

Dea Vidović

Kulturne politike devedesetih u Hrvatskoj

Maroje Mrduljaš napisao je početkom 2009. godine povodom izložbe plakata dizajnera Deana Dragosavca Rute koje je radio za net.kulturni klub mama: "Početkom devedesetih jedno ugledno zagrebačko kazalište odlučilo je prestati raditi plakate za svoje predstave radi štednje u oskudnim vremenima. Ta je odluka odista bila motivirana oskudicom, ali ne nužno onom objektivnom financijskom – moglo se 'šparati' i na drugim stavkama – nego osiromašenom dinamikom javne domene izazvane kriznim stanjem. Naoko ne posebno važna ideja ukidanja plakata bila je simptom općega civilizacijskog zamračenja u kojem se repertoar oblika kolektivnog i javnog života sužavao, a urbani je prostor postajao sadržajno nijem i jednoznačan, slika jedne opće tjeskobe u kojoj simpotmi zaustavljaju socijalnu razmjenu i ukidaju različitost. Plakat kulturnih institucija i praksi obraća se nepoznatom Drugom, poziva ga na sudjelovanje,

obavještava ga i podsjeća na događaj. Iz tih razloga, plakat je medij uključivanja. Kada nestaju plakati vezani za građanski, civilni život, jasno je da je neka vrsta totalitarizma na djelu" [Mrduljaš, 2009:1].

Navedeni citat iznimno slikovito opisuje stanje kulturne slike grada Zagreba s kraja 20. stoljeća. Ona je rezultat ukupnog stanja koje se ogleda u povratku tradicijskoj kulturi na jednoj strani i smanjenju programske djelatnosti na drugoj strani. Oba smjera svoje utočište našla su u političkom, društvenom, ekonomskom i kulturnom konstrukt koji je vladao u svim hrvatskim krajevima pa tako i u Zagrebu.

Osamostaljenje Hrvatske i uvođenje novog političkog, višestranačkog i demokratskog sustava te rat utjecali su na cjelokupnu klimu svakodnevnog života građana i kulturni razvoj zemlje. Provedene ankete tijekom devedesetih godina pokazuju nove hijerarhije kulturno-društvenih vrijednosti. Vjeran Katunarić tako navodi da državno upletanje u ekonomiju i društvo postaje opće uvriježeno stanje stvari, dok se privatizacija vidi kao sfera u kojoj su na snazi klijentelizam te politička podobnost. Pad životnog standarda pak prati manje pouzdanje u medije, okrenutost Zapadu i negiranje pripadnosti balkanskom kontekstu te jačanje religijskih vrijednosti kao

temelja svakodnevnog života. Kolektivizam temeljen na tradicionalnim vrijednostima jača ulogu autoritarnog vođe, pri čemu se nacionalni ponos gradi na jeziku, teritoriju i religiji. Ovakvo stanje stvari rezultira smanjenjem broja individualnih potrošača kulture¹ i sveopćim stanjem političke nemoći onih koji bi je mogli provoditi odozdo [Katunarić, 2007:1].

U navedenim okolnostima hrvatska kultura vodi život koji možemo označiti kao "sistemsku kulturnu tranziciju",² onu koju Švob-Đokić određuje kao "prijelaz od socijalizma u kapitalizam" [Švob-Đokić, 2008:37]. Procesi kulturne tranzicije praćeni su promjenama načina proizvodnje, organizacije i stvaralaštva, odnosno sveukupnih kulturnih vrijednosti. Procesi tranzicije u polju kulture za zemlje koje su napustile socijalizam prolaze kroz dvije faze. Za prvu Švob-Đokić drži da je "obilježena općom liberalizacijom, djelomičnom privatizacijom kulturne infrastrukture, djelomičnom orijentacijom na tržište i reinterpretacijom kulturnih identiteta" [Švob-Đokić, 2008:39], dok drugu vidi kao potrebu da se "kaotični tranzicijski procesi relativno racionaliziraju" [ibid.], pri čemu ističe da nove tehnologije dobivaju sve veći utjecaj, a ujedno raste i "uvoz proizvoda globaliziranih kulturnih industrija" [ibid.]. Kada je riječ o Hrvatskoj i njezinim fazama tranzicije, one su svakako u uskoj vezi s političkom klimom i tradicijom društva, a devedesete su gotovo u potpunosti obilježene prvom fazom, dok druga počinje uzimati maha s početkom novoga stoljeća. Ovdje ćemo se usredotočiti na prvu fazu kulturne tranzicije.

Okviri za razvoj kulture

Ministarstvo kulture Republike Hrvatske je 1994. godine počelo funkcionirati kao zasebna jedinica državne uprave, a rezultat su, kako navodi Vjeran Zuppa, aktivnosti građanske inicijative *Tisuću potpisa*³ iz te iste godine koja je pozvala hrvatsku vladu da artikulira koncept kulturne politike. Hrvatska kulturna politika tijekom devedesetih godina nema nikakav strateški dokument⁴ na temelju kojeg bi se mogli iščitati njezin koncept i prioritete te se o njoj može govoriti samo na temelju naknadnog interpretiranja pojedinih postupaka onih kojih su u to vrijeme upravljali kulturom. O tome jasno piše tim stručnjaka,

predvođen sociologom Vjeranom Katunarićem, u izvješčaju⁵ koji su 1997. godine izradili za Vijeće Europe. Charles Landry pak u dokumentu⁶ o hrvatskoj kulturnoj politici koji je nastao na temelju spomenutog izvješčaja stručnjaka navodi jedan od njihovih zaključaka koji upozorava da je početkom 1990-ih iznesena opća smjernica kulturne politike, ali ne i strateški dokument: "Kada je formirana nova hrvatska država 1990., principi i ciljevi hrvatske kulturne politike izloženi su u općim terminima – pluralizam, usmjeravanje prema tržišnoj ekonomiji i autonomija kreativnog stvaralaštva." [Landry, 1998:15]. Međutim, ova opća mjesta pokazat će se s vremenom samo kao teorija koje se nitko nije pridržavao, a na njihovo mjesto su zasjeli, kao najvažniji principi vođenja kulturne politike, nacionalna i ideološka osviještenost.

Na temelju *Zakona o financiranju javnih potreba* 1993. godine uveden je "model kulturnih potreba" koji služi kao osnova za financiranje "svih aktivnosti i manifestacija od interesa za Republiku Hrvatsku" [Landry, 1998:16]. Upravo navedena formulacija pokazuje da je ključno određnje tadašnje hrvatske politike u kulturi bilo nacionalni interes koji Katunarić određuje kao "organsko jezgro teološke i praktične sfere kulturne politike" [Katunarić, 2007:201]. To dodatno potvrđuje i 17 prioriteta koje je Ministarstvo kulture popisalo 1996. godine kao temelj za financiranje javnih potreba kulture,⁷ među kojima su dominantni povijest, nacija i baština. Kao posljedica takvih prioriteta, javne kulturne institucije su očito predstavljale za hrvatsku kulturnu politiku, kao uostalom i za većinu drugih tranzicijskih postsocijalističkih zemalja, temelj

nacionalnog suvereniteta i kao takve područje koje treba očuvati.

Zahvaljujući ovom pristupu, kulturni pogon je sačuvan⁸ pa su javne kulturne institucije opstale i nastavile funkcionirati, a samo je dio objekata kulture (uglavnom kinodvorane) rasprodan. Međutim, javne institucije nisu bile spremne na prilagodbu novom sustavu niti su bile stimulirane takve transformacije samostalno provesti.

Subvencionirani model financiranja kulture u Hrvatskoj se tijekom devedesetih godina odnosi prije svega na javne kulturne ustanove i one programe koji su od nacionalnog interesa, što je najčešće isključivalo sve one koji nisu proizvodili neokonzervativne kulturne i umjetničke programe. Pri tome je financiranje bilo (a i do danas se zadržalo) na jednogodišnjoj razini, i to po principima da veći dio proračunskih sredstava odlazi na održavanje infrastrukture i hladni pogon, a manji dio na programe.

Iz tih razloga, javne ustanove u kulturi nastavljaju funkcionirati na temeljima prošlog sustava, a svoje programe nerijetko grade po principu onoga što odgovara političkoj nomenklaturi. Slijedom nacionalne osviještenosti raste i interes za kulturno naslijeđe, "uglavnom na povijesne spomenike i političku povijest, veličane kao mjesta ili činjenice sakralnog porijekla i kontinuiteta u skladu s trenutačnom političkom ideologijom" [Katunarić, 2007: 205], dok je naslijeđe preostalo iz vremena socijalizma tretirano kao ono što treba uništiti.

Pored dominantnog modela nacionalne kulture vidljivo je i otvaranje tržišta kroz proces privatizacije. U Hrvatskoj je ovaj proces zahvatio "filmsku i videoprodukciju te književno izdavaštvo" [Katunarić, 2007: 202], pri čemu je područje filma potpuno stradalo pa se gotovo našao pred kolapsom, slično nekim drugim postsocijalističkim zemljama (Češka i Mađarska), gdje su se zbog nagle i strateški neosmišljene privatizacije cijeli podsektori, poput izdavaštva, urušili. U području izdavaštva je pak došlo do nevjerojatnog booma privatnih nakladnika te se njihov broj u jednom trenutku popeo na 1500, ali je veliko pitanje koliko su oni doista opstajali na tržištu i jesu li se uopće bavili djelatnošću pod kojom su registrirani. Što se pak tržišta umjetnina tiče, kako navodi

Katunarić, ono se odvijalo kroz formu aukcija na kojima su se uglavnom prodavala djela onih likovnih umjetnika koji su tako htjeli iskazati svoj patriotizam, privrženost domovini i odanost političkom režimu. Na strani potrošača, odnosno kupaca takvih likovnih djela, našla se klasa novopečenih bogataša i nacionalista koji su tako iskazivali svoj novostečeni status.

Sagledavajući instrumente kulturnih politika tijekom devedesetih godina koje dakle nisu iskazane ni u kakvom planskom i sustavnom dokumentu, možemo reći da se ono najvećim dijelom svodilo na financiranje tzv. javnih potreba kulture. Naime, strateško planiranje je izostalo, a odlučivanje se temeljilo na principu tradicionalnoga programiranja u čijem su fokusu održavanje infrastrukture i hladnog pogona, dok zakonodavni okvir slijedi logiku "tranzicije od staroga na novi politički sustav" [Katunarić, 2007:202]. Subvencionirani model financiranja kulture u Hrvatskoj se tijekom devedesetih godina odnosio prije svega na javne kulturne ustanove i one programe koji su od nacionalnog interesa, što je najčešće isključivalo sve one koji nisu proizvodili neokonzervativne kulturne i umjetničke programe. Pri tome je financiranje bilo (a i do danas se zadržalo) na jednogodišnjoj razini, i to po principima da veći dio proračunskih sredstava odlazi na održavanje infrastrukture i hladni pogon, a manji dio na programe. Odvajanja za kulturu bilježe rast tijekom devedesetih od 0,46% za 1994. godinu, preko 0,85% u 1997. godini do 0,90% u 1998. godini (uključujući zaštitu prirode i nacionalnih parkova)⁹ ukupnih proračunskih sredstava države te tako ne prelaze 1% sveukupnog budžeta.

Novi kulturni akteri

Iako je hrvatska kulturna priča devedesetih pod snažnim pritiskom opisanog stanja, ona ipak nije samo rezultat društvenih, političkih i ekonomskih promjena, već i onih koje se događaju na globalnom jelovniku. U takvom spletu lokalnoga i globalnoga grade se dva paralelna svijeta kulture – nacionalni, neokonzervativni i tradicionalni za nove političke i preko noći obogaćene elite te probuđene nacionaliste, i drugi svijet, otvoren prema *Drugom*, drugačijem, manjinskom i marginaliziranom, usmjeren prema međunarodnim tokovima suvremene kulture te kritički usredo-

točen na svakodnevnost, koji možemo gledati i kao početak povijesti nevladinih organizacija u kulturi i umjetnosti. Dakle, devedesetih se javlja društvena potreba za novim tipom udruživanja, poštivanja javnog dobra i interesa te šticeđenja građanskih prava i sloboda. Drugim riječima, hrvatska nova demokracija organizira ono što je poznato pod terminima kao što su neprofitni sektor, treći sektor, civilno društvo, nevladin sektor, nezavisna inicijativa itd. Unutar ovog polja formira se cijeli niz organizacija i inicijativa koje djeluju upravo u području kulture te svim umjetničkim djelatnostima (kazalište, ples, film, vizualna umjetnost, arhitektura itd.). Ta skupina umjetnika, pojedinaca i grupa koji donose nove i drugačije tendencije u hrvatski kulturni krajolik, svoje korijene imaju u "avangardnim, radikalnim ili eksperimentalnim praksama koje su djelovale u opoziciji prema ustaljenim kulturnim i društvenim obrascima zagovarajući autonomiju i intelektualnu slobodu kulturnog djelovanja (*Gorgona, Grupa šestorice*)" [Mrduljaš, 2010:19]. One su također i svojevrsni nastavak na razvijenu omladinsku supkulturnu scenu druge polovice osamdesetih godina 20. stoljeća koja je za razliku od devedesetih bila subvencionirana od vlasti.¹⁰ [Tomić-Koludrović i Petrić, 2007.]. Naime, najveća zasluga za njihov nastanak i opstanak pripada Institutu otvoreno društvo – Hrvatska,¹¹ odnosno Sorosevoj fondaciji kojoj se krajem devedesetih pridružuju i druge međunarodne fondacije. Međutim, oni koji su primali potpore Soroseve fondacije nerijetko su bili javno prizivani te karakterizirani kao državni neprijatelji, što svakako dodatno oslikava atmosferu koja je u to vrijeme vladala u javnosti i na političkoj i medijskoj sceni.

Iako se radi o prilično heterogenom polju i različitim kulturološkim praksama (klupska scena, suvremeni ples, novomedijska umjetnost, elektronska glazba, antiglobalističke akcije itd.), ipak možemo govoriti o nizu zajedničkih karakteristika (samoosnovane organizacije, slobodne u upravljanju i odlučivanju, participativne, fleksibilne i sl.). Osim toga, one donose nove oblike kulturne proizvodnje te su u stalnom dijalogu s postojećim kako kulturnim i umjetničkim, tako i političkim, gospodarskim i društvenim gibanjima.

Svakako valja naglasiti da ova kulturna scena proizvodi one kulturne prakse koje su u zapadnoeuropskom dru-

štvu često vezane uz institucionalnu, *mainstream* i etabliiranu kulturu, dok je kod nas viđena kao alternativna kultura. Naime, tijekom devedesetih uz ovu scenu su se vezivali raznovrsni termini, poput alternativna kultura, supkultura, urbana kultura, klupska kultura, kontrakultura¹² i sl. Najčešće korišten termin alternativna kultura proizlazi iz odnosa kulturne politike prema ovoj sceni te joj tako mjesto određuju institucionalni kriteriji – financijski, infrastrukturni i drugi. U svakom slučaju, tijekom devedesetih godina ova scena prolazi kroz svoju prvu fazu formiranja i programskog djelovanja, da bi se promjenama na političkoj sceni početkom 2000. koje su djelomično pogodovale njezinu razvoju započela svoje sljedeće faze izgradnje tzv. nezavisne kulturne scene.

Prema promjenama

Hrvatske kulturne politike tijekom devedesetih godina favorizirale su jedan tip kulturne proizvodnje, onaj s političkim predznakom nacionalno osviještenog pristupa. Posljedica takvog odabira jest da su ostavile po strani sve one koji se nisu uklapali u opisanu ideološku matricu. Osim toga, neprovedena reforma javnog sektora kulture, kao i financiranje na jednogodišnjoj razini, onemogućila je razvoj kulturnog sustava na temelju jednakih uvjeta za sve, a njihove posljedice će se osjećati i u prvom desetljeću 21. stoljeća. Atmosfera tog vremena nerijetko se karakterizira kao vrijeme mraka, i to ne samo zbog rata i tranzicije, koji su često bili ključni izgovori vladajućeg aparata za sve loše što se događalo u to vrijeme, nego i zbog opisanog pozivanja na konzervativne, tradicionalne i

Devedesetih se javlja društvena potreba za novim tipom udruživanja, poštivanja javnog dobra i interesa te šticeđenja građanskih prava i sloboda. (...) Iako se radi o prilično heterogenom polju i različitim kulturološkim praksama (klupska scena, suvremeni ples, novomedijska umjetnost, elektronska glazba, antiglobalističke akcije itd.), ipak možemo govoriti o nizu zajedničkih karakteristika (samoosnovane organizacije, slobodne u upravljanju i odlučivanju, participativne, fleksibilne i sl.).

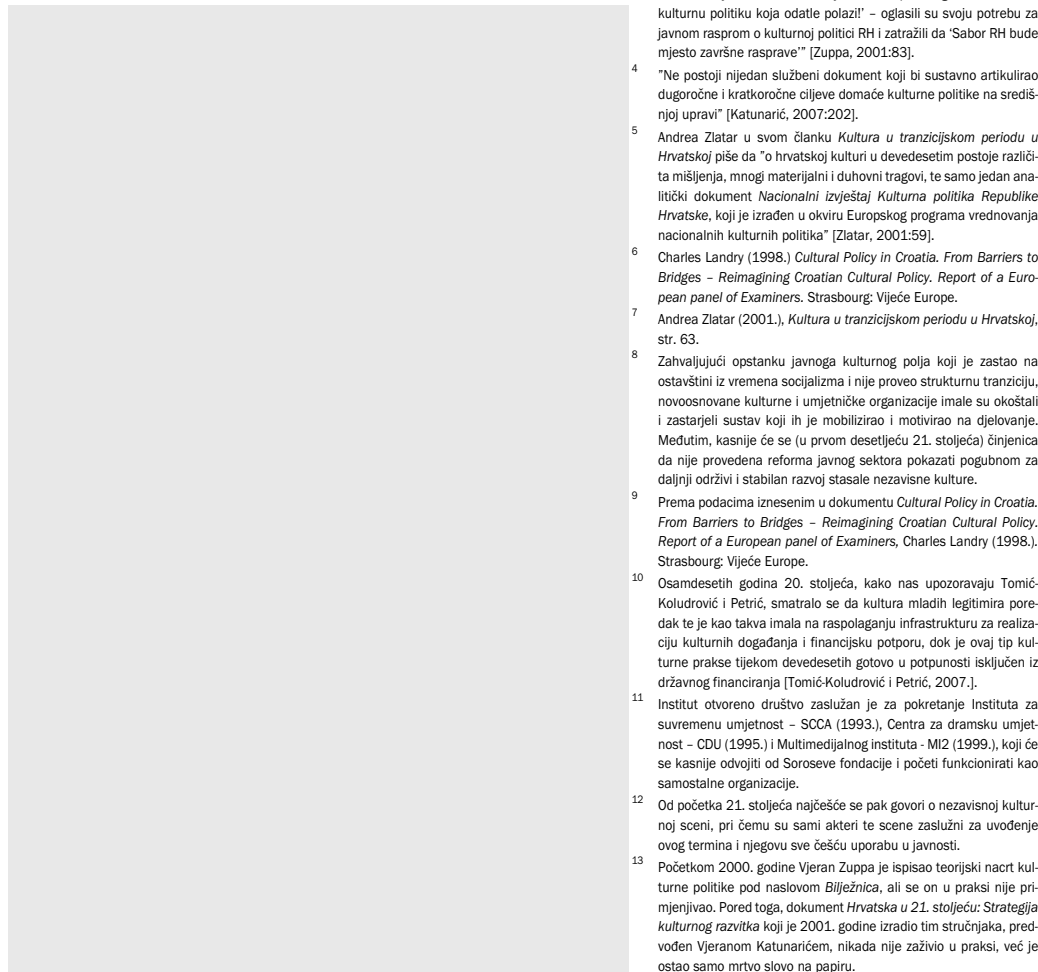
nacionalne vrijednosti zbog kojih je međunarodna zajednica Hrvatsku gledala kao zemlju koja ne potiče demokratske vrijednosti temeljene na pluralizmu, interkulturalnom dijalogu i uvažavanju razlika. Ideologija tog vremena dominantnu kulturnu ponudu gradi na retrogradnim, nazadnim i isključivim, a ne progresivnim i suvremenim konceptima koji su okrenuti integriranju različitosti.

Stavljanjem naglaska samo na jedan, ideološki uvjetovan tip kulturne proizvodnje stvorila se na drugoj strani skupina koja je propagirala posve suprotne vrijednosti. A zapravo između ovih dvaju polova gotovo da nije postojalo ništa. Andrea Zlatar takvo stanje u hrvatskoj javnosti tijekom devedesetih opisuje kao godine koje "nikako nisu imale smisla za nijanse i mogućnosti postojanja međuprostora". Posljedica takvih polarizacija ujedno je vidljiva i u medijima. Javni tako propagiraju samo predstavnike i produkciju dominantne kulture, a nezavisni samo one koji su dio drugog/opozicijskog svijeta. U javnosti uglavnom izostaje kritičko promišljanje umjetnosti i kulture koje bi se temeljilo na analizi kontekstualnog okruženja, estetskim vrijednostima i dosezima te političkim implikacijama umjetničkih radova [Zlatar, 2001.].

U svakom slučaju, do prvih značajnijih promjena (poput uvođenja *Zakona o kulturnim vijećima*) dolazi početkom 2000. s promjenom vlasti, kada Hrvatska demokratska zajednica, nakon desetogodišnje vladavine, gubi na izborima. S tim promjenama dolazi do redefiniranja kulturne politike, čime se ona otvara prema alternativnoj kulturi iz devedesetih, pa tako dolazi i do prvih interakcija između kulturnih djelatnika javnog i tzv. alternativnog polja kulturne produkcije. Ta je nova politička koalicija počela graditi koherentniju kulturnu politiku otvoreniju prema različitim subjektima na kulturnoj sceni, koja će dominirati tijekom prvog desetljeća 21. stoljeća.

Otvaranje, ali i druge promjene koje su nastupile u sferi kulturnih politika ipak nisu temeljene na strateškom dokumentu¹³ pa time ni na jasnim smjernicama i prioritetima za razvoj kulturne politike. Izrada takva dokumenta tek predstoji kako na nacionalnoj, tako i na lokalnim razinama, a pri tome bi svakako valjalo uključiti sve aktere kulture, stručnjake različitih područja, ali i zainteresiranu javnost. Osim toga, takvom dokumentu trebao bi prethoditi istraživački rad koji bi analizirao stanje, potrebe i pro-

bleme, na temelju kojih bi se razmislile mogućnosti i dale preporuke da daljnji razvoj. Tek takvim pristupom moguće je zamisliti kreiranje kulturne politike s jasnim prioritetima od koje svakako treba tražiti da suvremenu kulturu vidi kao jedan od temeljnih pokretača izgradnje budućega društva.



- 1 "Većina populacije gleda televiziju, puno manje ljudi čita novine, manje od 1% pohodilo je koncerte klasične glazbe, kazalište ili je čitao knjige na stranim jezicima..." [Katunarić, 2007:199].
- 2 Nada Švob-Đokić opisujući kulturne tranzicije navodi dva tipa: "globalne kulturne tranzicije", koje označavaju prijelaz od nacionalnih prema globalnim kulturama, te "sistemske tranzicije", kao prijelaz od socijalizma u kapitalizam [Švob-Đokić, 2008:37].
- 3 "Tisuću umjetnika i kulturnih djelatnika – pod sloganom 'Trebamo kulturnu politiku koja odatle polazi!' – oglasili su svoju potrebu za javnom raspravom o kulturnoj politici RH i zatražili da 'Sabor RH bude mjesto završne rasprave'" [Zuppa, 2001:83].
- 4 "Ne postoji nijedan službeni dokument koji bi sustavno artikulirao dugoročne i kratkoročne ciljeve domaće kulturne politike na središnjoj upravi" [Katunarić, 2007:202].
- 5 Andrea Zlatar u svom članku *Kultura u tranzicijskom periodu u Hrvatskoj* piše da "o hrvatskoj kulturi u devedesetim postoje različita mišljenja, mnogi materijalni i duhovni tragovi, te samo jedan analički dokument *Nacionalni izvještaj Kulturna politika Republike Hrvatske*, koji je izrađen u okviru Europskog programa vrednovanja nacionalnih kulturnih politika" [Zlatar, 2001:59].
- 6 Charles Landry (1998.), *Cultural Policy in Croatia. From Barriers to Bridges – Reimagining Croatian Cultural Policy. Report of a European panel of Examiners*. Strasbourg: Vijeće Europe.
- 7 Andrea Zlatar (2001.), *Kultura u tranzicijskom periodu u Hrvatskoj*, str. 63.
- 8 Zahvaljujući opstanku javnoga kulturnog polja koji je zastao na ostavštini iz vremena socijalizma i nije proveo strukturnu tranziciju, novoosnovane kulturne i umjetničke organizacije imale su okoštali i zastarjeli sustav koji ih je mobilizirao i motivirao na djelovanje. Međutim, kasnije će se (u prvom desetljeću 21. stoljeća) činjenica da nije provedena reforma javnog sektora pokazati pogubnom za daljnji održivi i stabilan razvoj stasale nezavisne kulture.
- 9 Prema podacima iznesenim u dokumentu *Cultural Policy in Croatia. From Barriers to Bridges – Reimagining Croatian Cultural Policy. Report of a European panel of Examiners*, Charles Landry (1998.), Strasbourg: Vijeće Europe.
- 10 Osamdesetih godina 20. stoljeća, kako nas upozoravaju Tomić-Koludrović i Petrić, smatralo se da kultura mladih legitimirala poređak te je kao takva imala na raspolaganju infrastrukturu za realizaciju kulturnih događanja i financijsku potporu, dok je ovaj tip kulturne prakse tijekom devedesetih gotovo u potpunosti isključen iz državnog financiranja [Tomić-Koludrović i Petrić, 2007.].
- 11 Institut otvoreno društvo zaslužan je za pokretanje Instituta za suvremenu umjetnost – SCCA (1993.), Centra za dramsku umjetnost – CDU (1995.) i Multimedijalnog instituta – Mi2 (1999.), koji će se kasnije odvojiti od Soroseve fondacije i početi funkcionirati kao samostalne organizacije.
- 12 Od početka 21. stoljeća najčešće se pak govori o nezavisnoj kulturnoj sceni, pri čemu su sami akteri te scene zaslužni za uvođenje ovog termina i njegovu sve češću uporabu u javnosti.
- 13 Početkom 2000. godine Vjeran Zuppa je ispisao teorijski nacrt kulturne politike pod naslovom *Bilježnica*, ali se on u praksi nije primjenjivao. Pored toga, dokument *Hrvatska u 21. stoljeću: Strategija kulturnog razvitka* koji je 2001. godine izradio tim stručnjaka, predvođen Vjeronom Katunarićem, nikada nije zaživio u praksi, već je ostao samo mrtvo slovo na papiru.

Literatura

Cvjetičanin, Biserka i Katunarić, Vjeran (ur.) (2001.), *Hrvatska u 21. stoljeću. Strategija kulturnog razvitka*. Zagreb: Ured za strategiju razvitka Republike Hrvatske.

Landry, Charles (1998.), *Cultural Policy in Croatia. From Barriers to Bridges – Reimagining Croatian Cultural Policy. Report of a European panel of Examiners*. Strasbourg: Vijeće Europe,

Katunarić, Vjeran (2007.), *Lica kulture*. Zagreb: Antibarbarus.

Mrduljaš, Maroje (2009.), *Vizualni kompendij nezavisne kulturne scene*. Zagreb: Knjižnice grada Zagreba.

Mrduljaš, Maroje (2010.), "Dizajn i nezavisna kultura", *Zarez*, XII /276, 4. veljače 2010., str. 19-25.

Švob-Đokić, Nada et al. (2008.), *Kultura zaborava. Industrijalizacija kulturnih djelatnosti*. Zagreb: Jesenski i Turk.

Tomić-Koludrović, Inga i Petrić, Mirko (2007.), "Hrvatsko društvo – prije i tijekom tranzicije", *Društvena istraživanja* Vol. 16 No. 4-5 (90-91), listopad 2007: 867-889.

URL: http://hrcak.srce.hr/index.php?show=clanak&id_clanak_jezik=29945 (26. rujna 2008.)

Zlatar, Andrea (2001.), "Kulturna politika", *Reč, časopis za književnost i kulturu, i društvena pitanja*. 61/7: 57- 74.

Zuppa, Vjeran (2001.), "Bilježnica. Izvještaj u par crta, za projekt: Kulturna politika RH 2000.-2004.", *Reč, časopis za književnost i kulturu, i društvena pitanja*. 61/7: 75-88.