Ideologija i spektakl u suvremenoj hrvatskoj književnosti i filmu

Stanić, Saša

Doctoral thesis / Disertacija

2022

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Zagreb, Faculty of Humanities and Social Sciences / Sveučilište u Zagrebu, Filozofski fakultet**

https://doi.org/10.17234/diss.2022.7451

Permanent link / Trajna poveznica: https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:131:044214

Rights / Prava: In copyright / Zaštićeno autorskim pravom.

Download date / Datum preuzimanja: **2024-03-28**

Filozofski fakultet
Sveučilišta u Zagrebu

Repository / Repozitorij:

ODRAZ - open repository of the University of Zagreb
Faculty of Humanities and Social Sciences

dabar
DIGITALNI AKADEMSKI ARHIVI I REPOZITORIJI



Sveučilište u Zagrebu

FILOZOFSKI FAKULTET

Saša Stanić

IDEOLOGIJA I SPEKTAKL U SUVREMENOJ HRVATSKOJ KNJIŽEVNOSTI I FILMU

DOKTORSKI RAD

Zagreb, 2022.



Sveučilište u Zagrebu

FILOZOFSKI FAKULTET

Saša Stanić

IDEOLOGIJA I SPEKTAKL U SUVREMENOJ HRVATSKOJ KNJIŽEVNOSTI I FILMU

DOKTORSKI RAD

Mentor:

Prof. dr. sc. Marina Biti

Zagreb, 2022.



University of Zagreb

FACULTY OF HUMANITIES AND SOCIAL SCIENCES

Saša Stanić

IDEOLOGY AND SPECTACLE IN CONTEMPORARY CROATIAN LITERATURE AND FILM

DOCTORAL DISSERTATION

Supervisor:

Prof. dr. sc. Marina Biti

Zagreb, 2022.

BILJEŠKA O MENTORU

Marina Biti (Rijeka, 1959) redovita je profesorica u trajnome zvanju na Odsjeku za kroatistiku Filozofskog fakulteta u Rijeci. Na ustanovi je zaposlena od 1984. godine. Diplomirala je na Pedagoškom (danas Filozofskom) fakultetu u Rijeci 1983. godine (naslov diplomske radnje: *Pjesnički svijet Edvarda Kocbeka*); magistrirala je na Filozofskom fakultetu Sveučilišta u Zagrebu 1985. godine (naslov magistarske disertacije: *Geneza pjesme u prozi u opusu Danijela Dragojevića*); doktorirala je na Sveučilištu u Zagrebu 1991. godine obranivši doktorsku disertaciju pod naslovom *Nova zatvorena forma u suvremenom hrvatskom pjesništvu*.

Na postdoktorskoj razini stručno se usavršavala u Italiji (Università per stranieri di Perugia, 1991), Sloveniji (Filozofska fakulteta, Ljubljana; 1991) te u Sjedinjenim Američkim Državama (Indiana University, Bloomington; 1991/1992) gdje je boravila kao dobitnica Fulbrightove stipendije, kasnije i kao predavač na ljetnoj školi za poslijediplomande slavističke orijentacije.

Autorica je više znanstvenih i stručnih knjiga: *U svijetu medijskoga teksta*, 2022. (u pripremi za objavljivanje); *Egzil i trauma. Primjeri iz postjugoslavenske proze* /s D. Marot Kiš/, 2021; *Senzorna mapa grada* /s I. Brautom i N. Lah/, 2012; *Tvornica privida. Očuđujući efekti diskursnih prožimanja* /s D. Grgurić/, 2010; *Poetika uma. Osvajanje, propitivanje i spašavanje značenja* /s D. Marot Kiš/ 2008; *Pripovijedanje i stvaralaštvo*, 2001; *Raslojavanje jezične stvarnosti* /s L. Badurina/ 2001; *Stvaralačko pisanje*, 2000; *Poetika mijena*, 1998; *Tekst kao znak, znak kao diskurs/Testo come segno, segno come discorso*, 1992) te brojnih, najvećim dijelom vrlo ekstenzivnih znanstvenih članaka i studija u kojima istražuje stilističke aspekte literarnih i jezično-diskursnih fenomena koje u pravilu motri u disciplinarnom kontekstu teorije književnosti i stilistike, ali i u širem kontekstu raznolikih tekovina čovjekova civilizacijskog razvoja i njegova kulturnog djelovanja.

Tijekom svoje karijere obnašala je razne rukovodeće funkcije: funkciju prodekanice za znanost na matičnoj ustanovi, funkciju ECTS koordinatorice za Sveučilište u Rijeci tijekom pripremnog perioda za uvođenje bolonjskog procesa; bila je i predstojnicom (i utemeljiteljicom) Odsjeka za kulturalne studije te predstojnicom Odsjeka za kroatistiku. Dosad je vodila tri grupna znanstvena projekta pod naslovima *Stilistička evaluacija novije hrvatske književnosti*, *Terminološka i metodološka pitanja suvremene stilistike* te *(Post)tranzicijski diskurs: reprezentacija, simulacija i identifikacija*.

Poslove mentoriranja doktoranada obavljala je na riječkim doktorskim studijima *Književnost i društveno-humanistički kontkest* i *Izdavaštvo i mediji*, kao i na doktorskom studiju *Mediji i komunikacija* Sveučilišta Sjever. Uspješno je nadgledala odnosno nadgleda rad na doktorskim disertacijama desetak kandidata. Osim na svojoj matičnoj ustanovi, Filozofskom fakultetu u Rijeci, gdje je nositeljica većeg broja književnoteorijskih i stilističkih kolegija, nositeljica je i više kolegija na Sveučilištu Sjever, na svim trima razinama studiranja (preddiplomski, diplomski, doktorski).

SAŽETAK

Disertacija na primjeru hrvatske književne i filmske produkcije u postjugoslavenskom razdoblju propituje neka od općih mjesta suvremene teorijske misli. Iskustvo neposredne zbilje u proteklih trideset godina pokazalo nam je slabu validnost i primjenjivost brojnih općeprihvaćenih postmodernističkih teorijskih koncepata. U trenutku kada se već odavno govorilo o nestanku velikih „metapriča“ (Lyotard), „kraju povijesti“ (Fukuyama), „ratovima koji se nisu dogodili“ (Baudrillard), jugoslavenska se kultura suočila s destrukcijom i instrumentalizacijom čije posljedice i danas osjećamo. Upravo je kultura filter kroz koji sagledavamo i tumačimo stvarnost, a ovaj rad kao svoj cilj uzima prikaz njezinih promjena u razdoblju od stjecanja nominalne samostalnosti Republike Hrvatske pa sve do danas. Disertacija nudi tumačenje kako smo u navedenom razdoblju posredstvom romana i filma tvorili priče o sebi. Rad se ne bavi samo pitanjem kako su se priče sastavljale, već nastoji odgovoriti i na pitanje kako su one djelovale te čemu su služile.

U fokusu rada je razmatranje ideologije i spektakla kao središnjih točaka provedena istraživanja. Disertacija pokazuje da smo u proteklih trideset godina svjedočili procesu metamorfoze uprizorenja kulture od dominantno ideološki obojenih diskurzivnih praksi u javnome prostoru (tijekom 1990-ih) do onog uprizorenja koje egzistira unutar medijatiziranog spektakla te kojemu je upravo produkcija spektakla primarna svrha (od početka 2000-ih). Također, istraživanje je pokazalo da je domaća kulturna scena od nekadašnjih etatističkih kriterija u kulturnoj proizvodnji ustoličila nove kriterije, ekonomske, čime se potvrdila istinitost tvrdnje prema kojoj se ideologija demokracije otkriva kao „diktatorska sloboda tržišta“ (Debord).

Interesni korpus rada obuhvaća djela nastala tijekom 1990-ih koja su obrađivala ratna zbivanja, djela koja su stvarali pisci okupljeni oko FAK-a na početku dvijetisućitih te ona koja nastaju u razdoblju nakon njegova gašenja. U istom vremenskom odsječku interes je usmjeren i na filmsku proizvodnju, pretežito igranu, ali rad se također dotiče i nekoliko dokumentarističkih ostvarenja. Analitički fokus posvećuje se i paraliterarnim fenomenima kao što su književne skupine, nagrade te legitimacijske strategije za pozicioniranje pojedinih aktera unutar kulturnog polja. Rad počiva na komparativnom proučavanju odnosa hrvatske književnosti i filma te nudi sliku narativne artikulacije identitetskih pitanja u hrvatskom društvu. U disertaciji se posеže za metodologijom povijesnog dokumentiranja građe te za suvremenim metodama interpretacije (konstrukcionistički i dekonstrukcionistički pristup).

KLJUČNE RIJEČI: ideologija, spektakl, tranzicija, tradicija, identitet, nacija, kultura, kulturno polje, javni prostor, kritika

SUMMARY

The dissertation on the example of Croatian literary and film production in the post-Yugoslav period questions some of the general points of contemporary theoretical thought. The experience of immediate reality over the past thirty years has shown us the weak validity and applicability of several generally accepted postmodernist theoretical concepts. At a time when there has long been talked of the disappearance of the great „metanarratives“ (Lyotard), „the end of history“ (Fukuyama) and „wars that did not take place“ (Baudrillard), Yugoslav culture faced destruction and instrumentalization whose consequences we still feel today. Specifically, culture is the filter through which we perceive and interpret reality, and this thesis aims to present its changes in the period from the acquisition of nominal independence of the Republic of Croatia until today. The dissertation offers an interpretation of how we created stories about ourselves in the mentioned period through novels and films. It not only deals with the question of how the stories were composed but also seeks to answer the question of how they operated and what they served.

The focus of the thesis is on the consideration of ideology and spectacle as central points of the conducted research. It shows that in the past thirty years we have witnessed a process of metamorphosis of staging culture from predominantly ideologically marked discursive practices in public space (during the 1990s) to staging that exists within a mediated spectacle and for which spectacle production is the primary purpose (since the early 2000s). Furthermore, the research shows that the domestic cultural scene has established new economic criteria from the former statist criteria in cultural production, which truthfully confirms the claim that the ideology of democracy is revealed as „the dictatorial freedom of the market“ (Debord).

The interest corpus of this thesis includes works created during the 1990s that dealt with the war theme, works created by writers gathered around the FAK in the early 2000s, and those created in the period after its disappearance. In the same period, interest is focused on film production also, mostly fiction, but it nevertheless addresses several documentary achievements. The analytical focus includes para-literary phenomena as well, such as literary groups, awards and legitimation strategies for positioning certain participants in the cultural field. The thesis is based on a comparative study of the relationship between Croatian literature and film and offers depicting of a narrative articulation of identity issues in Croatian society. It reaches out to the methodology of historical documentation of material and modern methods of interpretation (constructionist and deconstructionist approach).

In the introductory part of the thesis, the theoretical and contextual framework of the research is established and the goals and hypotheses of further analysis are defined, as well as numerous sub-analyzes that will be offered in the following text. The mapped context refers to domestic literary and film production from the independence of the Republic of Croatia until today, and the goal is directed towards the narrative articulation of themes (war, nationalism, transition) in the post-Yugoslav society and especially those elements in the observed cultural complex that contributed to the identity representation in a new political and economic context. An overview of previous research related to the topic (for example B. Buden, D. Duda, N. Gilić, M. Kolanović, H. Turković, etc.) is offered, and the theoretical framework of thinking is indicated as well (T. Eagleton, J. Lyotard, D. Kellner, etc.). It is pointed out that in the early phase of the observed period Croatian society was marked by a state of war, the implementation of democracy and the acceptance of the capitalist system. Attention is also drawn to the formative factors which influenced not only the cultural production of that period but also reflected the shaping of the cultural sphere in the further course of Croatian contemporary cultural history. In this context, the analysis is focused on the process of metamorphosis of cultural performance in public space which was developed from the nucleus of distinct ideological character, characteristic of the period during the 1990s, and led to increasing *spectacularization* of the cultural field, noticeable since the early 2000s. This metamorphosis is also connected with the establishment of a new economic reality shaped by the newly adopted principles of market economy, which will expose Croatian cultural production to „dictatorial freedom of the market“ (Debord) and will reflect on the establishment of the new value criteria in perceiving cultural products.

The central part of the dissertation opens with a chapter entitled *Narrative of the Social Text*. It discusses the mechanisms of constituting political ideologies and problematizes the question of the role of culture in the process of designing the idea of tradition and nation of a particular community. The reflections of B. Anderson, J. Assmann, S. Malešević, E. Said and R. Williams, which are applied in the analysis of the presentation of Croatian identity from the acquisition of independence to the present day, are of great importance for the presented conclusions. The next chapter of the dissertation brings into focus this period, which was largely characterised by the transition process. In this most comprehensive part of the discussion, transition issues are considered from different perspectives. From the causal point of view, the political transition is observed, then the economic transition, and finally the cultural transition to which most space is dedicated. In the context of the analysis of cultural

transition, the process of restructuring cultural values in society is monitored based on previously analyzed political and economic processes. Emphasis is placed on the consequences of political and economic changes on the cultural scene. This is elaborated in subchapters whose titles summarize thematic and problem focus of cultural processes: *Redefining Cultural Identities, Introducing New Technologies into Cultural Creation, Openness of Cultural Communication and Mediation of Cultural Values, Placement of Cultural Products and Values on the Market and Cultural Industrialization.*

In the chapter *Cultural Field as a Field of Struggle,* the presented theoretical observations are summarized and are applied to the comparative reading of various examples from Croatian literature and cinematography. This section presents conclusions on the repositioning of individual writers and groups (M. Krleža, M. Budak, Croatian Writers' Association, Croatian Writers Society) in the context of transitional culture, and the formative role of literary and film festivals (FAK, Pula Film Festival, Motovun Film Festival) within the domestic cultural field is discussed.

The chapter *Spectacle of Public Space* is divided into three subchapters: *Spectacle of Politics, Spectacle of Culture and Spectacle of Criticism*. The very notion of spectacle is used as interpreted by Guy Debord – as a form of annulment of historical knowledge. In the Croatian cultural field numerous confirmations are found for Debord's observations on the representations as sets of selected images and the notions generated from them, that finally emerge as substitutes for real social life. Referring to the disintegration of the SFRY, it is concluded that in the early 1990s Croatia entered the „post-communist process of transformation" and, like many other post-communist countries, was struck by the phenomena of *culturalization* and *depoliticization*. At that historical moment, culture became a key element for creating new identities and at the same time a means of political positioning of its participants, as well as the Republic of Croatia itself in relation to its history and Europe, to which, after the transition process, Croatia strives to unite by joining the European Union. Furthermore, the unsatisfactory effects of the described political instrumentalization of culture are analytically demonstrated, and the example of a part of the literary scene (FAK) points to the side effects of such an approach, ie. attempts to defend – increasingly represented since the early 2000s – from such processes and repercussions of the all mentioned onto the status of literary criticism itself. The latter topic is addressed by relying on authors such as A. Compagnon, U. Eco, S. Petrović, M. Solar and others.

The chapter *War by Book, War by Film* discusses the treatment of literary texts in school textbooks (N. Veličković) and the possibilities of coding and decoding (S. Hall) of new texts within the discourse of school textbooks (P. Lucić). These insights are also applied in the review of film examples, drawing attention to the possibilities and limitations of propagating certain values through national cinemas (Croatian, Serbian, Bosnian). The offered comparative insights are based on a rich selection of films (*Vrijeme za…* / *Time for…*, Oja Kodar, 1993; *Cijena života* / *Price of Life*, Bogdan Žižić, 1994; *Četverored* / *Four Lines*, Jakov Sedlar, 1999; *Ničija zemlja* / *No Man's Land*, Danis Tanović, 2001; *Svjedoci* / *Witnesses*, Vinko Brešan, 2003; *Grbavica* / *Grbavica: The Land of My Dreams*, Jasmila Žbanić, 2006; *Zvizdan* / *The High Sun*, Dalibor Matanić, 2015; *General*, Antun Vrdoljak, 2019; *Quo vadis, Aida?*, Jasmila Žbanić, 2020…). This chapter discusses the rhetorical possibilities of documentary film in addition to a feature film.

The conclusion of the dissertation is to underline the key, previously elaborated findings presented in the paper.

KEY WORDS: ideology, spectacle, transition, tradition, identity, nation, culture, cultural field, public space, criticism

SADRŽAJ

1. UVOD ... 1
   1.1. Teorijski i kontekstualni okvir ... 5
   1.2. Ciljevi i hipoteze istraživanja ... 7
   1.3. Zašto koristiti pojam „postjugoslavenski“? ... 10
2. NARATIV DRUŠTVENOG TEKSTA ... 17
   2.1. Konstituiranje političkih ideologija ... 19
   2.2. Udio kulture ... 22
   2.3. Osmišljavanje vlastite tradicije i nacije ... 27
3. TRANZICIJE: PROCESI BEZ KRAJA (ILI PERMANENTNOST KRIZE) ... 36
   3.1. Politička tranzicija: *pobjeda ideje nad materijom* ... 42
   3.2. Ekonomsko-gospodarska tranzicija: *put od građana do građevina* ... 50
   3.3. Kulturna tranzicija: *homo festivus* dolazi u Hrvatsku ... 55
      3.3.1. Restrukturiranje kulturnih vrijednosti ... 57
         3.3.1.1. Redefiniranje kulturnih identiteta ... 57
         3.3.1.2. Uvođenje novih tehnologija u kulturno stvaralaštvo ... 64
         3.3.1.3. Otvorenost kulturne komunikacije i medijacija kulturnih vrijednosti ... 71
         3.3.1.4. Plasman kulturnih proizvoda i vrijednosti na tržište ... 77
         3.3.1.5. Kulturna industrijalizacija ... 93
4. KULTURNO POLJE KAO POLJE BORBE ... 115
5. SPEKTAKL JAVNOG PROSTORA ... 146
   5.1. Spektakl politike ... 147
   5.2. Spektakl kulture ... 151
   5.3. Spektakl kritike ... 159
6. RAT KNJIGOM, RAT FILMOM ... 169
   6.1. Studija slučaja: *Fiume crno – crveno Rijeka* ... 177
7. ZAKLJUČAK ... 187
8. LITERATURA ... 191
   8.1. Izvori ... 205
   8.2. Novine ... 207
   8.3. Mrežne stranice ... 210
9. FILMOGRAFIJA ... 216

ŽIVOTOPIS ... 219

1. UVOD

Jedan od najvažnijih datuma suvremene povijesti zasigurno je 9. studenoga 1989. Toga dana srušen je Berlinski zid, čime je već započeto urušavanje komunističkih režima u Europi dobilo svoju simboličku markaciju. Snaga te slike, više nego događaj sam, označit će početak jedne nove geopolitičke epohe u kojoj će dotadašnja bipolarna slika političke moći biti zamijenjena neprikosnovenom supremacijom Sjedinjenih Američkih Država. Postupno urušavanje Sovjetskog Saveza te pad komunističkih režima u državama Srednje i Istočne Europe otvorili su novu stranicu povijesti koja se nekima učinila ujedno i posljednjom. Tako je Francis Fukuyama, američki ekonomist i politolog, u svojoj knjizi *Kraj povijesti i posljednji čovjek* (1992) tvrdio da će nakon kraja komunizma uslijediti kraj povijesne evolucije. Prema njegovu sudu pad komunizma označio je pobjedu liberalne demokracije koja kao uređenje predstavlja završni stupanj društveno-političkog razvoja čovječanstva. Jedan drugi Amerikanac, Samuel Huntington, posljedice novonastale situacije vidio je bitno drukčije. U svojoj knjizi *Sukob civilizacija* (1993) predvidio je da izvori *sukoba* koji će u budućnosti dominirati svjetskom politikom više neće biti ekonomski i političko-ideološki, već da će im izvori biti kulturološke, odnosno civilizacijske razlike. Neposredna zbilja našla se u teorijskom škripcu između *kraja povijesti* i *sukoba civilizacija*.

Nakon pada Berlinskoga zida „neki drugi svijet“ svoje je obličje počeo poprimati prvenstveno zaslugama Sjedinjenih Američkih Država koje su se odlučno nametnule kao najveći promotor liberalno-demokratskog i kapitalističkog modela. Svojom spremnošću da brane i promiču političke i ekonomske slobode preuzele su ulogu vođe u općem pokretu koji je bio usmjeren sve većem ujedinjenju svijeta kroz kapitalizam i liberalnu demokraciju.[1] Drugim riječima, nestankom bipolarne političke konstelacije, koja je svijetom vladala nešto više od četrdeset godina, globalizacijski procesi uzeli su sve više maha te je svijet tijekom 1990-ih krenuo putem svoje sve veće unifikacije. Dobrim dijelom, Fukuyamina predviđanja su se ostvarila. Tome u prilog išlo je i uglavnom mirno svrgavanje komunističkih režima u Demokratskoj Republici Njemačkoj, Čehoslovačkoj i Bugarskoj. Revolucije su se provodile bez prolijevanja krvi, gotovo kao oprimjerenje evolucijske neumitnosti političkih težnji ljudskoga roda koje vode do „kraja povijesti“.

[1] Goldstein, Ivo, *Hrvatska povijest*, Europapress holding, Zagreb, 2008, str. 16.

Nažalost, Jugoslavija nije dijelila nenasilna iskustva rušenja komunističkog režima s prethodno nabrojanim zemljama. Raspad je bio dug i bolan s tisućama stradalih i s devastirajućim posljedicama za budući razvoj bivših zemalja SFRJ. Jugoslavija je iz Drugog svjetskog rata izišla kao socijalistička federacija koja se sastojala od šest republika: Slovenije, Hrvatske, Srbije, Makedonije, Crne Gore i Bosne i Hercegovine te od dviju pokrajina s posebnim (autonomnim) statusom: Vojvodinom i Kosovom (bile su dio Srbije). Raspad federacije počeo je znatno prije njezina konačna kraja. Ključne je trenutke moguće detektirati već od 1960-ih kada su nastajali sukobi i napetosti zbog ekonomskih reformi (1965.) te zbog studentskog pokreta i albanske pobune na Kosovu (1968.), a znatne tenzije bile su prisutne i uslijed Hrvatskoga proljeća 1971. Smrću predsjednika Josipa Broza Tita 1980. rasplet pak napreduje prema sve bržem finalu. Ekonomski pokazatelji detektiraju pad stope rasta, vanjski dug sve više raste te nastupa galopirajuća inflacija. Sve navedeno tijekom 1980-ih prati i sve veći nacionalistički naboj u pojedinim republikama. Nakon što se 1989. raspao Savez komunista Jugoslavije, u svim se republikama provode prvi višestranački izbori. Dana 25. lipnja 1991. Slovenija i Hrvatska proglašavaju neovisnost. Savezna vojska (JNA) stoga intervenira u Sloveniju, ali zbog slovenske obrane i, prvenstveno, međunarodnih pritisaka, vojska se povlači. Međutim, tada počinju borbe na području Hrvatske, a 1992. i na području Bosne. U međuvremenu neovisnost proglašava i Makedonija 15. rujna 1991. dok parlament Bosne i Hercegovine 15. listopada 1991. glasuje za svoju suverenost.[2] Osamostaljene države nastoje se odrediti prema nacionalnom i religijskom ključu, a pod istim predznakom vode se i ratni sukobi koji se definiraju kao neizbježan „sukob civilizacija“. Još su se jednom potvrdile predrasude Zapadne Europe o Balkanu kao „buretu baruta“, prostoru na kojem su neiskorjenjivi međuetnički sukobi i mržnja.[3]

Teorija Samuela Huntingtona o sukobima civilizacija naizgled je svoju potvrdu dobila u neposrednoj zbilji te tako za pravo dala svima onima koji su potencirali interpretacije ratnoga stanja kao sukoba između nepomirljivo različitih kultura kojima nikada i nije bilo suđeno da koegzistiraju. Rat na rubu Europe, civilizacijskom predziđu zapadnoga i kršćanskoga svijeta, bio je tek još jedan fragment koji se uklapao u mozaik odavno stvorenih

[2] Ibid., str. 200–213.

[3] Osim već klasičnog i nezaobilaznog naslova *Imaginarni Balkan* Marije Todorove, o uvriježenim predodžbama o Balkanu vrijedi konzultirati knjigu Katarine Luketić *Balkan: od geografije do fantazije.* Obje autorice dale su važan obol dekonstruiranju mita o Balkanu kao prostoru nastanjenom atavističkim narodima kojima su nasilje i barbarstvo sastavni dio identiteta.

predrasuda o civiliziranom Zapadu i barbarskom Balkanu. Takvo vjerovanje, koje je prvenstveno postupno kreiran povijesni konstrukt, dobilo je svoju legitimaciju kroz sinkrono djelovanje većeg dijela političkog i kulturnog *establishmenta* svih zaraćenih strana.

Republika Hrvatska svoju samostalnost je stekla 1991. i time se priključila zemljama koje su izišle iz socijalističkog uređenja kako bi ušle pod okrilje procesa kojim će biti zaokupljene sve postsocijalističke zemlje tijekom posljednjeg desetljeća dvadesetoga stoljeća. Tranzicija je najednom postala ključni pojam kojim se označavalo stanje u kojem su se te zemlje našle. Procesi tranzicije odvijali su se različitom brzinom i s nejednakim uspjesima u bivšim socijalističkim zemljama, a sve ih je označavao proklamiran program prijelaza iz planskoga u tržišno gospodarstvo. Tranzicijski procesi u Hrvatskoj bili su prepuni malformacija te su loše odluke koje su se ticale privatizacija naglo bitno osiromašile zemlju, stvorile novi sloj iznimno bogatih pojedinaca, a posljedice tih institucionaliziranih, često legalnih, ali nikako i pravednih, raspodjela državnoga bogatstva građani trpe i danas.[4] Štoviše, loše odigrani politički i gospodarski potezi s početka devedesetih tek su u 21. stoljeću građanima Republike Hrvatske uistinu počeli dolaziti na naplatu. To ne iznenađuje, jer tijekom 1990-ih sve je bilo u znaku ratnih zbivanja i sve im je bilo podređeno. Domovinski je rat (1991–1995) istovremeno bio otežavajući čimbenik bilo kakvog vida napretka koji bi se ticao gospodarstva, političkog uređenja ili pak kulture, ali istovremeno i opravdanje da do njega (napretka) ne dođe. Rat podrazumijeva angažiranje svih raspoloživih snaga za vođenje sukoba, svi mu se ciljevi podređuju, a nakon njegova završetka destruktivni učinci toliki su da saniranje počinjenih šteta na različitim razinama zahtijeva angažman koji premašuje organizacijske i operativne sposobnosti male države poput Hrvatske.[5] Međutim, neovisno o sposobnostima Republike Hrvatske da sama postavlja civilizacijske standarde, vanjski pritisci dovoljno su snažni da do njih, barem nominalno, dolazi po sili eurointegracijskih procesa. Tako je Hrvatska od 1. srpnja 2013. punopravna članica Europske unije. Iščekivanje

[4] Viktor Ivančić je u priči *Originali i krivotvorine* u brechtovskom duhu zapisao da je takozvana tranzicija u Republici Hrvatskoj privedena kraju u onom trenutku kada je „dovršena preobrazba bandita u bankare“ (usp. Ivančić, 2014: 213).

[5] Ivo Goldstein u knjizi *Dvadeset godina samostalne Hrvatske* upozorava da posljedice ratnih šteta po domaću ekonomiju ne treba precjenjivati. Naime, ekonomski su analitičari došli do podataka, koje još uvijek nije nitko demantirao, da je rat u padu bruto društvenog proizvoda u razdoblju od 1990. do 2005. godine sudjelovao sa samo 14,6 posto. Neizravne i izravne ratne štete iznosile su 37 milijardi dolara, a ukupni pad bruto društvenog proizvoda u navedenom razdoblju iznosio je 254 milijardi dolara (usp. Goldstein, 2010: 272). Pretvorba i privatizacija, odnosno loše gospodarenje primarni su razlozi za porazno ekonomsko stanje države.

aproprijacije Republike Hrvatske u tu nadnacionalnu zajednicu obilježio je dobar dio javnog i političkog diskursa od završetka rata 1995. pa sve do dana stjecanja punopravnog članstva. Navedeno ujedno nameće logično pitanje: je li se Republika Hrvatska borila za svoju samostalnost ili za svoje repozicioniranje na simboličkoj karti Europe? Izašavši iz jedne zajednice, spremno je pristupila ostvarivanju uvjeta koji će joj omogućiti pristup novoj zajednici. U toj novoj zajednici ona ima neusporedivo manja prava i moći odlučivanja (odnosno proklamirane željene samostalnosti) nego što je imala u SFRJ. Stoga ne bi bilo naodmet postaviti pitanje jesu li sve počinjene žrtve na koncu imale smisla, ili, je li uistinu sve bilo uzalud? Takva nas pitanja na ovome mjestu neće zaokupljati,[6] jer bi nas putem imaginacije i spekulacije odvele u prostor čiste fikcije, ali u nekom kontrafaktičkom scenariju, u kojem bi političke elite snosile odgovornosti za odluke koje donose, odgovor na ta pitanja bio bi njihova moralna dužnost. Ovako, provevši više od dva desetljeća u procesu čekanja: da se završi rat, da se postane dio Europe, Hrvatska se našla u stanju poput Oskara Matzeratha iz *Limenog bubnja* Güntera Grassa – odbijala je odrasti. Samostalnost, odnosno zrelost koja iza odraslosti stoji, stječe se svjesnim donošenjem odluka i preuzimanjem odgovornosti za učinjeno.

Humanističkim i društvenim znanostima ostaje tek da opisuju zatečene fenomene, da evidentiraju te da stvaraju fundus znanja za sljedeće generacije. Cilj ovoga rada je da se na primjerima jednog dijela domaće kulturne produkcije pokažu dominantni suvremeni trendovi sagledavanja i tumačenja stvarnosti unutar umjetničkih i medijskih praksi. Kultura, shvaćena u najširem smislu kao „skup vrijednosti, običaja, vjerovanja o praksi koje sačinjavaju život neke posebne skupine“[7] filter je kroz koji stupamo u doticaj s realijama svakodnevice, a disertacija će pokušati pokazati njezine metamorfoze u razdoblju od stjecanja nominalne samostalnosti Republike Hrvatske do danas. Disertacija treba ponuditi tumačenje kako smo u

[6] Ipak, ponudit ćemo odgovor koji je dao Boris Buden: „Sve to skupa nije imalo nikakvoga smisla! – u ovoj jednostavnoj rečenici kao da se može sažeti svo iskustvo jugoslavenskog rasula. Deset godina ratovanja nikome nije donijelo ništa osim gubitaka. O mrtvima pritom bolje da i ne govorimo. Ne zato što ne zaslužuju da se kaže istina o njihovoj tragediji, nego zato što je ta istina još gora od njihove tragedije – mogli su, štoviše, morali su ostati živi, a stradali su nizašto. Ne znamo danas ni za kakvo opće dobro u koje bismo, makar naknadno, mogli ugraditi njihove izgubljene živote. Ni jednoga heroja naši ratovi nisu ostavili iza sebe. Samo zločince, njihove žrtve, šačicu ratnih profitera i široke mase gubitnika. Ostalo su ruševine, socijalna bijeda, moralna sramota, žalosno-smiješni politički provizorij, mir koji se održava samo pod prijetnjom vanjske vojne sile, budućnost koja već danas zavidi boljoj prošlosti…“ (Buden, 2001: IX).

[7] Eagleton, Terry, *Ideja kulture*, Naklada Jesenski i Turk, Zagreb, 2002, str. 46

navedenom razdoblju posredstvom romana i igranoga filma – dvjema, izostavimo li serije, najpopularnijim narativnim formama našega vremena – stvarali priče o sebi. Rad se neće baviti samo pitanjem „kako su se priče sastavljale“ već će nastojati odgovoriti i na pitanje „kako su one djelovale te čemu su služile“.

1.1. Teorijski i kontekstualni okvir

Proučavanje „postsocijalističkog stanja” djelatnost je koja već nekoliko desetljeća zaokuplja društveno-humanističku misao, i to ne samo u zemljama koje su bile pod izravnom komunističkom/socijalističkom vlašću, već i u zemljama zapadnoga kapitalizma. Trenutno postoji golema količina znanstvenih i stručnih radova koji se bave navedenom problematikom, a njihova produkcija sve više raste. S jedne strane razlog za to trebamo tražiti u činjenici da se teorijska misao zemalja koje su proživjele dio svoje povijesti u komunističkom uređenju razračunava s prošlošću kako bi objasnila vlastito trenutno stanje (političko, gospodarsko, demografsko, kulturno...), dok je u zemljama koje nisu imale iskustvo komunističke vlasti prisutan interes za proučavanjem egzotike Drugog, ali i pokušaj definiranja problema s kojima se kapitalističke zemlje danas suočavaju. Riječ je, dakako, o problemima sve većeg smanjivanja brige države za socijalna prava svojih građana. Stoga termini *socijalizam* i *postsocijalizam* ne označavaju isključivo političko uređenje, oni mogu poslužiti kao međusobno antagonistički pojmovi prilikom definiranja odnosa države prema vlastitim građanima koji u kapitalističkim strukturama, baš poput svih drugih proizvodnih sirovina, postaju tek (ljudski) resursi.

Domaća je stručna, ali i šira javnost zainteresirana za probleme “postsocijalističkog stanja” u kontekstu *slavenskih iskustava* 2013. godine dobila zbornik pod naslovom *Komparativni postsocijalizam* urednice Maše Kolanović. Upravo je to djelo, koje sabire relevantna promišljanja domaćih i stranih znanstvenika, postavilo smjerokaze za buduća istraživanja koja će ići sličnim tragom propitivanja stanja društava koja su po okončanju socijalističke faze svoje prošlosti ušla u period značajnih društveno-političkih i gospodarskih promjena. Zanimljivo je spomenuti da je Kolanović knjigu posvetila *gubitnicima postsocijalizma*[8] što dovoljno govori o rezultatima spomenutih promjena, ali i odnosu mlađih

[8] „Konačno, u postsocijalističkom kronotopu mnogi su ljudi štošta izgubili: od radnog mjesta i imovine preko identiteta do vlastitog dostojanstva. Njima posvećujemo ovaj zbornik.“ (Kolanović, 2013: 23)

generacija (rođena 1979.) prema stanju države koja je odrekavši se svoje prošlosti i rasprodavši svoju imovinu izgubila viziju vlastite budućnosti.

Nešto ranije objavljeni zbornici etnološko-antropološkog predznaka *Devijacije i promašaji. Etnografija domaćeg socijalizma* (ur. L. Čale Feldman i I. Prica, 2006) te *Horror, porno, ennui. Kulturne prakse postsocijalizma* (ur. I. Prica i T. Škokić, 2011) također su znatno unaprijedili spoznaje o promatranim fenomenima, ali i pripomogli ustustavljivanju onih već postojećih. Međutim, kako je interesni fokus ovoga rada usmjeren na proučavanje književnosti i filma, na ovome mjestu je potrebno istaknuti upravo djela koja se bave navedenim umjetnostima/djelatnostima u domaćem kontekstu. Tako se knjiga Jurice Pavičića *Postjugoslavenski film* (2011), u kojoj je autor dao sliku razvoja stilskih tendencija i ideoloških implikacija filmova nastalih u državama bivše Jugoslavije, pokazala kao vrijedno uporište za vlastito istraživanje. Dakako, i knjige istaknutih filmologa, N. Gilića (*Uvod u povijest hrvatskog igranog filma*, 2011), H. Turkovića (*Hrvatska kinematografija*, u koautorstvu s Vjekoslavom Majcenom, 2003), I. Škrabala (tri izdanja njegove povijesti hrvatskoga filma, 1984, 1998, 2008), ali i recentna filmska kritika te esejistika (*Hrvatski filmski ljetopis*, *Zapis*, te druge publikacije) bile su neizostavna literatura prilikom rada na disertaciji. Riječ je o radovima koji su pouzdan izvor faktografije i korisnih analiza, ali i nezamjenjiv materijal prilikom kontekstualizacije pojedinih autora i ostvarenja. Svakako je nezaobilazan naslov Pavla Levija *Raspad jugoslavije na filmu* u kojem autor nudi estetička i ideološka iščitavanja odabranih filmova iz jugoslavenskog i postjugoslavenskog razdoblja. Valja spomenuti i vrijedan prinos Gordane P. Crnković, knjigu *Post-Yugoslav Literature and Film. Fires, Foundations, Flourishes* (2012). U toj je knjizi autorica analizirala ideološke implikacije nekoliko istaknutih literarnih i filmskih djela, pritom njezin odabrani korpus obuhvaća i ona ostvarenja nastala prije raspada Jugoslavije (crni talas, Andrić, Kiš, Krleža i dr.), dok je naš analitički fokus usmjeren upravo na ostvarenja nastala nakon raspada SFRJ (dakako, prema potrebi, s referiranjem na prethodno razdoblje u svrhu kontekstualizacije).

Konzultirana literatura posvećena suvremenoj domaćoj književnosti uglavnom je fokusirana na one radove koji suvremenu književnu produkciju promatraju prvenstveno iz teorijskog očišta kulturalnih studija. Knjiga koja je iznimno važan prinos upravo takvom proučavanju književnosti jest *Udarnik! Buntovnik? Potrošač... Popularna kultura i hrvatski roman od socijalizma do tranzicije* (2011) već spomenute Maše Kolanović. Tom je knjigom Kolanović postavila dijakronijsku sliku utjecaja popularne kulture i društveno-političkog konteksta na razvoj domaće književne proizvodnje od 1950-ih pa gotovo sve do danas. Na

ovome mjestu valja izdvojiti i knjigu sabranih eseja Deana Dude, *Hrvatski književni bajkomat* (2010). U navedenoj se knjizi autor u esejističkoj formi posvećuje analizi domaćeg kulturnog (prvenstveno književnog) polja s posebnim interesom za analizu literarne grupacije poznate pod akronimom FAK (Festival alternativne književnosti).[9] U disertaciji će upravo medijski fenomen FAK zauzimati središnje mjesto analize strukturiranja i restrukturiranja domaćeg kulturnog polja pa će tako i zaključci Deana Dude imati velik značaj prilikom obrade teme. Osim znanstvenih radova i književna se kritika pokazala od znatne važnosti, tako su nam tekstovi Borisa Alajbegovića (*Nešto kao fleš,* 2009; *Post scriptum,* 2013), Igora Mandića (*Književno (st)ratište*, 1998), Jagne Pogačnik (*Backstage*, 2002; *Proza poslije FAK-a*, 2006), Borisa Postnikova (*Postjugoslavenska književnost?*, 2012), Velimira Viskovića (*U sjeni FAK-a*, 2006), ali i drugih kritičara neizostavna referentna mjesta. Upravo je književna kritika, a isti je slučaj i s filmskom, mjesto na kojem se oblikuju prvi stavovi o pojedinim ostvarenjima te čija je osnovna funkcija njihova valorizacija u cilju informiranja budućeg čitatelja/gledatelja. S obzirom na to da smo u razdoblju koji je u fokusu ove disertacije svjedočili egzodusu kritike iz tradicionalnih medija, u samoj disertaciji analitički interes bit će posvećen upravo statusu kritike u suvremenom društvu.

1.2. Ciljevi i hipoteze istraživanja

Temeljna je intencija ovoga rada pokazati kako je domaća kulturna scena od početka 1990-ih do danas prošla bitne transformacije koje su se u podjednakoj mjeri ticale njezina sadržaja, forme te javne reprezentacije. U proteklih smo tridesetak godina tako svjedočili procesu metamorfoze uprizorenja kulture od dominantno ideološki obojenih diskurzivnih praksi u javnome prostoru do onog uprizorenja koje egzistira unutar medijatiziranog spektakla te kojemu je upravo produkcija spektakla primarna svrha. Pritom se, dakako, ta se dva fenomena međusobno ne isključuju.

[9] Duda je tekstove skupljene u knjizi prvotno objavljivao u tjednim novinama (*Feral Tribune*) što dodatno ukazuje na njihovu aktualnost u trenutku objavljivanja. Na ovome mjestu na to skrećemo pažnju jer tekstove takve vrste, u kojima se urgentno reagira na pojave u društvu (književnoj sceni), rijetko produciraju književni znanstvenici, koji poput Deana Dude djeluju na visokoobrazovnim ustanovama. Dobar prijam Dudine knjige, njezina relevantnost te precizno detektiranje i analiziranje konkretnih zbivanja na recentnoj kulturnoj sceni ukazuju da bi takve (rijetke) izdavačke pojave trebale biti češće.

Važno je istaknuti da je hrvatska kultura u isto vrijeme morala snositi reperkusije nekoliko bitno različitih utjecaja. Ratno stanje, načelno implementiranje demokracije te prihvaćanje zasada kapitalističkog uređenja, tri su temeljna čimbenika koja su u promatranom razdoblju djelovala sinkrono te s kojima su hrvatsko društvo i umjetnička produkcija iznalazili načine za kohabitaciju. Pokazat će se kako prosječna publika, odsječena od kritičkih valorizacija, koje u novoj konstelaciji medija gube svoju nekadašnju ulogu (i relevantnost), pridaje više pažnje medijski stvorenim spektaklima nego što brine o samoj umjetnosti koju konzumira, kao i o društvenopolitičkim zbivanjima u svijetu i svakidašnjem životu. Napomenuti valja da u spektakularizaciji medijskoga posredovanja zbilje ideologija ne prestaje biti važna, međutim ona sada postaje tek jedan od elemenata na temelju kojih se oblikuju fenomeni koje Daniel Boorstin naziva „pseudodogađaji" („pseudo-events").[10]

Odnosi *ideologije* i *spektakla* iz naslova radnje u promatranome razdoblju manifestirali su se na različite načine, stoga je interes disertacije usmjeren i na one ideološke prijepore koji su se zbivali zbog politike i etike (npr. slučaj „Vještica iz Rija"), ali i na one koji su nastajali zbog nerazlikovanja estetičkih i ekonomskih kriterija prilikom ocjenjivanja nečijega rada (npr. uloga Vedrane Rudan i Arijane Čulina u raspadu FAK-a).

Na primjerima hrvatskoga igranoga filma te izabrane hrvatske prozne produkcije u navedenome razdoblju pokazane su reperkusije navedenih promjena na konkretno stvaralaštvo. Također, istraživanje je pokazalo da je domaća kulturna scena od nekadašnjih etatističkih kriterija u kulturnoj proizvodnji ustoličila nove kriterije, ekonomske; čime je ujedno potvrđena istinitost tvrdnje Guya Deborda da se ideologija demokracije otkriva kao „diktatorska sloboda tržišta"[11].

Rad kao svoj cilj uzima detektiranje osnovnih tematskih silnica, oblikovnih načela te na koncu umješnosti pri artikuliranju tema suvremenoga hrvatskoga društva u književnom i filmskom mediju. S obzirom na širok interes rada, i književni i filmski korpus obogaćeni su „nefikcijskim" žanrovima. Tako literarna ostvarenja na koja se pozivamo obuhvaćaju i dokumentarne zapise (npr. bogata ratna proza, memoari, autobiografije, kolumne), dok je filmski segment obogaćen dokumentarističkim ostvarenjima. Na koncu rad treba ponuditi sliku narativne artikulacije aktualnih tema u postjugoslavenskom društvu te onih elemenata u

[10] Boorstin, Daniel Joseph, *The image. A Guide to Pseudo-Events in America*, Vintage Books, New York, 1992.

[11] Debord, Guy, *Društvo spektakla & Komentari društva spektakla*, Arkzin d. o. o., Zagreb, 1999, str. 9.

promatranom kulturnom kompleksu koji su bili korišteni u svrhu identitetske reprezentacije u novom političkom i gospodarskom kontekstu.

Poticaj za rad nalazi se u želji da se rasvijetle mehanizmi kreiranja dominantnih i opozitnih kulturnih vrijednosti, kao i uopće identitetskih i reprezentacijskih priča. Ovaj rad je tako nastao iz namjere da se ponudi jedno moguće tumačenje kontinuiteta hrvatske kulture od početka 1990-ih do danas.[12] Međutim, otkako su dekonstrukcija i naratologija poljuljale naše stavove o pouzdanosti i provjerljivosti uvida u povijest umjetničkog stvaralaštva, o njoj smo skloni promišljati u terminima kritičkog pojmovnoga aparata – kao kauzalnom narativu impregniranom ideologijom. Slična promišljanja proširila su se, prvenstveno zaslugama psihoanalize, i na sferu identiteta i sjećanja (javnih i privatnih) pa zaključujemo da je u oba slučaja riječ o konstruktima kojima pripovijedamo sami sebi priče o vlastitom postanku. Priča je ta unutar koje se vrši odabir elemenata stvarnosti te unutar koje se stvara narativ koji će im dati smisao. Hrvatska kultura u proteklih tridesetak godina prošla je niz političkih, gospodarskih i društvenih transformacija koje su se manifestirale kroz područje kulture, ali koje su ujedno, barem jednim dijelom, kulturnim utjecajima bile i oblikovane. Nakon osamostaljenja u Hrvatskoj je započeo proces novog osmišljavanja vlastite tradicije te preferiranih kulturnih vrijednosti. Kao što je poznato, najčešće se tek kroz prizmu povijesti i tradicije može razumjeti širi kontekst umjetničkog stvaralaštva – dakle ne samo ono što je u povijesti prošlo, već i ono što je u njoj sadašnje. Kroz svoju povijest državnosti hrvatska se kultura, kako se to često zna reći, suočavala s *kontinuitetom diskontinuiteta*. Posljedice toga su da je naša kulturna tradicija selektivna, a ne kumulativna, čime smo bliže, primjerice, njemačkoj ili ruskoj kulturi, nego, primjerice, američkoj. Osim toga, posljedice su, poslužimo se još jednom Debordovom sintagmom, „zaborav povijesti u kulturi"[13] te restriktivan odnos prema kulturnim produktima, koji u ovisnosti o političkim mijenama u određenim periodima zauzimaju bitno različita mjesta na „panteonu vrijednosti". Time se naša kultura nadaje kao

[12] Taj je interes potaknut osobnim razlozima, jer cijelo moje obrazovanje odvijalo se upravo u tome razdoblju – osnovnu školu upisao sam 1992. godine. Koincidiranje početka moga obrazovanja s restrukturiranjem vrijednosti ove zemlje potaknulo me da pokušam bolje razumjeti navedeni period. Radeći pak sa studentima, shvatio sam da ono što je meni bila „življena kultura" i vrlo zorno sjećanje, njima predstavlja tek skup povijesnih podataka, nekoliko lekcija iz udžbenika. Utoliko je motivacija za rad bila kudikamo veća nego da sam ostao samo na vlastitim interesima.

[13] Debord, Guy, *Društvo spektakla & Komentari društva spektakla*, Arkzin d. o. o., Zagreb, 1999, str. 152.

vrlo potentno područje za proučavanje u kontekstu relativno mlade historiografske discipline: kulture sjećanja, o čemu će nešto više biti u drugom poglavlju disertacije.

1.3. Zašto koristiti pojam „postjugoslavenski“?

Tek kada je postala bivša, Jugoslavija je osigurala svoju budućnost!

Paragraf 13. iz *Manifesta o ustrojstvu i djelovanju tajne Federativne Republike Jugoslavije* (TFRJ)[14]

U radu će se u više navrata koristiti pojam „postjugoslavenski“ te se stoga već na samom početku određujemo prema njemu te time izbjegavamo mogućnost da bude shvaćen kao svojevrsni lutajući označitelj. Dakle, iako je pojam „postjugoslavenski“ odavno ušao u akademski i stručni diskurs, pronašao svoje mjesto u naslovima znanstvenih i publicističkih članaka, knjiga, te čak postao dio svakodnevnog govora,[15] on nije i ne može biti samorazumljiv. Stoga ga je za potrebe ovoga rada potrebno kontekstualizirati i pokušati objasniti.

Netko bi navedeni termin mogao diskvalificirati te s punim opravdanjem postaviti sljedeće pitanje: je li i, ako je, u kojoj je mjeri uopće postojao jugoslavenski kulturni prostor? Odgovor na to pitanje velikim je dijelom određen jezikom. Među republikama čiji je službeni jezik bio hrvatsko-srpski ili srpsko-hrvatski (Hrvatska, Srbija, Bosna i Hercegovina te Crna Gora) kulturni su kontakti, pa tako i oni koji se tiču kolanja književnih i filmskih tekstova, bili

[14] Ivančić, Viktor, *Jugoslavija živi vječno*, Fabrika knjiga, Beograd, 2011, str. 13.

[15] Osim već spominjanih knjiga Gordane P. Crnković (2012), Jurice Pavičića (2011), Borisa Postnikova (2012), vrijedi spomenuti da i knjiga Pavla Levija *Raspad Jugoslavije na filmu* u svojem originalnom naslovu sadrži riječ postjugoslavenski: *Disintegration in Frames: Aesthetics and Ideology in the Yugoslav and Post-Yugoslav Cinema*. Postjugoslavenskim se filmom bave i Dino Murtić u *Post-Yugoslav Cinema: Towards a Cosmopolitan Imagining* (University of South Australia, 2015) te Dijana Jelača u *Dislocated Screen Memory: Narrating Trauma in Post-Yugoslav Cinema* (Palgrave Macmillan, 2016). Originalno je na engleskome jeziku objavljena i knjiga Igora Štiksa pod naslovom *Nations and Citizens in Yugoslavia and the Post-Yugoslav States: One Hundred Years of Citizenship*. Sve to je tek manji dio znanstvene i stručne literature koja poseže za pojmom postjugoslavenski, a njoj svakako valja pribrojiti i emisiju Trećeg programa Hrvatskoga radija pod naslovom *Pojmovnik postjugoslavenske književnosti* urednice Gordane Crnković Raunić i autora Borisa Postnikova koja je bila emitirana u periodu od 2013. do 2016. godine.

intenzivniji, dok su ostale republike (Slovenija i Makedonija) ostajale na margini međurepubličke kulturne razmjene. Dakako, riječ je o složenoj temi koja bi zahtijevala širu elaboraciju komparativnih studija, ali nas i ovako definiran problem upućuje na propitkivanja opravdanosti formuliranja pojma „postjugoslavenski". Naš je stav da o jugoslavenskom kulturnom prostoru ima više opravdanja govoriti danas, kada je Socijalistička Federativna Republika Jugoslavija odavno pokojna, nego što je to imalo smisla u vrijeme njezina političkog trajanja.[16] Ili, formulirano na radikalniji način: upravo je raspadom Jugoslavija dobila svoju cjelovitost. Taj, tek prividni paradoks, podrazumijeva sljedeće: opravdanje za govor o postjugoslavenskoj književnosti, filmu, kulturi uopće, ne treba tražiti u Williamsovoj „strukturi osjećaja", zajedničkim uspomenama na život u bivšoj republici, u tom neuhvatljivom amalgamu spojenih posuda iskustva i sjećanja koji se formuliraju kroz diskurse nostalgije, patetike i kiča, već prvenstveno u tržištu. Tako o „Postjugoslaviji" u odnosu na Jugoslaviju možemo govoriti kao što je Jean-François Lyotard definirao odnos između postmodernizma i modernizma, u kojemu prvi prethodi drugome. Parafraziramo li Lyotarda dobit ćemo sljedeću definiciju: *Jugoslavija ne može postojati ako prije toga nije bila Postjugoslavija. Tako shvaćena Postjugoslavija nije Jugoslavija na svome koncu nego u stanju nastanka, a to je stanje konstantno.*[17]

Pokušajmo objasniti. Raspadom Jugoslavije i nastankom samostalnih država osviješteni su mehanizmi njezina mitološkog ustroja kao i ništa manje mitološki razlozi njezina kolapsa (više u sljedećem poglavlju), odnosno nakon njezina političkog kraha ona je ponovno konceptualizirana kao priča koja nastavlja trajati – pa makar i u fragmentarnom i fluidnom, što će reći, postmodernističkom obliku. To trajanje se, osim kroz kriminalni milje, politička nadmetanja, filmske koprodukcije, razmjenu kulturnih i inih dobara, velikim dijelom ostvaruje kroz akademsku djelatnost. Upravo je, naime, akademski diskurs, prvenstveno humanističke i društvene provenijencije, u tematskom kompleksu „postjugoslavenskog" pronašao svoju nišu. S jedne strane bavljenje temama od zajedničkog kulturnog *backgrounda* osigurava recepciju na širokom polju bivših jugoslavenskih republika, što u akademskom svijetu, impregniranom natjecateljskim duhom, znači ostvarivanje međunarodne vidljivosti te, što je još lukrativnije, osiguravanje atraktivnosti na Zapadnom intelektualnom tržištu, koje sa

[16] Svakodnevna jezična praksa nam pokazuje da se unazad nekoliko godina koristi pojam „regija" kao sinonim za nekadašnji jugoslavenski prostor. S obzirom na to da je „regija" ipak neprecizniji pojam, njegovo korištenje omogućuje geografsko klizanje značenja, čime se sudionicima diskusija i/ili autorima tekstova otvaraju znatne retoričke mogućnosti.

[17] Usp. Lyotard, Jean-François, *Postmoderna protumačena djeci*, August Cesarec, Zagreb, 1990, str. 26.

zanimanjem prihvaća teme koje se tiču prošlosti i sadašnjosti postkomunističkih zemalja.[18] S obzirom na to da će se znanstvena produkcija nastaviti kretati u opisanom smjeru, ne treba sumnjati da će se i kulturni kontakti nastaviti razvijati. Dobar primjer je izvrstan časopis *Sarajevske sveske* koji je – dok je trajao – okupljao autore i autorice iz svih šest republika bivše Jugoslavije te time nudio širok presjek zajedničkih tema koje se tiču književnosti, filma, politike, nacionalizma, tranzicije, interkulturno-poredbenog proučavanja kulture i sl. Taj je časopis, u vrijeme u kojem je Jugoslavija nominalno nepostojeća, kreirao jugoslavenski kulturni prostor kojega u vrijeme postojanja te države nije bilo – jer platforma za kontakte takve vrste nije postojala.

Osim navedenoga, ne smije se zanemariti činjenica da republike bivše republike ne povezuje samo zajednička prošlost već i slična sadašnjost, a prema svemu sudeći i bliska budućnost. Iskustvo privatizacije, ekspanzije nacionalizma, porast utjecaja religijskih institucija, porast djelovanja i učinkovitosti kriminalnog miljea tek su neka od općih mjesta naših postkomunističkih društava. Samim time i kulturni produkti dijele štošta zajedničkog, od odabira tema do produkcijskih uvjeta. Tržište pak za te kulturne produkte lakše je naći na prostoru od dvadesetak milijuna ljudi koji dijele zajednička iskustva i jezik, nego na širem europskom i/ili svjetskom teritoriju. A i osvajanje toga neusporedivo većeg i izazovnijeg tržišnog prostora opet najčešće podrazumijeva udruživanje snaga. Primjer filmske proizvodnje tu je najzorniji. Filmovi se redovito stvaraju u koprodukcijama bivših

[18] Međutim, unutar samih pojedinih država nastalih raspadom Jugoslavije situacija nije pozitivna. Promijenili su se studiji, restrukturirale su se i preimenovale čitave katedre i odsjeci, sami su znanstvenici promijenili fokuse svojeg bavljenja u novim promijenjenim okolnostima. O svemu tome iz osobne perspektive sveučilišnog profesora južnoslavistike pisao je Zvonko Kovač u predgovoru svoje knjige *Međuknjiževna tumačenja*: „(...) morali smo ponovno preispitati odnose, upravo osnove, među južnoslavenskim jezicima, odgovoriti na pojednostavljenja i nanovo stvorene stručne, odnosno nove ideološke konstrukte, koji nam nisu ostavljali puno prostora za djelovanje. Bilo se potrebno kritički javno odrediti, u krajnje nepovoljnim vremenima, skoro na rubu polemike, prema objedama ili prebacivanjima „krivice“, odnosno prema, za nas preostale hrvatske južnoslaviste, egzistencijalno važnom, a kako je izgledalo, beskonačnom sužavanju smisla i svrhe, ciljeva našega znanstvenoga djelovanja. Valjalo je nanovo rekonstruirati temelje struke koju smo mnogi studirali u drugačijim povijesnim okolnostima, a za koju se u javnosti odjednom govorilo samo u ekscesnim prilikama i samo pogrdno, te istodobno mirno nastaviti svoja istraživanja, kao da se ništa nije dogodilo. Zaista nije bilo lako, o čemu govore mnoge „prekvalifikacije“ na kroatistiku kod niza naših stručnjaka i dijelova struka, kao i zatiranja i/ili neosnivanja novih južnoslavističkih katedri na većini hrvatskih fakulteta. Svi kao da smo od srodnih južnoslavenskih jezika ili lijepe književnosti naših susjeda bježali kao od svoje vlastite sjene. I sâm sam bio svojedobno pokoleban, do odustajanja.“ (2005: 7).

jugoslavenskih republika, a na Zapadu se pak gledaju pod natkriljujućom, nadnacionalnom i nadteritorijalnom odrednicom: „balkan movie“, „post-yugoslav movie“, „Ex-Yu“ ili nekom varijacijom na riječ „post-communism“.[19]

Ovakvim objašnjenjima opravdanosti korištenja termina „postjugoslavenski“ mogli bi se suprotstaviti oni koji dijele uvjerenja Stanka Lasića iz prepiske s Igorom Mandićem na stranicama dvotjednika za kulturu *Vijenac*.[20] Podsjetimo na Lasićeve (ne)slavne riječi: „Srpska književnost je u mojim preokupacijama dobila status bugarske književnosti“. Tom je formulacijom Stanko Lasić, cijenjeni sveučilišni profesor književnosti, objavio da srpska književnost izlazi iz sfere njegova profesionalna interesa, ali i iz interesne sfere hrvatske kulture uopće, jer se ona, hrvatska kultura, okreće Europi i prekida kontakte s istočnim susjedom. Povod za Lasićev napis bila je knjiga književnih kritika Igora Mandića pod naslovom *Romani krize*[21] u kojoj je taj produktivni kritičar sabrao svoje tekstove o srpskim i hrvatskim romanima objavljenima tijekom 1980-ih. Na ovome mjestu nećemo ulaziti u pitanje zašto bi okretanje leđa bilo kojoj kulturi i književnosti bilo nešto pozitivno (kao što bi Karl Kraus rekao: „Što god da znam, nije me sram!“[22]), niti ćemo opovrgnuti Lasićev zaključak – on se uostalom potvrdio: ne samo da nam malo znače bugarska i srpska

[19] Što se tiče filmske produkcije, tu također dolazimo do zanimljivoga paradoksa: dok se filmovi nastali prije raspada SFRJ nastoje dijeliti prema nacionalnom ključu (koliko god to nekad bilo teško, pa i nemoguće), oni filmovi nastali nakon raspada SFRJ sve češće (otprilike od početka 21. stoljeća) nastaju u koprodukcijama nacionalnih kinematografija bivših članica Jugoslavije. Prvi proces diktiraju nacionalne politike, a drugi produkcijske i distribucijske nužnosti.

[20] Prepiska se odvijala koncem srpnja 1997. godine.

[21] Vrijedi skrenuti pažnju da je posrijedi prva knjiga nekog hrvatskoga autora objavljena u Srbiji nakon završetka rata. Knjiga je objavljena 1996., godine u kojoj je Igor Mandić dva puta putovao u Srbiju. Prvi put na susret dobitnika NIN-ove nagrade i članova žirija u organizaciji redakcije NIN-a, a potom povodom promocije spomenute knjige *Romani krize*. To napominjemo jer je njegov odlazak u Srbiju bio prvi javni boravak nekog poznatijeg hrvatskog intelektualca u Beogradu po okončanju rata, te je kao takav pobudio burne reakcije s obiju strana granice. Na upite konsterniranih novinara zašto se odvažio na odlazak u Beograd Mandić je sarkastično odgovarao da je to učinio „u duhu intencija predsjednika Tuđmana“ te citirao Tuđmanove riječi prema kojima je „Hrvatska spremna na normalizaciju odnosa s Beogradom“ te da je o tome čak „spremna potpisati bilateralni sporazum“ (usp. Mandić, 2014: 205). Spomenimo još da je NIN-ova nagrada (pokrenuta 1954.) za vrijeme trajanja Jugoslavije bila najvažnija književna nagrada na cijelom jugoslavenskom prostoru (svojevrsni književni ekvivalent filmskom festivalu u Puli), a da je Mandić bio jedan od petorice hrvatskih kritičara i esejista koji su se smjenjivali u NIN-ovim žirijima od njezina nastanka (osim Mandića, to su bili: Dalibor Cvitan, Milivoj Solar, Velimir Visković i Predrag Matvejević).

[22] Kraus, Karl, *Izreke i protuslovlja*, Disput, Zagreb, 2001, str. 24.

književnost, već književnost uopće, pa tako i vlastita. Naša je namjera pokazati tek jedan slikovit primjer neosviještenog kulturnog provincijalizma (maskiranog u europeizam) koji je tijekom 1990-ih dolazio s najviših kulturnih instanci,[23] a s druge strane upozoriti da su promjene kulturne optike i autoreprezentacije (obje bi se mogle sažeti sintagmom koja se u varijacijama često koristila tijekom devedesetih: „mi nismo Balkan, vraćamo se Europi"), bile tek trenutne i, kao što se ubrzo pokazalo, neisplative. Tako smo uistinu došli do toga da nam srpska književnost znači jednako kao i bilo koja druga strana književnost, ali zbog tržišnih prednosti (prvenstveno uvjetovanih jezikom) kulturni će se odnosi nastaviti razvijati. Navedeno potvrđuju i tuzlanska književna nagrada Meša Selimović te V. B. Z.-ova nagrada za najbolji neobjavljen roman koje se dodjeljuju djelima iz četiriju spomenutih republika koje dijele zajednički jezik.[24] Naime, kao što se pokazalo na primjeru Pulskog filmskog festivala nakon što je on prestao biti smotra jugoslavenske godišnje produkcije te u natjecateljskom programu postao smotra isključivo domaćeg filma – naših je djela premalo da bi se iz njihove kvantitete godišnjim ritmom s lakoćom uspijevala nagrađivati kvaliteta.[25]

Zbog svega navedenog zalažemo se za sagledavanje književnosti i filma u okvirima mnogo širim od nacionalne kulture, u okvirima koji se tiču kolanja ideja, međusobnih utjecaja, ali i političkim i tržišnim uvjetima koji velikim dijelom upravljaju tom razmjenom. Slična razmišljanja dijeli i Boris Postnikov. Svoju knjiga sabranih eseja i književnih kritika posvećenih autoricama i autorima s dijela bivšeg jugoslavenskog prostora naslovio je *Postjugoslavenska književnost?* čime je već u naslovu, kroz interpunkcijski znak, naglasio da je svjestan problematičnosti te odrednice. Ovako je Postnikov definirao diskurs o naslovom apostrofiranom pojmu:

> „Govor o postjugoslavenskoj književnosti, želi li biti uistinu kritičan i produktivan, mora prije svega biti govor o političkoj ekonomiji te književnosti: umjesto o aktualnim poetičkim modelima, o „stvarnosnoj prozi", „novoj osjećajnosti" ili „post-postmodernizmu", prije svega

[23] O Lasićevoj i Mandićevoj prepisci izvrstan je esej napisao Boris Buden, u kojem je kroz taj primjer p(r)okazao mnogo širi fenomen funkcioniranja hrvatske kulture tijekom devedesetih i javne uloge intelektualca (usp. Buden, 1998: 248–265).

[24] Kod nagrada koje dodjeljuju pojedini izdavači (kao što je slučaj s V. B. Z.-ovom) treba imati u vidu da to rade oni izdavači koji djeluju na širem prostoru od hrvatskog, dakle i u drugim susjednim zemljama. Nagrada izdavača je uvijek i reklama pojedine izdavačke kuće.

[25] Ipak, valja napomenuti da je od 2010. godine primjetan sve veći udio filmova iz republika bivše Jugoslavije. Takvo što je i očekivano ako znamo da već od početka 2000-tih raste broj koprodukcija između postjugoslavenskih zemalja.

> valja raspravljati o invarijantama kapitalističke artikulacije kulture i književnosti, o devalvaciji simboličkog kapitala pisaca u odnosu na razdoblje socijalizma, o logici uskih koridora i širokih brana na granicama novouspostavljenih nacionalnih književnosti. Iz onoga „jugoslavenstva“ na koje se u svome nazivu nastavlja, dakle, postjugoslavenska književnost ne bi trebala baštiniti mutni, slatko-gorki osjećaj nostalgije, nego precizno prisjećanje na jedan radikalno drukčiji sustav kulturnoga rada i kulturne proizvodnje, sustav u kojem distribucija, valorizacija i recepcija pisanja nisu bili primarno povjereni ovakvim tržišnim mehanizmima. I tek tada, tek iz žive interakcije raznolikih tranzicijskih iskustava postjugoslavenska književnost mogla bi se transformirati u nešto poput polja za istraživanje i artikuliranje drukčije zajednice autor(ic)a, nakladnika i čitatelj(ic)a; baš kao što bi cjelokupni pogon (pop) kulturne jugonostalgije, tek kada bi odustao od fascinacije ikonografijom i simboličkom reprezentacijom nekadašnje države, kada bi se prestao oduševljavati značkicama s likovima Josipa Broza i prigodnim replikama nekadašnjih proslava Dana mladosti, otvorio za dijalog o alternativnom aktualnom globalnom modelu sistemski korumpiranoga kapitalo-parlamentarizma.“[26]

Vrijedi istaknuti da je cjelovitost postjugoslavenskog tržišnog i simboličkog prostora o kojoj smo raspravljali bilo moguće detektirati tek u *post festum* refleksiji, u periodu nakon završetka rata te postupnog stvaranja novih oblika povezanosti. U poratnom periodu prolazili smo procese koji su se ticali saniranja ratnih šteta, postupne implementacije demokratskog političkog sustava, gospodarskih nasukavanja u bespućima privatizacije, dolaska velikih robnih marki sa Zapada. Taj koloplet zbivanja i paralelnih razočaranja može nas navesti da se složimo s konstatacijom Slavenke Drakulić da je komunizam propao zbog lijepih cipela iz Italije.[27] Postjugoslavenski period je razdoblje u kojemu smo od početka devedesetih svjedočili tranziciji jednoobraznog autoritarnog političkog uređenja u demokraciju, a ona se nije manifestirala samo kao koegzistencija međusobno disparatnih političkih uvjerenja, već i kao pluralnost životnih stilova i, između ostaloga, umjetničkih žanrova, sukladno osnovnim postulatima kapitalizma, s kojim se demokracija najčešće uparuje.[28] Time smo na koncu osvijestili problem shizofrenosti cijele situacije natuknut Lasićevim tekstom: dok se nacionalna kultura (pod diktatom oficijelne politike i crkve) tijekom devedesetih htjela

[26] Postnikov, Boris, *Postjugoslavenska književnost?*, Sandorf, Zagreb, 2012, str. 14–15.

[27] Prema: Oraić Tolić, Dubravka, *Muška moderna i ženska postmoderna: Rođenje virtualne kulture*, Naklada Ljevak, Zagreb, 2005, str. 278.

[28] Kao što Terry Eagleton na jednom mjestu zaključuje: „Kapitalizam je oduvijek promiskuitetno miješao različite oblike života“ (Eagleton, 2005: 50).

predstaviti kao ekskluzivistička i okrenuta Zapadu, diktat tržišta,[29] koji je s vremenom nastupio, prisilio ju je da se ponovno zagleda u svoju regiju, netom napuštenu okolinu, ne bi li tako zadovoljila imperative zapadnog umreženog svijeta, koji podržava nacionalne i kulturalne razlike, ali istovremeno podupire međukulturnu razmjenu, fluktuaciju ideja i protok novca. U ciničnо-merkantilističkom duhu moglo bi se zaključiti: Jugoslavija se morala raspasti kako bi nastavila postojati u suglasju sa zahtjevima vremena.

[29] Na ovome se mjestu podjednako misli na tržište materijalnih proizvoda, ali i na tržište ideja koje se, između ostaloga, ogleda u već spomenutom akademskom svijetu.

2. NARATIV DRUŠTVENOG TEKSTA[30]

Jedan od najpoznatijih kulturalnih teoretičara dvadesetoga stoljeća, Raymond Williams, u svome je tekstu *Analiza kulture* strukturu kulture nekoga društva podijelio na tri razine, prema njegovoj podjeli to su: *življena kultura, zabilježena kultura* te *kultura selektivne tradicije*.[31] Prva označava svu kulturu pojedinoga vremena i prostora koja je dostupna onim pojedincima koji su joj bili (ili još uvijek jesu) suvremenici, druga svu onu kulturu koja je sačuvana te tako otrgnuta od svojeg inicijalnog vremena i prostora, dok je treća čimbenik koji povezuje življenu kulturu i kulturu pojedinih razdoblja. Ukratko, kultura selektivne tradicije je izbor kulturnih produkata nekoga vremena koji je ostao sačuvan za sljedeće generacije. Takav je izbor, koliko god bio ekstenzivan, tek dio onoga što je u nekom vremenu postojalo, te stoga tek ekstrakt, sukus, „best of" kompilacija nekadašnje produkcije. I najveći stručnjaci za pojedina razdoblja tek su pojedinci koji su ovladali ograničenim brojem djela,[32] ali njihovo znanje nikada neće doseći cjelokupni uvid u realizirana djela određenoga vremena, kao što ni oni sami nikada neće iskusiti neposredni život u promatranom razdoblju.[33] Čitava se kulturna tradicija tako otkriva kao neprestani izbor i reizbor predaka, biranje utjecaja koji u jednom trenutku bivaju (re)aktualizirani.[34]

Već spomenuta historiografska disciplina, kultura sjećanja, bavi se upravo tim problemima: kako pamtimo, kako zaboravljamo te kako tvorimo priče na temelju odabranih sjećanja (pa makar i izmišljenih) o sebi. Jan Assmann ističe da je predmet kulture sjećanja

[30] Dijelovi ovoga poglavlja prethodno su izloženi u studenome 2015. godine na znanstvenom simpoziju „Tranzicija i kulturno pamćenje". Kasnije je rad, u nešto drukčijem obliku nego što je to ovdje, pod naslovom „Narativ društvenog teksta: udio kulture u osmišljavanju vlastite tradicije i nacije" objavljen u zborniku: *Tranzicija i kulturno pamćenje. Zbornik radova* (Srednja Europa, Zagreb, 2017), zbornik su uredili: Virna Karlić, Sanja Šakić i Dušan Marinković.

[31] Williams, Raymond, „Analiza kulture", u: Duda, Dean (ur.), *Politika teorije. Zbornik rasprava iz kulturalnih studija*, Disput, Zagreb, 2006, str. 41–42.

[32] Williams nudi primjer stručnjaka za devetnaestostoljetni roman čija se ekspertiza temelji na stotinjak pročitanih romana. Kako autor zaključuje, taj, za prosječnog čitatelja golem broj djela, tek je djelić produkcije romana devetnaestoga stoljeća i nikako ne može predstavljati sveukupan uvid u tadašnju romanesknu produkciju (usp. Williams, 2006: 42).

[33] Neposredno iskustvo života u nekom razdoblju, dakle specifikum određenoga vremena i prostora, Williams naziva *strukturom osjećaja*.

[34] Za oprimjerenje navedena fenomena dovoljno je prisjetiti se nadrealista i njihova posezanja za zaboravljenim knjigama de Sadea i Lautréamonta.

„sjećanje koje stvara zajednicu“[35]. Dok individualno pamćenje obuhvaća naše sposobnosti da fragmente doživljenoga iskustva oblikujemo u narativ vlastitog identiteta (kako Jean-Claude Kaufmann na jednom mjestu zaključuje: „Identitet je pripovijest o sebi koju svatko priča sebi samom.“[36]), kultura sjećanja jedne države odražava društvenu obavezu u odnosu na grupu te se bavi pitanjem „Što se ne smije zaboraviti?“, ali i „Što je potrebno zaboraviti?“ (ili barem prešutjeti) kako bi željeni narativ ostao intaktan, cjelovit i u skladu sa zahtjevima trenutne nomenklature na vlasti. To su ujedno zadaci koji upravljaju nastankom i nestankom državnih blagdana, obljetnica, različitih proslava, kao i imenima trgova, ulica i sl.

Na početku pak svake kulturne zajednice stoji kozmogonijski mit, priča o postanku stvari kakve jesu, narativ koji kaos neposrednog iskustva života postavlja u koordinate makroslike svijeta. Utemeljujući mitovi često posežu za motivima razaranja, komadanja tijela, uopće stradanja, ali također i za motivima sparivanja bogova.[37] Pitanja kao što su: „Kako je započeo svijet?“ i „Kako smo nastali mi ljudi?“ ključna su pitanja na koja svaka mitologija mora odgovoriti. Iako je čovjek odavno napustio vjerovanja u duhovni svijet,[38] jer je, kao što bi Max Weber rekao, naš svijet postao *raščaran*, društveni ugovor s Levijatanom nalaže da odnos između građana i njihove države bude postavljen u okvirima priče koja njihovom odnosu daje smisao. Zato ne čudi da je Homi K. Bhabha zborniku posvećenom analizi artikulacije nacionalnih narativa dao naslov *Nacija i naracija.*[39] Taj zbornik u nizu autorskih priloga posvećenih brojnim nacionalnim skupinama (Australci, Nijemci, Francuzi, Latinoamerikanci, Afroamerikanci...) i književnicima koji u svojim djelima iskazuju interes za nacionalna pitanja (C. Dickens, V. Woolf, S. Rushdie itd.) pokazuje da je nešto naizgled čvrsto i postojano poput nacionalnog identiteta tek fragilna konstrukcija podložna protejskim metamorfozama. Prvotno je zbornik objavljen 1990. godine pa se u njemu nije našlo priloga posvećenima jugoslavenskim i postjugoslavenskim identitetima, da je on sastavljan koju

[35] Usp. Assmann, Jan, „Kultura sjećanja“, u: Brkljačić, Maja i Prlenda, Sandra (ur.), *Kultura pamćenja i historija*, Golden marketing – Tehnička knjiga, Zagreb, 2006, str. 48.

[36] Kaufmann, Jean-Claude, *Iznalaženje sebe: jedna teorija identiteta*, Izdanja Antibarbarus, Zagreb, 2006, 109.

[37] Usp. Hathway, Nancy, *Vodič kroz mitologiju*, Mozaik knjiga, 2006.

[38] Dakako, takva konstatacija ne poriče nastanak i hipertrofirani razvoj raznolikih oblika duhovnih praksi pod okriljem brojnih *new-age* pokreta te jačanje religijskoga fundamentalizma unutar pojedinih većih i manjih religija. Međutim, činjenica je da se društveni život zapadne civilizacije ipak odvija u sekularnim okvirima, odnosno pod znakom Nietzscheove devize: „Bog je mrtav“. Iako, u skladu s bujajućim trendovima novih vidova duhovnosti tu je sintagmu moguće i ažurirati: „Bog je mrtav. Živjeli bogovi!“.

[39] Bhabha, Homi K. (ur.), *Nation and Narration*, Routledge, London and New York, 1990.

godinu kasnije, nesumnjivo je da bi teme posvećene raspadu Jugoslavije i formiranju novih nacionalnih narativa zauzimale značajan dio knjige. Naime, upravo se narativi o Jugoslaviji, državi koja je okupljala šest republika s nacionalno i religijski heterogenim stanovništvom, kao i njezinom raspadu, u kojem su prema nekim tumačenjima do maloprije naizgled zanemarive nacionalne i religijske razlike došle na pijedestal razloga za početak rata, nadaju kao iznimno potentne studije slučaja.

2.1. Konstituiranje političkih ideologija

U svojoj knjizi *Ideologija, legitimnost i nova država* Siniša Malešević je na primjerima Jugoslavije, Srbije i Hrvatske pokazao kako se pojedine ideologije formiraju te kojim si mehanizmima priskrbljuju legitimitet. Ono što je u takvoj analizi ključno, osim odgovoriti na pitanje „što ideologija jest?“, je definirati kako se pojedina ideologija konceptualno formulira, kako se popularno artikulira, kakvim se jezikom služi, kako portretira različite individualne i kolektivne aktere te kakvim slikama raspolaže.[40] Samo problematiziranje pojma *ideologija* ima svoju dugu povijest i baš poput drugih velikih pojmova društvenih i humanističkih znanosti kao što su „društvo“, „skupina“, „diskurs“, „um“, „znanje“ i dr. nema svoga jednoznačnog određenja. Ipak, u najkraćim crtama ideologiju je tragom K. Marxa i F. Engelsa moguće definirati kao vladajuće ideje određenoga doba (povezane s idejama vladajuće klase).[41] Teun A. van Dijk se u svojoj knjizi *Ideologija* osim toga određenja dotiče i onoga koji je ponudio Stuart Hall. Taj britanski kulturni teoretičar ideologiju razumije kao vrstu *mentalnih okvira,* odnosno kao „jezike, koncepte, kategorije, zamisli i sustave predodžbi – koje različite klase i društvene skupine razvijaju kako bi učinile smislenim, shvatile i učinile

[40] Usp. Malešević, Siniša, *Ideologija, legitimnost i nova država. Jugoslavija, Srbija i Hrvatska*, Naklada Jesenski i Turk – Fabrika knjiga, Zagreb – Beograd, 2004, str. 8–9.

[41] Na ovome mjestu nužno je upozoriti da je samu riječ *ideologija* stvorio francuski autor Destutt de Tracy potkraj 18. stoljeća, a ona je za njega prije svega značila „znanost o idejama.“ John B. Thompson, autor knjige *Ideology and Modern Culture* (1990), de Tracyjevo određenje ideologije nazvao je *neutralnom* koncepcijom. Thompson objašnjava da *neutralne* koncepcije neke pojave karakteriziraju kao „ideologiju ili kao ideološke, ali bez teza prema kojima te pojave nužno zavaravaju, iluzorne su ili u skladu s interesima bilo koje posebne skupine“. Za razliku od njih, *kritičke* koncepcije – kojoj pripada Marxova, iskazuju negativan, kritički ili čak pogrdni smisao naspram pojma. Također nerijetko sadržavaju kritiku ili osudu (usp. Giddens, 2007: 464–465).

razumljivim način na koji društvo djeluje“[42]. Van Dijk se s tom definicijom slaže, ali je proširuje te zaključuje da ideologije ne služe samo davanju smisla društvu, već i uređivanju društvenih praksi. Također, upozorava da ideologija ima ulogu stabilizacije pojedinih oblika moći i dominacije, ali da ona može utjecati i na njihovo propitivanje.[43]

Tu se vraćamo Maleševićevoj studiji koja je posvećena upravo objašnjenju procesa stabilizacije određenih ideoloških narativa, ali također i analizi mehanizama njihove destabilizacije, rušenja te na koncu i objašnjenju nastanka novih ideoloških osnova za formiranje društava/država nasljednica. U svojoj knjizi autor nudi dva operativna pojma kojima opisuje funkcioniranje ideologije u stvarnosti. Prvi je *normativna ideologija* – ona predstavlja teorijski obrazložen model vrijednosti i ciljeva nekoga društva, a drugi je *operativna ideologija* – koja predstavlja provođenje postuliranih ideoloških principa u praksi. Dok je prva iščitljiva iz službenih političkih programa stranaka koje su trenutno na vlasti,[44] drugu je moguće analizirati na temelju analize sadržaja obrazovnoga sistema (primjerice udžbenici povijesti, književnosti i dr.), medija (javni i privatni servisi kao i cjelokupno izdavaštvo, tiskano i digitalno), vjerskih organizacija, odnosno iz svih institucionalnih okvira koji mogu služiti širenju ideologije vladajuće klase među populacijom neke zemlje. Izrazimo li se jezikom strukturalizma, mogli bismo reći da *normativna ideologija* pripada osi apstrakcije, a *operativna ideologija* osi konkretizacije. Prva govori hladnim jezikom univerzalizma te je internacionalistički usmjerena, dok druga poseže za poviješću nekoga naroda i cilja na sentimente svojih građana. Kao što Malešević ističe, *normativna* govori glasom razuma i koristi rječnik znanosti, a *operativna* djeluje kroz predstave i slike popularne i folklorne kulture.[45]

Time dolazimo do uloge prezentacije određenih vrijednosti u nekome društvu, a one se najlakše, i s najvećim (receptivnim) uspjehom, realiziraju posredstvom priča.[46] Priče se pak

[42] Dijk, Teun A. van, *Ideologija. Multidisciplinaran pristup*, Golden marketing-Tehnička knjiga, Zagreb, 2006, str. 21–22.

[43] Ibid.

[44] *Normativna ideologija* svake od država koje su predmetom autorove analize zastupljena je kroz iščitavanje sadržaja programa vladajućih stranaka; za Jugoslaviju u razdoblju od 1945. do 1960. to je program Saveza komunista Jugoslavije, za Srbiju u razdoblju od 1987. do 1997. to je program SPS-a, a za Hrvatsku u razdoblju od 1990. do 1997. program HDZ-a.

[45] Usp. Malešević, Siniša, *Ideologija, legitimnost i nova država. Jugoslavija, Srbija i Hrvatska*, Naklada Jesenski i Turk – Fabrika knjiga, Zagreb – Beograd, 2004, str. 259.

[46] Kako kaže J.-F. Lyotard: „Postoji afinitet između naroda i priča“ (Lyotard, 1991: 105).

prezentiraju na različite načine – u modernom su društvu od 18. stoljeća dominantni oblici roman te od prve polovice 20. stoljeća igrani film.[47] Iako se nije teško složiti s glasovitim određenjem romana kao „priče o privatnoj osobi u privatnom tonu“ koje je ponudio Wolfgang Kayser[48], svjesni smo da je roman zajedno s novinama i časopisima od romantičarskoga razdoblja pa sve do suvremenoga doba bio najzaslužniji za kreiranje pojedinih slika „kolektivnoga mi“ razvijenih društava. Riječ je o kulturnim proizvodima koji imaju sposobnost informiranja pripadnika neke nacije o vlastitome porijeklu te zajedništvu. Nekoć je, prije uspostave građanskoga društva, sličnu ulogu imao ep (o čemu je pisao G. Lukács[49]), dok su u dvadesetome stoljeću velik dio te uloge na sebe preuzela sredstva masovnog informiranja. Tako Douglas Kellner u knjizi *Medijska kultura* zaključuje da je televizija danas preuzela neke od uloga koje su tradicionalno bile pripisivane mitovima i ritualima, a koje se tiču integriranja pojedinaca u društveni poredak, veličanja dominantnih vrijednosti, postavljanja modela mišljenja, ponašanja te uopće vrijednosti koje pojedinci mogu imitirati.[50]

Irski filozof i teoretičar književnosti Richard Kearney u svojoj knjizi *O pričama* objašnjava važnost priče i pričanja u privatnom životu pojedinca, ali također se bavi i njezinom ulogom u funkcioniranju nacionalnih zajednica. Zanima ga uloga priča u stvaranju dojma *koherencije i jedinstva života*.[51] Kroz brojne primjere (kako literarne tako i one iz dalje i bliže povijesti) potvrđuje tvrdnju Paula Ricoeura da priče imaju sposobnost *sinteze heterogenoga*[52] – one su u stanju obuhvatiti višestruke događaje te ih transformirati u novu paradigmu, mogu pomiriti raznolika značenja i ponuditi temelje za nova tumačenja. Kada znamo da su individualni i kolektivni identiteti tek rezultati sintetske kombinatorike, osjećaj osobnog i nacionalnog ponosa zahtijeva reviziju. Kako Kearney objašnjava: „Nije problem u tome što svako društvo sebe konstruira kao priču nego u tome što zaboravi da je to učinilo. Kad god neka nacija zaboravi vlastito narativno podrijetlo, postaje opasna. Samozaborav je

[47] Na ovome mjestu bilo bi moguće otvoriti problem statusa priča u postmodernizmu, dakle u vremenu u kojem se one fragmentiraju, u kojem su one često vezane za postupke autoreferencijalnosti, autotematizacije, pastiša, parodije i sl. Ukratko, bilo bi moguće postaviti pitanje o koherenciji priče u suvremenom dobu, kao i o njihovom multipliciranju u pojedinim djelima, za što potvrde pronalazimo u brojnim, kako literarnim (J.-L. Borges, I. Calvino, J. Cortazar…) tako i filmskim ostvarenjima (D. Lynch, Q. Tarantino, T. Tykwer i dr.).

[48] Kayser, Wolfgang, *Jezičko umjetničko djelo*, Srpska književna zadruga, Beograd, 1973.

[49] Usp. Lukács, György, *Teorija romana*, u: *Roman i povijesna zbilja*, Globus, Zagreb, 1986, str. 1–96.

[50] Usp. Kellner, Douglas, *Medijska kultura*, Clio, Beograd, 2004, str. 392–393.

[51] Usp. Kearney, Richard, *O pričama*, Naklada Jesenski i Turk, Zagreb, 2009, str. 13–14.

[52] Usp. ibid., str. 21.

bolest zajednice koja sebe uzima zdravo za gotovo – ili kao preveliko narcisoidno dijete pretpostavlja da je centar svijeta i da ima pravo sebe potvrđivati na štetu drugih. Kad se to dogodi, nacija se okošta u zastrašujuću volju za moć. Posljedica je totalitarizam, fašizam i fanatizam. Te političke patologije simptomi su iste sklonosti brisanju: poricanja činjenice da je svaka nacija rođena u nekoj priči.“[53]

Autor se u nastavku teksta poziva na ono što bismo mogli nazvati empatijskom dimenzijom literature, Kearney naime tvrdi da kada bi zaraćene nacije bile u stanju priznati (ili još preciznije: osvijestiti) vlastiti i tuđi narativni identitet, bile bi u stanju i sebe zamisliti na druge načine, čak i na poziciji vlastitoga neprijatelja.[54] Odbijanje takvog djelovanja dovodi u blokiranje i fiksaciju jednoobraznih sjećanja. Na koncu autor otvoreno poziva Arape i Izraelce, Nacionaliste i Unioniste, Tutsije i Hutue te Hrvate i Srbe da *razmijene narativna sjećanja* s ciljem da suprotstavljene strane vide jedna drugu drugim očima.[55]

2.2. Udio kulture

Narativna sjećanja uvijek su stvorena od kulture. One su njezin jedini gradbeni element. I zato je u pravu Ivan Čolović kada se suprotstavlja uvriježenim predodžbama o Balkanu kao prostoru kojemu manjka kulture, koji je kao pravi antipod civilizirane Europe *nekulturan*, te o Balkancu koji je *nedovršeni*, *neostvareni* Europljanin.[56] Naime, Čolović zaključuje da je upravo kultura na Balkanu element koji ima snagu potpirivanja ratnih sukoba, a sve pod egidom pozivanja na drevne nacionalne i kulturne prostore, jedinstvene identitete i sl. Ono što nam se tu nadaje kao element za stvaranje kohezivnih narativa o naciji jest dakako – ideja. Dakle, ideja oko koje će se neko narativno sjećanje oblikovati, ideja kako će se ono prezentirati, perpetuirati te prema potrebi mijenjati kako bi opstalo i bilo u dosluhu s vremenom. Primjer Socijalističke Federativne Republike Jugoslavije govori nam da je njezin kozmogonijski mit bila narodnooslobodilačka borba u Drugom svjetskom ratu. U tom sukobu

[53] Ibid., str. 87.

[54] Govoreći u jednom intervjuu o prosvjetiteljskom radu na *Enciklopediji Jugoslavije* i „evropskoj babilonskoj zbrci“, Miroslav Krleža je izgovorio maksimu komplementarnu Kearneyjevim razmišljanjima: „Narodi se često ne vole, jer se ne poznaju!“ (Krleža, 1967: 315).

[55] Kearney, Richard, *O pričama*, Naklada Jesenski i Turk, Zagreb, 2009, str. 88.

[56] Usp. Čolović, Ivan, *Balkan – Teror kulture. Ogledi o političkoj antropologiji 2*, Biblioteka XX vek, Beograd, 2002.

dobra i zla pobijedilo je dobro, a pobjednici su se neovisno od svojih nacionalnih i vjerskih pripadnosti pod geslom bratstva i jedinstva okupili oko te ujedinjujuće priče. Taj kohezivni narativ prezentiran je istovremeno od strane *normativne* i *operativne* ideologije kroz službeni politički program s jedne strane te s druge strane kroz djelovanje širokog spektra političkih, ekonomskih i kulturnih praksi. U politici se to kako Malešević tumači manifestira prevođenjem znanstvenoga marksizma i lenjinizma u poznate slike patrijarhalne kulture, u ekonomiji kroz etatističko gospodarstvo, a u kulturi kroz propagandno stvaralaštvo. Dakako, taj je model vrlo brzo razlabavljen, već 1948. nakon raskida sa Staljinovim Sovjetskim savezom. Otada se književnost, kao i uopće umjetnost, u većoj mjeri počinju oslobađati nametnutog utilitarizma i pragmatizma.[57] Međutim, ipak su elementi takvog tipa operativne ideologije opstali u društvu i u godinama koje su uslijedile. Primjerice, popularni partizanski filmovi bili su pouzdan motor za perpetuiranje motiva iz narodnooslobodilačke borbe, od *Slavice* Vjekoslava Afrića iz 1947. godine do akcijskih spektakala Hajrudina Krvavca (*Diverzanti*, 1967; *Most*, 1969; *Valter brani Sarajevo*, 1971; *Partizanska eskadrila*, 1979). Također su i Titovi česti govori, obraćanje masama putem medija te različiti praznici, obljetnice i državne manifestacije pridonijele stvaranju slike srdačnog i prijateljski nastrojenog vođe, što je bio dobar način senzibiliziranja publike za politiku koja se provodila.

Stoga ne iznenađuje da rapidno urušavanje Jugoslavije započinje 1980. godine smrću Josipa Broza Tita – mitske figure svih naroda i narodnosti SFRJ. A nedugo nakon njega,

[57] Početak umjetničkog otpora nametnutim stvaralačkim obrascima možemo pratiti još od Krležina *Predgovora Podravskim motivima Krste Hegedušića* (1933), a nastavljen je kroz polemike vođene u časopisima *Danas* (pokrenut 1934.) i *Pečat* (pokrenut 1938.). Vrhunac polemike predstavlja Krležin tekst *Dijalektički antibarbarus* iz 1939. godine zbog kojega je Krleža isključen iz komunističkih redova. Također je važno izlaganja Petra Šegedina *O našoj kritici* na Drugom kongresu književnika Jugoslavije u Zagrebu 1949. na kojem je Šegedin iznio kritiku naspram teorije i prakse socijalističkog realizma. Krleža je svoje izlaganje, koje je označilo konačnu pobjedu liberalnih umjetničkih snaga u stvaralaštvu, održao na Trećem kongresu književnika Jugoslavije 1952. godine. Kroniku i analizu *sukoba na književnoj ljevici* u iscrpnoj je knjizi istoimena naslova obradio Stanko Lasić (usp. Lasić, 1979). U gospodarstvu i politici stvari su bile ipak složenije. Stipe Šuvar, renomirani sveučilišni profesor sociologije i demografije te čovjek iz samog vrha jugoslavenske politike (bio je ministar u vladi SRH, zatim član CK SK Hrvatske i CK SK Jugoslavije, predsjednik Predsjedništva SKJ, pa član Predsjedništva SFRJ), u intervjuu za sarajevske novine *Nedjelja* iz 1990. godine, kada je već počelo urušavanje Jugoslavije, rekao je da su se metode ranoga socijalizma, koji je u nerazvijenoj zemlji poput naše morao ići na sirovu industrijalizaciju i urbanizaciju te na „ideološku“ mobilizaciju, iscrpile te da ih je stoga potrebno zamijeniti metodama „socijalnog“ tržišta i pravne države (usp. Šuvar, 2013). Tada je za jedno i drugo već bilo prekasno.

umiru još dvije osobe jakog društvenog ugleda i simboličkog kapitala, za koje povjesničar Ivo Goldstein smatra da su imale snagu voditi Jugoslaviju: veliki književnik Miroslav Krleža (1893–1981) te Vladimir Bakarić (1983–1983), prema sudu mnogih, tada najutjecajniji političar u zemlji.[58] Međutim, nije politička obezglavljenost bila jedini problem toga vremena. Osamdesete godine u Jugoslaviji bile su godine sve veće ekonomske krize, vanjski dug raste, a inflacija doseže vrtoglave četveroznamenkaste brojeve.[59] Osim toga, to je vrijeme u kojem se sjećanja na Drugi svjetski rat počinju polako gubiti, mlađim generacijama narativi o slavnim pobjedama ne pobuđuju interes, a starije generacije koje su imale neposredno iskustvo ratovanja polako nestaju. Na svjetskoj pozornici komunizam gubi bitku i postaje samo pitanje trenutka kada će nastupiti političke promjene u domaćem kontekstu.

Kraj Hladnoga rata i rušenje Berlinskoga zida kao svjetski utjecaji, te ekonomska kriza i bujajući nacionalizam kao intrinzični utjecaji, doveli su do razmicanja tektonskih ploča na kojima se Jugoslavija nalazila. Proklamirane vrijednosti NOB-a, bratstva i jedinstva te općeg prosperiteta počele su gubiti na snazi proporcionalnoj brzini buđenja nacionalističkih impulsa u pojedinim republikama. A kada su počeli sami ratni sukobi na prostoru Hrvatske te zatim na prostoru Bosne i Hercegovine, bilo je jasno da je nastupilo vrijeme u kojem će nove države, nastale raspadom Jugoslavije, morati iznaći nove normativne i operativne ideologije kojima će legitimirati vlastite novouspostavljene identitete. Točnije, bilo je riječ o djelatnosti koju je valjalo dovršiti, jer početak formiranja novih identitetskih slika počeo je i prije samih ratnih sukoba, štoviše velikim je dijelom doprinio da do njih uopće i dođe.

Tanja Petrović s pravom zaključuje da je akademska literatura koja se bavi „smrću“ Jugoslavije daleko bogatija od one koja se bavi njezinim „životom“[60]. Odnosno većini studija koje su posvećene raspadu Jugoslavije primarni je interes analiza političkoga i institucionalnog aspekta funkcioniranja države,[61] a u daleko manjoj mjeri iskustvo njezina

[58] Usp. Goldstein, Ivo, *Dvadeset godina samostalne Hrvatske*, Naklada Liber, Zagreb, 2010, str. 18.

[59] Goldstein navodi da je inflacija u Hrvatskoj 1989. iznosila zapanjujućih 2679% godišnje (usp. Goldstein, 2010, str. 54).

[60] Usp. Petrović, Tanja, *Yuropa. Jugoslovensko nasleđe i politike budućnosti u postjugoslovenskim društvima*, Fabrika knjiga, Beograd, 2012, str. 186.

[61] Autorica kao takve navodi knjige Sabrine P. Ramet *Balkanski Babilon. Raspad Jugoslavije od Titove smrti do Miloševićeva pada* (Zagreb, 2005) i *Thinking about Yugoslavia: Scholarly Debates about Yugoslav Breakup and the Wars in Bosni and Kosovo* (New York, 2005), knjigu Dejana Jovića *Jugoslavija – država koja je odumrla: uspon, kriza i pad Kardeljeve Jugoslavije* (Zagreb, 2003) te knjigu Leonarda Cohena i Jasne Dragović-Soso *State Collapse in South-Eastern Europe: New Perspectives on Yugoslavia's Disintegration*, University Press

svakodnevna života i važnost kulture u tome društvu. Knjiga koju možemo navesti kao primjer analize kulturne politike i književnosti u Jugoslaviji je *Making a Nation, Breaking a Nation: Literature and Cultural Politics in Yugoslavia* Andrewa Barucha Wachtela, a važno je dotaknuti se i knjige Dejana Ilića *Tranziciona pravda i tumačenje književnosti: srpski primer*. Ta dva naslova izdvajamo jer se razlikuju u temeljnom argumentu iz kojega grade svoju daljnju analizu. Wachtel, naime, zastupa argument svojevrsnog kulturnog determinizma prema kojemu slijed kulturnih paradigmi (kao što su romantizam, realizam, modernizam, postmodernizam) nadilazi granice pojedinih država te je kao takav utjecao i na sudbinu Jugoslavije. Ilić pak prihvaća uzročnu povezanost između kulture i politike. Razumijevanje kulture koje on zagovara, a koje je dosad zagovarano i u ovom radu, jest njezino sagledavanje kao *skladišta raznih simboličkih alatki koje proizvode ili prenose neki smisao* – primjerice vjerovanja, ceremonije, umjetnički oblici.[62] Dakle, kultura se tako ne motri kao koherentan simbolički sistem, već kao rezultat kombinatorike za čije učinke postoji individualna i kolektivna odgovornost.

Već je Edward Said u svojoj knjizi *Orijentalizam* objavljenoj koncem 1970-ih upozorio da su književnost i kultura prečesto bile sagledavane kao politički, pa čak i povijesno nevine. Prema Saidovim riječima, društvo i književnu kulturu jedino je moguće razumjeti i proučavati zajedno.[63] Tijekom posljednje četvrtstoljetne povijesti Republike Hrvatske osvjedočili smo se u kolikoj mjeri kultura može biti instrumentalizirana u svrhu ostvarivanja političkih ciljeva te u kolikoj mjeri ona služi za stvaranje i oblikovanje poželjnih nacionalnih i inih identiteta.[64] Dakako da takva opservacija ne pretendira na naročit spoznajni

(West Lafayette, 2008). Mi tome popisu dodajemo i knjigu *Smrt Jugoslavije* (Otokar Keršovani, Opatija, 1996) koju su napisali novinarka Laura Silber i novinar Allan Little. Riječ je o knjizi koja sadržajno nadopunjuje BBC-jevu istoimenu dokumentarnu seriju od šest nastavaka (*The Death of Yugoslavia*, 1995–1996). Ta dokumentarna serija, koliko nam je poznato, predstavlja najopsežniju audiovizualnu obradu raspada Jugoslavije.

[62] Usp. Ilić, Dejan, *Tranziciona pravda i tumačenje književnosti: srpski primer*, Fabrika knjiga, Beograd, 2011, str. 64.

[63] Usp. Said, Edward, *Orijentalizam*, Konzor, Zagreb, 1999, str. 38

[64] Bilo bi zanimljivo napraviti komparativnu analizu hrvatske i srpske intelektualne i kulturne (re)prezentacije tijekom devedesetih. Tako bi se vrlo jednostavno ustanovili neki od sljedećih paralelizama: a) zapadni predstavnik nacionalne stvari: Hrvati su imali Alaina Finkielkrauta, Srbi Petera Handkea; b) filmski redatelj nacionalne stvari: Hrvati su imali Jakova Sedlara, Srbi Emira Kusturicu; c) veliki nacionalni pisac: u Hrvatskoj Ivan Aralica, u Srbiji Dobrica Ćosić. Svojevremeno je sličnu komparaciju u svojoj kolumni napravio Miljenko Jergović.

učinak, uostalom, povijest nas uči da je ideološka instrumentalizacija umjetnosti logičan odgovor na Platonov zahtjev za istjerivanjem pjesnika iz Države, ali činjenica je da u domaćem kulturnom prostoru nismo imali prilike čitati znatniji broj analitičkih tekstova koji bi se bavili tim problemom naše neposredne prošlosti i suvremenosti. Često se čini da naša intelektualna elita zauzima stav ostarjelog glazbenog kritičara iz priče *Čudo od djeteta* Thomasa Manna – vlastitu šutnju opravdava uvjerenjem da stvari i pojave oko sebe „prozire" i suviše dobro da bi o njima pisala. Postoji i suprotan fenomen, onaj zloupotrebe simboličke moći i društvenog ugleda, posredstvom kojega su mnogi intelektualci u najgorim trenucima ratnohuškačkih djelatnosti svoje kapacitete stavili na raspolaganje intelektualno inferiornijima, ali operativno efektivnijima. U tome nizu pojavljuje se i treća skupina intelektualaca i/ili javnih djelatnika koja je zbog (ne)djelovanja prvih dviju skupina bila u jednom trenutku prisiljena napustiti Hrvatsku, ili se odreći svoje dotadašnje djelatnosti. Opće mjesto oprimjerenja toga fenomena je sramotni progon „Vještica iz Rija" pokrenut 1992. godine na stranicama tjednika Globus[65], ali i primjeri progona Mire Furlan i Rade Šerbedžije. Nažalost, nije riječ o usamljenim slučajevima, već samo o medijski najeksponiranijim.

Dok su pojedini intelektualci i kulturni djelatnici (a da ne spominjemo obične, „male" ljude) tijekom devedesetih morali otići iz Hrvatske, stvarala se jedna nova kasta povlaštenih koja je prije rata bila na margini društva. Identičan fenomen dogodio se i u Srbiji, a opisao ga je Ivan Čolović u knjizi *Za njima smo išli pjevajući".* Čolović je kroz brojne primjere pokazao kako su tijekom 1990-ih mnogi akteri jugoslavenskog kriminalnog miljea postali uvaženi članovi društva, odnosno zahvaljujući ratnim „podvizima" nacionalni junaci.[66] Riječ je dakako o vrlo radikalnim primjerima – egzodus pojedinih intelektualaca uz paralelnu aproprijaciju društvenoga taloga na mjesto simboličke i stvarne moći – ipak, takvo što ne treba čuditi u društvima koja istovremeno prolaze svoju političku, ekonomsku i kulturnu transformaciju, a upravo je to ono što se tijekom devedesetih u pojedinim republikama bivše Jugoslavije događalo. Ono što je zanimljivo osvijestiti iz vizure diskursnih studija,

[65] Riječ je o svojevrsnoj medijskoj kampanji protiv pet autorica (Slavenke Drakulić, Rade Iveković, Vesne Kesić, Jelene Lovrić i Dubravke Ugrešić) koje su tijekom održavanja svjetskog kongresa PEN centra u Rio de Janeiru (navodno) lobirale protiv održavanja slijedećeg kongresa PEN-a u Hrvatskoj (Dubrovnik) zbog toga što Hrvatska u ratu krši ljudska prava. Najozloglašeniji tekst u sklopu tog medijskog progona pripisuje se Slavenu Letici pod naslovom „Hrvatske feministice siluju Hrvatsku!" (*Globus*, 11. prosinca 1992), ali tekstovi s negativnim osvrtima na spomenute autorice pojavili su se i prije (5. prosinca) u *Vjesniku, Slobodnoj Dalmaciji* i *Večernjem listu*.

[66] Čolović, Ivan, *Za njima smo išli pjevajući: Junaci devedesetih*, Pelago, Zagreb, 2011.

kulturologije ili uopće književnog stvaralaštva – jest da se sve to događalo kroz neki vid jezične artikulacije. Jer da biste nekoga eksproprirali, učinili da postane *persona non grata* u društvu, ili pak od njega učinili narodnog heroja, nad nacijom je potrebno provoditi iste metode persuazione terapije.[67] Stara Goebbelsova gnoma – „Ne govorimo da bismo nešto rekli, nego da bismo postigli određeni učinak.“ – nikako da izgubi na aktualnosti.

2.3. Osmišljavanje vlastite tradicije i nacije

Na ovome mjestu nećemo se doticati detalja samoga raspada Jugoslavije niti rata jer su o tome već napisane biblioteke knjiga.[68] Za potrebe našeg rada potrebno je osvrnuti se na transgresiju nekoć komunističkog političkog ustroja u onaj načelno demokratski, transgresiju s planskog na tržišno gospodarstvo te osobito na transgresiju kulture koja je bila stvarana pod većim ili manjim diktatom politike u kulturu koja se formira pod utjecajem ideologije tržišnih interesa. Prije svega važno je istaknuti da je razlika između političkih promjena prouzrokovanih revolucijom (primjerice slučaj Rumunjske) u odnosu na one do kojih je došlo legalnim putem (izborima) u tome što prve ne kriju da je došlo do reza, gubitka kontinuiteta, dok se potonje moraju artikulirati kao logičan slijed događaja, neumitan evolucijski put.

Za objašnjenje evolucijske neumitnosti najkorisniji su povijesno-mitološki narativi, kao i uopće pozivanje na kulturnu tradiciju nekog naroda, prostora i vjere. Ne treba zaboraviti da su neredi na Kosovu koncem osamdesetih godina, u kojim su se sukobljavali Srbi i Albanci, sa srpske strane bili garnirani podsjećanjem na Kosovsku bitku iz 1389. godine. U lipnju 1989. proslavljena je 600. godišnjica Kosovske bitke na kojoj je Slobodan Milošević izjavom „šest vekova kasnije, danas, opet smo u bitkama i pred bitkama, one nisu oružane, mada i takve još nisu isključene“ otvoreno najavio ratna zbivanja koja će uskoro uslijediti.[69] Takve riječi prema svemu su bile komplementarne govoru koji je dvije godine ranije održao

[67] Persuaziona terapija – medicinska metoda, primjenjivana najčešće u psihoterapiji, koja se sastoji u tome da liječnik nastoji bolesniku razjasniti odakle potječu simptomi bolesti i – pozivajući se na razum – savjetuje bolesniku putove i načine kako se valja protiv tih simptoma boriti (Klaić, 1986: 1037).

[68] Neki od važnijih naslova prethodno su spomenuti u fusnoti br. 61.

[69] Usp. Goldstein, Ivo, *Dvadeset godina samostalne Hrvatske*, Naklada Liber, Zagreb, 2010, str. 34–41.
Vrijedi spomenuti da je 1989. bila godina još jedne obljetnice, riječ je o dvadesetoj obljetnici od objavljivanja *Filosofije palanke* filozofa i književnika Radomira Konstantinovića. U toj čuvenoj knjizi autor je demaskirao plemenski mentalitet zarobljen u državotvornim mitovima i nacionalnoj kulturi, svemu onome što se tek spremalo u punom naponu stupiti na jugoslavensku političku scenu.

pisac Dobrica Ćosić u Društvu književnika Srbije: „sve što se u posljednjim decenijama zbivalo sa srpskim narodom na Kosovu (…) u blažim i drukčijim vidovima zbiva se na prostoru čitave srpske dijaspore…“[70]. Kako objašnjava Ivo Goldstein, u Srbiji je tijekom 1980-ih počeo srpski nacionalni pokret u kojem se radilo na revidiranju povijesti i razradi kulta žrtvovanja srpskoga naroda, a kojemu su pridonijeli upravo kulturni djelatnici velikog simboličkog kapitala.[71]

Istovremeno s ekspanzijom srpskog nacionalizma razvijao se i onaj hrvatski. On je s jedne strane bio očekivani odgovor na Miloševićevu politiku, a s druge strane nastavak odavno prisutnih nacionalističkih pokreta u hrvatskome društvu. Takvim nacionalističkim reciprocitetom potvrđeno je upozorenje iščitljivo iz knjige *Nacija i nacionalizam* Erica Hobsbawma: nakon pada komunizma u postkomunističkim zemljama Europe nastupit će nacionalni polet čime će ispražnjeno mjesto komunističke ideologije biti popunjeno idejom nacije.[72] Kao što je već bilo rečeno, sama ideja nacije relativno je nova te se vremenski smješta na konac 18. st. Obično se pojam dvojako tumači, u *pozitivnom smislu* kao oblik težnje određene skupine za institucionalizacijom u naciju, odnosno državu (nacionalna država), ili *negativno* kao pretjerano izražavanje nacionalnih osjećaja, uglavnom prema pripadnicima drugih nacija, čime se pojam približava etnocentrizmu i ksenofobiji.[73] U kontekstu nacionalističkog paralelizma na relaciji Hrvatska – Srbija može se reći da je s obje strane bilo zastupljeno negativno određenje, dok je prvo bilo prisutno samo u Hrvatskoj. Naime, dok je većina hrvatskih građana prije prvih višestranačkih izbora 1990. godine smatrala ostvarenje nacionalne nezavisnosti najvažnijim političkim ciljem (pridruživanje

[70] Usp. ibid. str. 39.

[71] Goldstein prenosi riječi Dobrice Ćosića: „Srpski narod je u današnjem svetu, valjda, znan najviše po velikim žrtvama i patnjama za slobodu, koja tvori idejnu bit srpske kolektivne duhovnosti i morala.“ Također, Goldstein sumira glavne teze *Memoranduma* Srpske akademije nauka i umetnosti iz 1986. u kojem se nakon tendenciozne analize krize SFRJ zapravo iznosi velikosrpski program. U *Memorandumu* se optužuje Josipa Broza Tita da je namjerno slabio Srbiju, da je u drugim jugoslavenskim republikama jačao nacionalizam te da se u njima razvijao nacionalni identitet, a da je to srpskom narodu bilo onemogućivano te da se u Hrvatskoj srpski narod pokušava asimilirati. Kako Goldstein zaključuje, osnovna je misao *Memoranduma* „da je srpski narod u Jugoslaviji neka vrsta primarnog entiteta koji ima jedinstven niz prava što nadilaze sve obične političke i zemljopisne podjele.“ Citat iz samoga *Memoranduma* nagovješćuje budući politički program Srbije tijekom devedesetih: „Pitanje celovitosti srpskog naroda i njegove kulture u čitavoj Jugoslaviji postavlja se kao suštinsko pitanje za opstanak i razvoj tog naroda.“ (usp. Goldstein, 2010, str. 29–30).

[72] Usp. Hobsbawm, Eric J., *Nacija i nacionalizam*, Novi Liber, Zagreb, 1993.

[73] Usp. Kutleša, Stipe (ur.), *Filozofski leksikon*, Leksikografski zavod Miroslav Krleža, Zagreb, 2012, str. 787.

Europi bio je drugi po redu važnosti), srpski su građani najvažnijim ciljem smatrali ostanak u jugoslavenskoj federaciji. Zanimljivo je da su obje strane političke vrijednosti poput demokracije i pluralizma u podjednakoj mjeri smatrale manje važnima,[74] što su nedugo zatim, u politici tijekom devedesetih, i potvrdile.

Autor nezaobilazne knjige posvećene pitanjima nacije i nacionalizma pod naslovom *Nacija: zamišljena zajednica*, Benedict Anderson, naciju tumači kao zamišljenu zajednicu kojoj je inherentna teritorijalna ograničenost i suverenost. Uspostava nacije podrazumijeva stvaranje kohezije u okvirima određenoga prostora, među određenim ljudima te osiguravanje njihove nezavisnosti.[75] Navedeno se ostvaruje nacionalnim pokretom. Kontinuitet nacionalnih pokreta u Hrvatskoj možemo pratiti, kao i u većini drugih zemalja, od romantičarskoga razdoblja, a njihovi su najistaknutiji nosioci u pravilu dolazili s popudbinom književnih, historiografskih i pravnih znanja. Sociolog Vjeran Katunarić svojevrsni rezime *izumitelja i tvoraca hrvatskoga identiteta*[76] započinje pjesnikom, povjesničarom, filologom i političarom Pavlom Ritterom Vitezovićem (1652–1713) koji je prvi u svojoj knjizi *Croatia Rediviva* (objavljena 1699. godine) Hrvatsku označio kao jedinstvenu cjelinu, dakle, kao područje koje danas obuhvaća Hrvatska. Pisac i znanstvenik, tvorac hrvatske gramatike i suosnivač prvog nacionalnog književnog časopisa *Danica*[77] (1835), Ljudevit Gaj (1809–1872), je pak zajedno s istomišljenicima širio uvjerenje da su svi Južni Slaveni braća čije porijeklo potječe od plemena Ilira koje je na balkanskom području živjelo prije Slavena. Nakon teritorija i jezika, pojam hrvatskog nacionalnog identiteta u sve se većoj mjeri počeo povezivati s političkim i pravnim pitanjima. Ideju o neovisnoj nacionalnoj državi iznosi Ante Starčević (1823–1896), osnivač Hrvatske stranke prava, stranke nastale nakon Hrvatsko-ugarske nagodbe iz 1868. godine, a koja po pojavljivanju Narodne stranke na čelu s biskupom Josipom Jurjem Strossmayerom (1815–1905) počinje gubiti dotadašnji značaj. Obojica su bili protiv mađarske

[74] Usp. Katunarić, Vjeran, *Lica kulture*, Antibarbarus, Zagreb, 2007, str. 45.

[75] Anderson, Benedict, *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, Verso, London – New York, 2006, str. 6–7.

Objasnimo zašto Anderson koristi pojam „zamišljena zajednica“. Naime, kako autor tumači, članovi čak i najmanje nacije nikada se ne mogu međusobno susresti, upoznati, čak ne mogu biti ni u međusobnom kontaktu, ipak u njihovoj svijesti postoji predodžba o njihovom zajedništvu. Drugim riječima, svaka zajednica koja premašuje mogućnost međusobnog poznavanja svih svojih članova, u određenoj je mjeri *zamišljena*.

[76] Usp. Katunarić, Vjeran, *Lica kulture*, Antibarbarus, Zagreb, 2007, str. 42-45.

[77] Punoga naziva: *Danica horvatska, slavonska i dalmatinska*.

dominacije, ali je Strossmayer, za razliku od Starčevića, pokazao projugoslavensku orijentaciju, u koju se s vremenom razočarao.

Tijekom dvadesetoga stoljeća Katunarić razvoj hrvatskoga nacionalizma sagledava kroz tri masovna pokreta. Prvi pokušaj masovne mobilizacije ljudi pomoću nacionalnog pitanja dogodio se između dva svjetska rata. Bio je to seljački narodni pokret pod vodstvom Stjepana Radića (1871–1928). Iako su Radića ubili srpski nacionalisti u beogradskom parlamentu 1928. godine, stranka je nastavila djelovati da bi se tek početkom Drugog svjetskog rata raspala na nekoliko frakcija. Jedno krilo stranke pridružilo se vladi pronacističke Nezavisne države Hrvatske (1941–1945), drugo antifašističkom pokretu Narodnooslobodilačke vojske pod vodstvom Komunističke partije, a bilo je i onih članova stranke koji su emigrirali na Zapad. Drugi pokret, poznat pod imenom „Hrvatsko proljeće“, nastao je 1971. godine pod vodstvom hrvatskih komunističkih nacionalista te je bio vrlo brzo ugašen pod direktivom samoga Tita.

Treći nacionalni pokret oblikuje se koncem 1980-ih, s jedne strane kao otpor prema nacionalizmu koji je dolazio iz Srbije, a s druge strane kao realizacija težnji potisnutih tijekom socijalističkog perioda. Važno je skrenuti pažnju da ni Hrvatska ni Srbija u tome nisu usamljeni slučajevi. Naime, sukladno Hobsbawmovoj pretpostavci, po početku raspada komunističkih država u Istočnoj Europi u svim je tim državama nastupio uspon nacionalizma i religije. Riječ je o mehanizmu oblikovanja novoga (staroga) identiteta, o njegovom suprotstavljanju prethodno vladajućoj strukturi. U trenutku kada se jedna identitetska priča počinje urušavati – komunizam kao neupitna sila prosperiteta, koji se temelji na bratstvu i jedinstvu svih etniteta (neovisno o religiji) – nudi se nova identitetska priča koja naglašava upravo važnost *razlika* koje su dotad bile zanemarivane (neki bi mogli reći: potiskivane). Nacionalizam i religija postaju nova sredstva identitetske (samo)reprezentacije. Prema ključu Huntingtonovih zaključaka o *sukobima civilizacija*, koje su upravo hrvatski političari rado prigrlili,[78] novi ratovi postaju neizbježni. Taj, u suštini, manipulativni pogled na problem nacije i religije izvrsno osvjetljava Vjekoslav Perica koji ističe da ključna razlika između triju

[78] Huntingtonova knjiga *Sukob civilizacija i preustroj svjetskog poretka* u Hrvatskoj se pojavila 1997. (originalno izdanje u Americi objavljeno je samo godinu dana ranije) i odmah izazvala veliki interes javnosti, kao i političkih elita. Časopis *Europski glasnik* (br. 3) je 1998. godine priredio veliki tematski blok posvećen knjizi te njezinoj recepciji kod stranih i domaćih teoretičara.

etničkih nacija u Jugoslaviji (Srba, Hrvata i Bošnjaka) nije religija, već *mit o nacionalnom porijeklu* koji su svaka od vjerskih institucija perpetuirale u naciji koju su opsluživale.[79]

Da bi se uspostavila nova slika tradicije i nacije, komplementarna novim vrijednostima, potrebno je posegnuti za reinterpretacijom prošlosti te pristupiti produkciji novih kulturnih artefakata koji će odgovarati željenoj slici stvarnosti. Prvo je dovelo do toga da su se elementi nacionalističke prošlosti iz Drugoga svjetskog rata počeli sagledavati kudikamo blagonaklonije (u Srbiji četništvo, u Hrvatskoj ustaštvo), da su se uništavali spomenici i druga svjedočanstva narodnooslobodilačke borbe i komunističkog sistema,[80] ali također, ništa manje važno, nastupilo je konvertitstvo nekadašnjih političkih funkcionera.[81] Njihov prelazak iz jednopartijskog komunizma u parlamentarnu demokraciju bio je gotovo trenutan, međutim, navedeni proces nije bio popraćen promjenom obrazaca političkog razmišljanja. Potonji fenomen dobro odgovara sintagmi filozofa Milana Kangrge: *šverceri vlastitog života*,[82] ali i naslovu filma *Konformist* (1970) Bernarda Bertollucija, koji u svojem posljednjem prizoru prikazuje upravo brzinu ideološke preobrazbe jedne moralne nule.

Ideološke i identitetske promjene nužno su imale reperkusije na umjetničku i uopće kulturnu proizvodnju tijekom devedesetih, a imaju je još uvijek, nakon više od trideset godina od stjecanja samostalnosti te više od četvrt stoljeća nakon završetka rata. Ovako je Vjeran Katunarić sumirao nacionalnu kulturu devedesetih:

> „Neposredno prije početka rata javnost je već bila izložena snažnom utjecaju novoizmišljene povijesne simbolike u kojoj se sadašnjost miješa s mitovima i herojima iz prošlosti srednjega vijeka. Kraljevi, konji, parade i ostali monarhijski ceremonijali koje je pratila tradicionalna simbolika Katoličke crkve, zajedno su pomiješani u galimatijas kojem je nedostajala bilo kakva tradicionalna pučka ili nacionalna autentičnost. Takav kič koji je ponekad bio pomiješan sa suvremenom popularnom kulturom (novokomponirane folk pjesme i naivno slikarstvo umjesto rock i pop muzike te modernih ili postmodernih vizualnih umjetnosti) predstavljao je kulisu za

[79] Usp. Perica, Vjekoslav, *Balkanski idoli*, Biblioteka XX vek, Beograd, 2006, 42–43.

[80] Prema više konzultiranih izvora moguće je doći do podatka o oko 3000 (brojevi obično variraju između 2964 i 2966) uništenih, oštećenih ili uklonjenih spomenika NOB-a (usp. Ivančić, 1998: 67; Katunarić, 2007: 205; Lešaja, 2012: 45)

[81] O fenomenu odricanja od vlastite prošlosti u postkomunističkim zemljama Marija Todorova napisala je knjigu znakovita naslova: *Dizanje prošlosti u vazduh* (Biblioteka XX vek, 2010).

[82] Kangrga, Milan, *Šverceri vlastitog života*, Kultura i rasvjeta, Split, 2002.

> svako veće nacionalno slavlje ili festival: od pobjede u ratu pa sve do uspjeha nogometne reprezentacije na Svjetskom prvenstvu 1998. godine.“[83]

Vrijeme u kojem se nacionalnu televiziju nazivalo „katedralom hrvatskoga duha“,[84] u kojem je „duhovna obnova“[85] bila jedan od imperativa političko-religijskog vodstva, u kojem su proklamirani tradicionalni oblici umjetnosti (tamburica, naivno slikarstvo) bili poistovjećivani s vizijom autohtonog hrvatskog umjetničkog izraza, bilo je vrijeme postupnog preobražavanja i prilagođavanja naslijeđenih kulturnih obrazaca novouspostavljenom ratnom, a zatim i poratnom kontekstu. Rat je završio, a poraće dugo traje, a ipak, hrvatska je kultura ostala bitno obilježena periodom devedesetih. Posljedice su sljedeće: čišćenje kulture od „nepoćudnih elemenata“ (od jezika, knjiga,[86] pa do autora) te uspostavljanje nove tradicije koja se u međuvremenu, kroz spregu oficijelne politike, medija i školstva, instalirala kao legitimna. Osjećaj kulturnoga reza mogu imati oni stariji, koji imaju iskustvo života u oba sistema, dok mlađe generacije postojeće stanje prihvaćaju kao normalno, Roland Barthes bi

[83] Katunarić, Vjeran, *Lica kulture*, Antibarbarus, Zagreb, 2007, str. 46.

[84] Autor slavne sintagme, koja je već na semantičkom planu problematična (sprega javnoga medija koji bi trebao služiti objektivnom informiranju i sakralnog objekta), je Antun Vrdoljak, direktor Hrvatske radiotelevizije u razdoblju od 1991. do 1995. godine.

[85] Ta slavna sintagma (u punom obliku glasi „hrvatska duhovna obnova“) usko je vezana za djelovanje Ante Bakovića, jedne od istaknutijih osoba iz redova katoličkog klera tijekom ranih devedesetih godina. U tome se vremenu Baković nametnuo kao prominentni zagovornik pronatalitetne politike, kao i svekolikog moralnog preobražaja hrvatskoga društva, što je bilo u skladu s tadašnjim težnjama političkoga vrha. O navedenim nastojanjima svjedoči i zbornik tekstova *Duhovna obnova* iz 1992. koji je Baković potpisao kao urednik. Istaknimo da je kao izdavač te knjige navedena Vlada Republike Hrvatske.

[86] Za više o fenomenu tzv. *knjigocida*, odnosno planskom uništavanju knjiga srpskih autora i/ili onih pisanih ćirilicom ili pak posvećenih nepoćudnim temama (Jugoslavija, socijalizam, marksizam i sl.), vrijedi konzultirati iscrpnu knjigu istoimena naslova umirovljenog sveučilišnog profesora Ante Lešaje (Zagreb, 2012). O slučaju uništavanja knjiga tijekom devedesetih pravovremeno je obavještavao tjednik *Feral Tribune* (riječ *knjigocid* se prvi put počela koristiti upravo na stranicama toga lista), a i Milan Kangrga je višekratno upozoravao javnost i institucije na to barbarstvo. Za samo barbarstvo na kraju nitko nije snosio odgovornost, dok su oni koji su na njega upozoravali, *Feral Tribune* i Milan Kangrga, bili sudski progonjeni, pa i kažnjeni. Podatak da je 40.000 primjeraka *Enciklopedije Jugoslavije* (iste one enciklopedije koja je već bila spomenuta u fusnoti br. 54 kao Krležin prosvjetiteljski projekt) poslano u rezalište, simbolički i doslovno osvjetljava civilizacijske, moralne i intelektualne razmjere te kulturne purifikacije.

rekao, „prirodno“.[87] Ovako je svoje iskustvo rada sa studentima, dakle s mlađim generacijama, opisao Vjeran Zuppa:

> „Pokidane su linije bilo kakvog kontinuiteta. Kao profesor na Akademiji, primjećujem da djeca koja su se upisala 1998, što znači da su 1990. bila stara deset godina, nemaju pojma tko su im profesori. U kulturi je nastao golemi *hiatus*. Nastao je na razne načine, ne samo zbog toga jer mnogi vrijedni stvaraoci, iz različitih razloga, godinama nisu dobili priliku nešto reći nego i zbog toga što je rušenje Berlinskog zida apsolutno promijenilo sustav estetičkih vrijednosti. Ne samo u kulturi cijele Istočne pa i Srednje Europe nego i u hrvatskoj.“[88]

Ono što svakako i mlađe generacije mogu uočiti jest zaokret prema konzervativnim vrijednostima, u podjednakoj mjeri u kulturi, ali i u društvenom životu. Sinjska alka, redoviti televizijski prijenosi religijskih obreda i smotri folklornih priredaba, ograničen pogled na definiciju obiteljske zajednice tek su neka od općih mjesta naše suvremenosti. Ako je socijalističko društvo bilo moderno, po mnogo čemu i avangardno, onda je logično da njegov opozit sebe prezentira kao tradicionalno, štoviše, po mnogo čemu čak i arhaično društvo. Kako bismo navedeno objasnili dotaknut ćemo se eseja Dubravke Ugrešić *Alibi kulturnih razlika ili: How I Got the Picture*. U tom se tekstu autorica na jednom mjestu referira na prava žena u Jugoslaviji u odnosu na ona u Zapadnoj Europi i SAD-u. Ukratko, autorica iz vlastite perspektive govori o položaju žene u jugoslavenskom društvu: žene su u SFRJ imale pravo glasa od 1943. dok su, primjerice, to pravo u razvijenoj i naprednoj Švicarskoj dobile 1971. godine; autorica je tijekom 1960-ih upisala studij, dok su žene na znamenito sveučilište Yale pripuštene tek koju godinu kasnije; autorica se zaposlila nakon završenoga studija u vremenu u kojem su Švicarke imale između 25 i 30 posto manju plaću od svojih muških kolega.[89] Ugrešić poentira duhovito, kaže da su tijekom sedamdesetih godina njezine „feministički orijentirane kolegice“, „inspirirane američkim feminizmom“, krenule u medijski napad i shvatile da im je prostor za napad skučen. Naime, nisu se mogle boriti za legalizaciju abortusa, jer je abortus već bio legaliziran, kao što se nisu mogle boriti ni protiv diskriminacije u školovanju i zapošljavanju, jer je sistem osiguravao jednakost.[90] Znanja o tim

[87] Na ovome mjestu aludiramo na zaključke Barthesove knjige *Mitologije* u kojoj je taj francuski teoretičar objasnio razliku između „prirode“ i „kulture“, odnosno demaskirao mehanizme mistifikacije koji malograđansku kulturu, običaje i povijest pretvaraju u „univerzalnu prirodu“ (usp. Barthes, 2009b).

[88] Zuppa, Vjeran, *Ispruženi jezik i drugi razgovori, uglavnom, o politici*, Izdanja Antibarbarus – Kultura i rasvjeta, Zagreb – Split, 2007, str. 157.

[89] Usp. Ugrešić, Dubravka, *Nikog nema doma*, Devedeset stupnjeva, Zagreb, 2009, str. 209–210.

[90] Ibid. str. 210.

činjenicama današnjim su generacijama oduzeta. Nastali kulturni rez učinio je da se pozitivni aspekti nekadašnjeg sistema prešućuju, dok se simultano potenciraju i naglašavaju upravo oni negativni.[91]

Zato se možemo složiti s razmišljanjima Jana Assmanna koji u svojim radovima razmatra fenomen „nastajanja prošlosti“, dakle konstruiranja prošlosti koja je u skladu s vrijednostima sadašnjeg društva (bilo u negativnom smislu – da kroz diskrepanciju sa sadašnjim stanjem to stanje potvrđuje kao pozitivno, ili u pozitivnom smislu kako bi kroz refleksiju na prošlost ukazala na uzročno-posljedični slijed razvoja zajednice). Assmann ističe:

> „Svaki dublji prekid kontinuiteta i tradicije može voditi nastajanju prošlosti, i to kad se nakon takva loma pokušava ostvariti novi početak. Novi počeci, renesanse, restauracije, dolaze uvijek u obliku povratka prošlosti. Na način na koji otvaraju, stvaraju i rekonstruiraju budućnost, oni istodobno otkrivaju prošlost.“[92]

Iščitavanje teoretičara kao što su Assmann i Hobsbawm samo potvrđuje koliko je George Orwell bio u pravu kada je u svome romanu *1984.* denuncirao mehanizme političkih režima, odnosno njihovo operiranje s jezikom (*novogovorom*). Prošlost nastaje tek onoga trenutka kada se uspostavi odnos prema njoj, a to se čini upravo kroz jezične prakse. Jedna od Orwellovih partijskih parola iz romana u potpunosti sumira postavke teoretičara kulture pamćenja: „Tko vlada prošlošću, vlada budućnošću: tko vlada sadašnjošću vlada prošlošću“.[93]

Od konca devedesetih godina svjedočili smo tome da ideologija prestaje biti vezana samo uz politiku i političko te postaje sve više u službi kapitalističkih tržišnih interesa.[94]

---

[91] Ovako povjesničar Ivo Goldstein ocjenjuje odnos prema prošlosti tijekom devedesetih: „Revizionizam u Hrvatskoj jest historiografska retardacija i društveno-politička anomalija. Za razliku od zapadnih zemalja, u Hrvatskoj ga je od 1990. godine nova politička vlast tolerirala i ohrabrivala, a dijelom i uključila u svoj politički program. Opće mu je obilježje i osnovno polazište – fetišizam države i fetišizacija hrvatske državotvorne ideje. Sve što je u povijesti djelovalo u pravcu hrvatske državne samostalnosti ocjenjivalo se najpozitivnije i nekritički prenaglašavalo, a slabosti su se ili krivnje ekskulpirale ili barem minimalizirale. Suprotne povijesne tendencije načelno su se ocjenjivale negativno, a njihove su se slabosti ili krivnje nekritički predimenzionirale“ (Goldstein, 2010: 249).

[92] Assmann, Jan, „Kultura pamćenja“, u: Brkljačić, Maja i Prlenda, Sandra (ur.), *Kultura pamćenja i historija*, Golden marketing – Tehnička knjiga, Zagreb, 2006, str. 49.

[93] Orwell, George, *Tisuću devetsto osamdeset četvrta*, August Cesarec, Zagreb, 1983, str. 38.

[94] Usp. Hromadžić, Hajrudin, *Medijska konstrukcija društvene zbilje: socijalno-ideološke implikacije produkcije medijskog spektakla*, AGM, Zagreb, 2014, str. 60.

Demokracija, koja je tijekom devedesetih službeno izborena, u misaonom je *blendingu* neraskidivo povezana s ideologijom slobodnoga tržišta. U onom trenutku kada se tržište otkriva kao „nevidljiva ruka“ Adama Smitha, koja će na temelju ponude i potražnje regulirati gospodarske mehanizme, a zatim i društvene te posredno i kulturno-umjetničke, dobivamo naglo ubrzanje prema sveopćoj spektakularizaciji javnoga života. Iz te perspektive mogle bi se napisati bogate studije na temu depolitizacije same politike, kao i prošlosti, te o procesu njihova pretvaranja u vid kulture.[95] Navedeni trend vodi ustoličenju *celebrity*-kulture, koja ne samo da se pojavljuje na mjestu eskapističke zabave, već postaje primarni zamašnjak prilikom ustoličenja i ostanka političara na vlasti. Već klasične primjere američkog izbora za predsjednika iz 1960. u kojem je John F. Kennedy pobijedio Richarda Nixona primarno zbog fizičkog izgleda te porast popularnosti predsjednika Billa Clintona nakon seksualnog skandala nije ni potrebno navoditi, jer smo i sami kroz domaće slučajeve svjedočili funkcioniranju političke sfere kroz identične obrasce. Slobodni smo zaključiti da su devedesete godine, odnosno prateće okolnosti koje su obilježile naše društvo, dovele do toga da smo mi uistinu prošli stupnjeve političke, ekonomsko-gospodarske i kulturne tranzicije te na koncu uhvatili ritam sa zbivanjima u zapadnim demokracijama. Stoga unatoč svim „duhovnim obnovama“ i znatnoj važnosti tradicijske kulture u našem društvu, mi možemo govoriti o postmodernizmu i to na način na koji je to činio Fredric Jameson: postmodernizmu kao *kulturnoj logici kasnog kapitalizma*,[96] o čemu ćemo kroz književne i filmske primjere raspravljati u daljnjem dijelu rada. Također je važno istaknuti da oštar rez koji se događa u hrvatskoj kulturi početkom 1990-ih korespondira s podjelom postmoderne koju je uspostavila Dubravka Oraić Tolić. Ona tako razlikuje postmodernu I. i II. Dok je prva postmoderna laka, estetska i zaigrana (traje od 1968. pa do pada Berlinskoga zida 1989.), druga je postmoderna teška, politička i simulakralna te je uvelike vezana za različite forme medijskoga spektakla.[97] U ovome radu interes će biti usmjeren upravo na potonju, čijim temeljnim odrednicama možemo definirati cijelo promatrano razdoblje.

[95] O čemu je Boris Buden dao vrijedan prilog u knjizi *Zona prelaska: O kraju postkomunizma* (2012).

[96] Jameson, Fredric, „Postmodernizam ili kulturna logika kasnog kapitalizma“, u: Kuvačić, Ivan i Flego, Gvozden (ur.), *Postmoderna: Nova epoha ili zabluda?*, Naprijed, Zagreb, 1988., str. 187–232.

[97] Oraić Tolić, Dubravka, *Muška moderna i ženska postmoderna: Rođenje virtualne kulture*, Naklada Ljevak, Zagreb, 2005, str. 43.

3. TRANZICIJE: PROCESI BEZ KRAJA (ILI PERMANENTNOST KRISE)

Rat i tranzicija *u bivšoj Jugoslaviji neodvojivi su dijelovi jednog te istog procesa, a o njegovu vojnome aspektu sudi Međunarodni kazneni sud za Jugoslaviju u Haagu, dok je onaj dio koji je povezan s tranzicijom čvrsto pod patronatom Europske banke, MMF-a i Europske unije. Ta* trojka *nije odgovorna za izazivanje rata, nego je kriva jer ga nije spriječila, kao i jer je legitimirala ratnu i poslijeratnu pljačku.*

Andrej Nikolaidis, *Kad jaganjci utihnu: tranzicija kao poslijeratni zločin*[98]

Teorijsko promišljanje tranzicije ima svoju drugu tradiciju te je i u domaćim akademskim okvirima polučilo brojne studije.[99] Sama pak riječ tranzicija, bez kontekstualnog uparivanja u određenu geopolitičku, gospodarsku, nacionalnu i inu situaciju, označava *prijelaz* (lat. *transire* – prijeći). U političkom diskursu pojam se počinje koristiti tijekom kasnih 1960-ih i početkom 1970-ih kako bi se objasnilo različite slučajeve promjene režima u zemljama Južne Amerike i Europe. Koncem 1980-ih te početkom 1990-ih uslijed konačnog raspada SSSR-a i SFRJ-a pojam se sve više počinje primjenjivati za imenovanje promjena u državama Srednje, Istočne i Jugoistočne Europe. Tranzicija kao „atraktivnija" riječ za svekolike promjene koje su se događale u hrvatskome društvu tijekom 1990-ih postala je natkriljujuća riječ-alibi za zbivanja u razdoblju od izlaska Republike Hrvatske iz Jugoslavije 1991. pa do ulaska u Europsku uniju 2013. godine. Tim su pojmom političke elite relativno uspješno maskirale izvanredno u normalno stanje, koje je tijekom gotovo dva i pol desetljeća poprimilo dimenzije permanentnosti. Sve dok se stremilo ka nekom cilju, teškoće suvremenosti nalazile su opravdanje u očekivanoj boljoj budućnosti. U toj budućnosti završetak tranzicije predstavljao je neodređene ciljeve kao što su „izgradnja demokratskog sistema", „uspostava slobodnog

[98] Horvat, Srećko i Štiks, Igor (ur.), *Dobro došli u pustinju postsocijalizma*, Fraktura, Zaprešić, 2015, str. 198.

[99] Kao takve unutar interesa ovoga rada izdvajamo zbornike: Prica, Ines i Škokić, Tea (ur.), *Horror, porno, ennui: Kulturne prakse postsocijalizma* (Institut za etnologiju i folkloristiku, Zagreb, 2011), Kolanović, Maša (ur.), *Komparativni postsocijalizam: Slavenska iskustva* (Filozofski fakultet sveučilišta u Zagrebu, Zagrebačka slavistička škola, Zagreb, 2013), Horvat, Srećko i Štiks, Igor (ur.), *Dobro došli u pustinju postsocijalizma* (Fraktura, Zaprešić, 2015) te Karlić, Virna, Šakić, Sanja, Marinković, Dušan (ur.), *Tranzicija i kulturno pamćenje* (Srednja Europa, Zagreb, 2017). Posebno mjesto zauzimaju knjige Borisa Koromana *Suvremena hrvatska proza i tranzicija* (Hrvatska sveučilišna naklada, Zagreb, 2018) i Igora Gajina *Lelek tranzicije* (Disput, Zagreb, 2020) s kojima ovaj rad dijeli mnoge zajedničke interese, donekle i zaključke. Tako Koroman na jednom mjestu navodi da je *spektakularizacija najvidljivija pratilja hrvatske književne tranzicije* (2018: 47), s čime se u potpunosti možemo složiti.

tržišta“ ili pak „ulazak u Europu“. Isti se problem javlja i s određivanjem točke polaska, točke od koje se počinje mjeriti tranzicijsko vrijeme. U oba smjera, dakle i u smjeru prošlosti, u kojem definiramo točku polaska, i u smjeru budućnosti, u kojem definiramo konačan cilj, dolazi do dijakronijskih proklizavanja.

Proklizavanje u smjeru budućnosti je već odavno dokazano (slogani „bit će bolje“ osuđeni su na svoju aktualnost), dok se proklizavanje u smjeru prošlosti otkriva kao nemogućnost pronalaska točke početka tranzicijskih procesa. Kao što Heraklit Mračni reče, na ovom svijetu samo mijena stalna jest, a tranzicija prema samoj svojoj definiciji nije ništa drugo nego *tijek.* Fiksiranje početka promjena bio bi tek čin konsenzusa javnih aktera (političara, znanstvenika i dr.). Pronalaženje ishodišta i konačnog cilja način je kako fenomen kojemu je imanentna nestalnost učiniti objektom u vremenu. Tako posljednjih godina svjedočimo diskursu koji u maniri distopijskih fikcija stremi ustoličenju „godine nulte“ kao markacijske točke u vremenu, trenutka od kojeg je počela teći suvremena povijest Hrvatske.[100] Riječ je o godini 1991. kao novouspostavljenom simboličkom mjestu u lenti vremena iz kojeg nastaje sadašnja Republika Hrvatska „na temeljima obrambenog Domovinskog rata“ te samim time i hrvatski put prema uspostavi demokracije, slobodnom tržištu i Europi. Iako se takav čin novogovora može učiniti iracionalnim, u njemu je sadržana jedna sasvim racionalna težnja: rasterećenje od prošlosti. Jer što je jedna suvremena nacionalna država nego, kako je Jacques Derrida naziva, *država duga*.[101] Otpis duga u takvoj državi ne tiče se, kako bi nas elementarna semantika upućivala, ekonomskih pitanja, već pitanja vlastite povijesti, odnosno kulture (unutar koje se uprizoruje prošlost), a koja je prethodila *novoj situaciji*. Otuda nastaje potreba da se formulira nova/stara nacionalna povijest, tradicija i religija – sve redom fundamenti za formiranje novog identiteta.

[100] Kako je to Zlatko Hasanbegović, ministar kulture u trinaestoj Vladi Republike Hrvatske, tumačio: „Pojednostavljeno, 30. svibnja 1990. treba biti jedna vrsta nulte godine kada zapravo uistinu počinje povijest moderne hrvatske države. Sve ostalo treba kanalizirati u historiografiju, obiteljska sjećanja, predaju, komemoracije i lišiti ovaj i buduće naraštaje hrvatskog naroda vječite borbe za bolju prošlost koja se ne može promijeniti“ („Hasanbegović: 30. svibnja 1990. treba biti jedna vrsta nulte godine“, u: *Direktno.hr*, 6. 3. 2016., https://direktno.hr/direkt/hasanbegovic-30-svibnja-1990-treba-biti-jedna-vrsta-nulte-godine-41148/, posjećeno: 1. 12. 2021.).

[101] Derrida, Jacques, *Sablasti Marxa: Stanje duga, rad tugovanja i nova Internacionala*, Hrvatska sveučilišna naklada, Zagreb, 2002.

Konkretno u našoj situaciji, nacionalni se identitet ne formira na temeljima kulturnih postignuća, koja svoju relevantnost dobivaju kumulativnim sagledavanjem heterogenih elemenata nastalih kroz dug vremenski period, već trenutkom etničke purifikacije društva, koji je pak vremenski relativno lako odrediv i korespondira s „godinom nultom“, dok svoju finalizaciju postiže završetkom Domovinskoga rata operacijama Bljesak i Oluja 1995. godine. Štoviše, jedno alternativno tumačenje tranzicije u Hrvatskoj moglo bi ići u smjeru obrazlaganja da se ona (tranzicija) kod nas realizirala kao proces akceptiranja nacionalne države kao religijske činjenice. Takva država više ne obnaša funkciju brige o svojim građanima, već služi štovanju – i to pod utjecajem jednostavnoga obrasca zamjene nekadašnje ideologije novim idolom nacije-države. U toj vizuri nacija-država zauzima ispražnjeno mjesto komunizma kao temeljnog ideološkog sadržaja društvenog funkcioniranja. Religizacija i posvećenje takve države uključuje obrede, blagdane, svece, vrline, grijehe te, naravno, tabue. Sam tabu u formulaciji države kao religijske činjenice sadržan je u činjenici da se, primjerice, o pitanjima koja bi narušila proklamiranu sliku ispravnosti Domovinskoga rata ne smije ni raspravljati.[102] Sve navedeno u svojem ishodištu ima korištenje nacionalizma kao ideologije emancipacije u trenutku kada su počeli procesi raspada SFRJ-a, a putem koje su mobilizirane mase u svojevrsnu političku akciju ili čak revoluciju (na što ćemo se detaljnije osvrnuti u cjelini 3.1.). Na koncu se teško ne složiti s Ivom Bancem koji u svojoj knjizi *Raspad Jugoslavije* pišući o svim zaraćenim stranama zaključuje da „etničko čišćenje i stvaranje homogenih država nisu bile posljedice, nego cilj rata“.[103] Počinjene tragedije koje je taj cilj uključivao su neiskupljive, a kao polog za budućnost daju motive za daljnje sukobe i eskalacije nasilja.

Ako se u detektiranju početaka tranzicijskih procesa pokušamo ograničiti na gospodarske promjene, ali također i na promjene u poimanju uloge umjetnosti u društvu, to će nas usmjeriti ipak u nešto dalju prošlost od „godine nulte“. Naime, početke tranzicije u Hrvatskoj možemo detektirati već 1950-ih.[104] Tada se u Jugoslaviji počinju prihvaćati

[102] Kako kaže kulturni teoretičar Denis de Rougemont: „Politička religija, ili totalitarna religiozna politika, stvorila je sam obrazac regresivne zajednice, zasnovane na prošlosti: krv, rasa, tradicija, mrtvi. Eto zašto je ona nesnošljiva u najvišem mogućem stupnju, i više nego nesnošljiva: ne omogućuje čak ni preobraćenje!“ (Rougemont, 1995: 54).

[103] Banac, Ivo, *Raspad Jugoslavije. Eseji o nacionalizmu i nacionalnim sukobima*, Durieux, 2001, str. 141.

[104] Andreja Živković u svome radu *Od tržišta… do tržišta: ekonomija duga nakon Jugoslavije* kao ključnu navodi godinu 1949. Riječ je o godini u kojoj je Titova jugoslavija donijela odluku da se okrene trgovini i zajmovima sa Zapada (usp. Živković, 2015: 77).

postulati privatnoga vlasništva i otvorenosti tržišta, čime su ujedno postavljeni preduvjeti za kasnije urušavanje socijalističkoga projekta te za inauguraciju demokracije. Pozitivne promjene u umjetničkom stvaralaštvu su pak izvojevane kroz *sukob na književnoj ljevici.* Već spomenuto izlaganje Miroslava Krleže na Trećem kongresu književnika Jugoslavije 1952. tako predstavlja konačnu simboličku ovjeru slobodnoga umjetničkoga izraza, mimo tadašnjih socrealističkih zahtjeva. Međutim, s obzirom na to da se početkom 1990-ih godina uistinu dogodio neporeciv društveno-politički rez, u nastavku ćemo se baviti prvenstveno recentnom poviješću. Navedeni društveno-politički rez sagledat ćemo kroz: 1. *političke*, 2. *ekonomsko-gospodarske* te 3. *kulturološke procese*.

Ukratko, *politički procesi* sastojali su se od sljedećih čimbenika: a) prvi put nakon Drugog svjetskog rata izbori na prostoru bivše Jugoslavije bili su višestranački i demokratski; b) konstituirala se parlamentarna demokracija; c) proglašena je neovisnost Republike Hrvatske; d) Hrvatska je dobila priznanje od svjetske zajednice, primljena je u UN, a nakon dugog perioda čekanja i u Europsku uniju; e) promijenio se ideološki svjetonazor, u podjednakoj mjeri kod političkih elita, kao i kod većine građana.

Ekonomsko-gospodarski procesi očitovali su se kroz: a) parcijaliziranje zajedničkog gospodarskog prostora nekadašnje Jugoslavije; b) uspostavu vlastite valute i ekonomskih institucija; c) ulazak u europske, regionalne i svjetske asocijacije; d) napuštanje socijalističkog uređenja, dogovorne ekonomije i prijelaz na tržišnu privredu, odnosno i službeno prihvaćanje kapitalističkog gospodarskog modela.

Kulturološki procesi manifestirali su se kroz: a) definiranje posebnosti hrvatskoga jezika; b) uspostavljanje novog/parcijaliziranog kulturnog prostora; c) redefiniranje korpusa hrvatske umjetnosti (najočitiji u nastavi književnosti, odnosno kroz promjenu školskih programa); d) raskid većine kulturnih veza prema drugim državama na prostoru bivše države.

Period od početka 1990-ih naovamo, u kojemu su se navedeni procesi (odnosno tranzicija) odvijali, možemo podijeliti u nekoliko faza. Marius Sørberg, koji demokratsku tranziciju definira kao „interval između dvaju političkih režima“[105] tako izdvaja tri faze.[106] U

[105] Točnije, riječ je o određenju koje autor preuzima od Guillerma O'Donnella i Phillipea C. Schmittera iz njihove knjige *Transitions from Authoritarian Rule: Tentative Conclusions about Uncertain Democracies* (Johns Hopkins University press, Baltimore, str. 6).

nastavku ćemo se okvirno držati autorove razdiobe te ćemo je nadograditi kako bismo obuhvatili vremenski period sve do danas.[107]

Prva faza (otprilike od 1989. do 1995.) obuhvaća dolazak Hrvatske demokratske zajednice na vlast, borbu za državnost, stjecanje nezavisnosti te Domovinski rat. Riječ je o periodu u kojem su proklamirane državotvorne težnje HDZ-a imale prednost pred demokracijom i reformama.

Druga faza tranzicije označava razdoblje od kraja rata i potpisivanja Daytonskoga mirovnog sporazuma 14. prosinca 1995. do smrti predsjednika Franje Tuđmana 10. prosinca 1999. godine. U tome razdoblju je proces stvaranja hrvatske države bio dovršen te je sve trebalo biti spremno za pozitivne promjene u smjeru normalizacije poslijeratnog stanja i razvijanja kulture demokracije u najširem smislu. Navedeno se nije dogodilo, već je rigidnost prethodnog perioda nastavljena. Osim toga, valja spomenuti da je u tom periodu nastupilo zahlađenje odnosa između Hrvatske i SAD-a, a čiji je uzrok bila vojna operacija Oluja 1995. s kojom se SAD nije slagao.[108]

U trećoj fazi nedugo nakon Tuđmanove smrti oporba dolazi na vlast (3. siječnja 2000.) te se počinju događati pozitivne promjene u smjeru razvitka demokratskih standarda i otvaranja prema međunarodnoj zajednici.[109] Ipak, s današnje vremenske distance možemo reći da je upravo to razdoblje obilježeno najvećom propuštenom prilikom za normalizaciju zemlje. Riječ je o periodu u kojem su se trebale raščistiti mnogobrojne korupcijske i privatizacijske afere koje su se gomilale od samih početaka devedesetih. Stoga i ne smatramo da je navedena faza završila ponovnim dolaskom HDZ-a na vlast (23. prosinca 2003.). Štoviše, razdoblje obilježeno povratkom HDZ-a na vlast, ovaj put, kako se to običavalo reći,

---

[106] Usp. Sørberg, Marius, "Hrvatska nakon 1989. godine: HDZ i politika tranzicije", u: Ramet, Sabrina P. i Matić, Davorka (ur.), *Demokratska tranzicija u Hrvatskoj. Transformacija vrijednosti, obrazovanje, mediji*, Alineja, Zagreb, 2006, str. 35–64.

[107] Sørbergov je rad objavljen 2006. godine.

[108] Usp. Katunarić, Vjeran, *Lica kulture*, Antibarbarus, Zagreb, 2007, str. 60–61.

[109] Spomenimo da je Madeleine Albright, tadašnja američka državna tajnica (za vrijeme predsjedničkog mandata Billa Clintona od 1997. do 2001. godine), došla u Hrvatsku 2000. te parafrazirajući čuvenu rečenicu iz filma *Casablanca* (Michael Curtiz, 1942) rekla da je „Ovo početak jednog krasnog prijateljstva.“ Na temelju toga primjera bilo bi moguće pisati studije na temu cinizma vlasti, neokolonijalnom pristupu SAD-a i sl., ali na ovome mjestu dovoljno je tek zaključiti da se i na najvišim instancijama politike zbilja često sagledava kroz očište popularne kulture.

europeiziranog na čelu kojega je bio Ivo Sanader, doktor teatrologije i poliglot, obilježava prema sudu mnogih najpozitivniji period Hrvatske.[110]

Nakon Sanaderove neočekivane te do danas neobrazložene ostavke s funkcije predsjednika Vlade u srpnju 2009. godine dolazi do novog, četvrtog perioda tranzicije. To je period u kojem se pokazala postideologičnost u punoj snazi, odnosno u kojoj se realizirala nivelacija većine ideoloških razlika između dviju najjačih političkih stranaka u zemlji: HDZ-a i SDP-a. Nakon toga, razlikovanje navedenih stranaka postaje moguće eventualno prema ključu pristojnosti i poštivanja civilizacijskih standarda. Iako smo u tom, četvrtom, razdoblju postigli jednu od ključnih, ako ne i ključnu točku tranzicijskih procesa – ulazak u Europsku uniju – riječ je o konfuznom vremenu obilježenom korupcijskim aferama i potpunim gubitkom vjere građana u institucije i političku vlast. Ništa manje važno, u tom je periodu prvi put od svršetka Drugoga svjetskoga rata zavladalo vrijeme bez Velikog vođe.

Insignije Velikog vođe i simbolički kapital koji s tim ide nastojala je vratiti prva hrvatska predsjednica Kolinda Grabar Kitarović čijim službenim imenovanjem na tu funkciju (19. veljače 2015.) definiramo početak pete faze koja još uvijek traje (te koja se upravo bliži svome kraju). U tom periodu svjedočili smo srozavanju ionako dotad niskih standarda političkog diskursa, koji su bili popraćeni revalorizacijskim odnosom prema ulozi Hrvatske u Drugom svjetskom ratu, ali i njezinim statusom unutar Jugoslavije. Rezultat toga je sve agresivnija minorizacija važnosti hrvatskog antifašističkoga pokreta te činjenica da istaknuti akteri domaćeg političkog života Hrvatsku istovremeno smještaju u „poraženu stranu“ u Drugome svjetskom ratu,[111] ali i u zemlje istočnoga bloka.[112] Nijedna od te dvije odrednice

[110] Zbog kasnijih optužbi vezanih za niz korupcijskih afera („INA-MOL“, „HEP-DIOKI“, „Planinska“, „Hypo“, „Fimi media“…) riječ je o političaru koji je danas anatemiziran u hrvatskom društvu, ali koji je za vrijeme svojeg upravljanja HDZ-om i hrvatskom Vladom učinio nekoliko poteza koji su označili prekid s dotadašnjim dominantnim načelima njegove stranke. Primjerice, uputio je ispriku svima koji su „trpjeli tijekom vladavine HDZ-a“, a izbjeglim Srbima uputio je poziv da se vrate u Hrvatsku, što je ujedno potez koji korespondira s njegovim sada već čuvenim pojavljivanjem na proslavi pravoslavnoga Božića 2004. godine i riječima čestitke: „Hristos se rodi“ (usp. Sørberg, 2006: 60). Dakako, sve navedeno nije ga lišilo optužbi da su posrijedi bili cinični potezi čija je svrha bila približiti Hrvatsku ulasku u Europsku uniju.

[111] Za navedeno je paradigmatska izjava bivšega ministra kulture Hasanbegovića: „Hrvatska je oslobođena 1990. godine. Obrambeni oslobodilački rat iz 90-ih godina je jedini rat u 20. stoljeću iz kojega su Hrvati izašli kao istinski pobjednici. I to je jedini temelj na kojem se treba graditi ova država“ (M. P., „Budući ministar kulture negira antifašizam“, u: *Tportal*, https://www.tportal.hr/kultura/clanak/buduci-ministar-kulture-negira-antifasizam-20160121/print, posjećeno: 1. 12. 2021.). Međutim, na ovome mjestu skrećemo pažnju da je ona

nije istinita te one naizgled mogu izgledati kao začuđujuća praksa obmanjivanja javnosti; osobito nakon što je Hrvatska ušla u Europsku uniju te njezinim najistaknutijim državama može čak predstavljati nečistu savjest, jer se one, za razliku od Hrvatske, odnosno Jugoslavije, nisu mogle same othrvati nacizmu i fašizmu. Pritom u svemu tome veliku ulogu ima odnos hrvatske politike prema vlastitoj kulturi, koja predstavlja područje ideološke borbe te jedno od ključnih mjesta za artikulaciju vlastitih sjećanja. U tom kontekstu ministar kulture trinaeste Vlade Republike Hrvatske, kao i djelovanje Ministarstva za kulturu kroz različita povjerenstva za dodjelu financijskih sredstava za kulturne i umjetničke projekte ima veliku ulogu u definiranju poželjne kulturne scene.

Sumiramo li negativne rezultate spomenutih razdoblja zaključit ćemo da su dugoročne kolateralne žrtve stjecanja nezavisnosti Republike Hrvatske: kompromitacija politike, devastirano gospodarstvo i traumatizirano društvo. Potonje se može sagledavati od vojnih i civilnih gubitaka tijekom rata, preko poslijeratnih trauma, do demografske atrofije i odlaska ljudi u inozemstvo u nadi za pronalaskom boljih životnih i radnih uvjeta.

3.1. Politička tranzicija: *pobjeda ideje nad materijom*

Svaka je životna borba ili borba za vlast ili borba protiv ropstva.

José Ortega y Gasset, *Pobuna masa*[113]

U uvodu svoje knjige *Tranzicija i nove europske države* Nada Švob-Đokić navodi da je od konca 1980-ih do konca 1990-ih godina gotovo pola milijarde ljudi u Europi, Aziji i Africi proživjelo *slom socijalističkih sistema i prijelaz u neizvjesno.*[114] Iako sama autorica piše knjigu na temu uzroka i učinaka tranzicijskih procesa, svjesna je da kompleksna iskustva i posljedice navedenih promjena u pojedinim državama nije moguće znanstveno elaborirati, a da se pritom štošta ne izostavi. Drugim riječima, kompleksnost promjena moguće je pokušati

bliska izjavi prvoga hrvatskoga predsjednika Franje Tuđmana s IV. općeg sabora HDZ-a u veljači 1998., koja glasi: „Kao što je poznato, pobjednici u ratu pišu povijest. Po prvi put u novijoj povijesti smo pobjednici i imamo pravo da pišemo svoju povijest!“ (prema: Dežulović i Lucić, 1998: 270).

[112] Posrijedi su izjave predsjednice Kolinde Grabar Kitarović koje su povjesničari i novinari odmah diskvalificirali kao pogrešne, ali koje ona nastavlja ponavljati. Pritom nije nevažan podatak da paralelno sa svojom predsjedničkom dužnošću pohađa poslijediplomski studij na fakultetu Političkih znanosti.

[113] Ortega y Gasset, José, *Pobuna masa*, Golden marketing, Zagreb, 2003, str. 225.

[114] Usp. Švob-Đokić, Nada, *Tranzicija i nove europske države*, Barbat, Zagreb, 2000, str. 7.

znanstveno racionalizirati te postaviti u granice uzročno-posljedičnog slijeda povijesnih mijena, ali nemoguće je dati sveobuhvatna tumačenja *prijelaza u neizvjesno* koje još uvijek traje. Kako autorica piše:

> „Naš svijet se izmijenio, vrijednosti do kojih smo držali pretvorile su se u bezličnu skupinu podataka koji su u novim okolnostima neupotrebljivi, a okružje u kojem smo djelovali samo je izblijedjela gomila odbačene scenografije. Promjene smo doista i željeli, ali je očito da ih ne znamo organizirati i provesti na najbolji način. Stoga su računi ovog povijesnog eksperimenta ogromni. Bez obzira na to kojoj zemlji ili kojem društvenom sloju pripadamo, ne znamo baš točno kamo spadamo. Nedovoljno razumijevanje stvarne situacije nadoknađujemo stvaranjem iluzija i umnažanjem mitova.“[115]

Taj fenomen supstitucije, u kojem *iluzije* i *mitovi* zamjenjuju *razumijevanje* trenutne situacije, štoviše, u kojoj neposrednu situaciju toliko zamagljuju da ona postaje nedohvatljiva, fenomen je u koji je Republika Hrvatska uhvaćena. Uzroke za to tražiti nam je u *političkoj tranziciji*, čije su se reperkusije prelile i na sve druge segmente društva.

Početke političke tranzicije možemo detektirati u drugoj polovici 1980-ih kada je počelo, ne samo u Hrvatskoj, već i u drugim tada još uvijek komunističkim zemljama, osnivanje različitih udruženja i stranaka koje su se postavljale opozicijski naspram vladajućeg režima svoje zemlje. Tu novoostvarenu opoziciju, kako zaključuje Ivo Goldstein, zaokupljala su dva problema: *uspostava višestranačke liberalne demokracije i rješavanje nacionalnog pitanja*.[116] Ono što je na ovome mjestu važno istaknuti, a što smo na prethodnim stranicama tek spomenuli, jest da je upravo mogućnost *rješavanje nacionalnog pitanja* mobilizirala velik (tj. većinski) broj građana za davanje podrške onim novoosnovanim strankama koje su u svojim programima naglašavale važnost toga „problema“. Stranka koja je u tome bila najglasnija u Hrvatskoj, a čija je osnivačka skupština održana 17. lipnja 1989., bila je HDZ. Riječ je o stranci čiji se nacionalistički patos plastično izrazio iste godine kada je i osnovana i to u proglasu povodom pokrenute akcije za ponovno postavljanje spomenika banu Josipu Jelačiću.[117] Dio proglasa, kako ga navodi Goldstein glasio je: „Sudbina spomenika nesretnom banu u socijalističkoj Hrvatskoj postala je simbol zatiranja hrvatskih nacionalnih osjećaja, simbol političke bezdušne mržnje prema vlastitom narodu, njegovoj povijesti, kulturi, baštini…“. Proglas tada druge po snazi opozicijske stranke, HSLS-a, povodom iste akcije

[115] Ibid.

[116] Usp. Goldstein, Ivo, *Dvadeset godina samostalne Hrvatske*, Naklada Liber, Zagreb, 2010, str. 42–43.

[117] Do promjene imena iz Trg Republike u Trg bana Josipa Jelačića došlo je 1990. godine.

glasio je pak: „Mi, potpisani građani, smatramo potrebnim da se na Trgu Republike na mjestu na kojem se nalazio ponovno postavi spomenik Josipu Jelačiću“.[118] Dakle, već u zametcima hrvatske demokracije mogli smo svjedočiti dvama bitno različitim konceptima odnosa prema prošlosti. Jedan je bio ekskluzivistički, s nacionalnim nabojem dovedenim do paroksizma (i gotovo karikaturalan), a drugi je bio umjeren, građanski, ali s očito premalo mobilizacijskog potencijala koji bi imao snage zavesti biračko tijelo da mu u skoroj budućnosti na predstojećim prvim parlamentarnim izborima u većem broju pokloni svoju podršku. Na ovome se mjestu ne smije previdjeti da su obje stranke pritom iskazivale nacionalistički stav, samo je bilo pitanje u kojoj mjeri. I sve do danas odnos prema nacionalizmu u domaćem javnom diskursu kao da je definiran onom čuvenom Paracelsusovom maksimom: „Otrov, to je pitanje količine.“ Nad time se nije za čuditi, jer je riječ o modusu djelovanja koji se primjenjivao u isto vrijeme i u drugim zemljama. Naime, u trenutku posrtanja socijalističkoga sustava upravo je nacionalizam kao ideologija poslužio u svrhu emancipacije u odnosu na prethodno postojeću multinacionalnu tvorevinu. Bile to članice Čehoslovačke, SSSR-a ili SFRJ-a, nacionalizam je podjednako djelovao u separacijskim pokretima pojedinih država. Međutim, samo je među pojedinim članicama SFRJ (Bosnom i Hercegovinom, Hrvatskom te Srbijom) bio jedan od ključnih razloga za eksploziju nasilja nad civilnim stanovništvom prije, tijekom i nakon rata koji je konačno definirao granice država koje su je činile.

Nada Švob-Đokić u prethodno spomenutoj knjizi na jednom mjestu navodi: „Ideologija nacionalne emancipacije lako i brzo uključuje velik broj ljudi u političku akciju. Njena je prednost da izražava kolektivni identitet i kolektivne težnje temeljem jednostavne teze o pripadnosti zadanom kolektivitetu, čije je postojanje neupitno.“[119] S tom se konstatacijom teško sporiti jer je kroz povijest nebrojeno puta potvrđena. Međutim, postoje različite koncepcije ideje „nacionalnog“, koje su također i u različitoj mjeri destruktivne. Tako Rogers Brubauker razlikuje „francusko“ od „njemačkog“ shvaćanja nacije.[120] Dok je „francuski“ koncept usredotočen na političku dimenziju, „njemački“ je koncept usredotočen na pitanje kulturne tradicije. Kako Švob-Đokić detaljnije objašnjava: Francuska revolucija stvorila je moderni, plebiscitarni koncept nacije, zasnovan na ulozi države koja svim građanima garantira ista građanska prava i to bez obzira na njihovu etničku ili rasnu

[118] Ibid. str. 46–47.

[119] Švob-Đokić, Nada, *Tranzicija i nove europske države*, Barbat, Zagreb, 2000, str. 68.

[120] Usp. Brubauker, Rogers, *Citizenshio and Nationhood in France and Germany*, Cambridge, Mass./London, 1992.

pripadnost. Slijedom toga, takva je država centristička i asimilacionistička, jer na razini zaštite građanskih prava apsorbira sve svoje građane. Suprotno od toga, „njemački" je koncept nacije zasnovan na pripadnosti narodu ili etničkoj skupini te nema politička izvorišta i ne zasniva se na garantiranju građanskih prava. Riječ je o „pretpolitičkom" shvaćanju nacije koje podrazumijeva definiranje nacije kao organske, kulturne, lingvističke ili rasne zajednice. Takva zajednica stvaranjem države „osigurava političke okvire vlastite egzistencije i emancipacije"[121]. Autorica na kraju zaključuje:

> „Model „kulturne" ili „etničke" nacije koji počiva na nepotpuno ili djelomično moderniziranoj zajednici ne uključuje uvijek poštivanje građanskih prava ili predstavničku demokraciju. Stoga nacionalna emancipacija srednjo, istočno i jugoistočno europskih nacija ostaje, uglavnom, na razini „kulturne" ili „etničke" nacije, te ne uključuje demokratsku participaciju građana u rješavanju problema čitave zajednice. Zato je prostor političkog odlučivanja sužen jakom nacionalnom homogenizacijom."[122]

Sve je to potrebno osvijestiti jer smo tijekom 1990-ih u Hrvatskoj svjedočili pretvorbi nacionalizma iz „moguće ideologije nacionalne emancipacije u praksu netolerancije"[123]. Iako, bilo bi korisno, u skladu s Orteginim citatom s početka ove cjeline, postaviti pitanje nije li se borba ionako otpočetka vodila *za stjecanje vlasti*, a ne *protiv ropstva*. Ako tako promotrimo situaciju, onda uviđamo da nacionalizam od prvih koraka ka parlamentarizmu (što i jest jedan od temeljnih proklamiranih ciljeva političke tranzicije) nije imao u sebi ništa pozitivno, već je od samih početaka u njemu bio zacrtan ekskluzivizam koji je tijekom devedesetih doveo do restriktivnog odnosa ne samo prema etničkim manjinama, već i prema medijima, civilnim i profesionalnim organizacijama, opozicijskim političkim strankama, ali i prema međunarodnoj zajednici koja nije s odobravanjem promatrala gušenje sloboda koje se provodilo u mladoj demokratskoj državi. Jer već od samog proglašenja nezavisnosti Republike Hrvatske (25. svibnja 1991.) HDZ je na sebe preuzeo sav simbolički kapital ključnog državotvornog čimbenika te je kao takav sve druge političke stranke, kao i ostale aktere u društvenom i javnom životu, prema potrebi olako denuncirao zbog manjka „hrvatstva", odnosno kao izdajnike vlastite države. S obzirom na tako postavljen odnos snaga, u kojoj je bilo kakav opozicijski glas proglašavan „nehrvatskim", „izdajničkim", „rušilačkim", „orjunaškim", „jugoslavenskim", ne čudi da je cjelokupna politička scena u Hrvatskoj preuzela nacionalističku matricu kao prihvatljiv *modus operandi*. Primjerice, Vesna Pusić,

[121] Usp. Švob-Đokić, Nada, *Tranzicija i nove europske države*, Barbat, Zagreb, 2000, str. 69–70.

[122] Ibid., str. 70.

[123] Usp. ibid., str. 71.

dugogodišnja istaknuta političarka centrističke stranke HNS (Hrvatska narodna stranka[124]) u člancima koje je objavljivala tijekom 1990-ih u časopisu *Erasmus* obrazlagala je pozitivne aspekte nacionalističke ideologije.[125] Nacionalizam je tako od moguće oporbene, separatističke ideologije u vrijeme socijalističkoga političkog uređenja, tijekom četvrtstoljetne povijest samostalne Republike Hrvatske postao *mainstream* hrvatske politike, tj. *nulto mjesto* s kojeg postaje uopće moguće participiranje u političkom diskursu. Sve suprotno od toga sa sobom nosi rizik denunciranja za „protuhrvatsko" djelovanje.

Jedan od najznačajnijih suvremenih sociologa, Manuel Castells, izdvojio je četiri glavne analitičke točke koje su prisutne u raspravi o suvremenom nacionalizmu. Njihova detaljnija razrada omogućit će nam podrobnije razumijevanje hrvatskoga slučaja, s tim da je za naše daljnje izlaganje najvažnija četvrta točka.

Prvo, Castells detektira orijentiranost nacionalizma na izgradnju države: nacionalizam može, ali i ne mora biti usmjeren prema izgradnji suvremene nacije-države. Drugo, miješanje europskih i neeuropskih uzora suverenosti: nacije, kao i nacije-države nisu povijesno ograničene samo na modernu državu-naciju kakva je ustanovljena u Europi u 19. stoljeću. Treće, prerastanje nacionalizma iz elitnoga u masovni fenomen: suvremeni nacionalizam često je upravo reakcija protiv globalnih elita. Četvrto, suvremeni nacionalizam više je reaktivan nego proaktivan, više teži biti kulturan nego politički, odnosno usredotočen je na kulturne, umjesto političke oblike izražavanja: stoga je radije orijentiran na obranu već institucionalizirane kulture, nego na izgradnju i obranu države.[126]

Domaća situacija pokazala nam je da su se sva četiri elementa koja Castells detektira odvijala gotovo paralelno te da još uvijek egzistiraju. Instrumentalizacija nacionalizma u svrhu *izgradnje države* možda prema nekima i jest trebala biti prva etapa posezanja za korpusom nacionalnog, ali je također činjenica da nacionalizam još uvijek zadržava tu funkciju. A to se događa zbog toga što političke elite potenciraju pitanje državne sigurnosti i/ili onih elemenata u državi koji se pavlovljevskim refleksom s njom povezuju; primjerice status (ugroženost) braniteljske populacije, proslave državnih praznika, „istina Domovinskog rata" (između ostaloga, posrijedi je sklonost komemorativnim činovima koji su prisutni i u

[124] U lipnju 2017. Vesna Pusić izlazi iz Hrvatske narodne stranke.

[125] Kasnije je svoje članke iz časopisa Erasmus objavila u knjizi *Demokracije i diktature. Politička tranzicija u Hrvatskoj i Jugoistočnoj Europi* (Durieux, Zagreb, 1999).

[126] Usp. Castells, Manuel, *Moć identiteta*, Golden marketing, Zagreb, 2002, str. 39–40.

brojnim drugim postsocijalističkim društvima). Postojanje nacionalizma na prvoj razini koju Castells detektira tako je osigurana poticanjem permanentne krize državotvornih insignija.

Prerastanje nacionalizma iz elitnoga u masovni fenomen najbolje je sažeto u sintagmi Mirka Kovača: *elita gora od rulje*.[127] Naime, u početku svakog ideološkog pokreta potreban je inicijalni impuls koji kreira, a zatim i raspačava manja skupina, najčešće znatnog kulturnog i simboličkog kapitala. Tako su se i hrvatski i srpski nacionalizmi s kraja 1980-ih i početka 1990-ih međusobno hranili i poticali zahvaljujući upravo političkim i kulturnim predstavnicima tih dviju nacija.

Time ujedno dolazimo i do četvrtog, za nas ključnog, Castellsova određenja: nacionalizam je nužno *usredotočen na kulturne, umjesto na političke oblike izražavanja*. Pritom valja naglasiti da je *kulturna moć nacionalizma* prije svega zasnovana na *potrebi za identitetom* (o čemu smo prethodno već raspravljali). Vjeran Katunarić u svojoj knjizi *Sporna zajednica* ovako sumira Castellsovo poimanje *kulturne moći nacionalizma*:

> „U uvjetima globalizacije i nestajanja suverenosti nacije-države, kulturni nacionalizam pruža najjači otpor tom procesu. Je li to novi izvor za još jedan dug život nacionalizma? Castells smatra da suvremeni nacionalizam gubi materijalno uporište. Ekonomija, tehnologija pa i državne ustanove globalno se umrežavaju i gube samostalnost. Međutim, novi se nacionalizam napaja upravo iz tog gubitka, jer njegova je prvorazredna domena društvena svijest. Društvena svijest sastoji se od pitanja i odgovora o smislu društvenog života, naime tko smo to „mi“, a to je temelj društvenog identiteta. Potraga za smislom završava u identitetu nakon što je kapitalizam okupirao društvo i iz industrije i ustanova istjerao bilo kakvu drugu svrhu osim profita. Društvenu svijest Castells opisuje kao mrežu odnosa i značenja s idejama, predodžbama i vizijama zajedničkog života, uključujući mitove i utopije raznih žanrova, što slikovito naziva „komunalnim nebesima“.“[128]

Politika se tu otkriva kao ispražnjeno mjesto – ispražnjeno u smislu svoje antičke definicije kao djelatnosti, odnosno brige o polisu/gradu i građanima u njoj. U onom trenutku kada „zadaću“ brige, zapravo vladanja/upravljanja u pojedinoj zemlji preuzimaju globalizacijski procesi (makropolitika, geostrateška planiranja najmoćnijih zemalja), malim državama ostaje jedino briga o vlastitim identitetima. A oni su, identiteti, uvijek smješteni u domeni kulture, što znači tradicije i prošlosti. I otud potječe toliki interes za prošlošću u samostalnoj Republici

[127] Kovač, Mirko, *Elita gora od rulje: polemika*, Fraktura, Zaprešić, 2009.

[128] Katunarić, Vjeran, *Sporna zajednica: Novije teorije o naciji i nacionalizmu*, Naklada Jesenski i Turk – Hrvatsko sociološko društvo, Zagreb, 2003, str. 277–278.

Hrvatskoj. To je razlog zašto je spomenuti Trg Republike 1990. godine trebao promijeniti svoje ime u Trg bana Josipa Jelačića; zašto je prvi hrvatski predsjednik oko sebe imao „povijesne postrojbe“; zašto hrvatski pleter,[129] hrvatska likovna naiva, tamburice i ostali folklor postaju toliko važni. Svi ti elementi „hrvatskog identiteta“ svoju vrijednost imaju isključivo zato jer su naprosto *stari*, a poneki od njih je čak i *narodni*. Drugim riječima, u viziji politike kao kulture dobro je sve ono što je tu postojalo davno prije (pa čak i ako je kreirano tek jučer, ali izgleda kao da je tu odavno). Ti kulturni elementi posjeduju intrinzičnu vrijednost jer sa sobom nose simboličnu auru tradicije i višestoljetne prošlosti. I pritom nije bitno ako je ta prošlost fabricirana. U takvom se reizboru elemenata za mozaik slike kulturnog identiteta nešto prešućuje, a nešto potencira. Uostalom, svaka reprezentacija kulture uvijek je partikularna.

Riječ je o onome što Žarko Paić u knjizi posvećenoj upravo navedenom fenomenu (ali u bitno širim okvirima od hrvatskog) definira kao *obrat od doba ideologije u doba kulture*. Međutim, pritom nije posrijedi oproštaj s legitimacijskom moći, kao ni s hegemonijom ideologije; kako Paić objašnjava:

> „Kultura u doba globalizacije preuzima funkciju ideologijske mobilizacije. Mi ne živimo u postideologijskome/postpolitičkome svijetu, kako su to pokušali teorijski obrazložiti Daniel Bell i Francis Fukuyama s neupitnom vjerom u „prirodnu nužnost“ i „vječnost“ liberalizma, demokracije i kapitalizma, nego u svijetu globalnog nereda gdje su svi sukobi, odnosi povjerenja i tolerancije – etnički, regionalni, međunarodni, sukobi između različitih društvenih identiteta – određeni kulturalnim odrednicama.“[130]

Taj obrat od političkog ka kulturnom osnova je za formiranje novih identiteta koji mogu funkcionirati u novom (fluidnom) kontekstu neprestanih promjena. Osim toga, i nipošto manje važno, tako kreiran identitet točno je ono kako je Miroslav Krleža u svome eseju *Nekoliko riječi o malograđanskom historicizmu uopće* iz 1926. godine definirao „Hrvatstvo“, kao „pobjedu ideje nad materijom“.[131]

Ta pobjeda *ideje nad materijom* puna je realizacija političke tranzicije u Hrvatskoj. Politika tu više nije da bi djelovala, mijenjala, problematizirala moguće putove progresa, već da bi ponavljala definirane istine i zatvarala granice, kako one fizičke, tako i mentalne. U

[129] Ivo Goldstein je objasnio da je pleter dio srednjovjekovne umjetnosti i u drugim zemljama, dakle nipočemu nije specifičan samo za Hrvatsku kulturu (usp. Goldstein, 2010: 259).

[130] Paić, Žarko, *Politika identiteta. Kultura kao nova ideologija,* Antibarbarus, Zagreb, 2005.

[131] Krleža, Miroslav, *Eseji,* Novi Liber, Zagreb, 2013, str. 29.

Krležinoj sintagmi imamo sadržan sav politički program stranaka na vlasti. Taj program, ako misao o *pobjedi ideje nad materijom* dovedemo do krajnjih konzekvencija, ostvaruje se kao prethodno već spomenut fenomen *religizacije politike*, ili možda preciznije: *religizacije države*.[132] I pritom obje stranke koje su se od osamostaljenja izmjenjivale na poziciji vladajuće za to nose odgovornost. Da bi se to plastično prikazalo dovoljno je podsjetiti da je *Deklaraciju o Domovinskom ratu* izglasana u Saboru za vrijeme Vlade tzv. lijeve koalcije na čijem je čelu bio SDP. Riječ je o dokumentu koji je u vrijeme izglasavanja u Saboru[133] nastojao pomiriti nekoliko različitih interesa: suradnju sa sudom u Hagu, zahtjeva nacionalističkih stranaka te kritike veteranskih udruženja zbog „kriminalizacije Domovinskoga rata". U to vrijeme su se upravo ispisivale optužnice za hrvatske ratne zločine u Hrvatskoj i Bosni i Hercegovini, a Deklaracija se u svojem članku 2 tome oštro suprotstavila. Naime, u spomenutom članku navedeno je sljedeće: Republika Hrvatska „vodila je pravedan i legitiman, obrambeni i osloboditeljski, a ne agresivni i osvajački rat prema bilo kome u kojem je branila svoj teritorij od velikosrpske agresije unutar međunarodno priznatih granica".[134] Tim dokumentom dati su preduvjeti za izjave iz najviših pravosudnih tijela prema kojima primjerice Hrvati u obrambenom ratu nisu mogli počiniti ratni zločin.[135]

Svaki se identitet temelji na definiranim elementima razlike. I Hrvatska je tijekom 1990-ih ulagala znatne napore kako bi se distingvirala od svojih susjeda. Ti su procesi, između ostaloga, obuhvaćali i raznolik spektar akademskih aktivnosti: od pisanja razlikovnih hrvatsko-srpskih rječnika,[136] pa sve do uspostave teorije o iranskom podrijetlu hrvatskoga naroda. Taj put od detektiranja razlika u jeziku pa do distanciranja od čitavog slavenskog podrijetla obilježen je željom za izmještanjem iz prostora i kulture u kojima smo stoljećima obitavali. Međutim, Hrvatska se tu našla u shizofrenoj situaciji: s jedne strane opterećena ekskluzivističkom kreacijom vlastitog identiteta, a s druge strane izložena nezaustavljivim

[132] Vjeran Katunarić u svojoj analizi odlazi još dalje te nacionalizam dovodi u vezu s magijskim mišljenjem: „U osnovi, nacionalizam je moderni oblik magije u kojoj se eklektički miješaju oznake dijelova složenog društva lišenog sukoba na temelju ukupne zajedničke emocionalne privrženosti i zajedničkoga jezika" (Katunarić, 2007: 53).

[133] Deklaracija je donesena 13. listopada 2000.

[134] Narodne novine, 17. 10. 2000.

[135] Riječ je o poznatoj izjavi nekadašnjeg ustavnog suca Milana Vukovića.

[136] Praksu popisivanja razlika između hrvatskoga i srpskoga jezika tijekom 1990-ih Krešimir Bagić naziva „leksikografskim fetišem desetljeća" (Bagić, 2016: 102).

globalizacijskim procesima koji su upravo tijekom 1990-ih uzimali sve više maha. A globalizacija kao kompleksan fenomen, osim ekonomskog liberalizma, funkcioniranja tržišta i standardizacije procesa proizvodnje i distribucije proizvoda i usluga, podrazumijeva otvorenost za komunikaciju i razmjenu, čak u tolikoj mjeri da mnogi teoretičari smatraju da ona sa sobom povlači *kraj moderne nacionalne države*.[137] S prizvukom aforističkog pojednostavljivanja mogli bismo to i ovako formulirati: dok su hrvatski jezikoslovci raspravljali o osobitostima hrvatskoga i srpskoga jezika, svijet je već odavno progovorio engleskim. Prethodna misao bila bi tek dosjetka da ona svoje puno otjelovljenje nije dobila u vidu Tihomira Oreškovića, predsjednika trinaeste Vlade Republike Hrvatske, menadžera iz sektora farmaceutske industrije koji će ostati upamćen kao prvi hrvatski premijer koji nije znao jezik države čijom je Vladom predsjedavao. Pažnju osobito plijeni činjenica da je riječ o čovjeku postavljenom na tu poziciju voljom *Domoljubne koalicije*. Na čelu te koalicije je bio HDZ, stranka sinonimno povezana s hrvatstvom, domoljubljem, ukratko sa svim djelatnostima koji se tiču obrane hrvatskoga identiteta i nacionalnih interesa. U trenutku kada se otkriva da premijer odabran od strane takve političke opcije ne zna jezik svoje zemlje, padaju sve nacionalističke i ekskluzivističke težnje, one se otkrivaju tek kao oruđe za manipulaciju građana. Ipak, činjenica da je takva osoba uopće mogla biti postavljena na čelo Vlade te da je pritom tu funkciju obnašala koristeći diskurs stranke koja ju je na nju dovela, pokazuje nam nepokolebljiv cinizam vladajućih. Tako na koncu Tihomir Orešković predstavlja realiziranu metaforu *hrvatske političke laži*. Ustoličenje laži kao istine ujedno je jedan od rezultata političke tranzicije u Hrvatskoj.

3.2. Ekonomsko-gospodarska tranzicija: *put od građana do građevina*

Tranzicija, osim što se tumači kao put ka uvođenju oblika parlamentarne demokracije, tumači se i kao put prema tržišnoj ekonomiji. Međusobno se parlamentarna demokracija i tržišna ekonomija podupiru, čak u tolikoj mjeri da ih mnogi neraskidivo povezuju. Međutim, uspostava tržišne ekonomije ne podrazumijeva vladavinu demokracije u pojedinoj zemlji – što bi bilo nepotrebno isticati, da se kod nas često nije poistovjećivalo. Osvrćući se na posljednje desetljeće 20. st. Švob-Đokić tako zaključuje da se u novim državama (izuzetak su Češka, Slovenija i Estonija) „uspostavljaju autoritarni režimi koji svoju moć ne utemeljuju u

[137] Usp. Aberchrombie, Nicholas, Hill, Stephen, Turner, Bryan S., *Rječnik sociologije*, Naklada Jesenski i Turk, Zagreb, 2008, str. 114.

uspješnoj ekonomskoj tranziciji i na stvarnoj demokratizaciji, već na manipuliranju svime što je preostalo od bivšeg režima.“[138] Manipuliranje se provodi kroz: kriminalnu privatizaciju, odnosno preraspodjelu ranije stvorenog bogatstva, zadržavanju ili čak pogoršavanju starih metoda vladanja te na populističkoj eksploataciji kulturnih i civilizacijskih vrijednosti naroda.[139] Pod egidom *izvanrednog stanja,* koje je izazvano naglom promjenom sistema, vrše se različiti oblici manipulacije većine građana uz paralelnu kumulaciju imovine u rukama malobrojnih, ti malobrojni su pak povlašteni pojedinci bliski vlasti. Stoga valja postaviti pitanje: tko ili što ima snagu transformirati nekadašnje socijalističko uređenje u kapitalističko?

Odgovor na to retoričko pitanje je lapidaran: država. Dakle, država je ta koja u tranzicijskom periodu upravlja prijelazom iz jednog u drugi ekonomski sustav. Pritom je važno naglasiti da se prijelaz, točnije prijenos, kapitala nije izvršio privatizacijom državne imovine, već društvene, odnosno imovine koja je bila u vlasništvu radnika (samoupravljača). Prije nego što se išta moglo privatizirati najprije se moralo nacionalizirati. Umjesto da se značaj države u novom demokratskom sistemu smanji, on se, paradoksalno, povećao. Na ovome mjestu ne trebamo ulaziti u pitanje tko je u vrijeme socijalističkog uređenja uistinu upravljao društvenom imovinom, zasigurno ne samoupravljači, ali svakako je važno osvijestiti činjenicu da su „pretvorbom“ (što je eufemizam za proces pretvaranja društvenog u državno vlasništvo) ti isti samoupravljači osiromašeni. Istovremeno s osiromašenjem odvija se i proces bogaćenja, koji međutim zahvaća tek malobrojne, a oni su pripadnici novostvorene

[138] Švob-Đokić, Nada, *Tranzicija i nove europske države*, Barbat, Zagreb, 2000, str. 64–65.

[139] Ibid. Autorica u nastavku piše: „Novi autoritarni vladari kao što su Lukašenko, Milošević ili Tuđman manipuliraju razvojnim tranzicijskim krizama, ali ih ne rješavaju. Takvi se vođe oslanjaju na elite izrasle na prisvajanju nekadašnje zajedničke imovine ili na vanjskoj pomoći. Oni ne podržavaju stvarne promjene vlasništva ili kreativne promjene u društvima. Izgradnja autoritarnih režima u novim europskim državama izraz je nesposobnosti da se tranzicijske krize kontroliraju i da se društveni razvoj usmjeri prema nekoj varijanti liberalnog kapitalizma. Recentralizacija upravljačkog sistema, stroge, a ipak neefikasne kontrole svih sfera društvenog života i proizvodnje, bezočna kumulacija ekonomske moći pljačkom i prisvajanjem onoga što novim elitama ne pripada, osnovna su obilježja novih autoritarnih režima“ (ibid.).

Na ovome mjestu također skrećemo pažnju na knjigu *Šta je bio socijalizam i šta dolazi posle njega?* Katherine Verdery. Autorica na jedom mjestu zaključuje da je „privatizacija“ bila od bitnog značaja za postsocijalističke politike brojnih zemalja jer je služila za potvrdu legitimiteta novih vlada – ona je simbolizirala revolucionarnost nove vlasti i doprinosila delegitimiranju ranijeg režima (usp. Verdery, 2005: 421).

kapitalističke klase. Jer ne smije se previdjeti činjenica da je domaća *kapitalistička klasa* upravo u tranziciji i nastala.

Sociolozi Duško Sekulić i Željka Šporer porijeklo novostvorene kapitalističke klase detektiraju u trima izvorima. Prvi je lociran u malobrojnoj skupini bivših privatnika kojima su sada uklonjena ograničenja ekspanzije i rasta. Drugi se odnosi na bivše političko-menadžerske elite koje su uspješno *konvertirale* svoj politički i kulturni kapital u privatno vlasništvo. Treći je disperziran u različitim skupinama – ali svim pripadnicima tih disparatnih skupina zajedničko je da su uspješno iskoristili svoje različite resurse (znanje, veze i poznanstva) stečene u prethodnome sustavu te ga, nakon političkog preokreta, uspješno kapitalizirali u novom privatno-vlasničkom sustavu.[140] Iz iznesenoga je jasno da kapitalistička klasa nastala iz posljednja dva izvora svoju poziciju može zahvaliti isključivo državi. Takva kapitalistička klasa usko je vezana s državom te je stoga primjereno korištenje termina *politički kapitalizam*[141] za imenovanje sprege države i novih vlasnika kapitala. Posrijedi je „organizirana/simulirana tržišna i vlasnička zbilja"[142] u kojoj novostvoreni kapitalisti imaju zaštitu države, ona ih podržava kroz javne natječaje i time se protekcionistički postavlja između njih i eventualnih sankcija koje bi ih mogle zadesiti u poštenoj tržišnoj utakmici. Prema uzoru na termin *welfare dependency* iz socijalne teorije, Sekulić i Šporer taj fenomen nazivaju *protectionist dependency*.[143]

Ekonomska liberalizacija, koja se realizira na razini financijskih tokova, cijena i otvaranja tržišta, tako se otkriva tek kao prvi sloj priželjkivanih rezultata ekonomsko-

[140] Usp. Sekulić i Duško, Šporer, Željka, „Formiranje poduzetničke elite", u: Sekulić, Duško, Šporer, Željka, Hodson, Randy, Massey, Garth, Županov, Josip, *Sukobi i tolerancija: O društvenoj uvjetovanosti nacionalizma i demokracije*, Naklada Jesenski i Turk – Hrvatsko sociološko društvo, Zagreb, 2004, str. 386.

[141] Usp. Županov, Josip, *Od komunističkog pakla do divljeg kapitalizma*, Hrvatska sveučilišna naklada, Zagreb, 2002.

[142] Ibid., str. 9.

[143] Usp. Sekulić, Duško i Šporer, Željka, „Formiranje poduzetničke elite", u: Sekulić, Duško, Šporer, Željka, Hodson, Randy, Massey, Garth, Županov, Josip, *Sukobi i tolerancija: O društvenoj uvjetovanosti nacionalizma i demokracije*, Naklada Jesenski i Turk – Hrvatsko sociološko društvo, Zagreb, 2004, str. 382.
Nešto opširnije tumačenje od prethodno iznesenoga glasi: „Način na koji se nova kapitalistička klasa stvara nije neutralan s obzirom na to kako će budući sustav funkcionirati. Kada je inicijalni distributor i nositelj prvobitne akumulacije država, postoji opasnost od tendencije da ona nastavi igrati ulogu zaštitnika onih kojima je bogatstvo namaknula. Nova kapitalistička klasa može funkcionirati samo u monopolističkim uvjetima zaštite" (ibid.).

gospodarske tranzicije, ispod koje se nazire interesni odnos politike i krupnoga kapitala.[144] Navedeno su potvrdile nebrojene afere u kojima su ključni akteri bili upravo pripadnici domaće političke elite. Stoga nije pretjerano reći da novoformirana politička i ekonomska elita nije niknula iz pozitivnih rezultata procesa tranzicije, već gotovo jedino iz razgradnje stečene imovine u prethodnom sistemu. Na jednom mjestu u *Sablastima Marxa* Derrida piše: „Naslijeđe nikad nije *datost*, ono je uvijek zadaća.“[145] Domaće elite uporno odbijaju priznati da svoj „uspjeh“ duguju preuzetom nasljedstvu, a ne vlastitim sposobnostima. I dok svi segmenti društva stagniraju ili se čak rapidno urušavaju (privreda, zdravstvo, obrazovanje, kultura), uz paralelno osiromašivanje većine građana, u političkom diskursu još uvijek nije artikulirana kritika postojećeg stanja. Štoviše, umjesto da se radi na izgradnji osnove za problematizaciju trenutne situacije i njezino mijenjanje, akteri političke scene gotovo unisono djeluju unutar okvira raspirivanja straha kod građana od prethodnog, komunističkog sistema. Stoga se cijeli proces ekonomsko-gospodarske tranzicije nadaje kao jedan golem pogon za *pranje novca*. U trenutku kada se uistinu sva državna imovina naslijeđena iz prethodnoga sistema privatizira, rezultat će biti potpun: pokojnik će biti dematerijaliziran, postat će potrošen, nestat će *zadaća dugovanja*.

---

[144] Sintagmu „krupni kapital“, kojom je uobičajeno imenovati ekonomsku, političku i društvenu moć povezanu s monopolizacijom novčanih sredstava, u ovom je kontekstu potrebno uzeti sa zadrškom. Naime, brojne su afere pokazale kako su za relativno mala novčana sredstva mnogi spremni ugroziti „državne interese“. Jedna od takvih je i afera „Konzultantica“ iz sredine 2016. godine koja je na koncu dovela do raspada trinaeste Vlade Republike Hrvatske. Podsjetimo, zbog poslova Ane Karamarko, supruge prvog podpredsjednika Vlade Tomislava Karamarka, Vlada se našla u situaciji samoukidanja. Tvrtka Ane Karamarko poslovala je s tvrtkom lobista mađarskoga MOL-a Josipa Petrovića, koji je ujedno bio prijatelj Tomislava Karamarka. Sukob interesa bio je u činjenici da je Josip Perković bio službeni lobist MOL-a, a s kojim je Hrvatska u to vrijeme bila u sporu i u procesu arbitraže oko kompanije INA. Tako su supružnici Karamarko istovremeno zastupali suprotne strane u sporu. Prema pisanju medija, usluge savjetovanja koje je Petrovićeva tvrtka „Peritus“ podmirila agenciji „Drimia“ Ane Karamarko iznosile su skromnih 60.000 EUR-a, što je ujedno bila i cijena trinaeste Vlade RH u kojoj je Tomislav Karamarko prema službenoj hijerarhiji bio drugi najvažniji čovjek. („Na vrijeme sam raskinula suradnju s Petrovićevom tvrtkom“, u: *N1*, 10. 5. 2016., https://hr.n1info.com/vijesti/a123324-ana-karamarko-o-aferi-konzultantica/, posjećeno: 1. 12. 2021.; „Petrović: Detalji suradnje s A. Karamarko su poslovna tajna“, u: *N1*, 12. 5. 2016.; https://hr.n1info.com/vijesti/a123762-josip-petrovic-o-aferi-konzultantica/, posjećeno: 1. 12. 2021., Štrbac, Barbara, „Afera Konzultantica: Evo kako je počela najveća politička kriza u Hrvatskoj!“, u: *Dnevnik.hr*, 15. 6. 2016., https://dnevnik.hr/vijesti/hrvatska/afera-konzultantica-evo-kako-je-pocela-najveca-politicka-kriza-u-hrvatskoj---440400.html, posjećeno: 1. 12. 2021.).

[145] Derrida, Jacques, *Sablasti Marxa: Stanje duga, rad tugovanja i nova Internacionala*, Hrvatska sveučilišna naklada, Zagreb, 2002, 136.

Ako je politička tranzicija svoj dovršetak doživjela u trenutku u kojem se realizirala metafora *hrvatske političke laži* – u vidu demaskirane nakaradnosti lažnog domoljublja, onda nije pretjerano reći da je ekonomsko-gospodarska tranzicija simboličku markaciju svojega kraja imala formulacijom jedne nove metafore: *građana kao građevina*. Naime, kada je prilikom svoga prvoga obraćanja javnosti tek imenovani mandatar za sastavljanje buduće Vlade, Tihomir Orešković, 24. prosinca 2015. hrvatske građane nazvao „građevinama"[146], u frojdovskom ključu nastupila je i službena potvrda zaokruživanja jedne faze tranzicije u Hrvatskoj. Nije bila posrijedi tek banalna („smiješna") omaška[147] čovjeka koji ne vlada jezikom nacije kojoj se obraća, već najsažetija formulacija provedene ekonomsko-gospodarske tranzicije. Pretvorba *građana* u *građevine* samo je jedan od načina, makar i nehotičan, da se imenuje pretvorba društvenog u privatno vlasništvo. Također, to je i najava vremena *biopolitike*.[148] Sam život i njegovi mehanizmi ulaze u područje svjesnog računa, pa odavno apsolvirana pitanja o primjerice pravu žena na pobačaj, asistenata u nastavi za djecu s poteškoćama u razvoju, prehrane u školi,[149] ne samo da postaju aktualna u sklopu opće retrogradnosti političkog i intelektualnog diskursa, već se otkrivaju kao manifestacija promijenjene optike prema građanima, koji od društvenoga subjekta postaju politički objekt. Uostalom, *građevine* ionako ne mogu o ničemu odlučivati, njima se moguće samo služiti, dobro ili loše raspolagati.

Dosad smo u nekoliko navrata tvrdili da je jedno od obilježja suvremenoga doba da se kroz kulturu ostvaruju politički ciljevi (kulturalna politika identiteta ili politika kulturnih identiteta), te da je kultura sredstvo za razdvajanje pojedinih naroda, ali nije suvišno dodati da se konačne reperkusije svih odluka na kraju tiču biologije (koja podrazumijeva i demografska pitanja). I to je neka vrsta njezine ironijske pobjede. Jer dok su se nekoć ljudi/narodi razdvajali prema biološkom ključu (rasni zakoni, fiziognomija), danas funkciju diversifikacije među njima na sebe preuzima kultura. Međutim, s konačnim posljedicama koje se, koliko god to pojednostavljeno zvučalo, manifestiraju na tijelu.

---

[146] Puna izjava Tihomira Oreškovića: „Znam da danas hrvatski mandatar nema 100 dana, ali to ni ne tražim. Ovdje smo svi da služimo hrvatskom građevinama i da nam je jedini cilj da zajedno radimo, tako da je sutra bolje nego danas. Hvala."

[147] Prema teoriji Sigmunda Freuda omaške su „kompromisne tvorbe između svjesne namjere subjekta i potisnutog" (usp. Laplanche, J. i Pontalis, 1992: 294).

[148] Pojam dugujemo Michelu Foucaultu koji je njime označio fenomen disciplinarne regulacije života i smrti u modernim suvremenim političkim poredcima.

[149] Riječ je o pitanjima koja su postala aktualna u vrijeme trajanja vlade Tihomira Oreškovića.

3.3. Kulturna tranzicija: *homo festivus* dolazi u Hrvatsku[150]

Danas ti kad gledaš, ti klinci nemaju nikakve šanse.

Želimir Žilnik u razgovoru s Borisom Budenom.[151]

Kulturna tranzicija podrazumijeva radikalne promjene u kulturnom stvaralaštvu i kulturnoj proizvodnji. Ona obuhvaća promjene u organizaciji kulturnih djelatnosti te u ukupnoj kulturnoj infrastrukturi, kao i promjene kulturnih institucija te dinamiziranje promjena kulturnih vrijednosti i kulturnih identiteta. Posrijedi je *dugoročan, eklektičan i multifazni proces*.[152] Mnogi autori smatraju da je upravo kulturna tranzicija *najneodređenije definiran segment tranzicije* u kojoj smo se našli, što se ujedno odnosi na sve postkomunističke zemlje.[153] Dakako, da bismo uopće mogli problematizirati procese, odnosno promjene u kulturnome polju, prije svega se trebamo složiti oko toga što kultura jest, ponuditi svojevrsni konceptualni okvir unutar kojega ćemo je promatrati. Kao što je poznato, u posljednjih četrdesetak godina došlo je do pomaka u upotrebi pojma „kultura". Dok je nekoć taj pojam podrazumijevao samo *elitnu* kulturu, danas on uključuje i *svakodnevnu* kulturu, što znači, običaje, vrijednosti i način života. Takav pristup poimanju kulture na tragu je onog kakav su otpočetka prakticirali antropolozi.[154] Ipak, situacija u Hrvatskoj pokazuje nam da se kod nas kultura često sagledava u okvirima tradicionalizma, podjednako u sferi elitne kulture, ali i u sferi narodne kulture, koja se kao takva nerijetko promatra kroz prizmu folklora i povijesne baštine.[155] Redukcionistički pristup kulturi, odnosno nepodržavanje onih kulturnih segmenata koji u pojedinim periodima ne odgovaraju trenutnoj političkoj vlasti zbog eventualne

[150] Tvorac figure *homo festivusa* je francuski romanopisac, esejist i društveni kroničar Philippe Muray (1945–1990). Prema autoru, *homo festivus* je novi oblik starog *homo sapiensa*, koji je sad, u novim okolnostima, posvećen užicima i osobnom ispunjenju (usp. Muray, 2008: 287–294).

[151] Buden, Boris i Žilnik, Želimir, *Uvod u prošlost*, Centar za nove medije_kuda.org, Novi Sad, 2013, str. 166.

[152] Švob-Đokić, Nada, Primorac, Jaka, Jurlin, Krešimir, *Kultura zaborava. Industrijalizacija kulturnih djelatnosti*, Jesenski i Turk – Hrvatsko sociološko društvo, Zagreb, 2008, str. 37.

[153] Usp. Katunarić, Vjeran, *Lica kulture*, Antibarbarus, Zagreb, 2007, str. 195.

[154] Usp. Burke, Peter, *Što je kulturalna povijest?*, Antibarbarus, Zagreb, 2006, str. 44.

[155] Spomenimo da je već tijekom 1990-ih autorski tim koji je sastavljao nacionalni izvještaj o kulturi za Vijeće Europe hrvatsku kulturu ocijenio kao „neokonzervativnu". Riječ je naime o nacionalnom izvještaju o stanju u kulturi koji je nastajao tijekom 1996. i 1997. godine pod pokroviteljstvom Ministarstva kulture Republike Hrvatske, a tiskan je 1998. godine. Na čelu Ministarstva bio je HDZ-ov ministar Božo Biškupić, a izvješće je nastalo pod uredničkim vodstvom Biserke Cvjetičanin i Vjerana Katunarića.

diskrepancije s trenutno proklamiranim konceptom nacionalne kulture, dovodi do stvaranja diskontinuiteta u njihovu razvoju, samim time i do njihova zaostajanja u odnosu na svjetske tokove.[156]

Navedeno naglašavamo jer svaka suvremena rasprava o kulturnim tranzicijama podrazumijeva njihov globalni kontekst. Štoviše, prijelaz od *nacionalnih* ili *etničkih* prema *globalnim* kulturama jedan je od preduvjeta kulturne tranzicije.[157] Osim toga, potrebno je istaknuti da sve postocijalističke zemlje prolaze kroz dvije faze tranzicije. Prva se faza tiče liberalizacije, djelomične privatizacije kulturne infrastrukture, orijentacije na tržište te reinterpretacije kulturnih identiteta. U drugoj fazi radi se na pokušaju racionalizacije tranzicijskih procesa te u njoj dolazi do jakog utjecaja novih tehnologija, a kulturna se potrošnja usmjerava prema uvezenim proizvodima „globaliziranih kulturnih industrija".[158] Obje navedene faze u Hrvatskoj su se kulturi manifestirale, s napomenom da druga još uvijek traje. Primjetan fenomen pak kulturnih tranzicija u svim postsocijalističkim zemljama jest napuštanje tretmana kulture kao nečeg privilegiranog, posebnog, te njezino svođenje u okvire kulturne industrije, a samim time i njezino tretiranje u kontekstu tržišne uspješnosti. Iako, tijekom 1990-ih, ako se zadržimo samo na filmskoj i literarnoj produkciji, morat ćemo uočiti da takvi postulati nisu važili. Niti se navedena produkcija odvijala bez svoje aure posebnosti i važnosti – koja se manifestirala u vidu prenošenja tadašnjih ratnih stradanja vlastitoj naciji, ali i svijetu, niti je ona bila izložena „nemilosrdnom" tržišnom tretmanu, koji bi odlučivao o mjeri njezine uspješnosti. O navedenim pitanjima detaljnije ćemo raspravljati u narednim cjelinama.

---

[156] Eklatantnom primjeru dokidanja pokušaja uspostave kontinuiteta u kulturi svjedočili smo 2003. godine kada je HDZ ponovno došao na vlast nakon mandata Vlade Ivice Račana (2000–2003). Naime, od stjecanja samostalnosti pa sve do 2001. godine u Hrvatskoj nije postojala strategija kulturne politike. Strategija je dovršena 2001. godine te objavljena kao knjiga pod naslovom *Hrvatska u 21. stoljeću* za vrijeme ministarskoga mandata Antuna Vujića te pod uredničkim vodstvom tima koji je prethodno radio na Nacionalnom izvještaju o kulturnoj politici Republike Hrvatske (1998) – B. Cvjetičanin i V. Katunarić. Međutim, već nakon sljedećih parlamentarnih izbora i povratka HDZ-a na vlast, ta je strategija nestala sa službenih stranica Ministarstva kulture bez ikakva objašnjenja (više u: Zlatar, 2008.).

[157] Yúdice, G. *The Expediency of Culture: Uses of Culture in the Global Era,* Duke University, Durham, NC, 2003. prema Švob-Đokić, Nada, Primorac, Jaka, Jurlin, Krešimir, *Kultura zaborava. Industrijalizacija kulturnih djelatnosti,* Jesenski i Turk – Hrvatsko sociološko društvo, Zagreb, 2008, str. 37.

[158] Usp. Švob-Đokić, Nada, Primorac, Jaka, Jurlin, Krešimir, *Kultura zaborava. Industrijalizacija kulturnih djelatnosti,* Jesenski i Turk – Hrvatsko sociološko društvo 2008, str. 39.

3.3.1. Restrukturiranje kulturnih vrijednosti

Nada Švob-Đokić u knjizi *Kultura zaborava: Industrijalizacija kulturnih djelatnosti* kulturne tranzicije dijeli na dvije vrste:

1. *Strukturne kulturne tranzicije* (od etničkih i nacionalnih kultura prema multikulturnom globalizmu);
2. *Sistemske kulturne tranzicije* (od socijalističkih prema kapitalističkim tipovima kultura).

Kako autorica objašnjava, njihovo je osnovno obilježje unutarnje *restrukturiranje kulturnih vrijednosti*, te usto navodi čitav niz pojava i procesa koje ono uključuje. Za potrebe našeg izlaganja izdvojit ćemo: *redefiniranje kulturnih identiteta; uvođenje novih tehnologija u kulturno stvaralaštvo*; s*ve otvorenija kulturna komunikacija i medijacija kulturnih vrijednosti*; *plasman kulturnih proizvoda i vrijednosti na tržište*; *kulturna industrijalizacija*.[159] Švob-Đokić u knjizi ne daje podrobnija tumačenja svake od njih, ali mi ćemo u nastavku ponuditi okvirna značenja kako bismo uspostavili kontekstualni okvir za daljnju elaboraciju teme.

3.3.1.1. Redefiniranje kulturnih identiteta

Pišući o kompleksnoj temi redefiniranja kulturnih identiteta, Švob-Đokić zaključuje da je ono omogućilo individualizaciju kulturnih vrijednosti te usmjerilo kulturne izbore prema otvorenim globalnim kontekstima kulturne potrošnje, intenziviralo kulturnu industrijalizaciju te potaknulo kulturno poduzetništvo.[160] Međutim, dodali bismo da proces redefiniranja kulturnih identiteta kod nas nikako nije završen. Kao što je već bilo riječi u prve dvije cjeline ovoga rada (*Uvod* i *Narativ društvenoga teksta*), pitanje (re)definiranja hrvatskoga identiteta postalo je jedno od ključnih tijekom prvih godina hrvatske samostalnosti, a ponovno se

[159] Osim izdvojenih, autorica navodi i sljedeće djelatnosti: dehijerarhizacija kulture i njihovo jako profiliranje prema formiranju i afirmaciji vrijednosti pojedinačnih nacionalnih, etničkih, feminističkih, *queer* i drugih kultura; ekspanzija multikulturalnosti i interkulturalizma, što je povezano s jakim migracijama stanovništva, širenjem velikih gradova i sve mekšim nacionalnim granicama; usklađivanje globalnih trendova liberalnog kapitalizma, potrošačkih društva i multikulturalizma; formiranje „integriranih kulturnih zona“, vezanih uz ekonomske integracije kao što su Europska unija, ASEAN, NAFTA, itd.; deteritorijalizacija kultura; hibridizacija kultura u okvirima sve više heterogenih društva; uvođenje novih tehnologija u kulturno stvaralaštvo, sve otvorenija kulturna komunikacija i medijacija kulturnih vrijednosti (Švob-Đokić, Nada, Primorac, Jaka, Jurlin, Krešimir, 2008: 37–38).

[160] Usp. ibid., str. 39.

aktualiziralo (i intenziviralo) tijekom kratkotrajne koalicijske Vlade HDZ-a i MOST-a u periodu od konca 2015. pa do 15. srpnja 2016. godine.[161] Posljedice zaokreta unazad koji je tom Vladom postavljen još uvijek su prisutne, ali na ovome mjestu nije od presudnog značaja usredotočiti se na taj ili pak neki drugi primjer iz bliže ili dalje prošlosti, već ukazati na obrasce odnošenja prema kulturi, čije se određenje, dakle sama definicija, mijenja ovisno od političke nomenklature koja obnaša vlast. Pojam „kultura" stoga nikako nije samo akademsko i znanstveno pitanje jer način na koji se kultura definira, kako to zaključuje Vjeran Katunarić, „ima važne praktične posljedice".[162]

U knjizi *Lica kulture* Katunarić, referirajući se prvenstveno na države današnje Istočne Europe, razlučuje tri razine opisa kulturne promjene:

a) razinu transformacije vrijednosti, tj. od kolektivizma do individualizma;
b) simbolička razinu na kojoj je povijesno i kulturno naslijeđe upotrijebljeno kao simbolički „dekor" koji potiče osjećaj kolektivnog jedinstva (većinom u obliku nacionalizma, koji je, međutim, proturječan tendenciji pod a);
c) razinu institucionalne promjene, tj. odustajanje od starih institucija i metoda organizacije u kulturi u korist novih koje zahtijevaju slobodnu inicijativu i povezanost s tržišnim zahtjevom za kulturnim uslugama.[163]

Točka a) trebala bi biti logičan slijed transformacije kulturnoga polja unutar prelaska iz socijalizma u demokraciju, ali ona je, kao što je navedeno pod točkom b), bila sputana manipulacijom kulturnoga naslijeđa kao amblema kolektivnoga jedinstva, koji se velikim dijelom manifestirao kao nacionalizam. Razina pak institucionalne promjene nastupila je kroz nastanak različitih strukovnih udruženja i centara koji svojim aktivnostima mogu značajno pridonijeti određenoj kulturnoj djelatnosti. Najbolji primjer za to je Hrvatski audiovizualni centar (HAVC), ali koji je u svojem djelovanju također u jednom trenutku bio značajno ugrožen te je pitanje hoće li u godinama koje su pred nama uopće opstati u obliku kakvome smo ga poznavali od njegova osnutka 2008. godine. Kakav god epilog s HAVC-om bio, jedno

[161] Navedeni datum je dan kada je Hrvatski sabor donio odluku o samoraspuštanju čime su počeli teći ustavni rokovi za prijevremene parlamentarne izbore. Novi parlamentarni izbori održali su se 11. rujna 2016.

[162] Usp. Katunarić, Vjeran, *Lica kulture*, Antibarbarus, Zagreb, 2007, str. 195.

[163] Ibid.

je sigurno, od godine 2017. bitno je ugrožena njegova cjelokupna organizacija čime je dokinut kontinuitet u njegovome radu.[164]

Međutim, čak i ako ostanemo pri ključnoj, natkriljujućoj instituciji koja vodi računa o svekolikoj domaćoj kulturi – Ministarstvu kulture Republike Hrvatske, vidimo da problemi s definiranjem što to kultura jest i/ili što bi trebala biti tu instituciju kontinuirano muče. Tako je navedeno ministarstvo jedno vrijeme obuhvaćalo područje obrazovanja i sporta, a zatim je obuhvaćalo zaštitu prirodnoga okoliša i kulturnog nasljeđa. Kako zaključuje Katunarić: „Takva „nasumično izabrana" kultura ilustrira ne samo dinamiku svojega strukturalnog i semantičkog razlikovanja, već i činjenicu da je kultura podložna utjecaju daleko snažnijih sila, tj. političkih, vojnih i ekonomskih interesa i struktura moći države i društva."[165]

Prethodne točke, a prvenstveno točku b), razmotrit ćemo služeći se terminima *kategorijalni identitet* i *relacijski identitet* kako ih tumači Katunarić pozivajući se na američkog sociologa Craiga Calhouna (koji ih je pak formulirao potresen srpskim programom etničkog čišćenja[166]). *Kategorijalni identitet* sastoji se u stavu da određena etnička skupina odgovara ograničenom i unutrašnje homogenom skupu pojedinaca, bez svijesti o tome da ti pojedinci imaju različite unutarnje odnose. Taj je koncept povezan s jednoobraznom idejom o čistoći i ispravnosti pojedinca koji predstavljaju preduvjete da bi pojedinac uopće mogao biti član određene nacije. Povezan s političkom moći, takav *kategorijalni identitet* izravno podupire ekskluzivizam i netrpeljivost koja se ne ispoljava samo prema drugim narodima ili manjinama, već i prema pripadnicima vlastite nacije koji su iz nekog razloga drukčiji od većine.[167] To mogu biti slobodnomisleći intelektualci, politička opozicija, ali i žene, seksualne manjine i dr. Tako shvaćen identitet koči komunikaciju sa *stvarnim*, što znači *heterogenim svijetom,* te predstavlja, kako Katunarić zaključuje, *kognitivnu društvenu redukciju*.[168] Takav je identitet postao predmetom manipulacije od strane *nove* političke elite (u postjugoslavenskom slučaju riječ je pak, kako autor naglašava, o eliti koju većinom sačinjavaju stari komunistički kadrovi). Ta je elita sektaška i štiti isključivo vlastite interese,

[164] O HAVC-u će više riječi biti u cjelini *3.3.1.5. Kulturna industrijalizacija*.

[165] Katunarić, Vjeran, *Lica kulture*, Antibarbarus, Zagreb, 2007, str. 195.

[166] Usp. ibid., str. 35–37.

[167] U medijima se tako u posljednjih nekoliko godina sve češće pojavljuju teze prema kojima „manjina ugrožava većinu". Takvi stavovi uobičajeno pripadaju akterima desnijeg političkog spektra, a posebno su im sklona društva koja se nalaze u gospodarskim problemima.

[168] Ibid., str. 36.

što u praksi znači da je primarno usmjerena na čuvanje pozicije moći i stjecanje što veće materijalne koristi u što kraćem roku. Ono što je najpogubnije kod djelovanja takve elite jest da ona prisvaja rodoljubni i domoljubni diskurs te vlastite interese skriva „služeći se jezikom općeg, kolektivnog, nacionalnog interesa“[169]. Iz toga slijedi da i politički suparnici vrlo brzo preuzimaju nacionalistički, ekskluzivistički diskurs. Na taj se način i opozicija hvata u mrežu služenja kategorijalnom logikom te se na koncu u cijelom društvu realizira moralna i praktička, odnosno politička redukcija. Riječ je o fenomenu koji je zahvatio sva ratom zahvaćena područja bivše Jugoslavije.

Navedeni model predstavlja svojevrsni destruktivni politički autizam, kojemu se suprotstavlja *relacijski identitet.* Model *relacijskog identiteta* temelji se na većoj ili manjoj srodnosti: neke pojedince smatramo sebi bližima, a neke daljima (i to prema ključu različitih kriterija). Jer dok *kategorijalni identitet* podrazumijeva da su nam svi pripadnici naše nacije bliski, a svi pripadnici drugih nacija stranci, *relacijski identitet* nastupa transnacionalno.

Prvi model identiteta kako smo ga objasnili blizak je Baumanovu određenju identiteta kao *bojnog pokliča.*[170] U takvoj konstelaciji kultura postaje uslužna djelatnost države, sluškinja koja ostvaruje konkretne ciljeve. Parafraziramo li čuvenu Clausewitzovu misao, reći ćemo da kultura shvaćena na taj način postaje *politika nastavljena drugim sredstvima*. Ni u jednom drugom segmentu društva to nije bilo uočljivo kao u jeziku. Širenje *kategorijalnoga identiteta* putem jezika išlo je toliko daleko tijekom 1990-ih da se čak i kod izvornih govornika razvio strah od materinjeg jezika. Politička legitimacija putem jezika na koncu se, paradoksalno, ali zasluženo, nasukala vođena upravo sigurnom rukom domoljubnih vođa.

Na samom kraju svoje knjige *Vavilonska jama: O (ne)prevodivosti kulture* Boris Buden podsjeća na radijski intervju Hannah Arendt iz 1964. godine.[171] Tijekom razgovora postavljeno joj je pitanje: *što je ostalo od Europe predhitlerovskoga vremena,* na koje je ona odgovorila: *Ostao je jezik*. Cijeli je pak razgovor, kako Buden navodi, naslovljen: *Što ostaje? Ostaje materinji jezik.* U svojem daljnjem izlaganju Buden zaključuje da danas, nakon milenijske prekretnice, ne ostaje ni to, ni materinji jezik. U nastavku autor taj zaključak tumači na temelju vlastitih iskustava pisanja na stranim jezicima u emigraciji, dok se istovremeno njegov materinji jezik mijenjao (pročišćavao), sve do razine da je taj jezik *otišao*

[169] Ibid.

[170] Bauman, Zygmunt, *Identitet*, Pelago, Zagreb, 2009, str. 64.

[171] Usp. Buden, Boris, *Vavilonska jama: O (ne)prevodivosti kulture*, Fabrika knjiga, Beograd, 2007, str. 247–254.

svojim putem.[172] U međuvremenu smo (Budenova knjiga je objavljena 2007. godine) posvjedočili ne samo tome da se jezik promijenio te da se dijalozi gospodarstva, visoke politike, znanosti i kulture vode na stranim jezicima, već i tome da je na samom vrhu vlasti materinji jezik postao, ako ne već izlišan, onda svakako ne i neophodan. Nakaradnost hrvatskoga jezika koji je izlazio iz usta predsjednika Vlade Tihomira Oreškovića tijekom većeg dijela 2016. godine mjera je devastacije svih nacionalnih simbola u srazu s kompradorskim interesima političke elite. U jednom optimističkom sagledavanju navedeni bi primjer mogao predstavljati slom *kategorijalnog identiteta* kako smo ga prethodno izložili. Međutim, vladajući se nisu ni osvrnuli na zapanjujuću nedosljednost u prezentaciji hrvatskoga identiteta koji se imao demonstrirati, između ostaloga, *čistim* hrvatskim jezikom, pa njihovo daljnje inzistiranje na rodoljubnim i domoljubnim insignijama predstavlja tek cinizam. Dovoljno je prisjetiti se izjave samoga Oreškovića, dakle osobe koja ne pozna jezik države čijom Vladom predsjedava, da je za postavljanje ćiriličnih ploča u Vukovaru prerano.

Kao što smo u točki 3.1. ove cjeline već istaknuli, promjene u kulturi manifestirale su se kroz *definiranje posebnosti hrvatskoga jezika,* ali i kroz *uspostavljanje novog kulturnog prostora, redefiniranje korpusa hrvatske umjetnosti* te kroz *raskid većine kulturnih veza prema drugim državama na prostoru bivše države*. Navedene promjene su se odvijale usporedo te su se međusobno podržavale. Ipak, s vremenom se pokazalo da ustrajavanje na njihovim rezultatima nije održivo. Stoga smo slobodni zaključiti da oni segmenti kulture koji se reproduciraju putem školskih programa – a to su normativni jezik i umjetnički kanon o kojima se u školama uči – mogu opstati, dok strogo definiran kulturni prostor i prekid kulturnih veza s drugim državama na prostoru bivše države nije moguć. Navedeno je najbolje pokazala filmska proizvodnja koja se vrlo brzo nakon okončanja rata okrenula koprodukcijama sa zemljama bivše Jugoslavije. Suradnja na produkciji ujedno podrazumijeva i stvaranje zajedničke publike te se time krug kreacije i potrošnje zatvara. Zahtjevi tržišta,

[172] „Gdje je onaj jezik koji sam svojedobno zvao materinjim jezikom? Je li ostao ondje gdje sam ga ostavio? Je l' još čeka na mene da mu se vratim? Taj moj materinji jezik otišao je svojim putem. Svojim? Zapravo, otišao je onamo kamo su ga odveli. Pa smo danas, kada se ponovno susrećemo, jedno drugome stranci. On mi ne vjeruje na riječ, a ni ja njemu, čak i kada se savršeno razumijemo. Oboje točno znamo što mislimo kada nešto kažemo. Pa ipak, kada kažem „hiljada“ on mi odmah okrene leđa. Naravno da zna što mislim kada kažem „hiljada“, ali razlika je jača. Koja razlika? Svi znamo, duga je to priča. Pritom nisam ni ja nevin. „Hiljada“ doista ne pripada mom materinjem jeziku. Nekada sam zapravo govorio „tisuća“, u djetinjstvu, mladosti, u školi i na fakultetu, kao i u tekstovima i prijevodima koje sam objavio u bivšoj Jugoslaviji i novoj Hrvatskoj. „Hiljada“ sam počeo govoriti tek u emigraciji (…)“ (Buden, 2007: 248).

odnosno opstanka na njemu, uvjetuju međusobnu suradnju te ujedno političke antagonizme razotkrivaju kao puke oportunizme. Jer jedini profiteri rata su oni koji su bili ili su još uvijek na vlasti, dok je kulturno polje njime bitno oslabljeno. Naravno da u svim zemljama postoje i oportunisti unutar kulturnih djelatnosti, koji su ostvarili znatne koristi iz fragmentacije nekoć velikog kulturnog tržišta, ali je najčešće riječ o pojedincima koji se nisu kadri suočiti s prostorom većim od nacionalnog, u kojem je konkurencija veća, a vidljivost teže postići.

U kontekstu „redefiniranja kulturnog identiteta" vrijedi spomenuti tek naizgled samo zanimljiv, gotovo trivijalan podatak. Naime, poznato je da je predsjednik SFRJ, Josip Broz Tito, bio veliki filmofil (u tolikoj mjeri da njegovo filmofilstvo s protokom vremena poprima konture legendarnosti[173]) te da su se u vrijeme njegova života znatna materijalna sredstva izdvajala za filmsku produkciju.[174] Film je u vrijeme Jugoslavije bio snažno propagandno oruđe, ali se on nipošto nije iscrpljivao samo u toj dimenziji svoje produkcije. Dapače, upravo oni segmenti produkcije koji su bili odmaknuti od sfere propagande važnosti i postignuća Narodnooslobodilačke borbe, kao što su modernistički filmovi redatelja poput Vjekoslava Mimice (1923–2020), Ante Babaje (1927–2010.) i Branka Ivande (1941), te posebice kratkomentražni crtani film (Zagrebačka škola crtanoga filma) u svijetu su dobila visoka umjetnička priznanja te učinila domaći film prepoznatljivim.

Prvi pak predsjednik Republike Hrvatske, Franjo Tuđman, za film pak uopće nije bio zainteresiran, njegovi interesi (naizgled izvan politike) bili su usmjereni na sport. Čak je i na razini vlastitoga *imagea* njegovao važnost sporta, pa su tako fotografije na kojima u kratkim bijelim hlačicama igra tenis sastavni dio vizualnog mozaika hrvatskih devedesetih. Osim na benignoj rekreativnoj razini, predsjednik se volio miješati i u samo funkcioniranje sportske djelatnosti, a preimenovanje nogometnoga kluba Dinamo u Croatia jedan je od njegovih medijski popraćenijih sportsko-simboličkih izleta. Ukratko, predsjednik Tuđman je sport,

[173] Primjerice informacija koju je iznio Titov osobni kinooperater Aleksandar Leka Konstantinović da je od 15. ožujka 1949. pa do 16. siječnja 1980. predsjedniku pustio ukupno 8801 film, u prosjeku 280 filmova godišnje. Taj podatak, kao i brojni drugi podaci koji svjedoče o Titovoj filmofiliji, ali i jugoslavenskoj filmskoj industrij, iznosi se u dokumentarcu *Cinema Komunisto* (Mila Turajlić, 2010).

[174] Bez sumnje najpoznatija filmska produkcija nekog jugoslavenskog filma u svjetskim okvirima je ona *Bitke na Neretvi* (1969) Veljka Bulajića, filma za čije je snimanje bilo angažirano više od 3000 pripadnika Jugoslavenske narodne armije. Od angažmana JNA, pa čak i od uništavanja vojne opreme i vozila za potrebe snimanja, još je dojmljiviji angažman slavnog skladatelja Bernarda Hermanna za izradu glazbe, kao i još slavnijeg Pabla Picassa za izradu filmskog plakata.

osobito nogomet, učinio iznimno važnim elementom hrvatskog kulturnoga identiteta. Navedeno je poprimilo konture nacionalne euforije 1998. godine, kada je hrvatska reprezentacija na Svjetskom nogometnom prvenstvu osvojila treće mjesto[175], a euforija je nastavila pratiti i daljnja natjecanja sve do konačnog vrhunca 2018. godine i osvajanja srebrne medalje na istom natjecanju. Činjenica da hrvatska nacija voli nogomet nije ni po čemu neobična, niti smo u tome jedini, niti smo u tome najglasniji, ali je ipak primjetno da je ikonografija hrvatske nogometne reprezentacije, koju pak sačinjava šahovnica hrvatske zastave, postala sastavni dio domaćeg medijskog i javnog okoliša.[176] Što samo po sebi i ne bi bilo sporno da navedeni fenomen nije popraćen gotovo glorifikacijom navijačke supkulture, koja se pak najdominantnije realizirala u domeni reklamnoga diskursa (najčešće reklame za pivo) te nacionalističkim nabojem kojim su popraćene utakmice. To nas je dovelo do toga da je figura iz domene dominantno devijantne supkulture (barem u hrvatskim okvirima) postala opće mjesto reprezentacije *homo croaticusa*. Posljedice toga su dalekosežne, a njima se još uvijek hrvatsko društvo nije počelo ozbiljnije baviti. Rijetke iznimke predstavljaju roman *Metastaze* Alena Bovića te njegova istoimena filmska adaptacije u režiji Branka Schmidta iz 2008. godine.[177]

Prethodni zaključci pokazali su nam da hrvatski *redefinirani kulturni identitet* obilježava pojam kojim Zygmunt Bauman označava suvremeno doba, a to je: *fluidnost.*[178] Osjećaj gubitka čvrstoće, temelja, okvira, što prije svega znači: sigurnosti, ono je što obilježava život u takvoj zemlji. U zemlji fluidnih temelja vrši se neprestana redefinicija elemenata prošlosti i simbola te njihove važnosti u sadašnjosti, sve prema diktatu trenutne potrebe. Kao po naputku Ralpha Walda Emersona: „Na tankom ledu, spas je u brzini." Produciranjem neprestanih kriza i mijena održava se *status quo*. Naravno, svjesni smo da je takvu ocjenu moguće lakonski primijeniti ne samo na Hrvatsku i susjedne zemlje, već i na dobar dio svijeta, na čelu sa SAD-om. Međutim, kod nas je prisutno dovoljno elemenata zbog

[175] Predsjednik Tuđman tim je povodom izjavio da „nogometne pobjede oblikuju nacionalni identitet koliko i ratovi" (usp. Bellamy, 2003: 113).

[176] Tome treba pridodati sklonost navijačkih skupina „miješanju" prvog crvenog s bijelim poljem; iako, naravno, ta vrsta omaške nije ekskluzivno navijačka.

[177] Interes za navijačku supkulturu pokazao je i Borivoj Radaković u svome dramskom tekstu *Dobro došli u plavi pakao*, ali on u svojoj drami pokazuje kudikamo više simpatija prema navijačima nego što to kasnije čine Bović i Schmidt. Štoviše, on navijače iz druge polovice 1990-ih (skupina Dinamovih navijača Bad Blue Boys) promatra kao opoziciju tadašnjoj političkoj vlasti (usp. Radaković, 2002).

[178] Bauman, Zygmunt, *Fluidni život*, Mediterran Publishing, Novi Sad, 2009.

kojih možemo tvrditi da je naša situacija specifična – prije svega zbog rata, njegovih posljedica i perpetuiranja ratnoga stanja – te je rezultat toga ono što je filozof Milan Kangrga odavno formulirao kao *kulturno-duhovni bankrot i put u totalni provincijalizam*[179]. Dakako, navedeno ne znači da u domaćem javnom prostoru ne djeluju pojedinci koji prkose dominantnim trendovima.

3.3.1.2. Uvođenje novih tehnologija u kulturno stvaralaštvo

Kulturno stvaralaštvo oduvijek je bilo određeno tehnologijom. Izraz ljudske kreativnosti često je istraživao granice tehnološkoga napretka, ali i suprotno, tehnološki napredak je poticao nove tipove umjetnosti i kreativnosti. Za oprimjerenje navedenog dovoljno je postaviti pitanja poput: bi li roman bio moguć bez otkrića pisma, ili pak, bi li film bio moguć bez eksperimenata „pisanja svjetlom". Promatrano razdoblje, dakle od početka 1990-ih do danas, nije imalo takva fundamentalna „otkrića", već je u njemu ključan napredak postignut u pogledu brzine i otvorenosti komunikacije (o čemu ćemo raspravljati u sljedećem potpoglavlju) i poboljšavanju već postojećih tehnologija. Tako je već prisutna digitalna tehnologija u tom razdoblju doživjela neslućen procvat. Tijekom 1990-ih masovna je kultura više nego ikad do tad prestala biti jednosmjerna – usmjerena od proizvođača prema potrošaču – te je postala u većoj mjeri participativna. Razlog za to je što su sredstva za proizvodnju postala dostupnija: s jedne strane zbog pojeftinjenja, ali i zbog boljih distribucijskih kanala koji su stvoreni padom blokovske podjele. Ipak, vrijedi postaviti pitanje koliko se ta činjenica manifestirala u domaćem kulturnom kontekstu, u kontekstu opterećenim ratom, a kasnije poraćem, u kojem se kultura pretežito stvarala „od gore", a ne „od dolje"?

Ako je naš fokus na filmskoj produkciji, odgovor na to pitanje je: malo. U slučaju pak književne produkcije, navedeni fenomen je moguće detektirati. Osvrnemo li se najprije na zbivanja u domeni filmske djelatnosti, za uočiti nam je da trendovi koji su tijekom 1990-ih zavladali američkim filmom, ali i europskim, u Hrvatskoj nisu ostavili gotovo nikakva traga. Pod utjecajem pojeftinjenja i lakše dostupnosti filmske opreme na samom početku devedesetih u Americi nastaju žanrovski raznoliki filmovi koji pokreću čitav val epigona. Primjerice *Slacker* (1991) Richarda Linklatera i *Trgovci* (1994) Kevina Smitha označili su

[179] Kangrga, Milan, *Izvan povijesnog događanja. Dokumenti jednog vremena*, Feral Tribune, Split, 1997, str. 267.

čitavu generaciju filmaša (koja je korespondirala s tadašnjim trendom u glazbi – *grungeom*), *El Mariachi* (1992) Meksikanca Roberta Rodrigueza je pak otvorio novu razinu „niskobudžetnosti" akcijskoga filma. Nikako se ne smije previdjeti ni danski pokret Dogma 95, pokret čiji su pripadnici doživjeli najveća umjetnička priznanja te koji su tehnička ograničenja postavili kao konstitutivni element vlastitoga stila. Dakako, ostvarenja realiziranih s iznimno malim budžetima bilo je i prije, kroz cijelu povijest filma. Ako se vratimo u tek nešto neposredniju prošlost, prethodnike vidimo u *Seks, laži i videovrpce* (1989) Stevena Soderberga, filmovima Jima Jarmuscha, ili Johna Cassavetesa još ranije, koji su svi redom utrli put onome što je tijekom devedesetih postala gotovo uobičajena produkcijska praksa. Međutim, medijska zapaženost, kritičarska priznanja i naposljetku, gledanost, svih tih ostvarenja rezultat je razvoja festivalske scene u navedenom periodu (festival *Sundance,* čiji je pokretač Robert Redford, tako je izravno zaslužan za plasiranje karijera čitavog niza kasnije proslavljenih filmaša).[180]

Domaća je kinematografija u navedenom periodu išla uhodanim stazama državno financirane produkcije. Stoga i ne čudi da su mnogi od filmova iz toga vremena održavali stavove vladajuće nomenklature na vlasti. Hrvatski film nije nastupao *opozicijski* te stoga nije ni morao iznalaziti nove metode financiranja, u odnosu na one koje su već postojale. Iznimke su toliko rijetke da samo potvrđuju pravilo: Zvonimir Maycug je snimio u tom periodu „prvi hrvatski gay film" *Kalvarija* (1996), Darko Vernić (1952–2000) snimio je pustolovni film *Izgubljeno blago* (1996), Stjepan Sabljak (1968–2004) je realizirao ratni film *U okruženju* (1998) i njegov nastavak *U okruženju II – prijatelji* (1999). Film koji je pak osvojio najviše priznanje iz toga vremena, a koji je snimljen upravo pod restriktivnim produkcijskim uvjetima je kriminalistička drama *Mondo Bobo* Gorana Rušinovića iz 1997. godine.[181] U prvom pak desetljeću 21. stoljeća solidnu je pažnju i kritike i publike privukao *Ajde, dan... prođi...*, dugometražni igrani prvijenac Matije Klukovića iz 2006. koji je stilski blizak tzv. *mumblecore* pokretu u to vrijeme prisutnom u američkoj nezavisnoj produkciji. Osim

[180] Pitanje značaja festivala i uopće festivalske kulture za plasman umjetničkih djela u domaćem kontekstu obradit ćemo u cjelini 3.3.1.3. Otvorenost kulturne komunikacije i medijacija kulturnih vrijednosti. Za više o filmskom festivalu Sundance i američkom nezavisnom filmu upućujemo na knjigu Petera Biskinda *Down and Dirty Pictures: Miramax, Sundance, and the Rise of Independent Film,* Simon & Schuster Paperbacks, New York, London, Toronto, Sydney, 2005.

[181] Dodatna zanimljivost vezana za taj film je podatak da je u njegovu financiranju pomoć pružio Branimir Glavaš, kasnije osuđeni hrvatski ratni zločinac te zastupnik u Hrvatskom Saboru.

potonjeg, svi navedeni naslovi pripadaju žanrovskom filmu, koji bi u razvijenijim kinematografijama od naše predstavljao stup komercijalnoga filma. Kod nas je, međutim, žanrovski film najčešće povezan s entuzijazmom pojedinaca, a ne s eventualnom lukrativnošću filmske proizvodnje. Pritom je šteta da takva vrsta filma u Hrvatskoj, upravo zbog svoje marginalnosti u financijskom smislu, odnosno zbog neovisnosti od centara političke i/ili kulturne moći, ne pokazuje više hrabrosti te ne nastupa kritički ili čak opozicijski naspram dominantnih društvenih vrijednosti. Najčešće je naime riječ o ostvarenjima koja nastoje oponašati visokobudžetne žanrovske uzore. Kada u žanrovski film upisujemo potencijal *opozicijskog značenja* prije svega mislimo na hipotetska djela koja bi dovodila u pitanje vladajuće vrijednosti, bilo političke, kulturne, društvene. Takva djela mogu imati svoj subverzivni potencijal ili u izravnom sukobljavanju s vladajućim stavovima ili pak u njihovom travestiranju. Kao ogledni primjer ostvarenja upravo takvih karakteristika u srpskoj kinematografiji možemo navesti film *Tito po drugi put među Srbima* (1993) Želimira Žilnika, kao i ostatak Žilnikova opusa koji u promatranom periodu zadovoljava navedene kriterije (od kojih ipak svakako vrijedi izdvojiti film iz 1995. – *Dupe od mramora*).

Istaknuli smo već da su prethodno spomenuti američki filmovi dobro korespondirali s pokretima u glazbi. Oni su izrazili princip „uradi sam“ (*do it yourself*) koji je u *rock 'n' rollu* (i *punku*, ako ga definiramo kao poseban žanr) bio prisutan desetljećima ranije. I tu se ujedno pronalazi izravna srodnost između razvitka kulturnoga stvaralaštva i tehnologije. Demokratizacija umjetnosti događa se paralelno s njezinom lakšom dostupnošću, ali i dostupnošću sredstava za njezinu proizvodnju. Film je tako tijekom 1980-ih i 1990-ih prigrlio obrasce opozicijske kulture prethodno izražavane kroz glazbeni mediji (primjerice, Jim Jarmusch, jedan od ključnih predstavnika američkog nezavisnog filma, veliki je zaljubljenih u glazbu). Kod nas se to u području filmskoga stvaralaštva nije realiziralo, ali jest donekle u polju književnosti. Baš kao što je američki film tijekom 1990-ih svoje nove uspjehe ostvario zahvaljujući bujajućoj festivalskoj kulturi, tako je i hrvatska književnost na samom kraju dvadesetog i početku dvadeset i prvog stoljeća javnu prepoznatljivost i čitanost realizirala na sličan način. A navedeno je razvidno čak i u samom imenu skupine na koju ovdje upućujemo. *Festival alternativne književnosti*, poznatiji pod akronimom FAK, u svojem kratkom trajanju prigrlio je obrasce festivalskog druženja te ih primijenio na odavno postojeće formate književnih večeri. Ta *nova tehnologija* ugrađena u kulturno, odnosno književno stvaralaštvo, zapravo je bila stara, ali u novom sociopolitičkom i kulturnom kontekstu formirala je jednu novu, medijski prepoznatljivu skupinu pisaca, koja se ne samo poetički (i politički), već i kroz

vid vlastite prezentacije suprotstavila tada etabliranim hrvatskim piscima. O pitanjima i pratećim problemima reprezentacije i suprotstavljanja, kasnije ćemo više raspravljati, dok nam je na ovom mjestu važno objasniti da medij kojim se literatura prezentira javnosti utječe na njezinu formu, ali i sadržaj.

Književne večeri *Festivala alternativne književnosti* sastojale su se od višesatnog javnog čitanja u klubovima, popraćene neformalnim druženjem između samih pisaca i publike. Književnost koja se piše da bi bila čitana publici nužno mora u sebi sadržavati ustupke za lakšu razumljivost. I to je ujedno jedan od razloga zašto je većina djela čitanih na tim festivalskim druženjima bila prozna te odgovarala mimetskom, odnosno realističkom pripovjednom modusu.[182] Kako je Alberto Manguel u svojoj *Povijesti čitanja* zaključio: „Budući da čitanje naglas nije privatni čin, izbor materijala za čitanje mora biti društveno prihvatljiv i čitatelju i publici“[183]. Zato ne iznenađuje da su među fakovskim čitačima kudikamo uspješniji bili oni koji su svoj *stvarnosni* prosede protkali humorom i općim mjestima kolektivnih iskustva. Ante Tomić je primjerice neupitan predstavnik populističke proze takva tipa.[184] Prezentacija književnosti u sklopu klupskih, festivalskih druženja u vrlo kratkom roku (riječ je o periodu od 2000. do 2003. godine) popularizirala je književnost te dovela do jačanja (i u kvantitativnom, ali i u kvalitativnom smislu), prvenstveno prozne, produkcije. Spomenuti Manguel o pragmatičnoj strani javnih čitanja te njezinu učinku na literarnu scenu ponudio je lucidno zapažanje pa ga na ovome mjestu vrijedi citirati:

> „Najbolji književni festivali, na najuspješnijim javnim čitanjima, autore istovremeno čuvaju i razmnožavaju. Čuvaju ih jer im ulijevaju osjećaj da imaju publiku koja pridaje važnost njihovu radu; čuvaju ih, u najgrubljem smislu riječi, jer ih plaćaju za njihov trud; a razmnožavaju ih, jer pisci rađaju čitatelje, koji opet rađaju pisce. Slušatelji koji kupuju knjige; nakon čitanja, umnožavaju čitanje. Autor koji shvaća da on ili ona možda pišu po praznoj stranici, ali da barem ne govore praznom zidu, može biti ohrabren tim iskustvom i nastaviti pisati.“[185]

---

[182] U javnom, odnosno kritičarskom diskursu posvećenom ostvarenjima pisaca okupljenih oko akronima FAK umjesto termina *realistička* ili *mimetska* proza, najčešće se koristio termin *stvarnosna proza.* Suvremenim rječnikom rečeno, posrijedi je „bredniranje“ stare robe novim imenom.

[183] Manguel, Alberto, *Povijest čitanja*, Prometej, Zagreb, 2001, str. 134.

[184] Primjerice vrlo dobar uspjeh kod publike njegova romana *Ništa nas ne smije iznenaditi* iz 2003. godine (kasnije ekraniziran pod naslovom *Karaula* (2006) u režiji Rajka Grlića) nesumnjivo mnogo duguje referiranju na kolektivna iskustava muškaraca koji su prošli vojnu obuku unutar vojske JNA.

[185] Manguel, Alberto, *Povijest čitanja*, Prometej, Zagreb, 2001, str. 270.

Tako se na temelju bujajuće literarne produkcije koja je nastupila s pojavom FAK-a može zaključiti da je FAK, osim što je u hrvatsku književnost vratio nekoć zazivanu „živost“ (V. Pavletić), uspješno ostvario i prokreativnu funkciju u skromnim okvirima domaće literarne produkcije.

Hrvatska je književnost u promatranom periodu također iskusila novinu koja se manifestirala na svjetskoj razini zahvaljujući širenju uloge interneta i pratećih vidova komunikacije. Riječ je o pojavi i ekspanziji tzv. blogerske književnosti. Blog je u Hrvatskoj, baš kao i u ostatku svijeta, dodatno demokratizirao literarno polje. To je učinio i na razini produkcije i na razini recepcije. Pojava blogova dočekana je u početku s golemim entuzijazmom te s predviđanjima da će dovesti do procvata književnosti (prema logici da kvantiteta nužno rezultira kvalitetom), ali nije trebalo dugo čekati da se takva očekivanja pokažu ne samo kao pretjerana već i pogrešna. Vjerojatno najpoznatiji domaći tekst koji je nastajao na blogerskoj platformi, a kasnije dobio svoje uknjiženje jest onaj Vlade Bulića pod naslovom *Putovanje u srce hrvatskog sna* (2006). O Bulićevu romanu Dean Duda je ustvrdio da sadrži više „književne energije nego što ju je uspjela proizvesti bolja polovica aktera iz prve literarne postindustrijske petoljetke“.[186] Međutim, s obzirom na to da je posrijedi tekst koji je u vremenu svoga pojavljivanja odudarao od većine prozne produkcije, takve pozitivne ocjene nisu bile unisone.[187]

Za promatranje hrvatskoga književnoga polja tijekom tranzicijskih godina iznimno je važan blog *Knjiški moljac* Božidara Alajbegovića (1972–2020). Na tom je blogu Alajbegović pratio gotovo cjelokupnu književnu scenu te redovito objavljivao svoje kritike domaćih, ali i stranih autora (koje je također objavljivao po tiskanoj periodici i internetskim portalima). Navedeni je blog moguće promatrati kao svojevrsni dnevnik književnih zbivanja, a njegov je autor do svoje prerane smrti bez konkurencije bio najproduktivniji domaći književni kritičar. Upravo zahvaljujući Alajbegovićevu djelovanju bilo je moguće kroz jednu kritičarsku optiku pratiti domaću (ali i dobar dio strane) literarne produkcije u kontinuitetu – a pitanje kritičarskoga kontinuiteta jedan je od ključnih preduvjeta koji kritičara čine relevantnim u nekoj kulturnoj sredini.

[186] Duda, Dean, *Hrvatski književni bajkomat*, Disput, Zagreb, 2010, str. 73.

[187] *Putovanjem u srce hrvatskog sna* bavi se i Anera Ryznar u svojoj knjizi *Suvremeni roman u raljama života: studija o interdiskurzivnosti* što dodatno svjedoči interesu akademskog pisma za Bulićevo djelo (usp. Ryznar, 2017).

Razvitak tehnologije i novi oblici komunikacije nisu samo djelovali u području prezentacije književnoga teksta, ili pak tekstova posvećenih refleksiji o književnosti, već su i izravno utjecali na sadržajno i formalno proširivanje/obogaćivanje književnih djela koja su u tom vremenu nastajala. Početkom dvadeset i prvoga stoljeća u svijetu je zavladao trend tzv. *reality*-televizijskih programa. Emisije s prefiksom *reality* obrađuju širok dijapazon najrazličitijih tema, dok su pak u tehničkom smislu najčešće realizirane na sličan način: protagonisti su „obični" ljudi, a ako je pak riječ o slavnim osobama, prikazuju se izvan okvira svoje uobičajene medijske prepoznatljivosti, snimke zvuka i slike nisu uvijek na visokoj produkcijskoj razini, dapače, pogreške u tehničkom smislu su poželjne jer stvaraju dojam neposrednosti. Navedena obilježja nisu se realizirala samo u domeni televizijske proizvodnje već su se manifestirala i u drugim područjima. Tako je u filmskoj produkciji jedno vrijeme zavladao trend mimikrije *reality*-programa[188], a ni književnost na njega nije ostala imuna. Navedeno spominjemo jer je domaća književna scena vrlo brzo prigrlila navedeni fenomen te je u njoj moguće pronaći niz proznih ostvarenja koja tematiziraju *reality*-zabavu i prateće, bilo pozitivne ili negativne fenomene, kao što su ideal mladosti i ljepote, voajerizam, potrošnja te uopće utjecaj popularne kulture na pojedinca.[189] Knjigu Tomislava Zajeca *Ulaz u Crnu kutiju* (2001) možemo navesti kao primjer romana koji se spomenutim temama bavio čak i prije nego li su navedeni televizijski formati došli u Hrvatsku. Film je u tom smislu kaskao za knjigom, pa smo tek 2010. godine dobili *The Show Must Go On*, dugometražni igrani prvijenac Nevia Marasovića koji je pokazao tematsku potentnost poigravanja s motivima *reality*-emisije u filmskom formatu.

[188] Od svih žanrova vjerojatno je onaj strave i užasa najspremnije prihvatio tu tehniku, a nekoliko ostvarenja koja se smještaju u *found footage* podžanr ostvarilo je fascinantne komercijalne uspjehe (*Projekt: Vještica iz Blaira* (Daniel Myrick, Eduardo Sánchez, 1999), *Paranormalna aktivnost* (Oren Peli, 2007)). Ipak, u samom su žanru začeci tog trenda prisutni davno prije nego se on pojavio u televizijskom formatu – kontroverzni *Cannibal Holocaust* (Ruggero Deodato, 1980) je nezaobilazni preteča.

[189] Ne dotičući se navedenih tema, Damir Karakaš je 2004. objavio knjigu *Kako sam ušao u Europu* te ju je podnaslovio kao *reality roman*. Riječ je o Karakaševu multimedijalnom projektu koji se manifestirao na više razina: kroz glazbene nastupe i tekstualne poruke postavljane na ulicama u Bordeauxu, kroz fotografije koje su navedeno dokumentirale te kroz objave na internetu. Nakon svega toga, *reality roman* je nastao kao finalni proizvod s najvećim simboličkim kapitalom. Drugim riječima, iako smo u razdoblju koje je predmet našeg interesa imali prilike svjedočiti korištenju novih medija za objavljivanje književnih tekstova, knjiga se još uvijek zadržala kao objekt najsnažnije simboličke vrijednosti te na koncu kao legitimacijsko sredstvo pomoću kojega autor sebe upisuje u književno polje.

Književna djela koja bi u recepcijskom smislu bila potpuno nerazumljiva bez poznavanja šireg medijskog konteksta na koji referiraju svakako su i *Klonirana* (2003) Jelene Čarija, *Gori domovina* (2005) Zorana Lazića i Tonćija Kožula te *Kriza* (2010) Marka Mihalineca i Velimira Grgića. Redom je riječ o ostvarenjima naglašenog popularnokulturnog habitusa koja svoja tematska izvorišta pronalaze u televizijskom i filmskom mediju, kao i u osobama domaćeg i stranog javnog života. U tim djelima primjećujemo senzibilitet koji bismo mogli prispodobiti nazivu *camp* kako ga je Susan Sontag u svojem slavnom eseju *Bilješke o Campu* definirala: „to je dobro zato što je strašno“[190]. Bez namjere da na ovome mjestu ulazimo u sadržajnu potku tih djela (jer to na ovome mjestu ionako nije od većeg značaja), reći ćemo samo da su ta ostvarenja rezultat procesa kombiniranja različitih artefakata kapitalističkog društva u obliku kolaža te kao takva predstavljaju zanimljive literarne eksperimente u promatranome razdoblju, ali također je riječ o literarnim praksama koje u domaćoj književnosti nisu imale nastavljače.

Za zaključiti nam je da su se u domaćoj kulturi u promatranom periodu manifestirali sadržajni i produkcijski trendovi prisutni na globalnoj razini. U relativno kratkom vremenu domaća je proizvodnja i distribucija medijskih sadržaja doživjela fundamentalne promjene – same po sebi ni dobre ni loše, a na koncu ionako neizbježne. Igor Mandić, jedan od prvih autora koji je u hrvatski javni diskurs unio obavješteno pisanja o medijima, svojevremeno je zapisao opservaciju koja se odnosila na televizijsku revoluciju. Prema Mandiću, naime, domaća je kultura prebrzo postala televizijska, a da se prije toga u potpunosti nije razvila njezina pismenost.[191] Ne samo da su te riječi lucidno opažanje o prošlim vremenima, već i upozorenje, pa čak i dijagnoza suvremenosti. Iako je nesumnjivo da su nove tehnologije u posljednjih dvadesetak godina prihvaćene u svim domenama kulturnoga stvaralaštva, upitno je u kojoj je mjeri kvalitativna razina produkcije, kao i logistički aparat koji je njezin sastavni dio i bez kojega ona nije moguća, i u knjižnoj i u filmskoj djelatnosti profitirala u odnosu na vrijeme prije raspada Jugoslavije. Sama pak pismenost te fundus općeg znanja kod prosječne

[190] Sontag, Susan, „Bilješke o Campu“; prevela Gordana Visković, u: *OFF: časopis za književnost*, br. 1, 1978, str. 88.

Spomenimo da Maša Kolanović u svojoj studiji o suvremenoj hrvatskoj prozi romane *Klonirana* i *Gori domovina* svrstava u žanr *trasha* (2011: 382–389). Pojmovi *camp* i *trash* često su međusobno zamjenjivi u kritičkim tekstovima o različitim popularnim formama, ali ih nikako ne bi trebalo poistovjećivati. Međutim, u slučaju romana *Klonirana* i *Gori domovina* smatramo da u oba djela ima elemenata zbog kojih bismo ih mogli svrstati i u žanr *campa* i u žanr *trasha.*

[191] Mandić, Igor, *Oklop od papira. Autobiografski saldakonti 1966.–2013.*, V. B. Z., Zagreb, 2014, str. 381.

publike, pa čak i kod samih stvaraoca, također je u primjetnom padu. Dakako, potonje je trend prisutan na bitno širem prostoru od hrvatskih granica. Osim toga, riječ je o fenomenu koji je znatnim dijelom upravo potaknut razvojem tehnologije, koja ne predstavlja samo sredstvo za rad, već je i izvor distrakcija te je čest uzrok površnostima.

3.3.1.3. Otvorenost kulturne komunikacije i medijacija kulturnih vrijednosti

Hrvatska državnofinancirana kultura veći je dio svoga tranzicijskoga perioda provela u stanju nesporazuma s ostatkom svijeta: u vrijeme kad je nastupio globalni skok u području informacijskih i komunikacijskih tehnologija, kada su se granice brisale, a multikulturalizam dobivao na sve većem značaju, mi smo se zatvarali u uske okvire kulture nacionalnog predznaka, kulture koja kao takva nije mogla participirati u međunarodnom kontekstu. S vremenom se stanje normaliziralo te su se porušene veze počele obnavljati. Međutim, štete po domaću kulturu koja se tijekom cijelog posljednjeg desetljeća dvadesetoga stoljeća razvijala u duhu samoizolacionizma bile su prevelike da bi ih bilo moguće sanirati u kratkom roku. Spomenuti samoizolacionizam ostvaren je i svjesno i nesvjesno, a prvenstveno je nastao kao (nus)produkt loše vođene kulturne politike.[192] Kao što smo već u prethodnim cjelinama istaknuli, tijekom 1990-ih, u vremenu kad je nastupilo vrijeme repozicioniranja na simboličkoj karti Europe te u vremenu u kojem su se nastojali iznaći novi kulturni identiteti, kojima bi se Hrvatska udaljila od zemalja bivše Jugoslavije, ali i od čitavog Balkanskog poluotoka, a približila Europi, nastupio je trend stvaranja nepremostivih razlika, rušenja uspostavljenih veza sa susjedima. Manifestno udaljavanje od zemalja bivše SFRJ bilo je popraćeno programatskim „povratkom“ Europi. Nažalost, kulturna produkcija koju smo nudili (zajedno s vanjskom i unutarnjom politikom) ni tematskim, kao ni izvedbenim postignućima, nije mogla doseći razinu (zapadnog) kulturnog konteksta čiji smo dio htjeli biti.[193]

[192] Na detaljnu ocjenu hrvatske kulture tijekom 1990-ih još jednom upućujemo na knjigu *Kulturna politika Republike Hrvatske. Nacionalni izvještaj* (ur. Cvjetičanin i Katunarić, 1998). Već na prvim stranicama izvještaja urednici navode da su „dugoročni i poželjni ciljevi tranzicije“ kao primjerice demokracija, pluralizam, blagostanje i širenje znanja kod nas izloženi samo na „deklarativnoj razini politike“ (usp. str. XV). Kao jedan od ključnih problema hrvatske kulture, ali i uopće politike, navode snažnu okrenutost sebi, taj fenomen nazivaju „autocentrizmom“ (str. 4).

[193] Nada Švob-Đokić objašnjava da je strogo nacionalna identifikacija u tranzicijskom periodu označila naglašeno odbacivanje „drugih“ koji smetaju jer „propituju kulturne vrijednosti upravo u trenutku kad se one

Vratimo li se vremenski tek malo unazad, ustanovit ćemo da su se tijekom 1980-ih pojavile nove tehnologije koje su nepovratno izmijenile svijet medija te ujedno postavile temelje za nastanak multimedijalnoga sustava devedesetih. Kada primjerice Manuell Castells piše o navedenim fenomenima on prvenstveno misli na one tehničke novine koje su dovele do segmentacije publike, poput videorekordera i *walkmena*, uređaja koji su tijekom 1980-ih revolucionirali konzumaciju umjetnosti i zabave.[194] Ti uređaji svakom pojedinom konzumentu omogućuju da prema vlastitom nahođenju reproducira one sadržaje koji korespondiraju s njegovim trenutnim željama, potrebama i interesima. Konzument je tim tehničkim novinama prestao biti ovisan o emitiranju sadržaja koji dolaze s mjesta neke vrste „distribucijske moći" kao što su javne i privatne televizijske i radijske kuće, kino-mreža, koncerti i dr. Oba su ta uređaja (a njima treba pridružiti i kasetofon[195]) posjedovala dotad nepoznatu mogućnost snimanja medijskih sadržaja: najednom je konzument postao kompilator sadržaja koje gleda i/ili sluša. Takva je novina otvorila gotovo neograničene mogućnosti distribucije podataka i olakšala kulturnu komunikaciju, ali istovremeno i stvorila platformu za razvoj goleme „piratske" distributivne mreže koja se intenzivno razvija upravo od početka 1980-ih. Najednom se kulturna komunikacija počela odvijati na dvije razine: osim na *horizontalnoj*, ona je profunkcionirala i na *vertikalnoj* osi. Pritom horizontalnu razinu tumačimo kao dimenziju sadašnjosti, a vertikalnu kao mogućnost pogleda u kulturne produkte prošlosti, koji u novim tehničkim uvjetima postaju gotovo trenutno dostupni. Navedeni je fenomen dodatno eskalirao razvojem digitalnih tehnologija u godinama koje su uslijedile, pa su se u međuvremenu razvile i teorije poput one Chrisa Andersona o „dugom repu"[196].

---

nastoje učiniti neupitnima". Stoga je tijekom devedesetih odbacivan i utjecaj „Zapada" pod objašnjenjem da je nedopustivo agresivan, iako je istovremeno bila prisutna opća orijentacija prema Zapadu, a uključivanje u Europsku uniju bio priželjkivan cilj (usp. Švob-Đokić, 2010: 44).

[194] Castells, Manuel, *Uspon umreženog društva*, Golden marketing, Zagreb, 2000, str. 356–370.

[195] U spomenutom desetljeću sve širu primjenu dobivaju i osobna računala, ali ona će svoj golem utjecaj na promjenu čina recepcije (i produkcije) umjetnosti imati tijekom 1990-ih.

[196] U najkraćim crtama Andersonovu osnovnu tezu knjige moguće je objasniti kroz ideju da se budućnost kulturne industrije više ne krije u hitovima nego u kulturnim nišama. Naime, umjesto da se određeni proizvod proda u što je moguće kraćem vremenskom roku u što većem broju primjeraka, kultura niša polazi od uvjerenja da za određeni proizvod postoje zainteresirani korisnici/potrošači koji će do njega nastojati doći kroz duži vremenski period. U takvom razmišljanju i poslovnoj praksi ključno mjesto ima internet koji omogućuje korisnicima/potrošačima međusobno povezivanje te na taj način omasovljivanje pojedinaca sličnih/istih interesa.

Na ovome mjestu upozoravamo na navedene fenomene, jer su upravo zahvaljujući njima bile i još uvijek jesu održavane kulturne veze između bivših članica Jugoslavije. Unatoč ratnim zbivanjima koja su obilježila 1990-e i unatoč politikama pojedinih republika, kulturni se kontakti nisu u potpunosti prekinuli. Gordana P. Crnković u knjizi *Post-Yugoslav Literature and Film* navodi da se tijekom svojih dolazaka u Hrvatsku za vrijeme ratnih sukoba od 1991. do 1995. osvjedočila da je srpska kultura u Hrvatskoj egzistirala kao svojevrsni *underground*.[197] Slušali su se albumi Đorđa Balaševića, gledali su se filmovi Srđana Dragojevića, a autorica navodi kako se uvjerila da su u to vrijeme u knjižnicama neprestano bile posuđivale knjige Danila Kiša i Borislava Pekića.[198] Upravo su prethodno već spomenute piratske verzije glazbenih albuma i filmova odigrale golem značaj za održavanje kulturne razmjene u vrijeme kada su kanali službene distribucije bili u potpunoj blokadi. Primjerice, u navedenom je periodu Dragojevićev film *Lepa sela lepo gore* (1996) bio svojevrsni fenomen piratske distribucije na videokasetama.[199] Kopije toga filma kolale su od ruke do ruke na širokom transnacionalnom prostoru bivše države te u vrijeme najsvježijih ratnih rana pokazale da je, unatoč najgorim zvjerstvima koja su se u ratu događala, sposobnost kulture da povezuje ljude teško suspendirati.[200] Također, mogućnost umnažanja glazbe i filmova omogućila je mlađim generacijama, koje do tih djela ne bi mogle doći legalnim putem, da se upoznaju s kulturnim proizvodima prethodnog razdoblja. Tako je glazba osamdesetih bila ponovno upoznavana u novome kontekstu, kao što su i stari filmovi osvajali nove generacije gledatelja.

Spomenuti primjeri tek ilustriraju poznatu činjenicu da se kulturni kontakti teško mogu programatski prekinuti te da upravo popularna kultura najustrajnije odolijeva političkim diktatima zabrana i otežavanja komunikacije. Domaća situacija izvrsno oprimjeruje teorije kulturologa kao što su Raymond Williams, Stuart Hall ili John Fiske. Ukratko, koju i kakvu kulturu će publika konzumirati nije moguće odozgo – s pozicije bilo koje diskursne moći – definirati. Kao što je John Fiske višekratno upozoravao, popularna kultura u sebi često sadrži

[197] Crnković, Gordana P., *Post-Yugoslav Literature and Film. Fires, Foundations, Flourishes*, Bloomsbury, New York, London, New Delhi, Sydney, 2012, str. 202–203.

[198] Ibid., str. 207.

[199] Veliku popularnost imali su i neki drugi srpski naslovi, kao što su *Crni bombarder* (1992) Darka Bajića i *Mi nismo anđeli* (1992), Dragojevićev dugometražni igranofilmski debi.

[200] Već sljedeći Dragojevićev film, *Rane* (1998), imao je redovnu kinodistribuciju u Hrvatskoj. Riječ je o prvom srpskom filmu koji je nakon završetka rata distribuiran kod nas (s (ne)slavnim podnapisima (titlovima) na hrvatskom jeziku).

element otpora[201] te je njezino kolanje teško sputati političkim, odnosno nacionalnim granicama. Što je popularnija, kultura brže prelazi zadate barijere[202], pa stoga ne čudi da su se prvi kulturni kontakti između donedavno zaraćenih strana, Hrvatske i Srbije, uspostavili putem koncerata poznatih glazbenika. Ipak, u početku su takav vid suradnje priječile pravne regulative, pa je primjerice hrvatska nacionalna udruga glazbenih umjetnika prosvjedovala protiv toga da u Hrvatskoj nastupaju srpski izvođači i da pritom ne plaćaju porez.[203] Spomenimo zanimljiv primjer izbjegavanja takva prigovora: Đorđe Balašević, jedna od najvećih glazbenih zvijezda jugoslavenskog prostora, koji je održao koncert 2001. u pulskoj Areni, navedeni je problem izbjegao tako što je cjelokupni prihod od nastupa donirao za gradnju nove bolnice u Puli.

Kao važan korak u smjeru obnavljanja porušenih veza između Hrvatske i Srbije svakako treba navesti višekratno već spominjani FAK. Naime, nakon prvotnih javnih čitanja u Hrvatskoj, Festival alternativne književnosti organiziran je i u Srbiji. Najprije u Novome Sadu 20. i 21. travnja 2001. te zatim od 28. do 30. rujna iste godine u Beogradu. Na tim događanjima nisu nastupali samo pisci iz Hrvatske, već i srpski pisci (Laslo Blašković, Zoran Ćirić, Petar Luković, Mirjana Novaković, Mihajlo Spasojević, Vule Žurić), a pridružili su im se i jedan Mađar (Petar Zilahy) te jedan Britanac (Tony White). Kao produkt navedenih manifestacija nastala je knjiga *FAK-JU! Antologija*[204] koja je okupila tekstove autora koji su nastupili na festivalima. U organizaciji i održavanju FAK-a u Srbiji nisu bili uključeni samo književnici iz obiju republika, nego i književni kritičari, što je navedene manifestacije dodatno medijski osnažilo te im dalo gotovo metadiskurzivnu dimenziju. Autori koji su bili

[201] Usp. Fiske, John, *Popularna kultura*, Clio, Beograd, 2001.

[202] U tome kontekstu valja podsjetiti na film, odnosno kućni video, pjevačice Severine Vučković iz 2004. godine. Riječ je o privatnom video-uratku pornografskoga sadržaja u trajanju od jedanaest minuta koji je „obišao regiju" brzinom kojoj nijedna profesionalna produkcija i distribucija nikad ne bi bila u stanju parirati. Sam video potaknuo je nastanak brojnih više ili manje ozbiljnih tekstova na medijskoj sceni, a jedan od zanimljivijih je bio onaj kritičara Damira Radića koji je u tjedniku *Nacional* objavio njegovu ozbiljnu filmsku analizu. Osim toga, Radić je prilikom pisanja sintetskoga teksta o filmskoj 2004. godini to ostvarenje s pravom nazvao „najgledanijim slikopisnim uratkom" u Hrvatskoj, koji je, kako autor navodi, imao „psihosocijalni, kulturalni i pravosudni značaj" (Nacional, br. 477, 4. 1. 2005). Različite vidove tumačenja značaja navedenog videa, ali i Severina kasnijeg angažmana u HNK Ivan pl. Zajc u Rijeci, dao je filozof Boris Mikulić, na čije tekstove u knjizi *Kroatorij Europe. Filosofistička kronika druge hrvatske tranzicije u 42 slike* na ovome mjestu skrećemo pažnju.

[203] Usp. Katunarić, Vjeran, *Lica kulture*, Antibarbarus, Zagreb, 2007, str. 127.

[204] Lokotar, Kruno i Arsenijević, Vladimir (ur.), *FAK-JU! Antologija*, RENDE, Beograd, 2001.

uključeni u održavanje navedenih manifestacija, a koji su u javnom prostoru prepoznati prije kao kritičari nego kao književnici, bili su Igor Mandić i Teofil Pančić.

Fakovska događanja bila su prvi vid književne suradnje na relaciji Hrvatska – Srbija nakon rata. Spomenimo da se tadašnji ministar kulture, Antun Vujić, protivio navedenoj suradnji i gostovanju, smatrajući da je za to još uvijek prerano. Pritom valja imati na umu da je Vujić bio ministar „lijevo-liberalne" vlade na čelu koje je bio Ivica Račan, predsjednik SDP-a. Dakle, postavimo li sve navedeno u kontekst, vidimo da su kulturni kontakti početkom dvijetisućitih postali mogući: razlog za to je promjena političke konstelacije u zemlji – nakon smrti Franje Tuđmana HDZ je izgubio izbore, a na vlast je došla stranka liberalnijih načela. Međutim, iako je komunikacija postala moguća, ona i dalje, kao što vidimo, nije bila ostvariva bez prigovora i komplikacija. Rigidnost prethodne vlasti je izostala, ali su njezini ključni obrasci rezoniranja ostali aktivni u nasljednicima te su kroz njih nastavili djelovati. Stoga će biti važno u nekoj budućoj bilanci fakovskih postignuća posebno naglasiti njihovu „avangardnost" u rušenju političkih barijera u vremenu kada za njih više nije postojalo opravdanja.[205]

Filmska djelatnost je tijekom tranzicijskoga perioda također prošla faze udaljavanja, a zatim i približavanja kako najbližim susjedima tako i europskim i svjetskim festivalima i priznanjima. Kinematografije pojedinih država u suvremenom kontekstu – koji zahtijeva najširu distribuciju, posjećivanje svjetskih festivala te znatna produkcijska sredstva da bi se film uopće realizirao – upućene su na međusobnu suradnju, odnosno koprodukciju. Što su države-susjedi manje, to je i suradnja među njima izvjesnija i na koncu neizbježnija. Tako je i teritorij postjugoslavenskih zemalja vrlo brzo po okončanju ratnih sukoba postao ujedinjen u produkciji, a zatim i distribuciji filmova kao što su *Ničija zemlja* (Danis Tanović, 2001), *Grbavica* (Jasmila Žbanić, 2006), *Karaula* (Rajko Grlić, 2006),[206] *Turneja* (Goran Marković, 2008), *Parada* (Srđan Dragojević, 2011).

[205] U domeni književne djelatnosti te uopće nakladništva svakako je potrebno naglasiti važnost biblioteke *Feral Tribunea* unutar koje je objavljen veliki broj knjiga autora iz država bivše Jugoslavije, kao i onih hrvatskih autora koji su tijekom 1990-ih bili prozivani za „antihrvatsku" djelatnost. Jedna od tih autorica bila je i Slavenka Drakulić koja se upravo u *Feralovoj* biblioteci nakon višegodišnje pauze objavljivanja u Hrvatskoj 1997. (i paralelnog razvitka karijere u inozemstvu) pojavila s knjigom *Kako smo preživjeli*.

[206] U tom je kontekstu važno istaknuti da je *Karaula* prvi film koji je dobio financijsku podršku ministarstava svih država bivše Jugoslavije (usp. Jovanović, 2011: 432).

Tipologija postjugoslavenskoga filma koju je uspostavio Jurica Pavičić, a koja u sebi sadrži tri „stilska modela“: *film samoviktimizacije*, *film samobalkanizacije* te *film normalizacije*,[207] vrlo dobro sumira tematske preokupacije većeg dijela kinematografije postjugoslavenskih zemalja, ali i put koji je ta kinematografija prošla tijekom dvadesetak godina. On se, kako je to Pavičić pokazao, manifestirao kao put od prikazivanja vlastita stradanja, preko pokazivanja vlastite egzotičnosti, pa do pokušaja participiranja na široj filmskoj karti prema ključu kvalitete izvan okvira političkih agendi i očekivanih identitetskih reprezentacija. Zapažena kinodistribucija na prostoru bivše Jugoslavije filmova kao što su primjerice *Outsider* (Andrej Košak, 1997), *Karaula* i *Parada* pokazuju da tržište za igrani film postoji te da je publiku u kina moguće privući prema ključu zajedničkog jezika i bliskog kulturnog i društvenog konteksta. Međutim, slučaj poput tendenciozno iskonstruiranog skandala povodom danskog dokumentarnog filma *15 minuta – Masakr u Dvoru* (*Massakren i Dvor*, Georg Larsen, Kasper Vedsmand, 2015) pokazuje u kojoj mjeri tabu „istine o Domovinskom ratu“ još uvijek ograničava domene slobode u filmskom ili bilo kojem drugom vidu stvaralaštva.[208]

Ako pokušamo sagledati medijaciju kulturnih vrijednosti u širem prostoru od onoga bivše Jugoslavije, nameće se zaključak da se hrvatska kultura tek početkom dvijetisućitih oslobodila dotad dominantnog izolacionizma.[209] S jedne je on strane bio uvjetovan društveno-političkim zbivanjima tijekom devedesetih – stvaranje nezavisne države, rat i prateće posljedice kulturu nisu minorizirale, već su pred nju često postavljale zahtjeve identitetske reprezentacije. S druge pak strane, hrvatska je kultura tijekom 1990-ih doživjela preslagivanje svojih aktera, od kojih su neki napustili Hrvatsku. Kao što je poznato, mnogi od onih koji su iz Hrvatske otišli vrlo brzo su ostvarili zapažene međunarodne karijere. Iz sfere književnosti tu se kao neizostavna imena nameću Slavenka Drakulić, Predrag Matvejević i Dubravka Ugrešić, dok Rajko Grlić i Lordan Zafranović, uz već spominjane glumce Miru Furlan i Radu Šerbedžiju, predstavljaju umjetnike vezane za filmsku djelatnost koji su posao otišli tražiti negdje drugdje. Uspjesi većine nabrojanih umjetnika učinili su hrvatsku kulturu dijelom šire

[207] Pavičić, Jurica, *Postjugoslavenski film: Stil i ideologija*, Hrvatski filmski savez, Zagreb, 2011.

[208] O filmu i pratećem medijskom interesu koji je privukao na sebe raspravljat ćemo u cjelini 3.3.1.5. Kulturna industrijalizacija.

[209] U kontekstu barem djelomičnog pogleda na kulturne prilike u Hrvatskoj tijekom prvih godina 21. stoljeća korisna je knjiga *Otvorena kultura. Razgovori s ministrom kulture Antunom Vujićem* urednika Borisa Jurinića (Ministarstvo kulture Republike Hrvatske, Zagreb, 2003).

slike od one nacionalne, pa možemo poentirati da su upravo oni znatnim dijelom doprinijeli otvorenosti domaće kulturne komunikacije. Paradoks se jedino otkriva u tome da njihova međunarodna priznatost ne korespondira njihovom statusu u zemlji iz koje su potekli. Kao najzorniji primjer nadaje se međunarodno uvažavanje spisateljskoga rada Dubravke Ugrešić (brojne nagrade od kojih izdvajamo Neustadt International Prize for Literature, često nazivanom i „američkim Nobelom", iz 2016. godine), te istovremeno njezino prešućivanje od strane domaćih institucija. Time ujedno zaključujemo da nesporazum hrvatske oficijelne kulture s ostatkom svijeta – kojim smo započeli ovu cjelinu – još uvijek traje.

Ostanimo pri 2016. godini kao zornom oprimjerenju toga nesporazuma: iste godine kada je Ugrešić primila „američkog Nobela", u Povjerenstvo Ministarstva kulture Republike Hrvatske za dodjelu potpora za poticanje književnoga stvaralaštva imenovana je Tanja Belobrajdić, tada tek književna debitantica o kojoj će nešto više riječi biti u sljedećoj cjelini.

3.3.1.4. Plasman kulturnih proizvoda i vrijednosti na tržište

Današnja situacija jest situacija u kojoj se govor podržavljuje, a društvo poseljačuje.
Vjeran Zuppa u razgovoru s Ivanom Salečićem[210]

Kada govorimo o tuzemnom tržištu potrebno je prije svega poći od činjenice da je raspadom Jugoslavije nekadašnje tržište koje je brojilo 22 milijuna građana svedeno na skroman broj od oko četiri milijuna koliko ih broji Republika Hrvatska.[211] Raspadom Jugoslavije međutim nije došlo samo do drastičnog smanjenja broja potencijalnih konzumenata „kulturnih proizvoda", već i do zamjene veće za manju kulturnu scenu, slijedom toga i do pada kriterija prema kojima se ta scena promatra i vrednuje. Pad kriterija moguće je detektirati i na razini produkcije i na razini recepcije. Tako primjerice segment popularne glazbe poznat pod nazivom *turbo folk*[212], koji je u ratnom i poratnom periodu djelovao (te još uvijek djeluje) kao

[210] Zuppa, Vjeran, *Ispruženi jezik i drugi razgovori, uglavnom, o politici*, Izdanja Antibarbarus – Kultura i rasvjeta, Zagreb – Split, 2007, str. 146.

[211] Prema popisu stanovnika iz 1991. godine Republika Hrvatska imala je 4.784.265 stanovnika. Procjene iz 2018. pokazuju da se broj stanovnika u međuvremenu spustio ispod četiri milijuna. U trenutku pisanja ovoga rada još uvijek nemamo službene brojeve na temelju popisa stanovništva iz 2021. godine.

[212] O fenomenu *turbo folka* i/ili *narodnjaka* upućujemo na knjige *Zvuci granice: popularna muzika, rat i nacionalizam u Hrvatskoj posle 1991*. Catherine Baker te *Balkan: od geografije do fantazije* (posljednje

svojevrsni kohezijski element među državama bivše Jugoslavije, vrlo dobro oslikava stanje ukusa velikog dijela publike na spomenutom prostoru. Štoviše, mogla bi se razvijati daljnja rasprava u smjeru elaboracije da upravo elementi „niske“ kulture najduže čuvaju opstojnost nekog kulturnog prostora, dok istovremeno konzumenti te iste kulture čine kvantitativnu dominantu mobilizirane mase, koja spremno izvikuje parole svoje političke i/ili nacionalne grupe.[213] Taj je kratki spoj između nacionalno propagiranih kulturnih vrijednosti i ukusa publike označio godine nakon raspada bivše države. Međutim, navedeno je tek opaska koja je kudikamo primjenjivija na područje popularne glazbe nego na film i književnost. Razlog za to trebamo tražiti u materijalnim, ali simboličkim uvjetima unutar kojih se definira, ili točnije, formira pojam „vrijednosti“.

Rječnička nam natuknica o pojmu „vrijednost“ kazuje sljedeće: *vrijednost je svojstvo robe da se može zamijeniti za drugu robu ili dati za novac*, te također upućuje da je *vrijednost* s*vojstvo onoga što je vrijedno*, i to u *materijalnom, moralnom ili duhovnom smislu*.[214] Drugim riječima, vrijednost se uvijek uspostavlja kontekstualno, među ljudima u određenom vremenu i prostoru. Stoga ćemo posegnuti i za sociološkom definicijom pojma koja navodi:

> „Ideje pojedinaca ili skupine o tome što je poželjno, primjereno, dobro ili loše. Različite vrijednosti predstavljaju ključne varijacije u ljudskoj kulturi. Ono što pojedinci vrednuju, pod snažnim je utjecajem specifične kulture u kojoj žive.“[215]

Upravo na mjestu „ono što pojedinci vrednuju“ potrebno se zaustaviti jer je riječ o fenomenu koji dolazi kao produkt, ili je barem njime dominantno oblikovan, a tiče se ideološkog aparata države i kulturne reprodukcije koji on podržava. Podsjetimo se također riječi Herberta Marcusea iz *Čovjeka jedne dimenzije*: kulturne vrijednosti se inkorporiraju u postojeći

---

poglavlje) Katarine Luketić. Ovako pak o *narodnjacima* u knjizi *Kultura laži* piše Dubravka Ugrešić: „Što su *narodnjaci*? *Narodnjaci* su novokomponirana narodna glazba, endemski glazbeni virus. *Narodnjaci* su ljepilo naroda na bivšem jugo-prostoru, znak međusobna raspoznavanja, zajednički razlog za sućut i mržnju istodobno. *Narodnjaci* su razgaljena „duša naroda“, srce, ranjivo mjesto, kolektivno pamćenje svedeno na ton“ (Ugrešić, 2002: 177–178).

[213] Pritom nipošto ne smatramo da „profinjen ukus“ i konzumacija „visoke kulture“ podrazumijevaju imunost na politički zov i oportunizme različitih vrsta. Dapače, često je posrijedi nepodnošljiva privlačnost tih fenomena, toga smo se prethodno već dotaknuli referirajući se na sintagmu Mirka Kovača: „elita gora od rulje“.

[214] Usp. Anić, Vladimir i dr., *Hrvatski enciklopedijski rječnik,* svezak 12, EPH i Novi Liber, Zagreb, 2004, str. 40.

[215] Giddens, Anthony, *Sociologija*, Nakladni zavod Globus, Zagreb, 2007, str. 702.

poredak putem njihova masovnog reproduciranja i izlaganja.[216] Drugim riječima, pitanje o definiranju *kulturnih vrijednosti* nije ni po čemu drukčije od oblikovanja bilo kojeg stava kod ljudi. Uvijek imamo posla s fenomenom po kojem su E. S. Herman i N. Chomsky nazvali svoju knjigu *Manufacturing Consent* (1988) – dakle, posrijedi je *proizvodnja pristanka*[217], koja se dominantno vrši putem *mainstream* medija u službi službene politike i njoj odgovarajućih vrijednosti. Dakako da su i povremena odstupanja moguća, najčešće tek da bi se održavao privid živosti i pluralnosti stavova.

Vjeran Katunarić je u svojem radu *Tranzicija i kultura u Hrvatskoj: Od nacionalističkog populizma ka prosvijećenoj demokraciji?* na temelju više provedenih anketa tijekom 1996. i 1997. godine naveo ključne stavove koji su definirali socijalno-kulturne vrijednosti hrvatskoga društva u kontekstu tranzicije i neposrednog poslijeratnog perioda. Navest ćemo ih jer one većim dijelom korespondiraju s današnjim stavovima građana. To su:

- postoji snažna tendencija prema prihvaćanju intervencije države u području ekonomske djelatnosti i socijalnoj sferi;
- na privatizaciju i poduzetništvo gleda se kao na proizvode političkog favoritizma i klijentelizma više nego kao na *fair-share*;
- prevladavajuća svijest o pogoršanju životnog standarda pojedinca u usporedbi sa životnim standardom u bivšem režimu;
- snažna potpora demokratskim političkim procesima i svim slobodama koje oni podrazumijevaju; u isto vrijeme, snažan osjećaj političkog otuđenja i beznađa u pogledu mogućnosti političkog utjecaja odozdo;
- veliko pouzdanje u vojsku, znanstvenike i policiju, a daleko manje u medije;
- budući razvoj Hrvatske smatra se povezanim sa zapadnim i srednjoeuropskim zemljama, a vrlo malo s balkanskim zemljama;
- autoritarnost (koja se svodi uglavnom na potrebu za nacionalnim vođom) i privrženost tradicionalnim vrijednostima (tj. kolektivizmu) još uvijek pretežu, premda ne apsolutno, nad pouzdanjem u pravno-racionalnu vlast i moderne vrijednosti (tj. individualizam); k tome, za više od pola populacije religiozna uvjerenja i vrijednosti pružaju smjernice djelovanja u svakodnevnom životu;
- glavni odlučni činilac osjećaja nacionalne pripadnosti je jezik, zatim teritorij i religija;

[216] Usp. Marcuse, Herbert, *Čovjek jedne dimenzije*, Veselin Masleša – Svjetlost, Sarajevo, 1989, str. 67–68.

[217] Herman, Edward S. i Chomsky, Noam, *Manufacturing Consent*, New York, Random House, 1988.

- velika većina populacije gleda televiziju, puno manje ljudi čita novine, manje od 1% pohodilo je koncerte klasične glazbe, kazalište, ili je čitalo knjige na stranim jezicima u posljednja tri mjeseca; individualna kulturna potrošnja, osim gledanja televizije, slušanja radija i čitanja novina, općenito je u padu u usporedbi s potrošnjom u bivšem režimu.[218]

Kao što je iz priloženoga moguće zaključiti, tijekom više od dvadeset godina stavovi kod građana su se malo ili nimalo promijenili. Moglo bi se reći da su se oni u stanovitoj mjeri čak petrificirali. Međutim, podsjetimo na ono što smo već istaknuli u prethodnim cjelinama: trenutak stjecanja državne samostalnosti između ostaloga označio je i trenutak novog početka u području kulturne proizvodnje, ali i umjetničkoga kanona koji se otada počinje mijenjati, a sve da bismo u jednom trenutku došli do *statusa quo* uspostavljenih vrijednosti koje tako u velikoj mjeri postaju neupitne i nedodirljive. Od početka 1990-ih nastupilo je vrijeme preslagivanja staroga vrijednosnoga asortimana i stvaranja novoga prema promijenjenim uvjetima. Tijekom toga procesa mnoge su dotad gotovo intaktne veličine bitno detronizirane (primjerice Miroslav Krleža), dok su se istovremeno nametnuli novi vrhovi nacionalne kulture (primjerice Ivan Aralica). Donekle bi bilo razumljivo da su oni autori koji su tijekom trajanja druge Jugoslavije (1945–1991) demonstrirali naklonost tadašnjem političkom vodstvu u novim političkim okolnostima naišli na kritiku, pa čak i marginaliziranost, ali u praksi su se preslagivanja na kulturnom Parnasu događala mimo očekivanih obrazaca.

Nekadašnji predstavnici komunizma i članovi Partije bez problema su u novim okolnostima postajali zagovornici „demokratskih" promjena i pobornici nacionalističke političke matrice[219], dok su pak dosljedni kritičari nekadašnjeg društva i u novim prilikama

[218] Usp. Katunarić, Vjeran, *Lica kulture*, Antibarbarus, Zagreb, 2007, str. 198–199.

[219] O navedenoj široko rasprostranjenoj pojavi vrijedi konzultirati knjigu Igora Mandića *Za našu stvar* (prvo izdanje objavljeno je 1998. u Zagrebu, a drugo, prošireno 2001. u Beogradu u sklopu Biblioteke XX vek Ivana Čolovića). U toj knjizi Mandić ne obrađuje fenomen iz apstraktne teorijske vizure, već se dotiče konkretnih osoba koje su svojim djelovanjem pokazale vještine konvertitstva (u tom je kontekstu i slika suncokreta na naslovnoj stranici idealno vizualno rješenje korica). Osim što u toj knjizi Mandić svjesno zauzima Krležin gard nepristajanja na malograđanski nacionalizam (koji se najčešće razotkriva kao puki oportunizam), on demonstrira intelektualnu hrabrost kojom su se tek rijetki tijekom 1990-ih mogli pohvaliti. Iz te knjige, koja ni nakon više od dvadeset godina od objavljivanja nije izgubila na aktualnosti, izdvajamo tek jednu rečenicu relevantnu i danas: „Postustaše u postkomunizmu, kao pravi postmodernisti, htjeli bi da svi imamo nekakvu postmemoriju, pa nam doslovno naturaju – laži!" (2001: 184).

ostali na margini. Kao primjer možemo navesti slučaj književnika Ive Brešana (1936–2017). Naime, nije li zanimljivo da dotadašnji dramatičar Brešan kao uporan kritičar nekadašnje socijalističke kulturne i društvene matrice u novoj državi ne doživljava dostojnu valorizaciju, ako za ništa drugo, onda za svoj minuli rad. Razlog za to treba tražiti u Brešanovoj ustrajnosti u raskrinkavanju društvenih malformacija i u novim okolnostima. Njegov dramski opus nastao u jugoslavenskom periodu prema stupnju svoje kritike tako korespondira njegovu romanesknom stvaralaštvu od početka 1990-ih pa sve do smrti, ali koji se ticao novog društvenog uređenja i novih aktera koji u njemu obitavaju. U oba se proteže neumoljivo raskrinkavanje primitivizma, zluradosti i lopovluka, u čemu je Brešanu temeljno oruđe satira. Njegovo opsegom i značajem veliko djelo tako se nudi za neka buduća istraživanja koje će pokazati koliko je dosljednost u kritici društva – unatoč promjenama političkih opcija na vlasti – štetna za upisivanje vlastitoga imena među ključna mjesta nacionalne književne povijesti. U tom kontekstu nije naodmet spomenuti da je tijekom 1980-ih *Feral Tribune*, tada još samo kao satirički podlistak *Nedjeljne Dalmacije*, od strane budućeg predsjednika Franje Tuđmana bio hvaljen kao važan list zbog kritike komunizma i srpskog nacionalizma, da bi ga dolaskom na vlast i predsjedničku funkciju Tuđman tijekom 1990-ih smatrao protudržavnim elementom.[220] Pouka i Brešanova slučaja i slučaja *Feral Tribunea* je sljedeća: kritika prethodnih vladara ne podrazumijeva bespogovorno prihvaćanje novih vlastodržaca.

Time ujedno dolazimo do kulturne dominante toga doba. Od početka 1990-ih godina domaće se kultura nastoji predstaviti kao reprezentavistička, koja će svojim djelovanjem podržavati i predstavljati borbu za „nacionalnu stvar“. Prvotno se to odnosilo na stjecanje nacionalne samostalnosti, zatim pobjede u ratu, da bi do daljnjega uz hrvatsku kulturu bio vezan uteg ovisnosti naspram nacionalnih osjećaja te pijeteta prema Domovinskome ratu. Jedan od znakovitijih primjera navedena fenomena je odgađanje održavanja Europske noći kazališta s 18. na 25. studenoga 2017. zbog toga jer se jedna braniteljska udruga usprotivila tome da se ta međunarodna manifestacija održi na isti dan kad se u Hrvatskoj obilježava dan

[220] Iako su brojni primjeri u kojima se predsjednik Franjo Tuđman osvrtao na djelovanje tjednika *Feral Tribune,* na ovome mjestu podsjetit ćemo tek na jedan takav izrečen na 1. sjednici glavnog odbora HDZ-a u veljači 1996. godine: „Imao sam prigode razgovarati s jednim objektivnim, ozbiljnim stranim čovjekom koji kaže: „Pa dobro, kako je moguće da vi u Splitu imate takve pojave kao što je 'Feral Tribune'?!“ Začuđujuće je zaista sve to, ali treba se prisjetiti da smo poslije I. svjetskog rata imali orjunaške odrede koji su premlaćivali hrvatske ljude, koji su bili gori nego čisti velikosrpski. Da, imali smo i u NDH hrvatsku četničku četu, prema tome tu su korijeni, nije to ishlapjelo!“ (prema: Dežulović i Lucić, 1998: 397).

pada Vukovara.[221] Moguće je navesti više sličnih primjera,[222] ali upravo nam je ovaj važan za istaknuti jer pokazuje razinu destruktivnog ekskluzivizma u koji se hrvatska kultura zaplela. Naime, suspenzija održavanja međunarodne kazališne manifestacije pod pritiskom bilo koje društvene grupacije svjedoči prethodno već uspostavljenim uvjetima za zatvaranje hrvatske kulture u uske nacionalne okvire. Prilikom susreta međunarodnog i nacionalnog, međunarodno kod nas redovito gubi. To nas ujedno dovodi do zaključka da je plasman kulturnih proizvoda i vrijednosti na tržište tek usputni fenomen, prethodno podređen zahtjevima političko-nacionalnih ciljeva.

Iako se takva ocjena može učiniti uopćavajućom, kontinuitet utjecaja kompleksa ideološkog i nacionalnog moguće je pratiti u domaćoj kulturi od početka 1990-ih do danas.[223] Ipak, činjenica je da je on bio najprisutniji upravo u prvim godinama od stjecanja državne samostalnosti, da bi kasnije prolazio oscilacije i metamorfoze kojima se ne nazire kraj. Stoga ćemo ponuditi tri tipa mehanizma definiranja pojma vrijednosti u domaćem kulturnom prostoru u navedenom periodu kako bismo postavili temelj za kasnije osvrtanje na konkretna književna i filmska djela koja su u njemu nastala te doživjela različit tretman.

Kad smo u uvodnom dijelu pisali o tranzicijskim fazama kroz koje je Hrvatska prošla pozvali smo se na rad Mariusa Sørberga te smo njegovu razdiobu proširili kako bismo došli što bliže sadašnjici. Na ovome ćemo mjestu pokazati kako su te tranzicijske promjene, koje su se prije svega ticale alteracija na političkoj sceni, manifestirale na dominantne kriterije prilikom valorizacije kulturne produkcije. Pritom napominjemo da prethodno definiranih pet faza u našem daljnjem izlaganju neće dobiti svojih pet ekvivalentnih faza koje se tiču kulturne

[221] Riječ je o zahtijevu Udruge hrvatskih branitelja Domovinskog rata 91. (UHBDR91.) poslanom Dramskom kazalištu Dubrava, kao organizatoru manifestacije, ali i Ministarstvu kulture i Ministarstvu hrvatskih branitelja, da ne dozvole realizaciju Noći kazališta 18. studenog. Udruzi hrvatskih branitelja 91. zasmetalo je što se kazališna manifestacija trebala realizirati na Dan sjećanja na žrtve Vukovara i Škabrnje, odnosno da se na dan „simbola obrane i stradanja naše Domovine organiziraju dani veselja“. Spomenutoj je udruzi također bilo sporno što su mnoge od planiranih predstava bile one srpskih autora (usp. Barbarić, Tina, *Presudite: Je li trebalo odgoditi Noć kazališta zbog Dana sjećanja na Vukovar?*, u: *Tportal*, 22. 9. 2017., https://www.tportal.hr/kultura/clanak/presudite-je-li-trebalo-odgoditi-noc-kazalista-zbog-dana-sjecanja-na-vukovar-20170922, posjećeno: 1. 12. 2021.

[222] Primjerice, testna projekcija ratnog filma *Broj 55* Kristijana Milića iz 2014. godine braniteljskoj populaciji prije njegova službena puštanja u distribuciju putem kinomreže.

[223] Čime ne poručujemo da tako nije bilo i u prethodnome periodu, ali njime se na ovome mjestu ne bavimo. Ono što nas pak zanima je razmatrati zašto ti trendovi umjesto da jenjavaju, nastavljaju rasti.

tranzicije, već samo tri. Stoga ćemo prve dvije faze – onu od 1989. do 1995. te onu od 1995. do 1999. godine – spojiti u jednu kako bismo kroz njih sagledali prvi period kulturne tranzicije. Spojit ćemo i druge dvije – od 2000. do 2009. te od 2009. do 2015. – te kroz njih sagledati drugi period kulturne tranzicije, dok će nam treća faza, ona u trajanju od 2015. godine ostati kao treći, još nezavršen period.

Kao što je prethodno rečeno, period od 1989. do 1999. godine obilježen je stjecanjem hrvatske samostalnosti, petogodišnjim ratom, ali i autokratskom vladavinom predsjednika Franje Tuđmana. To je razdoblje u kojem su se načelno dogodile demokratske promjene te veće otvaranje domaćeg tržišta stranim tvrtkama, ali uslijed ratnoga stanja pozitivni pomaci u odnosu na nekadašnji režim bili su suspendirani u ime proklamiranih državotvornih težnji. U takvoj je konstelaciji i umjetnička proizvodnja bila u limbu – o čemu u slučaju filmske i književne proizvodnje najbolje svjedoči stanje Pulskog filmskog festivala na kojemu je 1994. godine prikazan samo jedan cjelovečernji film nastao u razdoblju od održavanja prethodnog festivala,[224] odnosno podatak da je u prvoj polovici tog desetljeća godišnje objavljivan jednoznamenkasti broj romana.[225]

Bilo je to razdoblje devastacije, a zatim restrukturiranja, i to na svim razinama: na produkcijskoj, distribucijskoj i recepcijskoj. U tih deset godina porušeni su proizvodni mehanizmi (urušavanje izdavačkih kuća, kao i Jadran filma, najveće domaće filmske produkcijske kuće), a sam *plasman* onoga što se u to vrijeme proizvodilo nije ni bio

[224] Riječ je o filmu *Cijena života* (1994) Bogdana Žižića, koji je ujedno i otvorio smotru Filmskih večeri u Areni. Vrijedi spomenuti da je organizacija Pulskoga filmskog festivala te godine unatoč manjku domaćih cjelovečernjih igranih filmova izbjegla ukinuće festivala te odlučila održati njegovu tradiciju tako da umjesto dotadašnjeg natjecateljskog programa uprizori sedmodnevnu smotru u sklopu koje su prikazana ostvarenja Zagrebačke škole animiranog filma prema izboru Joška Marušića te tri dokumentarca Petra Krelje o prognanicima (*Suzanin smijeh*, *Kukuruzni put* i *Treći Božić*). Svi ti naslovi bili su uvertira za glavni program, a on se sastojao od prikazivanja šest cjelovečernjih igranih američkih filmova: *Moj prijatelj Willy* (*Free Willy*, Simon Wincer, 1993), *Moja djevojka 2* (*My Girl 2*, Howard Zieff, 1994), *Slučaj Pelikan* (*The Pelican Brief*, Alan J. Pakula, 1993), *Šašavi detektiv* (*Ace Ventura: Pet Detective*, Tom Shadyac, 1994), *Smrtonosna zona* (*Striking Distance*, Rowdy Herrington, 1993) i *Doba nevinosti* (*The Age of Innocence*, Martin Scorsese, 1993). Za više informacija vidi: *23.–29. srpnja 1994.*, Pula Film Festival, http://www.pulafilmfestival.hr/hr/o-festivalu/vremenska-crta, posjet 1. 12. 2021.

[225] Precizne podatke o broju objavljenih romana moguće je pronaći kod Krešimira Nemeca u knjizi *Povijest hrvatskoga romana od 1945. do 2000.* (2003: 442–447), a mi smo ih naveli u sljedećoj cjelini pod naslovom *Kulturna industrijalizacija*.

namijenjen širokoj publici – koje tada nije ni bilo. S jedne strane pristup jugoslavenskom tržištu nije bio moguć, a šire tržište od jugoslavenskoga veći je interes pokazivalo za priče koje su dolazile iz Bosne i Hercegovine. Bilo je to vrijeme obilježeno prije svega tendencijom da se vlastito stradanje prikaže vlastitom narodu, ali i svijetu: o čemu primjerice izvrsno svjedoči sam naslov zbirke poezije posvećen ratnim zbivanjima *U ovom strašnom času* (1992) urednika Ive Sanadera i Ante Stamaća, ali i čitav niz filmova koji su na jednoobrazan način prikazivali ratnu situaciju u Hrvatskoj (primjerice, *Vrijeme za…* /Oja Kodar, 1993/, *Cijena života* /Bogdan Žižić, 1994/, *Kanjon opasnih igara* /Vladimir Tadej, 1998/). U pravilu, kritika je u to vrijeme bila daleko naklonjenija književnim nego filmskim ostvarenjima. Štoviše, filmska kritika je bila nemilosrdna prema domaćem filmu, što je doprinijelo udaljavanju publike iz kina.[226] Međutim, kao što smo prethodno već istaknuli, domaći film u to vrijeme nije korespondirao sa svjetskim trendovima. Cijelo to filmsko desetljeće, obilježeno probojem nezavisne produkcije – i to ne samo u američkom filmu – ostat će zapamćeno kao jedno od zanimljivijih u povijesti svjetskoga filma (razvijanje i izlazak manjih kinematografija na globalnu pozornicu, jačanje niskobudžetne produkcije, pojavljivanje većeg broja filmskih autorica), dok ono kod nas u pogledu međunarodne vidljivosti predstavlja gotovo pa prazninu, pauzu, tek premosnicu između 1980-ih i 2000-ih.

Razlog za to treba manje tražiti u spomenutim porušenim produkcijskim mehanizmima (u tom periodu ionako pojeftinjenje filmske i video opreme ruši nekadašnje produkcijske barijere), a više u – za umjetničko i uopće kulturno stvaralaštvo – nepoticajnim i destruktivnim idejnim uporištima, odnosno dominantnim vrijednostima u društvu. Objasnimo, HDZ svoju pobjedu na izborima u proljeće 1990. godine predstavlja kao trijumfalni čin, te se ubrzo kroz rat, a i nakon njega predstavlja kao milenaristički pokret.[227] Kao pokret koji hrvatskome narodu donosi spas i oslobođenje, a sam lik i značaj predsjednika Tuđmana svoje prethodnike pronalazi u nekadašnjim kraljevima, banovima i drugoj vlasteli. Slijedom takvih

[226] U svojem ekstenzivnom i višedimenzionalnom pregledu stanja hrvatske kinematografije u razdoblju od 1991. do 2002. godine Hrvoje Turković (koji knjigu potpisuje zajedno s Vjekoslavom Majcenom) na jednom mjestu zaključuje da je i publika i kritika prema domaćem filmu često prestroga, odnosno da se na njega ne primjenjuje „relaksiran dokoličarski odnos“ koji pretežito imamo prema inozemnom filmu. Kako autor navodi, dok se strani loš film jednostavno zaboravlja, domaći se pamti kao „kulturna sramota“ (usp. Turković i Majcen, 2003: 59–60).

[227] Milenarizam svoje prvotno značenje pronalazi u kršćanskom vjerovanju o povratku Mesije za tisuću godina, što je utjecalo na brojne društvene pokrete među siromašnim slojevima. Međutim, u sociologiji milenaristički pokret znači kolektivni ovosvjetski pokret koji obećava potpunu promjenu društva natprirodnim sredstvima (usp. Aberchrombie, Hill i Turner, 2008: 211).

razmišljanja nisu izostale ni usporedbe predsjednika Tuđmana sa svecima, pa čak ni sa samim Isusom Kristom.[228] U tom kontekstu treba čitati i purifikacijske metode kojima se nastojao očistiti i restaurirati hrvatski identitet i kulturni prostor. Ono što se tijekom devedesetih uspostavlja te što nastavlja trajati jest svojevrsni „mitski trokut" koji je sačinjen od mita o državotvornosti, mita o Domovinskom ratu te mita o sudbinskoj vezanosti hrvatskoga naroda i katoličke Crkve.[229] Hrvatsko društvo, te tako i dominantna kultura, postaje sputana navedenim mitovima – a unutar stranica tog mitskog trokuta artikuliraju se „hrvatske vrijednosti". Međutim, priklanjanje mitskom uvijek znači udaljavanje od zbiljskog. I to je od stjecanja samostalnosti do danas kontinuitet hrvatske kulture i društva. Na ovome je mjestu korisno sjetiti se opservacija o mitovima u kulturi koje je iznio Roland Barthes u svojim *Mitologijama*.[230] Ukratko, ključna svrha mita je da služi naturalizaciji, on stvoreno, kreirano stanje čini naizgled *prirodnim* – kao da je oduvijek takvo bilo – time i neupitnim. U daljnjoj elaboraciji moglo bi se govoriti o nacionalnim i državnim insignijama kao medijskim konstruktima, ali time bismo izašli iz područja kojim smo se odlučili baviti.

Ako kroz prizmu prethodno rečenog sagledamo kulturnu produkciju tijekom devedesetih onda zaključujemo da se njezina vrijednosna legitimacija prvenstveno ticala nacionalne i državotvorne ispravnosti, ali i viktimološkog diskursa, koji je u to vrijeme obilježio javni prostor. Navedeno je dovelo do kratkoga spoja između onoga što je Hrvatska

[228] Navodimo tek nekoliko citata istaknutih osoba iz javnog i političkog života toga vremena: „U krvavom planetariju hrvatske povijesti povjesnik i predsjednik hrvatske države dr. Franjo Tuđman pronašao je spasonosnu formulu našeg povijesnog političkog rebusa." (dr. Nedjeljko Mihanović na sjednici Sabora, svibanj 1995.); „Hrvati mogu u Tuđmanu osjetiti svu borbenost Šubića, Zrinskih, stalne borbe Tvrtka, hercega Hrvoja Hrvatinića i svih kasnijih velikana što su za Hrvatsku učinili – Starčevića, Radića, Mačeka i Pavelića! Sve njihove žrtve, sva njihova izgaranja za Hrvatsku Hrvati mogu osjetiti i naći u našem predsjedniku Tuđmanu! (don Anto Baković u *Narodu*, lipanj 1997.); „Kao nekoć Izraelcima, pojaviše se suvremeni faraoni koji priječiše izlaz Hrvatima iz ropstva tvorevine zvane Jugoslavija. No Bog dade hrvatskom narodu Vas, da ga povedete nakon devet stoljeća ropstva u obećanu domovinu." (mr. Mate Boban, predsjednik Hrvatske zajednice Herceg-Bosne, u uskršnjoj čestitci dr. Franji Tuđmanu, ožujak 1993.); „Tuđman je svoju stranku stvarao kao Nazarenac apostolat. Istaknuo je cilj – rušenje komunizma i stvaranje hrvatske države – pa tko mu se pridružio na putu, taj je i u Jeruzalem došao." (Ivan Aralica u *Vjesniku*, listopad 1994.); „Sam Bog vas je, gospodine Predsjedniče, doveo na ove naše prostore!" (Šime Prtenjača, zadarski župan, na otvorenju Masleničkog mosta, travanj 1997.). Svi su navodi preuzeti prema: Dežulović i Lucić, 1998: 320–323.

[229] Sintagmu „mitski trokut" i njezino tumačenje preuzimamo iz knjige *Između crvenog i crnog: Split i Mostar u kulturi sjećanja* Dragana Markovine (usp. Markovina, 2014: 142).

[230] Barthes, Roland, *Mitologije*, Naklada Pelago, Zagreb, 2009b.

bila – pobjednik u ratu, te onoga kako se htjela prikazati – kao žrtva toga rata. Ta dualnost nužno ne bi trebala predstavljati pravu opoziciju, ali promotrimo li primjerice filmsku produkciju toga vremena posvećenoj ratnoj tematici, uviđamo da filmski stvaraoci kao da nisu mogli izmaknuti toj, čini se, samonametnutoj diskrepanciji. Drugim riječima, u njihovim ostvarenjima kronično je nedostajalo pobjedničkoga zanosa, koji je bio neosporan u prethodnom periodu, odnosno u filmskim uprizorenjima Narodnooslobodilačke borbe. Tijekom devedesetih filmski stvaraoci nisu uspjeli doskočiti njima očito nepomirljivoj dihotomiji žrtve i pobjednika. Ta janusovska slika Hrvatske, koja jedno svoje lice ima u Vukovaru (komemorativne manifestacije), a dijametralno oprečno u Kninu (svetkovanje ponosa i slave) ne predstavlja samo problem umjetnicima, već i cijelom društvu koje se tijekom obilježavanja datuma 5. kolovoza i 18. studenoga redovito polarizira prema različitim osnovama.

U narednom periodu, koji određujemo od početka 2000. godine pa sve do početka 2015. godine uspostavljen je, a zatim i održavan novi vrijednosni arbitar u kulturi: tržište. Otvaranje kulture tržištu te prihvaćanje kulture kao tržišnog proizvoda nastupa, gotovo koincidentno, s trećesječanjskim izborima 2000. godine, te, što je podjednako važno, s pojavom FAK-a (Festivala alternativne književnosti) na domaćoj književnoj sceni. Riječ je o grupaciji pisaca koja se pojavila inicijalno kao popularno-kulturni fenomen da bi vrlo brzo kroz dobru zastupljenost u medijima bila postavljena na mjesto ne alternativne, već dominantne književne skupine. Riječ je o piscima koji su se otvoreno zalagali za uspostavljanje tržišne (komercijalne) uspješnosti kao mjerila književne relevantnosti te koji su se svojim javnim istupima, ali i samim pisanjem nastojali što više udaljiti od spisateljskih praksi koje su obilježile prethodni period, odnosno cijelo desetljeće od stjecanje hrvatske samostalnosti.

U osvrtima na dominantne spisateljske poetike sudionika FAK-a redovito se isticalo njihovo nasljedovanje realističkog prosedea, koji se u javnom prostoru nazivao „stvarnosna proza“. To je svakako točna opservacija, s tim da bismo na ovom mjestu dodali da je posrijedi i nasljedovanje poetičkih praksi iz 1960-ih godina, koje je Aleksandar Flaker (1924–2010) nazvao „prozom u trapericama“.[231] Međutim smatramo da je od definiranja tih stilskih nijansi kudikamo važnije naglasiti da je, a o tome nismo primijetili da se ozbiljnije raspravljalo, fakovsko posezanje za realizmom nastalo kao svojevrsni čin protesta naspram mitskoga

[231] Usp. Flaker, Aleksandar, *Proza u trapericama*, Sveučilišna naklada Liber, Zagreb, 1983.

diskursa kojim je bio obilježen veći dio kulturne scene tijekom 1990-ih.[232] U tome možemo tražiti oprimjerenje teorije o međusobnom antagonizmu „mladih“ i „starih“ pisaca prilikom smjene generacija, ali i nepristajanje na nametnute obrasce u kulturi koji su tijekom devedesetih djelovali devastirajuće na publiku. FAK je domaću književnu scenu revitalizirao, ali ne samo na razini samih pisaca koji su se kroz taj festival prezentirali javnosti, već je utjecao na obnavljanje interesa medija za događanja u kulturi. Tako su dobro medijski popraćena zbivanja koja su se ticala javnih čitanja zasigurno utjecala na svojevrsnu popularizaciju domaće knjige, a mnoge su se izdavačke kuće nastale u samostalnoj Hrvatskoj upravo u to vrijeme počele značajnije razvijati. Pojedini pisci koji su nastupali u sklopu FAK-a svojim radom su se uključili i u filmsku produkciju, pa su primjerice knjige i/ili scenariji Miljenka Jergovića, Jurice Pavičića i Ante Tomića, kao istaknutijih fakovaca, prerasle u vrlo dobre i zapažene igrane filmove. Međutim, kriterij komercijalne uspješnosti koji je zahvaljujući FAK-u uspostavljen kao kriterij vrijednosti vrlo se brzo „obio o glavu“ upravo onim fakovcima koji su ga zagovarali, o čemu će kasnije biti više riječi.

Okretanje tržištu uz paralelnu demokratizaciju umjetničkoga stvaralaštva te vrednovanje tog stvaralaštva kroz prizmu popularnosti i komercijalnog uspjeha rezultat je tranzicije u kulturi, do koje u pravom smislu dolazi tek početkom 2000-ih, a ne početkom 1990-ih. Drugim riječima, politička i kulturna tranzicija nisu se razvijale usporedo. Naime, čak ako i ustanovimo da su počele istovremeno, moramo istaknuti da je kulturna tranzicija za političkom tranzicijom bitno kaskala. Promatranje domaće kulturne scene nužno nam nameće zaključak da je ona u neprestanoj povezanosti sa zbivanjima u politici. Svaka značajna politička promjena snažno je potresla umjetničku i uopće kulturnu scenu.

Tako i promjenom vlasti koncem 2015. godine kada je Hrvatska demokratska zajednica pobijedila na izborima te time smijenila vladajuću koaliciju na čelu koje je bio SDP nastupa novo razdoblje u razvoju domaće kulture. U tom periodu, čije su posljedice još uvijek prisutne, primjetni su trendovi retradicionalizacije društva u cjelini, pa tako i umjetničkih praksi. To je vrijeme kad kultura postaje jedna od ključnih tema u javnom prostoru, što je fenomen kojem dotad u samostalnoj Hrvatskoj nikad nismo imali prilike svjedočiti. Česti prosvjedi prilikom održavanja kazališnih predstava ili pak oštre reakcije na prikazivanje određenih filmova, negodovanje prilikom sastavljanja prijedloga za uvrštenjem pojedinih

[232] Pritom ne mislimo samo na konkretna djela, već na kulturu koja se svojim velikim dijelom stavila u službu vlasti. Najbolji primjer toga je slavljenje Tuđmanovih rođendana u Koncertnoj dvorani Vatroslava Lisinskog.

autora i autorica u školsku lektiru[233], govore nam da politička konstelacija nastoji odrediti smjer razvoja domaće kulture. Međutim, ako bismo ovo razdoblje trebali svesti tek na jedno određenje, odnosno definirati kako se u njemu formira vrijednost (u prethodnom su to bile restauracija i komodifikacija), istaknuli bismo da je to legitimacija.[234] Ona se provodi ili putem toleriranja onih praksi koje bi inače trebale biti nedopuštene i sankcionirane, ili čak putem njihova nagrađivanja. Objasnimo na dva primjera, jednom literarnom te jednom filmskom.

Tanja Belobrajdić hrvatskome se čitateljstvu predstavila 2015. godine romanom prvijencem *Crni kaput*.[235] Roman se bavi stradanjima hrvatskih branitelja u srpskom logoru u Vukovaru, a zbog svoje je teme i načina njezine obrade prozvan antiratnim. Ubrzo po objavljivanju *Crnog kaputa* autorica biva nagrađena dvjema književnim nagradama: u Vinkovcima prima nagradu „Josip i Ivan Kozarac“ u kategoriji romana prvijenca, a od Društva hrvatskih književnika prima nagradu „Slavić“ za najbolji objavljeni prvijenac u 2015. godini.

Pažnja javnosti dodatno se usmjerava na Tanju Belobrajdić u trenutku kada se otkriva da je ona bivša supruga Tomislava Duića, nekadašnjeg zapovjednika splitskog Vojno-istražnog centra Lora za vrijeme rata. Tomislav Duić je zbog ratnih zločina, koji su uključivali ne samo zarobljavanje civila bez pravne osnove (uglavnom srpske nacionalnosti), njihovo fizičko i psihičko zlostavljanje već i ubojstva unutar Lore, pravomoćno osuđen na zatvorsku kaznu od osam godina.[236] Protiv njegove bivše supruge Tanje, koja je tijekom rata imala

[233] Skender, Melisa i Fuka, Ivor, „Autorice i autori koje bi Željka Markić zabranila“, u: *Lupiga*, 2. 6. 2016, https://lupiga.com/vijesti/autorice-i-autori-koje-bi-zeljka-markic-zabranila-najbolje-da-izbacimo-i-tog-edipa-samo-stvara-probleme?fbclid=IwAR0CfgnXvm8bsUhP1Ht5g9euW9X_NZUSs0xG9AFFlBi6JFh8ZZP2hDMei8k, posjećeno: 1. 12. 2021.

[234] Legitimaciji na ovome mjestu pristupamo tragom tumačenja Teuna A. van Dijka, koji ističe da se diskurs legitimacije obično postiže u institucionalnim kontekstima te da je posrijedi jedna od glavnih društvenih funkcija ideologije (usp. Dijk, 2006: 340–341).

[235] Belobrajdić, Tanja, *Crni kaput*, Gradska knjižnica, Vukovar, 2015.

[236] Presuda je pravomoćna od 6. veljače 2007. godine. Sam Duić je od hrvatskoga pravosuđa bio u bijegu 15 godina (stoga mu se sudilo u odsutnosti), a na koncu ga je policija privela u veljači 2016. godine pred vlastitim stanom u Splitu. Osim Tomislava Duića za zločine u Lori pravomoćno su osuđeni i Tonči Vrkić, Anđelko Botić, Emilio Bungur i Ante Gudić. Neki od osuđenih su priznali svoju krivnju te izrazili kajanje zbog počinjenih djela.

njegovo prezime Duić te bila pripadnica 72. bojne Voljne policije i voditeljica službe dežurstva u Vojno istražnom centru Lora, Dalmatinski komitet za ljudska prava 2009. godine podnio je kaznenu prijavu kojoj je priložio dvadeset i četiri svjedočanstva u kojima se navodi da je ona sudjelovala u mučenju i ponižavanju zatvorenika.[237] Po objavljivanju njezina romana *Crni kaput* 2015. godine pokazat će se da prizori iz njezine knjige neobično podsjećaju na prethodno već dokumentirane izjave svjedoka koji je optužuju za mučenja.[238] Fikcija novobjavljenog antiratnog romana ukazat će na nekadašnju ratnu stvarnost – ali u izokrenutim ulogama: srpske su žrtve u romanu zamijenjene hrvatskim žrtvama, a hrvatski mučitelji srpskim mučiteljima. To će pokrenuti niz medijskih napisa o autorici i njezinu romanu te će na koncu mediji koji su doveli u vezu njezin nekadašnji ratni angažman s recentnim književnim djelovanjem biti sudski gonjeni, a na koncu i novčano kažnjeni. Odvjetnici medija (*N1* i *Novosti*) protiv kojih je Tanja Belobrajdić podignula kaznenu prijavu tražit će od Općinskoga suda u Zagrebu da sasluša svjedoke koji su prethodno već iznijeli teške optužbe protiv Belobrajdić, međutim navedeno na sudu neće biti prihvaćeno.

Na ovome smo mjestu tek ukratko dali kontekst sudskih procesa koji su se odvijali ili se još uvijek odvijaju, bez namjere prejudiciranja krivnje. Tek je potrebno dokazati stupanj

---

Međutim, procesi koji se tiču suđenja za zločine u Vojno-istražnom centru Lora još uvijek nisu završeni (takozvani predmet „Lora 2“ je još uvijek u tijeku).

[237] U prijavi stoji da je Dalmatinski komitet za ljudska prava podnio prijavu protiv Tanje Belobrajdić zbog „osnovane sumnje da je u razdoblju od početka travnja do sredine kolovoza 1992. godine u prostoru VIC-a Lora u Splitu, u kojem su bili smješteni ratni zarobljenici srpske nacionalnosti, ove brutalno premlaćivala, mučila i vrijeđala njihovo osobno dostojanstvo osobito uvredljivim i odvratnim postupcima (...), koristeći utjecaj koji je očito dijelom crpila iz činjenice što je bila supruga zapovjednika logora, pozivala je i poticala na počinjenje opisanih nedjela i druge zatvorske stražare, što su oni bespogovorno izvršavali” (Golemac, Sandra, „Teške optužbe na račun nagrađivane autorice: Što je Tanja Belobrajdić radila u Lori?“, u: *Jutarnji list*, 7. 5. 2016., https://www.jutarnji.hr/vijesti/hrvatska/teske-optuzbe-na-racun-nagradivane-autorice-sto-je-tanja-belobrajdic-radila-u-lori/3728958/, posjećeno: 1. 12. 2021.).

[238] Riječ je izjavama prethodno spomenuta dvadeset i četiri nekadašnja zarobljenika, koje su zabilježene u kaznenoj prijavi koju je podnio Tonči Majić iz Dalmatinskoga komiteta za ljudska prava 2009. godine Županijskom državnom odvjetništvu u Splitu. Prijavu je Županijsko državno odvjetništvo u Splitu odbacilo, a da prije toga nije ni saslušalo žrtve. Kako je tjednik *Novosti* upozorio: „ŽDO je Majićevu prijavu odbacio nakon postupka pod vodstvom tužiteljice Rene Laure, koja je ranije bila odvjetnica jednog od vojnih policajaca pravomoćno osuđenih zbog zlostavljanja u Lori“ (Šimišević, Hrvoje, „Ovacije braniteljica na presudu protiv SNV-a“, u: *Novosti*, 13. 7. 2018., https://www.portalnovosti.com/ovacije-braniteljica-na-presudu-protiv-snv-a, posjećeno: 1. 12. 2021.).

uključenosti Tanje Belobrajdić/Duić u zločine počinjene u Vojno-istražnom centru Lora, ako sudovi za to uopće pokažu interes. Međutim, nedočekani sudski epilog i sve prateće kontroverze koje se vezuju za autoricu nisu se pokazale kao smetnja Ministarstvu kulture, na čelu kojega je u to vrijeme bio Zlatko Hasanbegović, da se Tanju Belobrajdić imenuje članicom Povjerenstva za dodjelu potpora za poticanje književnoga stvaralaštva za 2017. godinu.[239] Pritom nju na toj funkciji ne mogu diskvalificirati optužbe za zlodjela koja još uvijek nisu dokazana na sudu, već isključivo (ne)kompetentnost u području književnoga stvaralaštva. Čitanje u tom trenutku njezina jedinog objavljenog romana potvrđuje da je riječ o literarnoj početnici, a sam tekst, koji bi, pod uvjetom da se ne poznaje njegov kontekst, bilo moguće pohvaliti zbog antiratnih nagnuća, obiluje pravopisnim propustima i stilskim nedorađenostima. Također opći dojam o romanu ne popravljaju ni uvrštene ilustracije koje samo pridonose njegovu približavanju *camp* i *trash* estetici, ali u neosviještenom vidu. Utoliko nagrade koje je Belobrajdić dobila za debitantsko djelo mogu eventualno biti opravdane kao poticaj za daljnji autorski razvoj, ali nikako ne mogu biti legitimacija za članstvo u povjerenstvu Ministarstva kulture[240] koje odlučuje o raspodjeli sredstava svim piscima koji se prijave na natječaj, dakle ne samo književnim amaterima, već i profesionalcima, onima kojima pisanje nije hobi već vokacija i posao kojim se zarađuje za život. Navedeni slučaj smatramo jednim od najvećih skandala hrvatske kulture, u kojemu se, čak nevezano za ideološka stajališta i politička uvjerenja, kao nikad do tad narušilo povjerenje u funkciju i kompetentnost Ministarstva kulture u promišljanju razvoja domaće književnosti.

Donekle usporediv primjer moralne i profesionalne devalvacije standarda struke u domeni filmske djelatnosti pronalazimo u nagrađivanju Jakova Sedlara 2017. godine Nagradom Grada Zagreba za dokumentarni film *Jasenovac: Istina* (2016). Autor je nagrađen za film koji je odmah po svojoj premijeri, naslovu unatoč, demaskiran kao ostvarenje u kojem

[239] Prvotni sastav povjerenstva bio je sljedeći: Dubravka Brezak Stamać, Snježana Šetka, Julijana, Matanović, Tanja Belobrajdić i Mate Maras. Nakon reakcije dijela kulturne javnosti na slučaj imenovanja povjerenstva neki od članova su istupili te je imenovano novo u sastavu: Cvijeta Pavlović, Snježana Šetka, Tanja Belobrajdić, Mate Maras i Ratko Cvetnić.

[240] Paradoksalno, ali na koncu Tanja Belobrajdić biva legitimirana kao relevantna književnica ne zahvaljujući svojim tekstovima već svojim članstvom u navedenu povjerenstvu. Legitimitet joj nije dao samo ministar ukazavši joj povjerenje imenovavši je u povjerenstvo, već i ostali članovi povjerenstva, kao i svi oni pisci i institucije koji su aplicirali na natječaj u takvom sastavu.

su se koristile netočne informacije te usto i krivotvoreni dokumenti.[241] Zbog navedenoga je Antifašistička liga Republike Hrvatske podnijela kaznenu prijavu protiv autora, a sam redatelj Sedlar je na ozbiljne optužbe i pitanja novinara o falsificiranju građe korištene u filmu tek odgovarao da je spornu dokumentaciju nabavio ilegalnim putem te da je siguran da je raspolagao s originalom prilikom snimanja filma, ali koji ne posjeduje pa samim time nije ni u mogućnosti pokazati javnosti.[242] Takve slučajeve u javnosti se uobičajilo nazivati „kontroverznima", ali posrijedi je obmanjivanje gledatelja i nepoštivanje vlastite struke, nagrađivanje pak autora takvog djela Nagradom Grada Zagreba za filmsku djelatnost prinos je urušavanju vrijednosnih standarda u jednoj cijeloj domeni kulturnoga stvaralaštva, te kao i u slučaju Belobrajdić, brkanje amaterizma i profesionalizmom. Ono što se nadaje kao ključni problem domaće kulture, pritom se čak i ne osvrćući na moralne reperkusije takvih postupaka, jest da ta nivelacija dolazi s pozicija najviših institucionalnih instancija.

Time ujedno dolazimo do diskrepancije između propagiranih kulturnih proizvoda i vrijednosti u domaćem kontekstu te onih čija se relevantnost manifestira na daleko širem, međunarodnom kontekstu. Te propagirane i poticane vrijednosti nisu one kojima Hrvatska može participirati na širem prostoru od onog nacionalnog, ali ipak, ako se nastavi s praksom

[241] Prvi koji je upozorio na „laži i falsifikate" u filmu, ali također i na „optužnice i tjeralice" protiv pojedinih hrvatskih novinara, koje su sastavni dio Sedlarova dokumentarca, bio je Slavko Goldstein i to odmah nakon premijere filma 4. travnja 2016. (usp. Pavliša, Mija, „Goldstein: Sedlarov film 'Jasenovac – istina' pun je poluistina, laži i falsifikata", u: *Tportal.hr*, 5. 4. 2016., https://www.tportal.hr/kultura/clanak/goldstein-sedlarov-film-jasenovac-istina-pun-je-poluistina-lazi-i-falsifikata-20160405, posjećeno: 1. 12. 2021.). Vrlo brzo nakon toga uslijedio je tekst na portalu *Lupiga.com* na kojem je ustvrđeno da se redatelj filma *Jasenovac: Istina* služio falsificiranim novinskim naslovom *Vjesnika* iz 1945. godine kako bi pokazao da su nakon završetka Drugoga svjetskog rata u logoru Jasenovac komunisti vršili ratne zločine (usp. Krnić, Lovro, „Otkrivamo – Jasenovac-fotošopirana istina: Sedlarov udarni argument o plivanju leševa uzvodno je loša montaža", u: *Lupiga.com*, 7. 4. 2016., https://lupiga.com/vijesti/otkrivamo-jasenovac-fotosopirana-istina-sedlarov-udarni-argument-o-plivanju-leseva-uzvodno-je-losa-fotomontaza, posjećeno: 1. 12. 2021.). Još detaljniji članak o netočnim informacijama iznesenima u filmu te o manipuliranju i falsificiranju prikupljene građe napisao je Nikola Bajto za tjednik *Novosti* (usp. „Sve laži Jakova Sedlara", u: *Novosti*, 16. 4. 2016., https://www.portalnovosti.com/sve-lai-jakova-sedlara, posjećeno: 1. 12. 2021.).

[242] Usp. Benačić, Ana, *Sedlar u intervjuu za N1 opovrgava korištenje fotomontaže*, u: *N1*, http://hr.n1info.com/a115889/Vijesti/Sedlar-u-intervjuu-za-N1-opovrgava-koristenje-fotomontaze.html, posjećeno: 1. 12. 2021.

njihove legitimacije[243] one će posljedično postati sastavni dio kulturne reprodukcije.[244] Jasno da je kulturna reprodukcija mehanizam koji svako društvo primjenjuje, ali on postaje osobito primjetan upravo u trenucima političkih preokreta, odnosno u društvima koja odbijaju prihvatiti kontinuitet kulturnog stvaralaštva te jednom uspostavljene standarde umjesto da nadograđuje, urušava. Na koncu zaključujemo da je borba u kulturi uvijek borba oko pojma vrijednosti. Pitanja što nam je vrijedno te tko odlučuje o pojmu vrijednosti ključna su za razvoj svakog društva, a osvrt na domaću situaciju pokazuje nam u kolikoj je mjeri naše društvo nestabilno, odnosno koliko je naš sustav vrijednosti fragilan kad većinu promjena na političkoj sceni doživljava kao snažan potres. Tako shvaćena kultura, odnosno sagledana u takvom kontekstu, na koncu se pokazuje tek kao simptom, puka manifestacija trenutne politike.

Igor Mandić je svojevremeno zaključio da se neće moći prestati govoriti o „ustoličavanju" nekog pisca[245] sve dok se nagrade budu dodjeljivale u državnim iliti dvorskim prostorima. Prema Mandiću, okret od toga bi bio da „nagrade i priznanja dodjeljuje tržište."[246] Na ovome mjestu ističemo da je riječ o istovjetnom stavu koji su zastupali i javno propagirali mnogi pripadnici grupacije poznate pod akronimom FAK (o čemu će više biti riječi u sljedećoj cjelini) te koji su se o njega na koncu spotaknuli. Ukratko, mišljenje da tržište može biti vrijednosni arbitar jednako je pogrešno kao i mišljenje da to može biti ideologija. Između vrijednosti koje propagira političko vodstvo i onih koje prepoznaje i nagrađuje tržište, treba stajati struka koja umije artikulirati svoj sud te ga plasirati na mjesto s kojega će on imati posredničku funkciju između djela i recipijenta. Ovako pojednostavljen pojam „struka" sinoniman je pojmu kritika, koja je u promatranom razdoblju naišla na problem koji se nije ticao njezine nekompetentnosti, već marginalizacije, odnosno udaljavanja iz medija namijenjenih široj publici.

---

[243] S obzirom na primjere kojih smo se dotaknuli, o institucionalnoj legitimaciji bismo mogli govoriti kao o činu legalizacije.

[244] Ovako pojam *kulturne reprodukcije* tumači A. Giddens: „Prijenos kulturnih vrijednosti i normi s generacije na generaciju. Kulturna reprodukcija odnosi se na mehanizme s pomoću kojih se tijekom vremena podupire kontinuitet kulturnog iskustva. Školovanje je modernim društvima među glavnim mehanizmima kulturne reprodukcije, koji ne djeluju samo onime što se podučava na satima formalne nastave. Kulturna reprodukcija ostvaruje se na dublji način, skrivenim nastavnim programom – to su aspekti ponašanja koje pojedinci uče na neformalan način dok su u školi" (Giddens, 2007: 690–691).

[245] Mandić se u svojoj opservaciji dotiče pisaca, ali ona je primjenjiva i na sva ostala umjetnička zanimanja.

[246] Usp. Mandić, Igor, *Oklop od papira. Autobiografski saldakonti 1966.–2013.*, V. B. Z., Zagreb, 2014, str. 183.

3.3.1.5. Kulturna industrijalizacija

Svijetom književnosti vladaju proizvođači knjiga. Proizvoditi knjige još uvijek ne znači proizvoditi književnost.

Dubravka Ugrešić, *Zabranjeno čitanje*[247]

U svojoj knjizi *Dobra praznine* Gilles Lipovetsky na jednom mjestu zaključuje da se od 1950-ih godina društvo počinje vrtjeti oko kulta potrošnje, dokolice i užitka.[248] Takva opservacija, danas i intuitivno potpuno razumljiva te primjenjiva na naše društvo, u vrijeme svoje formulacije (knjiga je objavljena 1983.) ticala se prije svega zemalja Zapadne Europe, SAD-a te Japana, odnosno visokorazvijenih kapitalističkih društava. U to se vrijeme Lipovetskyjevo opažanje nikako nije moglo odnositi na Hrvatsku, kao ni tadašnju Jugoslaviju u cijelosti, unatoč znatnom protoku roba i informacija te *light* verziji komunizma koja je kod nas bila na vlasti. Štoviše, čak i načelnim uvođenjem demokracije i kapitalizma tijekom 1990-ih malo se toga promijenilo, tek smo početkom novoga tisućljeća iskusili konzumerističke datosti zapadne kulture. Formuliramo li to nešto drukčije, možemo reći da antikonzumeristički podtekst *Zore živih mrtvaca* (*Dawn of the DeadI*) Georgea A. Romera (1940–2017) iz 1978. godine nismo mogli razumjeti sve dok se i kod nas nije otvorio prvi trgovački centar.

Sam pojam kulturna industrija u sebi sadrži brojna značenja, od kojih ipak diferenciramo dva dominantna. Prema prvom značenju pojam se upotrebljava u istom smislu kao kreativne (stvaralačke) industrije koje proizvode popularnu kulturu (televizija, radio, knjige, časopisi, novine, popularna glazba i filmovi). Drugo značenje, koje je šire, podrazumijeva sve kulturne organizacije, kao što su primjerice muzeji, kazališta, opere, reklamne i dizajnerske agencije, ali i sportske organizacije.[249] Oba ta značenja danas su vrijednosno neutralna te su zaživjela u teorijskim razmatranjima. Upravo se stoga valja podsjetiti da su među prvima značajan prinos teorijskom problematiziranju pojma dala dva

[247] Ugrešić, Dubravka, *Zabranjeno čitanje*, Konzor, Zagreb; Samizdat B92, Beograd, 2002, str. 12.
Spomenimo da je Ugrešić u toj knjizi pisala o onome što se nama tek spremalo dogoditi – o kapitalizmu u kulturi. Upravo zato jer je dovoljno rano otišla na Zapad, Ugrešić je mogla biti glasnik zbivanja koja su nam tek kretala ususret.

[248] Usp. Lipovetsky, Gilles, *Doba praznine*, Književna zajednica Novog Sada, Novi Sad, 1987, str. 73.

[249] Usp. Aberchrombie, Nicholas, Hill, Stephen, Turner, Bryan S., *Rječnik sociologije*, Naklada Jesenski i Turk, Zagreb, 2008, str. 182–183.

pripadnika Frankfurtske škole, Max Horkheimer i Theodor Adorno u knjizi *Dijalektika prosvjetiteljstva*. Horkheimeru i Adornu valja se vratiti zato jer su se upravo oni među prvima posvetili elaboriranju problema koje kulturne industrije nameću. Kod njih tako kulturne industrije nemaju neutralan predznak, štoviše, one osiguravaju kapitalističku hegemoniju nudeći publici neukusnu, nezahtjevnu i relaksirajuću popularnu kulturu.[250] S druge strane, visoka kultura, koja je zahtjevna i okupirajuća, može pojedincu ponuditi nove uvide u stvarnost, time ga prema njoj činiti i kritički nastrojenim. Iako bi danas mnogi njihove stavove olako okarakterizirali kao anakrone i kulturno pesimistične, ideje koje su prezentirali o ulozi kulture u suvremenim visokorazvijenim društvima mogu nam biti od koristi prilikom analiziranja različitih kulturnih fenomena, a osim toga u određenoj mjeri korespondiraju s razmišljanjima koje su kasnije razvijali Guy Debord ili pak Jean Baudrillard o uprizorenjima javnog i privatnog života kroz medijsku prezentaciju (i simulaciju) svijeta.

Za vrijeme trajanja Jugoslavije domaća kulturna politika kao da se nastojala pridržavati dihotomije visoke i niske kulture iščitljive iz Horkheimerovih i Adornovih tekstova, pa smo u to vrijeme imali i takozvane „komisije za šund" koje su primjerice odlučivale koji će glazbeni albumi biti oporezovani zbog svoje niske glazbene kvalitete.[251] Osamostaljivanjem Hrvatske takve su komisije postale smiješni relikt prošlosti te je načelno usvojena sloboda umjetničkog, odnosno, preciznije, popularnokulturnog izražavanja. Ali nije dugo trebalo čekati da se negativne prakse prethodnog režima vrate u novom, sada demokratskom kontekstu. Ovaj put *porez-kao-kazna* nije bio namijenjen glazbenim izvođačima, već onima koji su kroz novinsku formu kritizirali tadašnju vlast. Tako je *Feral Tribune*, političko-satirički tjednik te ujedno najnagrađivanija hrvatska novina u međunarodnim okvirima, zbog svojeg kritičkog prokazivanja vlasti i stanja u društvu 1994. godine bio prisiljen plaćati porez na promet. Posrijedi je bio porez koji su u to vrijeme plaćali jedino izdavači pornografskih tiskovina, pa je to porezno davanje u javnom prostoru dobilo neformalan naziv „pornografski porez". Tadašnja ministrica prosvjete, kulture i športa Vesna Girardi-Jurkić (u razdoblju od 1992. do 1994.) sama je priznala da je razlog oporezivanja

[250] Usp. Horkheimer, Max i Adorno, Theodor, *Dijalektika prosvjetiteljstva*; prevela Nadežda Čačinović-Puhovski, „Veselin Masleša" – „Svjetlost", Sarajevo, 1989.

[251] Debitantski eponimni album Prljavog kazališta iz 1979. jedan je od poznatijih nosača zvuka kojemu je dodjeljena ta oznaka, koja je u praksi značila trideset posto veću cijenu u prodavaonicama.

Feral Tribunea bio kontinuitet napada na vlast.[252] *Feral* je tako gotovo godinu dana plaćao 12.000 tadašnjih njemačkih maraka po broju (dakle, nešto manje od 50.000 maraka mjesečno).[253]

Iz navedena primjera postaje uočljivo kako je moguće *izokretati vrijednosti*, te ono što bi nekoć upravo prema Horkheimerovim i Adornovim zahtjevima, ali i zahtjevima drugih pripadnika Frankfurtske škole, odgovaralo visokoj kulturi i umjetnosti, koje u svojem idealiziranom obliku posjeduju kritičku i antagonističku ulogu, u nominalno demokratskom sistemu biva oporezovano kao pornografska tiskovina. Dakle, kao *par exellence* produkt ozloglašene kulturne industrije koja otupljuje masu. Autori *Dijalektike prosvjetiteljstva* na jednom mjestu poentiraju da je zabava „oslobođenje od mišljenja kao negacije"[254]. U izokrenutoj vrijednosnoj perspektivi pak mišljenje postaje ono što je potrebno negirati, cenzurirati, oporezovati.[255]

Odmaknemo li se od vrijednosnih prijepora te pokušamo li o industrijalizaciji kulturnog stvaralaštva raspravljati naizgled vrijednosno neutralno, dakle, samo kroz prizmu proizvodnje i potrošnje, zaključit ćemo da je svrha kulturne industrijalizacije stvaranje proizvoda prilagođenih najširem spektru mogućih konzumenata, ali također i proizvoda prilagođenih određenim potrošačkim nišama. Takva proizvodnja, koja primarno nastoji zadovoljiti zahtjeve i očekivanja svoga konačnog potrošača, prvenstveno je vezana za

---

[252] Cjelovita izjava ministrice Vesne Girardi-Jurkić glasi: „Jedan od glavnih razloga odluke da se „Feral Tribuneu" uvede porez na promet jest kontinuitet napada na vlast" (*Nedjeljna Dalmacija*, kolovoz 1994.).

[253] Prema riječima Viktora Ivančića, pokretača i dugogodišnjeg glavnog urednika toga lista, *Feral Tribune* je u 10 mjeseci državi isplatio oko 500.000 njemačkih maraka (Ivančić, 2003: 65).

[254] Horkheimer, Max i Adorno, Theodor, *Dijalektika prosvjetiteljstva*; prevela Nadežda Čačinović-Puhovski, „Veselin Masleša" – „Svjetlost", Sarajevo, 1989, str. 150.

[255] Složimo li se s biografom *Feral Tribunea*, Borisom Pavelićem da je *Feral* bio *permanentno višegodišnje umjetničko djelo* ([2]2015: 112), u ocjeni značaja tih novina postaje prispodobivo razmišljanje Herberta Marcusea prema kojem se „istina umjetnosti sastoji u njenoj sposobnosti da slomi monopol uspostavljene stvarnosti (odnosno onih koji su tu stvarnost uspostavili)" (Marcuse, 1981: 210). U slučaju odnosa *Ferala* i *uspostavljene stvarnosti* za zaključiti preostaje samo da nije on slomio nju, već ona njega, jer je 2008. godine zbog različitih financijskih pritisaka, a unatoč za tadašnje prilike respektabilnoj nakladi od 12.000 primjeraka, prestao izlaziti. *Feral* je tijekom svojeg trajanja bio kritičan prema vrijednostima koje su se 1990-ih uspostavljale, a koje su u međuvremenu u potpunosti zaživjela. To se prvenstveno odnosi na spregu nacionalizma i lažnog domoljublja pod čijom je egidom u ovoj zemlji vršena pljačka i destruiranje građanskih standarda.

kulturnu scenu uređenu prema tržišnim principima, odnosno, onu scenu koju smo dobili procesom tranzicije.

Prvi kulturni sektori koji su tijekom 1990-ih bili privatizirani bili su filmska i video produkcija te knjižna djelatnost. U kulturnom sektoru dolazi i do najvećih amplituda u (ne)zaposlenosti, a većina nezaposlenih proizlazi upravo iz gubitka radnih mjesta u knjižnoj industriji, ali i u knjižnicama, sektoru radijskog i televizijskog emitiranja te onom najma i distribucije filmova.[256] Ti nas podaci ne iznenađuju kada znamo sudbinu najveće izdavačke kuće Mladost, ili pak najveće filmske producentske kuće Jadran film. Međutim, treba naglasiti da se tijekom 1990-ih na tržištu pojavljuje čak 1500 novih izdavača.[257] Taj broj može se učiniti impresivnim, ali on ni približno nije proporcionalan skromnom broju objavljenih domaćih književnih djela.[258] Naime, većina objavljenih knjiga u to vrijeme činili su udžbenici i priručnici te prijevodna literatura.[259] Velike promjene u knjižnoj, pa tako i književnoj djelatnosti nastupaju tek koncem desetljeća, o čemu ćemo kasnije više raspravljati. Na ovome mjestu pak dat ćemo tek kratki osvrt na nekoliko nakladnika nastalih tijekom 1990-ih, ukratko definirati njihov razvojni put, kao i njihovu uređivačku politiku koja se vremenom u većoj ili manjoj mjeri mijenjala. Držimo naime da bi se upravo kroz analizu pojedinih izdavača te njima pripadajućih uređivačkih politika, ali također i uspona i padova s kojima su se

[256] Usp. Katunarić, Vjeran, *Lica kulture*, Antibarbarus, Zagreb, 2007, str. 202–203.

[257] Posrijedi je čak konzervativan broj. Naime, prema podacima iz 2004. godine u Hrvatskoj je bilo 60 tisuća tvrtki registrirano za izdavačku djelatnost. Od toga 40 tisuća nakladnika ne živi od knjige, već od drugih djelatnosti. Prema podacima koje je iznio Valerij Jurešić, izdavaštvom se profesionalno bavi oko pet tisuća nakladnika. Ipak, među njima je tek jednoznamenkast broj onih velikih, to su: Algoritam, Mozaik knjiga, Školska knjiga, Profil i VBZ, te oni specijalizirani za udžbenike kao što je Alfa (usp. Ožegović, 2004.). Od navedenih u međuvremenu se ugasio Algoritam, čime je znatno pogođen cjelokupan sektor izdavaštva, ali i knjižarstva.

[258] Osvrnemo li se na domaću romanesknu produkciju dolazimo do podatka da je tijekom 1990-ih objavljen 151 roman. Broj objavljenih romana prema godinama je sljedeći: 1991. – 7; 1992. – 9; 1993. – 9; 1994. – 19; 1995. – 18; 1996. – 23; 1997. – 24; 1998. – 7; 1999. – 9; 2000. – 26 (usp. Nemec, 2003: 442–447). Te podatke navodimo jer će u narednom desetljeću broj objavljenih romana drastično rasti te će se ustaliti na prosjeku između 60 i 80 romana godišnje.

[259] Usp. Katunarić, Vjeran, *Lica kulture*, Antibarbarus, Zagreb, 2007, str. 203.

suočavali, mogla ispričati dosad neispričana priča o domaćoj kulturnoj industriji tijekom tranzicijskih procesa.[260]

Algoritam, jedna od najvećih izdavačkih kuća, koja se nekoliko godina nalazila u velikoj krizi, da bi se na koncu završila u stečaju 2017. godine, pokrenuta je 1990. s jasno definiranim nakladničkim profilom. Otpočetka svoga djelovanja taj je izdavač bio usmjeren na anglofonu literaturu, s posebnim naglaskom na knjige (dominantno romane) čije su filmske ekranizacije doživjele velik uspjeh. Spomenimo da je prva knjiga objavljena u nakladi Algoritma bio roman *Tvrtka* Johna Grishama 1993. godine. *Tvrtka* kao svjetski *bestseller*, ali i iznimno uspješan film s Tomom Cruiseom u glavnoj ulozi, bio je polazišna točka izdavača koji će u narednih više od četvrt stoljeća ostaviti neizbrisiv trag u domaćem izdavaštvu. Taj nakladnik ne samo da je objavljivao visokotiražna djela najvećih literarnih zvijezda druge polovice dvadesetoga stoljeća (Stephen King, J. R. K. Rowling, Michael Crichton, J. R. Tolkien, Neil Gaiman), već je 1997. uspostavio suradnju sa Zlatkom Crnkovićem. Riječ je o uredniku i prevoditelju koji je od konca 1960-ih pa sve do svojeg umirovljenja 1994. godine bio jedan od najagilnijih urednika na cijelom prostoru bivše Jugoslavije.[261] Po umirovljenju nastavlja raditi za pojedine nakladnike, a od 1997. za Algoritam počinje uređivati biblioteku *Zlatko Crnković vam predstavlja* u kojoj predstavlja ne samo iznimno tiražne, već i kritički visoko valorizirane autore. Međutim, za razvoj domaće književne scene Algoritam je prvenstveno važan jer pod uredničkim vodstvom Krune Lokotara koji 2007. godine pokreće dvije biblioteke: *Kalibar* i *Mali kalibar* u kojima su objavljivani domaći autori, ali i autori iz našeg susjedstva. Osim toga, Lokotar je tijekom svojeg rada u Algoritmu doprinio tome da mnogi mladi autori objave svoje debitantske knjige. U tom kontekstu osobito su važne

[260] Zanimljivo je primijetiti da *Hrvatska književna enciklopedija* u četiri sveska (2010–2012), za hrvatsku kulturu iznimno važan izdavački pothvat, uopće ne bilježi natuknice posvećene izdavačkim kućama.

[261] Od 1969. godine urednik je za beletristiku, a od 1973. glavni je urednik u Nakladnom zavodu Znanje u Zagrebu. Pokrenuo je i uređivao biblioteke *HIT*, *ITD* i *Evergrin* u izdavačkoj kući Znanje, biblioteke *Alfa i omega* u Mladosti, te također biblioteku *Zlatni paun* u izdavačkoj kući Otokar Keršovani. Njegov ukupan uređivački rad obuhvaća više od 600 svezaka pojedinačnih izdanja, izabranih i sabranih djela u različitim izdavačkim kućama. Osim uređivačkoga rada, pokazao se i kao jedan od najznačajnijih domaćih prevoditelja, prevevši više od 150 knjiga.

nagrade koje je upravo Lokotar utemeljio: *Prozak* (za prozu) i *Na vrh jezika* (za poeziju) za autore do 35 godina[262].

Durieux nastaje 1990. godine, a njegov je pokretač Nenad Popović. U kontekstu objavljivanja književnih djela domaćih autora tijekom 1990-ih riječ je o jednom od najvažnijih, ako ne i najvažnijem nakladniku. Dovoljno je istaknuti da je posrijedi izdavač koji je u Hrvatskoj objavio niz knjiga Miljenka Jergovića, a upravo je Jergovićeva zbirka *Sarajevski Marlboro* djelo koje je obilježilo literarne devedesete, ali i priskrbilo autoru pažnju međunarodne publike. Kroz Durieux su se hrvatskoj publici predstavila neka od najvažnijih literarnih imena s prostora bivše Jugoslavije (Andrej Nikolaidis, Muharem Bazdulj, Ognjen Spahić).

V. B. Z. je pokrenut 1991. godine te je gotovo cijelo desetljeće prije otkucavanja milenijskoga sata proveo objavljujući prijevodnu literaturu *self-help* usmjerenja. Velike uspjehe postiže objavljivanjem globalnih pisaca-fenomena kao što su Paulo Coelho te Dan Brown, ali već na samom početku dvijetisućitih godina nameće se kao jedan od ključnih izdavača domaćih književnih autora, a nagrada koju taj izdavač uručuje autoru za najbolji neobjavljeni roman u iznosu od 100.000 kn jedna je od najizdašnijih.[263] Riječ je o izdavaču koji je objavio nekoliko knjiga Miljenka Jergovića, Borivoja Radakovića, Josipa Mlakića, Borisa Dežulovića, ali i na desetke zbirki poezije domaćih autora.

Mozaik knjiga osnovana je 1991. godine u Zagrebu kao dio Mladinske knjige čije je sjedište u Ljubljani. Njihov poslovni model zanimljiv je utoliko što svoju prodaju velikim dijelom temelje na konceptu članstva svojih kupaca u Svijetu knjige. Riječ je o katalošком programu koji svojim kupcima omogućuje popuste, a usto i nagrađuje godine vjernosti, nešto što su i drugi nakladnici pokušavali uspostaviti, ali redovito bez uspjeha. Što se tiče same izdavačke politike, Mozaik knjiga nikada nije nastojala tražiti nove autore, već je otpočetka svoga djelovanja objavljivala prethodno već etablirana imena koja imaju svoju publiku kao što su primjerice Pavao Pavličić, Goran Tribuson i Miro Gavran. Osim toga, taj nakladnik često objavljuje izbore iz djela u jednoj knjizi važnih domaćih pisaca (Vladan Desnica, Jure

[262] Natječaji *Prozak* i *Na vrh jezika* pokrenuti su 2004. godine na stranicama novina za kulturu *Vijenac*, a kasnije su se preselile na stranice *Zareza*. Nakon gašenja *Zareza* odabrani tekstovi pristigli na natječaje objavljuju se na Facebook stranici *Prvi prozak na vrh jezika*.

[263] Nagrada V. B. Z.-a utemeljena je 2002. godine te je regionalnog karaktera.

Kaštelan, Ivan Goran Kovačić, Ivan Slamnig), što ga čini korisnim u kontekstu kvantitativnog pojačavanja ponude lektirnih naslova, ali ne i u suvremenom životu književnosti.

Pod nazivom Profil danas mislimo na jednog od najvećih izdavača kojega smo imali u promatranome periodu. Međutim, valja naglasiti da je najprije nastalo poduzeće pod nazivom Profil International 1991. godine, koje je bilo specijalizirano za izdavanje školskih udžbenika, priručnika te knjiga za djecu, a da je tek 2007. godine nastalo drugo poduzeće pod nazivom Profil Knjiga. Pod tom drugom firmom pokrenute su različite biblioteke (*Profil bestseler*, *Profil ljubić*, *Profil krimić*, *Profil proza* i dr.) pod čijim su nazivima objavljena brojna djela domaćih autora. Ono što je u jednom pregledu ovakvoga tipa važno istaknuti jest da su se Profil i Mozaik knjiga 2012. godine udružili te osnovali tvrtku pod imenom Profil Mozaik čime je nastao jedinstven maloprodajni lanac knjižara. Taj se lanac dodatno pojačao kada im se 2014. godine pridružio Algoritam. Međutim, udruživanje nije spriječilo financijski krah kompanije 2016. godine, čije je reperkusije osjetila i većina drugih izdavača koja je poslovala s njihovim knjižarama.

Ovaj kratki ekskurs posvećen nekolicini domaćih nakladnik dat je s ciljem približavanja razvoja i pada velikih izdavača koji su svojim profilima, odnosno uređivačkim politikama u određenoj mjeri utjecali ili čak određivali smjer razvoja domaće književnosti. Izdavač kojeg posebno izdvajamo u kontekstu promoviranja domaće literature je Konzor. Riječ je o malom izdavaču nastalom 1990. godine koji je počeo s objavljivanjem lektirnih pisaca (Voltaire, E. A. Poe, C. Baudelaire, M. Proust) i pjesničkih antologija, da bi tijekom 2000-ih sve više prostora posvećivao knjigama domaćih literarnih debitanata. Taj posao Konzoru zasigurno nije donio naročit profit (ugasio se 2012. godine), ali je znatno obogatio domaće književno polje.[264] Donekle sličnu uređivačku politiku (s bitno proširenim područjem djelovanja – filozofija, povijest, memoaristika, strip...) danas prepoznajemo u nakladniku Sandorf osnovanom 2007. godine.

Ipak, od navođenja, pa makar i ovako sažetog, konkretnih primjera, na ovome mjestu kudikamo je važnije definirati samu kulturnu industriju, što dakle taj pojam podrazumijeva. Poslužimo se tumačenjem Nade Švob-Đokić:

[264] Spomenimo da je Konzor bio izdavač časopisa *Godine nove.* Taj je časopis, pokrenut 1997. godine pod uredništvom Roberta Perišića, a bio mjesto okupljanja budućih prozaika koji će se uskoro predstaviti kao FAK-ovci.

> „Kulturna industrijalizacija zahtijeva brze i nagle promjene u kulturnoj infrastrukturi, organizaciji kulturnog stvaralaštva i kulturnog komuniciranja. Nastaju poduzeća i kompanije za proizvodnju kulturnih dobara; razvijaju se kulturno poduzetništvo i kulturni profesionalizam, što odgovara zahtjevima novog načina kulturne proizvodnje; mijenjaju se izvori financiranja i način podrške proizvodnji, plasmanu i potrošnji kulturnih sadržaja i proizvoda.“[265]

S obzirom na prethodno navedeno, spremni smo zaključiti da je do jačeg poticaja za razvitak kulturne industrije u području knjižne produkcije koncem 1990-ih i početkom 2000-ih godina došlo pod utjecajem pisaca koji su bili povezani s dosad u već nekoliko navrata spominjanim FAK-om. Riječ je o piscima koji su gotovo manifestno istupali u medijima zazivajući tržište kao novi vrijednosti kriterij, kao arbitar koji u dotadašnjem diskursu o knjigama te napose o književnosti nije bio prisutan u javnosti. Tako razvitak knjižnoga tržišta s pratećim infrastrukturnim aparatom počinje upravo s artikuliranim pojavljivanjem novih domaćih pisaca u kulturnome prostoru.

Objasnimo, tek se pojavom FAK-a[266] kulturna scena počinje oblikovati prema novim smjernicama: posrijedi je bilo gotovo programatsko okretanje leđa etatističkim te prihvaćenje

---

[265] Švob-Đokić, Nada, Primorac, Jaka, Jurlin, Krešimir, *Kultura zaborava. Industrijalizacija kulturnih djelatnosti*, Jesenski i Turk – Hrvatsko sociološko društvo, Zagreb, 2008, str. 46.

[266] Kako ne bismo remetili tijek izlaganja u gornjem tekstu, na ovome mjestu donosimo osnovne podatke o nastanku i trajanju FAK-a. Dakle, što je bio FAK te kako ga definirati? Jedan od njegovih istaknutijih sudionika, Edo Popović, definirao ga je na sljedeći način: „Ideja FAK-a bila je vrlo jednostavna: dvadesetak pisaca dvije ili tri noći za redom u trajanju od pet, šest sati u nekom klubu ili kafiću piju i čitaju svoje proze pred publikom koja je za to platila ulaznicu“ (Popović, Edo, „FAK kao znak prepoznavanja“, Moderna vremena, http://www.mvinfo.hr/izdvojeno-tema-opsirnije.php?ppar=1102). Osnovna zamisao bila je nastupanje pisaca koji se u pravilu međusobno poznaju i to pred publikom koja ih je voljna slušati u prostoru u kojem se poslužuje alkohol te u kojem je dozvoljeno pušenje. Oba uvjeta su bila važna zbog rušenja inhibicije i uspostavljanja lakšeg kontakta između onih koji nastupaju te onih koji su došli pratiti nastup. Iako je takva vrsta javnih nastupa primjerice u Velikoj Britaniji ili SAD-u već dugi niz godina uvriježena praksa, u domaćoj kulturi takav pristup publici predstavljao je svojevrsnu novinu. Sama ideja za organizaciju takve vrste javnog čitanja nastala je u veljači 2000. godine u osječkom art-klubu „Voodoo“. Njezini su inicijatori bili Nenad Rizvanović, dotad poznat kao voditelj književnih tribina, književni i glazbeni kritičar, i Hrvoje Osvadić, suvlasnik navedenog kluba. Već sljedeći mjesec njih dvojica pozivaju Borivoja Radakovića, dobrog poznavatelja tuzemne, ali i britanske književne scene, kao selektora festivala, te Krunu Lokotara, književnog kritičara i jednog od urednika književnog časopisa *Godine nove*, kao voditelja, odnosno moderatora nastupa. Zajednički se dogovaraju oko naziva FAK koji predstavlja akronim „Festival alternativne književnosti“, dok prvo javno čitanje organiziraju 13. i 14. svibnja u spomenutom osječkom lokalu. Na tom prvom čitanju sudjeluju: Zoran Ferić, Tatjana Gromača,

Tarik Kulenović, Boris Maruna, Drago Orlić, Krešimir Pintarić, Edo Popović, Borivoj Radaković, Zorica Radaković, Đermano Senjanović i Ante Tomić. S obzirom na to da su odaziv publike i njezine pozitivne reakcije na samu manifestaciju nadišli prvotno skromna očekivanja njegovih organizatora, odlučeno je da će se čitanja pod akronimom FAK (koji na krilima uspjeha mijenja značenje u „Festival A književnosti" – što znači „najbolja književnost") održavati i u drugim gradovima. Drugi se FAK u trajanju od tri dana, od 24. do 26. listopada, organizira u zagrebačkom klubu „Gjuro 2" te ponavlja uspjeh prvoga. Na njemu je nastupilo nešto više pisaca, osim gotovo svih s prethodnoga (Z. Ferić, T. Kulenović, D. Orlić, K. Pintarić, E. Popović, B. Radaković, Z. Radaković, Đ. Senjanović, A. Tomić), svoje tekstove čitali su: Miljenko Jergović, Senko Karuza, Simo Mraović, Jurica Pavičić, Robert Perišić, Roman Simić, Goran Tribuson, Neven Ušumović i Milko Valent, a kao specijalni gosti pojavila su se dva britanska književnika, Ben Richards i Matt Thorne, te istarski glazbeni alternativac Franci Blašković.

Nakon velikoga uspjeha i u glavnome gradu mediji, osobito *Jutarnji list*, počinju pisati o preporodu hrvatske literature na čijem je čelu upravo FAK. Preporod je možda prejaka riječ, prvenstveno stoga što su pojedini sudionici FAK-a spisateljske karijere započeli još početkom devedesetih, ali činjenica je da nakon javnih čitanja fakovaca domaća književnost dobiva dotad neuobičajeno velik medijski prostor, kao i neočekivano srdačan prijam čitateljske publike koja je dugo vremena zazirala od domaće knjige. Oba su fenomena njegovi organizatori znali iskoristiti te su javna čitanja po drugim gradovima postala sve redovitija te su se proširila i u inozemstvo.

Na koncu FAK se samoukinuo 14. prosinca 2003. medijskom objavom njegovih utemeljitelja, H. Osvadića, B. Radakovića i N. Rizvanovića. O razlogu gašenja FAK-a raspravljat ćemo u gornjem tekstu, dok ćemo ovdje tek sumirati njegovu ključnu faktografiju. Osim u spomenutim gradovima, organiziran je u Puli, Motovunu, Rijeci, Varaždinu, Svetvičentu, Starom Gradu, ali i u Berlinu i Londonu te u već spomenutom Novom Sadu i Beogradu. Kao uspjeh FAK-a treba navesti buđenje interesa medija i čitateljske publike za domaću knjigu, ali i građenje literarnih veza s brojnim stranim spisateljskim imenima koja su nastupala na javnim čitanjima (Velimir Visković u svojoj knjizi *U sjeni FAK-a* navodi da je u sklopu FAK-a nastupilo dvadesetak stranih gostiju; usp. Visković, 2006: 16). Tako su kao gosti FAK-a česti bili pisci iz bližeg nam susjedstva – Bosne i Hercegovine, Crne Gore, Slovenije, Srbije, Mađarske, ali i iz Velike Britanije i Sjedinjenih Američkih Država. Samo neki od njih su: Vladimir Arsenijević, Nicholas Blincoe, Anna Davis, Selena Saliva Godden, Ben Richards, Matt Thorne, Tony White, John Williams. Inicijator suradnje s britanskim piscima bio je Borivoj Radaković koji ju je mogao realizirati zahvaljujući svojim prevoditeljskim, ali i prijateljskim vezama (dosad je Radaković ostvario znatan prevoditeljski opus: Irvine Welsh, Julian Barnes, Nicholas Blincoe, Martin Amis, Hanif Kureishi, William S. Burroughs, Tony White, Jack Kerouac i Eve Ensler, dok knjiga *Sredina naprijed* (2003) dobro ilustrira njegov prijateljski odnos s mnogim britanskim piscima). Kontakti između hrvatskih i britanskih književnika održavali su se kroz međusobna gostovanja, a 2005. godine objavljen je zbornik *Hrvatske noći* u kojem su sabrane neke od priča književnika obiju zemalja. Valja spomenuti da je knjiga paralelno objavljena i na hrvatskom i na engleskom, a u njoj je zastupljeno osam hrvatskih i devet britanskih pisaca. Tim su izdanjem neki od domaćih književnika po prvi put predstavljeni anglofonom čitateljstvu. Ta je knjiga ujedno potvrdila mišljenje mnogih da hrvatski pisci nipošto nisu inferiorni svojim britanskim kolegama. Sa srpskim piscima realizirana su čak dva zbornika, *FAK YU* i *FAK-JU*. Upravo uspostavu kontakata s

merkantilističkih kriterija prilikom vrednovanja kulturnih proizvoda. Taj je program u svojim javnim istupima najjasnije formulirao jedan od pokretača FAK-a te jedan od njegovih najaktivnijih sudionika, pisac i prevoditelj Borivoj Radaković. U više svojih intervjua Radaković je kao jedna od ključnih osoba Festivala alternativne (ili A) književnosti naglašavao da vrijednosni sud o književnim djelima treba biti prepušten čitateljima, odnosno tržišnoj uspješnosti.

Izdavačka kuća koja je od velike važnosti za razumijevanje profiliranja brojnih pisaca okupljenih oko FAK-a bila je Celeber. Taj izdavač prvenstveno anglofone književnosti pojavio se 1997. godine s biografijom Quentina Tarantina pod naslovom *Pucanj s boka* autora Wesleya Clarksona. Već ta prva knjiga posvećena redatelju koji je snažno obilježio filmske devedesete dala je nagovijestiti da se u domaćem izdavaštvu spremaju promjene. Iako se takav zaključak može učiniti pretjeranim, samim odabirom Tarantinove biografije kao prve knjige u svojem nakladničkom programu, Celeber se prezentirao kao izdavač koji će se okrenuti recentnim temama i autorima za koje je u Hrvatskoj bilo publike, ali o kojoj većina izdavača nije marila. Druga Celeberova knjiga, objavljena 1998. godine, označila je okretanje ka književnosti, pa se tako na policama naših knjižara našao *Sabbathov teatar*, prema sudu mnogih jedan od najvažnijih romana Philipa Rotha, američkog suvremenog klasika. Celeber je tijekom svojeg trajanja[267] objavio brojne suvremene američke i britanske autore (Alex Garland, Hanif Kureishi, Julian Barnes, Nick Hornby, Barry Gifford, Will Self i dr.), ali je nama na ovom mjestu ključan zbog tri antologije domaće proze. Prva nastaje 1999. godine te nosi naslov *22 u hladu.* Riječ je o prvoj antologiji domaće kratke priče nastale tijekom 1990-ih, a njezini sastavljači su Dalibor Šimpraga i Igor Štiks. Druga nastaje 2001. godine, naslovljena je *Fakat* te predstavlja prvu knjigu u kojoj su se pisci okupljeni oko akronima FAK zajedno predstavili kroz izbor svojih pripovjednih tekstova. Treća pak antologija o kojoj je ovdje riječ je *Nagni se kroz prozor. Zbornik eventualizma* iz 2006. godine. U njoj se grupacija pisaca koja je sebe nazivala eventualistima predstavila široj čitateljskoj publici. I prije objavljivanja taj je kolektiv bio prisutan u javnosti, ali prvenstveno putem svojih književnih nastupa u različitim prostorima. U trenutku izlaska antologije, koja je bila dobro popraćena u medijima, prema samouvjerenim istupima pojedinih pripadnika grupacije dalo se

britanskom književnom scenom s kojom dotad nismo bili u doticaju, kao i ponovno obnavljanje odnosa sa zemljama bivše Jugoslavije možemo smatrati važnim doprinosom FAK-a ne samo hrvatskoj književnosti već i domaćoj kulturi u cijelosti.

[267] Celeber se ugasio 2011. godine.

naslutiti da će eventualisti nastojati na sebe usmjeriti interes javnosti koji je ne tako davno bio usmjeren na FAK. To se nije dogodilo, ali pojedini su pripadnici skupine u godinama koje su uslijedile nastavili graditi individualne karijere.

Celeber je, baš kao i Konzor i Algoritam, tijekom svojeg trajanja bio važan jer je mladim (što prije svega znači debitantskim) autorima ponudio infrastrukturu za ulazak u književno polje. To ističemo jer je tijekom 1990-ih došlo do urušavanja časopisne scene čime je mladim piscima bitno otežana autorska profilacija, a uvjet za objavljivanje knjige često postaje pobjeđivanje na nekom od književnih natječaja. Tek se u novom tisućljeću autorima početnicima otvaraju prilike za afirmaciju na internetu, ali i objavljivanje na nekom od mrežnih formata (vlastita internetska stranica, blog, društvene mreže...) najčešće je tek stepenica za objavljivanje u tiskanom formatu – knjizi.[268]

Ipak, promatrati razvoj književne scene kroz pojavu novih izdavača ili pak nastavak djelatnost onih koji su preživjeli raspad starog sistema, bilo bi nedovoljno te bi se zapostavio jedan, možda i ključan segment novokreirane kulturne slike. Riječ je o utjecaju novinskih izdavača koji početkom 2000-ih počinju participirati u knjižnom nakladništvu. U tom se segmentu izdavaštva posebno istaknuo najtiražniji hrvatski dnevnik *Jutarnji list* s pokrenutih čak nekoliko biblioteka (*Biblioteka Jutarnjeg lista – XX. stoljeće*, *Biblioteka Jutarnjeg lista – Najveća djela*, *Biblioteka Jutarnjeg lista – Lektira popularni klasici* itd.) s čijim objavljivanjem počinje 2004. godine. Taj trend počinju slijediti i druge novine pa uskoro *Večernji list* objavljuje knjige domaćih autora koje možemo smatrati klasičnima (*Proljeća Ivana Galeba*, *Mirisi, zlato i tamjan*, *Kiklop*), također objavljuje i knjige ključnih autora kriminalističkoga žanra (Edgar Allan Poe, Agatha Christie, Arthur Conan Doyle), dok pak riječki *Novi list* započinje s trendom objavljivanja filmova na DVD-ovima. Očekivano, dotadašnji knjiški izdavači na pojavu ulaska novinskih nakladnika u njihovu djelatnost reagiraju s negodovanjem. Kritike i opravdana zabrinutost tiču se nelojalne konkurencije: novinskim izdavačima tisak knjige je neusporedivo povoljniji nego izdavačkim kućama specijaliziranima za knjigu, a usto, distribucija koju vrše putem kioska, pošti i supermarketa

[268] Jedan od zanimljivijih transfera s internetske domene na tiskane stranice je onaj Pavla Svirca (pravog imena Željko Šporar). Riječ je o satiričnoj kolumni posvećenoj piscima i domaćoj kulturnoj sceni pod naslovom *Književna groupie* koju je Pavle Svirac počeo objavljivati na portalu *Arteist* (12. 9. 2012. objavljena je prva kolumna), a od konca 2014. godine izlazi u tjednik *Nacional*. Dosad su te kolumne objavljene u tri knjige: *Književna groupie* (2013), *Književna groupie 2: strovaljivanje* (2014), *Književna groupie: kako bit hipster* (2018).

direktno ugrožava knjižare (koji su kod nas često i nakladnici: Algoritam, V. B. Z., Profil) koji na taj fenomen ne mogu odgovoriti.

Stoga je tek naizgled paradoksalan podatak da su upravo godine u kojima je broj prodanih primjeraka knjiga u Hrvatskoj bio najveći, ujedno i godine početka „sloma hrvatskih nakladnika“.[269] Izraženo brojevima: tijekom 2003. godine u Hrvatskoj je prodano četiri milijuna knjige, a tijekom 2004. taj je broj porastao na šest milijuna. Riječ je o porastu od čak pedeset posto. Međutim, od prodanih šest milijuna naslova četiri milijuna otpalo je na novinske nakladnike, dok su nezavisni knjiški nakladnici uspjeli prodati tek dva milijuna primjeraka, što znači da im se prodaja prepolovila u odnosu na godinu ranije.

Ono što je u izlaganju ovakve vrste važno istaknuti jest da nam se nameće zaključak da je *Jutarnji list*, kao predvodnik izdavačke renesanse u Hrvatskoj, komercijalnu potentnost knjige kao proizvoda prepoznao upravo kroz pojavu FAK-a. Naime, kroz prisutnost pojedinih pisaca vezanih uz FAK u medijima, pa i kroz solidnu tiražu nekih knjiga (prvenstveno Ante Tomića i Miljenka Jergovića), potvrdilo se da u Hrvatskoj postoji interes za knjigu. A upravo su pisci povezani s *Jutarnjim listom* i bili oni koji su prepoznati kao najpopularniji te čije su naklade za naše pojmove bile respektabilne. Tako su Miljenko Jergović, Ante Tomić i Jurica Pavičić istovremeno bili novinari *Jutarnjega lista*, ali i predvodnici novih trendova u domaćoj književnosti. Ipak, svakako valja imati na umu da pojava novinskog ili kiosk izdavaštva nastupa tek gašenjem FAK-a (o čemu ćemo kasnije više raspravljati). Time se nameće zaključak da je FAK bio uvertira za ono što je kasnije uslijedilo. Drugim riječima, *Jutarnjem listu* u početku možda i jest bilo važno promovirati i prodavati hrvatsku knjigu (ili preciznije: prodavati knjige autora koji su bili vezani uz taj list), ali vrlo brzo se pokazalo da je isplativije (odnosno jeftinije) i lakše (često nepostojanje autorskih prava) objavljivati naslove koji su dio opće kulture te pripadaju svjetskom korpusu vrhova književnosti.

Jedan od istaknutijih autora koji je kritički pratio rad i medijske istupe fakovaca bio je Dean Duda. U svojim tekstovima prvotno objavljivanima u tjedniku *Feral Tribune,* a zatim okupljenima u knjizi *Hrvatski književni bajkomat* dosljedno je analizirao pojavu fakovaca ne

[269] Riječ je o sintagmi koja je poslužila kao naslov tekstu objavljenom u *Nacionalu* posvećenom krizi hrvatskoga izdavaštva. Za potrebe članka svoje su izjave dali urednici i/ili vlasnici više izdavačkih kuća: Neven Antičević (Algoritam), Drago Glamuzina i Danijel Žderić (Profil), Valerij Jurešić (KIS), Mišo Nejašmić (Jesenski & Turk), Seid Serdarević (Fraktura), Milan Šarac (Konzor). Osim komentara samih sudionika nakladničke djelatnosti, tekst donosi i korisne podatke o padu prodaje izdanja pojedinih izdavača u 2004. godini (usp. Ožegović, Nina, *Slom hrvatskih nakladnika i knjižara,* u: *Nacional* br. 475, 21. 12. 2004.).

samo kao književni, već kao medijski fenomen.[270] Sukladno razmišljanjima koje je Duda iznio u svojim tekstovima možemo zaključiti da praćenje književnosti u tranziciji podrazumijeva praćenje njezine pretvorbe u kulturnu industriju.[271] U tom kontekstu valja skrenuti pažnju na riječi Milana Šarca, direktora ugašene izdavačke kuće Konzor, koji je u svojoj izjavi za tjednik *Nacional* na temu posrnulog domaćeg nakladništva napravio distinkciju između „kulturnog" i „trgovačkog" čina. Ukratko, Šarac novinsko izdavaštvo naziva „antiizdavaštvom" jer na koncu ne pridonosi kulturi, već donosi štetu. Nakladničke projekte koje su pokrenuli *Jutarnji list* i *Večernji list* smatra sjajnim marketinškim i ekonomskim potezima u kojima je sve podređeno profitu, ali ne i dugoročnom razvitku kulture. Kako Šarac ističe: „trgovački čin zadovoljava trenutačne potrebe, a kulturni provocira nove."[272] I upravo se tu nalazi ključ za iščitavanje novonastale situacije u kojoj su se našli novinski izdavači s jedne, te dotadašnji tradicionalni izdavači knjiga s druge strane.

U prvom slučaju imamo trgovce knjigama koji preprodaju naslove otprije prisutne u nekoj kulturi, a u drugome imamo proizvođače novog kulturnog proizvoda. Dok prvi operira s već viđenim (pročitanim), samim time i provjerenim proizvodom, drugi se nalazi u zadaći otkrivanja novih autora, objavljivanja novih naslova, te uopće u procesu čiji je ishod i u financijskom i u umjetničkom/vrijednosnom smislu na koncu neizvjestan. I uistinu je tako bilo 2004. godine kada je kod nas tek počelo novinsko/kiosk izdavaštvo, ali već sljedeće godine situacija se promijenila. Naime, 2005. godine *Jutarnji list* pokreće *Biblioteku Premijera* u sklopu koje objavljuje nove (premijerne) knjige domaćih autora. Međutim,

[270] Duda, Dean, *Hrvatski književni bajkomat*, Disput, Zagreb, 2010.

[271] „Dakle, kada govorimo o književnosti u tranziciji, onda doslovce pratimo preobrazbu u kulturnu industriju, što je ne tako davno mnogima izgledalo kao prodaja magle" (Duda, 2010: 72).

[272] Donosimo cijelu izjavu Milana Šarca: „To novinsko izdavaštvo je antiizdavaštvo, jer ne pridonosi kulturi nego donosi kulturološku štetu", rekao je Milan Šarac, direktor izdavačke kuće Konzor, objašnjavajući slučaj nakladničkih projekata Jutarnjeg lista i Večernjeg lista. „No mora se priznati da je to sjajan marketinški i ekonomski projekt u kojem je sve podređeno profitu, koji se temelji na trgovini papirom, a na štetu autorstva. Naime, razlika između kulturnog i trgovačkog čina je u tome što trgovački čin zadovoljava trenutačne potrebe, a kulturni provocira nove. Dakle, trgovci knjigama poput Jutarnjeg lista i Večernjeg lista samo objavljuju i prodaju već viđene i pročitane knjige, što zapravo može svaka budala, a izdavač ima kulturnu misiju, što znači da pronalazi i otkriva nove talente kao što je bio slučaj s Tatjanom Gromačom i Zoranom Ferićem" (usp. Ožegović, Nina, *Slom hrvatskih nakladnika i knjižara*, u: *Nacional* br. 475, 21. 12. 2004.).

očekivano, objavljivanje noviteta već etabliranih pisaca potpomognuto reklamnom kampanjom novina uz koje izlaze nije bio nikakav izdavački ni rizik ni podvig.[273]

Ipak, moraju se priznati i pozitivni aspekti fenomena „knjiga uz novine". Njih bismo bez prizvuka ironije mogli nazvati prosvjetiteljskima. Upravo je zahvaljujući ulasku novinskih izdavača u djelatnost objavljivanja knjiga, literatura u Hrvatskoj postala čitateljstvu pristupačna po vrlo povoljnim cijenama te je osim spominjanih književnih biblioteka bilo moguće nabavljati različite rječnike[274], leksikone[275], a osobito vrijedi istaknuti *Opću i nacionalnu enciklopediju* u dvadeset svezaka urednika Antuna Vujića. Riječ je o prvoj općoj enciklopediji objavljenoj u samostalnoj Hrvatskoj (izlaženje jednog sveska mjesečno trajalo je od svibnja 2005. do konca 2007. godine), a nastala je kao izdavački projekt *Večernjega lista* (u suradnji s tvrtkom Pro Leksis). Europapress holding je pak realizirao projekt slične simboličke i kulturne važnosti objavivši tijekom 2007. i 2008. godine *Povijest* talijanskog nakladnika (UTET Grandi Opere) u dvadeset svezaka te dodatni dvadeset i prvi svezak posvećen hrvatskoj povijesti autora Ive Goldsteina, koji je ujedno bio glavni urednik hrvatskog izdanja cijele edicije.

Navedeni značajni prosvjetiteljski – u izvornom značenju te riječi – projekti, ostvareni u režiji velikih novinskih izdavača, kojima je primarni cilj bio utrživanje svoga proizvoda, dolaze kao ironijski zaključak postkomunističkog i/ili pak post/tranzicijskoga vremena. Naime, dok smo tijekom druge polovice 1990-ih imali prilike čitati izjavu tadašnjega potpredsjednika Vlade Republike Hrvatske i ministra financija, Borislava Škegre, da će se poticati izdavaštvo koje „treba hrvatskoj državi", a da će se istovremeno financirati javne knjižnice kako bi se iz njih izbacile knjige na „srpskom i sličnim jezicima, odnosno, na neprikladnim i zastarjelim prijevodima" [276], u prvome desetljeću smo doživjeli zatrpavanje

[273] O samoj biblioteci i njezinom širem značaju za književno polje, a osobito za književnu kritiku, bit će više riječi u cjelini *5.3. Spektakl kritike*.

[274] Navedimo dva rječnika objavljena u suradnji Europapress holdinga (EPH) i Novoga Libera 2004. godine: *Hrvatski enciklopedijski rječnik* te *Englesko-hrvatski Informatički enciklopedijski rječnik* autora i urednika Željka Paniana.

[275] Primjerice *Hrvatski obiteljski leksikon* objavljen kao zajedničko izdanje EPH-a i Leksikografskoga zavoda Miroslav Krleža 2005. godine.

[276] Riječ je o izjavi koja je polučila brojne reakcije u javnosti, a prvi članak koji je prenio riječi potpredsjednika Vlade i ministra financija Škegre sa saborske sjednice bio je onaj Igora Vukića i Ljerke Bratonja-Martinović objavljen u *Novom listu* (27. 11. 1997.). Nakon izlaska toga teksta vrlo je brzo reagirao Amir Muzur napisavši članak *Anatomija jedne destruktivnosti* (*Novi list,* 4. 12.) u kojemu je najoštrije osudio Škegrine riječi.

knjižnoga tržišta, ali više ne po ključu ideološke validnosti, već isključivo ekonomske isplativosti.

Istaknimo na ovom mjestu da bi ideologiju bilo pogrešno poistovjećivati s politikom. Štoviše, slijedom razmišljanja Guya Deborda reći ćemo da je politička tranzicija u Hrvatskoj – kao prijelaz iz socijalizma u demokraciju – bila obilježena upravo prihvaćanjem „diktatorske slobode tržišta" kao temeljne ideologije demokracije.[277] U tom smislu valja istaknuti da su domaći pisci okupljeni oko FAK-a svojim kolektivnim, ali i individualnim nastupima tek naizgled rušili dotadašnji poetički model književnosti. Njihova poetika nije se mogla smatrati nečim uistinu novim u stvaralačkom smislu (dovoljno je pročitati ključne tekstove fakovaca kroz teorijsko očište *Proze u trapericima* Aleksandra Flakera kako bi se izdvojile temeljne srodnosti njihova pisma s autorima koji su stvarali 1960-ih i 1970-ih). Njihova novina i temeljna važnost bila je u suprotstavljanju dominantnom političkom modelu iz 1990-ih, kao i brojnim piscima starije generacije koji su se njemu priklonili – bilo kroz prešućivanje ksenofobnih stavova u društvu, ili pak kroz njihovo otvoreno zastupanje (Petar Šegedin, Slobodan Novak, Ivan Aralica). Stoga medijske istupe fakovaca u kojima su oni zagovarali tržište kao vrijednosti arbitar treba prvenstveno motriti kao bijeg od nacionalističke ideologije kojom je dobar dio književne te uopće kulturne scene tijekom 1990-ih bio kontaminiran. Zamisao je bila jednostavna: neka sama publika odluči što joj je zanimljivo, odnosno za što je spremna izdvojiti svoj novac. U trenutku kada je onaj tko nastupa na kulturnu scenu siguran da je jači od svojeg oponenta takav zahtjev ne čini se samo logičan, nego i oportun, ali vrlo brzo konstelacija se promijenila te je izazivač, nedugo nakon što je izvojevao pobjedu, došao i sam u poziciju poraženog – pa su književne zvijezde FAK-a na stranicama novina ubrzo zamijenjene starletama i modnim guruima koji su također počeli objavljivati knjige. Veliki medijski i tržišni igrač Europapress Holding kroz svoje je publikacije, prvenstveno *Jutarnji list*, prepoznao i promovirao autore koji su u vrijeme političkih promjena koje su nastupale koncem 1990-ih donosio novinu u domaće političko i kulturno polje. Dogodio se izvanredan spoj političkih i društvenih okolnosti te dovoljnog

---

Zanimljivo da se sam potpredsjednik Vlade i ministar o vlastitoj izjavi nikada nije očitovao, pa samim time ne ostaje sumnja da je takvo nešto uistinu izrekao na sjednici Sabora. O tom slučaju, kao i brojnim drugim, više je moguće pročitati u prethodno spominjanoj knjizi A. Lešaje *Knjigocid* (2012), a skrećemo pažnju i na broj časopisa *Prosvjeta* (vol. 12 (39, no. 71 (681), 2005.) koji je u cijelosti bio posvećen uništavanju knjiga tijekom 1990-ih i prvih godina 21. stoljeća u Hrvatskoj.

[277] Usp. Debord, Guy, *Društvo spektakla & Komentari društva spektakla*, Arkzin d. o. o., Zagreb, 1999, str. 9.

broja zrelih autora spremnih za zauzimanje pozicija na novom književnom Parnasu, koliko god on u domaćim prilikama bio skroman.

Pozicije na koje mislimo nisu samo autorske, već i uredničke, prevoditeljske te kritičarske. Tako je primjerice spomenuti Kruno Lokotar nakon gašenja FAK-a nastavio s uređivanjem knjiga te se vrlo brzo nametnuo kao jedan od najvažnijih urednika u Hrvatskoj te osim toga kao ključna osoba za prepoznavanje i promociju novih autora; Borivoj Radaković je nastavio prevoditi s engleskoga jezika te povremeno uređivati knjige za različite izdavače; Robert Perišić je zadržao poziciju književnoga kritičara u Globusu; Miljenko Jergović je uredio niz knjiga za V. B. Z., a Zoran Ferić 2018. godine postao predsjednik Hrvatskog društva pisaca (HDP). Zbog svega navedenog na ovome mjestu zaključujemo da je FAK bio inauguracijsko mjesto nekim od trenutno najvažnijih aktera domaće književne scene. Oni ne samo da su doprinijeli da se nakon gotovo cijelog jednog izgubljenog desetljeća na njoj počne ustavljivati izdavačka djelatnost, već su postali nezaobilazni faktori u procesu diktiranja trendova, formiranja ukusa, te često važni, ako ne i ključni arbitri u pripuštanju novih pisaca u književno polje.

U svojem dužem dijelu trajanja djelovanje Hrvatskoga audiovizualnog centra unutar domaćeg filmskoga stvaralaštva donekle je usporedivo s djelovanjem i značajem FAK-a za književnu scenu. Iako je kod FAK-a riječ o neformalnoj grupaciji pisaca, a kod HAVC-a o instituciji, lako je uspostaviti paralelizme na liniji ključnih aktera te utjecaja njihovih aktivnosti na čitavu struku. U oba slučaja čelni ljudi bili su sami stvaraoci, njihovi rezultati su bili vidljivi, mjerljivi i priznati te su predstavljali goleme korake u smjeru uređivanja književne, odnosno filmske scene nakon teškog razdoblja devedesetih. Ključna razlika među njima je količina kritike upućena HAVC-u u jednom trenutku njegova trajanja. Kritike koje su mu upućivane od 2015. godine nisu se ticale, što bi bilo konstruktivno pa na koncu i poticajno, struke i stručnosti, već su se odnosile na ideološka pitanja i financiranje pojedinih projekata. U nastavku ćemo nastojati objasniti nastanak HAVC-a, njegov značaj za domaću kinematografiju, kao i pokušaje destruiranja njegove djelatnosti, koji su u relativno kratkom roku uspješno provedeni.

Hrvatski audiovizualni centar osnovala je Vlada Republike Hrvatske 1. siječnja 2008. godine temeljem nadležnog Zakona o audiovizualnim djelatnostima (N. N. 76/07 i 90/11). Zamišljen je kao javni fond i razvojna agencija te je ustrojen kao alat za provođenje Nacionalnog programa promicanja audiovizualnog stvaralaštva (N. N. 118/12) i

audiovizualne kulture. Prema važećim odlukama sredstva za rad HAVC-a kao i za provedbu Nacionalnog programa osiguravaju se iz državnog proračuna, ali i iz, što je dotadašnja novina u Hrvatskoj, dijela ukupnog godišnjeg bruto-prihoda zakonskih obveznika koji su taj prihod ostvarili obavljanjem audiovizualnih djelatnosti. Drugim riječima, riječ je o sustavu tako uređenom da sudionici audiovizualne djelatnosti svojim prihodima pridonose fondu namijenjenom za daljnju produkciju audiovizualnih sadržaja, kao i za financiranje komplementarnih djelatnosti (objavljivanje literature posvećene filmu, organiziranje filmskih festivala i sl.). Osim toga, HAVC upravlja natječajnim sustavom selektivnih potpora za razvoj, proizvodnju i promociju audiovizualnih djela, kao i programima poticaja za ulaganje u filmsku i televizijsku proizvodnju. Konačni cilj HAVC-a je razvoj širokog spektra hrvatskih filmskih usluga u nacionalnom, ali i širem okviru, kao što su koprodukcije, suradnja sa stranim filmskim kompanijama koje snimaju na domaćim lokacijama i dr. Potonje su uvelike doprinijele jačanju nacionalne ekonomije u segmentu uslužnih djelatnosti (turizam i ugostiteljstvo, usluge prijevoza i sl.).

Kako je Hrvoje Puškec u svojem osvrtu povodom desete obljetnice Hrvatskoga audiovizualnog centra primijetio: „HAVC je jedan od rijetkih svijetlih primjera koji je već od početka napravio točno ono što se od njega očekivalo – ustanovio je audiovizualnu djelatnost do razine koju su mnogi priželjkivali, no malo tko uistinu i očekivao.“[278] Štoviše, riječ je o ključnoj filmskoj instituciji u Hrvatskoj, koja je od svoga nastanka gotovo postala sinonim za domaću filmsku djelatnost. Također, riječ je o kulturnoj instituciji koja je više od bilo koje druge institucije u zemlji privlačila pažnju javnosti i trpjela negativne kritike.

Pažnja javnosti (i građana) na HAVC nije bila usmjerena ni za vrijeme trajanja mandata njegova prvoga ravnatelja Alberta Kapovića, koji je na toj funkciji bio manje od godinu dana,[279] kao ni za vrijeme drugoga ravnatelja, Nikše Sviličića, koji je na čelu HAVC-a bio nepunih 15 mjeseci.[280] Nakon što je Sviličić 2010. godine podnio ostavku, za ravnatelja

[278] Puškec, Hrvoje, „10 godina HAVC-a: Što su postigli s 300 milijuna kuna“, u: *Express*, 30. 4. 2018., https://www.express.hr/kultura/10-godina-havc-a-sto-su-postigli-s-300-milijuna-kuna-15054, posjećeno: 1. 12. 2021.

[279] Albert Kapović je iznenada preminuo 20. prosinca 2008. godine.

[280] U razdoblju nakon Kapovićeve smrti, a prije nego li je Nikša Sviličić imenovan ravnateljem HAVC-a u lipnju 2009. godine, funkciju v. d. ravnatelja obnašala je Martina Petrović. Riječ je o voditeljici Programa MEDIA Europske zajednice koji djeluje u sklopu HAVC-a.

HAVC-a imenovan je Hrvoje Hribar.[281] Za vrijeme njegova upravljanja ta institucija postići će najviše uspjehe te također na sebe navući nezapamćenu političku, medijsku i inu kritiku.

Iako predsjednik HAVC-a nije ni jedina ni ključna instanca funkcioniranja te institucije (ravnopravni su mu Upravni odbor, Hrvatsko audiovizualno vijeće te Umjetničko vijeće), teško bi bilo osporiti zaključak da je upravo Hrvoje Hribar bio njezino zaštitno lice. Riječ je o osobi koja je rado nastupala pred kamerama te davala izjave za medije, čime se u široj javnosti formirao dojam o Hribarovoj apsolutnoj moći u HAVC-u te su tako ostale instance institucije, kao i njezini mnogi vrijedni pojedinci, u pravilu ostajali u drugom planu. Navedeno nije naročit prigovor jer funkcija čelnih osoba i jest da nastupaju u ime institucije i njezinih zaposlenika te da javnosti prezentiraju zajednička postignuća. A postignuća je bilo, pogotovo u kontekstu male kinematografije kao što je hrvatska, čija je filmska infrastruktura prethodno bila devastirana te koja se nakon perioda 1990-ih našla izvan svih tokova europskog i svjetskog filma.

Od nastanka HAVC-a, a pogotovo od dolaska Hribara na njegovo čelno mjesto, audiovizualna produkcija u Hrvatskoj počinje dobivati konture sustava: autori filmskih i televizijskih projekata dobivaju novčana sredstva za rad, potiče se razvitak koprodukcija, uspostavljaju se međunarodni kontakti koji omogućuju da sve više filmova biva prepoznato i nagrađivano na svjetskim festivalima, na koncu u Hrvatsku nakon dugo vremena stižu velike filmske i televizijske ekipe snimati goleme projekte kao što su *Ratovi zvijezda* i *Igre prijestolja*. Potonje ima značajan utjecaj na promociju zemlje, osobito Dubrovnika koji inozemnim produkcijama najčešće služi kao filmski set, pa Hrvatska postaje i turistički zanimljivija nego što je to prije bila.

Sve navedeno rezultat je mnogobrojnih utjecaja. Jedan od ključnih je činjenica da na čelnom mjestu HAVC-a u vrijeme njegovih najvećih uspjeha nije bio ni profesionalni ekonomist-menadžer, ni politički aparatčik-stranački poslušnik, već čovjek iz struke, redatelj koji se prije preuzimanja te menadžerske, pa u određenoj mjeri i političke funkcije, realizirao kao uspješan filmski stvaralac. Tu dolazimo do stanovitih sličnosti i bliskosti između Hrvoja Hribara i generacije koja je činila jezgru FAK-a. Hribar je, naime, pripadnik grupacije filmskih redatelja koje je domaća filmska kritika tijekom 1990-ih okrstila nazivom *mladi*

[281] Hrvoje Hribar imenovan je ravnateljem Hrvatskog audiovizualnog centra odlukom Upravnog odbora HAVC-a donesenom na sjednici održanoj 4. prosinca 2010., a na temelju članka 9. i 10. Zakona o audiovizualnim djelatnostima i članka 19. Statuta Hrvatskog audiovizualnog centra. Mandat ravnatelja traje četiri godine.

hrvatski film. Riječ je o nazivu kojega je u početku koristio mlađi naraštaj hrvatskih filmskih kritičara, a podržao ga je i stariji pripadnik struke Petar Krelja[282], da bi ga kasnije prihvatila i većina domaćih autora koja se bavi pisanjem o filmu. Kako navodi Ivo Škrabalo u svojem osvrtu na grupaciju, iako nije lako utvrditi kada se točno pojavila sintagma *mladi hrvatski film*, ni tko ju je prvi upotrijebio, relativno je lako navesti na koga se ona odnosi. Posrijedi je generacija tada mladih, školovanih i, prema procjeni kritike, darovitih redatelja, snimatelja, montažera i glumaca, koji su početkom i sredinom 1990-ih dominantno bili bivši ili trenutni studenti Filmskog odjela zagrebačke Akademije za dramsku umjetnost.[283] Obično se uzima kratkometražni film Gorana Dukića *Mirta uči statistiku* (1991) kao najava tog novog naraštaja hrvatskih filmaša. Njemu, osim Dukića i Hribara, od kasnije istaknutijih redatelja pripadaju Vinko Brešan, Lukas Nola i Goran Rušinović, koji donekle odudara od ostatka skupine s obzirom na to da filmsko obrazovanje nije stjecao pod okriljem Akademije za dramsku umjetnost.

Anja Šošić u svojem tekstu *Film i rat u Hrvatskoj: Refleksije jugoslavenskih ratova u hrvatskom igranom filmu* opravdano zaključuje da pojam *mladi hrvatski film* „nema ništa s estetskim kriterijima“, kako autorica u nastavku navodi:

> „Redatelje nije povezao nikakav zajednički umjetnički pristup, a njihovi filmski jezici razvijali su se u najrazličitijim smjerovima. Ono što ih je u prvom redu povezivalo bilo je njihovo strogo odbijanje tadašnjih hrvatskih ratnih filmova, no u svakom slučaju bez obvezujuće predodžbe o tome kako bi trebala izgledati alternativa. Pojam *mladi hrvatski film* tako se definira *ex negativo* te ga je teško ocrtati kao da se govori o pravom *autorskom kolektivu*. U skladu s tim mladi filmaši u sljedećim su godinama i sve manje percipirani kao grupa, a prije kao pojedinci.“[284]

Dakle, odrednica *mladi hrvatski film* u kontekstu hrvatske kinematografije nalik je na odrednicu FAK u kontekstu domaće prozne, odnosno književne produkcije – obje odrednice su prije svega generacijske nominacije, a tiču se autora koji se sa svojim djelima pojavljuju tijekom 1990-ih. Iako nije posrijedi veća srodnost pojedinih stvaralaca u obje skupine, ipak je moguće govoriti u donekle sličnom senzibilitetu (nepristajanje na nacionalističku matricu, ugledanje na svjetske uzore, prije svega američke), koji je velikim dijelom upravo generacijski uvjetovan.

---

[282] Usp. Radić, Damir, „Rusko meso“, u: *Hrvatski filmski ljetopis*, br. 17, 1999, str. 79.

[283] Škrabalo, Ivo, „Mladi hrvatski film“, u: *Hrvatski filmski ljetopis*, br. 17, 1999, str. 21.

[284] Šošić, Anja, „Film i rat u Hrvatskoj: Refleksije jugoslavenskih ratova u hrvatskom igranom filmu“, u: *Zapis: Bilten Hrvatskog filmskog saveza*, br. 64–65, god. 2009.,
http://www.hfs.hr/hfs/zapis_clanak_detail.asp?sif=32542, posjećeno: 1. 12. 2021.

Hrvoje Hribar se kao kompetentan, a za naše prilike usto i komercijalno uspješan filmaš legitimirao svojim drugim cjelovečernjim igranim filmom. Riječ je o jednom od najvećih domaćih kinohitova od stjecanja samostalnosti, filmu *Što je muškarac bez brkova* (2005) nastalom prema istoimenom romaneskonom predlošku Ante Tomića.[285] Nakon toga domaćeg *blockbustera* Hribar u međuvremenu nije režirao već se bavio drugim poslovima vezanima uz film, da bi 2010., kao što je rečeno, stupio na čelno mjesto HAVC-a.

Na toj funkciji ne samo da je ostvario prethodno spomenute rezultate već je pod njegovim vodstvom HAVC počeo ostvarivati odavno planiranu reformu, odnosno tranziciju iz nekadašnjeg socijalističkog u novi, takozvani održivi model financiranja i upravljanja filmskom industrijom. Navedeno je prije svega podrazumijevalo provođenje Zakona o audiovizualnim djelatnostima te osnaživanje cijele filmske djelatnosti: podizanje broja produciranih filmova, vraćanje publike u kino, olakšavanje filmašima pristup europskim fondovima, razvijanje mreže nezavisnih kina, pokretanje gradnje filmskoga studija.

Dakle, ono što je HAVC radio i ostvario bio je za domaće okvire rijetko uspješan primjer provođenja tranzicije u kulturi. Osim toga, ostvareni rezultati kulturne industrijalizacije jedne iznimno kompleksne umjetničke djelatnosti kao što je kinematografija nužno uz sebe vežu i čitav niz drugih područja kao što su turizam, prijevoz, reklamna industrija i dr. Tijekom vremena Hribarova predsjednikovanja HAVC-om ni Hribar ni HAVC nisu bili pošteđeni prigovora, ali organiziraniji napadi na instituciju i njegova čelnika nastupaju tek 2015. godine. Posrijedi je bio iskonstruirani skandal oko danskog dokumentarnoga filma *15 minuta – Masakr u dvoru* (*Massakren i Dvor*, Georg Larsen, Kasper Vedsmand, 2015), koji je označio početak organiziranijih kritika na tu instituciju. Orkestrirani napadi iz više izvora kasnije su obuhvaćali i optužbe upućene vodstvu Hrvatskoga audiovizualnoga centra zbog mogućih malverzacija i pogodovanju pojedinim filmskim autorima prilikom raspodjele sredstava namijenjenih za sufinanciranje filmske proizvodnje. Kritike i napadi kulminirali su početkom 2017. godine kada je Državna revizija dala nepovoljno mišljenje o radu HAVC-a. Nedugo potom ravnatelj HAVC-a, Hrvoje Hribar, podnio je ostavku. Time HAVC ne samo da je izgubio svoju čelnu osobu, već je posljedičnim odlaskom i mnogih ljudi iz Hribarova tima uzdrman kontinuitet rada te institucije. Navedeno

[285] *Što je muškarac bez brkova* s brojem od 152.000 kinoposjetitelja zauzima treće mjesto prema broju gledatelja, ispred njega su Brešanovi *Kako je počeo rat na mome otoku* (1996) s 350.00 te *Svećenikova djeca* (2013) s 158.000 gledatelja.

je najrazvidnije bilo u narednih dvije godine tijekom kojih je funkciju ravnatelja obnašao Daniel Rafaelić, u tome vremenu došlo je do velike promjene u sastavu najbližih suradnika te su izgubljeni vrijedni poslovni kontakti s inozemnim investitorima i producentskim kućama.

Vjerojatno su upravo nakupljeni problemi u HAVC-u nagnali Rafaelića da početkom 2019. godine podnese ostavku na mjesto ravnatelja, na samoj polovici mandata. Nedugo potom, u travnju iste godine, za novoga ravnatelja imenovan je Chris Marchich, čovjek koji je domaćoj filmskoj sceni do dana kada je spomenut kao kandidat na tu funkciju bio potpuno nepoznat. Po njegovu imenovanju saznali smo da je većinu svoga života radio u inozemstvu, da je u američkom Ministarstvu vanjske trgovine bio jedan od pregovarača u raznim procesima, da je bio pomoćnik za Europu. Ono što ga legitimira za čelno mjesto u HAVC-u je njegov višegodišnji rad u predstavništvu američke filmske asocijacije – Motion Picture Association (MPA), koja objedinjuje šest velikih holivudskih filmskih studija (Paramount, Sony, Universal, Fox, Disney i Warner Brothers). Za nadati se da angažman stranog stručnjaka domaćih korijena neće imati epilog sličan onome Tihomira Oreškovića i trinaeste Vlade Republike Hrvatske.

Epilog optužbi na račun Hrvoja Hribara je bio sljedeći: u listopadu 2018. godine Državno odvjetništvo Republike Hrvatske objavilo je da odustaje od istrage protiv bivšeg ravnatelja HAVC-a jer nisu pronađeni elementi za njegov kazneni progon. Šteta učinjena jednoj od najuspješnihih ustanova golema je, a pritom najveću odgovornost za cijeli slučaj prvenstveno snosi Ministarstvo kulture Republike Hrvatske iz kojega su početkom 2016 godine, nedugo nakon što je na njegovo čelno mjesto došao Zlatko Hasanbegović, krenule snažne kritike upućene HAVC-u i njegovu tadašnjem ravnatelju. Kulminacija otvorena antagonizma najbolje je sažeta u Hasanbegovićevom istupu 6. veljače 2017., dakle u vrijeme kada više nije ni bio ministar, u kojem je ustvrdio da je potrebno „demontirati sustav kinematografije u Republici Hrvatskoj“, te da su hrvatski filmski djelatnici koji su stvarali sredstvima odobrenima na javnim pozivima HAVC-a „klijentelistička interesna mreža“.[286]

[286] Sam Hribar je ovako prokomentirao tu izjavu: „Hasanbegović se nije pretrgao od iskrenosti u svojom životu, ovo je obrat, izgovorio je stvarno što misli. Hrvatsku kinematografiju treba demontirati, s njezinih 400 miljuna kuna zarade od izvoza, s nepregledom slobodnomislećih, dobrih, svjetski uspješnih filmova, s reputacijom koju je ta kinematografija napravila Hrvatskoj kao zemlji kreativnosti, slobode, kulture, prirodnih ljepota i simpatičnih ljudi. Sve to treba demontirati, pa zatim krenuti dalje po vertikali vlasti, do demontaže same Hrvatske. Hrvatsku treba demontirati, da bismo napravilu jednu novu, ljepšu, stariju, etnički proćišćenu i priglupu. Samo maknite film, slobodne medije, kulturne stvaratelje, Obuljenku, Plenkovića, opoziciju, ljude koji

Time dolazimo do paradoksa da oni koji bi trebali brinuti o kulturi i umjetnicima koji je stvaraju svojim izjavama i djelovanjima prema njoj demonstriraju ignoranciju, neznanje te na koncu otvorenu hostilnost. Stoga i ne čudi da se ususta vljivanje stvaralačkih praksi kod nas u proteklih gotovo trideset godina događalo odozdo. Sami stvaraoci su se više ili manje vješto uspijevali nametnuti kao organizatori vlastite djelatnosti, dok su inputi i direktive odozgo redovito dolazile kao remetilački, pa čak i destruktivan faktor.

-

pričaju viceve i tjeraju humor na facebuku i eto nam u čas novog kaveza. Lako je osuđivati oba prošla totalitarizma, kad gradimo treći, ljepši nego ova dva prije“ (Simičević, Vedrana, „Hrvoje Hribar bez dlake na jeziku: Bit novog domoljublja je novi krug zgrtanja novca“, u: *Novi list*, 12. 2. 2017., http://www.novilist.hr/Vijesti/Hrvatska/Hrvoje-Hribar-bez-dlake-na-jeziku-Bit-novog-domoljublja-je-novi-krug-zgrtanja-novca, posjećeno: 1. 12. 2021.).

4. KULTURNO POLJE KAO POLJE BORBE

Jedna od temeljnih teorijskih teza francuskoga sociologa Pierrea Bourdieua je da se društvo diferencira na različita *polja*. Tako primjerice razlikujemo intelektualno, religijsko, političko, znanstveno, ekonomsko i kulturno polje. Svako od njih predstavlja područje svojevrsne igre unutar koje se prema eksplicitnim ili još češće implicitnim pravilima odvijaju borbe i odmjeravanje snaga. Navedeno podrazumijeva da djelovanje u svakom od mogućih polja zahtijeva razvijanje određenog načina ponašanja – što je zapravo definicija jednog drugog pojma, otprije poznatog, ali koji je u suvremenoj teoriji dobio prezentnost upravo zahvaljujući Bourdieu – *habitusa*. Polje i habitus stoga možemo promatrati kao pojmovni par. Dok je polje skup pravila igre unutar kojih se odvijaju borbe za materijalni i simbolički kapital, habitus je naučen obrazac djelovanja u tim okvirima – on istovremeno označava poštivanje postavljenih pravila, ali i sposobnost za njihovo postupno mijenjanje.

Unutar kulturnoga polja možemo razlikovati četiri osnovna diskursa: 1. kultura u službi političke moći, 2. larpurlartizam, 3. spoj kulture i tržišne ekonomije te na koncu 4. alternativnu kulturu.[287] Kao što je prethodno već rečeno, tijekom 1990-ih godina hrvatska je kultura nastojala biti reprezentavistička te se njezino funkcioniranje nije odvijalo prema diktatu tržišta, već u sukladnosti sa zahtjevima političko-nacionalnih ciljeva. Dakle, veći dio kulture jest bio u službi političkih ciljeva, a u stanovitoj je mjeri bio primjetan i larpurlartistički pristup, dok spoj kulture i tržišne ekonomije u to vrijeme još nije zaživio. Takav se zaključak ne odnosi na sveukupnost kulturne proizvodnje u navedenom periodu (u svakoj, pa i najmanjoj kulturi, uvijek su prisutni „džepovi otpora“, odnosno alternativne kulturne prakse), već na onaj dio dominantne, državno financirane kulture. Fokusiranje na taj segment domaće kulture od presudnog je značaja upravo prilikom osvrta na filmsku proizvodnju, jer filmska proizvodnja u maloj je kinematografiji poput hrvatske nužno vezana za državne izvore financiranja, što ujedno sa sobom povlači umjetničke kompromise ili čak opsluživanje trenutno vladajuće stranke onim sadržajima koji su joj ideološki kompatibilni.

Nije pretjerano reći da je ovisnost male kinematografije o državnim sredstvima konstitutivni element njezina opstanka. Pritom pod pojmom „mala kinematografija“ prvenstveno mislimo na sve one nacionalne kinematografije koje produkcijska sredstva za svoj rad ne mogu ostvariti na temelju vlastitih prihoda. U tržišno orijentiranim

[287] Usp. Katunarić, Vjeran, *Lica kulture*, Antibarbarus, Zagreb, 2007, str. 109.

kinematografijama takva se vrsta prihoda ostvaruje putem kinodistribucije, televizijskog prikazivanja te prodajom filmova na DVD i Blu-ray diskovima. Međutim, malo je kinematografija na svjetskoj razini za koje možemo reći da su u potpunosti tržišno orijentirane, odnosno da ne ovise o državnom sufinanciranju. Filmolog Nikica Gilić u svome tekstu posvećenom hrvatskoj kinematografiji, koju promatra razapetu između tržišnih i političkih zahtijeva, kao primjere tržišno orijentiranih kinematografija navodi one Sjedinjenih Američkih Država i Indije.[288] Štoviše, možemo dodati da Hollywood i Bollywood ne samo da ne ovise o sredstvima svojih država, već bitno pridonose njihovim ekonomijama.

Već smo raspravljali o tome da je osamostaljenje Republike Hrvatske bilo popraćeno mitologemima iz prošlosti koji su se u novome kontekstu počeli promatrati na nov način. Jedan je od njih tzv. „hrvatska šutnja", odnosno stav da je hrvatska inteligencija za vrijeme trajanja SFRJ bila u većoj i/ili manjoj mjeri osporavana ili čak zatirana. Pod time se podrazumijeva da su brojni hrvatski intelektualci i umjetnici za vrijeme Jugoslavije u periodu od 1945. do 1990. teško mogli realizirati svoja djela, odnosno prezentirati ih javnosti. U tome kontekstu velik značaj ima Hrvatsko proljeće – gotovo mitsko mjesto novije hrvatske povijesti, koje u promijenjenim političko-društvenim okolnostima dobiva konture preludija kasnijem stjecanju državne nezavisnosti. Sličan se odnos počinje uspostavljati i prema Nezavisnoj Državi Hrvatskoj, koja je prema često citiranim riječima predsjednika Franje Tuđmana bila „izraz kolektivne težnje hrvatskoga naroda". Sukladno takvome stavu, samu je Republiku Hrvatsku moguće percipirati kao daljnji razvoj te težnje, ali bez negativnog predznaka totalitarnog režima koji je bio, kako se to često ističe, vezan za „poraženu stranu" u Drugome svjetskome ratu.[289] Ovakva, naizgled periferna opažanja postaju važna kada osvijestimo da su takvi, prvenstveno politički stavovi, bitno odredili razvoj umjetničkog stvaralaštva od početka 1990-ih pa sve do danas, ali i funkcioniranje društvenog života u cjelini.

Stoga je važno skrenuti pažnju na dva filma koja su se početkom 1990-ih našla na prekretnici koja je označavala promjenu dotadašnjeg političkog uređenja. Oba su filma bila

[288] Usp. Gilić, Nikica, „Small Cinematographies in a Procrustean Bed oft he Market and Transition", u: *Most/The Bridge*, br. 3–4, 2016, str. 175–180.

[289] Na što nas upućuju i simboličke poveznice, a to su isti naziv za valutu (kuna), grb, a osim toga, povik „Za dom spremni" od početka 1990-ih – prvenstveno zaslugom pjesme *Bojna Čavoglave* Marka Perkovića Thomposona – postaje opće mjesto folklora dijela populacije nogometnih igrača i navijača. U novije vrijeme povik se sve češće može čuti i iz usta srednjoškolaca.

kolateralne žrtve promijenjenih okolnosti. Prvo od ta dva ostvarenja možemo nazvati „posljednjim jugoslavenskim dugometražnim igranim filmom“. Riječ je o filmu *Virdžina* (1991) srpskoga redatelja Srđana Karanovića. „Jugoslavenstvo“ toga filma očituje se na svim produkcijskim razinama: uz srpskoga redatelja na njemu je radio hrvatski producent Rajko Grlić, a glumačka i tehnička ekipa filma bila je multietnička i multinacionalna. Osim toga, iako je film smješten u hrvatsko područje, Krajinu, posrijedi je teritorij koji je kroz povijest imao većinsko srpsko stanovništvo. Produkcijske pak troškove snosile su Hrvatska i Srbija, kao i investitori iz Francuske koji su se ujedno brinuli o njegovoj međunarodnoj distribuciji. Sama tema filma apostrofirana naslovom – *virdžina* – etnografski je fenomen vezan za Crnu Goru i Albaniju, pa i na toj razini djelo ostvaruje kohezijsku dimenziju. U svojoj knjizi *Jugoslavensko filmsko iskustvo, 1945.–2001.* američki filmolog Daniel J. Goulding taj film „naziva posljednjom jugoslavenskom kino-predstavom“[290], što je ujedno i laskava dosjetka koja evocira jedan slavan film,[291] ali je neprecizna. Naime, riječ je o filmu koji upravo zbog nemirne političke situacije u vrijeme svoje službene objave 1991. godine nije imao premijeru u hrvatskim kinima, pa smo tu *posljednju jugoslavensku kino-predstavu* dočekali sa znatnom odgodom. Premijera *Virdžine* dogodila se tek jedanaest godina nakon njegova nastanka, 2002. godine u Motovunu.[292]

Drugi film koji na ovome mjestu izdvajamo jest *Čaruga* Rajka Grlića nastalog također 1991. godine. Dok *Virdžina* predstavlja ostvarenje koje zaključuje poglavlje jugoslavenske filmske povijesti, *Čaruga* otvara jedno drugo – poglavlje domaćeg filma od stjecanja hrvatske samostalnosti 1991. Međutim, posrijedi je film za čiju su produkciju sredstva odobrena u prethodnome sistemu te koji čak i odabirom svoje teme zrcali nepripadanje vremenu u kojemu je dovršen. Tako je film o srpskom banditu i revolucionaru koji je između dva svjetska rata djelovao u Slavoniji ostao uglavnom prešućen, iako je riječ o službeno prvom dugometražnom igranom filmu u samostalnoj Republici Hrvatskoj.[293] Rajko Grlić, tijekom

[290] Usp. Daniel J. Goulding *Jugoslavensko filmsko iskustvo, 1945.–2001.*, V. B. Z., Zagreb, 2004., str. 191.

[291] *Posljednja kinopredstava* (*The Last Picture Show*, Peter Bogdanovich, 1971).

[292] Svojevremeno je za *Virdžinu* je Rajko Grlić izjavio da je „jedini hrvatski film koji je dobio europskog Oscara, ali o kojem se ne govori jer ga je režirao Srbin“. Riječ je o Europskoj filmskoj nagradi koju je 1991. godine u kategoriji najbolje sporedne uloge osvojila glumica Marta Keler.

[293] Pišući o *Čarugi* Nikica Gilić je primijetio da su interpretacije toga filma redovito išle u smjeru njegova sagledavanja kao filma o suvremenim ratnim zbivanjima iz 1990-ih, ali da su se time zanemarili njegovi ostali važni elementi (primjerice, aluzije na Josipa Broza Tita te Grlićev doprinos mitološkom liku plemenitog lopova

1980-ih jedan od najvažnijih hrvatskih filmskih autora, nakon *Čaruge* sve do početka novog desetljeća i promjene političke vlasti ne snima u Hrvatskoj.[294] Devedesete provodi radeći u Sjedinjenim Američkim Državama kao sveučilišni nastavnik (predaje filmsku režiju na Ohio University, Athens, Ohio), dok u Grožnjanu u Istri 1995. sudjeluje u pokretanju *Imaginarne filmske akademije*, međunarodne radionice za razvoj specijaliziranih filmskih umijeća.[295] Za naše izlaganje bit će nam važan kao jedan od pokretača spomenutog međunarodnog filmskog festivala u Motovunu, ali i zbog povratka filmskoj režiji u Hrvatskoj, do čega neće doći sve do 2001.[296] Dva prethodno spomenuta filma predstavljala su djela na kojima su se prelomila povijesna zbivanja te koja u retrogradnom čitanju možemo smatrati znakovitima i važnima, ali koja nisu ostavila znatnijeg traga u kolektivnoj memoriji filmskih gledatelja. Također ih ni filmska kritika s vremenom nije revalorizirala. Ta dva filma našla su se u međuprostoru staroga i novoga – u starom sistemu započeti, a u novom dovršeni ostaju tek fusnote filmske povijesti i jugoslavenskoga i hrvatskoga filma.

Urušavanje zajedničke države podrazumijevalo je i urušavanje dotadašnjeg sistema financiranja. Filmovi su se producirali sukladno prethodnim odobrenjima od strane Samoupravne interesne zajednice kinematografije (SIZ-a), a parcelizacijom Jugoslavije Hrvatska poseže za novim sustavom financiranja. Tako se na inicijativu Antuna Vrdoljaka, jednoga od šest tadašnjih potpredsjednika države, donosi privremeni Pravilnik o sufinanciranju filmske proizvodnje. Tim je pravilnikom predviđeno da se na kinematografiju godišnje potroši oko pet milijuna tadašnjih njemačkih maraka.[297] O raspodjeli tih sredstava odlučivala je tročlana komisija na čelu s Nikolom Tanhoferom (1926–1998), profesorom s

---

koji krade od bogatih te pritom štiti siromašne) (usp. Gilić, 2011b: 371). Recepcija *Čaruge* je izvrstan primjer za razumijevanje fenomena kako kontekst može nadvladati sam tekst djela.

[294] U svojoj autobiografskoj knjizi *Neispričane priče* Rajko Grlić je zapisao da ga je nakon prikazivanja *Čaruge* 1991. na pulskom Festivalu novinar HRT-a u izravnom televizijskom prijenosu upitao: „Što ćete raditi sada, nakon što ste napravili ovaj četnički film?“ Grlić kaže da je nakon toga pitanja novinara samo pogledao i išetao iz kadra. Grlić u nastavku piše: „Narednih deset godina niti jedan kvadrat niti jednog filma koji sam ikada radio nije u Hrvatskoj zaigrao na velikom ili malom ekranu. Ime mi je uklonjeno iz enciklopedija, izbrisan sam s popisa slobodnih umjetnika, ukinuto mi je socijalno osiguranje, vukli su me po novinama...“ (Grlić, 2018: 59).

[295] Usp. Turković, Hrvoje i Majcen, Vjekoslav, *Hrvatska kinematografija. Povijesne značajke, suvremeno stanje, filmografija (1991–2002)*, Ministarstvo kulture Republike Hrvatske, Zagreb, 2003, str. 139.

[296] Posrijedi je godine u kojoj kao koredatelj i koscenarist zajedno s Igorom Mirkovićem potpisuje dugometražni dokumentarni film *Novo, novo vrijeme*, o kojemu će u nastavku biti nešto više riječi.

[297] Polimac, Nenad, „20 godina hrvatskog filma“, u: *Jutarnji list*, 7. 8. 2010.

Akademije dramske umjetnosti u Zagrebu, ali i velikim filmskim redateljem. Prvi filmovi kojima je odobreno financiranje u novoj državi tako postaju: *Zlatne godine* (1993) Davora Žmegača, *Luka* (1992) Tomislava Radića i *Kamenita vrata* (1992) Ante Babaje. Prva dva navedena filma dobro reflektiraju promjenu vrijednosti u društvu o kojima smo govorili (dok je treći, ujedno i najbolji, financiranje vjerojatno dobio zbog velikog autorskog imena koje je iza njega stajalo).

Zlatne godine, od tri naslova prvi odobren, ali posljednji realiziran, redateljski je dugometražni igrani debi Davora Žmegača, a posvećen je slomu hrvatskoga proljeća 1971. godine te posljedicama toga sloma na njegove sudionike. Riječ je o filmu koji korespondira s ishodišnim mjestima na koja se nova samostalna Republika Hrvatska oslanjala. *Luka* Tomislava Radića pak film je nastao na temelju literarnog predloška, istoimenog romana Antuna Šoljana iz 1974. godine. Sam roman obilježen je ironijskim i parodijskim diskursom, a meta njegove kritike je stvarnost socijalističkog društva. Radiću je to bio prvi dugometražni igrani film nakon duge pauze u prethodnoj državi. Taj autor je u njoj realizirao dva važna modernistička ostvarenja izvrsno prihvaćena kod kritike – *Živa istina* (1972) i *Timon* (1973), ali nakon njih sve do političkih promjena početkom devedesetih nije dobio priliku za režiju drugih igranih filmova.[298]

Prešućeni segmenti kulture još su vidljiviji postali u jednom drugom mediju, onom kazališnom. Tako je roman „Ognjište“[299] Mile Budaka (1889–1945) pod režijom Jakova Sedlara doživio svoje scensko uprizorenje u Hrvatskom narodnom kazalištu u Zagrebu 1991. godine[300]. Valja napomenuti da je književnik Mile Budak, autor slogana kao što su „Srbe na vrbe“ i „Bježite psine preko Drine“, u vladi NDH u različitim fazama obnašao više političkih funkcija,[301] a da je nakon pada ustaškog sistema smaknut te da je za vrijeme trajanja SFRJ-a bio smatran ratnim zločincem. Od osamostaljenja Republike Hrvatske Budak doživljava revalorizaciju svoga rada i djelovanja o čemu, osim kazališnih uprizorenja, svjedoče

[298] Nakon dobrih početaka tijekom sedamdesetih, Radićev nastavak karijere u devedesetima bit će obilježen drastičnim kvalitativnim padom (to su filmovi *Anđele moj dragi* (1995) posvećen Domovinskom ratu te komedija o pretvorbi pod naslovom *Holding* iz 2000.), koji će biti prekinut tek 2004. godine visoko valoriziranim ostvarenjem *Što je Iva snimila 21. listopada 2003.*

[299] Roman je prvi put objavljen 1938. u Zagrebu.

[300] Prva izvedba održana je 12. travnja. 1991.

[301] U prvoj Vladi NDH bio je ministar bogoštovlja i nastave. Potom je od studenoga 1941. do travnja 1943. bio poslanik NDH u Berlinu, a od studenoga 1943. ministar vanjskih poslova.

objavljena izabrana djela tijekom 1990-ih u nakladi Matice hrvatske, kao i nazivi ulica, trgova i škola po njegovom imenu te podizanje spomenika po Hrvatskoj. Stoga je za primijetiti da se revalorizacija djela Mile Budaka u novim okolnostima pokazala prije kao revalorizacija njega kao osobe, nego njegova opusa. Činjenica da se Budaka od 1990-ih počelo promatrati kao književnika, a pritom se sve glasnije prešućivala njegova uloga u režimu NDH, upućuje nas, naizgled paradoksalno, na to da njegova književna relevantnost u suvremenosti nije nastala unatoč njegovu političkom djelovanju, nego upravo zbog nje.

Ne samo da od početka 1990-ih djelo Mile Budaka doživljava revalorizaciju, što je opravdano s obzirom na to da prethodno nije bilo kritički pročitano, već se ono često nastoji u vrijednosnom smislu izjednačiti s Krležinim. Jedan od zornijih primjera ujednačavanja važnosti Krležina i Budakova opusa vrši se putem „ideologije", u kojem se ta dva pisca promatraju kao pripadnici dijametralno različitih političkih tabora, pa bi ih slijedom takvog ujednačavanja na jednak način trebalo i promatrati. U intervjuu koji je Ivo Banac dao za Vijenac 23. siječnja 2014. čitamo pitanje Andrije Tunjića koje zorno oprimjeruje navedeni postupak: „Treba li Krleži oprostiti komunističku ideologiju ili se prema njemu odnositi kao recimo prema Mili Budaku?"[302] Dakle, dok se s Milom Budakom izvodi obrat na način da se njegov literarni opus promatra zanemarujući njegovo političko (zločinačko) djelovanje, Krleža u novoj konstelaciji postaje manje zanimljiv kao pisac, a više kao ideolog, iako u politici nije djelovao. Ipak, ono što iza pisaca ostaje su tekstovi, koji na koncu dezavuiraju (namjerno) pogrešna i relativizirajuća čitanja.[303]

Spomenuti Budak je tek slikovit primjer stvaranja vrijednosti na temelju prešućenih elemenata prošlosti, koji u novim okolnostima dobivaju priliku biti vidljivi u javnosti. Države nastale raspadom komunističkih režima svoj identitet kreiraju na temelju oponirajućih elemenata naspram neposredne prošlosti.[304] Tu se figure intelektualaca disidenata i političkih

[302] Banac, Ivo, „Živimo u verbalnom građanskom ratu" (intervju), u: *Vijenac*, br. 519, 23. 1. 2014.

[303] Ovako je Krešimir Nemec prokomentirao status Miroslava Krleže u hrvatskom društvu: „Početkom devedesetih godina, kad je stvorena hrvatska država, Krležin je status (p)ostao neodređen: ideološka desnica i vladajući desni centar iskazuju prema njemu – kao glavnom predstavniku naše lijeve misli – otvoreni animozitet (pa je tako čak i jedna ministrica prosvjete dala u tjedniku *Glorija* izjavu kako je Krleža „sve obezvrijedio, od Boga pa nadalje"). No zaboravila ga je i naša intelektualna ljevica, koja mu mnogo toga duguje. Tako su se barem u negiranju ili zaboravu Krleže post mortem ujedinile hrvatska ljevica i desnica." (Nemec, Krešimir, „Što je nama danas Krleža – Uz 125. obljetnicu rođenja MIROSLAVA KRLEŽE", *Vijenac*, br. 639–640, 2018).

[304] Na ovome mjestu skrećemo pažnju na razmišljanja cijenjenog srpskog odvjetnika Srđe Popovića iz knjige *Put u varvarstvo*. Popović zaključuje da su zemlje Istočne Europe vlastiti poraz koncem 1980-ih doživjele kao poraz

emigranata pojavljuju kao ključne. Takve bi figure, u idealiziranoj slici disidentstva, svojim intelektualnim radom postavljale teorijske osnove za promjenu sistema te u trenutku nastupanja društveno-političkih promjena vjerojatno zauzele čelna mjesta u novoj državi. Nažalost, takvih intelektualaca Hrvatska, kao što se pokazalo, nije imala. Kod nas se stoga, u sukladnosti s konceptom „hrvatske šutnje", može eventualno govoriti o „unutrašnjoj emigraciji". Pod tom se sintagmom podrazumijevalo intelektualno oponiranje vladajućem socijalističkom sistemu, prema potrebi popraćenom napuštanjem jedne federativne republike kako bi se moglo djelovati u drugoj republičkoj sredini – dakle sve u okviru Jugoslavije. Dakako, bilo je i onih koji su pristajali na vlastitu šutnju i ostajali u svojoj matičnoj državi. Takav vid oponiranja podrazumijevao je minoriziranu ili čak nikakvu javnu vidljivost (što ujedno postavlja pitanje relevantnosti oponiranja vladajućem sustavu). Jedan od „unutrašnjih emigranata" bio je i prvi hrvatski predsjednik, povjesničar Franjo Tuđman.[305] Ipak, i njegova slika u okvirima tako shvaćenog disidentstva poprima konture karikaturalnosti kada se zna da je prije toga bio najmlađi general Jugoslavenske narodne armije.[306] Kudikamo groteskniji slika dobila bi se evidentiranjem članova nekadašnjih članova Partije koji su uoči ili nakon raspada Jugoslavije postali istaknuti nositelji vrijednosti novoga sistema, uz sav pripadajući asortiman denuncijacije i anatemiziranja prethodnoga (navedena se opservacija odnosi na sve države nastale raspadom SFRJ-a). Stoga za Hrvatsku nije moguće reći da su je stvorili disidenti, već ljudi koji su djelovali, te štoviše obnašali visoke funkcije u prethodnome socijalističkome sistemu. Paradoksalno, ali sve navedeno nije bila prepreka da se stjecanjem državne samostalnosti umjesto narativa o *kontinuitetu*, ili preciznije, o *transformaciji*, stvori

---

samih ciljeva modernizma. Do toga je došlo zato jer su modernizam jedino i iskusile upravo u obliku (poraženog) socijalističkog modernizma. Iz toga slijedi i logičan sljedeći korak: a to je vraćanje fašizmu koji se u novim okolnostima promatra kao *kronološki najbliži posljednji protivnik modernizma* (usp. Popović, 2000: 194–195).

[305] Pogled na njegovu bibliografiju ukazuje da je od 1970., kada je objavio drugo izdanje knjige *Velike ideje i mali narodi* (Matica hrvatska), pa sve do 1989., kada je objavio *Bespuća povijesne zbiljnosti* (Nakladni zavod Matice hrvatske), postojala velika pauza. U međuvremenu je, 1981. godine, u inozemstvu objavio knjigu *Nacionalno pitanje u suvremenoj Europi* (München-Barcelona, KHR).

[306] Tuđman je nakon narodnooslobodilačke borbe do kasnih 1950-ih živio u Beogradu. Tamo je ostvario značajnu vojnu karijeru te je u 38. godini života imenovan generalom. Po povratku u Zagreb 1961. godine postavljen je za direktora tada novoosnovanog Instituta za historiju radničkog pokreta (IHRP). Bosanskohercegovački književnik Dževad Karahasan ovako je opisao Tuđmana: „Tuđman je parodija svega onoga za što se izdaje, on je doktor nauka bez gimnazije i fakulteta. On je disident u državnoj vili; on je general koji nikad nije imao posla s vojskom. Tuđman ni u čemu nije autentičan" (usp. Goldstein, 2010: 45–46).

narativ o potpuno *novom početku*, o čemu smo u prethodnim cjelinama raspravljali. Novi početak podrazumijevao je prezentaciju onih autora koji su u Jugoslaviji bili prešućivani, ali kako se pokazalo, Jugoslavija nije bila despocija koja je gušila umjetničke slobode, pa je takvih autora i djela, koje je u novom kontekstu trebalo prezentirati, na koncu bilo malo. U takvoj konstelaciji Mile Budak postaje relevantan književnik relativno velikog literarnog opusa, a činjenica da ga je smaknuo jugoslavenski režim te da se pritom ne zna gdje mu je grob, u novim okolnostima daje mu dodatnu dimenziju simboličkog kapitala.

U opširnom razgovoru s Viktorom Ivančićem Vjeran Zuppa na jednom mjestu zaključuje da je izgradnja države kod nas bila shvaćena kao restauratorski posao[307], a da se „duhovna obnova“, koja se provodila, temeljila na „prešućenome umu“.[308] Ipak, kad je taj „prešućeni um“ iz „unutrašnje emigracije“ ili „unutrašnjeg egzila“ progovorio, pokazalo se da nije imao puno toga za reći. Knjiga sabranih književnih kritika Igora Mandića pod naslovom

[307] Što njegova razmišljanja čini bliskima onima Srđe Popovića.

[308] Slijedi dio Zuppina elaboriranja: „Upravo se Tuđmanova „duhovna obnova“ temeljila isključivo na snagama jednog prešućenog uma. Uma koji je, po njegovu mišljenju, neprestano bio djelatan, a koji je stalno „bio prešućivan“. Uostalom: „prešućivanje“ je, neosporno, jedna od najfrekventnijih riječi i najčešćih tema Tuđmanove političke ideologije.

Prešućeni um, kod Franje Tuđmana, tog neospornog osnivača aktualne hrvatske Države, bio je – i još jest – ona moć koja ju je i utemeljila.

Prešućeni um ima svoje srce u narodu, a svoje razloge u povijesti. Ima masovnu podršku i ima na tisuće raznih pri-povijesti.

Prešućeni um, naime, kod Tuđmana, jest „prešućivana“ povijesna za-sebnost hrvatstva. Njegovog naročitog etničkog i posebnog katoličkog identiteta. Njegovih „prešućenih“ izuzetnih povijesnih tvorbi“. Nezavisne Države Hrvatske – kao *residiuuma* „volje hrvatskog naroda“ – naročito.

Prešućeni um je središnje mjesto Tuđmanove varijante historicizma. Znanstvene doktrine koja zastupa da se ono nacionalno – koje je kolektivno, neposredno i nesvjesno – može „shvatiti i objasniti“ upravo povijesnim istraživanjem.

Prešućeni um, čiji se različiti sadržaji kroz povijest neprestano razvijaju, a iz „njezinog slijeda“ dadu se i „znanstveno razumjeti“, predstavljao je, kod Tuđmana, bornog konja u bitci za osvajanje Vlasti, a bio je i ključ za stjecanje Državnosti. On „asistira“ svim njegovim političkim pobjedama. On „objektivizira“ sve njegove državničke zahtjeve.

Prešućeni um je stalno željan afirmacije i trajno je reminiscentan.

Od 1990. godine, u Hrvatskoj, prešućeni um je, u „interesu restauracije“, zauzeo mjesto onog ranijeg „revolucionarnog“, tj. utopijskog.

Hrvatska sadašnjost je stara upravo zbog njegove dominacije. Dominacije bez imaginacije“ (Zuppa, 2007: str. 35–36).

Književno (st)ratište[309] potkrjepljuje taj zaključak u domeni književnog stvaralaštva. Naime, Mandić je kao jedan od najrelevantnijih i najustrajnijih hrvatskih kritičara (aktivan od polovice 1960-ih) tijekom 1990-ih nastavio pratiti literarnu produkciju te o njoj pisati kritike za brojne domaće tjednike i dnevnike (*Globus*, *Novi Danas*, *Slobodna Dalmacija*, *Nedjeljna Dalmacija*, *Panorama*, *Feral Tribune*).[310] Kritike objavljene u periodu od 1990. do 1997. danas nam služe kao vrlo dobar orijentir prilikom mapiranja tadašnje literarne produkcije. Znatan dio te produkcije obuhvaćala su upravo djela koja tematiziraju osobna iskustva proživljena ili u bivšoj državi ili pak u emigraciji. Navođenje tek nekih od njih već svojim naslovima daje ključ za čitanje: Frank Kusan – *Vječiti izbjeglica* (1991), Dubravko Jelčić – *Strah* (1994), Dubravko Horvatić – *Ime zla* (1994), Gojko Borić – *S inozemnog vidikovca* (1995), Dunja Hebrang – *Šum crnih limuzina* (1994), Des Jakovac – *Nikad oprostiti, nikad zaboraviti* (1995), Anđelko Vuletić – *Dva hrama, dvije razvaline* (1994), Tonča Anković – *Optužnica* (1995), Julienne Eden Bušić – *Ljubavnici i luđaci* (1995), Ivan Kordić – *Bolna ludost križa* (1996), Mihovil Horvat – *Goli otok – stratište duha* (1996), Vladimir P. Gross – *Nada* (1996). Većina navedenih djela odgovarala bi žanrovskoj odrednici publicistike, odnosno, uglavnom je riječ o autobiografskoj prozi memoarskog tipa, što je ujedno bila jedna od dominanti hrvatske literarnosti tijekom 1990-ih.

Jedan se drugi pratitelj i komentator hrvatske književne scene, Branimir Donat (1934–2010), tijekom 1990-ih u više svojih knjiga odmaknuo od neposredne sadašnjosti te se sukladno vlastitim interesima posvetio proučavanjem bliže i dalje prošlosti te njezinih književnih aktera. Sam Donat, za istaknuti je, bio je suvremenik ljudi i zbivanja o kojima piše, a u mladosti je zbog političkih razloga proveo vrijeme u zatvoru, nakon čega svoje pravo ime Tvrtko Zane mijenja u ono po kojemu ga književna povijest pamti. U knjigama kao što su *Crni dossier. O zabranama u hrvatskoj književnosti* (1992), *Politika hrvatske književnosti i književnost hrvatske politike* (1998) te *Društvo žrtvovanih hrvatskih pjesnika* (1998) Donat je pisao o manje poznatim hrvatskim piscima čiji su se životi prepletali s političkim zbivanjima.

[309] Mandić, Igor, *Književno (st)ratište*, Nakladni zavod Matice hrvatske, Zagreb, 1998.

[310] Kontinuitet njegova kritičarskoga rada moguće je pratiti kroz prethodno objavljene knjige sabranih kritika: *Uz dlaku, književne kritike 1965–70*; *101 kratka kritika, književne kritike 1970–75*; *Romani krize, književne kritike 1981–90*. *Književno (st)ratište* njegova je pak posljednja knjiga sabranih kritika, što nam ujedno mnogo govori o mogućnostima za objavljivanje književnokritičkih tekstova od 1990-ih naovamo. U trenutku pisanja ovoga rada Igor Mandić redovito objavljuje kritike u *Jutarnjem listu*, ali njegov značaj kao kritičara nije ni približan nekadašnjem.

Od navedene tri knjige *Crni dossier* valja izdvojiti jer u njoj osim ulomaka iz samih književnih tekstova, koji su za vrijeme Jugoslavije socijalističkoj vlasti bili sporni, donosi i komentare pripadnika kulturne scene. Sama knjiga tako, osim svjedočanstva o jednom vremenu, donosi široku lepezu književnopovijesnih uvida. Ti uvidi obuhvaćaju lucidne i duhovite zaključke o načinu pisanja tijekom 1980-ih – odnosno nakon pojave tzv. *Bijele knjige* – primjerice za romane koji su se pojavili u tom vremenu piše da „djeluju kao da su pisani u prezervativu“[311], ali i diskvalifikacijske te književnoznanstveno irelevantne, pa tako o Goranu Babiću piše da je imao „dijapazon svoje univerzalne mržnje spram svega hrvatskog“[312]. Donat knjigu pak rezignirano zaključuje sljedećim riječima:

> „Ovdje bi trebao biti kraj jednog mučnog razdoblja. Nažalost, ima indicija koje govore drukčije. Premda to nipošto ne bih želio, ovaj *dossier* ostaje i dalje otvoren. Daljnja je njegova sudbina u rukama mudrosti politike i čitateljevoj sklonosti za sakupljanje takvih dokumenata i dokaza idejne i političke nesnošljivosti. Stoga je knjiga otvoreni fascikl u koji se mogu ulagati novi slučajevi.“[313]

Donat je s tim zaključkom uistinu bio u pravu. Štoviše, u novoj je državi početkom 1990-ih i sam pridonio anatemiziranju pojedinih književnica, prethodno spominjanih pod nazivom „Vještice iz Ria“.[314]

Ipak, Donat je bio tek jedan od djelatnika u kulturi koji su se u to vrijeme priklonili dominantnom stavu naspram pitanja o nepovredivosti i ispravnosti rata koji je trajao, kao i tadašnjeg političkog vodstva te stoga njegovo ime i ne treba izdvajati. Zanimljiviji je primjer Dubravka Jelčića koji je u svojoj *Povijesti hrvatske književnosti*[315] prozvao hrvatske književnike koji početkom 1990-ih nisu „prepoznali povijesni trenutak“.[316] Razlozi za

---

[311] Ibid., str. 101.

[312] Donat, Branimir, *Crni dossier. O zabranama u hrvatskoj književnosti*, Nakladni zavod Matice hrvatske-Globus, Zagreb, 1992, str. 140.

[313] Ibid., str. 474.

[314] Usp. Donat, Branimir, „Razapela se Slavenka Drakulić“, u: *Globus*, 24. siječnja 1992.

[315] Prvo izdanje njegove knjige *Povijest hrvatske književnosti. Tisućljeće od Bašćanske ploče do postmoderne* objavljeno je 1997. Riječ je o prvoj povijesti hrvatske književnosti objavljenoj u Hrvatskoj od stjecanja samostalnosti 1991.

[316] Slijedi poduži citat iz Jeličićeve *Povijesti hrvatske književnosti*: „Godine 1990. Hrvatska je stala na put koji ju je već sljedeće godine doveo do pune nacionalne neovisnosti i državne suverenosti. Bilo je to doba katarze, koja nije mimoišla ni hrvatsku književnost. Obrambeni rat za opstanak, nametnut Hrvatskoj, postao je istinski Domovinski rat. Hrvatska književnost ostala je vjerna svojoj tisućugodišnjoj tradiciji. Samo četvoro hrvatskih književnika nije prepoznalo povijesni trenutak, kojemu je hrvatska književnost stoljećima težila: Dubravka

isticanje Jelčićevih opservacija leže u činjenici da je pisanje povijesti nacionalne književnosti uvijek pitanje potvrđivanja i stvaranja kanona, koji pak predstavlja *vrijednosni izbor književnih djela*[317]. Svaki izbor takve vrste tiče se legitimiranja estetičkih i ideologijskih sklonosti[318], a u slučaju Jelčićeve povijesti na djelu je „ideologijska reinterpretacija", na što su u svojoj knjizi *Suvremena hrvatska književnost: pjesništvo i kratka priča* skrenuli pažnju Helena Sablić Tomić i Goran Rem.[319] Jelčićeva diskvalifikacija navedenih autora i autorica (D. Ugrešić, S. Drakulić, G. Babića i P. Matvejevića) svjedoči pokušaju negacije pisaca prema ključu njihova neslaganja s njegovim (Jelčićevim) ideološkim stavovima, a koji, koliko se iz citata može vidjeti, nemaju nikakve veze sa samom književnošću.[320] Nadalje, vrijedi istaknuti da je u njegovoj povijesti opus spominjanog Mile Budaka vrlo naklono promotren te

---

Ugrešić odbacila je hrvatsku državu izjavom da je ona ne osjeća svojom i nastanila se u Nizozemskoj, Slavenka Drakulić je iz Švedske optuživala u stranom tisku svoju domovinu za grijehe koje nije počinila, a Goran Babić, svojedobno važna politička osoba u hrvatskoj književnosti, njen neoficijelni ali stvarni politkomesar poslije 1971., napustio je Hrvatsku i preselio se u Beograd. Pridružio im se i Predrag Matvejević, danas u Rimu, nakon što se njegov politički *credo*, koji je definirao u knjizi *Jugoslavenstvo danas*, 1990./1991. razišao s vjekovnim idealima i plebiscitarnom voljom hrvatskog naroda. Izabravši dragovoljno život u inozemstvu, oni su stvorili novi krug politički obojene hrvatske književne emigracije. Onaj prvi, od 1945. do 1990., bio je posljedica neslobode u domovini, ovaj drugi, od 1990./91. Nastao je, obratno, kao posljedica slobode, koju malobrojni pojedinci nisu mogli prihvatiti. Početkom XXI. stoljeća doći će i do raskola u Društvu hrvatskih književnika, netom je ono obilježilo stogodišnjicu svoga postojanja, nadživjevši sve nedaće što ih je Hrvatska proživljavala u tih sto godina, pa i brutalno nasilje „revolucionarnih pisaca" 1945. Grupa njegovih članova izdvojila se iz tog „desničarskog" društva i osnovala svoje Hrvatsko društvo pisaca. Potvrdilo se tako i sada, da sloboda budi i omogućuje zamah različitih, kadikad i kontroverznih tendencija, pa i takvih, kojima je godilo doba neslobode" (Jelčić, [2]2004: 615).

[317] Solar, Milivoj, *Književni leksikon*, Matica hrvatska, Zagreb, 2007, str. 179.

[318] Biti, Vladimir, *Pojmovnik suvremene književne i kulturne teorije*, Matica hrvatska, Zagreb, 2000, str. 245.

[319] Sablić Tomić, Helena i Rem, Goran, *Suvremena hrvatska književnost: pjesništvo i kratka priča*, Sveučilište Josipa Jurja Strossmayera, Filozofski fakultet, Osijek, 2009, str. 16.

[320] Brkanje političkih preferencija s književnim kriterijima kod Dubravka Jelčića još je uočljivije u njegovu pogovoru knjige *Doživljaji* Ante Pavelića u kojem na jednom mjestu zaključuje: „Dr. Ante Pavelić je rođeni pripovjedač, čovjek solidnog povijesnog znanja, profinjenog literarnog senzibiliteta, izgrađenog klasično-jednostavnog i čistog stila. Hrvatska politika otela je hrvatskoj književnosti jednog potencijalno značajnog pisca" (Pavelić, Ante, *Doživljaji*, Naklada Starčević, Zagreb, 1996.). S obzirom na to da Jelčićeva opservacija može čitatelja navesti na zaključak da je Pavelićeva knjiga književno djelo, napominjemo da joj ni po jednoj knjižničarskoj kategorizaciji u Hrvatskoj takva predmetna odrednica ili klasifikacijska oznaka nije dodijeljena.

je njegov najpoznatiji roman *Ognjište* dobio atribuciju „kultno djelo“[321]. S obzirom na sve navedeno ne iznenađuje ni autorov pokušaj izjednačavanja Budaka s Krležom[322].

Budak je tek vrh sante pisaca koji su politički djelovali u NDH, a koji tijekom 1990-ih doživljavaju svoja ponovljena izdanja i revalorizaciju (Nikolić, Rojnica, Korsky, a među njima je i sam poglavnik Ante Pavelić). Posrijedi je bio pokušaj ucjepljivanja „novih“ književnih imena u nacionalni korpus, ali koji nije zaživio jer kao i kod Budaka, tekst nije mogao opravdati mjesto koje mu je bilo namijenjeno u takvoj vrsti prekrajanja nacionalnog kanona književne povijesti.

Unatoč tendencijama koje su vodile ka revalorizaciji pojedinih djela i aktera književnoga polja, strukturni raspored samog polja tijekom većeg dijela 1990-ih u odnosu na prethodnu dekadu nije se bitno promijenio. U svojem osvrtu na literarnu produkciju tijekom 1990-ih Andrea Zlatar[323] je istaknula osnovne konture književne scene kojih se i na ovome mjestu vrijedi dotaknuti: ostali su aktivni „prozni doajeni“ Ranko Marinković i Slobodan Novak, nastavili su stvarati pisci „u naponu zrelosti“ Nedjeljko Fabrio i Ivan Aralica, predstavnici „srednje generacije“ Pavao Pavličić i Goran Tribuson nesmanjenim su tempom nastavili objavljivati, kao i kvorumaši, koji su ostali predstavnici „avangardnih tendencija“. Također su ostale aktivne i predstavnice tzv. „ženskoga pisma“ Irena Vrkljan, Dubravka Ugrešić i Slavenka Drakulić. Dakako, i nova se generacija počela formirati, ali bilo je to na samom kraju desetljeća, a Zlatar kao godinu međaš navodi 1998.[324] Prema riječima autorice ta je nova generacije ispisala žanrovski čiste tekstove koji su bili događajno situirani u vrijeme i prostore Domovinskoga rata.[325] Autorica među njima izdvaja Juricu Pavičića, Antu Tomića,

---

[321] Jelčić, Dubravko, *Povijest hrvatske književnosti: Tisućljeće od Baščanske ploče do postmoderne (Drugo, znatno prošireno izdanje)*, Naklada Pavičić, Zagreb, [2]2004, str. 392.

[322] „Tridesetih godina hrvatska književnost doživjela je novi polet. Desetine vrsnih pjesnika, prozaika i dramatičara, uz koje su i esejisti sve ravnopravniji graditelji književnog izraza i stila, svojom plodnošću osvajaju čitateljstvo kao nikada prije. Krleža je i dalje vodeće ime hrvatske književnosti, eruptivnošću svoga talenta tiskao je idućeg desetljeća, sve do 1941., cijelu biblioteku pjesama, novela, romana, drama, eseja, polemika i pamfleta, ali će se početkom tridesetih javiti i pisac jednako snažan i eruptivan, koji ga doduše ne će odmah nadmašiti brojem knjiga ni sasvim zasjeniti popularnošću, ali će mu i u očima javnosti i po ocjenama kritike ravnopravno stati uz bok“ (Jelčić, [2]2004: 391).

[323] Zlatar, Andrea, „Književno vrijeme: sadašnjost“, u: *Zarez*, 12. 10. 2000.

[324] Te su se godine u većem broju počeli objavljivati romani, dok je dotad prevlast imala dokumentarna proza te esejistika.

[325] Ibid.

Igora Petrića i Josipa Mlakića. Za razliku od većeg dijela prozne produkcije u tome desetljeću, ta je generacija, iako se bavila neposrednom zbiljom, to činila pripovijedanjem koje je slijedilo modele fikcionalne, a ne dokumentarne proze.

Dva od navedena četiri autora ujedno su bili pripadnici nešto kasnije okupljene grupacije pisaca pod akronimom FAK, riječ je o Jurici Pavičiću i Anti Tomiću. Pojavom FAK-a 2000. godine na domaćoj književnoj sceni dobili smo idealan materijal za studiju slučaja iz teorijskih polazišta Pierrea Bourdieua. Naime, nedugo nakon prvih javnih nastupa FAK-ovaca te nakon njihova vrlo dobra prijama u medijima razvidnim je postalo da je književno polje, izrazimo li se Bourdieuovim terminima, „polje snaga" i „polje borbi".[326] Dotad je domaća književna scena unatoč promijenjenim društvenim, političkim i gospodarskim okolnostima tijekom 1990-ih funkcionirala prema inerciji naslijeđenoj iz prošloga razdoblja. U takvoj je konstelaciji bilo malo prostora za borbu i zauzimanje novih pozicija. Tek se pojavom FAK-a kulturna scena počinje oblikovati prema novim smjernicama: posrijedi je bilo gotovo programatsko okretanje leđa etatističkim te prihvaćenje merkantilističkih kriterija prilikom vrednovanja kulturnih proizvoda. Taj je program u svojim javnim istupima najjasnije formulirao jedan o pokretača FAK-a te jedan od njegovih najaktivnijih sudionika, pisac i prevoditelj Borivoj Radaković.

U početku je takav stav – zazivanje tržišta kao svojevrsnog vrijednosnog kriterija – predstavljao emancipacijski čin. U njemu je publika imala važnu ulogu, a priklonili su joj je sami pisci vjerujući da upravo čitatelji i kupci knjiga mogu biti regulatori književnoga polja, odnosno utjecati na književnu produkciju i raspored snaga na skromnom nam književnom Parnasu. Ideja je bila sljedeća: publika će svojim interesom za modernu, suvremenu književnost, kakvu su pisali pisci okupljeni oko FAK-a, pokazati svu anakronost i irelevantnost literature kakvu je stvarala većina pripadnika dotadašnjeg gornjeg doma domaće književne scene, na čelu s Ivanom Aralicom koji je tijekom devedesetih dobio status „državnog pisca" i velikog prijatelja predsjednika Tuđmana. Tako sagledana publika i tržište trebali su biti filter kroz koji više ne bi prolazila „podobna", nacionalistička, kako su je fakovci voljeli zvati, „ognjištarska" književnost. Posrijedi je bilo zauzimanje antagonističke ili – sukladno značenju akronima – alternativne pozicije u odnosu na onu dominantnu koja je obilježila veći dio literarne proizvodnje tijekom 1990-ih.

[326] Bourdieu, Pierre, *The Field of Cultural Production: Essays on Art and Literature*, Polity Press, Cambridge, 1993, str. 30.

FAK se prije svega svojim pojavljivanjem na književnoj sceni suprotstavio Društvu hrvatskih književnika (DHK), dotadašnjoj krovnoj udruzi pisaca koja je predstavljala koncept nacionalne književnosti.[327] Čim govorimo o FAK-ovom pozicioniranju naspram tadašnjeg Društva hrvatskih književnika i političke scene, govorimo o kreiranju određenog vida identiteta,[328] koji se pak uvijek ostvaruje prema načelu razlike, ali i, kako Manuel Castells ističe, u kontekstu koji je označen odnosima moći.[329] Slijedeći Castellsovo izlaganje, FAK bismo u vremenu u kojem je nastao mogli smatrati *identitetom otpora*[330] jer je bio suprostavljen institucionaliziranom književno-kulturnom i političkom modelu koji je tada bio u nesumnjivo dominantnom položaju. Identitet nasuprot kojega se FAK postavio Castells bi nazvao *legitimirajućim identitetom*. Tim terminom autor apostrofira društvene institucije koje nastoje proširiti i racionalizirati svoju dominaciju u odnosu prema društvenim akterima.[331] S obzirom na to da je svako kulturno polje, pa tako i ono literarno, poprište sukoba na kojem se odmjeravaju snage suprotstavljenih strana, zanimljivo je bilo pratiti FAK-ovo iznimno brzo ustoličenje na poziciju moći (koliko god ta moć na polju književnosti bila skromnih dosega). Sve je počelo redefiniranjem vlastitoga položaja simboličkom zamjenom maloga „a“ velikim „A“. Resemantizacija akronima FAK u kojemu „a“ više nije predstavljao „alternativnu književnost“ već „A književnost“ u smislu „najbolje književnosti“ bila je čin redefiniranje vlastitoga mjesta i uloge na književnome polju.

Na ovome mjestu ukazat ćemo na riječi Deana Dude koji je u svome osvrtu na FAK ustvrdio da on nikada i nije bio alternativna nego opozicijska kultura.[332] Duda ističe da je ključno obilježje opozicijske kulture nastojanje da se preuzme mjesto dominantne, dok

[327] Za vrijeme trajanja FAK-a osnovano je 2002. godine Hrvatsko društvo pisaca kao svojevrsna protuteža postojećem Društvu hrvatskih književnika.

[328] Prije ekstenzivnije eksplanacije FAK-ova identitetskog predstavljanja (javnosti), podsjetimo na riječi Jean-Claudea Kaufmanna koji je zapisao da je identitet „pripovijest o sebi koju svatko priča sebi samom“ (Kaufmann, 2006: 109); dakle, svako predstavljanje je prije svega samopredstavljanje. U kontekstu teorijskog samopredstavljanja djelatnosti FAK-a istaknimo da su tekstovi Krune Lokotara i Nenada Rizvanovića najuspješnije obavljali tu funkciju. Oni su, naime, bili neka vrsta kritičarsko-teorijsko-antologičarske nadgradnje čitavom Festivalu (usp. knjige koje su uredili).

[329] Usp. Castells, Manuel, *Moć identiteta*, Golden marketing, Zagreb, 2002., str. 17.

[330] Njega stvaraju subjekti koji se nalaze u položajima/uvjetima u kojima su obezvrijeđeni i/ili stigmatizirani logikom dominacije (Castells, 2002: 18).

[331] Ibid., 2002, str. 18.

[332] Usp. Duda, Dean, *FAK na konac*, u: *Feral Tribune*, 18. 12. 2003.

alternativa predstavlja tek drugu mogućnost u odnosu na ono što je trenutno vladajuće, bez pretenzija da i sama progovori s pozicije moći. U slučaju FAK-a to je jednostavno oprimjeriti; u svojim prvim istupima on se suprotstavio Društvu hrvatskih književnika, tada najmoćnijem udruženju pisaca, i njihovoj koncepciji književnosti koja je opterećena nacionalnim i tradicionalnim, a kad je savladao protivnika postavio se na mjesto književnog arbitra. Naime, nasuprot DHK-a FAK je ponudio književnost koja je kritična naspram poslijeratne zbilje i koja odbija vjerovati u nacionalne mitologeme. Osim tog bitnog neslaganja oko političke uloge književnosti, FAK je inzistirao i na kriteriju komercijalne uspješnosti literature koji je dotad hrvatskoj književnosti bio posve stran. Fakovci su kroz svoja čitanja i izravno druženje s publikom koja je spremna, ne samo slušati suvremenu hrvatsku književnost, već za to i platiti ulaznicu, dokazali da je domaća literatura komercijalno kudikamo potentnija nego što se to kod nas uvriježilo misliti. Upravo je, međutim, kriterij prodaje u koji su fakovci vjerovali nakon nepune četiri godine i doveo do raspada FAK-a. Prodaja knjiga Miljenka Jergovića, Zorana Ferića i osobito Ante Tomića – kao najpopularnijih pisaca povezanih s FAK-om – bila je za naše prilike uspješna, a vjerojatno je i drugim fakovcima prodaju potpomogla novostečena popularnost (koliko god skromna bila u našim okvirima, i prodaja i popularnost), ali najveće književne zvijezde tijekom prvih godina dvijetisućitih postaju Arijana Čulina i Vedrana Rudan. Taj podatak ne bi bio od većeg značaja da su obje autorice bile dio stalna postava fakovske reprezentacije, međutim, Čulina na FAK-u nikada nije nastupila, a Rudan tek jednom. Time dolazimo do FAK-a kao arbitra, odnosno Ede Popovića i Borivoja Radakovića koji se najednom naspram tržišno uspješne literature postavljaju autoritativno i koji izriču vrijednosne sudove o spisateljskim kvalitetama obiju autorica. U valorizaciji se osobito istaknuo Radaković objavivši kritiku Rudaničinina romana *Ljubav na posljednji pogled* (2003).[333] Većina stavova iznesena u tom tekstu imala je svoje književnoteorijsko utemeljenje, a i potvrdu u tekstovima drugih kritičara te knjige,[334] ali je njegov književnokritički diskurs u prevelikoj mjeri bio zasićen ljutnjom, pa čak i malicioznošću. Kao takav poslužio je kao savršen okidač za pokretanje medijskog prepucavanja između tada već podijeljene fakovske grupe.[335] S jedne su se strane našli B.

[333] Radaković, Borivoj, „Ne mogu više podnijeti da to zovu literaturom“, u: *Jutarnji list*, 6. 12. 2003.

[334] Usp. Pogačnik, Jagna, *Loše napisan roman o nasilju nad ženama*, u: *Proza poslije FAK-a*, Profil International, Zagreb, 2006., str. 273–275; Visković, Velimir, *Dojam mučnine*, u: *U sjeni FAK-a*, V.B.Z., Zagreb, 2006., str. 114–116.

[335] Napomenimo da je niz polemičkih tekstova o književnoj vrijednosti djela Arijane Čuline i Vedrane Rudan započet kratkim osvrtom Ede Popovića na, po njegovom mišljenju, opravdano nepozivanje tih dviju autorica na

Radaković i N. Rizvanović[336] kao zagovaratelji literarnih vrijednosti, a s druge K. Lokotar[337] kao urednik Rudaničinine knjige. Prepirka donedavnih suradnika započela je na stranicama *Jutarnjeg lista,* ali se ubrzo njezin odjek proširio na cijelu medijsku scenu toga vremena. Svađa donedavnih suradnika rezultirala je samoukinućem FAK-a 14. prosinca 2003. Toga su dana trojica njegovih utemeljitelja, H. Osvadić, B. Radaković i N. Rizvanović objavili da se on nakon gotovo četiri godine gasi.

Prethodna razmatranja posvećena FAK-u pokazuju kako ovladavanje kulturnim poljem (literarnim, kazališnim, filmskim…) ne znači u njega unijeti novu vrijednost (ili barem ne samo to) već uspostaviti nova pravila igre. U slučaju FAK-a to je značilo uvođenje novih kriterija za definiranje same vrijednosti. Primjerice, najednom u domaću književnost ulaze novi (stari) termini kao što su „stvarnosna" ili pak „urbana" proza[338] koje potom u svojim tekstovima čak i kao svojevrsnu vrijednosnu oznaku koristi većina kritičara, ali i medija koji prate književnu scenu. Time se potvrđuje da je nov jezik za razgovor o književnosti jedan od ključnih uvjeta da se sama književna produkcija u stilskom i tematskom smislu počne promatrati kao bitno nova. Uz navedeno potrebno je istaknuti da je svaka promjena vrijednosti u književnosti, filmu, umjetnosti uopće, uvijek povezana s promjenama u društvu, gospodarstvu, politici te da proučavanje umjetnosti tu činjenicu ne smije zanemariti. Stoga prilikom rasprave o pojavi FAK-a i onoga što je on donio na kulturnu scenu ne smijemo

---

tematski koncept pod naslovom „Moć žena i književno stvaralaštvo" koji je organizirala Alida Bremer, slavistica sa Sveučilišta u Giessenu, u sklopu „Sajma knjige u Puli" u prosincu 2003. godine (vidi: Popović, Edo, „Bezobrazna buka trivijalnih autorica", u: *Jutarnji list*, 5. 12. 2003.).

[336] Edo Popović se nakon navedenog istupa u *Jutarnjem listu* tekstom javio još samo jednom (vidi: Popović, Edo, „Izgubili smo rat, kažete", u: *Jutarnji list*. 20. 12. 2003.), iz oba je njegova istupa bilo jasno da se slaže s Radakovićevim stavovima, ali za razliku od njega, u svojim je izjavama bio suzdržaniji.

[337] Osim kao selektor festivala, Kruno Lokotar je od 2002. djelovao i kao urednik u izdavačkoj kući AGM.

[338] Također su se često koristili termini „neorealizam", „verizam" (J. Pavičić), „novi naturalizam" (J. Pavičić), „socijalni mimetizam" (I. Štiks), „kritički mimetizam" (K. Bagić).

Jagna Pogačnik u svojoj knjizi *Kombajn na književnom polju (proze, pisci, pojave)* navodi da je termin „stvarnosna proza" među prvima počeo koristiti Miljenko Jergović nakon čega ga preuzima i većina drugih književnika i novinara (Pogačnik, 2012: 261). Krešimir Bagić pak u knjizi *Uvod u suvremenu hrvatsku književnost 1970.–2010.* kao ustrajan pratitelj domaćih pjesničkih pojava pretpostavlja da je Robert Perišić prvi koristio termin „stvarnosna poezija" pišući o zbirci pjesama *Nešto nije u redu?* (2000) Tatjane Gromače (Bagić, 2016: 147).

previdjeti širi vremenski okvir njegova formiranja.[339]. Prije svega, riječ je o vremenu u kojem se osjećalo nastupanje promjena u društvu. Naime, u drugoj se polovici 1990-ih kod građana počelo osjećati zasićenje dotadašnjom politikom, loše provedenom privatizacijom s devastirajućim posljedicama po hrvatsko gospodarstvo, represijom koja se vršila nad medijima[340] te, između ostaloga, bitno narušenom kulturnom scenom koja je u navedenom periodu producirala mahom djela koja kod publike nisu potencirala naročit interes.[341] Sve to, kao i bolest tadašnjega predsjednika Tuđmana (preminuo koncem 1999. godine), nagovještavalo je da u Hrvatskoj završava jedan period te da će uskoro nastupiti promjene.

Službena promjena nastupila je 3. siječnja 2000. kada je dotadašnju stranku na vlasti, HDZ, smijenila koalicija sačinjena od šest stranaka (SDP, HSLS, HSS, HNS, LS i IDS).[342] U najkraćim crtama može se reći da je ta koalicija, za razliku od HDZ-a koji je podržavao tradicionalni, konzervativni oblik umjetnosti o kojem je već bilo riječi (sklonost tamburašima, likovnoj naivi, Ivan Aralica kao „dvorski pisac"), bila naklonjenija kulturi mladih, pa je stoga i propagirala njezine „alternativne" vidove – u koje se FAK prema svojoj (prvotnoj) definiciji uklapao. Za ilustrativni primjer koalicijskog (samo)identificiranja s mladenačkom nekonvencionalnošću i rebelijom dovoljno se prisjetiti njezinog promotivnog slogana

[339] Nijedna kulturna formacija ne može se promatrati tek od trenutka svoga službenoga nastanka (i javne prepoznatljivosti), već je poželjno ući u trag njezinim začecima u bližoj ili daljoj prošlosti. U slučaju FAK-a stoga valja ukazati na dva časopisa koja su među svojim suradnicima okupila gotovo sve njegove kasnije ključne figure. Riječ je o časopisima *Godine nove* (prvotno je riječ o časopisu *Godine* pokrenutom 1991. koji 1997. mijenja ime u *Godine nove*) te o časopisu *Torpedo* (pokrenut 1997.). Oba časopisa su u vrijeme svoga izlaženja bila marginalna te su za njih znali tek revniji pratitelji literarne scene, ali su unatoč tomu poslužila kao mjesto okupljanja nove stvaralačke energije koja se spremala izići na javnu scenu.

[340] *Feral Tribune*, političko-satirički tjednik te ujedno najnagrađivanija hrvatska novina u međunarodnim okvirima, zbog svojeg kritičkog prokazivanja tadašnje vlasti i stanja u društvu 1994. godine biva kažnjen tzv. „pornografskim porezom" – o čemu smo više pisali u cjelini *3.3.1.5. Kulturna industrijalizacija.* Drugi primjer koji možemo navesti jest pokušaj HDZ-ova gašenja Radija 101, koji je prouzrokovao dotad najveće prosvjede građana u Republici Hrvatskoj. Procjenjuje se da je 21. studenoga 1996. na Trg bana Jelačića u znak prosvjeda protiv gašenja Stojedinice izišlo oko stotinu tisuća ljudi.

[341] Potonje je bilo najočitije na primjeru kinematografije. Tako 1990-e neće ostati upamćene samo po smanjenju broja kina i gotovo potpunim gubitkom interesa publike za domaći film, već i po filmskoj kritici koja prema djelima domaće kinematografije nije bila blagonaklona. Više o stanju hrvatskoga filma tijekom devedesetih u: Turković i Majcen (2003).

[342] Navedene su stranke bile formirane u dva velika predizborna bloka, u prvome su bili SDP i HSLS, a u drugome svi ostali. Nakon izbora zajednički su formirali Vladu (usp. Goldstein, 2010: 287).

„vrijeme je da se krene“ kojega su jednoglasni izvikivali rokeri.[343] Oni s nešto boljim pamćenjem vjerojatno se sjećaju i riječi Antuna Vujića, kasnijeg ministra kulture, kojima je prokomentirao izbornu pobjedu koalicije kojoj je pripadao: „Rock je pobijedio folk.“[344]

Navedeni nam primjeri pokazuju, baš kao i u slučaju HDZ-a početkom 1990-ih, da pojava nove vlasti podrazumijeva definiranje novih sustava vrijednosti na temelju kojih će se uspostaviti samoreprezentacijski mehanizmi i identiteti vladajućih. Promjene koje su se zbivale na političkoj sceni pratile su i promjene u medijima, koji su koncem 1990-ih postajali sve kritičniji prema HDZ-ovoj dotadašnjoj vlasti. Osim toga, potrebno je ukazati na to da je popularnost pisaca okupljenih oko FAK-a išla usporedo s promjenom identiteta samih medija. Dominantan se dio medijske scene, baš kao i političari koji su se spremali preuzeti vlast, nastojao prezentirati u novom ključu, bitno različitom od onoga što je donedavno predstavljalo srednjostrujaško novinarstvo.[345] Tako mediji rado prihvaćaju pojavu novih pisaca te oni postaju dio šire slike nove reprezentativne umjetnosti koja će zrcaliti vrijednosti promjena koje su počele nastupati. Navedeno je bilo najočitije u ponovno pokrenutim dnevnim novinama *Jutarnji list*[346] koje ubrzo postaju najvažnije dnevno glasilo u zemlji.[347] Te novine okupljaju neke od ključnih fakovaca koji u njima objavljuju svoje tekstove (Miljenko Jergović, Jurica Pavičić, Ante Tomić). Objavljivanje njihovih knjiga na stranicama *Jutarnjeg* ustrajno prati kritičarka Jagna Pogačnik.[348] Time se Pogačnik ubrzo profilira kao

[343] Riječ je o naslovu pjesme s istoimenog albuma rock benda Majke (album je objavljen 1996. godine). Sama pjesma je u vrijeme predizborne kampanje bila neslužbena himna SDP-ove kaolicije na čelu s Ivicom Račanom.

[344] Vrijedi skrenuti pažnju na opasku Velimira Viskovića koji je zaključio da fakovcima postaje teret izjašnjavati se alternativcima dok istovremeno alternativu zagovara sam ministar kulture (Visković, 2006: 15).

[345] Jedna od čestih tema novinskih tekstova od smrti predsjednika Tuđmana postaje „detuđmanizacija“ – u to vrijeme taj frekventan pojam označavao je udaljavanje od njegove političke doktrine te načina upravljanja državom.

[346] Prvi broj obnovljenog *Jutarnjeg lista* izlazi 6. travnja 1998. godine. Prvotni *Jutarnji list* izlazio je u Zagrebu od 28. veljače 1912. do 13. travnja 1941. godine.

[347] U to je vrijeme *Jutarnji list* bio dio novinskog koncerna Europapress holding (EPH) čiji je vlasnik bio Ninoslav Pavić. O značaju navedenoga koncerna za razvitak hrvatske medijske scene te njegovu utjecaju na društvena, politička, gospodarska i kulturna zbivanja tek trebaju biti napisani ključni tekstovi. Na ovome mjestu skrećemo pažnju na opservaciju Hajrudina Hromadžića prema kojoj je slika tranzicijske Hrvatske „kreirana kroz optiku *Jutarnjeg lista*“ (usp. Hromadžić, 2014: 71). S autorovim se mišljenjem lako složiti.

[348] Svoje sabrane kritike kasnije objavljuje u knjigama *Backstage* (2002) i *Proza poslije FAK-a* (2006), koje predstavljaju vrlo dobar presjek domaće prozne produkcije s kraja 1990-ih te tijekom prvih godina 21. stoljeća.

njihova generacijska kritičarka, a svojim tekstovima bitno doprinosi njihovoj medijskoj prisutnosti, kao i vrijednosnoj relevantnosti.[349]

Naglasimo da je FAK konačnu bitku za Bourdieuov „simbolički kapital“ ostvario uvrštenjem nekih od njegovih istaknutijih sudionika u *Povijest hrvatske književnosti* Slobodana Prosperova Novaka.[350] Tada je FAK prestao biti efemerna novinska vijest i postao je historiografska činjenica hrvatske književnosti. Za razliku od prethodno spominjane *Povijesti hrvatske književnosti* Dubravka Jelčića, povijest Prosperova Novaka nije imala nacionalistički prizvuk te se prema novim trendovima u književnosti postavila afirmativno. Tako su istaknuti fakovci (Radaković, Pavičić, Ferić, Tomić, Jergović) kod Prosperova Novaka dobili vrlo pozitivne osvrte, a njihova kritičnost naspram nacionalizma, ksenofobije, ili bilo kakvog oblika isključivosti promatrana je kroz pozitivno očište. Time dolazimo do zaključka da čak i povijesti književnosti, koje bi književnom polju trebale pristupati nepristrano, zrcale sustav vrijednosti koji je u širem društvenom polju u njihovo vrijeme bio dominantan. Tako svaka od te dviju povijesti, jedna objavljena tijekom devedesetih, druga početkom dvijetisućitih, ukazuju na širu političku narav svoga vremena. Jelčićeva se povijest pokazuje kao ekskluzivistička (u njoj pisci koji se ne slažu s trenutnom političkom situacijom ne prolaze dobro), dok bismo povijest Prosperova Novakova načelno mogli nazvati inkluzivističkom jer ne radi selekciju pisaca na naveden način.[351]

Inkluzivizam potaknut novom političkom situacijom najzornije se pokazao na primjeru Dubravke Ugrešić. Autorica koja je tijekom 1990-ih godina napustila svoju zemlju zbog neslaganja s tadašnjim političkim, ali i općim društvenim stanjem koje je zavladalo Hrvatskom, te koja je zbog toga bila izložena neugodnostima u javnom prostoru, početkom

[349] Kritičarki Jagni Pogačnik često se predbacivalo da svojim tekstovima potpomaže fakovce. Taj prigovor ne treba u potpunosti odbaciti, jer sam odabir knjige o kojoj će se pisati jest svojevrsna reklama. Međutim, ona je ujedno među prvima napisala riječi koje vrlo trezveno opisuju njihovu pojavu: „Novi prozaici shvatili su dobro lekciju vremena medija u kojem živimo; oni imaju snage kao i splitski reperi The Beet Fleat bez kompleksa izaći na stage i zapjevati: „Ja sam genije, čudo prirode“. Publika im plješće, ne osjećajući da je ipak malo zeznuta. Tko to ne želi shvatiti možda je star ili ipak malo zloban.“ (Pogačnik, 2002: 282).

[350] *Povijest hrvatske književnosti* Prosperova Novaka najprije je objavljena 2003. godine u tvrdoukoričenom izdanju Golden marketinga, a potom u mekom izdanju Marjan tiska 2004. U tom drugom izdanju knjiga je objavljena u četiri sveska te je bila namijenjena prodaji na kioscima. Poglavlja posvećena FAK-u i njegovim piscima našla su se u četvrtom svesku.

[351] Međutim, kao što su pojedini kritičari upozorili, Prosperov Novak je također radio selekciju autora, ali prema drugom ključu (usp. Visković, 2006: 205–211).

21. stoljeća doživljava objavljivanje svojih sabranih djela. Pritom je ključno za istaknuti da je objavljivanje njezinih djela bio kolaborativni projekt na relaciji Zagreb – Beograd, prvi takve vrste od početka rata 1991. godine. Osam njezinih knjiga[352], koliko ih je u navedenoj ediciji izišlo, objavili su u suradnji zagrebački Konzor te beogradski Samizdat B92. Takav važan izdavački projekt dao je naslutiti da će Dubravka Ugrešić, sad već kao međunarodno priznata autorica, promjenom političke vlasti i sustava vrijednosti postati u domovini nešto poput prihvaćenog autora-disidenta. Dakle, povratnika koji je nakon što je završilo razdoblje u povijesti njegove zemlje kojemu se suprotstavljao, biti primljen kao jedan od stupova nove kulturne scene. Takvo nešto nije se dogodilo, Ugrešić i Hrvatska išli su predugo različitim smjerom da bi im se put na koncu spojio. Međutim, fenomen priznavanja važnosti dojučerašnjim otpadnicima nije se na Ugrešić ni zaustavio. Za naše nam je izlaganje važno dotaknuti se u više navrata spominjanoga Rajka Grlića koji od konca 1990-ih postaje ponovno sve prisutniji u hrvatskoj kulturi.

Njegovo sudjelovanje u pokretanju filmskoga festivala u Motovunu[353] od velike je važnosti za profilaciju novoga pristupa festivalskom filmu u Hrvatskoj. Kao što se FAK ubrzo nakon svojeg pokretanja nametnuo kao alternativa dotadašnjoj književnosti nacionalističkog predznaka, tako se i Motovun otpočetka prezentira kao alternativa Filmskom festivalu u Puli. Takvo pozicioniranje značilo je između ostaloga da su obje manifestacije, i Festival alternativne književnosti i filmski festival u Motovunu, u svojem uprizorenju računale na publiku. Iako bi se navedeni pristup trebao podrazumijevati, činjenica je da je kulturna scena tijekom 1990-ih potpuno zanemarila važnost publike za vlastitu opstojnost. Rezultat toga bio je sljedeći: u kinima je publika bojkotirala domaći film, kao što je i književna publika zanemarila domaću knjigu. Međutim, i FAK i Motovun pokazali su da publika postoji te da ju je moguće privući. Tako je festival u Motovunu prve godine privukao 8.000 posjetitelja, dok je već sljedeće, 2000. godine, prema procjenama na njemu bilo između 15.000 i 20.000 gledatelja.[354] U svojim najboljim godinama festival je znao privući čak i do 40.000 gledatelja.

[352] *Poza za prozu* (2001), *Život je bajka* (2001), *Štefica Cvek u raljama života* (2001), *Forsiranje romana-reke* (2001), *Kultura laži* (2002), *Američki fikcionar* (2002), *Muzej bezuvjetne predaje* (2002), *Zabranjeno čitanje* (2002).

[353] Festival u Motovunu održava se od 10. kolovoza 1999. godine, kada je održana prva filmska projekcija.

[354] Usp. Turković, Hrvoje i Majcen, Vjekoslav, *Hrvatska kinematografija. Povijesne značajke, suvremeno stanje, filmografija (1991–2002)*, Ministarstvo kulture Republike Hrvatske, Zagreb, 2003, str. 126.

Zbog svega navedenog ne iznenađuje da je između festivala u Motovunu i FAK-a u jednom trenutku ostvarena i suradnja.

Kao filmski redatelj pak Rajko Grlić vraća se u hrvatsku kinematografiju dokumentarnim filmom realiziranim u suradnji s dotadašnjim televizijskim novinarom Igorom Mirkovićem i producentom Borisom T. Matićem. Riječ je dugometražnom dokumentarcu *Novo, novo vrijeme* (2001) koji prati događaje nakon smrti predsjednika Franje Tuđmana, pa sve do završetka parlamentarnih i predsjedničkih izbora početkom 2000. godine.[355] Osim što je bio vrlo gledan te dokazao da čak i dokumentarna forma može biti tržišno potentna u kinima[356], taj je film prvi put u domaćem prostoru raščarao figure političara. Riječ je o dokumentarcu koji prati predsjedničke kandidate za vrijeme izborne utrke te se pritom ne usteže prikazati ih u nimalo laskavim izdanjima i prilikama.[357] Za razliku od vremena u kojima su vladari bili Josip Broz Tito, pa zatim Franjo Tuđman, od 2000. godine počinje teći vrijeme bez Velikog vođe, a Grlić i Mirković svojim su filmom, znakovitim i samim svojim naslovom, uspješno dokumentirali sam početak toga razdoblja. U njemu su nasljednici nekadašnjih političkih očeva pokazuju, pa makar i nehotično, kao izgubljeni sinovi dostojni pera jednog Dostojevskog (*Braća Karamazovi*) ili pak Freuda (*Totem i tabu*).

Dokumentarac *Novo, novo vrijeme* dolazi kao antipod jednom igranom dugometražnom ostvarenju. Riječ je o filmu koji je nakon svoga nastanka postao neraskidivo povezan s parlamentarnim izborima početkom 2000. godine. Posrijedi je ekranizacija romana

[355] Daniel J. Goluding zaključuje da je autorski tim filma *Novo, novo vrijeme*" uspio stvoriti „fascinantan portret velikih političkih suparnika, njihovih pokatkad strašno komičnih gafova, njihovih nepripremljenih trenutaka razotkrivajuće iskrenosti – budući da ovi nisu skloni američkom stilu medijskih manipulacija i dizajna imagea – te dojmljivih prizora utučenosti, umora i izolacije. Uvjerljiv i informativan, ovaj se dugometražni film nikada ne spušta na razinu niskih udaraca ili poigravanja stereotipima „balkanskih" i svakih drugih političara. Bio je to velik financijski uspjeh na domaćem tržištu, čemu u području dokumentarnoga filma nema presedana; punio je filmske dvorane diljem hrvatske, te pretekao i međunarodno uspješne komercijalne igrane filmove" (Goulding, 2004: 220–221).

[356] Film je ostvario 27.000 posjetitelja u kino-mreži, što je za dokumentarni film i za hrvatske prilike nezapamćen uspjeh.

[357] Jedna od najčešćih fotografija koja je pratila tekstove o tome filmu bila je ona Stipe Mesića, na koncu pobjednika predsjedničkih izbora, kako spava. Takav prikaz Tita i/ili Tuđmana u dokumentarnome filmu za njihova života teško je zamisliv.

Ivana Aralice u režiji Jakova Sedlara pod naslovom *Četverored* (1999).[358] Dok je *Novo, novo vrijeme* trenutna zbivanja iskoristio kao svoju temu, *Četverored*, film o partizanskim ratnim zločinima na tzv. Bleiburškom polju[359] 15. svibnja 1945. godine, bio je instrumentaliziran kao propagandno oružje kojim je potkraj 1999. godine – za vrijeme trajanja kampanje za parlamentarne izbore – raspolagao HDZ, tada još uvijek na vlasti.

Objasnimo: *Četverored* je jedan od najskupljih i najambicioznijih državnih filmskih spektakala od stjecanja samostalnosti. Budžet filma nikada nije službeno potvrđen, ali u vrijeme njegova prikazivanja u medijima se spominjao iznos od 6 milijuna tadašnjih njemačkih maraka. Nedugo nakon početka njegove kinodistribucije nastao je skandal kao rezultat kršenja osnovnih kinoprikazivačkih uzusa, ali i pravnih propisa koji su važeći u većini zemalja – a koji nalažu da razmak između kinopremijere i prikazivanja filma na televiziji bude najmanje pola godine. Suprotno takvim pravnim regulativama, čija je svrha prvenstveno zaštita filma za vrijeme kinodistribucije kako bi on u kinima mogao ostvariti stanovitu zaradu,[360] *Četverored* je svoju televizijsku premijeru na HRT-u imao samo desetak dana nakon što je premijerno prikazan u Zagrebu.[361] Za potrebe televizijskoga prikazivanja

[358] Na ovome mjestu skrećemo pažnju na jednu, u našim okvirima, relativno veliku neobičnost. Naime, Sedlarov film je dovršen 1999. godine, dok je Araličin roman objavljen samo dvije godine ranije, 1997. Za hrvatske je produkcije okvire neuobičajeno da se film od objavljivanja svojeg tematskog predloška (u ovom slučaju romana) pa do svojeg kraja (premijere) realizira u tako kratkom vremenu, što daje naslutiti da su uvjeti za realizaciju filma zadovoljeni i prije nego što je predložak objavljen.

[359] Riječ je o prostoru u blizini malog austrijskog grada Bleiburg.

[360] Logika koja stoji iza takve regulative je vrlo jednostavna: tko film pogleda na televiziji, neće ga ići gledati u kino, odnosno, komercijalni učinak filma na kino-blagajnama bit će minoran. Dakako, takvo rezoniranje ima smisla samo pod uvjetom da je komercijalni učinak filma primaran; što u slučaju *Četveroreda* nije bilo posrijedi. Danas pak, u vrijeme *streaming* servisa koji su ujedno i u poziciji financijera pojedinih filmova, skraćivanje vremena kinodistribucije zbog što ranijeg emitiranja na nekoj od *streeming* platformi postaje sve učestalije.

[361] U vrijeme odvijanja skandala mnogi su u medijima pisali svoje kritičke osvrte o *Četveroredu* i HDZ-ovu korištenju toga filma kao propagandnog oružja u političkoj kampanji (što ujedno odgovara široj slici promijenjenog odnosa većeg dijela medijske scene naspram političke stranke na vlasti, o čemu smo već raspravljali). Na ovome mjestu o najavi prikazivanja *Četveroreda* na HRT-u donosimo dio teksta Jurice Pavičića objavljenog u *Slobodnoj Dalmaciji*:

„Premijerno prikazivanje filma *Četverored* Jakova Sedlara i Ivana Aralice na HTV-u u dva termina od kojih je drugi — 2. siječnja — na sam dan izborne šutnje doživjelo je i prvi službeni prosvjed. „Naša kinematografija se ovim predstavila kao igra bez pravila i sustava bez reda, a i hrvatski film kao karikaturalna sluškinja politike“, napisao je Upravni odbor Društva hrvatskih filmskih redatelja u prosvjedu odaslanom

korištena je produljena verzija filma podijeljena u dva dijela.[362] Prvi je dio te produljene verzije na HRT-u prikazan 26. prosinca 1999., na drugi dan Božića. Emitiranje filma koji prikazuje mučenja, silovanja i smaknuća u vrijeme vjerskoga blagdana bitno odudara od uobičajene uređivačke prakse prema kojoj se tih dana u godini prikazuju ili filmovi vezani uz biblijske ili pak obiteljske teme.[363] Međutim, smještanje prvoga dijela *Četveroreda* u božićnu shemu bilo je nužno kako bi njegov drugi dio mogao biti prikazan za tjedan dana, u sljedeću nedjelju 2. siječnja 2000., na sam dan izbora, koji je slijedom toga, dan izborne šutnje.

Kao što su već brojni kritičari ukazali[364], iza prikazivanja Sedlarova filma na televiziji stajao je utjecaj HDZ-a na HRT, a samo emitiranja filma u predizborno vrijeme imalo je svrhu povezati nekadašnje izvršitelje komunističkih zločina s političkom opozicijom na čelu sa SDP-om, koja se spremala preuzeti vlast. U takvom tendencioznom viđenju Socijaldemokratska partija Hrvatske (SDP), kao nasljednica nekadašnje Komunističke stranke Hrvatske, trebala je biti ocrnjena kao direktni nastavljač zlodjela prikazanih u filmu. Posrijedi je bilo pretvaranje skupog dugometražnog igranog filma financiranog državnim novcem u promotivni videospot stranke na vlasti. Možda i najbolji tekst o skandalu izazvanom takvim korištenjem *Četveroreda* te na koncu i o odustajanju od prikazivanja njegova drugog dijela 2.

---

ministru kulture Boži Biškupiću. Struka je tako prvi put reagirala na dosad najveću pljusku hrvatskoj kinematografiji u ovom desetljeću u kojem je ona popila mnogo gorčine.

Priča o TV emitiranju Četveroreda javnosti je uglavnom poznata. Hrvatska televizija pustit će TV seriju o partizanskim pokoljima dan uoči izbora na kojima je SDP — sljednik partizanskog pokreta — vjerojatno glavni konkurent vladajućoj stranci. Time se igrana produkcija HTV-a i film dotiran od Ministarstva kulture uključuje u temeljnu nit vodilju HDZ-ove propagande po kojoj je HDZ branik povratka „komunjara“ i „partije“ na vlast. Ovakvo predizborno korištenje Bleiburga novi je dokaz kako HDZ svaki put nanovo nadmašuje sebe u podcjenjivanju inteligencije vlastitih glasača. Glasači na koje bi *Četverored* trebao utjecati trebali bi, naime, povjerovati kako je Ivica Račan koji je u vrijeme Bleiburga imao dvije godine za Bleiburg kriv, a Franjo Tuđman koji je 1945. bio partizanski general nije.

Razlozi zašto je društvo redatelja burno reagiralo na slučaj *Četveroreda* nisu, međutim, politički. Svaki bi filmaš i ljubitelj filma neovisno o političkom opredjeljenju morao biti ljut na ovu malverzaciju, jer ona znači čak i zloupotrebu javnog novca.“ (Pavičić, „Slobodna Dalmacija“, 28. 12. 1999.)

[362] Domaća kinematografija odavno poznaje praksu snimanja duže i kraće verzije istoga filmskog naslova. Duža se verzija dijeli u nekoliko nastavaka te se na televiziji prikazuje kao mini-serija nakon što kraća verzija, dugometražni film, završi svoju kinodistribuciju. Takva je praksa najčešća s onim djelima u čiju produkciju novac ulaže HRT.

[363] A osim njih postoji i širok dijapazon tzv. blagdanskih filmova.

[364] T. Kurelec, J. Pavičić, D. Radić tek su neki od uglednih kritičara koji su pisali o slučaju.

siječnja 2000. (zbog pritiska kritičke javnosti) objavio je Tomislav Kurelec u *Vijencu*.[365] On se u svome tekstu usredotočio na dva ključna aspekta slučaja. Prvo, pozabavio se spomenutim odustajanjem od televizijskoga prikazivanja do kojega je prema njegovu sudu relativno lako došlo. Drugo, prokomentirao je česte opservacije o SDP-u koje su u to vrijeme bile prisutne u javnome prostoru – da SDP ne može *Četverored* shvatiti kao napad na sebe ako se uistinu odrekao „sljedništva jugokomunizma"[366].

Kurelec je zaključio da odustajanje od prikazivanja nije rezultat pravedne i demokratične odluke, već rezultat osviještenja vladajuće stranke „da *Četverored* može postati i kontrapropaganda"[367]. Naime, prve reakcije na film bile su toliko porazne da se suzdržavanje od prikazivanja cjelovitog djela u tom trenutku pokazalo kao razborit potez. Usto, odgađanje prikazivanja drugoga dijela omogućilo je ponavljanje pojedinih scena (nasilnih, koje prikazuju komunistička zvjerstva) u funkciji najave njegova skorog televizijskog emitiranja. Time je cijeli film ujedno sveden na svoju svrhu i formu – promotivnog videospota. Druga točka na koju se Kurelec osvrnuo ticala se one toliko puta već korištene binarne podjele u društvu prema kojoj onaj tko se usprotivi naklonom pogledu na ustaški pokret biva proglašen komunistom. Autor o tome piše na sljedeći način:

> „Drugo je pak bilo još lukavije zamišljeno, tako da bi svatko tko nije za emitiranje *Četveroreda* na Božić i u vrijeme predizborne šutnje trebao najprije otkloniti sumnje o tome da je povezan s nekadašnjim komunistima i da je protiv prikazivanja istine o Bleiburgu. Trebao je to biti test za pronalaženje „unutrašnjeg neprijatelja", što je bila opasna etiketa za političke neistomišljenike koju je smislio represivni aparat bivše države, a koju su nedavno počeli sve češće upotrebljavati i vladajući krugovi u nas. A tko su ti neprijatelji, jasno su otkrili milijuni pisama nositelja lista HDZ-a poslani obiteljima birača prema oporbi nedostupnim listama birača (pa je tako moja troclana obitelj dobila dva pisma, jer nas je dvoje na biračkom popisu). Ostavimo li sada po strani inače intrigantno pitanje da li je HDZ platio poštanske usluge, najzanimljiviji je vjerojatno udarni dio tog pisma upozorenje na opasnost od onih koji bi u Lijepoj našoj htjeli nastaviti putem nekadašnjih komunista, a što mi je (kao i stotinama tisuća drugih u ostalim izbornim jedinicama) u prijateljskom tonu priopćio inače jedan od najciviliziranijih i najsimpatičnijih hadezeovaca, dr. Mate Granić. Pritom naravno nije mislio na većinu komunista koji su prešli u njegovu stranku i od kojih je

[365] Riječ je o tekstu *Pravi kraj socrealizma* objavljenom u *Vijencu* 27. siječnja 2000. te potom pretisnutom u autorovoj knjizi *Filmska kronika: zapisi o hrvatskom filmu* (Zagreb, 2004).

[366] Usp. Kurelec, Tomislav, *Filmska kronika: zapisi o hrvatskom filmu*, AGM – Hrvatsko društvo filmskih kritičara, Zagreb, 2004., str. 126.

[367] Ibid.

velik dio pokazao iznimnu dosljednost jedino u želji za ostajanjem na vlasti i u ostvarivanju privilegija, nego na svoje političke konkurente, koaliciju SDP – HSLS."[368]

Primjer *Četveroreda* sinegdohalno prikazuje dominantnu praksu „plasmana kulturnih proizvoda i vrijednosti na tržište" tijekom razdoblja obilježenog kulturom koja je nerijetko bila u službi političkih ciljeva. Riječ je o filmu koji dolazi kao završno poglavlje jednog desetljeća. Zbog okolnosti u kojima se našao percipiran je kao anakrono djelo koje ne korespondira ni s publikom kojoj je bio namijenjen, ni s političkom situacijom na koju je trebao utjecati. Ipak, to ne znači da se uvjeti za stvaranje i recepciju upravo takvih djela nisu nastavili graditi, pa sukladno tomu taj film i ne treba promatrati ni kao eksces, ni kao pogrešku u sistemu. Valja ga promatrati kao produkt kulture koja se želi formulirati na temeljima onih dijelova nacionalne povijesti koja je u prethodnome sistemu bila prešućena, a koju se u novim okolnostima nastoji revalorizirati.[369]

Dok je *Četverored* bio veliki nacionalni projekt, slijedom toga i oruđe u službi „nacionalnih" ciljeva – ostanku vladajuće stranke na poziciji moći, promjene u društvu (prije svega uvjetovane nezadovoljstvom građana) dovele su do toga da se takav filmski model u trenutku svoje prezentacije doimao zastarjelim, čak i karikaturalnim. Spomenute promjene na medijskoj i književnoj sceni stvorile su ambijent za artikulaciju jednog novog senzibiliteta. S jedne se strane taj senzibilitet ticao okretanja od nacionalnih (nacionalističkih) narativa kojima su i publika i brojni stvaraoci bili zasićeni, a s druge strane ticao se pretvaranja kulturnih proizvoda u utrživu robu. Donedavnu restauraciju počela je zamjenjivati komodifikacija.

Uz navedene promjene pojavljuje se i sve izraženiji interes za zagledanje u ne tako davnu prošlost, koja se pak više ne promatra sa zazorom, već sve češće naglašeno sentimentalno. Drugim riječima, početkom 21. stoljeća u domaćoj kulturi počinje biti sve primjetniji trend nostalgije.[370] U polju književnosti najveći obol tome fenomenu dao je Goran

[368] Ibid., str. 127.

[369] Samoj temi Bleiburga od konca 1980-ih do kraja 1990-ih bavili su se osim Aralice i drugi autori. Kako Krešimir Nemec navodi, problem je prvi „načeo" Dubravko Horvatić u noveli *Olovna dolina* (1989), dok su joj se u romanima posvetili Marino Zurl (*Truba za Bleiburg*) i Mirko Sabolović (*Na istoku zapada*). Oba su autora, kao i Aralica svoje romane, objavila 1997. godine (Nemec, 2003: 416).

[370] To nipošto nije samo hrvatska specifičnost, već je riječ o mnogo širem fenomenu. Vjerojatno najpoznatiji film koji bi pripadao takvoj skupini djela na svjetskoj razini je *Zbogom, Lenjine!* (*Good Bye, Lenin!*, Wolfgang Becker, 2003), riječ je o djelu koje pripada tzv. korpusu *ostalgije*. Posrijedi je vid nostalgije koji se bazira na

Tribuson. Tako nekadašnji predstavnik fantastičarske poetike (tijekom 1970-ih), a zatim uz Pavla Pavličića najproduktivniji i najčitaniji autor kriminalističke proze (tijekom 1980-ih i 1990-ih), od druge polovice 1990-ih počinje objavljivati knjige autobiografskog senzibiliteta[371] kojima nagovješćuje trend koji će uvelike označiti prve godine 21. stoljeća. Vrhunci toga trenda dosegnuti su dugometražnim igranim filmom *Ne dao Bog većeg zla* (2002) u režiji njegove sestre Snježane Tribuson prema njegovom scenarističkom predlošku,[372] a potom i iznimno gledanom televizijskom serijom *Odmori se, zaslužio si* (2006–2014) koja pak predstavlja svojevrsni nastavak filma.

Odnos prema prošlosti jedan je od ključnih problema s kojim se suočava svaki proučavalac razdoblja koje počinje raspadom Jugoslavije. Tijekom prvoga desetljeća hrvatske samostalnosti pogled u prošlost bio je kontaminiran optikom negativnog, da bi početkom novog stoljeća negativnosti sve češće bile zamjenjivane sentimentalnošću. Čak je i Branko Schmidt, tijekom devedesetih jedan od ključnih predstavnika tzv. hrvatske državotvorne kinematografije (*Vukovar se vraća kući* /1994/, *Božić u Beču* /1997/) na samom početku dvijetisućitih izišao u javnost s filmom u kojem je moguće iščitavati nostalgičarski sloj – riječ je o filmu *Kraljica noći* (2001).[373] Ipak, ključno ostvarenje koje na ovome mjestu valja istaknuti je *Sretno dijete* (2003) Igora Mirkovića. Taj dugometražni dokumentarac, koji

---

iskustvu života u bivšoj Istočnoj Njemačkoj. U domeni tzv. *jugonostalgije* svakako valja spomenuti važan projekt *Leksikon YU mitologije* koji je najprije zaživio kao internetski forum, a potom i kao objavljena knjiga 2004. godine. Nastanak toga leksikona počeo je 1989. kada su Dubravka Ugrešić te urednici magazina *Start*, Dejan Kršić i Ivan Molek, objavili poziv za suradnju na projektu koji su nazvali *Leksikon YU mitologije*. Cilj projekta je bio ponuditi odgovor na pitanje o „jugoslavenskim identitetima" kroz očište popularne kulture i zajedničkog života u istoj državi, ali s obzirom na to da se Jugoslavija raspala i projekt je obustavljen. Godine 2001. ponovno je pokrenut, a iskustvo nakon raspada SFRJ i „konfiskacije memorije" na bivšu državu taj je projekt učinilo kudikamo potrebnijim nego što je on to bio u trenutku prvotne zamisli (usp. Adrić, Iris, Arsenijević, Vladimir i Matić, Đorđe, *Leksikon YU mitologije*, Rende, Postscriptum, Beograd, Zagreb, 2004).

[371] Riječ je o Tribusonovoj autobiografskoj tetralogiji koju sačinjavaju: *Rani dani* (1997), *Trava i korov* (1999), *Mrtva priroda* (2003), *Vrijeme ljubavi* (2017)

[372] Zanimljivo je spomenuti da je Tribusonova istoimena knjiga (objavljena iste godine kad i film) nastala na temelju scenarija.

[373] Branko Schmidt kao filmski autor postaje važniji sa svojim sljedećim dugometražnim igranim filmovima: *Put lubenica* (2005), *Metastaze* (2009), *Ljudožder vegetarijanac* (2012), *Agape* (2017.) te *A bili smo vam dobri* (2021) – u svakom od njih dotiče se nekih od neuralgičnih mjesta hrvatskoga društva, od PTSP-a nekadašnjih branitelja, preko navijačke supkulture, sistemske korupcije i pedofilije u crkvenim redovima, pa do prosvjeda branitelja.

Marijan Krivak naziva „filmom ultimativne nostalgije“[374], posvećen je jugoslavenskoj (prvenstveno zagrebačkoj) novovalnoj glazbenoj sceni s kraja 1970-ih i početka 1980-ih.[375] U filmskom smislu to je ostvarenje važno jer u dokumentarnu formu donosi personalni pristup kojem domaći autori dotad nisu bili pretežito skloni, a koje ga je približilo trendovima tada prisutnima na svjetskoj razini.[376] Međutim, u kontekstu naše kulturne, medijske i političke scene važniji nam je iz drugih razloga.

Iščitavajući taj film prvenstveno prema ključu nostalgije, mogli bismo reći da on evocira mladenačka (čak formativna) iskustva generacije koja je koncem 1990-ih te početkom 2000-ih stupila na pozicije veće društvene vidljivosti, a time i relevantnosti. To je pretežito točno, no pritom se ne smije zanemariti jedan važan element, o kojemu se nije dovoljno raspravljalo, a on se tiče – slično kao početkom 1990-ih – ustoličivanja novih vrijednosti trenutnoga društva, kao i potvrđivanja statusa onih koji su se u njemu našli na poziciji moći. Da bismo navedeno objasnili i oprimjerili potrebno je vratiti se u godinu 2000., odnosno u vrijeme nakon pobjede oporbene koalicije na čelu sa SDP-om. Naime, nedugo nakon parlamentarnih izbora upriličena je dodjela priznanja na kojoj je stotinjak grafika Ede Murtića (1921–2005) pod nazivom „Dan pobjede 3. siječnja 2000.” u prisutnosti novog premijera (Ivice Račana) i tek nominiranih ministara podijeljeno „javnim djelatnicima najzaslužnijima za demokratske promjene u Hrvatskoj“. Organizator te svečanosti bio je Ninoslav Pavić, vlasnik Europapress holdinga. Dodjela priznanja i njezin organizator važni su nam barem iz dva razloga.

Prvo, podjelom grafika zaslužnim pojedincima izvršen je odabir „javnih djelatnika“ koji su s jedne strane doveli do „demokratskih promjena“, odnosno do pobjede koalicije, ali istovremeno ta su priznanja značila posvećivanje onih koji su već tad bili u povlaštenom krugu. Navedeno je najlakše dokazati podsjećanjem na činjenice: Murtićeve grafike uručene

[374] Krivak, Marijan, *Kino Hrvatska*, Durieux, Zagreb, 2015, str. 196.

[375] Svojevrsni riječki pandan, ali konvencionalnijeg koncepta i izvedbe, realizirao je Bernardin Modrić pod naslovom *Ritam rock plemena (Od Uragana do Urbana)* 2005. godine.

[376] Pritom prvenstveno mislimo na američkoga redatelja Michaela Moorea koji je svojim dokumentarcima ostvario nezapamćen komercijalan uspjeh te utjecao na brojne druge autore, ne nužno uvijek dokumentariste (npr. Morgana Spurlocka, Sachu Barona Cohena). Ništa manje važna nije ni tadašnja iznimna popularnost različitih *reality*-formata na televiziji pod čijim se utjecajem u dokumentarizmu u sve većoj mjeri počinje napuštati nekadašnji nepristrani objektivizam, a subjektivizam uz prisustvo autora u kadru počinje biti gotovo pa norma.

su dvadesetorici urednika i novinara Europapress holdinga, dok su primjerice istovremeno potpuno prešućeni djelatnici konkurentnih listova, *Feral Tribunea* i *Nacionala*. Još zornija slika dobiva se spomenemo li da je Slaven Letica, autor slavnih „Vještica iz Rija" objavljenih u *Globusu*, također bio jedan od laureata, ali ne i neka od „vještica" koje je u svojim tekstovima prozivao. Tako proskribirane autorice (Slavenka Drakulić, Rada Iveković, Vesna Kesić, Jelena Lovrić i Dubravka Ugrešić), koje su tijekom 1990-ih kritizirale tadašnju vlast i društvenu klimu, nisu pridonijele „demokratskim promjenama", ali trudbenik vlasti i potpaljivač društvenog progona jest. Preciznije, osvrnemo li se na novinsku scenu iz 1990-ih teško je uopće prispodobiti priznanje koje u sebi sadrži formulaciju „za demokratske promjene u Hrvatskoj" s tjednikom *Globus*, tjednikom na čijim su se stranicama pod potpisom „*Globusov* investigativni tim" vršile prozivke „izdajnika", „državnih neprijatelja" i „loših Hrvata". Na stranicama toga lista „investigativni tim" vježbao je svoja analitička oruđa difamacije nad pojedincima koji nisu znali prepoznati povijesni trenutak i prihvatiti nacionalističko stanje stvari. Tako su samo neke od meta bili filmski redatelj Lordan Zafranović i glazbenik Goran Bregović, dok je kazališna i filmska glumica Mira Furlan dobila poseban tretman. Upravo tekstovi objavljeni u *Globusu* o Miri Furlan predstavljaju neke od najsramnijih stranica hrvatskog novinarstva.[377]

Drugo, Ninoslav Pavić (r. 1953), vlasnik Europapress holdinga, tada vodeće medijske tvrtke u Hrvatskoj[378], jedan je od pripadnika spomenute generacije koja se profesionalno formirala unutar novovalne scene s konca 1970-ih. Pritom je ključno spomenuti da je on, baš kao i drugi značajni akteri domaćeg medijskog prostora kao što su Denis Kuljiš (1951–2019) i Nenad Polimac (r. 1949), svoje profesionalne vještine stjecao i razvijao u redakciji tada

[377] Riječ je o feljtonu objavljenom početkom 1992. godine u dva dijela: *Težak život lake žene* (31. siječnja) i *Nespremna za životnu ulogu* (7. veljače).

[378] Posrijedi je tvrtka koja je i danas aktivna ali pod drugim imenom i pod drugim vlasnikom. Nakon Pavićeva odlaska s čelnog mjesta postaje vlasništvo odvjetnika Marijana Hanžekovića, a od 1. srpnja 2016. godine nosi naziv Hanza Media d. o. o. Nakon Hanžekovićeve smrti 2018. godine predsjedništvo uprave preuzima njegova kći Ana Hanžeković Krznarić. To je trenutno vodeća medijska tvrtka u jugoistočnoj Europi. U Hrvatskoj izdaje nekoliko dnevnih novina te više od trideset magazina. Počeci firme sežu u godinu 1990. kada je upravo pokretanjem tjednika *Globus* (prvi broj objavljen 14. listopada 1990.) krenuo rast tvrtke te je ona danas medijski monopolist u Hrvatskoj. Tek neka od izdanja dnevnih novina i magazina su: *Jutarnji list*, *Slobodna Dalmacija*, *Sportske novosti*, *Globus*, *Gloria*, *Doktor u kući* i *Auto klub*.

iznimno popularnog omladinskog lista *Polet.*[379] Taj je list bio tjedno glasilo tadašnjeg Saveza socijalističke omladine Hrvatske iz Zagreba, a tijekom svoga trajanja nametnuo se kao promotor novih zbivanja u glazbi, ali također u stripu i fotografiji.[380] Na ovome nam je mjestu *Polet* važan jer ga je moguće promatrati kao začetak onoga što će kasnije postati Pavićev Europapress holding. Prije svega, posrijedi je list unutar kojega su se okupili ljudi koji će, kao što je vrijeme pokazalo, kasnije zauzeti važna mjesta u medijima te koji će se, kada se za to pokaže prilika, rado hvaliti radom u tome listu.

Da bi se pokazalo na koji je način korištena simbolička vrijednost *Poleta* potrebno je prisjetiti se godine 2009. u kojoj je kroz tiskovine Europapress holdinga inscenirana lažna trideseta obljetnica toga lista. Tada je na stranicama izdanja Europapress holdinga, a napose na stranicama *Jutarnjega lista* i *Globusa*, provođena reklamna kampanja povodom „30 godina *Poleta*" iako je taj list znatno stariji od trideset godina. Sam nastanak lista je datiran u 1967. (kao što smo pokazali u jednoj od donjih bilješki), ali čak da su oni koji su obljetnicu obilježavali zanemarili tu godinu te posegnuli za onom koja predstavlja početak njegova obnovljena izlaženja – 1976. na čelu s Perom Kvesićem (r. 1950), cijeli slučaj ne bi bio toliko znakovit – a on se najbolje demaskira u sloganu koji je *Jutarnji list* koristio za potrebe te kampanje. Naime, nekadašnji *Poletov* slogan „*Polet* je kriv za sve!" promijenjen je u prikladni „*Polet* i *Jutarnji list* su krivi za sve!". Drugim riječima, kako je Viktor Ivančić napisao u vrijeme odvijanja te kampanje, nije se radilo o „30 godina *Poleta*", već o „30 godina nas u *Poletu*"[381].

[379] *Polet* je pokrenut 1967. godine, da bi od 1969. imao stanku u izlaženju sve do 1976. kada njegov glavni urednik postaje Pero Kvesić. O popularnosti toga lista najbolje govori podatak da je znao imati nakladu od 150.000 primjeraka.

[380] Od strip-autora koji su kasnije izgradili svjetsku karijeru, a koji su svoje početke imali upravo u Poletu, valja istaknuti Mirka Ilića (r. 1956) i Igora Kordeja (r. 1957). U vrijeme izlaženja *Poleta* bili su dio revolucionarne strip-grupe koja se nazivala Novi kvadrat.

[381] Ivančić, Viktor, „Marš u Zvečku materinu", u: *Zašto ne pišem i drugi eseji*, Fabrika knjiga, Beograd, 2009, str. 190.

Ivančić je u navedenu tekstu opširno pisao o kampanji *Jutarnjega lista*. U fokus svoga teksta postavio je mitologizaciju nekadašnjeg mladenačkog buntovništva kojim su se hvastali bivši pripadnici *Poletove* redakcije, a sada zaposlenici Europapress holdinga, te mu suprotstavio njihovo istovremeno umanjivanje, pa čak i ismijavanje studentske pobune koja se u to vrijeme odvijala na zagrebačkom Filozofskom fakultetu s ciljem ostvarivanja prava na besplatno obrazovanje.

Slaviti 2009. godine tridesetu obljetnicu lista koji je prvotno počeo izlaziti 1967. (ili pak 1976. godine kada je doživio obnovu i preinake) s jedne strane može ukazivati na loše baratanje faktografijom, a s druge strane na svjesno manipuliranje podacima ne bi li se odabrana novinarska imena upisala u *Poletov* početak. Prije svega riječ je o nekadašnjem glavnom uredniku *Poleta* Ninoslavu Paviću koji je u međuvremenu osnovao kompaniju Europapress holding te nekadašnjem izvršnom uredniku Denisu Kuljišu koji se tijekom 1990-ih prometnuo u jedno od najistaknutijih novinarskih imena, pritom uvijek vezan uz izdanja Pavićeve kompanije. Obojica su tijekom „obljetničke" 2009. godine pisali nadahnute tekstove u kojima su se prisjećali svoga rada u tome „glasilu pobunjene omladine" te kako su svojevremeno „revolucionirali društvenu i medijsku scenu". Navedeno ne bi bilo problematično da se u njihovim tekstovima nije našlo i pasusa posvećenih vlastitoj samohvali koja se tiče „ustoličenja suvremenog nezavisnog novinarstva i otpora komunističkoj strahovladi"[382]. Dakle, posrijedi je bio eklatantan primjer retrogradnog upisivanja prevratničkih i subverzivnih djelatnosti u vlastitu biografiju. Slučaj *Jutarnjega lista* i *Globusa* stoga je nalik na brojne primjere iz 1990-ih – kada su nekadašnji članovi Partije u svoje životopise naknadno upisivali borbu za demokraciju i rušenje komunizma, čineći to, dakako, iznutra, kao konstitutivni dio sistema kojega ruše. Takva vrsta retrogradnog otkrivanja vlastitog značaja za ostvarene demokratske uspjehe nije čak ni mimikrija kako bi se uklopilo u trenutnu situaciju i sustav vrijednosti, već otvoreno falsificiranje prošlosti. Riječ je fenomenu s kojim smo se u promatranom razdoblju, kao što smo u više navrata pokazali, često susretali.

Vratimo li se na Mirkovićev film *Sretno dijete*, koji je bio povod ovog ekskursa, za zaključiti nam je da je on tek dio šireg uzorka sentimentalnoga odnosa prema prošlosti. Tako nam to djelo mimo svoga filmskog i informativnog značaja ukazuje na nove vrijednosti koje počinju kolati u Hrvatskoj od početka dvijetisućitih. Bio je to posrijedi svojevrsni zagovor kulta „urbanosti" koji se načelno suprotstavio dotadašnjim vrijednostima „ruralnosti". U toj pojednostavljenoj shemi s jedne bismo strane društvenog, kulturnog i političkog spektra imali protežiranje vrijednosti tradicije, folklora, katoličanstva, nacionalnosti, dok bi s druge strane protežirane vrijednosti bile nonkonformizam, „mladenačko buntovništvo", ukratko: *rock 'n' roll*.

[382] Ivančić, Viktor, „Marš u Zvečku materinu", u: *Zašto ne pišem i drugi eseji*, Fabrika knjiga, Beograd, 2009, str. 189.

Na temelju nekoliko primjera kojih smo se dotaknuli u ovoj cjelini možemo zaključiti da su se u predmetnom razdoblju od trideset godina borbe unutar domaćeg kulturnog polja događale prema sličnom obrascu prema kojem je državno vodstvo tijekom 1990-ih nastojalo repozicionirati samu Hrvatsku – o čemu smo pisali u drugoj cjelini ovoga rada. Drugim riječima, kulturni ratovi su u oba slučaja podrazumijevali kulturu kao identitet te se sama kultura u oba slučaja pokazala kao politička snaga.

5. SPEKTAKL JAVNOG PROSTORA

Otkako je Guy Debord 1967. godine objavio svoju slavnu knjigu *Društvo spektakla* pojam „spektakl“ je u kritičkoteorijskom diskursu doživio toliku inflaciju upotrebe da se njegovo značenje uvelike odvojilo od incijalnog značenja koje mu je sam autor dao. Tome je u znatnoj mjeri pridonijela stuktura Debordove knjige, kao i način njegova pisanja. Oblikovati knjigu kao niz stilski virtuozno pisanih fragmenata naslovljenih tek brojevima bio je stvaralački odabir koji je tom tekstu i njegovu autoru kroz vrijeme priskrbio profetsku auru. Sloboda kojom je Debord pristupio pojmu „spektakla“ (primjerice, u svojem radu ne nudi ni naznaku povijesne genealogije toga pojma) olakšava nastavljačima koji idu njegovim smjerom da se njegovom knjigom služe kao antologijom efektnih citata koji mogu poslužiti za naglašavanje pojedinih teza. Na ovome mjestu nastojat ćemo ući u trag Debordovoj konstrukciji značenja pojma „spektakl“ kako bismo ga mogli primijeniti na vlastito istraživanje.

U svojim *Komentarima na Društvo spektakla* objavljenim 1988. Debord piše da je u trenutku izlaska njegove knjige „društvo spektakla“ bilo staro jedva četrdesetak godina.[383] Dakle, početke „društva spektakla“ smješta u dvadesete godine 20. stoljeća – ali razlog za takvo temporalno određenje na niti jednom mjestu ne objašnjava. Jonathan Crary u svojem tekstu o Debordovu radu detektira tri temeljna elementa koja su se u to vrijeme manifestirala, a koja su mogla utjecati na Debordovo situiranje početka „spektakla“ upravo u 1920-e. Prvi je tehnološko usavršavanje onoga što će kasnije postati televizija, drugo je premijera filma *Pjevač jazza* (Ian Crosland, 1927) – odnosno sinkronizacija zvuka sa slikom, dok je treće uspon fašizma, a nedugo zatim i staljinizma.[384] Iz tako izdvojenih utjecaja primjećujemo da se spektakl temelji na tehnološkim novitetima koji sliku čine sveprisutnom i istodobnom, ali i usponu ideoloških sustava koji su svoju popularnost gradili upravo korištenjem tada novih medija u propagandne svrhe. Sinergija zvukovno-slikovne propagande dotad nikad nije doživjela takvu ekspanziju i masovnu primjenu. Ako poželimo tražiti samu srž Debordova shvaćanja spektakla, zaključit ćemo da je to poništavanje povijesne spoznaje, a posebno uništavanje nedavne prošlosti. Kako Debord navodi: spektakl „ima funkciju potaknuti zaborav povijesti u kulturi“[385], njegovo geslo je: „ono što se vidi dobro je, a ono što je dobro, vidi se“[386] – prethodna cjelina ovoga rada ponudila je nekoliko slučajeva za oprimjerenje tih teza.

[383] Usp. Debord, Guy, *Društvo spektakla & Komentari društva spektakla*, Arkzin d. o. o., Zagreb, 1999, str. 175.

[384] Usp. Crary, Jonathan, „Spektakl, pozornost, protupamćenje“, u: *Tvrđa*, br. 1–2, 2012, str. 46–48.

[385] Debord, Guy, *Društvo spektakla & Komentari društva spektakla*, Arkzin d. o. o., Zagreb, 1999, str. 151.

U nastavku ćemo pak ponuditi sagledavanje javnoga prostora kroz očište Debordovih postavki. Sam pojam „javni prostor“ preuzimamo od Jürgena Habermasa koji pod njim podrazumijeva područje javne rasprave u modernim društvima.[387] Posrijedi je područje rasprava o svim pitanjima koja su od općega mišljenja, pri čemu se, upravo u tim raspravama, sama mišljenja i oblikuju. S javnim prostorom povezane se brojne institucije – od formiranja države, pa do nastanka novina i časopisa. Habermas je uočio da je od nastanka javnoga prostora tijekom ranoga 18. stoljeća do danas primjetno njegovo propadanje – i to pod utjecajem masovnih medija i masovne zabave, čime se na koncu javni prostor otkriva kao patvoren. Odnosno, kao što je Debord pokazao, u suvremenim je društvima društveni život zamijenjen reprezentacijom – on se prikazuje kao skup odabranih slika. Ono što se nekoć izravno proživljavalo, u suvremenom se dobu pokazuje kao slika i spektakl. U nastavku ćemo se kroz takvo očište osvrnuti na tri područja, na: politiku, kulturu te na kritiku kao spektakl u suvremenom društvu.

5.1. Spektakl politike

... posvećujući se politici, intelektualac joj, ako je umjetnik, daje pečat svog senzibiliteta, ako je mislilac, svoje moći uvjeravanja, a u oba slučaja svoj moralni ugled.

Julien Benda, *Izdaja intelektualaca*[388]

Američki politolog Murray Edelman u nizu svojih knjiga i radova bavio se analizom uloge jezika, političkih simbola, manipulacija te konstrukcije društvene i političke zbilje.[389] Konstanta njegova rada bilo je bavljenje odnosima politike, jezika i stvarnosti – odnosno bavljenje komunikacijom koja te fenomene međusobno povezuje i uvjetuje. U svojoj četvrtoj knjizi (jedinoj prevedenoj na hrvatski), *Konstrukcija političkog spektakla*, nastavlja tim smjerom te definira tri elementa koja su ključna za konstrukciju naslovom apostrofiranog pojma, to su: 1. konstrukcija i određenje društvenih problema, 2. konstrukcija i korištenje

---

[386] Ibid. str. 39.

[387] Habermas, Jürgen, *Javno mnijenje. Istraživanje u oblasti jedne kategorije građanskog društva*, Mediterran Publishing, Novi Sad, 2012.

[388] Benda, Julien, *Izdaja intelektualaca*, Politička kultura, Zagreb, 1997, str. 87.

[389] *The Symbolic Uses of Politics* (1964), *Politics as Symbolic Action* (1971), *Political Language: Words that succeed and policies that fail* (1977).

političkih vođa te 3. konstrukcija i korištenje političkih neprijatelja. Ono što Edelman dosljedno pokazuje jest da analiza politike kao spektakla mora početi s jezikom.[390] On je mjesto konstrukcije i problema i rješenja, ili kako sam autor navodi: „Ljudi doživljavaju jezik o političkim događajima, a ne događaje u bilo kojem drugom smislu; čak i procesi koji su nam bliski, dobivaju značenje zahvaljujući jeziku koji ih ocrtava. Na taj način politički jezik jest politička stvarnost; nema druge realnosti, barem što se tiče značenja događaja za aktere i gledatelje.“[391] U cjelini „Narativ društvenoga teksta“ kroz takvu smo optiku sagledali širi plan konstruiranja političkih ideologija, tradicija i nacija, stoga ćemo na ovom mjestu suziti fokus.

Hrvatska je izlaskom iz SFRJ postala tek jedna u nizu zemalja koje su koncem 1980-ih i početkom 1990-ih ušle u *postkomunistički proces transformacije*.[392] Kao takvu, ni nju nisu zaobišli fenomeni koje Buden naziva *kulturalizacija* i *depolitizacija*. Riječ je o nemogućnosti sagledavanja komunističke prošlosti, odnosno prošlost se lišava svog *političkog značenja* (primjerice razumijevanja ideje da je komunizam – usprkos neospornom teroru koji ga je pratio – bio koncept univerzalne emancipacije) te se ona, nedavna prošlost, prevodi na jezik kulturnih razlika. Komunistička prošlost jedne zemlje postaje jednostavno „Istok“ te se kao takva suprotstavlja kulturnim vrijednostima naprednijeg „Zapada“, čime se ujedno postavlja u podređen položaj, odnosno u položaj iz kojega se teži svojevrsnom kulturnom nadoknađivanju.[393] Time spektakl politike postaje spektaklom kulture – kultura se tako promatrana nadaje kao element sposoban provoditi politiku razlika/identiteta. Da ova razmišljanja ne bi ostala tek puka teorijska kombinatorika zanimljivih koncepata, podsjetit ćemo na prethodno spomenut zbornik tekstova *Duhovna obnova Hrvatske* urednika Ante Bakovića iz 1992. godine. Tu knjigu, danas relativno nepoznatu, a i teško dostupnu, promatramo kao programatsko mjesto na kojem su se na poticaj politike – izdavač zbornika je Vlada Republike Hrvatske – okupili brojni hrvatski intelektualci, umjetnici, akademici, tadašnji i budući ministri kako bi zacrtali budući smjer razvoja zemlje. Najprije je održan skup (ili „savjetovanje“ kako je u podnaslovu navedeno) 11. i 12. lipnja, a potom su objavljeni na njemu izloženi radovi. Knjiga je podijeljena u pet cjelina u kojima su obrađene sljedeće tematske okupacije: 1. društvo i moralnost, 2. kultura, 3. politika, 4. gospodarstvo te 5. duhovnost. Protežna misao je da nakon stjecanja samostalnosti Republika Hrvatska u svim

[390] Usp. Edelman, Murray, *Konstrukcija političkog spektakla*, Politička kultura, Zagreb, 2003, str. 137.

[391] Usp. ibid. str. 120.

[392] Usp. Buden, Boris, *Zona prelaska. O kraju postkomunizma*, Fabrika knjiga, Beograd, 2012, str. 72.

[393] Ibid., 70–73.

svojim aspektima mora proći *duhovnu obnovu*, svojevrsno pročišćenje od svega onoga što je priječilo njezin prosperitet u prethodnom režimu.[394] Baković „za startnu točku razmišljanja i programiranja“ cijele koncepcije održanog skupa i pripadajućeg zbornika navodi riječi Franje Tuđmana. Najprije se referira na jedno njegovo izlaganje u Saboru u kojemu je govorio o „općem propadanju Hrvatske na: političkom, gospodarskom, demografskom i kulturnom području“, a potom na njegovu poruku „izgradimo sami svoju Hrvatsku“ s mitinga na Trgu bana Jelačića 24. svibnja 1992.[395] Čitanje samog zbornika otkriva kakva ta Hrvatska treba biti, to je Hrvatska očišćena od elemenata prošloga režima,[396] a hod prema „preporođenoj hrvatskoj budućnosti“ oksimoronski se zaziva ekstatičnim pozivanjem na drevnu prošlost:

---

[394] U nastavku, bez jezičnih intervencija, donosimo dio Predgovora kojega je sastavio urednik izdanja Anto Baković: „U godini 1990. Hrvatska je dočekala epohalno raskrižje svoje povijesti i ostvarenja vjekovnih težnja mnogih naraštaja – dočekala je da bude SLOBODNA, SVOJA i SUVERENA! Napokon Hrvatska se riješila stranih tutora i samostalno krenula u novo razdoblje svoje povijesti.

Ali, iako se HRvatska riješila svojih porobljivača, ona se nije mogla preko noći riješiti svega onoga golemog i pogubnog taloga, duhovnoga mraka i otrova kojim su dušu hrvatskoga čovjeka trovali strani tutori i njihovi domaći najamnici. Naime, svi porobljivači Hrvatske, nisu se nikada zadovoljili samo pljačkom njezinih prirodnih bogatstava, već su uvijek kovali podmukle planove o duhovnom zarobljavanju hrvatskoga čovjeka, hrvatske kulture, razaranja hrvatskog obiteljskog doma i mladeži, falsificiranju povijesti, te zatiranjem svega onoga što je značilo duhovnu snagu Hrvatske.

I zato je prvi zadatak slobodne i suverene Hrvatske, nakon oslobođenja od svih vanjskih okupatora, bio rad na društvenoj i duhovnoj obnovi.

Trebalo je osloboditi našega hrvatskoga čovjeka od komunističkoga totalitarizma, od zablude jugoslavenstva, od prakse srbijanske pljačke, mita i korupcije, od naslijeđenog osmanlijskog „lahko“ ćemo-sutra ćemo, te od novonastalog robovanja zapadnoevropskom deviznom mamonizmu. Sve je to značilo veliki povratak današnjeg naraštaja Hrvata svima onima prokušanim vrednotama kojima se hrvatski čovjek odlikovao kroz cijelu svoju povijest, a te su: čestitot i poštenje, odanost domovini i obitelji, te radu i poštenoj zaradi. Današnjoj generaciji Hrvata koja je nakon 70 godišnjeg jugo-pakla dočekala svoju državu trebalo je evocirati golemi duhovni kapital stvaran 14-stoljetnom kršćanskom civilizacijom, otkriti im nepoznate velikane uma i srca, mislioce, junake koji su pronijeli slavu hrvatskoga oružja, ugledne iseljenike koji su na djelu dokazali vitalnost i sposobnost našega čovjeka.“ (Baković, 1992: 5).

[395] Ibid., str. 12.

[396] „Komunizam je pao. Svetosavlje je palo. Juga je pala, ali ljudi bez duše još žive i mute. Nažalost, još ih nitko nije ni uhitio, ni uklonio! Mi smo pravna država. Ali, svi oni nisu još promijenili svoju dušu, oni opet love u mutnom.

Hrvatskim javnim životom moraju vladati ljudi s dušom, ljudi karaktera, sposobnosti i poštenja. Nova se Hrvatska mora očistiti od kukolja! Hrvatske socijalne strukture moraju biti žilave. Hrvatskoj trebaju političari, privrednici, bankari, kulturnjaci s dušom, trebaju joj ljudi uma, srca i poštenja!“ (Baković, 1992: 19).

„Koga uzeti za nadahnuće i uzor pred ovih duhovnim izazovom – DUHOVNA OBNOVA HRVATSKE!?
Zar Europu i Zapad? Što će nam to, imamo nešto bolje! Zar Ameriku?! – Još lošije rješenje!
Vratit ćemo se na izvore naše tisućgodišnje kulture, na izvore našeg staroga hrvatskog poštenja, junaštva, religioznosti i genijalnosti!“[397]

Citirani nam dijelovi pokazuju da zamišljena *obnova* Hrvatske nije polazila iz kompleksa inferiornosti naspram Zapada, već suprotno, iz osjećaja superiornosti. Taj zbornik ujedno predstavlja temeljno mjesto za razumijevanje tijekom 1990-ih uspostavljenog ekskluzivističkog stava o hrvatskom identitetu. Ideja sužavanja, a ne širenja, propagiranje ekskluzivnosti, umjesto inkluzivnosti, identitetska je dominanta koja je tada uspostavljena te koja traje do danas. Međutim, ironija je da knjige istih domoljubnih tendencija imaju i naši susjedi. Tako je u Srbiji 1999. objavljen zbornik *Srpski duhovni prostor*, a u Bosni i Hercegovini 2000. *Bosanski duhovni prostor*.[398] Zazivanja *duha* u sve tri zemlje vršeno je kako bi se isti taj duh nacionalizirao, a to su redovito vršili intelektualci. Francuski filozof Julien Benda već je 1927. godine u svojoj najvažnijoj knjizi *Izdaja intelektualaca* zapisao da će dvadeseto stoljeće biti stoljeće „intelektualnog organiziranja političkih mržnji“[399]

Na kraju se proklamirani i željeni politički projekt antikomunizma nikada nije realizirao, nikad nije sazrio do razine političke koncepcije, već je zapeo na nacionalističkoj matrici retrogradnosti i konzervativizma. Zato ne iznenađuje kada Baković u svojim tekstovima u zborniku zaziva „DRUGI HRVATSKI NARODNI PREPOROD“[400]. Nije to tek juriš u fantazmagorijsku bolju prošlost, već je to direktni povratak u 19. st. – stoljeće nastanka nacija, odnosno nacionalizma, koji naciji uvijek prethodi, kako su to pokazali teoretičari poput Gellnera, Andersona i Hobsbawma. Upravo su teoretičari koji su se bavili nacionalizmom pokazali da je idejni fundus nacionalizma uzdizanje do „političke religije“. U slučaju Hrvatske i spomenutog zbornika operiramo s realiziranom metaforom: sastavljač i glavni urednik programatskog teksta hrvatske politike i kulture bio je svećenik.

[397] Ibid., str. 243.

[398] Usp. Čolović, Ivan, *Balkan – Teror kulture. Ogledi o političkoj antropologiji 2*, Biblioteka XX vek, Beograd, 2002, str. 49.

[399] Benda, Julien, *Izdaja intelektualaca*, Politička kultura, Zagreb, 1996, str. 79.

[400] Kao što rekosmo, ne ulazimo u jezične intervencije originalnog teksta: „Na ovom je Savjetovanju nikla ideja da ova generacija Hrvata koja je izvojevala slobodu i ostvarila Hrvatsku državu, da ista ova generacija – kao prije 160 godina naši Ilirci – zaore na hrvatskoj njivi uljudbe i prosvjete novu brazdu koja se zove DRUGI HRVATSKI NARODNI PREPOROD.“ (Baković, 1992: 243).

Kako Hans-Ulrich Wehler isntruktivno objašnjava, prilikom ustoličenja nacionalizma kao „političke religije“ poseže se za četiri starozavjetna elementa iz židovsko-kršćanske tradicije, a to su: 1. *izabrani narod* – svaka nacija treba biti sigurna u obećanje spasa; 2. *obećana, sveta zemlja* – vlastiti je dom poslan od providnosti; 3. *protivnik, smrtni neprijatelj* – ideja da svaki opasan protivnik može prerasti u smrtnog neprijatelja jer narod priviliegiran za povijesni spas dovodi u pitanje na njegovu svetom teritoriju; 4. *mesijanizam* – ideja o povijesnoj misiji koja je zajamčena posvjetovljenim učenjem o predestinaciji.[401] Sve to, što je vidljivo i iz citiranih odlomaka, pronalazimo u Bakovićevu zborniku, ali ta knjiga ovdje nije ništa drugo doli svojevrsni *case study*. Naime, riječ je o primjeru koji nikako nije izolirani slučaj, već samo mjesto početka iz kojega se kasnije granao politički diskurs koji je manjak svoje supstancijalnosti nadomještavao mitskim prizvukom.

5.2. Spektakl kulture

Kultura kao zabava od samoga je početka bila medijski konstruirana.

Žarko Paić, *Vladavina užitka: insceniranje života kao društvenog doživljaja*[402]

Američki slavist Andrew Baruch Wachtel u svojoj knjizi *Making a Nation, Breaking a Nation: Literature and Cultural Politics in Yugoslavia* izriče svoje neslaganje naspram svih onih teoretičara koji su tumačenje raspada Jugoslavije temeljili na argumentaciji da je ta zemlja imala presnažnu centralizaciju te da je mogla biti spašena pod uvjetom da je federalizam bio ranije i u većoj mjeri proveden. Wachtel smatra da nije odgovornost na samom centralizmu zbog raspada Jugoslavije, već na pogrešnoj vrsti centralizma. Autor, naime, zaključuje da je posrijedi bio centralizam koji je počivao na političkoj i ekonomskoj suradnji, ali da pritom nije osigurao dovoljno snažnu centralnu (ili zajedničku) kulturu.[403] Bez gotovo ikakvog neposrednog iskustva prethodne države meni je kao autoru ovih redaka teško

[401] Usp. Wehler, Hans-Ulrich, *Nacionalizam. Povijest, oblici, posljedice*, Naklada Jesenski i Turk, Zagreb, 2005, str. 34.

[402] Paić, Žarko, „Vladavina užitka: insceniranje života kao društvenoga doživljaja“, *Europski glasnik*, br. 13, 2008b, str. 192.

[403] Usp. Wachtel, Andrew Baruch, *Making a Nation, Breaking a Nation: Literature and Cultural Politics in Yugoslavia*, Stanford University Press, Stanford, 1998, str. 250–251.

zauzeti stav prema Wachtelovom razmišljanju, ali mogu u njemu prepoznati liniju argumentacije koju nije teško braniti. Zajednička kultura prethodne države zasigurno se mogla realizirati kroz popularnu glazbu, filmove te velike sportske manifestacije, kao i kroz oblike slavljenja državnih praznika, ali s književnošću je, primjerice, bio drukčiji slučaj. Ipak, i tu je postojala stanovita crta spajanja koja se možda najbolje manifestirala kroz NIN-ovu književnu nagradu. Priznanje koje je stizalo s tom nagradom osiguravalo je pojedinom djelu da bude čitano u svim republikama. U svakom slučaju, kultura nije imala ni približno snažan kohezijski potencijal kao što ga je imala Narodnooslobodilačka borba, ali kako je sjećanje na Drugi svjetski rat blijedilo, tako je i snaga te kohezije počela popuštati. Pretpostavka na kojoj Wachtel gradi svoju tezu je vjerojatno točna – da je kultura pojedinih republika Jugoslavije imala više zajedničkih točaka, da je bila u stanovitoj mjeri na federativnoj razini unificirana, ta bi država imala veće šanse za opstanak. Međutim, Jugoslavija je upravo težila očuvanju kulturnih osobitosti pojedinih republika, stoga je za zaključiti da je raspad Jugoslavije na koncu bio i poraz multikulturalizma.

Uspon nacionalizma tijekom 1980-ih te njegova potpuna ideološka dominacija naovamo pokazala se kao kohezijska snaga koja države nastale raspadom Jugoslavije drži na okupu. Nakon raspada SFRJ, kako kaže Aleš Debeljak u knjizi *Balkansko brvno*, „sve su države nasljednice usmjerile velike napore u stvaranje nacionalnih kanona, čiji je glavni smjer bio nijekanje jugoslavenskog nasljeđa.“[404] Utoliko Bakovićevo pozivanje na „drugi hrvatski narodni preporod“ (s ili bez verzala) predstavlja spektakularan skok u povijesnu točku u kojoj se uistinu formirao kanon. Znamo da je prva polovica 19. stoljeća razdoblje u kojemu se – naravno, ne samo kod nas – konstituiraju nacionalni književni jezici tj. jezični standardi, ali također je to i razdoblje koje se zagleda u usmeno narodno stvaralaštvo i folklor. To narodno stvaralaštvo promatra se kao emanacija narodnog „genija“ ili „duha“ – i eto nas ponovno do duhovne obnove. Dakle, zaziv s početka 1990-ih koji je nastao pod patronatom Vlade Republike Hrvatske bio je duboko antagonistički naspram modernističkih tendencija prisutnih

[404] Debeljak, Aleš, *Balkansko brvno. Eseji o književnosti „jugoslavenske Atlantide“*, Fraktura, Zaprešić, 2014, str. 145.

Navedimo još jedan citat iz Debeljakove iznimno poticajne knjige: „Kratko stoljeće Jugoslavije prošlo je. Balkan više nije „zdjela salate“ raznolikih kultura. Sada je to područje poznato po etnički jedinstvenim, međusobno nesnošljivim i gospodarski osiromašenim nacionalnim državicama. U tom bismo svjetlu tragediju rascjepkane Jugoslavije devedesetih godina upravo mogli čitati kao pobjedu onih koji su stajali iza napada na Danila Kiša sedamdesetih godina. Nije riječ o trijumfu ovog ili onog jadnog pojedinca, nego o trijumfu jadnih ideja.“ (ibid., str. 160).

u prethodnoj državi, a patos kojim je bio formuliran čini ga nalik misticizmu televizijskih propovjednika.

Kao što je poznato, Hrvatska je u razdoblju romantizma pripadala tipu „nacionalnoga romantizma“, a za njega je bio karakterističan, kako to Aleksandar Flaker tumači, „naglašeni odnos prema nacionalnoj usmenoj predaji, orijentacija na pučki govorni jezik, ali i izrazita modifikacija romantičarskih struktura u skladu s nacionalnom funkcijom književnosti.“ Flaker nadalje navodi: „U takvim je književnostima manje naglašena težnja prema lirskom načelu, trajnija su u njima prosvjetiteljsko-didaktička načela funkcioniranja književnosti u društvu, a sklonije su sentimentalizmu i predromantičarskim oblicima negoli razvijenom romantizmu.“[405] Na koncu se paradoksalnim čini da je preporodna književnost, unatoč težnji da stvori hrvatski politički identitet, stvorila onaj kulturni čiji su elementi tek trebali pridonijeti njegovu formiranju. Oni tome i jesu pridonijeli, ali borba za politički identitet, kako na jednom mjestu ističe Vinko Brešić, započeta u 19. stoljeću okončana je tek devedesetih godina 20. stoljeća.[406]

Dosad smo koristili pojmove *hrvatski narodni preporod* i *romantizam* za razdoblje prve polovice 19. st., a za primijetiti je da se nazivi *lirizam* ili *ilirski pokret*, koji su dugo bili korišteni kao njihovi sinonimi u kontekstu hrvatske književnosti i kulture, u suvremenosti sve rjeđe koriste. To je svakako zanimljiva tema, ali s obzirom na to da na ovome mjestu ona nije od presudne važnosti, nećemo joj se posvetiti. Ali zato skrećemo pažnju na poticajan tekst Milivoja Solara *Ilirizam: mit i književni sistem* u kojemu autor na samome početku ističe da je to razdoblje teško odrediti na osnovi analize djela visoke umjetničke vrijednosti te da vrhunska ostvarenja nastala tijekom njegova trajanja nisu reprezentativna za ono što smatramo „duhom ilirizma“.[407] Ipak, kao što na jednome mjestu Solar navodi, njega ne zanima to razdoblje hrvatske književnosti kao povjesničara, već kao filozofa, pa se u tekstu posvećuje filozofskom aspektu ilirizma i time ga dovodi u vezu s mitom.[408] Prema autorovim razmatranjima ilirizam od europskog romantizma preuzima potrebu za stvaranjem nove mitologije. Ona se očituje u svrsi same književnosti koja bi trebala obnoviti kulturni život u cjelini na temelju koji je „već postojao“, ali koji je bio zaboravljen. Dakle, stvara se konstitutivni mit o „pravremenu“ u kojem su postojali Iliri, a koji služi za osvajanje

[405] Flaker, Aleksandar, *Stilske formacije*, Sveučilišna naklada Liber, Zagreb, 1986, str. 127.

[406] Brešić, Vinko, *Teme novije hrvatske književnosti*, Nakladni zavod Matice Hrvatske, Zagreb, 2001, str. 282.

[407] Usp. Solar, Milivoj, *Roman i mit; Književnost, ideologija, mitologija*, August Cesarec, Zagreb, 1988, str. 151.

[408] Usp. ibid., str. 152.

izgubljenih prostora „jedinstva, snage, slobode i zajedništva“[409] Autor zaključuje da se od književnosti traži da bude „više nego sama književnost“, da bude i mit, i ideologija i pogled na svijet.[410] Sve se to u stanovitoj mjeri tražilo od cjelokupne hrvatske kulture da bude tijekom 1990-ih.

Ernest Gellner navodi da kultura od uspostave industrijskoga društva i pratećeg nacionalizma u 19. stoljeću naovamo više nije tek ukras, potvrda i legitimacija društvenog poretka. Kultura je postala nužni zajednički medij, duša ili, kako ističe, zajedničko ozračje unutar kojeg pripadnici društva jedino mogu disati, opstati i proizvoditi. Gellner nadalje kazuje da to mora biti „velika“ ili „visoka“ kultura, ona koja je obrazovanjem održavana.[411] Dakle, takva kultura je nužno produžetak spektakla politike, njegova prezentacija – utoliko je ona institucionalizirana, što će reći državno financirana, kodificirana i promovirana. O tome smo već raspravljali dotičući se antagonizma koji je postojao između tada krovne udruge pisaca (Društvo hrvatskih književnika) i FAK-a te na koncu borbe koje je završila svrgavanjem etatističkih kriterija onim merkantilističkim. Potpuno suprotan smjer imali smo s Društvom filmskih radnika koje je 1. rujna 1992. na čelu s njihovim tadašnjim predsjednikom Ljubom Šikićem uputilo pismo predsjedniku Vlade Hrvoju Šariniću u kojemu su se ponudili kako bi promovirali svoju zemlju, ovo je ulomak iz pisma:

> „Oni koji danas smatraju da je za ovako malu zemlju film nužno zlo, sutra će se pitati je li to zlo uopće nužno (…) Ako vjerujete da su dosadašnja desetljeća bila samo prethistorija, a sada dolazi prava povijest hrvatske kinematografije, onda, molim Vas, pozovite nas da porazgovaramo što sve treba učiniti za temeljitu reorganizaciju i racionalizaciju filmske industrije (...)“.[412]

Još zanimljiviji primjer je osnivanje Zbora hrvatskih umjetnika (ZHUM). Deklaracija o osnivanju Zbora hrvatskih umjetnika potpisana je u Društvu hrvatskih književnika 4. listopada 1991. godine. U potpisu Deklaracije našli su se: Savez hrvatskih društava likovnih umjetnika, Društvo hrvatskih filmskih radnika, Društvo hrvatskih književnika, Udruženje hrvatskih dramskih umjetnika, Društvo hrvatskih karikaturista i Udruženje likovnih umjetnika

[409] Usp. ibid., str. 156.

[410] Usp. ibid., str. 157.

[411] Usp. Gellner, Ernest, *Nacije i nacionalizam*, Politička kultura, Zagreb, 1998, str. 57.
Gellner na jednom drugom mjestu kazuje da se nacionalizam može definirati kao nastojanje da se kultura i politički napredak učine istovjetnima, da se kulturu opskrbi njezinim vlastitim političkim svodom (ibid., str. 63).

[412] Šikić, Ljubo, „Moj život u filmu i s filmom (4.dio)“, u: *Sve o poduzetništvu*, 19. 6. 2021., http://www.sveopoduzetnistvu.com/index.php?main=clanak&id=233, posjećeno: 1. 12. 2021.

primijenjenih umjetnosti. Na samom početku Deklaracije navedeno je: „U ratu za slobodu Republike Hrvatske hrvatski umjetnici stavljaju domovini na raspolaganje svoje intelektualne i fizičke moći.“ Ukupno 248 hrvatskih umjetnika pristupilo je spomenutom Zboru, prvo postrojavanje imali su u Maksimiru 20. listopada 1991., a sama postrojba je djelovala do kasnog proljeća 1992. O svemu se može više pročitati u kasnije objavljenoj knjizi *Satnija Hrvatski umjetnici*.[413]

Jurica Pavičić je o takvim i sličnim inicijativama koje su dolazile od strane umjetnika zapisao:

> „Kao i obično kada kultura sebe nastoji pred društvom legitimirati kao svrhovitu, ishod je tužan. Argumenti su obično slabi, a tip kulture koji proizlazi iz takve argumentacije bolje bi bilo da i ne postoji. To se dogodilo i u Hrvatskoj. Kultura je, tako tipično, dospjela u debeli koncepcijski ofsajd.“[414]

Na ovome mjestu navodimo Pavičićeve riječi jer je upravo on jedna od ključnih osoba koja ne samo da povezuje film i književnost, već je i djelovala kao kritički glas tijekom promatranoga razdoblja. Osim toga, posrijedi je jedan od prominentnijih pisaca uključenih u kasnije nastali Festival alternativne književnosti; a upravo će FAK prekinuti dominantu operiranja hrvatske kulture na način koji je iščitljiv iz prethodnih odlomaka. Takve tendencije su opstale i u kasnijim godinama, a postoje i danas, ali se nikako ne može reći da su dominanta. Stoga možemo reći da je pojava FAK-a u domaćem kulturnom prostoru točka s kojom završava književna tranzicija u Hrvatskoj. S FAK-om se u hrvatsku kulturu inaugurira festivalizacija kulturne scene te dosad promatrani spektakl kulture postaje spektakl tržišta. Također, s FAK-om pisci po prvi put u Hrvatskoj postaju slavne osobe. To je, dakako, imalo manje veza sa samim piscima i njihovim djelima, a daleko više s medijima koji su u prvoj polovici 2000-ih doživjeli svojevrsnu renesansu: nakon liberalizacije cjelokupne scene, medijski se sadržaji počinju sve više tražiti u kulturi koja se pokazuje kao utrživa roba (iz tog vremena potječe i fenomen prodaje knjiga na kioscima).

---

[413] Jelavić, Dalibor, *Satnija Hrvatski umjetnici*, Udruga hrvatskih umjetnika dragovoljaca Domovinskog rata, Zagreb, 1997; o Zboru hrvatskih umjetnika moguće je zanimljive opservacije pročitati i u: Mihaljević, Nikica, *Bijeda malenih. Odgovornost hrvatskih inteligenata za ratove 1991.–1995. na tlu bivše Jugoslavije i za ovo što imamo danas*, Eurokniga, Zagreb, 2007, str. 113–116.

[414] Pavičić, Jurica, „Budućnost hrvatskog filma“, u: *Erasmus: časopis za kulturu demokracije*, br. 4, 1993, str. 90.

Istaknuti vrijedi da je objava o samoukinuću FAK-a u prosincu 2003. na stranicama *Jutarnjega lista* objavljena u rubrici „Spektakli“. Nakon nestanka FAK-a s književne scene vrlo brzo, gotovo pod usklikom „Kralj je mrtav, živio kralj!“, domaća kulturna scena pokušava formirati novu prepoznatljivu grupu pisaca. Primjerice, u *Nacionalu* se piše o „Profilovoj osmorki“ koja će naslijediti FAK,[415] a već spominjani eventualisti se eksplicitno pozivaju na medijske strategije kojima će postati „sveprisutni“ u javnom prostoru.[416]

Kada je Kruno Lokotar, jedna od ključnih osoba koja je stajala iza organiziranja FAK-a te također jedan od najvažnijih suvremenih književnih urednika u zemlji, bio upitan koji su

[415] Usp. Beck, Boris, „Profilova osmorka nasljeđuje FAK“, u: *Nacional*, br. 522, 11. 14. 2005.

[416] Usp. Hrgović, Maja, „Bit ćemo sveprisutni kao Ariel (Razgovor s Eventualistima)“, u: *Zarez*, br. 182., 16. 6. 2006.

U uknjiževnom obliku eventualisti sebe predstavljaju zbornikom *Nagni se kroz prozor* kojega 2006. godine objavljuje Celeber. Riječ je o istom izdavaču koji je svojevremeno objavio zbornik fakovaca pod naslovom *FAKat* (2001). Na mrežnim stranicama te izdavačke kuće (http://www.celeber.hr/nprocvat/zbornik.htm) svojevremeno se mogla pročitati reklama za *Zbornik Eventualizma*, a na ovome mjestu je u cijelosti (neizmijenjenu) prenosimo zajedno s *Manifestom eventualizma* na osnovu kojega je i više nego lako iščitati slične poglede na književnost koje eventualisti dijele s fakovcima, ali i s britanskim *novim puritancima* (koji su također objavili svoj manifest; može ga se pročitati u Radakovićevoj knjizi *Sredina naprijed!*):

„Pod nazivom eventualisti krije se nova snaga hrvatske književnosti i pokret koji će zasigurno potaknuti dugoočekivanu smjenu generacija. Osmero mladih ljudi, od 18 do 28 godina, okupilo se oko zajedničkog manifesta i odlučilo objaviti zbornik pod nazivom *Nagni se kroz prozor*, koji sadrži 32 kratke priče. Njihova se proza do sada objavljivala po brojnim Internet stranicama i listovima kao što su *Zarez, Vijenac, LibraLibera, Večernji list*... Sigurni smo da je ovaj pokret na neki način naslijeđe FAK-a, te se nadamo da će pripomoći aktualizaciji domaće pisane riječi.“

Manifest eventualizma:

1. Sve točke ovog manifesta su promjenjive u skladu s protjecanjem vremena i mijenjanjem svijeta. Ova nije.
2. Naša preokupacija je slobodni književni izraz. Ne zamaramo se formom, pretpostavljamo joj sadržaj.
3. Ovo je vrijeme svedostupnosti, površnosti i nametanja filozofije pragmatičnosti. Protiv njega se možemo boriti samo našim pisanjem.
4. Držimo se razumljivosti i jednostavnosti. Želimo biti pristupačni svima.
5. Naše teme su ono što smo čuli, vidjeli, doživjeli, ali dozvoljavamo si pisati i o onome o čemu ne znamo ništa.
6. Ne vjerujemo u žanrove. Smatramo ih nepotrebnima i ograničavajućima.
7. Odbijamo biti politički korektni. Politička korektnost je fašizam. Pišemo kao što mislimo, bez uljepšavanja.
8. Težimo univerzalnosti. Mogućnosti da se naše priče čitaju bez obzira na mjesto i vrijeme.
9. U vremenu jeftinih senzacija za književnost nema vremena. Onima koji nam posvete svoje vrijeme pružit ćemo sve ono čega su se zbog nas odrekli.

to prepoznatljivi književni tendovi prisutni u domaćoj književnosti nakon ukinuća FAK-a, odgovorio je sljedeće: „Čini mi se da su jedini trendovi stvoreni marketinški, pa da su danas na snazi hitoidnost, oglašavanje i medijska promocija.“[417] To je iskrena opservacija koja točno opisuje stanje – uistinu se ne može govoriti o trendovima u domaćoj književnosti od početka 2000-ih naovamo, književni interesi autora su i u tematskom i u izraznom smislu toliko disparatni da ne možemo govoriti ni o trendovima ni o dominantama književne produkcije. Ipak, na ovome mjestu skrećemo pažnju da je u promatranom razdoblju nastupio veliki interes za autobiografskom prozom. S jedne strane to možemo tumačiti kao zaokret od općeg i nacionalnog (rat, borba za samostalnost i sl.) prema intimnom i privatnom. Dok je u prvoj polovici 1990-ih literarna scena obilovala dnevničkim zapisima koji su bavili pitanjima od javnoga značaja, tijekom 2000-ih svjedočimo fenomenu komodifikacije privatnosti. Za tim je prvi posegnuo Igor Madić objavivši dnevničku knjigu *Sebi pod kožu*,[418] nakon koje je relativno brzo uslijedio i nastavak *U zadnji čas*.[419] Upravo nas podnaslov te druge knjige, koji glasi: *reality show*, upućuje na mogući vid čitanja iznenadne popularnosti konfesionalne proze. Cijelo prvo desetljeće 21. stoljeća u medijskom je smislu bilo obilježeno popularnošću različitih oblika *reality*-sadržaja: taj se fenomen prvenstveno manifestirao u televizijskim programima (*Survivor*, *Idols*, *Big Brother*), ali se prenio i u gotovo sve druge segmente zabave i kulture. Kod nas su tako među prvim *reality*-zvijezdama bili upravo književnici, koji su više ili manje ogoljujući svoju intimu postali predmetom interesa najšire javnosti. Još znakovitiji primjer od Mandićeva jest onaj Mani Gotovac i njezine dvotomne autobiografije *Fališ mi*.[420] Upravo Mani Gotovac, najpoznatija kao intendantica dvaju nacionalnih teatara (splitskog tijekom 1990-ih te riječkog tijekom 2000-ih), je jedna od najzaslužnijih osoba za popularizaciju (spektakularizaciju) kulture tijekom promatranoga razdoblja; međutim, na ovome se mjestu ne bavimo kazalištem, pa ćemo taj segment ostaviti po strani. Što se pak

[417] Budimir, Martina, „Inovacije i renovacije književne scene“ (intervju s Krunom Lokotarom), u: *Kulturpunkt*, 23. 3. 2010.,
https://www.kulturpunkt.hr/content/inovacije-i-renovacije-knjizevne-scene-0?fbclid=IwAR2cPXZXjEucCAdSiA4TfHsB7CmHq1nvB8SswscqKWsUaFwNcovz5rf10Ns, posjećeno: 1. 12. 2021.

[418] Mandić, Igor, *Sebi pod kožu: dnevnički pabirci VIII. 003.–VIII. 004. (nehotična autobigrafija)*, Profil International, Zagreb, 2006.

[419] Mandić, Igor, *U zadnji čas: 1947/57. –2007.: autobiografski reality show*, Profil International, Zagreb, 2009.

[420] Gotovac, Mani, *Fališ mi: autobiografski roman. Zima – proljeće*, Profil multimedija, Zagreb, 2010. i *Fališ mi: autobiografski roman*. Jesen – ljeto, Profil multimedija, Zagreb, 2011.

književnosti tiče, malo koji pisac je svojim knjigama polučio pažnju javnosti kao ona, i to ne samo spomenutim naslovima, već i onima koji su uslijedili nakon njih. Ipak, od navođenja svih naslova koji pripadaju žanru autobiografske proze u promatranom razdoblju važnije je spomenuti ime urednika koji je velikim dijelom taj trend pokrenuo, riječ je o Velimiru Viskoviću. Upravo je on kao urednik u izdavačkoj kući Profil bio inicijator objavljivanja knjiga i Igora Mandića i Mani Gotovac, a i sam je dao obol tom žanru objavivši vlastitu autobiografsku knjigu *Rat za enciklopediju*.[421] Ta je pak knjiga posvećena njegovim uredničkim iskustvima prilikom nastajanja *Hrvatske književne enciklopedije* u četiri toma, velikog izdavačkog projekta Leksikografskoga zavoda Miroslav Krleža. Rad na tom projektu i sve nesuglasice koje su se događale unutar redakcije Leksikografskoga zavoda bile su često u interesu medija, a Viskovićeva je knjiga sve to uzela kao temu svoje obrade.

Na kraju ove cjeline želimo naglasiti da u promatranome razdoblju umjetnici koje možemo smatrati *slavnima* – i to u bilo kojem području djelovanja – najčešće jesu oni koji svoju publiku imaju na širem području od onog nacionalnog. Tako primjerice „filmske zvijezde" koje danas kao takve prepoznajemo jesu one koje su to postale još za vrijeme Jugoslavije. U domaćem kontekstu to su jedino Rade Šerbedžija[422] i prerano preminula Mira Furlan[423]. Nakon raspada bivše države malo je glumaca i glumica koji svoju veću prepoznatljivost imaju izvan vlastite zemlje, a ako je i imaju, teško bi ih se moglo smatrati *zvijezdama* u nekadašnjem smislu te riječi. U domeni književnog stvaralaštva situacija je nešto drukčija, rekli bismo da su uistinu slavni samo oni pisci koji svojim temama, interesima i političkim angažmanom premošćuju granice vlastite države. Popis takvih autora i autorica bi bio mnogo duži nego u domeni filmske umjetnosti. Bez namjere da budemo sveobuhvatni, kao primjere možemo navesti Miljenka Jergovića, Slavenku Drakulić, Dubravku Ugrešić, Dašu Drndić, Vedranu Rudan te trojicu utemeljitelja političko-satiričkog tjednika *Feral Tribune*: Viktora Ivančića, Borisa Dežulovića i Predraga Lucića. Svi oni uživaju čitateljsku recepciju koja bi se mogla okarakterizirati kao transnacionalna, a snažan odijek javnosti na vijest o smrti Predraga Lucića početkom 2018. godine u svim republikama bivše Jugoslavije više nego ijedan događaj dotad potvrdio nam je da s punim pravom možemo govoriti

[421] Visković, Velimir, *Rat za enciklopediju*, Vuković & Runjić, Zagreb, 2015.

[422] Objavio je dvije autobiografske knjige: *Do posljednjeg daha* (2005) te *Poslije kiše* (2017), obje podnaslovljene sintagmom *autobiografski zapisi i refleksije*.

[423] U trenutku dovršavanja ovoga rada očekuje se izlazak njezine posthumne autobiografske knjige *Voli me više od svega na svijetu* u izdanju Frakture (2021).

postjugoslavenskom prostoru čiju koheziju više ne čini politički ustroj, već rijetki pojednici koji su svojim radom sposobni obuhvatiti zajednička iskustva sadašnjih samostalnih država nastalih raspadom Jugoslavije.

5.3. Spektakl kritike[424]

Više je hrvatskih književnih znanstvenika koji su svojim radom dali značajan obol teorijskom razmatranju književne kritike. Tako se raspravljanje o književnokritičkoj situaciji u domaćim okvirima treba dotaknuti barem trojice autora koji su svojim tekstovima postavili temelje daljnjih diskusija. Riječ je, dakako, o Svetozaru Petroviću koji je u studijama *Kritika i djelo* (1963) te *Priroda kritike* (1972) detronizirao uvriježenu podjelu unutar sustava znanosti o književnosti te jedino teoriju književnosti smatrao znanošću, dok povijest književnosti i književna kritika kod njega nisu imale taj status jer ne mogu udovoljiti kriteriju egzaktnog proučavanja književnosti.[425] Drugim riječima, dok se teorija književnosti bavi provjerljivim znanstvenim dokazivanjem, književna kritika operira u domeni subjektivnih vrijednosnih

[424] Potpoglavlje „Spektakl kritike“ temelji se na znatno opsežnijem radu kojega sam u sklopu doktorskoga istraživanja prethodno ubjavio u časopisu *Fluminensia* pod naslovom „(Ne)mogućnosti književnokritičkih tekstova i njihovo mjesto na tržištu“ (u: *Fluminensia*, 31, 2, 2019, str. 275–296).

[425] „Književna kritika, zaključili smo, nije nauka, i neće to nikad postati. Doduše, ako se sami sebi činimo tako učeniji, možemo i nju, i njoj srodnu povijest književnosti – djelatnost građenja književnopovijesne vizije – smatrati dijelom nauke o književnosti. Tada, međutim, ne smijemo zaboraviti da smo riječi „nauka“ pridali značenje koje nije uobičajeno. Kad tu riječ želimo upotrijebiti sasvim precizno, možemo njome označiti samo teoriju književnosti, proširenu – naravno – tako da obuhvati i metodologiju proučavanja književnosti, i srodne pomoćne grane poput tekstologije i literarno orijentirane filologije, i brojne egzaktne postupke studija književnosti koji tek u naše vrijeme dobivaju puno značenje i pravu važnost“ (Petrović 1963: 133–134). Nešto kasnije Petrović citira jedan svoj stariji rad (iz 1959. godine) u kojemu zaključuje sljedeće: „Od statističkih je postupaka jednako besmisleno tražiti odgovor na pitanje, je li djelo vrijedno i zašto jest ili nije. Uostalom, književna kritika i proučavanje književnosti postoje već nekoliko tisuća godina, a nismo, kako se čini, još uvijek dobili (i nećemo vjerojatno nikada dobiti) ni jednu jedinu analizu, koja bi zaista nesumnjivo dokazala i prihvatljivo objasnila, da je neko književno djelo dobro (ili loše). Međutim, egzaktni nam postupci mogu pomoći, da realnije, neposrednije zagledamo u način kako književnost funkcionira, u uzroke, zbog kojih se djelo jednom vremenu, jednom sloju publike ili jednom kritičaru sviđa, u suptilne odnose između strukture lirske pjesme i senzibilnosti čitaoca. Ti postupci mogu ohrabriti objektivno proučavanje književnosti, nauku o književnosti, koja će se odreći prava da o djelu izriče ocjenu, ali će pokušati da objasni fenomen umjetničkog jednako objektivno, jednako slobodna od sentimentalne fraze, kao što je – tek jučer – psihoanaliza počela da objašnjava fenomen ljubavi“ (Petrović 1963: 179).

sudova, koji su kao takvi relativno lako interpretacijski opovrgljivi. Te je razlike u svojim radovima bio svjestan i Milivoj Solar (*Pitanja poetike*, 1971; *Teorija književnosti*, 1976; *Književna kritika i filozofija književnosti*, 1978), ali je ipak književnoj kritici pridavao tradicionalno mjesto u podjeli znanosti o književnosti. Time je Solar blizak trećem književnom znanstveniku, Vladimiru Bitiju, koji je u svojem ključnom tekstu o književnoj kritici[426] sumirao spoznaje o predmetu ne samo ključnih domaćih već i svjetskih autora, ali ih i proširio vlastitim uvidima. Nama će pak u ovome radu biti poticajan jedan Bitijev drugi tekst koji problematizira funkcioniranje književne kritike u uvjetima potrošačkog društva, riječ je o tekstu pod naslovom *Žanr i žar tranzicije*.[427] S obzirom na to da se naš pogled na književnokritičku situaciju tiče suvremenosti, razdoblja od dvadesetak posljednjih godina u kojem su nastale bitne promjene na domaćoj književnoj sceni, Bitijevi će uvidi biti od znatne koristi.

Pojam književna kritika koristi se za djelatnost vrijednosnog prosuđivanja i njegove rezultate. Pritom je od osobite važnosti njezina posrednička uloga između djela i čitatelja. Kritika je ta koja uvjerava čitatelja u vrijednost nekoga djela, ili, pak, tu vrijednost osporava.[428] Iz navedenog proizlazi da se književna kritika uglavnom bavi djelima iz suvremenosti te da je stoga sinkronijska djelatnost i kao takva opozicija povijesti književnosti koja je neraskidivo povezana s dijakronijskim pristupom u proučavanju. Antoine Compagnon je na sljedeći način sažeo razliku između književne kritike i povijesti: „Književna kritika izriče sudove ovakve vrste: »A je ljepše nego B«, dok književna povijest tvrdi: »C potječe od D«. Prva se trudi vrednovati tekst, druga objasniti ga“.[429]

Compagnon nadalje piše da se „književna kritika i književna povijest suprotstavljaju jedna drugoj kao unutarnji i vanjski pristup: kritika se usredotočuje na tekst a povijest na kontekst.“[430] Koncentracija na tekst kao odjelit entitet od sve druge zbilje suštinski je nemoguća jer se *moć* jezika očituje u tome da govori, kao što to Umberto Eco ističe, više od

[426] Biti, Vladimir, „Književna kritika“, u: Škreb, Zdenko i Stamać, Ante (ur.), *Uvod u književnost. Teorija, metodologija*, Nakladni zavod Globus, Zagreb, 1998, str. 75–105.

[427] Biti, Vladimir, „Žanr i žar tranzicije“, u: Hekman, Jelena i Matičević, Ivica (ur.), *Hrvatska književna kritika. Teorija i praksa*, Matica hrvatska, Zagreb, 2005.

[428] Solar, Milivoj, *Književni leksikon*, Matica hrvatska, Zagreb, 2007, str. 188–189.

[429] Compagnon, Antoine, *Demon teorije*; prevela Morana Čale, AGM, Zagreb, 2007, str. 18.

[430] Ibid.

onoga što je nakanio reći.[431] Situacija je identična i s kontekstom – on je sam po sebi tekst, s tom razlikom da ga nismo u mogućnosti čak ni formalno ograničiti. Kao korektiv i pojašnjenje izrečenog neka posluže Derridine riječi: „Ako upotpunjavanje više nema nikakva značenja, to nije zato što beskonačnost nekog polja ne može biti dosegnuta konačnim pogledom ili konačnim načinom obrade, nego zato što priroda tog polja – tj. jezik i konačni jezik – isključuju potpunost“.[432] Sačinjavanje *granica* (u Ecovu smislu riječi) konteksta djelatnost je odabira.

To su teme koje nas vode do ključnog kriterija svakog odabira, a to je vrijednost. Kao što Biti tumači, vrijednosni je sud kontrastivne naravi, što znači da neko pripisano obilježje *odvaja* jedan entitet od drugih s obzirom na mjerilo uvedeno radi njihove usporedbe.[433] Međutim, sve dok nema osviještenih mjerila, ne može biti ni izbora među vrijednostima. Time se suočavamo s trima osobitostima naše suvremenosti koje je Milivoj Solar u svojim *Predavanjima o lošem ukusu* detektirao kao ključne za razumijevanje gubitka moći estetičkoga prosuđivanja: 1) *prevlast slike nad pojmom*, 2) *prevlast sinkronije nad dijakronijom* i 3) *nepreglednost količine informacija*.[434]

Da živimo u svijetu kojim dominiraju slike na ovome mjestu nije nužno naglašavati jer nas svakidašnje iskustvo uvjerava u istinitost te tvrdnje, ali Solarova teza o *prevlasti slike nad pojmom* odnosi se na posljedice takva stanja. Prema autoru ključna posljedica toga jest slabljenje kritičkog mišljenja i nestanak ukusa. S obzirom na to da se mišljenje gradi u dijalektičkom odnosu kroz procese negacije i prihvaćanja, svijet slika u koji smo uronjeni, a koji je uvijek afirmativan,[435] takvu mogućnost vremenom sve više dokida. Ako je sve sadržano u potvrdi, mišljenje ne može postojati jer se nema na što osloniti, a nema ni kamo napredovati. Nadalje, razlika između slike i teksta je u načinu kako ih percipiramo te u količini informacija koje putem njih možemo primiti. Dok sliku percipiramo simultano i za to nam je potreban tek trenutak (ona je uvijek atemporalna), tekst percipiramo sukcesivno, linearno. Slikom se u istom vremenskom odsječku može prenijeti neusporedivo više

[431] Usp. Eco, Umberto, *Granice tumačenja*; prevela Milana Pilepić, Paideia, Beograd, 2003, str. 324.

[432] Derrida, Jacques, „Struktura, znak i igra u obradi znanosti“; preveo Miroslav Beker, u: Beker, Miroslav (ur.), *Suvremene književne teorije*, Matica hrvatska, Zagreb, 1999, str. 218.

[433] Biti, Vladimir, *Pojmovnik suvremene književne i kulturne teorije*, Matica hrvatska, Zagreb, 2000, str. 554.

[434] Solar, Milivoj, *Predavanja o lošem ukusu*, Politička kultura, Zagreb, 2004, str. 21.

[435] „Bez jezika, slike ne mogu ništa nijekati. Uzročnost i ini logični odnosi ne mogu se predstavljati slikovno. Slike ne mogu zapravo ništa tvrditi, pa shodno tomu zbiljski ni lagati“ (Nöth, 2004: 482).

informacija nego tekstom. Ta nas razmatranja dovode do drugog Solarova zaključka, o *prevlasti sinkronije nad dijakronijom*. Uronjenost u permanentnu sadašnjost koja u sebe inkorporira elemente prošlosti prema slobodnom nahođenju (dobar je primjer modna industrija koja počiva na reciklaži starih, prethodno probranih trendova, koji se ponovno koriste u maniri pastiša i/ili *patchworka*), dovodi do toga da nestaje spoznaja o temporalnom karakteru promjena koje zahvaćaju stvari i pojave kojima smo okruženi. Ono što ostaje jest izloženost diktatu trendova. Time se dotičemo onoga što je Guy Debord nazvao *društvom spektakla*. Kako Debord navodi: „Prva nakana vladavine spektakla bila je učiniti da nestane povijesna spoznaja općenito, a ponajprije gotovo sve informacije i svi razumni komentari o nedavnoj prošlosti“.[436] U (post)modernom društvu upravo se to događa, a *nepreglednost količine informacija*, Solarov treći zaključak, uvelike pridonosi tom fenomenu. Iako Debord navodi da *nestaju informacije*, preciznije je reći da one hipertrofiraju te da time u svojoj nepreglednoj količini postaju konfuzne, kontradiktorne te na koncu nesagledive. Nekritička pak izloženost informacijama rađa ravnodušnost[437] i pasivnost što je problem za neku drugu razradu.

Lyotard tvrdi da u „nedostatku estetičkih kriterija“ ostaje moguće, a ujedno je i korisno, vrijednost djela mjeriti profitom koje ono donosi.[438] U *spektaklu* se, štoviše, „nedostatak estetičkih kriterija“ i ne smatra nedostatkom, jer njihovo postojanje ili nepostojanje ima zanemariv učinak na stvarnu recepciju – a to je na koncu prodaja/potrošnja umjetničkih djela/kulturnih proizvoda. Kao što su Max Horkheimer i Theodor Adorno ustvrdili: u *kulturnoj industriji* vrijednosni se sudovi doživljavaju „ili kao reklama ili kao brbljanje“.[439] Za dodati je da „brbljanje“, kao i svaka, pa i najnegativnija kritika, u medijskom okruženju postaje reklama. Ili, preciznije, u medijskom prostoru svako „brbljanje“ ispunjava *funkciju* reklame. U nepreglednosti informacijskog kaosa ključna je vidljivost, a kritika nju, makar i kratkotrajno (dugotrajnost ionako nije poželjna), pruža onom djelu na koje se odnosi.

---

[436] Debord, Guy, *Društvo spektakla & Komentari društva spektakla*; preveo Gordan Vujasinović, Arkzin d. o. o., Zagreb, 1999, str. 184.

[437] „Svijesti, koja dopušta da bude svestrano informirana, sve postaje problematično i sve ravnodušno“ (Sloterdijk, 1992: 301).

[438] Lyotard, Jean-François, *Postmoderna protumačena djeci*; prevela Ksenija Jančin, August Cesarec, Zagreb, 1990, str. 18–19.

[439] Horkheimer, Max i Adorno, Theodor, *Dijalektika prosvjetiteljstva*; prevela Nadežda Čačinović-Puhovski, „Veselin Masleša“ – „Svjetlost“, Sarajevo, 1989, str. 152.

Već spominjani pripadnik Frankfurtske škole, Herbert Marcuse, zapisao je da kad „sredstva masovne komunikacije harmonično i često neprimjetno slijevaju umjetnost, politiku, religiju i filozofiju s komercijalnim oglasima, ona dovode domene kulture na njihov zajednički nazivnik – na formu robe“.[440] A svrha robe je njezina potrošnja. Da bi se, međutim, potrošnja ostvarivala u zadovoljavajućoj mjeri potrebno je njegovati stanovite kvalitete. Kod finskog sociologa Jukke Gronowa čitamo da su to: *rasipnost, samoudovoljavanje* i *umjetna zastarjelost.*[441] Sve su to elementi koji hrane etiku zabave, hedonizma i permanentnog konzumerizma.

Na primjeru hrvatske književne scene od početka 21. stoljeća možemo detektirati sve spominjane malformacije do kojih dolazi kada zakoni tržišta počinju sve više utjecati na funkcioniranje kulturne proizvodnje. Zadržat ćemo se na jednom primjeru iz 2005. godine. Riječ je o „Biblioteci Premijera“ koju je medijski koncern Europapress holding (EPH) pokrenuo tijekom ljetnih mjeseci navedene godine. U tjednom ritmu objavljeno je osam romana[442] tada već bivših pripadnika Festivala alternativne književnosti. Romani su se mogli kupiti uz primjerak *Jutarnjega lista* po zanemarivoj cijeni, a ono što je na ovome mjestu ključno jest da se svaki roman na kioscima zadržavao samo jedan tjedan, dakle, dok ga ne bi zamijenio drugi roman iz pokrenute biblioteke.

Osvrćući se na *lokalno stanje književnog polja*, a između ostalog i na tzv. kiosk-izdavaštvo, Dean Duda je postavio važno pitanje o položaju književne kritike u kontekstu takve vrste hiperprodukcije. Duda se, naime, zapitao kako kritika može reagirati „kad proizvod koji pokušava predstaviti nestaje s obzora prije nego što je uopće predstavljen?“[443] Taj postupak ne potvrđuje samo da ritam tržišta i primat umjetne zastarjelosti otežavaju

[440] Marcuse, Herbert, *Čovjek jedne dimenzije*; prevela Branka Brujić, „Veselin Masleša“ – „Svjetlost“, Sarajevo, 1989, str. 68.

[441] Gronow, Jukka, *Sociologija ukusa*; prevela Sandra Ivčević, Naklada Jesenski i Turk – Hrvatsko sociološko društvo, Zagreb, 2000, str. 22.

[442] Riječ je o sljedećim autorima i romanima: Ivo Brešan: *Tri života Tonija Longina*, Boris Dežulović: *Jebo sad hiljadu dinara*, Zoran Ferić: *Djeca Patrasa*, Miljenko Jergović: *Gloria in excelsis*, Jurica Pavičić: *Kuća njene majke*, Edo Popović: *Dečko, dama, kreten, drot*, Borivoj Radaković: *Virusi*, Ante Tomić: *Ljubav, struja, voda & telefon*.

[443] Duda, Dean, „Tranzicija i 'problem alata': bilješke uz lokalno stanje književnog polja“, u: Quorum, br. 5-6 (128–129, sv. 100), 2009, str. 417.

funkcioniranje posredničke uloge koju kritika tradicionalno ima, već da je kritika u takvoj konstelaciji naprosto suvišna. Tragom Debordovih razmišljanja može se zaključiti da je posrijedi promišljeni postupak dokidanja kritičkog glasa; situacionist tumači: glavni uzrok dekadencije mišljenja suvremenog čovjeka treba tražiti u činjenici da sav diskurs iskazan u spektaklu ne ostavlja mjesta za odgovor, a logika, dakle, i kritički stav, stvara se samo u dijalogu.[444] Tako je „Biblioteka Premijera" oprimjerila ono što je Solar zapisao u *Predavanjima o lošem ukusu*; u trenutku kada zavlada tržište, kritička recepcija nestaje, odnosno kritika mora biti zamijenjena apologijom.[445] Ipak, to nužno ne podrazumijeva neumjerenu hvalu svega objavljenog, već sukladno dosadašnjem izlaganju, da kritički glas u prostoru komercijalnih medija biva sveden na reklamnu funkciju. Jer kada kritičari nemaju vremena za pisanje tekstova kojima će argumentirati svoje stavove o pročitanom djelu, oni nužno pišu tek kratke osvrte koji se svode na formu vijesti o objavljenom, reklamnu obavijest.

Domaća je književna scena od 1990-ih do danas istovremeno bila poprište destrukcije brojnih tiskovina koje su pratile književnu produkciju (smanjivanje ili pak nestanak kulturnih rubrika iz dnevnih novina također je dobar primjer), kao i izdavača – kao što smo prethodno pokazali – koji su na tu istu scenu donosili nove knjige. Ali također u promatranom razdoblju došlo je i do smjene generacija, kako one književnokritičarske, tako i one književnoumjetničke. Prestankom objavljivanja ključnih kritičara iz prethodnog razdoblja (primjerice B. Donat, I. Mandić, Z. Zima, V. Visković) upraznila su se mjesta koja u međuvremenu nisu popunjena. Ne zato jer nema novih autora koji bi bili na kvalitativnoj razini svojih starijih kolega, već zato jer ne postoji mjesto na kojem bi mogli kontinuirano objavljivati te se tako javnosti nametnuti kao prepoznatljivi glasovi. Za profiliranje novih kritičkih glasova potrebno je imati časopisnu i/ili novinsku platformu koja neće biti opterećena tržišnim interesima. S obzirom na smanjivanje ulaganja države u časopisnu produkciju (posljednjih godina svjedočimo gašenju važnih časopisa (primjerice *Libra libera, Zarez*), takvo što nije za očekivati. Suprotan primjer od toga je tiskovina koja je tržišno orijentirana te joj kao takvoj nije u interesu biti poligon za kritičko pismo, već za promociju izdavača i autora. Takvo određenje odgovara magazinu za knjige pod nazivom *Best Book* koji izlazi dvaput mjesečno kao prilog tjedniku *Express* od 2013. godine. U domaćim okvirima

[444] Debord, Guy, *Društvo spektakla & Komentari društva spektakla*; preveo Gordan Vujasinović, Arkzin d. o. o., Zagreb, 1999, str. 197.

[445] Solar, Milivoj, *Predavanja o lošem ukusu*, Politička kultura, Zagreb, 2004, 83.

riječ je o vrlo dobroj informativnoj publikaciji koja donosi intervjue s domaćim i stranim autorima, prikaze novoobjavljenih knjiga te koja na koncu i ne pretendira na ništa više od onoga što pisanje o knjigama u tržišnim uvjetima treba biti, a to je reklama; bez cinizma se može reći da u zemlji u kojoj je čitalačka kultura ispod razine europskog prosjeka, takav cilj nije za obezvrijediti.

Poput mode koja je glavni tržišni pokretač, i reklame su prvenstveno slike. Njihovo je osnovno obilježje to da su uvijek aformativne. Na ovome mjestu razmišljanja Jeana Baudrillarda postaju izrazito poticajna. Baudrillard tumači da je zanimljivost slike sadržana u njezinoj sposobnosti da kontaminira stvarno i da ga modelira sebi u korist; ona određuje stvarnost do onog stupnja da se „stvarno više nema vremena proizvesti kao takvo“.[446]. Na primjeru „Biblioteke Premijera“ mogli smo se osvjedočiti kako je *stvarnosna proza* u jednom trenutku postala *hiperrealni* tržišni proizvod.

Svaka je kritika u svojoj biti pokušaj opravdanja ukusa njezina autora. Takva misao nužno dovodi u pitanje objektivnost svake valorizacije, ali tome i treba biti tako; objektivnost je potrebno neprestano propitivati (i raskrinkavati). Subjektivnost kritičkog glasa uostalom i jest razlog zbog kojega je Petrović zaključio da kritika nije znanstvena djelatnost te da ju kao takvu treba razlikovati od teorije književnosti. Samonametnuti zadatak da obrazovanjem baštinimo kulturnu tradiciju (kanon) te da pojedina umjetnička djela sagledavamo u širem kontekstu te iste tradicije tek je pokušaj da subjektivnu avanturu traženja uzora, dobrih i loših primjera, učinimo mjerljivom i usporedivom, prividno objektivnom. Tako se svaka (hinjena) objektivnost na koncu uvijek otkriva kao dobra argumentacija. Ta argumentacija pod neprestanim je pritiskom kontingencije koja oblikuje i sačinjava znanje kojim raspolažemo. Krhkost naših stavova o umjetnosti, lakoću njihova revidiranja, zorno oprimjeruje Borgesov tekst o Franzu Kafki i njegovim pretečama. Podsjetimo, osvrćući se na Kafkin opus Borges zaključuje da u njemu prisutni forma i ton postoje i u djelima autora koji su mu prethodili, ali koje upravo zahvaljujući Kafkinoj književnoj ostavštini možemo čitati na način da u njima pronalazimo duhovnu srodnost s Kafkom.[447] Dakle, naše spoznaje ponekad mogu imati i

[446] Baudrillard, Jean, *Simulacija i zbilja*; prevela Gordana V. Popović, Jesenski i Turk – Hrvatsko sociološko društvo, Zagreb, 2001, str. 156.

[447] „(...) Ako se ne varam, ti raznovrsni primjeri koje sam nabrojio nalik su na Kafku; ako se ne varam, oni nisu svi slični međusobno. Ova druga činjenica vrlo je važna. U svakom je pojedinom od tih tekstova idiosinkrazija, više ili manje, kafkinska, ali da Kafka nije pisao, ne bismo je opazili; bolje reći: ona ne bi ni postojala. (...)

retrogradan učinak, ali čim se dotičemo retrogradnosti iz sinkronije ulazimo u područje dijakronije, iz kritike u povijest (koja je prema Petroviću također daleko od znanosti o književnosti). Teško da drukčije i može biti, jer kao što je već rečeno, spoznaja nastaje u procesu, u dijalogu posredstvom kojega se formiraju kritički stavovi i stoga je kritika bez povijesne dimenzije nemoguća.

Problem suvremenosti je ne samo što mehanizmi kulturne industrije potiru promišljanje prošlosti, već i to što se pod pritiskom brzine smanjuje jedinica vremena u kojoj se uopće može ponuditi odgovor na *trenutno stanje stvari* (kao što je pokazano na primjeru „Biblioteke Premijera"). Ako se dokine vrijeme za *mišljenje* onda je uistinu svaki kritički glas koji pristaje sudjelovati u igri prema tim novim pravilima, rječnikom Adorna i Horkheimera, obična brbljarija. Takva kritika predstavlja tek jednu kariku u lancu neograničene semioze smještene na tržišnom polju. Ona, naime, označuje nešto drugo što je istovremeno i samo nešto drugo i tako u nedogled unutar lukrativnih i simboličkih interesa sudionika toga slijeda. Jer kao što znamo, sve što pronalazi svoje mjesto na tržištu, pa tako i knjige i kritike o njima, postaje proizvod, ali i znak u tržišnom procesu.

Slična razmišljanja Vladimira Bitija navode na zaključak da je književna kritika *žanr tranzicije*. Kako autor objašnjava, riječ je o žanru koji ima moć preseliti „ne samo pojedine književne autore, već i autorske skupine pa i čitave generacije sa skučenih na unosne položaje i dispozicije u rasporedu kulturalnog polja"[448]. Također, kritika je i autotranzicijska djelatnost te u naznačenim uvjetima *poslovnog partnerstva* „recipročno uspinje i samoga kritičara po vrijednosnoj ljestvici kulturalnog, društvenog i ekonomskog kapitala"[449]. Uistinu, lako je pokazati da većina autora vrlo brzo nakon početka bavljenja književnom kritikom pronađe drugi angažman. Pisanje književne kritike tako često posluži kao odskočna daska za neku bolje plaćenu profesionalnu poziciju. Na književnoj sceni poput naše, na kojoj je prostor za objavljivanje kritike skučen, taj fenomen ne iznenađuje. Posao kritičara je zahtjevan, iziskuje znatno vrijeme i neprestani rad na sebi, a pritom je valorizacija tog posla – dok se savjesno obavlja – siromašna.

Činjenica je da svaki pisac *stvara* svoje preteče. Njegovo djelo preinačuje naš pojam o prošlosti, kao što će preinačiti i budućnost" (Borges 2000b: 117–118).

[448] Biti, Vladimir, „Žanr i žar tranzicije", u: Hekman, Jelena i Matičević, Ivica (ur.), *Hrvatska književna kritika. Teorija i praksa*, Matica hrvatska, Zagreb, 2005, str. 67.

[449] Ibid.

Nakon svega iznijetog moguće je ustvrditi da kritika koja se objavljuje u tiskanim medijima svojim većim dijelom više nije u stanju ostvarivati valorizacijsku i posredničku zadaću koja joj je bila tradicionalno pripisivana. Ona je prečesto interesno umrežena što je udaljuje od takvih ciljeva. To ne znači da kritike nema, ili pak da je loša, već da se njezin relevantniji dio preselio na druge medije, internet i radio. Primjerice, portal *Booksa.hr* ili pak radijska emisija *Bibliovizor* (urednica Gordana Crnković Raunić) zasigurno predstavljaju sam vrh onoga što se u Hrvatskoj objavljuje o domaćoj i stranoj književnoj produkciji. Književni blogovi također omogućuju prostor za pisanje kritičkih tekstova. Taj medij autoru pruža mogućnost brzog reagiranja na književna zbivanja, a nepostojanje uredničke supervizije otvara prostor za korištenje neformalnijeg jezika, slenga i sl. Navedeno je istovremeno i prednost i mana jer na koncu blogovi svjedoče o neujednačenoj kvaliteti tekstova koji često ne bi zadovoljili kriterije koji se stavljaju pred tiskana izdanja. Ipak, dokaz da iz kvantitete može nastati kvaliteta jest prethodno spomenuti blog *Knjiški moljac* prerano preminulog Božidara Alajbegovića.[450] Posrijedi je blog kojega je autor pokrenuo 2004. godine te na kojem je objavljivao vlastite književne kritike, kao i prenosio vijesti koje se tiču književnosti, intervjue s piscima i dr. Alajbegović je vrlo brzo svoje pisanje o književnosti preselio na tiskane medije (časopisi *Vijenac*, *Književna Rijeka*, *Val*, *Nova Istra*...), a prema ustrajnosti kojom je pratio domaću i prijevodnu književnu produkciju tijekom promatranog razdoblja u okvirima hrvatske književne scene nema pandana. Zaključimo, spomenuti internetski portali i blogovi, kao i radijske emisije, iako potencijalno imaju široku publiku, ipak se na koncu obraćaju malom krugu recipijenata koji takve sadržaje ciljano prati. Stoga je kritika objavljivana na tim platformama često specijalistička te ne dopire do masovne publike na način kako su to nekoć činili tekstovi objavljivani u novinama. S druge strane, amaterizam koji je često prisutan kod književnokritičke produkcije na blogovima, sukladno svojoj etimologiji, svjedoči pak o ljubavi pojedinaca prema književnoj riječi. Oba se fenomena međusobno nadopunjuju te ujedno otklanjaju bojazan o eventualnoj smrti i krizi kritike o kojoj se često raspravlja.

Vrijedi podsjetiti da je Lyotard pišući o statusu znanja unutar *postmodernog stanja* zaključio da će znanje s vremenom poprimiti karakteristiku robe i time prestati biti samo sebi svrhom.[451] Prema autorovim razmišljanjima odnos dobavljača i korisnika znanja postaje odnos proizvođača i potrošača u kojemu se znanje vrednuje njegovom korisnošću u nekoj

[450] Cjelina 3.3.1.2. *Uvođenje novih tehnologija u kulturno stvaralaštvo* ovoga rada.

[451] Lyotard, Jean-François, *Postmoderno stanje*; prevela Tatjana Tadić, Ibis grafika, Zagreb, 2005, str. 4.

novoj proizvodnji. Primijenimo li njegova promišljanja na književnu kritiku (koja je specifičan oblik znanja) dolazimo do spomenutog lanca označivanja i razmjene pogonjenog tržišnim interesima. Suvišno je i napominjati da je sadržaj onoga što se prodaje, u našem slučaju knjiga i kritika o njima, irelevantan sve dok sustav funkcionira. Sukladno dosad iznijetom, takvi zaključci ne trebaju ni iznenađivati ni uzrujavati. Osvrnemo li se na Barthesovu knjigu *Kritika i istina*, ustvrdit ćemo da svaki tekst, pa tako i onaj kritički, prvenstveno počiva na igri u *jeziku*,[452] a da je zahtijevati od njega svrhovitost (u našem slučaju *valorizacijsku* i/ili *posredničku*) njegovo osiromašenje; dodat ćemo i: pristajanje na tržišnu logiku kojom se stvari mjere njihovom korisnošću. Kritika odmaknuta od takvih zahtijeva nužno se približava statusu poezije – kao najradikalnijem prostoru slobode u jeziku, a trenutno dominantna mjesta objavljivanja (radio i internet), kao i uzajamno podržavanje ta dva oblika pisma, potvrđuju skladnost njihove veze i vjeru u dobru budućnost (na margini).

Ipak, prethodno rečeno ne znači da ne bismo trebali težiti ka svojevrsnoj institucionalizaciji kritike u vidu specijaliziranog časopisa posvećenog upravo kritici i kritičkom pisanju. Vijest o takvoj incijativi pojavila se na stranicama *Vijenca* u lipnju 2017. godine,[453] ali zasad nema naznaka da se nešto u tome smjeru značajnije počelo događati. Dugoročno gledano to se postavlja kao važna zadaća, jer bi takav časopis bio ključno mjesto za praćenje objavljenih književnih naslova. U tom smislu hrvatska književnoteorijska i književnokritičarska scena ima o čemu učiti od filmologa i časopisa *Hrvatski filmski ljetopis* koji ispunjava upravo tu funkciju u domeni filmskoga stvaralaštva.

[452] Prema Barthesu, kritičar je osoba koja udvostručuje smislove; osoba koja ponad prvotnog jezika djela stvara drugotni jezik *suvisle povezanosti znakovlja* (usp. Barthes 2009a: 55). Osim toga, Barthes navodi da je kritičar obilježen promjenom žudnje. Kritičar, naime, ne žudi za djelom, nego za vlastitim jezikom (usp. Barthes 2009a: 67).

[453] U tome su broju (br. 608, 22. 6. 2017.) primjerice Krešimir Bagić i Vinko Brešić kroz intervjue na tu temu artikulirali potrebu za postojanjem takvoga časopisa.

6. RAT KNJIGOM, RAT FILMOM

... obrazovanje je strojarnica za reprodukciju društvene stvarnosti...

Mark Fisher, *Kapitalistički realizam*[454]

Francuski pisac i kritičar Philippe Sollers za književnost kaže da je politika „drugim sredstvima“.[455] Dovedemo li tu misao u vezu s onom originalnom, iz koje je ona generirana, mišlju pruskoga generala i vojnog pisca Karla von Clausewitza, prema kojemu je rat nastavak politike drugim sredstvima, možemo reći da je sama književnost rat drugim sredstvima. Politolog Dejan Jović je u knjizi *Rat i mit: Politika identiteta u suvremenoj Hrvatskoj* pokazao da je rat koji se na našim prostorima dogodio 1990-ih ključno ishodišno mjesto za razumijevanje svog kasnijeg stanja hrvatskoga društva i politike.[456] Riječ je o mjestu hrvatske povijesti iz kojega je izgrađen narativ koji je od konstituirajuće važnosti za državni i nacionalni identitet. Autorova razmišljanja i argumentacija uvelike su slična onome što smo prezentirali u drugoj cjelini ovoga rada („Narativ društvenoga teksta“). Iako je Jovićeva knjiga objavljena nakon što je ta cjelina bila dovršena, nije neobično da su nam zaključci bliski. Spominjani teoretičari (E. Hobsbawm, E. Gellner, B. Anderson) koji se bave odnosom međuuvjetovanja nacionalizma i nacije te iz toga proizašlih identiteta postavili su temelje pomoću kojih je relativno jednostavno pristupiti tumačenju i razumijevanju pojedinih „nacionalnih“ slučajeva. Rekli smo u našem radu da je Domovinski rat za Republiku Hrvatsku, baš kao i Narodnooslobodilačka borba za prethodni sistem, imao snagu kozmogonijskog mita. U oba je slučaja posrijedi slika strašnog razaranja, kaosa, komadanja, nakon kojega je uslijedio period konsolidacije, smirivanja, normaliziranja stanja, ali uz neprestano podsjećanje na konstituirajuću borbu. Međutim, svi mitovi, pa tako i oni utemeljujući od nacionalne važnosti, tek su priče koje kao takve podliježu različitim vrstama interpretacija i kritičkih čitanja. Zato nam je poticajna rečenica Vladimira Šeksa, dugogodišnjeg istaknutog člana HDZ-a, koji je svojevremeno izjavio da se Domovinski rat nastavlja „bitkom za interpretaciju rata“.[457] To je jedna od najpreciznijih formulacija kojom se misaono mogu obuhvatiti i razumjeti mnoga zbivanja u hrvatskoj kulturi (a isto vrijedi i za Srbiju i BIH). U nekim je periodima ta „bitka za interpetaciju“ manje, a nekad više prisutna,

[454] Fisher, Mark, *Kapitalistički realizam. Zar nema alternative?*, Naklada Ljevak, Zagreb, 2011, str. 50.

[455] Usp. Finci, Predrag, *Estetska terminologija*, Izdanja Antibarbarus, Zagreb, 2014, str. 292.

[456] Jović, Dejan, *Rat i mit. Politika identiteta u suvremenoj Hrvatskoj*, Fraktura, Zaprešić, [2]2018.

[457] Prema: ibid., str. 28.

ali u svakom slučaju, ona u ovih trideset promatranih godina u nijednom trenutku nije sišla s pozornice različitih interesnih opcija.

Rad kulture i cijelog pratećeg aparata je ključan u djelatnostima koje se tiču interpretacije. Benedict Anderson je na primjeru novina i romana u 18. stoljeću pokazao da su poslužili kao „tehnička sredstva" za „re-prezentaciju" nacije. Na koncu 20. stoljeća ta su sredstva ostala ništa manje aktualna i potrebna, ali su im se pridružili i svi drugi oblici informiranja, kao i različite umjetničke forme. Ipak, za održavanje identiteta nacije od najveće su važnosti oni mediji i one prakse koje je informiraju u najširem opsegu („srednjostrujaški mediji") te je informiranjem istovremeno oblikuju. Dok tu funkciju za odraslu populaciju obavljaju novine, televizijski i radijski programi, internetski portali i društvene mreže, za dječji uzrast je dominantno obavljaju školski udžbenici. Siniša Malešević je u knjizi *Ideologija, legitimnosti i nova država* pokazao da udžbenici i novinski članci „doprinose artikulaciji hrvatske kulture ukazivanjem na ono što ona nije."[458] U najširem zahvatu, kao što smo to već istaknuli, ona se definira svojim suprotstavljanjem balkanskoj kulturi (prvenstveno srpskoj) te istovremenim priklanjanjem „zapadnim tekovinama" i „Europi". U području detektiranja antagonizama malih razlika na primjerima školskih čitanki najveći je prinos dao Nenad Veličković nizom svojih tekstova.[459] On je baveći se obrazovnim sistemom u Bosni i Hercegovini pokazao kako tri naroda u njemu (Bošnjaci, Hrvati i Srbi) realiziraju nastavu svoga nacionalnog jezika. Kako autor ističe:

> „Nacionalizam *kerberskog tipa* u Bosni i Hercegovini ima tri mozga koja funkcionišu na isti način. U čitankama ekstremno različitim po sadržaju (izbor pisaca, tekstova i ilustracija) prepoznaju se ista namjera i strategija: da se đaci pridobiju za vrijednosti vlastite nacije."[460]

---

[458] Usp. Malešević, Siniša, *Ideologija, legitimnost i nova država. Jugoslavija, Srbija i Hrvatska,* Naklada Jesenski i Turk – Fabrika knjiga, Zagreb – Beograd, 2004, str. 383. Autor nadalje objašnjava da školski udžbenici nastoje pokazati „da kontinuitet hrvatske državnosti nikad nije prekidan i da hrvatski politički identitet postoji od najstarijih hrvatskih država srednjeg vijeka do danas. Svi udžbenici naglašavaju jedinstvo svih Hrvata bez obzira na njihov ekonomki, društveni i politički status, bez obzira na to žive li ili su živjeli pod različitim stranim vladavinama i u različitim državama i bez obzira na povijesna razdoblja i epohe u kojima su se rađali. Autori udžbenika žele dokazati da je među Hrvatima iz svih društvenih grupa neprestano, stoljećima postojala svijest da su pripadnici hrvatske nacije." (ibid., str. 387–388).

[459] Tekstove je objavio u knjigama: *Dijagnoza – patriotizam* (Fabrika knjiga, Beograd, 2010) te *Školokrečina. Nacionalizam u bošnjačkim, hrvatskim i srpskim čitankama* (Fabrika knjiga, Beograd, 2012) .

[460] Veličković, Nenad, *Školokrečina. Nacionalizam u bošnjačkim, hrvatskim i srpskim čitankama*, Fabrika knjiga, Beograd, 2012, str. 12–13.

Prilikom analiziranja sadržaja autor se poslužio s osamnaest različitih čitanki te je njegov uvid dao široku sliku udžbeničkih sadržaja objavljenih u Mostaru, Tuzli, Sarajevu, Zenici te Beogradu – i svi su ga oni doveli do istih zaključaka o instrumentalizaciji obrazovnih ciljeva u svrhu nacionalističke indoktrinacije.

Predložak upravo takvih školskih udžbenika, odnosno čitanki, poslužio je novinaru i pjesniku Predragu Luciću da u parodijskom i satiričkom ključu ispiše tri vlastite školske čitanke koje, kako je to pokazao Sinan Gudžević, prema svojem opsegu od preko 1800 stranica nemaju pandana u tradiciji parodije od antike pa do danas.[461] Riječ je o sljedećim knjigama: *Sun Tzu na prozorčiću. Čitanka iz nastranih književnosti za prve razrede vojnih, vjerskih i civilnih škola* (2009), *Bezgaća povijesne zbiljnosti 1 i 2. Čitanka za ponavljače povijesti u drugim razredima domoljubnih, poslovnih i trgovačkih škola* (2010) te *Gusle u magli. Čitanka iz prirode i društva za treće razrede glazbenih, književnih i medicinskih škola* (2013). Već iz samih naslova jasno je da Lucić u njima stupa u intertekstualni dijalog s prototekstovima koji su mu poslužili kao predlošci, a taj postupak dosljedno provodi i u samim knjigama gradeći svoje pjesme referirajući se na originale, kao i na recentna zbivanja u javnosti tijekom kojih je radio na svojim tekstovima.

Zadržimo se tek na prvoj knjizi u nizu: naslov *Sun Tzu na prozorčiću* parodija je originalnog naslova *Sunce na prozorčiću* čitanke iz 1960-ih i 1970-ih autora Viktora Cvitana za učenike prvog razreda osnovne škole. Uparivanje slavnog kineskog autora Sun Tzua iz 6. st. pr. n. e. koji je napisao ratni priručnik *Umijeće ratovanja* s čitankom za djecu već je samo po sebi ključ za čitanje i razumijevanje cijele knjige. Međutim, Lucić se ne zaustavlja samo na jezičnom pervertiranju originalnih tekstova već poseže i za strukturom klasičnih udžbenika,

---

U nastavku autor dodatno objašnjava: „Kerberske čitanke tretiraju jezik kao organ narodnog bića, kao kulturnu vrijednost od izuzetne važnosti za nacionalni identitet kojem se dijete privodi. Zato je potrebno da taj jezik prije svega služi identifikaciji govornika i zato će se naglašavati normirane dijelekatske posebnosti i pravopisna rješenja po principu isključivosti. Bošnjačke čitanke poklanjaće posebnu pažnju turcizmima, biraće tekstove bogate arhaičnim izrazima, insistiraće na čuvanju glasa h. Jezik će najčešće zvati bosanskim. (...) Hrvatske će jezik zvati hrvatskim, isključiće sasvim ćirilicu, rijetke ekavske tekstove će kroatizirati, na turcizme i srbizme reagovaće kao na strana tijela. Istovremeno kajkavsku ekavštinu neće kroatizirati. Srpske će naglašavati značaj Vukove reforme i prednosti ćirilice nad latinicom. Jezik je u njima srpski. Svi će poučavati da je vlastiti jezik lijep i da je bogatstvo koje treba njegovati i čuvati. U većini slučajeva tekstove tuđih pisaca davaće drugim pismom. (U srpskim čitankama tekstove hrvatskih i bošnjačkih autora latinicom, u bošnjačkim srpskih ćirilicom.)“ (ibid., str. 13).

[461] Gudžević, Sinan, *Protiv svih nastava. Parodije Predraga Lucića*, Algoritam, Zagreb, 2013.

pa njegove knjige imaju nastavne cjeline, a lekcije pak sastavlja u dva dijela (prvi dio je pjesma, a drugi dio su „Pitanja i zadaci, pouke i upute“[462] koji se odnose na pojedinu pjesmu). Lucićeva karnevalizacija obrazovnih priručnika predstavlja sam vrh domaće književne produkcije od stjecanja samostalnosti. Nijedno djelo kao njegovo nije u tolikoj mjeri intertekstualno uronjeno u književnost, u tradiciju, u popularnu kulturu, a da je pritom u neprestanom dijalogu s recentnim trenutkom. Ali u tom se trenutku ne „iscrpljuje“, kao što je čest slučaj sa satiričkim tekstovima koji nastoje biti kritični naspram neposredne zbilje, a nakon protoka vremena postaju nerazumljivi jer je nestao kontekst koji je omogućavao njihovu čitljivost. Upravo rubrika „Pitanja i zadaci, pouke i upute“ koja slijedi nakon svake pjesme toj knjizi u cjelini daje nužan kontekst za razumijevanje te je time čini važnim dokumentom vremena za budućnost.

U svojem tekstu *Kodiranje/dekodiranje* Stuart Hall je zaključio da „puki“ povijesni događaj ne može biti prenesen putem medija prije nego što postane „priča“. Tek tad on može postati „komunikacijski događaj“.[463] Hall se u svojem radu referirao na audiovizualnu formu televizijskih vijesti, ali njegov koncept možemo primijeniti na bilo koji medij. Uspješan prijenos informacije uvijek predstavlja djelatnost kodiranja i dekodiranja u formi koja je razumljiva (čitljiva) recipijentima. Forma udžbenika bez sumnje zadovoljava taj kriterij. S jedne strane vidjeli smo da u njima sadržaji mogu biti kodirani na način da prenose politički poželjne poruke, ali također da je takve tekstove moguće „pre-kodirati“, kao što je to učinio Lucić, te tako ostvariti potpuno drugu vrijednost teksta. Književnost se još jedanput pokazala kao prostor slobode koji može biti ograničen samo nečijom kreativnošću, ne i propagiranim vrijednostima koje dolaze od ma koje instance moći. U tom smislu dotaknut ćemo se dviju izjava koje dijeli vremenski razmak od gotovo trideset godina, od kojih je jedna došla od hrvatske, a druga od srpske strane, a sadržajno su gotovo identične.

Prva je izjava predsjednika Franje Tuđmana netom nakon međunarodnog priznanja Republike Hrvatske 15. siječnja 1992. godine te glasi: „Imamo svoju Hrvatsku. Bit će onakva kakvu sami želimo i nećemo nikome dopustiti sa strane da nam propisuje kakva ta Hrvatska treba da bude.“[464]

[462] Sličan je model korišten i u druge dvije knjige.

[463] Usp. Hall, Stuart, „Kodiranje/dekodiranje“, u: Duda, Dean (ur.), *Politika teorije. Zbornik rasprava iz kulturalnih studija*, Disput, Zagreb, 2006, str. 128.

[464] Prema: Paić, Ivo, *Imati Hrvatsku. Paradoks jednog obećanja*, Naklada Jesenski i Turk, Zagreb, 2016, str. 13.

Druga izjava je ona trenutnog srpskog ministra obrane Aleksandra Vulina koji je tijekom posjete filmskoga seta na kojemu se u srpskoj produkciji snima igrani film pod naslovom *Oluja* (redatelj Miloš Radunović) rekao sljedeće: „Nikada više nitko neće umjesto Srba pisati njihovu povijest. Zaslužili smo i izborili se za pravo da mi pišemo svoju povijest. Nitko više nikada neće trovati našu djecu lažima o srpskom narodu. Oluja se dogodila jer smo šutjeli o Jasenovcu i zato što svojoj djeci nismo dozvolili da znaju istinu o tragediji srpskog naroda te smo dočekali da nam drugi pišu povijest, da nam se podsmjehuju, da nas tjeraju da priznamo lažne genocide, da nas primoravaju da se pravimo kao da je Oluja 'humanitarna akcija'.“[465]

Obje te izjave, iako jedna načelno govori o projekciji budućnosti (Tuđmanova), a druga o prošlosti (Vulinova), poručuju da svaka nacija ima isključivo pravo kreiranja vlastitih priča o sebi samoj. Takvo zazivanje apsolutnog prava na vlastitu priču blisko je Šeksovoj ideji „bitke za interpretaciju rata“. Za takvo što film se može pokazati kao idealno oruđe: jer film je medij koji priču čini vidljivom, zornom, više nego ijedan drugi medij. On traži emocionalni angažman gledatelja te kod njega može pobuditi empatiju baš kao i književnost kod čitatelja, ali za razliku od književnosti njegova je distribucija jednostavnija i brža te na koncu može doći do nemjerljivo veće publike. Film može biti ultimativno sredstvo propagande. Jedino što ga u tome priječi jest činjenica da propagandni filmovi uglavnom nisu dobri. Takva je djela lako prokazati kao tendenciozne pamflete, a kao što smo pokazali dotičući se Barthesovih promišljanja iz njegovih *Mitologija,* ideologija najuspješnije djeluje kada je nevidljiva, neprimjetna, ukratko, suptilna. U svakom svojem segmentu kinematografija je preglomazan sustav da bi mogla udovoljiti takvim kriterijima. Tako hrvatski filmovi iz 1990-ih koje prati odrednica „državotvorni filmovi“ ne samo da su bili ismijani zbog svoje stereotipne ideologizacije, već su i okarakterizirani kao „sramota hrvatske kinematografije“.[466] Pod tom odrednicom redovito se navode *Vrijeme za…* (Oja Kodar, 1993), *Cijena života* (Bogdan Žižić, 1994), *Kanjon opasnih igara* (Vladimir Tadej, 1998), *Bogorodica* (Neven Hitrec, 1999) i

[465] Prema: Duka, Zdenko, „Oko za oko, filmom na film: Lagati za domovinu – zavjet svih nacionalista“, u: *Lupiga*, 14. listopada 2021., https://lupiga.com/vijesti/oko-za-oko-filmom-na-film-lagati-za-domovinu-zavjet-svih-nacionalista?page=10, posjećeno: 1. 12. 2021.

[466] Usp. Pavičić, Jurica, *Postjugoslavenski film: Stil i ideologija*, Hrvatski filmski savez, Zagreb, 2011, str. 38. i Šošić, Anja, „Film i rat u Hrvatskoj: Refleksije jugoslavenskih ratova u hrvatskom igranom filmu“, u: *Zapis: Bilten Hrvatskog filmskog saveza*, br. 64–65, god. 2009., http://www.hfs.hr/hfs/zapis_clanak_detail.asp?sif=32527, posjećeno: 1. 12. 2021.

Četverored (Jakov Sedlar, 1999), a popis bi se mogao i proširiti. Lukas Nola je u razgovoru s Anjom Šošić takve filmove nazvao „objašnjavačkim filmovima“, kako Nola navodi: „Oni su stalno nešto nekomu objašnjavali. Mi smo stalno imali potrebu (...) ljudima u Sudanu ili Nizozemcima objasniti što se ovdje događalo.“[467]

Riječ je o djelima koja su ponudila određenu „interpretaciju“, određeno viđenje stvarnosti koje je bilo komplementarno tadašnjim propagiranim vrijednostima koje su dolazile sa samog političkog vrha. Međutim, pokazalo se da takvi filmovi nemaju nikakav recepcijski potencijal izvan okvira nacionalnih granica. U slučaju hrvatske kinematografije, odnosno navedenih naslova, možemo reći da to nije nužno zbog same teme, već i zbog toga što ti filmovi nisu dosegnuli nužne estetske uzuse da bi uopće bili zanimljivi inozemnoj publici, kako onoj festivalskoj, tako i onoj regularnih kinoposjetitelja. Teme rata i/ili poslijeratne situacije koliko god bile usko vezane za određeni prostor, ako su uobličene u zanimljivu filmsku formu, na koncu mogu doći do svoje inozemne publike. To najbolje potvrđuju bosansko-hercegovačka ostvarenja poput *Ničije zemlje* (2001) Danisa Tanovića te *Grbavica* (2006) i *Quo vadis, Aida?* (2020) Jasmile Žbanić – ti filmovi pokazuju da iznimni filmovi usko vezani za posljednji rat na ovim prostorima mogu biti internacionalno prepoznati, i to na najvišoj razini. Ipak, ta se djela razlikuju od spomenutih „državotvornih filmova“ po tome što ne propagiraju „istinu“ niti ekskluzivističku priču jedne strane. Ti filmovi predstavljaju akt pomirenja i priznavanja plurinacionalnosti i plurikulturalnosti, a to su vrijednosti s kojim se može konkurirati na inozemnom tržištu interesa. Takav ključ za čitanje mogao bi se koristiti i za objašnjenje rijetkih uspjeha hrvatskoga filma na velikim svjetskim festivalima, primjerice *Svjedoci* (Vinko Brešan, 2003)[468] je dobio na Berlinaleu Nagradu za mir i priznanje

[467] Šošić, Anja, „Film i rat u Hrvatskoj: Refleksije jugoslavenskih ratova u hrvatskom igranom filmu“, u: *Zapis: Bilten Hrvatskog filmskog saveza*, br. 64–65, god. 2009.,
http://www.hfs.hr/hfs/zapis_clanak_detail.asp?sif=32577, posjećeno: 1. 12. 2021.

[468] Na jednom drugom mjestu već smo pisali o tome da je taj film iz dijametralno različitih pozicija bio kritiziran zbog tretmana stvarnih događaja na kojima je temeljen (sam film je adaptacija romana Jurice Pavičića *Ovce od gipsa*, a Pavičićev je pak roman baziran na ubojstvu obitelji Zec u Zagrebu tijekom rata), pa se ovdje nećemo na tome zaustavljati (usp. Stanić, Ružić, 2012: 193–195). Ovako se pak na film osvrnuo Marjan Krivak: „(...) desilo [se] i jednom na početku vrlo uspjelom autoru, poput Vinka Brešana, da se posklizne na osjetljivoj i — kako glasi prečesta floskula — kontroverznoj temi ratnih zločina počinjenih i s hrvatske strane. Njegov kalkulantski film *Svjedoci* (2003.), već i sam baziran na još kalkulantskijem predlošku romana *Ovce od gipsa*, bio je signum nepripremljenosti hrvatskog filmaša da se suoči s licem Gorgone. Jer isti je kino–uradak ostao na pola puta između političke korektnosti i... ničega. Rekli bi ovdašnji, ni vrit ni mimo!“ (Krivak, 2015: 64).

Ekumenskog žirija, dok je *Zvizdan* (Dalibor Matanić, 2015) na Filmskom festivalu u Cannesu u programu „Izvjestan pogled“ (*Un Certain Regard*) osvojio nagradu stručnoga žirija. Iako na bitno različite načine, oba se filma bave međuetničkim pitanjima i suživotom.

Unatoč navedenim „državotvornim“ filmovima iz 1990-ih, možemo ipak reći da u Hrvatskoj nije zaživio propagandni film. Što je zanimljivo, imamo li u vidu da su pojedini filmski djelatnici sami nudili svoje sposobnosti vlasti na raspolaganje.[469] Unatoč tomu, Republika Hrvatska nije pokazala interesa za njihov apel, kao što nije pokazala ni naročit interes za ulaganje u velike povijesne spektakle koji gotovo prema definiciji prenose „istinu“ jedne nacije. Tako shvaćen povijesni spektakl po svojoj društvenoj funkciji ekvivalentan je nekadašnjem epu.[470] Međutim, sumiramo li domaću kinematografiju u zadnjih trideset godina, kao velike povijesne spektakle s jasno naglašenom političkom dimenzijom možemo navesti tek tri naslova, a to su: *Četverored* (1999) Jakova Sedlara te *Duga mračna noć* (2004) i *General* (2019) Antuna Vrdoljaka. Kritika je od ta tri naslova bila najnaklonjenija *Dugoj mračnoj noći*,[471] dok su ostala dva ne samo diskvilificirana prema svakoj umjetničkoj i zanatskoj osnovi, već su bili i predmetom novinskih napisa zbog potpuno nefilmskih razloga. *Četvored* zbog već objašnjenog manipuliranja (preuranjenim) televizijskim prikazivanjem u svrhu političke kampanje u vrijeme parlamentarnih izbora 1999. godine, a *General* – dugoočekivani film o privatom i vojnom putu generala Ante Gotovine – zbog financijskih malverzacija koje još uvijek nisu razjašnjene.

[469] Nekoliko takvih primjera naveli smo u cjelini *5.2. Spektakl kulture.* Na ovome mjestu pak citiramo komentar Antuna Vrdoljaka, tadašnjeg generalnog direktora Hrvatske radiotelevizije te HDZ-ova saborskog zastupnika, na inicijative filmskih djelatnika koji su svoja znanja i sposobnosti bili spremni ponuditi vlasti za promociju zemlje: „Sport je u ovom času mnogo jače propagandno sredstvo nego film.“ (prema: Pavičić, 1993: 90).

[470] Jurica Pavičić primjećuje da je takva vrsta filmova daleko češća u Srbiji nego u Hrvatskoj, pa kao primjere navodi: *Zona Zamfirova* (Zdravko Šotra, 2002), *Ivkova slava* (Zdravko Šotra, 2005), *Čarlston za Ognjenku* (Uroš Stojanović, 2008), *Sveti Georgije ubiva aždahu* (Srđan Dragojević, 2009) (usp. Pavičić, 2012: 103), a njima možemo pridodati i recentni *Dara iz Jasenovca* (Predrag Antonijević, 2021). Upravo je posljednji navedeni, *Dara iz Jasenovca*, tijekom 2021. godine potakno burne reakcije u hrvatskim medijima, u kojima je taj film redovito prozivan zbog jednodimenzionalnosti te je kao takav definiran kao svojevrsni srpski ekvivalent *Četverored.* Uistinu je riječ o eksploatacijskom propagandnom ostvarenju lošeg scenarija, filmu u kojemu je razvidna redateljeva nesposobnost da prikaže tragediju i ljudsku dramu. Međutim, ovaj film nije ni toliko loš koliko bi se dalo naslutiti čitajući isključivo hrvatske medije. Tako je hrvatska kritika redovito zanemarivala vrlo dobru glazbu i fotografiju u filmu, a i glumu, koja, osobito kod najmlađih glumaca, zaslužuje pohvalu. Dakako, ni svi ti pozitivni elementi film na koncu ne eskulpiraju od negativnog dojma koji ostavlja nakon gledanja.

[471] Iako ni tome filmu nije manjkalo izrazito negativnih kritika (usp. Radić, 2004).

Film koji bi pripadao tome korpusu te koji bi vjerojatno pobudio više interesa od svih navedenih je dugonajavljivani, ali na koncu nikad realizirani veliki projekt doajena hrvatskoga filma Veljka Bulajića o stradanju Vukovara. Upravo na tom primjeru možemo vidjeti u kolikoj je mjeri produkcija velikih filmskih projekata ovisna o političkoj podršci. Naime, sam Bulajić je tijekom pripreme filma, koja je prema njegovim riječima trajala deset godina, u više navrata razgovarao s premijerima o tome kako država može financijski pomoći njegovoj realizaciji. Tako mu je načelnu podršku početkom 2000-ih dao tadašnji premijer Ivica Račan,[472] a nakon njega i Ivo Sanader tijekom trajanja svoga mandata. Međutim, uoči svoje ostavke Sanader je, kako Bulajić navodi, zaustavio film. Nemoguće je znati bi li konačno ostvarenje nadišlo slab prosjek domaćih povijesnih spektakla, ali bi u svakom slučaju bilo intrigantno da ga je Bulajić realizirao. Tako bismo imali dva velika filma o dva konstitutivna rata s potpisom istoga redatelja. Narodnooslobodilačka *Bitka na Neretvi* (1969) bi dobila svoj parnjak u filmu posvećenom Vukovaru. Da se to dogodilo mogli bismo govoriti o zanimljivom fenomenu – rijetkom primjeru kontinuiteta hrvatske kinematografije.

Na kraju izlaganja u ovoj cjelini potrebno je reći da ne vjerujemo u veliku propagandnu učinkovitost igranoga filma kao umjetnosti i/ili medija. O filmu kao sredstvu propagande može biti zanimljivo i poticajno teoretizirati, izoštravati argumente, tražiti primjere i analogije, ali ako sagledamo neposredan učinak takvih djela, uviđamo da je on slab. Ideološka snaga filma nekoć je bila bez sumnje veća – sve dok film u domeni zabave nije dobio snažnu konkurenciju u drugim medijima. Danas je on samo jedan od segmenata šarolike ponude sadržaja koja se kod većine gledatelja konzumira u dokolici. Također, film čak ne trebamo postavljati u konkurentski odnos naspram suvremenih dominantnih izvora zabave poput televizije na zahtjev, igranih i dokumentarnih serijala, *reality*-programa, društvenih mreža ili pak videoigara. Naime, njegovu je ideološku snagu dovoljno usporediti sa svim onim odavno poznatim medijskim formama poput dnevnih vijesti, televizijskih kalendara i drugih sadržaja koji u produkcijskom smislu nisu osobito zahtjevni te djeluju u

[472] Bulaić je izjavio sljedeće: "Tražio sam od pokojnog Ivice Račana da Vlada umjesto kinematografije osigura novac, jer bi u suprotnom njegov veliki budžet zaustavio proizvodnju svih drugih filmova u Hrvatskoj kroz godinu-dvije dana. Imao sam Račanovu veliku podršku, ali je, iz meni nepoznatog razloga, na kraju ta podrška izostala“ (Šimišević, 2015). Nakon neuspjeha s realizacijom igranoga filma, Bulaić se posvetio dokumentarcu o Vukovaru te 2014. godine realizirao od strane kritike vrlo dobro prihvaćen pedesetominutni film *Mjesto sjećanja Vukovar*.

malim potezima, ali konstantno, na dnevnoj bazi istovremeno informirajući i oblikujući svoje recipijente. Naspram njih, film je prespor i preskup da bi na koncu bio učinkovit i isplativ.

Ipak, intrigantno je promišljati što sve potiče nastanak djela koja propagiraju određene političke stavove te se pozicioniraju u javnome prostoru uz neku ideju (ovo nipošto nije zaziv klasičnog devetnestostoljetnog pozitivističkog čitanja umjetnosti) te kakva je njihova recepcija u društvu. Takva djela gotovo bez iznimke pobuđuju žučne javne (i privatne) rasprave i razvijanje argumentacije na opozitnim stranama takvih diskusija. Stoga ćemo se u nastavku posvetiti jednom dokumentarnom serijalu koji se nudi upravo za promatranje iz navedenih aspekata. Razlog za odabir dokumentarne filmske forme leži u činjenici da nju ne prati aura dokolice i zabave, dokumentarni se filmovi percipiraju, uglavnom, kao objektivne elaboracije određenih tema. Drugim riječima, može ih se promatrati kao audiovizualne udžbenike za odrasle.

6.1. Studija slučaja: *Fiume crno – crveno Rijeka*

... mi živimo u miru u kojemu se ništa ne smije propustiti kako bismo ipak rat još učinili mogućim.

Arendt, Hannah, *Što je politika?*[473]

Tijekom ljeta 2021. godine na Hrvatskoj radioteleviziji prikazan je *Fiume crno – crveno Rijeka* (2020), dokumentarni serijal u šest nastavaka o gradu Rijeci. Kao scenarist i redatelj potpisao ga je Vanja Vinković, a snimljen je u produkciji Istra filma i HRT-a. U opisu serijala navedeno je da „prikazuje riječku i hrvatsku povijest kroz različite totalitarne poretke koji su posebice obilježili dvadeseto stoljeće“. Tijekom emitiranja na televiziji imao je vrlo dobru gledanost, a po završetku prikazivanja uslijedile su brojne negativne reakcije istaknutih političara vezanih za samu Rijeku, kao i novinara, povjesničara i drugih kulturnih djelatnika. Tako su, između ostalih, na serijal javno reagirali župan Primorsko-goranske županije Zlatko Komadina[474], trenutni gradonačelnik Rijeke Marko Filipović[475] te bivši gradonačelnik Vojko

[473] Arendt, Hannah, *Što je politika?*, Disput, Zagreb, 2013, str. 95.

[474] „Župan Komadina o serijalu „Fiume crveno – crno Rijeka“: ‘U pitanju je selektivno čitanje i falsificiranje povijesti grada!’“, u: *Novi list*, 6. rujna 2021., https://www.novilist.hr/rijeka-regija/zupan-komadina-o-serijalu-fiume-crveno-crno-rijeka-u-pitanju-je-selektivno-citanje-i-falsificiranje-povijesti-grada/, posjećeno: 1. 12. 2021.

Obersnel[476]. U svojim osvrtima uputili su snažnu kritiku samom redatelju zbog ideološki tendencioznog i jednodimenzionalnog pogleda na povijest grada. U tekstovima je istaknuto da je dokumentarcem izvršeno selektivno čitanje povijesti s naglaskom na njezine negativne aspekte, a brojni izneseni zaključci o gradu ocijenjeni su i kao netočni. Također je naglašeno da je riječ o projektu za koji je potrošen pozamašan iznos javnog novca (kako smo mogli pročitati: 316.771,80 kn bez PDV-a), koji je u njega uložila Hrvatska radiotelevizija. Zbog svega navedenoga, prema mišljenju navedenih političara, posrijedi je o ostvarenje koje vrijeđa Rijeku i Riječane.

Smatrajući da je dokumentarac svojim pristupom uvijedio brojne građane Rijeke, gradonačelnik Filipović je izjavio da očekuje od HRT-a ispriku, a zatim i uklanjanje *Fiume crno – Rijeka crveno* iz rubrike „Dokumentarne serije" u javnoj videoteci te televizijske kuće. Spomenimo da prvu javnu reakciju na taj dokumentarni serijal nije napisao političar, već povjesničar. Bio je to sveučilišni profesor Marko Medved koji je na svojem Facebook profilu objavio kritički osvrt, koji su ubrzo prenijeli različiti portali te ga tako učinili javno vidljivijim.[477] U nešto kasnijem intervjuu koji je dao za Novi list Medved je izjavio da je taj osvrt napisao kako bi zaštitio vlastitu struku i prošlost svoga grada od političke instrumentalizacije.[478] Njegova je kritika bila argumentirana te se u osnovnim crtama temeljila na prigovoru da je u serijalu zanemarena obveza „povijesne distance". Medved je, naime, kritizirajući film naglasio da je u njemu prezentirana povijesti Rijeke poslužila za kritički napad na aktualnu gradsku vlast. Drugim riječima, povijest je u dokumentarcu iskorištena za dnevno-političku borbu, što je, dakako, iznevjeravanje povijesti kao struke i

---

[475] Ćupać, Damir, „MARKO FILIPOVIĆ – Serijal "Fiume crno-crveno Rijeka" je desničarsko obrušavanje na otvorenu Rijeku koja im je trn u oku", u: *Novi list*, 8. 9. 2021., https://www.novilist.hr/rijeka-regija/rijeka/marko-filipovic-serijal-fiume-crno-crveno-rijeka-je-desnicarsko-obrusavanje-na-otvorenu-rijeku-koja-im-je-trn-u-oku/, posjećeno: 1. 12. 2021.

[476] Obersnel, Vojko, „Falsificiranje riječke povijesti u maniri neofašizma", u: *Autograf.hr*, 11. 9. 2021., https://www.autograf.hr/tag/fiume-crno-crveno-rijeka/, posjećeno: 1. 12. 2021.

[477] „Marko Medved o seriji „Fiume – crno i crveno": Od selektivnog čitanja prošlosti grada do falsificiranja povijesti", u: *Rijeka danas*, 3. 9. 2021., https://www.rijekadanas.com/marko-medved-o-seriji-fiume-crno-i-crveno-od-selektivnog-citanja-proslosti-grada-do-falsificiranja-povijesti/, posjećeno: 1. 12. 2021.

[478] Grce, Mirjana, „Marko Medved o serijalu "Fiume crno – crveno Rijeka"", u: *Novi list*, 12. 9. 2021., https://www.novilist.hr/rijeka-regija/rijeka/marko-medved-o-serijalu-fiume-crno-crveno-rijeka-morao-sam-zastititi-struku-i-proslost-svoga-grada-od-politicke-instrumentalizacije/?meta_refresh=true, posjećeno: 1. 12. 2021.

znanosti. Nadalje, Medved je serijalu prigovorio što su u njemu zastupljeni, kako ih je nazvao, ozbiljni povjesničari, koji su pokazali svoje znanje i talent u populariziranju povijesti, ali i osobe drugih struka koje tek izražavaju svoje mišljenje, pritom se ne pozivajući na dokaze za ono što iznose. Sve navedeno prosječnoga gledatelja prije može zbuniti prilikom promišljanja o povijesti Rijeke i njezinu trenutnom stanju, nego što ga može informirati putem relevantnih i kvalitetno prezentiranih informacija.

S kritikama koje su upućene serijalu nije se teško složiti, međutim, pišući i govoreći o tome ostvarenju nitko se nije pozabavio njegovim formalnim aspektom. Drugim riječima, raspravljalo se o njegovu sadržaju, ali pritom se zaboravilo reći nešto o tome što on jest u formalnom smislu – dokumentarni film. Na ovome mjestu stoga smatramo korisnim uputiti na Douglasa Kellnera koji je u više radova svoj interes posvetio analiziranju fenomena medijske kulture, napose filma. Kellner tako ističe da objašnjavanje filmske ideologije i načina na koji film promiče određenu političku poziciju od nas zahtijeva da se pozabavimo filmskom formom i narativnom stukturom, odnosno načinima kako film transkodira društvene i reproducira ideološke efekte.[479]

Recimo stoga nešto o *Fiume crno – crveno Rijeka* kao audiovizualnom djelu, kao ostvarenju koje svrstavamo u dokumentarni filmski rod. Dokumentarni film se nalazi na samom početku filmskoga medija – prve proizvedene filmske snimke bile su tek „zapisi zatečenih prizora“.[480] I vrlo brzo od nastanka filma osviještena je mogućnost ne samo „priređivanja prizora za snimanje“, čime je postavljen temelj za nastanak igranih odnosno glumljenih situacija (koje su pak otvorile mogućnost stvaranja igranih filmova), već i mogućnost izravnog utjecanja na ponašanje ljudi. Dakle, nije trebalo dugo čekati da nakon pojave prvih dokumentarnih snimaka film bude korišten kao *propagandno sredstvo.*[481] Korištenje filma kao propagandnog oruđa dogodilo se gotovo istovremeno kad i njegov nastanak. U svojoj kapitalnoj studiji *Uvod u dokumentarni film* Bill Nichols navodi tri uobičajene pretpostavke koje vezujemo za dokumentarne filmove: 1) dokumentarci govore o stvarnosti, o nečemu što se stvarno dogodilo, 2) dokumentarci govore o stvarnim ljudima te 3) dokumentarci pričaju priče o događajima iz stvarnog života.[482] Stoga ono što dokumentarce

[479] Kellner, Douglas, *Medijska kultura*, Clio, Beograd, 2004, str. 117.

[480] Usp. Turković, Hrvoje, *Nacrt filmske genologije*, Matica hrvatska, 2005, str. 75.

[481] Ibid., 76.

[482] Usp. Nichols, Bill, *Uvod u dokumentarni film*, Hrvatski filmski savez, Društvo hrvatskih filmskih redatelja, Zagreb, 2020, str. 26–31.

razlikuje od ostalih filmskih rodova jest njihov specifičan odnos prema stvarnosti. Međutim, to ne znači da oni reproduciraju stvarnost onakvu kakva ona je (to ionako nije uspjelo nijednoj umjetnosti), oni je samo u stanovitoj mjeri reprezentiraju.[483] Pritom nije isključeno ni laganje, kao kod *mockumentaryja* (odnosno „lažnog dokumentarca“).

Fiume crno – crveno Rijeka – kao i većinu televizijskih dokumentaraca – prema tipu izlaganja (strukturiranja) možemo definirati kao kombinaciju *izjavnog dokumentarca* i *arhivskog*.[484] Taj dokumentarni serijal nastao je na temelju kombiniranja snimaka velikog broja sugovornika (više od trideset) koji govore o različitim razdobljima riječke povijesti (od 19. stoljeća pa do danas) te arhivske građe (koja se uglavnom sastoji od fotografija te rijetkih filmskih zapisa). Odmah recimo da je arhivska građa u odnosu na izjave intervjuiranih sudionika bitno slabije zastupljena. Gledanje filma osviještava činjenicu da je autoru manjkalo takve građe, pa u njezinu nedostatku višekratno poseže za fragmentima dokumentarnoga filma *Fiume una storia*[485], što je potpuno legitiman postupak. Međutim, također poseže i za interveniranjem u postojeću fotogafsku građu, pa tako primjerice na fotografiji Riječkog nebodera umjesto prozora vidimo niz simbola srpa i čekića (četvrta epizoda). Poigrava se i s arhivskom filmskom građom – primjerice u drugoj i trećoj epizodi u nekoliko navrata prikazuje isti prizor Mussolinija kako radi svoje karakteristične grimase tijekom govora, koje su redateljevom intervencijom dobile i melodramatičnu zvučnu podlogu, čime prizor dobiva karikaturalnu konotaciju. Vrhunac manipulacije zvukom i slikom izveden je prilikom izlaganja sugovornika o naseljavanju Rijeke „iz drugih krajeva Jugoslavije“ iz „kvote bratstva i jedinstva“ nakon Drugoga svjetskoga rata (četvrta epizoda). Dok sugovornici govore o toj temi na ekranu se pojavljuju slike grbova svih republika u sastavu Jugoslavije, zatim i prizori velikog broja ljudi u pokretu, s koferima, u plesu, a sve to u pozadini prate zvuci Kozaračkog kola. Poruka cijelog prizora jest da je poslijeratna Rijeka nasilno naseljena stanovništvom iz svih krajeva Jugoslavije. Nevedeni primjeri tek su neki od izrazito tendencioznih dijelova ovog šestodijelnog serijala koji iz epizode u epizodu niže slične

[483] Ili kako Nikica Gilić upozorava, potrebno je stalno isticati činjenicu na koju čak i filmolozi zaboravljaju da „premda se referira na stvarnost, dokumentarni joj film ne pripada više od ostalih filmskih rodova – on samo uspostavlja drugačiji odnos sa stvarnošću ili, preciznije, s izvanfilmskim pojavama” (Gilić, 2007: 33).

[484] Usp. Turković, Hrvoje, *Nacrt filmske genologije*, Matica hrvatska, 2005, str. 103.

[485] O filmu nismo uspjeli naći nikakve podatke, a nije pomogla ni činjenica da taj korišteni filmski zapis nije naveden na odjavnoj špici niti jedne od šest epizoda *Fiume crno – crveno Rijeka*.

segmente kreirane manipuliranom građom. Ta se manipulacija građom bazira na kombiniranju snimljenih izjava sugovornika s arhivskim filmskim i zvučnim materijalima.

Poslužimo li se Nicholsovim nazivima za imenovanje različitih modusa dokumentarnoga filma, ovo ćemo djelo odrediti kao *ekspozitorni* ili *izlagački dokumentarac*. U takvim se dokumentarcima poseže za informativnom logikom izgovorene riječi uz koju se prilaže za tu svrhu snimljena ili pak pronađena građa.[486] Riječ je o dominantnom modusu prisutnom u televizijskim dokumentarcima. Većina BBC-ijevih dokumentarnih filmova za takav modus predstavlja svojevrsni zlatni standard, a slično je i s američkim PBS-om. Američki redatelj Ken Burns je vjerojatno najpoznatiji predstavnik takvog tipa dokumentarizma.[487] Takvi filmovi naglašavaju dojam objektivnosti, umjerenosti i dobro obrazložene perspektive. Oni su u produkcijskom smislu usko vezani uz pojedine nacionalne televizije – koju pak definiramo kao javni servis čija je svrha prenošenje znanja o kulturi, povijesti i sl. Ukratko, određujemo je kao instituciju koja ima sredstava, i materijalnih i intelektualnih, za proizvodnju audiovizualnih sadržaja koji predstavljaju neku vrstu javnog dobra, ali koji su često nekomercijalni.

Vinkovićev serijal sve te uzuse tek oponaša. U svojem formalnom aspektu *Fiume crno – crveno Rijeka* zadovoljava definiciju ekspozitornog dokumentarca, ali iza udovoljavanja oblikovnog aspekta izlagačkog dokumentarnog modusa krije se djelo jasnog ideološkog usmjerenja. Svrha toga djela nije prikazati povijest jednog grada, već tu istu povijesti čitati kroz očište kritike sadašnjeg trenutka. To konkretno znači da je kritika usmjerena na trenutnu političku vlast u gradu Rijeci transponirana kroz vrijeme, pa se sva promatrana povijest motri u odnosu prema sadašnjosti. Sama srž te kritike, za koju je potrošeno više od pet sati televizijskog programa i više od 300.000 kuna javnog novca, je banalna te se svodi na denuncijaciju Rijeke kao komunističkog grada.[488] Za dokumentarne filmove nije rijetkost da

[486] Usp. Nichols, Bill, *Uvod u dokumentarni film*, Hrvatski filmski savez, Društvo hrvatskih filmskih redatelja, Zagreb, 2020, str. 152–153.

[487] Riječ je o autoru koji od početka 1980-ih, kad je snimio svoj prvi film *Brooklyn Bridge* (1981), kao redatelj i/ili producent kontinuirano radi dokumentarne filmove o temama od velike važnosti za razumijevanje američke kulture i povijesti (ovo su tek neki od njegovih naslova: *The Congress* (1988), *The Civil War* (1990), *Baseball* (1994), *Jazz* (2001), *Mark Twain* (2001), *The War* (2007), *The Vietnam War* (2017) i *Country Music* (2019).

[488] Tako primjerice povjesničar umjetnosti Berislav Valušek u trećoj epizodi postavlja pitanje na koje sam odgovara. Pitanje glasi: „A zamislimo što bi se dogodilo da mi nismo imali narodnooslobodilački pokret, to jest da nismo imali partizane? Da smo kao Francuzi, na primjer, ili Belgijanci, čekali da nas netko oslobodi?“ Odgovor slijedi: „Dakle, mi ne bismo u vrijeme od 1941. do 1945. imali rat, ne bismo imali četnike, ne bismo

nastoje utjecati na svoje gledatelje, da nastoje promijeniti naš pogled na svijet,[489] ali takva se ostvarenja onda ne prezentiraju kao djela koja pretendiraju na „nepristranost“ i „objektivnost“, a to *Fiume crno – crveno Rijeka* upravo čini ističući u svojem opisu da prikazuje „riječku i hrvatsku povijest kroz različite totalitarne poretke koji su posebice obilježili dvadeseto stoljeće“. Posrijedi je već više puta viđen koncept prema kojem se kroz proklamiranu nepristranu kritiku „svih totalitarnih ideologija“ (tj. fašizma i komunizma) vrši njihovo ujednačavanje. Nakon toga se nastanak fašizma redovito opravdava komunizmom, s gotovo neizbježnim epilogom prema kojemu se u toj jednadžbi komunizam od dva totalitarizma pokazuje kao gori. Povijesni revizionizam nije novi fenomen, ali ovaj vid revizionizma – u kojem se u potpunosti ne negira zlo fašizma, već se ono priznaje u stanovitoj mjeri kako bi se uopće moglo sudjelovati u raspravi – potječe iz 1980-ih godina kada je njemački filozof i povjesničar Ernst Nolte, objavivši tekst u kojemu nacističke zločine prikazuje kao nastavak, ali i reakciju na one staljinističke, među njemačkim intelektualcima potaknuo burne polemike o odnosu društva prema prošlosti.[490] U Hrvatskoj povijesni revizionizam također ima svoje dugo trajanje, a snažni je zamah dobio za vrijeme prethodno

---

imali partizane, pa onda ni ustaše ne bi imale baš previše što raditi. Znači, 1945. bi došli Amerikanci i oslobodili bi nas. Nakon toga bi se ustrojila država, već prema tome kako bi se ustrojila, teritorijalno, organizacijski, nije bitno, ali ono što je bitno je taj politički ustroj. Znači mi bismo imali demokraciju.“ U šestoj pak epizodi talijanist Nino Raspudić izjavljuje da je „Rijeka pobijedila Moskvu kao grad s najdužom neprekinutom vlašću komunističke partije“, da „ima najrigidniji vid komunizma“ te da je „zaglavila u dogmatizam“. Na njegove se izjave nadovezuje spomenuti Valušek koji izjavljuje da Rijekom „elita vlada više od 70 godina, od 1945.“. Moglo bi se navoditi na desetke sličnih izjava izgovorenih kroz svih šest epizoda *Fiume crno – crveno Rijeka*. Međutim, zanimljivo je da kritika upućena komunizmu uvijek nastupa paušalno (baš poput odabranih primjera) i bez konkretnih dokaza, a nikad supstancijalno. U tom smislu je potrebno naglasiti da unatoč kritičkoj usmjerenosti ovog dokumentarca na jugoslavenski vid komunizma, o samoj Jugoslaviji u vremenu od 1947. do njezina raspada ne saznajemo ništa, o tom razdoblju Jugoslavije uopće se ne govori. Jedino čemu je dokumentarac u tome periodu posvećen jest *riječki novi val* (o kojem bi se pak na sličan način moglo raspravljati kao što smo to učinili u dijelu ovoga rada posvećenom zagrebačkom *Poletu*, ali to ćemo ostaviti za neku drugu priliku).

[489] Kako Nichols objašnjava, kada gledamo dokumentarne filmove „očekujemo da ćemo nešto naučiti ili da će nas dirnuti, da ćemo otkriti svježe poglede na povijesni svijet. Dokumentarci se koriste dokazima kako bi ustvrdili nešto poput „To je tako“, uz prešutan „Zar ne?“. Ovu tvrdnju prenosi retorička ili pripovjedačka snaga prikaza, njegova moć uvjeravanja i ganuća.“ (Nichols, 2020: 49).

[490] Na ovome mjestu upućujemo na tematski blok posvećenoj naznačenom fenomenu pod naslovom „Revizija povijesne svijesti“ u časopisu *Europski glasnik* br. 21 (2016).

višekratno spominjane trinaeste Vlade Republike Hrvatske od konca 2015. do druge polovice 2016. godine.[491]

Za razumijevanje slučaja *Fiume crno – crveno Rijeka* dobro je znati da je Rijeka upravo za vrijeme trajanja te Vlade proglašena Europskom prijestolnicom kulture za 2020. godinu (proglašenje je objavljeno 25. ožujka 2016.). Posrijedi je bilo veliko međunarodno priznanje gradu Rijeci koje je u samoj državi, na čelu s Ministarstvom kulture, dočekano vrlo suzdržano. Upravo u to vrijeme, naime, traje naglašen antagonizam između kulturne politike grada – koju najvećim dijelom sinegdohalno predstavlja Hrvatsko narodno kazalište Ivana pl. Zajca na čelu kojega je tada bio Oliver Frljić – te službene kulturne politike koja je oblikovana iz samoga Ministarstva kulture, o čemu smo pisali u trećem poglavlju ovoga rada. Iz pojedinih intervjua u sklopu serijala razvidno je da su vođeni nešto prije 2020. godine, jer se sugovornici u nekoliko navrata pozivaju na imenovanje Rijeke kao Europske prijestolnice kulture za tu godinu. Primjerice, jedan od njih je i Predrag Šustar – kandidat za gradonačelnika Rijeke 2013. godine te ministar ministar znanosti, obrazovanja i sporta Republike Hrvatske u Vladi Tihomira Oreškovića – koji kritički govori o pripremi Rijeke za preuzimanje titule Europske prijestolnice kulture.

Za pretpostaviti je da je upravo pobuđen interes ostatka Hrvatske za više informacija o gradu Rijeci nakon njezina imenovanja za EPK 2020. bio jedan od temeljnih razloga zbog kojih je serijal o Rijeci krenuo u produkciju. Nemamo, naime, saznanja da je sličan projekt Hrvatska radiotelevizija ikada ranije realizirala – da povijest jednoga grada pokuša prezentirati u formi dokumentarca u nastavcima. Takav projekt je ne samo izazovan u sadržajnom smislu, već je i zahtjevan u tehničkom, te takvi projekti nisu česti čak ni u sklopu televizija koje su neusporedivo snažnije od HRT-a. Oni zahtijevaju okupljanje velikog broja stručnjaka iz različitih područja koji svojim znanjem mogu obuhvatiti višedimenzionalnost fenomena jednog grada.[492] Dakako, u takvom tipu dokumentarca poželjni su i svjedoci vremena, obični, mali ljudi koji nude individualne perspektive na povijesne događaje.[493]

[491] Usp. treću cjelina ovoga rada posvećenu različitim aspektima tranzicije u Hrvatskoj.

[492] Kao vrijedan primjer serijalnog dokumentarca posvećenog jednom gradu navodimo *New York: A Documentary Film* (1999, 2001, 2003). Riječ je o PBS-ovu serijalu u trajanju dužem od sedamnaest sati kojega kao redatelj potpisuje Ric Burns, mlađi te manje poznati brat spomenutog Kena Burnsa.

[493] Spomenimo stoga da je u Vinkovićevu serijalu neke od najzanimljivijih izjava dao upravo jedan takav svjedok vremena – Bruno Petreli, pjevač, glumac te prvi spiker Radija Rijeke.

Na koncu se realizirani serijal *Fiume crno – crveno Rijeka* pokazao kao iznevjeravanje onoga što je trebao biti – slika jednog grada putem kojega će ostatak Hrvatske, pa i zainteresirani gledatelji nekih drugih zemalja, upoznati grad koji je 2020. nosio titulu Europske prijestolnice kulture. Umjesto toga, Hrvatska radiotelevizija i Istra film producirali su politički film koji služi kao kritika upućena aktualnoj gradskoj vlasti. Dokumentarci koji u sebi nose kritičku dimenziju te se ne susprežu od konfrontacije nisu rijetkost, ali se takvi filmovi ne prezentiraju kao nepristrani, već kao projekti naglašenog autorstva. Primjerice, Oliver Stone je 2012. realizirao serijal *Neispričana povijest Sjedinjenih Američkih Država* (*The Untold History of the United States*) u dvanaest nastavaka u kojemu je secirao američku politiku od Drugoga svjetskog rata pa sve do predsjedničkog mandata Baracka Obame iz vizure koja nije prisutna u srednjostrujaškim medijima.[494] U svojem cjelokupnom opusu i britanski redatelj Adam Curtis na sličan način promatra društvo i politiku. Međutim, obojica filmaša svojim filmovima daju artikuliran autorski glas – u tom smislu nije nevažno ni što su obojica naratori svojih dokumentaraca. Ono što pak Vanja Vinković radi jest skrivanje iza izjava svojih sugovornika te na temelju tih izjava radi audiovizualnu kompilaciju kako bi ponudio jednu moguću priču o Rijeci.[495]

Redatelj je prije same televizijske premijere u svojim izjavama za medije i objavama na Facebooku dao naslutiti da će se njegov dokumentaristički pristup suprotstaviti vladajućim trendovima manipulacije povijesnim činjenicama u hrvatskome društvu te da je kao okosnicu svojeg rada, što je jasno i iz naslova *Fiume crno – crveno Rijeka*, postavio sagledavanje dvaju političkih totalitarizama.[496] Takva najava mogla je nagovijestiti nastanak djela koje će

[494] Stoga je prema svojem pristupu i konačnoj intenciji Stoneov dokumentarni projekt usporediv s važnom knjigom Howarda Zinna *Narodna povijest Sjedinjenih Američkih Država*.

[495] S obzirom na to da je riječ o neuplitanju u ono što sugovornici govore (nikad ne čujemo postavljena pitanja onoga tko vodi intervjue) mogli bismo reći da cijeli serijal predstavlja rubnu varijantu opservacijskog dokumentarca. Naravno, takav bi zaključak bio pretjeran i karikiran, ali bi se takva teza u stanovitoj mjeri mogla braniti. Ako bismo pak u dokumentarcu pokušali tražiti elemente autorstva – dakle, postupke kojima redatelj na određeni način markira svoje prisustvo u filmu – osim u spomenutim intervencijama u arhivske materijale, našli bismo ih na početku svake epizode u vidu natpisa. Tako redatelj svaku epizodu posvećuje jednoj važnoj ženskoj osobi u svome životu (1. noni Anđelki; 2. mami Olgi; 3. teti Ružici; 4. sestri Maji; 5. Ivi, Janinoj mami; 6. kćeri Jani), nakon posvete slijedi citat nekog svjetski poznatog pisca. Dva puta je to George Orwell – u prvoj i zadnjoj epizodi, a između tih epizoda našli su se citati Karla Jaspersa, Oscara Wildea, Aldousa Huxleya, kao i samog Vanje Vinkovića. Vlastiti tekst redatelj koristi na početku druge epizode.

[496] Usp. Špero, Tia, „U Hrvatskoj, povijesnim činjenicama manipulira se za vlastite ciljeve. Moja serija se s tim obračunava“, u: *Večernji list*, 3. 2. 2021., https://www.vecernji.hr/kultura/u-hrvatskoj-povijesnim-cinjenicama-

predstaviti dobrodošlu alternativu čestom manipuliranju poviješću u ime političkih ciljeva. Međutim, pokazalo se upravo suprotno, nastalo djelo podilazi trenutnom stanju hrvatskoga društva – koje velikim dijelom počiva na nacionalizmu,[497] diskursu o dva totalitarizma i vjeri u neoliberalizam.[498] I zato je ne unatoč činjenici da iznevjerava ono za što se izdaje, već upravo zbog nje, ovo djelo vrijedno svake pažnje. Ovo ostvarenje bi se moglo nazvati i parodijom dokumentarca na tragu onoga kako definiramo lažni dokumentarac (*mockumentary*).[499] Naglasimo da *lažni dokumentarac* konstruira neke likove, neko pitanje, neki problem – nešto, što na koncu može izići u stvarni svijet i postati objektivna činjenica.[500] Dokumentarac *Fiume crno – Rijeka crveno* je izvrstan primjer za takvo tumačenje – jer problemi koje taj film artikulira (pa makar i nesvjesno) – tiču se njegova oblikovanja i idejnih uporišta koja reflektiraju neke od opsesivnih tema kojima se hrvatsko društvo bavi. Na široj razini to je antikomunistička histerija koja u Hrvatskoj vlada već godinama – sukladno takvu stavu, kao što smo prethodno argumentirali, pod egidom dvostruke kritike „dva totalitarizma" koristi se svaka prilika da se preko prokazivanja zla fašizma kritizira jugoslavenski komunizam. Na užoj, lokalnoj, riječkoj razini, to je tematiziranje Rijeke kao nedovoljno hrvatskoga grada, grada kojemu se zbog manjka etničke homogenosti nameće kompleks nehrvatstva. Stoga ne iznenađuje da oni novinari koji se angažiraju za obranu Rijeke od takvih

---

manipulira-se-za-vlastite-ciljeve-moja-serija-se-s-tim-obracunava-1466016?fbclid=IwAR0rgTI3znd-uC_sQ5Bm22j9EqXrwAf6-bskqRIVRi-Hn0ybS81s_BWQiFI, posjećeno: 1. 12. 2021.

[497] *Fiume crno – crveno Rijeka* obiluje nacionalističkim izjavama, a na ovome mjestu odabiremo one koje je izrekao brigadni general Hrvatske vojske Sergio Rabar o Jugoslavenskoj narodnoj armiji: „I Hrvat je mogao napredovati u vojsci jedino ako je bio dobar Jugoslaven, da ne kažem Srbin."; „(...) srbizacija JNA zapravo je počela 1945. kad su četnici skinuli kokardu i stavili petokraku."

[498] Za potonje je znakovita izjava ekonomskog analitičara Andreja Grubišića koji kaže da bi firme koje su u Rijeci tijekom 1990-ih ugašene zbog privatizacije, „propale ionako" (peta epizoda). Nakon takvih i sličnih izjava nikad ne uslijedi elaboracija.

[499] Ovako pojam definira Hrvoje Turković: „igranofilmska simulacija dokumentarnosti, učinjena sa svim znakovima tipičnog dokumentarističkog postupka, a za koju se kontekstualno zna, objavi, da je „igrana" (Turković, 2005: 103).

[500] Najpoznatiji primjer za to je lažni dokumentarac *This Is Spinal Tap* (Rob Reiner, 1984) o izmišljenom rock sastavu, koji je nakon velikog uspjeha filma uistinu oformljen te kao takav nastupao u stvarnom, izvanfilmskom svijetu.

kritika, često navode da je upravo u tome gradu odaziv na mobilizaciju u Domovinskom ratu bio jedan od najviših u Hrvatskoj te iznosio čak 96 posto.[501]

Za kraj recimo nešto i o pojmu totalitarizma, pojmu koji je teorijski obrazložila Hannah Arendt u kapitalnoj studiji *Izvori totalitarizma*. Njezin pristup pojmu vješto je sažeo talijanski povjesničar Enzo Traverso koji je zapisao da je totalitarizam „destrukcija politike kao javnog prostora u kojemu međusobno djeluju različiti subjekti".[502] Međutim, paušalna upotreba toga pojma, kojoj često svjedočimo u javnom diskursu, demonstracija je manipulacije tim terminom. Drugim riječima, sve dok se koriste povijesno markirani pojmovi kao što su fašizam, nacizam, komunizam denotat je jasan – misli se na konkretna povijesna iskustva, ali kada se posegne za pojmom totalitarizma svjesno se ulazi u nejasnoću. Ili kako Traverso objašnjava, upotrebom tog pojma „brišu se sve razlike i ugrubo se slika sivi krajolik u kojem su komunizam i fašizam jednaki – ukratko, ništa više nije shvatljivo."[503] Tako prošlost postaje poput amorfne mase koju je moguće oblikovati za potrebe objašnjavanja trenutnoga stanja.

Pozivajući se na kanadsku književnu teoretičarku Lindu Hutcheon Dejan Ilić u knjizi *Tranziciona pravda i tumačenje književnosti* na jednom mjestu zaključuje da je svaka verzija priče o prošlosti, ispričana iz perspektive sadašnjosti, neminovno povezana s kulturnim autoritetima, a time i s političkim interesima koji se legitimiraju nekom vrstom „identitetske politike".[504] Dokumentarac *Fiume crno – crveno Rijeka* jedan je od zornijih primjera upravo takve prakse s kojim smo se mogli susresti u promatranome periodu.

[501] Usp. Mijić, Branko, „Fiume crno – crveno Rijeka", u: *Branko Mijić blog*, 9. 9. 2021., https://www.brankomijic.com/fiume-crno-crveno-rijeka/, posjećeno: 1. 12. 2021.

[502] Usp. Traverso, Enzo, *Nova lica fašizma*, Tim press, Zagreb, 2018, str. 120–121.

[503] Ibid., str. 120.

[504] Usp. Ilić, Dejan, *Tranziciona pravda i tumačenje književnosti: srpski primer*, Fabrika knjiga, Beograd, 2011, str. 87.

7. ZAKLJUČAK

... mediji su izraz naše kulture, a naša kultura primarno djeluje preko materijala što ga daju mediji.

Manuel Castells, *Uspon umreženog društva*[505]

Ponuditi presjek jednog dijela kulturne povijesti Republike Hrvatske od osamostaljenja pa sve do danas bio je cilj istraživanja koje je izvršeno u sklopu rada na disertaciji. Interesni fokus je bio usmjeren na književnu scenu i filmsku produkciju, ali u radu smo se neminovno doticali i drugih područja u kulturi – a uvijek ih promatrajući u odnosu prema politici i spektaklu kao natkriljujućim fenomenima unutar promatranog razdoblja. Ovaj rad je istovremeno i povijesni i teorijski pristup temi – usporedo smo nastojali prezentirati sukcesivnost pojedinih fenomena kojih smo se doticali te o njima ponuditi razmatranja koja upućuju na relevantnu literaturu, pritom ne izbjegavajući izricanje sudova koji se tiču promatranih problema. Temi smo pristupili prema uzoru na Dinu Iordanovu koja je u svojoj kapitalnoj studiji o balkanskom filmu, kulturi i medijima *Cinema of Flames* na jednom mjestu istaknula da je više zanima kontekstualna analiza većeg broja djela/filmova nego iscrpna analiza jednog.[506] Otpočetka nas je primarno intrigiralo kontekstualno sagledavanje idejnih uporišta za nastanak određenih djela, njihova distribucija te na koncu recepcija u javnosti, a tek potom iscrpna analiza odabranog užeg korpusa. Iako, kada smo to smatrali potrebnim, posvetili smo se detaljnijem analiziranju pojedinih ostvarenja, i u književnoj i u filmskoj domeni.

U svojoj posthumno objavljenoj knjizi dnevničkih zapisa Susan Sontag se poziva na Goethea koji je izjavio da je „samo nedovoljno znanje kreativno“.[507] O demonstriranoj kreativnosti ne bismo se usudili donositi ocjene, ali priznajemo da nas je osjećaj „nedovoljnog znanja“ neprestano pratio te nas ujedno poticao na istraživanje koje je obuhvaćalo uistinu velik opseg ne samo književnih i filmskih djela, stručne i znanstvene literature, već i periodike. Priložena bibliografija i filmografija tako upućuju samo na one jedinice kojih smo se u radu doticali, dok su za potrebe artikulacije teme i izloženih zaključaka često poslužili raznoliki tekstovi koji se na koncu nisu našli na priloženim popisima, ali su bili dragocjeni u

[505] Castells, Manuel, *Uspon umreženog društva*, Golden marketing, Zagreb, 2000, str. 365.

[506] Usp. Iordanova, Dina, *Cinema of Flames. Balkan Film, Culture and the Media*, British Film Institute – Palgrave Macmillan, London, [2]2009, str. 9–10.

[507] Usp. Sontag, Susan, *Ponovno rođena – dnevnici i bilješke 1947.–1963.*, Domino, Zagreb, 2011, str. 111.

radu. Sav taj istraživački angažman poduzet je kako bismo razumjeli u što većem opsegu promatrana *polja kulture* i pripadajuća *polja borbi*. Naime, upravo Bourdieovo zapažanje o tome da se objašnjenje svakog umjetničkog djela nalazi izvan samog tog djela[508] potaknulo nas je na kontekstualni i dijagnostički pristup prilikom bavljenja hrvatskom književnom i filmskom produkcijom unazad trideset godina. U tako postavljenoj perspektivi predmetni interesi ideologije i spektakla bili su smjerokazi za analizu. Dominantna ideologija razdoblja je ona nacionalistička,[509] dok spektakl motrimo sukladno objašnjenju koje je ponudio Douglas Kellner – kao fenomen medijske kulture koji utjelovljuje suvremene društvene vrijednosti te služi inicijaciji pojedinca u određeni način života.[510]

Iako smo u radu već definirali pojam ideologije, na ovome mjestu uputit ćemo na određenje koje je Hannah Arendt ponudila u svojoj knjizi *Izvori totalitarizma* – ona je u argumentaciji pošla od dvaju elemenata koji tvore tu imenicu, a oni su: *idea* i *logos*. Dakle, najjednostavnija definicija toga pojma je: „logika jedne ideje". Arendt veli:

> „Ideologija je doslovce ono što joj govori ime: logika jedne ideje. Njen predmet je povijest, na koju se „ideja" primjenjuje; rezultat te primjene nije skup tvrdnji o nečemu što *jest*, nego razvijanje jednog procesa koji se neprestano mijenja. Ideologija razmatra tijek događaja kao da on slijedi isti „zakon" kao i logičko izlaganje njezine „ideje". Ideologije tvrde da poznaju misterije cijeloga povijesnog procesa – tajne prošlosti, zamršenosti sadašnjosti, neizvjesnosti budućnosti – zbog logike sadržane u njihovim idejama."[511]

Tako definiran pojam ideologije može biti koristan za objašnjenje nacionalizma kao iznimno uspješnog koncepta pomoću kojega se sagledava čitava povijest jedne zajednice na jednom prostoru.

---

[508] Usp. Bourdieu, Pierre, *The Field of Cultural Production: Essays on Art and Literature*, Polity Press, Cambridge, 1993, str. 29–30.

[509] Na ovome mjestu upućujemo na knjigu *Suvremene političke ideologije* Slavena Ravlića, odnosno na poglavlje *Nacionalizam* u kojemu se autor posvetio ekstenzivnom tumačenju nacionalizma kao ideologije te njegove pojedine tipove (1. liberalni nacionalizam, 2. konzervativni n., 3. integralni (ili totalni) n., 4. imperijalistički n., 5. antikolonijalni n., 6. pannacionalizam, 7. etatistički ili birokratski n. i 8. kozmopolitski n.) oprimjerio s manifestacijama nacionalizma kroz hrvatsku povijest od 19. stoljeća do suvremenosti (usp. Ravlić, 2003: 199–212).

[510] Usp. Kellner, Douglas, *Media Spectacle*, Routledge, London, 2003, str. 2.

[511] Arendt, Hannah, *Izvori totalitarizma*, Disput, Zagreb, 2015, str. 455.

Benedict Anderson je taj fenomen sažeo u izjavnu rečenicu aforističkog naboja: „Magija nacionalizma pretvara slučajnost u sudbinu.“[512] Ili, preciznije, kako to Ernest Gellner tumači: nacionalizam se može definirati kao „nastojanje da se kultura i politički napredak učine istovjetnima, da se kulturu opskrbi njezinim vlastitim političkim svodom“.[513] Upravo zbog toga smo u svojem radu istaknuli važnost zbornika *Duhovna obnova Hrvatske* (1992) za razumijevanje cjelokupne hrvatske kulture od početka 1990-ih do danas. Riječ je o svojevrsnom manifestu koji je zacrtao smjer kulturnoga razvitka koji je uslijedio. Sav sadržaj toga manifesta može se sažeti u nekoliko riječi: zaziv retradicionalizacije hrvatskoga društva te zaziv njezinog „čišćenja“ od stranih elemenata.[514] Pisali smo o praksama čišćenja u vidu *knjigocida*, a na ovome mjestu uputit ćemo na fragment iz knjige *Vandalizam* Alexandera Demandta: „Nasilje prema kulturi je antropološki paradoks: čovjek razara, što ga čini čovjekom. I u tome se pokazuje kao čovjek, jer životinjama je ta dilema nepoznata. Gdje priroda uništava prirodu, tamo preostaje priroda. Ali tamo gdje kultura uklanja kulturu, to vodi natrag u barbarstvo.“[515] Dakako, navedene prakse nipošto nisu isključivo hrvatski fenomen, instumentalizacija *duha nacije*, kao što smo u radu pokazali, nije zaobišla ni naše susjede. Upozorenje koje je tu nužno uputiti jest sljedeće: potreba da se kulturni identitet gradi osiromašenjem vlastite baštine na koncu može voditi jedino vlastitom kulturnom samoubojstvu.

Zaključimo. Samoidentitet ili osobni identitet, kako Žarko Paić tumači, svijest je čovjeka o kontinuitetu događaja u vremenskom nizu (prošlost – sadašnjost – budućnost).[516] U

[512] Anderson, Benedict, *Nacija: Zamišljena zajednica. Razmatranja o porijeklu i širenju nacionalizma*, Školska knjiga, Zagreb, 1990, str. 21.

[513] Gellner, Ernest, *Nacije i nacionalizam*, Politička kultura, Zagreb, 1998, str. 63.

[514] U svojem tekstu o održanom skupu *Duhovna obnova* Hrvoje Turković je zaključio da je temeljna svrha tog simpozija bila „uvjetovanje općeg intelektualnog podaništva“ (2016: 133). Turkovićev tekst je prvotno objavljen 1992. godine, da bi 2016. godine bio objavljen u knjizi sabranih polemika *Politikom po kulturi.* Autor se u predgovoru knjige referira na činjenicu da je pišući o odnosu politike i kulture od konca šezdesetih pa sve do prvog desetljeća samostalne Hrvatske imao potrebu suprotstavljati se intervencijama političara u film i kulturu, ali također i praksama pojedinih kulturnjaka (kritičara, novinara i umjetnika) koji su bili spremni prihvaćati logiku političkog uplitanja u vlastitu djelatnost. Turković također na kraju svojeg predgovora napominje da mu se u trenutku objavljivanja knjige (2016. godina) javlja isti *déjà vu* osjećaj koji je imao pišući o „duhovnoj obnovi“ 1992. – jer je tad ponovno oživjela ideja krojenja kulture kao „službene politike“ (ibid., 9–12).

[515] Demandt, Alexander, *Vandalizam: Nasilje nad kulturom*, Izdanja Anitbarbarus, Zagreb, 2008, str. 254.

[516] Usp. Paić, Žarko, *Politika identiteta. Kultura kao nova ideologija*, Antibarbarus, Zagreb, 2005, str. 111.

trenutku povijesnoga loma, odnosno u trenutku promjena koje ruše jedan sistem, a iz kojega nastaje novi – u našem slučaju urušavanje Socijalističke Federativne Republike Jugoslavije te osamostaljivanje Republike Hrvatske – urušava se i kontinuitet prethodne samoreprezentacije. Nekadašnji kohezivni elementi jugoslavenskoga identiteta – ideje bratstva i jedinstva te važnosti Narodnooslobodilačke borbe – bivaju zamijenjeni novim konstitutivnim elementima koji počivaju na religiji i nacionalizmu. Međutim, u promijenjenim okolnostima – što znači u uvjetima globalizacije i nestajanja suverenosti nacije-države – nacionalizam se, kako to M. Castells objašnjava, nužno usmjerava na kulturne, umjesto na političke oblike izražavanja.[517] Kroz obrat od doba ideologije u doba kulture kreira se društvena svijest koja oblikuje i pitanja i odgovore o smislu društvenoga života – prije svega na pitanja tko smo to „mi“, dok je pak odgovor na njega temelj društvenog identiteta. Sprega nacionalizma i religije javnosti je prezentirana kroz milenaristički diskurs, pa se tako i promjena postojećeg stanja pokazuje kao utopistički projekt – u kojemu realno biva zamijenjeno imaginarnim. Ako je politička tranzicija počela u duhu mesijanstva, pod egidom utopističke vizije, odnosno ostvarenja „tisućugodišnjega sna svih Hrvata“, ni njezin nastavak (a tranzicija je uvijek trajanje) ne može biti ništa drugo nego neprestano uprizorenje nacionalnog spektakla. Stoga ne zaključujemo da je u jednom trenutku *homo politicus* sišao s pozornice te da ga je zamijenio *homo festivus* Philippea Muraya, već da je potonji otpočetka bio sama srž političkog obrata.

[517] Usp. Castells, Manuel, *Moć identiteta*, Golden marketing, Zagreb, 2002, str. 11–13.

8. LITERATURA

Aberchrombie, Nicholas, Hill, Stephen, Turner, Bryan S., *Rječnik sociologije,* Naklada Jesenski i Turk, Zagreb, 2008.

Adrić, Iris, Arsenijević, Vladimir i Matić, Đorđe, *Leksikon YU mitologije,* Rende, Postscriptum, Beograd, Zagreb, 2004.

Anderson, Benedict, *Nacija: Zamišljena zajednica. Razmatranja o porijeklu i širenju nacionalizma*, Školska knjiga, Zagreb, 1990.

Anderson, Benedict, *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, Verso, London – New York, 2006.

Anderson, Chris, *Dugi rep. Zašto je budućnost poslovanja u tome da se proda više stvari, a ne primjeraka?* Naklada Jesenski i Turk, Zagreb, 2008.

Arendt, Hannah, *Izvori totalitarizma*, Disput, Zagreb, 2015.

Arendt, Hannah, *Što je politika?*, Disput, Zagreb, 2013.

Assmann, Jan, „Kultura pamćenja“, u: Brkljačić, Maja i Prlenda, Sandra (ur.), *Kultura pamćenja i historija*, Golden marketing – Tehnička knjiga, Zagreb, 2006, str. 45–78.

Bagić, Krešimir, *Uvod u suvremenu hrvatsku književnosti 1970. – 2010.*, Školska knjiga, Zagreb, 2016.

Baker, Catherine, *Zvuci granice: popularna muzika, rat i nacionalizam u Hrvatskoj posle 1991.*, Biblioteka XX vek, Beograd, 2011.

Baković, Anto, *Duhovna obnova Hrvatske: zbornik radova sa savjetovanja održanog u Zagrebu 11. i 12. lipnja 1992*, Vlada Republike Hrvatske – Agencija za obnovu, Zagreb, 1992.

Banac, Ivo, *Raspad Jugoslavije. Eseji o nacionalizmu i nacionalnim sukobima*, Durieux, 2001.

Barthes, Roland, *Kritika i istina*; prevela Lada Čale Feldman, Algoritam, Zagreb, 2009a.

Barthes, Roland, *Mitologije*, Naklada Pelago, Zagreb, 2009b.

Baudrillard, Jean, *Simulacija i zbilja*, Naklada Jesenski i Turk – Hrvatsko sociološko društvo, Zagreb, 2001.

Bauman, Zygmunt, *Fluidni život*, Mediterran Publishing, Novi Sad, 2009.

Bauman, Zygmunt, *Identitet*, Pelago, Zagreb, 2009.

Bellamy, A. J., *The Formation of Croatian National Identity*, Manchester University Press, Manchester and New York, 2003.

Benda, Julien, *Izdaja intelektualaca*, Politička kultura, Zagreb, 1997.

Bhabha, Homi K. (ur.), *Nation and Narration*, Routledge, London and New York, 2002.

Biti, Vladimir, „Žanr i žar tranzicije", u: Hekman, Jelena i Matičević, Ivica (ur.), *Hrvatska književna kritika. Teorija i praksa*, Matica hrvatska, Zagreb, 2005.

Biti, Vladimir, *Pojmovnik suvremene književne i kulturne teorije*, Matica hrvatska, Zagreb, 2000.

Biti, Vladimir, *Strano tijelo pri/povijesti. Etičko-politička granica identiteta*, Hrvatska sveučilišna naklada, Zagreb, 2000.

Biti, Vladimir, „Književna kritika", u: Škreb, Zdenko i Stamać, Ante (ur.), *Uvod u književnost. Teorija, metodologija*, Nakladni zavod Globus, Zagreb, 1998, str. 75–105.

Biti, Vladimir, *Upletanje nerečenog*, Matica hrvatska, Zagreb, 1994.

Biskind, Peter, *Down and Dirty Pictures: Miramax, Sundance, and the Rise of Independent Film*, Simon & Schuster Paperbacks, New York, London, Toronto, Sydney, 2005.

Boorstin, Daniel Joseph, *The image. A Guide to Pseudo-Events in America*, Vintage Books, New York, 1992.

Bourdieu, Pierre, *Distinkcija: Društvena kritika suđenja*, Antibarbarus, Zagreb, 2011.

Bourdieu, Pierre, *The Field of Cultural Production: Essays on Art and Literature*, Polity Press, Cambridge, 1993.

Brešić, Vinko, *Teme novije hrvatske književnosti*, Nakladni zavod Matice Hrvatske, Zagreb, 2001.

Brkljačić, Maja i Prlenda, Sandra (ur.), *Kultura pamćenja i historija*, Golden marketing – Tehnička knjiga, Zagreb, 2006.

Brubauker, Rogers, *Citizenship and Nationhood in France and Germany*, Harvard University Press, 1992.

Buden, Boris, *Zona prelaska: O kraju postkomunizma*, Fabrika knjiga, Beograd, 2012.

Buden, Boris, *Vavilonska jama: O (ne)prevodivosti kulture*, Fabrika knjiga, Beograd, 2007.

Buden, Boris, *Kaptolski kolodvor*, Vesela nauka, Beograd, 2001.

Buden, Boris, *Barikade 2*, Arkzin, Zagreb, 1998.

Buden, Boris i Žilnik, Želimir, *Uvod u prošlost*, Centar za nove medije_kuda.org, Novi Sad, 2013.

Burke, Peter, *Što je kulturalna povijest?*, Antibarbarus, Zagreb, 2006.

Castells, Manuel, *Moć identiteta*, Golden marketing, Zagreb, 2002.

Castells, Manuel, *Uspon umreženog društva*, Golden marketing, Zagreb, 2000.

Cohen, Leonard, *Broken Bonds. The Disintegration of Yugoslavia*. Boulder, San Francisco, Westview Press, Oxford, 1993.

Compagnon, Antoine, *Demon teorije*; prevela Morana Čale, AGM, Zagreb, 2007.

Crary, Jonathan, „Spektakl, pozornost, protupamćenje“, u: *Tvrđa*, br. 1–2, 2012, str. 44–50.

Crnković, Gordana P., *Post-Yugoslav Literature and Film. Fires, Foundations, Flourishes*, Bloomsbury, New York, London, New Delhi, Sydney, 2012.

Cvjetičanin, Biserka i Katunarić, Vjeran (ur.), *Hrvatska u 21. stoljeću – Strategija kulturnog razvitka*, Ministarstvo kulture, Zagreb, 2003.

Cvjetičanin, Biserka i Katunarić, Vjeran (ur.), *Kulturna politika Republike Hrvatske. Nacionalni izvještaj*, Ministarstvo Republike Hrvatske, Zagreb, 1998.

Čale Feldman, Lada i Prica, Ines (ur.), *Devijacije i promašaji. Etnografija domaćeg socijalizma*, Institut za etnologiju i folkloristiku, Zagreb, 2006.

Čolović, Ivan, *Za njima smo išli pjevajući: Junaci devedesetih*, Pelago, Zagreb, 2011.

Čolović, Ivan, *Balkan – Teror kulture. Ogledi o političkoj antropologiji 2*, Biblioteka XX vek, Beograd, 2002.

Debeljak, Aleš, *Balkansko brvno. Eseji o književnosti „jugoslavenske Atlantide“*, Fraktura, Zaprešić, 2014.

Debord, Guy, *Društvo spektakla & Komentari društva spektakla*, Arkzin d. o. o., Zagreb, 1999.

Demandt, Alexander, *Vandalizam: Nasilje nad kulturom*, Izdanja Anitbarbarus, Zagreb, 2008.

Derrida, Jacques, *Sablasti Marxa: Stanje duga, rad tugovanja i nova Internacionala*, Hrvatska sveučilišna naklada, Zagreb, 2002.

Derrida, Jacques, „Struktura, znak i igra u obradi znanosti“; preveo Miroslav Beker, u: Beker, Miroslav (ur.), *Suvremene književne teorije*, Matica hrvatska, Zagreb, 1999, str. 208–222.

Detoni-Dujmić, Dunja, *Leksikon hrvatske književnosti. Djela*, Školska knjiga, Zagreb, 2008.

Dežulović, Boris i Lucić, Predrag, *Greatest Shits: Antologija suvremene hrvatske gluposti*, Feral Tribune, Split, 1998.

Dijk, Teun A. van, *Ideologija. Multidisciplinaran pristup*, Golden marketing-Tehnička knjiga, Zagreb, 2006.

Donat, Branimir, *Društvo žrtvovanih hrvatskih pjesnika*, Dora Krupićeva, Zagreb, 1998.

Donat, Branimir, *Politika hrvatske književnosti i književnost hrvatske politike*, Matica hrvatska, Zagreb, 1998.

Donat, Branimir, *Crni dossier. O zabranama u hrvatskoj književnosti*, Nakladni zavod matice hrvatske – Globus, Zagreb, 1992.

Drakulić, Slavenka, *Kako smo preživjeli*, Feral Tribune, Split, 1997.

Duda, Dean, *Hrvatski književni bajkomat*, Disput, Zagreb, 2010.

Duda, Dean, „Tranzicija i 'problem alata': bilješke uz lokalno stanje književnog polja“, u: Quorum, br. 5-6 (128–129, sv. 100), 2009, str. 409–426.

Duda, Dean, „Analiza književnog neokapitalizma“ (intervju), u: Fantom slobode, br. 1–2, 2004, str. 8–33.

Eagleton, Terry, *Teorija i nakon nje*, Algoritam, Zagreb, 2005.

Eagleton, Terry, *Ideja kulture*, Naklada Jesenski i Turk, Zagreb, 2002.

Eco, Umberto, *Granice tumačenja*; prevela Milana Pilepić, Paideia, Beograd, 2003.

Edelman, Murray, *Konstrukcija političkog spektakla*, Politička kultura, Zagreb, 2003.

Finci, Predrag, *Estetska terminologija*, Izdanja Antibarbarus, Zagreb, 2014.

Fisher, Mark, *Kapitalistički realizam. Zar nema alternative?*, Naklada Ljevak, Zagreb, 2011.

Fiske, John, *Popularna kultura*, Clio, Beograd, 2001.

Flaker, Aleksandar, *Stilske formacije*, Sveučilišna naklada Liber, Zagreb, 1986.

Flaker, Aleksandar, *Proza u trapericama*, Sveučilišna naklada Liber, Zagreb, 1983.

Fukuyama, Francis, *Kraj povijesti i posljednji čovjek*, Hrvatska sveučilišna naklada, Zagreb, 1994.

Gajin, Igor, *Lelek tranzicije. Hrvatska književnost, kultura i mediji u razdoblju postsocijalizma*, Disput, Zagreb, 2020.

Gellner, Ernest, *Nacije i nacionalizam*, Politička kultura, Zagreb, 1998.

Giddens, Anthony, *Sociologija*, Nakladni zavod Globus, Zagreb, 2007.

Gilić, Nikica, „Small Cinematographies in a Procrustean Bed oft he Market and Transition“, u: Most/The Bridge, br. 3–4, 2016, str. 175–180.

Gilić, Nikica, „New Croatian Cinema: Literature and Genre in the Post-Yugoslav Era“, *Small Cinemas in Global Markets. Genres, Identities, Narratives*, ur. Lenuta Giukin, Janina Falkowska, David Desser, Lanham, Boulder, Lexington, London, New York, 2015, str. 151–169.

Gilić, Nikica, *Uvod u povijest hrvatskog igranog filma*, Leykam international, Zagreb, 2011a.

Gilić, Nikica, „Crveni i zeleni kadar – *Čaruga* Rajka Grlića (i Ivana Kušana) kao slika epohe“, u: Pavlović, Cvijeta i dr. (ur.), *Poetika i politika kulture nakon 1910. godine. Zbornik radova XIII. sa znanstvenog skupa održanog od 30. rujna do 1. listopada 2010. godine u Splitu*, Književni krug – Odsjek za komparativnu književnost Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu, Split – Zagreb, 2011b, str. 371–380.

Goldstein, Ivo, *Dvadeset godina samostalne Hrvatske*, Naklada Liber, Zagreb, 2010.

Goldstein, Ivo, *Hrvatska povijest*, Europapress holding, Zagreb, 2008.

Goulding, Daniel J., *Jugoslavensko filmsko iskustvo, 1945.–2001.*, V. B. Z., Zagreb, 2004.

Gronow, Jukka, *Sociologija ukusa*, Naklada Jesenski i Turk – Hrvatsko sociološko društvo, Zagreb, 2000.

Gudžević, Sinan, *Protiv svih nastava. Parodije Predraga Lucića*, Algoritam, Zagreb, 2013.

Habermas, Jürgen, *Javno mnijenje. Istraživanje u oblasti jedne kategorije građanskog društva*, Mediterran Publishing, Novi Sad, 2012.

Hall, Stuart, „Kodiranje/dekodiranje“, u: Duda, Dean (ur.), *Politika teorije. Zbornik rasprava iz kulturalnih studija*, Disput, Zagreb, 2006, str. 127–139.

Hathway, Nancy, *Vodič kroz mitologiju*, Mozaik knjiga, 2006.

Hobsbawm, Eric J., *Nacija i nacionalizam*, Novi Liber, Zagreb, 1993.

Horkheimer, Max i Adorno, Theodor, *Dijalektika prosvjetiteljstva*; prevela Nadežda Čačinović-Puhovski, „Veselin Masleša“ – „Svjetlost“, Sarajevo, 1989.

Horvat, Srećko i Štiks, Igor (ur.), *Dobro došli u pustinju postsocijalizma*, Fraktura, Zaprešić, 2015.

Hromadžić, Hajrudin, *Medijska konstrukcija društvene zbilje: socijalno-ideološke implikacije produkcije medijskog spektakla*, AGM, Zagreb, 2014.

Huntington, Samuel, *Sukob civilizacija i preustroj svjetskog poretka*, Izvori, Zagreb, 1997.

Ilić, Dejan, *Tranziciona pravda i tumačenje književnosti: srpski primer*, Fabrika knjiga, Beograd, 2011.

Iordanova, Dina, *Cinema of Flames: Balkan Film, Culture and the Media*, British Film Institute – Palgrave Macmillan, London, ^{2}2009.

Ivančić, Viktor, *Jugoslavija živi vječno*, Fabrika knjiga, Beograd, 2011.

Ivančić, Viktor, *Zašto ne pišem i drugi eseji*, Fabrika knjiga, Beograd, 2009.

Ivančić, Viktor, *Animal Croatica*, Fabrika knjiga, Beograd, 2007.

Ivančić, Viktor, *Šamaranje vjetra. Ogledi o posttuđmanizmu*, Kultura & rasvjeta, Split, 2003.

Ivančić, Viktor, *Točka na U*, Kultura & rasvjeta, Split, 1998.

Jameson, Fredric, *Postmodernizam ili kulturna logika kasnog kapitalizma*, Arkzin, Zagreb, 2018.

Jameson, Fredric, *Postmodernizam ili kulturna logika kasnog kapitalizma*, u: Kuvačić, Ivan i Flego, Gvozden (ur.), *Postmoderna: Nova epoha ili zabluda?*, Naprijed, Zagreb, 1988., str. 187–232.

Jelavić, Dalibor, *Satnija Hrvatski umjetnici*, Udruga hrvatskih umjetnika dragovoljaca Domovinskog rata, Zagreb, 1997.

Jelčić, Dubravko, *Povijest hrvatske književnosti: Tisućljeće od Baščanske ploče do postmoderne (Drugo, znatno prošireno izdanje)*, Naklada Pavičić, Zagreb, ^{2}2004.

Jovanović, Nebojša, „Kinematografija bunkera. O „crnim knjigama" jugo-filma", u: Prica, Ines i Škokić, Tea (ur.), *Horror, porno, ennui: Kulturne prakse postsocijalizma*, Institut za etnologiju i folkloristiku, Zagreb, 2011, str. 299–310.

Jović, Dejan, *Rat i mit. Politika identiteta u suvremenoj Hrvatskoj*, Fraktura, Zaprešić, ^{2}2018.

Jurinić, Boris (ur.), *Otvorena kultura. Razgovori s ministrom kulture Antunom Vujićem*, Ministarstvo kulture Republike Hrvatske, Zagreb, 2003.

Kangrga, Milan, *Šverceri vlastitog života*, Kultura i rasvjeta, Split, 2002.

Kangrga, Milan, *Izvan povijesnog događanja. Dokumenti jednog vremena*, Feral Tribune, Split, 1997.

Karlić, Virna, Šakić, Sanja, Marinković, Dušan (ur.), *Tranzicija i kulturno pamćenje. Zbornik radova s istoimenog međunarodnog simpozija održanog 26. i 27. studenog 2015. godine na Filozofskom fakultetu Sveučilišta u Zagrebu*, Srednja Europa, Zagreb, 2017.

Katunarić, Vjeran, *Lica kulture*, Antibarbarus, Zagreb, 2007.

Katunarić, Vjeran, *Sporna zajednica: Novije teorije o naciji i nacionalizmu*, Naklada Jesenski i Turk – Hrvatsko sociološko društvo, Zagreb, 2003.

Kaufmann, Jean-Claude, *Iznalaženje sebe: jedna teorija identiteta*, Izdanja Antibarbarus, Zagreb, 2006.

Kayser, Wolfgang, *Jezičko umjetničko djelo*, Srpska književna zadruga, Beograd, 1973.

Kearney, Richard, *O pričama*, Naklada Jesenski i Turk, Zagreb, 2009.

Kellner, Douglas, *Medijska kultura*, Clio, Beograd, 2004.

Kellner, Douglas, *Media Spectacle*, Routledge, London, 2003.

Klaić, Bratoljub, *Rječnik stranih riječi*, Nakladni zavod Matice hrvatske, Zagreb, 1986.

Kolanović, Maša (ur.), *Komparativni postsocijalizam: Slavenska iskustva*, Filozofski fakultet sveučilišta u Zagrebu, Zagrebačka slavistička škola, Zagreb, 2013.

Kolanović, Maša, *Udarnik! Buntovnik? Potrošač... Popularna kultura i hrvatski roman od socijalizma do tranzicije*, Naklada Ljevak, Zagreb, 2011.

Konstantinović, Radomir, *Filosofija palanke*, Otkrovenje, Beograd, 2008.

Koroman, Boris, *Suvremena hrvatska proza i tranzicija*, Hrvatska sveučilišna naklada – Zavod za znanost o književnosti Filozofskoga fakulteta u Zagrebu – Sveučilište Jurja Dobrile u Puli, Zagreb – Pula, 2018.

Kovač, Mirko, *Elita gora od rulje*, Fraktura, Zaprešić, 2009.

Kovač, Zvonko, *Međuknjiževna tumačenja*, Hrvatsko filološko društvo, Zagreb, 2005.

Krivak, Marijan, *Kino Hrvatska*, Durieux, Zagreb, 2015.

Krleža, Miroslav, *Eseji*, Novi Liber, Zagreb, 2013.

Krleža, Miroslav, *Eseji VI*, Zora, Zagreb, 1967.

Kurelec, Tomislav, *Filmska kronika: zapisi o hrvatskom filmu*, AGM – Hrvatsko društvo filmskih kritičara, Zagreb, 2004.

Kutleša, Stipe (ur.), *Filozofski leksikon*, Leksikografski zavod Miroslav Krleža, Zagreb, 2012.

Laplanche, J. i Pontalis, J.-B., *Rječnik psihoanalize*, August Cesarec, Zagreb, 1992.

Lasić, Stanko, *Sukob na književnoj ljevici 1928–1952*, Liber, Zagreb, 1970.

Lešaja, Ante, *Knjigocid. Uništavanje knjiga u Hrvatskoj 1990-ih*, Profil knjiga – Srpsko narodno vijeće, Zagreb, 2012.

Levi, Pavle, *Raspad Jugoslavije na filmu*, Biblioteka XX vek, Beograd, 2009.

Lipovetsky, Gilles, *Doba praznine*, Književna zajednica Novog Sada, Novi Sad, 1987.

Lokotar, Kruno, „FAK and drugs and rock'n'roll“, u: *Europski glasnik*, br. 7, 2002, str. 775–781.

Lukács, György, *Roman i povijesna zbilja*, Globus, Zagreb, 1986.

Luketić, Katarina, *Balkan: od geografije do fantazije*, Algoritam, Zagreb, 2013.

Lyotard, Jean-François, *Postmoderno stanje*, Ibis grafika, Zagreb, 2005.

Lyotard, Jean-François, *Raskol*, Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića Sremski Karlovci, Novi Sad, 1991.

Lyotard, Jean-François, *Postmoderna protumačena djeci*, August Cesarec, Zagreb, 1990.

Malešević, Siniša, *Ideologija, legitimnost i nova država. Jugoslavija, Srbija i Hrvatska*, Naklada Jesenski i Turk – Fabrika knjiga, Zagreb – Beograd, 2004.

Mandić, Igor, *Za našu stvar. Agonija postkomunizma u Hrvatskoj 1990-1999*, Biblioteka XX vek, Beograd, 2001.

Mandić, Igor, *Za našu stvar*, Konzor, Zagreb, 1998.

Mandić, Igor, *Književno (st)ratište*, Nakladni zavod Matice hrvatske, Zagreb, 1998.

Mandić, Igor, *Romani krize*, Prosveta, Beograd, 1996.

Manguel, Alberto, *Povijest čitanja*, Prometej, Zagreb, 2001.

Marcuse, Herbert, *Čovjek jedne dimenzije*, Veselin Masleša – Svjetlost, Sarajevo, 1989.

Marcuse, Herbert, *Estetska dimenzija*, Školska knjiga, Zagreb, 1981.

Markovina, Dragan, *Između crvenog i crnog: Split i Mostar u kulturi sjećanja*, Plejada – University Press, Zagreb – Sarajevo, 2014.

Mihaljević, Nikica, *Bijeda malenih. Odgovornost hrvatskih inteligenata za ratove 1991.–1995. na tlu bivše Jugoslavije i za ovo što imamo danas*, Eurokniga, Zagreb, 2007.

Mikulić, Borislav, *Kroatorij Europe. Filosofistička kronika druge hrvatske tranzicije u 42 slike*, Demetra, Zagreb, 2006.

Muray, Philippe, „Homo festivus“, u: *Europski glasnik*, br. 13, 2008, str. 287–292.

Nemec, Krešimir, *Povijest hrvatskog romana od 1945. do 2000.*, Školska knjiga, Zagreb, 2003.

Nichols, Bill, *Uvod u dokumentarni film*, Hrvatski filmski savez, Društvo hrvatskih filmskih redatelja, Zagreb, 2020.

Nöth, Winfried, *Priručnik semiotike*, Ceres, Zagreb, 2004.

Oraić Tolić, Dubravka, *Muška moderna i ženska postmoderna: Rođenje virtualne kulture*, Naklada Ljevak, Zagreb, 2005.

Ortega y Gasset, José, *Pobuna masa*, Golden marketing, Zagreb, 2003.

Paić, Ivo, *Imati Hrvatsku. Paradoks jednog obećanja*, Naklada Jesenski i Turk, Zagreb, 2016.

Paić, Žarko, „Melankolija i revolucija; kultura u postkomunističkom opsadnom stanju", *Tvrđa*, br. 1–2, 2009, str. 7–23.

Paić, Žarko, *Vizualne komunikacije: uvod*, Centar za vizualne studije, Zagreb, 2008a.

Paić, Žarko, „Vladavina užitka: insceniranje života kao društvenoga doživljaja", *Europski glasnik*, br. 13, 2008b, str. 183–200.

Paić, Žarko, „Dekonstrukcija slike", Tvrđa, br. 1–2, 2008c, str. 31–41.

Paić, Žarko, *Politika identiteta. Kultura kao nova ideologija*, Antibarbarus, Zagreb, 2005.

Paić, Žarko, *Postmoderna igra svijeta*, Durieux, Zagreb, 1996.

Pavelić, Boris, *Smijeh slobode. Uvod u Feral Tribune*, Adamić, Rijeka, ^{2}2015.

Pavičić, Jurica, *Postjugoslavenski film: Stil i ideologija*, Hrvatski filmski savez, Zagreb, 2011.

Pavičić, Jurica, „14 neistina o hrvatskoj novoj prozi", u: *Fantom slobode*, br. 1–2, 2004, str. 34–55.

Pavičić, Jurica, *Hrvatski fantastičari. Jedna književna generacija*, Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu, Zagreb, 2000.

Pavičić, Jurica, „Kontroverze i trendovi devedesetih", u: *Hrvatski filmski ljetopis*, br. 21, 2000, str. 53–59.

Pavičić, Jurica, „Budućnost hrvatskog filma", u: *Erasmus: časopis za kulturu demokracije*, br. 4, 1993, str. 90–92.

Pavičić, Jurica, „Mladi hrvatski film: Nacrt za inventuru“, u: *Erasmus: časopis za kulturu demokracije*, br. 2, 1993, str. 83–85.

Pavičić, Jurica, „Hrvatska ratna proza: Distanca i neposredni doživljaj“, u: *Erasmus: časopis za kulturu demokracije*, br. 1, 1993, str. 83–86.

Perica, Vjekoslav, *Balkanski idoli*, Biblioteka XX vek, Beograd, 2006.

Petrović, Svetozar, *Priroda kritike*, Liber, Zagreb, 1972.

Petrović, Svetozar, *Kritika i djelo*, Zora, Zagreb, 1963.

Petrović, Tanja, *Yuropa: Jugoslovensko nasleđe i politike budućnosti u postjugoslovenskim društvima*, Fabrika knjiga, Beograd, 2012.

Pogačnik, Jagna, *Kombajn na književnom polju (proze, pisci, pojave)*, HDP, Zagreb, 2012.

Pogačnik, Jagna, *Proza poslije FAK-a*, Profil International, Zagreb, 2006.

Pogačnik, Jagna, *Backstage*, Pop & pop, Zagreb, 2002.

Popović, Srđa, *Put u varvarstvo*, Helsinški odbor za ljudska prava u Srbiji, Beograd, 2000.

Postnikov, Boris, *Postjugoslavenska književnost?*, Sandorf, Zagreb, 2012.

Prica, Ines i Škokić, Tea (ur.), *Horror, porno, ennui: Kulturne prakse postsocijalizma*, Institut za etnologiju i folkloristiku, Zagreb, 2011.

Prosperov Novak, Slobodan, *Povijest hrvatske književnosti*, svezak IV, Marjan tisak, Split, 2004.

Prosperov Novak, Slobodan, *Povijest hrvatske književnosti: od Baščanske ploče do danas*; Golden marketing, Zagreb, 2003.

Pusić, Vesna, *Demokracije i diktature. Politička tranzicija u Hrvatskoj i Jugoistočnoj Europi*, Durieux, Zagreb, 1999.

Radić, Damir, „Rusko meso“, u: *Hrvatski filmski ljetopis*, br. 17, 1999, str. 79–82.

Ramet, Sabrina P., *Balkanski Babilon. Raspad Jugoslavije od Titove smrti do Miloševićeva pada*, Alineja, Zagreb, 2005.

Ramet, Sabrina P., *Čija demokracija? Nacionalizam, religija i doktrina kolektivnih prava u srednjoj i jugoistočnoj Europi nakon 1989. godine*, Alineja, Zagreb, 2001.

Ramet, Sabrina P. i Matić, Davorka (ur.), *Demokratska tranzicija u Hrvatskoj. Transformacija vrijednosti, obrazovanje, mediji*, Alineja, Zagreb, 2006.

Ravlić, Slaven, *Suvremene političke ideologije*, Politička kultura, Zagreb, 2003.

„Revizija povijesne svijesti“, u *Europski glasnik*, br. 21, 2016, str. 119–250.

Rougemont, Denis de, *Udio đavla*, Feral Tribune, Split, 1995.

Ryznar, Anera, *Suvremeni roman u raljama života: studija o interdiskurzivnosti*, Disput, Zagreb, 2017.

Said, Edward, *Orijentalizam*, Konzor, *Zagreb*, 1999.

Sablić Tomić, Helena i Rem, Goran, *Suvremena hrvatska književnost: pjesništvo i kratka priča*, Sveučilište Josipa Jurja Strossmayera, Filozofski fakultet, Osijek, 2009.

Sekulić, Duško i Šporer, Željka, „Formiranje poduzetničke elite“, u: Sekulić, Duško, Šporer, Željka, Hodson, Randy, Massey, Garth, Županov, Josip, *Sukobi i tolerancija: O društvenoj uvjetovanosti nacionalizma i demokracije*, Naklada Jesenski i Turk – Hrvatsko sociološko društvo, Zagreb, 2004, str. 357–387.

Senjković, Reana, *Izgubljeno u prijenosu: pop iskustvo soc kulture*, Institut za etnologiju i folkloristiku, Zagreb, 2008.

Silber, Laura i Little, Allan, *Smrt Jugoslavije*, Otokar Keršovani, Opatija, 1996.

Sloterdijk, Peter, *Kritika ciničkoga uma*, Nakladni zavod Globus, Zagreb, 1992.

Solar, Milivoj, *Književni leksikon*, Matica hrvatska, Zagreb, 2007.

Solar, Milivoj, *Predavanja o lošem ukusu*, Politička kultura, Zagreb, 2004.

Solar, Milivoj, *Roman i mit; Književnost, ideologija, mitologija*, August Cesarec, Zagreb, 1988.

Solar, Milivoj, *Književna kritika i filozofija književnosti*, Školska knjiga, Zagreb, 1978.

Solar, Milivoj, *Teorija književnosti*, Školska knjiga, Zagreb, 1976.

Solar, Milivoj, *Pitanja poetike*, Školska knjiga, Zagreb, 1971.

Sontag, Susan, „Bilješke o Campu“; prevela Gordana Visković, u: *OFF: časopis za književnost*, br. 1, 1978, str. 77–88.

Stanić, Saša, „(Ne)mogućnosti književnokritičkih tekstova i njihovo mjesto na tržištu“, u: *Fluminensia*, 31, 2, 2019, str. 275–296.

Stanić, Saša, „Narativ društvenog teksta: udio kulture u osmišljavanju vlastite tradicije i nacije“, u: Karlić, Virna; Šakić, Sanja; Marinković, Dušan (ur.), *Tranzicija i kulturno pamćenje. Zbornik radova*, Srednja Europa, Zagreb, 2017. str. 65–80.

Stanić, Saša i Ružić, Boris, *Fragmenti slike svijeta. Kritička analiza suvremene filmske i medijske produkcije*, Facultas, Rijeka, 2012.

Steiner, George, *Gramatike stvaranja*, Izdanja Antibarbarus, Zagreb, 2006.

Škrabalo, Ivo, *Hrvatska filmska povijest UKRATKO (1896-2006)*, V. B. Z., Zagreb, 2008.

Škrabalo, Ivo, „Mladi hrvatski film“, u: *Hrvatski filmski ljetopis*, br. 17, 1999, str. 21–27.

Škrabalo, Ivo, *101 godina filma u hrvatskoj 1896.–1997.*, Nakladni zavod Globus, Zagreb, 1998.

Škrabalo, Ivo, *Između publike i države: povijest hrvatske kinematografije: 1896–1980*, Znanje, Zagreb, 1984.

Šuvar, Stipe, *Historia Tragicomica*, Razlog, Zagreb, 2013.

Švob-Đokić, Nada (ur.), *Kultura / multikultura*, Naklada Jesenski i Turk – Hrvatsko sociološko društvo, Zagreb, 2010.

Švob-Đokić, Nada, Primorac, Jaka, Jurlin, Krešimir, *Kultura zaborava. Industrijalizacija kulturnih djelatnosti*, Jesenski i Turk – Hrvatsko sociološko društvo, Zagreb, 2008.

Švob-Đokić, Nada, *Tranzicija i nove europske države*, Barbat, Zagreb, 2000.

Todorova, Maria, *Dizanje prošlosti u vazduh*, Biblioteka XX vek, Beograd, 2010.

Todorova, Maria, *Imaginarni Balkan*, Biblioteka XX vek, Beograd, 1999.

Traverso, Enzo, *Nova lica fašizma*, Tim press, Zagreb, 2018.

Turković, Hrvoje, *Politikom po kulturi*, Meandar, Zagreb, 2016.

Turković, Hrvoje, *Nacrt filmske genologije*, Matica hrvatska, 2005.

Turković, Hrvoje i Majcen, Vjekoslav, *Hrvatska kinematografija. Povijesne značajke, suvremeno stanje, filmografija (1991–2002)*, Ministarstvo kulture Republike Hrvatske, Zagreb, 2003.

Ugrešić, Dubravka, *Nikog nema doma*, Devedeset stupnjeva, Zagreb, 2009.

Ugrešić, Dubravka, *Kultura laži*, Konzor, Zagreb; Samizdat B92, Beograd, 2002.

Ugrešić, Dubravka, *Zabranjeno čitanje*, Konzor, Zagreb; Samizdat B92, Beograd, 2002.

Veličković, Nenad, *Školokrečina. Nacionalizam u bošnjačkim, hrvatskim i srpskim čitankama*, Fabrika knjiga, Beograd, 2012.

Veličković, Nenad, *Dijagnoza – patriotizam*, Fabrika knjiga, Beograd, 2010.

Verdery, Katherine, *Šta je bio socijalizam i šta dolazi posle njega?*, Fabrika knjiga, Beograd, 2005.

Visković, Velimir (ur.), *Hrvatska književna enciklopedija*, sv. 1–4, Leksikografski zavod Miroslav Krleža, Zagreb, 2010–2012.

Visković, Velimir, *U sjeni FAK-a*, V.B.Z., Zagreb, 2006.

Wachtel, Andrew Baruch, *Making a Nation, Breaking a Nation: Literature and Cultural Politics in Yugoslavia*, Stanford University Press, Stanford, 1998.

Wehler, Hans-Ulrich, *Nacionalizam. Povijest, oblici, posljedice*, Naklada Jesenski i Turk, Zagreb, 2005.

Williams, Raymond, „Analiza kulture“, u: Duda, Dean (ur.), *Politika teorije. Zbornik rasprava iz kulturalnih studija*, Disput, Zagreb, 2006, str. 35–59.

Yúdice, George, *The Expediency of Culture: Uses of Culture in the Global Era*, Duke University Press, Durham and London, 2003.

Zinn, Howard, *Narodna povijest Sjedinjenih Američkih Država*, V.B.Z., Zagreb, 2012.

Zlatar, Andrea, *Prostor grada, prostor kulture. Eseji iz kulturne politike*, Naklada Ljevak, 2008.

Zuppa, Vjeran, *Ispruženi jezik i drugi razgovori, uglavnom, o politici*, Izdanja Antibarbarus – Kultura i rasvjeta, Zagreb – Split, 2007.

Živković, Andreja, „Od tržišta… do tržišta: ekonomija duga nakon Jugoslavije“, u: Horvat, Srećko i Štiks, Igor (ur.), u: *Dobro došli u pustinju postsocijalizma*, Fraktura, Zaprešić, 2015, str. 75–100.

Županov, Josip, *Od komunističkog pakla do divljeg kapitalizma*, Hrvatska sveučilišna naklada, Zagreb, 2002.

8.1. Izvori

Bagić, Krešimir, *Goli grad. Antologija hrvatske kratke priče*, Naklada MD, Zagreb, 2003.

Belobrajdić, Tanja, *Crni kaput*, Gradska knjižnica, Vukovar, 2015.

Blincoe, Nicholas i Thorne, Matt (ur.), *Pozdravite svi Nove puritance*, Celeber, Zagreb, 2000.

Borges, Jorge Luis, „Kafka i njegove preteče“, u: *Druga istraživanja*; preveo Marko Grčić, Zagrebačka naklada, Zagreb, 2000b, str. 115–118.

Bović, Alen (pseudonim Ive Balenovića), *Metastaze*, Konzor, Zagreb, 2006.

Bulić, Vlado, *Putovanje u srce hrvatskog sna*, AGM, Zagreb, 2006.

Čarija, Jelena, *Klonirana*, Studentski centar Sveučilišta u Zagrebu, Zagreb, 2003.

Furlan, Mira, *Voli me više od svega na svijetu*, Fraktura, Zaprešić, 2021.

Gotovac, Mani, *Fališ mi: autobiografski roman. Jesen – ljeto*, Profil multimedija, Zagreb, 2011.

Gotovac, Mani, *Fališ mi: autobiografski roman. Zima – proljeće*, Profil multimedija, Zagreb, 2010.

Grlić, Rajko, *Neispričane priče*, Hena com, Zagreb, 2018.

Grlić, Rajko i Tomić, Ante, *Karaula: scenarij po romanu Ante Tomića „Ništa nas ne smije iznenaditi“*, Fraktura, Zaprešić, 2006.

Gromača, Tatjana, *Nešto nije u redu?*, Meandar, Zagreb, 2000.

Ivančić, Viktor, *Radnici i seljaci*, Peščanik i Fabrika knjiga, Beograd, 2014.

Jergović, Miljenko, *Sarajevski Marlboro*, Durieux, Zagreb, 1994.

Karakaš, Damir, *Kako sam ušao u Europu. Reality roman*, Ghetaldus naklada, Zagreb, 2004.

Kraus, Karl, *Izreke i protuslovlja*, Disput, Zagreb, 2001.

Lazić, Zoran i Kožul, Tonći, *Gori domovina*, AGM, Zagreb, 2005.

Lokotar, Kruno i Rizvanović, Nenad (ur.), *FAKAT*, Celeber, Zagreb, 2001.

Lokotar, Kruno i Arsenijević, Vladimir (ur.), *FAK-JU! Antologija*, RENDE, Beograd, 2001.

Lucić, Predrag, *Gusle u magli. Čitanka iz prirode i društva za treće razrede glazbenih, književnih i medicinskih škola*, Algoritam, Algoritam Stanek, Mostar, Zagreb, 2013.

Lucić, Predrag, *Bezgaća povijesne zbiljnosti. Čitanka za ponavljače povijesti u drugim razredima domoljubnih, poslovnih i trgovačkih škola*, dva toma, Algoritam, 2010.

Lucić, Predrag, *Sun Tzu na prozorčiću. Čitanka iz nastranih književnosti za prve razrede vojnih, vjerskih i civilnih škola*, Algoritam, Zagreb, 2009.

Mandić, Igor, *Oklop od papira. Autobiografski saldakonti 1966.–2013.*, V. B. Z., Zagreb, 2014.

Mandić, Igor, *U zadnji čas: 1947/57.–2007.: autobiografski reality show*, Profil International, Zagreb, 2009.

Mandić, Igor, *Sebi pod kožu: dnevnički pabirci VIII. 003.–VIII. 004. (nehotična autobigrafija)*, Profil International, Zagreb, 2006.

Mihalinec, Marko i Grgić, Velimir, *Kriza*, Algoritam, Zagreb, 2010.

Nagni se kroz prozor. Zbornik eventualizma, Celeber, Zagreb, 2006.

Orwell, George, *Tisuću devetsto osamdeset četvrta*, August Cesarec, Zagreb, 1983.

Pavelić, Ante, *Doživljaji*, Naklada Starčević, Zagreb, 1996.

Pavičić, Jurica, *Ovce od gipsa*, A. B. Gigantic, Split, 1997.

Radaković, Borivoj, *Plavi grad: zagrebačke drame*, Hena com, Zagreb, 2002.

Radaković, B., Thorne, M., White, T. (ur.), *Hrvatske noći. Festival A. književnosti*, V.B.Z., Zagreb, 2005.

Sanader, Ivo i Stamać, Ante (ur.), *U ovom strašnom času*, Laus, Split, 1992.

Sontag, Susan, *Ponovno rođena – dnevnici i bilješke 1947.–1963.*, Domino, Zagreb, 2011.

Svirac, Pavle (pseudonim Željka Špoljara), *Književna groupie*, Udruga za kulturu i nove medije Arteist, Zagreb, 2013.

Svirac, Pavle (pseudonim Željka Špoljara), *Književna groupie 2: strovaljivanje*, Udruga za kulturu i nove medije Arteist, Zagreb, 2014.

Svirac, Pavle (pseudonim Željka Špoljara), *Književna groupie: kako bit hipster*, Egmont, Zagreb, 2018.

Šerbedžija, Rade, *Poslije kiše: autobiografski zapisi i refleksije*, Hena com, Zagreb, 2017.

Šerbedžija, Rade, *Do posljednjeg daha: autobiografski zapisi i refleksije*, Profil International, 2005.

Šimpraga, Dalibor i Štiks, Igor(ur.), *22 u hladu. Antologija nove hrvatske proze 90-ih*, Celeber, Zagreb, 1999.

Tribuson, Goran, *Vrijeme ljubavi*, Mozaik knjiga, Zagreb, 2017.

Tribuson, Goran, *Mrtva priroda: ogledi iz estetike*, Mozaik knjiga, Zagreb, 2003.

Tribuson, Goran, *Ne dao Bog većeg zla*, Mozaik knjiga, Zagreb, 2002.

Tribuson, Goran, *Trava i korov: novi zapisi o odrastanju*, Mozaik knjiga, Zagreb, 1999.

Tribuson, Goran, *Rani dani: kako smo odrastali uz filmove i televiziju*, Znanje, Zagreb, 1997.

Visković, Velimir, *Rat za enciklopediju*, Vuković & Runjić, Zagreb, 2015.

Zajec, Tomislav, *Ulaz u Crnu kutiju*, Znanje, Zagreb, 2001.

8.2. Novine

Antić, Sandra-Viktorija, „Kako je estrada pojela književnost“, u: *Vjesnik*, 16. 12. 2003.

Bagić, Krešimir, „Nedostaje nam kritički dijalog“, u: *Vijenac*, br. 608, 22. 6. 2017

Banac, Ivo, „Živimo u verbalnom građanskom ratu“ (intervju), u: *Vijenac*, br. 519, 23. 1. 2014.

Beck, Boris, „Profilova osmorka nasljeđuje *FAK*“, u: *Nacional*, br. 522, 11. 14. 2005.

Begović, Sead**, „**Diktira li FAK nove književne trendove?“, u: *Vjesnik*, 2. 6. 2001.

Bremer, Alida, „Razgovor o suvremenoj hrvatskoj književnosti, ženskom pismu, trivijali...“ (intervju), u: *Jutarnji list*, 13. 12. 2003.

Brešić, Vinko, „Treba li nam časopis za kritiku“, u: *Vijenac*, br. 608, 22. 6. 2017.

Ćustić, Marko, „Roman od kojeg strepi hrvatska elita“, u: *Nacional*, br. 571., 24. 10. 2006.

Donat, Branimir, „Razapela se Slavenka Drakulić“, u: *Globus*, 24. siječnja 1992.

Dragojević, Rade, „Kad su autorice u pitanju lovostaja nema“, u: *Novi list*, 8. 12. 2003.

Dragojević, Rade, „Festival koji je promijenio sliku domaće prozne riječi“, u: *Novi list*, 17. 12. 2003.

Duda, Dean, „Hrvatski književni bajkomat“, u: *Feral Tribune*, 20. 9. 2003.

Duda, Dean, „FAK na konac“, u: *Feral Tribune*, 18. 12. 2003.

Glamuzina, Drago, „Arijanu primiti u Društvo!“, u: *Slobodna Dalmacija*, 14. 12. 2003.

Globusov investigativni tim, „Hrvatske feministice siluju Hrvatsku!“, u: *Globus*, 11. prosinca 1992.

Globusov investigativni tim, „Mira Furlan – Nespremna za životnu ulogu“, u: *Globus*, 7. veljače 1992.

Globusov investigativni tim, „Mira Furlan – Težak život lake žene“, u: *Globus*, 31. siječnja 1992.

Hrgović, Maja, „Bit ćemo sveprisutni kao Ariel (Razgovor s Eventualistima)“, u: *Zarez*, br. 182., 16. 6. 2006.

Kurelec, Tomislav, „Pravi kraj socrealizma“, u: *Vijenac*, 27. 1. 2000.

Lokotar, Kruno, „Ti si posljednji koji smije potpisati onakav tekst“, u: *Jutarnji list*, 13. 12. 2003.

Mandić, Davor, „Ravnatelja nema, a sustavu brige o hrvatskome filmu prijeti totalni kaos“, *Novi list*, 16. 3. 2019.

Mikulić, Borislav, „Nove lomače književne taštine“, u: *Slobodna Dalmacija*, 14. 12. 2003.

Nemec, Krešimir, „Što je nama danas Krleža – Uz 125. obljetnicu rođenja MIROSLAVA KRLEŽE“, *Vijenac*, br. 639–640, 2018.

Ožegović, Nina, „Slom hrvatskih nakladnika i knjižara“, u: *Nacional* br. 475, 21. 12. 2004.

Pavičić, Jurica, „Uljepšavanje Hrvatske“, u: *Jutarnji list*, 4. 1. 2003.

Pavičić, Jurica, „Prava proza devedesetih“, u: *Zarez*, 10. 5. 2001.

Pavičić, Jurica, „Nepomirljiv sukob dvaju dogmatskih mišljenja“, u: *Jutarnji list*, 13. 12. 2003.

Pavičić, Jurica, „Nova pljuska filmu“, u: *Slobodna Dalmacija*, 28. 12. 1999.

Pavičić, Jurica, „Dobri duh Splita“ (intervju), u: *Vijenac*, br. 109., 12. 3. 1998.

Perišić, Robert, „Bračni ultimate fight“, u: *Globus*, 21. 11. 2003.

Perišić, Robert, „Finale FAK-ova reality showa“, u: *Globus*, 19. 12. 2003.

Perišić, Robert, „Kritika onemogućuje klanovsku laž“ (intervju), u: *Zarez*, br. 189., 5. 10. 2006.

Polimac, Nenad, „20 godina hrvatskog filma“, u: *Jutarnji list*, 7. 8. 2010.

Popović, Edo, „Bezobrazna buka trivijalnih autorica“, u: *Jutarnji list*, 5. 12. 2003.

Popović, Edo, „Izgubili smo rat, kažete“, u: *Jutarnji list*. 20. 12. 2003.

Radak, Andrea, „Vještice opet jašu?“, u: *Slobodna Dalmacija*, 14. 12. 2003.

Radaković, Borivoj, „Ne mogu više podnijeti da to zovu literaturom“, u: *Jutarnji list*, 6. 12. 2003.

Radaković, Borivoj, „Ostale su vam samo uvrede“, u: *Jutarnji list*, 20. 12. 2003.

Radaković, Borivoj, „Klevetničko bulažnjenje“, u: *Feral tribune*, 27. 12. 2003.

Radaković, Borivoj, „Borivoj Radaković – Od autsajdera do gurua FAK-ovske generacije“, u: *Nacional*, 1. 8. 2002.

Radić, Damir, „Najbogatija filmska godina“, u: *Nacional*, br. 477, 4. 1. 2005.

Radić, Damir, „Vrdoljakova 'Duga mračna noć' je maskirani 'Četverored'“, u: *Nacional*, br. 435, 16. 3. 2004.

Rizvanović, Nenad, „Kad će više Alka i Stavros u Društvo pisaca?“, u: *Slobodna Dalmacija*, 7. 12. 2003.

Rizvanović, Nenad, „Mene sve to podsjeća na obiteljsko nasilje“, u: *Vjesnik*, 16. 12. 2003.

Rizvanović, Nenad, „FAK (is) OFF!“, u: *Slobodna Dalmacija*, 14. 12. 2003.

Visković, Velimir, „Oprosti, cure to rade bolje od tebe“, u: *Jutarnji list*, 13. 12. 2003.

Visković, Velimir, „Književnici i harlekini“, u: *Feral Tribune*, 27. 9. 2003.

Vukić, Igor i Bratonja-Martinović, Ljerka, „Aktualni sat. Škegru „usrećila“ graja tršćanskih trgovaca“, u: *Novi list*, 27. 11. 1997.

Zlatar, Andrea, „Književno vrijeme: sadašnjost“, u: *Zarez*, 12. 10. 2000.

8.3. Mrežne stranice

„23.–29. srpnja 1994.“, u: *Pula Film Festival*, http://www.pulafilmfestival.hr/hr/o-festivalu/vremenska-crta, posjećeno: 1. 12. 2021.

Bajto, Nikola, „Sve laži Jakova Sedlara“, u: *Novosti*, 16. 4. 2016., https://www.portalnovosti.com/sve-lai-jakova-sedlara, posjećeno: 1. 12. 2021.

Barbarić, Tina, „Presudite: Je li trebalo odgoditi Noć kazališta zbog Dana sjećanja na Vukovar?“, u: *Tportal*, 22. 9.2017., https://www.tportal.hr/kultura/clanak/presudite-je-li-trebalo-odgoditi-noc-kazalista-zbog-dana-sjecanja-na-vukovar-20170922, posjećeno: 1. 12. 2021.

Benačić, Ana, „Sedlar u intervjuu za N1 opovrgava korištenje fotomontaže“, u: *N1*, http://hr.n1info.com/a115889/Vijesti/Sedlar-u-intervjuu-za-N1-opovrgava-koristenje-fotomontaze.html, posjećeno: 1. 12. 2021.

Bobanović, Paula, „Zbog hajke na Hribara i HAVC izgubljeni su milijuni kuna“, u: *Express*, 14. 11. 2018., https://www.express.hr/kultura/zbog-hajke-na-hribara-i-havc-izgubljeni-su-milijuni-kuna-18464, posjećeno: 1. 12. 2021.

Borković, Goran, „Puca im film“, u: *Novosti*, 16. 4. 2018., https://www.portalnovosti.com/puca-im-film, posjećeno: 1. 12. 2021.

Budimir, Martina, „Inovacije i renovacije književne scene“ (intervju s Krunom Lokotarom), u: *Kulturpunkt*, 23. 3. 2010.,

https://www.kulturpunkt.hr/content/inovacije-i-renovacije-knjizevne-scene-0?fbclid=IwAR2cPXZXjEucCAdSiA4TfHsB7CmHq1nvB8SswscqKWsUaFwNcovz5rf10Ns, posjećeno: 1. 12. 2021.

Ćupać, Damir, „MARKO FILIPOVIĆ – Serijal “Fiume crno-crveno Rijeka” je desničarsko obrušavanje na otvorenu Rijeku koja im je trn u oku“, u: *Novi list*, 8. 9. 2021., https://www.novilist.hr/rijeka-regija/rijeka/marko-filipovic-serijal-fiume-crno-crveno-rijeka-je-desnicarsko-obrusavanje-na-otvorenu-rijeku-koja-im-je-trn-u-oku/, posjećeno: 1. 12. 2021.

Dežulović, Boris, „Japanci u Lori ili funkcija šupka“, u: *N1*, 24. 11. 2015., http://rs.n1info.com/a111975/Kolumne/Boris-Dezulovic/Boris-Dezulovic-o-logoru-Lora.html, posjećeno: 1. 12. 2021.

Duka, Zdenko, „Oko za oko, filmom na film: Lagati za domovinu – zavjet svih nacionalista“, u: *Lupiga*, 14. listopada 2021., https://lupiga.com/vijesti/oko-za-oko-filmom-na-film-lagati-za-domovinu-zavjet-svih-nacionalista?page=10, posjećeno: 1. 12. 2021.

Golemac, Sandra, „Teške optužbe na račun nagrađivane autorice: Što je Tanja Belobrajdić radila u Lori?“, u: *Jutarnji list*, 7. 5. 2016., https://www.jutarnji.hr/vijesti/hrvatska/teske-optuzbe-na-racun-nagradivane-autorice-sto-je-tanja-belobrajdic-radila-u-lori/3728958/, posjećeno: 1. 12. 2021.

Grce, Mirjana, „Marko Medved o serijalu “Fiume crno – crveno Rijeka”“, u: *Novi list*, 12. 9. 2021., https://www.novilist.hr/rijeka-regija/rijeka/marko-medved-o-serijalu-fiume-crno-crveno-rijeka-morao-sam-zastititi-struku-i-proslost-svoga-grada-od-politicke-instrumentalizacije/?meta_refresh=true, posjećeno: 1. 12. 2021.

„Hasanbegović: 30. svibnja 1990. treba biti jedna vrsta nulte godine“, u: *Direktno.hr*, 6. 3. 2016., https://direktno.hr/direkt/hasanbegovic-30-svibnja-1990-treba-biti-jedna-vrsta-nulte-godine-41148/, posjećeno: 1. 12. 2021.

Homovec, Boris, „Analiza stanja hrvatskog filma: mali televizijski okršaj Hribara i Grubišića ilustrirao je baš sve što se dešava“, u: *Telegram*, 21. 3. 2017.,

https://www.telegram.hr/kultura/analiza-stanja-hrvatskog-filma-kako-je-tv-okrsaj-hribara-i-grubisica-ilustrirao-sve-sto-se-desava/, posjećeno: 1. 12. 2021.

Ivančić, Viktor, „Kolac balade“, u: *Novosti*, 7. 5. 2016., https://www.portalnovosti.com/kolac-balade, posjećeno: 1. 12. 2021.

Krnić, Lovro, „Otkrivamo – Jasenovac-fotošopirana istina: Sedlarov udarni argument o plivanju leševa uzvodno je loša montaža“, u: *Lupiga*, 7. 4. 2016., https://lupiga.com/vijesti/otkrivamo-jasenovac-fotosopirana-istina-sedlarov-udarni-argument-o-plivanju-leseva-uzvodno-je-losa-fotomontaza, posjećeno: 1. 12. 2021.

Lasić, Igor, „Novi val hrvatskih pisaca“, 5. 1. 2001., u: *Aimpress*, http://www.aimpress.ch/dyn/pubs/archive/data/200101/10105-003-pubs-zag.htm, posjećeno: 1. 12. 2021.

M. P., „Budući ministar kulture negira antifašizam“, u: *Tportal*, 21. 1. 2016., https://www.tportal.hr/kultura/clanak/buduci-ministar-kulture-negira-antifasizam-20160121/print, posjećeno: 1. 12. 2021.

M. P., „Struka brani Hribara žestokim protunapadom na reviziju i ovlasti ministra kulture“, u: *Tportal*, 6. 2. 2017., https://www.tportal.hr/kultura/clanak/struka-brani-hribara-zestokim-protunapadom-na-reviziju-i-ovlasti-ministra-kulture-20170206, posjećeno: 1. 12. 2021.

„Marko Medved o seriji ‘Fiume – crno i crveno’: Od selektivnog čitanja prošlosti grada do falsificiranja povijesti“, u: *Rijeka danas*, 3. 9. 2021., https://www.rijekadanas.com/marko-medved-o-seriji-fiume-crno-i-crveno-od-selektivnog-citanja-proslosti-grada-do-falsificiranja-povijesti/, posjećeno: 1. 12. 2021.

Marušić, Antonela, „Kultura na aparatima“, u: *VOX feminae*, 18. 8. 2016., https://www.voxfeminae.net/cunterview/kultura/item/10449-kultura-na-aparatima, posjećeno: 1. 12. 2021.

Mijić, Branko, „Fiume crno – crveno Rijeka“, u: *Branko Mijić blog*, 9. 9. 2021., https://www.brankomijic.com/fiume-crno-crveno-rijeka/, posjećeno: 1. 12. 2021.

„Na vrijeme sam raskinula suradnju s Petrovićevom tvrtkom“, u: *N1*, 10. 5. 2016., https://hr.n1info.com/vijesti/a123324-ana-karamarko-o-aferi-konzultantica/, posjećeno: 1. 12. 2021.

Obersnel, Vojko, „Falsificiranje riječke povijesti u maniri neofašizma“, u: *Autograf*, 11. 9. 2021., https://www.autograf.hr/tag/fiume-crno-crveno-rijeka/, posjećeno: 1. 12. 2021.

Ožegović, Nina, „Portret Hrvoja Hribara: Tko je filmaš i cinik britkog jezika kojeg su branitelji stajali fotelje“, u: *Tportal.hr*, 7. 2. 2017., https://www.tportal.hr/kultura/clanak/tko-je-filmas-i-cinik-britkog-jezika-kojeg-su-branitelji-stajali-fotelje-20170207, posjećeno: 1. 12. 2021.

Pavliša, Mija, „Goldstein: Sedlarov film 'Jasenovac – istina' pun je poluistina, laži i falsifikata“, u: *Tportal*, 5. 4. 2016., https://www.tportal.hr/kultura/clanak/goldstein-sedlarov-film-jasenovac-istina-pun-je-poluistina-lazi-i-falsifikata-20160405, posjećeno: 1. 12. 2021.

„Petrović: Detalji suradnje s A. Karamarko su poslovna tajna“, u: *N1*, 12. 5. 2016.; https://hr.n1info.com/vijesti/a123762-josip-petrovic-o-aferi-konzultantica/, posjećeno: 1. 12. 2021.

Popović Edo, „FAK kao znak prepoznavanja“, u: *Moderna vremena*, 26. 3. 2007. http://www.mvinfo.hr/izdvojeno-tema-opsirnije.php?ppar=1102, posjećeno: 1. 12. 2021.

Puškec, Hrvoje, „10 godina HAVC-a: Što su postigli s 300 milijuna kuna“, u: *Express*, 30. 4. 2018., https://www.express.hr/kultura/10-godina-havc-a-sto-su-postigli-s-300-milijuna-kuna-15054, posjećeno: 1. 12. 2021.

Rašeta, Boris, „HRT je isti kao u SFRJ, ali šefovi su bili intelektualci“, u *Express*, 4. 2. 2019., https://www.express.hr/kultura/hrt-je-isti-kao-u-sfrj-ali-sefovi-su-bili-intelektualci-19861, posjećeno: 1. 12. 2021.

Skender, Melisa i Fuka, Ivor, „Autorice i autori koje bi Željka Markić zabranila“, u: *Lupiga*, 2. 6. 2016, https://lupiga.com/vijesti/autorice-i-autori-koje-bi-zeljka-markic-zabranila-najbolje-da-izbacimo-i-tog-edipa-samo-stvara-probleme?fbclid=IwAR0CfgnXvm8bsUhP1Ht5g9euW9X_NZUSs0xG9AFFlBi6JFh8ZZP2hDMei8k, posjećeno: 1. 12. 2021.

Svilar, Neven, „Algoritam propasti“, u: *Booksa.hr*, 8. 7. 2015., http://booksa.hr/kolumne/konkretno-o-knjizi/algoritam-propasti, posjećeno: 1. 12. 2021.

Simičević, Vedrana, „Hrvoje Hribar bez dlake na jeziku: Bit novog domoljublja je novi krug zgrtanja novca“, u: *Novi list*, 12. 2. 2017., http://www.novilist.hr/Vijesti/Hrvatska/Hrvoje-

Hribar-bez-dlake-na-jeziku-Bit-novog-domoljublja-je-novi-krug-zgrtanja-novca, posjećeno: 1. 12. 2021.

Šikić, Ljubo, „Moj život u filmu i s filmom (4.dio)“, u: *Sve o poduzetništvu*, 19. 6. 2021., http://www.sveopoduzetnistvu.com/index.php?main=clanak&id=233, posjećeno: 1. 12. 2021.

Šimišević, Hrvoje, „Ovacije braniteljica na presudu protiv SNV-a“, u: *Novosti*, 13. 7. 2018., https://www.portalnovosti.com/ovacije-braniteljica-na-presudu-protiv-snv-a, posjećeno: 1. 12. 2021.

Šimišević, Hrvoje, „Veljko Bulaić o novom filmu: Priča o Vukovaru trebala je nadmašiti uspjeh „Bitke na Neretvi““, u: *Lupiga*, 21. 4. 2015., https://www.lupiga.com/vijesti/veljko-bulajic-o-novom-filmu-prica-o-vukovaru-trebala-je-nadmasiti-uspjeh-bitke-na-neretvi, posjećeno: 1. 12. 2021.

Šošić, Anja, „Film i rat u Hrvatskoj: Refleksije jugoslavenskih ratova u hrvatskom igranom filmu“, u: *Zapis: Bilten Hrvatskog filmskog saveza*, br. 64–65, god. 2009., http://www.hfs.hr/hfs/zapis_clanak_detail.asp?sif=32542, posjećeno: 1. 12. 2021.

Špero, Tia, „U Hrvatskoj, povijesnim činjenicama manipulira se za vlastite ciljeve. Moja serija se s tim obračunava“, u: *Večernji list*, 3. 2. 2021., https://www.vecernji.hr/kultura/u-hrvatskoj-povijesnim-cinjenicama-manipulira-se-za-vlastite-ciljeve-moja-serija-se-s-tim-obracunava-1466016?fbclid=IwAR0rgTI3znd-uC_sQ5Bm22j9EqXrwAf6-bskqRIVRi-Hn0ybS81s_BWQiFI, posjećeno: 1. 12. 2021.

Štrbac, Barbara, „Afera Konzultantica: Evo kako je počela najveća politička kriza u Hrvatskoj!“, u: *Dnevnik.hr*, 15. 6. 2016., https://dnevnik.hr/vijesti/hrvatska/afera-konzultantica-evo-kako-je-pocela-najveca-politicka-kriza-u-hrvatskoj---440400.html, posjećeno: 1. 12. 2021.

„Velimir Visković u sjeni FAK-a“, u: *Moderna vremena*, 25. 10. 2006., https://www.mvinfo.hr/clanak/velimir-viskovic-u-sjeni-fak-a, posjećeno: 1. 12. 2021.

Vokši, Demian, „Zločin i nagrada Tanje Belobrajdić“, u: *H-ALTER*, 20. 11. 2015., http://www.h-alter.org/vijesti/zlocin-i-nagrada-tanje-belobrajdic, posjećeno: 1. 12. 2021..

Vukšić, Marija, „Vodič za zbunjene: HAVC, HFAD i Puk'o nam je film“, u: *Ziher.hr*, 21. 2. 2017., http://www.ziher.hr/vodic-za-zbunjene-havc/, posjećeno: 1. 12. 2021.

Zastupnički dom Hrvatskoga državnog sabora, „Deklaracija o Domovinskom ratu“, u: *Narodne novine*, NN 102/2000, 17. 10. 2000., https://narodne-novine.nn.hr/clanci/sluzbeni/2000_10_102_1987.html, posjećeno: 1. 12. 2021.

„Župan Komadina o serijalu “Fiume crveno – crno Rijeka”: ‘U pitanju je selektivno čitanje i falsificiranje povijesti grada!’“, u: *Novi list*, 6. rujna 2021., https://www.novilist.hr/rijeka-regija/zupan-komadina-o-serijalu-fiume-crveno-crno-rijeka-u-pitanju-je-selektivno-citanje-i-falsificiranje-povijesti-grada/, posjećeno: 1. 12. 2021.

9. FILMOGRAFIJA

15 minuta – Masakr u Dvoru (*Massakren i Dvor*, Georg Larsen, Kasper Vedsmand, 2015)

A bili smo vam dobri (Branko Schmidt, 2021)

Agape (Branko Schmidt, 2017)

Ajde, dan... prođi... (Matija Kluković, 2006)

Anđele moj dragi (Tomislav Radić, 1995)

Bogorodica (Neven Hitrec, 1999)

Božić u Beču (Branko Schmidt, 1997)

Broj 55 (Kristijan Milić, 2014)

Cijena života (Bogdan Žižić, 1994)

Cinema Komunisto (Mila Turajlić, 2010)

Crni bombarder (Darko Bajić, 1992)

Čaruga (Rajko Grlić, 1991)

Četverored (Jakov Sedlar, 1999)

Dara iz Jasenovca (Predrag Antonijević, 2021)

Dawn of the DeadI (George A. Romero, 1978)

The Death of Yugoslavia (1995–1996)

Duga mračna noć (Antun Vrdoljak, 2004)

Dupe od mramora (Želimir Žilnik, 1995)

Fiume crno – crveno Rijeka (Vanja Vinković, 2020)

General (Antun Vrdoljak, 2019)

Grbavica (Jasmila Žbanić, 2006)

Holding (Tomislav Radić, 2000)

Izgubljeno blago (Darko Vernić, 1996)

Jasenovac: Istina (Jakov Sedlar, 2016).

Kako je počeo rat na mome otoku (Vinko Brešan, 1996)

Kalvarija (Zvonimir Maycug, 1996)

Kamenita vrata (Ante Babaja, 1992)

Kanjon opasnih igara (Vladimir Tadej, 1998)

Karaula (Rajko Grlić, 2006)

Kraljica noći (Branko Schmidt, 2001).

Lepa sela lepo gore (Srđan Dragojević, 1996)

Luka (Tomislav Radić, 1992)

Ljudožder vegetarijanac (Branko Schmidt, 2012)

Metastaze (Branko Schmidt, 2008)

Mi nismo anđeli (Srđan Dragojević, 1992)

Mirta uči statistiku (Goran Dukić, 1991)

Mjesto sjećanja Vukovar (Veljko Bulajić, 2014)

Mondo Bobo (Goran Rušinović, 1997)

Ne dao Bog većeg zla (Snježana Tribuson, 2002)

New York: A Documentary Film (Ric Burns, 1999, 2001, 2003)

Ničija zemlja (Danis Tanović, 2001)

Novo, novo vrijeme (Igor Mirković, Rajko Grlić, Ivan Mirković, 2001)

Odmori se, zaslužio si (Snježana Tribuson, 2006–2014)

Outsider (Andrej Košak, 1997)

Parada (Srđan Dragojević, 2011)

Put lubenica (Branko Schmidt, 2005)

Rane (Srđan Dragojević, 1998)

Quo vadis, Aida? (Jasmila Žbanić, 2020)

The Show Must Go On (Nevio Marasović, 2010)

Sretno dijete (Igor Mirković, 2003)

Svećenikova djeca (Vinko Brešan, 2013)

Što je Iva snimila 21. listopada 2003? (Tomislav Radić, 2005)

Što je muškarac bez brkova (Hrvoje Hribar, 2005)

Timon (Tomislav Radić, 1973)

Tito po drugi put među Srbima (Želimir Žilnik, 1993)

Turneja (Goran Marković, 2008)

U okruženju (Stjepan Sabljak, 1998)

U okruženju II – prijatelji (Stjepan Sabljak, 1999)

The Untold History of the United States (Oliver Stone, 2012)

Virdžina (Srđan Karanović, 1991)

Vrijeme za… (Oja Kodar, 1993)

Vukovar se vraća kući (Branko Schmidt, 1994)

Zlatne godine (Davor Žmegač, 1993)

Zvizdan (Dalibor Matanić, 2015)

Živa istina (Tomislav Radić, 1972)

ŽIVOTOPIS

Saša Stanić (Karlovac, 1984), diplomirao je hrvatski jezik i književnost na Odsjeku za kroatistiku Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Rijeci, gdje je zaposlen kao asistent. Radove o književnosti i filmu objavljivao i objavljuje u više hrvatskih i stranih časopisa te zbornika. U koautorstvu s Borisom Ružićem 2012. godine objavio knjigu *Fragmenti slike svijeta: Kritička analiza suvremene filmske i medijske produkcije*. Uredio je znanstvene knjige *Personifik(a)cije: Književni subjekt i politika impersonalnosti* A. Mijatovića i D. Marot Kiš (2013) te *Egzil i trauma: Primjeri iz postjugoslavenske proze* D. Marot Kiš i M. Biti (2021). Sudjelovao u znanstvenim projektima *(Post)tranzicijski diskurs: reprezentacija, simulacija i identifikacija* te *Politika vremena u post-jugoslavenskoj prozi: zamišljanje temporalnosti književnih kultura transnacionalnosti*. Kao producent, koscenarist i snimatelj potpisao biografski dokumentarni film *Ona, teatar* (2015) posvećen privatnom i profesionalnom životu Mani Gotovac, a kao koscenarist i koredatelj (zajedno s Marinom Banićević) realizirao dokumentarni film *Viva Ludež: Razgovor s trojicom od Ferala* (2018). Od 2016. godine jedan od troje voditelja-kritičara internetske emisije *Knjigopsija* posvećene predstavljanju djela suvremene hrvatske književnosti.

Popis objavljenih radova

- Knjige:

Stanić, Saša; Ružić, Boris, *Fragmenti slike svijeta: Kritička analiza suvremene filmske i medijske produkcije*, Facultas, Rijeka, 2012.

- Radovi u zbornicima:

Stanić, Saša; Biti, Marina, „Transition, Trauma and Culture in Croatia (Notes on Post-war Literature and Film)“, u: Mijatović, Aleksandar; Willems, Brian, *Reconsidering (Post-) Yugoslav Time*, Brill, Leiden, Boston, 2022, str. 205–238.

Stanić, Saša, „Narativ društvenog teksta: udio kulture u osmišljavanju vlastite tradicije i nacije“, u: Karlić, Virna; Šakić, Sanja; Marinković, Dušan (ur.), *Tranzicija i kulturno pamćenje. Zbornik radova*, Srednja Europa, Zagreb, 2017. str. 65–80.

Stanić, Saša, „Jezični bukkake po glavi dobrohotnoga čitatelja: Ogled o nekim aspektima proznoga opusa Milorada Stojevića s naglaskom na roman *Krucifiks*“, u: Sorel, Sanjin (ur.),

Podrubak razlike: Književno i znanstveno djelo Milorada Stojevića, Udruga Facultas, Rijeka, 2014.

Saša, Stanić, „Estetika campa u kontekstu suvremene hrvatske proze“, u: Božić, Rafaela; Sambunjak, Slavomir (ur.), *Zadarski filološki dani IV*, Sveučilište u Zadru, Zadar, 2013. str. 531–546.

Stanić, Saša; Sorel, Sanjin, „Književnost u vrtlogu spektakla (O FAK-u unutar konteksta kulturne tranzicije)“, u: Turk, Marija; Srdoč-Konestra, Ines (ur.), / Marija Turk ; Ines Srdoč Konestra (ur.), Filozofski fakultet u Rijeci, Rijeka, 2012, str. 685–691.

Stanić, Saša, „U paučini života i smrti. Narativnost i dijalogizam kao preduvjeti konstituiranja identiteta u romanu Razgovor sa Spinozom Gocea Smilevskoga“, u: Kalogjera, Goran; Tocinovski, Vasil; Durić, Dejan (ur.), *Hrvatsko-makedonske književne, jezične i kulturne veze (Zbornik radova 3)*, Filozofski fakultet u Rijeci, Rijeka, 2011, str. 235–244.

- Radovi u časopisima:

Stanić, Saša, „(Ne)mogućnosti književnokritičkih tekstova i njihovo mjesto na tržištu“, u: *Fluminensia*, 31 (2019), 2; str. 275–296.

Ružić, Boris; Stanić, Saša, „Filmska i televizijska slika: poprište indicija analogne i digitalne slike“, u: Libra libera, 1 (2012), 31; str. 88–127.

Stanić, Saša; Ružić, Boris, „Crtice o riječkoj rock sceni (Prilog analizi popularne glazbe u riječkom kulturnom kontekstu)“, u: *Novi Kamov*. 39 (2011), 2; 5–27.

Stanić, Saša, „Roker za pisaćim stolom (*O Sjaju epohe* s dvadeset godina zakašnjenja)“, u: *Kolo: časopis Matice hrvatske*. XIX (2010) , 3–4; str. 92–110.

Stanić, Saša, „Ogledati se pisanjem (Narcističke bilješke uz čitanje Montaignea)“, *Philological Studies*, 1 (2010); str. 1–8.

- Prikazi:

Stanić, Saša; Petrović, Bernardina, „Obljetnički zbornik Filoloških dana u Rijeci“, u: *Fluminensia*, god. 29 (2017), br. 1; str. 156–167.

Stanić, Saša, „Prolegomena za emancipaciju promatrača“, u: *Fluminensia: časopis za filološka istraživanja*, 25 (2014), 2; str. 227–231.

Stanić, Saša, „Riječima i slikom o gradu“, u: *Fluminensia: časopis za filološka istraživanja*, 1 (2013), str. 208–212.

- Književne kritike:

Stanić, Saša, „Šarmantne prozne minijature“, u: *Slijepi putnik*, I (2009), 1; str. 145–147.

Stanić, Saša, „Egzistencijalizam u trapericama“, *Republika: mjesečnik za književnost, umjetnost i društvo*, LXVI (2008), 1; str. 117–119.

Stanić, Saša, „Ecova potraga za izgubljenim vremenom“, u: *Književna republika: časopis za književnost*. V (2007), 5–6; str. 176–178.

Stanić, Saša, „Novelistika angažiranoga autora“, u: *Mogućnosti*, 10/12 (2007), str. 190–192.