

SPROVOD URBANE KULTURE (2001): IZMEĐU ZABORAVA I NOSTALGIJE ILI O ZAJEDNIČKIM BUDUĆNOSTIMA ZADARSKE NEZAVISNE SCENE

JURAJ ŠANTORIĆ
Nezavisni istraživač

Izvorni znanstveni članak
Primljeno: 6. 8. 2024.
Prihvaćeno: 9. 10. 2024.
DOI: 10.15176/vol61no211
UDK 316(497.581.1Zadar)
7:329

Rad problematizira pamćenje i sjećanje, odnosno zaborav i nostalgiju, na umjetničko-aktivistički događaj *Sprovod urbane kulture* izveden 2001. godine u Zadru. Riječ je o najmasovnijoj izvedbi civilnog otpora mladih i nezavisne scene, koja nastaje kao reakcija na i danas aktualnu kulturnu atmosferu u gradu kojom se marginaliziraju te dvije skupine. Istraživanje se metodološki temelji na triangulaciji etnologije bliskog i autoetnografije te je obilježeno zagovaračkom i angažiranom istraživačkom tendencijom s fokusom na promišljanje *Sprovoda* kao mjesta sjećanja koje ima transformativni potencijal za okupljanje zajednica i imaginaciju zajedničkih budućnosti zadarske nezavisne scene.

Ključne riječi: Sprovod urbane kulture, zadarska nezavisna scena, mjesto sjećanja, zajedničke budućnosti

UVOD

U radu analiziram politike pamćenja i kulturu sjećanja na primjeru umjetničko-aktivističkog događaja *Sprovod urbane kulture* izvedenog 2001. godine u Zadru.¹ Analizom problematiziram njegov javni zaborav i nostalgiju na temelju koje *Sprovod* (kao najveća zajednička izvedba otpora zadarske mladeži i lokalne nezavisne scene koju su ti mladi činili, pratili

¹ Rad je nastao iz seminarskog istraživanja koje sam proveo za potrebe kolegija Antropologija društvenog sjećanja kod prof. dr. sc. Nevene Škrbić Alempijević i dr. sc. Kristine Vugdelija.

i podržavali) danas biva “mjestom sjećanja” (Nora 2006) među nekim pripadnicima i pratiteljima lokalne scene.

Izvedbom *Sprovoda urbane kulture* iskazana je kritika prema generalnom stanju kulture u gradu u kojoj mladi i nezavisna scena bivaju marginalizirani. Akcijom su istaknuti problemi poput prekarnih uvjeta rada i nedostatak adekvatnog prostora za okupljanje i hladni pogon u proizvodnji nezavisnih umjetničkih programa, a ti su problemi i danas aktualni. Izvedba je nastala na inicijativu članova zadarske neprofitne, nestranačke i nevladine udruge Z.V.U.K. (Zadarska vizija urbane kulture), osnovane 1999. godine s ciljem organiziranja različitih kulturno-umjetničkih alternativnih i eksperimentalnih programa. Izvedbom *Sprovoda* članovi Z.V.U.K.-a željeli su iskazati svoj otpor prema gradskoj vlasti koja, po njihovu mišljenju, nije imala dovoljno sluha za potrebe mladih i suvremene društveno angažirane sadržaje. Priča o pripremi izvedbe *Sprovoda* kojim će se problematizirati istaknuti problemi odjeknula je gradom i mobilizirala više od stotinu mladih pa je početna ideja *in situ performansa* prerasla u masovni *happening*.

Gledano iz šireg rakursa, *Sprovod* nastaje kao kritika gradske svakodnevice obilježene postratnom ekonomskom, političkom i kulturnom tranzicijom devedesetih. Prelazak iz socijalizma u kapitalizam doveo je do privatizacije donedavnih zajedničkih javnih prostora, poput Omladinskog doma, koji su izgrađeni u obnovi Zadra nakon Drugog svjetskog rata uz tada značajan samodoprinos građana. Ti se prostori počinju pretvarati u mjesta komercijalne zabave i potrošnje kojom se akumulira privatni kapital. Pored toga, u svakodnevici je kao ratno nasljeđe dominirao nacionalizam i s njime povezane ideje nacionalne lokalne tradicije koja biva temeljni režim tadašnjih kulturnih politika u gradu. *Sprovodom* su tako adresirani problemi napuštanja pluralnosti, kozmopolitizma i egalitarizma, koje su akteri događaja projicirali u iskustvo grada koje biva prisutno do rata devedesetih, a nakon kojeg se pojavljuju neoliberalni i nacionalistički obojeni diskursi. Stoga se *urbanost*² u kontekstu *Sprovoda* performira kao distinktivno obilježje u odnosu na konzervativne kulturne politike, konzumerizam i isključivo tradicijski usmjerene kulturne programe bez kritičkih refleksija prema aktualnom stanju. Tako u naslovu novinskog članka iz *Zadarskog lista*³ koji izvještava o *Sprovodu* stoji: “Pogrebom protiv paranoje, kulturnog neshvaćanja i primitivizma”, odnosno, kako organizator izjavljuje, “sada očekujemo da ćemo od vlasti dobiti neko razumijevanje i neki prostor za mlade”.⁴

U radu istražujem tko se, kako, kada i zašto prisjeća *Sprovoda urbane kulture*, kako se ta sjećanja prenose i koja se značenja u njih upisuju. Zatim nastojim istražiti potencijale *Sprovoda* kao mjesta sjećanja promatrajući njegovu komemoraciju kao moguću točku

² Nezavisna scena je kišobranski pojam, a prvenstveno se odnosi na izvaninstitucionalnu scenu osniivački, organizacijski i financijski nezavisnu od državnim tijelima i regionalnim i lokalnim samoupravama, dok je “urbana kultura” samo jedna od njezinih mogućih potkategorija, i to prvenstveno u ravni poetike (usp. Višnić 2008: 10). Poetička specifičnost nezavisne scene određena je društveno angažiranim i kritičkim tendencijama, koje ju čine različitom u odnosu na ostale izvaninstitucionalne prakse (usp. Mrakovčić 2021: 5).

³ Novine *Zadarski list* i *Narodni list* (čiji sadržaj kasnije spominjem) dostupne su u Znanstvenoj knjižnici Zadar.

⁴ “Pogrebom protiv paranoje, kolektivnog neshvaćanja i primitivizma!”, *Zadarski list*, 3. travnja 2001.

okupljanja aktera nezavisne scene za izgradnju “zajednice prakse” (Lave i Wenger 1999), čiji će se članovi okupljati oko nezavisne scene kao zajedničkog dobra i participirati u borbi za njezin prosperitet i moguće zajedničke budućnosti. Metodološki istraživanje temeljim na triangulaciji etnologije bliskog i autoetnografije. Time nastojim prikazati kako se sjećanje performira među sudionicima događaja, ali i među drugim akterima zadarske nezavisne scene koji, poput mene, u izvedbi *Sprovoda* nisu sudjelovali, no ipak ga se sjećaju i pridonose stvaranju mjesta sjećanja. Istovremeno, kako i sebe smatram pripadnikom zadarske nezavisne scene, nastojim kritičko-analitički proniknuti i u vlastita sjećanja i razložiti “unutarnja višeglasja” koja su mi se pojavljivala tijekom istraživanja (usp. Prica 2000). Ta su višeglasja ponajviše proizlazila iz osobne motivacije da doprinesem održavanju i prenošenju sjećanja na *Sprovod* i njegovu arhiviranju, vjerujući da bih time kroz izraz podrške, ukazivanjem na točke prijepora i zagovaranjem općeg značaja nezavisne scene za lokalnu kulturu mogao doprinijeti njezinu prosperitetu.

Ciljevi istraživanja su prikazati polifoniju aktualnih sjećanja na *Sprovod urbane kulture* i ukazati na probleme zagovaračko-angažiranog pristupa. Riječ je o problemima koji su se perpetuirali tijekom ovog istraživanja prvenstveno zbog početnih nekritičkih i nostalgičnih imaginacija željene budućnosti s kojima sam kao insajder krenuo u istraživanje i zbog kojih sam na početku nehotimično zanemario postojeće prijepore među akterima nezavisne scene generirane višedesetljetnim nepovoljnim egzistencijalnim uvjetima u kojima se svatko pokušava izboriti za vlastiti opstanak. Zagovarački cilj ovog rada nastoji artikulirati ideju da *Sprovod* kao mjesto sjećanja može postati točka šireg okupljanja aktera nezavisne scene u zajednicu prakse. Na početku rada uspostavljam teorijsko-metodološki okvir unutar kojeg oblikujem konceptualnu elipsu koja se proteže od zaborava preko nostalgije do imaginacija budućnosti s pomoću koje iščitavam prikupljenu građu. Zatim donosim analizu hetero(dis)topija na terenu kojima nastojim ukazati na prisutna višeglasja kazivača i internalizirani zajednički dijeljeni osjećaj neuspjeha među akterima lokalne nezavisne scene kojim su uvjetovane aktualne imaginacije o mogućim zajedničkim budućnostima u okviru te scene. Na kraju predlažem okupljanje šire zajednice i zajedničku izradu dokumentarnog filma o *Sprovodu* koji kao širi participativni projekt može postati mjesto i predmet za daljnju problematizaciju stanja u kulturi u Zadru praćenu dosadašnjim borbama za nezavisnu scenu i nepovoljnim prilikama za mlade.

TEORIJSKO-METODOLOŠKI OKVIR ISTRAŽIVANJA

Za *Sprovod urbane kulture* saznao sam u vrijeme pandemije putem objave isječka videosnimke na Facebooku koju je podijelio Mario Županović, jedan od aktera događaja. Masovna izvedba na snimci toliko me zaintrigirala da sam i danas, nakon četiri godine fasciniran tim događajem. Iako nisam akter *Sprovoda*, niti sam do prije par godina uopće znao za njega, što govori u prilog tezi da se radi o događaju koji je pao u zaborav, u međuvremenu sam se emotivno vezao uz tu priču. Za mene, kao mlađeg (po godinama i po uključivanju)

pripadnika zadarske scene, *Sprovod* je postao točka smisla, dokaz da je osnaživanje lokalne nezavisne scene i stvaranje zajednice prakse moguće. Tako sam u svojoj svakodnevnici i razgovoru s kolegama na fakultetu nastojao prenijeti priču o tom događaju i ukazati na njegov društveni značaj. *Sprovod*, u čijem utjelovljenju nisam sudjelovao, za mene je postao važno identitetsko mjesto jer pamćenje stvara i održava identitet (usp. Gillis 2006: 171).

Problematizirajući odnos pamćenja i sjećanja u kontekstu umjetnosti performansa Žarko Paić napominje:

Tijelo u izvedbi vlastite slobode suočava se s ideološko-političkim granicama suvremenog doba. [...] Tijelo u svojem performativno – konceptualnom obratu izaziva re-akcije u javnome prostoru nadzornih aparata ili dispozitiva moći. [...] Zato je problem sjećanja u performativnoj umjetnosti pitanje o traumama tijela u stanju šoka izazvanim nasiljem društva, politike i ideologije, a problem pamćenja jest pitanje istraživanja crnih rupa u arhivima i muzejima interpretacije povijesti. (Paić 2014: 12, 19–20)

Tako u radu analiziram javni zaborav *Sprovoda*, na koji se sjećanje uglavnom zadržava na osobnoj razini među njegovim izvođačima i drugim akterima lokalne nezavisne scene koji su poput mene za njega saznali posredno i ostali inspirirani tom pričom o najvećoj izvedbi zajedničkog otpora.

Pierre Nora “mjesto sjećanja” određuje kao ostatak komemorativne svijesti, upisane vrijednosti koje priječe zaborav. Mjestom sjećanja može postati “veliki događaj” iz povijesti koji je transformirao dotadašnji diskurs pamćenja, a može biti “utemeljujući događaj”, što znači da je u trenutku izvođenja promatran kao gotovo beznačajan te mu je značenje pripisano naknadno, ili “događaj-spektakl”, što znači da je “odmah prožet dubokim simboličkim smislom, [...] [pa] u samom trenutku odvijanja već posjeduje anticipiranu komemoraciju” (usp. Nora 2006: 23, 28, 40).⁵ Međutim, sjećanje je dinamičan proces ovisan o kontekstu koji je također performativan. Da bi na to ukazala Nancy Wood (1999) preuzima Roussov koncept “vektori sjećanja”, usmjeravajući fokus na kanale kojima se sjećanje prenosi (usp. Wood 1999: 2). Dok mjesto sjećanja djeluje poput sidra (usp. Nora 2006: 24) s različitim značenjima i potencijalima koje pojedinci u njega upisuju, vektori sjećanja su sredstva poput medija kojima se ta sjećanja prenose i koja omogućuju njihova sidrišta (usp. Wood 1999: 5).

METODOLOŠKA KRETANJA

U radu prožimam dvije analitičke linije. U prvoj liniji fokusiram se na analizu medijskih sadržaja i građu prikupljenu polustrukturiranim i neformalnim intervjuima koje sam proveo

⁵ U hrvatskim prijevodima Norina teksta pojavljuju se dva različita prijevoda: *mjesto pamćenja* (Nora 2006) i *mjesto sjećanja* (Nora 2007). Slijedom ranije izloženog Paićeva razlikovanja sjećanja i pamćenja koristim se prijevodom *mjesto sjećanja*. Tim se konceptom koristi i Nevena Škrbić Alempijević ukazujući na razliku između analitičkih kategorija politike pamćenja; političkog procesa odozgo i kulture sjećanja koja ide odozdo kao “krhak plod trenutnoga konsenzusa” (usp. Kelemen i Škrbić Alempijević 2012: 188–189, 207).

tijekom akademske godine 2023./2024. U toj liniji nastojim zahvatiti širu sliku sjećanja na *Sprovod* i usmjeriti pažnju na iskustva kazivača. U drugoj liniji nastojim razložiti vlastita sjećanja na *Sprovod* i ponašanja koja su iz njih proizašla. Tako posežem za triangulacijom “autokulturne defamilijarizacije”, kao metodološkim otklonom od svakodnevnog, osobnog i poznatog pri čemu fokus usmjeravam na iskustvo sugovornika (usp. Gulin Zrnić 2006: 83, 85), i “autoetnografije osobnog iskustva povezanog s istraživanom temom”, kao komparativnim i kritičkim promišljanja vlastitih iskustava i načina na koji organiziram svoje sjećanje u odnosu na literaturu i teren (usp. Marković 2012: 39–43).

S obzirom na to da se prikupljena kazivanja odnose na skupinu vezanu uz zadarsku nezavisnu scenu unutar koje postoje različiti prijepori ili, kako ih Hrvoje Pašalić prema Eckenhaussenu određuje “linijama rascjepa nezavisne kulturne scene”, od kojih ističe razlike u poimanju “nezavisnosti” i međusobne netrpeljivosti među akterima scene na temelju njihova financiranja od strane lokalnih vlasti čime bi se zbog osjećaja duga mogao smanjiti njihov kritički potencijal (usp. Pašalić 2020: 69–70). Ti su prijepori premreženi raznim krizama koje oblikuju “povijesnu sadašnjost”, kako je tumači Lauren Berlant. Autorica upućuje na međupovezanost različitih sfera unutar neoliberalizma koji, generirajući brojne krize, proizvodi atmosferu svakodnevica u kojoj dominira prekarnost pospješena individualizmom (usp. Berlant 2011: 4, 10, 29). S obzirom na to da u radu promišljam mogućnost kreiranja zajednice prakse, postojeće prijepore među akterima scene ne želim dalje produbljivati. Zato sam se unaprijed odlučio ne navoditi imena kazivača uz njihove iskaze u samom tekstu što sam svim sugovornicima najavio na početku razgovora.⁶ Tako fokus s pojedinačnih naracija nastojim usmjeriti na atmosferu i dočarati polifoniju različitih glasova i mišljenja te locirati integrativna mjesta za moguća okupljanja.⁷

Rad je premrežen zagovaračkim i angažiranim istraživačkim tendencijama. Zagovaračkim u smislu zauzimanja stava i pružanju prostora glasovima scene koje se u svakodnevici ne čuje ili su utišani (usp. Smyth i McInerney 2011) te ukazivanjem na potencijalno važno mjesto kolektivnog utjelovljenja otpora koje biva prešućeno (usp. Appadurai 1988: 20). Angažiranim pak u smislu težnje za okupljanjem zajednice prakse, poticanjem na dijalog, usmjerenošću na promjenu trenutnog stanja (zbog čega u posljednjem dijelu rada potičem na daljnja okupljanja oko programa poput javne projekcije snimke *Sprovoda* i popratne diskusije, ali predlažem i zajedničku izradu dokumentarnog filma) i autorefleksivnim razlaganjem vlastitih ideoloških pozicija kojima nastojim dekonstruirati bilo kakvu ideju osobne neutralnosti (usp. Đorđević 2021: 32).

⁶ To govori u prilog tezi da sam, bez obzira na početno nehotimično zanemarivanje postojećih prijepora među akterima scene, kao insajder ipak na nekoj razini očekivao da će se oni prije ili kasnije pojaviti, stoga sam im već na početku nastojao doskočiti. Također, prilikom rada na terenu u nekoliko su mi navrata upućivane sugestije tko bi mogao biti relevantan kazivač, a čije bi mišljenje o *Sprovodu* moglo biti manje značajno.

⁷ Na tragu istaknute polifonije ovdje navodim imena ljudi s kojima sam proveo duže razgovore: Adrijana Vidić, Ana Gospić Županović, Ana Pavičić, Barbara Vodanović, Boris Kadin, Davor Fadić, Hrvoje Pašalić, Iva Burčul, Juraj Aras, Krešimir Krolo, Lara Mandli, Mario Županović, Miro Pucar, Roberto Vodanović Čopor, Sanja Petrovski.

Jedan od glavnih ciljeva ovog rada koji sam na početku postavio bio je odgoditi zaborav te uvesti u arhiv sjećanje na *Sprovod*. Međutim, tijekom istraživanja osvijestio sam da je ta početna intencija bila vrlo nekritička, pa i neznanstvena jer sam *Sprovodu* pristupio ideološki, kao supstratu za moguću komemoraciju kojom će akteri lokalne scene moći međusobno dijeliti svoja osobna iskustva borbi. Tako na početku nisam promišljao o mogućim prijedlozima i različitim sjećanjima, a osobito ne o (možda) prikladnom zaboravu, koji su neki kazivači istaknuli, kao i otpor protiv bilo kakve zajedničke komemoracije *Sprovoda*. S druge strane, promišljajući i razgovarajući o važnosti očuvanja sjećanja na *Sprovod*, na terenu sam se susretao i s idejom o “plamičku vatre”, kako su to neki kazivači isticali, koji je važno sačuvati za nove generacije, jer lakše je rasplamsati postojeći plamen nego uvijek iznova paliti novi. Zato u nastavku nastojim razložiti tu točku u kojoj bi se *Sprovod* kao mjesto sjećanja mogao performirati i kao polazište za stvaranje pogodnijih okolnosti za budućnosti zajednice (usp. Gulin Zrnić i Poljak 2022).

OD ZABORAVA, PREKO NOSTALGIJA, DO IMAGINACIJA BUDUĆNOSTI

Iako je zaborav svakome poznat, zaboravljanje se odvija bešumno i nespektakularno (usp. Assmann 2018: 29), stoga u radu analitički nastojim razložiti što stoji iza uopćene tišine javnog zaborava na *Sprovod urbane kulture*. Sukladno dvama analitičkim postupcima, etnografskom i autoetnografskom, premrežujem dvije studije zaborava, Connertonovu *Sedam tipova zaborava* (2008) i Assmanninu *Oblici zaborava* (2018). Tako koristim Connertonove koncepte: “represivno brisanje” u sferi kulturnih institucija, “strukturnu amneziju” kao manjak informacija i “zaborav kao šutnju poniženih” pri čemu se prvenstveno referiram na civilnu grupu aktera koji su sudjelovali u kolektivnoj izvedbi *Sprovoda* (usp. Connerton 2008). Autoetnografske refleksije analiziram konceptom “odgođeno zaboravljanje – ulazak u arhiv” koji problematizira angažman pojedinca koji skladišti građu za tek potencijalni arhiv, no čak i ako se arhiv konstruira, sama građa ostaje u latentnom stanju “između nečeg što više nije, i onog što još nije. [...] Ono se nalazi u čekaonici istorije i čeka da ga netko vrati u život time što će ga odabrati, što će mu pokloniti pažnju, tumačiti ga, pridati mu smisao” (usp. Assmann 2018: 35–37). Konačno, granica arhiva je i metodološka granica mog zagovaračkog pristupa. Međutim, takva istraživačka pozicija, dakako, uvjetuje i način na koji je ovaj rad strukturiran. Intencija da se radom senzibilizira čitatelje i kod njih pobude daljnji istraživački interesi za *Sprovod*, zatim angažman za njegovo arhiviranje i konačno da se potakne ili ohrabri daljnje okupljanje aktera lokalne nezavisne scene, iziskuju otvaranje različitih rukavaca i slojeva kojima je priča o *Sprovodu* prožeta i čija zapetljanost provocira daljnja promišljanja i zahtijeva nove odgovore.

Ako je nešto prepušteno zaboravu, zašto se i kroz koje i kakve rukavce to sjećanje ipak performira kroz kolektivnu amneziju i zadržava među pojedincima? Prema Mitji Velikonji, “sjećanje je ideološki konotirano, odabrano, podvrgnuto istom mehanizmu hegemonskih

borbi između centara društvene moći – selekciji, hijerarhizaciji, konstrukciji i amneziji – poput svih drugih mentalnih procesa”. Autor tako razlikuje svjedočenje ili faktografiju od sjećanja koje je uvijek “podređeno prezentističkim imperativima”. Jedan od takvih imperativa je i “ersatz nostalgija” (usp. Appadurai 1996) ili, kako Velikonja upućuje, nostalgija “nije samo priča o tome kakvi smo nekada bili, nego [i] kakvi nikad nismo bili” (Velikonja 2010: 29, 36).

Održavanje sjećanja na *Sprovod* stoga promatram kroz režime nostalgije. Riječ je o bezobjektnoj čežnji, osobnoj emociji koja gotovo uvijek ima svoju ideološku i političku sastavnicu (usp. Marković 2012: 303). S obzirom na predstavljene istraživačke intencije, oslanjam se na ideju nostalgije kako je definira Svetlana Boym, prema kojoj nije samo riječ o osjećaju gubitka već i o romansama s vlastitim fantazijama (usp. Boym 2001: XIII). Autorica razlikuje dvije vrste nostalgičnih tendencija koje su međusobno arbitrarne: rekonstruktivnu i reflektivnu. Rekonstruktivna nostalgija gravitira kolektivnom, odnosi se na čežnju za istinom iz prošlosti koju se treba vratiti i zaštititi jer generira potencijal budućnosti. Reflektivna nostalgija je specifična za pojedinca i njegovu temporalnost, potaknuta je gubitkom koji navodi na sumnju. Dok reflektivna nostalgija voli pojedinosti, rekonstruktivna voli “znamenje” (usp. *ibid.*: XVIII). Stoga u interpretaciji nastojim prikazati kako se te dvije vrste nostalgičnih tendencija preformiraju kroz sjećanja kazivača i mene te ukazati na neke načelne generacijske razlike koje se očituju na temelju prikupljenih podataka.

Sjećanje i nadanje se međusobno uvjetuju (usp. Assmann 2006: 57). Zato nostalgija u sebi sadrži potencijal s pomoću kojeg pojedinci referirajući se na prošlost oblikuju vlastite vizije o mogućim budućnostima. Imaginacije budućnosti najčešće se ostvaruju u žanrovima poput utopije i distopije, no to nisu posve odvojene kategorije koje se međusobno isključuju, već se prožimaju i dopunjuju.

[Obj]e se na različite načine bave zajedničkim dobrima; potječu iz traumatičnog događaja, određenog nedostatka koji utječe na pojedinca, ali i na opće čovječanstvo. Taj nedostatak obje nastoje ispuniti pričom o nadi i nacrtom za bolju budućnost, ili pesimizmom o lošem vladanju i potpunom gubitku različitih zajedničkih dobara. Gubitak zajedničkog dobra je nešto što obje – samo retroaktivno – nastoje ispričati. (Vrbanić 2022)

Zato u daljnjoj analizi nastojim adresirati kako se na primjerima sjećanja i komemoriranja *Sprovoda* nostalgične tendencije uvezuju s principima imaginacije budućnosti.

Predstavljena konceptualna elipsa koja ide od zaborava preko nostalgije do imaginacija budućnosti (utopije i distopije) čini teorijsko-analitičku kralježnicu ovog rada. Tako *Sprovod* nastojim protumačiti i argumentirati kao mjesto sjećanja čiji komemorativni potencijal, kao princip dijeljenja zajedničkih prekarnih iskustava aktera okupljenih oko zadarske nezavisne scene, predstavlja važan supstrat za daljnje imaginacije zajedničkih budućnosti. Konačno, ideje o budućnosti jednako kao i ideje o prošlosti utječu na našu sadašnjost, a u njoj osim prisjećanja i zamišljanja stoji potencijal za zajedničko okupljanje i djelovanje.

SPROVOD URBANE KULTURE U ZADRU

Sprovod urbane kulture je aktivističko-umjetnički događaj izveden u Zadru, u subotu 31. ožujka 2001. godine u prijedopodnevnim satima na ulicama Poluotoka s finalnom točkom na Narodnom trgu. Jedan od idejnih začetnika *Sprovoda* bio je Milan Tomljenović uz Roberta Vodanovića Čopora i Davora Fadića, koji su kao članovi udruge Z.V.U.K. ubrzo okupili širi tim aktera lokalne scene poput studenata i mladih, ali i šire s drugih lokalnih scena poput žonglera iz Rijeke, Pule i Zagreba. Trenutak izvedbe *Sprovoda* poklapa se s razvojem nezavisne scene u Hrvatskoj za koju je u periodu od 2001. do 2002. godine specifično umrežavanje aktera i lokalnih scena (usp. Višnić 2008: 12), no, kako će se kasnije pokazati, šire umrežavanje u kontekstu zadarskih aktera i lokalne scene nikad nije zaživjelo.

Izvedba nije nastala kao reakcija na neki konkretan događaj, već kao akumulirani izraz nezadovoljstva i pokušaja promjene pozicije u želji za boljim položajem mladih i lokalne nezavisne scene. Riječ o akciji koja progovara o idejama drukčijeg grada čija se imaginacija performira kao suprotnost aktualnoj kulturnoj atmosferi konzumerizma i turistifikacije. Stoga se događaj može promatrati kao kritika potrošačkih vrijednosti “društva spektakla” u kojem nema prostora za nekomercijalne poetike (usp. Debord 2005: 95). U članku iz *Narodnog lista* stoji: “U ovoj akciji osim članova udruge Z.V.U.K., sudjelovali su i brojni pripadnici zadarske mladeži koji su svojom nazočnošću pokazali želju mlade populacije za afirmacijom i prepoznavanjem kao relevantne gradske skupine.”⁸

Iako se otpor u kontekstu *Sprovoda* temelji na dihotomijama urbano/neurbano i vlast / civilno društvo, on istovremeno problematizira pitanje političke i kulturne atmosfere grada u kontekstu neoliberalnog kapitalizma, koji je u razdoblju postratne tranzicije i prelaska iz socijalističkog sustava u kapitalizam bio obilježen unutarnjom društvenom represijom kao posljedicom uspostave novih centara moći. U novonastalom političkom i vrijednosnom poretku poslijeraća pojam “urbanost” dobiva nepoželjne konotacije o socijalističkom nasljeđu.

Kad razmišljam o Zadru, o zadarskoj kulturnoj sceni, pa onda o zadarskoj nezavisnoj sceni, to je uvijek jedna vrlo nesretna priča i ta nesretna priča ima svoj nesretni početak još u devedesetim godinama, gdje postoji jedno kratko razdoblje nakon rata, gdje se stvara nekakav dojam da bi grad mogao zaživjeti nakon stvarno jednog teškog stanja. Međutim, jako brzo je priča otišla u drugom smjeru. Dobrim djelom jer je i službena politika bila takva, ne samo lokalna nego i državna, taj je ideološki okvir bio da svaka ona kultura koja nešto suvremeno radi i koja je imala prizvuk, kako se to definiralo s kategorijom “urbanog”, da je to nešto što je nasljeđe onog bivšeg sustava. Znači, jedna potpuno promašena teza i nešto čije posljedice gledamo i dan danas.

To su bile posebne godine. Dosta stvari je bilo zabranjeno. Dakle, koncerti tipa, ja znam da smo mi išli u Čatež u Sloveniju da bi gledali neku Disciplinu kičme ili Rambo Amadeusa jer je to u Hrvatskoj bilo zabranjeno. To, to su bitne stvari da se pamte. Onda

⁸ “Sprovod urbane kulture: subotnja akcija Z.V.U.K.-ovaca”, *Narodni list*, 5. travnja 2001.

je bio onaj čuveni koncert u Samoboru gdje su, specijalna murja pretukli ljude. Znaš, to su traume nekih mladih ljudi koji samo hoće slobodno se izražavati.

U periodu izvedbe bila su prisutna dinamična politička kretanja na nacionalnoj i lokalnoj razini od smrti predsjednika Franje Tuđmana do Trećesiječanjske vlasti koja otvara put civilnom sektoru za javnu kritiku. Istovremeno, dva mjeseca nakon izvedbe *Sprovoda* slijedili su i lokalni izbori. Promišljajući o tom kontekstu, neki su se kazivači referirali i na izmještanje nekadašnjeg studentskog kluba, zatim gubitak Omladinskog doma, koji je za vrijeme rata devedesetih preimenovan u Dom hrvatske mladeži (DHM),⁹ i gašenje lokalnog nezavisnog radija Ga-Ga. Prelistavajući lokalne novine iz tog perioda stječe se dojam da je riječ o razdoblju obilježenom raznim protestnim akcijama različitih aktera, od radničkih do studentskih skupina.

U umjetničkom kontekstu nezavisne scene i inovativnih praksi na prelasku iz devedesetih u dvijetisućite ključnu su ulogu, na lokalnoj razini, odigrali Zadarski plesni ansambl pokrenut 1991. godine, Međunarodni festival suvremenog kazališta Zadar snova i MAPA projekt Zadarske kazališne kuće HKK (danas HNK Zadar) i Moving Academy for Performing Arts iz Amsterdama pokrenuti 1997. godine (usp. Gospić Županović 2021), koji su mobilizirali mnoge mlade umjetnike iz Zadra, od koji su neki sudjelovali u organizaciji i izvedbi *Sprovoda*.

Na temelju pregleda svih kazivanja aktera koji su na bilo koji način sudjelovali u izvedbi *Sprovoda* stječe se dojam kako je njegova organizacija bila horizontalna i participativna te su se svi zainteresirani mogli uključiti na različite načine od planiranja estetskih do produkcijskih rješenja. Inicijatori ideje pozivali su druge aktere lokalne scene, studente i prijatelje da im se pridruže. Tako su pozivali i prijatelje žonglere s drugih lokalnih scena da im se toga dana pridruže u akciji, pa su se neki kazivači prisjetili i anegdota oko organiziranja prijevoza u kojima su s lokalnim vozačima međugradskih autobusa dogovarali besplatan prijevoz za njihove kolege koji ih dolaze podržati.

Sprovod je koncipiran procesijski evocirajući pogrebnu povorku, a istovremeno poprima žanrovske odrednice *site specific* performansa jer je riječ o akciji koja se odvija u realnom prostoru gradskih ulica uz koje je tema simbolički, ali i direktno vezana te nastaje u skladu s produkcijskim uvjetima organizatora (usp. Pavis 2021: 299) i *happeninga* što se pak odnosi na spontano uključivanje prisutnih koji prestaju biti publika te postaju suučesnici izvedbe (usp. Šuvaković 2007: 53). Samu izvedbu moguće je analitički podijeliti na dva dijela, procesijski i mimetički. U prvom dijelu izvedbe organizatori povorke većinu su trase nosili prazan lijes iza kojeg se formirala kolona koja je hodala nešto više od sat vremena. U njoj su sudjelovali bubnjari, trubači, žongleri i ostali ožalošćeni koje su uglavnom utjelovili mladi obučeni u crninu, a neki su imali i lica obojena u bijelo. Hodajući zajedno u tišini sudionici povorke formirali su skupno tijelo otpora u čijoj su izvedbi svi ravnopravno participirali. Nakon što su u prohodali duž poluotoka u lijes je, netom pred dolazak na Narodni

⁹ Grad Zadar je taj prostor 2006. godine predao Sveučilištu u Zadru, kojem i danas pripada.

trg, ušla bosonoga plesačica u bijeloj haljini (Iva Burčul). U drugom dijelu, ili finalnoj točki, lijes su položili na trgu ispred zgrade zadarskog poglavarstva, a iz njega je izašla plesačica i otplesala koreografiju na pjesmu grupe Dead can dance figurirajući antagonizam prema vlasti, odnosno prema trojici mladića odjevenih u crna odijela s bijelim košuljama koji su bili označeni natpisima vlast (Mario Županović), policija (Marko Lukin) i diler (Miro Pucar), koji su stajali ispred ulaza u poglavarstvo. Time je uspostavljena i simbolički eksplicitno naglašena konfrontacija skupnog tijela otpora, koje je predstavljala plesačica, prema skrivenom skupnom tijelu vlasti koje je naznačio istaknuti trojac.

Procesijska izvedba tako funkcionira kao utjelovljenje otpora, dok završna plesna točka dramaturški postaje metonimija borbe sa žestokim hijerarhijskim modelom i cinizmom antiurbanog grada u kojem vlast ne uviđa, ili ne odgovara, na potrebe građana. Osim prema vlasti, otpor je izražen i prema policiji koja provodi volju vlasti te protiv ambivalentne prirode dilera koji se istovremeno pojavljuje kao autodestruktivna utjeha postratnog grada, ali i kao produžena ruka nelegitimnog vladajućeg sistema koji perpetuira kapital za partikularne interese, što je suprotno načelu demokratske države kao zajedničkog dobra. Stoga događaj promatram kao performativni “pučki odmak od političke prinude” (Rihtman-Auguštin 2000: 37).

Nije nas tu puno bilo u toj inicijalnoj povorci koja je krenula s mosta. I ono, na trgu nas je već dočekala ekipa, ova naša. I onda su se spontano uključili u tu povorku. Znaš, kako smo išli dalje ljudi su se, ono, Kalelargom uključivali, krenuli u tu povorku. Tako da je ta povorka na kraju bila, ono, suluda. Tako je to postalo veće od samog sebe, znaš, ono, preraslo je možda tu inicijalnu ideju. To je trebao biti samo neki performans, *happening*, a ispalo je, ono, BUM, neka cigla koja će zauvijek ostati ugrađena.

A poruke su bile progovarale o problemima koji su i dan danas problemi Zadra, nažalost. Pozicija nezavisne scene kao mrtvacu ili kao nekakve vile koja mora pobjeđivati najgoru represiju od vlasti, dilera i, ko je treći? [Nadodajem: I policija.] E policija, jel. Dobro, možda je ta policija manje danas jer prije je to bilo valjda u tom mladenačkom zanosu.

HETERO(DIS)TOPIJE NA TERENU

Sprovod urbane kulture dio je lokalne “izvedbene linije otpora”. Riječ je o tjelesnom zauzimanju gradskog prostora kao scene za artikulaciju kritike (usp. Marjanić 2014, 2022). No akcija nije zabilježena u navedenim izvorima koji te linije istražuju u lokalnoj vizuri umjetnosti performansa u Hrvatskoj. To ne čudi s obzirom na to da o *Sprovodu* nedostaje javno dostupna materijalna građa. Trenutno stanje broji jednu videosnimku, dva dnevno-novinska članka u *Zadarskom listu* i *Narodnom listu*, spomen u monografiji *VeRRdijevih 20* (2022) Zadarskog Teatra VeRRdi (čiji počeci datiraju u 1999. godinu dok je kao udruga registriran 2002. godine), i to u poglavlju “Memorabilija Jurja Arasa” u kojem se autor i akter scene prisjeća atmosfere u gradu i na sceni od devedesetih do početka dvadesetih ovog stoljeća. Uz to postoji i nekoliko analognih fotografija u privatnim albumima te jedna fotografija koja

se spominje u dva članka na portalu *Kulturpunkt* vezanim za zadarsku nezavisnu scenu.¹⁰ Također, važno je istaknuti kako se svugdje, osim u spomenutim novinskim člancima iz 2001. godine, pogrešno navodi 2002. godina, koju su uglavnom isticali i neki sudionici *Sprovoda*, što osim zaborava sugerira na teškoću prikupljanja građe bez dubljeg ulaska u zajednicu.

Pa ipak, pored malog broja materijalne građe, još uvijek postoji sjećanje sudionika i promatrača tog događaja kao i sjećanje među nekim pripadnicima zadarske nezavisne scene koji su o tom događaju slušali posredno, uglavnom u usputnim razgovorima, ili saznali putem objava na Facebooku. Stoga u nastavku kroz tri manje cjeline izlažem, analiziram i interpretiram prikupljenu građu koja govori o sjećanju na *Sprovod*. U tim cjelinama razlažem javni zaborav, nostalgiju kojom se *Sprovod* utemeljuje kao mjesto sjećanja i generacijske razlike u sjećanju.

ZABORAV U PAMĆENJU NA SPROVOD

Ne znam kako bi to reko, ali pričati o nečem što je bilo prije dvadeset pet godina, dal mi uopće ima smisla, ono, znaš, to je bilo ono nešto što se dogodilo u jednom trenutku iz jednog razloga, jako davno i to je ono prošlo, al, evo, očigledno je to nekome i dalje bitno, ono, što je super, netko o tome želi pričati, netko o tome želi pisati, i to je oke, znači da je ipak ostavilo nekog traga, i to velikog kad netko nakon dvadeset pet godina, ti, želi o tome pisati, ali ne znam...

Ovim je riječima započelo jedno kazivanje. To me vratilo odnosu politike pamćenja i kulture sjećanja. Naime, na temelju terenskog iskustva, ali i općenito iz života u Zadru neminovno je ustanoviti da je, kada je riječ o *Sprovodu*, na razini politika pamćenja prisutan zaborav, koji analitički promatram kao posljedicu represivnog brisanja. Ta se “represija” odnosi na selektivnost prezentističkih politika poput muzejskih postava (Connerton 2008: 60). Shodno tome, prethodna sociološka istraživanja zadarske nezavisne scene vezana uz njezinu organizacijsku i političku razinu (usp. Pašalić 2020; Tonković i Pašalić 2020; Tonković, Krolo i Žuvela 2022) ukazuju na “kronični nedostatak političke volje da se akteri nezavisne scene prepoznaju i vrednuju kao stvarna kulturna vrijednost grada” (Tonković i Pašalić 2020: 284). Tako se u kontekstu zadarskih kulturnih institucija nigdje ne može pronaći spomen *Sprovoda* poput nekih fotografija, videa, ili bilo kojeg vida arhivske dokumentacije. To, naravno, ne čudi s obzirom na marginalni položaj nezavisne scene, ali istovremeno govori o tacitnoj represiji u kojoj ni najveće okupljanje lokalnih aktera nezavisne scene nije prepoznato kao vrijedan i kulturno-politički relevantan događaj koji bi trebalo zapamtiti kao zalag za budućnost.

¹⁰ Navodno postoji i građa u arhivi HRT-a snimljena na dan izvedbe, kada su snimljena dva priloga, jedan uživo u sklopu emisije *Dobro jutro Hrvatska*, a drugi u večernjem *Dnevniku*, no do tih snimaka nisam uspio doći.

Unutar raznih kazivanja mogu se prepoznati i mimoilaženja u tumačenju samog *Sprovoda*, pa tako dok postoji konsenzus da je zbilja riječ o društveno angažiranoj i aktivističkoj akciji, u tumačenju njegove umjetničke relevantnosti ipak postoje različita viđenja. S jedne se strane u kazivanjima može čuti apologetski stav da je riječ o dramaturški strukturiranoj izvedbi koja uključuje više različitih izvedbenih žanrova, dogovoreni *dress code* koji prati ideju priče te ujednačenu izvedbu ožalošćene skupine čiji je hod prije svega obilježen tišinom koja podržava poetiku općenitih sprovoda. S druge strane, postoje i suprotna mišljenja po kojima *Sprovođ* nema nikakvu umjetničku vrijednost te je u estetskom smislu riječ tek o mladenačkom buntu u kojem se umjetnički nema “bogzna čega za vidjeti”.

Strah me da to ne ispadne neki moment koji je, ono, bio i da se nakon tog više ništa nije dogodilo, da se stalno vraćamo na *Sprovođ*, a nakon toga je bilo, ono, genijalnih stvari u ovom gradu.

Ne mislim da je taj događaj imao toliki utjecaj da bi trebao biti tako zapamćen. Ja osobno to ne mislim. Mislim da je ovo, da on živi u memoriji ljudi koji su u njemu sudjelovali ili ga primijetili, ili posredno ovako ili onako – ono što taj događaj i zaslužuje. Preko toga ja mislim da bi to bila mitomanija. Ali, možda nisam u pravu.

U ključu tih prijevora može se razumjeti istaknuti manjak prisutnosti pamćenja na *Sprovođ* unutar lokalnih umjetničkih institucija jer i među akterima scene postoje poricanja njegove opće važnosti. Međutim, život zadarske nezavisne scene gotovo uopće nije arhiviran, niti su dosad provedena sustavnija istraživanja njezinih poetičkih dimenzija, pa stoga ni ne čudi da je došlo do zaborava na razini politika pamćenja, ali i do stvaranja osjećaja nepriznatosti njihova rada među akterima scene što podržava sliku njihova kolektivnog neuspjeha. To dovodi do strukturne amnezije *Sprovoda* koja se temelji upravo na nedostatku ili nedostupnosti informacija (usp. Connerton 2008: 64). Razlika između institucionalne razine politika pamćenja i svakodnevnih razine kulture sjećanja može se zahvatiti u sljedećem iskazu:

Mislim općenito da izvan tih nekih krugova to, ono, nije ostalo. Mislim da jako malo ljudi zna koji nisu bili na nikakav način uključeni. Da je to, ono, nestalo, da je to zaboravljeno. Među nama, među scenom, to je ostalo očigledno kao neko kultno, veliko i bitno događanje, ali van toga nije ostavilo nekog većeg traga.

Sjećanje na *Sprovođ* još uvijek je dijelom prisutno među danas starijim ili nekadašnjim akterima scene, ali i među nekolicinom mlađih aktera koji su za *Sprovođ* saznali posredno. Prisjećaju ga se oni koji su u njemu sudjelovali, koji su ga promatrali, ili saznali za njega putem kanala poput usmene predaje ili Facebooka. Glavni opis kojim je to sjećanje obojeno je brojnost sudionika, “mnoštvo je bilo veće nego ikad”, a prate ga osjećaj moći, zajedništva i bunta prema gradskoj vlasti, ali i iskustvo neuspjeha da se izazove promjena u kulturnom upravljanju. Tako se u više kazivanja istaknulo da iako su nakon *Sprovoda* uslijedile broje akcije, koje se i danas događaju, one su po svom kapacitetu znatno manje od iskustva projiciranog u izvedbu *Sprovoda* koji “nikad nije dobio nastavak svoje priče”. Retrospektivno gledano, vlast se ovdje ne odnosi na neku konkretnu osobu ili na određenu političku opciju, već na generalnu ideju kulturne politike, odnosno na uvjete proizvodnje i ponudu programa, koji su tada prema mišljenju kazivača bili nedovoljno skloni onom što

se u svakodnevici naziva nezavisnom scenom te alternativnim i eksperimentalnim programima. Takva ideja bezobjektnog otpora koji je prvenstveno generiran vizijama o boljoj, raznolikijoj i poticajnijoj svakodnevici grada, koji je zajedničko, a ne partikularno dobro, čini se ključnom za današnje tumačenje *Sprovoda*, pa i njegova zaborava. Prvo, danas se takva ideja o masovnom okupljanju na ulici za neku opću ideju boljih kulturnih politika u gradu svim akterima scene s kojima sam razgovarao, pa i meni samom, čini gotovo nemogućom. Drugo, danas se pojam gradske vlasti, s obzirom na tridesetogodišnju neprekinutost jedne političke opcije i akumulaciju istih problema u polju upravljanja kulturnim sektorom i programima za mlade, više ne iščitava bezobjektnom kao otpor prema generalnoj ideji vlasti, već se tumači dakako upućenim konkretnim aktualnim gradskim upraviteljima.

Zato priča o *Sprovodu*, s današnjim odmakom od dvadesetak godina u kojem su problemi nezavisne scene i mladih ostali gotovo isti, kao i lokalna vladajuća garnitura, sugerira da je riječ o vizionarskom događaju. Njegovim utjelovljenjem akteri su nastojali ukazati na degradaciju grada do koje dolazi zbog nelegitimnog upravljanja i kulturnih politika lokalne vlasti u kojima tradicijski kulturni programi i partikularni interesi imaju povlašteni tretman. Međutim, pored svijesti o vizionarskom događaju, sjećanje na *Sprovod* među akterima scene popraćeno je prijeporima izdaje i partikularnih pojedinačnih interesa nekih aktera koji su u njemu sudjelovali. Prema nekim kazivanjima, *Sprovod* je uspio izazvati reakciju u redovima lokalnih vlasti, pa je tako, nakon izvedbe, došlo do određenih financiranja koja su opet išla prvenstveno u smjeru partikularnih interesa pojedinaca s nezavisne scene u zamjenu za “tišinu”, koja je nasljeđe političke vlasti devedesetih, koje Aras u svojim *Memorabilijama* određuje kao dekadu “uspostave novog konformizma ilitga NE TALASAJ” (Aras 2022: 13).

Vrlo jednostavno. Mehanizam je takav da je netko odmah dobio prostor za svoje djelovanje, da je neko dobio ono, svi su dobili te mrvice i to se sve raspalo, ostala je samo memorija jednog dana, jednog popodneva kad su se dogovorili.

To se nadovezuje na Pašalićeve linije rascjepa, međutim većina tih prijepora proizlazi iz općenito malih i ograničenih ekonomskih resursa nezavisne scene zbog kojih su neki akteri u želji za opstankom na sceni i mogućnošću da se bave umjetničkim stvaralaštvom nakon nekog vremena borbe ipak pristali na postojeća pravila političkog tržišta. S druge strane, treba uzeti u obzir i to da je riječ o mladim ljudima nedovoljno informiranim o kulturnom upravljanju, i to u periodu kada se nezavisna scena kakvu danas poznajemo tek počinje formirati, a koji su unutar tih nagodbi ponekad zasigurno uviđali mogući prostor za rad unutar kojeg će moći artikulirati i izraziti vlastitu kritiku prema sustavu.

Konačno, *Sprovodom* dugoročno nisu polučeni željeni rezultati. Tako on ostaje zapamćen kao trenutak u kojem se scena nakratko povezala, međutim, u kojem nije došlo do formiranja šire zajednice praksi i intenzivnije suradnje. Taj osjećaj neuspjeha tumačim Connertonovim tipom zaborava kao šutnje poniženih. Riječ je o fenomenu koji je dijelom neovisan o državnom aparatu, a zaborav tako ide odozdo te se pojavljuje kao kolektivna šutnja, kao odraz određenog poniženja ili traume (Connerton 2008: 68). Iz toga kod dijela kazivača danas proizlazi inicijalna nevoljkost prema ideji komemoracije *Sprovoda*.

Ne mogu reći da mi zvoni da su se ljudi previše vraćali na taj događaj [...] Nekako mi se činilo da se ljudima ne priča generalno o nekoj prošlosti, odnosno da imaju neka loša iskustva, i da su sve bitke u kojima su sudjelovali nekako završile loše. Znači da su završile nekom vrstom neuspjeha.

U tom periodu mi smo mislili da ćemo možda promijeniti nešto, da će se tu nešto uspjeti konkretizirati za dalje, ali evo, nažalost, poslije dvadeset godina mogu ti reći da je to bio samo neki [sa smijehom], nekakva želja i puno truda koji je uloženo, ali rezultat je vrlo jadan i vrlo mršav na kraju, jel. Tako da ne znam što da ti kažem. Razočarana sam. [...] Nekako mi smo bili taj nekakav ogranak koji je htio napraviti taj nekakav organski, suvremeni komadić svijeta ovdje, ali evo, koliko vidim ni do dan danas nije to zaživjelo tako da, ovaj, ne znam, ne znam, nemam pojma.

Maštali smo svašta, a ništa, izjebali su nas.

ODRŽAVANJE SJEĆANJA ILI NOSTALGIJA, *SPROVOD KAO MINUS, A PLUS MJESTO*¹¹

“Buđenje Zadarske scene, početak povezivanja”; “zadnji zajednički trzaj”; “točka kohezije i povezivanja”; “u tom aktivističkom smislu možda je on i pionirski”; “već tada smo sahranili sebe, a da nismo niti znali”; samo su neke od današnjih naracija sjećanja na *Sprovod* što ukazuje na to koliko je riječ o mjestu ispunjenom heterogenim značenjima. Sam događaj stoga se može tumačiti i kao događaj-spektakl i kao utemeljujući događaj, od čega je prvo načelno bliže akterima koji su sudjelovali u samoj izvedbi, dok je drugo bliže nekima koji su *Sprovod* promatrali sa strane ili posredno saznali za njega. Naravno, ovo je načelna i poopćena kategorizacija, na koju ću se još vratiti kasnije, ali koja uglavnom komunicira s prikupljenom građom.

Taj *Sprovod* je više ispao kao neki spektakl, naš, ono, jer je bio spektakl. Pa i onda i iz današnje perspektive. To je bio neki spektakl, što isto nije loše, što je isto bitno jer to animira ljude, to te napravi vidljivim. Mislim da je bilo jako bitno u tom periodu.

Govoreći o *Sprovodu* kao mjestu sjećanja često se spominje kako je on bio kulturni događaj:

Bio [je] nešto najupečatljivije što se u Zadru može naći ako se pokušamo sjetiti svega što se radilo po pitanju nekakvih prava i položaja nezavisne scene; Jednom takav performans da je privukao toliko ljudi da su bili zajedno, kažem, to je velik stvar, velika stvar, znači da je bio *community*.

Stoga se može prepoznati ambivalentnost imaginarija koje *Sprovod* danas evocira, od neuspjeha do *communityja*. Upravo se iz te druge razine fotografija *Sprovoda* pojavljuje na portalu *Kulturpunkt* u dva članka, prvom iz 2014. “Ne želimo sudbinu kulturnih

¹¹ Sintagma *minus, a plus mjesto* pojavila se u jednom kazivanju, kao estetska oznaka ljepote zaborava u kojem se skoro nitko ničega točno ne sjeća, ali još uvijek se sjeća dovoljno da zna da je ipak nešto bilo.

beskućnika¹² u formi intervjua, koji govori o “prostornim i zagovaračkim mogućnostima organizacija civilnog društva”, i autorskom tekstu iz 2017. godine “Nedostatak povjerenja u širu društvenu zajednicu¹³ u kojem na početku stoji: “Grad još uvijek ne promatra nezavisnu scenu kao partnere u osmišljavanju kulturne vizije grada”, a u kojima *Sprovod* figurira upravo kao mjesto sjećanja zajedničkog otpora zadarske nezavisne scene. Konačno, riječ je o činu komemoriranja koji bez obzira na prijepore postaje argument kritike prema lokalnom upravljanju i kulturnim politikama.

Sprovod se tako performira kao referentna točka zajedništva scene, otpora i borbe koja je ipak negdje zaživjela. Pojava članaka, poput ovog istraživanja, ili objave na društvenim mrežama, baš kao i njegov usputni spomen u razgovoru funkcioniraju kao vektori sjećanja te potiču stvaranje krajolika za moguće usidrenje *Sprovoda* kao zajedničkog mjesta sjećanja. Tako je i moje provođenje intervjua evociralo sjećanja kod kazivača i potaknulo njihovo dijeljenje fotografija *Sprovoda* iz privatnog albuma na Facebooku. Osim toga, neki kazivači prepoznaju specifično nasljeđe *Sprovoda*, točnije upotrebu lijesa kao protestnog rekvizita u lokalnom kontekstu, što im također evocira lijepa sjećanja.

Nakon toga smo ubrzo znali viđati, ono, poštanski sindikat nosi lijes – kao, gle kopiraju nas, zezali se, zato što su kasnije neki tipovi isto političkih ili nekih socijalnih protesta koristili vrlo sličnu formu, osim što nisu imali ovu kao umjetničku nadgradnju koja je ovdje postojala – i svaki put kad ja u medijima vidim taj neki drukčiji tip istog protesta, mislim ja se sjetim i, ono, kao bude mi drago zapravo. Mislim da je to događaj, pošto je u Zadru bilo iznimno malo takvih okupljanja i događanja, koji vrijedi zabilježiti, koji ima smisla.¹⁴

Bez obzira na generalni zaborav, priča o *Sprovodu* i dalje se povremeno pojavljuje u nekom usputnom razgovoru ili na Facebooku te se tako održava i prenosi dalje. Riječ je o reflektivnoj nostalgiji, sjećanju na jedan vizionarski događaj-spektakl u kojem se kroz želju i međusobnu potporu uspio utjeloviti tračak *communityja*, no koji dijelom ostaje popraćen osjećajem neuspjeha. U kazivanjima se najčešće isticalo Marija Županovića kao aktera koji je tu priču najviše poticao i spominjao te je prenosio dalje. On je i napravio video, spojivši dijelove snimaka samog događaja koje je zabilježio Igor Petrovski. Isječak te snimke pojavio se na Facebooku 2021. godine, kada ga je podijelio Mario Županović, i otad je podijeljen još nekoliko puta. Razgovarajući o snimci u nekim se kazivanjima zaista mogao prepoznati interes za nju. Neki su tako napominjali kako se o njoj već dugo govori, no datum prikaza još uvijek nije na vidiku, dok drugi o njoj uopće nisu bili informirani. Kod nekih je pak spomen snimke izazvao entuzijazam pa su sa mnom podijeli neke svoje ideje kako bi se možda od svega toga mogao napraviti i neki dokumentarni film, a drugi su pak pregovarali kakav bi tip događaja bio prigodan za javnu projekciju postojeće snimke s obzirom na ideju nezavisnosti scene.

¹² “Ne želimo sudbinu kulturnih beskućnika”, *Kulturpunkt*, 17. studenoga 2014. (pristup 22. 5. 2024.).

¹³ “Nedostatak povjerenja u širu društvenu zajednicu”, *Kulturpunkt*, 21. ožujka 2017. (pristup 22. 5. 2024.).

¹⁴ Enio Meštrović Ričard, zadarski performer i političar, u jednoj od svojih akcija također se koristio inscenacijom sprovođa koristeći lijes. “FOTO I VIDEO Ričard na vijeće došao u lijesu: ‘Doša sam javiti da sam živ i da ja dolazim kad su pare u pitanju’”, *antenaportal* (pristup 24. 5. 2024.).

GENERACIJSKE RAZLIKE U PERCEPCIJI *SPROVODA*

Za većinu kazivača, osobito onih koju su rođeni prije devedesetih, *Sprovod* nije znamenje već lijepa uspomena na (danas) neponovljivo iskustvo. Njihova se nostalgija konstruirala u odnosu prema vlastitoj mladosti, međutim ona, dakako, ima i političku konotaciju te je integrirana u današnje vrijednosne sudove i prosudbe prema lokalnim kulturnim politikama.

Kad sada gledam na to ne mislim da je to nešto što je stršalo jako u odnosu na sve što se zbivalo tih godina. Recimo, Zadar snova tih godina je bio vauuu, sve je bilo nekako drugačije. Kad govorim sve je bilo, ovo zvuči kao neka fina nostalgija, mislim, ne mislim da je nečeg specijalnog bilo pritom, ali ono što se događalo pritom je bilo dovoljno radikalno, ili dovoljno drugačije, ili ne znam, mislim to danas izgleda kao nešto što je nemoguće napraviti. Okupiti sto ljudi da sahrane zadarsku kulturu, ono, okupe se u Il Palače¹⁵ i sahranjuju.

S druge strane, *Sprovod* za mlade aktere scene, kojima i sam pripadam, poprma naboj utemeljujućeg događaja, mjesta sjećanja koje evocira rekonstruktivnu nostalgiju, no afektivno nemoćnu da izazove veću reakciju, osim možda pisanja ovakvog rada. Njegova estetika, za razliku od spektakla – koji mu pripisuju neki kazivači koji su u njemu sudjelovali u želji da prodrmaju svakodnevicu – kod mladih dobiva potpuno drugi naboj. Mladima iskustvo Zadra i *Sprovoda* nemaju gotovo ništa zajedničko, iako bi možda voljeli suprotno.¹⁶ Jednom dijelu mladih, ali i starijih kazivača, čini se da je priču o *Sprovodu* i masovnom uličnom otporu za bolje kulturne režime u gradu danas nemoguće ponoviti, a pogotovo ne mobilizirati interes za teme kao što su kulturna ponuda i nezavisna scena. Drugom dijelu mladih priča o *Sprovodu* čini se u potpunosti nemoguća te je ne mogu zamisliti ni kao dio zadarske prošlosti ni kao dio moguće budućnosti. Stoga, nasuprot spektakla kao izrazito afektivne kategorije, *Sprovod* se mladima pojavljuje ispražnjen od “audiovizualne i bihevioralne identifikacije, odnosno kolektivnog tijela ili kolektivnog objekta uživanja” (Šuvaković 2005: 585) te predstavlja znamenje s kojim, zbog opće individualizacije i sumnji u mogućnost zajedništva scene, ne znaju što učiniti, ali koje je negdje važno zapamtiti.

¹⁵ Il Palače trenutno je najreprezentativnija kulturna institucija u Gradu Zadru, čiji je program odraz poetičkih tendencija lokalnih kulturnih politika u kojima nema mjesta za društveno angažirane programe koji bi se kritički odnosili prema aktualnom poretku.

¹⁶ Navodim tri iskustva s terena koja idu u prilog tezi o javnom zaboravu *Sprovoda*, ali i koja govore o današnjoj relevantnosti tema i problematika koje je *Sprovod* adresirao prije dvadesetak godina. Spomenuvši jednu kolegicu, Zadranku rođenu početkom devedesetih, kako bih je rado intervjuirao jer istražujem sjećanje na *Sprovod urbane kulture* u Zadru, ona se najprije nasmijala, a onda uz uzdah krenula pričati kako je to zanimljiva tema u kojoj prepoznaje važnost, no istovremeno osjeća neku težinu. Međutim, što se tu zapravo dogodilo? Ubrzo smo shvatili kako kolegica nije prethodno znala za *Sprovod* no sama ideja joj je zvučala potpuno relevantnom te je pomislila da je to neki koncept koji sam sam osmislio i sada ga nastojim provesti. Slično je bilo i s drugim dvjema kolegicama rođenim devedesetih koje su aktivne na zadarskoj nezavisnoj sceni no koje o *Sprovodu* nisu bile informirane. Prva je tako na moj upit odgovorila: “Zvoni mi Zadar kao groblje urbane kulture”, a druga je nakon što sam joj ukratko prepričao o čemu je riječ ostala zatečena i uopće nije mogla smjestiti *Sprovod* u svoju percepciju Zadra.

Konačno, rekonstruktivna nostalgija i potreba za *Sprovodom* kao utemeljujućim događajem odrednice su patologije ovog rada koji dijelom očigledno počiva na mojoj “arhivskoj groznici” (usp. Derrida 1996: 91). Polazna ideja zajedništva u mojoj je percepciji bila odjek nostalgije za zajedništvom čija potreba nastaje iz iskustva prekarne svakodnevice vezane uz lokalnu nezavisnu scenu. Ta nesigurnost, koja evocira vizije prekarne budućnosti, temeljna je okosnica suvremenog arhivskog pamćenja koje stvara zalihe za budućnost (usp. Nora 2006: 30). Tako pamćenje pored rekonstruiranja prošlosti organizira i iskustvo sadašnjosti i budućnosti (usp. Assmann 2006: 57).

Bez obzira na generacijske razlike očituje se jedna zajednička afektivna dimenzija kod svih kazivača, a to je zajedničko dijeljeno iskustvo moći scene koja se jednom materijalizirala u izvedbi *Sprovoda*. Ta se različita sjećanja užljebljuju u istoj kartografiji društvenog sjećanja (usp. Connerton 2004: 56). Tako su i spomenuti režimi nostalgije međusobno arbitrarni jer se ne razlikuju u povijesnom vrednovanju *Sprovoda*, već u imaginacijama kohezije scene koje to sjećanje evocira. Mlade sam u interpretaciji analitički izdvojio kako bih upozorio na sve manje prilike da do tog okupljanja uopće dođe. Brojni dugogodišnji akteri s vremenom su odustali ili otišli, neki su se već partikularno etablirali i osigurali svoj mali krug za djelovanje unutar čijih je okvira prostor dakako sužen za akumulaciju novih lica, a trenutna gradska uprava ne uspijeva, ili ne želi, stvoriti stimulirajuću atmosferu stoga ne dolazi do generiranja novih aktera i entuzijasta koji bi okupljali scenu i stvarali nove programe i publiku. Konačno, pad broja mladih na nezavisnoj sceni pojavljuje se i na državnoj razini (usp. Primorac 2021: 72), a taj se problem osobito odražava na manje sredine kao što je Zadar.

Ovaj dio rada nazvao sam *hetero(dis)topije na terenu* želeći ukazati upravo na prisutna višeglasja, koja se ipak dijelom spajaju u jednoj distopijskoj točki – neuspjehu zadarske nezavisne scene, a time i njezine neuspjele budućnosti. Taj je neuspjeh moguće, pa i potrebno, sagledati na više razina, od kojih ovdje ističem neuspjeh u ostvarenju savezništva i suradničkih odnosa među akterima scene i neuspjeh kao posljedicu degradiranja scene od strane lokalnih vlasti. U atmosferi borbe za egzistencijalni opstanak, koju prate suvremene krize neoliberalnog sustava poput prekarnosti, besperspektivnosti i nedostatak državnog upravljanja zajedničkim dobrima, dolazi do potkopavanja zajednice i individualizacije popraćene apatijom i distopijskim žanrovima. Problem distopijskih vizija zajedničkih budućnosti generiranih aktualnim stanjem na lokalnoj nezavisnoj sceni istaknut je i u zaključku studije *Kultura (bez) zajednice: prema društveno-kulturnom centru u Zadru* (usp. Tonković, Krolo i Žuvela 2022: 214). Međutim, kako sam ranije istaknuo, distopijski i utopijski žanr se međusobno nadopunjuju te progovaraju o načinima promišljanja i tretiranja zajedničkog dobra. Stoga ovim radom nastojim potaknuti na promišljanje o tome može li sjećanje na *Sprovod* u atmosferi današnje svakodnevice evocirati svijest o tim dobrima i njihovoj vrijednosti. Konačno, može li to sjećanje generirati nova umrežavanja kojima će se stvarati otporna i poticajna zajednica lokalne nezavisne scene čiji legitimitet i dostojanstvo neće biti sustavno narušavani.

OD SPROVODA DO ZAJEDNICE PRAKSE I JE LI TO UOPĆE MOGUĆE?

Doživljaji *Sprovoda* su različiti. Neki mu pripisuju više, a neki manje važnosti, no postoji temeljni konsenzus. Svi se slažu da je riječ o aktivističkom događaju i najvećoj izvedbi otpora kojom se zahtijevala radikalna promjena kulturne atmosfere u gradu, ali i specifično borbi za zadarsku nezavisnu scenu, a to je njegova “materijalna” (masovno utjelovljenje otpora), “simbolička” (borba za urbanost) i “funkcionalna” (kohezija i promjena) značajka (usp. Nora 2006: 36). Na temelju rezultata istraživanja *Sprovod urbane kulture* može se, dakako, promatrati kao aktivno mjesto sjećanja koje se očituje kroz vektore sjećanja poput snimke i objavljenih isječaka i fotografija na Facebooku i na *Kulturpunktu* čime ga se nastoji komemorirati i u privatnoj i u javnoj sferi. No, kako se istaknulo tijekom istraživanja, društvena i komemorativna vrijednost *Sprovoda* ne počiva u samoj izvedbi. On predstavlja simbol kolektivnog otpora u trenutku kada zadarska mladež i akteri nezavisne scene s početka tisućljeća prepoznaju i glasno reagiraju na gradsku vlast koja ih u novom poretku nacionalne i demokratske države počinje marginalizirati i degradirati sadržaje vezane uz urbanu kulturu.

S obzirom na to da dosadašnja apeliranja upućena vlasti da prizna i podrži scenu nisu polučila rezultate, čini se neminovnim potaknuti i podržati šire okupljanje scene kako bi se stvorila umrežena kritična masa koja će, osim kritike i apeliranja, preuzeti dio odgovornosti i artikulirati različite vizije budućnosti te se povezati u zajednicu prakse odlučnu da izbori desetljećima željene promjene. Upravo je nedostatak kohezije na lokalnoj nezavisnoj sceni jedan od faktora koji nepovoljno utječe i na današnje pokretanje Centra za suvremenu kulturu, umjetnost i mlade. Riječ je o prostoru koji je izgrađen 2022. godine, no koji još nije otvoren niti je zaživio kao mjesto kulturnih okupljanja kao ni okupljanja mladih. Prijepori oko pokretanja Centra nastaju oko načina organizacije i sadržajne usmjerenosti programa koji će se u njemu realizirati,¹⁷ ali i oko pokretanja radne skupine koja bi trebala pomiriti pretenzije između lokalne vlasti i dionika civilnog sektora, među kojima su i akteri nezavisne scene. U međuvremenu iščekivanja da se Centar otvori scenom su počele kružiti i priče o problemima nefunkcionalnosti i navodnom propadanju prostora zbog njegove neadekvatne izgradnje. Sve to, dakako, izaziva apatiju generiranu imaginacijama budućnosti u kojima se i dalje prolongiraju postojeći problemi, a s obzirom na neoliberalnu svakodnevicu i prekarne uvjete rada javlja se strah da će buduće prilike biti sve manje.

Pa ipak, razgovori o *Sprovodu* kod djela aktera scene izazvali su određeni entuzijazam. Neki su se više puta referirali na ideju o javnoj projekciji snimke i popratnom diskurzivnom programu u kojem će se zahvatiti šira problematika zadarske nezavisne scene, a ne samo komemoracija *Sprovoda*. To mi se čini vrijednom inicijativom koju treba podržati. Neki su predlagali i stvaranje dokumentarnog filma koji će kroz očiste *Sprovoda* progovarati o istaknutoj degradaciji nezavisne scene i urbanog identiteta grada te o svođenju mladih na marginalnu skupinu. To je također izuzetno važna inicijativa za koju i kao sudionik scene

¹⁷ Za više informacija upućujem na studiju *Kultura (bez) zajednice: prema društveno-kulturnom centru u Zadru* (usp. Tonković, Krolo i Žuvela 2022).

i kao istraživač vjerujem da bi mogla stvoriti kohezivni učinak, no je li to zaista moguće vrijeme će pokazati. Uz moguće brojne poteškoće koje takav projekt inicijalno nosi, on ipak predstavlja i jedan od mogućih sadržaja koji bi mogao potaknuti veće okupljanje od jednog susreta, a koje bi kroz kreativni proces moglo iznjedruti poticajnu zajednicu saveznika. Takvo okupljanje pritom iziskuje širu zajednicu što podrazumijeva dugogodišnje aktere scene, ali i pripadnike lokalne akademske zajednice, s iskustvom kreativnog i istraživačkog rada i vještinama suradnje u kompleksnim komunikacijskim odnosima. To je zahtjevan proces koji iziskuje angažman, suradnju, pa i hrabrost jer, kako su mnogi kazivači istaknuli, problem osobnih ega na sceni dosad je potkopavao suradničke odnose. Okupljanje oko izrade filma koji promišlja vrijednost zajednice i zajedničkih dobara ima inherentan potencijal za stvaranje alternative aktualnom položaju lokalne nezavisne scene, koja danas nedovoljno generira nove aktere i entuzijaste koji bi garantirali njezin dugoročni opstanak. Paradoksalno, ali ipak moguće, film o *Sprovodu* može biti supstrat za okupljanje i imaginaciju zajedničkih budućnosti lokalne nezavisne scene kao aktivne i vitalne zajednice prakse.

ZAKLJUČAK

Pored malog broja materijalne građe, i naizgled očitog zaborava na *Sprovod urbane kulture* na razini politika pamćenja, još uvijek postoji tinjajuća kultura sjećanja, kako među sudionicima i promatračima izvedbe samog događaja tako i među nekim pripadnicima zadarske nezavisne scene koji su o tom događaju slušali posredno. Na temelju rezultata istraživanja *Sprovod* se može promatrati kao aktivno mjesto sjećanja koje upisuje najveću izvedbu aktivističkog otpora u borbi za nezavisnu scenu i mlade. Istraživanje je ukazalo na generacijske razlike u sjećanju između starijih kazivača koji su bili njegovi suvremenici ili akteri i mlađih kazivača koji su za *Sprovod* saznali posredno. Stariji kazivači *Sprovod* promatraju kao događaj-spektakl, a sjećanje im evocira misaonu nostalgiju, priču o izgubljenoj borbi za nezavisnu scenu. S druge strane, za mlađe generacije, u koje ubrajam i sebe, *Sprovod* predstavlja znamenje, utemeljujući događaj koji evocira rekonstruktivnu nostalgiju, no koja u aktualnoj atmosferi ne generira afekt za nove izvedbe kolektivnoga otpora. Na kraju rada problematizira se kohezivni potencijal *Sprovoda urbane kulture* koji kao mjesto sjećanja evocira dijeljenje zajedničkog iskustva borbe za nezavisnu scenu i trauma koje su iz te borbe proizašle te postaje potencijal za okupljanje šire i podržavajuće zajednice prakse. Jedno potencijalno mjesto za takvo okupljanje koje se u istraživanju pokazalo da kod dijela kazivača izaziva kreativni afekt je zajednička izrada dokumentarnog filma koji bi kroz očište *Sprovoda* progovarao o sustavnom marginaliziranju nezavisne scene i mladih te degradiranju urbanog identiteta grada. Konačno, šire okupljanje se i u ovom, kao i u prethodnim istraživanjima navedenim u radu, istaknulo kao nužan preduvjet za transformaciju aktualnih distopijskih imaginacija budućnosti lokalne nezavisne scene.¹⁸

¹⁸ Zahvaljujem svim kazivačicama i kazivačima na povjerenju i volji da sa mnom podijele svoja iskustva. Zahvaljujem i svim čitateljicama i čitateljima koji su uz brojne sugestije pratili razvoj ovog teksta i podržali me na putu do njegova uobličjenja. Ipak, nadam se da umjesto kraja slijedi...

LITERATURA I IZVORI

- Appadurai, Arjun. 1996. *Modernity at Large. Cultural Dimensions of Globalization*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Appadurai, Arjun. 1988. "Introduction. Place and Voice in Anthropological Theory". *Cultural Anthropology* 3/1: 16–20. <https://doi.org/10.1525/can.1988.3.1.02a00020>
- Aras, Juraj. 2022. "Memorabilija Jurja Arasa". U *VeRRdijevih 20. Mitologija trivije (prvo izdanje, razvojni predložak za tisak)*. (pristup 22. 5. 2024.).
- Assmann, Aleida. 2018. *Oblici zaborava*. Beograd: Biblioteka XX vek.
- Assmann, Jan. 2006. "Kultura sjećanja". U *Kultura pamćenja i historija*. Maja Brkljačić i Sandra Prlenda, ur. Zagreb: Golden marketing – tehnička knjiga, 46–78.
- Berlant, Lauren. 2011. *Cruel Optimism*. Durham, London: Duke University Press. <https://doi.org/10.1515/9780822394716>
- Boym, Svetlana. 2001. *The Future of Nostalgia*. New York: Basic Books.
- Debord, Guy. 2005. *Society of the Spectacle*. London: Aldgate Press.
- Derrida, Jacques. 1996. *Archive Fever. A Freudian Impression*. Chicago, London: The University of Chicago Press. <https://doi.org/10.2307/465144>
- Connerton, Paul. 2004. *Kako se društva sjećaju*. Zagreb: Antibarbarus.
- Connerton, Paul. 2008. "Seven Types of Forgetting". *Memory Studies* 1/1: 59–71. <https://doi.org/10.1177/1750698007083889>
- Đorđević, Ana. 2021. "Anagažovano istraživanje". U *Pojmovnik angažmana*. Draško Gazela Pudar, ur. Beograd: Institut za filozofiju i društvenu teoriju.
- Gillis, John. R. 2006. "Pamćenje i identitet. Povijest jednog odnosa". U *Kultura pamćenja i historija*. Maja Brkljačić i Sandra Prlenda, ur. Zagreb: Golden marketing – tehnička knjiga, 171–195.
- Gospić Županović, Ana. 2021. "Razvoj i značajke izvaninstitucionalne kazališno-izvedbene scene u Zadru u devedesetima. Povijesna skica" U *Devedesete u hrvatskoj dramskoj književnosti i kazalištu / Krležini dani u Osijeku*. Martina Petranović, ur. Zagreb: Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, 232–241.
- Gulin Zrnić, Valentina. 2006. "Domaće, vlastito i osobno. Autokulturna defamilijarizacija". U *Etnologija bliskoga. Poetika i politika suvremeni terenskih istraživanja*. Jasna Čapo Žmegač, Valentina Gulin Zrnić i Goran Pavel Šantek, ur. Zagreb: Institut za etnologiju i folkloristiku, Naklada Jesenski i Turk, 73–95.
- Gulin Zrnić, Valentina i Saša Poljak Istenič. 2022. "Etnologija i kulturna antropologija budućnosti. Koncepti za istraživanje nečega što (još) ne postoji". *Narodna umjetnost* 59/1: 137–162. <https://doi.org/10.15176/vol59no109>
- Kelemen, Petra i Nevena Škrbić Alempijević. 2012. *Grad kakav bi trebao biti. Etnološki i kulturnoantropološki osvrti na festivale*. Zagreb: Naklada Jesenski i Turk.
- Lave, Jean i Etienne Wenger. 1999. *Situated Learning. Legitimate Peripheral Participation*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Marjanić, Suzana. 2014. *Kronotop hrvatskoga performansa. Od Travelera do danas*. Zagreb: Udruga Bijeli val, Institut za etnologiju i folkloristiku, Školska knjiga.
- Marjanić, Suzana. 2022. *Umjetnost performansa i kinizam. Izvedbena linija otpora*. Zagreb: Durieux, Hrvatska sekcija AICA.
- Mrakovčić, Matija, ur. 2021. *Na istom prostoru, ispred vremena. Umjetničke prakse na nezavisnoj kulturnoj sceni*. Zagreb: Kurziv – Platforma za pitanja kulture, medija i društva.

- Marković, Jelena. 2012. *Pričanja o djetinjstvu. Život priča u svakodnevnoj komunikaciji*. Zagreb: Institut za etnologiju i folkloristiku.
- Nora, Pierre. 2006. "Između pamćenja i historije. Problematika mjesta". U *Kultura pamćenja i historija*. Maja Brkljačić i Sandra Prlenda, ur. Zagreb: Golden marketing – tehnička knjiga, 23–43.
- Nora, Pierre. 2007. "Između sjećanja i povijesti". *Diskrepancija* 8/12: 135–165.
- Paić, Žarko. 2014. "Događaj i razlika. Performativno-konceptualni obrat suvremene umjetnosti". U Suzana Marjanić. *Kronotop hrvatskoga performansa. Od Travelera do danas*. Zagreb: Udruga Bijeli val, Institut za etnologiju i folkloristiku, Školska knjiga.
- Pašalić, Hrvoje. 2020. *Nezavisna kulturna scena grada Zadra. Pravo na prostor kao preduvjet djelovanja*. (Diplomski rad). Dostupno na: <https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:162:682283> (pristup 22. 5. 2024.).
- Pavis, Patris. 2021. *Rečnik izvođenja i savremenog pozorišta*. Beograd: Clia.
- Prica, Ines. 2000. "Povratnik s terena. Konceptualni ideal i izvedbene mogućnosti dijaloga u etnografskom tekstu". *Narodna umjetnost* 37/2: 47–64.
- Primorac, Jaka. 2021. *Od projekta do projekta. Rad i zaposlenost u kulturnom sektoru*. Zagreb: Blok.
- Rihtman-Auguštin, Dunja. 2000. *Ulice moga grada. Antropologija domaćeg terena*. Beograd: Biblioteka XX vek.
- Smyth, John i Peter McInerney. 2011. "Whose Side are You on? Advocacy Ethnography. Some Methodological Aspects of Narrative Portraits of Disadvantaged Young People, in Socially Critical Research". *International Journal of Qualitative Studies in Education* 26/1: 1–20. <https://doi.org/10.1080/09518398.2011.604649>
- Šuvaković, Miško. 2005. *Pojmovnik suvremene umjetnosti*. Zagreb: Ghent, Horetzky, Vlees & Beton.
- Šuvaković, Miško. 2007. *Konceptualna umetnost*. Novi Sad: Muzej savremene umetnosti Vojvodine, Kulturni centar Novog Sada.
- Tonković, Željka i Hrvoje Pašalić. 2020. "Nezavisna kulturna scena kao akter promjena u urbanom prostoru: primjer Zadra". *Sociologija i prostor* 58/3 (218): 267–289.
- Tonković, Željka, Krešimir Krolo i Ana Žuvela. 2022. *Kultura (bez) zajednice. Prema društveno-kulturnom centru u Zadru*. Zadar: Sveučilište u Zadru, Kurziv – Platforma za pitanja kulture, medija i društva.
- Velikonja, Mitja. 2010. *Titostalgija*. Beograd: Biblioteka XX vek, Knjižara Krug.
- Višnić, Emina. 2008. *Kulturne politike odzda. Nezavisna kultura i nove suradničke prakse u Hrvatskoj*. Zagreb: Policies for Culture.
- Vrbanić, Mario. 2022. "The Future of Dystopia". *Politička misao* 59/4: 31–48. <https://doi.org/10.20901/pm.59.4.02>
- Wood, Nancy. 1999. *Vectors of Memory. Legacies of Trauma in Postwar Europe*. Oxford: Berg.

FUNERAL OF URBAN CULTURE (2001): BETWEEN OBLIVION AND NOSTALGIA, OR ON COMMON FUTURES OF THE ZADAR INDEPENDENT SCENE

This article problematizes memory and remembrance, or, more specifically, oblivion and nostalgia, evoked by the activist art performance entitled *Funeral of Urban Culture* performed in 2001 in Zadar. This was the largest performance of civil resistance by the youth and independent scene, which came about as a reaction to a cultural atmosphere

still present in Zadar, where the two groups are marginalized. Methodologically, the study employs triangulation through the use of ethnology of the proximate and autoethnography, and it is characterized by advocacy and engagement, with a focus on reflecting on the Funeral as a “place of memory” with a transformative potential for bringing a community together and imagining common futures of the Zadar independent scene.

Keywords: The Funeral of Urban Culture, Zadar independent scene, place of memory, common futures