

KULTURNO PROPAGANDNI KOMPLET BR. 72, GOD. IV, BEOGRAD, UTORAK, 2. JUN 2009.

zaVez

Redakcija: Miloš Živanović, Saša Ilić, Tomislav Marković, Saša Čirić; Font Mechanical: Marko Milanković; E-mail: beton@danas.rs, redakcija@elektrobeton.net; www.elektrobeton.net; Sledeći broj izlazi 16. juna

MIXER

Piše: Tonči Valentić

NO PASARAN – BLOKADA SIMBOLIČKOG KAPITALA

Slovensko-hrvatski politički odnosi nikad nisu bili na lošijoj razini, a glavni problem blokade procesa pristupanja Hrvatske Europskoj uniji ne sastoji se toliko u faktičkim teritorijalnim pretenzijama i nemogućnosti postizanja konsenzusa nego u simboličkoj razini diskursa tranzicije i metajezika europejstva

U sapunici zvanoj slovenska blokada ulaska Hrvatske u Europsku uniju koja traje tjednima bez jasnih izgleda na postizanje konačnog rješenja postoji nešto istinski opsceno. Ta opscenost sastoji se u nemogućnosti lociranja stvarnog uzroka problema, preciznije rečeno izostanka pravog odgovora na pitanje koji su glavni uzroci blokade i zašto se spor koji traje već gotovo dva desetljeća nikako ne može riješiti arbitražom ili bilatelarnim dogovorom. Medijske interpretacije i komentari, bili oni površni ili analitički, ostaju nijemi pred činjenicom da se glavni problem u osnovi sastoji od nekoliko hrvatskih zaseoka u kojima gotovo da više ne žive ljudi, te u jednom morskom zaljevu veličine olimpijskog bazena u kojem ima taman toliko ribe da se tjednim ulovom namire potrebe desetak ne osobito brojnih obitelji. Ako je slovensko stavljanje šape na proces hrvatskog priključenja EU i zatvaranje vrata autobusa u kojem zadnji putnik više da više nema mjesta (kako je to nedavno duhovito izjavio njemački političar Elmar Brok) rezultat želje za prisvajanjem nekoliko kvadratnih kilometara hrvatskog čvrstog i tekućeg teritorija, onda je jasno da se bitka odvija na drugoj razini te da glavne razloge neutemeljenih slovenskih teritorijalnih pretenzija treba tražiti u imaginarnoj konstrukciji identiteta, a ne ekonomskom ili političkom utilitarizmu.

GUBITAK FANTAZMATSKJE DISTANCE

U osnovi, radi se o prkosu koji nema uporišta u konkretnim razlozima: slovenska blokada rezultat je straha da Hrvatska postane novom članicom povlaštenog kluba u kojem bi Slovenija tada izgubila fantazmatsku distancu spram balkanskog Drugog kojeg dosad uspješno drži na pristojnoj udaljenosti, a s njime istovremeno ostvaruje pristojan ekonomski suficit. Primjerice, okupacijom Piranskog zaljeva i nesmetanim ulazom u međunarodne vode koparska luka ne bi osobito profitirala jer već i sada ima godišnji pretovar od preko 15 milijuna tona s rastom od desetak posto godišnje, a agroturizmom se zasigurno ne bi zaradili milijuni eura od nekoliko spornih sela koje bi Slovenija s užitkom ucrkala na svoje karte. Blokada je rezultat frustracije i straha zbog gubitka povlaštene *simboličke* uloge. Činjenica da Europska unija neće dugo tolerirati takav stav te da će sasvim sigurno doći do nametnutih pregovora a možda i arbitraže, pri čemu će

slovenska drskost kad-tad biti naplaćena, ovdje je od sporedna značaja.

U domaćem kontekstu ta priča o zločestom susjedu savršeno je poslužila Sanaderovoj vladi kao izlika za iznošenje teze da se glavni problem ne nalazi u strahovito sporoj i neučinkovitoj administraciji zbog koje Hrvatska već godinama sjedi u europskoj čekaonici, čekajući po inerciji neki takav događaj da prebaci krivnju sa sebe na drugoga. Problemi sa Slovenijom postojali su i prije više od tri godine kad se počelo s temeljnim i bilateralnim screeningom te otvaranjem trideset i pet poglavlja, no unatoč solidnom timu koji je okupio glavni pregovarač u pristupnom procesu Vladimir Drobňak, stručna osoba koju je Vlada zadužila za širenje optimizma, toliko je malo toga napravljeno da bi isti efekt bio i da je proces stopirala Malta zbog spora o kvotama za ulov inćuna. Ukoliko je slovenski stav u tom sporu izgrađen na perverznom izokretanju smisla parole No Pasaran!, onda je hrvatska strategija mnogo bliža parafrazi poznate rečenice Groucha Marxa da ne bi želio biti član kluba koji bi ga primio za člana. Takvo groteskno oklijevanje odražava se i na tzv. javno mnijenje, pa ne čudi da bi, prema najnovijim istraživanjima, na eventualnom referendumu većina građana Hrvatske glasala protiv ulaska u EU.

INICIJACIJSKI RITUAL PRILAGODBE

Prkosno slovensko otezanje faktički i pravno predstavlja veliku prepreku, ali ono je samo jedan od faktora kolateralne štete koju je Hrvatska sama sebi nanijela upravo katastrofalno neučin-

MIXER

Tonči Valentić: No pasaran

CEMENT

Nataša Govedić: Špek i luk

antiCEMENT

Nataša Petrinjak: Roman koji moramo naučiti napamet

ARMATURA

Mario Sluga: Više od glasova

BULEVAR ZVEZDA

SEDLAR, Jakov

BLOK BR. V

Vinko Barić: Zločin u fjordu

da se odbije razračunati s glavnim preprekama koje *iznutra* koče pristupni proces. Pri tome ne treba smetnuti s uma da je on uglavnom administrativne naravi te da je Europska unija prije svega *birokratska* tvorevina, klub u koji se može ući jedino poštujući *dress code* te da redari na ulazu ne dozvoljavaju nošenje neprikladne odjeće ili pak oružja. Činjenica da u ovom slučaju redara glumi mala Slovenija dodatno uznemiruje hrvatsku javnost i političare.



Predziđe kršćanstva

Fotografije u broju: Vera Vujčević

kovitom reformom javne uprave i pravosuđa koja reformski karakter pokazuje samo na papiru. Čuđenje i nevjerica nakon blokade neshvatljivi su s obzirom na to da je tvrdoglava ustrajnost u pitanju granice jedno od Pahorovih predizbornih obećanja, čemu je kumovao i Dimitrij Rupel ponovno zasjevši na političkoj sceni kao čovjek toliko otporan na političku paljbu da bi mu na tome pozavidio i Bruce Willis. Slovenska politika konzekventna je već godinama baš kao i hrvatska tvrdoglava nepopustljivost

Poput većine zemalja koje su relativno nedavno ušle u Uniju, i Slovenija je prošla inicijacijski ritual, složen proces psihološke i simboličke prilagodbe, ne toliko ozloglašenoj pravnoj stečevini, koliko mitološkim strukturama, diskursu prelaska misaone granice civilizacije i barbarstva. Kako to sjajno pokazuje slovenski sociolog Mitja Velikonja u svojim studijama novog eurocentrizma zasnovanim na analizi goleme količine empirijskog materijala, riječ je o *mitologiji tranzicije*, o zbližavanju dva odvojena

entiteta koji se ponovno spajaju jer su u svojoj biti jedno. Taj model prisutan je i u Hrvatskoj u obliku mitologije predziđa kršćanstva odnosno Europe prije Europe. Spomenuti diskurs nije nametnut od briselske administracije, nego izvikivan s govornica raznih političkih skupova, sa stranica kulturnih rubrika novina, iz zaseoka u kojima su se pokraj štala otvarali „europski domovi“, reza-le vrpce na „europskim“ priredbama, pjevali folk-šlageri u čast priključenja i rušili simbolični zidovi, iako su oni, primjerice na granici s Italijom, bili tek metaforičke, a ne stvarne prirode. Ne-kontrolirano bujanje takva eurocentričnog metadiskursa prije 2004. godine, ali i nakon nje, ona su vrsta inicijacije kakvu je nekad predstavljao ulazak u partiju ili odlazak u vojsku: čin spremnosti za nametnuto zajedništvo. Međutim, takva identifikacija s plutajućim označiteljem započela je još krajem osamdesetih prelaskom iz Balkana u Europu, ali na svoj vrhunac trebala je čekati čitavo desetljeće, kad je Europa napokon svoje „majušno pile, Sloveniju, sklonila pod svoje široko krilo, gdje je tako toplo, lijepo i sigurno, a opet sve tako strogo, sve po direktivama i uredbama“, kako stoji u jednom stranačkom glasilu slovenske Narodne stranke štampanom nakon priključenja Europskoj uniji koje navodi i analizira već spomenuti Velikonja.

MITOLOGIJA TRANZICIJE

Slovenski je problem, dakle, u tome što Uniju u takvu diskursu i patetičnom jeziku nije shvaćala kao konstruktivno-heterogenu tvorevinu odnosno različitost stvorenu pregovorima koju na životu održava načelo bilateralne popustljivosti, nego kao kontekstualno izmaštano jedinstvo čije su manifestacije vidljive u nekritičkom i snishodljivom stavu prema procesu integracije. Slovenski ulazak u Europu jest dakle dugogodišnji trud oko kolektivne identifikacije i medijskog širenja metajezika europejstva, pa se stoga Hrvatskoj ne oprašta brza i nagla penetracija u državnopravno tkivo Unije. Iz te perspektive slovenska blokada vezana je uz *simbolički kapital*, teško stečenu poziciju civilizacijskog entiteta koji sa strahom ali i žudnjom gleda na istok, bojeći se da više neće biti jedina „europska“ zemlja u susjedstvu. Pri tome su razlike očite: dok je u Sloveniji pred samu fazu uključivanja čak 80 posto građana smatralo da će im biti bolje pod skutima velike Europe, u Hrvatskoj statistike trenutno pokazuju ispodpolovični postotak. Dok je slovenski politički i medijski prostor godinama euforično prizivao Uniju kao spasiteljicu koja će zemlju izbaviti iz problematičnog balkanskog susjedstva, u Hrvatskoj spram Unije ponekad postoji patološki strah koji se često predimenzionira, strah od ulaska u društvo trulog kapitalizma, kao da on već nije prisutan ovdje u svojem najcrnjem i najbrutalnijem izdanju.

Na izvjestan način, to je replika klasičnog europskog kolonijalnog diskursa kojem je nesvjesna svrha altruistička misija civiliziranja, pogonjena strahom da se ta misija neće moći izvršiti te da će se u klub ušuljati problematična osoba koja će tražiti odštetu za vrijeme provedeno u čekaonici. Inicijacija je

CEMENT

Piše: Nataša Govedić

ŠPEK I LUK

Balade Petrice Kerempuha u režiji Radeta Šerbedžije i Darka Rundeka.

Igrati *Balade Petrice Kerempuha* kao *lako štivo*, što je pak odluka redateljskog para u sastavu Radeta Šerbedžije i Darka Rundeka (bez suradnje s ikakvim dramaturzima i dramaturginjama – o čemu bi se moglo posebno govoriti), uznemirilo bi svakoga tko je pročitao Krležin tekst ili bar ovlaš zamijetio njegovu tragičnost. Izgovarati tekst „Nigdar ni tak bilo...“ i pri tom dijeliti publici špek i luk s izrazom prejedene, dokone, kapriciozne mačke (Šerbedžijin glumački izbor) također je svojevrsni skandal površnosti, jer domaći životni standard nije na tome da svi *u svakom slučaju* imaju što jesti, a „drugo“ će se valjda nekako pregrmjeti. Mi nismo bogato, pa čak ni ekonomski „namireno“ ili stabilno društvo. Koja je uopće politička poruka ovog *u se, na se i poda se* zabavišta, pod čije bi se autorstvo komotno mogao potpisati i Zlatko Vitez? Jer tipičan Vitezov „redateljski“ postupak rabio je i Rade Šerbedžija: u ovoj „školi“, predstava nastaje kad histrione na scenu dovezete pokretnim kolima (po mogućnosti prekritima slamom), onda ih pustite da malo pjevaju i plešu, pa zatim odvezete dalje.

Tralala, tralali, bumo već nekaj i odglumili. Živili!

Za početak, poruka predstave *Balade Petrice Kerempuha* vezana je za „derevolucioniranje“ naslovnog lika. U tu je svrhu angažiran „pravi“ socijalni potepuh, imenom Vilim Matula, ali njegova je politički nepripitomljena osobnost izbrisana u korist ruha legendarnog Krležina (i pučkog) junaka te stihova koji tek *megleno* podsjećaju na aktualne prilike (magla je inače glavni element scenografije Željka Zorice). Na taj je način isključena mogućnost da će se s „kerempuhovske“ pozornice progovoriti i o čemu drugome osim o davnim danima. To je posebno promašeni, otužni pristup u tjednu u kojem je prestao izlaziti *Feral Tribune*, dakle u trenutku u kojem čitava zajednica bridi od revolta što se Petričinu feralovsku liru još jednom politički razbija. Vratimo se predstavi: glazba Darka Rundeka ne razumije *Balade*, ne poštuje njihovu jezičnu unikatnost, već ih neprestano „utapa“ u trivijalnim orkestracijama općepoznatih glazbenih ritmova i napjeva. Red pjevanja, red recitiranja u konačnici stvara „mjuzikl“ kavanskog tipa, u kojem mnogi glumci (uključujući i Matulu) igraju kajkavski s tolikom afektacijom da ih se akustički teško razabire – premda je riječ o dijalektu koji je u Zagrebu (Zaboku, Varaždinu itd.) još uvijek prilično korišten i razumljiv. Iznimka je Mladen Vasary, najbolji glumac ovog uprizorenja, svaki put apotekarski precizan i u dikciji i u glumačkom gegu. Upečatljiva je i Vasaryjeva točka igranja pretilog grofa s alkoholnom bočicom na duđu u ustima te geganje pozornicom dok njegovu zavaljenost natraške pridržava glumački partner. Dojmljiv je i način na koji Vili Matula vadi iz svog scenskog trbuha gomilu crijeva/špage-ta i zatim ih nastavlja konzumirati, poput gusjenice koja konzumira vlastito tijelo, kao i njegov ledeni ton kojim se obraća publici nakon što su mu za kaznu zbog motanja oko grofovskog stola „počupali zube“. Šteta što su Vasaryjevi i Matulini glumački komentari (posebno istraživanja osi servilnost/okrutnost) tako malobrojni, odnosno šteta što cijela predstava nije nastajala *iz glumca*, kao i iz stvarne ideologijske situacije u kojoj je izvođena, a ne iz „ilustriranja“ teksta glazbom. Opet vidimo da je glavnim receptom za privlačenje publike proglašeno koncertiranje uživo, s time da dodatni adut predstave čini i zvonak, melodiozan glas mlade glumice Maje Posavec, jedine ženske izvođačice unutar Šerbedžijine i Rundekove predstave.

BETON BR. 72 DANAS, Utorak, 2. jun 2009.

uvijek nezgodna, čak i kad prođe bezbolno: slovenska je pripovijest o integracijskim procesima poput negdašnje inicijacije u JNA, a ono čega se u Ljubljani najviše boje jest da će novi regruti iz regije dobiti svoje simboličko mjesto bez napora i bola, bez vojničkog „čebovanja“ koje je prošla većina zemalja iz Istočne Europe, iako to s Hrvatskom nipošto neće biti slučaj. Vratimo li se na duhovitu metaforu s početka teksta, odnosno poziciju putnika u autobusu koji je dugo čekao na red da uđe i uredno platio kartu, a sada kada je unutra boji se da mu netko ne sjedne na mjesto, onda je posve jasno da mitologija tranzicije zahtijeva žrtve i da nema mnogo vremena jer autobus samo što nije krenuo. Hrvatska se ne bi smjela buniti zbog strogog vozača, pa čak ni zbog mrzovoljnih i zlobnih putnika jer se zbog šlampavosti još uopće nije ni počela pakirati, a čeka je naporan put. Nema dvojbe da će u autobus ući, ali glavno pitanje sastoji se u tome kakvu će prtljagu sa sobom ponijeti 📦



Nestao je *Feral*, ostale su magle povijesne zbiljnosti

UTISKIVANJE POLJUBACA

Maja Posavec gurnuta je u ulogu zavodnice i kokete, premda njezino ozbiljno lice i odbijanje da na pozornici flertuje s raspjevanim Šerbedžijom svjedoči da je riječ o umjetnici teatra koja točno zna na kakav je rodni i scenski klišej postavljena. Iako Maja Posavec tijekom izvedbe izbjegava Šerbedžijin nametljiv pogled, te uporno gleda u publiku pjevajući u isti mikrofon sa slavnim glumcem, Šerbedžija prvo nastoji njezino lice okrenuti prema sebi rukom, a pred kraj predstave joj doslovce „utiskuje“ poljubac na usne. Ovaj manevar neugodan je na više razina. Što se tiče same predstave, ispada da „kerempuhima“ ženski likovi trebaju samo kao ukras, čiju je ljubav moguće uzeti na silu. Govoreći, pak, o tome kakav je odnos muškog ansambla prema ženskom liku, porazno je da se ostatak izvođača ponaša kao da *curi* a priori pripada mahanje kratkom suknjicom, dok njima pripada parodiranje socijalnih tipova. Rezultat je predstava koja ne mijenja ni jedan parametar sveprisutnih diskriminacija (iako *svira i pjeva* o njima); dapače – već i samom podjelom uloga puno govori o tome što radi jedna *glumačka zvijezda* (recitira Krležu uz glazbenu pratnju, ali bez ikakve političke oštine), a što radi jedna *mlada glumica* (maše stražnjicom i „lijepo pjeva“).

Porazna hijerarhija.

Po sve koji u njoj sudjeluju.

A i o tom bi se „sudjelovanju“ moglo primjetiti da se glumci doslovce „motaju“ po pozornici *Balada* dok traju pojedine glazbene numere, nemajući pojma što bi činili sa sobom dok netko drugi nešto pjeva ili recitira. Riječima Stevena Berkoffa, jedan od kriterija lošeg kazališta uvijek je redateljski tretman izvođača koji *nisu* u prvom planu. Ako se, kao u *Baladama*, ponašaju kao da nešto „čekaju“, ako šikaju jedni prema drugima u nadi da će „netko“ pokrenuti lavinu žive interakcije, onda sigurno nećemo dočekati moćnu izvedbu. Jer u glumačkoj bi personi na sceni, bez obzira igra li „glavnu“ ili „sporednu“ ulogu, trebalo biti mnogo više od „promatranja“ tuđe igre i očekivanja da „netko drugi“ zapali krijes scenskog intenziteta. A baš te samostalne stvaralačke odgovornosti svakog izvođača za predstavu u kojoj nastupa apsolutno nedostaje. Mnogo je točnije reći da se svi zajedno trude dekoncentrirati publiku od mračnih pitanja koje zadaje Miroslav Krleža 📦

(odlomak iz teksta *A sada: „smijeh, glazba“ i praznina*)

antiCEMENT

Piše: Nataša Petrinjak

ROMAN KOJI MORAMO NAUČITI NAPAMET

Daša Drndić: *Sonnenschein*, Fraktura, Zaprešić, 2007.

Knjigu *Sonnenschein* treba naučiti napamet. Točnije – mora se naučiti napamet. Treba naučiti svih 478 stranica, znati ih kao tablicu množenja, kao abecedu bez koje je nemoguće završiti osnovno školovanje. To je jedino pristojno. To je najmanje što bi trebalo napraviti. Najprije zauvijek zapamtiti podatke, činjenice; da su u logoru Treblinka svakoga dana ubijali između deset i dvanaest tisuća ljudi, prvo u tri, pa kasnije u deset plinskih komora; da je tim logorom rukovodio Kurt Franz pored kojeg je uvijek šetao pas Barry, velik kao tele, posebno dresiran da napada ljude u predjelu genitalija. Potom treba zapamtiti da je dr. Schumann izumitelj metode masovne sterilizacije muškaraca i žena koju je testirao na logorašima, od koje nitko nije preživio, a što ga nije spriječilo da poživi sve do 1983. godine, do svoje 77. godine. Treba naučiti da je Christian Wirth, stolar, građevinski radnik, pa potom policajac, krajem 1939. godine u Bradenburg an der Havel nadgledao pokuse ubijanja plinom. I oduševljeno prihvatio zamisao Philippa Boulhera o plinskim komorama kao velikim kupaonicama s tuševima. Zatim, treba zapamtiti svjedočanstva, čudom i slučajem preživjelih, svjedočanstva niže i više rangiranih SS-službenika, onih koji su mrtve ljude u transportima nazivali “die Figuren”, ljude u logorima – kargo. Koji su rekli da su ubijali stotine, tisuće ljudi tijekom jednoga dana i potom bili proglašeni nevini-ma. Treba znati o programu nadzirane, vrhunski organizirane prostitucije, lanaca bordela u kojima su se njemački vojnici trebali i mogli olakšati, izbaciti frustraciju teškog junačkog pohoda. O kampanji izrade lutaka na napuhavanje s istom namjenom, za slučajeve kada iz bilo kog razloga žive žene nisu dostupne. I još mnogo, mnogo takvih podataka. Treba naučiti napamet i fiktionalnu, retrospektivnu priču o Hayi Tedeschi iz Gorizije kojoj su ukrali sedmomjesečnog sina da bi ga uvrstili u monstuozan Lebensborn program. Program stvaranje arijevske rase, po unaprijed domišljenim idealnim propo-

ARMATURA

Piše: Mario Slugan

VIŠE OD GLASOVA

Dokumentarno-animirano svjedočenje izraelskog režisera o pokolju nad Palestincima za vrijeme libanonskog rata

Ari Folman vjerojatno neće biti poznat široj hrvatskoj publici, ovo mu je tek treći cjelovečernji film te prvi sa širom distribucijom izvan Izraela. Ipak *Valcer s Bašiom* osvojio je niz prestižnih nagrada (uključujući *Zlatni globus* te *Cezara* za najbolji strani film), a bio je i kandidat za Oscara. Folman u ovom filmu istražuje rat i sjećanje te osobne strategije izbjegavanja odgovornosti. *Valcer s Bašiom* izraelski je film koji se bavi pokoljem nad Palestincima koje su u izbjegličkim kampovima Sabra i Shatila u Beirutu izvršili pripadnici kršćanske Falange (libanonske paravojne organizacije) s prešutnim dopuštenjem izraelskih vojnih snaga za vrijeme ratu u Libanonu 1982. Pod izgovorom eliminiranja preostalih neprijateljskih snaga te kao odgovor na uspješan atentat na novoizabrana libanonskog predsjednika Bashira Gemayela (Bashir iz naslova filma), kršćanska Falanga ušla je u izbjegličke kampove i sistematski organizirala pokolj nedefinirana broja Palesti-naca (s gornjim procjenama od 3.500) u tri dana, od 16. do 18. rujna. Čitavo to vrijeme izraelske su snage držale kampove u okruženju te mirno stajale po strani usprkos informacijama koje su posjedovale, a koje su jasno upućivale na ozbiljnost situacije unutra. Tadašnji izraelski ministar obra-ne Ariel Sharon proglašen je indirektno odgovornim za pokolj te prisiljen podnijeti ostavku.

INTERVJUI S NEKADAŠNJIM SUBORCIMA

Film je organiziran kao niz intervju-a koje režiser provodi sa svojim nekadašnjim suborcima, zapovjednicima te novinskim izvjestiteljima aktivnim za vrijeme rata. Razlog tomu režiserova je naka-na da se prisjeti vlastite uloge u gore navedenim pokoljima, jer svega što se o svojoj vojnoj službi u Libanonu Ari inicijalno može sjetiti jest to da je naprosto bio ondje u Beirutu, nekoliko stotina metara od mjesta zločina. Intervjui su vođeni sa stvarnim ljudima tako da su svi protagonisti istinski akteri oružanog sukoba u Libanonu ili profesionalci čiji je posao bio usko vezan uz rat (psihijatri, novinari). Intervjui su snimljeni i predstavljaju zvučnu pozadinu filma (samo u dva slučaja likovi su fiktivni), dok je vizualni dio ostvaren kao animirani film i obično pokušava prikazati ono o čemu je u intervjuu riječ.

cijama i bojama. Program za čiju su se realizaciju otimale, silo-vale, nagrađivale žene-rodilice savršene djece nadnaroda, kra-la su se tuđa djeca i poklanjala superarijevskim obiteljima da bu-du odgajana u nacističkom redu; ona koja su se pokazala kao “roba s greškom” odbacivana su u domove za siročad, davana obiteljima koje su ih mrzile, tukle, silovale... Danas, tek oko pe-deset tisuća njih zna da su „Hitlerova djeca”, tek nekolicina ih je progovorila u javnosti, tek se nedavno pojavilo pitanje kada će se otvoriti arhivi Katoličke crkve i arhiv u Bad Arlosenu u ko-jima se nalaze priče svih ubijenih – njih 17 milijuna, svih una-kaženih, svih ukradenih.

SVATKO TREBA ZNATI

Treba još i znati da je sve to, knjigu što je treba znati napamet, napisala Daša Drndić. Živi u Rijeci, nakon što je živjela u Zagre-bu, Beogradu, Carbondaleu, Clevelandu, a prije nego ode živje-ti u Rovinj. *Sonnenschein* je njezina jedanaesta knjiga, pored iz-nimnog broja radio-drama, ogleda, eseja, analiza, rada sa stu-dentima na fakultetu. E to valja znati jer *Sonnenschien* je, ni s čim usporediv, postomoderni pathchwork fiktionalne osobne obiteljske drame i dokaznog materijala bijede ideja i ideologija u kojima su ljudi kargo, stado, masa za formiranje povijesti s ve-likim P, a ne čovjek s imenom iza kojeg stoji priča. Život. Sav satkan od karakterističnih nabrajajućih i rečenica s pomak-nutim pomoćnim glagolima, sasvim njeznih, duhovitih, cinič-nih, strogih, ljutih misli, taj roman zavodi, otima pažnju, iza-ziva bijes, plač, gađenje, osmijeh. Majstorski komponirajući di-jelove, djeliće priča zločinaca, žrtava, bystandera Daša Drndić ispisuje strukturu genoma zla, preplićući ono što se dogodilo i ono što mi, današnji, (ne)činimo. Nepretenciozne, jasne reče-nice vode balskom omamljenošću, ali *Sonnenschein* nije relak-sacija, nije rekreacija, nego zahtijeva pažnju, predanost, stan-ke, odlaganje čitanja, jer izvla-či odgovore na pitanja – gdje ste bili kada je u Rižarni u San Sabbi sagrađena nova krema-torijska peć, što radite 26. svibnja kada “nepoznati” po-sjetitelji polažu cvijeće na grob 716 i desnicom salutiraju naci-stički pozdrav, koji svoj happy day živite kada nabilđani ame-rički kongresmen kaže: moj je otac bio običan vojnik. O šutnji i protiv šutnje je *Sonnenschein*, o neetičnosti neobaziranja, gluhoće, sljepila, nijemosti na nikada banalno zlo, kao i u pri-

jašnjim svojim knjigama. No, ovaj put, sigurnije nego ikada pri-je, poput kakve šamanke ovim djelom Daša Drndić predaje od-luku čitatelju, svakom čitatelju – svatko mora znati.

TREBA RAZREZATI STRANICE

Hrbar autorski čin prepuštanja istine, jer ovako piše Daša Drn-dić: “Inače, naci-plan za osvajanje svijeta sazdan je sav od taj-nosti, od skrivenih institucija, od povjerljivih dokumenata, od mračnih eksperimenata, od opskurnih ratnih planova, od mi-stičnih fantazama, od okultnih snova, od skrivenih tvornica, od kamufliranih logora, lažnih bolnica i kriptičnih konferencija, od dubiozne industrije i ezoterične proizvodnje, od zakučastih bi-taka i dvosmislenih osvajačkih pohoda. A središnja točka, os oko koje ta trula kozmička vizija buja, postajući sve više nalik na gi-gantsku čahuru kakve nakazne bube, jesu spolni organi, pička i kurac, njihova upotrebna i tržišna vrijednost, njihova mesijan-ska zadaća, njihov borbeni poklič, to jest jebačina, coitus vul-garis, koji ima stvoriti novog čovjeka i novo vrijeme. The cunt makes a difference, the cock defines the difference. Kastracija, sterilizacija, kontrolirana prokreacija, fornikacija i prostitucija najmoćnija su oružja Reicha, kao uostalom i Crkve”. U tom iznimnom djelu autoricu je uspješno pratio urednik Seid Serdarević i nakladnik Fraktura; razmještajem fotografija, uvu-čenim dijelovima teksta, nerazrezanim stranicama koje ne osta-vljaju prostor za uzmak – da bi ih se pročitalo, da bi se pročit-a-le istine o užasima nacista treba uzeti oštar predmet, nož ili ška-re i zariti ih u samo tijelo knjige, potom perforiranim stranic-a-ma s popisom od 9000 imena Židova deportiranih iz Italije ili ubijenih u Italiji i zemljama koje je okupirala između 1943. i 1945. godine – mogu se istrgnuti, mogu se baciti, uzeti, otkinu-ti poput karata.

Tko god kaže ne znam, nisam znao – nije nevín



Film tako predstavlja svojevrstan dokumentarac kojemu animirana komponenta dopušta „slobodu” s iznesenim sadržajem, ali i mogućnost da se pokušaju dočarati fantazme u koje vojnici pod stresom nerijetko upadaju ili se upuštaju namjerno kako bi se na neki način nosili sa strahotama kojima svjedoče i u kojima sudjeluju. Drugim riječima, čitav projekt mogao bi se opisati kao lirski dokumentarac u kojemu je animacija s jedne strane ingeniozan način da se izbjegnu problemi nedostatka konkretnih video svjedočanstava, a s druge prilika da se istovremeno ta iskustva prika-žu što vjernije.

U prvom je redu važno navesti koliko se film trudi približiti igranofilmskom iskustvu, i to od osno-va poput iskorištavanja klasičnih filmskih postupaka za pojedine efekte ili situacije (srednji pla-novi za intervju-e, krupni za psihološko portretiranje itd.) pa sve do finih detalja, kao simulacija podrhtavanja slobodne kamere ili divljačkih paniranja za vrijeme akcijskih sekvenci. No jednom kada se legitimira kao kompetentan u reproduciranju uobičajena filmskog iskustva, upravo anima-cijom *Valcera s Bašiom* može učiniti i sljedeći korak. Nerijetko se rat prikazuje kao psihodelično is-kustvo, što dopušta brojne ekskurzije u istraživanje takva stanja svijesti putem animacije. Tako se Carmi prisjeća kako za vrijeme svog prvog odlaska na bojište mašta o ženi koja će izroniti iz mo-ra i uzeti ga prvi put prislanjajući ga na dojku. Kasnije će plutati na njenom ogromnom tijelu, a plavetnilo u koje su utonuli iznenada će se zakrvaviti i najaviti sudbinu broda kojim novaci stižu na bojište.

ZBILJSKO LJUDSKO ISKUSTVO

No animacija se pokazuje iznimno uspješnom i tamo gdje bi netko mogao tvrditi da jedino gluma uspijeva. U jednom od prvih *flashbackova* iz rata Ari se prisjeća zapovijedanja oklopnim vozilom koje prevozi mrtve i ranjenike. Njegov će suborac u jednom trenutku spustiti pogled u unutrašnjost vozila, a subjektivni kadar otkrit će niz trupala i jednog ranjenog vojnika koji se šćućurio i u nevje-rici drži svoju unakaženu ruku dok mu pogled bjesomučno zuri u prazno. Sama činjenica što to ni-je glumljeno, što taj ikon nije ostvaren kao glumačka izvedba, a iskustvo gledanja igranog filma uvijek u sebi sadrži svijest o tome da ono što gledamo nije stvarno, kao da zaobilazi sve probleme dočaravanja istinskog ljudskog iskustva.

Pokušat ću biti precizniji. Od samog početka animirani format svojom stiliziranošću jasno daje do znanja da nema pretenzije na onaj tip realističnog prikaza rata kakav susrećemo u ratnim epovi-ma poput *Spašavanja vojnika Ryana*. No time što se libio ovakvih namjera kao da je i eliminirao is-

kustvo obmane. Dakako da slika koju animacija prikazuje nije stvarna, to nije (niz) fotografija pa da predstavlja neki zbiljski odsječak svijeta. No to što je već *prima facie* shvaćena kao ne-stvarna ne izmamљуje u iskustvu gledanja ono *ali ipak ovo zapravo nije stvarno*. Čak i da gledamo igrani film snimljen prema istinitim događajima (ili kako se to češće najavi: temeljen na istinitim događajima), to iskustvo ne nestaje. To što gledamo još nije ono istinito, samo je glumačka izvedba tih događaja. Nadalje, to što je animacija ne-stvarna nipošto je ne oslobađa mogućnosti da označuje stvaran događaj, zbiljsko ljudsko iskustvo gledanja tih leševa i tog izbezumljenog ranjenika. (Što je stvarno u riječi pa da je veže s označenim?) Ali za razliku od bilo kakve glume ne može je se optužiti za obmanu. Zajedno s usmenim svjedočanstvom i oslobođena terora vizualnog ikoničkog realizma, animacija je slobodna da kao ilustracija pomogne u prenošenju osobnog sjećanja.

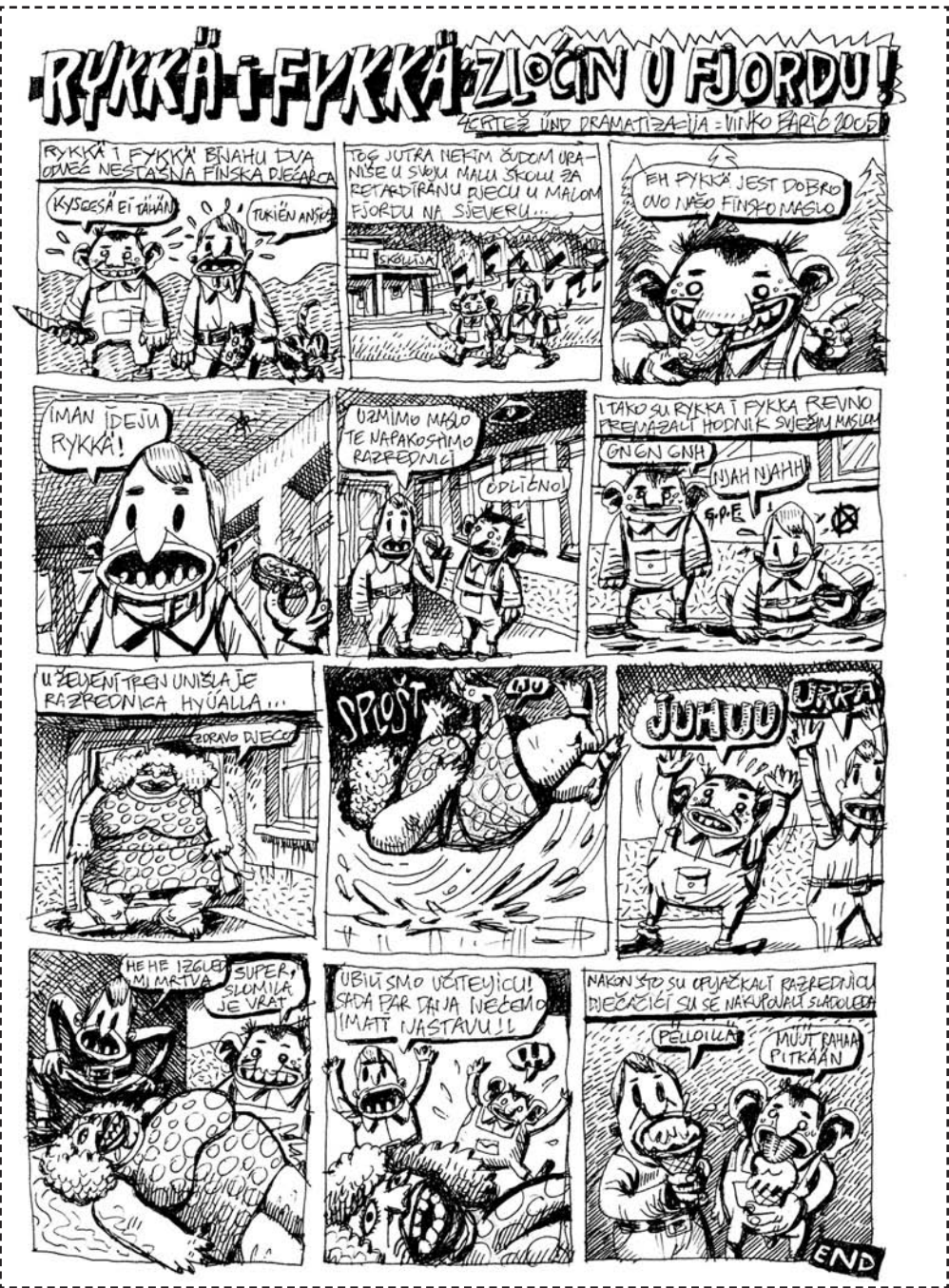
Arijevo prvo prisjećanje rata u Libanonu ujedno je i ono koje će se razriješiti posljednje jer se tiče onih triju kobnih dana u rujnu 1982. i Arijeve uloge u njima. Bez zvuka prizor je okupan u zagasito žuto i otvara se nijemim eksplozijama signalnih raketa na vranom nebu bez ijedne zvijezde. Daljnji opis sigurno ne bi učinio pravdu doživljaju koji ta kadar-sekvencu evocira, negdje na međi tuge, sjete i krivnje, te stoga neću ulaziti u detalje. No ono što je bitno za moju analizu posljednji je kadar te sekvence, onaj koji prati Arija s leđa, kada skreće u jednu od ulica. U tom skretanju kamera panira ulijevo da bi niz plakata s Bashirovim likom oblijepljenih po trošnim fasadama iznenada zamijenila rijeka očajnih žena koja je preplavila ulicu iz suprotnog smjera. Ari staje, a kamera nastavlja centripetalnu kretnju da bi kadar kulminirao njegovim krupnim planom.

BRIKOLAŽ TUĐIH SVJEDOČANSTAVA

Ono što Ariju napokon omogućući da se prisjeti svega jest razgovor s novinarom Ron Ben-Yishaiom, prvim na mjestu događaja nakon što se Falanga povukla. Suočivši se s detaljima prizora sa stratišta iz Ben-Yishaiova očitovanja, Ari je napokon u mogućnosti posložiti i posljednji djelić slagalice koji sačinjava njegovo sjećanje o ratu. Ovdje postaje jasno da gore opisano prisjećanje koje Ari čitav film pokušava razriješiti nije o jednom konkretnom događaju te da je u biti brikolaž tuđih svjedočanstava i vlastitog osjećaja krivnje zbog participacije u izraelskom okruženju. Na to nas jasno upućuje komentar na onaj krupni plan koji se sada ne postiže kružnim gibanjem kamere. Naprotiv, kamera sada brza Ariju u susret započinjući onoj istoj masi žena s leđa da bi ih prestigla i unijela se Ariju u lice zahtijevajući odgovor i jednom za svagda onemogućujući strategiju zaborava i potiskivanja.

Koliko je stvarno to s čim se Ari napokon suočio, dokazuje sljedeća kadar-sekvencu, koja nastupa kao Arijev virtualni subjektivni kadar. Ovoga puta stvarni je to dokumentarni materijal koji je snimio Ben-Yishaiev kamerman, animaciju su zamijenili snimci televizijske kamere načinjeni na mjestu događaja, a plač i beznade tako dokumentiranih palestinskih udovica nemoguće je zatomiti. To kao da sugerira i da animacija ipak ima svojih granica što se dokumentarnog žanra tiče i da, suočena sa stvarnim vizualnim dokumentom, mora stati na drugo mjesto. Osobno iskustvo izraelskog vojnika i njegov osjećaj krivnje tako ima zašutjeti i stati u drugi plan pred onom istinskom jezom pravih žrtava. Prikaz toga ipak na sebe mora preuzeti dokumentarni materijal

BLOK BR. V



Dig, Lazarus, dig!

BULEVAR ZVEZDA

Piše: Predrag Lucić

SEDLAR, JAKOV

SEDLAR, Jakov (Split, 6. studenog 1952), vratar zagrebačke Mladosti i reprezentacije SFR Jugoslavije u vaterpolu, kulturni ataše Republike Hrvatske u New Yorku, filmski i kazališni režiser. Vaterpolsku kapicu okačio o klin negdje sredinom osamdesetih. Mnogo godina kasnije tvrdio da je to uradio zato što su ga prisiljavali da karijeru nastavi u beogradskom Partizanu, na što on kao gorljivi Hrvat i katolik nije želio pristati. Početkom devedesetih se, međutim, iz iste gorljivosti priključio nacional-političkom pokretu pod vođstvom bivšega predsjednika Partizana, dr Franje Tuđmana. Nakon vaterpola počeo se baviti filmom i teatro. U zagrebačkom Dramskom kazalištu Gavella postavio *Bent*, prvu predstavu s gay-tematikom u Hrvatskoj. Zli jezici komentirali su da se te priče dohvatila osoba iz pravog miljea, budući da su jugoslaven-ske novine osamdesetih zabilježile niz afera po luksuznim vilama za seksualnu zabavu vaterpolista izvan bazena, a prezimena glavnih protagonista tih priča rimovala su se sa Prkno, Rukno i Surdukno. Mnogo godina kasnije Sedlar će svoje neistomišljenike javno difamirati kao homoseksualce, a u svome filmu *Sjećanje na Georgiju* gay-likovima dati imena nesklonih mu filmskih kritičara Ivana Starčevića i Nenada Polimca. Ne zna se je li Sedlar odgledao film *American Beauty*, pa tako nije poznato ni je li se ikada suočio s korijenima svoje homofobije.

Režirao je dokumentarne filmove o naivnim slikarima i sakralnoj umjetnosti, a onda se okušao i na igranom filmu. Snimio melodramu *U sredini mojih dana* kojoj ni dokumentarni prizori hodočašća Gospi u Međugorju nisu pomogli da joj se po kino-dvorana ukažu gledaoci. Međugorskim ukazanjima Sedlar se vraća sredinom devedesetih, kada kao Tuđmanov državni režiser snima klero-propagandistički film *Gospa* s Martinom Sheenom u glavnoj ulozi. Višak novca što ga je Sedlar s lakoćom prikupio po Kaptolu i Pantovčaku ipak nije uspio nadomjestiti manjak talenta, pa je od njegove *Gospe* glavni okretala i publika i kritika. Jedina populacija koja je morala gledati i *Gospu* i kasnije njegove filmove bila je ona već žrtvovana dijaspora, privođena na projekcije posredstvom hrvatskih katoličkih misija.

Drugi previsokobudžetni film u koji je Sedlar ulupao vagon državnog novca zvao se *Četverored*. Snimljen po romanu Ivana Aralice, ovaj skupi film prodaje jeftinu martiromansku karikaturu događaja iz svibnja 1945. godine: rasulo NDH, povlačenje ustaških i domobranskih jedinica prema Austriji, predaju na Bleiburgu, likvidacije i ponižavanje zarobljenika na tzv. križnim putevima. *Četverored* je planski prikazan na Hrvatskoj televiziji u predvečerje izbora na kojima će stranka koja je od Sedlara stvorila državnog službenika u oblasti filmske režije doživjeti poraz od kojega je nije spasila ni ova celuloidna lakirovka.

Sedlar je svoju odanost Franji Tuđmanu pokazao još za vođina života, snimivši sakrosanktni dokumentarac pod naslovom *Franjo Tuđman - hrvatski George Washington* (1997). Jedanaest godina kasnije snimit će novi kvazidokumentarac o Tuđmanu u kojemu će njegove nasljednike prozivati zbog nacionalne izdaje, a Hrvate nazvati perverznom narodom.

Osjetivši se izdanim od hrvatske filmske publike koju ničim nije mogao natjerati da gleda njegove *Fergismajnihte*, *Georgije*, *Mirise mora* i ostale igrane uratke kojima je kritika lijepila epitete „imbecilno“, „primitivno“, „bijedno“ i tome slično, Sedlar se okreće Izraelu, gdje snima propagandističke dokumentarce o generalima i političarima poput Ehuda Baraka. Učestalo izjavljuje da Hrvatska može opstati samo ako bude kao Izrael, da Izrael mora biti apsolutni politički uzor Hrvatima, te da su i Hrvatska i Izrael velike zemlje ako se veličina mjeri količinom neprijatelja.

S izraelskim novcem Sedlar snima i dokumentarac o ustaškom poglavniku Anti Paveliću i najavljuje da će taj film pod naslovom *Pavelić bez maske* otkriti „jednu sasvim drukčiju ličnost“, te da će publika vidjeti kako po pitanju povijesne uloge ovoga zločinca „sve i nije baš tako kao što se interpretira“. Film o Paveliću će, sudeći po autorovim izjavama, otkriti i jednu te istu ličnost Jakova Sedlara, jer režiser na sva zvona najavljuje da će se i u svome najnovijem djelu obračunavati sa svojim kritičarima Antom Tomićem, Juricom Pavičićem, Miljenkom Jergovićem, Davorom Butkovićem, Denisom Kuljišem... Pomoći će mu pritom i skupina židovskih desničara, koji za potrebe Sedlarove filmske revizije lika i djela Ante Pavelića spremno tvrde da „netolerancija, ksenofobija i antisemitizam nisu došli zdesna nego slijeva“