

**ZBORNİK RADOVA
MEĐUNARODNOG I
INTERDISCIPLINARNOG SKUPA
“OD DRŽAVNE UMJETNOSTI DO
KREATIVNIH INDUSTRIJA /
TRANSFORMACIJA RODNIH,
POLITIČKIH I RELIGIJSKIH
NARATIVA”**

**u okviru projekta CreArt
povodom obilježavanja
Europskog dana kreativnosti
20.-22.3.2015.**

**21
March 2015
European Day
of Artistic
Creativity**

SADRŽAJ

UVODNIK

Josip Zanki	5
-------------	---

RECENZIJE

Rosana Ratkovčić	7
Tomislav Pletenac	9

RODNI NARATIV

Biljana Kašić:	19
<i>Feministički protunarativi: kako "čitati" kulturne prakse u post-socijalističkom prostoru</i>	
Deniver Vukelić:	25
<i>Hrvatsko rodnovrje: istraživanje problematike roda</i>	
Mihaela Majcen Marinić:	33
<i>Od Zagrebačke škole crtanog filma do suvremenosti i pojave značajnih autorica - umjetnica animacije</i>	

MIT

Gintautas Mažeikis:	43
<i>Parapolitical mythic thinking: Donbas case</i>	
Vladimir Gudac:	47
<i>O mitovima i pivu</i>	
Josip Zanki:	53
<i>Pobuna kao stanje revolucionarnog Drugog</i>	

TRANSFORMACIJE I ZNAČENJA

Evgeny Malyshkin:	61
<i>Amechania, memory and forgiveness</i>	
Irena Bočkai:	65
<i>Igra, rad, dokolica i kapitalizam u složenim postindustrijskim društvima: liminoidne izvedbe zabave i užitka na primjeru Olimpijskih igara</i>	
Suzana Marjanić:	75
<i>Oaze estetskoga aktivizma: Trokutov/i Antimuzej/i</i>	
Željko Marčiuš:	83
<i>Vizije grada: Ikonografija grada I, II - Beograd u Kraljevićevom slikarstvu (1900.-2015.)</i>	

CENZURA I ODJECI

Marijana Belaj, Sanja Potkonjak, Nevena Škrbić Alempijević:	93
<i>Kulturnoantropološki pogled na cenzuru i njezine odjeke</i>	
Katarina Lukec:	99
<i>Sutra, danas, jučer: koncept kolektivne amnezije u radu Davida Maljkovića</i>	
Iva Grubiša:	105
<i>O građanskom otporu na primjeru "slučaja Cvjetni i Varšavska"</i>	
Kristina Malbašić:	109
<i>Umjetničko tijelo Vlaste Delimar kao medij kulturnoantropoloških značenja u javnom prostoru</i>	
Filip Razum:	115
<i>Društveno korisno znanje: umjetnički izražaj i "antipedagogija"</i>	
Lucija Halužan:	121
<i>Plakat za predstavu Fine mrtve djevojke i njegovi društveni odjeci</i>	
Nina Lišnić:	127
<i>Umjetnost i sjećanje: kako provocirati promišljanje</i>	

IZLOŽBA

Josipa Vranjković, Carla Radnić	134
---------------------------------	-----

AFILIJACIJE	136
-------------	-----

UVODNIK

Josip Zanki

Hrvatsko društvo likovnih umjetnika postalo je 2014. godine jedan od partnera EU projekta CreArt, mreže europskih gradova i institucija čiji je cilj redefiniranje i poboljšanje kulturne scene u europskim gradovima srednje veličine. Početkom 2015. godine u suradnji s Odsjekom za etnologiju i kulturnu antropologiju Filozofskoga fakulteta Sveučilišta u Zagrebu i Likovnom akademijom Sveučilišta u Zagrebu dogovoreno je obilježavanje Europskog dana kreativnosti, manifestacije koja se u sklopu CreArt programa održava u više europskih gradova. Zajedno smo osmislili umjetnički i znanstveno-istraživački projekt pod nazivom *Od državne umjetnosti do kreativnih industrija / Transformacija rodnih, političkih i religijskih narativa*. Projekt se sastojao od tri faze: edukacijske (konferencija), kreativne (istraživanje) i izložbe. Cilj je projekta bio povezivanje HDLU-a – kao matične institucije likovnih umjetnika u Republici Hrvatskoj – sa znanstvenicima i studentima koji umjetnički rad istražuju u širim društvenim i kulturološkim kontekstima. U mjesecu veljači grupa je studenata/ica Odsjeka za etnologiju i kulturnu antropologiju uz mentorstvo Marijane Belaj, Sanje Potkonjak i Nevene Škrbić Alempijević te Akademije likovnih umjetnosti uz mentorstvo Leonide Kovač istraživala konfliktne točke između vladajućih političkih ili religijskih narativa i istaknutih pojedinaca kao što su Matko Meštrović, Vlasta Delimar i drugi. U Domu hrvatskog društva likovnih umjetnika je u sklopu projekta od 20. do 22. ožujka održana i znanstvena konferencija. Različita predavanja referirala su se na teme konferencije – kulturu, rodnost, politiku i religiju, koje su i polazišne točke nastajanja različitih kulturnih rituala te proizvode alternativne kulturne i socijalne interakcije. Cilj takvog rada bio je tražiti odgovore u procesima brojnih humanističkih i društvenih znanosti: od povijesti, etnologije i kulturne antropologije, povijesti umjetnosti do teorija rodnosti i politologije. Na konferenciji su uvodna izlaganja održali Gintautas Mažeikis sa Sveučilišta Vytautas Magnus u Kaunasu, Evgeny V. Malyshkin sa Sveučilišta Saint Petersburg i Nida Vasiliauskaite s Tehničkog sveučilišta Vilnius Gediminas. Uz njih na konferenciji su se svojim radovima predstavili i Marijana Belaj, Sanja Potkonjak i Nevena Škrbić Alempijević, Biljana Kašić, Suzana Marjanić, Vladimir Gudac te brojni drugi istraživači/ce. Studenti/ce su iznijeli rezultate svojih istraživanja i postavili izložbu nastalu na temelju kazivanja umjetnika obuhvaćenih istraživanjem. Ovaj zbornik radova sadrži podneske izlagane na konferenciji, ali i predstavlja umjetnički rad studentica Likovne akademije Carle Radnić i Josipe Vranjković, sudionica u projektu. U svom su radu, parafrazirajući ideju Kniferovog *meandra*, povezale dokumentarnost istraživačkog procesa i suvremene umjetničke prakse. Zbornik je vođen uredničkom katarzom Josipa Zankija, Marijane Paule Ferencić, Nevene Škrbić Alempijević¹, Sanje Potkonjak i Marijane Belaj. Želja nam je da se suradnja nevladinih umjetničkih udruga i visokoobrazovnih institucija nastavi i dalje, jer je to jedan od načina kako se može generirati nova kvaliteta – kako u umjetničkoj tako i u znanstvenoj produkciji. Samo tako možemo transformirati stvarne, ali i *imaginarne* narative i graditi kulturu koja ne služi niti državi niti korporacijskoj moći.

¹ Urednički doprinos Nevene Škrbić Alempijević realiziran je kao jedna od aktivnosti u okviru projekta pod naslovom "Stvaranje grada: prostor, kultura, identitet" (voditeljica: dr. sc. Jasna Čapo Žmegač, broj: 2350), koji financira Hrvatska zaklada za znanost.

ZBORNİK RADOVA SA ZNANSTVENOG SKUPA
“OD DRŽAVNE UMJETNOSTI DO KREATIVNIH INDUSTRIJA /
TRANSFORMACIJA RODNIH, POLITIČKIH I RELIGIJSKIH NARATIVA”

Rosana Ratkovčić

Projekt je zamišljen kao istraživanje različitih kulturnih rituala koje proizvode alternativne kulture i socijalne interakcije, s polazišta humanističkih i društvenih znanosti - od povijesti, etnologije i socio-kulturne antropologije, povijesti umjetnosti do teorija rodnosti i politologije.

U tekstu Marijane Belaj, Sanje Potkonjak i Nevene Škrbić Alempijević predstavljena su istraživanja kojima se Odsjek za etnologiju i kulturnu antropologiju Filozofskoga fakulteta Sveučilišta u Zagrebu uključio u projekt na temu umjetnika i umjetničkog djelovanja koji se opiru dominantnim političkim, religijskim, rodnim i drugim narativima te društveno prihvaćenim politikama pamćenja. Kao jednu od poveznica u temama studentskih istraživanja autorice ističu mehanizme uključivanja i isključivanja iz javnog prostora, pa su svoj rad, koji predstavlja okvir studentskim studijama, posvetile cenzuri, kao jednom od odgovora pozicija moći na umjetnička djela koja preispituju političke i religijske datosti.

Djelovanje pojedinačnih autora svojim istraživanjima tematiziraju Filip Razum, Katarina Lukec i Nina Lišnić. Filip Razum razmatra umjetničku akciju Siniše Labrovića *Postdiplomsko obrazovanje i Priručnik* koji prati ovu akciju, a bavi se pitanjem kolektivnih vrijednosti društva u kojem živimo. Osvrćući se na koncept kolektivne amnezije, Katarina Lukec pokušava odgovoriti na pitanje što je aktivističko u radu Davida Maljkovića, kroz njegove projekte: *Ovih dana*, *Prizvani kadrovi*, *Scene za novo nasljeđe* i *Umirovljene kompozicije*. Tekst Nine Lišnić pokušaj je refleksije na rad Matka Meštrovića, njegovo aktivno sudjelovanje u radu umjetničke grupe *Gorgona* i u pokretu *Novih tendencija*, ali i njegovo beskompromisno djelovanje kao teoretičara umjetnosti i umjetničkog kritičara.

Suzana Marjanić predstavlja djelovanje Vladimira Dodiga Trokuta kao oazu estetskog aktivizma, interpretirajući Trokutovu anarho-ideju Antimuzeja, na temelju umjetnikova *Koncepta za realizaciju projekta anti-ulica – antimuzej – antigrad* i namjeru da se sačuva njegov projekt Antimuzej kao povijest svakodnevice.

Iva Grubiša pristupa prosvjedima i akcijama udruga *Pravo na grad* i *Zelena akcija*, polazeći od razgovora s učesnicima - Uršom Raukar i Tomislavom Tomaševićem. Uz temu tretmana javnog prostora vežu se i izložbeni projekti Željka Marcuša - *Ikonografija grada I i II* i *Velegrad u Kraljevićom slikarstvu*, koje predstavlja u svojem članku. Kristina Malbašić bavi se javnim prostorom kroz promišljanje uloge umjetničkog tijela Vlaste Delimar kao medija kulturnoantropoloških značenja u javnom prostoru. Na javni prostor referira se i tekst Lucije Halužan koji se bavi društvenim odjecima plakata za predstavu *Fine mrtve djevojke*. Autorica plakat promatra kao medij koji prenosi društveno angažiranu poruku, čak i u svojoj odsutnosti s gradskih površina.

Josip Zanki bavi se temom Drugoga kroz razmatranje recentnijih afera na umjetničkoj sceni u Hrvatskoj, pokazujući nametanja pozicije Drugoga i upotrebu propagandnog jezika u cilju neutralizacije Drugoga.

Deniver Vukelić daje pogled na problematiku rodniha odnosa unutar pokreta Hrvatskog rodnojerja, ističući rijetku priliku za istraživanje sustava u nastajanju, stalnom preoblikovanju i adaptiranju na nove okolnosti. U radu Mihale Majcen izneseno je pitanje rodniha odnosa kroz razmatranje uspješnog djelovanja značajnih autorica u umjetnosti animacije.

Promatrajući Olimpijske igre kao primjer obreda prijelaza, koji zbog korporativnih ekonomskih interesa postaje potpuno integriran u funkciji kapitala, industrije i tržišta, Irena Bočkai razmatra prijelaz od liminalnog u liminoidno i limineutičko koji se pri tome događa.

Giuntautas Mažeikis iz Litve se na primjeru događaja iz Donbasa (Ukrajina) bavi ideološkim revizionizmom koji se temelji na reinterpretaciji povijesti Sovjetskog Saveza i suvremenih političkih sistema kao imitacije političkog - da bi se manipuliralo društvom u uvjetima novog političkog reakcionarizma.

Evgeny Malyshkin iz Sankt Peterburga bavi se tematiziranjem pojma *amechania*, njegove uloge u grčkim tragedijama i njegovim mogućnostima u kontekstu politika sjećanja. Navodi izraz "nikada zaboraviti, nikada oprostiti" kojima pripadnici pokreta *Antimaidan* pozivaju na političku akciju i na stvaranje političkog mita te ističe da nije cilj stvoriti mit, već je cilj vratiti se njegovom izvoru, *amechaniji*, sjećanju i oprost.

Vladimir Gudac bavi se razgradnjom starih i stvaranjem novih mitova koji su u kulturi devalviranih vrijednosti sve ono što je od kolektivnog ponosa ostalo državama – nacijama.

Organizatorima skupa uspjelo je zadanom temom te omogućavanjem sudjelovanja studentima zajedno s istaknutim znanstvenicima prikupiti veliki broj izazovnih tekstova koji se bave suvremenim temama, značajnim autorima, događajima, pojavama i akcijama, suprotstavljajući se na ovaj način šutnji ili proizvoljnim prosudbama kojom je većina predstavljenih tema popraćena u mainstream kulturi.

ZBORNİK RADOVA SA ZNANSTVENOG SKUPA
“OD DRŽAVNE UMJETNOSTI DO KREATIVNIH INDUSTRIJA /
TRANSFORMACIJA RODNIH, POLITIČKIH I RELIGIJSKIH NARATIVA”

Tomislav Pletenac

U Hrvatskoj je humanistici prilično rijedak slučaj imati mogućnost objaviti publikaciju koja sadrži originalne radove koji su bili prezentirani na nekom kongresu (*conference proceedings*). Naime, uglavnom se u slučajevima konferencija, na kraju dugog postupka, imamo prilike upoznati s proširenim tekstovima koji su rezultat naknadne dorade te uredničke selekcije i intervencije. Razlozi za takvo stanje su raznovrsni, ali možda je najvažniji taj da u humanistici ne postoje “sirovi podaci”, pusti rezultati kakvog eksperimenta čija bi važnosti sama po sebi tražila hitno objavljivanje, što je uglavnom cilj takvih publikacija u prirodnim i tehničkim znanostima. Humanistika reinterpretira, vrlo često koristeći izvore čiji je sadržaj poznat, ali i ako je riječ o novim (do sada nepoznatim) izvorima, oni sami po sebi, bez dodatne elaboracije, ne daju uvid u vlastitu važnost. No svatko s iskustvom pripreme teksta za konferenciju zna vrlo dobro da je takav postupak određen različitim limitirajućim faktorima koji taj tekst pretvaraju u osobitu književnu formu. U vrlo kratak opseg potrebno je umetnuti najvažniju tezu, pretpostaviti horizont očekivanja publike, njihovo prethodno znanje i na temelju toga provesti argumentaciju. Stoga konferencijski rad često predstavlja esenciju istraživanja, osobit tekst koji je ponekad inspirativniji, nego gotov članak ili knjiga koji nas postupno provode kroz izvore kako bi na kraju argument dostigao svoju logičku potpunost.

To je slučaj i sa zbornikom radova sa skupa “Od državne umjetnosti do kreativnih industrija / Transformacija rodni, političkih i religijskih narativa”. Naslov konferencije, ovako široko zadan, omogućava svojevrsno dvojno čitanje ili preciznije – dva puta dvostruko čitanje. S jedne strane, implicira shvaćanje promjene u umjetnosti kao institucionalnu praksu u kojoj je do jednog trenutka glavnu riječ vodila država, da bi danas (ili u budućnosti) to mjesto preuzela kreativna industrija. Jesu li te dvije prakse doista suprotstavljene i jesu li sukladno tome suprotstavljene u vremenu (od–do)? S druge strane, drugi dio naslova, koji obično sugerira fokusiranje, u ovom slučaju širi polje konferencijske teme. Transformacija narativa ispisuje bitno šire polje od umjetnosti, promjena narativa reflektira se u svim društvenim prostorima od kojih neki nisu niti blizu onim umjetničkim. Postoji, naravno, mogućnost da se oni povežu na raznovrsne načine s umjetnošću, ali to postavlja dodatne probleme koji zadiru u prostor načina na koji razmatramo umjetničke prakse – a u tom polju situacija nije nimalo jednoznačna. Iz pozicije vizualnih studija umjetnost je neodvojiva od društvenog konteksta, pa sukladno tome i narativa u najširem smislu te riječi. No jednako tako mnogi će teoretičari tvrditi kako umjetnost posjeduje i svojevrsnu autonomiju, svoju povijest i svoj vlastiti narativ koji samo rubno komunicira s društvom. Sukobljene pozicije neće ostati tek dio akademskog prepucavanja, već će usmjeriti i sam umjetnički postupak. Mnogi će umjetnici, educirani u jednoj od navedenih paradigmi, konstruirati i svoj rad u skladu s njom, što će kao posljedicu imati i specifičnu subjektivizaciju. A ako nam etimologija može nešto sugerirati, onda je to svakako činjenica kako je umjetnost vještina koja uključuje praksu, vježbu i disciplinu. Ako to možda i nije toliko razvidno u vizualnim umjetnostima gdje su i dalje operativni pojmovi “genijalnost” i “talent” pa je naizgled dovoljno biti talentiran, a sve ostalo dolazi samo po sebi, u glazbi se vrlo lako raspoznaje nemoć lagodnog preskakivanja iz žanra u žanr. Obrazovani glazbenici vrlo će teško noću svirati narodnjake, a danju u filharmoniji biti suočeni s klasičnom glazbenom literaturom, a da barem jedan od žanrova ne trpi. Izloženost određenoj glazbenoj

stvarnosti traži od umjetnika osobni angažman i disciplinu, njegovo tijelo, um i emociju. Pri tome ne treba ulaziti u raspravu o vrijednosti nekog žanra glazbe ili čak moguća plodna preklapanja (popularni *crossover*), već je ključ u vještini koja se razvija na jedan ili drugi način, u jednu ili u drugu svrhu. No to istovremeno znači i da postoji mjesto s kojeg se nazire način proizvodnje umjetnosti, horizont u kojeg su podjednako uključeni i izvođač i publika ili, ako se vratimo vizualnim umjetnostima, izložak, galerija i gledatelj. Čvorišno mjesto danas je upravo ono posljednje u navedenim elementima – enigma zvana publika. Globalna ekonomska logika uspostavljena kao metanarativ svake subjektivizacije, unatoč svojim unutarnjim nekonzistentnostima i nelogičnostima te s njima povezanim društvenim napetostima nakon stoljeća kolonijalizma i neokolonijalizma danas se okreće posljednjem još neosvojenom resursu – subjektu. Pojedinaac je posljednje mjesto koje može omogućiti ekonomski rast, invenciju i kreativnost. Dogma je kako je takvom subjektu potrebna sloboda od bilo kakvog oblika društvene ili političke regulacije kako bi oslobodio svoj kreativni potencijal. No ukidanjem regulacije otvorio se i prostor nesigurnosti. Ne postoji više autoritet koji bi nešto proglasio umjetnošću, a nešto drugo ne. Ako je to možda nekada činila država, odgajajući publiku za umjetnički doživljaj, danas je definiranje umjetnosti prepušteno pojedincu. No, sasvim je jasno kako autonomni subjekt ne postoji i za to nije potrebno čitati niti Derrida u niti Lacana. Subjekt je prazno mjesto, potencijal za ispisivanje raznovrsnih praksi. Umjetnik u kreativnoj industriji tako postaje nastavnik u cjeloživotnom obrazovanju koji pokušava raznovrsnim praksama nametnuti svoje razumijevanje svijeta dovoljnoj količini osoba. I dok je u 19. stoljeću škola bila mjesto u kojemu se obrazovala populacija da bi mogla dobiti kompetencije za rad u tvornicama, takva institucija ne postoji za kreativnu industriju, ona je načelno prepuštena sama sebi, odnosno mehanizmu koji danas, unatoč svim transformacijama, i dalje dominantno uređuje sliku svijeta – medije. Činjenica je kako je medij uslijed promjene tehnologije prestao biti centralizirana struktura te kako su kanali otvoreni svakome, no nije isto imati iznimnu količinu pratitelja na društvenim mrežama ili to ovjeriti u nekom od dominantnih centraliziranih medija. Pa čak i društvene mreže podržavaju tehnologiju dobro organiziranih medijskih kampanja (primjerice 2Cellos i slični projekti koji su startali kao objave na portalu YouTube, pa zatim *crowdfunding* i slično) koji postoje tek kako bi se određeni umjetnički proizvodi probili do *mainstream* medija. Vještina kojoj su se umjetnici podređivali cijeli svoj život stalno se usavršavajući postala je osnovni alat, nešto što se nauči i nakon toga koristi - ne više proces u kojem se istražuje, usavršava i otkriva. Poduzetnik u kreativnoj industriji, kao i u onoj običnoj, najviše mora ulagati u marketing i promociju kako bi upravo njegov proizvod postao roba koja je cilj želje, a po mogućnosti i zaštitna marka (*brand*), nakon čega postaje svejedno i što se proizvodi. No i dalje je cijeli proces unutar državne regulacije koja svojim mehanizmima potiče takav odnos prema umjetnosti. Država i industrija, na što na kraju krajeva upozoravaju mnogi (najbolje možda Gindin i Pantich, *The Making of Global Capitalism*), nisu ni blizu u tolikoj mjeri odvojene, kako bi to moglo izgledati na prvi pogled u suvremenom kapitalizmu. Isto vrijedi i za transformacije narativa. Iako se na prvi pogled čini da politika, rod i religija ne postoje, iza njih se uvijek skriva jedan dominantni sklop koji omogućava njihovo dokidanje ili barem fragmentiranje. Iz naslova konferencije, dakle, nije sigurno radi li se o odnosu transformacija koje pratimo u narativima: rodu, politici i religiji s transformacijama od države prema industriji ili se ipak radi o transformaciji u publici koja u transformaciji kulturne politike postaje dominantno mjesto koje možemo analizirati kroz rod, religiju i politiku. Autori tekstova na raznovrsne su načine pristupili problemu, ali ipak najčešće kroz prizmu koja društvenoj promjeni daje ulogu kao agensa one umjetničke.

Gintautas Mažeikis će tako promatrati promjene nastale nakon socijalističkog perioda u Rusiji u konstrukciji povijesno-političkog narativa. Iako je nakon socijalizma ukinut ideološki kontekst koji je interpretirao povijest, povijesni događaji nisu nestali sa scene zajedno s njim. Da-

pače, za njih je nađen imperijalistički narativ kao oblik povijesnog revizionizma koji istovremeno nudi i prividno oslobođenje od ideologije. Ono što je još važnije, sličan mehanizam autor pronalazi i u socijalističkom sustavu SSSR-a te se time postavlja upitnost post-socijalističkog stanja, ali, s druge strane, i socijalističkog. Imperijalni diskurs u Rusiji tako ostaje konstanta koja provučena onkray ideološkog te kao da poprima oblik prirodnog stanja.

Drugi tekst, onaj Evgenyja Malyshkina, tematizira problem odnosa prema povijesti. Pomnom analizom odnosa između teatarskog vremena i onog gledateljevog upozorava na odnos između svjesnosti i vremena. Za Malyshkina vrijedi paralela - ako je mit ono skriveno od tragedije, onda je svjesnost ono skriveno od mita. Naime, pristup svjesnosti nam je uvijek onemogućen, odnosno uvijek u refleksiji. Time odnos gledatelja i predstave u tragediji (klasične Grčke kojom se i bavi) ima dvostruku refleksiju, jedna se odvija na sceni, a druga među gledateljima. Ono što razlikuje običnog slušatelja od gledatelja koji zadire u polje svijesti je zagonetka koju pojedini dijelovi predstave postavljaju pred gledatelja, svojevrsni trag koji strukturom odgovara tragu koji nas navodi na prisjećanje, na koherentni slijed kojeg učitavamo (ili iščitavamo) iz tog traga. Kako mit pruža koherentnost tragediji tako svijest daje koherentnost naizgled nepovezanim memorabilijama. No koherentnost, zaključuje, jest *amechania* u kojoj nismo optuženi za slijepo slušanje, već imamo mogućnost izbora koju vrstu presude ćemo za sebe prihvatiti kao valjanu. U tom smislu povijest i svijest nisu zatvorene kategorije koje imaju svoje zakonitosti razvoja, već otvoreni poziv na prizivanje svijesti, neke buduće koherentnosti. Na taj način suprotstavlja osvetu i opraštanje kao dva ključna alata sjećanja. Prvi zaboravlja sam cilj memorije, dok drugi otvara prostor načina na koji se sjećamo.

Takav etički zahtjev koji nudi Malyshkin imat će svoju refleksiju i u tekstovima koji su nastali kao dio projekta etnografije umjetnika.

Uvod u studentske radove prezentirane u ovom zborniku daju Marijana Belaj, Sanja Potkonjak i Nevena Škrbić Alempijević. Kao dominantnu tezu, koja objedinjuje radove, autorice nude cenzuru - ona je u bliskom odnosu s *amechaniom* (cenzura također priziva sudski postupak) izmičući tlo pod nogama sjećanju, uništavajući same tragove koji bi naveli na sjećanje, pa time i na svjesnu odluku. Autorice će se osloniti na problem društvenog sjećanja iznoseći tezu kako i nema sjećanja koje ne bi bilo društveno. No ideja kako cenzuriranjem tragova imamo šansu izmaknuti se opraštanju (da se vratimo opet na Malyshkina), obično za posljedicu ima traumu. Iako se autorice određuju prema cenzuri, u uskoj vezi s traumom treba podsjetiti na to da je trauma proizvod nemoći da se u narativ koji nam je omogućen, koherentnost koju nužno konstruiramo, upiše cijeli trag, kompletan označitelj. On iza sebe, prema Laplancheu, nosi enigmatski dio, dio koji nema značenje koje ćemo upisati i time ga dovesti do konačne presude. Enigmatski ostatak jest poruka koja samo emanira značenje, koje zove adresata, ali koje nema značenje. Tako, cenzuriranje sjećanja, umjesto da nas opremi nekim uporabnim narativom, samo će stvoriti nepregledan prostor enigmatskom označitelju koji će stvarati traumatsku paralizu društvenog prostora. Tako će i u njihovom uvodnom tekstu iskočiti tijelo kao takav enigmatski označitelj i postati važnom točkom uvodnika za studentske radove, iako će o tijelima u samim radovima neposredno biti riječi u dva studentska rada, onom Kristine Malbašić o performansima Vlaste Delimar i onom Lucije Halužan o plakatu za predstavu *Fine mrtve djevojke*. Oba primjera pokazuju nemoć kulture u suočavanju s tijelom. Ono je istovremeno i sveto i sekularno, izvor religijske transcencije (Djevica Marija primjerice), kao i potpunog odustajanja od religijskog iskustva, pa i blasfemije. U slučaju Vlaste Delimar radi se o pokušaju izmicanja tijelom od narativa i potrazi za njegovom originalnom porukom koja unatoč umjetničkoj provokaciji, kontekstualizirana, ipak ostaje tek mjesto prijepora. U drugom primjeru lezbijskog zagrljaja djevojaka prikazanih u ikonološkom postavu Djevice Marije erotizirano tijelo, i još k tome u homoseksualnom registru, predstavlja upravo ono mjesto

koje se pojavljuje ne unatoč, već zahvaljujući cenzuri. Emotivno nabijena rekacija katoličkih laičkih udruga nije tek pokušaj cenzuriranja određenih prikaza, već je pokazatelj unutarnje nemoći katoličanstva da se oslobodi enigmatskog tijela. Taj primjer dodatno potvrđuje Laplancheovu teoriju o traumama, ne samo kao mjesto koje ostaje neprobavljivo već i svaki pokušaj interpretacije otvara dodatni prostor enigmatskom označitelju. Donekle u istom registru možemo čitati i rad Ive Grubiše koja kroz intervju s Uršom Raukar i Tomislavom Tomaševićem propituje tijelo u javnom prostoru na primjeru protesta uoči izgradnje trgovačkog centra na Cvjetnom trgu. Naime, tijela su na tom primjeru postala glavnim elementima umjetničke akcije koja je, pri tome, imala i aktivističku poruku. Opasnost koju takva tijela nose jest njihov "goli život" koji ostaje neregularan i stvara nelagodnu, kao što je to vidljivo u opisu Urše Raukar u navedenom tekstu, koja se prisjeća pitanja upućenog policajcu koji joj stavlja lisice - je li ga sram. Da ne odemo preduboko u problem sramote (a možda najbolju interpretaciju daje Giorgio Agamben u knjizi *Što je ostalo od Auschwitzta?*) sram na ovom mjestu prirodna je reakcija na višak života u tijelima koja treba regulirati, kao da u njima postoji jedan nepovredivi dio (ili *homo sacer*, da se još jednom sjetimo Agambena). Danas se takva vrsta nelagode možda bolje vidi kada se suočimo s tijelima bez jasne simboličke pozicije (bolje rečeno ambivalentne) u trenutku kada se na granicama države pojavljuju izbjeglice (koji se uporno promatraju kroz optiku žrtva/terorist s nikad jasnom simboličkom pozicijom).

Sljedeći studentski rad kojem je u fokusu interesa cenzura i sjećanje jest onaj o Davidu Maljkoviću. Katarina Lukec piše o nekoliko performansa Davida Maljkovića koji su posvećeni mjestima koja su nakon iznimnog javnog korištenja postala ruševine i zaboravljena mjesta. Kao i u primjeru koji nudi Mažeikis i ovdje je riječ o pokušaju umjetničkog istraživanja kvalitete prostora, bez obzira na njegovo ideološko podjarmljivanje. Ostaje pitanje postoji li neki element koji taj prostor čini umjetnički izazovnim upravo u dokidanju njegovog semantičkog utemeljenja. No kao i kod Vlaste Delimar i kod Maljkovića nemoguće je izmaknuti se od vrste povratka pamćenja - prostori jednom obilježeni dugo emaniraju poruku. Moglo bi se reći da je u tom smislu umjetnost parazitska aktivnost nad enigmatskim označiteljem koji oslobođen značenja postaje atraktivno mjesto za upisivanje.

Posljednja dva studentska rada ovog bloka, svaki sa svoje strane, pokušavaju zahvatiti kontekst u kojem su radovi nastali s također jasnom porukom - na koji način umjetnikova stvarnost nužno progovara u njegovu radu. Nina Lišinić tako pokušava rekonstruirati kontekst Gorgone i njezinog tadašnjeg značenja kroz intervju s Matkom Meštovićem. Rad pokazuje do koje su mjere naknadne recepcije umjetničkog djela izmahnule velikoj količini interpretativnog potencijala kojeg su umjetnički radovi imali za same tvorce. Memorija se tako pokazuje kao mjesto kojemu je zaborav uvijek postojanja, kao što to dobro pokazuje engleska riječ *recollection*. Time i originalno značenje, koje je možda postojalo, ostaje nedostupno čak i samim autorima koji više do njega ne mogu doprijeti bez reference na sve naknadne intervencije koje su na kraju krajeva i odgovorne da nešto postaje dijelom društvene memorije. Filip Razum se, s druge strane, posvetio analizi dijela *Postdiplomsko obrazovanje* Siniše Labrovića. Za Razuma intervju - kao metoda interpretacija umjetničkog djela - jest odlazak iza kulisa koje naravno neće ponuditi neki gotov i završen interpretativni okvir, ali će omogućiti razumijevanje umjetničkog procesa i otvoriti ono mjesto na koje se poziva Malyskhin - otvaranje interpretativne igre i mogućnost izbora.

Na kraju tekstova koji se bave odnosima pamćenja i povijesti stoji rad Suzane Marijanić posvećen Antimuzeju Vladimira Dodiga Trokuta. Ono što Antimuzej svrstava u problem pamćenja jest institucionalna podrška pamćenju. Muzej nastao u 19. stoljeću postao je mjesto na kojem se prikuplja, proučava i izlaže građa koja je važna za pojedina društva ili ljudsku vrstu. No istovremeno uključivanje i isključivanje iz muzejskog postava dio je diskursa regulacije. Trokut upravo na tom mjestu pokazuje svojim konceptom do koje su mjere naše individualno pamćenje određeno

kolektivnim diskursima koji determiniraju nešto kao nešto vrijedno pamćenja, a nešto drugo ne. Jedini mogući medij kroz koji Trokut može ispisati drugu stranu društvenog pamćenja je umjetnički projekt koji je sam po sebi (anti)institucija. Stoga Marijančić i navodi kako se radi o jednom od rijetkih primjera umjetničkog aktivizma. Upravo državno neprihvatanje koncepta Antimuzeja posljednji je čin takvog umjetničkog poduhvata koji takvim državnim činom u potpunosti ogoljuje praksu institucionalne regulacije. U svojim konceptima, kako bi pokazao što se sve može pretvoriti u pamćenje, a onda (što je Trokutu možda i važnije) i ovlaštenu prezentaciju, suočavamo se s brisanjem granica između svakodnevnog života i muzeja. Sve je moguće muzealizirati, no to istovremeno znači kako sve nedozvoljeno postaje legitimno kada se institucionalizira. Danas sličnu formu možemo tražiti u raznovrsnim komercijalizacijama, a umjetnost vrvi takvim projektima. No istovremeno možemo zamisliti i Muzej komercijalizacije u kojem bi, recimo, vladalo stanje nereguliranog tržišta, a možda smo s takvim muzejskim konceptom na neki način i bili suočeni u filmu Martina Scorsesea *Vuk s Wall Streeta*. Time Trokutov koncept ne gubi na potencijalu, već i danas otvara provokativna pitanja.

Druga vrsta tekstova, koji se nalaze u zborniku, manje je okrenuta vremenu i pamćenju, a više se bavi strukturnim odnosima koji se na različite načine upisuju u dvostruki naziv konferencije. Denver Vukelić će tako u potpunosti zanemariti kreativnu industriju i državu pa će fokus prebaciti na odnos roda i rodnovrjerna. Iako samo naizgled srodni, ta dva pojma ne označavaju istu stvar. Rodnovrjerna je novi oblik religije koji je nastao kao posljedica istraživanja i pokušaja rekonstrukcije slavenske pretkršćanske mitologije. Iako sama vjera, a i mit na kojem je utemeljena, ima upisanu rodnu ravnopravnost, Vukelić pokazuje kako stavovi prema rodnom identitetu samih praktikanata i vjernika nisu u skladu s tako tumačenim odnosima. Praslavenski mit plodnosti objašnjava sveti brak Jarila i Mokoši i time je sav svijet sam po samom sebi nužno dvojan, a kako su oni i brat i sestra – istovremeno i incestuozan (što je i inače česta odlika pretkršćanskih vjera). No takav dualizam mita ne prati dualizam rodnih narativa. Naprotiv, uglavnom i dalje vlast u rodnovrjerskim zajednicama imaju muškarci, unatoč tome što ne postoje nikakve zabrane da to budu i žene. Mitski narativ tako, barem prema Vukeliću, ne utječe na transformaciju rodnih narativa i moguće nekonzistentnosti koje iz toga proizlaze – čini se da nisu odviše važne samim akterima.

Na sličan način će i Mihaela Majcen Marinić prikazati odnos roda i animiranog filma. Kao i Vukelić, i ona će primijetiti kako rodna struktura u animiranoj umjetnosti ne igra gotovo nikakvu ulogu. Može se pratiti kako autorice participiraju autorski snažnije od kraja osamdesetih godina, ali kako i sama autorica primjećuje, ne vidi se neka veza između toga i samog animacijskog izraza.

Strukturalni koncept koristi i Josip Zanki pokušavajući konstruirati narativ pobune kao operaciju permanentne proizvodnje drugosti. Naime, navodeći dva primjera koji se odnose na pisanje peticija protiv vodstva HDLU-a pokazuje do koje mjere drugost nije proizvedena ideološkom točkom, protivljenjem ili uspostavljanjem hegemonije. U slučaju napada na domjenak, koji je bio uređen u stilu staroegipatske umjetnosti, tražila se smjena, jer se navodno radilo o iznajmljivanju Galerije HDLU-a masonskoj loži. U drugom slučaju otpor članova bio je usmjeren na kustosa 32. salona mladih čiji je raspis smatran konzervativnim i nazadnim. Kako su u oba slučaja u otporu sudjelovali često isti umjetnici, Zanki na tim primjerima očitava stanje pobune kao ključno, ne i pozicije koje se kritiziraju. No pri tome zaboravlja kako je konstanta otpora ipak sama institucija HDLU-a pa bi se na tom mjestu mogao doista naći institucionalni drugi, onaj prema kojem tako i tako postoji tradicionalni zazor u društvu. Pa ipak, zaključak s kraja teksta je točan, drugost je ono što je u nama, Freudov *unheimlich*, najdublje znanje s kojim se ne želimo suočiti. Pozicija protivljenja instituciji tako razotkriva dubinsku nelagodu, pa i jezu, od uređenog sustava i njegovog institucionalnog jamstva.

Irena Bočkai, prateći prvi dio naslova skupa - onaj o odnosu državne politike i kreativne industrije, poduzima zahtjevan zadatak pokušavajući promisliti Olimpijske igre kao umjetnički, državni i religijski akt. Koristeći terminologiju nastalu u polju izvedbenih studija, Bočkai iznalazi kako su Olimpijske igre dobar primjer na kojem se mogu pratiti prelasci od liminalnosti prema liminoidnosti i na kraju liminautičnosti. Prema Victoru Turneru (antropologu za kojeg se danas smatra proto-teoretičarem izvedbenih studija) liminalni prostori određeni osobitim izvedbama skupina i pojedinaca prakticiraju se oko nekog mjesta društvenog sukoba. Autorica pokazuje kako je taj sukob bio sukob oko regulacije tijela, koje se na zapadu smatra nečim prizemnim i niskim, naspram tekstualnosti koja je smatrana uzvišenom. Olimpijske igre stvorene su kao ritualna praksa u kojoj se tijelo upisuje u registar moći. No nakon Drugog svjetskog rata liminalnu strukturu Olimpijskih igara prevodi se u liminoidnu. Naime, u liminalnim strukturama zahtijeva se posvećenje i rad za određenu svrhu (obično svetkovinu), dok je liminoidna ona koja prestaje biti radom i postaje igra koja je sama sebi svrhom, dijelom dokolice (koju autorica također vrlo precizno određuje u tekstu). No unatoč tome što su liminalne i liminoidne strukture uvijek mjesta otpora, činjenica je kako i one mogu postati normom (što je u umjetnosti tako i tako vrlo čest slučaj). Upravo prelazak liminalnosti u normu, oslikava stanje današnjeg zapadnog društva u kojem izvedba postaje mjerilo svega i prestaje biti odmakom, liminalnim stanjem već liminautičkim. Takvo će se stanje reflektirati kako na Olimpijske igre, njihovim izdvajanjem iz liminoidnog stanja, ali i na društvo u cjelini. Olimpijske su igre tako postale dio norme u koju se upisuje njezina vanjskost, pa je i sama liminalnost ovdje upitna. Možda je upravo doping i kemijska regulacija tijela posljednji branik liminalnosti Olimpijskih igara.

Ikonološka i likovna reprezentacija grada tema je teksta Željka Marciuša. Taj je tekst zapravo prijedlog izložbe, kustoski koncept. Stoga njemu treba pristupiti kao nacrtu za istraživanje. Povezivanje grada i ikonologije sigurno osigurava plodan istraživački poduhvat, ali i zahtijeva posve nove konceptualne zahvate. Ako autor kreće od vizualnih studija, kao relativno nove paradigme u humanistici, onda je svakako nemoguće pristupiti gradu kroz okvir kojeg nudi Lewis Mumford. Naime, vizualni studiji podrazumijevaju sasvim specifičan pristup subjektu kojeg slika izaziva (jedna od ključnih knjiga rodonačelnika vizualnih studija nosi naslov *Što slike žele?*), nudeći mu mjesto vlastite emancipacije. No takav subjekt sigurno nije onaj na kojeg računa Mumford. Urbani studiji odavna grad promatraju iz sasvim druge perspektive - vrlo slične onoj koju nude i vizualni studiji. Za pretpostaviti je kako će i autor ovog teksta tijekom naredne faze istraživanja donekle preusmjeriti svoj fokus prema tom polju.

Odnosom mita i konzumerizma, pa posljedično i kreativne industrije, bavio se Vladimir Gudac. Definirajući mit kao nešto što dolazi iz duboke prošlosti, omogućava tumačenje sadašnjosti i daje takvoj interpretaciji smisao i legitimitet. No jednako tako mit sa sobom, barem prema autoru, povlači i opasnost svojevrstne mehanicističke reciklaže. Takva reciklaža izglobljuje mit iz svog ležišta i on postaje forma citatnosti, karakteristična za postmoderno stanje. Kao primjer mu služi upotreba mita u reklami za pivo koja je zapravo primjer čak i metamitskog stanja. No ostaje pitanje postoji li uopće mit u onom smislu u kojem ga koristi Gudac. Ako je mit ono što živi isključivo u refleksiji, onda nema ni neko svoje autohtono stanje pa ostaje pitanje je li kreativna industrija na mitski pogon isključivi "krivac" za nekritičku konzumaciju ili je to tek jedna od refleksija mita kojeg nismo svjesni, poput onog o slobodnom subjektu.

Očekivano za ovakvu temu zbornika, suočavamo se s raznovrsnim tekstovima koji pokazuju iznimnu raznolikost interpretativne situacije. Takvo stanje nije nužno ni dobro niti loše te stoga i zbornik može postati inspirativno mjesto za promišljanje dualnih odnosa koji su implicirani temom. No s druge strane, takvo fragmentirano stanje stvara i osjećaj nekoherentnosti i produbljuje i tako već naglašenu društvenu nesigurnost. Nepostojanje čvrste točke te isto-

vremeno rastakanje razlika nalik su tek metamorfozi jednog te istog stanja, a društveni narativi, koji se lome uokolo, samo površinski jasnih pojmova poput - roda, religije i politike, svjedoče o krajnjoj dezorganizaciji humanističkog interpretativnog potencijala. Humanistika se, naime, danas nalazi suočena s vlastitim grijesima prošlosti (ili ako ćemo koristiti mitski narativ "istočnim grijehom") - stalno upada u zamku "etički utemeljene kritike" koja joj je upisana još od 18. stoljeća, kada je vlastitu svrhu pronalazila legitimiranjem društvene regulacije, nadzora, discipline i kazne (ili politike). Dekonstruktivistička kritika s kraja prošlog stoljeća, koja je pokušala otvoriti prostor sukobljavanju humanističkog diskursa sa samim sobom, završila je kao neuspjeli eksperiment u beskonačnoj i neplodnoj autorefleksiji. Danas se nude fuzije s neuroznanostima ili povratak ontološkim problemima drugosti u kojima, kao što opravdano neki kritičari prepoznaju, leži opasnost kolonijalnog preuzimanja i posljednjih tračaka raznolikosti koje su ostale skrivene dohvat u zapadnog imperijalnog poduhvata, uz to ponovno etički utemeljenog - sada u potrebi za globalnom i hitnom reakcijom pred ekološkom ili migracijskom katastrofom. No s druge strane, jednako tako, konačno na horizontu vidimo mnogo jasnije nego li samo prije dvadesetak godina pojavljivanje nečeg što je Homi Bhabha nazvao "treći prostor". To je polje koje se otvara upravo u trenutku sloma jedinstvenih interpretacija i cijelih društvenih, političkih i ekonomskih univerzuma. Prevođenje drugosti u vlastito konceptualno polje ne završava isključivo imperijalnom transformacijom, prijevod završava promjenom jezika na koji se prevodi - koji dovodi "novost u svijet" (da se opet referiramo na Bhabhu). U njoj nema ničeg originalnog niti autohtonog, u njemu postoji isključivo otkriće. Možda i ovaj zbornik upravo ovakav nekoherentan u nekom neortodoksnijem čitanju posluži nekome za promišljanje novih mogućnosti s druge strane granice vlastitih koncepata.



RODNI NARATIV

FEMINISTIČKI PROTUNARATIVI: KAKO "ČITATI" KULTURNE PRAKSE U POST-SOCIJALISTIČKOM PROSTORU

Biljana Kašić

Tekst naslova "Feministički protunarativi: kako 'čitati' kulturne prakse u postsocijalističkom prostoru"¹ zamišljen je prije svega kao pokušaj artikulacije pitanja o moći, odnosno mogućnostima oblikovanja i djelovanja feminističkih protunarativa, imajući u vidu epistemološke prijedore koje svaki od imenovanih koncepata pronosi i predmnijeva počevši od samog koncepta protunarativa preko kulturnih praksi do postsocijalističkog prostora.

Stoga je ovaj tekst koncipiran kao prilog široj teorijskoj raspravi o feminističkim kulturnim praksama u postsocijalističkom prostoru ili preciznije - kao moguće mapiranje problema o načinima feminističkog pozicioniranja danas na sjecištu različitih problemskih sklopova, simboličkih i materijalnih, imaginarnih i zbiljskih. Uz performativnu gestu koja označava modus suvremene umjetničke prakse, ali isto tako cilja na dekonstrukciju normativne naravi rodnih izvedbi, smatram da su pri svakoj analizi diskursi seksualizacije i biopolitike ona nepreskočiva instanca. Drugim riječima, oni se pojavljuju kao konceptualni markeri za feminističku situaciju danas i napose pristupu kulturnim praksama unutar transdisciplinarnih i transkulturnih umrežavanja. O tome svjedoči više knjiga koje su nastale posljednjih godina pri čemu posebno značenje za "čitanje" kulturne prakse u polju vizualnih umjetnosti imaju knjige novijeg datuma² kao što su knjiga Leonide Kovač *Tübingenska kutija: Eseji o vizualnoj kulturi i biopolitici* (2013), Katarzynie Kosmale *Sexing the Border: Gender, Art and New Media in Central and Eastern Europe* (2014) i *Performative Gestures Political Moves* (2014) objavljena u suuredništvu Katje Kobolt i Lane Zdravković.

Pri ocrtavanju ove teme polazim od dvije postavke. Prvo, svako promišljanje kulturne prakse i njenih dosega danas moguće je sagledati samo u poveznici između suvremene politike, ekonomije, kulture i umjetnosti unutar dinamičnih režima biopolitike na svim razinama. Drugo, kulturne prakse moguće je tumačiti jedino unutar politike prostora kojeg ne razumijevamo kao klasičnu prostornost, već je koncept prostora u suvremenim, kako postkolonijalnim tako i postsocijalističkim diskursnim narativima zapravo kompleksna međuvezivost jezika, povijesti i konteksta (Soja 2006). Dakle, riječ je o novim semantičkim prostorima, odnosno prostorima drugih značenja ili "prostorima - procjepima" između iskustvenog prostora i konstrukcije prostora.

O tome svjedoče protunarativi kao mjesta i strategije oglašavanja, kreacije i otpora. Stoga je "prostor" u ovom određenju istodobno prostor subjekta i prostor kreacije identiteta, no ujedno je i proces kritičke refleksije i izmještanja iz *epistemologije stabilnosti* koja je u simboličkom i fenomenologijskom smislu dio istog sklopa. Protunarativ, kao oblik protudiskursa (Terdiman

¹ Ovaj tekst revidirana je verzija izlaganja na međunarodnom skupu "Od državne umjetnosti do kreativnih industrija/Transformacija rodnih, političkih i religijskih narativa" koji se u Domu hrvatskih likovnih umjetnika u Zagrebu održao od 20. do 22. ožujka 2015.

² Valja spomenuti da se posljednjih godina rasprava o ulozi feminističke umjetnosti u postsocijalističkom/postkomunističkom prostoru odvijala posebice u ozračju kritičko-polemike argumentacije povodom izložbe koju je postavila kustosica Bojana Pejić "Gender Check: Femininity and Masculinity in the Art of Eastern Europe" održane u Beču (Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, MUMOK), a koje su zorne u publikaciji Marine Gržinić "Analysis of the exhibition 'Gender Check - Femininity and Masculinity in the Art of Eastern Europe'", Museum of Modern Art, (MUMOK), Vienna, November 2009/February 2010. Inače, povodom spomenute izložbe objavljena je antologija tekstova koju priređuje sama autorica izložbe Reader. Gender Check: A Reader: Art and Theory in Eastern Europe (2010).

1985), s jedne strane, raščinja politiku hegemonije i simbolička mjesta njezine ideološke okupacije različitim transgresivnim tehnikama počevši od palimpsesta putem brisanja i preopisivanja značenja i izmještanja granica, ironijom i alegorijskim gestama, no prije svega, epistemološkim, odnosno estetičkim aktivizmom te “pedagogijom nelagode” (Zembylas & Boler 2002). Estetika jednostavne inverzije, znana kao “body art” strategija, jedna je od protunarativnih tehnika koja je dulje vrijeme prisutna u feminističkoj praksi. Izvodeći obrat u dihotomiji duh-tijelo, ona različitim načinima dekonstruira značenja ženstvenosti koja su upisana u mizogine obrasce tjelesnosti te ukazuje na oslobađajuće iskorake u procesu ženske subjektivizacije. S druge pak strane, protunarativ svjesno radi na dekoloniziranju pogleda koji se, počevši od onoga što je još sedamdesetih godina proteklog stoljeća Laura Mulvey u svom kulturnom tekstu “Visual Pleasure and Narrative Cinema” (Mulvey 1975) imenovala “ideologijom muškog pogleda”, uslođnjava novim naborima kolonizacije i razvlašćivanja (dehumanizacijom, prekarnošću, porobljavanjem, ekonomijom pažnje i dr.) zaposjedajući sve registre od umno-kognitivnih do tjelesno-čulnih. Sažeto, posrijedi je subverzivni čin kao modus epistemološkog djelovanja koji računa na samoosvješćujući zaokret, kako u izvedbi tako i u pogledu na njegove društvene učinke

Ključno pitanje koje se tu postavlja nije samo oko čega se zbiva feminističko pozicioniranje kako bi se omogućila rese-mantizacija suvremenosti s obzirom na “raščaravanje utopijskog imaginarija” (Kalanj 2004:14) i nevolje s “lijevom melankolijom” (Brown 1999:19-27) koja je na djelu, što i feministički projekt stavlja u područje tzv. ontološke neizvjesnosti, već unutar kojih okolnosti te s kojim kritičkim alatima? Kada su gotovo desetljeće prije poznatu filozofkinju Wendy Brown priupitali trebaju li feministkinje i dalje ustrajavati na revolucioniranju društvenog i političkog polja, a što u osnovi znači ustrajati u borbi protiv kapitalizma, odnosno ideji društva onkraj kapitalizma, ona je bez okolišanja odgovorila:

“Mislim da uopće nije moguće imaginirati oblik supstancijalne političke slobode i radikalne demokracije bez toga. No bilo bi bolje da smo zaokupljene djelovanjem, odnosno angažmanom nego li zamišljajem s obzirom da u bliskoj budućnosti nećemo doživjeti propast kapitalizma niti njegovo urušavanje iznutra. Kapital sve vrijeme mutira i stoga je ekstremno moćan, inovirajući nove oblike preživljavanja, preobražavajući svijet u prikaz sebi nalik, kanibalizirajući više od života (...)” (Brown 2006:29)

Razvidno je stoga da se pri analizi uzme u obzir suvremeni kontekst zoran u događajnosti kapitala i njegovih afektivnih činova, a koja se u poveznici neoliberalne makroekonomije i mikrologike zbiva putem politike hegemonije i intenzifikacije zlorabljenja svih ljudskih resursa, napose ženskih. Štoviše, rod i seksualnost funkcioniraju kao nove metode mjerljivosti (*benchmarks*) (Gržinić, Stojnić 2014a) kojima se prosuđuje učinkovitost neoliberalne kapitalističke demokracije, a ujedno prikriva višerazinska društvena diskriminacija (npr. spram gay populacije) koja u podtekstu ima kapitalističko razvlašćivanje. Drugim riječima, na više je načina uspostavljena poveznica između tzv. političke korektnosti (vidljiva na primjeru službenog normativnog diskursa o spolnoj/rodnoj jednakosti uključujući osobe s različitim spolnim preferencijama) i libidinalne ekonomije s dinamikom političko-financijskog kapitalizma, poduprta tehnologijom proizvodnje ropskih *geotijela*, ako bih ovdje koristila moćnu metaforu suvremene video umjetnice Ursule Biemann (Biemann 2000) koja njome označava pomičnu poziciju žena/ženskih tijela unutar opslužujuće, transnacionalne neoliberalne ekonomije.

S druge pak strane, poznato “prosvjetiteljsko trojstvo” - *jednakost, sloboda, bratstvo*, koje je dugo bilo predmetom feminističke kritike, zamijenjeno je novim “svetim trojstvom” neokonzervativnog prosvjetiteljstva iskazanom u korporativnom bratstvu, digitalnom kapitalizmu i njegovu nadzoru strukture osjetilnosti, o čemu govori Jonathan Beller (Beller 2012) te tehnicistič-

koj jednakosti spolova/rodova ili simulaciji jednakosti iz koje je iscurila ideja slobode. Kako se to reflektira na feminističku umjetničku praksu u našem kontekstu, jedno je od značajnih pitanja koja se ovdje postavljaju.

Promišljanje političnosti spolne/rodne tematike kroz umjetničku praksu unutar onoga što imenujemo bivšim Istokom ili post-Istokom, moguće je tek ako uzmemo u obzir geopolitiku spoznaje i heterotemporalnost koja detektira i razotkriva različite historijske i globalne poveznice kao i raspukline.

Kada govorimo o postsocijalizmu, znakovita je teza Borisa Budena (Buden 2008) o postsocijalizmu kao konceptu koji nipošto ne zaziva posebnu kritičku refleksiju, jer nas identitetski ne konstruira i u tom smislu ne obvezuje kao što je, na primjer bio socijalizam. Posrijedi je ponajprije specifično "globalno-historijsko stanje" razvlašćeno od društva i obilježeno tranzicijskim markerom kao sastavnicom globalnog neoliberalnog procesa kojim operira kapital. Ako ostavimo po strani pitanje oko učinaka "nestalog društva" u post-situaciji, pitanje nostalgije ili utopijskog narativa (Reckitt 2013), na razini kulturnih praksi je vidljiva promjena, ne samo u tematskoj orijentaciji, rasponu i rangu prvenstva tema već u konstrukciji značenja, u uspostavljanju novih kritičkih točaka te napose, u dosezima moći izvedbe ili "performativnog" čina. Ono što je odlučujuće za performativnu umjetnost i njezinu političnost, upravo je odnos između umjetnosti i feminističkog aktivizma, kako je to rekla filozofkinja umjetnosti Marina Gržinić pozivajući se na Eleanor Antin (Gržinić 2014:189) i iz tih razloga mirovni, gay ili lezbijski aktivizam ulaze u optiku gledanja.

Upravo to čini onaj epistemološki zaokret u postavljanju pitanja o ulozi feminističke kritičke prakse, intervencija, upada te oko kreiranja alternativnih i autonomnih javnih prostora kao performativnih i transgresivnih polja djelovanja. Ta sprega tjelesnog, etičkog kao estetičkog i političkog tijekom same izvedbe, čini performans vidljivim i živim kritičkim diskursom, odnosno činom³. Ne samo da se rod više ne iščitava kao fiksni označitelj, čime se zapravo pomjera očište feminističkog čina s tzv. zbiljskog iskustva žene s kraja sedamdesetih i osamdesetih godina proteklog stoljeća prema queer performansima i novim diskursnim identifikacijama, već se političnost javlja u novim tematsko-izvedbenim konfiguracijama.

"Stoga specifična genealogija performansa i feminizma u socijalizmu i postsocijalističkom kontekstu premošćuje umjetnost body arta kao i onu konceptualnu s underground i punk/roknol pokretima pokazujući prijelaz kojega definiram kao bivanje od seksualnog do političkog queera" (Gržinić 2014b:190).

Pokušat ću na ovom mjestu jednim grubim namazom tek naznačiti mjesta promjene. Prije svega, iscrpljen je "fond" poigravanja sa stereotipima i kulturnim normama o ženama što je u feminističkoj umjetničkoj praksi bilo posebice prisutno tijekom sedamdesetih i osamdesetih godina proteklog stoljeća na tragu kritike ideologije ženstvenosti i kreiranja nove pozicionalnosti oko ženskih imidža u javnosti, ženskog tijela, politizacije privatnosti, a i erotizacije žudnje⁴. S obzirom da socijalistička ideologija nije bila spremna odgovoriti na kompleksnost rodnih pitanja, posebice vezano uz identitete, slobodu izbora i spolnu orijentaciju, mizogini seksizam kao i patrijarhalnost u socijalističkom projektu, feminističke intervencije ovoga tipa imale su provokativnu i osvješćujuću ulogu.

U odnosu na to razdoblje, danas se, uz politiku tijela i tjelesnosti, koja se u suvremenoj umjetničkoj praksi drukčije reprezentira (primjerice, u vizualnosti queera) i kontekstualizira, otvaraju nove teme, zasijecajući izravno u polje političkog i geopolitičkog počevši od egzila i migrant-

³ Djelovanje Žena u crnom (Beograd), Bring In Take Out – Living Archive (LA) (Sarajevo/ Beograd/Ljubljana) ili feministički festivali poput Rdeće Zore ili Mesto žensk (Ljubljana) to pokazuju.

⁴ Radovi Sanje Iveković, Marine Abramović ili Vlaste Delimar slično radu npr. poljske umjetnice Zofie Kulik o tomu svjedoče.

skog iskustva (Allara, Bojadzije, Gržinić 2009), pozicije žena na tržištu rada, nasilja nad ženama i ženskog ropstva do procesa rasijalizacije i figure Drugosti, prostora i granica, kulturnog sjećanja, rata i nekropolitike. Ovdje ponajprije mislim na radove Lane Čmajčanin i Adele Jušić, posebno na njihov video performans "Ja više nikada neću pričati o ratu" iz 2011.

Putem radikalne estetičke artikulacije upućuje se na problematično "opće" (ideologija, nacija, država, transnacionalni prostori, dominacija, kapitalizam, fašizam, neokolonijalizam), a umjetnice računaju na politički učinak njihovih činova. Isto tako, napravljen je pomak od reprezentacije ka participaciji i suradnji. No ono što mi se čini važnim naglasiti jest stalno procesuiranje, odnosno propitivanje različitih, posebice materijalnih okolnosti proizvodnje kulturnog čina – po kojim uvjetima se ona zbiva te na koji način korespondira s rodnim/spolnim i *queer* značajkama unutar neoliberalnih kapitalističkih procesa i njegovih profitno-libidinalnih učinaka. Upravo osvješćivanje ove kontekstualizacije vodi nas ka jednom od ključnih pitanja: Što znači činjenica da kritički angažirana umjetnost s tzv. post-Istoka od devedesetih godina naovamo ne samo da ulazi u tijekove tržišne komercijalizacije što utječe i na sam proces komodifikacije umjetnosti, već kao tzv. simbolički kapital tog istog prostora postaje dio suvremenog globalnog *mainstreama*? (Kobolt i Zdravković, 2014:15).

Naposlijetku, tek ću nagovijestiti neke teorijske prijedloge feminističkih teoretičarki, a tiču se feminističkih umjetničkih praksi unutar postsocijalističkog prostora. Uz spomenutu Marinu Gržinić koja se zalaže za konstituciju politički queer subjekta, riječ je o Madini Tlostanovoj i Suzani Milevskoj. Svjesna učinka izvedbe moći unutar globalne kolonijalnosti te u geopolitičkim prostorima koji i dalje pulsiraju razdjelnicu Zapad - post-Istok Tlostanova reaktivira sintagmu "može li postsocijalističko uopće govoriti?" (Tlostanova 2013:49), zagovarajući dekolonijalnu opciju kao rješenje za kritičke razgovore oko samoreferencijalnih točaka u transnacionalnoj feminističkoj zajednici. Milevska pak, u svome tekstu "Feminističko djelovanje: 'apofatičko' nasuprot 'katafatičkom' načelu" (Milevska 2013), smatra da je neodložno osmotriti potencijale afirmativne feminističke metodologije koji bi u polju vizualnih umjetnosti afirmirali promjenu i moduse pozitivnog angažmana u korist emancipacije žena i dokidanja nejednakosti u modusu reprezentacije. Moguće da se upravo ovdje skrivaju neki od odgovora na pitanje postavljeno u naslovu ovog teksta koji, uz prevladavanje hegemonijskih režima interpretacije, nalažu alternativna "čitanja".

LITERATURA:

1. ALLARA, Pamela, Manuela BOJADZIJEV i Marina GRŽINIĆ. 2009. *Integration Impossible?: The Politics of Migration in the Art-work of Tanja Ostojić*. Berlin: Argobooks.
2. BELLER, Jonathan. 2012. "Wagers Within the Image: Rise of Viisuality, Transformation of Labour, Aesthetic Regimes". *Culture Machine*, 13:1–28. <http://culturemachine.net/index.php/cm/article/view/Arti-cle/466> (pristup 5. 3. 2015.).
3. BIEMANN, Ursula. 2000. "Performing the Border. On Gender, transnational bodies, and technology". U *Been there and back to nowhere, postproduction documents 1988-2000*, ur. Ursula Biemann. Berlin: b.book, 133–144.
4. BROWN, Wendy. 1999. "Resisting Left Melancholy". *Boundary*, 26/2: 19–27.
5. BROWN, Wendy. 2006. "Learning to Love Again: An Interview with Wendy Brown" (Wendy Brown, Christina Colegate, John Dalton, Timothy Rayner, Cate Thill), *Contretemps* 6, January 2006, 29. <http://sydney.edu.au/contretemps/6January2006/brown.pdf> (pristup 10. 11. 2014.).
6. BUDEN, Boris. 2008. "Tragovi nestalog društva" (Antonija Letinić, intervju s B. Budenom od 15. 12. 2008.) <http://www.kulturpunkt.hr/content/tragovi-nestalog-dru%C5%A1tva> (pristup 8. 10. 2014.).
7. GRŽINIĆ, Marina, 2009. "Analysis of the exhibition "Gender Check – Femininity and Masculinity in the Art of Eastern Europe". Vienna: Museum of Modern Art, (MUMOK), November 2009/February 2010. <http://eipcp.net/policies/grzinic/en> (pristup 10. 2. 2015.)
8. GRŽINIĆ, Marina i Aneta STOJNIĆ. 2014a. "From Feminism to Transfeminism: from Sexually Queer to Politically Queer". U *Sexing the Border: Gender, Art and New Media in Central and Eastern Europe*, ur. Katarzyna Kosmala. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing.
9. GRŽINIĆ, Marina. 1914b. "The Performative and the Political in Global Capitalism". U *Performative Gestures Politica Moves*, ur. Katja Kobolt i Lana Zdravković. Zagreb – Beograd – Ljubljana: Red Athena University Press, 185–211.
10. KALANJ, Rade. 2004. "Mijene utopijske svijesti". U *Utopijske vizije*, ur. Snježana Delalić. Zagreb: Naklada Jesenski i Turk, 7–31.
11. KOBOLT, Katja i Lana ZDRAVKOVIĆ, ur. 2014. "Introduction". U *Performative Gestures Politica Moves*, ur. Katja Kobolt i Lana Zdravković. Zagreb – Beograd – Ljubljana: Red Athena University Press, 9–26.
12. KOSMALA, Katarzyna, ur. 2014. *Sexing the Border: Gender, Art and New Media in Central and Eastern Europe*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing.
13. KOVAČ, Leonida. 2013. *Tübingenska kutija – eseji o vizualnoj kulturi i biopolitici*. Zagreb: Antibarbarus.
14. MILEVSKA, Suzana. 2013. "Feminističko djelovanje: 'apofatičko' nasuprot 'katafatičkom' načelu". U *Feminističke kritičke intervencije: Pogled na naslijeđe, dekoloniziranje, prelaženja*, ur. Biljana Kašić, Jelena Petrović, Sandra Prlenda, Svetlana Slapšak. Ljubljana – Zagreb – Beograd: Red Athena University Press, 155–162.
15. MULVEY, Laura. 1975. "Visual Pleasure and Narrative Cinema", *Screen*, 16/3: 6–18.
16. RECKITT, Helena, ur. 2013. *Sanja Iveković-Unknown Heroine – A Reader*. London: Calvert 22 Foundation.
17. PEJIĆ, Bojana, 2010. *Gender Check: A Reader Art and Theory in Eastern Europe*. Koeln: Verlag der Buchhandlung Walther Koenig.
18. SOJA, Edward. 2006. "History: Geography: Modernity." U *The Cultural Studies Reader*, ur. Simon During, London and New York: Routledge, 113-126.

19. TERIDMAN, Richard. 1985. *Discourse/Counter-Discourse: The Theory and Practice of Symbolic Resistance in Nineteenth-Century France*. Ithaca and London: Cornell University Press.
20. ZEMBYLAS, Michalinos i BOLER, Megan. 2002. "On the Spirit of Patriotism: Challenges of a 'Pedagogy of Discomfort'" ,*Teachers College Record*, August 12. www.tcrecord.org/content.asp?contentid=11007 (pristup 5. 3. 2015.).
21. TLOSTANOVA, Madina.2013. "Iščeznuli Drugi svijet, globalna kolonijalnost i dekolonijalno rodno djelovanje. Zašto smo iščeznuli/e, ili 'može li postsocijalističko govoriti?'" . U *Feminističke kritičke intervencije: Pogled na naslijeđe, dekoloniziranje, prelaženja*, ur. Biljana Kašić, Jelena Petrović, Sandra Prlenda, Svetlana Slapšak. Ljubljana – Zagreb – Beograd:Red Athena University Press, 49–64.

HRVATSKO RODNOVJERJE: ISTRAŽIVANJE PROBLEMATIKE RODA

Deniver Vukelić

UVOD - HRVATSKO RODNOVJERJE

Hrvatsko rodno vjerje je pojam koji unutar proučavanja hrvatske kulture predstavlja znanstveni i stilistički neutralan termin za suvremeni duhovni pokret koji se temelji na življenju stare slavenske i hrvatske vjere (slično kao i kod Petrović 2013). To je sustav usmjeren na štovanje kulta predaka i izvornih starih slavenskih i hrvatskih božanstava.¹ U Hrvatskoj se danas vrlo dobro može pratiti nastanak i razvoj hrvatskog rodno vjerja kroz djelovanje prvotne skupine koja je nastala okupljena oko neformalne i neregistrirane duhovne zajednice – Rodnovjerne župe “Perunica”. To je bila prva takva zajednica u Hrvatskoj, osnovana 2003. godine kao neformalna duhovna zajednica osoba hrvatske rodno vjerne vjeroispovijesti, dakle osoba koje se deklariraju kao rodno vjerci te zajedno slave i štiju rodno vjerne slavenske i hrvatske bogove, prirodu i njezine pojave i elemente, kao i kult predaka. Župu je predvodio žrec poljskog podrijetla koji se doselio u Hrvatsku početkom 1990-ih godina (Miličević 2010a). Rodnovjerna zajednica je od svog osnutka otvorena i liberalna prema svim seksualnim, narodnim i vjerskim skupinama te se njezini pripadnici u svome djelovanju ograđuju od ikakvih oblika šovinizma. Svoje veličanje rodno vjerne jezika, rodne vjere i rodno vjerne nasljeđa temelje na iskrenom domoljublju i rodoljublju koji nisu vezani uz nacionalna i politička strujanja 19., 20. i 21. stoljeća na južnoslavenskim prostorima. Rodno vjerje odbacuje binarne koncepte dobra i zla, grijeha i iskupljenja koji su karakteristični za monoteističke religije, smatrajući ih zastarjelim sustavima manipulacije ljudskom duhovnošću, no istovremeno priznaje njihove kulturne i umjetničke stečevine koje baštini zapadna civilizacija. Podupiru ekologiju, očuvanje prirode, razvoj permakulture te potiču i sudjeluju u nizu ekoloških akcija na lokalnim razinama.

Rodnovjerna je župa “Perunica” u jesen 2012. godine doživjela značajne transformacije. Na Vijeću starješina, koje se održalo uoči jesenjeg krijesa, Plodova, 21. rujna 2012. imenu župe dodan je narodni predznak te je tako nastala Hrvatska rodno vjerna župa “Perunica”.² Također, Vijeće starješina je podijelilo Perunicu na dvije župe te su tako nastale Hrvatska rodno vjerna župa “Perunica”, Zagreb i Hrvatska rodno vjerna župa “Perun”, Učka. Njihovim povezivanjem stvoren je Savez hrvatskih rodno vjeraca. U osnovi hrvatski rodno vjerci smatraju da su rodno vjerni hrvatski bogovi stvaralačke i uništavalačke energije prirode od kojih je stvoren sav vidljivi i nevidljivi svijet oko čovjeka. To su svi procesi unutar i izvan čovjeka, koje zbog njihove energije i svjesnosti njihove posebnosti treba slaviti i usmjeravati u svrhu poboljšanja kvalitete ljudskoga življenja i čišćenja ljudskog duha od prljavštine bipolarnog i materijalističkog shvaćanja svijeta. Trojstvo Prava (svijeta bogova), Java (svijeta ljudi) i Nava (svijeta predaka) osnova su slavenskog i hrvatskog rodno vjernog bogoslovlja. Vjerovanja hrvatskih rodno vjeraca usmjerena su na primarna tri božanstva i njihovu božansku djecu, božanski par. Riječ je o personificiranim i antropomorfiziranim božanskim entitetima *Perunu*, *Velesu*, *Mokoši* i božanskom paru *Jarilu (Jurju)* i *Morani (Mari)* koji zajedno pokri-

¹ Definicija prema načelima i definicijama Hrvatske rodno vjerne zajednice (prikupljeno na autorovim terenskim istraživanjima 2011. i 2012. godine).

² <http://www.rodno vjerje.com.hr/savez.html> (pristup 15. 5. 2015.).



Slika 1, autor: Joško Barbarić, 2015. Proljetna proslava blagdana Jarilova 2015.

vaju sve aspekte hrvatskog rodnovjernog bogoštovlja (Vukelić 2010). Rodnovjerni su blagdani u Hrvatskoj, prije svega, vezani uz izmjenu godišnjih doba i solarni ciklus. Najveći blagdani su oni na prijelazima – *Jurjevo* ili *Jarilovo* slavi se 23. travnja i označava Jarilov izlazak iz podzemnoga svijeta, kraj zime i dolazak proljeća i plodnosti, *Ivanje* ili *Kupala* slavi se 21. lipnja i označava božansku svadbu Jarilovu sa sestrom Moranom, što je simbolično vjenčanje neba i zemlje, sunca i vode, što donosi ljetnu plodnost i rast. *Plodovi* se slave 23. rujna i označavaju uspješnu žetvu, kraj ljeta i zahvalu bogovima na svemu što od njih dobivamo. *Djedovi* se slave 31. listopada i označavaju noć sjećanja na sve pretke koji su tu bili prije nas i koji su dio nas zauvijek i s kojima ćemo jednom biti i mi sami. *Badnjak* ili *Koledo* noć je kaosa na samom kraju godine, 21. prosinca, i slavi se kako bi se pomoglo mladom suncu – Jarilu, da se rodi iz kaosa i krene u još jedan godišnji ophod (Vukelić 2012:351). Velike blagdane svi hrvatski rodnovjerci slave zajedno, svaki put u organizaciji druge župe, u njezinom svetom lugu. Osim velikih blagdana slavi se i niz manjih blagdana na području svake župe, kao što su Velesova noć, Mokoš proljetna, Perundan, Dožeonica, Lesnikovo, Mokoš jesenja, Gromnica, Velesov tjedan, Pust i drugi.

Unutar hrvatskog rodnovjernja postoji organizirani ustroj koji osigurava funkcionalnost duhovne zajednice i koji je usklađen s njezinim potrebama. Zajednicu u Hrvatskoj predvodi *glavni žrec*, osoba (može biti muška i ili ženska, u trenutku provođenja istraživanja bila je muška, op.a.) koju je na temelju sposobnosti, karakternih i društvenih osobina zajednica izabrala da predvodi njezina slavlja, organizirajući i predvođeci godišnje obrede u određene dane. On je glavni posrednik između zajednice i duhovno-energetskog svijeta te mu se u ime zajednice obraća i zahvaljuje na vođenju, pomoći, suradnji i blagoslovu. *Glavni žrec-krijesnik* druga je bitna uloga (jednako može biti muška ili ženska, op.a.), osoba koja u ime zajednice priprema, oblikuje i održava sveti oganj na obrednim skupovima, a najčešće u obliku krijesa, obrednog ognja koji se pali o određenim blagdanima kroz godinu, kao što su proljetni (jurjevski), ljetni (ivanjski) i jesenji (plodni) krjesovi. *Žrec-krijesnik* na takvim događanjima koordinira članove zajednice u pribavljanju materijala, a tijekom slavlja komunicira s obrednim ognjem, održava ga i hrani njegovu energiju, da bi mogao predstaviti i usmjeriti energiju zajednice u spajanju s kreativnim božanskim energijama (Vukelić 2012:353). *Žrečevi-vješci* su rodnovjerne osobe (podjednako muškoga ili ženskoga spola, op.a.) koje



Slika 2, autor: Josip Zanki, 2014. Jesenja proslava blagdana Plodova 2014.

zbog svojih specifičnih magijskih znanja ili sposobnosti pridonose duhovnom razvitku i boljitku zajednice. Njihova su funkcija magijska čišćenja i otvaranja i zatvaranja magijskoga zaštitnog kruga prije i poslije obreda, usklađivanje obreda s elementima prirode i duhovna zaštita članova zajednice putem različitih magijskih postupaka, kreacija amuleta, zapisa i drugih magijskih artefakata za dobrobit zajednice. U pozadini Saveza hrvatskih rodno vjercera i hrvatskih rodno vjernih župa "Perunica" i "Perun" stoji *Vijeće starješina* koje u pravilu čine devetoro članova, a svrha mu je zajedničko određivanje politike zajednice, kako svjetovne, tako i duhovne.³ Svaka župa ima i svoje Malo vijeće koje čine tri osobe koje koordiniraju rad župe prema naptucima Vijeća starješina (različitih spolova, spol ne igra ulogu u odabiru, op. a.).

STUDIJA SLUČAJA – ISTRAŽIVANJE PROBLEMA RODA U HRVATSKOM RODNOVJERJU

Među hrvatskim rodno vjercima dosad je provedeno nekoliko znanstvenih terenskih istraživanja, između ostalog, i ono koje je istraživalo probleme dvo vjerja među rodno vjercima u Hrvatskoj (Vukelić 2012) te su na taj način dobiveni rezultati koji pokazuju odnose u transmutaciji iz kršćanstva u, ako možemo tako reći, postkršćanstvo, gledano po regionalnim kulturnim datostima, i koji ujedno pokazuju živi proces oblikovanja i mijenjanja jednog sustava vjerovanja u drugi kroz brojne kulturne procese adaptacije i mutacije. U ljeto 22. lipnja 2013. godine metodom ankete napravljeno je veće terensko znanstveno istraživanje na temu rodni h pitanja u hrvatskom rodno vjerju. Razgovor je vođen sa 17 kazivača, članova Saveza hrvatskih rodno vjercera, obiju hrvatskih rodno vjernih župa. Metoda razgovora bila je usmena i pismena – putem ankete. Kazivačima je postavljeno ukupno dvadeset pitanja, od općih do konkretnih pitanja koja spadaju pod problematiku roda. Bilo je 12 kazivača muškog i 5 ženskog spola, između 18. i 32. godine starosti. Pitanja su bila sljedeća: 1. Koliko dugo znate za rodno vjerje? 2. Jeste li aktivni sudionik hrvatskog rodno vjernog pokreta ili hrvatske rodno vjerne zajednice? 3. U kojim sve oblicima (i imate li neke posebne funkcije i uloge)? Opišite. 4. Smatrate li da postoje specifični muški i ženski poslovi unutar zajednica

³ Podatke prikupio autor na terenu u razgovoru s članovima Saveza hrvatskih rodno vjercera.

hrvatskog rodnovjerja? Obrazložite. 5. Kojim se poslovima najviše volite baviti unutar rada hrvatskih rodnovjernih zajednica? Zašto? 6. Što općenito mislite o pripadnicima LGBT spolne orijentacije? 7. Biste li mogli sudjelovati i zajedno raditi u duhovnom suživotu unutar rodnovjerja s pripadnicima LGBT spolne orijentacije? 8. Dolazite li iz patrijarhalnog obiteljskog okruženja? 9. U duhovnom smislu, preferirate li neku božansku silu nad drugom/drugima u sklopu svojih duhovnih, rodnovjernih vjerovanja? Ako da, koju i zašto? 10. Slažete li se u duhovnom smislu bolje s muškim ili ženskim kolegama unutar hrvatskih rodnovjernih zajednica? Obrazložite. 11. Mislite li su da su muškarci i žene ravnopravni? Obrazložite. 12. Smatrate li neprikladnim obavljanje nekog posla koji vam je zadan, a koji se tradicionalno smatra poslom vama suprotnog spola? Oprimjerite i obrazložite. 13. U kojoj mjeri Vaš spol utječe na Vašu duhovnost? 14. Što mislite o incestuoznoj vezi božanskog para, brata i sestre, Jarila i Morane u slavenskom/hrvatskom rodnovjernom obrednom tekstu? 15. Što mislite o ljubavnom trokutu u odnosima između božanstava Perun-Veles-Mokoš i slavenskom/hrvatskom rodnovjernom obrednom tekstu? 16. Smatrate li da je za neke funkcije u hrvatskom rodnovjerju bitan spol? Biste li slijedili i žreca ili krijesnika ženskoga spola i vjerovali mu? Obrazložite. 17. Biste li slijedili žreca ili krijesnika LGBT spolne orijentacije i vjerovali mu? Obrazložite. 18. Može li prema Vašem mišljenju muškarac biti vještica i u kojem kontekstu? 19. Imate li braće i sestara i u kojem omjeru? 20. Jesu li Vam roditelji u braku ili rastavljeni?

ANALIZA SLUČAJA

Ovo je istraživanje, uz prethodna istraživanja, pokazalo koliko je hrvatska rodnovjerna zajednica još mlada i u razvoju. Prije svega, to je vidljivo iz većinske heterogenosti razmišljanja o duhovnim, magijskim i spolnim pitanjima. Hrvatsko rodnovjerje, za razliku od mnogih jačih europskih slavenskih rodnovjerja (Aitamurto i Simpson 2013), nije u velikoj mjeri kanonizirano i dogmatizirano ustaljenim predrasudama i zajedničkim razmišljanjima, primjerice glede drugih naroda (germanskih semitskih i sl.), vjera (kršćanskih denominacija, judaizma, islama) ili spolnih odabira. Kanoniziranije i dogmatiziranje rodnovjerne zajednice, poglavito one istočne Europe, mnogo jače utječu na smjer razmišljanja u svakodnevnom sakralnom i profanom životu. Hrvatska rodnovjerna zajednica, s obzirom da joj prema rezultatima prosječni broj pripadnika pripada oko tri godine, dok članovi u vodstvu ostaju od 5 do 12 godina, još uvijek njeguje spolni, rodni, duhovni i magijski pluralizam u razmišljanju. Zanimljivo, toga pluralizma mišljenja ima i među vodećim pripadnicima zajednice, onima koji su na pozicijama glavnog žreca, žreca-krijesnika ili članova Vijeća starješina, što i njihovo zajedničko vodstvo čini iznimno heterogenim i još uvijek otvorenim za raspravu o mogućim smjerovima razvitka duhovnosti. Prema dobivenim rezultatima ovoga istraživanja, brojni članovi, poglavito oni koji čine prosjek, ne razmišljaju toliko o magijskim i duhovnim problemima, ne ulaze u njih duboko, nemaju neko vlastito mišljenje. Smatraju dijelove obrednog mita metaforama i alegorijama cikličkih pojava u prirodi, kako su im i predstavljene na široj kulturološkoj ili pak duhovnoj razini kroz zajedničko slavlje unutar zajednice. Većina ih smatra da su sve antropomorfne prirodne energije, prikazane u rodnovjerju kao božanstva, jednako bitne, dok se samo mali broj priklanja pojedincima zbog privlačnosti njihovih atributa ili osobnog značenja koje pronalaze u njima. Većinski smatraju da je magija neograničena spolom, a pojave poput incesta, koje su obično tabu u ljudskim zajednicama, dio smatra normalnima u božanskom svijetu, a otprilike ih polovica ispitanika smatra metaforama plodnosti ili pak metaforama održavanja čistoće loze, krvi ili snage prirodnih sila.

Dio ovog istraživanja, koji se bavio problemima roda, najšarolikiji je i najheterogeniji, te čak i kod pojedinih ispitanika kontradiktoran. Većina ispitanika je odgovorila da postoji podjela na muške i ženske poslove u hrvatskom rodnovjerju, pritom se referirajući najviše na četiri najveća

blagdana – tri obredna krijesa (proljetni, ljetni i jesenji) te Koledo (Badnjak). U vrijeme tih blagdana najčešće su muški članovi zaduženi za prikupljanje materijala za obredni oganj, čišćenje obrednog prostora i slične poslove, dok su ženski članovi zaduženi za kuhanje, izradu obrednih vijenaca ili drugih obrednih objekata (prikaz Jarila, izrada lađice, obrednih vrata i slično). No, većina kaže i da ih vesele svi zajednički poslovi i da im nije problem obaviti nijedan zadatak koji im je dan, bez i da ih vesele svi zajednički poslovi i da im nije problem obaviti nijedan zadatak koji im je dan, bez obzira smatrao se on tradicionalno muškim ili ženskim poslom. Isto tako prevladava mišljenje da vodeće sakralne obredne funkcije, kao i one magijske, podjednako mogu raditi i muškarci i žene, da to ne ovisi o njihovom spolu, već o osobnim kvalitetama. Više od polovice ih smatra da spol ne utječe na njihovu duhovnost, a ostali gledaju na duhovnost kroz prizmu veće usklađenosti svog spola prema tim energijama u prirodi. Većina se podjednako slaže na duhovnoj razini sa svim članovima bez obzira na spol, a u manjini su oni koji rade odabir prema svom spolu ili ne raspravljaju o vlastitoj duhovnosti s drugima. Većina smatra, više od polovice, da su muškarci i žene ravnopravni, a manji dio spominje utjecaj patrijarhalnosti u hrvatskom društvu ili već spomenutu podjelu na muške i ženske poslove u zajedničkim slavljinama. Većina ih smatra da ne dolazi iz patrijarhalnih obiteljskih okruženja, a broj onih koji smatraju da dolaze je u manjini. Većini ispitanika su roditelji u braku, a ostatak se nalazi u različitim obiteljskim situacijama, roditelji su im preminuli, neki su izvanbračna djeca ili su im roditelji rastavljeni. Većina ima barem jednog brata ili sestru. Što se tiče pitanja spola, većinom postoji zajedničko mišljenje, odnosno homogenost zajednice, oko ravnopravnosti spolova unutar hrvatske rodnovrjerne zajednice, osim kod podjele na poslove pri obredima u kojima se njeguju tradicionalne podjele – na one muške i na one ženske.

S druge pak strane, problematika seksualnosti je mnogo heterogenija i odnosi se na osobne preferencije, predrasude ili mišljenja, a dio je usmjeren na tradiciju i na prirodne poretke. Zanimljivo je da se jedan ispitanik izjasnio kao pripadnik LGBT seksualne orijentacije. Većina nema ništa protiv takve orijentacije, ali neki smatraju takvu orijentaciju protuprirodnom, poremećajem, iritirani su njezinim javnim iskazima (gay pride i slično) te smatraju da je seksualnost stvar privatnosti. Skoro su svi ispitanici odgovorili da nemaju problema s tim da su pripadnici LGBT spolne orijentacije članovi rodnovrjerne zajednice i njihovi kolege, no neki su izjasnili upitnost shvaćanja ili pridržavanja postavki tradicionalnih koncepata muškoga i ženskoga u prirodi. No, manje od polovice je odgovorilo da bi slijedilo ili vjerovalo osobi LGBT spolne orijentacije na nekom duhovno-magijskom položaju unutar zajednice, a drugi, jednaki omjer ispitanika da ne bi, i to ponajviše jer se po njihovom mišljenju takav seksualni odabir protivi prirodnim načelima koje osoba u funkciji obreda predstavlja i zastupa.

ZAKLJUČAK

Hrvatsko rodnovrjerje je jedan zanimljiviji etnološki, antropološki i kulturno-povijesni fenomen u 21. stoljeću na hrvatskim prostorima jer je to čitav jedan novi razgranati sustav preoblikovanja starih slavenskih vjerovanja i njihova prilagodba urbanom načinu razmišljanja modernog čovjeka. Ako se Hrvatska smatrala većinski kršćanskom zemljom zadnjih tisuću godina, a stara su se vjerovanja smatrala pretkršćanskima, hrvatsko rodnovrjerje se može gledati kao hrvatsko postkršćanstvo (Vukelić 2012:342), duhovna obnova koja cilja na široki spektar ljudskih djelatnosti i životnih područja – od duhovnosti, magije, umjetnosti, očuvanja kulturne i povijesne baštine i tradicije. Hrvatsko rodnovrjerje pokušava dati nove odgovore na pitanja koja čovjek oduvijek postavlja – pitanja o smislu života, o ljudskoj ulozi u svijetu te pokušava dati odmak od monoteističkih dogmi koje u istraživanoj populaciji nisu pokazale ispravnima, prema njihovim riječima: “Nakon brojnih stoljeća ratova, manipulacija, progona i vjerske netrpeljivosti koje je kršćanstvo



Slika 3, autorica: Matea Markotić, 2013.
Perunov oltar s idolima.

pokazalo na europskim, ali i izvaneuropskim prostorima⁹. Hrvatsko rodno vjerje je ujedno i sjajna platforma za znanstvenu analizu na interdisciplinarnom planu. Obično su humanističke znanosti 19. i 20. stoljeća proučavale već stoljećima postojeće, pa i zaboravljene duhovno-religijske sustave. Sad pak postoji prilika za istraživanje sustava u nastajanju, stalnom preoblikovanju i adaptiranju na nove okolnosti. Tako je i u ovom slučaju mlade hrvatske rodno vjerne zajednice koja u svome drugom desetljeću postojanja prolazi sve intenzivnije organizacijske mijene, postajući sve većom i sve organiziranijom strukturom koja vjeruje da može ponuditi odgovore na mnoga pitanja, slijediti prirodne cikluse i ponuditi alternativu ljudima koji žude za promjenom ustaljenih religijskih sklopova. Sa stajališta problematike roda, spola i seksualnosti hrvatska rodno vjerna zajednica je, s jedne strane, u potpunosti otvorena prema ravnopravnosti spolova, osim u slučajevima tradicionalnih uloga u svetkovinama i obredima, a s druge strane, još je izuzetno podijeljena, oprezna i nesigurna prema osobama LGBT spolne orijentacije - dijelom zbog uvriježenih općih predrasuda, a dijelom zbog temeljitije argumentiranih stavova o tradicionalnom slavenskom i hrvatskom duhovno-magijsko naslijeđu te gledištu na muško i žensko u okvirima ustroja ljudske vrste prema

plodnosti i reprodukciji. U zaključku je zanimljivo i bitno napomenuti trenutni omjer zastupljenosti spolova među vodećim članovima unutra hrvatske rodnovjerne zajednice. Funkcije glavnog žreca i glavnog žreca-krijesnika trenutno obnašaju muškarci, dvojica učenika za žreca su muška, a za žreca-krijesnika jedan učenik i jedna učenica. Ukupno je dvoje žrečeva-vještaca, jedan muškarac i jedna žena. U Malom vijeću HRŽ Perunice sjedi dvoje ženskih i jedan muški član, a u HRŽ Perun obrnuto, dva člana i jedna članica. Također, bitno je napomenuti i da je ceremonijalna, obredna odjeća koja se koristi tijekom festivala, slavlja i rituala iz nekoliko različitih regionalnih hrvatskih folklornih tradicija, a ona je bez iznimke rodno obilježena, muška za muškarce i ženska za žene.

U daljnjim istraživanjima nam ostaje za vidjeti u kojim će se smjerovima razvijati hrvatska rodnovjerna zajednica i hoće li, i koliko, u međukulturnoj interakciji s drugim zajednicama preuzimati neke njihove značajke, a dijeliti svoje ili pak slijediti svoj vlastiti put ovisan o mišljenju većine ili pak vodećih ljudi u zajednici.

LITERATURA

1. AITAMURTO, Kaarina i Scott SIMPSON, ur. 2013. *Modern Pagan and Native Faith Movements in Central and Eastern Europe*. Durham: Acumen Publishing.
2. BELAJ, Vitomir. 2007. *Hod kroz godinu. Pokušaj rekonstrukcije prahrvatskoga mitskoga svjetonazora* 2. izmijenjeno i dopunjeno izdanje. Zagreb: Golden marketing.
3. BELAJ, Vitomir. 2009a. "Postati kršćaninom kao process". *Studia ethnologica Croatica*, 21/1:9–25.
4. BELAJ, Vitomir. 2009b. "Poganski bogovi i njihovi kršćanski supstituti". *Studia ethnologica Croatica*, vol. 21/1:169–197.
5. KATIČIĆ, Radoslav. 2008. *Božanski boj. Tragovima svetih pjesama naše pretkršćanske starine*. Zagreb – Mošćenička Draga: Ibis grafika – Katedra Čakavskog sabora Općine Mošćenička Draga – Odsjek za etnologiju i kulturnu antropologiju Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu.
6. KATIČIĆ, Radoslav. 2010. *Zeleni lug. Tragovima svetih pjesama naše pretkršćanske starine*. Zagreb – Mošćenička Draga: Ibis grafika – Matica hrvatska.
7. KATIČIĆ, Radoslav. 2011. *Gazdarica na vratima. Tragovima svetih pjesama naše pretkršćanske starine*. Zagreb – Mošćenička Draga: Ibis grafika – Matica hrvatska – Katedra Čakavskog sabora Općine Mošćenička Draga.
8. MILIČEVIĆ, Sonja. 2010a. *Wicca*. Diplomski rad. Zagreb: Odsjek za etnologiju i komparativnu antropologiju Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu.
9. MILIČEVIĆ, Sonja. 2010b. "Wicca. Stara ili nova religija?". U *Mitski zbornik*, ur. Suzana Marjančić i Ines Prica. Zagreb: Institut za etnologiju i folkloristiku, 531–551.
10. Savez hrvatskih rodnovjercara. 2014. "Povijest slavenskog rodnovjernog vijeća". *Slava! Vjesnik Slavenskog rodnovjernog vijeća*, 6–7.
11. SIMPSON, Scott i Filip MARIUSZ. 2013. "Selected Words for Modern Pagan and Native Faith Movements in Central and Eastern Europe". U *Modern Pagan and Native Faith Movements in Central and Eastern Europe*, ur. Kaarina Aitamurto i Scott Simpson. Durham: Acumen Publishing, 27–43.
12. STRMIŠKA, Michael F., ur. 2005. *Modern Paganism in World Cultures*. Santa Barbara: Clio.
13. VUKELIĆ, Denver. 2010. "Pretkršćanski prežici u hrvatskim narodnim tradicijama". *Hrvatska revija*, vol. 10/4: <http://www.matica.hr/hr/360/PRETKR%C5%A0%C4%86ANSKI%20PRE%C5%BDICI%20U%20HRVATSKIM%20NARODNIM%20TRADICIJAMA%20/> (pristup 15. 5. 2015.).
14. VUKELIĆ, Denver. 2012. "Problem dvovjerja kao čimbenika hrvatskog kulturnog identiteta". *Studia mythologica Slavica*, vol. 15:343–364.

1. <http://www.facebook.com/PerunovaSvetinja> – službena Facebook grupa Perunove Svetinje (pristup 15. 5. 2015.).
2. http://www.perunovasvetinja.hr/službene_stranice_udruga_Perunova_Svetinja (pristup 15. 5. 2015.).
3. http://www.rodnovjerje.com.hr/službena_stranica_Saveza_hrvatskih_rodnovjeraca (pristup 15. 5. 2015.).
4. http://svevlad.org.rs/rodoved_files/petrovic_kvalifikacija_rodnoverja.html - Milan Petrović, “Qualification of Slavic Rodnovery in scientific literature – neopaganism or ethnic religion” (pristup 15. 5. 2015.).
5. http://www.uclan.ac.uk/ahss/education_social_sciences/social_sciences/society_lifestyles/files/pagan9.pdf – Wiench, Piotr (1997). “Neo-Paganism in Central Eastern European Countries” in *New Religious Phenomena in Central and Eastern Europe*, ISBN 83-8527-56-7 (pristup 20. 2. 2014.).

OD ZAGREBAČKE ŠKOLE CRTANOG FILMA DO SUVREMENOSTI I POJAVE ZNAČAJNIH AUTORICA - UMJETNICA ANIMACIJE

Mihaela Majcen Marinić

UVOD

Kroz povijest filma i animacije, ne samo u Hrvatskoj, uloga žene bitno se mijenjala. Isprobavši sve mogućnosti – od bitne tematske preokupacije do filmskih diva i velikih autorica/redateljica – žene su do danas potvrdile važnost svih svojih uloga u umjetničkoj praksi. Na području filmske umjetnosti, a naročito animacije kao još specifičnije umjetničke grane, taj proces rasta važnosti ženske uloge i povećanje broja autorica još je evidentniji.

Budući da od pojave i početaka animiranog filma u Hrvatskoj to nije bilo tako, potrebno je ovo pitanje posebno istražiti, preispitati i valorizirati kako bi se pokazalo kako se situacija kroz relativno kratak vremenski period, koliko traje povijest animiranog filma u Hrvatskoj, izmijenila. Prisutnost žena u animaciji, naročito kao autorica, nije bitno drugačija od situacije u drugim granama umjetničkog stvaranja i uvjetovana je širim kulturnim i društveno-političkim te ekonomskim kontekstom. Ovaj rad nastojat će dati kratak pregled raznih dimenzija i “ženske” tematike i ženskog stvaralaštva kroz povijest hrvatske animacije te pokušati naznačiti njegove povijesne, društvene i šire kulturne aspekte.

SKICA ZA POVIJEST ANIMIRANOG FILMA U HRVATSKOJ

Pojava animiranog filma u Hrvatskoj vezana je uz reklamne filmove, prvenstveno kompanije Maar ton te za Školu narodnog zdravlja “Andrija Štampar”. Ti prvi animirani filmovi imali su važnu prosvjetiteljsku ulogu, predstavljajući širokoj publici najnovija dostignuća, poput paste za zube ili deterdženta za rublje u obliku reklama koje su upozoravale na posljedice neodržavanja osobne higijene, a to je naročito prisutno u filmovima Škole narodnog zdravlja koji su se prikazivali širom zemlje donoseći pretežito neukom stanovništvu u provinciji saznanja o potrebi čuvanja vlastitog zdravlja održavanjem higijene, pravilnom prehranom ili umjerenosti u alkoholu. Treba napomenuti da filmovi Škole narodnog zdravlja nisu bili samo animirani, već je tu bilo i dokumentarnih i igranih ostvarenja.

Dok su se reklamni i prosvjetiteljski filmovi prikazivali i u kinima i na otvorenim javnim prostorima, treba napomenuti da su se u Hrvatskoj u kinima uz igrane i dokumentarne filmove prikazivali i animirani filmovi strane proizvodnje, omogućivši domaćoj filmskoj publici sudjelovanje u svjetskim filmskim trendovima.

Početno razdoblje, početak pedesetih godina dvadesetog stoljeća, obuhvaća prvu generaciju crtača okupljenih oko satiričnog časopisa *Kerempuh*, koja je krenula u stvaranje satiričnog filma *Veliki miting* 1951. godine, a nastavila potom u poduzeću Duga film. U tu generaciju mogu se svrstati Nikola Kostelac, Borivoj Dovniković, Aleksandar Marks, Vlado Kristl, Vladimir Jutriša i Dušan Vukotić. U ovom *kerempuhovsko-duginom razdoblju* glavno je stilsko obilježje pokušaj slijeđenje diznjevskog stila, što je naročito prisutno u radovima braće Neugebauer.

Druga polovica pedesetih i početak šezdesetih godina donose *formativno i afirmacijsko razdoblje Zagrebačke škole crtanog filma*. Nakon 1956. godine i osnivanja Studija crtanog filma u



Slika 1, autor: Nedeljko Dragić: *Tup tup* (1972).

Zagreb filmu slijedi faza prvih Vukotičevih uspjeha koja kulminira *Oscarom* 1961. godine. Uz Vukotiča i drugi navedeni autori stvaraju svoja prva djela koja postaju klasici i također dobivaju nagrade na inozemnim festivalima. Vrhunska djela animacije u ovom periodu ostvaruju i Vatroslav Mimica, Nikola Kostelac, Dragutin Vunak, Branko Ranitović, Vlado Kristl, Zvonimir Lončarić, a kao debi-tanti pojavljuju se Zlatko Grgić i Boris Kolar. Godine 1958. u povodu nastupa ovih autora u Cannesu i prepoznavanja visoke stilske srodnosti među filmovima i autorima koji dolaze iz iste sredine i istog poduzeća, francuski kritičari Georges Sedoul i André Martin počinju pisati o *Zagrebačkoj školi animacije*.

Od polovine šezdesetih godina pa do početka osamdesetih traje *diferencijacijsko raz-doblje Zagrebačke škole* koje je i dalje izrazito uspješno, ali koje donosi i svojevrsnu stvaralačku, autorsku smjenu, odnosno to je period u kojem se afirmiraju i novi autori. Kad se dotad prevla-davajući autori Vukotić i Mimica počnu pretežito posvećivati igranom cjelovečernjem filmu, a drugi stariji autori, poput Kostelca ili Kristla, smanjuju svoje sudjelovanje, poticaj da se autorski uključe u proizvodnju animiranih filmova dobivaju dotadašnji autorski suradnici (crtači, animatori, scenografi) poput Marksa i Jutriše, Dovnikovića, Nedeljka Dragića, ali i Zlatka Boureka, Grgića, Pavla Štaltera, Ante Zaninovića, Kolar... Grgić, Zaninović i Kolar zajednički rade 1967. prvi film o profesoru Baltazaru. Sedamdesetih godina većina spomenutih autora nastavlja raditi animirane filmove, ali, uz iznimna remek-djela koja povremeno zabljesnu, poput primjerice Bourekove *Mač-ke* (1971) ili Gašparovićeve *Satiemanie* (1978), Dovnikovićevo *Putnika drugog razreda* (1973) ili *Škole hodanja* (1978), Dragićevog *Dnevnika* (1974), osjeća se pad entuzijazma. Javlja se nova generacija autora među kojima se ističu Zdenko Gašparović, Milan Blažeković, Zlatko Pavlinić, Joško Marušić i Krešimir Zimonić, koji iako individualno autorski prilično izraziti, ne uspijevaju održati razinu i plodnost zagrebačke animacije.

Osamdesete godine, sve do početka devedesetih, mogu se označiti kao *tranzicijsko razdoblje osipanja i kraja Zagrebačke škole* koja tada definitivno postaje samo formalna etiketa, odnosno filmovi se proizvode sve manje i vrhunska su djela iznimka. Najčešće su to poduhvati autora koji su poznati iz ranijih razdoblja i koji, uz bavljenje drugim poslovima, tu i tamo osjete kreativne impulse i, unatoč sve lošijoj atmosferi, uglavnom u okviru Zagreb filma stvaraju animirane filmove. Tih se godina – izvan Zagreb filma – radno ističe Milan Blažeković koji realizira prvi dugometražni crtani film *Čudesnu šumu* 1987. godine u okviru novoformiranog Studija za animirani film u Croatia filmu. Kraj osamdesetih godina, kada dolazi do krize u Zagreb filmu i kada dolazi gotovo do njegovog prestanka rada, može se uzeti kao definitivni kraj pokreta nazvanog *Zagrebačka škola*.

U razdoblju u kojemu preživljava, u drugoj polovici devedesetih godina, ponovno se budi interes za animaciju, što donosi pojedinačne produkcijske i autorske pokušaje bavljenja animacijom. Tada se javljaju male produkcijske kuće i autorske osobnosti koje navješćavaju moguće buduće uspjehe, ali uz obavezno uključivanje u svjetske trendove koji se najprije odnose na pojavu novih tehnologija i primjenu kompjutorske animacije kojom se 1996. realizira prvi digitalno animirani film *Misa u a-molu* autora Goce Vaskova. Od autora u ovom se razdoblju javljaju Daniel Šuljić i Nicole Hewitt – kao anticipacija novih trendova u hrvatskoj animaciji. Naročito je važno i osnivanje Odsjeka za animirani film na Akademiji likovnih umjetnosti 1999. što, uz Umjetničku akademiju u Splitu, predstavlja prvi pokušaj institucionalnog i formalnog obrazovanja budućih stvaratelja animiranih filmova.

Nakon 2000. godine počinje *autorsko i proizvodno osvajanje* koje krajem prvog desetljeća rezultira pravom renesansom domaće animacije, naročito u produkcijskom, kvantitativnom, ali i umjetničkom smislu. Oko 2005. godine počinje afirmacija domaćih umjetnika najnovije generacije, osviještenih i sigurnih u upotrebi kompjutorske animacije koji djeluju izvan okvira Zagreb filma, a među njima se naročito ističu Simon Bogojević Narath, na čelu studija Kenges te Kreativni sindikat, odnosno tim Davor Međurečan i Marko Meštrović. To je i period konačnog formiranja i eksperimentalnog i animiranofilmskog izraza Ane Hušman pod mentorstvom Nicole Hewitt te eksperimentalno-animiranih filmova Darka Bakliže i Gorana Trbuljaka. Godine 2006., snimivši svoje diplomske animirane i/ili eksperimentalne filmove, diplomirali su prvi studenti na spomenutom Odsjeku za animirani film i nove medije, a među njima se ističu Zdenko Bašić i Vjekoslav Živković.

KARAKTERISTIKE ZAGREBAČKE ŠKOLE CRTANOG FILMA

ZAGREBAČKA ŠKOLA CRTANOG FILMA

Svoju specifičnost, a vjerojatno i svoj uspjeh, ako se zanemari mogući sudbinski splet sretnih okolnosti te izniman stvaralački interes i entuzijazam u izradi crtanih filmova, autori Zagrebačke škole vjerojatno velikim dijelom duguju vremenu i mjestu svog djelovanja. Pokret se javio na razmeđu komunističkog istoka i kapitalističkog zapada s nastojanjima da se na svim razinama društvenog života prihvati ponešto od jednog i od drugog. Značajnu ulogu u formiranju budućih velikana crtanog filma imala je i povijesna ukorijenjenost u srednjoeuropski kulturni krug s neizbježnim austrougarskim nasljeđem neizbrisivo utisnutim u društvene i umjetničke prakse. Ovakav društveno-povijesni okvir omogućavao je da se unutar liberalnog socijalizma osiguraju ekonomski uvjeti za stvaranje filmova koji će se u velikoj mjeri baviti općom kritikom društva i položajem malog čovjeka u njemu (Ajanović 2004).

Autori, umjetnici i stvaraoci velikim su dijelom, kao što je već spomenuto, počeli s radom na karikaturama u dnevnim i satiričnim listovima¹. Većina je njih baš na taj način započela razvijati svoju crtačku vještinu, ali i specifičan, karikaturni način opažanja svijeta oko sebe i po-

jedinosti u njemu koje se kod karikiranja ili karikaturalnog prikazivanja izostavljaju ili posebno pojačavaju, odnosno na poseban način ističu radi postizanja efekta, najčešće humorističnog, smiješnog, uz česte primjese satire i ironije (MacCloud 2005). Važno je naglasiti da su autori, od kojih su neki počeli učiti o animaciji surađujući na filmovima starijih kolega, imali neovisan, slobodan status², dok im je Zagreb film osiguravao asistente i nužne pomoćne radnike³ pri izradi filmova te se kasnije brinu o distribuciji.

Većina autora, naročito onih prve generacije, bila je samouka, a rijetko je koji od njih bio visoko obrazovan s naročitim predznanjem o nastanku, povijesti, tehnologiji i estetici animacije. Međutim, interesom i uključivanjem u svjetske trendove uz pomoć često izvanrednog talenta, oni su uspjeli usavršiti svoj postupak nerealističke, nemimetičke animacije koja upućuje na različite inventivne animacijske redukcije naročito vezane uz naglašavanje grafičke plošnosti i tvornosti slike. Bio je to svakako i svjestan otklon od diznijske pune animacije za koju, realno, zagrebački autori nisu imali ni ekonomskih ni tehnoloških uvjeta.

Treba spomenuti i zbivanja na hrvatskoj likovnoj sceni koja se s EXATom '51⁴ i *Novim tendencijama*⁵ 1961. godine po svojim karakteristikama – svježini i inovativnosti, posebno ponovnim uvođenjem geometrijskih elemenata crteža te oživljavanju interesa za avangardne stilove s početka dvadesetog stoljeća, približavaju likovnim trendovima u svijetu, odnosno tada suvremenim likovnim tendencijama, naročito u slikarstvu i grafičkom dizajnu, što uključuje težnju ka apstrakciji, konceptu, ali i individualnosti izraza oslobođenog ograničenja društvenih normi⁶.

Crtačka je vještina, brušena na karikaturama i stripovima, dopunjena velikom dosjetljivošću u kreiranju vizualno jednostavnih, ali efektivnih likova pogodnih za animiranje. Shematizacijom i likova i animacije, koji su ponekad izrazito naglašeni, psihološke su reakcije krajnje stereotipizirane, a gledatelj je o njima mogao zaključivati iz fabulističkog konteksta, preuveličanih stereotipija u izrazima lica, tretiranju – najčešće kolorističkom – pozadine ili popratnih zvukova, odnosno glazbe koja je uglavnom vrlo ilustrativna. Također, različiti linijski efekti slici daju naročitu vizualnu kvalitetu i zanimljivost, npr. početne Vukotičeve, Mimičine, Kostelčeve, itd. linijske strogosti i kasnije “pobunjene” titrave linije Grgića, Kolar, Dragića, Gašparovića, koje ponekad mogu djelovati animacijski nonšalantno i neprecizno.

Unatoč svemu navedenom, što je nastojalo sugerirati neke zajedničke, naročito likovne karakteristike te zajedničke elemente stilskog razvoja, treba istaknuti da autori okupljeni pod zajedničkim nazivom *Zagrebačka škola* nisu pripadali nekoj stvarnoj “školi” – svaki od njih bio je slobodan i samostalan. Ipak u njihovim se radovima osjete međusobni utjecaji, budući da su često autorski projekti nastajali kao rezultat suradnje dvojice ili više autora.

Sudjelujući na brojnim svjetskim filmskim festivalima s kojih su rijetko dolazili bez nekoliko nagrada, zagrebački su autori, uz to što su postali svjetski poznati, upijali različite utjecaje i sudjelovali u različitim zbivanjima na svjetskoj filmskoj, odnosno animiranofilmskoj sceni.

¹ Prvi i najznačajniji je krug autora okupljenih oko Fadila Hadžića i lista *Kerempuh*.

² Autori crtanih filmova nisu bili stalno zaposleni u Zagreb filmu, već su bili angažirani kao samostalni umjetnici, vanjski suradnici koji su radili na vlastitim filmskim projektima dok su, s druge strane, slobodno mogli raditi i druge poslove, odnosno baviti se umjetničkim radom i za druge naručitelje.

³ Iako su svi autori – redatelji i/ili crtači/animatori bili bezimnim muškarcima, među pomoćnim osobljem bio je veći broj žena koje su obavljale poslove kolorista, kopista i slično. Među njima je čak određen broj umjetnica koje su svoje karijere ostvarile na drugim područjima poput, primjerice pjevačice Gabi Novak ili književnice Sanje Pilić.

⁴ Naziv nastao od početnih slova riječi “eksperimentalni atelje” dok je ‘51 oznaka godine udruživanja umjetnika i održavanja prve izložbe. Članovi grupe bili su arhitekti Bernardo Bernardi, Zdravko Bregovac, Zvonimir Radić, Božidar Rašica, Vjenceslav Richter i Vladimir Zarahović te slikari Vlado Kristl, Ivan Picelj i Aleksandar Srnc.

⁵ *Nove tendencije* su naziv za manifestaciju koja se bijenalno održavala u Zagrebu od 1961. do 1973. godine, a okupljala je velik broj različitih avangardnih i modernističkih europskih, kasnije i svjetskih, umjetnika. Glavni organizatori bili su likovni kritičari: Božo Bek, Boris Kelemen, Matko Meštrović, Radoslav Putar i Dimitrije Bašičević Mangelos te slikari Ivan Picelj i Almir Mavignier.

⁶ Primjerice u djelima Vlade Kristla – kako u animaciji tako i u eksperimentalnom i dokumentarnom filmu te slikarstvu.

Glavni lik većine filmova Zagrebačke škole mali je čovjek u sukobu sa svijetom, uglavnom muškarac, a ženski se likovi javljaju eventualno kao predmet požude ili objekt ljubavi, romantične ili erotske te kao alegorija nedodirljivog dominantnog ženskog arhetipa. Jedan od najeksplicitnijih primjera alegorije ženskoga – straha i nerazumijevanja, koji su povezani s nekontroliranim žudnjom, lik je razbludne Matilde iz Dragičevog filma *Idu dani* (1969).

Postoje i rijetki primjeri pretežnog bavljenja ženama, odnosno ženskim likovima. Bourekova *Mačka* iz 1971. donosi priču Ezopove basne o djevojci-mački koja se pojavom miša vraća u svoj prvobitni lik – mačku – bez obzira na svu ljubav i pažnju. Taj se film po mnogočemu razlikuje od drugih filmova Zagrebačke škole. Ipak ženski lik je i ovdje objekt, čak pomalo mizogine priče koja sugerira, bez velike introspekcije, ali zato izvanrednim likovnim rješenjima, određeni stav o ženi i ženskoj čudi te opisuje stav muškarca spram nje. Isti autor u kolažnom filmu *Bečarac* (1966) promjenjivost ženske čudi prikazuje i istražuje kroz folklorne motive. Ipak, u Gašparovićevoj *Satiemanimiji*⁷ (1978) ženama se pristupa s drugačijim interesom, s posebnim senzibilitetom koji nastoji kroz glazbu i njoj prilagođene elemente likovnosti razotkriti mnogostranost ženske osobnosti te ukazati na negativnost svođenja žene isključivo na razinu fizičkoga, erotskoga, ne umanjujući ulogu i tog segmenta ženstvenosti.

Međutim, negdje počevši od Zimonićevog *Albuma* (1983) i svakako na tragu spomenute Gašparovićeve *Satiemanie*, pokušava se razotkriti ženska psiha, njezini unutarnji nemiri i pitanja tijekom formiranja i transformiranja djevojčice u ženu. Upotrebom specifičnih likovnih elemenata, pretapanja, rasplinutih linija, irealnih transformacija likova, snovitim prizorima, neobičnim kutovima gledanja, stilizacijama – također se nastoji ilustrirati i otkriti mekoća i priroda specifične ženstvenosti. Sličnim se problemima bave Šuljićev *Film s djevojčicom* (2000) te *Kao nekim čudom* (2002) Ivane Guljašević u kojima autori odabiru specifične likovne elemente za svoja osobna istraživanja. Treba istaknuti da filmovi koji se bave problemima ženskog identiteta, kao što je pokazano na primjerima, nisu plod samo rada autorica, odnosno ova tematika nije autorski rodno odijeljena.

AFIRMACIJA AUTORICA

Osim Ljubice Heidler, koja se rano javlja⁸ kao samostalna i afirmirana autorica, dugo nema drugih žena – autorica animiranih filmova u Hrvatskoj, a niti nju se ne svrstava među vrhunske autore. Jedino žensko ime koje je na špici svih filmova nastalih za vrijeme njezina života je Tea Brunšmid – montažerka i glazbena voditeljica.

Međutim, krajem osamdesetih i u devedesetima pojavljuju se animirani filmovi Magde Dulčić i Nicole Hewit te Helene Klakočar, a kasnije i Ivane Guljašević, Ane Hušman, Ana Marije Vidaković i nekoliko drugih autorica. Na pitanje zbog čega u hrvatskoj, ali i u svjetskoj animaciji ima relativno malo žena, autorica odgovara da je naročito u početcima animacije to općepovijesno i kulturološko pitanje, a vjerojatno je povezano i s brojem žena, npr. filmskih stvaratelja ili udjelom ženske populacije u velikom broju drugih zanimanja, naročito umjetničkih. Za sada se jedino može konstatirati da je to jedan od odnosa od tradicije koji je također u skladu sa zbivanjima na svjetskoj animacijskoj sceni na kojoj se također pojavljuje sve veći broj relevantnih autorica.

Iako se u književnosti nastoji govoriti o specifičnom ženskom pismu i feminističkoj književnoj kritici, u animiranom filmu još se uvijek ne uočavaju veće rodne razlike u koncepcijskim ili stilskim rješenjima. Budući da je suvremena hrvatska animacijska scena, kao što je već

⁷ Satiemania već odstupa od glavnih stilskih tokova zagrebačke škole, i likovno/stilski i tematski.

⁸ To znači od kraja osamdesetih godina 20. stoljeća.



Slika 2, autor: Ivana Guljašević: *Tri strašna zmaja*



Slika 3, autor: Ana Hušman: *Plac* (2006)

spomenuto, raznorodna, svaka od navedenih autorica, kao i svaki od autora, ima svoj vlastiti senzibilitet i specifičan stil.

Prema riječima i osobnom viđenju i iskustvu Ane Hušman na tribini o ženama u animaciji⁹, ono žensko se u filmovima, ali i u drugim umjetničkim formama, može eventualno iščitati u specifično ženskoj zainteresiranosti za određeni tip sižea, odnosno u pristupu problemima tipično ženske svakodnevice koja je, dijelom i kao rezultat osobnog izbora, a dijelom i same prirode, ipak različita od “tipično muške” problematike.

S druge strane, nemoguće je ne primijetiti izvrsne suvremene mlađe autorice animiranih filmova među kojima je velik broj onih koje su završile studij animacije i novih medija, bilo na zagrebačkoj Akademiji likovnih umjetnosti ili Umjetničkoj akademiji u Splitu te koje osim specifičnih sižea u svojim filmovima pokazuju i velik interes za eksperiment, za “isprobavanje” novih tehnika i njihovo uvođenje u hrvatsku animaciju. U tom smislu svakako treba spomenuti filmove Petre Zlonoge koja u nekoliko svojih filmova progovara različitim jezicima – klasičnim crtežom, piksilacijom ili kombiniranjem različitih tehnika u istom filmu. U zadnje se vrijeme ističe film *Miramare* (2010), izniman i po stilu i po atmosferi, autorice Michaele Mueller rađen tehnikom ulja na celu u kojoj se oprobao vrlo mali broj hrvatskih animatora. Filmovi Ivane Jurić *Ja* (2008) i *Soba* (2011) potvrđuju interes autorice za korištenje stop-animacije kao pogodne tehnike za pričanje priča i propitivanje vlastitih nedoumica i različitih stanja kroz animaciju lutke. U lutkarskim filmovima vrlo su se uspješno okušale i Ivana Bošnjak i Lea Vidaković. S druge strane, autorice koje su ostale vjerne crtežu radeći i stripove, također nude svoja umjetnička promišljanja kroz animaciju, primjerice Irena Jukić Pranjić. Animacijom za djecu, kao nepravedno potisnutim segmentom, vrlo se uspješno bavi Ivana Guljašević koja kroz velik broj filmova uspijeva najmlađima prilagoditi priču te stil crteža i animacije. Od mlađih autorica svakako treba spomenuti i Teu Stražičić, vrsnu eksperimentatoricu te iznimno kreativnu Jelenu Oroz koje svojim prvim filmovima ostvaruju zapažene uspjehe na inozemnim festivalima.

⁹ Jedna od Tema Animafesta 2008. godine bila je i “Žene u animaciji”, tako da je na tu temu održano nekoliko tribina, intervjua i predavanja, uključujući i razgovor s Anom Hušman.

ZAKLJUČAK

Osim autorica animiranih filmova, u svijetu hrvatskog filma i animacije javljaju se i producentice od kojih izdvajam Vanju Andrijević, producenticu internacionalno uspješnog Bonobostudija te Vjeru Matković koja već niz godina vrlo uspješno djeluje kao producentica najvažnijeg hrvatskog filmskog festivala i jednog od najstarijih svjetskih festivala animacije – zagrebačkog Animafesta.

Sve to govori o potpunoj uključenosti autorica u umjetničke krugove, o prepoznavanju kvalitete njihovog rada te ulaganju u umjetničku proizvodnju koja je spremna ići u korak s najnovijim svjetskim trendovima te bitno doprinositi svjetskoj animiranofilmskoj sceni izvanrednom i specifičnom senzibilnošću.

LITERATURA

1. AJANOVIĆ, Midhat 2004. *Animacija i realizam*. Zagreb: Hrvatski filmski savez.
2. MAJCEN MARINIĆ, Mihaela 2014. *Prema novoj animaciji*. Zagreb: Meandar media.
3. McCLOUD, Scott. 2005. *Kako čitati strip – nevidljivu umjetnost*. Zagreb: Mentor.
4. PILLING, Jayne, ur. 1992. *Women & Animation. A Compendium*. London: British Film Institute.
5. SUDOVIĆ, Zlatko, ur. 1978. *Zagrebački krug crtanog filma 1 – 4*. Zagreb: Zavod za kulturu Hrvatske – Zagreb film.
5. TURKOVIĆ, Hrvoje i Vjekoslav MAJCEN. 2003. *Hrvatska kinematografija*. Zagreb: Ministarstvo kulture.



MIT

PARAPOLITICAL MYTHIC THINKING: DONBAS CASE

Gintautas Mažeikis

INTRODUCTION

Political includes public debates and competition of probable alternatives significant for public communal life. The description of the political emphasizes two moments: publicity and production, distribution and competition of comprehensive alternatives. Importance of the publicity independent from farms, from economy, was developed in the works of H. Arendt (Arendt 1958). Significance of comprehensive, competitive and communicable alternatives was considered in the books of J. Habermas (Habermas 1985), J. Ranciere (Ranciere 2010) and others, in different ways. However, the question is what to do with radical political myths that destroy the field of communicative alternatives, distribute the political and transform the one into simulacrum? Furthermore, the distribution and realization of a new political myth involves trust and faith and interpolates *the smarties* (the righteous). The ideological righteousness of *the smarties* differs from political debates, negotiations and it is based on the public collective confirmation of the myth. I derive the concept “smarties” from Soviet “obschesvennost’ ” (общественность). Socialist obschesvennost’ was neither Öffentlichkeit, nor the public sphere, but collective simulation of publicity and the political under the control of the Communist Party and the KGB (NKVD). Correspondently, общественные суды (“public trials”) were not a legal system but the imitation of participatory, direct power of people. However, participants of общественных коллективов (public collectives) were always the righteous, or *the smarties*, and so they demonstrated the unity of the party and the people (единство партии и народа). So, *the smarties* are similar to M. Heidegger’s *das Man* and H. Marcuse’s *one-dimensional man* (Marcuse 2013).

However, differently from *das Man* and *one-dimensional man*, contemporary *smarty* is fully ideologically involved and emphasizes the role of the party, corresponding ethical principles, the Church, Motherland, Historical Truth. The construction of new political myth for the righteous involves many cognitive techniques of transformation of the old stories in the new faith. I will consider new post-soviet reactionarism, creative revisionism, historical reconstructionism, self-spectaclization and open infortiment cloud as condition for falsification of the political in order to define the life of *the smarties* in the sphere of new political myths.

THE SYSTEM OF FALSIFICATION OF THE POLITICAL

Post-soviet reactionarism is the phenomenon common for contemporary Russia and Byelorussia, and partly for many of the other countries of all post-Soviet camps. Post-soviet reactionarism is based on the paradigmatic claim of V. Putin: “The breakup of the Soviet Union was the greatest geopolitical tragedy of the 20th century” (Sanders 2014). However contemporary Russian and Byelorussian politics isn’t rebuilding from the former Soviet Union in terms of economic, law or ideological points of view. Regret, the greatest geopolitical tragedy, only legitimizes territorial expansion and a new repressive apparatus, strong vertical of power, and aggressive ideology of the international neighbourhood. In order to legitimize new

reactionarism the apparatus of power uses communicative and political technologies: creation of parahistories for persuasion purposes, making of creative revisionism, historical and juridical reconstructionism. Aggressive parahistoricism characterizes the contemporary Russian ideology and tries to reinterpret many of antique events for contemporary mobilization purposes. The aim of Post-Soviet reactionarism is to negate many of the events after the destruction of the Soviet Union, especially in the neighbouring countries and to build a new ideology acceptable to former Soviet *obschestvennost'*. Reactionarism makes demands to reconsider all juridical agreements with the neighbouring countries, and negates their territorial borders or material heritage. For example, in 2015 the Russian Parliament asked the Supreme Court to review "the 'legality' of Baltic states' independence" (Tasch 2015). Because simple negation is not possible, the method of creative ideological and historical revisionism is used.

Creative ideological revisionism is a hidden technology of remaking the former ideology and images for contemporary power purposes in contemporary Russia and Byelorussia. The most popular is to show beautifulness, attractiveness, heroism of the former Soviet Union and Soviet people through an invisible exclusion of Marxism-Leninism ideology and Communist Party. The system of new revisionism is based on conscious falsifications and exclusions, but not on the scientific re-reading, and it differs from classical ideological revisionism. So I call contemporary revisionism *precreative*, and the one presupposes defending of vertical of power and new system of ownership. The creative revisionism uses the happy faces of Soviet people, emphasizing the "Fraternal Union of Soviet Republics" but of proud Russians as well. I call it creative revisionism of the Golden Soviet Union because many institutions from contemporary creative industries are used to meet its needs. The method of creative revisionism was applied in order to negate the role of socialism, *Nomenklatura* and Communist Party in the Soviet life, but to emphasize the role of "obschestvennost' ", Soviet proud, military glorious, the rightness and Russian nation. Creative revisionism is usually applied through the remaking of Soviet museums, films, books, slogans. The results of creative revisionism were applied to pro-Russian propaganda in Crimea, Donbas region and Baltic States. Under the influence of revision, contemporary ideological stories and images include pictures from the Civil War of 1918, Great Patriotic War (Великая Отечественная война), and contemporary representations of Novorussia. Creative revisionism is complemented by historical reconstructionism.

Historical reconstructionism is the activist art and game of representing the battles, images of life, and significant events of the past. Historical reconstructionism usually avoids strong ideological motivation and emphasizes the aesthetic, fictional, mythical side of the event. In popular narratives, mythology is the result of the desire for attractiveness and entertainment. First of all, I refer to the area of historical games when professional players reconstruct some battles at the holidays. However, post-Soviet historical reconstructionism is much more than that. Reconstructionism is the praxis of manufacturing and participating in new political myths. The games do not only visualize battles, but also revive narratives, culture, followers, and models of implementation. However, building reactionary museums (Museum "Perm-36" was transformed from Gulag political prisoners' museum into the museum of Gulag administration) and Field gamers clubs are not enough to explain the events of the annexation of Crimea or Donbas' War in Ukraine. Pop-cultural revisionism is only used for propaganda supporting the war, structure of power, Kremlin state policy. Contemporary propaganda of new-old revisited and reconstructed images will be ineffective if the one-way communication is used and therefore new reactionarism is built as interaction with virtual *obschestvennost'*. Methods of creative revisionism and creative reconstructionism were applied to make a competitive myth of the Gold Soviet Time. The purposes of creative reconstructionism and creative revisionism are different. Historical reconstructionists

do not care about ideology and they would like to represent historically significant events and their popular myths. On the contrary, creative revisionism pre-supposes popular presentation of ideologies or even remakes them. Many historical-reconstructionist movements were developed in contemporary Russia and play the role of illustrative examples. The experience of creative reconstructionism was implemented into “real” movements: *Nashi*, *Oplot*, *Antimaidan* and many other patriotic organizations. Putinists and imperial reconstructionists try to imitate significant Russian and Soviet victories. Victories of the Soviet Union are interpreted as achievements of predecessors of contemporary Kremlin and Russian world.

Self-spectaclization of the people through social-networking is the necessary side of interactive propaganda. I use the term spectaclization in the same sense as G. Debord wrote about the society of the spectacle (Debord 2014). Self-spectaclization is an interactive participation in the production, distribution and consumption of “the spectacle capitalism” and subjugation of personal experiences to the demands of the spectacle. Self-spectaclization takes place either through new media social-networks or through field-group participation. Field group participation also includes the skills of historical reconstructionism. Several examples are important in this case: development of experiences with young movement *Nashi (Ours)* in Russia, applying the experience to the *anti-Maidan* young movement with the name *Titushki*, and organizing a pro-Kremlin movement *Oplot* in Kharkov and Donbas. In Ukraine, *Titushki* and *Oplot* started from opposing to a Ukrainian nationalist organization Українська Повстанська Армія, УПА, or just against *Banderovcy*, later they were against Euromaidan, then they supported the idea of Novorussia and participated in military actions against Ukraine. All participants of similar groups are involved into intensive self-spectaclization and many institutions from creative industries and media use their activism for profit purposes. Participants of self-spectaclization develop, distribute and consume the ideas of Golden Soviet History, Heroic WW II, images of *Russkij mir*, *Novorussia*, popularized *Georgiyevs-kaya lentochka* (The Ribbon of Saint George) and many of the sensible. Self-spectaclization through social-networks directly depends on the openness, accessibility and richness of infortiment. Strong Copyright could close the possibilities of free distribution of infortiment. Therefore, the free access to parahistories, ideological videos and music should be guaranteed by the state in order to support mass communicative enthusiasm. Free infortiment clouds could be organized for the purposes of control, directing and supporting of mass communicative enthusiasm.

Free infortiment cloud is a virtual box of Creatives industries production. The most important is to fulfil the cloud with uncontradictory and emotionally attractive production for the *smarties*’ needs. Infortiment clouds are more useful for spreading the political myths than revisited ideology, if we are talking not about educated elites, but about mass audiences. Contemporary infortiment clouds include many informational fakes, mockumentaries, emotional productions, artificial visualizations and are supported by trolls (paid commentators). The emotional-informational (infortiment) fakes are used in order to alienate people from their critical skills and to motivate, to mobilize, to direct. However the cloud presents pre-narrative and post-narrative condition and starts to act only in the condition of self-spectaclization of *the smarties*. So, magically infortiment cloud is transformed into a sphere of truth by the demands of new *obschestvennost*’.

Development and distribution of popular parahistories are some of the possibilities that are presented by infortiment clouds. For example; the images and attractive stories, emotional flux about *Russkij mir*, *heroes of Novorussia*, *terrible imagined crimes of Ukraine fascists*. Persuasive parahistories add a new modernity to the revisited Golden Soviet myth. Parahistoric picturing is an important tactics in the making of parallel identities. Correlation of new history of

Heroic Crimea and especially Novorussia is correlated with heroic history of Russian Imperia and WW II, and present examples of parahistoric method used for propaganda.

CONCLUSIONS

All described technologies are used for the development of new propaganda subject – *the smarties* of the society of self-spectaclization. Contemporary building of faith of the righties goes in the situation of new reactionarism. New reactionarism uses both: ideological revisionism and mythic, creative, interactive reconstructionism. Self-spectaclization of *the smarties* should imitate openness and democracy, and simulate the political. The skills of simulation of the political derive from the soviet, socialist obschestvennost' but are developed in a new conditions of self-spectaclization and self-control. Quasi-political is based on the total destruction of the field of strong and competitive alternatives and on the imitation of enthusiasm of Obschestvennost'. Interactive contemporary obchesvennost' of *the smarties* get pleasure from participating in the production, distribution and consumption of quasi-open infortiment cloud, from being "kitchen army". Infortiment cloud is the source for self-spectaclization of new obschestvennost' and making of parapolitical.

REFERENCES:

-
1. ARENDT, Hannah. 1958. *The human condition*. Chicago: University of Chicago Press.
 2. DEBORD, Guy. 2014. *The Society of the Spectacle*. Berkeley: Bureau of Public Secrets.
 3. HABERMAS, Jurgen. 1985. *Der philosophische Diskurs der Moderne*. Frankfurt/M.: Suhrkamp Verlag.
 4. MARCUSE, Herbert 2013. *One-Dimensional Man. Studies in the Ideology of Advanced Industrial Society*. Boston: Beacon Press.
 5. RANCIERE, Jacques. 2010. *The Politics of Aesthetics*. New York: Bloomsbury.
 6. SANDERS, Katie. 2014. "Did Vladimir Putin call the breakup of the USSR 'the greatest geopolitical tragedy of the 20th century?'" on Thursday, March 6th, 2014 at 11:02 a.m. – <http://www.politifact.com/punditfact/statements/2014/mar/06/john-bolton/did-vladimir-putin-call-breakup-ussr-greatest-geop/>
 7. TASCH, Barbara. 2015. "Russia is reviewing the 'legality' of Baltic states' independence", <http://www.businessinsider.com/russia-reviews-baltic-states-independence-2015-6#ixzz3hCxABOXN>

O MITOVIMA I PIVU

Vladimir Gudac

Mytos je suprotstavljen *logosu*. Mit je govor o početku. Narator nije poznat pa stoga i lako apelira na kolektivnu podsvijest. Mit kaže da je nešto baš tako, da se tako govori, da se nešto negdje čulo i nitko ne provjerava izvor i nikoga ne zanima odakle nešto potječe, jer se fama tako lakše promiče i jer je u takvom sustavu naracije lako nešto svojega dodati ili pak oduzeti. Mit se prenosi govorom, on je duboka sonda u doba prije pismenosti. Jezik mita je i narativan i inicijacijski, ali ima etiološku zadršku jer ne govori o kraju.

Znanost traga za početkom kako bi time pokazala kraj, pokušavajući stvoriti tzv. *Teoriju svega*, teoriju o tome kako je bilo kada u početku ne bijaše ničega. Religija poznaje tvorca i kraj tvorine, samo ne poznaje kronološko vrijeme. Govori o početku i o kraju. Jedino je vrijeme mita bez jasnih obrisa, nešto što dolazi iz duboke prošlosti i daje legitimitet, postaje agens suvremenome događaju. *Mitska misao dotiče i znanost i filozofiju i umjetnost, ali nije niti jedno od toga.*

Ako je jezik *kuća bitka*, onda je mit stanar te kuće u stalnim mijenama, u *metamorfozi*. Za mit je osobito važno kako i kojom inačicom nastanjuje *kuću bitka*. Zato je moguća bilo koja, bilo kakva mitologizacija u svim kulturama i svim povijesnim vremenima. Zbog toga je moguća i popularnost mitskoga u suvremenim, takozvanim racionalnim modernističkim, postmodernističkim i sekularnim zajednicama. Mitska misao u suvremenosti puše kroz brojne rupe neostvarenih obećanja na koja se oslanja racionalni um. Ti zvukovi, što prodiru kroz šupljikavu racionalnost, kažu neki, supstituiraju odsustvo velikih narativa. Pri tome se prije svega misli na urušavanje donedavno aktualnih i velikih filozofsko-političkih narativa. O tome je li to zbilja – upravo će biti govora kada u ovome tekstu dosegne primjere raznih inačica mitske retorike.

Navest ću (nažalost vrlo skućeno) nekoliko vizualnih primjera koji trebaju biti prilog tezi o lakoi upotrebe mitološkog, onda kada se jedna doktrina zamjenjuje drugom pa se prema prethodnome ne osjeća više niti malo respekta, a to je, kako je već rečeno – osobitost mita, njegova *metamorfotičnost*.

VIDLJIVOST MITA

Mit i mitsko afirmirati vizualnim govorom često je teško zbog toga što u takozvanoj figurativnoj likovnosti stvari mogu izgledati bolno doslovne, a to znači i kontraproduktivne i često apsurdne. Ako se u vizualno-likovnom izrazu želi postići metaforičnost, to dovodi oblikovatelja u dilemu koju ću za potrebe ovoga teksta nazvati *dilemom ili-ili*. Mit boravi u ritualu, u jeziku, u zonama između svjesnog ili nesvjesnog, racionalnog i iracionalnog – u zoni asocijacija. Njime se *suvremeni racionalni čovjek utječe prema nepoznatom*.

IKONOLOŠKE DILEME

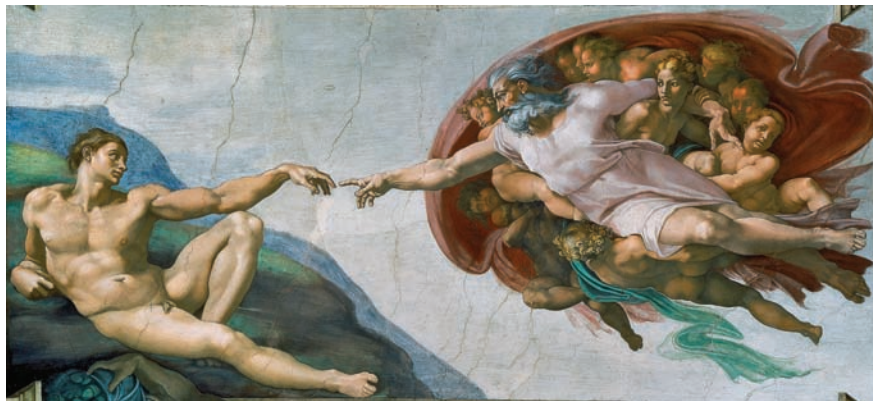
U malo dubljoj, iz prošlosti zapada dostupnoj figurativnoj naraciji, dobro je suočiti se s ikonološkim osobinama. Mnoga mitološka bića ili, pak, pojave koje uzimaju ljudsko obličje nastoje sličiti na čovjeka u svim njegovim tjelesnim atributima. Iako se jasno kaže da ovi nisu ljudi, ipak

su pokazani kao ljudi, doduše ponešto idealiziranih tjelesnih oblika, ali ni u kojem slučaju nisu ni za što ljudsko uskraćeni. To je pogotovo važno zbog značajnog udjela erotičnosti u svijetu mitskih bića koja su po definiciji hiperpotentna, metamorfotična su i "reproduciraju" se na fizičkoj i metafizičkoj razini, koja, pak, govori o složenim odnosima različitih fenomena o kojima se čovjek pita kada pita što je on na svijetu, što je priroda i što je njegov život.

Iako čovjeku potpuno nalik, tijela bogova imaju sve anatomske atribute običnoga čovjeka. Oni koji su na svijet došli autokreacijom ili izašli iz nečije glave ili iz morske pjene ili pak iz rebra druge osobe - ta čovjekolika bića imaju vidno i jasno naslikane ili izmodelirane one anatomske dijelove tijela koji im ontogenetski ne pripadaju. Imaju pupak. Pupak kao mjesto fizičke veze s majkom kod osoba mitskoga podrijetla takvo je mjesto na kojem se susreću samoostvarenja (kaže se dogodilo se) s tvorcem slike ili kipa (naslikao/la je, modelirao/la je) čime se upravo na mjestu pupka, mjestu predaje, izravnoj vezi jednoga života kojeg se daje drugome, pokazuje paradoksn prikaza i filogeneze i ontogeneze.

Kreativna genijalnost oblikovatelja tu jasno ocrtava granicu, jer jedna su pravila mitološka, a druga oblikovateljska. Čovjekovo tijelo s mimetičkog stajališta ne smije imati nedostataka. Ali možda se tu otvara i dublje pitanje od same geneze živih bića, možda su i Bogovi rođeni pa zato imaju pupak?

Kako god bilo, ako se opredijelimo za racionalno biološko objašnjenje pupčane vrpce i pupka kao mjesta veze s biološkom majkom, ostaje nerazjašnjeno to, što naslikani ili modelirani Zeus i Atena, Venera-Afrodita, Adam i Eva i svi brojni kerubini i anđeli imaju pupak protivno njima svojstvenom postanku.



Slika 1, autor: Michelangelo Buonarroti. Stvaranje Adama, freska sa svoda Sikstinske kapele, između 1508. i 1512. godine.

Sučaj Hijacinta upućuje na još jedan od paradoksa u svijetu prikazivanja mitoloških priča u mimetičkoj likovnosti. Naime, osim gotovo nerazrješivih dilema *ili-ili*; prikazati doslovno *ili ne - ili* ne prikazati uopće, nego ostati na razini usmene književnosti - jedna od raširenijih metoda je ona, kojom se "osuvremenjivanjem" prizora, događaja, odjeće, ambijenta događanja, koji se razlikuje od onoga izvornog od kojeg potječe sami mit, želi postići njegova aktualnost, želi se da i dalje bude "živ". Tada se oblikuju anakrone scene, događaji i prizori za koje se vjeruje da ono što gube od autentičnosti, modernizacijom dobivaju.

Hyacinthus orientalis, hijakint, hijacint ili zumbul je cvijet koji je prema antičkom mitu nastao od Hijacintove krvi. Hijacinta je, kao lijepog mladića u kojeg se zaljubio, Apolon omaškom pogodio diskom u glavu. Iz te krvi koja je kapala, voljom Apolona, a u spomen na ljubljenog mladića,

nastali su cvjetovi zumbula. Taj je prizor prikazan na alegorijskoj slici Kraljevstvo flore, Nicolasa Pussina iz 1630. godine. Hijacint je prikazan kako se posrnulo drži za glavu, a iz njegove rane padaju purpurni cvjetovi.

Kada se 1752. godine te teme kistom dohvatio G. B. Tiepolo i naslikao Hijacintovu smrt, umjesto diska, pored posrnulog mladića na umoru, naslikao je teniski reket pored kojega je cvijet zumbula i nekoliko teniskih loptica, kojima ga je, dakle, Apolon pogodio u glavu. Tenis, tada zvan *Jeau de Paume* ili *royal* ili *real tennis*, postao je izuzetno popularan upravo u vrijeme kada Tiepolo slika spomenutu sliku.

S današnjeg stajališta, osobito iskustva popularne slike, moglo bi se pogrešno zaključiti da se u Tiepolovu slučaju radi o kakvoj humorističnoj inačici ili čak kritici pomodnoga sporta, o kakvoj parodiji, međutim, ozbiljnost i virtuoznost slikanja, kompozicijska promišljenost, izbor boja i vješti rokoko potezi slikara, a osobito gestikulacija svih naslikanih likova, ne daju nimalo povoda za takav zaključak. Tiepolo je mit "samo" osuvremenio, i kao da je na neki način anticipirao ubojite servise suvremenih tenisača koji su tada igrali s drvenim i u kožu presvučenim lopticama. Šteta što uz aktualne teniske "travnjake" ne vidamo posađene zumbule, a ne vidimo ih ni uz atletska borilišta ograđena visokim mrežama odakle sportaši i sportašice izbacuju diskove.

No kako bilo, osuvremenjivanje mitova iz davne prošlosti s vremenom je postala učestala praksa. Naoko stroga i povijesno relevantna slika jednog od velikana rokokoja suvremeno je otkriće metamorfoze mitske naracije koja privlačnu snagu antičkoga mita želi produžiti u vremenu, staviti u *kronološki slijed povijesti*, aktualizirati, afirmirati tri fenomena. Ponajprije *cvijet zumbula* i njegovu simboliku proisteklu is antičke priče, ubojstvo iz nehata (kažimo i to, voljene osobe) i *ubojitost novih oblika razonode – sporta*.



Slika 2, autor: Giovanni Battista Tiepolo. *Hijacintova smrt*, 1753.

Naše današnje čitanje. Uočena grotesknost sa suvremenog motrišta samo je još jedan dodatak tezi o metamorfozama unutar kojih se kreće osuvremenjivanje mitske prošlosti. Začudnost prizora sa spomenute slike ukazuje na to da upravo danas, kad bujaju tisuće paradoksa “osuvremenjivanja klasike” nastaje ovakav *nepoželjni gorki humor* kakav je tako dobro vidljiv na Tiepolovoj slici.

Osuverenjivanje, što znači ponovnu aktualizaciju prošloga kao, npr. duhovni pokreti, više su puta potresali progresistički usmjerenu zapadnu kulturu. U srednjovjekovnoj Europi obavljene su mnogobrojne kristijanizacije poganskih mitova i mitskih bića, a ista su kasnije desakralizirana i takva su ostala do danas. Poseban je primjer slučaj kulta *Sv. Juraja, sv. Đorđa, Jurjevdana* ili *Đurđevdana*. U razdoblju renesanse vidljive su posljedice fuzioniranja kršćanske i grčko-rimske mitologije koje se nastavilo sve do neoklasicizma ili kasnijih historicizama. Virus reinterpretacije time je čvrsto inficiran u europsku kulturu. *Citatnost* i *pomodnost* raznih kraće ili duže trajnih pokreta tako se neprimjetno uključila u samozvanu izvornost spomenute kulture. Osim sociološki interpretiranih tzv. “utjecaja” japanske grafike na impresionizam ili afričke divlje umjetnosti na ekspresionizam, dadaizam i kubizam, nije niti će biti baš jasno kako je došlo do te “krađe identiteta”. Uzima se *slika, oblik*, jer je to očito atraktivno i potentno, ali *ne uzima se ništa drugo*, ono mitsko koje je postojalo prije slike. Te su slike i kipovi (a književnost, kazalište i film to obilato prate) otrgnuti iz svoje izvorne mitologije, a u labirintima citatnosti gubi im se trag izvornoga smisla jer bivaju interpretirani u kontekstu materijalističke filozofije, ideologije i njima slijedne mahom formalističke teorije umjetnosti.

Popularna kultura, koja gaji *mit o laganoj dostupnosti* svih tema i sadržaja, kleči pred oltarom tržišnosti svega. Prinošenjem žrtve očekuje afirmaciju na tržištu ideja i stvari. Ta je kultura umorna od hiperprodukcije banalnih proizvoda i svjesna da se najnoviji tehnološki sofisticirani strojevi i uređaji ne mogu lagano ispričati. S druge pak strane, hiperprodukcija lako provjerljivih, a za čovjeka štetnih proizvoda mora nekako biti prikriena.

To su neki od glavnih razloga zbog kojih se na tržištu zapadne ekonomske sfere poseže za iracionalnim, davno prošlim; da bi se naglasilo zastarijevanje i onih donedavno aktualnih vrijednosti. Za prikriti ili pokriti treba imati priču. Uzima se ono što se ne opire, ono koje nema autorsko pravo i ono koje se širi pomoću sekundarnih i tercijarnih oglašivača (trač, žutilo, teatralizacija privatnosti loših glumaca, rekla-kazala, priča se, jeste li čuli za sportaša to i ono, od izvora bliskih političarima, itd.)

Eksplloatira se, ako ništa drugo, maštovitost prošlosti, klasici koji su izmislili tisuće fascinantnih priča. Sada je cilj profiterstvo u kontekstu najnovijeg mita “kreativne industrije” – bez ijedne autentične, svoje priče. Ta je nova mitologija *poziv u pomoć upućen nepoznatom primatelju*.

Krajnja iracionalnost je naše doba proklamiranih racionalnih istina, koje je pod utjecajem propalih ideologija kao mitskih polja blagostanja i koje se okreće fanatičnim ritualima za ostati “uvijek mlad”, tabuima i totemima vezanima uz mitski odnos prema hrani, prema mrtvima (pogrebi, svečane sjednice, komemorativni rituali u medijima, prizivanje vječne slave u zajednici koja ne vjeruje niti u sutra), društvenim ritualima, performansima i inicijacijama (rođendani, imendani, vjenčanja, akademske promocije, itd.).

Iz tjeskobe vlastitoga jezika (jezik je kuća bitka) bježi se u mitsko područje drugog jezika jer je naoko manje banalno. Reći da *dobivaš pomoć od tuđeg truda i novca* nije baš oportuno, puno je sofisticiranije reći da si dobio *grant*.

Besmisleni govor nikoga ne obvezuje. Razmeću se i riječi novih mitologija koje rastu zajedno s pustinjom – o genijalnosti, slavi, avangardi, transavangardi, postmoderni, o održivom razvoju, bioraznolikosti, toleranciji, nedirnutoj prirodi, o sedam svjetskih čuda, o letećim tanjuri-ma, o svakodnevnim posjetima ezoternih bića planeti zemlji, otkriću univerzalnoga lijeka, otkriću



Slika 3, autor: Vladimir Gudac. Reklama za pivo, 2015.



Slika 4, autor nepoznat, izvor novine. 2015.

Božanske čestice, o Bermudskom trokutu, o podmetnutim epidemijama, tajnome oružju, o brzini, o urbanom, o ruralnom, o rodnom identitetu, o sudbini objavljenoj u bezbrojnim horoskopima, o alternativni, o vidljivosti, o brendovima (izvorno brand je naziv užarenog pečata za obilježavanje stoke) i o kraju povijesti.

O KREATIVNOJ UPOTREBI MITA U INDUSTRIJI PIVA

Industrija potrošne robe, njezina hiperprodukcija, na zapadnom liberalnom tržištu vodi izravno ka zaboravu. Što se više predmeta proizvede, to brže i temeljitije oni nestaju. Topljivost stvari znatno je brža od topljivosti ideologija koje su industriju poticale.

Mnogi su se proleterima prije sedamdesetak godina vozili u autima poput "fiće" ili "trabanta", a danas kad se voze u ubitačno brzim japanskim automobilima buncaju o proleterima svih zemalja koji se trebaju ujediniti. Ali da bi cjelokupna ta magla, zaogrnuta strategijom zaborava, mogla tržišno funkcionirati uz pomoć marketinga koji izmišlja ljudima ono što im ne treba, poseže se za posudbama - narativima iz prošlosti.

Ono što se sada poručuje jest upravo to da se u mitske vrijednosti prošlosti može sumnjati, ali novi proizvodi su nesumnjive mitske vrijednosti, dakle nadilaze racionalni sud!

MIT O NACIONALNOJ POSEBNOSTI

Jedno od uobičajenijih mjesta u marketingu koji cilja na veliku potrošnju je stimulacija kolektivne histerije izazvane spregom proizvođača raznih pića, potrošača, takozvanih navijača i sportskih natjecanja. U tom se području ne preže ni od kakva paradoksa, a put kojim se kreću tako trasirane kampanje često vode u agresivnu i destruktivnu završnicu. Budući da su političari i njihovi ideolozi devalvirali sve što je od kolektivnog ponosa ostalo državama-nacijama, pojavljuju se neki novi mitski junaci (sportaši) koji reklamirajući vodu ili pivo produžuju agoniju nacije-države. Što je tradicija takvih događaja i sprege spomenutih aktera duža, to bi marketinški apel trebao biti neupitniji. U Hrvatskoj kulturi postoji takav fenomen kojeg je vrijedno spomenuti. Radi se o *Sinjskoj alci*, manifestaciji pod najvišim državno-političkim pokroviteljstvom i svekolikom potporom, "nematerijalnom" kulturnom dobru pod zaštitom UNESCO-a. Upravo se približavaju dani obilježavanja 300. obljetnice neprekinutog kontinuiteta manifestacije, za koju nije jasno kojem žanru zapravo pripada! Za tu prigodu, kao ni za jednu drugu "nematerijalnu baštinu", u ovoj društvenoj zajednici "odriješene su mnoge kese", kako bi se spasila ta naglašeno militarna manifestacija.

Vizualni pak primjer, reprodukcija koja slijedi, pokazuje mnoge aspekte novih rezultata uzleta kreativne industrije. Radi se o pažljivo oblikovanom kostimu kojeg je posebnom prigodom

obukla jedna izvođačica u programu glazbenog dijela obilježavanja spomenute obljetnice. Taj nas primjer vraća u vrijeme Hijacintova stradanja!

P. S.

Za neupućene treba kazati kako koncentrični krugovi povezani s tri šipke, koji su izvezeni kao glavni ukras na grudima izvođačice, čine zapravo *alku* – simbol spomenute viteške igre. Ta se alka, naime, gađa i “probada” vrhom koplja pa tko pogodi u centar kaže se: “*Pogodija u sridu*”.

LITERATURA:

1. MILIVOJ Solar. 1998. *Edipova Braća i sinovi*. Zagreb: Naprijed.
2. BARTHES Roland. 2009. *Mitologije*. Zagreb: Naklada Pelago.
3. GERM Tine. 2002. *Simbolika cvijeća*. Zagreb: Mozaik knjiga.
4. WALTER Philippe. 2006. *Kršćanska mitologija, Svetkovine, obredi i mitovi srednjega vijeka*. Zagreb: Scarabeus – naklada.
5. HOSLE Vittorio. 1996. *Filozofija ekološke krize*. Zagreb: Matica hrvatska.

POBUNA KAO STANJE REVOLUCIONARNOG DRUGOG

Josip Zanki

Čitavam se tijekom europske povijesti provlačila ideja o Drugom. Taj se određeni ili neodređeni Drugi nalazio iza granice limesa ili u susjednoj zemlji. Mogao je biti pripadnik druge rase, nacije ili roda. U osnovnim se školama još uvijek uči o otkriću Amerike ili Australije i govori se iz pozicije Europe koja otkriva i kolonizira nekog Drugog. Teza po kojoj su "orijentalno, afričko, ame-roindijansko nužni sastojci za negativni temelj europskog identiteta i moderne suverenosti kao takve" (Hardt, Negri 2000:105), više je nego istinita. Narodi i države koji su bili u sastavu većih državnih jedinica ili su jednostavno bili mali svoje su Druge tražili u vlastitom dvorištu. U hrvatskom slučaju Drugi je mogao biti posavski seljak, ali isto tako Srbin, Talijan, pripadnik LGBT zajednice ili osoba drugačijeg svjetonazora – jer upravo je većinska zajednica ta koja "usmjerava svoje djelatnosti i određuje granice prikladnoga i prihvatljivoga ponašanja" (Radić, prema Čapo 1991:13). Međutim, razlike u prikladnom i prihvatljivom ponašanju mogu biti dijametralno suprotne, i upravo na temelju toga počinje priča o *inferiornim* i *superiornim* kulturama.

Dominantne kulture velikih naroda i njihov instrumentarij putem kolonijalne politike gradi različite oblike drugosti kao dokaz vlastite superiornosti. Hardt i Negri navode: "Negativna izgradnja neevropskih drugih je naposljetku ono što utemeljuje i održava sami evropski identitet" (2000:113). U postkolonijalnom dobu i dalje smo podijeljeni na dvoje i razlomljeni u suprotne taborne (središte nasuprot periferiji, Prvi nasuprot Trećem svijetu, Europska unija naspram Rusiji), bez obzira što današnji svijet određuju bezbrojne djelomične i pokretne razlike. (Bhabha, prema Hardt, Negri 2000:128). Zbog svega toga riječi Frantza Fanona su i dalje proročanske: "Ja sam čovjek, više ili manje i upravo zbog toga mi peloponežanski rat jednako pripada kao što mi pripada i otkriće kompasa" (2008:175). Iako su napisane u sasvim različitom kontekstu i vremenu i dandanas se mogu primijeniti, u svim pozicijama u kojima koncept Drugoga postoji ili će postojati u nekom budućem vremenu, bez obzira hoće li se nalaziti u nama samima u vidu hetreonima naše vlastite osobnosti ili u matrixu virtualnog svijeta u kojem svi živimo drugu stvarnost mreže (Gibson 1984).

Oblici Drugog mogu biti različiti, baš kao i stanja u kojima se ono iščitava. Primjeri iz kulturne i umjetničke scene u jugoistočnoj Europi i hrvatskom susjedstvu govore nam o odnosu prema Drugome, ali i mogućnosti pobune prema tom istom Drugom. Jedan od najpoznatijih događaja koji govore o mitskom Drugom uprizoren je u Srbiji 2008. godine. U beogradskoj su Galeriji Kontekst kustosice Vida Knežević i Ivana Marjanović pripremale izložbu *Odstupanje*, mladih albanskih umjetnika. Izložba je prije Beograda bila predstavljena u Muzeju savremene umjetnosti Vojvodine u Novom Sadu. Namjera izložbe *Odstupanje* bila je da, zajedno sa planiranim panel diskusijama, publikacijom i predstavljanjem mladih albanskih umjetnika s Kosova, kritički reflektira tadašnji trenutak u Srbiji kao i kompleksne međuetničke odnose Srba i Albanaca s Kosova u novijoj povijes-ti. Izložba je trebala progovoriti i o tajnom programu aparthejda nad albanskim stanovništvom Kosova koji je provodio zvanični Beograd. Ta je politika od početka dvadesetog stoljeća tretirala Albance kao strano tijelo. Sve to došlo je kao rezultat masovne *diferencijacije* i isključenja Albanaca iz političkog života na Kosovu poslije 1989. Nakon uspona Slobodana Miloševića na državnoj ljestvici, u Srbiji se počeo primjenjivati Memorandum SANU kojim je definirana nacionalistička politika u odnosu na Druge narode. Nakon ratova u Hrvatskoj i Bosni, na Kosovu se 1999. godine provodilo etničko čišćenje albanskog stanovništva, koje je zaustavljeno intervencijom NATO saveza.

Na dan otvorenja izložbe u Beogradu klerofašistička organizacija *Otačestveni pokret* *Obraz* i drugi istomišljenici (*Ravnogorski pokret*, *Naši*, *Dveri srpske*, *Nomokanon*) su uz podršku policije uništili umjetnički rad Licem u lice Drena Maljčića i uspjeli onemogućiti otvaranje i održavanje zakazane izložbe (vidi članak *Izložba zatvorena zbog incidenta*). Drugi nam primjer dolazi iz glavnog grada Republike Srpske. Za vrijeme bijenala *Spa Port* u Banja Luci 2010. godine naziva *Izloženosti*, organiziran je radni stol o prostoru nekadašnjeg koncentracijskog logora Omarska te je formirana radna grupa *Četiri lica Omarske*. Radna grupa koristila je različite formate zajedničkog rada – čita-lačke grupe, radionice, razgovore i sastanke.

Grupa je svojim dugoročnim istraživanjem ukazala na četiri povijesna razdoblja Omarske, mjesta u kojemu se nalazi rudnik u blizini bosanskog grada Prijedora, koji je u ratno vrijeme postao logor smrti da bi danas, kao da se ništa nije dogodilo, ponovno bio rudnik i to u vlasništvu jedne od najbogatijih multinacionalnih kompanija, a zatim i lokacija snimanja filma *Sveti Georgije ubija aždahu*. Ideja Radne grupa bila je da ne djeluje samo kao izolirana skupina pojedinaca začahurena u teorijskom i intelektualnom nadmudrivanju, već da uspostavlja stvarne odnose s pojedincima čiji su životi dovedeni u blizinu smrti u logoru Omarska, ali i onima koji su suočeni s težinom egzistencije u današnjoj Omarskoj i okolici Prijedora (Bago, Majača 2010). Unutar dije-la javnosti u Hrvatskoj i Bosni i Hercegovini održavanje je ovog stola i osnivanje grupe izazvalo kontroverzna mišljenja, posebno zato što su izbornice bijenala *Spa Port* bile teoretičarke iz Zagreba Antonija Majača i Ivana Bago. Njihov je angažman veliki broj umjetnika doživio kao nepošten prema žrtvama logora, zato što se projekt odvijao u organizaciji institucija Republike Srpske. U Republici Hrvatskoj se pojam Drugog od kraja devedesetih izričito redefinirao. Drugi tako osim *Srba* postaju *pederi*, *lezbijke*, *masoni*, *novi pogani*, *konzervativci* i svi oni koji se ne uklapaju u neokonzervativnu ili neoliberalnu matricu društva. U tom su nam kontekstu zanimljiva dva primjera uočavanja Drugog i pobune protiv istog u instituciji Hrvatskog društva likovnih umjetnika. U mjesecu svibnju 2009. godine održana je u Galeriji Bačva Hrvatskog društva likovnih umjetnika u Zagrebu tematska zabava. Galeriju je iznajmila privatna firma koja je održala tematsku večer s elementima egipatske, *New Age* i, nazovimo je – ezoterijske estetike. Na jesen je iste godine grupa umjetnika, nezadovoljnih članova Društva organizirala prikupljanje peticije za opoziv Upravnog odbora koju je potpisalo 70 članova. Jedan od motiva njihove peticije za opoziv, uz *telefonske račune* i *službena putovanja*, bila je navodna *Masonska svadba* koja se održala u Galeriji Bačva, kako je prepoznata i nazvana spomenuta zabava. Duhovni vođa grupe umjetnika je proročanski zaključio: “*HDLU je počeo funkcionirati kao tajno društvo. Ilustracija za to je činjenica da nam se u Domu dešavaju svadbe nekih čudnih organizacija, neki kažu ‘masonskih’, jer na principu tih organizacija i sami su počeli funkcionirati*” (Sokić, prema Golub 2009). Organizatori ove pobune pisali su članke o nepravilnostima u radu HDLU-a i distribuirali fotografije *masonske svadbe*, koje je nenajavljeno i nedozvoljeno snimio Mihovil Pavlović, skladištar zaposlen u Društvu za vrijeme trajanja iste. Svi oni su javno djelovali na granici između vjerskog fanatizma, guru sljedbeništva i new age proroka. Po njihovim je navodima Upravni odbor “*rasipao sredstva HDLU-a, zanemarivao interese članova, tajio podatke o nekontroliranom rasipanju, uništavao cehovski i poslovni integritet udruge te djelovao protivno njezinom statutu, želeći HDLU pretvoriti u tajno poduzeće*” (Golub 2009).

Tolerantniji članovi Inicijativnog odbora za opoziv Upravnog odbora drugačije su se očitovali: “*U vrijeme vjenčanja, bilo ono masonsko ili ne, u istom su se prostoru održavale i izložbe dvojice članova HDLU-a, Ivica Maljčića i Antuna Maračića, koji o tome uopće nisu obaviješteni*” (Adamović prema Golub 2009). U prvom slučaju se proziva mogući Drugi (masonski), dok se u drugom taj isti tolerira, ali mu se prebacuje nepoštvanje umjetničkih prava. Zbog svih navedenih razloga održan je *Izvanredni skup* nekolicine članova u klubu Hrvatskog društva likovnih umjetnika na kojem su se projicirale fotografije *Masonske svadbe*. Fotografije nisu bile dobre kvalitete, ali su se na njima

mogli vidjeti navodno *ključni dokazi*, svijeće u obliku trokuta i osobe s medaljonima oko vrata. Nakon toga održana je i Redovna skupština Hrvatskog društva likovnih umjetnika gdje su sve njihove optužbe odbačene, a inkriminirani Upravni odbor ponovo je izabran velikom većinom glasova svih prisutnih članova Društva. Najapsurdnije od svega je da je čitavu operaciju vodio Inicijativni odbor u kojem je jedan od ključnih figura bio Damir Sokić, umjetnik koji se u javnosti kroz svoje tekstove, slike i akcije predstavlja kao osoba liberalnih i lijevih uvjerenja. Za svoju je retrospektivnu izložbu *Slijepe ulice* održanu u Galeriji Klovićevi dvori Damir Sokić dobio Godišnju nagradu Vladimir Nazor. Ta nagrada nosi ime po piscu koji je zbog svog životnog stila, političkih uvjerenja i seksualnih afiniteta bio jedan od Drugih, upravo kao što su to i sudionici *masonske svadbe* koje je inkvizitorski prozvao Damir Sokić. Među potpisnicima peticije bili su članovi grupe šestorice Vlado Martek i Vlasta Delimar, ali i Igor Grubić, autor koji se proslavio videom *East side story*, koji govori o nasilju nad sudionicima beogradskog i zagrebačkog *LGBT pridea* u prvoj dekadi ovog stoljeća.

Bez obzira na njegov naglašen senzibilitet u "opozicijskom djelovanju" (Bago, Majača 2009:13), isti je poput pravog pripadnika kulta *teorija zavjere* podržao bunt protiv slobodnozidarskog zla. Masonska je svadba dobila izrazito negativan medijski publicitet. Dio je kulturne javnosti počeo promatrati HDLU kao podružnicu *Sionskog priorata* ili nekog još moćnijeg i tajnijeg društva koje želi porobiti hrvatsku umjetnost i podrediti je svojim demonskim interesima. Pet godina nakon velike antimasonske pobune, u mjesecu ožujku 2014. godine, uslijedio je novi oblik spontanog otpora umjetnika. Mjesec dana ranije na svojim je web-stranicama HDLU objavio *Natječaj za 32. salon mladih*. U tekstu natječaja se na samom kraju navodi kako je "tema ovogodišnjeg Salona mladih sukob trendovske pomodnosti i izvorne suvremene umjetnosti, stvaralaštva koje ne bježi od vještine i samosvrhovitosti, koji se danas često odbacuju kao puki *tehnicizam*" (Gavrilović 2014). Činjenica je da je zbog svog načina pisanja, a pogotovo zbog kritiziranja nekih *nezaobilaznih* točaka hrvatske suvremene umjetnosti, Feđa Gavrilović već prije bio etiketiran kao nazadan, konzervativan, nacionalist i mačist.

U svemu se tome, bez obzira na utemeljenost ili neutemeljenost stavova, njemu nastojalo oduzeti pravo na vlastiti stav uopće. Upravni odbor Društva direktno je pozvao Feđu Gavrilovića da napiše koncepciju 32. salona mladih. Postupio je na isti način kao što postupaju sve muzejske kuće u Republici Hrvatskoj i u Europi. Izložbeni program u muzejskim i galerijskim kućama kreira se izravnim pozivanjem kustosa ili raspisivanjem natječaja na koji se mogu javiti umjetnici i kustosi. Međutim, činjenica da je Upravni odbor izravno pozvao osobu Feđe Gavrilovića bio je povod raspisivanju peticije kojom se tražio dijalog s upravom Društva. S peticijom se izišlo odmah u javnost, iako se nitko od članova prije toga nije pismeno ili usmeno žalio Upravnom odboru HDLU-a. Inicijatorica peticije i navodi kako je "potrebno otvoriti komunikaciju s Društvom hrvatskih likovnih umjetnika, kolegama i širom javnosti kako bi se javno raspravile nejasnoće koje su se pojavile, kao i pitanje netransparentnog rada ove javne ustanove" (Rončević 2014). Kao što su inicijatori pobune 2009. godine tvrdili da "HDLU zanemaruje interese članova i djeluje protivno statutu" (Golub 2009), inicijatorica peticije tvrdi da želi ukazati "na nepravilnosti u radu te Institucije umjetnika/ca koja trenutačno ne poštuje vlastiti Statut niti podupire svoje članstvo čime se udaljava od svoje osnovne misije" (Rončević 2014). U prvom je slučaju masonska svadba predstavljala one Druge, koji od HDLU-a žele napraviti "tajno društvo" (Sokić, prema Golub 2009), dok je u ovom posljednjem autor koncepcije Drugi, on je osoba koja koristi "termine *métier* ili *bezinteresno sviđanje* koji su osporeni u XX. stoljeću" (Rončević 2014). Inicijatori peticije 2009. godine naveli su kako je Upravni odbor "rasipao sredstva HDLU-a" (Golub 2009) dok inicijatorica peticije iz 2014. godine tvrdi da se "postavlja pitanje transparentnosti prihoda HDLU-a i da li se taj novac dalje redistribuira u umjetničku proizvodnju" (Rončević 2014). Nakon očitovanja Upravnog odbora na postavljena im pitanja, nije došlo do nikakvog dijaloga. Kontroverzni Salon mladih održan je u

srpnju 2014. godine, prezentirajući autore različitih medijskih poetika.

U očitovanju HDLU-a bila je istaknuta činjenica da radove bira Komisija za izbor radova. Feđa Gavrilović bio je tek jedan od njezinih članova (vidi Očitovanje *Upravnog odbora na javno pismo "Antagonizam kao koncept 32. salona mladih" upućeno Hrvatskom društvu likovnih umjetnika*). Samim tim do nikakve diskriminacije nije došlo, bez obzira na uporabu *métiera*. Grijeh zastarjele terminologije jednak je zločinu održavanja šiptarske izložbe, nacionalnoj izdaji u Banja Luci ili organiziranju masonske svadbe. U svim se tim primjerima koristi klasična metoda propagandnog jezika. Koriste se djelomične ili lažne informacije kako bi se pridobila interesna skupina ili javno mnijenje. Tako se dolazi do cilja, a to je neutralizacija Drugog. Ona može biti postignuta različitim metodologijom. U beogradskom je slučaju to fizičko uništenje, dok je u slučaju *masonske svadbe* ili *métiera* ograničenje ili potpuna obustava javnog djelovanja Drugog. Revolucionarni Drugi u svemu tome služi kao okidač pobune protiv onih koji izlaze van granica "prikladnoga i prihvatljivoga ponašanja" (Radić, prema Čapo 1991:13). Sve više živimo u svijetu imaginacije, u kojem nam sve jednako pripada ili ne pripada. Upravo zbog promjenjivosti i fluidnosti svih pojava Druge nalazimo ne samo u onima *drugačijima* već i u nutrimi nas samih.

LITERATURA

1. BAGO, Ivana i Antonija MAJAČA. 2009. "Neposlušan". U Igor Grubić. *366 rituala oslobođanja*, ur. Ivana Bago i Antonija Majača. Katalog izložbe. Zagreb: Galerija Miroslav Kraljević – DeLve, 7–29.
2. BAGO, Ivana i Antonija MAJAČA. 2010. "Where Everything is Yet to Happen/Projection". *Manifesta Journal*, 15. <http://www.manifestajournal.org/issues/i-forgot-remember-forget/where-everything-yet-happen#> (pristup 7. 7. 2015.).
3. ČAPO, Jasna. 1991. "Hrvatska etnologija, znanost o narodu ili kulturi?". *Studia ethnologica Croatica*, 3:7–15.
4. FANON, Frantz. 2008. *Black skin white masks*. London: Pluto Press.
5. GAVRILOVIĆ, Feđa. 2014. *Natječaj za 32. salon mladih*. Zagreb: Hrvatsko društvo likovnih umjetnika. <http://www.hdlu.hr/2014/02/natjecaj-za-32-salon-mladih/> (pristup 7. 7. 2015.).
6. GIBSON, William. 1984. *Neuromancer*. New Jersey: Ace Books – E Rutheford.
7. GOLUB, Marko. 2009. *Damir Sokić – HDLU je počeo funkcionirati kao 'tajno društvo'!*. Zagreb: Hrvatsko društvo likovnih umjetnika. http://www.dnevni-kulturni.info/vijesti/likovnost/2805/damir_sokic_%E2%80%93_hdlu_je_pocao_funkcionirati_kao_tajno_drustvo (pristup 7. 7. 2015.).
8. HARDT, Michael i Antonio NEGRI. 2000. *Imperij*. Zagreb: Multimedijalni institut – Arkzin.
9. "Izložba zatvorena zbog incidenta" 2008. *b92net*. <http://www.b92.net/mobilni/kultura/284047> (pristup 7. 7. 2015.).
10. Očitovanje *Upravnog odbora na javno pismo "Antagonizam kao koncept 32. salona mladih" upućeno Hrvatskom društvu likovnih umjetnika*. Zagreb: Hrvatsko društvo likovnih umjetnika. <http://www.hdlu.hr/2014/03/ocitovanje-upravnog-odbora-na-javno-pismo-antagonizam-kao-koncept-32-salona-mladih-upuceno-hrvatskom-drustvu-likovnih-umjetnika/> (pristup 7. 7. 2015.).
11. RONČEVIĆ, Dina. 2014. "Bez podjela molim!". *Kulturpunkt.hr*. <http://www.kulturpunkt.hr/content/bez-podjela-molim> (pristup 7. 7. 2015.).



TRANSFORMACIJE I ZNAČENJA

AMECHANIA, MEMORY AND FORGIVENESS

Evgeny Malyshkin

The intention of ancient Greek tragedy is the unveiling of consciousness. Tragedy imitates a myth, it narrates about the world's layout, and in this imitation one can see the story about what has been concealed in a myth. The concealed part of any myth is consciousness. I do mean human being here, or any subject – transcendental or not. We cannot speak about consciousness; its functions are hidden from us in the moment of thinking. Well, we do not have the notion of consciousness, only the symbol of it. There are two elements in tragedy: to understand tragic narrative is to understand the chain of events and to catch the possibility of events. As Aristotle defined it, myth is *synthesis ton pragmaton*, myth is synthesis, or the combination of actions, while tragedy is the imitation of action (*mimesis praxeos*). Tragedy shows action and the mode of action in which it could be conceived. To compose the tragedy is to compose the myth; it means to demonstrate the way events happen in a mythic narrative. Thus, myth is not about characters, it is about the mode of action. Myth, the series of actions, which produces a whole and completed event, is the soul, essence, or *quid* of tragedy; it is the centre, without it there is no tragedy, and characters are qualities, attendant circumstances, which are secondary and defined by this essence. Thus, tragedy is the reflective art of story-making.

There is a traditional version of the myth of *Oedipus*, and there is the one by *Sophocles*. We can find several divergences, and one of them is the self-blinding. He puts out his own eyes with the *Iocasta's* golden hairpin (brooch, fibula). He asked for a sword, but he had the hairpin, and he used it to blind himself. Myth listener will follow the circumstances and be amazed by the detail. The spectator of tragedy strives to realize why precisely this detail and not some other one. Well, why does the hairpin appear in his hand? This is a naïve question. But if we are the spectators of tragedy, we have to raise this question. And there is no possibility of a naïve answer: one cannot decide that the hairpin is the fittest thing to put out their own eyes. The easiest way to answer the question is: it just happens, but if we accept this answer, we become the listeners of fairy tales, but not the spectators.

To answer this, I will once again refer to the Aristotelian description of tragedy. *Oedipus the King*, according to the Philosopher's remark (Poetics 1452a: 30–35), is the pattern of tragic narrative, because of the three different actions performed simultaneously. These actions are:

1. Recognition (*anagnorisis*) is the change from ignorance to knowledge. Here, knowledge means understanding of that core, which produces the plot, or subject of all the events, which were mentioned in the tragedy. I want to pay special attention to this meaning: recognition is acceptance, the consent to accept: yes, this is the fact. Thus, *anagnorisis* makes the destiny. Let me give an example here. Bankrupt is not the person who has no money. Bankrupt is the person who cannot get a loan. You have to accept your poor state to become bankrupt. *Oedipus* is the king until the moment when he accepts: I am in exile.

This recognition is for the character. But there is also recognition for the spectator. This mode of recognition is not placed in one concrete moment, because spectator already knows the content of the story. S/He is like a god: s/he remembers the past; s/he knows the future, that is why s/he watches the present moment. Hence, the only place to meet destiny is theatre.

2. *Peripeteia* (turnaround) is proper to the logic of narration, but nonetheless unexpected reversal of action to its opposite, for instance, those who come to the rescue, suddenly destroy somebody, or a person, who intended to commit a murder, turns out to be killed. *Peripeteia* is prepared from the start of the tragedy, through the remarks of characters in the background, through chorus, through ambiguous expressions and notes. In *peripeteia* all that was ambiguous, becomes resolved and pronounced.

3. *Pathos* is the highest expression of passions. *Pathos* is both the matter of narration and the condition of resignation to destiny. There are different beings involved in the structure of narration: people, also gods, and household things, and creatures, which do not belong to any defined world, such as Sphinx. Actually, Sphinx is the first riddle for the spectator of Sophocles' *Oedipus Rex*: why does she disappear after Oedipus answers her riddle? When Oedipus realizes that her puzzle is about him, Sphinx perishes. Do we really have to think that the only purpose of her presence is to vanish? I suppose that Sphinx is actually the sign of *peripeteia*. She is that ambiguous point, which will be resolved only at the end of narration, at the moment of turnaround. She is involved in the narration, but not in the same manner as Oedipus or Tiresias. When the latter argues with the former, they cannot understand each other, but their dispute is clear to the spectator, who already knows the whole story. Sphinx's role is rather secondary and vague. It seems that Oedipus solved her riddle in time, which precedes to "this day", namely, the day of tragedy. But the proper sense of her riddle is perceived by Oedipus and by spectator just at the end of the story, when we see that the only reason for all described events is Oedipus himself. Thus, the riddle was the instrument of destiny but it became the answer. The riddle went like this: "What goes on four feet in the morning, two feet at noon, and three feet in the evening?" This riddle was about the change of movement, and the answer is obvious in the moment, when all actions are turned around: Oedipus from persecutor becomes a criminal, Jocasta from wife changes into mother; polis exiles its king and Oedipus' power turns into his shame.

Sphinx' riddle is of that sort, which can be answered only after the end. It is deferred riddle. Such riddles are not rare. For example, the same sort of riddle appears in Bunin's novel "Easy breathing".¹ I want to say that we have to think again after the story's end to catch the meaning of these deferred details.

Also, Jocasta's brooch belongs to that sort of detail. In the text we can read (Sophocles 2005: 1270):

*When Oedipus saw her,
with a dreadful groan he took her body out
of the noose in which she hung, and then,
when the poor woman was lying on the ground -
what happened next was a horrific sight - from
her clothes he ripped the golden brooches she
wore as ornaments, raised them high,
and drove them deep into his eyeballs,
crying as he did so: "You will no longer
see all those atrocious things I suffered,
the dreadful things I did!*

¹ Cp. two readings of this Bunin's novel (Коровин 2003: 77; Выготский 1998: 198). In both we will find an additional element, which is not present in the novel: Korovin reveals the figure of the narrator, whereas Vygotsky — the breath of the novel, which produces the changes in reader's breathing, while s/he is immersing into the reading process. But in both interpretations, Bunin's novel is introduced to us as a detective story, where the main character, "the criminal" cannot be shown directly, this narrator/breathing is just a metaphor without paraphrase.

Brooch at a shoulder of Greek woman is not just the decoration or an estate's sign. Her dress is held together by this one thing. Woman's dress is what endows you with an image of beauty. Actually, brooch creates King's wife image, it creates the political status of Oedipus. And now it is not only the sign of shame and exile, but it also deprives the vision, the possibility of any image. Now we can find the brooch among these three elements: peripeteia, recognition and pathos. In this way we describe the consciousness itself. Jocasta's brooch, when it marks the completed tragic narrative, becomes the symbol of consciousness, which has the power to change the world, to create the destiny and to invoke passions. And now, we can repeat our question: why does Oedipus use Jocasta's brooch to put out his eyes? Because previously it forced him to watch deferred images and things.

Well, when we describe the brooch, we describe consciousness. The same goes for memory: we look at a thread on a finger, but it reminds us of something important. As we can see memory in the tread, we can grasp the flash of consciousness in the brooch. We have already noticed that ancient Greek theatre is the only place where one can see the destiny – not their own destiny, it is merely the destiny of a character, but one can see: it exists. Destiny is the possibility, or even the promise of the possibility of union of all the events of our life. One can find the same point of unity in different religions, thus, in the Christianity there is the myth of the Last Judgment. Every event, everything will come together at Doomsday. This is just a promise, not a threat.

Tragedy brings back the memory of deferred things. Tragedy is like a myth, it talks about the same, but it does not reveal the structure of the universe, of its time, or of its space. It demonstrates the structure of this going around. And what is ritual for a myth, these are deferred things for a tragedy.

A. Akhutin describes this going round, or whirling, as *Amechania* (Ахутин 2005: 162), the impossibility to do anything in a state when you have to act immediately, right now. In Aeschylus' tragedy "Suppliants" there is an episode of Pelasgus' reflection. *Pelasgus*, the king of the city of Argos is asked for protection by the fifty daughters of *Danaus*. They are being pursued by their cousins, who intend to marry them. To protect the girls means to condemn the city to enter the war with a powerful enemy. And if *Pelasgus* refuses *Danaides'* request, then great Injustice will occur, because Zeus patronizes the Suppliants. Similar situation can be found in other Aeschylus tragedies: *Aulidus*, *Seven against Thebes*.

The point of *Amechania* is impassable. Situations always return to this point, and even decisions cannot resolve it. There are no laws in *Amechania*, gods cannot resolve it, and only a mortal human being can make a decision, which is wittingly incorrect. In *Amechania* a tragic action, that is consciousness, shows itself. Consciousness can turn the world around, but consciousness is not the progress of the world: no matter the decisions of the hero, *Amechania* will come back again and again.

Amechania is a litigation (law competition), but not for justice, it is a litigation to be itself. Human being is mortal, that is why a human is able to accept this call of litigation. And because he can endure this litigation, he does not have his own place in Space. Ten hundred years later Pico della Mirandola will repeat this: a human has his own dignity not because he has a predefined place in the universe, on the contrary, he is provided by the highest dignity because he can choose what kind of being he is. Man is able to establish policies, because he does not belong to any concrete policy.

The place of tragic *Amechania* is impassable because two different orders come together at this point: orders have their own justice, both have their own good, and neither one is better than the other. That's the consciousness. Tragedy and *Amechania* are compulsion to thinking. In *Amechania* all deferred things come together and litigate to understand their own order.

And one more derivation. In St. Augustine's "Confession", in the tenth book, we can find the thesis that the beginning of memory is the special kind of oblivion. There is something in the memory nobody can forget: their own name, or the habit of breathing, or the will to truth. And there are things we cannot remember properly: the happy life, God. Everybody knows what happy life is (*vita beata*), but one goes to war, another does not and both strive for happiness. They strive to it, because they remember it. This is the first type of oblivion, when I have forgotten something, but I remember that I knew it. And there is another type, when we forget something and forget that we once knew it. This type of oblivion has no obligations. The man of the second type of oblivion does not seek for happiness, he lives anyhow, he is dutiful, he is concerned about the quality of his life, but does not have his own preferences. Augustine considers what is acceptable in Church life and what is not. And his decision depends on mnemonic potency of such elements: while one has the power of memory, the other one is empty and has no such mnemonic power. Empty here means that some elements cannot show that a human being is living between worlds. To have the memory of *vita beata* is the art of staying on the edge, or in separate line between worlds. As Augustine say it (Saint Augustine 2012: 10.40.65):

"And sometimes Thou admittest me to an affection, very unusual, in my inmost soul; rising to a strange sweetness, which if it were perfect-ed in me, I know not what in it would not belong to the life to come. But through my miserable encumbrances I sink down again into these lower things, and am swept back by former custom, and am held, and greatly weep, but am greatly held. So much doth the burden of a bad custom weigh us down. Here I can stay, but would not; there I would, but cannot; both ways, miserable."

Memory is duration of the right time, of the edge time. And we know about two powerful kinds of duration: revenge and forgiveness. Revenge is the sharpest instrument of memory. But revenge is an improper mode of memory, because revenge cannot remember the aim of memory, it cannot revive the edge time, it rather retains us in the same place of the previous world.

Thus both images of an ancient world: Winckelmann's "eternal order" and Nietzsche's joy of Chaos, misinterpret the phenomena of the tragedy, which is the consciousness. Consciousness is opened in tragedy, but it does not finish with it. Human being is engaged in the litigation of Being. And the only form of proper memory in the litigation is forgiveness. The latter is the special work: you cannot recognize in the other the same rights as for yourselves; otherwise there would be nothing to forgive. But there is the chance of forgiveness: the right to Amechania. Antimaidan's (that is the demonstration organized by Kremlin power in several Russian cities) thesis was: "never forget, never forgive". That is the claim for political action and the claim for creating a political myth. But the point is not to create myths, the point is to return it to its source, to Amechania, to memory and forgiveness.

REFERENCES:

1. SAINT AUGUSTINE. 2012. *The Confessions*. Translated by E. B. Pusey. Rush Springs: RDMc Publishing.
2. SOPHOCLES. 2007. *Oedipus the King*. Translated by Ian Johnston. Arlington: Richer Resources Publications.
3. АХУТИН, А. В. 2005. *Поворотные времена*. Санкт-Петербург: Наука.
4. ВЫГОТСКИЙ, Л. С. 1998. *Психология искусства*. Ростов-на-Дону: Феникс.
5. КОРОВИН, Сергей. 2003. *Прощание с телом*. Санкт-Петербург: Лимбус Пресс.

IGRA, RAD, DOKOLICA I KAPITALIZAM U SLOŽENIM POSTINDUSTRIJSKIM DRUŠTVIMA: LIMINOIDNE IZVEDBE ZABAVE I UŽITKA NA PRIMJERU OLIMPIJSKIH IGARA

Irena Boćkai

UVOD

Richard Schechner, rodonačelnik izvedbenih studija, govoreći o izvedbi, tvrdi da se ona odnosi na široki spektar ili kontinuum akcija – rituala, igre, sportova, popularnih zabava, izvođačkih umjetnosti (kazalište, ples, glazba) i svakodnevnih izvedbi, kao i na izvođenja socijalnih, profesionalnih, rodnih, rasnih i klasnih uloga, liječenja (od šamanizma do kirurgije) i raznih reprezentacija i konstrukcija akcija u medijima i na internetu (usp. Schechner 2006:2). Bilo koje izvođenje koje se sastoji od fokusiranih, jasno označenih i društveno ograničenih oblika ponašanja, koja su posebno namijenjena za pokazivanje, može se nazvati kulturalnom izvedbom. U širokom spektru kulturalnoga izvođenja, ponekad se ne mogu podvući jasne granice između svakodnevnog života i obiteljskih ili društvenih uloga, religioznih ili ritualnih uloga ili kulturalnih izvedbi velikih društvenih rituala, a koji su još više umnoženi i uvećani u doba globalizacije i u medijskom društvu, kao što su, npr. otvaranje Olimpijskih igara, predsjednički nastupi, državničke sahrane, emisije serijala tipa *Big Brother* i sl. Stoga teorija izvedbe i izvedbeni studiji nisu fokusirani na umjetničku izvedbu i na auru, već su oni istraživačka paradigma koja nudi modele i metodologije istraživanja koje se, izmještene iz područja umjetnosti, mogu primijeniti na specifične kulturalne prakse od svakodnevnoga života do sfere makro politike iz političkoga spektakla, od sfere umjetnosti do sfere sporta (usp. Jovičević i Vujanović 2007:29). Mnoge izvedbe ne pripadaju samo jednoj kategoriji u Schechnerovu kontinuumu. Tako su i Olimpijske igre istovremeno sportska manifestacija, ali i veliki društveni ritual i medijski događaj.

Olimpijske igre uspostavljene su kao paradigma nove performativne kulture u kojima se utemeljuje novi kocept tjelesnosti i izvedbenosti, što donosi bitan pomak u shvaćanju performativne kulture na prijelazu stoljeća. Ta je nova antropologija premostila provaliju između elitne tekstualne i popularne izvedbene kulture. Prema E. Fischer-Lichte, nova performativna kultura uspostavila se kroz rekonceptualizaciju rituala i teatra, a ta je izvedbena kultura postala temelj za suvremena društva postindustrijskoga kapitalizma (2005).

SUVREMENE IZVEDBE ZABAVE I UŽITKA

Suvremene izvedbe zabave i užitka dio su društva spektakla koji je glavni proizvod današnjega društva. Prema Guyu Debordu, u društvu spektakla život se jednostavno predstavlja kao ogromna akumulacija prizora. Slike svih aspekata života stapaju se u medijski tok stvari, u novo jedinstvo svijeta, u kojemu se sva životna iskustva vezuju uz robu ili posjedovanje, stvarajući tako civilizaciju slike koja uvijek upućuje na neku sljedeću sliku. Totalitet je spektakla istovremeno medijalizacija, ali i teatralizacija svih aspekata života. Spektakl ne može biti shvaćen kao puka vizualna obmana koju stvaraju masovni mediji. To je pogled na svijet koji se materijalizirao. Ali za takvo nešto potrebna je definicija građanina kao gledaoca, odnosno, kako ga Debord definira, kao *Homo Spectator*, koja u medijskom društvu postaje sve plauzibilnija (usp. Debord 1999:9–14). U kontekstu suvremene antropologije izvedbe tako već možemo govoriti i o posthumanim izvedbama koje posredstvom tehnologije otvaraju neke nove prostore i stvaraju uvjete za neke nove mogućnosti u proizvodnji i konzumiranju izvedaba (usp. Lukić 2013:347–349).

U suvremene izvedbe zabave i užitka uklapaju se i sportske izvedbe Olimpijskih igara u čijem je temelju slavljenje tijela, upornosti, snage i moći, a vrijednosti su to Debordova “društva spektakla” i neoliberalnog kapitalizma gdje kultura postaje običnom robom, kao i svaki drugi proizvod, a spektakl postaje svojevrsna zamjena za sam život. Upravo zato Olimpijske igre imaju i svoje drugo lice koje uključuje obrednu dimenziju. Struktura obreda prijelaza i mitski karakter približava tako spektakl Olimpijskih igara ritualu. Erika Fischer-Lichte u poglavlju *Reinventing ritual. The Olympic Games* (2005), u svojoj knjizi *Theatre, Sacrifice, Ritual* (2005), piše o ponovnom otkrivanju i oživljavanju drevnih grčkih Olimpijskih igara koje su u svojem modernom obliku prvi puta ponovno otvorene 1896. godine na inicijativu francuskoga baruna Pierrea de Coubertina. Kako je devetnaesto stoljeće bilo obilježeno velikim zanimanjem za drevnu grčku kulturu, uporište svih znanstvenih istraživanja i ekspedicija bilo je sadržano u tekstu pa su upravo tekstovi vodili ka spomenicima, a iskopavanja su bila posljedica proučavanja tekstova. Takav slučaj vezan je i uz arheološku ekspediciju na Olimpiju koja je bila posljedica proučavanja tekstova o *agones olympikoi*. Tada britanski i francuski arheolozi počinju iskopavati Olimpiju i dijelove Zeusova hrama, a ta su iskopavanja tada otkrila materijalnu kulturu drevne Grčke. Coubertin je sanjao o oživljavanju performativne kulture sadržane u grčkom ritualu i utjelovljenim izvedbama *agones olympikoi* te je spojio ritual i kazalište i tako uspio u stvaranju nove vrste kulturalne izvedbe koja preživljava do današnjih dana. Ta Coubertinova fuzija nametnula se kao potreba za izlaskom iz kulturne i socijalne krize koja je zahvatila građanstvo krajem 19. stoljeća pa oživljavanje Olimpijskih igara dolazi kao odgovor na tu krizu. Coubertin je osjetio da postoji potreba za novom religijom sporta i mišića, koja je uspostavljena rekonceptualizacijom rituala i teatra. Povratak ritualu i obnova drevnoga grčkoga mita značila je ponovno otkrivanje njegove potentne moći (usp. Fischer-Lichte 2005:69–86).

TEKSTUALNA I PERFORMATIVNA KULTURA

Krajem 19. i početkom 20. stoljeća dolazi do obnavljanja performativne kulture koja je u tekstocentričnoj zapadnjačkoj svijesti značila nešto pejorativno i bila shvaćena aksiološki negativno, kao niska i manje vrijedna, dok je tekstualna kultura uvijek značila nešto visoko i poželjno. Iz te aksiologije i “taksonomijskoga mišljenja” (Foucault) potječe i stroga podjela na jednostavne i složene umjetničke oblike. Snažno ugrađeno i kroz vijekove trenirano i formirano uvjerenje o striktnoj podjeli na um i tijelo, racionalno i iracionalno, intelektualno i tjelesno, utemeljeno je na dugovjekoj podjeli na tijelo kao nešto niže, prosto i nedostojno, a duh, um i intelekt kao nešto uzvišeno i vrijedno.

Erika Fischer-Lichte piše o tom dualizmu i distinkciji između teksta i izvedbe, uma i tijela, racionalnog i iracionalnog, tjelesnog i duhovnog kod pojedinca i društva te navodi kako 20. stoljeće donosi bitne promjene u shvaćanju toga dihotomijskoga obrasca pa se težište sve više pomiče na ovo drugo. Krajem 19. stoljeća europska kultura smatra se tekstualnom kulturom. Ideja izvedbene kulture shvaćena je kao primitivna i egzotična, iako kulturalne izvedbe postoje oduvijek, i nakon izuma tiskarskoga stroja. To su izvedbe u kojima sudjeluje i elita, a odnose se na vjenčanja, sprovode, razne festivale, sajmove, vjerska okupljanja. Također se razvijaju i nove vrste izvedaba kao što su cirkus, striptiz, kolonijalne izložbe, ali u njima redovito sudjeluje utjelovljeni Drugi. U tim novim izvedbenim žanrovima, u kojima sudjeluju akrobati, žene, “primitivni” narodi, izvođačeva je uloga inferiorna upravo zbog svoje definiranosti tijelom, a ne umom. U izvedbi strip-tiza žena ima status negovorenoga subjekta i definirana je svojim tijelom, a kolonijalne su izložbe tek demonstracija inferiornosti “neciviliziranoga” Drugoga. To je njihovo izvođačko, kolonijalno tijelo, bilo shvaćeno pejorativno i manje vrijedno. Nasuprot tomu, europski je muški individuum uvi-

jek i bez ostatka definiran mahom umom. On je superiorni “umni” promatrač inferiornoga “tjelesnoga” predstavljajača.

Slika o sebi europskih muškaraca srednje klase definirana je stoga tekstom, a ne utjelovljenom izvedbom. Iako se čini da su tekst i izvedba ekstremni opoziti, Fischer-Lichte ističe kako moderna europska kultura nikada nije, međutim, bila monolitna, jer su uvijek postojale obje tendencije, s tim da su neka razdoblja više izvedbena, performativna za razliku od drugih, a na prijelazu iz 19. u 20. stoljeće evidentno je kako se fokus i težište sve više s teksta pomiče na izvedbu (usp. Fischer-Lichte 2005:17–45).

Takvo negativno shvaćanje izvedbenoga koje uključuje tjelesno, te performativne kulture uopće, proizlazilo je iz negiranja srednje klase prema bilo kakvim oblicima narodne, popularne kulture i pučkoga rituala, dakle prema svemu onomu što Bahtin objedinjuje pod pojmom *karnevalsknoga* koje za njega predstavlja duboko pozitivno načelo (usp. Bahtin 1978). Peter Stallybrass i Allon White u svojoj knjizi *The Politics and Poetics of Transgression* (1986), u poglavlju *Bourgeois Hysteria and the Carnavalesque* (1986), iznose činjenice o tom odnosu srednje klase prema *karnevalskom*, koja je potiskivala bilo što vezano uz tijelo te pokušala istisnuti bilo kakve izvedbe koje uključuju tjelesno – karnevale, razne sajmove, pučke zabave. S druge strane, suvremena je književna kritika, na tragu Bahtina, pronašla mnoštvo *karnevalskih* elemenata u tradicionalnoj, ali i modernoj književnosti. Međutim, karneval nikada nije jednostavno nestao, nego se samo premjestio u buržujske diskurse poput umjetnosti ili psihoanalize, a njihovo ih je naivno empirijsko stajalište dovelo do jednostavnoga nestanka, eliminacije *karnevalsknoga*. Stallybrass i White navode kako su barem četiri različita procesa uključena u njegov prividan raspad, a to su fragmentacija, marginalizacija, sublimacija, potiskivanje (usp. Stallybrass i White 1986:183).

To samo dokazuje kako su performativna kultura i ritual toliko svojstveni čovjeku pa bilo kakve negacije, zabrane ili restrikcije mogu imati ozbiljne posljedice, kako za pojedinca tako i za cjelokupnu društvenu zajednicu. Također, u suvremenoj drami i kazalištu dolazi do promjene paradigme, gdje dramsko biva zamijenjeno postdramskom poetikom (usp. Lehmann 2004), a čiji je začetak naznačen još u povijesnim avangardama koje čine odklon od tradicionalnog poimanja umjetnosti, napadajući malograđansku estetiku umjetnosti i građanskoga teatra koji je centriran u govoru, do suvremenih izvedbenih umjetničkih praksi gdje je “ja je prije svega tjelesno” (Zuppa 2004:96), a “upravo je ljudsko telo prostor u kojem se događa dobar dio komada Nove drame” (Lazin 2007:107). “Pomak u, do tada rubno i nevažno tijelo, za razliku od dotadašnjeg centriranja u govor i tekst, otvorio je neiscrpne krajolike nove scenske realnosti. Jer, radilo se o tijelu, tom najtvornijem, najmaterijalnijem, najrealnijem i najprimarnijem prisustvu na sceni i o pokretu, prvotno životnom i kazališnom izražajnom sredstvu” (Blažević/Boban 2007:153). Tjelesni *gestus* i utjelovljene izvedbe pretpostavljaju tako totalni čin, čak i okrutnost prema tijelu na tragu Artudova shvaćanja kazališta (usp. Artaud 2000). Slično bi se moglo konstatirati i za Olimpijske igre koje imaju strukturu obreda prijelaza i u čijem je temelju performativna kultura kojoj je u fokusu atletsko tijelo i pomicanje granica i mogućnosti toga tijela, što uključuje rigorozne treninge i mnoga žrtvovanja i odricanja.

U ovom je kontekstu bitno proučiti i fenomen igre. Naime, iako karneval jest subverzivan, on podriiva postojeći poredak – upitna je njegova liminalnost. Kako navodi Renate Lachmann, on je ideologijski jer se nakon perioda trajanja karnevala sve vraća na staro i nema sankcija (usp. Lachmann 1987). Nema izlaza iz okvira – uređene povorke ne predstavljaju opasnost zato što su kontrolirane. Tako Schechner čini razliku između karnevalskih svečanosti, revolucionarnih pokreta i prosvjeda. Karnevali ne uvjetuju promjenu, dok revolucije, pokreti, mogu donijeti neke promjene u društvu. Naime, upravo se tu se događa društvena drama nakon koje slijedi promjena (usp. Schechner 1995:45–92).

Također, fenomen igre, ludičkog, smatra se bezopasnim, međutim, upravo je igra subverzivna jer je slobodna i nesvrhovita. Želeći rasvijetliti fenomen igre u ljudskom životu, mnogi su se filozofi, povjesničari, antropolozi, književni teoretičari i drugi stručnjaci bavili njime, svjedočeći i sami osebujnost pojave, kako na temelju vlastita društvenopovijesna trenutka tako i na temelju ranijih, uglavnom pisanih izvora. Ključna knjiga 20. stoljeća koja tematizira navedenu problematiku je *Homo ludens, O podrijetlu kulture u igri* (1937) Johana Huizinge kojom autor dovodi u specifičan suodnos pojam igre i pojam kulture, promatrajući igru kao vitalnu društvenu funkciju, kao slobodnu igru duha koja je temelj svake kulture, dok Roger Caillois u *Igre i ljudi* (1961) smješta igru u temelj povijesnog razvoja civilizacije. Pozivajući se na uglednog profesora Huizingu, koji je objavio svoje poznato djelo o kulturi i igri, Roger Callois smatra kulturu, u njezinim prvobitnim fazama, oblikom igre. Kultura se kroz igru rađa, zato što je igra sama po sebi stvaralački impuls, sloboda, mašta i disciplina. Kulturni značaj igara i mogućnost da ih se uopće razumije, odnosno, da se razumije čiji su one izraz, otkriva vrijednost i stil svakog društva (usp. Callois 1979).

Govoreći o igri, Sonja Briski Uzelac ističe da je u njoj "skrivena bit najslobodnijeg, najrizičnijeg pa i najuzvišenijeg postojanja, te je već sam umjetnički čin vršenje slobode; što se potvrđuje u njegovoj suprotstavljenosti stvarnosti strukturiranjem sebe kao autonomnog duhovnog i jezičnog gesta, gotovo s fizičkom slobodom tranzita" (Briski Uzelec 1996:89). Drugim riječima, slobodna, nesvrhovita djelatnost čovjekova duha ključno je mjesto koje nam omogućuje da na igru gledamo kao na ontološki temelj umjetnosti, a na svaki umjetnički čin, u svojoj najširoj dimenziji, kao na ludički (ibid. 1996:86).

OLIMPIJSKE IGRE KAO OBREDI PRIJELAZA

Drevne grčke Olimpijske igre bile su sastavni dio religije, a izvodile su se kao dio Zeusova kulta. Kako objašnjava Fischer-Lichte, sveti centar Olimpije bio je Zeusov oltar posut pepelom na kojemu su se nalazili ostaci žrtvovanih životinja koji se nisu sakupljali, a prekrivali su se blatom. Meso izloženo na oltaru spremalo se u kaležu na tronošću iznad vatre. Stadion je sačinjavala staza za samo jednu glavnu utrku koja je vodila do oltara, a pobjednik utrke imao bi čast zapaliti vatru u kaležu na oltaru. Utrka se održavala, s jedne strane, između žrtvovanja i molitve te, s druge strane, između paljenja vatre za bogove i žrtvovanoga obroka za smrtnike. Sportaši su morali doći na Olimpiju nekoliko tjedana prije otvaranja, nakon čega su ulazili u svojevrsnu karantenu, koja je podrazumijevala posebna pravila ponašanja – odricanje od spolnih odnosa i posebnu dijetu koja je uključivala tek sir i smokve. Olimpijske igre izvodile su se kao obredi prijelaza, kao rituali inicijacije, u kojima se uspostavljala veza između žrtve i agona (usp. Fischer-Lichte 2005:69–86). Jane Ellen Harrison i kembridžski ritualisti podrijetlo Olimpijskih igara nalaze u ritualu *eniautos daimon* koji se izvodi kao ritual smrti i ponovnoga rođenja, a obuhvaća natjecanje stare i nove godine. Pobjednik utrke postaje novi godišnji *daimon*, duhovni bog nove godine. Osim Olimpijskih igara, u tom ritualu sadržano je i podrijetlo kazališta. I jedno i drugo, prema Harrisonovoj, jesu *dromenon* ili nešto ponovno učinjeno (Harrison 1912:212–260).

Moderne Olimpijske igre ponovno su utemeljene kao religija koja bi učvrstila olabavljene veze između modernih europskih individualaca i povratila osjećaj pripadanja zajednici te time omogućila ponovnu reintegraciju pojedinca u društvo. U Olimpijskim je igrama sadržan kult mladosti, energije, vježbe, slavljenja tijela i postignuća, u čijem je temelju umjesto teksta izvedba. Olimpijske igre održavaju se periodično, svake četiri godine, dakle traju u ograničenom vremenskom razdoblju i izvode se u posebno obilježenom prostoru. Umjesto linearnoga, imaju ciklički ustroj, stoga umjesto progressa impliciraju komemorativni, ponovljeni čin. Izvedba Olimpijskih igara okuplja univerzalnu zajednicu sportaša i publike iz različitih zemalja koji trebaju slijediti

određena pravila, a podvrgnuti su strogoj disciplini. U izvedbi Olimpijskih igara ogledaju se dva lica sporta – može se iščitati njihov ambivalentni karakter, dihotomija i paradoks. S jedne strane, na Olimpijadi se slavi kult energije, mladost, ljepota, snaga, uspjeh, volja, izdržljivost, glorifikacija slobode, razvija se svijest o sebi i natjecateljski duh, a sve su to vrijednosti industrijskih kapitalističkih društava. Također, sport oblikuje i afirmira modernoga individualca. S druge pak strane, taj isti sport dopušta strast, emocije, želje tijela, dakle sve ono što je potisnuto u modernom svijetu rada sada se može izbaciti – u tom ograničenom vremenu i prostoru i po strogo određenim pravilima (usp. Fischer-Lichte 2005:69–86).

Za osnivanje modernih Olimpijskih igara Coubertin je bio inspiriran Wagnerovim festivalom i njegovim Gesamtkunstwerkom koji predstavlja totalni umjetnički čin. Dok Wagner uvodi elemente religije u umjetnosti, Coubertine spaja religiju i sport. Ta je nova religija sporta i mišića utemeljena kao spas od bolesti moderne civilizacije. Olimpijske igre zadobivaju tako festivalski karakter, a donose spoj rituala i teatra. Coubertinova je zamisao bila u ceremoniji otvaranja spojiti sve umjetnosti zajedno, što je nazivao euritmijom igara, u kojoj dominira izvedbeni aspekt, performativno, tjelesno i emocionalno iskustvo. Coubertine je Olimpijske igre shvaćao kao proljeće čovjekovo, kao inicijaciju dječaka u zajednicu odraslih muškaraca, fazu u kojoj mladi prelaze u odrasle muške individualce, što upućuje na Frazera (godišnji duh) i kembridžske ritualiste (*eniautos daimon*) (ibid. 2005:69–86).

Olimpijske igre imaju strukturu obreda prijelaza. Tri stadija koja uključuju ceremoniju otvaranja, samo natjecanje i ceremonija zatvaranja, odgovaraju Van Gennepovim trima obrednim fazama, a to su rastajanje, prijelaz i sastajanje (usp. Van Gennep 1960:5–14). Po uzoru na Van Gennepa, V. Turner piše da se u prvoj fazi razdvaja sveti prostor i vrijeme od profanoga ili svjetovnoga prostora i vremena i stvara se kulturni prostor određen kao izvan vremena, a podrazumijeva simboličko ponašanje i odvajanje obrednih subjekata od njihova prijašnjega društvenog statusa. U fazi prijelaza, koju označava margina ili limen (prag) po van Gennepu, obredna lica prolaze kroz razdoblje i prostor ambigvitnosti, neku vrstu društvenoga limba koji ima nekoliko atributa – prethodnih ili skorašnjih društvenih statusa ili kulturnih stanja. To je granična, liminalna faza. Skupljanje ili sastajanje sadrži simboličke fenomene i radnje što predstavljaju povratak lica u njihov nov, razmjerno čvrst, povoljan položaj u cjelokupnom društvu (usp. Turner 1989:44–45).

Erika Fischer-Lichte piše povijest drame kroz povijest identiteta za koje su značajna određena prekoračenja. Ta su prekoračenja povezana sa simbolički bogatim iskustvom tranzicije i transgresije. To iskustvo prekoračenja i prijelaza granica, koje se dijeli u tri faze, Turner je nazvao liminalnošću. Parafrazirajući Turnera, Fischer-Lichte o trima fazama navodi da se u prvoj fazi odvajanja oni koji se podvrgnuti transformaciji izdvajaju iz svakodnevnoga života i otuđuju se od socijalne sredine. U fazi prijelaza ili transformacije, u liminalnoj fazi, oni koji su podvrgnuti transformaciji premješteni su u položaj koji je između svih mogućih položaja i koji im omogućuje potpuno nova, djelomice uznemirujuća iskustva, dopuštajući im da pokusno preuzmu svoj novi identitet. U trećoj fazi inkorporacije na taj način transformirane osobe ponosno se integriraju u društvo te se prihvaćaju i izriječom potvrđuju s obzirom na svoj novi identitet (usp. Fischer-Lichte 2010:15).

Turner naznačuje kako ta granična faza između ostavljanja jednoga mjesta i odlaska u drugo znači fizičko odvajanje obrednih subjekata od ostaloga društva. Tu djeluju prepoznatljivi obredni simboli – tipovi obezličjenja i tipovi ambigvitnosti i paradoksa, a obredni su subjekti prikazani kao tamni i nevidljivi. Oduzeta su im imena i odjeća te su prisiljeni na jedenje ili nejedenje određene hrane, a sve to ukazuje na liminalni položaj u kojem se napuštaju i razaraju znakovi preliminalnoga statusa. U sredini prijelaza obredni subjekti potisnuti su u jednoobraznost, strukturalnu nevidljivost i anonimnost koliko god je to moguće, a za nadoknadu dobivaju posebnu vrstu slobode (usp. Turner 1989:4–50).

Fischer-Lichte navodi kako je Coubertin osmislio čitavu ceremoniju gdje je u prvom planu bio ideal atletskog tijela po uzoru na grčke skulpture. Prve Olimpijske igre održale su se 1896. godine u Ateni na drevnom stadionu izgrađenom od ostataka stare Olimpije. U ceremoniji otvaranje održana je procesija sportaša u nacionalnim formacijama koji su nosili zastave. Svjetovno područje tako je prisvojeno i pretvoreno u sveto poprište, posvećeno mjesto. Simboličko puštanje golubice i njezin let, s jedne strane, simbolizirao je Duha svetoga, dok je, s druge strane, to bio čin međukulturalne komunikacije, solidarnosti, otvorenosti i razumijevanja. Procesija sportaša djelovala je kao kršćanska procesija u vrijeme blagdana, a zbor je djelovao kao crkveni. U Antwerpenu 1920. godine uvedena je i olimpijska zastava s pet kontinenata, što upućuje na nacije ujedinjenje pod idejom Olimpijskih igara, a uvrštena je i olimpijska himna te olimpijska prisega koja ima funkciju obreda pročišćavanja sportaša od korumpiranoga svijeta ekonomije i uspostave sportskoga duha. Sama prisega jest performativni čin i ima auru svetosti čime se stvara kvazireligiozni osjećaj. Godine 1928. Olimpijada je održana u Amsterdamu, a 1932. u Los Angelesu gdje su u ceremoniji otvaranja izvedene scene iz povijesti SAD-a, a taj je prikaz označio pomak ka više zabavnom, festivalskom elementu. U Berlinu 1936. godine održale su se posljednje Olimpijske igre pod Coubertinovom paskom. Tada je po prvi puta olimpijski plamen bio upaljen u drevnoj Olimpiji, a s tim istim plamenom sportašica je utrčala u stadion. Zapaljena vatra u posvećenoj posudi bila je slična onoj u kojoj se pripremalo žrtvovano jelo, što je simboliziralo vezu između drevne Olimpije i Njemačke. Koreografija nastala u režiji Leni Riefenstahl imala je, međutim, i negativne nacističke konotacije (usp. Fischer-Lichte 2005:69–86). Kasnije se u ceremonije otvaranja Olimpijskih igara sve više ugrađuju festivalski, zabavni elementi, dok su u početku prevladavali više obredni simboli. To je u skladu sa sve većom popularizacijom i spektakularizacijom svijeta jer je upravo spektakl glavni proizvod današnjega društva.

LIMINALNO I LIMINOIDNO U SUVREMENIM IZVEDBAMA ZABAVE I UŽITKA

Liminoidne pojave jesu zabave, različite kulturne predstave u industrijskim društvima u kojima je dokolica oštro odvojena od sfere rada. Turner ističe kako simboli *rites de passage* postoje jedino unutar razmjerno postojanih, cikličkih i repetitivnih sustava, a tim vrstama sustava najbolje pristaje izraz liminalnost. Temeljne razlike između predindustrijskih i industrijskih društava sadržane su u odnosu rada, igre i dokolice. Naime, u plemenskim su se društvima obred, a donekle i mit, smatrali poslom, a postojala je podjela na sveti i svjetovni rad. U obje svoje dimenzije je taj rad sadržavao element igre. Dokolica je proizvod industrijskih društava. Liminoidno slično liminalnom, ali oni nisu istovjetni jer liminalno pripada antistrukturalnoj domeni. Industrijske dokolice naprasno su odvojene od vremena rada, a moderna je industrija stvorila oštru podjelu na rad i dokolicu i zahvatila sve simboličke žanrove. Dokolica pretpostavlja rad, ona je neradna, proturadna faza u životu osobe koja radi. Neki od zabavnih žanrova povijesno su vezani uz ritual, na primjer grčka tragedija i japansko Noh kazalište imaju ponešto od svete ozbiljnosti, pa i strukturu *rites de passage*. Međutim, ključne razlike razdvajaju strukturu, funkciju, stil i simbologiju liminalnoga u plemenskom i poljodjelskom mitu i ritualu od onoga što Turner naziva liminoidnim žanrovima dokolice i simboličkim oblicima i radnjama u složenim industrijskim društvima (usp. Turner 1989:54–82).

Razlike između liminalnoga i liminoidnoga ogledaju se u temeljnim razlikama između obreda i kulturnih predstava. Naime, obred ima status obveze pa u njemu svi sudjeluju, a kulturne predstave i ceremonije žanrovi su dokoličarske zabave, a ne obvezatni obred pa je u liminoidnim žanrovima naglasak na pojedincu. Bitne odrednice obreda po Turneru jesu antistruktura, liminalnost i *communitas*. U tim liminalnim situacijama anti-struktura i spontanost i neposrednost zajedništva rijetko može potrajati duže jer se ubrzo razvija (zaštitna, društvena) struktura u kojoj

se slobodni odnosi među pojedincima pretvaraju u normirane odnose društvenih osoba. Dokolica stvara mogućnost za mnoštvo liminoidnih žanrova književnosti, kazališta, sporta, koji se ne drže antistrukturom prema normativnoj strukturi. Liminalni fenomeni dominiraju u plemenskim i ranim ratarskim društvima, a liminoidni u društvima s organskom solidarnošću, u kojima postoje ugovorni odnosi. Liminalni su fenomeni kolektivni i bitan su dio cjelokupnoga društvenog procesa; imaju značenje za cijelu grupu i nastoje u potpunosti pridonijeti, čak i kad su naizgled protivni, djelovanju društvene strukture. Liminoidni su fenomeni, naprotiv, pojedinačni, usprkos kolektivnim, masovnim učincima. Oni teže samosvojnosti i često su dijelovi društvene kritike ili čak revolucionarnih manifesta, a prikazuju nedjelotvornost glavnih ekonomskih i političkih struktura i organizacija. Liminoidno je tako nalik robi; ono i jest roba koja se izabire i kupuje, a liminalno zahtijeva odanost grupi. Liminalno traži rad, a liminoidno igru (usp. Turner 1989:84–113).

U sportskim izvedbama Olimpijskih igara moguće je dakle prepoznati strukturu obreda prijelaza. Ceremonija otvaranja Olimpijskih igara analogna je tako prvoj fazi rastajanja ili separacije iz svakodnevnoga života, samo natjecanje i pobjeda odgovara fazi transformacije (liminalna faza), a ceremonija zatvaranja označava reintegraciju u normalni poredak. Ceremonija otvaranja sadrži jaku simboliku i ima jak emocionalni utisak, čime se stvara posebna atmosfera te se postiže aura svetosti i kvazireligiozan osjećaj. Sudionici utječu jedni na druge i proživljavaju zajedničko iskustvo što odgovara Turnerovu pojmu *communitas*. To iskustvo transformira sudionike iz različitih zemalja, koje čine sportaši i publika, u zajednicu kvazireligioznoga društva. Osjećaji ih ujedinjuju i transformiraju u članove inter-nacionalne olimpijske zajednice ujedinjene pod olimpijskom zastavom. Međutim, to je privremena zajednica i ne može preživjeti nakon završetka igara. U toj utopijskoj viziji budućnosti postoje kolektivni identiteti, a heterogena masa postaje jedno. Sportaš na to pristaje zakletvom, a publika poštujući sportski duh. Taj je sportski duh, međutim, u opoziciji s pravilima i zakonima tržišta kapitala pa nakon zatvaranja olimpijska zajednica ne preživljava. To odgovara fazi transformacije ili liminalnoj fazi u obredima prijelaza, gdje nakon iskustva zajedništva slijedi vraćanje na staro, ali u promijenjenim okolnostima. U Olimpijskim igrama pobjednici ulaze u svijet velikih, dobivajući auru pobjednika te se upisuju u zajednicu najboljih. To je postignuće, osim za same sportaše, značajno i za cjelokupnu naciju koju predstavljaju sportaši. U ceremoniji zatvaranja dolazi do reintegracija te se poništava red koji je vrijedio u vrijeme festivalskih dana i ponovno se uspostavlja stari poredak. Ponavlja se procesija s početka, ali sada bez zastava. Olimpijski je plamen ugašen, a olimpijska zastava iznosi se iz stadiona. Nakon završnoga govora i himne, publika još dugo ne napušta stadion, nego okupira prostor sportaša te na taj način ulazi u obredni prostor. Za sportaše samo natjecanje znači ulazak u liminalnu fazu, dok je za publiku iskustvo više bliže liminoidnom, jer oni sudjeluju suvremenoj izvedbi zabave i užitka u kojima su uključeni svi elementi masovne kulture i potrošačkoga društva.

LIMINALNO I NORMATIVNO

Izvedba je u kontekstu izvedbenih studija shvaćena kao neka vrsta otpora u čijoj se srži nazire liminalnost. Ali i sama liminalnost može postati normom. Kao i u avangardi, liminalno je postalo normativno, upisalo se u modernitet. Izvedbena tako dijeli sudbinu avangardne umjetnosti, naime, postala je dio moderniteta. Avangarda se uspostavila kao prvo razdoblje u kojem je od presudne važnosti dehijerarhiziranje vrijednosti; očituje se to kroz izrazitu pometnju u književnim vrstama, estetizaciju stilskih sredstava i tema dotad nezamislivih u književnosti i umjetnosti općenito. "Eksperimentalni duh avangarde u službi općega umjetničkog i društvenog prevrata, čiji se aktivistički naboj počesto znao isprazniti kroz nihilističke eskapade, omogućio je stvaranje takvih "bjesomučnih" formi kakve dotadašnja povijest književnosti nije zabilježila, a na čijem iskustvu

gradi svoje strukture i suvremena umjetnost” (Slabinac 1988:42). Upravo se u toj težnji ka neprestanom eksperimentiranju i istraživanju manifestira ludistički aspekt avangarde. Variranje istih tema i motiva, pretapanje i izmjena funkcija pojedinih književnih vrsta, sinteza različitih umjetnosti, sažimanje prostora i vremena, izražavanje krajnje sažetim rečenicama s jakim zvučnim efektima, uvođenje nemotiviranog zbivanja, snažne metaforike, hiperbole, parodije, ironije, apsurdna, groteske, stvaranje potpuno novih formi – bitne su konstruktivne značajke avangarde, a upravo iz te izražene težnje prema igračkom proizlazi sav avangardni jezični ludizam.

Članak Natalije Zlydneve, *Tijelo u avangardnim igrama* (1966) razmatra motiv i recepciju tjelesnoga unutar avangardne paradigme. Zlydneva navodi da tjelesno zauzima jedno od središnjih mjesta u slici svijeta avangardnog *homo ludens* i da po načelu dodatnosti tjelesno preuzima funkciju slučajnosti, nepredvidljivosti i iracionalizma te je tako u tjelesnosti 20. stoljeća apriori utkano igračko načelo. Druga je pretpostavka igara s tijelom u avangardi – ističe Zlydneva, univerzalna paradigma 20. stoljeća, koja se sastoji u skidanju velova, obnaživanju skrivenoga. Avangardni *homo ludens* u svojim samorealizacijama operira prije svega svojim tijelom. Zlydneva navodi dvije faze igračkoga ponašanja u avangardi – ranu i kasnu. Za prvu je karakteristična ritualna igra i ritualno nadigravanje teme tjelesnoga, a za kasnu avangardu igra gubi ontološki status. Uraštanjem avangarde u totalitarnu kulturu igra sve više dobiva oblik sporta. Za klasičnu avangardu sport nije tipičan, avangardna je u načelu antisportska. Ona propovijeda duh zbližavanja dvaju polova – individualno-osobnoga i kozmički-utopijskoga, pa za sport ovdje nema mjesta. U totalitarnom društvu s njegovim duhom kolektivismom, s falokratičnošću i imperijalnom agresijom te nadmetanjem kao normom životnoga ponašanja, sport postaje organskim dijelom službene ideologije. Zlydneva navodi da je ruska avangarda ontološka, dok je totalitarna kultura demonična po definiciji, jer se oslanja na samu sebe, u sebi vidi temelj svijeta, stvara i svijetu nameće svoje bogove. Stoga je i prostor igre različit. U prvom slučaju on je čvrsto uvjetovan arhaičnim načelom, vezan je za ritual, za poganska igrališta, dok je u drugom samodovoljan. Međutim, između dvije kulture ne stoje neprobojni zidovi i zbog toga nespportska igra u avangardi i sportski duh totalitarnosti imaju niz zajedničkih obilježja. Jedna je takva zajednička karika igra s tijelom, zaključuje Zlydneva. Autorica na kraju svog članka navodi kako je urastanjem u paradigmu tridesetih godina avangardna igra gubila svoj ontološki modus. Postala je sve više vlastita igra, a ne ritual ili estetska akcija. Paradoks ruske povijesti, zaključuje Zlydneva, sastoji se u tome što je ta igra sve više izlazila iz okvira konvencionalnosti i postajala stvarnošću, jezivom poput noćne more. Ljudsko se tijelo iz objekta igračkoga ponašanja pretvaralo u objekt sadističkih mučenja i hranu za topove (usp. Zlydneva 1966:77–83).

Primjer toga kako se liminalno upisalo u normativno bile su i ovogodišnje zimske Olimpijske igre u Sočiju. Naime, u ceremoniju otvaranja uklopljena je sekvenca u kojoj je ruska revolucija prezentirana kroz avangardnu umjetnost. Taj prikaz, u kojem je dominirala crvena boja, bio je pravi konstruktivistički spektakl s letećim lokomotivama, kranovima i konstrukcijama za koje je teško definirati kojem stroju pripadaju. Ta je sekvenca ubačena kao neka vrsta spektakularizacije i apsolutne afirmacije avangardne umjetnosti. Pojava prizora iz razdoblja sovjetske avangarde, sa odstranjenim, začudnim slijedom baletno-građanske slike imaginarija, letećih kranova i lokomotiva, djelovala je začudno i publiku nikako nije mogla ostaviti ravnodušnom. Sovjetska je avangarda jedna od najimpresivnijih faza u razvoju europske kulture, koja je u svojoj inicijalnoj fazi bila normativna, naročito u sferi kazališta jer režimska je politika u ruci držala cijelu formu. Otvaranje Olimpijade djelovalo je kao cijeli niz pokreta integriranih u rusku avangardu, koja čini čitav kritički potencijal spram naših modela koncepcije s čvrstim i jasnim interesom spram društvene revolucije i kompletne inverzije društvenih odnosa, i svedeno je na puku ikonografiju integriranu u političko-kulturni spektakl za Vladimira (velikog) Putina i za cijeli kompleks korporativnih ekonomskih

interesa koji su u pozadini Olimpijskih igara. To je jasno pokazalo kako je avangardna, u međuvremenu, muzealizirana praksa potpuno integrirana u funkciju kapitala, bilo kao političkoga, sasvim konkretnoga (ovdje čak i personalizirane političke moći), a s druge strane, u sportske, i njoj srodne, industrije i tržišta. Avangardne umjetnosti nisu tako ostale marginalne, već su postale dominantne umjetničke prakse.

ZAKLJUČAK

Schechner tvrdi da je danas sve izvedba. Međutim, izvedba je u kontekstu izvedbenih studija shvaćena kao neka vrsta otpora u čijoj se srži nazire liminalnost. Upravo je McKenzie zadao udarac izvedbenim studijima upozorivši da su zanemarili činjenicu da i sama liminalnost može postati normom. Izvedbena tako dijeli sudbinu avangardne umjetnosti, naime, postala je dio moderniteta. Jon McKenzie u svojoj knjizi *Izvedi – ili snosi posljedice* (2006) iznosi spekulativnu teoriju da će izvedba u 20. i 21. stoljeću biti ono što je u 18. i 19. stoljeću bila disciplina, to jest ontopovijesna formacija moći i znanja (usp. McKenzie 2006:41). McKenzie piše o trima vrstama izvedbe – organizacijskoj, kulturalnoj i tehnološkoj koje “zajedno tvore golemo izvedbeno prizorište koje potencijalno obuhvaća područja ljudskog rada i dokolice, kao i ponašanje svih industrijskih i elektronički proizvedenih tehnologija” (McKenzie 2006:34). Za Lyotarda je izvedbenost temelj postmodernosti (usp. Lyotard 2005), a Marcuseovo načelo izvedbenosti odnosi se na režim represivnih sila koje upravljaju postindustrijskom civilizacijom, što dovodi do otuđenja i automatizacije ljudskoga rada (usp. Marcuse 1985). S obzirom na sve navedeno, nameće se zaključak kako tekstovi navedenih autora, osim što problematiziraju odnos rada i dokolice, ujedno i predviđaju postmodernu normativnost i teror izvedbe u suvremenim postindustrijskim kapitalističkim društvima.

Olimpijske igre uspostavljene su kao paradigma nove performativne kulture, a nastale su iz potreba za novom religijom koja je trebala stvoriti osjećaj zajedništva i društvo izvesti iz krize. U Olimpijskim se igrama tako utemeljuje novi koncept tjelesnosti i izvedbenosti, što donosi bitan pomak u shvaćanju performativne kulture na prijelazu stoljeća. Ta je nova antropologija premostila provaliju između elite tekstualne i popularne izvedbene kulture. Olimpijske igre pokazale su se kao uspješan model i zbog toga što se održavaju svake četiri godine – zbog svojega cikličnoga ustroja, koji pretpostavlja ponovljeni čin, preživjele su do danas. Nova performativna kultura uspostavila se kroz rekonceptualizaciju rituala i teatra, a ta je izvedbena kultura postala temelj za suvremena društva postindustrijskoga kapitalizma u kojima je sfera dokolice odvojena od sfere rada. Olimpijske igre istovremeno su sportska manifestacija, ali i veliki društveni ritual i medijski događaj. Igra je aktivnosti koja se može definirati slobodnom akcijom koju prihvaćamo kao fiktivnu, izdvojenju iz svakodnevnoga života, koja se odvija u namjerno ograničenom vremenu i prostoru, po zadanim pravilima – koja nas obuzima i sadrži suštinu agona. Međutim, čin igre pretpostavlja nezavisnost od svakoga materijalnog interesa, a u slučaju Olimpijskih igara, zbog zahtjeva društva spektakla i nemilosrdnog kapitalističkog tržišta u kojeg su utkani svi mogući oblici biopolitičke dominacije, moći i manipulacije, taj se čin izdvaja van igre i predstavlja opasni nadomjestak iste. Za razliku od Turnerovih pojmova liminalnog i liminoidnog, Jon McKenzie ističe da postindustrijska liminalnost nije ni liminalna ni liminoidna, zapravo je liminautička. Na prijelazu u 21. stoljeće citatnost diskursa i praksa prelazi elektronički prag, digitalni limen. Multimedijske komunikacijske mreže bilježe, arhiviraju i preslažu riječi, geste, izjave i ponašanja, simboličke suštave i živa tijela. Limalne i liminoidne vrste postaju kiberprostorne, nestalne, liminautičke.

1. ARTAUD, Antonin. 2000. *Kazalište i njegov dvojniki*. Zagreb: Hrvatski centar ITI-UNESCO.
2. BAHTIN, Mihail. 1978. *Stvaralaštvo Fransa Rablea: narodna kultura srednjega veka i renesanse*. Beograd: Nolit.
3. BLAŽEVIĆ, Marin. 2007. *Razgovori o novom kazalištu*, sv. 1. Zagreb – Beograd: CDU Akcija.
4. CAILLOIS, Roger. 1979. *Igre i ljudi: maska i zanos*. Beograd: Nolit.
5. DEBORD, Guy. 1999. *Društvo spektakla & komentari društvu spektakla*. Zagreb: Arkzin.
6. FISCHER-LICHTE, Erica. 2005. *Theatre, Sacrifice, Ritual. Exploring forms of political theatre*. London: Routledge.
7. FISCHER-LICHTE, Erica. 2011. *Povijest drame II: Od romantizma do danas*. Zagreb: Disput.
8. FOUCAULT, Michel. 2002. *Riječi i stvari: arheologija humanističkih znanosti*. Zagreb: Golden marketing.
9. HUIZINGA, Johan. 1992. *Homo ludens. O podrijetlu kulture u igri*. Zagreb: Naprijed
8. JOVIĆEVIĆ, Aleksandra i Ana VUJANOVIĆ. 2007. *Uvod u studije performansa*. Beograd: Fabrika knjiga.
9. LACHMANN, Renate. 1987. *Bakhtin and carnival: Culture as counter-culture*. Minneapolis: University of Minneapolis.
- LAZIN, Miloš. 2007. "Nova drama – nova gluma?". U *Govor drame – govor glume*, ur. Sava Anđelković i Boris Senker. Zagreb: Disput
10. LEHMANN, Hans-Thies. 2004. *Postdramsko kazalište*. Zagreb – Beograd: CDU Akcija.
11. LUKIĆ, Darko. 2013. *Uvod u antropologiju izvedbe. Kome treba kazalište*. Zagreb: Leykam international d.o.o.
12. LYOTARD, Jean-Francois. 2005. *Postmoderno stanje: izvještaj o znanju*. Zagreb: Ibis grafika.
13. MARCUSE, Herbert. 1985. *Eros i civilizacija: filozofsko istraživanje Freuda*. Zagreb: Naprijed.
14. MCKENZIE, Jon. 2006. *Izvedi ili snosi posljedice – od discipline do izvedbe*. Zagreb – Beograd: CDU Akcija.
15. SCHECHNER, Richard. 1995. *The Future of Ritual: Writings on Culture and Performance*. London: Routledge.
16. SCHECHNER, Richard. 2006. *Performance: An Introduction*. London: Routledge.
17. SLABINAC, Gordana. 1988. *Hrvatska književna avangarda*. Zagreb: August Cesarec.
18. UZELEC-BRISKI, Sonja. 1966. "Ludizam i umjetnost u tranzitnim vremenima". U *Ludizam: zagrebački pojmovnik kulture 20. stoljeća*, ur. Živa Benčić i Aleksandar Flaker. Zagreb: Zavod za znanost o književnosti Filozofskoga fakulteta.
19. Van GENNEP, Arnold. 1960. *Rites de passage*. London: Routledge.
20. ZLYDNEVA, Natalija. 1966. "Tijelo u avangardnim igrama". U *Ludizam: zagrebački pojmovnik kulture 20. stoljeća*, ur. Živa Benčić i Aleksandar Flaker. Zagreb: Zavod za znanost o književnosti Filozofskoga fakulteta.
21. ZUPPA, Vjeran. 2004. *Teatar kao schole – ogleđ o subjektu*. Zagreb: Antibarbarus.
22. WHITE, Allon i Peter STALLYBRASS. 1986. *The Politics and Poetics of Transgression*. Ithaca: Cornell University Press.

OAZE ESTETSKOGA AKTIVIZMA: TROKUTOV/I ANTIMUZEJ/I

Suzana Marjanić

“Poništavam ego, mišljenje, opservacije. Odlučio sam se za varijantu pustinjaka. Mene povijest umjetnosti ne zanima. Kada sam zavirio u umjetničku enciklopediju bivše Jugoslavije, shvatio sam da me je ona dokinula. Ja više ne postojim.” (Dodig Trokut 2004:212)

Svaki govor o umjetničkom aktivizmu, dakako u okrilju dominirajućega binarnoga razmišljanja, navodi dvije oprečne odrednice. Tako jedna matrica aktivističke izvedbe ponuđena je iznimnim člankom teoretičara izvedbe Alda Milohnića, koji demonstrira slovenske alterglobalističke akcije, upisujući njihovu metodologiju gestičkoga protesta i direktnih akcija u okvir performativa J. L. Austina. Naime, neologizam *artivizam* Aldo Milohnić je kreirao prema pojmu Marion Hamm *“ar/ctivism”*, koji podjednako uključuje i aktivističku i umjetničku praksu. Tu se dakako nadovezuje i strategija političke teoretičarke Chantal Mouffe koja svoj članak na temu umjetničkoga aktivizma završava sljedećim pomirljivim konstativom: *“Bila bi ozbiljna greška vjerovati da umjetnički aktivizam može sâm stati na kraj neoliberalnoj hegemoniji”* (Mouffe 2008:227). Pritom Chantal Mouffe promovira umjetnički aktivizam, aktivističko-umjetničke prakse različitih modusa, npr. od urbanih borbi poput *Reclaim the streets* u Velikoj Britaniji ili *Tute Bianche* u Italiji, kampanje *Stop advertising* u Francuskoj i *Nike Ground – Rethinking Space* u Austriji ili pak kao što navodi strategiju “korekcije identiteta” skupine *The Yes Men* koja nastupa pod različitim identitetima – npr. kao predstavnici Svjetske trgovinske organizacije, promovirajući satiru na neoliberalnu ideologiju (Mouffe 2008:226).

Drugu matricu umjetničkoga aktivizma iznosi, što se tiče domaćih prilika, riječki multimedijalni umjetnik Damir Stojnić, i to kao svojevrsnu oazu estetskoga aktivizma koji je blizak radikalnome Holmesovu stajalištu o nespojivosti umjetnosti i aktivizma ili Stojnićevim određenjem: *“Atribut ‘aktivistički/a’ jednostavno je nesretan kada ga povežemo s terminom ‘umjetnost’.* Bez volje za pretjeranom oprežnošću, iznosim mišljenje da je upravo ‘angažirana umjetnost’ najpodložnija manipulaciji” (Stojnić 2011:93). Kontekstualizirajmo navedeni Stojnićev zahtjev aktivističkom i politički usmjerenom kritikom Briana Holmesa, koji smatra da unutar sustava umjetnosti – pri čemu se zadržava na svijetu vizualne umjetnosti – unutar galerijskoga, muzejskoga sustava – istinsko političko i društveno angažirano djelovanje nije moguće te stoga svoj članak *Liar’s Poker, Representation of Politics / Politics of Representation* iz 2004. godine i započinje subverzivnom rečenicom: *“Kada ljudi govore o politici u umjetnosti, lažu.”* Na tome tragu možemo se prisjetiti i izjave Seana Cubitta, koji navodi da u našem dobu, u zapadnom društvu ne postoji izvedba koja već sama po sebi nije izraz komoditeta. U ovom slučaju komoditeta za izrazom otpora.

Negirajući, dakle, koncept “angažirane, aktivističke umjetnosti”, s obzirom na to da je upravo taj modus prema njegovu shvaćanju najpodložniji manipulaciji, Damir Stojnić kao umjetničke reakcije na danu situaciju u riječko-istarskom području ističe nekoliko (izo)jutijskih projekcija koje svrstava u sferu “ontološkog aktivizma”, odnosno u sferu “umjetničkoga angažmana na razini promjene stvarnosti i svijeta”. I u taj ontološki aktivizam ubraja prije svega projekt *Podzemni grad – Labin Labin Art Expressa* (što su ga 1991. godine inicirali Dean Zahtila i pokojni Krešimir



Slika 1, Vladimir Dodig Trokut i Vlasta Delimar: *Evo ti kurac, evo ti pička: Sam sebi muzej* (manifestacija s uličnim događanjima Tkalićeva po drugi put u organizaciji Antoanete Pasinović, 1982.)

Farkaš), Antimuzej-Vodnjan (V. D. Trokut i Mladen Lučić)¹, Aleju cjepanica Shambala Marijana Vejvode te Eko-centar Eia Igora Drandića nedaleko od istarskoga mjesta Bale, koji je uspio okupiti nekolicinu istomišljenika koji su na njegovu terenu sagradili kuće od gline ili kupili montažne kućice te se pomoću alternativnih izvora energije (solarni paneli, organski kolektori i pročišćivači vode) posve odcijepili od sustava. Nadalje, u koncept ontološkoga aktivizma Damir Stojnić ubraja i vlastiti projekt Astralopolis – istarski pentagram (Stojnić 2011:69–70). Dakle, oazom estetskoga aktivizma Damir Stojnić određuje i Trokutov (Vladimir Dodig Trokut) koncept Antimuzeja² koji je umjetnik zamislio kao koncept sedamdesetak zasebnih muzeja; npr. Muzej mode, Muzej stripa, Muzej žaba, Muzej WC-školkji, Muzej-hotel, Muzej transporta, Muzej turizma, Muzej prehrane, Muzej čaja, a na Stojnićevu sugestiju uvrstio je i M.U.P. – Muzej ukradenih predmeta (Stojnić 2011:95). Tako je na posebnom dokumentu, koji je priložen Trokutovu Konceptu za realizaciju projekta anti-ulica – antimuzej – antigrad (usp. rukopis Koncepta koji se čuva u Dokumentaciji HDLU-a, 1990., Zagreb), zabilježen umjetnikov sinopsis za Muzej čaja (Otvorena muzejska radionica, Čajana, Studio slobodne misli, Centar za psihoaktivnost), i to u autentičnom prostoru iz 30-ih godina prošloga stoljeća u Ilici (Zagreb).³

No prije nego što krenem na Trokutovu antiumjetnost, njegov koncept Antimuzeja, koji je dislociran na 35 lokacija u Hrvatskoj, a manjim dijelom u inozemstvu, u trezorima banaka (Kuzmanović 2015), istaknula bih i razliku između aktivističke i političke umjetnosti. Pritom

¹Radi se o pokušaju smještanja Trokutova Antimuzeja u prostore starog vodnjanskog mlina čime bi se grad Vodnjan prometnuo u "najmanji grad s najvećim brojem muzeja" (Stojnić 2011:71).

²O tome da antimuzejske ideologije nastaju u anarhističkim krugovima usp. Šuvaković 2005:56. Naime, anarhisti Pierre-Joseph Proudhon, Georges Sorel, Peter Kropotkin negirali su, napadali "muzeje kao građansku ustanovu koja umjetnost izdvaja iz života, lišavajući je smisla" (ibid.). Ukratko, Vladimir Dodig Trokut anticipirao je znanstvenu disciplinu *garbology* (otpatkoslovlje ili smećologija) koja se zanima proučavanjem smeća (usp. Duda 2004). O tome da tradicionalna muzeologija nije mogla poželjeti korisniji eksperiment od Antimuzeja usp. Šola 1985.

³Dokument, sinopsis datiran je datumom 23. studenoga 1990. godine.

osobno, što se tiče aktivističke umjetnosti, za njezino mi je određenje pomoglo određenje Nine Felshin. Naime, aktivističku umjetnost (*activist art*) Nina Felshin opisuje kao strategiju stajanja jednom nogom u sferi umjetnosti, a drugom u sferi političkoga aktivizma. U tome smislu razliku između npr. aktivističkoga i *političkoga* kazališta možemo potražiti u odrednicama spomenute teoretičarke, nezavisne kustosice, književnice i aktivistice koja ističe da ono što aktivističku umjetnost razlikuje od političke umjetnosti nije sadržaj, nego metodologija, oblikovne strategije, kao i aktivistički ciljevi. Time za aktivističku umjetnost možemo postaviti sljedeći niz: angažman, kultura otpora, dokument, svjedočenje, ispovijedi, izvedba solidarnosti... (Felshin 2006:9). Na tim tragovima iščitavam slobodarsku umjetnost i estetski aktivizam V. D. Trokuta.

V. D. TROKUT – ANTIMUZEJ KAO SLOBODARSKA OAZA

Vladimir Dodig Trokut, multimedijalni umjetnik, orfeist (sebe određuje više orfeistom nego "artistom"), akcionista, performer reciklaža društvene i mentalne angažiranosti, autor i vlasnik projekta *Antimuzej industrijske arheologije* kao poligona odbačenih uporabnih predmeta – koji se paradoksalno svim umjetnikovim angažmanima još uvijek nije institucijski ostvario, začetnik konceptualne i postkonceptualne *no-umjetnosti* i osnivač *black-it-arta*⁴ – kratko, prvi naš protagonist crne umjetnosti, kao i prvi naš umjetnik smeća (*Junk Art*) (usp. Dodig Trokut 1980, Dodig Trokut 1998, 2005, Marjanić 2014a). Na tragu estetskoga aktivizma, odnosno Holmesova stajališta o navodnoj nespojivosti umjetnosti i aktivizma, nastojat ću interpretirati Trokutovu anarho-ideju *Antimuzej* i na temelju umjetnikova Koncepta za realizaciju projekta *anti – ulica – antimuzej – antigrad* (1990. rkp.). Ukratko, s obzirom da Država projekt nije podržala, projekt dakako nije ni realiziran. Zadržimo se prije svega na Trokutovu određenju *Antimuzeya*:

"Antimuzej – Kontramuzej je zbirnica koju sačinjava totalni, otvoreni, borbeni muzej izvan muzeja. Sam Antimuzej nije muzej već mentalna forma – forma mentis (druga forma). Antimuzej je proces koji oblikuje odvojenu stvarnost, poligon mentalnih i astralnih tvorevina, to jest muzeja. (...) U zbirnici su predmetni, nepredmetni i bespredmetni muzeji. Njegovo ime je model projekta i koncepta, a svako strukturalno i oficijelno formiranje Antimuzeya kao realnoga muzeja dokida njegovo postojanje." (Dodig Trokut 1990:1)

U okviru navedenoga koncepta umjetnik je izveo i akcije u sklopu urbanih manifestacija koje je

⁴Pored umjetnikovih ritualnih, alkemijskih performansa spomenula bih svakako i njegove teorijsko-alkemičarske performanse u ambijentalnom prostoru njegova *Antimuzeya*-stana (Zagreb), a u okviru njegova "narrative arta", odnosno kako sâm naziva tu strategiju "pričam ti priču". Tako je izložba-zbirnica *Perpetuum mobile* Vladimira Dodiga Trokuta, koja je otvorena u Noći muzeja i zatvorena 3. veljače 2013. godine (Galerija PM, HDLU, Zagreb), figurirala kao svojevrsna preslika njegova podrumskoga stana, smještenoga nedaleko HDLU-a, i stoga je emisiju *Gost urednik* (Hrvatski radio, Drugi program, 23. siječnja 2013.) posvećenu Trokutu, urednica Ružica Šimunović sjajno koncipirala preselivši snimanje iz studija Hrvatskog radija u Trokutov stan gdje je umjetnik u hodu interpretirao pojedine elemente-psihomaterije svoga stana-galerije *Ilegalis-Antimuzeya*. I kao što je naglasio Ružiči Šimunović, živio je od nemila do nedraga te je taj galerijski podrumski stan jedini prostor u kojemu je živio, a da je blizak civilizacijskom prostoru. I nadalje, kao što je, među ostalim, tom prigodom izjavio, kako je sublimacija svih poligona njegova iskustva započela 4. 4. 1949. (datum umjetnikova rođenja u Kranju), čime je započelo njegovo osobno otvaranje alkemiji na razini stvarnosti te kako je autist, živi u paralelnom svijetu koji je analogan svijetu ljudi, ali na drugoj ravni prostire se izvan ljudske razine, gdje se čuje pojtica pjevica (pjevalica), kako je i imenovao jednu instalaciju-krletku iz Wunderkamere koja datira iz 1999. godine. Riječ je o razini u kojoj se umjetnost ostvaruje kao transmucija, transmisija, poništavanje pet osnovnih strahova – straha od ludila, smrti, ljubavi, tijela i straha od orgazmičkog iskustva. Put oslobođenja od tih inhibicija Crkve, Države, Odgoja i Obitelji, a i drugih oblika indoktrinacija, to kružno putovanje zbirnice *Perpetuum mobile* označeno je nazivima vrlina/atributa tih sedam instalacija – *Magnitudo, Veritas, Voluntas, Virtus, Potestas, Bonitas, Sapientia* s napomenom da su dvije Wunderkamere-vrline – NIŠTA, a pritom praznina u Trokutovu svijetu figurira kao punina (Marjanić 2013).

Na stranicama Mandragore umjetnik reklamira vlastitu magijsku uslužnu djelatnost zvanu Laboratorij čudesa (<http://www.mandragora.hr/site/> specijalni-programi/14-laboratorij-čudesa.html), usp. Vukelić 2012:173–181. O titulama *orgoterapeuta, psihoterapeuta, mineraloterapeuta, egoterapeuta, seksoterapeuta, bionoterapeuta i psihoanalitika* usp. isti članak.

organizirala kritičarka i teoretičarka arhitekture Antoaneta Pasinović, nažalost prerano preminula (1941.–1985.). Naime, osamdesetih godina organizirala je pokušaj revitalizacije Tkalčićeve ulice (usporedi fotodokumentaciju akcije riječkoga multimedijalnoga umjetnika Zlatka Kutnjaka, izvedene u Tkalčićevoj ulici, Zagreb, 1982.), kada je na duguljasto izrezanim papirima ispisivao ne/ određene poruke nastale nekom vrstom nadrealističkoga automatizma [Zlatko Kutnjak, prema Marjanić 2014a:1438], a u kojima su bile istaknute ulične akcije Vladimira Dodiga Trokuta: *Sam sebi muzej* (u Tkalčićevoj ulici), *Sam svoj izložak* (u Tkalčićevoj ulici), *Sjedenje u izlogu – muzejska akcija* (u izlogu knjižare Mladost na Cvjetnom trgu) te akcija *Prodajem novac* (u atriju Arheološkoga muzeja). Dakle, u okviru navedenoga koncepta umjetnik je izveo, između ostalog, performans *Sam sebi muzej – sam svoj izložak* određen kao “pokretni muzej, stvarni ljudi koji se bave stvarnim stvarima, a jesu neka vrsta nomadskoga muzeja. Oni su scenografija i akvizicija Anti-Ulice i Anti-Grada odjeveni u originale iz epohe. To su verglaš, čistač cipela, prodavač planetarija, miš bijeli sreću dijeli, portretist, pantomimičar, ulični teatar i cirkus, brusač noževa, mjerac težine i visine, pilar drva, cici-mici čovjek, sladoledar i drugi stanovnici Anti-Ulice kao pokretni muzeji. Uz funkcionalne likove živjet će Galerija Heroja uz Mašte (prodavačica cvijeća, Superman, Alan Ford, prodavačica šibica i drugi)” (Dodig Trokut 1990:4).

U okviru *Koncepta za realizaciju projekta anti - ulica – antimuzej – antigrad* umjetnik je anti-ulicu namjeravao oblikovati kao stvarnu ulicu koju sačinjava 15 kuća s lijeve i 15 kuća s desne strane. Riječ je o autentičnim prostorima do pedesetih godina. Dakle, kameni pločnici, plinska rasvjeta, radionice, dućani, stanovi i uslužni prostori bili bi rekonstruirani iz navedenoga razdoblja. Unutar tih autentičnih prostora, ambijenata proizvodit će se i prodavati muzejske replike, prototipovi autentičnih modela fundusa Antimuzeja i Antiulice. Riječ je, kako umjetnik navodi, o mentalnom polisu: “*Hrana i konzumenti slijedit će visoke standarde zdravoga života s početka stoljeća, što su smjernice i drugih prostora. Ova ulica vraća vrijeme i vrijednost kulturi i životu, pa je energetski model izvora energije prostorna vremeplova. Mentalno-čuvstveni saobraćaj s kvantom vremena uvećava iskustvo i želju za izlaz u mentalni polis.*” (Dodig Trokut 1990:1)

Zamjetno je da je umjetnik namjeravao oblikovati i muzej umjetnosti performansa, odnosno kako navodi – *performans-muzej*⁵ (Dodig Trokut 1990:3).

Ukratko, prvi dio *Koncepta za realizaciju projekta anti - ulica – antimuzej – antigrad* čini *Projekt Anti-Grada i Anti-Ulice*. Slijedi Anti-Muzej, a čine ga Muzej-hotel, Muzej transporta, Centar za Psihoaktivnost i igru, Muzej no-art, Muzej siromaštva, Muzej zabrana i tabua, Interdisciplinarna antikvarna muzejska scena, Muzej okultizma i hermetike, Muzej nove etnografije, Muzej pete, šeste, sedme, osme, devete decenije, Muzej socrealizma – Muzej zabluda, Muzej industrijske arheologije, Muzej memorije, Muzej seksualnosti, erotike i ljubavi, kao i Eko-dobro Špigl brijeg – Sv. Jana – Jastrebarsko.

Za prostorni plan umjetnik navodi da bi se koncentrirao na sljedećim lokacijama: plato parkirališta kod Export drva južno i istočno od Velesajma (Središće), što je lokacija Anti-Ulice, Anti-Grada i Psihorekreativnog centra za igru, a veže se s jezerom Bundek na kojem je Muzej-Hotel na mjestu motela Zagreb: “*Ove lokacije su izabrane prirodnim geourbanim kulturnim položajem, dopunjujući postojeću infrastrukturu – hipodrom, Velesajam, Upim, Savski nasip i rijeka.*” (Dodig Trokut, rkp., str. 6)

Antun Bauer, povjesničar umjetnosti, kolekcionar i kustos, na temelju novinskoga članka “Trokut – egzoterično ime” Mirjane Šigir (*Vjesnik*, 23. kolovoza 1981., str. 12), zapisuje u svojim bilješkama, koje je naslovio *Vladimir Dodig Trokut – slobodni muzejski radnik, muzeolog Antimuzeja* (1981), da je riječ o izrazitoj potrebi za novim muzejom u kojem će se prosječan čovjek osjećati kao

⁵ U San Franciscu djeluje Museum of Performance and Design (<http://www.mpsdf.org/4.html>).

kod kuće.⁶ I nadalje: “Mislim da će o ovom Dodigovom Antimuzeju biti puno konkretnijih i dubljih razmatranja početkom dvadeset i prvog stoljeća.” (Bauer 1981:38)⁷

Ovim srčanim zapisima Antuna Bauera, koji je davne 1981. godine prepoznao snagu Trokutova Antimuzeja, završavam ovu anti-priču o Trokutu – hodajućoj skulpturi-enciklopediji ovoga umornoga grada koji se bori s monolitnom sviješću s namjerom da se sačuva njegov projekt Antimuzej kao povijest svakodnevice.



Slika 2, Trokut kao čuvar Antimuzeja u izlogu Znanstvene knjižare na Cvjetnom trgu - gornja fotografija (Zagreb, 1981). Usp. Mirjana Šigir: “Trokut – egzoterično ime”. *Vjesnik*, 23. kolovoza 1981., str. 12.

⁶ Pritom umjetnik dodaje kako je bio i kreator i stilist. “Radio sam s poznatim imenima talijanske i pariške modne škole Yves Saint Laurent, a proizvodio sam i parfeme. Miješao sam ulja iz autohtonih biljnih vrsta Dalmatinske zagore, Velebita, Učke. Bila je to suradnja Antimuzeja i Muzeja mode i modnih detalja. Posjedujem ogromnu zbirku od kraja 19. stoljeća do 1970. godine koja se sastoji od 250 obleka, torbica, rukavica, nakita itd. Moja firma *Moljac* je dvaput prodavala beogradskom Narodnom pozorištu *Zrenjanin* te zagrebačkom *Jadran filmu*. Posjedujem zbirku od 500 ženskih i 250 muških šešira, vrhunskih marki i vlasnika koji su ih nosili; Tito, Cesarac, Beuys su samo neki od njih. S Josephom Beuysom sam se mijenjao; dao sam mu svoj šešir i štap, a on meni isto” (Dodig Trokut 2013). Inače, Antun Bauer u svojim zapisima bilježi i performativnu dimenziju Trokutove kostimografije: “Van sumnje i njegov izgled ima određenu simboliku onoga što Dodig nosi u svojim mislima i idejama.”

Završno bih podsjetila da je riječ o umjetniku koji je među prvima u našoj vizualnoj praksi radio *land art* projekte. Izveo ih je 1968. i 1969. godine zajedno s Frakcijom grupe Crveni Peristil, osnovane 10. veljače 1968., dakle mjesec dana nakon akcije-intervencije *Crveni Peristil* (Marjanić 2014:94–95, usp. Susovski 1982).

⁷ Pritom Sanja Kuzmanović inicijatorica je ideje digitaliziranja i web-arhiviranja Antimuzeja, a koja je proizašla iz želje da se zbirka koja broji više od 500 000 predmeta sačuva od propadanja. “Zbirka je preventivno zaštićena kao spomenik kulture 1981. godine, a 1972. godine zaštićena je kao projekt, intelektualno vlasništvo, patent inovacija i transfer znanja” (Kuzmanović 2015).

1. BAUER, Antun. 1981. "Vladimir Dodig Trokut – slobodni muzejski radnik, muzeolog Antimuzeja." *Scripta manuscripta museologica*. Bilješke VIII. 1981. rukopis. Zagreb: Muzejski dokumentacijski centar.
2. CUBITT, Sean. 1994. "Laurie Anderson: Myth, Management and Platitude". U *Art Has No History! The Making and Unmaking of Modern Art*, ur. John Roberts. London – New York: Verso, 278–296.
3. DODIG TROKUT, Vladimir. 1980. *Amuleti, čini, arkane*. (ur. Marijan Susovski). Zagreb: Galerija suvremene umjetnosti, Studio.
4. DODIG TROKUT, Vladimir. 1990. *Koncept za realizaciju projekta anti - ulica - antimuzej - ant - grad*. rukopis. Zagreb: HDLU.
5. DODIG TROKUT, Vladimir. 1998. *Kartaški dug*. Knjiga VII. Zagreb: Fondacija Anti-Muzej, V. D. T., HDLU.
6. DODIG TROKUT, Vladimir. 2004. "Učenje pobuni života kao kvaliteti života". U *Nataša Šegota Lah: Autogram*. Rijeka: Društvo povjesničara umjetnosti Rijeke, Istre i Hrvatskog primorja, Adamić, 212–219.
7. DODIG TROKUT, Vladimir. 2005. "Ja sam sluga umjetnosti". (Razgovarala Nadežda Elezović). Val 8:6–7.
8. DODIG TROKUT, Vladimir. "Zbog nedostatka čiste ljubavi i seksa prijeti nam katarza!". (razgovarala Petra Nižetić). (<http://modakomoda.tportal.hr/intervju/261398/Vladimir-Dodig-Trokut.html>). (pristup 28. 11. 2014.).
9. DUDA, Dean. 2004. "Potrošačka zajebnica". *Feral Tribune*, 29. travnja 2004. (http://feral.audiolinux.com/tpl/weekly1/article_sngl.tpl?IdLanguage=7&NrIssue=971&NrSection=1&NrArticle=7451). (pristup 28. 11. 2014.).
10. FELSHIN, Nina, ur. 2006. *But Is It Art? The Spirit of Art as Activism*. Seattle: Bay Press.
11. HOLMES, Brian. 2004. *Liar's Poker, Representation of Politics / Politics of Representation*. (http://www.springerlin.at/dyn/heft_text.php?textid=1276&lang=en). (pristup 5. 7. 2009.). (pristup 28. studenoga 2014.).
12. KUZMANOVIĆ, Sanja. 2015. *Antimuzej – Vladimir Dodig Trokut*. (<http://2015.dan-d.info/sanja-kuzmanovic-antimuzej-vladimir-dodig-trokut/>). (pristup 10. 7. 2015.).
13. MARJANIĆ, Suzana. 2013. "Kružna instalacija-Wunderkamera". *Zarez*, 352, 14. veljače 2013, (<http://www.zarez.hr/clanci/kruzna-instalacija-wunderkamera>). (pristup 5. 7. 2013.).
14. MARJANIĆ, Suzana. 2014. "Priroda (u) umjetnosti performansa". *Etnološka tribina*, 44:89–108.
15. MARJANIĆ, Suzana. 2014. *Kronotop hrvatskoga performansa: od Travelera do danas*. Zagreb: Udruga Bijeli val – Institut za etnologiju i folkloristiku – Školska knjiga.
16. MILOHNIĆ, Aldo. 2013. *Teorije savremenog teatra i performansa*. Beograd: Orion art.
17. MOUFFE, Chantal. 2008. "Umjetnički aktivizam i agonistički prostori". U *Operacija: Grad. Priručnik za život u neoliberalnoj stvarnosti*, ur. Leonardo Kovačević, Tomislav Medak, Petar Milat, Marko Sančanin, Tonči Valentić i Vesna Vuković. Zagreb: Savez za centar za nezavisnu kulturu i mlade, Multimedijalni institut, Platforma 9,81 – Institut za istraživanja u kulturi, BLOK – Lokalna baza za osvježavanje kulture, SU Klubtura/Clubture, 220–227.
18. STOJNIĆ, Damir. 2011. "Rijeka – Istra, aktivizam – utopija". *Kazalište: časopis za kazališnu umjetnost*, 47–48:66–73.
19. SUSOVSKI, Marijan. 1982. "Inovacije u hrvatskoj umjetnosti sedamdesetih godina". U *Inovacije u hrvatskoj umjetnosti sedamdesetih godina*. ur. Marijan Susovski. Zagreb: Galerija suvremene umjetnosti, 17–41.

-
20. ŠIGIR, Mirjana. 1981. "Trokut – egzoterično ime". *Vjesnik*, 23. kolovoza 1981., str. 12.
 21. ŠOLA, Tomislav. 1985. *Antimuzej: bibliofilsko izdanje*. Zagreb: Zbirka Biškupić.
 22. ŠUVAKOVIĆ, Miško. 2005. *Pojmovnik suvremene umjetnosti*. Zagreb: Horetzky.
 23. VUKELIĆ, Deniver. 2012. "Problemi identifikacije i identiteta u hrvatskih 'šamana' s kraja 20. i početka 21. stoljeća". *Studia ethnologica Croatica*, 24:167–194.

VIZIJE GRADA: IKONOGRAFIJA GRADA I, II - VELEGRAD U KRALJEVIĆEVOM SLIKARSTVU (1900. – 2015.)

Željko Marcijuš

UVOD - DEFINICIJA TEME

Grad – od čovjeka stvoren i organiziran – ujedno, kozmos, kaos i svemir istim onim imaginarnim i iluzionističkim, idejnim i tvarnim, kao i prostorno-vremensko-tjelesnim sredstvima od kojih je i sam sazdan – vrhunski je multimedijalni i interdisciplinarni sublimat kulture koji povezuje nasljeđe čovječanstva s njegovim, arhetipskim, tipskim, prezentskim i budućim analognim i virtualnima vizijama: ljubavi i smrti – utopijama i distopijama, umrežene povijesne, moderne i postindustrijske kulture.¹

Koristeći ikonografiju kao metodu koja je u potpunome opsegu pojma stekla mogućnost da na temelju vizualnih primjera interpretira i tumači predmet grada, tipologijom tema, sadržaja i motiva obuhvaćamo višeperspektivan i višeznačan pojam Grada – od simbola civilizacije i države umanjena opsega, do njegovih transformacija koje proizvedene od čovjeka postaju njegova vlastita preobraženja, vidljiva u mnoštvu naizgled istovrijednih vizualnih znakova i simbola, zapravo složene verbalno-vizualne stratigrafije društava u transformaciji. Opisujemo ga trima različito razrađenim temama.

IKONOGRAFIJA GRADA I

Ikonografija grada I (1900. – 1950.) podrazumijeva djela širokog tematskog opsega u kojima motiv grada postaje predmet istraživanja, a ikonografija metoda. Analiziramo vezu između teme i oblika, znaka i značenja, simbola i pokušaja tumačenja nedokučiva, nikada potpuno osviještena značenja te pratimo vizualni fenomen grada u njegovom razvoju, uključujući literarne, narativne i idejne aspekte neophodne za interpretaciju. Objekt istraživanja i interpretacije: slika, crtež, grafika, plakat i fotografija, analizom otkrivaju ideju, vrijednost i značenje. Upravo ikonografski elementi odabranih djela, odnosno odabir motiva i kvaliteta vizualizacije – što je glavna teza – izražavaju odnos prema duhu epohe u kojoj je umjetnost nastala, njezinu modernost i pripadnost vremenu.² Stoga koristimo dostupni alat: opažaj i interpretaciju, produbljujući pojam ikonografije koji podrazumijeva i dubinski sloj značenja pojedinih djela, njihovih tipova i zajedničkih skupina – simptoma, znakova, čak i simbola nestabilnog duha epohe, njegova moderniteta. U vizualnim umjetnostima važno je razložiti što cjelovitije pojam slike. W. J. T. Mitchell u uvodnim zapažanjima

¹ *Eros i thanatos* izrazi su kojima su Grci nazivali ljubav i boga ljubavi te smrt. U teoriji vječnih polariteta koja se temelji na seksualnosti Freud označava temeljene nagone života i smrti. Eros nalazi s onu stranu načela ugone: *Tako bi se dakle libido naših seksualnih nagona poklopilo s Erosom pjesnika i filozofa koji drži na okupu sve što živi*. Libido označava energiju seksualnih nagona, a eros, što je vidljivo iz citata – i njegovu sublimaciju u umjetnosti. Izraz thanatos ne postoji u Freudovim tekstovima (u literaturu ga je uveo Federen), ali ga je Freud spominjao i pod njim podrazumijevao nagon smrti (prema Laplanche i Pontalis 1992:73–74 i 467). Teorija polariteta primjenjiva je i na grad: prostor – arhitektura, ulica – trg, centar – periferija, promet – vrijeme, čovjek – grad i slično.

² Duh sâm nastao je od riječi dah, zadnjega posmrtnoga hropca vidljiva samo na zrcalu i nevidljiva u zraku, eteru (usp. Jung 1971:7). Duh može biti Sveti, božji i vražji, ljudski i duh prirode, biljke i životinje, ili totema i mnogočega..., kao i slike koju tumačimo pojmom imago koji u spiralnoj galaksiji svih slika općenito: od stvarnih fizičke *ja-forme* do virtualnih. Ovdje mislimo na duh grada koji složeno utkan u duh satkan od duhova epoha, mišljeno cijelom studijom: XX. i XXI. stoljeća.

uvodnim zapažanjima ikonologije (Ikonologija, slika - tekst - ideologija,) uspostavlja i zanimljivu, sažetu i jezgrovitu shemu slika, poput obiteljskog stabla (Mitchell 2009:19–20):

Slika:
odraz
sličnost
kopija

Grafička	Optička	Opazajna	Mentalna	Verbalna
slike	ogledala	osjetni podaci	snovi	metafore
kipovi	projekcije	“vrste”	sjećanja	opisi
crteži	pojave		ideje	
			fantazme	

Pojam, pak, grada složen je civilizacijski oblik kojeg Mumford uspoređuje sa živim organizmom u fazama njegova povijesnog razvoja.³ Industrijskim razvojem i ubrzanom cirkulacijom ljudi i roba u 20. stoljeću vlasnički kapital i radnički proletarijat rađaju kontinuirane napetosti i sukobe dijalektikom zgrtanja profita, s jedne strane, i traženja njegove pravednije raspodjele s druge. Rast gradova prati dinamiku industrijalizacije te pokazuje složenu, međusobnu interakciju preplićući i u hrvatskom slikarstvu prve polovice stoljeća uzajamne utjecaje grada i čovjeka, grada i slikara, grada i umjetnosti, odnosno grada u umjetnosti. Ikonografske primjere ili predloške u slikarstvu nalazimo već u razdoblju renesanse, kada se javljaju linearnom perspektivom ostvareni prizori iz svakodnevnog života pa i prikazi arhitekture grada i prizori na ulici koji postaju jedna od trajnih slikarskih tema.

Urbane sadržaje prezentiraju njemački i francuski realizam, prethodeći impresionističkoj cjelovitosti vizualne ukupnosti, prirodnog okruženja i fizionomije grada. Izlaskom iz ateliera, često pogledom s prozora gradskih višekatnica, ti umjetnici, uz novi način slikanja (svjetlost = boja), proširuju ikonografsku predodžbu o karakteru modernog velegrada (1860. – 1886.) prometom i željezničkim stanicama (“ulazak vlaka u kolodvor”), kavanama i noćnim barovima, cirkusom i kazalištem, studijama plesa i pokreta balerina, pogledima iz loža na predstave, s balkona i prozora na ulice i trgove, na konjske utrke, a prije svega na stanovnike grada, građane raznih slojeva i zanimanja.⁴ Od tada grananje stilova, djela i načina u slikarstvu postaje sve složenije.⁵

³“Kako je, tako reći, vanjska ljuska grada rasla, tako se isto širila i njegova unutrašnjost: ne samo njegov unutrašnji prostor unutar posvećenog područja, nego i njegov unutrašnji život. Snovi su izbijali iz te unutrašnjosti i oblikovali se, fantazije su se pretvarale u dramu, a seksualna želja procvatila je u poeziju, ples i muziku. Tako je sam grad postao kolektivni izraz ljubavi odvojene od neophodnosti seksualnog razmnažanja. Djelatnosti koje su u primitivnijim zajednicama nastale prigodom svečanosti postale su u gradu dio svakodnevnog života. A ono što je počelo kao sveukupna transformacija okoline, postalo je sada transformacijom čovjeka.” (Mumford 1998:101)

⁴ To odražava modernističku *impresionističku revoluciju* u slikarstvu od 1860-ih do posljednje, osme impresionističke izložbe 1886., odnosno nastavlja se djelomice i usporedno s postimpresionizmom, na drukčiji način *art nouveau* od kraja 19. stoljeća, koji kao jedna od tada već glavnih linija u sveukupnosti i *miksi* modernizma traje do početka Prvog svjetskog rata 1914. Monet praktično slika do kraja života, do 1926. godine.

⁵ Grananje stilova moderne umjetnosti, povijesne avangarde i druge umjetnosti 20. stoljeća složeno je i slojevito. Jedna linija nakon impresionizma vodi od Cézannea, odnosno postimpresionizma, preko kubizma – s utjecajima crnačke plastike – futurizma, konstruktivizma, estetike stroja, orfizma, suprematizma, dadaizma, konstruktivizma, *De Stijla* i neoplasticizma i završava u Bauhausu – laboratoriju moderne arhitekture i dizajna koji funkcionalnom estetikom oblikuje i stvara moderan grad te u povezanom nizu zaključuje oblikovna htijenja u geometrijskoj apstrakciji i njezinim brojnim kasnijim izvedenicama. Druga linija, koju izravnije osjećamo u tradicionalnom mediju slikarstva, razvija se od simbolizma, sintetizma, odnosno Van Gogha, preko fovizma, kao i secesije, nadrealizma, *art deco*a, pariške škole, organske apstrakcije, apstraktnog ekspresionizma i enformela potkraj razdoblja, odnosno njemačkog ekspresionizma prije: *Der blaue Reiter*, *Die Brücke* (posebice dionica vezana uz Berlin) koja se od dvadesetih nastavlja u *Neue Sachlichkeit*: u obliku nove objektivnosti i magičnog realizma te socijalnog realizma, kao i nacionalsocijalizma te sorealizma. Poslije je stilsko nizanje još složenije, valja još izdvojiti:

U hrvatskom slikarstvu prve polovice stoljeća, ono se i dalje reflektira primjerima koji prate tendencije europskih kretanja, ponekad zakašnjelim, ali uvijek i danas obvezujućim, inventivnim rješenjima.⁶ Ako, primjerice, pariške akvarele Josipa Račića (1908.) razmatramo samo s aspekta vedute kao pogleda na grad ili urbanog pejzaža gdje je preko jednog motrišta obuhvaćen motiv, umanjujemo im kompleksnu punoću života koju podrazumijevaju. Njihova modernost proizlazi iz hrabrih uprizorenja, "filmičnih kadriranja" pariških ulica, boulevarda, parkova i kavana (Zidić 2004:7). Iz njihove ikonografije, odnosno socijalne stratigrafije ljudi iz grada, stilski ih možemo definirati impresionistički, odnosno kao impresijske bilješke. Ali što je s kronološkim otklonom od povijesnog stila? Ikonografski tumačene, one odražavaju niz obavijesti o egzistencijalnom mitu modernog života u kojem su svi stanovnici velegrada naizgled isti, a slika grada postaje globalno polje znakova i izložaka.

U mnoštvu su se naizgled izgubile klasne podjele i grad postaje mješavina klasa i vrijednosnih identifikacija – što je iluzija složene slike velegrada (Clark 1984:48–49).

Tim se karakteristikama Račić odvaja od tradicionalističkih veduta 19. stoljeća. S Münchenskim krugom počinje moderna struja hrvatskog slikarstva koju ne karakteriziraju pitoreskne vedute, već ikonografski aktualni, raznoliki prizori grada unutar kojih možemo pronaći tipove i scene kao matrice modernog vremena. Najiscrpnije, u tom smislu, je slikarstvo Miroslava Kraljevića, odnosno njegovi crteži, pasteli i bakropisi s karakterističnim motivima ulica i trgova, krčmi i kavana, plesa, koji u širokom spektru vizualizacija tipološki definiraju oblikovno-motivske sadržaje grada u slici.

Predmet grada je strukturalno podijeljen u šest tematskih grupa: *slikar u gradu – grad u slici, ulice i trgovi, interijeri, grad – socijalna tematika, zabava i sport – dokolica i slobodno vrijeme, arhitektura i izgradnja grada*. Unutar skupina svrstani su radovi zajedničkih karakteristika, srodni po ambijentu, temi i sadržaju te djelomično po formi i stilu. Prvo je utvrđena tema sastavljena od niza navedenih odrednica. One zajedno tvore tip, odnosno tipološku skupinu općenitih značajki, a ona komunicira u dva smjera: prema pojedinim radovima kao dijelovima i prema tematskoj grupi kao cjelini. Pojedini tipovi javljaju se kroz cijeli period, a neki samo kroz određeni dio. U najvećem broju primjera kronologija je srodna tipologiji, a ponegdje – kada je riječ o malim vremenskim razlikama – prednost valja dati tipološkim značajkama djela.

Pojam slikarstva valja promišljati najšire moguće s aspekta vizualnih komunikacija kao slika - imago, koji uključuje i crteže i grafike, odnosno grafički dizajn, kao i pojam slike sinkron s primjerima iz moderne književnosti (Krlježa, Šimić, Döblin, Donadini...) i tada novih medija – fotografije i filma – zbog što jasnijeg pristupa ikonografskoj slici grada u kojima se oni tematski i sadržajno podudaraju i preklapaju.⁷

neodadaizam, možda već postmoderni pop-art i neopop, minimalizam i konceptualnu umjetnost, egzistencijalnu umjetnost, kao i postmodernu kao sveobuhvatnu i višeznačnu cjelinu te neoekspresionizam (posebice Novi divlji) i transavangardu..., otprilike u rasponu od 1860. do 2000. i dalje. Izneseu uvjetnu stilsku kronologiju valja shvatiti oprezno, kao panoptikum europskih polazišta i križišta s obzirom na temu cijele studije.

⁶ Neka od dosadašnjih tumačenja i klasifikacija motiva grada u nas, iako vrlo korisna, vezala su njegovu vizualizaciju uz pojam vedute i zahvaćala taj problem u širokome opsegu primjera: od geneze motiva do modernih i suvremenih realizacija. Složeni kompleks predodžbe grada i slike iscrpno osvjetljuje Igor Zidić u važnoj teorijskoj studiji *Veduta i hrvatsko moderno slikarstvo* (1981). Taj diskurs zahvaća vrlo široko u primjerima i objašnjenjima, a pojam vedute razlaže od vidika prema gradu polazeći od idealizirane predodžbe idealnoga grada do uprizorenja moderne vedute kojom slikar interpretira grad u bliskim i krupnijim planovima (Zidić 1981:499–536).

⁷ Nemoguće je ovdje prikazati detaljni katalog vizualne građe. Uz gore navedena izvorišta (Račić, Kraljević), ikonografsko-tipološki luk seže od Babića i Praške četvorice, preko Dabca, Pavića, Mosingera, Grčevića, kao Seisla, Venuccija, Leovića, Makanca, Langa, Vertova. Rutmana, sve do Price, Dulčića i Murtića krajem razdoblja. Za detaljniji uvid u gradu vidi: Marcuiš 2010. Ikonografske značajke donose vrijedne podatke o životu u gradu prve polovice 20. stoljeća - obliku, prostoru, arhitekturi i stanovnicima grada. Karakteriziraju ih gradski problemi i teme ostvarene u širokom rasponu od političkih tendencija, tema iz svakodnevnice, prometa, noćnog života, zabave, ljubavi i smrti, politike, socijalne problematike...; Motiv grada tumačen ikonografski: od Zagreba, Pariza, Osijeka, Beča, Praga, Splita, Rijeke, Mostara, svjedoči o razvijenom urbanitetu, licu i naličju grada te duhu vremena sadržanom u oblikovnim aspektima i unutarnjem kvotoku djela.

Važan segment cjelokupnoga stvaralaštva – jednog od najznačajnijih hrvatskih modernih umjetnika – Miroslava Kraljevića (1885. – 1913.) tema je i motiv velegrada: Pariz (1911. – 1912.). Impresionističko i postimpresionističko izvorište Kraljevićeve urbane vizualnosti – prirodnog okruženja i fizionomije grada, utječe i na njegovu složenu urbanu tipologiju i društvenu stratigrafiju. Izborom tema i motiva: ulice, mostovi, parkovi, šetnje, izleti u prirodu, klizalište, balet i cirkusi, *music-halovi*, barovi, kavane i krčme, saloni i stanovi, sobe i bordeli, umjetnik svjedoči vrsnom vanserijskom realizacijom u crtežu, slici, grafici i rjeđe, skulpturi, modernu egzistenciju modernog slikara – grada u čovjeku i čovjeka u gradu koji je razapet između spomenutih erosa i thanatosa, što je u Kraljevića prožimanjem temeljnih nagona izrazito prepoznatljivo. Modernitet utjelovljen u motivsko-oblikovnim principima – osim, donekle, Račićevih pariških akvarela (1908) – prije Kraljevića u hrvatskom slikarstvu ne postoji. Time se i Kraljević otklanja od tradicionalističkih, piktoreskni veduta 19. stoljeća uvodeći nove ikonografski aktualne, raznolike prizore i scene grada – vizualne matrice modernog duha vremena iz kojih su crpili mnogi hrvatski umjetnici (Milan Steiner, Milivoj Uzelac, Vilko Gecan, Marijan Trepše). Miroslav Kraljević je i *bonvivān* i slikarski *flānēr*, šetač i promatrač izrazitog višefokalnog, slojevitog, nervoznog motrišta – stoga ga je i teško klasificirati (Vera Horvat Pintarić). Za Kraljevića je velegrad iluzija složene slike velegrada, što postupnim razotkrivanjem života iza fasada postaje mješavina vrijednosnih identifikacija o gradu i čovjeku: muškarcu i ženi, promatraču i promatranom, gospodi i prostitutkama, strasti i spleenu velegrada – čulno razdraženim modernim, brzim, erotičnim i smrtnim karakterom prikaza, ali i umjetnika u psihološki razrađenim i odraženim autoportretima (slike i crteži) do posljednjeg rastakajućeg, nastalog prije smrti (1912).

Kraljevićeva urbana geografija Pariza rasprostire se od eksterijera (*Most na Seini*, 1911, *Pantheon*, 1912, *Luksemburški parkovi*, 1911-1912) do interijera grada (*U gostionici* - “*Vive la Joie*”, 1912, *U Pariškoj kavani*, 1912., *U kavani* - *Udvaranje*, 1912, *Pariške Kokote*, 1912, *Tučnjava*, 1912, *Milovanje*, 1912, *Zagrljaj*, 1912, *Prizori iz ruskog baleta*, 1912). Vladimir Becić je zajedno s Josipom Račićem i Oskarom Hermanom studirao na Münchenskoj akademiji u klasi prof. Habermanna, poznati pod pojmom *Hrvatska škola* ili *Münchenski krug* - u *sjećanjima* opisuje Kraljevića kao *poletnog*, ali *veoma osjećajnog*, i kako ga je bolno dojmilo što su ga hrvatski kolege na početku primali s rezervom. A. G. Matoš vidi u Kraljevićevu karakteru i djelu aristokratsku inteligenciju i nervozu – što su značajke modernosti - slavonsku mekoću i duhovitost, kao i ličku samostalnost i bezobzirni individualizam, aludirajući na njegovo plemićko porijeklo - otac je bio veliki župan, a majka iz ličke obitelji pjesnika Vukelića. Proglašava ga Parižaninom u kulturnom i moralnom značenju, kao i *astrologom lica* i *hieromantom ruke* – *slikarom duše* koju pronalazi svugdje. Upravo osjetljivošću za vizualne podražaje i emotivnim, često intuitivnim doživljajem čovjeka i svijeta: biljki i životinja, predmeta (mrtve prirode i animalistička dionica), Požege, Zagreba, Kraljevice, Münchena i Pariza, Kraljević ujedinjuje lokalne i univerzalne odrednice opusa koji obuhvaća gotovo sve slikarske teme i motive: tradicionalne i moderne; od portreta i autoportreta, sakralnih prizora, mrtvih priroda, animalizma, pejzaža, veduta do prizora grada i erotike, ilustracija i karikatura objavljenih u pariškom časopisu *Panurge*.

Formalnu liniju najznačajnijih poticaja možemo pratiti od Vélazqueza, Goye, Maneta (*Bonvivant*, 1912, *Olympia*, 1912), preko Degasa i Toulouse Lautreca (ulice i život Pariza: *Kraljević s prijateljima* u šetnji, *Foliès Bégère*, *U kavani*, sve iz 1912) i Cézannea (*Autoportret s lulom*, 1912, *Mrtva priroda s vrčem*, 1912), čak i ekspresionizma (*U gostionici* - “*Vive la Joie*”, 1912). Otklon od, u biti, još devetnaestoljetnog realizma Münchenske akademije (1907 - 1911) osjeća se već od 1910., prije svega u *Manetovoj crnoj* i upotrebi srebrno sive koja proširuje učitelj Habermannov crno-bijeli sustav (Matko Peić). Siva ne-boja prisutna je i u hrvatskoj tradiciji realizma 19. stoljeća kod

Menci Klementa Crnčića i Celestina Mate Medovića ili Dragana Melkusa (Igor Zidić). Iz složene ikonografije velegrada izdvaja se odnos prema ženi i prema seksualnosti. U Kraljevićevim projekcijama proizlazi iz romantičnog osjećanja nesuđene ljubavi (Hedviga Stenberg), ali i demonskog *prijetećeg ženskog* koje se istodobno obožava, želi i uništava u vlastitome egzorizmu pomiješanih nagona ljubavi i smrti. To se odražava u brojnim delikatnim prikazima: od zavodjenja i plesa, nagovaranja i naslade do opscenih prizora lezbijki i onanije, što je posebno vidljivo u prikazima lica žena. Temu ruskoga baleta Kraljević također prikazuje u muško-ženskom dualizmu: stamena čvrstina Nižinskoga i lebdeća lakoća plesa Tamare Krasovne. Jedinstvo različitog temeljeno je na dubinske osjećanju živog i od čovjeka stvorenog, totalnom pogledu i odnosu prema svijetu. Kraljevićeva umjetnost postavljena na prikazivačkim principima i otklonima od njih, istodobno je imaginacijska i imaginarna, temeljena na projekciji, sjećanju i nesvjesnom.

IKONOGRAFIJA GRADA II (1950. – 2015.) – SAŽETAK

Ideja buduće izložbe, multimedijalne i interdisciplinarne sinteze: *VIZIJE GRADA - Ikonografija grada II* (1950. – 2015.) istaknuti je, izraziti i osvjestiti motiv Grada u vizualnim umjetnostima i komunikacijama – vrhunski prostorno-predmetno-funkcionalni simbol: *oblik, znak, prostor i arhitekturu*, svrhovito sveopće sublimirano kulturno znanje i dostignuće civilizacije – prostornu materijalizaciju kulture i pisma koja je kao od čovjeka stvoren *živi organizam* rekreiran do carstva današnje urbane digitalne galaksije. U razdoblju koje obuhvaća izložba Grad je ujedno sublimirani znak i opseg, kao i mnoštvo sublimiranih znakova i opsega moderne i postmoderne vizualne kulture, sve do današnjih mega-sustava i mega-strojeva za življenje, *stanovanje*, rad i spavanje... U sveopćoj urbanizaciji i virtualizaciji zbilje, koja sve više postaje *hiper-zbilja* i *hiper-hiper slika* i *slikarstvo* (...), već donekle sadašnji i ubrzano futuristički virtualni gradovi postaju, ne samo globalno povezani mega-prostori već sama, ne posve opipljiva esencija postaje *ideja grada*, kao i Benevolov *fizički scenarij Grada*, gdje se u različitim specifičnim omjerima i odnosima susreću i međusobno prožimaju: prošlo, sadašnje i buduće doba.

Danas kada je gotovo sve Grad, a u nekim elementima i odrednicama i *kultura sela*, iz koje je prvotno potekao, urbanizirana je, sa sve mekšim granicama između centra, periferije, predgrađa, gdje se Grad postupno rasplinjuje prema manjim gradovima i selu.

Stoga valja prikazati specifično urbani karakter, što ga moderni i suvremeni autori njeguju u svojim likovnim izričajima, vizualizacijama i komunikacijama, ali i ukazati na važnost grada kao motiva, poetskoga generatora, sociološke i kulturno-povijesne odrednice, kao i prostora i mjesta unutar kojega i oni sami djeluju.

Izložba je zamišljena kao interdisciplinarna i multimedijalna (uključuje: slikarstvo, grafiku, crtež, plakat, strip, ilustraciju i animirani film, ambijente i u temeljima - *mumfordovsko* i *prelogovski* shvaćenu arhitekturu i urbanizam, video i eksperimentalni film, povijest i književnost – *verbalni grad*, igrani i dokumentarni film, urbane intervencije, performanse i konceptualnu umjetnost...).

Tematsko-oblikovne cjeline: *Utopija/Distopija*, *Ritam ulice*, *U vihoru rata/Srušeni gradovi*, *Urbana geografija*, *Integritet periferije*, *Melankolija* i *memorija grada*, *Svjetlost velegrada*, *Urbana paranoja*, *Nutarnji grad* (...) i druge subordiniraju i razvojno sintetiziraju odabranu građu (1950. – 2015.). Raspon autora pruža se od Oskara Hermana, Zlatka Price, Ive Dulčića, Krste i Željka Hegeđušića, Ivana Generalića, Ede Mruritća, *Exata 51*, *Gorgone*, *Novih tendencija*, *Biafre*, Josipa Vanište i Đure Sedera, Miljenka Stančića, *Drage Galića*, Ivana Vitića (...) do Sanje Iveković, Tomislava Gotovca, *Vlaste Delimar*, *Brace Dimitrijevića*, *Gorana Trbuljaka*, *Grupe šestorica*, *Novog Kvadrata* i *Mirka Ilića*, *Milana Trenca*, *Roberta Šmraka*, *Danijela Žeželja*, *Dušana Vukotića*, *Joška*

Marušića, Zlatka Boureka, Borisa Bučana, Mihajla Arsovskog, Felixa, Mladena Grčevića, Mije Vesovića, Ivana Posavca, Antuna Maračića, Damira Fabijanića, Damira Sokića, Zoltana Novaka, Nikole Tanhofer, Zvonimira Berkovića, Zorana Tadića, Rajka Grlića, Dalibora Matanića, Zlatka Kopljara, Matka Vekića, Ivica Malčića, Tanje Deman, Martine Grlić, Ivane Franke, Zlatana Vehabovića, Maje Rožman, Maje Marković i mnogih drugih za temu relevantnih autora.

LITERATURA

1. CLARK, Timothy James. 1984. *The painting of modern life: Paris in the art of Manet and his followers*. Princeton: Princeton University Press.
2. JUNG, Carl Gustav. 1971. *Duh i život*. Beograd: Matica srpska.
3. LAPLANCHE, Jean i Jean-Baptiste PONTALIS. 1992. *Rječnik psihoanalize*. Zagreb: August Cesarec.
4. MARCIUŠ, Željko. 2010. *Ikonografija grada u hrvatskom slikarstvu prve polovice 20. stoljeća*. Zagreb: Moderna galerija.
5. MITCHELL, William John Thomas. 2009. *Ikonologija: Slika, tekst, ideologija*. Zagreb: Antibarbarus.
6. MUMFORD, Lewis. 1998. *Grad u historiji*. Zagreb: Naprijed.
7. ZIDIĆ, Igor. 1996. *Veduta i hrvatsko moderno slikarstvo u: Granica i obostrano, Studije i ogledi o hrvatskoj umjetnosti XX. stoljeća*. Zagreb: Art studio Azinović.
8. ZIDIĆ, Igor. 2004. *Račić ili dječništvo genija*. Zagreb: Galerija Adris – Adris grupa d.d.



CENZURA I ODJECI

KULTURNOANTROPOLOŠKI POGLED NA CENZURU I NJEZINE ODJEKE

Marijana Belaj
Sanja Potkonjak
Nevena Škrbić Alempijević

“Stvaranje raznih intenzivnih ljudskih iskustava” jedno je od analitičkih čvorišta koje su nositelji projekta CreArt, predstavnici Hrvatskog društva likovnih umjetnika, u pozivu na skup “Od državne umjetnosti do kreativnih industrija: transformacija rodnih, političkih i religijskih narativa” istaknuli kao ključne u propitivanju odnosa umjetničkih praksi i društva u različitim inačicama od državne umjetnosti do kreativnih industrija. Razumijevanje raznolikih ljudskih iskustava jedno je od trajnih odrednica i fascinacija pri etnološkom i kulturnoantropološkom radu i na tome se sjecištu razvila naša suradnja.¹ Pritom naš analitički pogled nije bio usmjeren isključivo na lik i djelo samih umjetnika, već na percepcije i učinke koje umjetničko stvaranje generira u širem društvenom kontekstu. Fokus etnološke i kulturnoantropološke analize umjetničkog izražavanja, dakle, jest sprega između umjetničke prakse i ljudske svakodnevice, kako na razini kulturnih politika tako i na razini individualnih doživljaja i akcija. Istraživači se pritom usmjeravaju, s jedne strane, na one društvene odnose, vrijednosti i impulse koje umjetnici u svom radu odlučuju problematizirati. S druge strane, zanimaju nas učinci koje njihove prakse imaju u društvu, društvena dinamika koja prati umjetnički čin, predodžbe, reakcije i načini djelovanja koje njihova kreacija pobuđuje ili potiče. Ovo potonje predstavljalo je osnovnu prizmu kroz koju smo promatrali društveni angažman i društvenu recepciju umjetnosti.

Odsjek za etnologiju i kulturnu antropologiju Filozofskog fakulteta u Zagrebu uključio se u projekt organizacijom istraživanja s temom umjetnika i umjetničkog djelovanja koja se u različitim vremenskim razdobljima i na različite načine opiru dominantnim političkim, religijskim, rodним i drugim narativima te društveno prihvaćenim politikama pamćenja. Pritom društveni angažman umjetnika ne promatramo samo kroz one akcije, koje se s pozicija kulturnih politika definiraju kao činovi političkog aktivizma. Smatramo da se društveni angažman postiže bilo kakvim uranjanjem umjetnika u stvarnosti kojima je dionikom te nastojanjima umjetnika da sa svojom okolinom postignu neku interakciju, uđu u dijalog, polemiku ili svađu, kako će to osvijetliti radovi studenata Ive Grubiša i Filipa Razuma o umjetničkom aktivizmu. Pritom u obzor istraživanja nastojimo uzeti i planirane i nepredviđene učinke koje umjetnička praksa izaziva.

Istraživanja koja se temelje na intervjuima s umjetnicima i na pretraživanju raznorodnih arhivskih izvora, medijskih prikaza, stručne i znanstvene literature itd., od konca 2014. do ožujka 2015. godine proveli su studenti našeg Odsjeka, čije rezultate predstavljaju u svojim radovima u ovom zborniku. Odabir umjetnika kroz čije djelovanje promatramo društvene odjeke umjetnosti, a koji su predstavljeni u studentskim prilozima, mogao je, naravno, biti i drugačiji. Predstavnici Hrvatskog društva likovnih umjetnika došli su s prijedlogom “istaknutih ličnosti u kulturi” čiji bi rad željeli etnografski zahvatiti, a taj se popis dopunjavao i prilagođavao na temelju interesa, afiniteta i prethodnih saznanja studenata koji su u istraživanju sudjelovali te okolnostima s kojima smo se susretali tijekom istraživanja. Pri takvom odabiru nismo težili postići

¹ Autorski prinos Nevene Škrbić Alempijević u ovome članku realiziran je u okviru projekta “Stvaranje grada: prostor, kultura, identitet” (voditeljica: dr. sc. Jasna Čapo Žmegač, broj: 2350), koji financira Hrvatska zaklada za znanost.

reprezentativnost stečenih spoznaja, već istaknuti neka pitanja koja su se pokazala imanentnima pri razmatranju uloge umjetničkog djela u društvu. Pitanja na koja smo se tijekom istraživanja osvrnuli, a na koja se osvrću i studenti u svojim analizama, tiču se tretmana javnog prostora, upotrebe tijela, odnosa društvenog sjećanja i zaborava te procesa koji je naglašen i u podnaslovu ovog skupa – sučeljavanja različitih rodni, političkih i religijskih narativa. Jednu od poveznica među svim tim temama predstavljaju mehanizmi uključivanja i isključivanja iz javnog prostora. Stoga smo odlučile ovaj rad, koji ima poslužiti kao okvir studentskim studijama slučaja, posvetiti cenzuri. Naime, jedan od odgovora na umjetnička djela koja preispituju političke i religijske datosti, upućen s pozicije moći, jest cenzura. Cenzuru shvaćamo kao bilo koji vid nepropuštanja alternativnih naracija u javni prostor, kao smanjivanje njihove vidljivosti i dosega. Aspekt cenzure kojim se ovdje bavimo odnosi se na oblike umjetničkog djelovanja kao oblike društvenog angažmana. Radovi polaze od dvije pozicije kojima se nastoji definirati što umjetnost treba biti, odnosno od dva vida nadzora nad umjetnošću, koja su u konkretnim praksama cenzuriranja često međusobno isprepletena i neodvojiva. Riječ je o *političkoj* i o *religijskoj* cenzuri. U prvom dijelu govorit ćemo o cenzuri kao političkoj kontroli javnih naracija. Pritom manje ili više suptilne tehnike propuštanja društveno prihvatljivog diskursa u javni prostor promatramo iz perspektive društvenog sjećanja, pri čemu hotimičan kolektivan zaborav tretiramo kao vid cenzure. Druga dimenzija cenzure o kojoj progovaramo u središte zanimanja postavlja religijska značenja koja se upisuju u oblike umjetničkog izražavanja u procesima njihove demonizacije ili sakralizacije u ime zamišljenih hegemonijskih vrijednosti zajednice i kulture.

Političkom se cenzurom, između ostalog, nastoji propisati čega se društva sjećaju, a koji slojevi prošlosti ne mogu ući u inventar nasljeđa vrijednog prisjećanja. Znanstvenici koji se bave studijama sjećanja tvrde da je rad na sjećanju prožet i popraćen radom zaborava. U nekim slučajevima zaborav možemo sagledavati kao proces iscjeljenja, no ovdje želimo analizirati zaborav kao vid kolektivne cenzure koja aktivira destruktivne kolektivne procese šutnje, stida i zabrane govora. Paul Connerton pokazuje da su takvi vidovi zaborava često bili potaknuti političkim strategijama i represivnim činovima poništavanja sjećanja (2008:60–63). Upravo na takve procese stavljamo naglasak u ovom radu, s tim da nam je fokus na pitanju kako se baština socijalizma izgubila u procesu prevrednovanja i cenzuriranja sjećanja. Umjetničkim praksama kojima se bave i neki od studentskih radova (poput istraživanja Katarine Lukec o Davidu Maljkoviću ili Nine Lišnić o Matku Meštoviću) pokušavaju se evocirati izgubljeno zajedničko, odnosno dijeljeno sjećanje (Rigney 2004:366) te se pokušavaju aktualizirati mjesta sjećanja koje pokriva latentna, ali i manifestna kolektivna cenzura. Zbog toga umjetničke projekte čiji je cilj opiranje cenzuri sjećanja u domeni javnih politika možemo tretirati kao rad protiv inducirano gubljenja ili cenzure. Umjetničke akcije prisjećanja možemo shvaćati kao anticenzorski pothvat. Njime se odgovara na potrebu rehabilitacije sjećanja na prošlost koja se u određenim kontekstima smatra politički nekorektnom.

Zajednice onih koji se sjećaju, kao i sjećanje samo, određeni su vremenom. Sjećanje živim čini grupna komunikacija (Rigney 2005:12) i solidarnost spram značenja proživljenog i baštinjenog. Ono opstaje i ostavlja traga na različite načine: transgeneracijskim prijenosom u testimonijalnim tekstovima (Rigney 2005:12), kroz “postmemorijalne prakse” u naslijeđenim narativima (Hirsch 2008) ili, kao u našem slučaju, u umjetničkim projektima. Evocirano sjećanje bavi se, pojednostavljeno rečeno, opozicijom “obilja i gubitka” (Rigney 2005:13). Navedena paradigma obuhvaća procesnu prirodu sjećanja koja se kreće od nekadašnje punine prema posljedničnom blijeđenju. To je proces koji se kreće od komemoriranja do potpunog zaborava; od obveze da se sjećamo do obveze da cenzuriramo sjećanje na kolektivnoj i na osobnoj razini. Kada govorimo o zajednicama koje se sjećaju, već Halbwachs (1992) naglašava da je za kolektivno sjećanje konstitutivna prisjećajuća grupa. Za njega je osobno sjećanje uvijek dijelom grupnog sjećanja, budući da svaka

impresija, svaka činjenica koja se tiče isključivo pojedinca, postaje sjećanje tek kad je društveni milje prepoznata kao relevantna (1992:53). Zajednice pozvane na sjećanje kroz “umjetničke akcije” u našem su slučaju visoko traumatizirane iskustvima rata i ljudskih gubitaka, promjenom političkog uređenja i sustava vrijednosti.

Kako bismo opisale učinke cenzure na primjeru tretmana socijalističke baštine koristimo koncept ne-pamtljivog (un-memorable), koji ovdje obuhvaća dva aspekta memori-jalnih praksi. S jedne strane, taj koncept podrazumijeva da je sjećanje konstitutivno za situiranje pojedinca u kolektivno. S druge strane, on nas podsjeća da je zabrana prisjećanja, brisanje sjećanja dio političkog procesa cenzure posebice vidljivog u konfliktnim ili post-konfliktnim zajednicama, u razdobljima velikih političkih lomova i vrijednosnih obrata. Koncept ne-pamtljivog obuhvaća, dakle, zajednice koje se sjećaju i sadržaj dozvoljenog sjećanja – učinke cenzure kao politike hotimičnog zaboravljanja. Bavljenje ne-pamtljivim jednako je anticenzorskoj društvenoj angažiranosti u razumijevanju onoga što zajednice žele zaboraviti ili pak pamtit i učiniti vidljivim i razumljivim u novim okolnostima.

Koncept ne-pamtljivog propituje zabranjene, neugodne i potisnute sadržaje. Kroz njega se ponovno izražava “želja za sjećanjem” i svojevrsna “pobuna protiv zaborava” kao oblika cenzure. “Želja za sjećanjem” ima sposobnost da solidarizira transgeneracijske publike i da progovara protiv oblika kolektivne i (samo)nametnute cenzure kroz zaborav. Umjetnička rememorijalizacija i s njom povezana postmemorijalna praksa umjetničkih projekata koji adresiraju socijalizam iskazu su zabrinutosti nad manipulativnim strategijama javnih politika prisjećanja. Ona je ishodište za razumijevanje pobune protiv cenzure. Memorijalni obrat koji se postiže, između ostalog, i umjetničkim projektima ne shvaćamo kao proces usmjeren ka naraciji prošlosti zbog prošlosti, socijalističkog nasljeđa zbog socijalizma. Shvaćamo ga prije kao složeni proces sagledavanja vlastitih zajednica u sadašnjosti i komentar budućnosti zajednice nespremne za necenzurirano sjećanje. Druga dimenzija cenzure čije strategije i odjeke u društvu pratimo jest ona *religijska*. Religija je u vlastitom poučavanju, širenju i promociji svojih ideja neodvojiva od umjetnosti – njome se “oduvijek obilato ‘koristi’ (...) kako bi kroz riječ, ples, pokret ili sliku posredovala svoje sadržaje” (Bojić 2012:120).

Pritom, odnos vjernika prema umjetničkom prikazu s religijskim značenjem nije puki religijski propis – to je utjelovljen odnos i interaktivno iskustvo, vizualno, taktilno ili dr. Interakcijom sa slikom ili kipom vjernik postaje dionikom religijskog simboličkog imaginarija kojeg slika sugerira. U ovom slučaju je riječ o popularno-religijskoj praksi koja zapravo zadire u sferu ikonofilije. Pritom svaka ikonofilija istodobno podrazumijeva destruktivni antagonizam prema slikama koje za njih predstavljaju svetogrđe, odnosno ikonoklazam. Drugim riječima, svaki religijski odnos prema slici zasnovan je na dijalektici ikonofilije i ikonoklazma (Dimitrijević 2008). U trenutku nekanonskog, neočekivanog ili devijantno prikazanog nekog religijskog simbola nastupa religijska institucija s pozicije navodnog posjednika religijskog inventara i kao takva postavlja zahtjeve o tome što umjetnost treba prikazivati i što je značajno za taj religijski simbol. Cenzurom religijska institucija u pravilu nastoji demonizirati umjetnički prikaz i ujedno time sakralizirati određeni zamišljeni hegemonistički javni diskurs o prikazanom simbolu. U Hrvatskoj nije teško pronaći primjere kako se nekanonski prikaz religijskog simbola proklamira, ne samo kao napad na katoličanstvo već nerijetko i kao napad na moralne vrijednosti građana Hrvatske, štoviše na temelje hrvatske državnosti, kulture i identiteta. Tako primjerice, Djevica Marija, koja je u središtu čašćenja hrvatskih katolika i koja u sebi nosi ideju moralne čistoće i božanskog, kao Kraljica Hrvata nosi i dodatno značenje vrhovne zaštitnice. Zato je svaki pokušaj da ju se diskreditira nekanonskim umjetničkim izražajem otvoren poziv na obranu, čak kulturni rat u obranu moralnosti Hrvata ili, štoviše, njihovog nacionalnog identiteta.

Svetlana Mincheva, programska direktorica Nacionalne koalicije protiv cenzure (SAD) i docentica na Sveučilištu New York navodi kako je strategija pri korištenju simbola kao moćnog oružja cenzure u okviru religije posvuda ista – “upisati jednostavnu i maksimalno uvredljivu namjeru u umjetničko djelo i koristiti ga tako da izaziva dugotrajne uvrede te mobilizira i radikalizira religijske sljedbenike kreirajući dojam kako su napadnute vrijednosti koje najviše njeguju” (Mincheva 2012:1). Mincheva navodi kako kontroverze oko umjetnosti s religijskim sadržajem imaju neke pravilnosti:

“Skupine koje se bune protiv nekog umjetničkog djela redovito su male, ali njihov oštar glas je pojačan [često konzervativnim ili bar senzacionalističkim] medijima i postaje reprezentativan, čak i kada to ne mora biti.” (ibid. 4)

Upravo o tome, između ostalog, piše studentica Lucija Halužan na primjeru djelovanja plakata za kazališnu predstavu *Fine mrtve djevojke*. U svome radu pokazuje kakve učinke može izazvati intervencija jedne zagrebačke katoličke udruge u javnoj sferi. Mincheva navodi da, čak i kada studije društva govore da većina populacije zauzima umjerene pozicije u odnosu na umjetničke kontroverze, “retorika kulturnog rata stvara dojam o duboko podijeljenoj naciji gdje religijske skupine koje protestiraju izgledaju veće nego što uistinu jesu” (ibid.).

Na sjecištu triju kategorija – religije, umjetnosti i cenzure ključno mjesto zauzima koncept tijela i seksualnosti. Tijelo igra važnu ulogu u kršćanskoj mitologiji. Središnji događaji vjere skreću pozornost na ulogu tijela u Spasenju: objava Boga u ljudskom tijelu Kristovim rođenjem, fizička smrt i tjelesno uskrsnuće Krista, koncept bezgrešnosti i transspustancija kruha i vina u Kristovo tijelo i krv tijekom Euharistije. Prve riječi koje Bog upućuje Adamu i Evi nose i seksualni prizvuk: “*Plodite se i množite!*”. Biblija ne govori kako je seksualnost i seksualni čin grijeh. U svojoj knjizi *Ljubav i odgovornost* papa Ivan Pavao II. izražava stav Katoličke crkve o izlaganju ljudskoga tijela:

“Ljudsko tijelo može biti golo i otkriveno, a da netaknutim sačuva svoj sjaj i ljepotu... Sama nagost tijela nije istoznačna s bestidnošću tijela; ta se bestidnost uprisutnjuje tek u slučaju kada nagost vrši negativnu funkciju u odnosu na vrijednost osobe, kada je svrha nagosti buđenje požude tijela...” (Wojtiša 2014:192)

Ni teološka antropologija u tijelu ne vidi prepreku u susretu s Bogom, već naprotiv, vidi ga kao ono koje omogućuje takvo iskustvo (Knauss 2014). Takvo je tijelo čisto, uzvišeno i sveto.

Za vjernike je golo tijelo u umjetnosti razapeto između pitanja “je li namjera umjetnika osvijetliti biblijski narativ ili izazvati seksualni odgovor, je li golo tijelo teološki važno ili je tu samo da izazove šok”. Ipak, brojni vjernici bilo kakvo golo tijelo u umjetnosti shvaćaju kao blasfemiju.

Iz katoličkog očišta, čistoća i svetost gologa tijela i seksualnosti mogući su jedino u kontekstu braka između muškarca i žene. Izvan njega, golo i seksualno tijelo je nepripitomljeno tijelo koje uznemirava. Ono je “grešno”, “sramotno” i “nečisto” i stoga je “svetogrđe”. Uz takvo se tijelo onda vezuju stigme i tabui.

Tijelo se tako predstavlja kao simbol koji se, ovisno o kontekstu, shvaća u dihotomijama prirodno-kulturno (kultivirano), sveto-svjetovno, čisto-nečisto, privatno-javno i sl. Te se dihotomije aktiviraju i radom Vlaste Delimar koji u svojem radu u ovom zborniku tematizira Kristina Malbašić. Općenito, kako ističu Höpflinger et al. (2014:12–14), tijela su više od zbroja takvih dihotomija, ona su polisemična i nose značajku nereda jer su povezana sa subjektivnim iskustvom, emocijama, motivacijama. Definiranje i reguliranje tijela kroz društvene norme te religijske tradicije i svjetonazore pokušaj je uspostave reda. U kontekstu religije tijelo je upravo zbog svoje

polisemičnosti i potencijalno problematičnog nereda veoma prikladan medij za kreiranje i komuniciranje određenog religijskog svjetonazora i horizonta religijskih značenja (ibid. 14).

Tijelo kao simbol, kao i svaki simbol, ima transformativnu moć za sve one koji ga promatraju. Simboli pokreću emocije i senzacije te mogu pokrenuti misli koje do tada nikad nisu prošle kroz nečiji um. Oni imaju manipulativnu moć nad sviješću i ponašanjem. Simboli daju oblik idejama, senzacijama, vjerovanjima, vrijednostima. Religijski simboli omogućuju vjernicima da dublje uđu u svoju religiju – pogone ih u nevidljivu, duhovnu stvarnost.

Tijelo, kao simbol u religiji, ima fiksno i budno čuvano značenje. Napad na čvrsto definiranu simboliku tijela shvaća se kao prijetnja religijskim vrijednostima i vjerovanjima uopće (Mintcheva 2012:2). Posebice se u judeo-kršćanskoj religijskoj tradiciji ta prijetnja shvaća najizraženijom kada se portretira ljudsko tijelo. Kada umjetnost tematizira tijelo i seksualnost uprežući religijske simbole ili izlažući ideje o religijskim simbolima u javnom prostoru, ona neminovno priziva valorizaciju koja je manje, ako je uopće, povezana s estetskom komponentom, a više s njezinom moralnom komponentom. Na takav oblik valorizacije umjetničkog djela posebno se na skupu *Od državne umjetnosti do kreativnih industrija... osvrnula studentica Jelena Kulušić u svojem izlaganju o zbivanjima vezanim za izložbu "Ženski autoportreti – upisivanje tijela" u sklopu umjetničkog programa "Ars post mortem" Kastavskoga kulturnog ljeta 2013. godine (Kulušić 2015). Umjetnost izložena u javnom prostoru ima posebno snažnu sposobnost da polarizira, izazove, napadne i čak uvrijedi, jer počiva na manipulativnoj moći simbola. Samim time tu onda počiva i moć umjetničkih djela. Nema sumnje u to da umjetnost može biti ofenzivna, čak subverzivna za religioznost, i transgresivna u odnosu na granice postavljene religijskom tradicijom. Sveto, naime, nije privatno vlasništvo religijskih zajednica niti je njegovo predstavljanje i tematiziranje isključivi privilegij njezinih pripadnika, kako to ističe Bojić (prema Omerbegović 2013). U tome počiva sloboda na koju se umjetnost poziva u interpretiranju i predstavljanju onoga što vjernici smatraju svetim. Štoviše, svoje umjetničko izražavanje izjednačavaju sa slobodom. Tako će u svojem komentaru spomenutih zbivanja u Kastvu umjetnica Monika Meglič uzviknuti: "A umjetnička sloboda!" (Kulušić 2015). Međutim, nije teško prizvati mnoge primjere cenzure u umjetnosti, pri čemu su seksualne reprezentacije uvijek pri vrhu, koji upućuju na to kako je i pojam slobode, kao i simboli i umjetnost sama, polisemičan. Zaključno bismo istaknule kako su djela umjetnosti otvorena za mnoge i različite interpretacije i dobivaju svoje značenje tek u interakciji s promatračem. Pritom, kako ističe Mincheva, "činjenica da je nešto ofenzivno ili može biti ofenzivno za neku skupinu postalo je dostatno moralno (ako ne i legalno) opravdanje za provedbu cenzure" (2012:5). Strategije političke i religijske cenzure izrazito su kontekstualne, otvorene za različita čitanja i doživljaje. Tako i sam čin cenzure izaziva komentare, polemike, društvene podjele oko pojedinih prijepornih pitanja, u nekim slučajevima na taj način osnažujući zajednicu, a nerijetko i potičući nove oponirajuće kulturne prakse.*

1. BOJIĆ, Drago. 2012. "Isus u filmskoj umjetnosti: kako Isus smije biti čovjek?". *Služba Božja*, 52/1: 119–132.
2. CONNERTON, Paul. 2008. "Seven types of forgetting". *Memory Studies*, 1:59–71.
3. DIMITRIJEVIĆ, Branislav. 2008. "Savremena umetnost usred delikatnih političkih okolnosti". *Glasilo radnika u kulturi*, 1:5.
4. FLETCHER STACK, Peggy. 2011. "Does nudity belong in religious art?". *The Salt Lake Tribune*, 2. lipnja. Dostupno na: <http://www.sltrib.com/sltrib/utes/51869789-80/says-art-nudity-church.html.csp> (pristup 10. 7. 2015.).
5. HALBWACHS, Maurice. 1992. *On Collective Memory*. Chicago – London: The University of Chicago Press.
6. HIRSCH, Marienne. 2008. "The Generation of Postmemory". *Poetics today*, 29:103–128.
7. HÖPFLINGER, Anna-Katharina, Stefanie KNAUSS, Alexander Darius ORNELLA. 2014. "Introduction". U *Commun(ica)ting Bodies: Body as a Medium in Religious Symbol Systems*, ur. Alexander Darius Ornella, Stefanie Knauss i Anna-Katharina Höpflinger. Zürich: Theologischer Verlag Zürich, 11–24.
8. KNAUSS, Stefanie. 2014. "A Sacramental Medium Reflections on a Christian Theological Anthropology of the Sexual Human Being". U *Commun(ica)ting Bodies: Body as a Medium in Religious Symbol Systems*, ur. Alexander Darius Ornella, Stefanie Knauss i Anna-Katharina Höpflinger. Zürich: Theologischer Verlag Zürich, 33–60.
9. KULUŠIĆ, Jelena. 2015. "Ars (post) mortem? Stvaranje umjetničke akcije izvanumjetničkom reakcijom". Izlaganje na skupu Od državne umjetnosti do kreativnih industrija: transformacija rodni, političkih i religijskih narativa, 20. – 22. ožujka 2015. Zagreb: Dom Hrvatskih likovnih umjetnika.
10. MINCHEVA, Svetlana. 2012. "Symbols into soldiers: Art, censorship, and religion". *Artsfreedom – International news and information about artistic freedom of expression*. Dostupno na: <http://artsfreedom.org/?p=3358> (pristup 10. 7. 2015.).
11. OMERBEGOVIĆ, Nermina. 2013. "Intervju s Dragom Bojićem: Religija i umjetnost". *Prometej.ba*. Dostupno na: <http://www.prometej.ba/clanak/intervju/intervju-s-dragom-bojicem-religija-i-umjetnost-1402> (pristup 10. 7. 2015.).
12. RIGNEY, Ann. 2005. "Plenitude, Scarcity, and the Production of Cultural Memory". *Journal of European Studies*, 35: 209–226.
13. RIGNEY, Ann. 2004. "Portable Monuments: Literature, Cultural Memory, and the Case of Jeanie Deans". *Poetics Today*, 25/I: 261–396.
14. WOJTIŁA, Karol. 2014. *Ljubav i odgovornost*. Split: Verbum.

SUTRA, DANAS, JUČER: KONCEPT KOLEKTIVNE AMNEZIJE U RADU DAVIDA MALJKOVIĆA

Katarina Lukec

UVOD

Rad hrvatskog umjetnika Davida Maljkovića prepoznat je na različitim lokacijama, pa se, kad govorimo o njegovoj karijeri i radu, ocrtavaju dvije dimenzije: inozemna i hrvatska (*domaća*). Najuočljivija razlika između te dvije dimenzije je jedina koju sam kadra komentirati jest percepcija njegova rada i informiranost o njemu u redovima domaće i strane, šire javnosti. U Hrvatskoj se tako najčešće spominju njegovi projekti vezani uz komunističko razdoblje, tj. javne prostore koji su za vrijeme Jugoslavije imali veliki funkcionalni ili simbolički značaj, a danas su to samo “umorni prostori”, iako Maljkoviću, kako sam navodi u intervjuima, nije u središtu sam komunizam već “sama esencija kvalitete lokaliteta.”²

Ovaj rad bavi se vremenskom dimenzijom Maljkovićevih umjetničkih projekata koja se očituje tematiziranjem “osjećaja prostora” zahvaćenog kroz vremensku dimenziju prelaska iz komunizma u kapitalizam³, i to na konkretnim primjerima lokaliteta u kojima je izvedena umjetnička intervencija. Radom zahvaćam grupu umjetničkih projekata nastalih između 2005. i 2010. godine, i to projekte: *Ovih dana*, *Prizvani kadrovi*, *Scene za novo naslijeđe* i *Umirovljene kompozicije*.

Iako Maljković navodi da je poveznica svih njegovih radova prostorno djelovanje⁴, sklon sam ustvrditi da prepoznavanje ideološke interpelacije⁵ u “umornim prostorima” uključuje i koncept vremena. Ove su dvije dimenzije međusobno povezane, sučeljene, ali konstitutivne za smislenu adresiranje u prostor umještenog vremena, pa se tako i njegovi noviji radovi tumače i najavljuju kao svojevrstne temporalno-prostorne problematizacije.⁶ Iz istoga se razloga i moj tekst okreće načinu evokacije kolektivnog pamćenja u Hrvatskoj kroz spomenute projekte.

Prva dva projekta spominjem isključivo kako bi se dobila šira percepcija Maljkovićeva poimanja lokacija vezanih uz komunističko naslijeđe na koje se također može primijeniti Maljkovićev koncept budućnosti koja se razvija u neopsektivnoj napetosti s prošlošću. Onom prošlošću koju treba nanovo (iz)misliti [istaknula autorica].⁷ No u daljnjem tekstu ću adresirati posljednja dva rada koja se bave komemorativnom ostavštinom socijalizma i Jugoslavije, a koji su povezani radom Vojina Bakića, autentičnog modernističkog kipara čiji je značaj za hrvatsku umjetnost redovito prešućivan i zanemarivan zbog njegove socijalističke simbolike (WHW 2009:3).

U projektu *Scene za novo naslijeđe* riječ je o trilogiji video uratka koji su snimani na Petrovoj gori i čija je radnja smještena u budućnost, problematizirajući kolektivnu amneziju. Od toga, dvije radnje odvijaju se na simbolične datume: 25.5. (Dan mladosti) i 29.11. (Dan Republike Jugoslavije). Maljković u intervju za časopis Galerije Nove, WHW povodom izvedbe projekta navodi:

¹Izraz umorni prostori rabi sam David Maljković te ću ga kao takvog preuzeti u radu.

²<http://www.jutarnji.hr/maljkovic---slikar-koji-je-zavolio-video/164894/> (pristup 28. 2. 2015.)

³<http://www.seecult.org/v/fotogalerija/izlozbe/510S/maljkovic/?g2.page=2> (pristup 1. 3. 2015.)

⁴<http://www.jutarnji.hr/david-maljkovic-hrvatski-umjetnik-kojeg-zastupa-cak-sest-inozemnih-galerija/1150561/> (pristup 2. 3. 2015.)

⁵<https://www.marxists.org/reference/archive/althusser/1970/ideology.htm> (pristup 3. 7. 2015.)

⁶<http://www.palaisdetokyo.com/en/exhibition/david-maljkovic> (pristup 1. 3. 2015.)

⁷<http://stari.kulturpunkt.hr/i.php/najave/492/> (pristup 1. 3. 2015.)



Slikat, autor: Vladimir Pavlek. Oronuki Bakićev spomenik na Petrovoj gori, 2013.

“Imao sam potrebu izraziti sadržaj koji taj prostor ima, kao i njegove odnose i diskontinuitete, nemogućnost komunikacije ljudi s tim mjestom. No budući da nemogućnost komunikacije s tim mjestom postoji u sadašnjosti, mislio sam da je treba pozicionirati u budućnosti, zbog drugih subjekata, zbog rasterećivanja kompletnog sadržaja koji taj kompleks nosi sa sobom.” (WHW 2007:57)

Značaj toga rada, nastalog prije čitavog desetljeća, ne umanjuje njegovu zanimljivost i današnju aktualnost. Iako je projekt izveden davne 2004., nedavna kolektivna izložba (8.3.2015. – 31.3.2015.) u njujorškom Muzeju moderne umjetnosti (MoMa) dobila je naziv po radu Davida Maljkovića: *Scenes for a New Heritage: Contemporary Art from the Collection*, u okviru koje je Maljković, uz ostalih 40-ak autora iz čitavog svijeta, upravo izložio spomenuti eponimski projekt⁸ (fotografija 1).

Idući projekt, *Umirovljene kompozicije*, tematizira spomen-park Dotrščinu koji je posvećen žrtvama Drugog svjetskog rata. Ovdje Maljković, osim videa, koristi fotografije i kolaž: Bakićeve kristale montira u različite krajolike stavljajući tako fokus na sam prostor. Video *Umirovljena forma*, koji pripada ovom projektu, prikazuje skupinu umirovljenika koji su okupljeni oko Bakićeva kristala, a pritom se sunce toliko reflektira o kristal da potpuno izbjeljuje kadar⁹. Takav prizor daje dozu fantastičnosti i neodređene budućnosti koja je prisutna i u prethodnom projektu te predstavlja svojevrsno iščuđavanje nad spomenikom bez (ili izgubljenog?) značenja (fotografija 2).

Budući da je samo problematiziranje odnosa socijalizma i kapitalizma uz oživljavanje sjećanja na komunizam dosta zastupljeno u posljednjih deset godina u kulturnoj zajednici te široj javnosti¹⁰, neki i Maljkovićev rad, u negativnom kontekstu, nazivaju trendom¹¹. No ovom radu cilj

⁸<http://www.jutarnji.hr/hrvatski-umjetnik-david-maljkovic-na-izlozbi-u-njujorskoj-moma-i/1303025/> (pristup 1. 3. 2015.)

⁹<http://www.artinamericamagazine.com/news-features/news/david-maljkovic/> (pristup 13. 6. 2015.)

¹⁰<http://arteist.hr/zanemareno-predumisljajem-kraj-ikonoklasticke-oluje-nad-spomenicima-nob-e/> (pristup 2. 3. 2015.)



Slika 2, autorica: Katarina Lukec. Bakićev kristal na ulazu u Dotrščinu, 2015.

je propitati njegov specifičan pristup kolektivnom sjećanju i pronaći eventualne tragove aktivizma referirajući se na misao kustosica WHW-a: *“Govoriti o spomenicima NOB-e i njihovom rušenju nije i ne može biti niti ideološki niti politički neutralno.”*¹²

ETNOGRAFIJIRATI PAMĆENJE

Prvotni plan mojeg istraživanja bio je u ovaj rad uključiti intervju s Davidom Maljkovićem u kojem bi mi on, između ostalog, odgovorio na pitanja usko vezana uz teme i pojmove kao što su interes javnosti za komunizam, kolektivno pamćenje, kultura sjećanja, umjetnički aktivizam te društvena odgovornost umjetnosti. No spletom okolnosti, ovaj rad ostaje na teoretskoj razini, kombinirajući teoretske tekstove, novinske članke, ali i moju percepciju i doživljaj njegova rada. Pritom je zanimljivo upravo posljednje – segment moje percepcije, jer njegovu umjetnost promatram retrogradno putem posrednika: fotografija, opisa i intervjua s obzirom na to da ni jednoj njegovoj izvedbi nisam osobno prisustvovala. No i taj aspekt, dio je komunikacije s publikom, a budući da je tema odnosa publike i umjetnine zastupljena u dijelu Maljkovićeve opusa¹³ smatram da je ovo prikladan (interpretacijski) pristup. Dakako, opet specifičan, jer u promatranje uključujem kulturnoantropološki aspekt tražeći segmente koji me zanimaju, a okupljeni su oko kolektivnog pamćenja i kulture sjećanja.

¹²Npr. <http://stefanhauswords.blogspot.com/2014/01/the-heart-wants-what-david-maljkovic.html> (pristup 1. 3. 2015.)

¹³<http://arteist.hr/zanemareno-predumisljajem-kraj-ikonoklasticke-oluje-nad-spomenicima-nob-e/> (pristup 1. 3. 2015.)

¹⁴<http://www.jutarnji.hr/david-maljkovic-hrvatski-umjetnik-kojeg-zastupa-cak-sest-inozemnih-galerija/1150561/> (pristup 2. 3. 2015.)

KOLEKTIVNA AMNEZIJA?

Sjećanja koja se dijele unutar generacija produkt su javnih činova sjećanja postignutih kroz različite medije i načine, što uključuje priče (pisane i usmene), muzeje, spomenike, itd. Ukupnost činova zajedno stvara i održava mjesta memorije u pojedinom društvu (Erl i Rigney 2006:111). Aktivna proizvodnja takvih sjećanja događa se kroz institucionaliziranje historiografije, ali se primjenjuje i u drugim poljima gdje se oblikuju slike prošlosti i dovode u suvremeni optičaj u formi priča i slika (ibid: 112).

Mnogobrojne rasprave oko kulturne memorije vode se zbog čestog mišljenja da su sjećanje i komemoracija vrlina, a zaborav neuspjeh. No to nije sasvim točno, jer zaborav najčešće nije nešto zbog čega bismo se mi kao pojedinci trebali osjećati krivi, navodi Connerton (usp. 2008:59) i donosi čak sedam vrsti zaboravljanja u kojima se, ovisno o tipu, odgovornost provlači s države, političkih stranaka, preko pojedinaca, obitelji ili manjih društvenih skupina pa sve do suvremenog kapitalističkog društva (ibid: 68). Sedam vrsta zaboravljanja međusobno se isprepliću pa i u Maljkovićevu radu možemo govoriti o više vrsta zaboravljanja, stoga ih neću zasebno navoditi, jer ipak ne možemo točno odrediti je li u Hrvatskoj i u kolektivnom sjećanju koje izvire iz Maljkovićeve rada riječ samo o, npr. represivnom brisanju (uništavanje spomenika i rekanonizacija umjetnosti) (ibid: 60) ili o zaboravljanju koje je nužni i sastavni dio novog identiteta (ibid: 62). Stoga u radu pribjegavam pojmu kolektivne amnezije u širem smislu – tihom i nevidljivom odsustvu sjećanja koje ostavlja prazninu i napuklinu u vremenskom kontinuumu, potvrđujući jedino kontinuitet diskontinuiteta kao permanentno obilježje prisjećajućih praksi na prostorima u kojima živimo. Maljković sam komentira amnezijско stanje kolektivne memorije u Hrvatskoj:

“Problem je naše kulturne baštine što nemamo neki povijesni kontinuitet, nego se on sam po sebi mijenja nekakvim političkim prilikama. Povijesni segmenti kod nas nisu kontinuirano aktualni, pa nove generacije uvijek čeka neki dio povijesti koji se u nekom trenutku negdje bio prikrio.”¹⁴

Maljković također navodi da su politička previranja dijelom odgovorna za zatumljivanje povijesti, a povijesni kontinuitet bitan jer će nas bez njega povijest “dočekati na nekom drugom uglu, a to su uvijek neugodna iznenađenja.”¹⁵

Za povijest i sjećanje (memoriju) možemo reći da se podudaraju s obzirom na to da dijele isti prostor (Basu 2007:234), a prošlost je dio nesvjesne memorije čovječanstva (Benjamin 2006:403), referentni okvir koji omogućava razumljivo pozicioniranje u vrijednostima, komuniciranje i suživot. Stoga Benjaminovu misao kako svakoj prošlosti prijeti opasnost da nestane ako je sadašnjost ne prepoznaje kao svoj preduvjet (ibid. 391) treba razumjeti kao upozorenje o posljedicama memorijalne damnacije koja djeluje kao ideološka interpelacija na subjekta i pojedinca. Toga je svjestan i Maljković pa on na neki način svojim radovima uspostavlja povijesni kontinuitet, tj. upotpunjuje praznine koje su u njemu nastale. Ono što se događa u takvim radovima mogli bismo nazvati temporalno umještenom realizacijom palimpsesta sjećanja, u kojima prakse i diskursi sjećanja iz različitih perioda postaju fluidno pomiješani (Basu 2007:234), zazivajući sutra, danas i jučer u digitalnoj projekciji nevidljive prisutnosti.

Kao što je već navedeno, Maljković navodi da danas ne postoji mogućnost komunikacije s prostorima koje tematizira¹⁶ pa ih stoga smješta u budućnost. Iz toga se iščitava specifičnost njegova pristupa kolektivnoj amneziji kojoj pristupa kroz konkretizaciju vizije praksa prisjećanja

¹⁴<http://www.matica.hr/vijenac/328/Izgubljenost%20u%20vremenu/> (pristup 1. 3. 2015.)

¹⁵Iz intervjua s WHW-om, Novine br. 12: Vojin Bakić (2007:58).

¹⁶Iako to navodi za projekt bavljenja Petrovom govorom, smatram da se isto može primijeniti i na projekt s Dotrščinom.

kao uporišta otpora amneziji. Štoviše, Maljković sam koristi izraz “brisani prostor budućnosti” (ibid.) koje kustosice WHW-a drugom prilikom mudro zamjenjuju terminom “brisani prostor mogućnosti”¹⁷.

No jednako tako valja naglasiti da Maljković ne donosi konkretne prijedloge za iskorištavanje spomenutih lokacija u budućnosti, već su njegove intervencije prije pitanja i iritacije, naslonjene na utopijske ideje, kako sam navodi, oblikovane jukstapozicijom fiktivnosti i dokumentarnosti (ibid.).

UMJESTO ZAKLJUČKA

Iako se Maljković u intervjuima ograđuje od političke dimenzije (ibid.) vlastitog rada, pitanja i iritacije utopijskog tona koje on sam izdvaja odaju aktivističku notu njegova djelovanja. Spomenici socijalizma doživljavaju se kao ideološki višak oko kojeg se razvija pasivna ili aktivna kulturna politika u Hrvatskoj (Potkonjak i Pletenac 2011:19). Kod Maljkovića je upravo ovo drugo slučaj. Kao što je Miško Šuvaković napisao: “Umjetnički se aktivizam temelji na kritičkom i subverzivnom umjetničkom činu unutar društva i kulture.”¹⁸ Sudeći prema tome, i Maljkovićev rad dio je umjetničkog aktivizma. Jer, kao što je Kundera rekao: borba čovjeka protiv moći borba je memorije protiv zaborava (Connerton 2008:60).

Možda Maljković to ne ističe jer je prava kritička umjetnost ona koja zna da njezin politički utjecaj ovisi o vlastitoj estetskoj udaljenosti. Ona koja zna da njezini efekti ne mogu biti garantirani (Rancière prema Enjalran 2013), no možda mogu biti akcentuirani estetsko-kritičkim zahvatom prisjećanja pod anestezijom.

LITERATURA:

-
1. BASU, Paul. 2007. “Palimpsest Memoryscapes: Materializing and Mediating War and Peace in Sierra Leone”. U *Reclaiming Heritage: Alternative Imaginaries of Memory in West Africa*, ur. Ferdinand de Jong i Michael Rowlands. Walnut Creek: Left Coast Press, 231–259.
 2. BENJAMIN, Walter. 2006. “On the Concept of History” i “Earl-pomena to ‘On the Concept of History’”. U *Selected Writings, Volume 4: 1938 – 1940*, ur. Howard Eiland i Michael W. Jennings. Cambridge – Massachusetts – London: The Belknap Press of Harvards University Press, 389–411.
 3. CONNERTON, Paul. 2008. “Seven types of forgetting”. *Memory Studies*, 1/1:59–71.
 4. ENJALRAN, Muriel. 2013. “Between the politicization of art and the aesthetics of politics”. *Independent curators international*. <http://curatorsintl.org/research/between-the-politicization-of-art-and-the-aesthetics-of-politics> (pristup 2. 3. 2015.)
 5. ERLI, Astrid i Ann RIGNEY. 2006. “Literature and the Production of Cultural Memory: Introduction”. *European Journal of English Studies*, 10/2:111–116
 6. POTKONJAK, Sanja i Tomislav PLETENAC. 2011. “Kad spomenici ožive – ‘umjetnost sjećanja’ u javnom prostoru”. *Studia ethnologica Croatica*, 23/1:7–24.

¹⁷Spomenuti intervju iz 2007. nalazi se i u katalogu izložbe “Političke prakse (post)jugoslavenske umetnosti: RETROSPEKTIVA 01”

¹⁸[http://hr.wikipedia.org/wiki/Umjetni%C4%8Dki_aktivizam_u_Hrvatskoj_\(1990...-2010.\)](http://hr.wikipedia.org/wiki/Umjetni%C4%8Dki_aktivizam_u_Hrvatskoj_(1990...-2010.)) (pristup 13.6.2015.)

1. WHW. 2007. "David Maljković – Brisani prostor budućnost". U *Novine broj 12. – Vojin Bakić*, Zagreb: Galerija Nova, 56–57.
2. WHW. 2009. "Umirovljena forma – Brisani prostor mogućnosti". U *Političke prakse (post) jugoslavenske umetnosti: RETROSPEKTIVA 01*, 252–261.
3. WHW. 2009. "Revisiting modernism". U *Novine broj 17. – David Maljković: Retired Compositions*. New York: Galerija Nova – Metro Pictures, 3–4.

ELEKTRONIČKI IZVORI:

1. ALTHUSSER, Luis. 1970. "‘Lenin and Philosophy’ and Other Essays". <https://www.marxists.org/reference/archive/althuss-er/1970/ideology.htm> (pristup 3. 7. 2015.)
2. BLAGOJEVIĆ, Boško. 2009. "Uncertain ties in Hindsight: David Maljkovic’s Retired Compositions". *Art in America*. 28. veljače, 2009. <http://www.artinamericamagazine.com/news-features/news/david-maljkovic/> (pristup 13. 6. 2015.)
3. *** "David Maljković". *See Cult*. 10. ožujka, 2010. http://www.seecult.org/v/fotogalerija/izlozbe/51OS/maljkovic/?g2_page=2 (pristup 1. 3. 2015.)
4. *** "David Maljković in low resolution". *Palais de Tokyo*. 2014. <http://www.palaisdetokyo.com/en/exhibition/david-maljkovic> (pristup 1. 3. 2015.)
5. *** "David Maljković: Ovih dana". *Kulturpunkt.hr*. 8. travnja, 2006. <http://stari.kulturpunkt.hr/i.php/najave/492/> (pristup 1.3.2015.)
6. *** "David Maljković u MoMA-i upozorava na stanje spomeničke baštine". *Jutarnji list*. 26. veljače, 2015. <http://www.jutarnji.hr/hrvatski-umjetnik-david-maljkovic-na-izlozbi-u-njujorskoj-moma-i/1303025> (pristup 1. 3. 2015.)
7. HAUS, Stefan. 2014. "The heart wants what David Maljkovic doesn’t". *Stefan Haus Words*. 10. siječnja, 2014. <http://stefan-hauswords.blogspot.com/2014/01/the-heart-wants-what-david-maljkovic.html> (pristup 1. 3. 2015.)
8. HRGOVIĆ, Katarina. 2013. "Zanemareno s predumišljajem: Kraj ikonoklastičke oluje nad spomenicima NOB-e". *Arteist.hr*. 25. siječnja, 2013. <http://arteist.hr/zanemareno-predumisljajem-kraj-ikonoklasticke-oluje-nad-spomenicima-nob-e>(pristup 1. 3. 2015.)
9. KIŠ, Patricia. 2006. "Maljković – slikar koji je zavolio video". *Jutarnji list*. 3. prosinca, 2006. <http://www.jutarnji.hr/maljkovic---slikar-koji-je-zavolio-video/164894/> (pristup 28. 2. 2015.)
10. ORELJ, Ksenija. 2006. "Izgubljenost u vremenu". *Vijenac* 328. 12. listopada, 2006. <http://www.matica.hr/vijenac/328/Izgu-bljenost%20u%20vremenu/> (pristup 1. 3. 2015.)
11. PERITZ, Romina. 2013. "David Maljković: ‘Za uspjeh ne postoji posebna formula, to ipak mora biti dio vas’". *Jutarnji list*. 30. prosinca, 2013. <http://www.jutarnji.hr/david-maljkovic-hrvatski-umjetnik-kojeg-zastupa-cak-sest-inozemnih-galerija/1150561/> (pristup 2. 3. 2015.)
12. *** "Umjetnički aktivizam u Hrvatskoj (1990. - 2010.)" [http://hr.wikipedia.org/wiki/Umjetni%C4%8Dki_aktivizam_u_Hrvatskoj_\(1990.-2010.\)](http://hr.wikipedia.org/wiki/Umjetni%C4%8Dki_aktivizam_u_Hrvatskoj_(1990.-2010.)) (pristup 13. 6. 2015.)

TKO IMA PRAVO NA GRAD? O GRAĐANSKOM OTPORU NA PRIMJERU “SLUČAJA CVJETNI I VARŠAVSKA”

Iva Grubiša

Od kraja 2006. pa sve do travnja 2011. godine Cvjetni trg i Varšavska ulica u Zagrebu postali su prostor, a kako je vrijeme prolazilo, i simbol građanskog otpora i borbe protiv ugrožavanja i uništavanja javnog prostora u korist privatnog vlasništva i kapitala, borbe protiv netransparentnog provođenja javnih gradskih politika te samovolje gradskih vlasti. Bilo je to razdoblje “pojačanog modusa izvedbe protesta” (Marjanić 2014:1899), odnosno razdoblje borbe za *pravo na grad*, koje bi trebalo pripadati svima, a ne samo odabranoj, financijski i politički moćnoj eliti. U nešto manje od pet godina udruge Zelena akcija i Pravo na grad organizirale su čitav niz prosvjeda i akcija kako bi iskazali svoje nezadovoljstvo provođenjem projekta izgradnje novog poslovno-stambenog kompleksa “Cvjetni” te njemu pripadajuće podzemne garaže s ulazom u Varšavskoj ulici. Da bi se ovaj projekt mogao provesti, mijenjao se *Generalni urbanistički plan* kako bi se prostore predviđene za javne sadržaje prenamijenilo u privatne prostore, rušile su se zgrade iz zaštićene gradske jezgre, a niz netransparentnosti okrunjen je apsurdom gradskog financiranja izgradnje ulaza u privatnu garažu od čijeg poslovanja dobit ima jedino vlasnik spomenutog kompleksa.

O ovom je slučaju već mnogo toga napisano. “Slučaj Cvjetni i Varšavska” otvorili su prostor u društvenim i humanističkim znanostima (a i šire) novom progovaranju o javnim prostorima te politikama javnih prostora, javnom interesu, gentrifikaciji, urbanom planiranju, identitetu grada i ostalim srodnim problemima. Ognjen Čaldarović i Jana Šarinić (2008) pišu o Cvjetnom trgu kao o primjeru prvih znakova urbane gentrifikacije u Zagrebu te problemima koji se mogu očekivati. Nastajanje dualnog grada, zahvaljujući gentrifikaciji, segregaciji stanovništva te ukidanju javnog prostora u samom centru Zagreba, jedan je od ključnih problema koje izdvajaju. Spomenuti autori javne prostore definiraju kao prostore koji

“imaju svoju povijest, svoju tradiciju, svoje slojeve, ispunjeni su sjećanjima na prošle generacije i ljudima koji se danas sjećaju proteklih razdoblja. Javni prostori moraju biti otvoreni 24 sata dnevno, moraju biti otvoreni za sve građane nekoga grada kao i za sve njegove posjetitelje bilo koje vrste. (...) Također, svaka jaka i nagla promjena [u javnom prostoru, op.a.] percipira se kao raskid s kontinuitetom, prošlošću, tradicijom te uobičajenim poimanjem postojećeg javnog prostora.” (ibid. 376)¹

O problemu komodifikacije grada i prividu javnih prostora (“kao javni prostori”) koji nastaju u slučajevima poput Cvjetnog te sukobu javnog i privatnog interesa piše i Valentina Gulin Zrnić (2013). Pišući o aspektima ugroženosti javnih prostora Anđelina Svirčić Gotovac (2011) ističe upravo Cvjetni trg kao primjer ugroženog prostora na kojemu se očituju sva tri aspekta koji definiraju takav prostor: (1) nedovoljna participacija građana u oblikovanju javnih prostora grada, (2) klasna segregiranost u javnim prostorima gradova te (3) nemjesta kao nedovoljno javni prostori. Suzana Marjanić je prosvjedima u Varšavskoj i na Cvjetnom prišla iz perspektive performansa pa skreće pažnju na “izvedbene aspekte političkih demonstracija i građanskog neposlušna koji, među ostalim, sadrže i vrlo bitne akcije privlačenja pažnje” (2014:1903). Nadalje, tema jednog broja časopisa

¹ S engleskog prevela autorica teksta.

Zarez iz veljače 2007. godine bila je “Slučaj Cvjetni trg” u kojem se, između ostalog, pisalo o problemu dijaloga gradskih vlasti i zainteresirane javnosti (Luketić 2007), o otimanju i osvajanju javnih prostora (Zlatar 2007) te su iznesene “siječanjske teze civilne scene” (Kršić 2007) u kojima se kroz 11 točaka iznose uočeni problemi u vezi “Slučaja Cvjetni trg”. Također, na posljednjoj stranici ovog broja Zareza objavljen je proglas koji traži zaustavljanje privatizacije javnih prostora grada i sprečavanje devastacije Donjeg grada, a koji je potpisalo više stotina javnih ličnosti, umjetnika, znanstvenika, profesora... (v. “NE beskrupuloznoj devastaciji Zagreba” 2007).

Pišući o politikama javnog prostora u slučaju Cvjetnog trga i Varšavske spomenuti (i mnogi drugi) autori bavili su se širom slikom događaja, neizostavnim pitanjima o netransparentnoj gradskoj politici, identitetu grada, a posebice stare gradske jezgre, pitanjem poput onoga što slučaj Cvjetni predstavlja za budućnost javnih prostora i interesa u Zagrebu. Bavili su se propitivanjem prosvjeda i građanskog aktivizma i njihovim (ne)uspjesima i poljedicama. Premda bi se moglo učiniti kako je o ovom slučaju gotovo sve rečeno, primjećujem nedostatak onih radova koji su prosvjede i akcije Prava na grad i Zelene akcije promatrali odozdo, stavivši u fokus pripadnike ovih udruga, pitajući se kako su se organizirali, kako su osmišljavali svoje akcije te kojim su se sve sredstvima služili. Stoga ću u nastavku pokušati donijeti upravo takve, rjeđe ispričane priče, dajući glas svojim kazivačima, aktivnim sudionicima i suorganizatorima ovog petogodišnjeg pokreta - Urši Raukar i Tomislavu Tomaševiću.²

Priča o “borbi” za Varšavsku i Cvjetni trg dobro je poznata priča, no možda su manje poznati njezini počeci. Godine 2006. nezavisna kulturna scena i scena mladih Grada Zagreba udružile su se kako bi zajedno tražile od gradskih institucija da im se osiguraju prostori za aktivnosti mladih i nezavisne kulture. Usprkos predizbornim obećanjima, prostor im nije osiguran, a gradske vlasti na čelu s gradonačelnikom Milanom Bandićem nisu pokazale interes za uspostavu dijaloga. Pravo na grad nastaje kao inicijativa nezavisne kulture i mladih koja želi upozoriti na nemar Grada prema nedostatku prostora za njihove aktivnosti, “koja hoće reći da nema samo gradonačelnik pravo na grad (...) nego da je to pravo svih građana, i da mi riklejmamo to pravo na grad” (Tomislav Tomašević). Iako je prvih nekoliko akcija udruge bilo usmjereno prema ovom problemu, članovi udruge su se ubrzo suočili s problemom neupućenosti i neupoznatosti javnosti s pojmovima poput *javna politika upravljanja prostorom*, što je znatno ograničavalo šanse za podršku javnosti i u konačnici uspjeh inicijative. Stoga je, prema riječima Tomaševića, bilo potrebno reagirati na mjestu koje je “simbolično za sve građane Zagreba”, mjestu poput Cvjetnog trga, gdje se skriveno od javnosti još krajem 2006. godine počela planirati izgradnja *life-style* centra:

“I onda smo skužili da je Cvjetni trg jedno simbolično mjesto koje će razotkriti način na koji zapravo funkcionira sustav u cijelom gradu, a to je da Bandić gradom upravlja kao neki šerif i daje svojim pri-jateljima mimo pravila, zakona, natječaja, kriterija i tako dalje. I da oni zadnji prostori koji su javni, posebice ove industrijske baštine se privatiziraju ili devastiraju.” (Tomislav Tomašević)

Stalna suradnja Prava na grad i Zelene akcije započinje akcijom “Totalna rasprodaja” tijekom koje su aktivisti upozorili na nekontroliranu rasprodaju i privatizaciju javnih prostora postavljanjem jumbo plakata, koji prikazuju napuštene industrijske prostore, po cijelom Zagrebu. U sklopu iste akcije s krova zgrade na Cvjetnom trgu spušten je transparent s natpisom “Totalna rasprodaja Zagreb d.o.o” kojim je javnost po prvi puta upoznata s planom HOTO grupe³ o izgradnji shopping

² Urši Raukar i Tomislavu Tomaševiću zahvaljujem na ukazanom povjerenju i vremenu koje su uložili kako bi sa mnom podijelili svoja iskustva te na svim dokumentima i materijalima koje su mi pritom ustupili, a bez kojih ovaj rad ne bi bio moguć.

³ HOTO grupa je hrvatska poslovna grupacija za razvijanje projekata vezanih za gradnju, zakup i prodaju ekskluzivnih poslovnih i stambenih prostora, s adresom na Trgu P. Preradovića (tj. Cvjetnom trgu) 6/1. Vlasnik grupacije je Tomislav Horvatinić (v. <http://www.hoto.hr/>).

centra "Cvjetni". Uslijedilo je pet godina borbe za *pravo na grad*. Pravo na grad i Zelena akcija imali su različite taktike i načine djelovanja - one konvencionalnije, poput konferencija za tisak i organiziranja peticije, preko niza prijavljenih masovnih prosvjeda kojima se odazivalo po nekoliko tisuća građana te one manje konvencionalne - "plesanje" na rubu zakona s nenajavljenim, tajno organiziranim akcijama i performansima svojih aktivista. Svojom peticijom (veljača-svibanj 2007) protiv gradnje *shopping centra* na Cvjetnom trgu, gradnje novih javnih garaža u središtu grada te za pažljivu obnovu donjogradskih blokova i za proširenje pješačke zone prikupili su oko 55 000 potpisa. Gradonačelnik M. Bandić brojku od 55 000 potpisa je ismijao, no osim prikupljanja liste potpisa, skupljali su i potpisane dopisnice upućene gradonačelniku koje su potom spojili u 400-tinjak metara dug transparent i njime, uz zvuk sirene za uzbunu, na 20 minuta okružili blok Gundulićeva ulica – Varšavska ulica – Cvjetni trg – Preobraženska ulica – Ilica. Akcija je nosila ime "Potpisima branimo blok", a 150 aktivista je poručilo da će, ako treba, blok braniti i svojim tijelima. To su i učinili, u više navrata kada su uistinu svojim tijelima privremeno sprječavali građevinske radove u Varšavskoj ulici. U siječnju 2010. trebali su započeti radovi na iskopu ulaznog otvora za garažu u pješačkoj zoni u Varšavskoj ulici. Međutim, aktivisti su radove blokirali popevši se na drveće u tadašnjoj pješačkoj zoni, zatvorivši se u kaveze postavljene oko drveća te obgrlivši stabla uz pomoć cijevi - i tako su spriječili njihovo rušenje. U veljači 2010. u noći nakon "Prosvjeda protiv krađe Varšavske" na kojem se okupilo oko 4000 građana, koji su Gradu simbolički poklonili drvenu skulpturu Trojanskog konja, u Varšavsku je ušla interventna policija te uhitila 23 aktivista koji su dežurali u kontejnerima koji su ranije istog mjeseca postavljeni kao info-punktovi za građane. Urša Raukar prenijela mi je svoje iskustvo hapšenja:

"Došao je ovaj jedan policajac (...) a oni su vam bili u punoj ratnoj spremi, s kacigama, ono, sve! Mislim, ko da idu na teroriste, nekaj nevjerovatno! Nevjerovatno! A taj kontejner je bio 'kao' osiguran iznutra, na način, da umreš od smijeha, to je meni sve izgledalo kao u filmu Sam u kući... neke letvice... mislim, niš! Sraz, tog, zapravo jednog naivnog otpora, poetičnog, pravog, pravdoljubivog, i te sile, te nevjerovatne policije koja se tu pojavila! (...) Uglavnom, frajer sad s tom kacigom ovak meni veli (...): 'Gospođo Raukar, molim Vas, dođite.' I ja šutim, jer pasivni otpor sam naučila. I on meni veli: 'Oprostite, morat ću vam staviti', a oni su nama ove plastične lisice stavili. Ja ništa, i sad je on meni ko djetetu vrlo nježno, moram reći, to sve obavljao i ja malo dignem pogled u tu kacigu, i ja velim: 'Gospon, pa kaj vas nije sram?', a on meni na to kaže, veli: 'A gospođo draga, posao.' I ja velim: 'Znam, znam, al kaj vas ipak nije malo sram?' I to je bio naš razgovor, ljudski i onda su došli dvojica, uzeli me. E, a to ti sve snima policija! Policija kad ima intervenciju, onda snima, da se vidi tko je gdje uhapšen. I kak su oni mene iznijeli, kak je mene prestalo snimat, to jest to moje iznošenje, kad se dakle vratilo unutra, po druge kad se išlo, šutnuli su me u snijeg..."

Vlastita su tijela izložili i tokom svibnja i lipnja iste godine kada su, nakon rušenja zaštitne ograde za građevinske radove u Varšavskoj ulici, mjesec dana proveli "kampirajući" u ulici kako bi spriječili početak građevinskih radova. Tijekom razdoblja neprekidnog čuvanja ulice improviziran je i svakodnevni kulturni program (poznate su ličnosti čitale poeziju, održavali su se koncerti, predstave, predavanja, puštale su se projekcije filmova...) u znak podrške aktivistima koji su mjesec dana živjeli na ulici. Čuvanje Varšavske ulice eskaliralo je u srpnju iste godine, kada su aktivisti takozvanom akcijom sjedenja ponovo nastojali spriječiti radove na ulazu u garažu. Deset po deset aktivista sjedilo je na cesti na uglu Varšavske i Gundulićeve ulice ne bi li prepriječili put kamionima i tako onemogućili radove. Tog je dana uhićeno 142 građana, a pritom im je izdana i zabrana prilaska Varšavskoj ulici u trajanju od 8 do 15 dana, čime se de facto građanima zabranio pristup javnoj površini u njihovom gradu.

Prosvjedi i akcije Prava na grad i Zelene akcije isticali su se domišljatošću i kreativnošću. Tomislav Tomašević ispričao mi je kako je glavna ideja bila prosvjed u kojem građani mogu aktivno sudjelovati. "Govorancije i šablonske prosvjede" zamijenilo je kruženje građana oko ovog gradskog bloka uz lupanje loncima i tavama, podizanje slova koja tvore natpis "Odustanite", nošenje kufera Državnom odvjetništvu, USKOK-u i Gradskoj upravi na kojima su bile naljepnice s natpisom "Remetinec" kojima se gradonačelniku poručuje da podnese ostavku i "spakira se za Retmetinec" i mnogi drugi performansi koji su omogućili građanima da i izravno protestiraju. Osmišljanje prosvjeda i performansa bilo je u rukama Prava na grad i Zelene akcije, pri čemu Tomašević ističe važnost spoja "dvije različite performerske kulture". Jedna je ona nezavisne kulturne scene koja je prosvjedima pridonosila iz umjetničkog, vizualnog i performerskog kuta, a druga su iskustva Zelene akcije "o tome kako plesati po rubu zakona".

Unatoč svim naporima i nebrojenim akcijama, od kojih je ovdje prikazan samo djelić, nakon gotovo pet godina borbe kompleks je ipak izgrađen, zajedno s privatnom garažom i njezinim javno financiranim ulazom. Četiri godine poslije izgradnje novoproduzvedeni prostor Cvjetnog trga i Varšavske ulice ne odaje eksplicitno sam po sebi priču o društvenim odnosima i načinu proizvodnje tog prostora, o višegodišnjim prosvjedima upisanima u njih. Pitanje jesu li prosvjedi bili uzaludni nameće se samo po sebi. Kako navodi Urša Raukar, Cvjetni i Varšavska su svoju štetu pretrpjeli, ali su u jednom trenutku tijekom ovog perioda "prešli sami sebe i postali jedan simbol otpora i borbe za javni prostor i javno dobro". Ta je borba za javni prostor u konačnici dovela i do donošenja izmjena u *Generalnom urbanističkom planu* na sjednici Gradske skupštine Grada Zagreba 21. ožujka 2013. godine, kojima se, između ostalog, ukidaju odredbe koje su omogućile izgradnju kompleksa "Cvjetni" i garaže u Varšavskoj ulici. Zelena akcija i Pravo na grad svojim su akcijama i performansima stvorili novo simboličko značenje ovih gradskih lokacija. Tako je u mrežu mnogostrukih, kompleksnih i nerijetko prijepornih značenja grada upisana i priča o građanskom otporu i borbi za javni prostor kroz "slučaj Cvjetni i Varšavska".

LITERATURA I IZVORI:

1. ČALDAROVIĆ, Ognjen i Jana ŠARINIĆ. 2008. "First signs of gentrification? Urban regeneration in the transitional society: The Case of Croatia". *Sociologija i prostor*, 46/3-4:369-383.
2. GULIN ZRNIĆ, Valentina. 2013. "'Nema alternative'(?):urbane promjene u Zagrebu na prijelazu stoljeća". U *Hrvatska svakodnevnica: Etnografije vremena i prostora*, ur. Jasna Čapo i Valentina Gulin Zrnić. Zagreb: Institut za etnologiju i folkloristiku, 31-65.
3. KRŠIĆ, Dejan. 2007. "n siječanjskih teza civilne scene". *Zarez IX/199:28*.
4. LUKETIĆ, Katarina. 2007. "Dirigirani dijalozi". *Zarez IX/199:21-22*.
5. MARJANIĆ, Suzana. 2014. "Izvedba protesta ili jedina realna opcija – generalni štrajk". U *Kronotop hrvatskog performansa: od Travelera do danas*, ur. Suzana Marjanić. Zagreb: Institut za etnologiju i folkloristiku – Udruga Bijeli val – Školska knjiga, 1899-1964.
6. SVIRČIĆ GOTOVAC, Anđelina. 2011. "Aspekti ugroženosti javnih prostora". U *Mjesto, nemjesto: interdisciplinarna promišljanja prostora i kulture*, ur. Jasna Čapo i Valentina Gulin Zrnić. Zagreb – Ljubljana: Institut za etnologiju i folkloristiku – Institut za antropološke i prostorske študije, 303-317.
7. ZLATAR, Andrea. 2007. "Osvajanje javnih prostora". *Zarez IX/199:22-23*.
8. *** "NE beskrupuloznoj devastaciji Zagreba". 2007. *Zarez IX/199:48*.

UMJETNIČKO TIJELO VLASTE DELIMAR KAO MEDIJ KULTURNOANTROPOLOŠKIH ZNAČENJA U JAVNOM PROSTORU

Kristina Malbašić

Vlasta Delimar je hrvatska multimedijalna umjetnica rođena 1956. godine. Umjetničkim se radom počela baviti 1977. godine, po završetku Škole primijenjene umjetnosti u Zagrebu. Nakon toga odlučuje kako neće upisati Likovnu akademiju te umjesto toga odmah izlazi na ulice s Grupom šestorice autora¹, od kojih je, kako kaže “naučila više nego što bi mogla na Akademiji”. Taj umjetnički krug obilježio je, kako njezin privatni život tako i njezino daljnje umjetničko djelovanje unutar kojega je “njihove postkonceptualne antistrategije transporirala u područje seksualne i tjelesne politike i političnosti” (Marjanić 2014:601). Konstatnim umjetničkim radom, koji traje od 1970-ih do danas, Vlasta Delimar je u Hrvatskoj izgradila javno prepoznatljiv identitet svoga performerskog rada ili, kako Marian Mazzone piše, “vizualni jezik” kojemu je u središtu “izlaganje tijela koje je repetativan i ekscesivan objekt predöčen pomoću umjetnika do stupnja na kojem provocira iritacije i frustracije kod nekih gledatelja” (2003:5–14). U ovome ću radu kulturnoantropološkim pristupom promotriti upravo “izlaganje umjetničkog tijela” Vlaste Delimar u okviru nekoliko performansa i akcija koji će se sagledavati kao umjetnićini “autentićni umjetnićki iskazi i simbolićki ćinovi” (Vinterhalter 2014:3) smješteni u javni prostor i povezani sa širim kulturnim kontekstom.

Dakle, neću analizirati umjetnićke koncepcije, sadržaje ili procjenjivati umjetnićke vrijednosti promatranih radova, što je zadatak povijesno-umjetnićko-estetićkih analiza. Imajući na umu ono što je Hal Foster nazvao “etnografskim obratom u umjetnosti od 60-ih prošloga stoljeća” (1996), a pod time je podrazumijevao “tendenciju koju suvremene umjetnićke prakse posljednjih desetljeća pokazuju, a to je interdisciplinarnost i približavanje metodologijama, diskursu i praksama društvenih znanosti, poput kulturne antropologije i etnologije” (Borovićkić 2015:22), iskoristit ću potencijal kritićkog i usporednog ćitanja umjetnićkih i antropološko-etnografskih procesa. Tako Rutten i dr. “u potrazi za etnografskim u umjetnićkom” (2013:461) naglašavaju da je u ovome pristupu potrebno odmaknuti se od “fiksnih kategorija i definicija”, a umjesto toga pratiti “umjetnićke procese i prakse iz perspektive usmjerene odozdo prema gore” (ibid.). Upravo to ćini okosnicu kulturnoantropološke analize ovoga rada – antropološki pristup usmjeren odozdo prema gore, pri ćemu je u središtu umjetnićčno individualno iskustvo i prakse vezane uz njezino javno umjetnićko djelovanje, ali pri tome neću izuzimati i širi kulturni i politićki kontekst u kojemu je to umjetnićko djelo nastalo i izvedeno. Uz razgovor s umjetnicom, koristila sam i različite izvore dokumentarnih, fotografskih, video zapisa i novinarski tekstova, ćije reprezentacije donekle predstavljaju povijesne i društvene kontekste promatranih umjetnićkih radova.

Sama umjetnica je imala višestruku poziciju unutar istraživanića - ona je bila moja sugovornica i time *nositeljica iskustva vlastitog rada* i javnog prostora u kojemu je izvodila performanse i umjetnićke akcije, a u kojemu su bili prisutni drugi – oni koji su gledali njezinu izvedbu. Drugo, ona je bila i *središnji akter* promatranih umjetnićkih akcija i performansa, i treće ona, konkrećnije, njezino umjetnićko tijelo predstavlja *medij* kroz koji ću u ovom radu išćtavati kulturnoantropološka znaćenja umjetnićkih akcija i performansa izvedenih u javnom prostoru.

¹Umjetnićki krug koji je bio osnovan 1975. godine, ćiji su ćlanovi bili umjetnici: Źeljko Jerman, Vlado Martek, Sven Stilinović, Mladen Stilinović, Boris Demur i Fedor Vućemilović. Grupa je djelovala do 1981. godine u Zagrebu.



Slika 1, autor nepoznat. Vlasta Delimar izvodi performans *Vezana za drvo* na Cvjetnom trgu u Zagrebu 1985. godine.
/ voxfeminae.net 2014.

Proučavani performansi i umjetničke akcije izvedeni su u razdoblju od osamdesetih godina prošloga stoljeća do 2000-ih., a u ovome radu ih dijelim na one u kojima je Vlasta Delimar samostalna performerica: "*Draga Vlasta*" (1985.), "*Vezana za drvo*" (1985.) i "*Treba vjerovati muškarcima*" (2003.) te one u kojima Vlasta Delimar surađuje s drugim umjetnicima i prijateljima: "*Lady Godiva*" (2001.), "*Dva muškarca i jedna žena*" (2009.) te "*Jahači apokalipse, zar?*" (2012.). Ono što je zajedničko svim navedenim je pripadnost "svijetu konstante Vlastinog 'tijela'", kako umjetnica sama uobličuje, referirajući se na svoju izložbu iz 1997. ...*žena je žena je žena...* (Marjanić 2014:604).

"Prvi stvaralački izbor, istinu Vlaste Delimar, što se tiče i njezinih performansa i akcija, čini njezino prirodno tijelo, tijelo koje nije (re) dizajnirano komercijalnom ljepotom: tijelo s opuštenim grudima kakve jesu, s ispučenim trbuhom kakav jest, s razbarušenim dlačicama spolne delte, vrta kakve jesu." (Marjanić 2014:9)

Golo tijelo kao "glavni materijal i sredstvo umjetnosti" (Matić 2003:33), može se promatrati, osim kao umjetnička gesta, i kao "kulturološki čin u kojemu se skida odjeća, kao simbol konvencija kojemu se čovjek podvrgao" (ibid.). Skidajući odjeću, golo tijelo postaje objekt reakcija drugih subjekata kulture u kojoj je odjeća kulturna konvencija. Nadalje, budući da je to tijelo izloženo u javnom prostoru, ono se, prema Kalčić, tretira i kao "element prostora koji istražuje, s time da taj prostor ne služi jedino kao okvir performansu, već performans nastaje kao reakcija na njega" (2015:5). Stoga, vlastino umjetničko, golo, žensko tijelo, tijelo unutar izvedbe, performansa ili umjetničke akcije smještene u javnom prostoru nadalje će se čitati kao izvanredan čin zgsnutih kulturnih značenja koja otvaraju prostor za daljnje interpretacije i analize.

Prije svega, iako njezini radovi "zadiru u ženske teme" (Marjanić 2007:183) i "prišivaju im se sintagme *ženski performans, ženska umjetnost*" (Valušek 1998:2, prema Marjanić 2007:183), umjetnica ističe da se ona sama otklanja od feminističke ideologije, jer ne želi biti "pripadnica bilo kakve kategorije, skupine ili grupacije" (Vlasta Delimar). Kako i Mazzone primjećuje, "njezini radovi su problematični za feministička čitanja jer se ona oslanjaju na anti-esencijalističke i



Slika 2, autor: Fredy Fijačko. *Lady Godiva*, performans koji Vlasta Delimar 2001. godine izvodi jašući na konju središnjim ulicama grada Zagreba/stari.kontejner.org 2015.

postmoderne teorije koje propituju tijelo i njegove premise, a samim time i ženu unutar suvremene kulture” (2003:5-14). Da problematičnost feminističkog čitanja Vlastinog rada nije samo teorijska, nego i praktična, pokazalo se u reakciji na umjetničku akciju *“Treba vjerovati muškarcima”* (2003), koju je koncipirala na način da je diljem Zagreba postavila nekoliko velikih plakata² na kojima se nalazila umjetnica ogoljenog poprsja, a podno nje je bio natpis: *“Treba vjerovati muškarcima”*. Kako je umjetnica rekla, taj natpis je ujedno “njezina poruka da uistinu treba vjerovati muškarcima, ali i da svi ljudi trebaju više vjerovati jedni drugima”, aludirajući na vlastito životno iskustvo odnosa s muškarcima i početke rada s Grupom šestorice umjetnika. No, uskoro su se na plakatima, preko njezinoga lica, pojavile zalijepljene fotografije pretučene žene s natpisom: *“Svaka peta žena pada niz stepenice”*. Autori toga čina nisu poznati (prema umjetničkim tvrdnjama to je bila određena “feministička skupina”), ali aluzija se odnosila na onodobni iskaz jednoga političara koji je vidljive posljedice fizičkog zlostavljanja supruge protumačio “padom niz stepenice”. Time je Vlastina fotografija polunagog tijela, proistekla iz intimnog konteksta, izravno postala točka prijepora i neslaganja s referencom na suvremeni, svakodnevni, javni i društveni kontekst.

Slično je i s njezinim performansom *“Vezana za drvo”*, u kojemu je Vlasta bila konopima vezana za drvo u središtu Zagreba u strganoj odjeći sa simuliranim tragovima fizičkog nasilja. Motivacija za ovakvom formom proistekla je, prema umjetničinu obrazloženju, iz “javnog vezivanja ljudi za stup srama. Ali u ovom slučaju sam ja samu sebe, ukazujući na nepravde koje su mi se u životu događale, svezala za drvo kao za stup srama” (Vlasta Delimar). Kako umjetnica kaže, i tada se susretala sa svakojakim reakcijama prolaznika koji se nisu zastavljali samo na dobacivanjima ili znatiželjnim pogledima: “U jednom trenutku idu prema meni neke feministice i pitaju me: ‘Zašto to radiš? To nije dostojno žene!’ Idu prema meni i kažu mi: ‘Mi ćemo Vas odvezati!’ A ja kažem: ‘Da se niste usudile!’” (Vlasta Delimar).

²Fotografija prikazana na plakatima je nastala ranije, 1999. godine kada se u Zagrebu na Nasipu obilježavala godišnjica Grupe šestorice, a rad se referira na “intiman odnos Vlaste Delimar s tim umjetnicima, koji se kasnije u izvedenoj umjetničkoj akciji nadovezao na širi kontekst”

Prilikom izvođenja istoga performansa u jednoj njemačkoj galeriji, jedna ženska osoba ju je i odvezala, na što je umjetnica odlučila ne reagirati, kako bi “vidjela što će se dogoditi”. Dakle, u ovom performansu Vlastino umjetničko tijelo postaje dijelom javnog prostora u kojemu se oni koji ga gledaju osjećaju slobodnima iskazati izravnu verbalnu ili tjelesnu reakciju na njegovu pojavnost. Time još jednom njezino umjetničko tijelo postaje arena sukoba, ali ujedno iz umjetničke perspektive “motivacija za dijalog”. Objašnjavajući zašto je odlučila samu sebe zavezati za drvo, govori: “Ja sam to baš tako htjela napraviti, jer ako hoćeš doći do dijaloga, moraš provocirati. Za mene je provokacija način dijaloga” (Vlasta Delimar). Kroz taj dijalog, koji promatram u širem smislu od samo verbalnog, reflektiraju se sve kulturne konvencije društva, poput toga da se golo tijelo od samo prikazuje, poput nasilja ili seksualnog čina u javnom prostoru. Stoga, umjetničke akcije Vlaste Delimar nisu isključivo umjetnički izazovi, već ujedno i izazovi kulturnim i društvenim konvencijama.

Druga skupina promatranih performansa su oni koje je Vlasta izvodila s prijateljima ili s drugim umjetnicima poput Tomislava Gotovca. Razlog zašto ove performanse izdvajam kao “drugju skupinu” je taj što su oni različito koncipirani od onih koje je Vlasta izvodila samostalno – dinamičniji su, uključuju kretanje Vlastinog nagog tijela i tijela drugih autora u javnome prostoru. Nepredvidljivi su, što zbog reakcije gledatelja, što zbog ilegalnog izvođenja – budući da ni za jedan od performansa nisu uspjeli dobiti dozvolu za izvođenje i u svakom je trenutku postojala mogućnost zaustavljanja od strane policije. *Lady Godiva*, performans koji je Vlasta izvela jašući naga na konju kroz centar Zagreba nije uspio dobiti potporu nijedne institucije (muzeja ili galerije ili organizacije), kao ni odobrenje policije koja je imala zahtjev da “jahačica bude odjevena” (Vlasta Delimar). Performans nazivom aludira na povijesnu priču o Lady Godivi koja je gola jahala kroz grad kako bi kralj Coventryja smanjio poreze: “To je bila moja reakcija na kulturnu katastrofu, koja se događa u Hrvatskoj od rata, u formi Lady Godive, žene koja je odreagirala na nepravdu” (Vlasta Delimar). Kulturna katastrofa, koju umjetnica spominje, odnosila se na sve manja državna ulaganja u kulturu i rad umjetnika. Vlasta i ostali kreatori performansa nisu imali izvjesna očekivanja, budući da nije postojao strogo određeni plan kretanja po gradu. Najveću je pažnju, tijekom performansa, izazvalo Vlastino nago tijelo:

“Bilo je tu svakakvih komentara i dobacivanja, ali mene to nije omelo. Čak sam očekivala da me netko može napasti, srušiti ili udariti. (...) Bilo je dobacivanja kao: ‘Kaj je ovo? Kak te nije sram celulit pokazivat?’ Znaš ono – kako može svoje tijelo koje nije savršeno pokazivat? Nisu prepoznali priču, ljudsku gestu, njima je bilo važno kak’ moje tijelo izgleda.” (Vlasta Delimar)

Druga dva performansa: “*Dva muškarca i jedna žena*”, koji je izvela s Milanom Božićem i Tomom Gotovcem i “*Jahači apokalipse zar?*” koji je izvela s Pinom Ivančićem i Milanom Božićem, ponovno u svojoj srži imaju intenciju provokacije pojavljivanjem golih tijela umjetnika u javnim prostorima i samim time prekidanje uobičajene svakodnevice prolaznika. “*Dva muškarca i jedna žena*”, koji je izveden u jutarnjim satima u Ilici (i koji aludira i na poznati Gotovčev performans “*Zagreb, volim te* (1981.)”), bio je “ujedinjenje umjetničkih sinergija dvaju performerera i prijatelja Vlaste i Toma Gotovca, ali ujedno i reakcija na društvenu situaciju”, a kao i ostali “nagi performansi” izveden je bez dozvole policije ili kako Vlasta zaključuje: “Golo obnaženo tijelo u javnome prostoru nije dobrodošlo, pogotovo ne u Ilici” (Vlasta Delimar). No zanimljivo je da u usporedbi s ostalim performansima, “*Jahači apokalipse, zar?*”, koji je izveden 2012. godine ispred zagrebačkog Hrvatskog narodnog kazališta, nije izazvao značajnije reakcije tijekom izvedbe. “Ljudi su već malo oguglali, čak se nisu previše ni zadržavali. Bilo je puno manje znatiželje nego kad sam radila Godivu. Nije bilo dobacivanja, nekih reakcija kao prije 10 godina” (Vlasta Delimar). U širem smislu, umjetnica naglašava da oni “problematiziraju javnu kulturnu politiku, prije svega, nedostatak

financijskih sredstava potpore za umjetnike, izazivaju društvene i političke norme i odupiru se zakonskim i kulturnim regulativama.”

Promatrajući kako tijelo Vlaste Delimar djeluje u javnom prostoru, kako njome autorica provocira, proziva, aludira na šire društvene, kulturne i političke situacije, uviđamo da su reakcije prolaznika i gledatelja najčešće one koje se odnose samo na pojavnost polunagoga ili nagoga tijela, koje svojom nagošću stvara iskorak, prekid u njihovoj svakidašnjici. Time se pokreću dva istovjetna procesa: umjetničkim tijelom upisuju se značenja u javni prostor, ali i oni koji gledaju to tijelo upisuju u njega svoja vlastita značenja. Na taj se način multipliciraju značenja performansa, tijela i javnog prostora u kojemu se oni nalaze te umjetnički izraz postaje ujedno i ideološki, javni, kulturni i politički izraz pojedinca. Iako su umjetnički i kulturnoantropološki pristupi različiti, čitanjem jednoga iz perspektive drugoga, u ovome slučaju – umjetničkih akcija i performansa iz kulturnoantropološke perspektive, otkrivaju se čvorovi u kojima su ova dva povezana. Ti čvorovi su kulturni koncepti tijela, seksualnosti, smrti, nasilja i drugih, čije umjetničke reprezentacije i reakcije promatrača na njih pokazuju dinamiku kulturnih procesa unutar različitih konteksta, a kulturnoantropološkim pristupom se obogaćuje njihovo razumijevanje i shvaćanje u ljudskoj svakodnevici.

LITERATURA:

1. BOROVIČKIĆ, Marija. 2015. “‘Etnografski obrat’ u suvremenoj umjetnosti i pozicija fotografa na razmeđu: Slučaj rada Kulisa Nevena Petrovića”. U *Metafora prtljage – Međunarodna konferencija o suvremenoj fotografiji*, Zagreb: Muzej za umjetnost i obrt – Institut za povijest umjetnosti, 22–23.
2. FOSTER, Hal. 2001. “The artist as ethnographer”. U *The Return of the Real: The Avant-garde at the End of the Century!*, Cambridge-Massachusetts-London: The MIT Press, 171–205.
3. KALČIĆ, Silva. 2015. “Dogradnja prostora sadržajem: proces i trajanje”. U *Vlasta Delimar- Milan Božić: Provesti noć u prostoru...*, Zagreb: Udruga Domino, 5–18.
4. MARJANIĆ, Suzana. 2007. “Zagreb kao poligon akcija, akcija-objekata i performansa: kolažna retrospekcija o urbanim akcijama, interakcijama i reakcijama”. *Up&Underground*, vol. 11–12:171–195.
5. MARJANIĆ, Suzana. 2014. *Kronotop hrvatskog performansa: od Travelera do danas*. Zagreb: Institut za etnologiju i folkloristiku – Udruga Bijeli val – Školska knjiga.
6. MARJANIĆ, Suzana. 2014. “Vlasta Delimar ili žena je žena je žena”. U *Vlasta Delimar ... žena je žena je žena... Retrospektivna izložba 1979. - 2014*. Zagreb: Muzej suvremene umjetnosti Zagreb, 9–10.
7. MATIĆ, Martina. 2003. “Tijelo kao medij”. *Up&Underground*, vol. 6:28–46.
8. MAZZONE, Marian. 2003. “The Radical Body of Vlasta Delimar”. *n.paradoxa*, vol. 127:5–14.
9. RUTTEN, Kris, An van. DIENDEREN i Ronald SOETAERT. “Re-visiting the ethnographic turn in contemporary art”. *Critical Arts: South-North Cultural and Media Studies*, vol. 27:459–473.
10. VINTERHALTER, Jadranka. *Vlasta Delimar ... žena je žena je žena... Retrospektivna izložba 1979. – 2014 (predgovor)*. Zagreb: Muzej suvremene umjetnosti Zagreb, 3–4.

DRUŠTVENO KORISNO ZNANJE: UMJETNIČKI IZRAŽAJ I “ANTIPEDAGOGIJA”

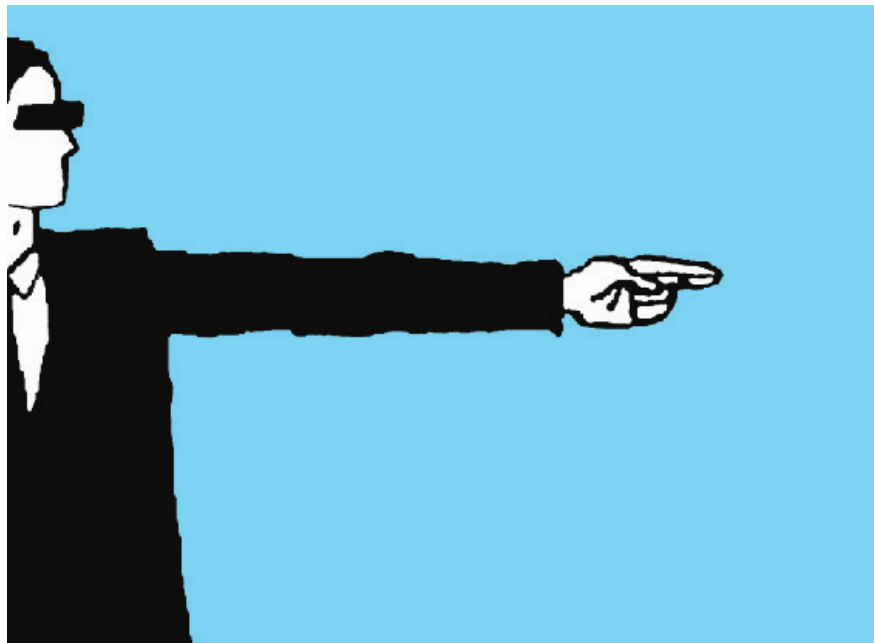
Filip Razum

U ovom se radu bavim umjetničkom akcijom *Postdiplomsko obrazovanje* umjetnika Siniše Labrovića. *Postdiplomsko obrazovanje* je projekt konkretiziran u obliku priručnika (slika 1) za potrebe XI. istanbulskog bijenala 2009. godine, u organizaciji kustoskog kolektiva WHW-a. Iako konkretiziran u ovom kontekstu, projekt svoje korijenje vuče još iz radionice *Dodiplomsko obrazovanje* koju je umjetnik napravio 2008. godine, a koja je bila zamišljena kao sedmodnevna radionica za građane s nizom praktičnih predavanja iz kriminalnih aktivnosti. Priručnik *Postdiplomsko obrazovanje* koncipiran je kao knjiga s 14 poglavlja od kojih svako poglavlje predstavlja jednu granu kriminala ili tip kriminalne aktivnosti te autor kroz poglavlja daje naputke kako biti uspješan u specifičnim granama kriminala. (Slika 2) Autor kroz priručnik na neki način stupnjuje kriminalne aktivnosti, tako da u prvoj lekciji kreće od kriminalne aktivnosti niske socijalne toksičnosti, da bi priručnik svoj vrhunac dobio u 14. lekciji sa socijalno najtoksičnijom kriminalnom aktivnosti – politikom. Autorovim riječima:

“To je bilo 2007., Dodiplomsko obrazovanje. Dakle, radionica u sklopu Operacije Grad. Kustoska grupa WHW me pozvala na 11. istanbulsko bijenale. Onda sam odlučio da proširimo i sistematiziramo nešto što je započelo s Dodiplomskim obrazovanjem i rezultat toga bila je knjiga Postdiplomsko obrazovanje koja se sastojala od 14 poglavlja - počinjala je sa zanimanjem, a svako se poglavlje bavilo posebnom vrstom nekog ajmo reći posla, biznisa, ili nečega što može biti i kriminalna aktivnost. Dakle, sve to što bi se moglo okrenuti u kriminal ili pak nešto što je čisti kriminal već samom organizacijom. Recimo da knjiga počinje nekom vrstom gradacije - ophođenjem u kriminalnim krugovima. Dakle, etiketacija u kriminalnim krugovima. Početna su bila zanimanja u kojima se ocrtava odnos između nečega što možemo nazvati počiniteljem ili žrtvom, ali taj odnos nije do te mjere socijalno otrovan ili socijalno opasan - nije do te mjere destruktivan socijalno. To su zanimanja tipa shopliftinga, duhovnog savjetovanja i slično. Zatim ide jedan set zanimanja na koje gledamo kao na klasične kriminalne aktivnosti, to su: iznuda, pa onda kamatarenje, prostitucija, pljačka, dilanje i završavalo je znači nečim što je u društvu prilično cijenjeno, a što je kod nas vrlo često povezano s kriminalom i ima oblik kriminala, kriminalne vrijednosti i uključuje kriminalne postupke, kriminalni način ophođenja prema okolini. Knjiga završava s nekim cijenjenim zanimanjima, a to su: sportski menadžment, nešto što bismo mogli nazvati ekonomijom, a što kod nas obično ili vrlo često ima oblik gole korupcije ili poduzetništva, a kao najviši oblik kriminalne aktivnosti odabrao sam politiku. Svako od poglavlja bilo je jednako strukturirano; poglavlja su bila podijeljena u 7 koraka, od neke male psihološke pripreme i racionalizacije - zašto je dobro baviti se tom granom kriminala, uvoda, ljudi koji bi se mogli baviti tom kriminalnom aktivnosti i slično.”

Priručnik je također neko vrijeme nakon predstavljanja na Istanbulskom bijenalu izveden i kao kazališna predstava u suradnji redatelja Borne Armaninija i glumca Vilija Matule.

Prvenstveno mi je u ovom radu cilj bio ispisati *mikroetnografiju* Labrovićeve umjetničke akcije ili projekta te se na temelju intervjua s umjetnikom osvrnuti, kako na sadržajnu vrijednost priručnika tako i na samu formu i snagu koju ovakav umjetnički izražaj može imati kao kritika kulture i društva u kojem živimo i preživljavamo. Kako nam autor prikazuje u priručniku, srž



Slika 1, autor: Igor Hofbauer. Grafika sa naslovnice priručnika Postdiplomsko obrazovanje. (preuzeto sa: <http://www.teatar.hr/wp-content/uploads/images/79833.jpg> 4. 7. 2015.)

društveno korisnog znanja više se ne sastoji od učenih vještina, kao što je bonton, već upravo od ignoriranja istih. Slijedeći to, kroz ovaj rad želim pokazati kako Siniša Labrović ovim priručnikom ne otvara samo pitanja kolektivnih vrijednosti društva u kojem živimo već i osobne odgovornosti u vlastitom društvu. U intervjuu, koji je obavljen povodom navedenog rada, Labrović navodi i što ga je motiviralo ili, bolje rečeno, dovelo do toga da se referira na ovu temu kroz svoj umjetnički izražaj:

“Motivacija je bila neka vrsta trajnog šoka - društvo koje smo mi izradili od svih onih obećanja 90-ih, dakle poslije rušenje Jugoslavije. Sad smo mi samostalni pa ćemo mi graditi svoje društvo, pa će to biti društvo meda i mlijeka, kako to već ide kod tih revolucija ili antirevolucija ili kako god to zvali. Radilo se o nekoj velikoj društvenoj promijeni i moram priznati smjer u kojem su stvari krenule me poprilično iznenadio pa onda šokirao i manje-više sada nastojim tu vrstu šoka nekako akceptirati. Inače sam gotovo stalno iznenađen kako mi uspijevamo izvrnuti sve uzuse izgradnje nečeg što bi bilo i funkcionalno i što bi koliko-toliko činilo pravedno društvo ili nečeg što bi težilo pravednosti i zakonitosti, nečemu što bi mogli nazvati korist za većinu - ono što bi bilo pozitivno za većinu. Iznenađila me i količina kriminala i do koje mjere kriminalci postaju vrijedni, cijenjeni, slavljani i moćni članovi društva, do koje mjere je to u društvu prihvaćano. Onda mi se činilo da takva jedna vrsta akcije može korisno uputiti one koji jesu naivni ili one koji bi se htjeli preobratiti i odreći se zastarjelih moralnih i etičkih načela i vrijednosti i preobratiti se na ova neka nova načela. A u stvari čini mi se da se vrlo često te nove, one koje nazivaju neoliberalnim vrijednostima ili kapitalističkim vrijednostima mogu sve skupa svesti na to da uspjeh i novac opravdavaju apsolutno sve.”

Uzevši u obzir direktnu referencu umjetničkog izražaja na društvo koje nas okružuje, a skupa s tim i kulturu koja nas okružuje, nužno je osvrnuti se na specifičan odnos umjetnosti i društva,



Slika 2, autor: Igor Hofbauer. Pedagoški crtež, grafika u poglavlju "Dilanje".
(preuzeto sa: <http://www.widerstand-und-hindernisse.de/typo3temp/pics/aa9f6c7b57.jpg> 4. 7. 2015.)

u kontekstu ovog priručnika - prvenstveno na direktnu socijalnu angažiranost. Sam umjetnik je u intervjuu rekao: "Ne znam što bi to bilo neangažirana umjetnost, ako govorimo o nečemu što ima u bilo kojem smislu utjecaj na društvo." Ipak, kod priručnika je sasvim jasno kako socijalna angažiranost nije slučajna, već je sam cilj priručnika, što nas dovodi do toga da autor zapravo dobiva ulogu "kritičara kulture" s jasno postavljenim stajalištem. Autor na svojevrstan način svojim izražajem želi "pomoći" društvu i "izliječiti" ga. Slično tako u predgovoru knjige *Pedagogija opresiranih*, autora Paula Freira, Richard Shaull opisuje Freirovu ideju i cilj:

"Ovaj svijet na koji se on (Paulo Freire) referira nije statični i zatvoreni poredak, data stvarnost koju čovjek mora prihvatiti i kojoj se mora prilagoditi; prije je to problem na kojem se mora raditi i kojeg valja riješiti." (Shaull 2005:32)

No kod odnosa umjetnosti i društva valja sagledati i procese suprotnog smjera – stvaranje i plasiranje umjetničkog djela, dakle procese recepcije same umjetničke akcije od strane "konzumenata" umjetnosti i njezine daljnje reaktualizacije. Sam autor za priručnik kaže kako mu se čini da je imao ograničen odjek, što bi bila ta jedna vrsta oprečne ili neispunjene recepcije, te uz to napominje: "Mislim da je inače ovom društvu ponuđeno mnogo prilika s područja umjetnosti, a da se nikad to društvo nije pokazalo zrelim da se unutar njega vodi bilo kakva vrsta rasprave." S druge strane, autor smatra kako je kazališna izvedba priručnika svakako pozitivan tip recepcije i reaktualizacije umjetničke akcije. Mogao bih tako zaključiti kako u ovom konkretnom slučaju umjetnik s pozicije kritičara kulture i društva zbog kritike dominantnih društvenih narativa nailazi na ograničen prostor u kojem bi poruka priručnika bila usvojena i tako moguće osvijestila to isto društvo o okolnostima u kojima se nalazi.

Također, cilj mi je bio osvrnuti se i na umjetnost kao područje kritičke pedagogije kroz kontekst ovog priručnika. Odabirući popularni format priručnika, autor nam inteligentnim spojem humora (pišem humora zbog toga što autor svakako nema cilj povećati broj kriminalaca u vlastitom društvu) i didaktičkog tona ukazuje na perverzno stanje društva u kojem živimo, kao i na koji način to isto društvo poništava svoje norme i vrijednosti prešutno podržavajući vrijednosti koje su sasvim suprotne od onoga što bi se nazvalo moralnim ili socijalno prihvatljivim. Stoga bi se moglo reći kako nas autor zapravo suočava s brutalnom realnošću u kojoj živimo, gdje vrhovnu vrijednost ne predstavlja moral već uspjeh, i to poglavito u financijskom smislu. Sam priručnik možemo shvatiti i kao svojevrsno kritičko pedagoško pomagalo koje se svojim jedinstvenim sadržajem referira na mnogostruke sfere društva u kojem živimo. Smatram kako autor svojim izražajem čini upravo ono što Paulo Freire postulira u svom radu *Pedagogija opresiranih*:

“Funkcionalno, opresija pripitomljava. Da bi pojedinac prestao biti plijenom njezine sile, mora se izdići iznad nje i suprotstaviti joj se. To je moguće samo sredstvima prakse: refleksijom i akcijom nad svijetom sa svrhom mijenjanja istog.” (Freire 2005:50)

Ukoliko pozicije moći u našem društvu shvatimo kao opresore, a kriminal koji pozicije moći potpomažu ili podržavaju kao opresiju (što on i jest), onda svakako možemo reći kako je naše društvo pripitomljeno u tom pogledu da se vrijednosti koje su sasvim suprotne od onoga što bi se nazvalo moralnim ili socijalno prihvatljivim prešutno prihvaćaju i akcije koje iz njih proizlaze se ne propituju. Nasuprot tome, priručnik *Postdiplomsko obrazovanje* upravo je iznimka toj određenoj pasivnosti, te je u njemu ugnježdjena agencnost rezultat upravo kritičke refleksije. U tom smislu Labrović efektom zamjenom očekivanog medija izražavanja postaje kritički pedagog, otvarajući dijalog između opresora i opresiranih.

No govoriti o ovom priručniku kao o pedagoškom pomagalu bilo bi malo sporno te smatram kako bi bilo adekvatnije kazati kako se radi zapravo o *antipedagoškom* pomagalu. Priručnik je svojom strukturom uistinu načinjen kao klasični udžbenik ili početnica te se koristi mehanizmima i jezikom normativne pedagogije, no sporna komponenta ovog priručnika je ona sadržajna. Priručnik, koji je početnica za bavljenje kriminalnim aktivnostima, nikako ne prolazi kao pedagoško pomagalo budući da propovijeda vrijednosti koje su suprotne od onih normativne pedagogije i onoga što se smatra nominalnim društvenim vrijednostima i normama. Strukturno formaliziran kroz logiku inverzije, *Priručnik* se iscrtava kao otisak forme, sjena društvene “pedagogije”, bilješka o moralnim svjetovima koja ne propušta evidentirati nenormalno-u-normalnom i normalno-u-nenormalnom. Utemeljenost *Priručnika* na humorističnoj gesti razigrane inverzije čini priručnički sadržaj osvojen na kriminalu mjestom očiđenja. Umjetnik nas tako kroz jednu bizarno realnu pedagošku šalu upozorava na to da se nalazimo u društvu koje je zaraženo pasivnošću na stvarnost koja nas okružuje te da postoji velika doza samozavaravanja u tom istom društvu. Svojim *antipedagoškim* priručnikom kritizira i ismijava ishode učenja i obrazovanja te zapravo predlaže da je istinsko društveno korisno znanje upravo ono koje je potpuno u opreci s klasičnom pedagogijom i nominalnim društveno korisnim znanjem.

Dakle, što nam ovakav tip analize jedne umjetničke akcije zapravo može ponuditi? Možda da o *Priručniku* Siniše Labrovića mislimo kao o lekciji o etičkoj ambivalenciji i suvremenom hrvatskom društvu kao zajednici apsurdna. Upravo onako kako je promišljajući o ambivalentnosti i apsurdnosti ustvrdila Simone De Beauvoir u svojoj knjizi *Ethics of ambiguity* (1964). Krećući se između razlikovanja koncepta apsurdna i ambivalentnosti, Beauvoir zaključuje da je “apsurd izazov za svaku etiku; upravo zato što je ljudska pozicija ambivalentna, čovjek želi putem pogrešaka i krajnjeg nemoralna spasiti svoju egzistenciju” (129). No ambivalentnost, kaže Beauvoir “ne treba brkati

s apsurdnošću, jer izjaviti da je egzistencija apsurdna znači zanijekati pravo istoj da ikad postane smisljena; ali reći da je ambivalentna znači ustvrditi da joj značenje nikad nije fiksirano i da stalno iznova mora biti osvajano” (Ibid). I to možda upravo kroz Labrovićeve *Priručničke* “instrukcije u apsurdne” koje u sebi ne skrivaju samo humorističku kritiku dominantnih vrijednosti zajednice, već istovremeno gnijezde nadu prepoznavanja o važnosti otpora apsurd.

Smatram da nam u prvom planu Labrovićev *Priručnik* prikazuje neke od mogućnosti umjetničkog izražaja, konkretno po pitanju eksperimenta s formom, no nadalje smatram da sam kroz intervju s autorom i kroz iščitavanje samog priručnika “sakupio neka znanja”, i to ne samo ona kriminalna, koja mi pomažu i približavanju me razumijevanju fenomena društvene angažiranosti kroz umjetnički izražaj. Sam intervju mi je pomogao u tom pogledu što sam iz njega saznao autorove motivacije i frustracije koje su ga na kraju vodile do stvaranja ovog priručnika. Nakon toga, intervju mi je ponudio i da saznam kako autor govori o samom procesu stvaranja i konkretnoj realizaciji, a sve to me na neki način pušta “iza kulisa” same umjetničke akcije. Osim samog izražaja, valjalo bi nastaviti preispitivati daljnje kanale kojima ovakav izražaj putuje, točnije, valjalo bi sagledavati i mehanizme kojima društveno angažirana umjetnost zauzima određeni društveni prostor, te u kojoj mjeri postoji i što čini povratna komunikacija nakon same umjetničke akcije.

LITERATURA:

1. DE BEAUVOIR, Simone. 1964. *Ethics of ambiguity*. New York: The Citadel Press.
2. FREIRE, Paulo. 2005. *Pedagogy of the oppressed*. New York: The Continuum International Publishing Group Inc.

PLAKAT ZA PREDSTAVU FINE MRTVE DJEVOJKE I NJEGOVI DRUŠTVENI ODJECI

Lucija Halužan

Fine mrtve djevojke predstava je koja se prikazuje u Gradskom dramskom kazalištu Gavella u Zagrebu prema tekstu Mate Matišića, a u režiji Dalibora Matanića. Predstava, premijerno izvedena 11.1.2013. godine, tematizira nesretnu istospolnu ljubav dviju djevojaka koje okolina osuđuje i koja ima tragičan kraj. U predstavi se pojavljuje paleta likova koji se ponašaju prema društvenom obrascu prividne uljudnosti i dobronamjernosti, ali zapravo ih pokreću predrasude prema ljudima drugačijih orijentacija i malograđanstvo.

U javnom je diskursu više prijevora od same predstave izazvao plakat kojim je predstava najavljena. Plakat je prije premijere bio izvješten u prostoru kazališta, u atriju koji gleda na Frankopansku ulicu u Zagrebu, a zatim se u obliku velikih reklamnih plakata pojavio na području cijelog grada. Sredinom siječnja 2013. godine bilježe se prva javno iskazana negodovanja koja su dolazila iz katoličkih udruga i od određenog broja građana. Korištenje dviju figurica Djevice Marije u nježnom zagrljaju, kao središnjeg motiva na plakatu, smatrali su uvredljivim. Reakcije građana objavljivane su na društvenim mrežama i u dnevnim novinama, a posebno se u medijima istaknulo neodobravanje jedne katoličke udruge koja je izravno zatražila povlačenje i uklanjanje plakata, opisujući ga kao nešto izrazito nepristojno - namjernim provokativnim prikazom koji se izruguje svetinjom katolika i koji ima elemente koji su sastavni dio njihove religije. Suprotno takvim reakcijama, na društvenim mrežama iskazivali su se mnogi individualni i neformalni oblici podrške autoru plakata i kazalištu za tako smjeli pothvat. Prikazivanje plakata u javnom prostoru tako je rezultiralo formiranjem dviju fronti, pri čemu je jedna zagovarala povlačenje plakata zbog njegove provokativnosti i kontroverznosti, a druga se pozivala na umjetničku i građansku slobodu (potrebno je napomenuti kako je ova prva bila organiziranija, samim time i uspješnija). Cjelokupna je situacija kulminirala kada je kazalište povuklo sporni plakat i uklonilo ga s gradskih površina na zahtjev uprave Grada Zagreba, točnije, gradonačelnika Milana Bandića.

Moje je istraživanje fokusirano na Vanju Cuculića, njegova promišljanja o radu na plakatu, simbolici plakata i reakcijama koje je izazvao. Kroz očište autora plakata promatram društvene procese i aktere koji su bili uključeni u raspravu o prisutnosti plakata u javnom prostoru. Pri analizi njegovih stajališta plodotvornim se pokazuje analitičko shvaćanje grada kao procesa. Pozornost usmjeravam na načine na koje se značenja upisuju u javni prostor. Osvrćem se i na ulogu kazališta te kazališnog plakata u propitivanju dominantnih društvenih i kulturnih paradigmi. U ovoj se studiji manifestira zanimljiva kombinacija kazališta, umjetničke intervencije, protesta i opće društvene situacije (u kojoj se višestruko raspravljalo o homoseksualnosti) koja se ne bi smjela ograničiti na pitanje valjanosti ili ispravnosti plakata, već je potrebno uočiti društvene procese koji su se u navedenoj situaciji odigrali. Pritom kao kut gledišta koristim upravo događanja vezana uz plakat za predstavu *Fine mrtve djevojke*.

PLAKAT KAO I SVAKI DRUGI

Reakcije koje je izazvao sporni plakat začudile su njegova autora, Vanju Cuculića, jer se, kako navodi, njegov rad na ovom plakatu nije razlikovao od rada na bilo kojem drugom



Slika 1, autor: Vanja Cuculić. Plakat za predstavu *Fine mrtve djevojke*, 2013.

(http://www.google.hr/imgres?imgurl=https://41.media.tumblr.com/493ffb4f300182e348e091fb4d1c2c9f1/tumblr_mjgbrmXXm-01c73k201_500.jpg&imgrefurl=https://www.tumblr.com/tagged/fine-mrtve-djevojke&h=628&w=437&tbid=ChvCLf pRKnIZFM:&zo om=1&tbnh=160&tbnw=11&usq=_omneDoEnzmTEqslbquKXD1Who5Y=&docid=axtqyht-xXTIM&itg=1&client=firefox-a).

plakatu. On već desetak godina izrađuje plakate za Gradsko dramsko kazalište Gavella, a prilikom izrade kazališnih plakata ima slobodu interpretirati tekst određene predstave i vlastitu interpretaciju prenijeti u likovni sadržaj jednostavnog, ali simboličnog izraza. Cuculić ističe kako preferira upotrebu dvaju ili više simbola koji u određenom međuodnosu znače nešto treće. Ako se u analizu uzmu ostali Cuculićevi radovi rađeni za Gavelline predstave, uočit će se obrazac prikazivanja poruke tekstualnog predloška predstave kroz nekoliko ključnih motiva ili simbola. Pritom Cuculić smatra da ovo nije njegovo najprovokativnije djelo. Kao jednog od, po njegovu sudu, najprovokativnijih spomenuo je plakat za predstavu *Tartuffe*, na kojoj ruke sklopljene u molitvi insinuiraju ženski spolni organ.

Autor navodi kako je u slučaju *Finih mrtvih djevojaka* imao potrebu progovoriti o hrvatskom društvu kroz svima poznate i bliske figurice Gospe koje su već toliko komodificirane da Cuculić same figurice (a ne lik koji prikazuju) promatra kao kič koji se u našem društvu konzumira u ogromnim količinama bez dodatnog promišljanja. Upravo na tim temeljima promatra hrvatsko društvo.

Bitno je opisati tadašnji društveni kontekst: u to se doba u javnosti mnogo govorilo o uvođenju zdravstvenog odgoja u osnovne škole, s čime se politička desnica i tradicionalniji dio stanovništva nije slagao jer je program odgoja podrazumijevao jednako učenje o heteroseksualnim i homoseksualnim odnosima. Također, u proljeće 2013. osnovana je građanska udruga U ime obitelji koja je zatražila ustavno definiranje braka kao zajednice isključivo muškarca i žene. U to je vrijeme javnost bila zaokupljena statusom LGBTQ zajednice u Hrvatskoj, pri čemu se on profilirao kao prijeporno pitanje.

Pri tematizaciji predstave na plakatu Cuculić je smatrao temeljnim to da je riječ o suvremenom tekstu smještenom u Zagreb; tvrdi kako se nije mogao niti želio odmaknuti od aktualnosti teme predstave te je "osjetio da treba malo glasnije graknuti". Suvremenost i



Slika 2, nepoznat autor. Jedan od likovnih prikaza koji tematiziraju društvenu situaciju nastalu nakon povlačenja plakata predstave *Fine mrtve djevojke* (<http://forum.sisak.info/showthread.php?15277-Pogledajte-nove-plakate-za-Fine-mrtve-djevojke>).

prostorna bliskost teksta predstave bitan su moment predstave, ali i samog plakata. Cuculić naglašava kako njegova namjera nije bila uputiti kritiku vrhu Rimokatoličke crkve niti isprovocirati vjernike; on je upotrijebio figurice, referirajući se na njihovu neograničenu konzumaciju, kako bi svoj komentar usmjerio na društvo koje se iza Rimokatoličke crkve skriva, dio hrvatskog društva koji je po njegovom mišljenju licemjerman i netolerantan.

“KOJE MRTVE GLUPOSTI”

Erden Kosova, koji s gledišta povijesti umjetnosti promatra društveni angažman suvremene umjetnosti na Balkanu, postavio je zanimljivo pitanje može li radikalna pojava funkcionirati bez očite kritičnosti (2007:184), a za ovaj se plakat može reći da je izazvao upravo radikalne reakcije. Neizbježno se moram osvrnuti na reakcije koje je plakat izazvao u javnosti. Najviše rasprava pokrenuto je na portalima dnevnih novina i na društvenim mrežama¹ gdje su se komentatori međusobno optuživali za *svetogrđe*, *nepoštovanje*, *jeftinu provokaciju*, *s jedne strane, te religijski fašizam*, *cenзуru* i *zabranjivanje slobode govora*² s druge. Također su osvanuli sarkastični likovni prikazi koji se koristeći istovjetnu simboliku figura Gospi osvrću na protest za uklanjanje plakata. Naslov ovog poglavlja, *Koje mrtve gluposti*, preuzet je s jednog takvog prikaza na kojem figura Gospe rukom pokriva lice, iskazujući negodovanje zbog cenzuriranja umjetničkog rada. Redatelj Oliver Frljić, koji je tada radio s Gavelom, otkazao je buduću suradnju zbog povlačenja plakata. Podršku koju je dobivao preko društvenih mreža Cuculić je proglasio “formalN(om) podršk(om)”. Nitko tu nije previše ulazio u analizu toga svega (...), nego je to bila načelna podrška”. Ono što se dogodilo jest da su, prema autorovim riječima, nastala “dva tabora” koji su, polazeći od plakata, krenuli u međusobna sukobljavanja vezana uz razne političke i društvene teme. Plakat je proglašen izravnom provokacijom i percipirao se isključivo kao takav; to je ono što je autora rada najviše smetalo. Uistinu, najviše komentara na portalima i društvenim mrežama, koji su se suprotstavljali plakatu, navodili su da se radi o brzoj i jeftinoj reklam. “To je spremljeno u ladicu provokacije i iz toga uopće

¹Plakat predstave i dalje je objavljen na Facebook stranici Studia Cuculić sa pripadajućim komentarima (<https://www.facebook.com/168312223195481/photos/pb.168312223195481.-2207520000.1436192847./576216625738370/?type=3&theater>).

²Ovo su najčešće korišteni izrazi na društvenim mrežama i portalima.

nema drugih promišljanja” (Vanja Cuculić). Autor, dakle, osjeća da je plakat doživljen jednodimenzionalno, isključivo i samo kao provokacija, bez doticanja onoga što je on imao na umu prilikom osmišljanja prikaza.

Nadalje, Cuculić promišlja je li njegov plakat učinio išta dobro osim što je osvjetlio probleme društva i na taj način potaknuo razgovor o njima. Žali što je, prema njegovu mišljenju, njegov rad “pospajao glave” osobama koje su zajedno osmislile referendum kojim se ustavom definirao brak kao zajednica isključivo muškarca i žene (koji se održao godinu dana nakon uklanjanja plakata). Iako se progovorilo o LGBTQ zajednici u zagrebačkoj sredini, po Cuculićevom mišljenju nije bilo nikakvog konkretnijeg koraka, tj. ni na koji drugi način im se na temelju rasprava koje je plakat izazvao nije pomoglo.

Autor također zazire od naknadnog eksploatiranja ovog plakata, jer ne želi odavati sliku kako njime želi naprosto privući pažnju na sebe. “Stvorio sam neki antagonizam prema eksploataciji tog rada dalje, (...) nema mi više smisla, on je odradio svoje šta je odradio” (Vanja Cuculić). Kaže kako se vlastitog rada ne srami; naprotiv, ovaj plakat smatra jednim od svojih boljih radova, ali izražava žaljenje što je pročitana isključivo kao provokacija i način privlačenja pažnje.

KULTURNI GRAD

“Grad je proces. Kompetencija kulturne i socijalne antro-pologije kao perspektive istraživanja grada i urbanog života nalazi se upravo u konceptualizaciji grada kao nedovršenosti, varijabilnosti, različitosti, fluidnosti, a naglasak je na čovjeku, pojedincu i zajednici, koji kreativno prerađuje fizički, izgrađen, zadani prostorni okoliš, kojega adaptira i transformira, prisvaja i prerađuje, ‘investira’ s kulturom...”
(usp. Gulin Zrnić 2006:7)

U svojem istraživanju pozornost sam obratila na način na koji je prostor grada odigrao važnu ulogu u uklanjanju plakata za *Fine mrtve djevojke* time što je u njemu plakat komunicirao s onima kojima je smetao. Naime, napomenula sam već kako se premijera predstave održala u siječnju 2013. godine. Već je prije premijere u atriju kazališta Gavella plakat bio izvješćen u staklenim izlozima. Također, likovni prikaz plakata objavljen je u božićnom izdanju poznatog političkog časopisa mjesec dana ranije. No, Cuculić tvrdi kako su zahtjevi za uklanjanjem plakata počeli stizati nakon što se plakat nastanio na samim gradskim ulicama u obliku obješenih reklamnih natpisa ili velikih panela. To nas dovodi do dva moguća zaključka: da je plakat proglašen neprimjerenim za ulice grada Zagreba te da mu je mjesto trebalo biti isključivo u prostoru kazališta ili da se radi o tome da nije bio zamijećen (ili mu se naprosto nije pridavala pažnja) dok je bio izložen u atriju kazališta, iako ono gleda na jednu od najprometnijih zagrebačkih ulica. Smatram kako je u ovom slučaju utemeljenija druga pretpostavka; pojedine skupine građana osjetile su se ugroženima u trenutku kada je taj plakat postao dijelom njihovih uobičajenih šetnji gradom, njihove svakodnevice u koju se on naprosto nije uklapao.

KAZALIŠTE (NI)JE DRUGAČIJE

Kazalište je od samih svojih antičkih početaka bilo mjesto komentara aktualne društvene situacije. Ono se u različitim vremenskim kontekstima ostvarivalo i kao mjesto na kojem se izvode ključni revolucionarni komadi i kao mjesto koje pokreće društvene promjene.

“Kazalište samo po sebi bi trebalo bit aktualno i baviti se stvarima koje su važne i bitne u ovom trenutku (...), ne bitne u smislu da ćemo ih mi riješiti nego bitne u smislu da se o njima progovara i razgovara i da se o tome debatira.” (Vanja Cuculić)

Autor plakata upućuje na to da kazalište ima određene instrumente i poseban jezik kojim može i mora progovarati o stanju u društvu te bi ono trebalo biti institucija oslobođena bilo kakve cenzure, kao i autocenzure. S obzirom na to da je Cuculiću kazališni plakat neodvojiv od predstave, u smislu da se na nju osvrće i da je interpretira, i kazališni plakat ima poseban jezik kojim progovara o aktualnim temama. Poslovni odnos Vanje Cuculića i kazališta Gavella nije se promijenio, ali plakat za *Fine mrtve djevojke* ostao je mjestom društvenog prijepora.

“Globalno društvo danas je suočeno s potrebom usklađivanja tehnološkog napretka i ekonomske integracije s tradicionalnim političkim strukturama, nacionalnom svijesću i različitim društvenim običajima ili navikama.” (Feldman 2002:338)

Uz sve reakcije koje je izazvao, plakat je ipak potaknuo razmišljanje o društvenoj ravnopravnosti i umjetničkoj slobodi te je možda na ovaj način progovorio više o društvu, nego što mu je bila prvotna svrha. Kao što kaže Vanja Cuculić: “Taj plakat, kad je on došao u javnost (...) pa mi smo predstavu odgledali pred našim očima.” Za kraj, ne mogu, a da se ne zapitam, kakva bi bila sudbina plakata da se nije proširio gradom na panelima, već da je ostao u prostoru kazališta? Kao što je u uvodnom dijelu teksta navedeno, kulturnoantropološka analiza ne može dati odgovor na pitanje valjanosti, ispravnosti ili moralnosti plakata za predstavu *Fine mrtve djevojke*, ali može zapaziti procese koji su se u društvu odigrali i može uočiti vrijednosti presudne pojedincima.

LITERATURA:

1. FELDMAN, Andrea. 2002. “Elementi identiteta – Hrvatska pred izazovima 21. stoljeća”. U *Etničnost i stabilnost Europe u 21. stoljeću. Položaj i uloga Hrvatske*, ur. Silvia Mežnarić. Zagreb: Jesenski i Turk, 335–341.
2. GULIN ZRNIĆ, Valentina. 2006. “Antropološka istraživanja grada”. U *Promišljanje grada*, ur. Setha Low. Zagreb: Jesenski i Turk, 7–15.
3. KOSOVA, Erden. 2007. “The Problematic of National Identity and Social Engagement in the Contemporary Art Practise in the Balkans”. U *Contemporary Art and Nationalism. Critical Reader*, ur. Minna Henriksson i Sezgin Boynik. Priština: Exit Institute for Contemporary Art and MM-Publications, 176–213.

UMJETNOST I SJEĆANJE: KAKO PROVOCIRATI PROMIŠLJANJE

Nina Lišnić

Ovo istraživanje prvenstveno je pokušaj refleksije na rad Matka Meštrovića, jednog od vodećih ličnosti hrvatske umjetničke te intelektualne scene s kraja pedesetih i tijekom šezdesetih godina dvadesetog stoljeća, na njegovo aktivno sudjelovanje u radu umjetničke grupe Gorgona te u pokretu Novih tendencija, ali i na njegovo beskompromisno djelovanje kao teoretičara umjetnosti i umjetničkog kritičara.

Ovaj rad započeo je razgovorom s Matkom Meštrovićem. Razgovor s kazivačem o njegovim osobnim iskustvima i dijelovima života pretvaranje je životne priče i životne povijesti u etnografsku građu. Kazivačeva biografija postaje narativ za analizu i interpretaciju u svrhu nekog istraživačkog rada. Sam razgovor, fiksiran kao tekst, nameće se kao etnografska biografija. Jedno od mojih istraživačkih pitanja potaknutih razgovorom s Matkom Meštrovićem odražavalo je zebnju oko interpretacije biografije, lomilo se nad problemima neutralnosti i objektivnosti, prezentiranja ne-vlastitog, osobnog, progovaranja o umjetnosti kroz sjećanje drugoga, istovremeno prenoseći promišljanja i djeliće povijesti. (usp. Hooks 1999).

Moja su razmišljanja i pitanja bila usmjerena na rješavanje problema kontinuiteta i diskontinuiteta između "slušanja" i "čitanja" razgovora o umjetnosti i kulturi, deskralizaciji umjetnosti i aktivaciji kroz umjetnost te govorenja o Meštroviću, o njegovom radu kao radu kritičara i teoretičara umjetnosti te kao aktivnog sudionika značajnih događanja za umjetnost 20. stoljeća. Razgovor o djelovanju u području umjetnosti, koje se proteže kroz čitav jedan životni vijek, osim tema vezanih za umjetnost, naravno, otvara cijeli spektar tema vezanih uz životnu povijest pojedinca – sjećanje pojedinca koje je kroz javno djelovanje "materijalizirano" i kao dio društvenog sjećanja. Rad se bavi i problemom prezentacije takve etnografske biografije aktivnog sudionika nekih povijesnih trenutaka bitnih za određenu politiku pamćenja (u ovom slučaju politika pamćenja bi bila politika pamćenja povijesti umjetnosti) te pitanjem kako se osobna sjećanja tog aktivnog sudionika osvrću na ono "opće poznato" o toj temi. (usp. Svensson 1995.). Riječima Matka Meštrovića iz razgovora o kojemu je riječ: "Sjećanje nije nikako pretenciozna priča, ali naprosto još se taj fenomen nije iscrpio".

Kada govorimo o sjećanju, govorimo i o neodvojivosti onoga što se dogodilo nekad i onoga što se događa sad. Razgovor o prošlosti prikazuje prošlost kroz prizmu sadašnjeg viđenja i poimanja događaja. Tako u razgovoru s Matkom Meštrovićem mogu primjetiti dva vremenska okvira – onaj koji se događao nekad, onaj koji je "autentičan", koji je bio cilj našeg razgovora i kroz koji sam željela doznati što više o sudjelovanju Matka Meštrovića u razvijanju hrvatske umjetničke te intelektualne scene s kraja pedesetih te tijekom šezdesetih godina dvadesetog stoljeća te o njegovom aktivnom sudjelovanju u radu umjetničke grupe Gorgona, u pokretu Novih tendencija, ali i njegovom djelovanju kao teoretičara umjetnosti i umjetničkog kritičara. Drugi vremenski okvir je onaj koji se događa u trenutku razgovora, koji je "sekundarno autentičan", u kojem Meštrović, odgovarajući na moja pitanja, prenosi svoja sjećanja te kroz njih progovara o umjetnosti ujedno pričajući svoju životnu priču. Treći vremenski okvir je onaj koji se događa u trenutku pisanja rada gdje prolazeći kroz razgovor i informacije koje sam dobila putem analize pokušavam prenijeti dobivene podatke. Promišljanje umjetnosti, osobna sjećanja te pitanje pojedinca i/unutar grupe glavne su niti vodilje u analizi razgovora.

“JEDNO SAMO NIJE NIŠTA” - IZMEĐU POJEDINCA I ZAJEDNICE

Jedna od tema koja se ističe u razgovoru jest pitanje pojedinca i grupe, tj. pojedinca unutar grupe. Uz nju se veže i jedna rečenica Matka Meštrovića: *“Jedno samo nije ništa, tek sa svima drugima je sve.”* (Meštrović). Ta rečenica može biti protumačena na više načina. Možemo je tumačiti u smislu zajednice umjetnika koji djeluju kao pojedinci, ali i kao zajednica. A možemo iz nje iščitati i nešto više – političke pretenzije koje su dijelom rada svakog umjetnika, i u konačnici – kao misao o Gorgoni ili Novim tendencijama. Ta rečenica može govoriti o samom Matku Meštroviću kao pojedincu unutar grupe suvremenika s kojima je sudjelovao u događajima koji su, iako tada nesvjesni, oblikovali kanon povijest umjetnosti. Gorgona je grupa koja djeluje kao grupa unatoč pojedincima unutar nje čija se razmišljanja istovremeno sastaju i razilaze:

“Da, to je sročeno u proročkom stilu, to je bio moj neposredni doživljaj. (...) Vidite jedinicu koja je ista sa sljedećom, sa sljedećom pa opet... To se može doživjeti i u sociološkom smislu, jedno samo nije ništa, samo ne može ništa postojati. Sve s drugima je sve, na žalost ili na sreću. (...) Svašta se tu može shvatiti. I solidarnost i međuzavisnost i... Nema samospoznaje, to može biti proces u jednome čovjeku – da on dođe do samospoznaje, ali izvori za tu samospoznaju nisu njegovi, on ih je zatekao ili s drugima proizveo, ali nisu njegovi.” (Meštrović, iz razgovora)

Ovo se može odnositi i na Meštrovićev rad u zagrebačkom Institutu za ekonomiju i na njegov drugi dio literarnog opusa. Istu tu temu naći ćemo i u naslovu njegove knjige *Od pojedinačnog općem* gdje ne trebamo tražiti za filozofskim značenjem tog naslova već, doslovno: *“Dakle nije akuzativ nego dativ. Kako pojedinac pridonosi općem. I to je smisao.”* (Meštrović, iz razgovora). Zaključno, tu misao možemo primijeniti i na samo sjećanje, sjećanje pojedinca, njegovu osobnu životnu priču i životnu povijest koji, zajedno s drugim povijestima, tvore društveno sjećanje.

OD UMJETNOSTI DO SJEĆANJA

Pitanje umjetnosti, koje je središnja tema razgovora, koncentrira se na Meštrovićev rad vezan uz događanja u hrvatskoj umjetnosti pedesetih i šezdesetih godina dvadesetog stoljeća, ali se kroz to dotiče cijelog spektra problemskih pitanja u vezi s umjetnosti općenito. Razgovor o Novim tendencijama, koje će za Meštrovića značiti radikalizaciju i subvertiranje pojma umjetnosti i umjetnika te raskid s tradicionalnom konceptualizacijom obaju kategorija, mobiliziralo je pitanje “vrijednosti” kao središnje mjesto transformacije umjetničkog habitusa. *“Vi znate da tržište falsificira. Može enormno neke vrijednosti, koje je naslutilo, razvući, odnosno uvećati, a neke koje su vrjednije neće ni prepoznati. A već je u devetnaestome stoljeću dokaz za ovu tezu – Van Gogh za svoga života nije prodao ni jednu sliku, a danas njegove slike imaju apsurdne cijene.”* (Meštrović, iz razgovora). Meštrović “vrijednost” tako artikulira kroz relaciju umjetnika i zajednice, u prepoznavanju i financijalizaciji umjetničkoga proizvoda, ukazujući na prvu i imedijantnu razinu “vrijednosti” – njezinu ocjenjivačku i relacijsku prirodu koja umjetnika i umjetnost “smješta” u društvene okvire laudacije ili prezira. Druga je razina vrijednosti, koju Meštrović objašnjava, manje transparentna. No ta je ideja “vrijednosti” zaokupljala rad grupe umjetnika o kojoj govori, i to baveći se desakralizacijom umjetnosti kojom se upropaštavaju “prave vrijednosti i ideje”, gdje se aktivacijom umjetnosti kroz direktan odnos s objektom (umjetničkim djelom) “uklanja” svetost tog objekta. Time objašnjava i ciljeve Novih tendencija:

“Privući najširi sloj u zbivanje likovnog ili vizualnog fenomena; aktivacija, igra, za razliku od svih onih mističnih predodžbi o umjetničkom djelu – ovdje se radi o jednom najdirektnijem suodnosu s nekim objektom koji nije sveti objekt i umjesto napomene u muzejima “zabranjeno je dirati” ovdje je suprotno.” (Meštrović, iz razgovora)

Nastavljajući povezivati umjetnost i svakodnevicu, zauzdavajući izvanumjetničko vrednovanje u umjetničku mogućnost kontemplacije nad vlastitošću, Meštrović rekapitulira znaenje o umjetnosti kao svojevrsno bdijenje nad sobom, zajednicom, prožeto mišljenjem, obilježeno uzmicanjem koliko i prijemčivošću spram stvarnosti: “Umjetnost ne pokriva sve niti umjetnik ne rješava sve probleme jedne povijesne ili kulturne situacije, ali može inicirati, može potaknuti, može provocirati, najčešće u posljednjim razdobljima je provokacija.” (Meštrović, iz razgovora)

Meštrović ne govori samo o pojavama u umjetnosti prolazeći kroz njezinu povijest i vlastito sudjelovanje u umjetničkim događanjima jednog vremenskog perioda. Njegova rasprava o umjetnosti nije rasprava o umjetnosti kao isključivo stvaralačkoj djelatnosti, već se vodi i usmjerava prema napetom odnosu umjetničke prakse i zajednice. Ako govori o moralnosti u umjetnosti, pita se što je moralnost i koja moralnost, obrazlažući da se ništa ne može izvan konteksta “ni stvoriti ni razumjeti”. Tako se osvrće i na vlastita iskustva pa će reći:

“Sjećam se jedne polemike u kojoj sam tvrdio da je umjetnost epifenomen, a on da je fenomen. E sad ako... E sad [zavis] što gledate... Epifenomen je odraz, izraz, izričaj nečega što ga je uzrokovalo, ako govorite o tome, onda je to epifenomen, a ako govorite o onome što ga je uzrokovalo onda je to fenomen. Onda je to dublji sloj koji morate razmatrati i to ne može biti samo pojava. Je li, fenomen je pojava. Malo dublji, fenomenologija. To su bitne pojave, a epi- je nešto što je prošireno, ali uzrokovano nekom pojavom.” (Meštrović, iz razgovora)

Kroz razmišljanja o umjetnosti kao epifenomenu Meštrović ulazi u nekontrolirano sjećanje o događajima iz vlastitog života koja tako dijelom upravljaju njegovim promišljanjem te upravo u tome vidimo shematičnost i fragmentiranost sjećanja. Tu lako primjećujem i sekundaranu pojavu koja prati razgovor o umjetnosti (razgovor o osobnom sjećanju) – taj “sekundarno autentičan” vremenski okvir obuhvaća narative kojima se Meštrović, da bi odgovorio na pitanja o umjetnosti, prisjeća događaja iz svoga života.

“Sjećam se...” unosi osobnu notu, ne samo dijelove teorije već i dijelove životne priče koji podupiru i objašnjavaju stečeno znanje i spoznaje. Tako u nekim dijelovima razgovora “priča o osobnom” postaje apsolutni imperativ, oživljavajući trenutke Meštrovićeva upoznavanja s grafičkim dizajnerom i članom Zero grupe Almirom Mavignierom, rađanja prijateljstva, ali i novih ideja te Novih tendencija. Razgovor o vrijednosti vođen je kao i razgovor o Novim tendencijama – zakonima prisjećajućeg subjekta. Stihijski, u “flashevima”, zaustavljenim narativnim epizodama koje kao mentalne mape ocrtavaju neuronski raster “sjećanja kao umjetnosti” i “umjetnosti kao sjećanja”:

“...jer ja sam se jednim slučajem zahvaljujući Picelju upoznao s Almirom Mavignierom i otkrio sam u njemu nešto što nisam mogao zamisliti da će imati netko tko je završio u prvoj generaciji Visoku školu za oblikovanje u Ulmu, koja je izravni nastavak Bauhauusa. (...) I vodi me do svoga automobila, iz prtljažnika vadi veliku mapu i ovako mi pokazuje svoje radove i plakate za mahom umjetnička događanja. I razgovor se razvio, on je otkrio mene, ja njega, a počeli smo s jednim podatkom da je te godine na Venecijanskom bijenalu i za mene i za Mavigniera jedini zanimljivi umjetnik bio Piero Dorazio. Nitko nije Dorazia tada vrednovao kao što smo ga mi vrednovali i u našem razgovoru, koji je trajao do večeri, došli smo do zaključka da ću ja

priskrbiti adrese mladih umjetnika pojedinačno ili njihovih grupa koje rade nešto alla Dorazio. Ni jednoga od njih nisam poznao. Nitko još tada nije bio poznat, a meni je predložio, jer je on sad mene prepoznao kao nekoga tko misli tako kao i on, da predložim jedan izbor umjetnika i njihovih radova iz Jugoslavije koji bi bili interesantni da se pokažu u Ulmu kod Kurta Frieda. (...) A ja sam bio prijatelj Bože Beka. Božo Bek je baš tada dobio priliku da vodi Gradsku galeriju suvremene umjetnosti. Kako sam došao do Beka, to je posebna priča, međutim, prenio sam mu ovaj prijedlog i on je prihvatio. Ja sam sačinio izložbu. Danas ne mogu vjerovati tko se tamo našao. I to je nevjerojatna stvar da je 1961. godine u Ulmu u Zapadnoj Njemačkoj bila izložba jugoslavenskoga slikarstva s izuzetno zanimljivim i raznolikim osobnostima i da za to nije trebala nikakva međunarodna komisija, nikakvi odbori samo povjerenje, Mavignierovo u mene i moje u Beka.” (Meštrović)

Djelic osobnog sjećanja nekad će tako objasniti puno više nego riječi kojima će se neki pojam željeti sadržajno zahvatiti i opsegovno definirati. Kroz sjećanje poput ovog, osim što saznajemo o procesu nastajanja i kreiranja ideje koja u njezinom začetku ne sluti biti povijesno relevantna, kroz sjećanje dobivamo i trag “žive forme”, kontakta koji slušatelju prenosi življenu priču u njezinoj nekontroliranoj slučajnosti.

Osobna sjećanja i događaji iz života Matka Meštrovića preklapaju se s društvenim sjećanjem na događaje u kojima je njegova “priča” jedna od onih koja je sačinjavala događaje naknadno antologizirane u povijesti umjetnosti pa je tako i svaka životna priča koju je Meštrović u razgovoru podijelio sa mnom ujedno i društveno i osobno življeno iskustvo:

“Ali ja ne mogu vjerovati da se ime Gorgona našlo za jednu modernu dvoranu, multimedijalno opremljenu u novom muzeju. Eto vidite kako je to ušlo, a da nitko od gorgonaša to nije... Neki su već umrli, još ih je dvoje, troje, četvero živo. Molim lijepo, sad vidite kulturni proces je nešto što se ne može razdvojiti od povijesnoga.” (Meštrović, iz razgovora)

Gorgona će se tako, od antičkog mitološkog bića, preko umjetničke grupe, simbolički transformirati još jednom povezujući intimno iskustvo i ponovljeno javno priznanje u eponimski *lieu de mémoir*. Događaji iz Meštrovićeve prošlosti reflektiraju se na sadašnjost i to ne samo u osobnoj sferi njegova života, već i u nečemu izvanjskom i kolektivnom koje izmiče iskustvu privatnoga sjećanja i postaje kolektivni kanon.

Kao što sam kaže, kulturni proces nerazdvojjiv je od povijesnog, tako je i svaki proces rada na nečemu ili razvoja neke ideje unutar vlastite životne povijesti neodvojiv od općeg povijesnog događanja. Nemoguće je odvojiti kulturni proces nastanka Novih tendencija, Gorgone i svega onoga proizašlog iz njihovog rada od životne povijesti, kako Matka Meštrovića tako i njegovih suvremenika koji s njim surađuju i djeluju. Također je nemoguće odvojiti osobno sjećanje od teorijskih ili povijesnih misli proizašlih iz njegovog rada i djelovanja.

ZAKLJUČAK

Svaki izraz društvenog sjećanja jedinstven je jer ovisi o individualnim percepcijama pojedinca koji ga iskazuje – pojedinačne priče povezane kohezijom određene grupe proučavaju se kao društvena sjećanja. Razgovor s Matkom Meštrovićem iz prve ruke daje uvid u biografiju aktivnog sudionika umjetničkih događanja iz druge polovine dvadesetog stoljeća. Anegdote koje su služile pojašnjavanju događanja u umjetnosti tih godina zapravo su donijele životnu priču samog kazivača/aktivnog sudionika, čak bi bilo bolje reći i jednog od samih pokretača tih događanja. Tako se u istraživanju presijecaju praktična pojašnjenja nečega što je do danas već

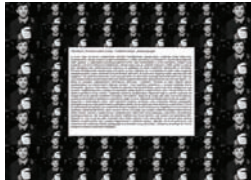
svrstano u dijelove povijesti umjetnosti te živa sjećanja pojedinca koji je bio dijelom stvaranja te povijest umjetnosti. U radu je nerazdvojivo tumačenje zbivanja u kontekstu umjetnosti i u kontekstu životne priče pojedinca. Životna priča i životna povijest, koji se u ovom razgovoru isprepliću, daju uvid u biografiju koja aktivno progovara o umjetnosti te se time daje jedan intimniji pogled, kako na individu u izuzetu iz šireg konteksta tako i na umjetnički pokret izuzet iz stranica povijesti umjetnosti i pretočen u osobna živa sjećanja. Proučavanje biografije pojedinca na taj način nudi višedimenzionalnu introspekciju o pojedincu koji ujedno i je i nije samo još jedan pojedinac te introspekciju umjetničkog djelovanja koje je neizostavan dio samog pojedinca.

LITERATURA

1. HOOKS, Belle. 1999. "Remembered Rapture: Dancing with Words". U *Remembered Rapture: The Writer at Work*, ur. Henry Holt. New York: Holt Paperbacks, 35–45.
2. SVENSSON, Birgitta. 1995. "Lifetimes – Life History and Life Story. Biographies of Modern Swedish Intellectuals". *Ethnologia Scandinavica*, 25:25–42.



IZLOŽBA





AFILIJACIJE

Belaj, Marijana, Odsjek za etnologiju i kulturnu antropologiju Filozofskoga fakulteta Sveučilišta u Zagrebu, marijana@belaj.com

Bočkai, Irena, Udruga Punkošipak, Zagreb irena.bockay@gmail.com

Grubiša Iva, Braće Mohorić 9a, 51000 Rijeka, ivagrubisa@yahoo.com

Gudac, Vladimir, Akademija primijenjenih umjetnosti Sveučilišta u Rijeci, vladimir.gudac@gmail.com

Halužan, Lucija, Odranska 115, 10020 Zagreb, lhaluzan@ffzg.hr

Kašić, Biljana, Odjel za sociologiju Sveučilišta u Zadru, bikasic@unizd.hr

Lišnić, Nina, F. A. Blažića 5, 31000 Osijek, nina.lisn@gmail.com

Lukec, Katarina, Ivana Mažuranića 95, 43231 Ivanska, klukec@ffzg.hr

Majcen, Marinić Mihaela, Ministarstvo kulture Republike Hrvatske, Zagreb, majcenmarinic@gmail.com

Malbašić, Kristina, Borik 76, 33517 Mikleuš, malbasic.kristina@gmail.com

Malyshkin, Eugene V., Saint-Petersburg State University, Institute of Philosophy, Russia, malyshkin@narod.ru

Marcius, Željko, Moderna galerija, Zagreb, zeljmarcius@gmail.com

Marjanić Suzana, Institut za etnologiju i folkloristiku, Zagreb, suzana@ief.hr

Mažeikis, Gintautas, Department of Social and Political Theory, Vytautas Magnus University in Kaunas, Lithuania, g.mazeikis@pmdf.vdu.lt

Pletenac, Tomislav, Odsjek za etnologiju i kulturnu antropologiju Filozofskoga fakulteta Sveučilišta u Zagrebu, tpletena@ffzg.hr

Potkonjak, Sanja, Odsjek za etnologiju i kulturnu antropologiju Filozofskoga fakulteta Sveučilišta u Zagrebu, spotkonj@ffzg.hr

Radnić, Carla, A. T. Mimare 6, 10090 Zagreb, carla.radnic@gmail.com

Ratkovčić, Rosana, Umjetnička akademija u Osijeku, Sveučilište Josipa Jurja Strossmayera u Osijeku, rosana.ratkovcic@zg.t-com.hr

Razum, Filip, Savska 103, Hruščica, 10373 Ivanja Reka, filiprazum@gmail.com

Škrbić Alempijević, Nevena, Odsjek za etnologiju i kulturnu antropologiju Filozofskoga fakulteta Sveučilišta u Zagrebu, nskrbic@ffzg.hr

Vranjković, Josipa, Kolodvorska 10b, 32252 Otok, josipavranjkovic@hotmail.com

Vukelić, Deniver, Školska knjiga, Zagreb, denivervukelic@gmail.com

Zanki, Josip, Hrvatsko društvo likovnih umjetnika, Zagreb, zankijosip@gmail.com

Zbornik radova međunarodnog i interdisciplinarnog skupa:

“Od državne umjetnosti do kreativnih industrija / Transformacija rodnih, političkih i religijskih narativa“
u okviru EU projekta CreArt povodom obilježavanja Europskog dana kreativnosti 20.-22.3.2015.

ZA NAKLADNIKA: Josip Zanki, predsjednik Hrvatskog društva likovnih umjetnika

UREDNICI: Josip Zanki, Marijana Paula Ferenčić, Nevena Škrbić Alempijević, Sanja Potkonjak, Marijana Belaj

RECENZENTI: Tomislav Pletenac i Rosana Ratković

KOORDINACIJA: Marijana Paula Ferenčić i Ivana Andabaka

GRAFIČKO OBLIKOVANJE: Duje Medić

LEKTURA: Mirna Vidić

PRIJEVOD I KOREKTURA ENGLESKIH TEKSTOVA: Zana Šaškin

TEHNIČKI POSTAV: Mihael Pavlović

RAČUNOVODSTVENA ADMINISTRACIJA: Verica Pavušek

TISAK: Stega tisak d.o.o.

NAKLADA:

ISBN: 978-953-8098-00-0

CIP zapis je dostupan u računalnome katalogu Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu pod brojem 000919765

SUDIONICI SKUPA: Marijana Belaj, Irena Boćkai, Iva Grubiša, Vladimir Gudac, Lucija Halužan, Biljana Kašić, Jelena Kulišić, Nina Lišnić, Katarina Lukec, Mihaela Majcen Marinić, Kristina Malbašić, Evgeny V. Malyshkin, Željko Marcuš, Suzana Marjanić, Gintautas Mažeikis, Sanja Potkonjak, Filip Razum, Nevena Škrbić Alempijević, Nida Vasiliauskaitė, Deniver Vukelić, Josip Zanki

AUTORICE IZLOŽBE: Carla Radnić i Josipa Vranjković

Sufinancirano sredstvima: EU KULTURA 2007-2013, MINISTARSTVA KULTURE REPUBLIKE HRVATSKE I GRADSKOG UREDA ZA OBRAZOVANJE, KULTURU I SPORT GRADA ZAGREBA

Ova publikacija je ostvarena uz financijsku potporu Europske komisije. Ova publikacija odražava isključivo stajalište autora publikacije i Komisija se ne može smatrati odgovornom prilikom uporabe informacija koje se u njoj nalaze.



HRVATSKO
DRUŠTVO
LIKOVNIH
UMJETNIKA



Culture

