektno podržavaju grubijansku gestu "mog" izdavača) ili na sebe jer sam se djetinje uljepila u entuzijazam, ideal plemenite stvari.

Čekam Maju i ne prestajem misliti na Festival u Novom Sadu. Da si olakšam frustraciju, u sjećanje prizivam riječi moje nekadašnje instruktore joge.

ne idi za mislima". Dok sam odlazila na jogu divila sam se ostalim vježbačima koji su uspijevali otparivati misli iz glave, meni to baš nije uspijevalo, dok jednog dana nisam rekla: "Dođite misli, sve koje hoćete, izvolite, navalite." One su se tada naljutile i stале. Ali, sada to ne pomaže.

Maja i ja pijemo kavu, zatim kuham novu, pijemo sok, trpamo u sebe kolače, kekse, smoki i

je menstruacija. Ima problema sa štitnjačom. Po noći je budi osjećaj da joj grlo toliko stegnuto da će se ugušiti.

Priljubljujemo se jedna uz drugu kako bismo stale pod jedan kišobran i pod dosadnom kišicom žurimo u provod. Najprije na večeru, u restoran *K Zagorcu*, jer nam je to preko puta *Gavelle*, gdje ćemo poslije gledati Buchnerova *Woyzecka* u režiji Eduarda Milera.

Maja naručuje dva puta miješano meso.

Nemam srca reći joj da sam vegetarijanac jer bi to, procjenjujem, samo pridonijelo njezinoj potištenosti. Jer, čini mi se da u vegetarijanstvu ima nešto elitističko. Biljojedi su, generalno gledajući, stalozemljeni, mirniji, sređniji, a time ipak za nijansu sretniji od ljudi čijim tijelom kolaju stvari svinja, goveda i peradi. Ostajem vegetarijanac u duši i s Majom jedem meso. I to kakvo meso! Čevapi kao guma, kobasice kao da su punjene rigotinom, krmenadle kao šperploče. Jelo zaljevamo Coca-Colom. Jedino Coca-Cola valja.

Hoću platiti račun, ali Maja ne da. Dobro, kažem, onda ja plaćam kazalište.

Gledamo mi *Woyzecka*, gledamo, Maja se gnijezdi. Glavnu ulogu igra Nenad Cvetko koji je imao ulogu u Majinoj i mojoj *Dresuri*. Gledamo. Predstava hoće biti strašno patetična, sve izgleda kao da će se reći, odigrati, zbiti nešto veliko, potresno, ganutljivo, sve neka strašna priprema. Napokon, *Woyzeck* zakolje ženu i ja pomislim, hajde hvala Bogu da se nešto dogodilo od čega dalje može (stvarno) početi igra. I mislim, što je, k vragu trebao uvod od sat vremena? Kad li, glumci se klanjaju, predstava gotova.

Plješćemo, plješće Maja, smije se, plješće i govori: "Za to si ti dala 80 kuna?"

Osjećamo se prevareno. Večeralo smo i bile u kazalištu, a tek je pola devet. I smijemo se tome – meso nije meso, umjetnost – čisti čorak.

Na ulici mlad svijet, djevojke upirlitane, svježje, lijepe kao za modnu reviju. Kafići puni, bučni. U svim lokalima u koje ulazimo gužva i zagušljivo od dima i vrućine koju isijavaju tijela. I ne samo to: letimičan pogled na ljude koji lagano cupkaju u ritmu glasne muzike govori nam da nas dvije ne pripadamo među njih. Tražimo kafić po našoj mjeri pa završavamo na Gornjem gradu, u Tolkinovoj kući. Atmosfera je ugodna i posvaja nas.

Naručujemo pivo, ali kada kobar spusti pred nas čaše i boce s pivom, Maja se naglo uozbilji. "Što je?!", pitam. "Kako sam zaboravila!", prošapta ona ukočenog lica, "Pa ja ne smijem piti! Nikakav alkohol! U kombinaciji s tabletama koje uzimam, mogu skroz poludjeti!"

Pitam je kada je uzela zadnju tabletu i zaključujem da bi, ako odluči da kasnije ne uzme tabletu za spavanje, normalno mogla popiti pivo. To je ohrabri i mi pije-

Zapravo, htjela bih biti sklona engleskim Novim puritancima i njihovim realističnim prozama s temama iz svakodnevnog života i dijeliti mišljenje s mojim Borom koji ih postavlja kao uzor kako bi danas, nakon postmodernizma, trebalo pisati. U nekom smislu se slažem, ali ipak, mislim da je teško premostiti civilizacijski i kulturni jaz koji dijeli nas i Engleze

nekoliko vrsta čipsa, kao da nam je pod grlom bezdan. Razgovaramo o detaljima svega onoga što smo kao najvažnije rekla jedna drugoj prije nekoliko dana, za vrijeme prvoga, kraćeg susreta. Ali, nema strastvenosti, radosti, intrige, nade. Njezin nemir ulazi u mene i potiskuje aktualnu ljutnju. Htjela bih da je barem upola onakva kakva je bila, zabavljam je pričajući joj o stvarima za koje mislim da bi je mogle oraspoložiti, ali nema pravog odjeka. Borim se za raspoloženje, Maja mi je važna, uz nju nisam ni mlada niti stara, uz nju ne postoje važna politička pitanja, uz nju ne postoje jako dobri ili jako loši ljudi, s njom je sve (bilo) nekako uravnoteženo, normalno.

Dok sjedimo za stolom u kuhinji FAK mi prestaje biti važan. Gledam se u njoj, rat nas je izobličio. Maja više ne pije i ne puši nego guta sedative jer je, kako

Mrznja, zavist i – prijateljski glas iz Beograda

Ono što me privlači i pokreće, to nisam ja, moje biće, autentičnost, toga nema u mene. Privlači me tek igra, pretvaranje, laž. ("Istina, dolazi i prolazi, laž ostaje", parafraziram onu rečenicu za opuštanje.) Htjela sam ići u Novi Sad i tamo se pretvarati da sam prozni pisac, i željela sam da mi publika povjeruje, ali selektori nisu željeli pretvaranje i to im zamjeram. FAK sam doživljavala kao festival-čudo koji mami čak i ravnodušne na slušanje i čitanje, životan pokret otpora oficijelnoj, kontroliranoj literaturi, ali sada se od toga trebamo odmoriti.

Zapravo, htjela bih biti sklona engleskim Novim puritancima i njihovim realističnim prozama s temama iz svakodnevnog života i dijeliti mišljenje s mojim Borom koji ih postavlja kao uzor kako bi danas, nakon postmodernizma, trebalo pisati. U nekom smislu se slažem, ali ipak, mislim da je teško premostiti civilizacijski i kulturni jaz koji dijeli nas i Engleze. Jer, hrvatski intelektualac je sudaren s javnim moralom i društvenom zbiljom u kojoj se ne zna što je dobro a što zlo, gdje je zločinac heroj, a građanin margina, pa je – da bi se došlo do fine umjetnosti – potrebno izdiferencirati te polove. Tek nakon humane preobrazbe trebalo bi se očekivati da prozaik minucioznom jednostavnošću napravi priču, na primjer, o tome kako mladić čeka djevojku, a ona ne dođe jer je došlo do nesporazuma u dogovoru.

U svakom slučaju, drago mi je što Boro potiče naše pisce da pišu i nastupaju u duhu svjetske normalnosti iako to nije lako jer živimo u uništenom društvu u kojima se miješaju otpaci prošlosti i natruhe moderne civilizacije.

Umorna sam, puna nezadovoljstva i odbojnosti. Ne volim Hrvatsku jer se u njoj već 12 godina samo govori o istini. A mrzim svaku istinu, jer svaka pretendira da u sebi nosi znanje o dobru i zlu. Mrzim dobro, jer je ono samoljubivo i prijeteće. Mrzim zlo jer povređuje. Mrzim svijet jer se održava svim zlima unatoč, svijet je nastran.

Pretvaram se da volim, poštujem, nadam se, divim, sažalijevam, patim itd. Tobaže, dijelim najrazličitije zajedništvo s ljudima i grupama koje znam i ne znam. Tobaže, raduje me sreća i postignuće drugih.

Kad me netko pita što radim, ja kažem "ništa". "Ništa" je održavanje identiteta. Stvaralaštvo, umjetnost, kreacija – to bi tre-

Legenda o jednom tijelu

Više od senzualne autobiografije, to je autobiografija jednog tijela koje nam Catherine Millet prepušta

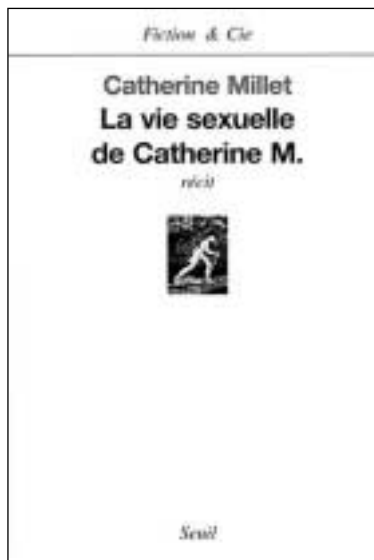
Catherine Millet, *La vie sexuelle de Catherine M.*, Editions Seuil, Pariz, 2001.

Philippe Di Meo

Ona je bez kompleksa i bez predrasuda. Shvatit će je se. Ona je moderna žena koja živi u vremenu "seksualne slobode". Njezin je cilj uživati bez granica. Ona "ljubi", kaže ravnodušno tu i tamo. Sam čin važniji je od okolnosti. Imamo posla s konkretnom, energičnom i odlučnom ženom koja bez okolišanja ide ravno prema cilju.

Vozač kamiona ili čak dva, stari prijatelji, svi joj odgovaraju. *Chez René*, poznati klub u zapadnom predgrađu u kojem su se odvijale orgije, mjesto je privilegiranih igara. Catherine M. tamo je svaki put mogla imati dvadesetak različitih partnera, na primjer. Prava sreća.

Kao djevojčica, Catherine je



bila opsjednuta "brojevima" u vrijeme kada je otkrivala usamljeničke užitke. Na ispovijedi ispričala je o svojoj masturbaciji jednom svećeniku, koji nije prestajao šutjeti. Pomalo zbunjena tom šutnjom, shvatila ju je kao poticaj. Dakle, sve je dopušteno. "Brojevi" su si mogli dati slobodu u obliku partnera i zagrljaja, ništa lakše od toga. Kako bi otklonila svaku slučajnost, ona svoju odjeću odabire prema svojim željama. Dugo nije nosila gaćice ispod hlača, između nje i svijeta muškaraca postojao je samo patentni zatvarač.

Bez kajanja

Catherine M. je mlada moderna žena, koja ne proživljava svoju seksualnost kroz osjećaj krivice ili transgresije. Prema tim dvama tradicionalnim pokretačima zapadnoga erotskog romana osjeća samo prezir. To nije njezin cilj. Konačno, ona nam prepušta svoje priznanje i živi vrijeme seksualnog oslobođenja bez ikakva kajanja. Užasi zabranjenog i razradene insce-

nacije nisu je promijenile.

Njezina priča, bez ustupaka i rijetko otvorena, posebno je koncentrirana na dobro fun-

netnuti neku paradoksalnu transgresiju. Jer se sirovost ne rimuje nužno s nagost. Catherine M., iako minuciozna i pre-

balo biti iznad uvjetovanog identiteta.

Podižem telefonsku slušalicu.

Na telefonu je Milena Marković, mlada dramska spisateljica iz Beograda, koja je u Beču također dobila nagradu za tekst. Pravim se da sam se silno razveselila što je čujem i hinjenom prijateljskom znatiželjom pitam je kada će premijera njezina komada u Jugoslovenskom dramskom pozorištu, to jest u sceni *Stupica*, onome što je od tog kazališta ostalo nakon požara.

– U četvrtak – veli ona i nastavlja – Moraš da dođeš....

Najradije bih je poslala k vragu jer mrzim nju i beogradske kazalištarce koji su tako brzo zasukali svoje kulturne rukave i njoj, balavici (rođenoj '74.), postavili komad, dok ja koja imam 37 godina i živim u jednoj naprednijoj i kulturnijoj zemlji još moram oho-ho čekati da bi mi tekst zaživio u *Kazalištu mladih*, svjesna da se ni to ne bi dogodilo da na njegovu čelu nije Slobodan Šnajder koji je moju *Susjedu* uvrstio u repertoar iz svoje kulturne i umjetničke nastranosti, odabravši tekst radi teksta, bez obzira na to što nisam kuma njegovu djetetu ili nešto tome slično.

Mrzim Milenin tekst *Paviljoni* koji u tarantinovsko-balkanskoj maniri govori o ljudima s ruba društva, kriminalu i socijalnoj tjeskobi. Milena je uspjela napraviti gotovo dokumentarističkom dosljednošću iako sama pripada građanskom intelektualnom sloju. Zavidim joj što se uspijeva igrati, usmjereno maštati. Ipak, zajedno smo provele tri (intenzivna) dana u Beču prilikom dodjeljivanja nagrada bečkog kazališta M. b. H. – i osjećam da smo prijateljice. Kako da prijateljici ne odem na premijeru? Osim toga, stare prijateljice mi je progutao svijet, a sad dolazi novo vrijeme koje me zblizava s novim, neuništenim ljudima.

Kada kažem "mrzim", to znači, "volim nervozno".

– Doći ću – kažem Mileni i zamišljam kako bi bilo dobro kada bi tamo došli i ostali bečki laureati, da proslavimo.

Ponedjeljak, 23. 4. 2001.

Kajem se što sam bila nesretna i mrzila

Boro mi dolazi s puta. Veli, bilo je izvrsno u Novom Sadu, publika je bila oduševljena, pisci također.

– A ja idem u Beograd – kažem.

On se iznenadi i ja mu ispričam kako i zašto. A on, jer nije razvio mržnju kao ja, veseli se. Sutra će potegnuti svoje veze da bih što prije dobila potrebnu vizu u jugoslavenskoj ambasadi. Skoro da se stidim koliko je on plemenit za razliku od mene koja sam katkad pretjerano sitničava. Po tko zna koji put dajem si riječ da me neće boljeti ako me netko ignorira ili mu se ne sviđa moja literatura. Napokon, sami tekstovi su bića (za nekog vidljiva, a za nekog nevidljiva) koji imaju svoju snagu, i puteve.

Četvrtak, 26. 4. 2001.

Putovanje u Beograd, Milenina premijera

Na Glavnom kolodvoru – vlak za zemlju koja je identificirana "Jugoslavija = Srbija = Slobodan Milošević = nacionalisti = četnici

= zlo." Ja, koja sam biološki Hrvatica, a po opredjeljenju anacionalna, ne identificiram se s tim obrascem. Ideologije se, na žalost, postavljaju kao vlasnici stvarnosti i stoga je unekoliko lakše onima koji podliježu ideologiji jer im se čine da vide i da su orijentirani u svijetu oko sebe. Za razliku od njih ja težim za jasnoćom i trudim se nadići zamke iluzija, a isto tako istrgnuti se iz iluzija koje drugi imaju o meni. A iluzija je počesto sljedeća: Zorica Radaković (književnica)? Ona je supruga Borivoja Radakovića. I ona – što god pisala, što god radila jest tek supruga istaknute osobe.

Zato se veselim putu u Beograd, idem samostalno, bez muža, bez FAK-a, srest ću se s kazališnim ljudima koji nemaju nikakve veze s njim i bit ću ja, ono što jesam.

– I ovaj vagon ide za Beograd? – pitam konduktera.

On me uputi da prijedem u prednji jer će ovaj u kojem sjedim biti odvojen u Vinkovcima.

Kasnije on dolazi vidjeti jesam li se dobro smjestila. Dosadno mu je, hoće pričati. Bio je Dragovoljac domovinskog rata, i ne bi, kaže, nikad išao u Beograd, ali nema ništa protiv putnika koji idu tamo. Hadezeova retorika! Najradije bi sve nas koji idemo u Jugoslaviju pocmekao. Onda veli da je bio u Šidu gdje je predavao vlak srbijanskom vlakopratom osoblju, i da ga je bilo strah kada mu je kolega pred srbijanskim kolegom izustio da je bio dragovoljac. A onda, kaže, srbijanski kondukter veli: "Pa šta, i ja sam bio."

Beograd, dan. Ključa životom kao Hong Kong, vreva i snaga unatoč bijedi jednostavno opijaju. Senzibilitetom koji sam (donekle) razvila u yogi osjećam snažnu šakti. Moja iscrpljenost potpuno nestaje.

Dok sam se raspemila i spremila za kazalište – primjećujem – kasnim.

Ulazim u taksu i kažem vozaču da požuri.

Da je i u trostruko boljem stanju, taj automobil u Zagrebu ne bi zadovoljio ni najminimalnije norme tehničkog pregleda. Drndanje kola prigušuju hrvatski zabavnjaci s neke radijske stanice. Vanna, Doris Dragović, Mišo Kovač, Jura Stublić, čak i Tajči. Ne podilaze me nikakvi osjećaji poput "Zamisli, pa ja ovdje!" ili "Ah, zašto je sve to trebalo kad...?" FAK mi nije ni u primisli, na Maju i njezinu patnju sam zaboravila sasvim. Zagreb za mene postoji tek kao fiksna birokratska činjenica. Osjećam, nemam nikakvih osjećaja, imam samo brigu hoću li stići na vrijeme. Opet, da nije bilo rata i ratnog rasula, ne bi bilo ove bečke veze da nas spoji, mene i Milenu i ostale kazališne ljude.

Milena stoji pred ulazom u dvoranu. Tako je lijepo dotjerana u crnoj plišanoj haljini i dječakoj frizuri da je u prvi mah jedva prepoznajem. (U Beču je imala potpuno drukčiji imidž.)

– Pa, gde si ti? – pita me zabrinuto i nervozno.

– Evo... – kažem i ulazim.

Čini mi se da je prazno još jedino moje mjesto. Na sceni – napetost pred početak. U gledalištu je tiho. Sjedam i primjećujem Johannu Tomek, direktoricu bečkog kazališta M. b. H., pa u poluraku stisnemo obje ruke jedna drugoj i kratko se poljubimo, zatim ugledam i Beate Schneider, dramaturginju i mahnem joj. Onda se tišina produbi, ja osjetim da sam sretna, i predstava počne. ☐

kcioniranje izvedbenih tehnika. Nije škrt na pikantnim detaljima: muškarac odostraga ili žena ispod, uvijek treba biti spreman. Ona jasno kaže da je za obavljanje dobrog felatna potrebno znati podići usnice na zube, na primjer; to je umijeće u kojem je ona stručnjak. Taj ton bez kompleksa i bez susretljivosti, neutralan jednako kao i neka parnica ili neko minimalističko djelo, podsjeća na jedno drugo skandalozno priznanje – anonimno djelo *My secret life*. No, nismo u 19. stoljeću i Catherine M. nije muškarac. Drugo vrijeme, drugi spol, drugi običaji. Suprotno anonimnom djelu, griznja savjesti Catherinei M. nije jača strana. Ona ide još dalje od nepročišćene Anaïs Nin.

Dakle, je li njezina priča erotska? O tome se može raspravljati u beskraj, jer su ritualizacija, transgresija i fetišizam potpuno odsutni iz te autobiografije. Više od senzualne autobiografije jedne žene, ovo je autobiografija jednog tijela koje otkrivamo. U tom smislu *La vie sexuelle de Catherine M.* predstavlja velik prekid u povijesti žanra. Catherine nije žrtva nego glumica koja se odlučila za produženi niz užitaka. Nikakva neobična sramota ne može poremetiti kotačice u dobro podmazanu mehanizmu, efikasnom i posebno "produktivnom".

Što ona osjeća

Zauzvrat, fantazije su jasno raširene. Catherine nam jedva povjerava da je maštala o penetraciji u podzemnoj željeznici. Nalazimo li se tada pred erotskom pričom bez transgresije?

U tom zauzetom stavu iznimne sirovosti možemo odgo-

cizna u opisu svojih položaja od naprijed i odostraga, potpuno šuti o psihološkim učincima njezine bogate seksualnosti. Ne izbija nikakav osjećaj. Što ona osjeća? O tome nam ništa ne govori.

Isto tako, izloženi smo paradoksalnom sramu. On se ne odnosi više na spolnu aktivnost, iskreno i bogato prikazano, nego na intimnost proživljenoga, toliko osobnu da je oštro ušutkana. Ta enigma ne oduzima ništa od njezine priče. Ona povećava njezinu tajnovitost. Bi li transgresija zaista nestala iz priče bez dopuštenja Catherine M.? Svakako, ako uzmemo kao jedinicu mjere klasike žanra: Sadea i Bataillea, na primjer. Zasi-gurno ne, ako transgresiju shvatimo onakvom kakva ona jest. Kao i zabranjeno, i transgresija se u potpunosti izmijenila. Današnja transgresija sastoji se od iznošenja privatnog u javnost. I to zato kako bi, čini se, specifičnosti dvaju registara bile nediferencirane.

Catherine M. nije odsutna iz svoje priče, ona se predstavlja svojim organima. To nas podsjeća na Deleuza, Guattarija i na pojam tijela-stroja. Možda je u tome "revolucija". Zar nam Catherine ne kaže da su glavni likovi "guza, sise, pica, pimpek". Daleko smo od bezazlenih kreštavih eufemizama Diderotovih *Bijoux indiscrets*. ☐

(odlomak kritike objavljene u *Magazine littéraire*, br. 398, svibanj 2001.)

*S francuskoga prevela
Nataša Polgar*

Vjekoslav Vierda, direktor Zavoda za obnovu Dubrovnika

Ljepota je samo deset posto

Političari koji pozdrave sudionike seminara o turizmu tvrde da je to naš put, svi govornici tvrde da je to naš put, zaključci su da je to naš put i onda taj put ne ide dalje

Grozdana Cvitan

Čini se nepotrebnim pitati direktora Zavoda za obnovu Dubrovnika zašto se bavi temom kulturnog turizma, ali je moguće pitati od kada to radi.

– Za temu kulturnog turizma počeo sam se zanimati gledajući ljude koji su na razini hrvatskog turizma odgovorni ili barem mogu postavljati trendove u turizmu. Osjetio sam njihovu impresioniranost temom kulturnog turizma, koja se često vidi kao generalni ključ za razvoj turizma u povijesnim gradovima. Kao čovjeka koji se bavi obnovom grada i čija je ustanova izravno vezana za uspješnost turizma, zanimalo me koliko to vrijedi u egzaktnim podacima, koliko je važno i funkcionira li na takav način da je takoreći rješenje problema, kako se često paušalno zna govoriti. Stjecajem okolnosti svog posla i suradnje s UNESCO-ovim komisijama, sa stručno-savjetodavnim povjerenstvom za obnovu Dubrovnika i s bivšim kolegama iz turizma, s kolegama iz Zavoda proveo sam istraživanje o Dubrovniku kao destinaciji kulturnog turizma. Ustvrdili smo da Dubrovnik doista odgovara toj slici i da ga tako predstavljaju i turistički radnici i stručnjaci koji se time bave, ali isključivo kao potencijal.

Atrofija masovnog turizma

Mogućnosti hrvatske obale neosporne su sa čistom obalom i morem, očuvanom baštinom, zdravom hranom, ali sve to u većinom nije rezultat svjesne i promišljene politike razvoja i kulture i turizma nego rezultat okolnosti, točnije nemogućnosti realizacije raznih tzv. petogodišnjih planova koje smo u bližoj i daljoj prošlosti imali. Jer tamo gdje su tadašnje ideje razvoja realizirane, posebice na moru, (što je moguće vidjeti u Riječkom i Kaštelanskom zaljevu) to je tragično. Zato je istina da smo najbolje prošli ondje gdje nismo imali novaca za intervenciju. I to je trenutno naš resurs.

Naš drugi resurs, za kojeg nismo mnogo zaslužni, je baština koja postaje sve atraktivnija turistima. Naime, masovni se turizam doveo do atrofije, više ne može dovoljno zarađivati i stoga sada traži *diferentiu specificu*, a to je baština i sad opet dobro stojimo jer imamo neaktivirane i nerealizirane resurse, a svjetski trendovi nam idu na ruku. Zagađenje bukom, pretjerani promet i slične pojave u mjestima velike koncentracije masovnog turizma prema nama je neusporedivo. Naše gužve uspoređene s njihovima rezultat su nerazvijene infrastrukture, ali ne i stvarne gužve. Uz nezagađen okoliš u širem smislu imamo i očuvanu baštinu koja je to ostala samo zahvaljujući tomu što imamo nevjerovatno kompliciranu proceduru kod intervencija na baštini i u pravilu potpuno neriješeno imovinsko-pravno stanje. Osim toga, i nevjerovatna impresioniranost mastodontskim hotelima odgodila je devastaciju postojećih mjesta i stvarala nove centre i novu koncentraciju oko tih turističkih naselja. U takvom razvoju naši povijesni centri ostali su uspravani i nede-

vastirani. Da je tada moda bila drukčija, mi ih danas ne bismo imali.

Sad nam dakle dva trenda pušu u jedra, a suočeni s tržišnom ekonomijom ljudi poči-



nju shvaćati da se bolje može zaraditi u malom, specifičnom hotelskom objektu s lokalnim štihom. Ne možemo parirati turizmu masovnog tipa kakav nude Turska ili Španjolska. Za to danas nemamo ni snage, ali niti potrebe. Naša infrastruktura to ne dopušta jer nismo simbol šoping-turizma niti pojam masovnog turizma, a nemamo ni novaca za ono što zovemo izvedene atrakcije. To su atrakcije koje turistima stvaraju ugodaj kojim se zamjenjuje sve ono čega u nekom mjestu nema, a što uključuje izmišljanje kojekakvih mega-događaja i kreiranih atrakcija na mjestima koja nemaju više-manje ništa. Kad se takva destinacija istroši prelazi se na drugu, gledajući kako stoje stvari u modi, trendu.

Protiv izolacije

Je li Dubrovniku trebao mega-događaj Nove godine?

– Doček Nove godine hvalim iz nekoliko razloga. Taj događaj je tipičan primjer koji pokazuje da je točna teorija da ništa ne privlači samo od sebe i da danas morate imati marketinšku akciju za sve. Stradanje je postojao oduvijek, pa i za doček Nove godine, ali se uspio etablirati kao in mjesto tek nakon takva mega-događaja. Međutim, to pokazuje i da je moguće kontrolirati turističko kretanje te da ne treba biti ovisan o stereotipu da prvi turisti pobjegnu s prvim kišama, a dođu s prvim sunčanim danima. Događaj Nove godine pokazuje i najtvrdokornijima da se možemo, uvjetno rečeno, igrati s događajima u pravcu formiranja sezone u vremenskom i prostornom smislu kako želimo.

Što nam treba da bi uspješnije kreirali sezonu?

– Ponajprije nam treba organizacija. Još teško ostvarujemo i međusektorsku suradnju, a kamoli široku suradnju od ministarstva do lokalne samouprave. Postoji mnogo dobrih obrazloženja zašto je tako i razumijem ljude iz turizma koji se bore za preživljavanje i za to da ne padnu u stečaj. Ti ljudi s jedne strane nemaju vremena, ali s druge popločavaju put u pakao. I kulturne institucije imaju svoja dobra obrazloženja za sadašnje stanje, ali to ih istodobno vodi u siromaštvo, opadajuće kvalitete, izolaciju. Očita je potreba organizacije i to ne one *ad hoc* u kojoj smo dobri, nego organizacija koja trajno funkcionira. Stvorimo li organizaciju, u njoj trebamo osigurati i vezu s tržištima kojima težimo.

Festival u duhu

Mega-događaj, ali i ukupni kulturni turizam počinje imati smisao ako donosi novce. Prijatelj sam teze da je turizam, kolikogod bio sociološki, politički, demografski, moralni i svaki drugi fenomen, ponajprije ekonomska činjenica. Dakle, turizam koji ne nosi novce nije turizam. Novcima u konačnici mora završiti i kulturni turizam. Ako vam za mega-događaj trebaju druga sredstva financiranja onda je to događaj radi samog sebe i pripada drugoj vrsti organizacije: pravimo sami sebi drugoj feštu. Zašto da ne?! Ali, ona tada više nije u funkciji turizma.

Kako, za razliku od takvih događaja, oc-

jenjivati Dubrovački ljetni festival i takvu vrstu kulture i turizma?

– To je nešto drugo. Festival utječe na imidž destinacije, koji se stvara, između ostalog, i predstavama Hamleta, ali i tako što njeguje i buduću publiku, ljude koji će dugoročnije

dolaziti. Da bi znali koliki je stvarni udjel Festivala u ostvarivanju izravnih turističkih efekata trebali bi imati neke parametre kojima bi bilo moguće to izmjeriti.

Je li to moguće i korisno napraviti?

– Nije. Svim hrvatskim ljetnim festivalima potrebna je redefinicija njihova mjesta u ukupnoj turističkoj ponudi. Ona se apsolutizira, i ovisno s kojih se pozicija polazi uloga festivala pokazuje se puno većom ili se minorizira. Iskreno govoreći, Dubrovnik uvijek može ljeti biti pun imao festival ili ne, ali tada bi trebalo uzeti u obzir je li Dubrovnik zbog festivala pun i u lipnju, jer su ljudi čitali ili čuli da festival postoji i da je u njega ugrađen ukupni duh Dubrovnika. Za imidž turističkog grada festival je koristan, a pogotovo festival kao što je dubrovački, koji traje već pedeset godina.

Međutim, taj festival mora biti prepoznat od subjekata turizma, tako da on ne bude koristan samo tih mjesec i pol dana, koliko traje. Iz činjenice da ga oni ne podržavaju dovoljno stvara se fenomen da sami hotelijeri ili turistički radnici više nisu uvjereni da je taj festival prava stvar. Oni mogu biti u krivu, vjerojatno i jesu, ali u svakom slučaju trebalo bi na strani kulture zazvoniti za zabunu i najmanje što se može napraviti jest porazgovarati međusobno o tome što kultura i biznis jedni od drugih očekuju. Umjesto toga, išli smo s nekonfliktnim rješenjem, odnosno upumpavali smo proračunski novac i to može funkcionirati vječno.

Uniformna ponuda

Činjenica je da Festival iz godine u godinu treba sve veću pomoć, iako nitko ne dvoji o njegovoj važnosti za turistički imidž Dubrovnika. Dakle, kratki spoj postoji i treba ga otkloniti. Ne znam što treba modificirati, imam nekih ideja o tome, ali mislim da se taj razgovor o međusobnosti mora dogoditi.

S druge strane, festival u Dubrovniku postao je i simbol grada. Dubrovčanima je, iako bi se neki mogli uvrijediti, noć otvaranja Festivala važna koliko i Festa svetoga Vlaha. To je kulturna, sociološka, politička i svaka druga činjenica. Tako je manifestacija pretvorena u simbol i ako taj simbol želimo imati radi sebe onda je to jedno, a ako je i u funkciji turizma tada je to potpuno druga stvar.

Kad kažete da bi se neki mogli uvrijediti, možda treba dodati na obje strane. Jer ne bi svi turisti bili jednoglasni u tome koja im je festa važnija. Razni ljudi – razni izbori. Koliko se o tome misli u kulturnoj ponudi u turizmu?

– U turizmu moramo biti svjesni različitosti publike. U istraživanju provedenom prije tri godine o tome je li Dubrovnik grad kulturnog turizma, u dijelu koji se odnosio na selektivnu ponudu bilo je pitanje: *Što vas smeta?* Vrlo visoko bila je pozicionirana zamjerka da Dubrovnik ima limitiran izbor turističkih vodiča. Kad sam to rekao nekim ljudima koji bi o tome trebali skrbiti, rekli su: *Pa, imamo vodiča.* Još uvijek doživljavamo turističku publiku kao kompaktni blok, međutim publika je različita i tako treba i postupiti. Uzimimo primjer londonskih vodiča: barem njih četrdesetak vodi vas po Londonu od mjesta gdje je bio aktivan Jack Trbosjek do vodiča o tragedijama grada, viktorijanskom Londonu, najboljim muzejima itd. Dakle, mi još nismo ni svjesni koliko uniformnom ponudom pokazujemo nepoznavanje različitosti naših gostiju.

Obnovljiv identitet

Kako biste ocijenili važne teoretske poruke ili praktične primjere stranih stručnjaka na skupu Kultura: Pokretačka snaga razvitka urbanog turizma?

– Empirija pokazuje da nikad ne možete postati velesila u turizmu ako niste u stanju i primati i davati goste. Štoviše, velesile tu-

TEMA,

TURIZAM I KULTURA

rizma stigle su u fazu kad stari model više ne ostvaruje nekadašnje profite. A kao ljudi koji imaju iskustvo osjećaju da tranzicijske zemlje srljaju u ponavljanje za njih završene priče. Nama je još ideal ponoviti njihovu priču, dok oni smatraju da je pošteno prema drugima reći da stjecajem okolnosti sačuvani turistički resursi (a to su danas u Europi prostori jugoistoka) ne trebaju ponavljati samorazarajuću logiku koja je vladala na počecima masovnog turizma. Njihovo nastojanje vidim i kao pomoć da i mi počnemo misliti korak iza, jer ako taj korak promislite, a ne doživite, može vas stajati mnogo manje. Njihov interes može biti različit: na znanstvenom nivou on je kolegijalan, a može biti sebičan u pozitivnom smislu da žele da ipak ono što je ostalo sačuvano bude spašeno od propadanja kad to već na nekim drugim mjestima nije uspjelo.

S druge strane, oni pokušavaju ukazati na one vrste turizma koje donose efekte kojih mi ovdje nismo toliko svjesni koliko oni koji prakticiraju. Oni mogu nama izvršiti i transfer *now how*, ali ne vulgarno, kako reče jedna sudionica da bi trebali dobiti recepte, nego da otvore okvire za istraživanje problema. Turizam možda najmanje trpi potpunu aplikaciju drugih modela na lokalnu situaciju. Želimo li da turizam funkcionira moramo sami, potaknuti nekim općim i poznatim razmišljanjima, inicijativama i dosegima znanosti na tom području, pronaći način koji će osigurati da nam turizam ne proguta kulturu na način da se nekritički podvrgnemo idejama stranih kultura misleći da je to ono zbog čega dolaze gosti.

Isto tako, ne smijemo pasti u autarhiju tipa: mi po svome, pa što bilo na svijetu. Moramo osigurati ono što se danas zove održivi razvoj, a što znači uključivanje u turističke trendove na način da u tome zaradimo i da zarada bude veća od eventualnih šteta (i kratkoročnih i dugoročnih). Sve što smo ubacili u turizam mora biti obnovljivo, a to ne znači samo da kad jednom odstranimo hotel koji je odradio svoj vijek možemo posaditi masline nego i da naš identitet bude obnovljiv, da prepoznamo sami sebe i kad turizma ne bude ili se on transformira ili se mi transformiramo u nešto treće. To bi trebalo biti ideja i stoga su nam inozemni stručnjaci sa svojim iskustvima dragocjeni.

Zakopano blago

Mnoge pritužbe često završavaju na našem mentalitetu. Ima li razloga za tragično sbrtačanje tog mentaliteta?

– Gajim pozitivna osjećanja prema našim sposobnostima iako stvarnost ponekad dovodi u iskušenje i na pomisao da sam u krivu. U mnogočemu smo spremni prihvaćati svoju ulogu kotačića u sustavu ako je taj sustav postavio netko drugi, ali još nismo spremni ići u fazu izgradnje nove organizacije. Ono što nismo spremni graditi, a svi smo svjesni da nedostaci postoje, prikazujemo kao pitanje mentaliteta. Međutim, to je pitanje globalnog okvira koji sebi moramo postaviti, ali ne u fazi deklaratornog pitanja. Početak i kraj svakog seminara ostavlja idiličan dojam. Političari koji pozdrave sudionike seminara o turizmu tvrde da je to naš put, svi govornici tvrde da je to naš put, zaključci su da je to naš put i onda taj put ne ide dalje. U načelnom pogledu postizemo opći konsenzus u dijelu koji nas zanima. Sad je pitanje uspostave organizacije koja ide u pravcu zadanih ciljeva. Tu susrećemo činjenicu da ljudi bolje nego bi očekivali sami sebe prepoznaju kao neodgovarajuće proiciranim sustavu i onda mu se suprotstavljaju. Na obje strane. Postoji mnogo ljudi i u kulturi i u turizmu koji su zalutali u ta područ-

Vjekoslav Vierda rođen je u Dubrovniku 1955. godine. Diplomirao je pravo, završio poslijediplomski studij na Fakultetu za turistički i hotelski menadžment i turizam u Opatiji. Nakon različitih poslova u graditeljstvu i turizmu sada je ravnatelj (osmu godinu) Zavoda za obnovu Dubrovnika, javne ustanove u sklopu Ministarstva kulture. ☒

Građanski pisac

Kad već govorimo o autobiografiji, zamolio bih vas za pokušaj neke vrste autodefinicije vašega

ževnošću. Nije moguće snimiti film, a da prije toga netko za njega nije napisao scenarij. Roman smatram pogodnijim zato što u njemu nalazimo osjećaje koje je čovjek u stanju osjetiti, dok je esejistika hladna, ona samo opisuje.

saznao što točno radi, kada je slobodna, kakav je njezin odnos sa šefom, sve ono što će na kraju pridodati uvjerljivosti knjige.

Objavili ste i dva neobična rječnika – Rječnik Milana i Rječnik osjećaja. Što vas je navelo da povijest jednoga grada ili zamršen fenomen poput osjećaja predstavite u formi rječnika, umjesto, primjerice, nekim novim romanom?

– Prije svega, zbog izravnijeg kontakta čitatelja s gradom. Kada je grada složena po abecednom redu čitatelj odmah može naći ono što ga zanima. Na primjer, da bih saznao kada je izgrađena katedrala u Milanu moram prelistati mnoštvo stranica neke enciklopedije, dok je u rječniku dovoljno potražiti pod slovom D, kao Duomo. To je nešto što sam i sâm otkrio upravo tražeći neke podatke o Duomu po knjigama koje su me stalno upućivale na neke nove knjige, i tako unedogled. To se ne događa u rječniku gdje odmah možete pronaći ono što vam je potrebno. Što se tiče *Rječnika osjećaja*, naslov je možda ponešto neprimjeren, jer se ne radi o pravom rječniku, iako sam i ovdje građu složio po abecednom redu. Bolji naslov od *Rječnik osjećaja* možda bi bio *Rječnik ljudskih vrlina i poroka*, gdje zapravo poroci prevladavaju nad vrlinama. Primjerice, tu su škrtost, ljubomora, lijenost i to onako kako su do sada bili interpretirani u prošlosti, jer nije točno da su osjećaji uvijek isti, vječni, oni se mijenjaju kako se mijenja društvo. Nekad su iz ljubomore muškarci ubijali nevjerne žene, danas to, na sreću, ipak ne čine toliko često. Ovim rječnicima bi se mogli služiti ponajviše mladi, znatiželjni da saznaju kako se razmišljalo u prošlosti. Što se tiče forme, za rječnik sam se odlučio i zbog pitanja izbora odgovarajuće vrste jezika. Jezik esejistike je hladan, deskriptivan, dok bi bilo mnogo teže ostvariti ono što sam želio jezikom pripovijedanja, u kojem prevladavaju toplina i osjećaji.

Osjećaji i događaji

Prilikom objavljivanja Rječnika osjećaja napisali ste kako su osnovni materijal pripovjedača osjećaji, a ne događaji. Možete li to malo prokomentirati?

– Kad čitam neki roman, želim u događajima prepoznati emocionalnu reakciju protagonista i zatim je usporediti sa svojom. To je zadaća pripovjedača, predstaviti događaje na način da se iz njih mogu razaznati reakcije protagonista. Čitam neku priču ne zato da bih saznao kako će završiti, to možda već i znam, ako se pripovjeda o nekom povijesnom događaju, već želim saznati što osjećaju protagonisti, na što ih autor navodi da osjećaju. Zatim njihove osjećaje uspoređujem s onim što sam osjetio prilikom čitanja.

Uskoro će se kod nas pojaviti antologija nove talijanske pripovijetke. Pratite li nove talijanske pripovjedače? Što mislite o novoj talijanskoj prozi?

– Pratim nove talijanske pripovjedače, radi se o takozvanim «novim kanibalima». Smatram ih poprilično naivnima. No, postoji jedan suvremeni pisac koji mi je vrlo interesantan, koji, doduše, ne pripada «novim kanibalima». To je Andrea de Carlo, koji mi je interesantan zato što držim da je vrlo blizak mom načinu pisanja.

Milano

Pišući Rječnik Milana pokazali ste svoju veliku privrženost tom gradu i njegovoj povijesti i tradi-

ciji od samih početaka pa sve do danas. Postoji li opasnost da identitet Milana zajedno s ostalim lokalnim identitetima bude progutan od nacionalnoga, talijanskog, ili novog, europskog identiteta?

– Prije svega dolazi osobni identitet, vaša najdublja osobnost, vaša obitelj, korijeni i grad u kojem živite. Svaki grad ima posebnu filozofiju. Milano je grad s vrlo pragmatičnom filozofijom – filozofijom rada. Najvažnija stvar u Milanu je naučiti raditi neki posao te imati mogućnost izraziti se kroz taj rad. To je također filozofija koja cijeni vrijednost novca. Milano je bankarski grad, iako su banke povijesno nastale u Firenci. Ovdje, u Milanu, kaže se: «Vrijeme je novac». Zato i ima toliko satova na javnim mjestima, jer ljudi uvijek nekamo žure, uvijek imaju potrebu znati koliko je sati i koliko im vremena preostaje za njihove obaveze. Milano je grad u kojem se stvari događaju prije no u bilo kojem drugom gradu u Italiji i zato se ne bojim za njegov identitet.

U Vašem rječniku i kolumnama ukazali ste na potrebu za spašavanjem od zaborava tradicije Milana kojoj zasigurno pripada i milanski dijalekt. Što mislite o sudbini književnosti na dijalektu u današnje vrijeme, u kojem prevladavaju težnje prema sve većoj globalizaciji? Pomaže li književnosti sve veći razvoj informacijske tehnologije, ili joj, naprotiv, odmaže?

– Sudbina književnosti na dijalektu je da, na žalost, nestane, jer se tu prije svega radi o nemogućnosti komunikacije s drugima. Milanski dijalekt je jedan od najtežih talijanskih dijalekata, čak i kad ga međusobno govore stanovnici grada. Milano živi od trgovine i ne može se zatvoriti u komunikaciju koju ne razumije nitko osim uskog kruga ljudi. Da biste prodavali i kupovali morate razgovarati i međusobno se razumjeti. Danas se dijalekt ne govori nigdje, pa čak ni unutar obitelji. Što se tiče novih tehnologija, smatram da one niti pomažu niti odmažu. Internet je samo pasivno sredstvo koje vam neće pomoći da naučite pisati. Internet će mi poslužiti kako bih saznao, recimo, koja se slika nalazi u kojoj pinakoteci. Ako se radi o stvarima koje su već napisane, čitanje preko Interneta je teško i poprilično dosadno, jer morate neprestano zuriti u ekran. Možete ih, doduše, i tiskati, no tada mi je draže otići u knjižaru i kupiti knjigu. Zadovoljstvo traženja i pronalaženja knjige u knjižnici ili u knjižari ne može se ničim zamijeniti. S druge strane, Internet je vrlo važan za pronalaženje informacija koje su vam potrebne u svakodnevnom životu.

Mnogo ste pisali i o gastronomskim temama. Spomenut ću samo članak Pohvala palente ili knjigu o milanskim kolačima i slasticama. Kako gledate na vezu između književnosti i gastronomije?

– Ta veza je prilično snažna, jer uvijek za vrijeme pripovijedanja dođe trenutak kad pisac mora opisati ručak na kojem se nalaze protagonisti i koji je vrlo važan za daljnji slijed događaja. Hrana je vrlo važan dio naše svakodnevice, postoje jela koja su obilježila neka razdoblja u našim životima, koja nas sjećaju na lijepe i ružne trenutke, dakle vrijedi se potruditi i naučiti nešto i o gastronomiji. ☐

Carlo Castellaneta, književnik

Književnost je prepuna rizika

Književno stvaralaštvo svakog autora plod je susreta između autobiografije i imaginacije

Dean Trdak

Na predavanju koje ste naslovlili Autobiografija i imaginacija u suvremenoj talijanskoj književnosti govorili ste o iskustvima iz vlastitoga književnog stvaralaštva. U kakvom su odnosu autobiografija i imaginacija? Ne čini li vam se da je autobiografija također neka vrsta fikcije, s obzirom da se previše oslanja toliko nepouzdanu tvar kao što je sjećanje?

– Autobiografija je ono što se doista dogodilo u stvarnosti. Književno stvaralaštvo svakog autora plod je susreta između autobiografije i imaginacije. Te dvije stvari moraju biti u ravnoteži, jer ako jedna od njih postane važnija, narušava se sklad. U mom prvom romanu *Putovanje s ocem* opisao sam imaginarno putovanje koje se nikad nije dogodilo, putovanje u pokrajinu Puglia iz koje potječe moj otac. Tu mi je autobiografija pomogla da opišem putovanje koje se nije dogodilo, ali za koje sam želio da se dogodi. Dakle, autobiografija kao poticaj za imaginaciju, ali ne manje važna.

Koliko je za vas važna težnja prema istinosti u pripovijedanju? Što ako se nekim čitateljima na osnovi njihovih iskustava neki od vaših likova ne čine dovoljno vjerodostojnima?

– To je vrlo važno. O čemu god pisao, nastojim o tome skupiti što je moguće više podataka. Ako moram opisati nečije zanimanje, moram znati što točno ta osoba radi. Prije mnogo godina napisao sam roman pod nazivom *La paloma*. To je priča o željezničaru anarhisti koji podmeće bombu. Kako bih saznao što više o njihovu poslu, odlazio sam noću promatrati željezničare kako rade, kako sklapaju i rasklapaju vagone i obavljaju razne druge vrste poslova. Ako se nekim čitateljima neki od mojih likova čini neuvjerljivim, to je rizik kojem se izlažete u književnosti, jer književnost je prepuna rizika.



foto: Jonke Sham

književnog stvaralaštva. U mnoštvu poetika i pravaca u talijanskoj književnosti 20. stoljeća kojim poetikama i autorima ste najbliži? S druge strane, koje poetike su u potpunosti strane vašem temperamentu?

– Sebe smatram ponajprije građanskim piscem. Uvijek sam pripovijedao priče za koje sam smatrao da se tiču svih nas. Pisao sam o osobama moje generacije, no također i o osobama generacije mojih roditelja. Pripovijedao sam priče iz Drugoga svjetskog rata, zatim iz zlatnih godina ekonomskog napretka koje su uslijedile nakon toga, pripovijedao sam o političkoj situaciji sedamdesetih godina i o terorizmu. Kada sam počinjao pisati, moji uzori bili su Vasco Pratolini i Cesare Pavese, velika imena neo-realizma. Što se tiče poetika kojima se ne smatram bliskim, to su religiozne poetike.

U knjigama i kolumnama bavili ste se mnogim aspektima svakodnevnog života: hranom, dijalektima, posebice milanskim, te osjećajima. Po vama, koja sredstva stoje na raspolaganju piscu koji želi prikazati stvarnost svakodnevnog života? Je li roman to još uvijek u stanju, danas kada imamo druge forme poput novina, filma, televizije, socioloških studija?

– Mislim da jest. Roman u sebi sadrži mnogo izražajnih sredstava, možda čak i više od bilo koje druge umjetnosti, više od slikarstva ili, primjerice, glazbe. Roman je u mogućnosti prikazati stvarnost na osobit, samo njemu svojstven način. Možda druge forme mogu pružiti prikaz svakodnevnice brže nego roman, no i one se služe knji-

Novinarstvo i pisanje

Stalni ste kolumnist milanskog dnevnika Corriere della Sera. Sjećam se još jednog pisca koji je, kao i Vi, proveo mnogo godina radeći za taj list, Dino Buzzati. Jeste li ga poznavali? Koliko je uopće važno za pisca da bude i dobar novinar?

– Zapravo, Dino Buzzati mi je pomogao da objavim svoj prvi članak, još u vrijeme kad nisam ni sanjao da ću postati pisac, kada sam razmišljao samo o karijeri novinara. Prilično jasno se sjećam tog susreta. Kako bih se upoznao s njim, odnio sam mu fotografiju na kojoj se nalazi s mojim ocem iz vremena kada su zajedno služili vojsku. Što se tiče novinarstva, za pisca je važno da bude i dobar novinar, jer vam to, na neki način, pomaže da ostanete u dodiru sa stvarnošću, da ne izmišljate, jer vas novinarstvo uči da o svemu prikupljate dokumente, da ne pišete o događajima o kojima ne znate apsolutno ništa. Prije no što počijem pisati novi roman, uvijek radim popis stvari koje želim reći u knjizi i tada postajem svjestan da postoje stvari o kojima ne znam dovoljno. Na primjer, napisao sam priču o jednom industrijalcu i njegovoj ljubavnoj vezi s jednom od svojih tajnica. Najprije uvijek moram odlučiti iz kojeg ću kuta ispričati priču, iz kuta industrijalca, tajnice ili neke treće, anonimne osobe. Postoje barem tri perspektive iz kojih se može ispričati ta priča i vrlo je važno najprije izabrati jednu od njih. Ako se odlučim za njezin kut gledanja, moram znati od čega se točno sastoji njezin posao, moram skupiti sve podatke, informirati se kod neke tajnice kako bih

Carlo Castellaneta rođen je u Milanu 1930., gdje živi i radi kao kolumnist dnevnika Corriere della Sera. Autor je pedesetak naslova, među kojima se nalaze romani, pripovijetke, knjige za djecu te razna publicistička djela od kojih su najvažniji *Rječnik osjećaja* i *Rječnik Milana*. Pozornost kritike privukao je prvim romanom *Putovanje s ocem* (*Viaggio col padre*, 1958.), dok je popularnost publike stekao romanom *Vila užitka* (*Villa di delizia*, 1965.). Od mnoštva preostalih romana valja izdvojiti *Noći i magle* (*Notti e nebbie*, 1975.),

Grad i varke (*La città e gli inganni*, 1995.) te najnoviji *Tragovi duše* (*Tracce dell'anima*, 2000.) ☐

LIKOVNOST

Po baltiãkom vremenu

The Baltic Times – suvremena umjetnost iz Estonije, Latvije i Litve, Muzej suvremene umjetnosti, Paromlin, Zagreb, 1. lipnja – 1. srpnja 2001.

Leila Topić

U Muzeju suvremene umjetnosti i u Paromlinu otvorena je opsežna izložba pod nazivom *The Baltic Times – suvremena umjetnost iz Estonije, Latvije i Litve*. Izložba je predstavila radove estonskih, latvijskih i litavskih umjetnika koji su svoj umjetniãki izriãaj formirali tijekom devedesetih, nakon pada Berlinskog zida i osamostaljenja tih zemalja od Sovjetskog Saveza. Izložba je dobila naziv prema istoimenom tjedniku koji za strane posjetitelje ovih zemalja donosi vijesti s razliãitih područja života. "Privukla nas je višeznaãnost naziva tjednika kao i njegova prividna prepoznatljivost", istaknuli su kustosi izložbe Branka Stipančić, i Tihomir Milovac u predgovoru kataloga, što se može tumaãiti kao isticanje važnosti umjetniãkih djela koja su predstavljena na ovoj izložbi.

Motivi nacionalnih stereotipa

U prostorima Muzeja suvremene umjetnosti predstavili su se ATG (*Academic Training Group*), Gintaras Makarevičius i Egle Rakauskaitė iz Litve, Kai Kaljo, Marko Raat, Jaan Toomik te Ene-Liis Semper iz Estonije, dok je Eriks Božis iz Latvije izveo *Site-specific* instalaciju na Strossmayerovu šetalištu.

ATG (*Academic Training Group*) koju sačinjavaju Giedrius Kumetaitis, Mindaugas Ravičius i Simonas Tarvydas problematiziraju motive društvenoga diskursa tzv. *post-istoka*. Naime, sve baltiãke države izgrađene su na osnovi nacionalnog samopoštovanja, a takvo isticanje indentiteta, kao i njegovanje nacionalnih vrednota pomogli su im u borbi protiv sovjetske kulturne okupacije i politike zabranjivanja nacionalnih obilježja. Tada su stvoreni mnogi stereotipi poput ideje nacionalne jedinstvenosti ili potrebe za nacionalno čistim obiteljima. Nakon osamostaljenja Litve i prestanka sovjetske kulturne okupacije ti su stereotipi i uz njih vezane predrasude postali izvor nacionalne izolacije i ksenofobije. Upravo ta mjesta sukoba našeg i drugog, stranog polazišne su toãke djelovanja ATG-a, na što se i referira rad *Ubrvaãeni u Litvi* koji prikazuje ilegalne izbjeglice s Bliskog istoka odjevene u litavsku nošnju. Gintaras Makarevičius predstavio se video-radom *Jama* iz 2000. i instalacijom *Za dekonstrukciju pažnje* (1997.). Instalacija se sastoji od nekoliko zrcala kružnog formata koja su prikljuãena na elektriãne motore te se okreću i vibriraju u razliãitim brzinama. Na taj naãin gledatelj odraz se razara što upućuje na dekonstrukciju *nacistiãkog ja*, kao i na uništenje identiteta. Umjetnik ističe da mu je

namjera bila postići uãinak na gledateljevu psihu kakav imaju dramatiãno iskrivljeni portreti Francisa Bacona.

nije bit njezina rada, već da je važan osvrt na položaj umjetnice/ka u istoãnoeuropskom društvu.

FF/REW (1998.) koji su uvršteni i u program ljubljanske *Manifeste*. Radovi odišu beckettovski apсурdnom i pomalo *darkerskom* atmosferom, konstruirajuãi vizualnim jezikom meduprostore između života i smrti.

U svojim video-radovima Jaan Toomik pokušava promatraãa uvući ne samo u svoje djelo, već i

Arturas Raila u svojim radovima koristi metodu *umjetnost sliãna životu*. Naime, video-rad *Djevojka je nevina* (1999.) vezan je za umjetnikov doživljaj kada je on napustio umjetniãku školu nakon skandalozne rasprave o radovima uãenika, polaznika škole. Objekt *Kolijevka koja osigurava pragmatično djetinjstvo* (kolijevka je naãinjena od oštro rezanog lima, poput bodljikave žice, niže se, ali ne štiti) svojevrsan je odgovor na ravnodušnost litavske publike, baš kao i recentan umjetnikov projekt – suradnja s pripadnicima jedne današnje litavske neofašistiãke organizacije.

Iluzija, realnost, hiperrealnost

Tijekom gotovo trideset godina Ando Keskula bio je aktivan kao slikar, filmski redatelj, dizajner i teoretiãar vizualnih umjetnosti, zanimajuãi se za formalne odnose između realnosti, iluzije i hiperrealnosti što je stvara umjetnik. Poãetkom devedesetih poãinje njegov interes za nove medije i digitalnu kulturu, pa tada inicira niz umjetniãko-medijskih događanja u estonskom glavnom gradu Tallinumu. Interaktivnu zvuãnu instalaciju pod imenom *Dab* (1999.) koja je izložena u Paromlinu umjetnik je prikazao i na 48. venecijskom bijenalu. Tema instalacije su mogućnosti manipulacije, nespošobnost ljudi da se njoj odupru i, na posljatku, nerazdvojjivost manipulatora i manipuliranoga Tema koja zanima fotografkinju Ly Lestberg je spolni identitet biãa, no samo onda kada se sukobljavaju biološki identitet muškarca/žene i njegova/njezina duhovna i mentalna interpretacija. Modeli Lestbergove su *neprirodni i neharmonični* u odnosu na *normalne*. Upravo taj odnos *prirodnih i neprirodnih* ljudskih biãa te pokušaji ovih drugih da se prilagode društvu orijentiranom prema *normalnom*, tema su fotografskih radova te umjetnice.

Radovi Olegsa Tillbergsa poznati su po svojoj intriganosti i poetičnosti, koju on postiže pomnim izborom, ali i komponiranjem materijala kojeg koristi. Tako za rad pod imenom *Formula X* (2000.) postavljen prigodom zagrebaãke izložbe, umjetnik koristi dijelove aviona jugoslavenske vojske, djelomiãno ga *skrivajuãi* dimnim zavjesama i neprozirnim pleksiglasom. Umjetnik ukazuje na traumatizirana sjećanja sa ciljem da stvori svojevrsne mentalne slike nabijene emocijama, bez suvišnih mistifikacija.

Riga Dating Agency zanimljiv je projekt Monike I. Pormale i Gintsa Gabransa. Oni su u latvijskim novinama objavili oglas u kojem pozivaju sve zainteresirane za upoznavanje stranaca *zbog zajedniãkog druženja* te da se dođu fotografirati i predati osobne podatke. Taj je projekt dobio međunarodno priznanje i bio predstavljen na nekoliko međunarodnih izložaba kao savršeni model umjetnosti koja istražuje društvene procese.

The Baltic Times – suvremena umjetnost iz Estonije Latvije i Litve uistinu je zanimljiva i recentna izložba (rad Ene-Liis Semper *FF/REW* prikazuje se istovremeno u Zagrebu i na Venecijskom bijenalu). Ona pokazuje da baltiãki umjetnici novije generacije nisu samo pasivni promatraãi ili oponašatelji *westkunst*, već i aktivni sudionici dinamiãnog procesa nastajanja dviju (ili više) razliãitih, no umjetniãki jednakovrijednih Europa. ■



Olegis Tillbergs, *Formula X*, 2000.



Egle Rakauskaitė, *Zamka – Izgon iz raja*, 1995.

Zamka – izgon iz raja performans je Egle Rakauskaitė bio je izveden na Katarininu trgu ispred Muzeja na dan otvorenja izložbe. Trinaest mladih djevojaka bile su povezane tako da im je kosa spletena u pletenice; u jednom trenutku one su izvadle škare i presjekle vrpce kojima su bile međusobno povezane. Leži li zamka u nametnutoj disciplini i nevinosti ili prividnosti slobodnog izbora nakon oslobođenja od spona? Umjetnica se također predstavila radom *Čokoladna raspela* iz 1994.–2000. u kojem se problematizira devalvacija religijskih simbola. Čokoladna raspela su postavljena od poda do stropa izložbene prostorije, ali na dekorativan naãin tako da je svako drugo raspelo okrenuto naopãake tvoreći tako svojevrsni ukrasni uzorak, poput tapete na zidu. Taj rad upućuje na simboliãno *jedenje* božjeg tijela, ali i na suvremeni konzumerizam, odnosno na korištenje simbola kroz vlastito tijelo.

Estonska umjetnica Kai Kaljo stekla je međunarodno priznanje s video radom *Gubitnik* (1997.) u kojem navodi svoje osobne podatke – ime, zanimanje, težinu, plaću, braãno stanje, itd. Svi ti podaci praãeni su provalama snimljenog smijeha poput ameriãkog *sit-coma*. Kaljin video rad završava poantom: "Vjerujem da je za umjetnika najvažnija sloboda". Autorica ističe da ironija ili autoironija

Estetski razlozi

Dokumentarac Estonca Marka Raata *Iz estetskih razloga* (1999.) prati mladog estonskog povjesničara umjetnosti Andresa Kruga koji putuje u Dansku te na nagovor redatelja obraãa se svim postojećim institucijama s molbom da mu dopuste useljenje u Dansku. Kada ga oni upitaju ima li nekih ozbiljnijih problema u domovini i zašto zapravo želi živjeti u Danskoj, on odgovara: "Iz estetskih razloga". Mladić bi, naime, volio živjeti u kući slavnoga danskog arhitekta Arnea Jacobsena i svakodnevno se služiti proizvodima dizajnerske tvrtke Bang&Olufsen. Taj dokumentarac je prije svega kritika društva, ali ne u klasiãnoj formi angažirane umjetnosti, jer umjesto da se uputi u zatvor, na odlagalište otpada ili među obespravljene manjine, kao što je uobiãajeno za društveno angažirane umjetnike, Raat se pozabavio naãinom funkcioniranja državnih institucija. Dokumentarac nije lišen komiãnih elemenata s obzirom da naoãit, dobro obrazovan mladić, objašnjava na teãnom engleskom, profesionalno servilnim i zbunjenim danskim službenicima povijest umjetnosti njihove vlastite zemlje, a sve sa smiješkom na licu.

Ene-Liis Semper, koja je predstavnicom Estonije na ovogodišnjem Venecijskom bijenalu, izložila je u Zagrebu svoje video-radove *Temeljno* (1997.) i

u ozraãje svoje aure. Prigrlivši šamanski zadatak da oslobađa *stvarno* od okova *simboliãnoga*, Toomik stvara meditativni prostor oko svojih video-radova koristeći se i sugestivnim auditivnim elementima. Tako je u video-radu naziva *Otac i Sin* (1998.) prisutnost Sina ostvarena zapravo kroz nevidljivi glas – latinski koral.

Site specific instalacijom *Po dignuta klupa, spuštена klupa* (2001.) koju je izveo na Strossmayerovu šetalištu, Eriks Božis je ukazao na nevidljive potencijale prostora, potičući gledatelja da pažljivije percipira novonastale veze između korištenog prostora i pažljivo integrirane instalacije.

U ponovo oživljenom prostoru Paromlina izloženi su radovi Deimantasa Narkevičiusa koji predstavlja Litvu na aktualnom Venecijskom bijenalu Arturasa Raila iz Litve, Ande Keskula i Ly Lestberg iz Estonije i rad Olegsa Tillbergsa te projekt *Riga Dating Agency* iz Latvije. Prema rijeãima kritičara Jonasa Valatkevičiusa, ključne toãke umjetniãke strategije Narkevičiusa su odnos avangardne tradicije i svakodnevnoga društvenog diskursa, tj. otkrivanje *sljepih toãaka* društvene zbilje. U video radu *Europa 54 stupnja 54 minute-25 stupnja 19 sekundi* (1997.) umjetnik tematizira individualni doživljaj povijesti ukazujući na transformaciju i iskrivljenje povijesnih, ali i osobnih događaja pod ideološkim pritiskom društvenih struktura



Venecija, sad i opet

Nacionalno, regionalno ili lokalno obojena umjetnost više ne postoji, umjetnost je globalna

49. bijenale u Veneciji,
10. lipnja – 4. studenog 2001.

Silva Kalčić

Što je Venecija dekadentnija, to se Venecijanci bolje zabavljaju”, nalaže staro pravilo primjenjivo i na posjetitelje tog grada. Vernissage 49. bijenala u Veneciji protekao je u čekanju na vaporetto, pa opet čekanju u redu da se pogleda izložba i probijanju kroz mase ljudi na *al fresco* domjencima kojima su bila popraćena otvorenja nacionalnih izložbenih prostora, uz zvukove tzv. *lift glazbe*, *cool* jazza ili taiko bubnjeva, *the buzz of sensational openings*. Bijenale kao redundantni sajam duhovne robe, u spoju banalnoga i dramatičnoga, nalikuje velikom brodu čiji ga kapetan Harald Szeemann zapravo teško kontrolira. U službenom programu je četrsto radova, više od pedeset prezentacija nacionalnih umjetnosti te kulturnih institucija zemalja Latinske Amerike, Kine, Hong Konga i Tajvana. Skandinavske zemlje izlažu u zajedničkom paviljonu. Unutrašnjosti paviljona potvrđuju već poznatu istinu – nacionalno, regionalno ili lokalno obojena umjetnost više ne postoji, umjetnost je globalna. Umjetnost je postala proteza čovjeka izgubljenog u svijetu kojeg integrira *optječaj roba*, često i sama njome postajući, odnosno od načina života – način za život.

Poput zabavnog parka

Mnogi prezentirani radovi na Bijenalu podsjećaju na *audioanimatronics* u zabavnim parkovima, igru simulacije i virtualnosti; uz veliki povratak štafelajnog slikarstva (*Labirint u Giardini delle Vergini* proširenje je slikarskog koncepta na okoliš) dominiraju, međutim, nove tehnologije i elektronički mediji, primarno video (formalni video, videoperformans, glazbeni video, videoinstalacija). Mnoga djela su namijenjena ne samo oku promatrača, već sinestezijski i drugim osjetilima, pobuđujući kod promatrača različite, točno određene emocije, poput Proustovih intenzivira posjetiteljev opažaj uz pomoć proizvođača kao što su *Vicks* od mentola, talk, losion poslije brijanja, bujon jušna kocka...). Minimalizam dominantan na prethodnim Bijenalima ustupio je pred formalnim i sadržajnim obiljem, natrpanošću, čak i epidemijom *horror vacui*. Dominira fokusiranje na ljudsko tijelo, pneumatica tijela te cyber-estetika kao *san tijela da će postati stroj*. Problematiku kloniranja samo načine Xiao Yu, oblikujući nova bića od ljudskoga i životinjskog materijala. Nadalje je bitna karakteristika Bijenala perspektivizam i interhistoričnost; osnovne vremenske kategorije (jučer, danas, sutra) ukinute su i međusobno se preklapaju, a sadašnjost je trenutačno stanje prošlosti. Nimalo slučajno, anticipirajući smjenu stoljeća koja se u međuvremenu barem činjenično, ako ne i duhovno, dogodila, na ovogodišnjem Bijenalu izložena je vremenska skulptura (od dvadeset i jedne bazaltne gromade) Josepha Beuysa *Kraj 20. stoljeća*, apodiktična socijalna utopija prema jednadžbi *kapital jednako kreativnost*.

Platforma ljudskosti

Naslov ovogodišnjeg post-postmodernog Bijenala je *Platforma čovječnosti ili ljudskosti*; kakva razlika u duhu vreme-

na prema onom iz 1975. naslovljenom *Više erotike, manje prokreacije!* Szeemannovim riječima *plato* može biti baza ili temelj, a i “uzvisina s koje se pruža pogled

telana. Riječ je o *large scale* intervenciji u grad Palermo koji je pretvoren u filmski set ukazujući na taj način na masovne kulture. Taj umjetnik tvrdi “umjetnost



Naslov ovogodišnjeg Bijenala je Platforma čovječnosti ili ljudskosti, kakva razlika u duhu vremena prema onom iz 1975. naslovljenom Više erotike, manje prokreacije!

na čovječanstvo”. *Plato* je i mjesto susreta umjetnika, djela i gledatelja, “stoga je to dimenzija, prije negoli tema”. Umjesto tematskog kriterija te nacionalne i druge identifikacije autora, naglasak je na paradoksalno depersonaliziranim osobnostima autora, uz interakciju s umjetnostima filma, poezije, glazbe, kazališta, plesa. Kategorije *apstrakcija* i *figuracija* zamijenjene su kategorijama *prostor* i *vrijeme*. Na kritike kako je riječ o sajamskoj priredbi koncipiranoj u nacionalnim paviljonima na način 19. stoljeća, organizatori Bijenala odgovorili su fizički zahtjevnim itinererom, proširenjem izložbenog prostora s *Giardina del Castello* (gdje je *Palazzo dell'Esposizione* iz 1895., danas talijanski paviljon te dvadeset devet nacionalnih paviljona građenih u komičnim nacionalnim stilovima i projektima izvrsnih graditelja poput Aalta, Rietvelda, Scarpe, Stirlinga) na *Arsenal*, šesnaeststoljetni brodogradilišni kompleks čiji zbudujući naziv priziva i oružarnicu. Monumentalna istočna strana *Arsenala*, skladišta, suhi i mokri dokovi (Corderie je gradio Antonio da Ponte, Gaggiandre su atribuirane Jacopu Sansovinu) restaurirani su kao zanimljiv izložbeni prostor površine sedamnaest tisuća četvornih metara. U nekadašnjim skladištima soli 1980. Harald Szeemann izlaže, s povijesne distance, avangarde kasnih šezdesetih; tzv. *Aperto* postaje *appendix* namijenjen izlaganju autora mlađih od trideset pet godina, fizički, dakle, odijeljenih od ostatka izložbe. Ta je greška ispravljena na prošlom Bijenalu galerijski koncipiranim *d'APERtuttom* koji ruši dobna ograničenja i nacionalna geta. Ovoga puta, prvi put u stošestogodišnjoj povijesti Bijenala u njega je uključen jedan dislociran, satelitski projekt – *Hollywood* Maurizia Cat-

mora biti dosadna, baš kao i sam život”, proklamirajući “ili umjetnost, ili rat!”. U *Arsenalu* je izložen estradni Cattelanov *Papa pogođen meteorom*, voštana figura u prirodnoj veličini. Vosak je još u antičkom Rimu korišten kod ovjekovječavanja lica pokojnika, objašnjava autor, stoga on priziva smrt.

Olaf Nicolai izlaže tapete s uzorkom Kristove krvi nakon flageracije Rus Sergei Shutov pak izlaže instalaciju koja prikazuje redove ljudi koji kleče u molitvi i mrmljaju svatko na svom jeziku i svom Bogu (vjerovanje je jednako osjećaj pripadanja zajednici, kao i nepripadanja drugim zajednicama, smatra autor). Gerhard Richter je svoje romboidne apstraktne slike napravio za mural franjevačke crkve (koju gradi izvrstan Renzo Piano) u rodnom selu Padre Pia, kapucina sa stigmatom, kraj Foggia u Italiji. Motiv križa dijamantne forme odbijen je od naručitelja kao previše apstraktan.

Zlatni lav

Dva američka umjetnika, Richard Serra, “tvorac novog koncepta monumentalnog” tzv. *antiformama*, i Cy Twombly koji “restaurira mit u moderni svijet” osvojili su Zlatnog lava za životno djelo. Specijalnu nagradu dobili su Janet Cardiff i George Bures-Miller iz Kanade, Pierre Huyghe iz Francuske, Marisa Merz iz Italije. Zlatni lav za najbolji nacionalni paviljon pripao je Njemačkoj, opsesivnom, klaustrofobičnom labirintu soba Nijemca Gregora Schneidera. On gradi *Dead House ur*, kuću u kući, sobe u već postojećim sobama. Njegovo djelo, “mjesto velike atmosfere gustoće”, može biti interpretirano kao skulptura, simbol i *prostorni crtež*, *walk-in* pripovijetka i psihogram. Jedan po jedan posjetitelj *vernissagea* ostajao bi u paviljonu dok ga se do sita ne nauživa, stoga se na ulazak u paviljon čekalo i po četiri sata.

Giardini – nacionalni paviljoni

Britanac Mark Wallinger bavi se ambigvitom pojavnosti, preispituje umišljaje i distorzije percepcije u radu koji obiluje dvosmislenim značenjima i zrcaljenjima. Fasadu britanskog paviljona tako je ironično prekrpio njezinom *tromp l'oeil* slikom, smatrajući da takve iluzionističke draperije, postavljene u gradovima na mjestima javnih radova, podmeću građanima laž, urbanu bajku i fizičkom radu oduzimaju dignitet. U francuskom paviljonu izvrstan narativni rad Pierrea Huyghea, simulacija noćnog, urbanog *skyscraper* krajolika, “napravljen je prema scenariju i jest scenarij” i od posjetitelja zahtijeva kretanje i sudjelovanje.

Masato Nakamura, fotograf Naoya Hatakeyama i umjetnik zvuka Yukio Fujimoto iz Japana kreirali su prostor koji utjelovljuje brzinu, energiju, uniformnost i elektroničke zvukove svjetskih gradova, hram stereotipizacije i globalizacije načinjen od multiplicirana McDonaldsova logotipa. Island predstavlja Finnbogi Péturssona i njegovu arhitektonsku skulpturu (hibridnu strukturu između tunela i lijevka), s tzv. *Diabolus* jednoličnim zvukom sastavljenim od dva tona, koji dopire iz cijevi orgulja. Miješanjem srednjovjekovne metodologije i suvremene elektroničke tehnologije Pétursson suprotstavlja prošlost i sadašnjost, pri čemu njegov rad postaje vremenska kapsula. *Diabolus* je svojevremeno bio cenzuriran i zabranjen zbog sotonističkih konotacija. Liza May Post u nizozemskom paviljonu, djelu Gerrita Rietvelda, opire se toj funkcionalističkoj prozračnoj arhitekturi, materijaliziranoj filozofiji progresa, svojim fotografijama, filmskim i video instalacijama koje govore o stanjima izmještenosti, ranjivosti, predestinacije i inercije.

First shopping, money back

Organizatori ponosno ističu kako Venecijanski bijenale predstavlja najnovije trendove u umjetnostima, uključujući kompjutorsku i WWW umjetnost. Neki su od tih radova dobro poznati u Hrvat-



skoj. U slovenskom paviljonu izlaže Vuk Ćosić, jedan od pionira umjetnosti na mreži. Ironizirajući postmodernu citatnost u radu *Povijest umjetnosti kroz aerodromske znakove* prevodi likovne evergreene u piktogram, simplificirane znakove; taj rad poslužio je za dizajn interijera net. kluba MAMA u Zagrebu. Grupa iz Bologne *010010110101101.org*, gostujući u slovenskom paviljonu, projektom kompjutorskog virusa istražuje manipulativne potencijale mreže te koncepte *originalnosti* i *autorstva*. Matthieu Laurette izvrše zakone marketinga i mass-media strategijom infiltracije i redistribucije (*first shopping, money back*).

Hrvatski *commissioner* Zvonko Maković predstavio je etablirana autora, Julija Knifera, u prostoru s niskim tabulatom, slikovitih zidova od uske opeke s prislonjenim polustupovima i velikim nezastrtim prozorima u *Fondazione Querini Stampalia*. U prostoru Thetis (u sklopu *Arsenala*) izlažu, u projektu emblematske teme *NO HUMAN* s umjetnicima iz Koreje i Izraela, Dean Jokanović Toumin, Damir Sokić te Branko Siladin; u istom prostoru *Thetisa* tapiserijama se predstavila Jagoda Buić.

Ono što Bijenalu u Veneciji nedostaje jest provokacija, ne računajući plahe eskapade pojedinih autora, na koje se mrko gledalo pri dodjeli inače *politički korektnih* nagrada. Među performativnim radovima je onaj o brucknerovskom teroru mladosti i ljepote, *vanitas vanitatum*, performans s ostarjelim glasovitim modelom Veruschkom, Francesca Vezzolija. U performansu Pabla Garcie Rubia *umjetnost i ljude* koji se utapaju, spašava *lifeguard* Pamela Anderson. Tanja Ostojić performansom *Bit ću tvoj andeo* glumi escort pratiteljicu direktora Bijenala. Slovenac Tadej Pogačar istražuje paralelne ekonomije; prodavači tijela, prostitutke nalaze se na marginama društva, iako imaju važnu ulogu u društvenoj zajednici. Pogačar se zalaže za dignitet i legalizaciju *ukaljanje* profesije, okupivši prostitutke iz cijelog svijeta kako bi govorele o svojim problemima.

Završimo na način Devete umjetnosti – nastavlja se... ☒



Uspaljeni roboti

Roboti nisu savršene hladne *high-tech* mehaničke igračke glatkih sjajnih metalnih površina iz SF-filmova, već su organički, ekspresivni, realistični i uvjerljivi...

Chico MacMurtrie, performans, *Put predaka*, Galerija Kapelica, Ljubljana, Slovenija, 22. lipnja, 2001.

Sunčica Ostoić

Kako tehnologija oblikuje suvremeni svijet, tako i umjetnici upotrebljavaju strojeve i robote kao medij izražavanja. Umjetnički svijet robotike podijelio se u dva tabora; oni koji mašine koriste u nasilne i destruktivne svrhe, kao što to pokazuju, primjerice, performansi *Survival Research Laboratories* sa spektakularnim borbama robota s vatrom, pucanjem i razaranjem te oni koji robotima ne izražavaju tu destruktivnu osobinu stroja, već su *miroljubivi* i stvaraju. Toj drugoj skupini pripada i Chico MacMurtrie, jedan od vodećih svjetskih umjetnika robotike koji je nedavno stigao u Sloveniju. Chico MacMurtrie je umjetnički direktor *Amorphic Robot Works*, skupine umjetnika, inženjera i tehničara osnovane 1992. u San Franciscu, koji zajedno izrađuju robote s kojima rade instalacije i performanse. Njihovo robotsko društvo broji više od sto strojeva veličine od trideset centimetara do deset metra.

Igračke iz drugog vremena

Chico je s dvadeset i dva antropomorfna *low-tech* robota iz projekta pod nazivom *Put predaka*

antropomorfni oblici kojima se vide *košti*, karakter lica, ožiljci. Transparentnost njihove građe, primitivne i jednostavne kretnje i ponašanje transformiraju ih u slike nas samih, pa zbog toga, ali i zbog jednostavnosti njihove mehanike, u doba visoke tehnologije pobuđuju u nama nostal-

bot ima svog pretka, svaki daje život onom sljedećem", kaže Chico. Cijela ta izrazito bučna i dinamična skupina kablova i metala, odnosno orkestar robota ima parcijalizirane funkcije, pa se jedni samo kreću, drugi stvaraju zvukove, a treći rade oboje, pokazujući tendencije prema autonomnim i grupnim akcijama. Tako jedan robot kleči i svira bubnjeve, drugi svira po žicama, neki hodaju, sudaraju se, koitiraju, prose... Osnova robota je svakako ljudsko tijelo, čija anatomija, kretnje jedinstvene za svakog čovjeka, i zvukovi fasciniraju Chica. Kao što sam kaže, ako u tišini slušamo svoje tijelo, čut ćemo kako nam se kapci miču, kako nam se koljena gibaju, kako srce udara, kako pluća rade... Svaki stroj poput ljudskog tijela ima svoj ritam i zvuk. Tako je, primjerice, umjetnik i došao na ideju da načini robota, također člana ove skupine, koji svira po svom žičanom tijelu. Osim toga, i metal

Monkey-dog je hibrid koji se jedini kreće na četiri noge, a inspiriran je čovjeku bliskim bićima. S obzirom da je jedan od najmoćnijih robota često je u kontaktu s publikom. Taj odnos publike i robota je, kao što je bilo vidljivo i u Ljubljani, ključan za Chicove performanse. U središtu Ljubljane je u kafiću postavio jednog robota, izrazivši na taj način tendenciju da iz galerije, gdje se obično nalazi kulturna elita, izađe u javni prostor kako bi prolaznici s robotima mogli komunicirati ili ih ignorirati.

Osim što ga zanima iskustvo ljudskog tijela, inspiriraju ga i odnosi među ljudima i problemi u suvremenom društvu kao što su perverzije i incest. To je tematizirao projektom koji je izveo u njujorškoj galeriji *Exit Art* neposredno prije nego što je posjetio Sloveniju, u kome robot sviranjem zavodi lijepu roboticu-plesačicu, dok u pozadini tri oronula stara robota masturbiraju promatrajući tu igru.



Foto: Sunčica Ostoić

Chico MacMurtrie i Roboti iz projekta *Put predaka*, 1996 - 2001., Ljubljanska galerija Kapelica, 2001.

ka izveo performans na mariborskom festivalu kompjutorske umjetnosti koji je trajao od 23. do 27. svibnja. Inicijator njegova dolaska je Jurij Krpana, voditelj ljubljanske galerije *Kapelica*, čiji iznimno kvalitetan program obuhvaća tematiziranje urbane kulture. Nakon Maribora roboti će boraviti u Ljubljani, gdje će 22. lipnja posljednji puta izvesti performans.

Chicovi roboti nisu opasni ni nasilni, oni grade vlastiti svijet. Tako, na primjer, roboti iz projekta *Robotic Landscape* grade planinu, simuliraju ljudske pokrete – sviraju, plešu, masturbiraju i komuniciraju s ljudima. Roboti su stoga na jednoj razini studije temelja nekog pokreta ili zvuka. No, oni nisu savršene hladne *high-tech* mehaničke igračke glatkih sjajnih metalnih površina iz SF-filmova, već su organički, ekspresivni, realistični i uvjerljivi – tužni, veseli, elegantni, smiješni, veliki, mali, nezgrapni, nespreni, zahrđali

giju, kao igračke iz nekog drugog vremena, ili kao lutke na koncima.

Odlazak u posjet precima

Put predaka, projekt koji se razvija već desetak godina, od 1996. godine predstavljan je širom Europe. Riječ je o audio-vizualnom performansu s pneumatskim interaktivnim kinetičkim skulpturama-robotima različitih veličina. Karakterizira ga spoj *high-tech* kompjutorske tehnologije koja pokreće *low-tech* robote od željeza i čelika. Struktura tih antropomorfnih robotskih tijela je žičana, pa osim što podsjećaju na kosture, oblik im se može usporediti s organičkim izvijenim biljnim formama, dok su im metalne skulpture Picassa s početka tridesetih, kao i mehaničke skulpture Tinguelyja, povijesni umjetnički preci.

Performans *Put predaka* "konceptijski predstavlja odlazak u posjet precima, svaki ro-



Foto: Sunčica Ostoić

Chico MacMurtrie, *Put predaka*, 1996 - 2001., bubnjar

od kojih su roboti načinjeni za Chica je živi organ, koža koja se stalno mijenja. Ona stari i bora se, baš kao što i željezo oksidira i hrda. O tome da su karakteri, ali i o njihovoj doslovnoj funkciji, govore i nadjenuta im imena, na primjer, uspaljena djeca, hodajuće noge ili majmun-pas.

Iako Chico MacMurtrie živi u New Yorku, u Europi je njegov rad mnogo više cijenjen i podržavan. No, Hrvatska svakako nije jedna od tih zemalja, jer kao što svjedočimo, nitko ga ovamo nije pozvao. Stoga vam predstoji da posjetite performans u Ljubljani. ☒

časopisi

Godine

Godine, časopis za kulturu, broj 19/20, 2000./2001.; glavni urednik Josip Jurčić

Milan Pavlinović

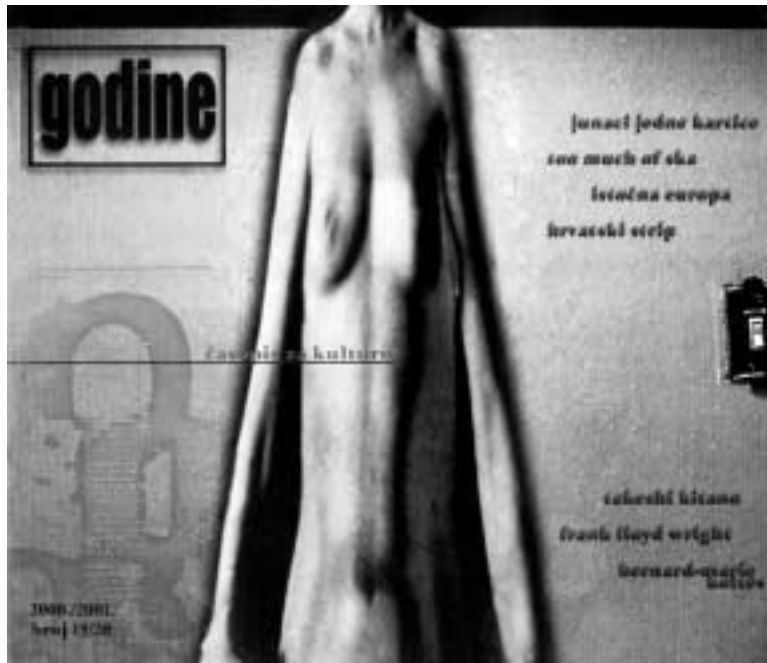
Nedavno se na kioscima, nakon više od godinu dana, pojavio dvobroj časopisa *Godine nove*. Nedugo zatim izlazi i novi dvobroj časopisa za kulturu *Godine*. Razlog zbog čega spominjemo te dvije tiskovine sličnih imena je priča o njihovom nastanku. Da ne bi bilo zabune, ono što trenutačno povezuje te časopise su jedino ista imenica u naslovu i neredovito izlaženje. Naime, u ljeto 1997., nakon dvanaest brojeva *Godina*, i zbog suprotnosti u stajalištima redakcije i Studentskog centra, dio uredništva odlazi i osniva *Godine nove*. Nakon rascijepa, prvobitne *Godine* i dalje ostaju u SC-u, doživljavajući česte promjene uredništva, suradni-

ka, koncepcije i kvalitete, dok *Godine nove*, iako neredovite, postaju prestižni kulturni časopis.

U posljednjih par brojeva *Godina* uredništvo i suradnici su se ustalili; pa ovaj recentni dvobroj donosi prilično zanimljive teme i tekstove. Najkvalitetnije su rubrike o glazbi, filmu i stripu, a časopis popunjavaju i prilozi o vizualnim umjetnostima (arhitektura, slikarstvo), prozni književni radovi i drugi različiti tekstovi, primjerice nadrealni poetski putopis kroz Indiju ili tekstovi o afričkom jeziku svahiliju, aktivističkom pokretu *Reclame the street...* U tematu o glazbi Vedran Tomašić i Edin Karakaš pišu opširne i informativne eseje o glazbenom pravcu poznatom kao *ska*. Autori nas pregledno i temeljito vode kroz povijest *ska* glazbe u tri čina: od pionirskih početaka na Jamajici, preko drugog vala u Engleskoj krajem sedamdesetih, pa do trećega američkog *ska*-pokreta i današnjih hibridnih podžanrova. Uz to priložen je i intervju s Robertom Ylipom, pjevačem europske *ska* grupe *Liberator*. U istom tematu, Vid Jeraj prikazuje blues kao glazbu koja je čvrsto vezana za jezični izraz i

pjesničko stvaralaštvo. Iako se autor ispričava zbog površno obrađenih problema i mogućih pogrešaka u prijevodima cr-

pregledajte Kitanove filmove na jedinom mjestu gdje to možete učiniti, u Kino klubu Zagreb. Nakon eseja o glazbenom



načke blues poezije, njegov tekst čini se utemeljen i inspirativan. U filmskoj rubrici o Takeshi Kitano, japanskom piscu, glumcu, slikaru, a ponajviše redatelju, osobi koju bi njegovi sunarodnjaci poželjeli za premijera, piše Juraj Kukoč. Budete li imali rijetku priliku,

pokretu *amerikane* u prošlom broju, Tomislav Čegir piše o mitovima američkog društva. Ovog puta je riječ o tekstu o američkom vesternu, u kojem autor analizira postmoderne stilske postupke u tom žanru od Sigelova *Posljednjeg hica* iz 1976. do danas. Osim kroz fil-

mski žanr vesterna, Čegir se američkim snom bavi i kroz arhitektonski opus Franka L. Wrighta, najglasovitijega američkoga modernog arhitekta. O stripu u *Godinama* govore dva teksta, i kao što je gotovo običaj kad je riječ o toj temi, oba su jadikovke. Morana Komljenović daje pregled domaće stripovske scene i zaključuje: *hrvatski strip je duboko u dreku*. U drugom članku-tužbalici Tihomir Tikulin piše o strip autorima koji su otišli vani te crtaju i pišu za najveće svjetske nakladnike.

Objavljene prozne priče u časopisu su zanimljive jer je autorima u natječaju kao granična veličina zadana jedna kartica. Pobijedio je Goran Vrbanić s pričom *Čudovište* u kojoj infantilni pripovjedač kazuje o nemani u spavaćoj sobi svojih roditelja koja "ispušta užasne krikove: AH! JOŠ! JAČE! DUBLJE! JOŠ! JOŠ!" Kao majstor jednokartičnih priča punih pritajenih strahova i morbidnih slika iskazao se Mario Kovač. Njegove priče o glavobolji koja tjera na samouništenje ili razmišljanja o automatskim radnjama poput disanja ili treptanja *potresaju* i čitatelj trbuh i svijest. ☒



Okrunjena ustrajnost

Uz minimalnu dozu otvorenosti slušačkog duha, Radičina glazba pokazuje se sasvim dovoljno komunikativnom i bez poznavanja njezine složene intelektualne pozadine

Koncert djela Rubena Radice, povodom 70. rođendana i primanja u redovito članstvo HAZU. Preporodna dvorana palače Narodnog doma, Zagreb, 5. lipnja 2001.

Trpimir Matasović

Značajne osobnosti suvremenoga hrvatskog skladateljstva nekako se uvijek pojavljuju u generacijskim parovima, koji uvijek iznova zorno prikazuju mogućnosti različitosti puteva koji se kreću iz više ili manje istih polazišta. U najstarijoj generaciji hrvatskih skladatelja izuzetno je tako ilustrativan par Milko Kelemen – Ivo Malec, a ništa manje nije zanimljiva niti usporedba parnjaka Stanko Horvat – Ruben Radica.

Postvebernijanac francuskoga duha

Glazbeno je polazište ove dvojice skladatelja bila zagrebačka Muzička akademija u desetljeću uoči prijelomnog trenutka prvoga Muzičkog biennala Zagreb. Horvat je, doduše, bio student "konzervativnog" Stjepana Šuleka, a Radica "liberalnog" Milka Kelemena, no ipak su značajnije razlike u skladateljskim estetikama posljedica nešto kasnijih utjecaja. I tako, dok su se impulsi *poljske škole* od-

lično uklopili u Horvatu estetiku, na Radicu je presudan bio utjecaj francuskih skladatelja, poglavito Messiaena i Bouleza. I premda izgrađena na "germanskim"



temeljima, koje će se uglavnom karakterizirati kao *postvebernijanske*, Radičina je glazba (uz Malecovu) ipak vrlo rijedak primjer izrazito "francuskog" duha u hrvatskoj glazbi.

Radičina je ustrajnost na onome što će Nikša Gligo nazvati *strukturnim skladanjem* često rezultirala glazbenim izričajem koji su mnogi doživljavali (i još uvijek doživljavaju) izrazito *hermetičnim*. No, dok je spoznavanje *strukture* esencijalno za racionalno poimanje Radičina skladateljskog procesa, ono se na čisto intuitivnoj slušačkoj razini pokazuje kao dobrodošla, no ne i nužna informacija.

Čitki rebusi

Jer, uz minimalnu dozu otvorenosti slušačkog duha, Radičina glazba pokazu-

je se sasvim dovoljno komunikativnom i bez poznavanja njezine složene intelektualne pozadine. Pritom će od velike pomoći biti već i sami naslovi Radičinih skladbi. Uz izuzetak nekolicine *rebusoidnih* naslova (19 & 10, K a), čije značenje uz malu pomoć i nije tako teško odgonetnuti, većina Radičinih naslova sažeto donosi najznačajnije informacije o pojedinim skladbama.

Uzmemo li, primjerice, u obzir skladbe izvedene na svečanom koncertu Radičinih djela 5. lipnja u Preporodnoj dvorani, ustvrdit ćemo da su *Četiri dramska epigrama* uistinu i *dramatski i epigramski*. *Trois mélodies* su, u skladu s dvojnim značenjem francuskog izraza istovremeno i *pjevne*, ali i *napjevi, pjesme*. *Tri sonetne bagatele* temelje se na *sonetima*, dok pojam bagatele valja shvatiti kao skladateljevu blagu autoironiju. *Skrušeno* je jedna od umjetnički najautentičnijih skladateljskih reakcija na događaje Domovinskog rata (u tu skupinu valja dodati još i također Radičinu *XIII. uru* i Horvatom *De diebus furoris*), dok se u *Četiri studije ustrajnosti* uistinu *studiozno ustraje* u istraživanju četiri skladateljsko-tehničkih postupaka.

Svečanost vrhunskoga glazbovanja

Kao što je već rečeno, naoko *hermetičan* Radičin glazbeni izričaj gotovo redovito beskompromisno postavlja iznimne zahtjeve kako izvođačima, tako i slušateljstvu. Posljedica je toga da se skladatelj nerijetko morao suočavati s interpretacijama koje nisu bile na razini postavljenih zahtjeva. Srećom, to nije bio slučaj ni s jednom izvedbom na svečanom koncertu povodom Radičina 70. rođendana i primanja u redovito članstvo HAZU-a. Dapače – svih je pet predstavljenih djela, u rasponu od rana *Četiri dramska epigrama* do praiždene *Četiri studije ustrajnosti*, predstavljeno upravo na način koji ta djela svojom iznimnom umjetničkom kvalitetom i zaslužuju. Izdvojiti bilo koga značilo bi umanjiti ulogu nekoga drugog. Uvijek visoko profesionalni članovi *Gudačkog*

kvarteta Rucner ozbiljno su pristupili *Četirima dramskim epigramima*, nadopunjeni prepoznatljivim stilom sviranja pijanista Vladimira Krpana. Isti je pijanist sudjelovao i u izvedbi *Trois mélodies*, pri čemu je i ovom prilikom zablistao istančani osjećaj sopranistice Lidije Horvat-Dunjko za interpretaciju glazbe 20. stoljeća. Uz nadahnute recitacije Vanje Dracha, jednako su uzorno interpretirane Radičine *Tri sonetne bagatele*, pri čemu podjednake zasluge imaju *Zagrebački gitaristi trio*, flautistica Tamara Cohamandić, pijanist Damir Gregurić i udaraljašica Elvira Happ.

Opsežna skladba *Skrušeno* zaživjela je na ovom koncertu u novoj inačici za zbor i *continuo*, kojeg su realizirali Mario Penzar, Tin Mršić i Žorž Draušnik. Uz povremene istupe svojih solista, izvedbu je nosio *Slovenski komorni zbor*, ansambl čije je glazbovanje toliko kvalitetno samo po sebi, da je uloga dirigenta Vladimira Kranjčevića bila isključivo koordinacijske naravi.

Na poslijetku, najugodnije je iznenađenje svečarskog koncerta bila praiždva Radičine *Četiri studije ustrajnosti* za kvartet saksofona. Uvijek pouzdani promotori suvremene glazbe, članovi *Zagrebačkog kvarteta saksofona*, izvukli su maksimum i iz ove partiture. Četiri svojevrsne, ako ne stilske, onda barem tehničke vježbe predstavile su nam tako dosad slabo poznatu stranu Radičina skladateljstva. Naime, nakon četiri vrlo "ozbiljne" skladbe, *Četiri studije ustrajnosti* svojim su vitalnim duhom, pa čak i duhovitošću predstavljale pravo osvježenje na koncu opsežnog programa. Nakon niza mahom tubornih ostvarenja iz devedesetih godina (*Prazor, Skršeno, XIII. ura, Tri sonetne bagatele i Božanski otvori srca*), čiji je ugođaj nedvojbeno bio uvjetovan skladateljevom reakcijom na jednako tubornu svakodnevicu, *Četiri studije ustrajnosti* nisu samo potvrda skladateljeva nepokolebljivog duha, već i potencijalni putokaz prema nekim novim smjerovima glazbe Rubena Radice. ▣

www.zarez.hr



zamišljeni tekstovi o glazbi niti imaju stručnih, muzikoloških pretenzija, niti ciljaju na formiranje mišljenja (ili, ne daj Bože,

takvo predstavlja atraktivno štivo čak i u glazbu neupućenim čitateljima.

zočno-nedoličnih melodijskih masturbacija", francuskim se skladateljima nakon Franckove smrti "kvari harmonijski puding i kiseli slatko melodijsko vrhnje", a u Mozartovu *Requiemu* "na čudesno lijepoj koži *Lacrimose* izbijaju užasne mrtvačke pjege".

Ništa manje osebujno ne prilazi uostalom Detoni ni vlastitim skladbama. Premda je tu ipak nešto konkretniji, za stručno upoznavanje Detonijeve glazbe sigurno neće biti osobite koristi od opisa tipa "raznobojne glazbene kič-sličice" (*Belles musiquettes vertes*), "superlativizacija afekata u službi antipsihologizacije izraza" (*Banalia*) ili "nezaprpljena krunica stakalaca iz posrebrjenih dječjih snohvatica" (*Devet prizora iz Danijelova sna*). Stoga, želi li netko stručno upoznati Detonijevu glazbu, morat će se obratiti tekstovima drugih autora. No, želi li se upoznati Detonija-umjetnika, njegovi su tekstovi, i to ne samo oni o vlastitoj glazbi, idealno polazište.

Gonič krda i drogirani Mesija

U prikazima, pak, svojih susreta s domaćim i inozemnim umjetnicima Detoni ne šteti niko-

ga. Svetislav Stančić tako je za Detonija bio "rođeni gonič krda, žandarski sin", a razred harmonije Natka Devčića bio je "vještiji mračna, usijana sado-mazohistička mučionica najvišega stupnja", u kojoj se profesor pojavljuje kao "konclogorski capo s navučenom maskom sotonskoga demona". Karlheinz Stockhausen je "nekakav drogirani ili suludi Mesija koji u transu izvikuje nerazumljive poruke", dok se John Cage "razmahivao rukama poput drogirana prometnika na nekoj prašnjavom srednjoeuropskom ili južnoameričkom velegradskom raskrižju".

Pa, ipak, Detoni nikad nije zlonamjeran. Dapače. Njegove crtice donose čitatelju dašak danas već prošle *avangardne* ere, čiji su nam heroji predstavljeni kao ljudi od krvi i mesa, sa svim svojim velikim vrlinama i sitnim manama.

A upravo su takvi i čitavi Detonijevi *Predasi tišine*. Detonijeva se povremena zastranjenja u krležijansku pretjeranost jednostavno ne mogu zamjeriti. Jer, *Predasi tišine* predvini su upravo u savršenstvu svoje umjetničke i nadasve ljudske nesavršenosti. ▣

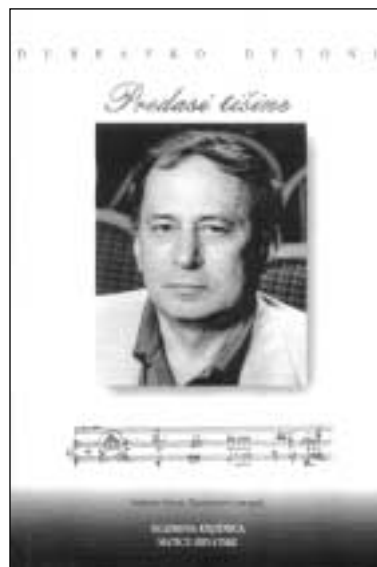
Lijane glazbene džungle boja

Dubravko Detoni: *Predasi tišine*. Matica hrvatska, Zagreb, 2001.

Trpimir Matasović

Uobičajeni oblici pisanja o glazbi svode se uglavnom na više ili manje informativne novinske kritike, ili pak usko stručne ili tek povremeno "popularne" studije. U oba je pak slučaja na djelu svjestan ili nesvjestan pokušaj da se čitatelju prezentira, ako ne i nametne autorov stav o pojedinoj temi.

Književno je, međutim, pisanje o glazbi još uvijek rijetka pojava. Njezin je najistaknutiji predstavnik u nas Dubravko Detoni, odličan skladatelj, ali i jednako odličan književnik. Njegovi osebujni, prozno realizirani, no nerijetko pjesnički



mnijenja) o određenim glazbenim pojavama. I upravo u tome leži veličina njegova pisanja. Ono je, naime, iskaz književnog načina razmišljanja te kao

Bezočno-nedolične masturbacije

Najnovija knjiga Dubravka Detonija, prema nazivu njegove istoimene skladbe naslovljena kao *Predasi tišine*, dvodjelno je štivo, podijeljeno na komentare pojedinih vlastitih i tuđih glazbenih djela te autobiografski intoniranih pogleda na neke od najznačajnijih glazbenih osobnosti hrvatske i svjetske glazbe druge polovice 20. stoljeća.

Izvukavši iz svojih popratnih tekstova za razne koncerte najuspjelije segmente, Detoni se nerijetko zadovoljava čarolijom pisane riječi, pri čemu postaje sporedno je li uopće jasno koja je konkretna glazba bila povod i nadahnute njegova pisanja. U Detonijevu se viđenju tako, primjerice, po Galuppijevoj *Sonati* "cijedi usmrđen sok svima dragih, be-

REDETEKA

Život na Sjeveru

Danas Arab Strap funkcioniraju primarno kao glazbena grupa, a ne kao projekt nekoga frustriranog romanopisca

Arab Strap, *The Red Thread* (Chemikal Underground, 2000.)

Luka Bekavac

Škotska se glazbena scena u drugoj polovini devedesetih afirmirala kao jedna od aktivnijih u Velikoj Britaniji, iznjedriviši mnoštvo novih imena. U domovini su najveću popularnost postigli Belle & Sebastian, kojima je nesumnjiva pop-genijalnost, ljubav prema estetici šezdesetih i efektana mješavina humora i cinizma u tekstovima, priskrbila titulu "novih The Smiths" – nakon niza pogrešnih laureata (od The Wedding Present do Echobelly) više i ne tako prestižnu. U Hrvatskoj su vjerojatno najšire prihvaćeni Mogwai, kao točka u kojoj se najmanje radikalno rub suvremenih post-rock kretanja susreće s naslijedom američkoga gitarističkoga *noisea* osamdesetih (ponajviše sa zvukom Sonic Youth) i britanske "neopsihodelije" početka devedesetih (My Bloody Valentine i onovremeni katalog kuće Creation). Uz dva tako velika i dobro utružena banda, Arab Strap se doimaju kao najmanje atraktivna komponenta škotske ponude, ali je – jednom kad se površinska "konzervativnost" njihove glazbe stavi na stranu – očito da su upravo oni nešto najautentičnije što je scena kojoj pripadaju proizvela u posljednjih nekoliko godina.

Strah od ljubavi

Arab Strap (Aidan Moffat i Malcolm Middleton) su prvim singlom *The First Big Weekend* (1995.) i albumom *The Week Never Starts Round Here* (1996.) popri-

lično jasno nagovijestili glazbene i poetičke parametre u kojima će se, uz neke modifikacije, kretati do danas. Međutim, dok je njihov debut donio tek nekoliko



uistinu izuzetnih trenutaka, a kao cjelina ostao u nejasnim vodama između *low-fi* estetike na izdisaju i ozračja interne šale, album *Philophobia* (1998.) je rad po kojem će Arab Strap vjerojatno još godinama biti najbolje pamćeni. Na njemu su, naime, razvijene i do kraja definirane sve osnovne vrline njihova zvuka – oskudne međuigre basa i gitare, ritmovi koji se kreću između pomodnih klupskih fraza i jednostavne retro-elektronike, povremeni nenametljivi ulasci klavijatura te produkcija koja je (za razliku od demo-kvalitete debuta) potpuno čista, čak pomalo sterilna, ali do kraja "racionalizirana" i lišena ikakva nepotrebnoga glamoura.

Škrtošću zvuka nije bila nemotiviran izbor – ona je otvorila prostor umornom, usporenom glasu Aidana Moffata, kojeg se zbog osebjnog osjećaja za ritam i stalnog osciliranja između melodije, falša i recitacije može ponajbolje opisati kao sedativima omamljenog Mark E. Smitha. Međutim, dok je arogantnog "intelektualca po vokaciji" Smitha egomanija odvela u kriptičnu autoreferencijalnost, izvanjski sličnu tehnikama *cut-upa* ili struje svijesti, Moffat je bliskiji suvremenim (hiper)realističkim književnim trendovima. *Philophobia* je idealan primjer njegove poetike: album koji je koncipiran kao

kontinuiran niz (ljubavnih) pripovijetki s promjenama u glazbenoj kulisi, čiji je "ispovjedni" ton s jedne strane pojačan teškim škotskim akcentom i govorom u prvom licu, a s druge strane oslabljen dokumentaristički ravnodušnim tonom kojim se opisuje sve od pornografskih detalja do emotivno "prijelomnih" trenutaka. Zbirka lokalnih anegdota je protkana nizovima osobnih imena i još osobnijih situacija, ali stilski izbrušena tako da (pogotovo u interakciji s glazbom) ne ostavlja dojam pripovjedačke neposrednosti, nego hladne distance. Činjenica da se upravo zbog te izražajne hladnoće u podtekstu albuma jasno može čitati nelagoda (netko je usporedio *Philophobia* sa sjećanjem na "najgori seks vašeg života") ili dobrušna autoparodija u kojoj se miješaju smiješni i bolni elementi (primjera radi, Moffatova omiljena pjesma je *I Will Always Love You* u izvedbi Palace Brothers...), čini *Philophobia* jednim od najboljih i najneobičnijih pop-albuma prošlog desetljeća, a Moffata izdvaja kao savršenog autora *slice-of-life* pjesama za vrijeme u kojem klasično "kantautorske" forme teško opstaju bez svjesne ironizacije ili nesvjesnog skliznuća u kič.

Gorka zrelost

Razvoj Arab Strapa u posljednjih nekoliko godina (live-album *Mad For Sadness* te odličan studijski rad *Elephant Shoe* – oba iz 1999.) nije radikalno mijenjao formu koja je, bez obzira na svoju prividnu grubost, bila zacrtana još na prvom albumu, ali je ipak donio suptilne pomake na nekoliko razina. Naime, Middleton i Moffat su bili iznimno nezadovoljni recepcijom albuma *Philophobia*, koja je gotovo u pravilu zanemarivala glazbu i posve se usredotočavala na tekstualni dio (za što su, doduše, postojala brojna opravdanja – od dizajna do izrazito narativnoga karaktera teksta); zato su na svojim kasnijim radovima osjetno razradili glazbenu komponentu, a bitno reducirali važnost verbalnog dijela.

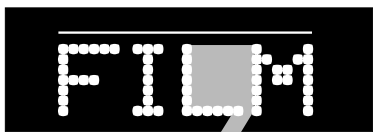
The Red Thread jasno pokazuje rezultate toga postupnog procesa – deset pjesama koje se nalaze na njemu nemaju puno sličnosti s tekstualnom proliferacijom albuma *Philophobia* te zvuče kao produkcijski raskošniji nastavak svega započetog na *Elephant Shoe*. Razvojna linija zvučnog kompliciranja i tekstualnog rasterećenja najbolje je vidljiva u skladbama poput netipično monumen-

talne i gotovo kakofonične *The Long Sea ili Haunt Me*, koja je građena međuigrom orkestralnih samplova i "žive" izvedbe gudača. Dugo trajanje većine pjesama ima veze i s njihovom instrumentalnom "težinom", a jednostavniji, iako još uvijek netipično glazbeno "bujni", naslovi poput *Amor Veneris* ili *Screaming In The Trees* definitivno potvrđuju činjenicu da danas Arab Strap ipak prvenstveno funkcioniraju kao glazbena grupa, a ne kao projekt nekoga frustriranog romanopisca, igrom slučaja ostvaren u formi audio-zapisa.

Na posljednja su se dva albuma dogodile i neke promjene u intonaciji teksta. Iako je Moffat i prije inzistirao na tome da bi njegovi stihovi trebali više biti čitani kao bolni, a manje kao komični, gore opisana je izvedbena taktika, zajedno s potpuno nesputanim odnosom prema opscenom detalju, ipak rezultirala "gorkoslatkim", prvenstveno zabavljčkim, a tek onda potencijalno introspektivno-analitičkim produktom. *The Red Thread* je, međutim (nakon *Elephant Shoe*, koji je očito bio prijelazna faza), prvi album na kojem posve ozbiljni, pa i depresivni tonovi prevladavaju nad anegdotalnim sličicama, a bezbrojne crtice vezane za bolje i (češće) lošije strane promiskuiteta ustupaju mjesto tamnom oslikavanju svakodnevnog života i inzistiranju na banalnosti koja neutralizira sve pozitivne ili negativne amplitude.

Naravno, ne ostaje cijeli album u tako sivom raspoloženju, niti u ustručavanju od fabuliranja – *Love Detective* je klasičan primjer stare Moffatove sposobnosti da rigidni format trominutne pop-pjesme pretvori u formu uglazbljene, istodobno neugodne i duhovite *short short story*, čija čvrsta struktura savršeno odgovara (zlo)upotrijebljenoj glazbi. Međutim, krajnji dojam koji ostaje nakon višestrukog preslušavanja je ipak ponajviše vezan za visoku skladateljsku i produkcijsku razinu, iza koje dimenzija teksta dolazi tek kao dopuna. Tako su Middleton i Moffat uspjeli u svom planu – *The Red Thread* je album pun odlične pop-glazbe, za kojim će slušatelj posezati upravo zbog toga, ako ne i jedino zbog toga, jer ovdje više nema tekstova koji bi, na bilo koji način, preuzeli prvenstvo nad ukupnim dojmom. Arab Strap definitivno više nije band koji će vas nasmijavati; to je band koji je, koliko god ona bila gorka, pronašao svoju zrelost. ☐





film koji se bavi, u širem smislu, parodijskim revizijama nekih tradicionalnih žanrova: kriminalističkog filma (s elementima *thriller*

nedavnog objavljivanja u VHS-formatu) prošao povoljno, ali razmjerno tiho. S druge strane, postoji opravdana vjerojatnost

prizora seksa i nasilja, kao i bilo kakvih snimateljskih i narativnih zahvata koji bi narušili opušteno tempo kojim se razvija, rezultira

ga (kojem je potpuno oduzeta funkcija nekakve dinamizacije filma) te veća sklonost atmosferičnosti nego pravocrtnom pripovijedanju, potvrđuju da drukčije profiliranje fabularne razine nije odvelo Lyncha u izlagačku retoriku koja bi samu sebe svjesno učinila nezamjetnom zbog snažnijeg posredovanja priče. Međutim, i na "tehničkoj" su razini te paralele s prethodnim filmovima relativizirane te upotrijebljene na znatno drukčiji način – u svrhu suptilnog kreiranja čistih ambijenata opuštenosti i emotivne topline, koji niti u jednom trenutku ne tonu u bljavu zasladenost. Najvažniji trenuci *Prave priče* su riješeni iznimno preciznim i efektним doziranjem potencijalno patetičnih elemenata, a idealan primjer za sve to jest način na koji je riješen završetak filma, trenutak konačnog susreta dvojice otuđene braće – radi se o potpuno jednostavnoj i izvrsno odmjerenoj završnici, gotovo lišenoj dijaloga, koja predstavlja jedan od najdirljivijih filmskih trenutaka prošlog desetljeća.

Prava priča bez ironijskog odmaka

The Straight Story je prilično smiren i emotivan film te, utoliko, vjerojatno i najbizarniji koji će Lynch ikada snimiti

Prava priča (*The Straight Story*, 1999.), režija: David Lynch

Luka Bekavac

Prije nekih deset godina, David Lynch je bio "pojam" – jedan od onih režisera čiji se rad smatra sublimacijom gotovo svih fenomena svog vremena, uključivši i one koji pripadaju izrazito populističkoj kulturi. Kredibilitet mu je, osim visokim stupnjem nadgradnje kojim je komplicirao konzumaciju financijski isplativih sadržaja, bio dodatno učvršćen dugogodišnjim tamnovanjem na rubu interesa javnosti, gdje je lutao između visokih dometa u nezavisnoj produkciji i osrednjih podbačaja u komercijalnim vodama. Svaki Lynchov projekt bio je (bar u jednom ne tako uskom krugu) unaprijed dočekivan kao remek-djelo, bez obzira na to radi li se o slikarstvu, albumima, stripovima, filmovima ili trivijalnoj memorabiliji. U to vrijeme nitko mu nije ni pomišljao zamjeriti povezivanje svega u rasponu od izražajnih procedura preuzetih iz muzeja filmskih avangardi, preko osobne opsesije sadržajnim čudnovostima, do sposobnosti prelaska u status masovnog proizvođa koji s "visokom umjetnošću" koketira onoliko koliko mu je potrebno da bi se bolje prodao – naprotiv, to je bilo smatrano dosljednim ostvarenjem općeprihvaćenih načela postmodernističke izgradnje. Danas se, međutim, većina ortodoksnih poklonika Lynchove vjere javno odrekla svog idola, a mlađe generacije ne pokazuju neki veći interes za njega. Što se točno dogodilo u međuvremenu?

Lost Highway Revisited

Pad Lynchove popularnosti i nestanak solidne kritičke podrške može se opisati na primjeru njegova ponajviše podcjenjivana djela, središnjeg rada razdoblja "izgubljenih godina" – na filmu *Lost Highway* (1996.). Bio je to prvi veći projekt nakon opće histerije koju je izazvao ciklus *Twin Peaks* (1989.-1992.), a pojavio se u najgore moguće vrijeme – nakon četiri godine tišine koje su popratile *Fire Walk With Me*, najproblematičniju točku kompleksa *Twin Peaks*. Taj je film u potpunosti okrenuo javnost protiv Lyncha: već mu je *Wild At Heart* (1990.) donio reputaciju krajnje samodopadnog režisera, a *Fire Walk With Me* je do kraja petrificirao njegov imidž zvijezde koja toliko vlada publikom da joj može podvaliti apsolutno što god joj padne na pamet. Lynchov je povratak stoga naišao na indiferentan prijem, tek ponegdje prošaran izrazitim bojama otvorenog antagonizma.

Lost Highway je bio još jedan



lera i *film-noira*), filma strave (s inovativnim sadržajima, ali klasičnim izražajnim repertoarom), filma ceste, oniričkog filma i melodrame. Pomak koji je u njemu napravljen u odnosu na prethodne radove jest izvođenje nekih postavki Lynchove poetike do kraja te poduzimanje radikalnijih zahvata nad formalnom strukturom filma. Linearna je fabularizacija (inače prisutna – uz povremene halucinantne ispade – u većini dotadašnjih filmova) napuštena te razbijena u dva supostojeća kontinua, protkana čvrstim paralelama poput zrcalnih likova, situacija ili rečenica, a vješto diferencirana različito profiliranim izlagačkim strategijama. Te su dvije, vremenski i kauzalno međusobno destabilizirajuće narativne perspektive, stvorile čvrsto sklopljenu, nerješivu zagonetku, koja svojim otvorenim krajem dodatno sabotira pokušaje "totalnog" tumačenja. Ukratko, bio je to film koji je, uz visoku razinu stila i invencije, sumirao i razvio sve što je bilo otprije poznato iz *Blue Velvet* (1986.) ili boljih dana *Twin Peaks*.

Međutim, sve se to, kako smo rekli, dogodilo u trenutku u kojem je "fenomen Lynch" bio krajnje nepopularan – novonastali su konvertiti Lynchu ponajviše zamjerali ono što im je, prije samo nekoliko godina, koristilo kao dokazni materijal u obrani njegove genijalnosti. Mlađi gledatelji nisu mogli bitno popraviti situaciju: *Lost Highway* je većini izgledao kao samo još jedan od bezbrojnih rukavaca tarantinovskog poigravanja nasiljem na filmu, uz "autorsku" horor-nijansu – ukoliko, kao lako otpisiv nusprodukt najglasnije filmske stilske formacije sredine devedesetih. Bez obzira na to što još od *Eraserheada* (1977.) nije bilo dosljednijeg i poetički zaokruženijeg Lynchova filma, više nije bilo gotovo nikoga tko bi to želio primijetiti. Zato je *Lost Highway* prešutno proglašen potpunim promašajem.

Bajka sa Srednjeg Zapada

Promatran u kontekstu svega napisanog, *Prava priča* je film čovjeka koji počinje ponovno – čovjeka koji je, u smislu kritičkog priznanja i popularnosti, izgubio većinu onoga što je imao. U tom smislu, možda nije čudno što je prvi val recepcije ovog filma u Hrvatskoj (od prošlogodišnje premijere u Motovunu, do

da je pravi razlog skromno blagonaklonog prijema ležao u činjenici da je Lynch ponovno uspio zbuniti svoju publiku. Ovaj put, međutim, problem nije bio u nastavku neumjerene amplifikacije nasilja ili u predubokim zastranjenjima u, prosječnom konzumentu nerazumljivo, estetsko oduđenje; problem je, paradoksalno, ležao u tome što je *The Straight Story* (rađen u Disneyevoj produkciji!) prilično smiren i emotivan film te, utoliko, vjerojatno i najbizarniji koji će Lynch ikad snimiti.

Faktografija vezana za sadržajnu osnovu *Prave priče* je vje-

i diskretnim, ali sveprisutnim bajkovitim ozračjem.

Promjena predznaka

Očito je, dakle, da ovaj film ima malo veze s ostatkom Lynchova opusa (eventualna, ali još uvijek posve inadegvatna usporedna točka bi mogao biti *The Elephant Man* (1980.)) – radi se o drastičnom tematskom zaokretu u odnosu na prokušani model. Jedine spona s uobičajenom ikonografijom Lynchovih filmova jesu smještanje radnje u manju sredinu te sklonost prema "pomaknutim" likovima i situacijama; međutim, ti su općeniti ele-



mentno već dobro poznata, ali ju nije naodmet ponoviti, jer ključ dobrog dijela privlačnosti ovog filma leži upravo u priči o pomirenju dvojice braće, Alvina i Lylea Straighta (igra riječi iz naslova je, dakle, izgubljena u prijevodu), utemeljenoj na stvarnom događaju iz 1994. godine. Alvin je sedamdesetogodišnji starac koji, nakon što sazna da mu je brat doživio udar, odlučuje otputovati do njega i prekinuti njihovu dugotrajnu šutnju, uzrokovanu nekom starom svadom. Presudni element razvoja cijelog filma, kao i razlog "senzacionalnosti" ove priče u stvarnosti, jest Straightova odluka da pod svaku cijenu do brata otputuje sam, i to na svojoj staroj kosilici "John Deere". Tako počinje njegov višemjesečni put, dug oko 500 kilometara, koji ga puževom brzinom – sličnijom polaganim izmjenama dana i noći ili promjenama meteoroloških uvjeta, nego ostalim vozilima koja se kreću autocestom – vodi kroz prekrasno snimljene jesenske pejzaže Srednjeg Zapada. *The Straight Story* bi se, dakle, mogao ukoliko opisati kao iznimno lirski postavljen film ceste protkan elementima psihološke drame, a činjenica da je u potpunosti lišen

menti razrađeni s posve drukčijim predznakom od onoga na koji smo navikli (portretiranje tamnog i izopačenog naličja provincije, fascinacija zlom kao "općim principom" djelatnim u pojedincima, sklonost istraživanju neobičnih i neugodnih manifestacija podsvjesnog...). Manja sredina u *Pravoj priči* za Lyncha predstavlja – i to, ponavljam, bez ironijskog odmaka – mjesto ljudske solidarnosti, pomoći i razumijevanja, a sve spomenute "pomaknute" situacije su samo polje na kojem se spomenute vrline manifestiraju. Imajući, uz sve to, na umu i potpuno pojednostavljene obrise koji čine fabulu te inzistiranje na paralelizmu unutrašnjeg i vanjskog svijeta, prikazanog poput prirodne kulise na kojoj se ocrtavaju emocije protagonista, možemo ustvrditi da je Lynch svjesno oslobodio film svih tipova stilske digresivnosti te ga profilirao kao arhetipsku, općevrijedeću priču koja nadilazi svoje konkretno uprizorenje.

Osnovni izražajni instrumentarij kojim Lynch operira ukazuje na brojne paralele sintakse ovog filma i njegovih prethodnika – način kreiranja sekvenci, sklonost prema polaganom ritmu, minimaliziranje uloge dijalo-

Posljednja oaza

Osim Lynchove sposobnosti da potencijalnu moralističku tezičnost, umjesto napuhavanja do redateljskog komentara, radije ostavi na razini *subject mattera*, središnju točku živosti portreta Alvina Straighta svakako čini izuzetna interpretacija osamdesetogodišnjeg, nakon snimanja filma preminulog glumca Richarda Farnswortha. Njegova nenametljiva vještina neverbalne glume, spojena s kontekstom "isti-

nite priče", daje filmu iznimno visok stupanj plauzibilnosti. Uz Farnswortha, koji je bio nominiran za Oscara za glavnu mušku ulogu, izvrsne su epizodne uloge dali i Sissy Spacek kao Straightova kći te Harry Dean Stanton (Lyle Straight), koji je djelotvorno pokazao da minutaža neke epizode nema veze s njezinom kvalitetom i težinom.

Emotivna oaza

Dok očekujemo hrvatsku premijeru Lynchova novog filma *Mulholland Drive*, *The Straight Story* može – čak i u svojoj video-varijanti – poslužiti kao vizualno fascinantna, potpuno netipično smirena i duboko emotivna oaza između dvaju očekivano mračnih Lynchovih radova. Naime, prema napisima s ovogodišnjeg Festivala u Cannesu, čini se da *Mulholland Drive* vodi u stare i dobro poznate okvire – u *noirovski* intoniranu priču o hollywoodskom polusvijetu, obojanu nadrealnom notom i skretanjima u izvitoperene sfere noćnih mora i podvojenih identiteta... U svakom slučaju, ako se radi o filmu koji će možda ponovno podijeliti auditorij, *The Straight Story* je film koji ga je, bar na kratko, ujedinio. ▣

kazalište

Paralelni svijet amaterske izvrsnosti

Amatersku scenu u nas, na žalost, prate mnoge predrasude, kao rezultat žalosnog nevida

Ranka Mesarić

Primjer prvi: uvertira. Na daskama scene – jabol i raskrbljeno bijelo jedro. Ulazi troje izvođača u bijelom, jedan od njih s vjedrom vode. Započinje pomno i temeljito pranje poda. New age glazba. Izvođači (Iva Čosić-Dragan, Vedran Jukić i Jurica Jagar) potom pričvršćuju mokre tkanine (u narančasto-crvenoj gami) na bjelinu jedra, zatim ga, upozoreni uznemirujućom promjenom glazbe, skupljaju, obmataju, a užad dobacuju s obje strane gledališta, pa pričvršćuju uz nekoliko rubnih sjedala. Silnice užadi spuštene su sa scene prema gledalištu. Kako se glazba ponovno smiruje, izvođači odvezuju užad, dobacuju ih natrag na pozornicu te namataju oko podlaktica. Ljepota jednostavnog, svrsishodnog pokreta. Jedru potom oduzimaju vertikalnu, presavijaju ga na podu, pospremaju u škrinju, i – sa škrinjom na ramenu i vjedrom u ruci kreću prema izlazu. Djevojka zastaje na prosceniju i publici upućuje jedinu rečenicu te petnaestminutne, treće do sada realizirane, uvertire većeg projekta: "Brod je sada tvoj, načini mu jedra". Ovaj poziv na kreativni čin slijedi nakon implicitne zen poruke predstave: zaustavi se, gledaj, vidi (i zašto ne – uživaj!). "Sedma uvertira: brod" (Šipak kazališta iz Zagreba, režija: Iva Čosić-Dragan) očistila je scenu od svekolike buke ega, podarila joj

Jedva da postoji svijest o gustoći mreže kazališnoga amaterizma koja prekriva gotovo cijelu Hrvatsku, popunjava crne rupe profesionalizma

svuju posvećenost i za sobom ostavila jedno suštinsko pitanje. Na 40. festivalu hrvatskih kazališnih amatera 2000. godine, u Starigradu na Hvaru, ovi mladi studenti arhitekture osvojili su prvu nagradu (žiri: Zoja Odak, Mario Mismar i Matko Raguž).

Primjer drugi – san

Shakespeareov "San ivanjske noći" u izvedbi Dramskog studija za mladež Gradskog kazališta mladih, Split (režija Goran Golovko), od "Snova" je što će ih najdulje pamtili jer pripada u nas endemskoj kazališnoj pojavi (na amaterskoj sceni srećom još uvijek zamjetljivoj): programatskog odabira teksta i procesa rada koji ansamblu, dakle glumcu, omogućuje *kontinuitet* propitivanja vlastita umjetničkoga i ljudskog identiteta. Takva sabranost i ujedno nepristanak na zaštićenost *pronađenim* rukopisom, krajnja *otvorenost* novome iskustvu, čini ansambl Dramskog studija za mladež fascinantno *živim*, a njihova voditelja, vrhunskoga profesionalca iznimne erudicije i kreativnosti, mladog redatelja Gorana Golovka – još jednom endemskom pojavom, u našim krajevima vrlo nepopularnom: odricanja od "karijere" i utrživanja talenta, neudovoljavanja taštini i ulaganja svoga velikog umjetničkog potencijala tamo gdje pronalazi najveću provokaciju *smisla*. Usuditi se s amaterima upustiti u tako zahtjevan projekt i s njima postići ne samo lakoću i uvjerljivost govora, šarm i duhovitu inventivnost igre, već uspje-

ti upričiti kompleksan, razigran, interpretativno višeslojan i redateljski promišljen scenski događaj moguće je samo na pretpostavkama koje Golovko ugrađuje u svoju

teksta iskotrljalo se i Kugla glumište), pa je teško očekivati poznavanje suvremene produkcije amatera u "ostatku" Hrvatske. Predrasuda nisu lišeni ni amateri sami te je dio al-



posvećenost Kazalištu mladih. Na Festivalu hrvatskih kazališnih amatera 2000. ansambl je za interpretaciju Shakespearea dobio specijalnu nagradu.

Primjer treći – Žrnovo

"Je, je..."

govoru stari judi, kako su nekad dice bile pune štrade, kako nisu znali ko im šipke, smokve i žižule krade. A sad?

U jednom starom kući sama žena u crno jedna iz kuhinje u kamaru stiže a sin joj u Americi fameju podiže. Šetam.

Samo digo maška bez noge i oka, nema dičjeg smiha ni divjeg dičjeg skoka.

("Nesta će Žrnova", Dora Mikelčić, 8. razred, iz lista *Žrnovo živi* novinarske, literarne i likovne družine učenika jedine škole u Žrnovu). Samosvojna poetika Dramske grupe *Mišnjice* iz Žrnova na otoku Korčuli, čiji mladi članovi, još djeca, već godinama teatraliziraju mentalitet svoga kraja, ali i mjesto samo kao toponim čije odumiranje obilježava njihovo odrastanje – pronalazi poticaj u djelu Petra Šegedina. Vodi ih Andrija Biliš, učitelj, kazališni samouk i "fanatik", koji minimalnim sredstvima stvara začudne vizualne i akustičke kompozicije, i koji je (sa svojom harmonikom) uvijek nazočan na sceni, kao svojedobno Tadeusz Kantor. Odrastanje u Žrnovu podrazumijeva senzibiliziranost za deformacije i naprsline ljudi i njihovih nastambi, surov život i težak rad, stoga, mada mahom igraju odrasle, mladi glumci "Mišnjice" svojim scenskim ekspresionizmom izriču osobni komentar i krik. Izraz im je nabijen žilavošću i snagom koju ulažu u opstanak. Asketizam svoga života prenose u prostor igre stvarajući ga isključivo glumačkim sredstvima. Njihovi glasovi grade scenografiju, određuju doba dana, širinu i dubinu panorame. Jezik je, dakako, lokalna čakavica. Na Festivalu hrvatskih kazališnih amatera u Starigradu 1999. godine, trinaestogodišnji glumac Vjekoslav Curać dobio je nagradu za najbolju mušku ulogu (žiri: Lada-Čale Feldman, Vinka Sedlar i Anatolij Kudrijavcev).

Zaboravljanje amatera

Amatersku scenu u nas, na žalost, prate mnoge predrasude, kao rezultat žalosnog nevida. Tako joj se, primjerice, u Nacrtu strategije razvitka kulture (iz 2001.) pripisuju prevladavajući tradicionalizam, folklorizam i imitativnost, a njezini se kreativni punktovi prepoznaju tek u Dubrovniku, Sisku, Puli i Čakovcu (čitaj: Lero, Daska, Inat i Pinkec, dakle grupe etablirane osamdesetih i početkom devedesetih!). O dinamičnoj i produktivnoj zagrebačkoj alternativnoj sceni ni spomena (iz gore spomenutoga kon-

ternative sklon izdvajanju, ako ne i netrpeljivosti prema ostatku neprofitabilnih amatera (raskol na FHKA u Puli 1994. kada se, iskazavši priličnu dozu agresije i podcjenjujući otklon prema drukčijim poetikama, izdvojio dio alternativnih grupa i pokrenuo svoj festival, s financijskim apetitima koji su bili spremni ugroziti koncepciju FHKA kao spektra ukupnosti amaterskih dometa. Međutim, priželjkujem amaterski Edinburgh neopterećen isključivošću, žanrovskim i estetskim utaborenjima, dovoljno otvoren i bez apriornoga koncepta koji bi na jednome mjestu raskrlio veliko bogatstvo raznolikih poetika i omogućio uvid kompleksniji od onoga što ga može pružiti financijama ograničeno trajanje festivala).

Retrospektiva

U očekivanju istoga, pokušat ću nabrojati dio značajnih kreativnih postignuća u posljednjih desetak godina (većina njih viđena je na FHKA): Hvarsko pučko kazalište, kao nesumnjiva konstanta vrhunske kvalitete odigralo je u tom razdoblju svoje najznačajnije predstave: *Stori letrat*, *Prikazanje života svetoga Lovrinca mučenika* i *Šaku zemlje*, a nepovnljivi alkemijski spoj Marina Carića i hvarškoga ansambla podario je sceni snagu proživljene riječi (hvarska čakavica) i energiju usredotočenosti. Uzgred – gotovo rutinsko atribuiranje sintagme "pučko kazalište" kazališnome iskazu zavičajnoga jezika u izvaninstitucionalnim teatrima, nominalizam kojim se, dakle, i stilski determinira kazališna poetika, još je jedan primjer automatizma recepcije i svojevrsne diskriminacije... Već zaboravljena družina iz Gata ritualizirala je arhetipski upečatljivo Poljički statut i povijest Poljica u predstavama osamdesetih i s početka devedesetih, u kojima su se izmjenjivali i sudjelovali skoro svi stanovnici toga malog mjesta u zaleđu Omiša. Nekoliko skupina kajkavskoga govornog područja također bilježi kontinuitet scenskoga izričaja. Dramska sekcija KUD-a *Kupljenovo* – stereotipnost naziva družine ne implicira nužno i takovrsnu poetiku – s predstavom *Babice su betežni* (iz 1993.), kućne autorice Zorice Jandras, iz pučkoga je idioma iznjedrila samosvojnu i beskrajno duhovitu scensku grotesku. *Žensko kazalište* iz Gornjeg Jesenja početkom je devedesetih, predvođeno kućnim "magom" Anicom Fotak-Malogorski, tematiziralo život svoga kraja u formi duhovitoga i inventivnog pučkog mjuzikla fascinantne energije. Vrijedi zabilježiti i pojavu kućnih pisaca (Berto Lucić i Vjekko Alilović) koji na kastaškoj čakavici ispisuju tekstove dijaloza s lokalnom suvremenošću za ansambl "Istarske vile" iz Kastva, kao i iznimno uspjele adaptacije (jezične i dramaturške) Čehova i Goldonija, što su ih izveli članovi Viške kazališne družine. Ne začinjuju što su oba ansambla mnogostruki dobitnici nagrada za glumačka ostvarenja (Lina Blažević upravo je antologijski odigrala višku petegulu) – tajna njihove samobitne nepovnljivosti, a možda i pokazanog talenta, sadržana je u sljubljenosti s jezikom.

Zagrebačka alternativa

Kontinuitet relevantnoga autorstva zamjetan je i u Studentskom kazalištu Ivan Goran Kovačić iz Zagreba, u kojem je Tanja Radović godinama propitivala masovne fenomene globalnoga sela s mnogo duha, stila i fine ironije. Scenska radionica Porat iz Rijeke ostvarila je predstavom *Aranžer snova* iz 1994. jedno od najkreativnijih i najradikalnijih čitanja Begoviće *Pustolova pred vratima* što sam ih vidjela na našim prostorima. Kazalište Alba iz Zagreba (pod vodstvom Marina Blaževića) inovativno se bavilo Beckettom, Saša Anočić je s osječkim amaterima prošle godine Jarryeva *Kralja Ubuja* pretočio u provokativnu crnohumornu dekompoziciju smisla, snažnih prizora, inventivnih turpizama, sa sjajnom Majom Celing u naslovnoj ulozi. Teatar Gaudeamus, ponovno iz Zagreba, iste je godine uprizorio Weissove *Patnje gospodina Mockinpotta* s toli-

ko razbarušenoga humora, maštovitih prizora i furioznoga tempa (ne izgubivši pritom dramaturšku okosnicu), a Marija Palalić maestralno je odigrala naslovnu ulogu – chaplinskim šarmom i nadasve kultiviranim govorom – zbog čega tu predstavu ubrajam u jedan od značajnijih poduhvata amatera (uz napomenu da mu usporedba s paradigmatičkim *Mockinpottom* u režiji Božidara Violača i s Perom Kvrčićem u naslovnoj ulozi ništa nije oduzela). Plesni teatar bilježi također snažne autorske ličnosti: Plesni studio Doma kulture *Kristalna kocka vedrine* iz Siska s prošlogodišnjom je koreodramom *Soba cimetove boje* (koreografija: Jasminka Petek-Krapljan, dramaturg Jasmin Novljaković; nagrada za kazališna istraživanja na Festivalu amatera) blizak standardu Tjedna suvremenog plesa, kao i Baletni studio Gradskog kazališta *Zorin dom*, Karlovac, s predstavom *Korak po korak za veliko sutra* (koreografija: Melita Spahić). Na zagrebačkoj amaterskoj alternativnoj sceni uz već nabrojane, u nedostatku prostora mogu tek spomenuti grupe Aleph, Irenu, Schmrz teatar (koji se prometnuo u Novu grupu što je ove godine ponudila vrlo osmišljeno istraživanje interakcije geste, teksta i video projekcije, uz snažnu socijalnu osviještenost u performansu *Philip Glass kupuje komad kruha*), i dragocjenu pojavu grupe *Penso+* s trodijelnom predstavom različitih interpretativnih kodova, dobitnicu ovogodišnje diplome za kazališno istraživanje (zamisao i realizacija: Penso + Jana Dolečki). Nije na odmet spomenuti da na ovogodišnjem SKAZ-u, u obilju istraživačkih autorskih projekata, režiju gotovo svih potpisuju žene.

U prilog degetoizaciji

No mnogi od ovih izvantrendovski inovativnih i samosvojnih projekata, s velikim stupnjem otklona od pomodnosti, površnosti i imitativnosti, intenzivnih u komunikacijskom naboju – našoj su javnosti, kritici i teatrologiji (čast iznimkama), na žalost, slabo poznati, rijetko prisutni u kazališnim časopisima, s nepravom marginalizirani ili tek tolerirani. Nikako da postanu punopravnim dijelom svekolike kazališne produkcije. Jedva da postoji svijest o gustoći mreže kazališnoga amaterizma koja prekriva gotovo cijelu Hrvatsku, popunjava crne rupe profesionalizma, podružuje identitet mnogim sredinama i vitalizira ukupnost kazališnoga života u nas. Sustavnije uvrštenje uspješnih autorskih projekata koji dokidaju granice između amaterizma i profesionalizma u selekciju za kazališne festivale, češća gostovanja, izlazak iz geta uz pomoć kritike i znatnija financijska potpora, najmanje je što se može učiniti kao odgovor toliko kreativnoj energiji. Produkcija je doista impresivna i u stalnom je porastu (83 predstave prijavljene su selekciji za Festival 1991. godine, 1992. bilo ih je 86, sve do 111 – 2000. ili 116 ove sezone). Grupe koje su obilježile osamdesete i devedesete – Daska, Lero, Kugla, Hvarsko pučko kazalište, Inat, Pinklec, Porat uspostavile su standarde, ali oni su ili petrificirani (u međuvremenu objavio se cijeli niz relevantnih, autorski snažnih projekata i grupa), ili pak, zbog u nas tipičnog diskontinuiteta i nedostatka dostupnih informacija – nepoznati.

Unatoč prevladavajućim jednim uvjetima rada, malom broju izvedaba i besparici, amateri kompenziraju i izostanak profesionalnog repertoarnog teatra u mnogim sredinama (Požega, Metković, Ploče, Vis, Mali Lošinj, Bjelovar), autorski jake skupine postaju zaštitnim znakom svoga mjesta (*Istarska vila* iz Kastva, *Kuntrata* iz Sv. Filipa i Jakova, *Daska* iz Siska, *Mišnjice* iz Žrnova, JAK iz Malog Lošinja, *Hvarsko pučko kazalište*...), a neizmerno važan je i socijalni i socijalizirajući ulog amaterskog kazališta – spašavanje od bescilnosti, apatije, droge, provincijalizacije duha, konzumentske uniformnosti, kreativnom komunikacijom. I, na koncu, izdvojila bih i etnografski i antropološki živi arhiv ruralnih skupina prvenstveno kajkavskog, ali i čakavskoga govornog područja, i posebice – leksičku riznicu i melodijsku raznolikost dijalekata, jedinstvenost i nepovnljivost lokalnih inačica, autentičnost scenskoga govora što proizlazi iz prirodne sljubljenosti jezika s glumčevim habitusom, iz prostora života i osobnosti nesteriliziranog obezličujućim standardom. ▣

Sistem i njegovo ludilo: drama

Dietrich Schwanitz,
Teorija sistema i književnost,
preveo Sead Muhamedagić,
Zagreb, Naklada MD, 2000.

Lada Čale Feldman

«Sve me je to potaknulo na pokušaj da u ovoj knjizi pomognem uklanjanju predrasude o 'teoriji' i 'tvrdim znanostima', tj. da su one teške, mračne, hladne i u konačnici nasilne i neprijateljske. Trebalo bi da ova knjiga pridonese širenju uvjerenja o suprotnom, tj. o tome da je istinska znanstvena gesta vrlo bliska umjetničkoj; ona je, istina, stroga, ali je ujedno vedra, životna, pokretna i sva u znaku eksperimentalne razigranosti»

Nakon ovih Schwanitzevih iskrenih želja, ne mogu a ne pridometnuti koju o još jednoj od «raširenih predrasuda» pod nepriznatim učinkom koja djeluje na mnogo zanesenih teoretičara, kritičara i inih znanstvenih sljedbenika umjetnosti – o predrasudi, naime, da baš njihovo omiljeno područje teoretiziranja posjeduje najveće refleksivne i autorefleksivne moći, da je najbliže svim onim estetičkim, epistemološkim, teorijskim, etičkim ili pak političkim idealima koji lebde pred njihovim očima kada se laćaju pisanja. Tako je i sa Schwanitzem samim, a tako je vjerojatno, kako ćete čuti, i sa mnom.

Ka dramskom "biologizmu"

Naime, Schwanitz je oduševljeni poklonik teorije sistema njemačkoga sociologa i filozofa Niklasa Luhmanna, ali istodobno i djelatni ljubitelj književnosti, u kojoj pronalazi ponajzahtjevnije poprište oprimiranja Luhmannove koncepcije. Ona se devedesetih prometnula u konačnu kristalizaciju adekvatnog odgovora njemačke teorijske misli posvećenjem imperijalizmu francuske psihoanalize, antropologije i filozofije te američke «teorije», uvelike impregnirane prekomorskom kolonizacijom spomenutih europskih disciplinarnih tradicija. Vjerujući, dakle, da upravo teorija sistema, kako eksplicitno kaže, «otvara nove vidike» na književnost, Schwanitz se postavlja ponajprije kao uprizeritelj njihova dijaloga, pa mu je i nehotice dramski prizor zadobio auru književne forme koja ima ne samo povlašten, nego i željkovano zorni i «eksperimentalno zaigrani» pristup zakučastoj problematiki što si ju je zadao izložiti. Studija mu, poglavito s početka, kada valja nevoljnog čitatelja pridobiti za logičke premetaljke, vrvi prigodnim ilustracijama Escherovih ili Rubinovih grafičkih smicalica, a svako se poglavlje dovršava oglednim dramskim sučeljenjem teorijsko-sistemskih ideja prenesenih na ramena književnih autora i likova, kako bi se djelatno potkrijepila teza o književnosti

kao pogonu koji već sam posjeduje svoju objasnidbenu šifru, koji je, upravo poput genetskog koda živućih organizama, obda-

Drama i sociologija

Ja sam se, naravno, rado dala upetljati upravo u poglavlje naslovljeno *Drama*, pa prepuštam

ren istodobno i «podacima i programima» prema kojima se ti podaci manipuliraju, produžujući u potencijalni beskraj vlastitu samoreprodukciju. Drugim riječima, društveni sistemi, sistemi komunikacije, među kojima je i književnost, slijede istovjetna načela razlikovnog usijecanja i izdvajanja iz okoline, samoorganizacije i samouspostavljanja (autopoieze) što su ih čileanski biolozi H. Maturana i F. Varela ustvrdili za sav prirodni svijet te se granaju jednako toliko neobuzdano a opet međuovisno, u stalnom procesu sve to veće diferencijacije, kako sistemâ među sobom, tako i svakoga pojedinog sistema unutar sebe.

Vi koji uđete, okanite se svake nade

Osim autopoieze, svaki je sistem opskrbljen kako modalitetima suodnošenja s okolinom (heteroreferencije) tako i modalitetima samopromatiranja i samoodnošenja (autoreferencije), u kojima se upravo i krije računalni program njegova teorijskosistemskog kapitala, zbog čega se Schwanitzu, kako se i unaprijed može pretpostaviti, *Tristram Shandy* upravo odaje kao «roman pisan u duhu teorije sistema», iznjedren, vidi vraga, upravo u ključnome vremenjskom zglobu polovice 18. stoljeća, zglobu što navješćuje moderno doba nezaliječivoga raskola između «simboličkog porretka» i «poretka stvari», koje je i urodilo blagoviješću teorije sistema. Jednakim će se miljenicima pokazati i Pirandello i Beckett, ali o njima nešto kasnije. Taman kad vam se učini da u tom autopoietičnom družbovanju (organičkih, teorijskih, društvenih i književnih) sistema i podsistema – kojih se eksplikativni hijerarhijski odnosi ne daju fiksirati, nego radosno plešu u naizmjeničnom uzajamnom natkriljivanju – iz prikrajka će izviriti Scile i Haribde tautologije i paradoksa. Luhmannovac poput Schwanitza u pripremi i drži Luhmannov tekst o *tautologiji i paradoksu* koje je unaprijed ukalkulirao kao zabavne zamke svih teorijskih pokusa, prepuštajući vam da ih po želji ili preskočite ako vam smetaju ili pak u njima, kao upravo Schwanitz, neizmjereno uživajte, opušteno čekajući da *sistem* na koji ste se odabrali usredotočiti sam uspostavi asimetriju u kompleksnosti prema svojoj okolini i tako «deparadoksira» načelnu međuzamjenjivost razlikovnih polova, bez obzira o kojoj se različici radilo. Probitak koji vam se u tom smislu obećava jest jednostavno sposobnost «priključenja daljnjih operacija» (recimo, operacija interpretacije teksta) konstruktivno, kobno zaključuje. Stoga napustite želju za logičkim i kritičkim podrivanjem, već ste u sistemu te je stvar samo vaše percepcijske udešenosti hoćete li ga shvatiti kao neprobojan i željezan zatvor ili kao zamamno ljepljivu mrežu koju svojim hotimičnim diskurzivnim upadom možete nastaviti zapetljaviti!

naratolozima da se nose s «autoreferencijalnošću pripovijedanja», to više što dramski etos toliko obuzima i samoga Schwanitza te mu se i uvodna poglavlja i poglavlja o pripovjednom samouvrtanju, a i zaoštavanje oko interpretacije književnosti okončavaju, kako već rekoh, dramskim dijalogima, nekima više pod pritiskom platonovsko-sokratovske majeutike, nekima pak više u znaku wildeovskih doskočica, ali uvijek revno prislonjenima zadaći duhovita, razmjerno pristupačna i sažeta sricanja teorij-

Stoga napustite želju za logičkim i kritičkim podrivanjem, već ste u sistemu te je stvar samo vaše percepcijske udešenosti hoćete li ga shvatiti kao neprobojan i željezan zatvor ili kao zamamno ljepljivu mrežu koju svojim hotimičnim diskurzivnim upadom možete nastaviti zapetljaviti

skosistemskog repetitorija, sa svim dužnim književnopovijesnim napomenama i primjerima. Zašto se drama Schwanitzu, a onda i meni, uspjela nametnuti kao kraljica nedovršive teorijskosistemске arabeske? Pa zato što sociologija oduvijek – od svojih, dakle, modernih začetaka – kako bismo mi teatrolozi rado rekli, «krade» dramske metafore interaktivnih scenarija i pojedinačne uloge ili pak kazališne metafore prikazivanja kako bi omedila svoje sociološke jedinice opservacije i analize te urezala povijesnu razlikovnost funkcionalnih diferencijacija. No, optužbe su zapravo uzajamne – kradu i drama i kazalište, naknadno uokvirujući svjetovne mehanizme uokvirivanja interakcije i njezine reprezentativnosti za čitavo društvo, zbog čega je moguće izreći upravo onaj tautološki uvid od kojeg ni Schwanitz ne preže, plazeći vam jezik: da drama "zgušnjava profanu teatralnost" te da je stoga moderna drama autoreferencijalna forma par excellence, jer se, naime, u njoj idealno očituje autoreferencija društvene interakcije (a s njome i autoreferencija teorije sistema), premda time drama zauzvrat, svojom progresivnom heterore-

ferencijskom skućenošću, postaje sve to manje relevantna za "društvo u cjelini" kojega kompleksnost teorija sistema i dalje nadgleda. Tako i ogledni dramski dijalog poglavlja "drama", uprizeren prokušanom dosjetljivošću u ludnici u kojoj ionako nitko nije onim kojim se izdaje, okuplja peoricu pisaca-samozvanaca, Shawa, Pirandella, Brechta, Becketta i Ionesca, koji si po (Schwanitzovoj) volji uzajamno doznaju i otimaju autorske identitete, jer su kanda svi jedan od drugoga barem nešto baštinili, krećući se u Pirandellom započetoj autoreferencijalnoj vrtnji u pravcu dozezanja "savršene tautologične petlje", sada s Beckettom i Ionescom, još točnije dr. Goditom, prurušenim Godotom, na čelu.

Escherov sistem?

Ako vam se ovo čini slijepom ulicom, zađite s onu stranu Alicina zrcala ili upadnite u Escherove grafike, pa ćete vidjeti da ni tamo nema stepenica kojima biste se iz njih ispeli. Zato Luhmannu prigovaraju da se ne nazire nikakvo svjetlo na izmaku njegova labirintskog tunela te da previše spokojno prihvaća društvenokomunikacijski «status quo», mi-reći se s nepredvidljivošću pravaca i ishoda autopoieze, ili, što je još gore, s diskrepancijom između načelno svima jednako doznane sposobnosti promatranja s jedne strane i opipljive nejednakosti promatračke moći s druge. Naravno, sve kad bi ti prigovori i bili pertinentni (svako, naime, ima pravo na nadmoć spekulativne ravnodušnosti, pogotovo imamo li na umu da su mnogi politizirani teorijski angažmani poduzeti *pro domo sua*), posljedice tih «rupa u sistemu» u književnosti su daleko benignije negoli, što bi Schwanitz rekao, u «poretku stvari». Pa, ipak, primjeri svjetovnih interaktivnih zabuna i prekoračivanja okvira što ih naš autor navodi u poglavlju «Drama», posuđeni iz knjige Ervinga Goffmana *Analiza okvira*, pokazuju da drama i kazalište doista ne draškaju zaludu Schwanitzevu metaleptičku maštu – u jednome se tako doista i umire, premda se svi «samo igraju»! Naravno, ne umiremo mi koji se bavimo opservacijama zabavnih kršenja ontološke logike, nego oni drugi, za koje se igra okončala.

Šlag strukturalizma

Dobro, neću biti tako gruba i vratit ću se u Šeherezadino krilo, čak ću se odreći i potrebe da Schwanitza kudim, kao što ga neki, tako Robert Holub, kude, da zanemaruje neiskorjenjive političke, ideološke, religijske i ekonomske funkcije književnosti kao institucije, ili pak da mu popis kantskih književnih referencija i nije baš metaleptički prekoračio okvire uvriježenih akademskih interaktivnih igara, pa ću samo zamijetiti da književnost, drama, kazalište i socijalne interakcije tu neprijeporno «otvaraju nove vidike» teoriji sistema, ali da je glede žuđena obrnutog uzvratu ipak uvelike riječ o dinamiziranom i opovjesnjenom strukturalizmu, koji u svojim dubinskim povijesnim sondažama i komparativnim izletima pri kraju knjige mjestimice miriše na Fryea lišnog njegovih arhetipskih "stabilizacija" sistema te koji na nov način "sistemizira" uglavnom *postojeća* znanja o povijesno sve to kompliciranijim uzajamnim uvje-

tovanostima sistemskih razmjena raznolikih "medijskih kodova", od ljubavi i rata do novca i prava, a sve u ovom, najboljem od svih načelno zamislivih mogućih svjetova, upravo zato što se odigrao on, a ne neki drugi te je dovoljno unaprijed ukalkulirati nepredvidljivost njegova daljnjeg odvijanja. Pod prividom zamašnog unosa novoga terminološkog instrumentarija u diskusiju o spomenutim komunikacijskim entitetima pomalja se zamašan unos zatečenog «materijala» u samozadovoljno veselje teorije sistema, koja ionako priznaje da ustrajno radi na vlastitom samoobnavljanju, poput, uostalom, svega što je okružuje. No, u tome je slučaju ipak možda riječ o dijalogu gluhih – komunikacijske prakse koje su pozvane da u njemu sudjeluju i ne znaju da pričaju istu, teorijskosistemsku priču, ali to se ionako teoretičarima sistema možda samo čini. Mora da je silno zabavno popuniti sve logičke pukotine te uz pomoć svojih pojmovnih procedura opažanja diferencija, ekvivalencija, razinskih hijerarhija, selekcija, selekcija, varijacija, stabilizacija, vezivanja i komunikacijskih nadovezivanja negacijskih mogućnosti, fokusiranja, perspektiviranja, usporedaba i opisa površinskih i dubinskih struktura čak ukazati kako "problem svojevoljnosti interpretacije ostaje teorijski nesavladan" jer "umjetnina", koliko god reducirala njegovu kompleksnost, rekonstruirala svoj kontekst "isto tako neiscrpno". No, je li baš svaka, ili ipak ima onih manje ili više "iscrpljivih" te o čemu ovisi što se drži "umjetnikom", a što ne?

Tihi glasići moguće diskrepancije

Kako je Schwanitz dobro svjestan povijesnog klizanja te utemeljiteljske diferencije svojega predmeta tako i može, unatoč principijelnoj vjeri u samoobnavljajuće moći umjetnosti, u završnom zamišljenom dijalogu između Wildea i Valéryeva gospodina Testea preko potonjega lika izreći sumnju kako "moda možda postane grobom umjetnosti", jer "nemaju svi podsistemi jednake šanse". Zašto te otkud, globalno gledano, diskrepancije i diskontinuiteti u onome što Schwanitz zove socio-kulturnom evolucijom, alias u pristupu sretnom ishodu održanja, ne dospjesmo čuti, jer bi nam priprijetio ispad iz sistema razlikovnih upisivanja u neku krajnju utemeljenost u ontologiji, supstanciji, jedinstvu i identitetu, dok je Luhmannu svagda na umu "problemski pritisak kontingencije". Željni kakve utješne riječi, na kraju ćete dijalogologa spoznati da ono što ima najviše šansi da preživi jest upravo dijabolična mirnoća same teorije sistema, koja "promatra igrokaz tih nečuvanih djelatnosti što se zovu autopoieza", sa sviješću kako je baš Luhmann nadmoćni brusitelj i posjednik rijetkih dijamanta jasnoće, koje valja škrto čuvati, jer ima mnogo "učenihi, dobrotivih i dobrohotnih ljudi" koji već "žlabraju njegove citate" a da "ništa ne razumiju". Vjerojatno sam i sama, sa svom svojom dobrotivom (pri)učenošću, među njima, pa vam svima od srca preporučam da umjesto mojega prikaza radije pročitate samoga Luhmanna i Schwanitza te se preobraćeni "autonomno" latite u provjeru svoje književnopovijesne memorije, kako biste uvidjeli jeste li išta razumjeli. ■

KRITIKA

tim, dok izvrsni Welsh pronalazi jezične adekvate za stanje svijesti izmijenjeno pod utjecajem opijata, čime se šire izražajne moguć-

Warner je relativno nova pojava na britanskoj i škotskoj književnoj sceni, ali se nakon dvaju nagradenih romana te ek-

Međutim, uza sav promiskuitet i pijančevanje djevojke moralnim osjećajem daleko nadmašuju školsko-crkvene autoritete; kao iskupljenje za počinjene grijehe velečasni, upravitelj škole, ponudit će im da sudjeluju u fingiranju ukazanja Djevice Marije. Na taj način kompromitirani svećenik želi potaknuti gospodarski razvoj zapuštene provincije. Tijekom romana pred čitateljem su očima djevojke transformiraju iz plitkih *fifica* u djevojke itekako svjesne svojih nezavidnih šansi i iako limitirane malograđanskom sredinom i siromaštvom, dovoljno poštene da bez razmišljanja odbiju fingiranje ukazanja koje bi ih spasilo od izbacivanja iz škole. Ma koliko njihova mladost mogla izgledati tužna, besmisleni seks s mornarima iz kluba *Mužolovka*, bjesomučno tulumarenje i slike iz kretenoidnih ženskih časopisa i časopisa za mlade ipak su najviše što one od svojeg života mogu očekivati. *Radosno trošenje* šoljanovska je parola u stilu koje njihova mladost pruža otpor sredini i vlastitoj budućnosti. Maloljetničke trudnoće, samohrano majčinstvo, loši brakovi i otužno siromaštvo pozadina su njihovu afektiranom sustavu vrijednosti u kojem dužina nogu predstavlja jedan od ključnih kriterija osobne kvalitete.

materijala. Na taj se način junakinje pred čitateljem legitimiraju vlastitim riječima.

Fluidnost spolnih granica

Irvinea Welsha i Alana Warnera jedna je škotska kritičarka dočekala kao dugo očekivane osloboditelje od književne maskuliniteta koja dominira škotskom književnošću. Irvine Welsh u svojim romanima destruirao u škotskoj književnosti dominantan lik heteroseksualnoga muškarca, zamjenjujući ga homoseksualcem. Alan Warner je u tom pogledu možda još radikalniji. On ne samo da u centar pripovijedanja dovodi ženske likove i tematizira žensku seksualnost i promiskuitet (što do dana današnjega predstavlja još uvijek razmjerno dobro čuvani književni tabu), nego problematizira i neupitnost heteroseksualnoga opredjeljenja. Dvije junakinje *Soprana* otkrit će lezbijsku ljubav, ali ne iz pozicije genetski definiranih homoseksualki, nego kao rezultat slobodnoga odabira partnera koji individualne kvalitete pojedinačne osobe pretpostavlja spolnoj pripadnosti. Međutim, u tom pogledu nema ništa novoga niti radikalnoga u *Sopranima*; pomodna nesigurnost u vezi sa spolom i uvidi u fluidnost spolnih i/ili rodnih granica uključuju ga u postmodernističku paradigmu, koja je postala opće mjesto u tolikoj mjeri da je izgubila samostalnu značenjsku naboj, a svrstala se u sredstvo za prezentaciju u književnosti i umjetnosti oduvijek prisutne ideje o ljubavi koja sve pobjeđuje. Isprva stalež, potom rasu, a sada i spol. ☐

Ljubav koja ne pobjeđuje

Irvinea Welsha i Alana Warnera jedna je škotska kritičarka dočekala kao dugo očekivane osloboditelje od književne maskuliniteta koja dominira škotskom književnošću

Alan Warner: *Soprani*, s engleskoga preveo Vladimir Cvetković-Sever, Celeber, Zagreb, 2000.

Željka Vukajlović

Alan Warner je škotski pisac mlade generacije, generacijski i poetički donekle blizak poznatijem Irvineu Welshu, autoru kulturnoga romana *Trainspotting* po kojem je svojedobno snimljen kontroverzni film o životu narkomana. Warner i Welsh se, uz još neke pisce, često opisuju kao *autori kemijske generacije*, čemu je kumovao naziv antologije kratkih priča u kojoj su obojica bili zastupljeni te marketinški genij književno neukih reklamnih agenata.

Warner i Welsh

Posve je točno da i Warner i Welsh tematiziraju subkulturu vezanu uz uporabu droga. Među-



nosti jezika i književnosti, Warner ne ide tako daleko. U njegovim tekstovima junakinje ili junaci tu i tamo zapale joint ili protutaju neku sintetičku tvar, ali to nema nikakve ozbiljnije implikacije na organizaciju teksta. Ako Welsh možda i može biti definiran odrednicom *autora kemijske generacije*, za Warnera je takvo što apsurdno tvrditi. Uostalom, i sam je Warner prilično sumnjičav prema toj odrednici. On u njoj iščitava degutantno podilaženje mladahnjoj publici; iako smo pisci, normalni smo, idemo u disklo i drogiramo se; zato – čitajte naše knjige.

ranizacije jednoga od njih, uvrstio među pisce koji nešto znače. *Soprani* su njegov treći roman koji će ubrzo dobiti i svoju filmsku verziju. Čini se da je riječ o zanimljivom i dobrom romanu, ali kao što je to često slučaj s Celeberovim romanima, prijevod vam neće omogućiti nesmetano uživanje ako se ne bavite odgonetanjem tajni hijeroglifa ili enigmatikom te vam otežano čitanje i jezične začkoljice ne predstavljaju problem, nego izvor naslade. Najuporniji čitači, navikli na kojekakve prevodilačke ekscentričnosti naslutit će da je iza nezgrapne hrvatske verzije *Soprana* skriven roman koji pričom o pet članica zbora iz katoličke srednje škole govori o nezavidnim životnim šansama djevojaka iz niže klase škotske provincije i predstavlja svojevrsnu apologiju njihovim pokušajima da svoje živote unatoč svemu učine sretnima.

Radosno trošenje

Soprani se događaju u toku samo jednog dana kada djevojke odlaze na zbornu natjecanje srednjih škola u Glasgow. Nečudoredno ponašanje i odijevanje koštati će ih bijesa voditeljice, časne sestre Kondrom zvane Kondom te izbacivanja iz škole.

vu radu, a samouništenje je dolazilo s kreativnošću. Bio je osnivač eksperimentalnoga antiteatra, filmski i kazališni režiser, glumac, producent,

javila nakladnička kuća *Durieux* u prijevodu Nenada Popovića. Priča je to o lezbijskoj ljubavi i egoizmu. Petra von Kant uspješna je modna kreatorica, koja živi u luksuznu stanu sa svojom asistenticom Marlenom. Nakon rastave od svojega drugog supruga upoznaje mladu, neobrazovanu djevojku Karin Thimm, zaljubljuje se u nju te one započinju strastvenu vezu. Ona Karin nudi posao manekenke i obećava joj blistavu karijeru kako bi je vezala uz sebe. No, Karin se ne namjerava vezati za stalno, veza s Petrom ne ispunjava je te ona održava seksualne odnose i s muškarcima. Na poslijetku se Karin vraća suprugu kada se on nenadano iz Australije vrati u Europu. Petra reagira histerično, shrvana je od očaja i bijesa.

Fassbinder u ovome komadu nastalom 1971. godine otvoreno progovara o lezbijskoj ljubavi koja se pojavila kao posljedica razočaranja u odnosima s muškarcima. Petra von Kant iz svojeg je drugog braka izašla ogorčena s gnušanjem i prezirom prema muškarcima. Njezina uspješna karijera povrijedila je suprugov ponos te je zahtijevao kompenzaciju u seksualnosti. Razumijevanja među supružnicima odavno nije bilo, a kada je suprug Frank osjetio da je počeo gubiti Petru, pokušao ju je zadržati u krevetu, čak i na silu. To je izazvalo kulminaciju njezinih osjećaja prema muškarcima općenito: *Puštala sam ga na sebe. Podnosila sam ga, ali činio mi se tako prljav. ...Smrdio je, smrdio je na muško. Kao što smrdje svi muškarci. Ono što me prije uzbuđivalo, sad me je tjeralo na povraćanje, tjeralo mi je suze na oči. S vremenom ga se počela sramiti pred ljudima, iritalo ju je kako drži cigaretu u ruci ili način na koji pije te više nije mogla zatamiti gađenje i odbojnost prema vlastitu mužu, što doznajemo u prvome činu, iz Petrina dijaloga s njezinom dugogodišnjom prijateljicom*

Sidonijom von Grasenab (ime je Fassbinder preuzeo iz Fontaneova romana *Effi Briest*).

Neuspjela emancipacija

Sidonija, koja se pomirila sa životom uz svojega supruga, predstavlja lik tipične žene i ujedno suprotnost glavnom liku Petre. Osamljena i razočarana Petra priklanja se i zaljubljuje u mladu Karin, vjerojatno u nadi da će je žena znati voljeti i bolje razumjeti. Nerijetko žene ostvaruju veze s drugim ženama u nadi da će ih žena bolje razumjeti od muškarca te da će se nadopunjavati ne samo u seksualnom smislu. Petra otvoreno reagira na svoja razočaranja i frustracije te na svoja iskustva s muškim svijetom, no iako pokušava predstavljati emancipiranu ženu, upravo je njezina neuspjela emancipacija proždire i čini bolesnom i psihički neuravnoteženom. Napadi histerije koji slijede kada je napušta Karin, možda na prvi pogled djeluju pretjerano, no to je jasan pokazatelj kako se radi o snažnoj egocentričnosti, što u žena nije rijetko. Ona nije u stanju prihvatiti ljubav triju osoba (majke, kćeri i prijateljice Sidonije) koje joj pružaju podršku. Veza Petre i Karin, osim što ostavlja dojam veze koja je isključivo temeljena na seksu, zasnovana je na obostranoj koristi: proleterka Karin dočepala se manekenskoga posla i luksuza, a Petra ju je pokušala posjedovati, imati je samo za sebe i oblikovati je po svojoj volji – od nje načiniti vrstu ropkinje, budući da je bila intelektualno superiornija. No, lik Karin iznenađuje: inteligentnija je i snažnija nego što to čitatelj isprva očekuje. Mlada ljepotica teži za emotivnom i seksualnom slobodom, ona želi iskušati sve što život pruža i nije u stanju podnijeti pritisak i ljubomorne eskapade svoje šefice i ljubavnice. Pseudoemancipirana, egocentrična poslovna žena Pet-

ra slama se pod mukama ljubomore i očaja, čas obasipajući Karin pogrdnim riječima i nazivajući je *kurvom*, čas ponižavajući se i klečeći je moleći za oprost. Uz pomoć svojih najbližih malo pomalo se oporavlja i počinje razvijati razumijevanje prema drugim ljudima.

Aktualno i danas

Fassbinderov jezik je jednostavan, žestok, direktan i sažet. Radnja se odvija brzo, nekih bitnih prijelaza gotovo da i nema. Kompletan komad odigrava se u Petrinoj dnevnoj sobi. U drugome činu, pri drugom susretu Petre i Karin, one odlučuju da će živjeti zajedno, a već u trećem činu dolazi do raspeta – prikazan je raspad njihove veze i način na koji Karin napušta Petru. Fassbinder zapravo uopće ne ulazi u razradu i prikaz njihova odnosa i zajedničkoga života, što na prvi pogled djeluje kao nedostatak, no sjajan dijalog Petre i Karin čitatelju smjesta razjašnjava pozadinu čitava njihova odnosa.

Drama *Gorke suze Petre von Kant* studija je o ženskoj frustraciji, neostvarenim željama, neuspjeloj emancipaciji i težnji za posjedovanjem. Danas, trideset godina nakon njegova nastanka, ovaj komad više ne šokira, ne iznenađuje, no još uvijek je vrlo aktualan i neobično zanimljiv. *Gorke suze Petre von Kant* kod nas su igrane u splitskom HNK u režiji Ivice Boban i u zagrebačkom Teatru &TD u režiji Dubravke Crnojević-Carić. Prema knjizi je 1972. godine snimljen istoimeni film u režiji, naravno, Rainera Wenera Fassbinderova s njegovom omiljenom protagonisticom i kolegicom Hannom Schygullom u ulozi Karin Thimm te Margitom Carstensen u ulozi Petre von Kant, kojoj je Fassbinder i posvetio ovaj komad. ☐

KRITIKA

Petra i Karin

Drama *Gorke suze Petre von Kant* studija je o ženskoj frustraciji, neostvarenim željama, neuspjeloj emancipaciji i težnji za posjedovanjem

Rainer Werner Fassbinder, *Gorke suze Petre von Kant*, s njemačkoga preveo Nenad Popović, Durieux, Zagreb, 2001.

Gioia-Ana Ulrich

Nijemac Rainer Werner Fassbinder bio je jedan od najplodnijih režisera svih vremena te ujedno središnja ličnost Nove njemačke kinematografije, široj publici u nas poznat po filmovima *Brak Marije Braun* i *Lili Marleen* te televizijskoj seriji *Berlin-Alexanderplatz*. Fassbinder je rođen 1946., djetinjstvo mu je bilo poprilično kaotično; njegovi se roditelji rastaju dok je još dječak, otac liječnik ga ne prihvaća, a on se bolesno veže za majku. Cijeloga života prati ga osjećaj napuštenosti, pubertet koji ga je gotovo slomio snažno je utjecao na njegov rad u kojemu se uvijek iznova pojavljuje tema emocionalnog iskorištavanja od prijatelja i obitelji. Iako je njegova ličnost bila autodestruktivna i ispunjena kontradikcijama, u profesionalnome je životu bio iznimno discipliniran i opsesivno kreativan. Privatni život i umjetničko djelovanje ispreplitalo se u njego-



skladatelj, snimatelj, dizajner, snimio je više od četrdeset filmova, napisao je dvanaest kazališnih djela i postavio ih na daske (*Katzelmacher*, *Bremenska sloboda*, *Gorke suze Petre von Kant*, *Otpad*, *grad i smrt* i dr.). Među kolegama bio je poznat kao radoholičar kojemu su seks, droge i film predstavljali instrumente subverzije, a moto mu je bio «Napraviti mnogo filmova, kako bi mi život postao film». Godine 1982., izmučen od alkohola i kokaina, u dobi od trideset sedam godina umire od prevelike doze droge.

Lezbijska ljubav i egoizam

Fassbinderov kazališni komad *Gorke suze Petre von Kant* s kojim je autor stekao svjetsku slavu kao dramatičar (iako je premijera prošla poprilično bezuspješno) u nas je ob-

Staro tijelo pri/povijesti

Odnos književne vrijednosti djela Garcíje Márqueza i popularne predodžbe o njemu upravo je razmjeran razlici između točnog i u nas uvriježenog izgovora njegova imena

Gabriel García Márquez, *General u svom labirintu*; sa španjolskoga prevela Anka Katušić-Balen; Zagreb, Mozaik knjiga, 2000.

Tomislav Brlek

Dužnost je pisca – revolucionarna dužnost, ako hoćete – da piše dobro.

Gabriel García Márquez

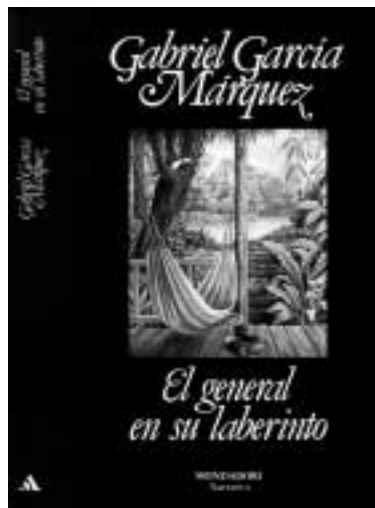
Roman Gabriela Garcíje Márqueza *El general en su laberinto* (1989.), pojavio se u hrvatskom prijevodu s više od deset godina zakašnjenja. Ta bi se činjenica mogla smatrati normalnom i lako objasniti nedokučivim putevima uredničko-nakladničkim da fortuna ovoga kolumbijskog autora u nas nije inače iznimna: jedan je od rijetkih suvremenih literarno važnih, a po recepciji svjetskih pisaca – ako nije i jedini – kojemu je na hrvatski relativno brzo preveden kompletan opus i čiji su najpoznatiji roman pročitali svi koji tu još uopće nešto čitaju. Neobičnost te pojave neke popratne bizarnosti čini sasvim prirodnom, pa tako – sasvim nevjerojatno – *El amor en los tiempos de cólera* (1985.) imamo u čak dvama različitim, isto naslovljenim i više-manje istodobno objavljenim prijevodima, a naša privržena i brojna publika svoga omiljenog autora i dalje zove samo i jedino *Markéz*. No, možda je to manje neobično no što se na prvi pogled čini. Prvo stoga što je Garcíja Márquez pisac kojemu rok trajanja ne određuje pomodna ambalaža, pa ni rast ili pad dionica trendova na postmodernoj burzi – *izama*, a drugo stoga što je odnos književne vrijednosti djela Garcíje Márqueza i popularne predodžbe što je o njemu ima kako “običan” tako, nažalost, i “stručni” čitatelj, upravo razmjeran razlici između točnog i u nas uvriježenog izgovora njegova imena. Očito je da jasno istaknuti dijakritički znakovi naprosto nisu nimalo učinkovitiji od literarnih i fikcionalnih signala pred samozadovoljstvom zdravog razuma, klišejima osobnih doživljaja te uvjetnim interpretativnim refleksima.

Gabove privilegije

Gabriel García Márquez, za prijatelje Gabo, uz razne ne tako neobičajene počasti, poput Nobelove nagrade, uživa još neke privilegije rijetke kao i čitanost u Hrvatskoj. Jedina književna kritika koju je objavio Thomas Pynchon prikaz je romana *Ljubav u doba kolere*, u kojem, citirajući rečenicu ovdje iskorištenu kao epigraf, piše: *And – oh boy –*

does he write well. Vrijednost nekog – recimo hispanoameričkog – pisca za drugog – recimo angloameričkog – pisca leži, dakle,

takoreći tek nastalom kontekstu. Sam izbor Bolívara kao protagonista nije za latinoameričkoga pisca mogao biti banalniji.



u njegovu pisanju. Nužno je, međutim, istaknuti da to za književne tekstove u kojima su protagonisti povijesne ličnosti ne vrijedi ništa manje nego za “izmišljene” ljubavne priče te da je na pisce neke male, recimo hrvatske, književnosti primjenjivo – u oba smjera – kao i na književnike koji se upisuju u neko od velikih književnih naslijeđa. U kontekstu književnosti, prigovori meksičkog ambasadora u Beču romanu o kojem je ovdje riječ s razloga “blaćenja” lika i djela Simóna Bolívara, književno su jednako irelevantni kao i oni Germaine Greer o “netočnom” opisu ljubavnog čina dvoje vremenšnjih ljudi u romanu kojem se divi Pynchon. Isto tako, djelo je za književnost značajno po svojim oblikovnim postupcima i vještini njihove primjene a ne po društveno važnim temama, svima razumljivim motivima i politički korektnim aksiološkim podtekstovima. U slučaju književnog djela, revolucionaran ili reakcionaran “stav” prije se ogleda u pripovjednim nego u ideološkim točkama gledišta, a upravo stoga nad njegovim tumačenjem ni autor nema poseban autoritet. O tim, čini se, ne baš tako očitim učincima teksta Jacques Derrida kaže: *Iskustvo, strast jezika i pisma (govorim ovdje podjednako i o tijelu, žudnji, kušnji) može prožimati diskurse koji su tematski “reakcionarni” ili “konzervativni” i prenijeti na njih moć provokacije, transgresije ili destabilizacije veću od one takozvanih “revolucionarnih” tekstova (bilo lijevih ili desnih) koji smireno napreduju u neo-akademske ili neoklasicičkim oblicima.*

Deklaracija nezavisnosti

Djelo Garcíje Márqueza jedno je od žarišta takozvanog “booma” hispanoameričke književnosti šezdesetih godina, proglašenja nezavisnosti te književne tradicije od europske matice – koje je, međutim, upravo kao i politička nezavisnost izborena stopedeset godina ranije, izvedeno prema obrascima matrice od koje se valja emancipirati. Kao i Osloboditelj Bolívar, ti su pisci europski daci, pa nije bez razloga Carlos Fuentes Julija Cortázara nazvao Bolívarom hispanoameričkog romana, kao što ni Garcíja Márquez svedeni opis Bolívara – *He feels he’s Bonaparte!* – ne piše slučajno na engleskom. Ali proces individuacije ne staje na razini opreke Europa-Amerika, pisac se mora izdvojiti i u vlastitom,

O Osloboditelju su napisane tone biografskih, hagiografskih, apologetskih, memoarskih, mitotvornih, historiografskih i romanesknih knjiga, on je opće mjesto svih općih mjesta Južne Amerike, koju je oslobodio i utemeljio. Pisac koji piše preko mora tinte različenog po beskrajinim prostranstvima papira beznažno je uporan poput revolucionara koje opisuje Bolívar: *Oni koji su služili revoluciju, orali su more.*

Povratak mitu



Literarni Bolívar Garcíje Márqueza nužno je bio pisan i neizbježno se čita na podlozi svih drugih literarnih Bolívarâ, među kojima se, dakako, važnošću ističe onaj kojega je – potpisujući deset tisuća izdiktiranih pisama, brojne proklamacije, ustave i zakonske akte – stvorio sâm Bolívar. Međutim, *General u svom labirintu* nema, za razliku od mnogih drugih opisa Generalova života, namjeru ispravljati legende usmene predaje i nepravde iskrivljenih tumačenja, niti prikazati povijesnu istinu. Dapače, kolumbijski historiograf i akademik Germán Arciniegas tvrdi da je namjera romana *povratak mitu o Bolívaru* te da je on *u tom smislu remek-djelo*. Stoga je sasvim logično da pripovjedni prezent bude sam kraj Bolívarova života, razdoblje iznimno u *tiranski dokumentiranom životu (una vida con una documentación tiránica)* po odsutnosti pouzdanih, a ponekad i bilo kakvih, dokumenata, što romanopiscu uopće i omogućuje da se odvaži na svoj književni potihvat. Ovdje, kao i ponegdje drugdje, prilično nemuš, prijevod koji autoru pripisuje *književnu smionost da jedan život ispričam tiranskom dokumentacijom* potpuno je suprotan onome što zahvala/pogovor tvrdi a roman čini. Također, shvatiti napomene o ispravljaju nedosljednosti o kojima Garcíja Márquez piše u zahvali/pogovoru doslovno, pa povjerovati kako se roman zasniva na nepobitnim povijesnim dokazima znači nasjesti na retorički trik. Poljski pukovnik Napierski, na primjer, kao i njegov dnevnik, *što će ga jedan granadski pjesnik – sto osamdeset godina kasnije – spasiti za povijest*, čista su fikcija, preuzeta iz pripovijesti *El último rostro* Álvaro Mutisa. Revolucionarna zadaća dobrog pisanja ne iznevjerava se ni u paratekstovima.

Labirint samoće

Prema Lotmanu, pripovijest povijesti podređena je vremenškom i kauzalnom nizu i strukturno usmjerena na isticanje kraja, dok su mitološki tekstovi okrenuti pripovijedanju nastanka,

početku. *General u svom labirintu*, pripovijedajući kraj početka američke nezavisnosti i početak kraja Simóna Bolívara, gradi se na uzajamnoj napetosti tih dvaju modela, u semiotičkom prostoru na sučeljima tih dviju vrsta tekstova i njima inherentnih raznoglasjâ, predvidljivosti i proturječjâ, uvlačeći ih neprestano jedan u drugi. Povijesnom interesu za ishodištima ishoda ovdje se suprotstavlja mitska priča o postanku. Elementi povijesnoga kôda, dokumentirana zbivanja i iskazi, daju se u ispremišanim kronološkom i uzročnom redosljedu, koje u smislenu cjelinu ustrojava struktura preuzeta iz mitopetskoga kôda putovanja kao samospoznaje. Povijesna se događanja prokazuju kao mitski izmišljaji, a naizgled mitske odlike ispostavljaju se povijesnim činjenicama. U tekstu romana koji se strasnom pozornošću usredotočuje na različite aspekte njegova privatnog života, na uglavnom nezgodne ili neugodne pojedinosti fizičke egzistencije, od ljubavnih pothvata do tjelesnih stanja, Bolívar se samo jednom naziva svojim imenom, dok se inače označava kao Osloboditelj ili General. Opća imenica poništava individualnost vlastita imena, dok se istodobno uzdiže na razinu nezamjenjive jedinstvenosti, u atribute mitskoga junaka, što svaki ispričan detalj čini univerzalno relevantnim. Prvi prizor romana prikazuje ga kako pluta na granici života i smrti, vremena i vječnosti, a završna rečenica, više nego očit odjek posljednje rečenice *Sto godina samoće*, ističe neponovljivost života koji je još dok je General bio živ pretvoren u mit i stoga premješten izvan vremena. Ista dvosmjerna razmjena znakova zbiva se na razini Bolívarove svijesti, koji ne zna je li govorio *u snu ili je budan buncao*, kao i na razini pripovjedne strukture, koja preskače ontološke i kronološke granice, a sve što se može činiti nadrealnim, fantastičkim ili mitskim, lako se, budući je pripovijedanje uglavnom fokalizirano kroz umirućeg Bolívara, može pripisati smrtnom deliriju. *General u svom labirintu* ustrojava se po načelu da je pripovijedanje uvijek već negdje pri povijesti dok povijest nastaje samo kao – realistička ili fantastička, dulja ili kraća, naturalistička ili romansirana, ispričana u prvom ili trećem licu – pripovijest. Isto tako, književnost nastaje samo iz književnosti, ali isključivo neprestanim promišljanjem granice književnog i neknjiževnog, koja se u svakom pojedinom djelu ostvaruje na drukčiji način, a svako novo književno povlačenje te granice samo jača prostor književnoga. To neprestano daljnje udvajanje usko je vezano uz stanje s kojim se na intradijegetičkoj razini suočava Bolívar – proces koji je pokrenuo više se ne može zaustaviti, čak i ako vodi u samoponištenje i samouništenje. *Reklo bi se da smo tako duboko posijali ideal neovisnosti da se sada svi ti narodi nastoje osamostaliti jedan od drugoga!*

Posljednje putovanje

Na svom posljednjem putovanju, nedostižan cilj kojega je, dakako, Europa, Bolívar-autor gubi se u labirintu odrazâ Bolívarâ-likovâ te se fizički smanjuje i slabi razmjerno rastu i širenju svoje slave. Na javi i u snu, Osloboditelj traži sebe a nalazi bivše surborce a sadašnje protivnike, zaboravljene ljubavi i udovice pogi-

nulih, razorene iluzije i opustošenu zemlju kojom tumaraju napušteni psi. Od presudne je važnosti što se remitizacija Bolívara izvodi demitologizacijom, koja se nudi kao jedina preostala mogućnost u kontekstu nebrojenih drugih više ili manje mitskih prikazâ. Bolívarovo tijelo kopni kao i njegov neponovljivi povijesni trenutak, a on postaje onakvim kakvim ga stvara nova konjuktura moći. Premda vrlo tanka, genetska linija afričke krvi toliko se isticala u Bolívarovoj fizionomiji da je u mladosti bio poznat pod nadimkom *el zambo*. *No, kako je rasla njegova slava, slikari su ga idealizirali, prali mu krv, mitizirali ga dotle da su ga nametnuli javnom sjećanju s rimskim profilom njegovih kipova*. Dok se diljem zemlje veliča njegov lik, u času ostvarenja svoga sna, nastanka samostalne Južne Amerike, Bolívar je sitan, prerano ostarilo, bolestan i nemoćan – i doslovno i metaforički živi mrtvac. Ljubavnik trideset i pet žena, *dakako, ne računajući ptičice za jednu noć*, nije ostavio potomaka. Španjolskoj je preteo carstvo pet puta veće od Europe, a sada tim područjem njegova vojaska širi *vatreno sjeme besmrtno blenoreje*.

Najpoznatija osoba Latinske Amerike, čovjek koga svugdje prepoznaju, okružen liječnicima i nadriječnicima i bez saveznika, Osloboditelj se posvuda osjeća *strancem, a to je gore nego smrt*. Osobito stoga što mu ni vlastita svijest ne pruža olakšanje prepoznavanja, brkajući stvarne i umišljene pobune i proslave, mjesta i datume, osobe i događaje, dok ga savjest podsjeća na ogroman vlastiti udio u nastalom stanju. Pa ipak, *nije bilo agonije plodnije od njegove*, kako politički, tako i spisateljski, jer se pripovijedanje, kao i **Bolívarov mit, rada iz vlastita pepela**. I to, paradoksalno, upravo stoga što, kako to General uporno ponavlja, *nitko nije ništa shvatio*. Osloboditelj, kojemu je Miguel de Unamuno nadjenio ime Don Quijote Bolívar, na svom putovanju prema trenutku koji će mu omogućiti da *prvi put sagleda istinu* nailazi na književne odraze sebe upravo poput bistrog viteza od Manche u drugome dijelu Cervantesova romana. U nepreglednoj mreži intertekstualnih veza, od Homera i Vergilija do Conrada i Carpentiera, njegov se posljednji uzdah *U kurac! Kako ću izaći iz ovoga labirinta?* podjednako odnosi na vlastiti um, na svijet koji je stvorio u *dvadeset godina uzaludnih ratova* i na fikcionalni univerzum pisma, a odgovor mu, kao i Don Quijoteu, nudi jedino smrt.

Barem je s književnog stajališta, dakle, jasno zašto je važnije objaviti “stari” tekst – pa makar i u oklaštrenoj verziji prijevoda koji obiluje nezgrapnostima kao što su *svakodnevnim majordom (mayordomo de todos los días), vikunjin pončo (la ruana de vicunya) ili kurčeva vam vaših (carajos)* i daleko je od majstorskoga stila što ga Pynchon opisuje elegantnim oksimoronima *strastvena kontrola i manijakalna smirenost* – koji uspijeva ispričovijediti otrcanu priču, nego najnoviji sintetički bofl, bez obzira na medijsku halabuku, nagrade i naklade te zašto Garcíja Márquez kao autor – implicitni, naravno, koji je književnosti jedini važan – zlatopostovjećuje s govnom. ■

Pale – srce tame

Vuksanovićev roman ne treba poistovjećivati s romantičarskim shematizmom ili jednoobraznom domoljubnom retorikom koja je posljednjih godina zarazila dobar dio književne produkcije ovih prostora

Mladen Vuksanović: *Taksi za Jahorinu*, Durieux, Zagreb, 2000.

Katarina Luketić

Hrvatsku književnu scenu devedesetih, uz novu urbanu prozu te biografske i dokumentarističke ratne zapise, bez sumnje je obilježila i proza bosanskohercegovačkih autora. Riječ je, zapravo, o svojevrsnom fenomenu koji je ostavio traga i unutar europskoga kulturnog kruga te vjerojatno po prvi put u suvremenoj književnosti s ovih prostora potaknuo toliko prijevođa, pozitivnih kritika, književnoznanstvenih referenci, predavanja, gostovanja..., uopće onih aktivnosti koje na stabilnom literarnom tržištu Zapada redovito prate *otkerića* novih pisaca i novih nacionalnih književnosti. Unatoč pojedinim komentarima kako bosanskohercegovački autori svoju inozemnu popularnost prije svega trebaju zahvaliti tzv. *marketingu užasa* i ratu kao *atrakciji* zapadnih medija, visoka književna razina bez sumnje je najveći razlog njihove popularnosti. Naime, početkom devedesetih interes zapadnih čitatelja za pisce s prostora bivše Jugoslavije zasigurno je većinom bio potaknut izvanknjiževnim razlozima, ponajprije aktualnom političkom situacijom, a potom i europskom *postkolonijalnom osjetljivošću* i gladi za egzotikom malih, napaćenih naroda iz *kuta Europe*. No, dugoročnije gledano *boom* bosanske književnosti mogao se temeljiti jedino na literarnoj kvaliteti, zanimljivosti teksto-va, izazovnosti kulturološkog materijala..., uopće na spletu književnih i kulturnih posebnosti, slično kao što se, primjerice, od početka osamdesetih temeljio i svjetski uspjeh latinoameričke književnosti.

Ograničenost nacionalnih književnosti

Ako analiziramo utjecaj bosanskohercegovačkih autora na hrvatsku književnost, prije svega valja reći da se u ovom – kao uostalom i u nizu drugih – slučajeva, stroga određenja što spada u po-jedinu nacionalnu književnost pokazuju sasvim neprimjerenim i stvarnom životu književnosti vrlo dalekim. Naime, već iz činjenice da je veliki broj njihovih djela objavljen u Hrvatskoj i da se vjerojatno najveći bosanskohercegovački izdavač – Durieux – nalazi u Zagrebu, jasno je da su ti pisci integralni dio hrvatskoga književnog tržišta te da granice nacionalnih književnosti nisu čvrste i precizno odredive kao

što bi u znanosti o književnosti mnogi željeli. Unutar tako rastezljivih i složenih odnosa između korpusa tekstova, koji po do-

u dnevniku Vuksanović opisuje tri mjeseca boravka u Palama u vrijeme početka njihove srpske okupacije. Našavši se iznenada –



nakon godina života u tom mjestu – na neprijateljskom teritoriju, u prilično shizofrenoj situaciji okružen ljudima od kojih se potpuno razlikuje, Vuksanović je bilježio užase ratne svakodnevice – masovna iseljavanja prijatelja muslimana, zastrašivanja susjeda, noćne posjete bivših kolega novinara koji su se priključili srpskoj televiziji *Srna*, telefonske razgovore s obitelji koja se nalazila u opkoljenom gradu... Bila su to, kako piše, “dva svijeta na udaljenosti od samo 15 kilometara; jedan gine, pati, plače; drugi pu-

Dugoročnije gledano boom bosanske književnosti mogao se temeljiti jedino na literarnoj kvaliteti, zanimljivosti tekstova, izazovnosti kulturološkog materijala..., uopće na spletu književnih i kulturnih posebnosti, slično kao što se, primjerice, od početka osamdesetih temeljio i svjetski uspjeh latinoameričke književnosti

ca, svira i pjeva.” Po načinu dokumentiranja stvarnosti, koncentraciji na detalje, izbjegavanju općih razmatranja i, prije svega, umješnosti transformiranja proživljenoga u literaturu, Vuksanovićev dnevnik spada među najdojmljivije autobiografske ratne zapise devedesetih.

Za boravka u okupiranim Palama, kako saznajemo iz tih zapisa, Vuksanović piše *Taksi za Jahorinu*, pa već vremensko podudaranje nastanka romana i dnevnika otvara mogućnost otkrivanja međusobnih analogija. Na prvoj i najvidljivijoj, sadržajnoj razini očita je povezanost stvarnih događaja iz 1992. godine i priče romana koja se odvija u prvim ratnim danima 1941. godine kada se formiraju lokalne vojske, počinje se osvajanje planine i uopće pod plaštom *velikog rata* nastoje ostvariti sitni, privatni interesi i riješiti međusob-

ni nesporazumi. Kao u dnevniku, i u romanu Vuksanović vrlo dobro ocrtava ratni kaos, situaciju u kojoj isplivava ljudski ološ, u kojoj moć dobivaju oni najprimitivniji i najzavidniji, a princip etničke pripadnosti poništava sve drugo, između ostaloga postajući i izgovor za pljačku i susjedska obračunavanja. Preklapanje između stvarnog svijeta oblikovanog u dnevniku i svijeta romana, biografskoga i pripovjednog teksta očito je i u ostalim elementima kompozicije i motivaciji, što potvrđuje da je vremenskim udaljavanjem priče u romanu autor želio postići jače prepoznavanje sadašnjosti i kod čitatelja izazvati efekt *začudnosti* zbog tog *vraćanja* povijesti, kruga mržnje koji se svako toliko obnavlja.

Paralelna čitanja

Roman počinje u svitanje, kada se u udaljenom selu u planini Čerkez sprema na posao, u mjesto Pale u podnožju kako bi – postupno kroz priču saznajemo – dočekao vlak koji svake subote dovodi skijaše i kojima on, u nedostatku pravog prijevoza, nosi prtljagu do hotela na vrhu planine. Ustreba li, on nosi i njih same, baš poput pravog *taksija za Jahorinu*. Toga dana, spuštajući se niz planinu Čerkez nailazi na sve čudnije prizore, razvaljene kuće, ugašena *ognjišta*, isprepadane prijatelje; on sluša priče o nepoznatoj, kobnoj sili koja se uvukla na planinu, o ljudima koji su se *preko noći* promijenili, o zlu koje vreba iz do jučer bliskoga i poznatoga. Što dalje odmiče, priča sve više dobiva na intenzitetu, stvara se sve mučnija atmosfera iščekivanja i sve jača postaje želja čitatelja da se napetost napokon razriješi. Takvu atmosferu autor postiže hiperbolizacijom i zgusnutim nizanem zloslutnih znakova, što mjestimično prijeti i urušavanjem teksta, a potom i pažljivim jezičnim balansiranjem i psihološkom karakterizacijom glavnog lika. Priča dostiže klimaks u opisivanju noći povratka Čerkeza i dvoje putnika natrag na planinu, njihova skrivanja od lokalnih vojski, oluje u kojoj su zalutali, spaljenih sela, protjeranih i ubijenih ljudi...

Premda na kraju ne saznajemo kako završava glavni lik, točnije kakvo stanje zatiče po povratku u svoje selo, roman ima zatvorenu, homogenu strukturu, s obzirom da je po logici drugih elemenata teksta, kompoziciji, vremenskom okviru, ritmu... priča zapravo dovršena. Dvršena ponajprije stoga što se paralelno sa stvarnim zbivanjima u jednom danu i jednoj noći odvija i unutarnja metamorfoza glavnog lika koji, kako vrijeme odmiče, sve više spoznaje istinu oko sebe. Tako u svitanje sljedećega dana Čerkez u potpunosti biva svjestan onoga što se događa; on kao da je na svome putu – spuštajući i uspinjanju po planini – prošao kroz svojevrsnu inicijaciju, fazu samospoznavanja i osvještavanja. Zbog te zatvorenosti, kružne strukture, referenci unutar samog teksta i mogućnosti paralelnog čitanja/*prevodenja* roman se može interpretirati i kao svojevrsna alegorija. Odnosno, podudarnosti na osi vanjsko-unutarnje, realitet teksta-psihološka proživljavanja, pejzaž-emocije, putovanje-unutarnje sazrijevanje... te podudarnost između stvarnog života iz 1992. godine u okupiranim Palama i svijeta romana kao fikcionalne i od *ovdje i sada* uvijek odvojene stvarnosti – postaju isuviše očite da bi se pravdale isključivo slu-

čajnošću narativnog slaganja. Tako je ovaj roman po mnogo čemu usporediv s pripovjetcima *Kratki izlet* Antuna Šoljana i *Srce tame* Josepha Conrada, s obzirom da se i u njima zapažaju slične podudarnosti, prije svega da se istodobno s putovanjem u nepoznata područja Istre ili Afrike odvija i svojevrsno putovanje u vlastitu unutrašnjost, u skriveno područje nesvjesnoga. Pri tome, jasno, Konradova pripovjeterka sadrži i mnoge implikacije na kolonizatorske aktivnosti Europe njegova vremena i različitosti kultura; Šoljanova pak elemente halucinogenoga i aluzije na tadašnju društvenu stvarnost. Jednaku parabolu putovanja i promjene pejzaža koji utječu na psihičko stanje lika nalazimo, primjerice, i u *Travničkoj kronici* Ive Andrića, u uznemirenosti francuskog poslanika koja raste usporedo s time kako on sve dublje zalazi u nepoznatu Bosnu, u tu, za njega, balkansku/orijentalnu Drugost.

Put u ne/poznato

Za razliku od navedenih djela u romanu *Taksi za Jahorinu* nije riječ o putovanju u nepoznato, već upravo suprotno, o odlasku i povratku kući, o putovanju po dobro poznatom prostoru zavičaja. No, taj se zavičaj iznenada toliko promijenio da ga glavni lik gotovo ne prepoznaje i da se u njemu čak uspijeva i izgubiti. Preko noći tim su prostorom zavladao neki drugi ljudi, drukčiji zakoni – zakoni straha i moći; a ono poznato, blisko i intimno postalo je nepoznato, daleko i opasno. Čerkezev sudar sa stvarnošću tim je strašniji, a prikaz rata kao potpunog bezumlja izrazitiji. Zapravo, takvim *izokretanjem* kao semantičkom potkom romana Vuksanović uspijeva vrlo sugestivno opisati stanje rata, tu nenormalnu, izobličenu, perversnu stvarnost u kojoj su se sve vrijednosti pogubile.

Slika doma tako postaje jedna od središnjih interpretacijskih uporišta toga romana, a njezino razaranje i gotovo čudovišna transformacija način da se prikaže ratna stvarnost i njezine posljedice. Premda se u tom smislu temelji na poznatoj recepturi dekonstruiranja semantičkog opsega pojedinog znaka, u ovom slučaju onoga *topline i sigurnosti doma, ljepote zavičaja*, Vuksanovićev roman ne treba poistovjećivati s romantičarskim shematizmom ili jednoobraznom domoljubnom retorikom koja je posljednjih godina zarazila dobar dio književne produkcije ovih prostora. Njegova vrijednost naprotiv leži u načinu na koji je ispri-povijedana priča, u dosljednom oblikovanju romanesknog svijeta kao nove, izdvojene stvarnosti, stvarnosti koja ipak uspostavlja i jasne odnose s našim realitetom.

Zbog navedene tradicionalnije forme, zatvorene strukture, alegoričnosti i perspektive glavnog lika, Vuksanovićev roman u kontekstu novije bosanske književnosti čini se prilično izdvojenim. Naime, u njemu nema karakteristične fragmentarnosti, izravnog upletanja autobiografskih elemenata u fikciju, poetiziranog jezika, prozimanja znakova urbanog, sarajevskog života..., koji se, pretpostavljam, očekuju nakon čitanja Jergovića, Mehmedinovića, Veličkovića, Hemoni i drugih pisaca. No, ta posebnost nipošto ne umanjuje kvalitetu ovoga romana; ona nas tek opominje da su čvrsta određenja literarnih fenomena i literarnih granica nerijetko tek naša pretpostavka i uobrazilja. ☐

PROZA

Pismo iz Zagreba

In memoriam:
Hugh MacPherson
(1953.–2001.)

Škotski pjesnik koji je volio pjevati Zagrebu

Mia Pervan

Znenada, ali ne i neočekivano, napustio nas je pisac, pjesnik i diplomat koji je kratko vrijeme svoje blistave diplomatske karijere proveo u Zagrebu, zaljubljen se u nj, a kad ga je zbog bolesti napustio, pisao mu pisma iz daljine.

Rođen u Edinburghu 1953., a odgojen u obitelji sveučilišnih profesora i ljubitelja lijepe književnosti, MacPherson se odrana zarazio zanimanjem za jezike. Studirao je francuski i engleski jezik na Sveučilištu u Yorku, 1974. je stupio u diplomatsku službu te je, službujući u Turskoj, Portugalu, Švedskoj i Hrvatskoj (1998.), s lakoćom svladavao nove jezike, a svoju očaranost raznolikošću imenovanja i govora prenosio u vlastito pisanje. Objavljivao je pripovijetke i pjesme u mnogim britanskim književnim časopisima. Dobitnik je nacionalne nagrade za književnost *Robert Louis Stevenson* 1998. godine. Suočen s neizlječivom bolešću, Hugh MacPherson napušta diplomatsku službu, odlazi iz Hrvatske 1999. i posvećuje se isključivo pisanju. Smrt ga je zatekla u pisanju prvoga romana.

Svi koji su poznavali MacPhersona u Zagrebu sjećaju ga se kao vedra, duhovita čovjeka, neizlječiva knjigolupca, dječučki zaigrana pjesnika zaljubljen u riječi, rječnike, gradove i ljude, a nadasve kao pisca i čovjeka koji se volio i znao britko šaliti – na vlastiti račun.

Donosimo MacPhersonov tekst *Pismo iz Zagreba*, objavljen u londonskom *The Times Literary Supplement*, 1999. godine.

Hugh MacPherson

Gotovo svaka zemlja posjeduje neki izraz kojim se stranac može poslužiti kako bi prikrilo nepoznavanje njezina jezika. U Švedskoj ćete se pomoću raznih oblika riječi "hvala" moći "profurati" kroz cijeli razgovor. U Hrvatskoj će vas "bok" – ogoljela inačica pozdrava "Idi u miru Božjem" – pronijeti kroz oduže raspore, razumjeli ih vi ili ne. "Bok" je izvorno bio zagrebački pozdrav (i oproštaj), ali se od rata naovamo proširio cijelom Hrvatskom, prihvaćen kao jedna od značajki što jeziku daju nacionalno obilježje.

Spretna uporaba riječi "bok" može biti itekako djelotvorna. Nije ju uputno dobaciti neznancu, no upotrijebite li je na kraju razgovora s novim poznanikom, zacijelo ćete mu dati utisak da dijelite s njime neki zajednički osjećaj. Taj dojam zajedništva moći ćete, nadalje, spojiti sa svojevršnim iskazom poštovanja, jer se oproštajni "bok", ispred kojega obično stoji "ajde", promeće u uljudniju inačicu ako završno "de" pretvorite u "te": "ajte bok".

Često sam, u brojnim svojim obilascima gradom, izgovarao tu krilaticu.

Pokušavao sam doznati nešto o hrvatskom pjesništvu i o tome što se s njime trenutačno zbiva. Pjesme su jednostavnije, a zacijelo i kraći put za upoznavanje zemlje nego što su to ro-

mani: gotovo da i nema zemlje koja ne posjeduje barem jedan velebn roman u kojemu je sažeto cijelo 19. stoljeće, ili barem jedan usmeni ep, zabilježen po prvi put upravo u to doba, a koji je – uvjeravaju vas – jedini siguran način da upoznate važnost njezina naroda.

Okrenuo sam se, dakle, pjesnicima. Propitkivao sam se o njima kod dražesne dame koja mi reče da predaje svjetsku književnost. Ipak, nisam je uspio navući na razgovor o suvremenima. Tvrdila je da se mišljenja o njima mijenjaju kao i mode – neprestano. Proglase tako da pojedini pjesnik obiluje darom, a onda, tek što kupite njegovu zbirku, pjesnik padne u zaborav, a hvalospjeve počne ubirati drugi. Stoga mi, reče, ne može preporučiti ni jedno jedino ime.

Shvativši, dakle, poruku da su živi pjesnici nestalna, neuhvatljiva čeljad, povukao sam se među zidine staroga grada. Srednjovjekovni se Zagreb prostirao na dvama susjednim brežuljcima: jedan je imao katedralu – Kaptol – a drugi je bio svjetovno središte – današnji Gornji ili Stari grad. O njihovim međusobnim borbama svjedoči Krvavi most, danas ulica s trgovinama, a ujedno i moja mjesna knjižnica. Gornji je grad mjesto na kojemu nema mnogo prometa, prepun je dvorišta, osvjetljen plinskim svjetiljkama, a u zimskim večerima ovijen nježnom, ledenom omaglicom. Spustite li se prema austrougarskom, donjem dijelu grada, s Griča ćete dobiti montmartreovski pogled na grad, a skrenete li ulijevo suočit ćete se s romantičnim pogledom na katedralu. Njezini tornjevi, dodani u vrijeme obnove u 19. stoljeću, navečer su nalik na sliku onoga romantičara nad romantičarima, arhitekta Carla Friedricha Schinkela – sliku nazvanu "Gotička katedrala pokraj rijeke": obrisi jedne iznutra osvjetljene crkve na pozadini tamnomodra neba. Jesu li restauratori mislili na Schinkela kad su risali te tornjeve? Ma što da je izvorni oblik katedrale pritom izgubio, ona je danas vrlo dojmiva, a gradu daje praški "štih".

U Gornjem sam gradu jednoga dana našao stranicu iz školskog udžbenika s dva ulomka prijevoda romana *Gospođe Dalloway*, netom otpali listak s prozora gornjogradske gimnazije: ležao je u kamenom opločanu slivniku, zelenom od divljeg cvijeća, pod budnim pogledom jednoga crnog mačka izrazito intelektualna izgleda. Pročitavši taj listak koji mi je u sjećanje dozvao London, osjetih kako se ozračja dvaju gradova – Zagreba i Londona – na trenutak posve prožimlju.

Budući da je uporaba jezika ovdje jedan od odlučujućih dokaza rodoljublja, Zagreb vrvii ulicama s imenima pisaca i poprsjima pjesnika. Na starogradskom šetalištu stoluje moderni kip A. G. Matoša, posjednuta na klupu i zagledana u daljinu Donjega grada. Društvo mu čini metalna pločica s poučnim navodom: "Otiđi noću na Grič i ondje češ, kao iz nekog mističnoga gramofona, čuti zvuk ovoga grada, ove zemlje, ovoga naroda". Uistinu, svi zvukovi toga grada uzdižu se, lebdeći, k tome mjestu: zvoncanje tramvaja što negoduju zbog neopreznih šetača; cika djece; oproštajni zvižduk budimpeštanskoga brzog vlaka. U pjesmi Dragutina Tadijanovića prebiva tajnovit mrmor crkvenih zvona što se već godinama razlijeva s ovog mjesta. Upitah prijatelja za podrijetlo riječi Grič: ima li veze s engleskom riječi *witch* – vještica? Ne, to je tek toponim, odvrati mi on, pre-

ciznom rječju i elegantnom uporabom engleskog jezika.

Pod snijegom, Grič i brujanje njegove žičare dozivaju mi u pamet stihove Viktora Vide, premda je veza među njima tužna: pjesnikovo samoubojstvo pod vlakom u Argentini. No ti stihovi melemni su, nujni:

*Divno je prijateljstvo
I ne znam zašto, dok je sniježilo
na sjećanje i stvari,
mislio sam na Osijek, koji ne poznam
i zemljanu peć.*

*To je ona stara Hrvatska
sa snijegom na krovu.*

Jedan od prijatelja kojih se Vida sjećao u toj pjesmi je Tin Ujević, koji je, rekao bih, jedan od najvećih pjesnika stoljeća. Tijekom dugih godina u Francuskoj bez imalo je muke sastavio antologiju stranih pjesnika, a ostatak života proveo stvarajući blistav spoj europskog modernizma i tradicija s kojima je rastao. U *Skalpelu kaosa*, knjizi iz 1938., obuhvatio je sve što se događalo u Francuskoj i dotakao, reklo bi se, ama baš svakoga – i Maxa Jacoba i Roberta Desnosa i ostala poznatija imena.

Ujević je ljubio gostionice, a ja onoga kojemu je najmilija, ili jedna od najmilijih, bila gostionica imenom "Blato". I drago mi je što mogu reći da "Blato" još postoji. U drugim zagrebačkim lokalima mogućnost pisanja danas je opasno smanjena zbog prevelike buke. U gornjogradskoj sam "Taverni" ipak naišao na ujednačen zvuk glazbe što me poput zvučne zavjese obavijala osamom, pa sam pisao hraneći tijelo crnim čajem, dok su zvučnici bljuvali *Stonese*, od *Route 66* do njihova najnovijeg albuma.

Ostanete li kod kuće, nerijetko ćete moći uživati u prijenosima baroknih skladbi na hrvatskom Trećem programu, nazvanom tako – rekoše mi – po negdašnjem neprežaljenom BBC-jevu proizvodu. Medijska je sloboda jedno od prijepornih područja između Europske unije i hrvatske Vlade, ali kad je riječ o klasičnim, tada vam dugovječni Treći program nudi kvalitetnu glazbu, onakvu kakvu bi engleski nostalgijeri za Radijom 3, u kakve i sam spadam, željeli ponovno čuti u Ujedinjenom Kraljevstvu. Ondje nam stalno ponavljaju kako Zlatno doba radija nikada nije ni postojalo, dok ga u Zagrebu lijepo možete čuti. U Zagreb se ono vratilo, živo je i zdravo, jamčim vam.

Spustite li se u Donji grad, sva je prilika da ćete se obreti na Jelačićevu trgu. Kuća u kojoj stanujem vlasništvo je Jelačićevih rođaka, pa sa zamjetnim ponosom promatram tog junaka kako sjedi na svom ukipljenom konju. Imenovan hrvatskim banom 1848., Jelačić je ukinuo feudalizam i učinio sve što je mogao za ostvarenje hrvatske autonomije unutar Austro-Ugarske Monarhije, služeći se vojnom silom u revolucionarnim zbivanjima 1848. kao putovnicom za pregovore. Pod obližnjom gradskom urom sastaju se stranci, jer nama, strancima, kažu da je takav običaj, dok se pravi Zagrepčani sastaju s onu stranu tramvajske pruge, pred knjižarom "Znanje".

"Znanje" je i nakladnička kuća, a ja sam tjednima pokušavao upoznati Tomislava Zajeca koji uistinu jest suvremeni pjesnik, dobitnik nekoliko nagrada. On je i autor romana o suvremenom zagrebačkom životu, romana "o drogi, ljubavi i osamljenosti". Naslov mu je *Soba za razbijanje*.

Ali, nikako da uđem u trag Zajecovim pjesmama, a prijatelji mi svejedno obećavaju kako će – već sljedeći tjedan – stupiti u vezu s njime.

Pa, dobro, na jesen, možda. Do tada: *Aj'te, bok, bok.*

Prevела i priredila Mia Pervan

impresum

zarez

dvotjednik za kulturna i društvena zbivanja

adresa uredništva: Hebrangova 21, Zagreb

telefon: 4855-449, 4855-451

fax: 4856-459

e-mail: zarez@zg.tel.hr

web: www.zarez.hr

uredništvo prima: radnim danom od 12 do 15 sati

nakladnik: Druga strana d.o.o.

za nakladnika: Boris Maruna

poslovna direktorica: Nataša Polgar

glavna i odgovorna urednica: Andrea Zlatar

pomoćnice glavne urednice: Katarina Luketić,

Dušanka Profeta

redaktor: Boris Beck

redakcijski kolegij: Sandra Antolić, Tomislav Brlek,

Grozdana Cvitan, Dean Duda, Nataša Govedić, Giga

Gračan, Nataša Ilić, Agata Juniku, Pavle Kalinić,

Branimira Lazarin, Jurica Pavičić, Iva Pleše,

Dina Puhovski, Srđan Rahelić, Sabina Sabolović, David

Šporer, Igor Štikš, Gioia-Ana Ulrich,

Davorka Vukov Colić

grafički urednik: Željko Zorica

lektura: Žana Mihaljević

tajnica redakcije: Lovorka Kozole

priprema: Romana Petrincek

tisak: Novi list, Rijeka, Zvonimirova 20a

Tiskanje ovog broja omogućili su

Institut Otvoreno društvo Hrvatska

Ministarstvo kulture Republike Hrvatske

zarez

Cijene oglasnog prostora

1/1 stranica	4500 kn
1/2 stranice	2500 kn
1/4 stranice	1600 kn
1/8 stranice	900 kn

PRETPLATNI LISTIĆ

izrezati i poslati na adresu:

zarez

dvotjednik za kulturna i društvena zbivanja
10000 Zagreb, Hebrangova 21

Želim se pretplatiti na *zarez*:

6 mjeseci 120,00 kn s popustom 100,00 kn
12 mjeseci 240,00 kn s popustom 200,00 kn

Kulturne, znanstvene i obrazovne ustanove te
studenti i učenici mogu koristiti popust:

6 mjeseci 85,00 kn
12 mjeseci 170,00 kn

Za Europu godišnja pretplata 100,00 DEM, za
ostale kontinente 100,00 USD.

PODACI O NARUČITELJU

ime i prezime: _____

adresa: _____

telefon/fax: _____

vlastoručni potpis: _____

Uplate na žiro-račun kod Zagrebačke banke:
30101-601-741985. Kopiju uplatnice priložiti
listiću i obavezno poslati na adresu redakcije.



POJAM SLOBODE
SADRŽI ČINJENICU
DA ONA MORA
NEPRESTANO BITI
UVEĆAVANA

POJAM SLOBODE
SADRŽI ČINJENICU
DA ONA MORA
NEPRESTANO BITI
UVEĆAVANA

POJAM SLOBODE
SADRŽI ČINJENICU
DA ONA MORA
NEPRESTANO BITI
UVEĆAVANA

POJAM SLOBODE
SADRŽI ČINJENICU
DA ONA MORA
NEPRESTANO BITI
UVEĆAVANA

POJAM SLOBODE
SADRŽI ČINJENICU
DA ONA MORA
NEPRESTANO BITI
UVEĆAVANA

POJAM SLOBODE
SADRŽI ČINJENICU
DA ONA MORA
NEPRESTANO BITI
UVEĆAVANA

JAM SLOBODE
DRŽI ČINJENICU
ONAMORA
PRESTANO
UVEĆAVANA

AM SLOBODE
RŽI ČINJENICU
ONAMORA
PRESTANO
UVEĆAVANA

CIN
ONAMORA
PRESTANO
UVEĆAVANA

ONAMORA
PRESTANO
UVEĆAVANA

A



MMC

Multimedijalni centar d.o.o.

Rijeka, Kružna 6 • tel/fax: +++385 51 215 063

e-mail: mmc@mmc.hr • http://www.mmc.hr