

Socijalističko nasljeđe grada Rijeke u spektakularnom kapitalizmu: slučaj Rijeka 2020 Europska prijestolnica kulture

Šporčić, Petra

Master's thesis / Diplomski rad

2022

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

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:186:486420>

Rights / Prava: [In copyright](#) / [Zaštićeno autorskim pravom.](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2024-07-16**



Repository / Repozitorij:

[Repository of the University of Rijeka, Faculty of Humanities and Social Sciences - FHSSRI Repository](#)



Sveučilište u Rijeci
Filozofski fakultet u Rijeci

Petra Šporčić

**SOCIJALISTIČKO NASLJEĐE GRADA RIJEKE U SPEKTAKULARNOM
KAPITALIZMU: SLUČAJ RIJEKA 2020 EUROPSKA PRIJESTOLNICA KULTURE**

Diplomski rad

Rijeka, 2022.

Sveučilište u Rijeci
Filozofski fakultet u Rijeci
Odsjek za kulturalne studije

Petra Šporčić

0009074966

**SOCIJALISTIČKO NASLJEĐE GRADA RIJEKE U SPEKTAKULARNOM
KAPITALIZMU: SLUČAJ RIJEKA 2020 EUROPSKA PRIJESTOLNICA KULTURE**

Diplomski rad

Diplomski sveučilišni studij Kulturologija
Mentorica dr.sc. Sanja Puljar D'Alessio. doc.

Rijeka, 2022.

IZJAVA O AUTORSTVU DIPLOMSKOGA RADA

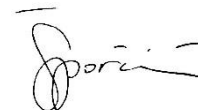
Ovim potvrđujem da sam osobno napisao/la diplomski rad pod naslovom

**Socijalističko nasljeđe grada rijeke u spektakularnom kapitalizmu: Slučaj Rijeka 2020
Europska prijestolnica kulture**

i da sam njegov/a autor/ica.

Svi dijelovi rada, podaci ili ideje koje su u radu citirane ili se temelje na drugim izvorima (mrežni izvori, udžbenici, knjige, znanstveni, stručni članci i sl.) u radu su jasno označeni kao takvi te su navedeni u popisu literature.

Petra Šporčić



Rijeka, 2022.

Sažetak

Grad Rijeka 2020. godine postaje Europska prijestolnica kulture (EPK) te u cjelogodišnji program projekta uključuje mnogobrojne reference na svoj identitet ljevičarskog grada izgrađenog na tekovinama antifašizma. Tim referencama očekivano izaziva podijeljene reakcije riječke, ali i hrvatske publike. Ovaj rad se, kroz nekoliko objedinjujućih tema, bavi analizom socijalističkih elemenata korištenih u programu projekta Rijeka 2020 EPK i načinom njihove artikulacije u suvremenom riječkom društvu. Provedeno istraživanje uokvireno je kao etnografska studija unutar koje su, putem kritičke analize diskursa i situacionističkog koncepta društva spektakla, analizirani oni dijelovi programa sa socijalističkim predznakom. Rad otkriva kako je grad Rijeka, iako nominalno lijevo orijentiran, duboko uronjen u spektakularni kapitalistički poredak te kako inzistiranje na korištenju socijalističke simbolike, tu istu podvrgava procesu rekuperacije.

Ključne riječi: Rijeka, EPK, socijalizam, spektakl, kapitalizam, komodifikacija

Abstract

In 2020 the city of Rijeka became the European Capital of Culture (ECOC). The year-long programme included numerous references to its identity as a left-wing city built on its anti-fascist legacy. With these references, the city provoked divided reactions from locals, as well as the wider Croatian public. This paper, through several unifying themes, deals with the analysis of socialist elements used in the programme of the Rijeka 2020 ECOC project and the manner of their articulation in contemporary Rijekian society. The research was framed as an ethnographic study within which those parts of the programme with socialist character were analyzed through a critical discourse analysis and the situationist concept of the society of the spectacle. The paper reveals how the city of Rijeka, although nominally left-oriented, is still deeply immersed in the spectacular capitalist order and how, by insisting on the use of socialist symbolism, exposes said symbolism to the process of recuperation.

Keywords: Rijeka, ECOC, socialism, spectacle, capitalism, commodification

*Prijateljicama i prijateljima,
bez kojih ne bih imala zdravu pamet, i mami,
bez koje ne bih imala ništa.*

Sadržaj

1. Uvod	1
2. Metodologija	3
3. Europska prijestolnica kulture.....	6
3.1. <i>Razvoj EPK</i>	7
3.2. <i>Politike i ciljevi EPK</i>	8
4. Analiza	9
4.1. <i>Spektakularni rad</i>	10
4.2. <i>Punk (ni)je mrtav</i>	18
4.3. <i>Bedž antifašizma</i>	24
4.4. <i>Katedrala potrošnje</i>	32
5. Zaključak	39
6. Literatura	42

1. Uvod

24. ožujka 2016. godine donesena je odluka da se grad Rijeka, skupa s irskim Gallwayem, nagradi titulom Europske prijestolnice kulture (EPK) koja na snagu stupa 4 godine kasnije, točnije 1. siječnja 2020. godine. Osvajanje titule kulturne prijestolnice bio je zasigurno jedan od najvažnijih i najistaknutijih događaja u suvremenoj povijesti grada te su očekivanja od festivalske 2020. godine od samog početka bila velika. EPK projekt trebao je biti potvrda Rijeke kao europskog grada te se on kroz njega trebao iznova roditi, obnoviti i pokrenuti. EPK je u Rijeku trebao udahnuti novi život te od grada propadajuće alternativne kulturno-umjetničke scene stvoriti grad na koji će njegovi stanovnici opet biti ponosni. Također, od grada propadajuće industrije, Rijeka se trebala preobraziti u novo turističko središte koje će svojom jedinstvenom pozicijom, povijesnom pričom (ili bolje rečeno pričama) te svojim šarolikim kulturnim nasljeđem privući radoznale posjetioce iz čitave Europe.

2020. godina ipak nije prošla onako kako su je građani Rijeke zamišljali. S jedne strane, pandemija koronavirusa omela je mnoge planove te natjerala i organizatore i publiku da se prilagode novim, težim uvjetima. Rijeka 2020 EPK zasigurno bi bio drugačiji da se dogodio u drugo, nepandemijsko vrijeme, pogotovo u pogledu turističkih posjeta i planiranih, ali nažalost neostvarenih mnogoljudnih događanja. S druge strane, projekt, tj. onaj dio koji se ipak uspio održati kako je bilo i planirano, ispao je puno kontroverzniji nego što se od njega možda u početku očekivalo te su reakcije na neke od elemenata u njegovu programu vrlo često bile glasne i negativne. Rijeka je naime odlučila, kao postsocijalistički grad, svoje socijalističko nasljeđe iskoristiti u svrhu gradnje svog identiteta kao europske prijestolnice, na što je njena publika, očekivano, imala vrlo podvojena mišljenja. Ako je suditi prema raznim člancima objavljenima na temu EPK, ovaj riječki projekt bit će zapamćen po svojem kontraverznom crvenom predznaku tj. tzv. komunističkoj ideologiji koja se, tvrde neki, provlačila kroz čitav projekt. Neke od kolumni u Večernjem listu tako nose nazive kao što su „Rijeka - europska prijestolnica komunizma“ (Ristić, 2020) i „Kako je Rijeka postala crvena prijestolnica Europe“ (Hrستیć, 2020), a jedan od članaka na Index.hr o reakcijama publike na otvorenje EPK glasi „Reakcije na feštu u Rijeci: 'Sramota, kultura transrodne ideologije i komunizma“ (S. V., 2020). Od glasnog pjevanja antifašističke himne u centru grada pa sve do najkontroverznije skulpture crvene zvijezde petokrake postavljene na Riječki neboder, kreativne odluke organizatora i umjetnika uključenih u program očito su izazivale mnogobrojna politička previranja. Rasprave u medijima oko socijalističkih elemenata i

načinima njihova korištenja trajale su od samog početka projekta, sve do njegovog kraja te su ga na neki način i obilježile. S obzirom na to, smatrala sam da je neophodno provesti analizu artikulacije ovih kontroverznih elemenata u današnjem riječkom društvu. Također, o gradu Rijeci kao Europskoj prijestolnici kulture pisano je vrlo malo, a dostupni radovi na tu temu bave se ili analizom riječke kandidature (Glažar, 2015), ili procjenom uspješnosti projekta (Božićković, 2019; Grubišić, 2020; Abramović, 2021). Ono što u postojećoj literaturi nedostaje upravo je njegova dublja kritička analiza koju ću u ovom radu pokušati iznijeti.

Dragan Markovina u svom članku u Telegramu iznosi jednu, građanima Rijeke već poznatu činjenicu. Tvrdi kako „[u] Hrvatskoj, svih ovih posljednjih trideset godina, postoji jedan mit. Onaj o ljevičarskoj Rijeci koja je netaknuta preživjela devedesete, ostala jednim većim gradom koji je ostao čitavo vrijeme nacionalno izmiješan i otporan na nacionalizam [...]“ (Markovina, 2021). Rijeka je tako u hrvatskoj javnosti poznata kao grad koji se u svojim vrijednostima, barem nominalno nije previše odmaknuo iz doba Socijalističke Federativne Republike Jugoslavije. Od njenog osnutka pa do danas, na riječkoj vlasti ostala je tzv. crvena stranka, prije devedesetih Komunistička partija, a nakon devedesetih Socijalistička demokratska partija (SDP). Ipak, SDP koji je danas na vlasti nije poznat po svojoj istinskoj komunističkoj ili socijalističkoj politici, već samo kao jedna od stranaka u nizu čije političko djelovanje niti u jednom segmentu ne istupa iz neoliberalnog kapitalističkog poretka. Sam tadašnji gradonačelnik i član SDP-a Vojko Obersnel riječki identitet ilustrira jednom rečenicom za koju mislim da zapravo najbolje opisuje stvarno stanje. Obersnel 2020. godine u obrani EPK kontroveržno izjavljuje: „Rijeka nije komunistička, no crvena je“ (Obersnel, 2020b). Iako to ni ne znajući, on zapravo vrlo točno riječima izražava ono što će dublja analiza EPK projekta pokazati, a to je da su Rijeka i njena vlast crveni samo u svojoj slici. Ovo dakako nije svojstveno samo Rijeci i njenim političkim strankama, već je ogledalo šire društvene situacije o kojoj su pisali mnogi, ali možda najdetaljnije pripadnici Situacionističke Internacionale, grupe teoretičara iz 60-ih godina prošlog stoljeća koji su društveni pomak sa sadržaja na njegovu sliku teoretizirali kroz pojam društva spektakla. Upravo je taj pojam, u kombinaciji s pojmom kapitalizma kao njegovog glavnog krivca, uzet kao teorijski temelj ovog rada. Za izraz spektakularni kapitalizam nažalost ne mogu preuzeti zasluge jer ga je prije mene iskoristio Richard Gilman-Opalsky u naslovu svoje knjige „Spectacular Capitalism: Guy Debord and the Practice of Radical Philosophy“ (2011), no pokušat ću na što vještiji način ovaj situacionistički koncept preslikati na situaciju u gradu Rijeci festivalske 2020. godine.

2. Metodologija

Cilj ovog rada je analizirati načine na koji je projekt „Rijeka 2020 Europska prijestolnica kulture“ u svojem programu koristio elemente socijalističkog nasljeđa grada te otkriti na koji način su se njihova značenja artikulirala u riječkom društvu. Istraživanje je započelo kao sudjelujuće promatranje projekta u trajanju od dvije godine počevši s 2020. godinom te nastavilo detaljnijom teorijskom analizom dvije godine kasnije. Za istraživanje odabran je pristup koji Krzyzanowski naziva diskurzivno etnografskim pristupom, a koji je kombinacija etnografije i kritičke analize diskursa (Krzyzanowski, 2017). Takav pristup etnografiju gleda kao složen i uređen, ne nužno linearan istraživački proces koji „informira istraživački rad sa stajališta početnog teoretiziranja i postavljanja hipoteza, preko prikupljanja podataka i stvarnog rada na terenu, sve do sustavnih analiza diskursa i interakcija te interpretacija nalaza“ (Krzyzanowski, 2017, p. 182). Etnografija tako više nije samo antropološka metoda istraživanja definirana svojim objektom proučavanja, već oznaka istraživačke perspektive s ciljem razumijevanja društvenih značenja. Ta društvena značenja se pak u ovom slučaju otkrivaju i interpretiraju uz pomoć diskurzivne analize sadržaja, konkretno one inspirirane poststrukturalističkom strujom misli. Diskurzivna analiza sadržaja može se sažeto definirati kao „detaljno i sustavno proučavanje sadržaja određenog materijala u svrhu identificiranja obrazaca, tema ili pristranosti“ (Leedy, Ormrod, 2005, p. 275). Materijal, odnosno predmet proučavanja također se naziva i tekstom, no on nije ograničen na tekst u doslovnom smislu riječi. Pojam teksta u kontekstu analize sadržaja obuhvaća svaki društveni artefakt proizveden, u najširem smislu u svrhu komunikacije, tj. u svrhu prijenosa određene poruke ili značenja od jedne strane drugoj. Tako predmeti analize sadržaja mogu biti razni artefakti, od pisanih dokumenata i fotografija, preko filmova, video uradaka i audio snimki do uličnih znakova, grafita i sl. (Lune, Berg, 2017, p. 182). Zadatak istraživača je u takvim tekstovima tražiti i interpretirati poruke i značenja, no ne ona koja njen pisac svjesno pokušava prenijeti čitatelju, već ona nenamjerna, a često i nesvjesna koja se skrivaju dublje u tekstu (Denscombe, 2010, p. 282).

U ovoj analizi korišten je velik broj različitih tekstova odabranih zbog svoje tematike, točnije elemenata socijalističkog nasljeđa grada Rijeke prisutnih u njima. Ti elementi proučavani su kroz nekoliko tematskih cjelina. S obzirom na njihovu mnogobrojnost i raznolikost u formi, oni nisu analizirani odvojeno, već su objedinjeni unutar nekoliko različitih tema koje su primijećene u EPK projektu: Te teme su: socijalistička radnička klasa, jugoslavenski punk, antifašistička identitetska odrednica te brod Galeb, ponos Jugoslavije.

Jedan od glavnih predmeta analize bili su oni materijali proizvedeni uoči ili za vrijeme projekta koji najsadržajnije i najreprezentativnije predstavljaju njegov program, a to su prijavna knjiga grada Rijeke „Rijeka 2020: Port of Diversity - Water, Work, Migrations“, programska brošura „Rijeka 2020 Europska prijestolnica kulture - Luka različitosti“ te popratna web stranica pod nazivom Rijeka 2020. Neke dijelove održanih manifestacija moguće je vidjeti na YouTube-u, zbog čega su za analizu korišteni i video uradci učitani od strane organizatora i medija koji su pratili program. Reakcije gledatelja i njihova interpretacija određenih dijelova programa doživljene su u stvarnom vremenu, no fokus analize zadržao se na njihovim zabilježenim komentarima, konkretno komentarima na već spomenute YouTube videe te objave na Facebooku vezane za projekt. Reakcije političara na vlasti u vrijeme projekta popraćene su kroz njihove blog postove te Twitter i Facebook statuse. Kako bi analiza dobila i jednu dodatnu dimenziju, korišteni su i novinski članci najvećih hrvatskih novina i internet portala kao što su Novi list, Večernji list, Index.hr i Telegram koji su u stvarnom vremenu pisali o događanjima vezanima za projekt, ali i o reakcijama riječke publike na njih. Na posljetku, interpretacija značenja tekstova u određenom kontekstu izvedena je uz pomoć stručne literature, konkretno autora iz situacionističke struje misli te drugih koji se mogu smatrati njenim izravnim ili neizravnim nasljednicima.

Etnografski pristup korišten u ovom istraživanju dolazi s mnogo prednosti. Etnografija je temeljena na neposrednom promatranju istraživača te se ne oslanja na doživljaje iz druge ruke. Ona se može koristiti kao sredstvo za razvijanje ili testiranje teorije kao što je to slučaj u ovom radu. Ipak, njena glavna snaga leži u holističkoj perspektivi koju uzima, točnije načinu na koji stavlja stvari u kontekst umjesto da apstrahira specifične aspekte u izolaciji, što se u ovoj vrsti istraživanja pokazalo korisnim (Denscombe, 2010, p. 90). Ona s druge strane ima i svojih mana, od kojih je možda najočitija znanje koje istraživač ima iz svoje uronjene perspektive, a koje umjesto da bude prednost, može uzrokovati slijepu točku i zamagliti ono očito (Denscombe, 2010, p. 91). Glavna snaga diskurzivne analize sadržaja prema Krippendorffu je pak njena pouzdanost, tj. mogućnost donošenja ponovljivih i valjanih zaključaka iz tekstova (Krippendorff, 2004, p. 18). Denscombe također navodi kako se radi o tehnici koja „pruža sredstvo za kvantificiranje sadržaja teksta, a to čini korištenjem metode koja je jasna i, u načelu, ponovljiva od strane drugih istraživača“. Ona naravno ima i svoja ograničenja, a ona leže u njejoj tendenciji odvajanja značenja sadržaja iz konteksta u kojem je nastao te od namjera samog pisca (Denscombe, 2010, pp. 282-283). Iz tog razloga analiza sadržaja je u ovom istraživanju korištena oprezno, ne u namjeri da se otkriju originalne

intencije autora određenih tekstova, već da se ti tekstovi sagledaju iz više različitih perspektiva i u širem društvenom kontekstu te da analizom njihove artikulacije što od strane organizatora i vlasti, što od strane medija, a što od strane publike, dođe do skrivenih društvenih značenja.

3. Europska prijestolnica kulture

Europska prijestolnica kulture jedna je od najpoznatijih i najutjecajnijih inicijativa Europske unije. Riječ je o godišnjoj tituli koja se dodjeljuje jednom ili više europskih gradova i čije je ostvarenje zamišljeno kao „makrodogadjaj koji odabrani grad stavlja u središte pažnje, s dvostrukim ciljem pružanja platforme za lokalna kulturna dobra te ugošćavanja raznih događanja iz ostatka Europe“ (Sassatelli, 2009, p. 79). Iako u početku zamišljen kao kratkotrajni kulturni festival, Lähdesmäki (2014, p. 17) navodi kako se EPK tijekom svoje povijesti razvio u „cjelogodišnji urbani događaj koji omogućuje gospodarski i društveni razvoj i regeneraciju gradskog prostora.“ U svojim nekoliko desetljeća postojanja, EPK je ostavio neizbrisiv trag u više od 60 europskih gradova. Osim što je stvorio i povezo mreže kulturnih radnika, akademika, organizacija i umjetnika, doveo je nove politike i prakse upravljanja, potaknuo razvoj kulturnih i kreativnih industrija te utjecao na urbano planiranje i razvoj gradova (Lähdesmäki, 2014, p. 12).

Njegovom analizom bavio se velik broj različitih autora iz više različitih perspektiva. O povijesnom razvoju same inicijative pisali su mnogi, uključujući Utu Staiger (2012) i Monicu Sassatelli (2009) koje se fokusiraju na evoluciju EPK politika kroz vrijeme te Jürgena Mittaga (2012) koji putem empirijske analize promjena u inicijativi ukazuje na ovisnost EPK o njenim dioničarima. Mnogo se rasprava pak usredotočuje na politike identiteta inicijative pa tako Sassatelli (2009, 2012) problematizira formaciju europskog kulturnog identiteta kroz EPK program, a Tuuli Lähdesmäki (2014) istu temu obrađuje putem istraživanja recepcije publike u tri različita slučaja EPK. Osim identitetskih pitanja, literatura o EPK inicijativi bavi se i onim ekonomskim. Tako Richards (2000) analizira u kojoj su mjeri kulturne manifestacije bile uspješne u poticanju gospodarskog razvoja, a Gomes i Librero-Cano (2016) mjere ekonomski utjecaj projekta u različitim gradovima prijestolnicama. Ipak, većina dostupne literature bavi se analizom projekta u specifičnim gradovima kao što su Firenca (Calligaro, 2012), Berlin (Schalenberg, 2012), Sibiu (Habit, 2012), Istanbul (Karaca, 2012) i Novi sad (Kovačić, et al., 2020), a posebna pažnja posvećena je Liverpoolu s najvećim brojem radova o njegovom iskustvu kao prijestolnice kulture (West, 2021; Cohen, 2012, Campbell, 2011; O'Brien, 2011).

3.1. Razvoj EPK

Inicijativa je pokrenuta 1985. godine, tada pod nazivom Europski grad kulture, a današnje ime dobiva 1999. godine kada je integrirana u Okvirni program rada EU (Lähdesmäki, 2014, p. 13). Njeno osnivanje slijedi trendove u europskim urbanim kulturnim politikama zapadne Europe koje u to doba doživljavaju velike promjene. Bianchini i Parkinson (1993) 70-e i 80-e godine 20-og stoljeća opisuju kao vrijeme kulturne renesanse europskih ne-prijestolnica. Dobro ustaljena granica između visoke i niske kulture se briše, a posebna pažnja posvećuje se rastućim ekonomskim sektorima kao što su turizam i mediji te kulturnim industrijama poput mode, dizajna i sl., između ostalog s ciljem nadoknade poslova izgubljenih u tradicionalnom industrijskom sektoru. 80-ih godina društveni i politički ciljevi posebno izraženi u 70-ima počinju padati u drugi plan, a ekonomski razvoj i urbana obnova postaju prioriteti kulturne politike (Bianchini, Parkinson, 1993, p. 2). U ovom periodu europski gradovi aktivno rade na svome imidžu i kulturnom statusu kako bi privukli turiste i investitore, a ono izgubljeno u ekonomskom statusu nadoknađuju prestižnim kulturnim projektima koji simboliziraju njihovo novo rođenje, vrstu prekvalifikacije iz zaboravljenih postindustrijskih gradova u kozmopolitiska središta (Bianchini, Parkinson, 1993, pp. 15-18).

EPK nastaje upravo u vrijeme ovih urbanih obnova te se od početne ideje proslave kulturne izvrsnosti velikih, većinom glavnih gradova pretvara u „instrument za razvoj kulturnog kapitala marginalnih gradova“ (Sassatelli, 2009, p. 95). Tako se titula umjesto gradovima cvatuće ekonomije i razvijene kulturne scene počinje dodjeljivati industrijskim i postindustrijskim gradovima u očitaj potrebi za regeneracijom, koja bi posljedično dovela do više posjetitelja, a time i ekonomskog dobitka (Sassatelli, 2009, p. 96). Do te prekretnice dolazi 1990. godine kada se titula Europskog grada kulture nakon prethodnih Atene, Firence, Amsterdama, Berlina i Pariza, dodjeljuje Glasgowu. Glasgow konkurenciju pobjeđuje na temelju obećanog komercijalnog sponzorstva i namjere da događaj iskoristi u svrhu urbane obnove i poboljšanja imidža grada, što je potpuno nova taktika u usporedbi s dotadašnjim dobitnicima (Richards, 2000, p. 3). 1990. godina tako otvara vrata svim sljedećim kulturnim prijestolnicama u procesu deindustrijalizacije, koje za cilj imaju obnovu i kulturni razvoj, od Antwerpena, Soluna, Bergena, Reykjavika, Rotterdama, Porta, Genove i Lillea pa sve do Rijeke, punih trideset godina kasnije (Richards, 2000, p. 4).

3.2. Politike i ciljevi EPK

Kao dio kulturalne politike Europske unije, inicijativa EPK ima nekoliko različitih političkih i ideoloških fokusa. Jedan od njih je, kao i kod mnogih drugih projekata EU, politika identiteta (Lähdesmäki, 2014, p. 15). Prema Sassatelli (2009, pp. 40-42), cilj ove politike eksplicitno izražen u krilatici EU „ujedinjeni u raznolikosti“ je dvostruk. S jedne strane, prateći ideju iz 1970-ih godina o sveobuhvatnom jedinstvu Europe koje nadilazi nacionalne i kulturne razlike, EU kroz razne projekte, uključujući EPK pokušava artikulirati kolektivni identitet unije izgrađen na sličnostima među različitim nacijama. S druge strane, oslanjajući se na ideju individualnih nacionalnih identiteta koja se pojavljuje 1980-ih, politike EU trude se istovremeno zadržati fokus na kulturnim različitostima zemalja članica. Neki od konkretnih ciljeva uključenih u europsku politiku identiteta prema Lähdesmäki tako su jačanje europske kulturne suradnje, promoviranje raznolikosti, ali i jednakosti europskih kultura, uspostavljanje interkulturalnog dijaloga, aktiviranje ljudi u sudjelovanju u kulturnoj produkciji i potrošnji, promicanje ideje zajedničkog europskog identiteta te dublja integracija u uniji (Lähdesmäki, 2014, p. 13).

Usko povezan s politikom identiteta je i drugi fokus EPK, a to su već spomenute urbane i regionalne politike čiji je glavni cilj smanjiti infrastrukturne i ekonomske razlike između bogatijih i siromašnijih područja Europe (Lähdesmäki, 2014, p. 16). One se očituju u projektima urbanog razvoja koji su često ključni dio planova kulturnih prijestolnica. Mnogo gradova titulu je iskoristilo kao alat za oživljavanje gradskih prostora, modernizaciju i revitalizaciju napuštenih područja, izgradnju novih zgrada, obnovu ulica, kulturne baštine i sl. (Lähdesmäki, 2014, p. 18). Svrha takvih projekata novo je lice grada, kojim se on kao turistička destinacija predstavlja na tržištu. Postindustrijski gradovi tako dobivaju novu kulturnu ulogu te se njihovi prostori i njihova povijest koriste kao njihova komparativna prednost. Isto se događa i s Rijekom koja se od industrijskog grada uz pomoć EPK pretvara u turističku destinaciju.

4. Analiza

Rijeka, u svojoj prijavi za titulu Europske prijestolnice kulture koju 2016. godine predaje Ministarstvu kulture i europskom povjerenstvu, daje nekoliko različitih obećanja u slučaju pobjede, na temelju kojih tu titulu na posljetku i osvaja. Prateći tradiciju koju Glasgow započinje u 90-ima, grad Rijeka kao jedan od svojih planova također navodi urbanu obnovu i revitalizaciju gradskog prostora. Prijavna knjiga Rijeke tvrdi kako su „[o]bnova i proširenje kulturne infrastrukture, revitalizacija stare povijesne jezgre, stvaranje novih kulturnih četvrti i novih kreativnih žarišta u našoj županiji – samo neki od planiranih dugoročnih učinaka na kulturni razvoj“ (Rijeka 2020, 2016, p. 11). Planirana je „adaptacija nekadašnjih industrijskih objekata i preseljenje postojećih gradskih kulturnih ustanova u restaurirane i obnovljene objekte unutar kompleksa“, konkretno, radi se o revitalizaciji kompleksa Rikard Benčić i obnovi jahte Galeb (Rijeka 2020, 2016, p. 95). Rijeka tako obnovom svoje propadajuće kulturne baštine želi poboljšati postojeću sliku grada, ali također i privući turiste, s čime do sada nije imala previše uspjeha: „Rijeka je grad koji posjetitelji često zaobilaze na putu do snenih jadranskih ljeta jer ga ne poznaju. Zaobilaze ga jer je život postao pretežak da bi uključio posjet složenom postindustrijskom gradu“ (Rijeka 2020, 2016, p. 2). Novi turisti tako su jedno od najvećih riječkih obećanja: „Riječki kulturni i kreativni sektor mora prerasti svoju lokalnu temeljnu funkciju i postati ozbiljan pokretač inovativnih ambicija grada, turističke atraktivnosti i mjerljivog poboljšanja kvalitete života“ (Rijeka 2020, 2016, p. 3). Prijavna knjiga navodi i kako Opatija, grad partner u projektu, sa svojim već uhodanim turizmom može biti vrijedan resurs u pretvaranju Rijeke u „vrhunsko kulturno turističko odredište“ (Rijeka 2020, 2016, p. 4). Još jedna od taktika privlačenja novih posjetitelja je i novi imidž koji Rijeka putem EPK projekta obećava izgraditi: „Moramo posegnuti dalje od vlastitih uobičajenih sjećanja i narativa, kao napredna luka, napredni industrijski grad, jer taj grad jednostavno više ne postoji. Otklizala je krajem prošlog stoljeća, zajedno s 25.000 izgubljenih radnih mjesta, ostavivši napuštene hale, dimnjake i elektrane“ (Rijeka 2020, 2016, p. 2). Rijeka se tako svojim planovima i ciljevima ne razlikuje previše od ostalih europskih prijestolnica. Baš poput Glasgova, ali i mnogih drugih nakon njega, ona titulu EPK koristi kao pokretač ekonomske i urbane obnove, razvoja kulturnog sektora i gradskog imidža, a sve to s ciljem privlačenja što više posjetitelja.

Ona to čini na razne načine, a jedan od njih je naglašavanje svog povijesnog nasljeđa, specifično onog socijalističkog. Iako opis Rijeke kao komunističke prijestolnice kulture, kako ju neki portali nazivaju, znatno pretjeruje i uveličava udio koji je tzv. komunistička simbolika

imala u EPK programu, nije moguće zanemariti mnogobrojne reference na socijalističku Rijeku prošlog stoljeća koje su se provlačile kroz cjelogodišnji program. Jedan od razloga za to su glasne i podvojene reakcije publike koja se, kao i uvijek, nije štedjela u komentiranju programa, a drugi razlog je medijska pažnja koju su te reference, upravo svojom kontroverznošću zaradile.

4.1. Spektakularni rad

Promotivni video „Rijeka – European Capital of Culture“ (2019) u režiji Dalibora Matanića izlazi u ožujku 2019. godine čime (barem u javnosti) započinje gradnja riječkog identiteta kao europske prijestolnice kulture. Web stranica Rijeka 2020 navodi kako je njegov zadatak „bio prikazati Rijeku kao hrvatski urbani fenomen kojega čini njezina turbulentna prošlost, riječki postindustrijski šarm, multikulturalnost, pop-kultura, otvorenost, slobodoumnost i širina duha“ (Rijeka 2020, 2019). Zaista, ono što u spotu možda najviše dolazi do izražaja upravo je slika Rijeke kao grada obilježenog industrijom. Od brodskih kontejnera, preko riječkih dizalica pa sve do poznate skulpture na krovu propale Transadrije¹, već u prvoj minuti spota zapečaćen je imidž Rijeke kao (post)industrijskog grada (Rijeka Tourist Board, 2019).

S druge strane, jedna od priča koju spot prati je priča radnice, točnije zavarivačice, koja u svojoj radnoj odori autobusom odlazi na posao. Njen lik funkcionira kao simbol radnika i radnica u riječkoj industriji, konkretnije brodogradnji, što je dodatno podcrtano mnogobrojnim scenama riječke luke. Nakon vožnje autobusom i prolazanjem kroz prazne riječke industrijske prostore, kamera nadalje prati njeno varenje koje se prekida u trenutku kada se zavjesa iza nje diže. Reflektori se pale te se oko nje otkriva publika koja ju gleda i plješće njenoj izvedbi. Postaje jasno da je zavarivačica cijelo vrijeme na pozornici te da je cijeli čin varenja zapravo dio predstave (Rijeka Tourist Board, 2019). Slični motivi provlače se i kroz „Operu Industriale“, svečanu manifestaciju otvaranja Europske prijestolnice kulture koja se odvila 1. veljače 2020. godine u riječkoj luci, također u Matanićevoj režiji.

Manifestacija je, prema brošuri projekta, bila riječki način odavanja počasti „radnicima, umjetničkoj avangardi i tradiciji kraja koji je okružuje te ujedno podsjeća na

¹ Zgradu krasi metalna skulptura u obliku globusa s logotipom Transadrije. Transadria je u Jugoslaviji bila najveća špediterska kuća koja se razvila iz poduzeća Transjug (prije toga Minšped, a još prije Detrans), tada jedinog poduzeća u zemlji koje se bavilo poslovima međunarodne pomorske špedicije (Filipović, 2015). Danas, Transadria je u stečaju, a prostori u zgradi su razdijeljeni i prodani različitim tvrtkama na sudskim dražbama (L.F., 15. 4. 2016).

temeljne društvene vrijednosti na kojima je izgrađena moderna Europa“ (Rijeka 2020, 2020b, p. 38). Čitava je večer bila proslava nekih prošlih vremena, a posebno vremena socijalističke Rijeke nakon Drugog svjetskog rata i zlatnog doba riječke industrije. Prateći moto projekta „Rijeka – Luka različitosti“, za svečanost, kao i za spot, odabrana je lokacija koja se identificirala kao najsnažnija identitetska točka grada: „U povijesti i sadašnjosti grada luka je simbol moderne i otvorene Rijeke, a vrijednosti luke različitosti ogledaju se u skladu koji je moguć samo u luci koja prihvaća jedra svih boja“ (Rijeka 2020, 2020b, p. 38). Luka je tako odabrana kao simbol liberalnosti i tolerancije kojima se grad Rijeka diči, ali također i kao podsjetnik na industriju, riječke brodarske kompanije te nekada živu i vibrantnu riječku brodogradnju koja joj je u prošlom stoljeću zavrijedila status lučkog središta Jugoslavije (Badurina, 2014, p. 127).

Upravo je ta, nekad poznata riječka industrija, uzeta kao središnji motiv ceremonije te joj se počast odala kroz „Operu Industriale“, zamišljenu kao zvukovni i vizualni šou koji „uživo i uz pomoć matrica izvodi mnoštvo izvođača kombinirajući zvukove grada, industrije i buke, nastupe na klasičnim instrumentima, zbarsko pjevanje, zvončarska zvana i aktivno zvučno uključivanje publike“ (Rijeka 2020, 2020b, p. 39). Opera započinje uplovljavanjem barke u luku na čelu s frontmenom riječke rock grupe Let 3, obučenim u radničku odoru riječkog brodogradilišta, nekad središtem gradske industrije. Nakon silaska s barke on dolazi na scenu, u ruke uzima brusilicu i započinje brusiti metalnu konstrukciju ispred sebe, ponavljajući motiv iz spota. U tome ga slijedi čitava skupina radnika čije bučno brušenje pokreće frcanje iskri, a otkriva se i nekoliko skupina mladih ljudi, plesača, također u radnim odijelima, koji pokretima tijela imitiraju različite vrste rada u industrijskom pogonu, od lopatanja do udaranja čekićem (Hrvatska radiotelevizija, 2020). Brošura navodi kako „[z]vukovima industrije i iskrama varioca, Rijeka simbolički i s ponosom izražava poštovanje prema snazi radnika koji su je gradili i učinili modernim gradom“, no priča tih radnika tužna je i kompleksna te Operi dodaje jednu novu dimenziju (Rijeka 2020, 2020b, p. 38).

Nakon Drugog svjetskog rata, grad Rijeka munjevito se obnavlja te do 1980-ih postaje luka preko koje se odvija čak 50 posto jugoslavenskog lučkog prometa i 80 posto lučkog tranzita (Pavličević u Badurina, 2014, p. 127). „U okviru industrijskih struktura oživjele su tradicionalne riječke industrije: brodogradnja, tvornica papira, rafinerija nafte, proizvodnja brodskih uređaja i motora, koksara, tekstilna industrija, hidroelektrane kao i termoelektrane“ (The turbulent 20th century, n.d.). U punom pogonu su 3. maj, Viktor Lenac i još dva manja brodogradilišta, a osnivaju se i 4 velike brodarske kompanije te nekoliko, u to vrijeme vrlo

uspješnih tvornica i poduzeća, uključujući i Transadriju prikazanu u Matanićevom spotu (Badurina, 2014, pp. 127-128).

Danas se o takvoj situaciji može samo sanjati. 2020. godine kada Rijeka slavi svoju titulu europske prijestolnice, te iste tvornice više ne postoje, a životi rijetkih preživjelih poduzeća vise na tankoj niti. Riječka je brodogradnja, u početku sputana ratnim zbivanjima, a kasnije i privatizacijom, od 1990-ih na dalje u stanju konstantne krize. Do danas je u 3. maju posao izgubilo na tisuće radnika, a mogućnost isplate plaće onim preostalima toliko je iznenađujuća vijest da zavrjeđuje članak u novinama, kao što je „Trećemajci dobili plaće za veljaču“ (Antešić, 2022a).

Tako stavljeni u kontekst, spot „Rijeka – European Capital of Culture“ i predstava „Opera Industriale“ manje funkcioniraju kao izrazi poštovanja prema radnicima, a više kao nadomjesci nekad stvarne, sada jedva postojeće proizvodnje koja je u prošlosti, posebno u vrijeme socijalističke Jugoslavije, bila ponos grada. I spot i Opera mogu se čitati kao slavljenje rada i odavanje počasti riječkoj radničkoj klasi, što je vjerojatno i bila Matanićeva zamisao, no malo dubljom analizom koja će uslijediti, oboje se otkrivaju kao prazne slike, vrste spektakularnih simulacija tog davno izgubljenog i za radnike u riječkoj industriji, sretnijeg vremena.

Problemu propadanja industrije i loše pozicije radničke klase priskače jedan drugi umjetnik, Nemanja Cvijanović koji u sklopu projekta Rijeka 2020 EPK provodi nekoliko kontroverznih umjetničkih intervencija. Jedna od njih je „Zajednički Manifest komunističke partije ujedinjenog građanstva Rijeke“. Ova intervencija zamišljena je kao performans u kojem, povodom obilježavanja Praznika rada, autor daruje po jedno numerirano i potpisano djelo u autorstvu dizajnera Maria Aničića, na kojem se nalazi po jedno slovo ili interpunkcijski znak Marxovog i Engelsovog „Komunističkog manifesta“ svim građankama i građanima Rijeke. Ideja je da se svakog idućeg Praznika rada pojedinačna djela okupe i zajedno slože gotovu knjigu. Time se građani „pozivaju da predstavljaju svoje stavove i brane svoja prava u fizičkom i virtualnom, javnom i medijskom prostoru“ (Rijeka 2020, 2020b, p. 134). Zadaća ovog programa prema Cvijanoviću je „potaknuti svijest lokalne zajednice o osnovnim radničkim pravima i klasnim odnosima u društvu, kao i strategijama otpora i borbe za radnička prava aktivnim sudjelovanjem u razvoju mreže osviještenoga građanstva“ (Rijeka 2020, 2020d). Zbog pandemijskih uvjeta, distribucija djela na posljetku se održala kroz Gradsku knjižnicu Rijeka gdje su građani bili pozvani doći i preuzeti svoje slovo ili znak (Rijeka 2020, 2020d).

Ono što je u ovom projektu posebno zanimljivo je stilizacija slova „Komunističkog manifesta“, tj. način na koji je umjetnik koji ih je dizajnirao od njih stvorio, Cvijanovićevim riječima, umjetnička djela. Slova (i interpunkcijski znakovi) u Cvijanovićevoj i Aničićevoj verziji Manifesta nemaju izgled čitljivih simbola čija je glavna uloga tvorba teksta, već su stilizirani poput slova u logotipima korporacija čija je uloga da budu primjetljivi i oku privlačni, makar radi toga žrtvovali svoju čitljivost. Oni, u ime estetike, gotovo prelaze u apstrakciju. Iako projekt imao namjeru društvenog osvješćivanja i potencijalne društvene promjene, na posljetku slično kao i Opera, na prvo mjesto stavlja sliku umjesto sadržaja. Tako fragmenti Manifesta postaju lijepe slike čija je uloga više estetska, nego što je subverzivna.

Kada su situacionisti 60-ih godina pisali o spektaklu, sigurno na umu nisu imali ovoliko plastičan primjer svoje teorije, no što bolje ilustrira društvo spektakla od veličanstvene nostalgичne reprezentacije svijeta kojeg više nema i revolucionarne knjige pretvorene u šarena i apstraktna slova? Riječima Guya Deborda, „[s]ve što je nekada bilo neposredno doživljavano, udaljeno je u predstavu“ (Debord, 2005, p. 7).

Debord o spektaklu počinje pisati 60-ih godina prošlog stoljeća, u vrijeme velike tranzicije u Europi. Radi se o poslijeratnom periodu tehnološke i urbanističke revolucije te naglog gospodarskog rasta koji nudi neviđene razine prihoda, socijalne sigurnosti i nove dotad nezamislive mogućnosti. Proizvodnja robe sve više ubrzava, a po prvi puta se javlja i koncept slobodnog vremena namijenjen upravo njenoj sve većoj konzumaciji. Kapitalistički način proizvodnje počinje ulaziti u sve sfere ljudskog života te svi elementi od kojih se život sastoji počinju poprimati svojstva robe koja pomaže u izgradnji pojedinčevog društvenog statusa. Postojanje se izjednačava s konzumiranjem te se svakodnevni život transformira iz temelja. Ljudi postaju otuđeni ne samo od dobara koja proizvode i troše, već i od vlastitih iskustava, emocija, kreativnosti i želja (Plant, 1992, p. 1). Oni u potpunosti padaju u kontrolu kapitalističkog sustava. Dotadašnji avangardni pokreti čije su ideje nekada imale subverzivni potencijal, prvenstveno dadaizam i nadrealizam, integrirani su u dominantnu kulturu te se njihovi elementi počinju upotrebljavati u korist sistema (Marcolini, 2020, p. 282). On ih, kao i sve ostalo, pretvara u robu. Iako razvojem kapitalizma ljudski život postaje siromašniji, novonastali životni standard i udobnost koju novi svijet pruža čini mogućnost socijalne revolucije sve daljom.

Kao reakcija na takvu novonastalu društvenu klimu, u srpnju 1957. godine skupina mladih teoretičara i umjetnika, na čelu s Guyem Debordom, ujedinjuje nekoliko već postojećih pokreta i osniva novi pokret pod nazivom Situacionistička Internacionala (SI) s

ciljem transformiranja svakodnevnog života i pokretanja jako potrebne društvene promjene. Grupa je pod istim nazivom postojala sve do 1972. godine kada se vlastitom inicijativom, u pokušaju izmicanja spektaklu raspustila, a u svojih petnaest godina postojanja imala je ukupno 72 člana (Mckenzie, 2011, p. 61).

Situacionističke teorije nastaju kao kombinacija ideja iz politike građanskog neposluha, anarhizma i marksizma, a posebni utjecaj na njih imala su djela mladog Marxa, što direktno, što putem tekstova hegelijanskih marksista Georga Lukácsa i Henrija Lefebvrea (Gilman-Opalsky, 2011, p. 68; Hemmens, 2020, p. 206). Konkretno, situacionisti nadograđuju Marxov često zanemarivan pojam otuđenog rada te tvrde kako se u modernim uvjetima proizvodnje otuđenje s prostora rada proširilo i na prostor dokolice. Rad više ne služi samo kao sredstvo za dobavu osnovnih potrepština kao što je to bilo u Marxovo vrijeme, već se sada promiče i kao sredstvo za masovnu konzumaciju robe, robe koja obećava (ali to obećanje ne ispunjava) mogućnost individualnog izražaja i samospoznaje (Hemmens, 2020, p. 206). Debordova knjiga „Društvo spektakla“ iz 1967. godine započinje rečenicom: „Sav život u društvima, u kojima vladaju moderni uvjeti proizvodnje, objavljuje se kao golema akumulacija spektakla“ (Debord, 2005, p. 7), aludirajući na početnu rečenicu Marxovog „Kapitala“: „Bogatstvo društava u kojima vlada kapitalistički način proizvodnje ispoljava se kao ogromna zbirka roba, a pojedinačna roba kao njegov osnovni oblik“ (Marx, 1964, p. 43). Ova diktatura ekonomije nad društvenim životom se, tvrdi Debord, događa u dvije faze. U prvoj fazi o kojoj govori Marx sto godina ranije, kapitalistički uvjeti proizvodnje počeli su dominirati svim aspektima života te dolazi do degradacije čovjekove egzistencije iz onoga što *jest* u ono što *posjeduje* (Debord, 2005, p. 11). Roba uspijeva u potpuno kolonizirati društveni život. „Komodifikacija nije samo vidljiva, više ne vidimo ništa drugo; svijet koji vidimo je svijet robe“ (Debord, 2005, p. 21). U drugoj fazi ove dominacije, tvrdi Debord, dolazi do pomaka od *posjedovanja* prema *pojavljivanju* (Debord, 2005, p. 11). Poanta posjedovanja više nije samo u vrijednosti robe, već u prestižu kojeg ona simbolizira. Roba se više ne kupuje samo kako bi se koristila, nego kako bi nešto predstavljala. „Svaki novi proizvod svečano je proglašen jedinstvenom kreacijom koja nudi dramatičan prečac do obećane zemlje potpunog ispunjenja“ (Debord, 2005, p. 34). Raoul Vaneigem, također član SI, piše o posljedicama koje ovo ima na čovjekov život: „[s]a stajališta življene stvarnosti, sva tako postignuta moć plaća se žrtvovanjem istinske samospoznaje. Ono što je dobiveno na razini pojavnosti, izgubljeno je na razini bivanja i postajanja“ (Vaneigem, 2012, p. 74). Nije proizvod taj koji se prodaje, već čitav život koji njegova kupnja obećava. „Slobodno vrijeme, kultura, umjetnost, informacije,

zabava, znanje, najosobnije i najradikalnije geste, i svaki zamislivi aspekt života reproducira se kao roba: pakira se i prodaje natrag potrošaču“ (Plant, 1992, p. 11). No čim se makne iz središta društvenog života i ponese doma, kupljeni proizvod pokazuje svoje isprazno lice i svoje suštinsko siromaštvo. U tom trenutku kreće potraga za kompenzacijom, novim predmetom koji obećava neke nove živote (Debord, 2005, p. 34). Akumulacija robe ne prestaje i začarani se krug nastavlja. Život tako više nije u rukama čovjeka, nego daljnjeg ekonomskog razvoja.

„Opera Industriale“, promotivni video „Rijeka – European Capital of Culture“ i „Zajednički Manifest komunističke partije ujedinjenog građanstva Rijeke“ vrlo su slikoviti primjeri ovih pred nekoliko desetljeća opisanih procesa. U svijetu pojavnosti u kojoj je svaki aspekt svakodnevnog života pretvoren u robu, i sam se rad pakira i prodaje kao spektakularni proizvod. Slika rada, iščupana iz konteksta i prezentirana doslovno kao predstava, zamjenjuje stvarnu autentičnu akciju rada, a slika poziva na radničku revoluciju, učinjenog nečitim procesom stilizacije, zamjenjuje stvarnu akciju otpora. Brusilica gubi svoju vrijednost kao oruđe i dobiva novu vrijednost kao alat za proizvođenje svjetlosnih efekata na pozornici, a slova gube svoju vrijednost kao jedinice teksta koje čine riječi i dobivaju vrijednost estetski privlačnih slika. „Fragmentirano viđena stvarnost pregrupira se u novo, vlastito jedinstvo, kao zaseban pseudo-svijet, namijenjen isključivo gledanju“ (Debord, 2005, p. 7). Stvarnost prestaje biti važna, a blještavilo predstave popunjava prazninu nastalu odsustvom sadržaja. Umjetno stvoreni zvukovi umiruće industrije čija je namjera odavanje počasti, zapravo se nenamjerno rugaju svim onim radnicima koji su se iz 3. maja gladni zaputili na Zapad, a plesači koji na pozornici glume radnike ismijavaju čitave generacije mladih ljudi u potrazi za stvarnim poslovima. Slike kojima je cilj poticanje borbe radništva za njihova prava na posljetku im pažnju okupiraju svojim stiliziranim izgledom te umjesto da se nađu skupljene u centru grada svakog idućeg Praznika rada, vjerojatno će se naći kao ukrasni poster na zidu njihovih soba. Cvijanovićeви fragmenti „Komunističkog manifesta“ i Matanićeви zaposleni radnici u Operi zapravo ne slave rad kako to vole misliti, oni ga, a to ni ne znajući, pretvaraju u isprazni spektakl.

Reakcije publike na spot i Operu bile su očekivano podvojene, s jedne strane zgražanje avangardnim pristupom i eksplicitno izraženim liberalnim stavovima, s druge strane oduševljenje ocrtanom identitetom grada. Iako reakcije specifično na performans nisu ostale zabilježene u komentarima na internetu, može se samo pretpostaviti da su bile slične. Kao i uvijek, publika se podijelila na desnu i lijevu stranu. No kao što se od desnice moglo očekivati

da se uvrijedi nimalo skrivenim elementima lijeve ideologije prisutne u Matanićevim i Cvijanovićevim spektaklima, ljevica, koja čini većinu Rijeke, također je ispunila svoju zadaću iskazujući zadovoljstvo načinom na koji se grad Rijeka prikazao. Ovo su samo neki od komentara na promotivni video i na video otvorenja na YouTube-u:

Odličan spot, dirnuo me te pobudio sve ono što i osjećam u Rijeci, i shvaćam ovaj rad na taj način, ostali koji govore da nije dobro ne žele prihvatiti Rijeku kakva je već žive u zabludi. A meni je prekrasna ovakva, sve ruševine imaju svoju priču i sve ljude koje sam upoznala su svaki drugačaji [sic] jedan od drugog na svoj predivan način [...] (Barić, 2020).

Nikada bolje, cijeli grad u sinergiji, prava riječka priča, tolerantna, industrijska, radnička i ljudska! Bilo je 10/10! (Pasarić, 2020).

Najponosnija na svoj grad! Kao dijete trecemajaca, koje je odrastalo uz zvukove brusilica i varenja, koje je odrastalo uz zvukove Halubajskih zvoncara, dijete branitelja odgajano u toleranciji naspram drugih kultura i religija, koje je odraslo uz zvukove riječkoga rocka i punka mogu samo reci da je ovom izvedbom Rijeka savršeno prikazana!! Pohvale svim sudionicima, organizatorima, kreativcima! Ovo je Rijeka! Ne samo 2020., zauvijek (chu1012, 2020).

Jedna od karakteristika društva spektakla za situacioniste je i pripitomljavanje revolucionarnih pobuda ili bolje rečeno, ne dopuštanje da do njih ikada dođe. Spektakl prezentira svijet kao carstvo mogućnosti čije je samo postojanje već dovoljno da se želja za odabirom neke bolje opcije utazi. Privid mogućnosti odabira još jednom zamjenjuje stvarnu akciju te time ona zapravo i prestaje biti moguća. U kapitalističkom društvu, riječima Plant, „[s]ve se može izabrati osim područja u kojem je izbor moguć (Plant, 1992, p. 24). Na isti način i grad Rijeka usprkos Cvijanovićevom trudu, nema potrebu birati bolju budućnost, dokle god gleda u slike onoga što je nekada bio i onoga što bi mogao biti, nije bitno to što on u ovom trenutku to nije. Slika zaposlenih radnika nadomješta njihovu tužnu realnost, a slika potencijalne revolucije zadovoljava stvarnu potrebu za njom. One obje prikazima mogućnosti, funkcioniraju kao surogati stvarnosti.

U doba kada situacionisti djeluju, politička, društvena i ekonomska situacija u svijetu uvelike se razlikuje od situacije danas. Razlozi za građanski gnjev i revoluciju bili su opipljiviji nego što su 2020. godine, posebno u Charles de Gaulleovoj Francuskoj gdje 1968. zaista izbija pobuna, no u obzir treba uzeti mogućnost da je spektakl u posljednjih nekoliko

desetljeća dobio na snazi te da je upravo njegova još uvijek rastuća dominacija razlog današnjeg privida blagostanja. Nedostatak interesa za revoluciju tako, ne znači nužno opće zadovoljstvo društvom, tvrdi Gilman-Opalsky, već slijepo prihvaćanje lažne tvrdnje da je uzlazna pokretljivost uvijek pri ruci i da evolucija ljudskog društva neizbježno teži prema općem poboljšanju. Ta se lažna tvrdnja podupire i održava monopolom carstva pojavnosti koje ju uvijek predstavlja kao istinitu (Gilman-Opalsky, 2011, p. 76). „Opera Industriale“ prikazuje jednu stvarnost koja ne postoji, ona vadi gledatelja iz njegovog svakodnevnog života i stavlja ga u svijet u kojem je grad Rijeka i dalje na vrhuncu svoje industrijske proizvodnje, a na tisuće radnika još uvijek ima brusilice u rukama i redovitu plaću. Ona svojom bukom i sjajem skriva istinsku situaciju grada koja bi svojim otkrivenjem možda i izazvala pobunu, ali dokle god iskre frcaju, nije bitno u koju svrhu, publika će pljeskati. Jedan od komentara na video otvorenja primjećuje sličnu stvar:

Odlično otvaranje koje istinski dočarava karakter Rijeke. No imam jednu zamjerku, da bi doživljaj bio potpun trebalo je uključiti Mrlu i njegovu ekipu da ispaljuju čepove iz guzice po publici. Po tome je Rijeka najpoznatija u zadnjih trideset godina, a metaforički bi pokazala odnos lokalne vlasti prema ovom gradu koji je u zadnjih nekoliko godina izgubio više od 20 posto stanovništva iako nije bio u zoni izravnih ratnih djelovanja. Ali neka je, glavno da je partija na vlasti! Živio drug Obersnel!! (Damir, 2020).

Riječima Gilmana-Opalskog, „[k]rajnja je ironija spektakla u tome što mi svojim suučesništvom biramo i reafirmiramo ovo društvo kakvo jest, te iznova stvaramo spektakl svakog trenutka kada ga prihvatimo“ (Gilman-Opalsky, 2011, p. 76). Matanićev cilj zasigurno nije bio ismijati Rijeku i njeno radništvo, čak suprotno, vjerojatno se pokušao suprotstaviti vladajućoj ideologiji i višoj klasi. Na isti način, Cvijanovićeve namjere vjerojatno nije bila prikazati ispraznu ljepotu slova i znakova koji čine „Komunistički manifest“, već je zaista svoj performans osmislio s ciljem podizanja svijesti o radnim uvjetima i poticanja radnika na udruživanje u svrhu otpora. Na posljetku, ipak ni jedan od njih nije uspio u svojoj namjeri. Cvijanović žrtvuje sadržaj radi estetike. Njegova se namjera poticanja otpora izgubila u bojama i oblicima na papiru te je riječkim radnicima, umjesto revolucionarnih ideja, darovao ukrasne postere za njihove zidove. Uspio je, a to ni ne znajući, od najpoznatijeg radničkog manifesta, same okosnice lijeve ideologije, napraviti spektakularne slike. Matanić s druge strane, u svom slavlju radništva zanemaruje njihov stvarni život i ono što ih čeka kada s Opere pođu kući. Na posljetku, i Matanić i Cvijanović zaboravljaju da svoje projekte provode u

gradu Rijeci, gdje su „avangarda“ i „otpor“ koje obojica tako gorljivo propagiraju, poštapalice onih na vlasti. One su već u samom početku dio vladajuće ideologije te se, koristeći ih u javnom diskursu, oba autora zapravo toj istoj ideologiji povlađuju. Smještanjem radnje u riječku luku Matanić ne kritizira odnos vlasti prema propadajućoj industriji jer, kada bi to bio slučaj, vlast se ne bi ponosno dičila njegovim spotom i Operom. Luka je ovdje korištena isključivo kao estetski element, kao scenografija za njegov, sve samo ne subverzivni spektakl, slično kao što su za to korištena i slova Manifesta. Tako „Opera Industriale“, spot za promociju grada i „Zajednički Manifest komunističke partije ujedinjenog građanstva Rijeke“ samo preuzimaju alate koje sustav već sam koristi te ih upotrebljavaju za pripitomljavanje mogućeg nezadovoljstva prikazujući sliku grada koju građani (barem veći dio njih) žele vidjeti ili pak taj isti otpor estetizirajući i na taj način gušeći mu potenciju.

4.2. Punk (ni)je mrtav

Jedan od važnih i više puta naglašenih elemenata Matanićeve „Opere Industriale“ bio je i zvuk alternativne glazbe koja se provlačila kroz čitavu predstavu. Brošura projekta opisujući Operu navodi kako „[s]naga zvuka električnih gitara donosi propulzivnu energiju riječkog punka i rocka koji su u svoje vrijeme predstavljali buntovnu i hrabru Rijeku“ (Rijeka 2020, 2020b, pp. 38-39). Rijeka se već desetljećima deklarira kao grad rocka (a posljedično i punka) te EPK koristi tu samo-zadanu ulogu kao jedan od stupova u izgradnji riječkog identiteta. Ova je identitetska odrednica vrlo izražena u Operi - od trenutka u kojem započinje brušenje pa sve do velike završnice, zvukovi električnih gitara i bubnjeva prate, ali i grade čitavi spektakl (Hrvatska radiotelevizija, 2020). Voditelj manifestacije također je ranije spomenuti poznati riječki glazbenik Zoran Prodanović Prlja iz rock benda Leta 3, čime Opera na još jedan način gledaoce podsjeća na riječku punk rock prošlost i sadašnjost.

Osim u Operi, punk je prisutan i u promotivnom spotu koji, između ostalog, prati priču mlade pankerice u njenim lutanjima kroz grad. U prvoj sceni u kojoj se pojavljuje, kamera ju snima s leđa te na njima otkriva sliku Parafa, bivšeg riječkog punk rock benda, zašivenu na njenoj jakni. Osim na Paraf, spot publiku podsjeća i na još jedan riječki bend, ovaj put indie rock žanra, Jonathan. Svi likovi čije su priče ispričane u spotu, na posljetku se ujedanjuju na njihovom koncertu te završne scene prikazuju mnoštvo ljudi, Riječana, kako plešu i uživaju u njihovoj glazbi, tako još jednom gradeći imidž Rijeke kao rokerskog grada (Rijeka Tourist Board, 2019).

Rock, a kasnije i punk, u Hrvatskoj se razvio u kontekstu socijalizma i oba su žanra neodvojiva od jugoslavenskog društvenog uređenja i političke situacije, što je vjerojatno glavni razlog zašto se danas povezuju s lijevom ideologijom. Dalibor Mišina u knjizi „Shake, Rattle and Roll: Yugoslav Rock Music and the Poetics of Social Critique“ opisuje njihov nastanak i razvoj. Još od 1950-ih, prateći svjetske trendove, u Jugoslaviji se razvija rock'n'roll scena, no u svojim počecima ona je i dalje marginalna i ne pridaje joj se posebna pažnja (Mišina, 2013, p. 4). Mišina ju opisuje kao kopiju njenog zapadnog „velikog brata“, karakterističnu po bendovima koji pokušavaju oponašati stil američkog i britanskog rock'n'rolla, obrađujući hitove s top ljestvica Radio Luksemburga (Mišina, 2013, p. 79). U periodu od sredine 60-ih do ranih 70-ih, počinju se formirati ozbiljni jugoslavenski rock bendovi te se svirke s plesnih vikend partija sele u koncertne dvorane (Mišina, 2013, p. 80). 1970-e obilježene su osnutkom Bijelog dugmeta, jugoslavenskog najznačajnijeg rock benda, a krajem istog desetljeća započinje i formacija punk scene tj. jugoslavenskog Novog vala (Mišina, 2013, p. 85). Tek u ovoj posljednjoj fazi, tvrdi Mišina, „s punom afirmacijom punka i Novog vala — rock'n'roll [je] u Jugoslaviji doista postao i jugoslavenski, i rock'n'roll, tj. popularni kulturni oblik s punopravnom sociokulturnom egzistencijom“ (Mišina, 2013, pp. 85-86). Nastanak Novog vala često se smješta u Rijeku i Ljubljanu, rođenjem riječkog benda Paraf i ljubljanskih Pankrta. Prema nekim autorima punk scena započinje u ovim gradovima radi njihove geografske blizine Zapadu, ali i manje kontrole od strane vlasti u usporedbi s drugim gradovima (Đekić, 2008), a neki tvrde kako se uz to radi i o činjenici da se upravo u tim gradovima nije događalo ništa zanimljivo te je punk scena bila odgovor mladih na dosadnu svakodnevicu (Vesić, 2020). U Rijeci, potaknuti uspjehom Parafa, osnivaju se i mnogi drugi manje poznati bendovi kao što su Zadnji, Blank Generation, Lom, Protest, Mrtvi kanal, No 1, Kurvini sinovi, Silovani, Genocid i Protekcija (Šimonović, 2021). U ovo se vrijeme osnivaju i poznatiji Termiti, a nešto kasnije niču Grad i Let 3, svi redom smatrani očevima pankerskog bijesa, bezobrazluka, žestine, radikalnosti, provokativnosti i beskompromisnosti na cijelom području Jugoslavije (Ceribašić, 2016, p. 117). „Uz to, mnogi sudionici scene neumoljivo su izražavali svoju pripadnost gradu, tako da su krovni pojmovi Ri-rock i Ri-val uvedeni unutar scene“ (Ceribašić, 2016, p. 118). Ovo potvrđuje važnost koju je Rijeka imala za punk rock scenu, ali i važnost koju je punk rock imao za Rijeku. Nije iznenađujuće zato da se punk koristi u gradnji Rijeke kao kulturne prijestolnice. Web stranica projekta Rijeka 2020 opisujući Operu, ukazuje upravo na tu važnost:

Kreativna energija i snaga umjetnika bila je odraz otpora i u vremenima koja su imala pretenzije ukalupljivati i preispitivati *ispravnost* i ciljeve umjetnosti. Na takvom otporu, ali i na tragu orijentacije prema zapadnom europskom kulturnom krugu, izrasla je propulzivna energija riječkog punka i rocka, snaga zvuka električnih gitara, koja je u svoje vrijeme predstavljala buntovnu i hrabru Rijeku (Rijeka 2020, 2020a).

Iako razvijajući se po uzoru na britansku punk scenu, jugoslavenski Novi val nastaje unutar potpuno drugačijeg društveno-političkog okvira, zbog čega se od nje u mnogočemu razlikuje. Punk u Velikoj Britaniji nastaje kao izraz bunta obespravljenе radničke klase koja se nalazi u lošoj ekonomskoj situaciji, zbog čega od početka ima otvoreno neprijateljski i destruktivan odnos prema engleskom društvu i vlasti. U Jugoslaviji, s druge strane, radilo se o (barem nominalno) besklasnom društvu te problem mladeži nije bila obespravljenost i loša ekonomska pozicija, već osjećaj alijenacije „uzrokovan uglavnom nedostatkom odgovarajućih, ako ikakvih, urbanih kulturnih događanja s kojima bi se urbana mladež mogla smisleno povezati“ (Mišina, 2013, p. 91). Iz tog razloga, jugoslavenski punk nema isti beznadni i destruktivni stav kao njegova engleska inačica. Njegov kritički angažman bio je „proklamacija stava 'predano za', a ne 'bez strasti — i s prezirom — protiv' jugoslavenskog društva“ (Mišina, 2013, p. 7). On je na neki način nudio konstruktivnu, socio-kulturnu i socio-političku kritiku, artikuliranu putem glazbe, s ciljem propitivanja problematičnih aspekata nacionalne kulture. Umjesto na njegovoj destrukciji, jugoslavenski punk na svoj je način radio na pomaganju revolucionarnog projekta socijalističke Jugoslavije (Mišina, 2013, p. 3). Iz tog razloga, jugoslavenski je punk neodvojiv od društveno-političkog uređenja bivše države. S obzirom na to, ali i kako bi pokazali naklonost Zapadu, jugoslavenska je vlast dopuštala, čak i podupirala punk rock scenu. Jedan od primjera koji ovo dokazuje je Badnjak 1975. godine, kada je Tito pozvao Bijelo dugme da nastupi u Hrvatskom narodnom kazalištu, tako ukazujući na stajalište Partije prema njihovoj glazbi kao bezopasnoj zabavi (Kajanová, 2016, p. 100). Bendovima se čast iskazivala i putem nagrade Sedam sekretara SKOJ-a, još jednom od taktika pacifikacije rock'n'rolla (Božilović, 2020, p. 208).

Iako velikim dijelom afirmativna, punk rock scena i dalje je imala subverzivne elemente koji se vladajućima nisu sviđjeli, od stilističkog izraza, do tema kojima se bavila. „Naime, rock'n'roll je slavio dokolicu i uživanje, a te vrijednosti kosile su se sa službeno proglašenim kultom rada i odricanjem u interesu „svijetle budućnosti“ (Božilović, 2020, p. 210). Otvorena cenzura nije postojala, ali zato se nevidljiva cenzura provodila putem pritisaka odozgo, od strane Tita i Partije, i pritisaka odozdo, unutar izdavačkih kuća, kazališnih i

filmskih vijeća itd. Tabu teme u koje se nije smjelo dirati i kojima je u suprotnom cenzura bila zagarantirana bile su Tito, Partija, tekovine Narodnooslobodilačke borbe te bratstvo i jedinstvo (Božilović, 2020, p. 213). Samo postojanje cenzure dokaz je energije, snage i subverzivnog potencijala koju je punk rock imao ili barem mogao imati u Jugoslaviji. Iako uglavnom ne progovarajući otvoreno protiv vlasti i u razini bunta daleko od svoje zapadne velike braće, jugoslavenski punk i dalje je bio kamenčić u cipeli Partije.

To nije nešto što se može reći i danas, kada se svojom nekadašnjom punk scenom diči čitav grad i njegova lijeva vlast, koristeći imidž jedne pankerice u promotivnim spotovima i upotrebljavajući nekad šokantne i subverzivne zvukove kao podlogu jednog velikog europskog spektakla. Na posljetku, američki, britanski i jugoslavenski punk zatekla je ista sudbina, onakva kakva, ako je vjerovati situacionistima, zatekne svaki subverzivni element u društvu spektakla. On se komodificirao i od izraza mladenačkog bunta postao stil, roba koja se, zapakirana u sjajni ukrasni papir, može kupiti i prodati te koja kao takva postaje jedan od alata kapitalističkog sustava. Proces kojim do ovoga dođe razni autori nazivaju raznim imenima, od komodifikacije, apropijacije, apsorpcije, supsumpcije pa sve do rekuperacije (Hromadžić, 2011, p. 208). Prema Perdueu, upravo je koncept rekuperacije, koristeći izraz kojim se koriste situacionisti, objedinjavajuća tema u opusu SI (Perdue, 2012). Iako prisutna u velikom dijelu njihovih radova, rekuperacija kao proces ne dobiva svoju sustavnu analizu. Perdue, u namjeri da ponudi takvu analizu, rekuperaciju opisuje kao „proces kojim kapitalizam vraća ono što mu se suprotstavlja i asimilira ga u spektakl. Rekuperacija je neutralizirala ili uškopila učinkovitost radikalnog disidentstva, ne iskorjenjivanjem opozicije, već njenom komodifikacijom i cirkulacijom u spektaklu modernog kapitalizma“ (Perdue, 2012, p. 30). Rekuperacija je tako za situacioniste samo-ispravljajući instrument spektakla. U trenutku kada na površinu ispliva bilo koji element koji na ikakav način predstavlja prijetnju trenutnom sistemu, on je uvučen u spektakl i pretvoren u bezopasnu robu, na posljetku postajući dio onoga što je kritizirao i protiv čega se borio. Za SI proces rekuperacije bio je najvidljiviji na primjeru dadaizma i nadrealizma, avangardnih pravaca kojima je cilj bila kritika društva kroz uništenje postojećih konvencija umjetnosti i jezika, a koji su na posljetku ušli u dominantnu kulturu i pretvorili se u stil. Debord još davne 1963. godine piše:

[S]am dadaizam je postao priznata škola umjetnosti, a njegove forme nedavno su pretvorene u reakcionarnu diverziju neodadaista koji grade karijere ponavljajući stil izumljen prije 1920., iskorištavajući svaki napumpani detalj i koristeći ga za razvoj prihvatljivog 'stila' u svrhu ukrašavanja sadašnjeg svijeta“ (Debord, 2006, p. 406).

Na taj način čitavi su se revolucionarni pokreti ispraznili svog sadržaja i dalje nastavljaju postojati u obliku spektakularne slike bez ikakvih stvarnih revolucionarnih mogućnosti. „Anti-umjetnost dadaizma i nadrealističke subverzije preuzele su plašt institucionalizirane umjetnosti, s njihovim djelima izlaganim, konzumiranim i reproduciranim u kontekstima koji ih oslobađaju svih kritičkih sadržaja“ (Plant, 1992, p. 77). Uz dadaizam i nadrealizam, punk je zadesila ista sudbina.

On je, isto kao i drugi avangardni pokreti, za cilj imao potkopavanje dominantnog diskursa, bilo kroz glazbu, tekstove pjesama ili stil odijevanja. Nebitno na koji način, punk je htio šokirati. No nedugo nakon svog buntovnog začetka koji je uspješno prodrmao svijet, punk scena biva pripitomljenom i postaje dio svakidašnjeg stilskeg izražaja. Od subverzivnog revolucionarnog pokreta, pretvoren je u samo jedan u moru različitih stilova, ništa revolucionarniji od ostalih. Kada 2020. godine gradom zaori zvuk punka, on ne predstavlja nikakav bunt ni konstruktivnu kritiku, već samo jedan u carstvu zvukova koji se baš kao i ostali, pasivno konzumira. Iako korišten kao simbol lijeve ideologije, punk ne zadržava subverzivno značenje koje mu ljevica pripisuje, već pada u ruke spektaklu. Kao njegov dio, punk na koncu ulazi u službu kapitalizma, tako pomažući sistemu protiv kojeg se u svom početku borio.

Prema Dicku Hebdigeu, ovaj se proces rekuperacije dogodio u dva oblika. Prvi oblik je pretvaranje subkulturnih znakova (odijevanja, glazbe itd.) u masovno proizvedene predmete (robu) (Hebdige, 1979, p. 94). Punk, kao začetnik „uradi-sam“ kulture čiji su pristaše s ponosom trgali, šivali i bojili svoju odjeću te izrađivali nove odjevne komade i nakit od svakidašnjih predmeta, suprotstavljajući se na taj način konzumerističkom društvu, odjednom se pojavio u modnim časopisima i na modnim pistama. Ono što je jednom bilo šokantno, vrlo brzo postaje normalno, čak poželjno. Punk postaje sve protiv čega se borio. U trenutku kada elementi pankerskog stila napuštaju sobe pankera i postaju dio masovne proizvodnje, „oni postaju kodificirani, razumljivi, ujedno javno vlasništvo i profitabilna roba“ (Hebdige, 1979, p. 96). Iako započevši na način da propituju i potkopavaju postojeće konvencije, na posljetku neizbježno stvaraju neke nove. Iz tog razloga, pankerica s ružičastom kosom i jaknom sa šiljcima iz promotivnog spota ne izaziva nikakvu reakciju publike, s obzirom da su i šiljci i ružičasta kosa vjerojatno prisutni u reklami Coca-cole koju svaki dan gledaju na televiziji.

Drugi oblik procesa rekuperacije prema Hebdigeu je ‘etiketiranje’ i redefiniranje devijantnog ponašanja od strane dominantnih skupina kao što su policija, mediji, pravosuđe

itd. (Hebdige, 1979, p. 94). S punkom, to se dogodilo putem medija koji su dali sve od sebe da ga pripitome, smještajući ga u kontekst obitelji, jedne od konvencija protiv kojih se bunio. Tako Hebdige daje primjer članaka objavljenih već krajem 1970-ih o punk majkama s njihovim punk bebama i punk vjenčanjima čiji je cilj bio umanjiti percipiranu opasnost koju ova subkultura nosi (Hebdige, 1979, p. 98). Naravno, u tome su i uspjeli. Iz tog su se razloga na pozornici u riječkoj luci, dok su zrak probijali zvukovi bubnjeva i električnih gitara, na LED ekranu mogle prikazivati razne isprazne fraze kao što su ljubav, tolerancija, poštovanje, suživot i Europa, sve redom korištene u svim EU projektima, sve redom u službi vladajuće ideologije. Čak se i predsjednik Republike Hrvatske, član SDP-a, u razgovoru s novinarima nakon njegovog posjeta Operi pohvalio svojim znanjem o riječkoj pankerskoj prošlosti, ukazujući na grešku u Operi:

Ovdje je rečeno da je prvi koncert Parafa bio 1977. godine, a koliko ja znam, bio je 31. prosinca 1976. godine na Belvederu i gore je i spomenik Kocijančiću. U to vrijeme još ni Sid Vicious nije pjevao u Sex Pistolsima, to su velike stvari na kulturnoj karti Europe (Milanović, 2020).

U trenutku kada pankerski koncert dobije odobravanje i potporu samog predsjednika republike, postaje kristalno jasno kako on nema nikakve veze sa stvarnom kritikom ili buntovništvom. On više ne može djelovati protiv sistema jer je već postao njegov dio. Punk tako više nije ni revolucionaran ni strašan, već samo jedan element u nizu, u potpunosti izmaknut iz svog originalnog konteksta, pitom i estetski privlačan, koji krasi sliku europskog grada. Operu je također u svome blogu komentirao i tadašnji riječki gradonačelnik i član iste stranke, Vojko Obersnel, hvaleći emociju proizvedenu ovom predstavom:

Eksplodirao je u tom krešendu i prolomio se snažno - glas tihe većine, one građanske, bistre i razumne, koja već duže vrijeme ima osjećaj da gubi bitku pred bezumnim gaženjem svega što bi trebalo biti važno – radnička prava, ljudska prava, dostojanstvo, poštovanje, sloboda, solidarnost. U tom je krešendu, zvukom, slikom, tekstom, pjesmom i nevjerojatnom ljudskom energijom izvođača artikulirana emocija normalnog, razumnog, ponosnog čovjeka (Obersnel, 2020a).

On također Operu opisuje kao izraz bunta, zalaganja za bolje uvjete i veća prava malog čovjeka, još jednom dokazujući da to nije istina. Baš kao i slika industrije koja putem „Opere Industriale“ nadomješta prazninu na mjestu gdje se nekad nalazila živa industrija, unaprijed osiguravajući da publika ne osvijesti taj nedostatak, tako i slika pankerskog spektakla

ostvaruje iluziju da je bunt moguć i da se događa njima pred očima, čak omogućujući im sudjelovanje u njemu. „Nakon što su kupili svu pravu odjeću i pročitali sve prave knjige, potencijalni buntovnici nesvjesno podržavaju robne odnose. Konzumenti borbe i voajeri daleke revolucije, predstavljeni su im unaprijed određeni putevi [...]“ (Plant, 1992, p. 69). Opera, čiji dijelovi zaista podsjećaju na jedan vrhunski punk koncert, tako služi kao ispušni ventil za sve potencijalne revolucionarne ideje i dopušta publici da se za njih prividno bori skupa s njenim gradonačelnikom i njenim predsjednikom, zaboravljajući da su upravo oni ti zbog kojih je zalaganje za bolje uvjete potrebno. Rekuperacijom na taj način, „sadržaj 'radikalnog čina ili ideje' ostaje potpuno netaknut, ali više ne zadržava svoju bivšu moć. Kao roba, prodaja revolucije zadovoljavala je potrebe specijalizirane tržišne niše, umirujući nezadovoljstvo kroz pasivnu potrošnju i uklanjajući želju za stvarnim revoltom“ (Perdue, 2012, p. 4).

Za ovaj proces nije moguće okriviti ni gradonačelnika, niti predsjednika, a treba se oduprijeti i od svaljivanja krivnje na Dalibora Matanića i njegove kreativne odluke. Ono što rekuperaciju čini toliko teško savladivom upravo je nedostatak ljudskog agenta u njenom procesu. Perdue tvrdi kako „[o]ni koji vrše rekuperaciju nisu svjesni da djeluju u ulozi nositelja rekuperacije“ (2012, p. 12). Ona nije svjesna odluka vladajuće ideologije, već sastavni i neizbježni mehanizam društva spektakla koji zahvaća sve elemente, neovisno o njihovom položaju na političkom spektru. Onda kada sve postane slika, i svaki pokušaj kritike ili pobune biva uhvaćen u isti proces. Punk, iako korišten kao element lijeve ideologije, na koncu radi njoj na štetu te kao svjetlucavi i privlačni spektakl pridonosi daljnjem razvoju kapitalizma protiv kojeg se lijeva ideologija navodno bori. Umjesto da nagriza kapitalistički sistem, punk ga hrani. Pankeri su tako u pravu, on zaista nije mrtav. On je živ i odzvanja riječkom lukom, no ovaj put u obliku onoga što je svom žestinom mrzio – robe. Ono što od punka i njegove filozofije ostaje na poslijetku je logo Parafa na jakni u promotivnom spotu, a publika pobunjenika i revolucionara, epitetima kojima se dio građana sam voli dičiti, uživa u slici svoje nikad ostvarene pankerske revolucije.

4.3. Bedž antifašizma

Identitet ljevičarskog grada osim slavljem radničke klase i podsjećanjem na riječku buntovnu pankersku prošlost, EPK naglašava i mnogobrojnim referencama na antifašističku ulogu koju je grad Rijeka imao u prošlosti. Lara Ritoša Roberts tako održava performans

„Jugo Joga - Put k socijalističkoj samospoznaji“ u kojem poziva građane da se priključe „izvođenju koreografije u kojoj se poze partizanskih junaka preuzete s javnih spomenika izmjenjuju s pokretima tjelovježbe, poput joga-položaja i sličnih vježbi“ (Rijeka 2020, 2020b, p. 104), a tu je i izložba „Crvena škola“ Dubravke Ugrešić u kojoj se predstavljaju figurice uprizorenih scena iz školskog života i crteži inspirirani početnicama iz vremena Jugoslavije, popraćeni mnogobrojnim crvenim zvijezdama (Rijeka 2020, 2020b, p. 49). Ipak, za analizu su odabrani oni elementi koji su izazvali najviše medijske pažnje i najglasnije reakcije publike. Jedan od takvih elemenata javlja se na samom početku EPK projekta, ukomponiran u njegovo otvorenje, tj. u ranije opisano „Operu Industriale“. Opera ne staje na brušenju i zvukovima električnih gitara. Ono što ju je zapravo obilježilo i po čemu će vjerojatno najviše ostati zapamćena je kulminacija te distorzirane pankerske glazbe i industrijske buke u dobro poznatu melodiju antifašističke himne „Bella Ciao“. Dok se nekima ovaj dio Opere nije posebno svidio, ostatak publike gromoglasno je, skupa s izvođačima zapjevao: „Una mattina mi sono alzato, o bella ciao, bella ciao, bella ciao ciao ciao“ (Hrvatska radiotelevizija, 2020).

Upotreba pjesme „Bella Ciao“ u otvorenju projekta ne čudi s obzirom da se grad Rijeka deklarira kao grad utemeljen na tekovinama antifašističke borbe. Nakon Prvog svjetskog rata, dio prostora Hrvatske okupirala je Kraljevina Italija pa tako i Rijeka, tada grad na zapadnoj strani Rječine, 1919. godine pada u ruke fašista, piše Petar Strčić. Nasilna talijanizacija i inkorporacija fašizma u društvo rezultira etničkim čišćenjem i progonom velikog dijela riječkog stanovništva. 1920. godine fašisti, tada na čelu s Gabrieleom D'Annunziom, bivaju protjerani iz grada od strane Rima, te se od ranjene i tada naizgled beznadne Rijeke stvara „Riječka država“. Vrlo brzo nakon toga, Rijeka ipak još jednom završava u rukama Talijana koji opet započinju svoje nasilno djelovanje. 1943. Kraljevina Italija kapitulira, a do ovih područja dolaze i novi okupatori – njemački nacisti. Kao posljedica fašističke i nacističke okupacije, diljem zemlje počinje rasti Narodnooslobodilački pokret (NOP) na čelu s Komunističkom partijom Jugoslavije (KPJ). 1945. godine, jugoslavenski partizani uspješno poražavaju okupatore i 3. svibnja Rijeka je oslobođena. Dvije godine nakon oslobođenja vraćena je matici Hrvatskoj, naravno u okviru Jugoslavije, te se napokon udružuje sa Sušakom s druge strane Rječine (Strčić, 2015).

Više od 6 desetljeća kasnije, grad Rijeka i dalje se ponosno sjeća svoje pobjede te ju obilježava na razne načine, jedan od kojih je i pjevanje antifašističke pjesme u sklopu projekta EPK, no iako se ona povezivala s ovim događajima, povijest pjesme „Bella Ciao“ nije tako jednostavna. Flores piše kako je njene korijene prema nekim izvorima moguće pronaći čak u

16. stoljeću, ali značenje koje nosi danas zadobiva tek u vrijeme talijanskog pokreta otpora u Drugom svjetskom ratu kada su ju navodno pjevali talijanski partizani u borbi protiv fašista i njemačkih okupatora. 60-ih godina u vrijeme ponovne popularnosti socijalističkih ideja započinje njena komercijalizacija te „Bella Ciao“ s vremenom postaje sve poznatija. Mnogobrojne obrade i prijevodi na razne jezike pomažu joj da postane dio popularne kulture (Flores, 2020). Danas, ona je simbol globalnog otpora, slobode i ljudskih prava, a koristi se za razne političke ciljeve, od slavlja pobjede radikalno lijeve koalicije u Grčkoj 2015. godine, preko katalonskih demonstracija za neovisnost 2018. pa sve do progovaranja protiv autoritarizma i propusta vlade s balkona tijekom pandemije u Italiji 2019. godine. S druge strane, zbog zadobivene svjetske popularnosti, ona postaje i dio strategije zabavne industrije te se, kao i mnogi drugi elementi partizanskog pokreta, u posljednjih nekoliko godina komodificira i ulazi u svjetski popularne serije, na plesne podije klubova itd. (Spinetti et al., 2021, p. 2, Hofman, Pogačar, 2017, p. 34). „Bella Ciao“ tako, iako ne izvorno korištena na ovim prostorima tijekom jugoslavenske antifašističke borbe, retroaktivno postaje njen simbol te kroz popularnu kulturu ulazi u repertoar revolucionarnih pjesama hrvatskih ljevičara koja se danas pjeva na raznim demonstracijama i prosvjedima. Kao simbol antifašizma, ona svoje mjesto pronalazi i u „Operi Industriale“, na taj način podsjećajući publiku na riječku prošlost i slaveći antifašističku borbu.

Sličnu komemorativnu ulogu imala je i crvena zvijezda petokraka, privremeno postavljena na vrh Riječkog nebodera 20. rujna 2020., na isti datum kada je 1943. donesena odluka o priključenju Rijeke matici Hrvatskoj. Radi se o vjerojatno najkontroverznijem projektu u sklopu EPK programa pod imenom „Spomenik crvenoj Rijeci - samoobrambeni spomenik“ u autorstvu umjetnika Nemanje Cvijanovića. Riječ je o skulpturi-objektu od željezne konstrukcije i armiranog betona u obliku odbačene i zaboravljene partizanske zvijezde petokrake koja reminiscira takvu sličnu koja je na isto mjesto bila podignuta nakon partizanske pobjede 1945. godine (Rijeka 2020, 2020b, p. 109). U betonsku zvijezdu Cvijanović uranja 2800 krhotina crvenog stakla koje, tvrdi, može podsjećati na 2800 boraca poginulih u bitki za Rijeku, ali također i tim putem „preduhitruje očekivani vandalizam u kojem petokraka potencijalno stradava, istodobno ukazujući na objekt koji trpi i mogućnost spomenika da se sam brani od opasnosti uništenja ili zaborava“ (Rijeka 2020, 2020c). Njegova primarna simbolika prema autoru je „izražena upravo kroz paradoks odbačenog, ali još uvijek opasnog antifašističkog, revolucionarnog nasljeđa“ (Rijeka 2020, 2020b, p. 109). Zvijezda tako, baš kao i „Bella Ciao“ funkcionira kao podsjetnik na riječke ratne uspjehe u

Drugom svjetskom ratu, ali i kao svojevrsni izraz permanentnosti revolucionarne antifašističke ideologije.

Iako prema Cvijanovićevim riječima crvena petokraka ne označava ništa više osim ponosa na pobjedu antifašizma nad fašizmom, ona u Hrvatskom kontekstu ima puno kompleksnije i slojevitije značenje. Crvena zvijezda u ikonografiju ovih prostora ulazi početkom 40-ih godina kada se pod vodstvom Komunističke partije diljem Jugoslavije počinje formirati NOP. U rujnu 1941. godine partizanski vrhovni štab usvaja crvenu zvijezdu petokraku, internacionalni simbol komunizma, kao partizanski amblem, na taj način od samog početka jasno pokazujući svoje revolucijske namjere (Banac, 1988, p. 7). Nakon pobjede nad fašistima u Drugom svjetskom ratu, novoosnovana Socijalistička Federativna Republika Jugoslavija (SFRJ) tu istu zvijezdu stavlja u centar svoje zastave koja se upotrebljava sve do njenog raspada u 90-ima. Ipak, novi razvoj događaja u 90-ima i užasi Domovinskog rata zvijezdi daju jedno novo, dodatno značenje. „Budući da su je nosili vojnici agresorske srbizirane Jugoslavenske narodne armije (JNA), ona se više nije smatrala simbolom antifašističke borbe, nego simbolom komunističke diktature, Miloševićeva režima, pobunjenih hrvatskih Srba – ukratko, onih koji su napali Hrvatsku“ (Cipek, 2009, p. 161). Averzija prema zvijezdi jednog dijela hrvatskog stanovništva postaje toliko snažna da su se na nekim područjima partizanski spomenici počeli uništavati ili se pak, u namjeri da se potpunim uništenjem ne oskrvne sjećanje na žrtve fašističkog terora, s njih samo skidala crvena zvijezda (Cipek, 2009, p. 161). Osnutkom neovisne Hrvatske i odlaskom komunista s vlasti, SFRJ se u javnom diskursu, tada pretežito desno orijentiranom, počinje osuđivati kao totalitarni režim, a zvijezda postaje teža za još jedno značenje, ono simbola totalitarizma.

Jasno je kako je značenje petokrake, a i drugih antifašističkih simbola višeslojno i kako ih je iz različitih perspektiva moguće interpretirati na različite načine, što se naravno i događa. Ovo je posebno očito u komentarima na upotrebu ovih simbola upućenih sa samog političkog vrha. Desnicu su antifašistički simboli zgrozili te tako Bruna Esih, tadašnja saborska zastupnica poznata po svojim desnim stavovima, na svom Facebook profilu objavljuje video sastavljen od različitih scena večeri otvorenja koji završava pjesmom „Bella Ciao“ i u njegov opis piše: „Rijeka, u organizaciji Vojka Obersnela te pod pokroviteljstvom Vlade Republike Hrvatske, ovih dana više podsjeća na grad Dis iz Danteova Pakla, nego na Prijestolnicu kulture. Podijeli ako smatraš da ovo nema veze s hrvatskom kulturom i europskom kršćanskom uljudbom“ (Esih, 2020). Osim Esih, oglasio se i član Hrvatske demokratske zajednice (HDZ) Oleg Butković koji je putem Twittera jasno iznio svoje

protivljenje Cvijanovićevoj zvijezdi: „Usprkos umjetničkim slobodama, ne podržavam ovakve kvazi umjetničke anakronizme koji simboliziraju kako i sam autor kaže, 'spomenik jednom vremenu koje je iza nas'. To vrijeme ide kraju [...]“ (Butković, 2020). No na isti način na koji spomenuti desničari u antifašističke simbole upisuju isključivo značenja koja im njihova ideologija nalaže, ljevica također zanemaruje njihovu višeslojnost i mogućnost interpretacije drugačije od njihove vlastite. Tako Obersnel gostujući na Dnevniku Nove TV izjavljuje kako on i dalje ne vidi što je sporno u toj zvijezdi te kako je ona dio naše povijesti: „povijesna je činjenica da se pod tom zvijezdom veliki dio Istre, Dalmacije, Rijeke vratio u sastav Hrvatske i da je pitanje gdje bi danas bila Rijeka i Istra da nije bilo pobjede NOB-a u Drugom svjetskom ratu“ (Obersnel, 2020c). Ni ostatak ljevice nije skrivao svoje oduševljenje antifašističkim simbolima pa i SDP-ov Željko Jovanović na svom Facebook profilu objavljuje snimku Opere popraćenu riječima ponosa: „Vrhunac jučerašnje riječke fešte i Bella Ciao vrijedi dijeliti i ponovo gledati. To je Rijeka“ (Jovanović, 2020)! Ono što je u ovim komentarima očito je da svaki od njih čvrsto zagovara jednu stranu značenja, bez ikakvog pokušaja razumijevanja i uspostave dijaloga sa svojom opozicijom. Antifašistički simboli u pitanju viđeni su ili kao simboli svega dobrog u Hrvatskoj povijesti ili kao simboli svega lošega. Ljevica ih interpretira na svoj način, a desnica na svoj, obje strane od samog početka zanemarujući argumente svoje opozicije i tako ne uvijek shvaćajući da nisu svi protivnici zvijezde fašisti, a svi njeni zagovornici glorifikatori Velike Srbije.

Komentari publike nisu se puno razlikovali od komentara s političkog vrha. Reakcije i na antifašističku himnu u Operi i na Cvijanovićevu zvijezdu bile očekivano podijeljene. Ljevica je ovim potezima bila vrlo zadovoljna. Telegram o otvorenju tako piše „Otvorenje Europske prijestolnice kulture u Rijeci bilo je spektakularno; kao nekakva druga, bolja Hrvatska“ (Hina, 2020a), a neki od komentara na Facebook objavu portala Dnevnik.hr o postavljanju zvijezde na neboder glase: „Antifašizam u srcu“ (Banković, 2020) i „E da se vrate stara dobra vremena petokraka i Tito mir i sloboda“ (Grubić, 2020). S druge strane, našli su se oni koje su „Bella Ciao“ i Cvijanovićeva zvijezda duboko uvrijedili. Reakcija nekih od njih čak nije stala na Facebook komentarima, već je na dan postavljanja zvijezde na riječkom Korzu održan prosvjed, tj. riječima jednog od njegovih organizatora „spontano okupljanje protiv ovog rugla u gradu Rijeci, zvijezde petokrake simbola najvećeg zla u Republici Hrvatskoj od '45. naovamo“ (Maravić, 2020). Index.hr također piše kako je tadašnji gradonačelnik Vojko Obersnel na sjednici Gradskog vijeća izjavio kako „se zbog postavljene umjetničke instalacije 'Spomenik crvenoj Rijeci' uz prosvjede javljaju i prijetnje te da su

njegovu zamjeniku Nikoli Ivanišu razbijeni prozori i ispisani uvredljivi grafiti na privatnoj poliklinici“ (Hina, 2020b). Jasno je kako, baš kao i njihovi političari, građani Rijeke ove višeslojne simbole gledaju kroz oči određene ideologije, ne ulazeći u dijalog sa svojom opozicijom i ne imajući razumijevanja za njenu vlastitu interpretaciju, već ju napadajući stavom diktiranim s vrha. Individualna mišljenja o njima uvjetovana su načinom na koji ih ideologije kojima se pojedinci priklanjaju, uokviruju. „Bella Ciao“ i crvena zvijezda, iako nabijeni različitim povijesnim značenjima, kroz uloge ljevičara ili desničara koje pojedinci preuzimaju, dobivaju selektivno značenje koje isključuje sva druga. Tako uloga desničara nalaže zanemarivanje simbolike zvijezde kao amblema antifašističkog otpora i oslobođenja grada, a uloga ljevičara nalaže ignoriranje njene upotrebe u Domovinskom ratu. Ujedno, obje uloge ignoriraju povijest pjesme „Bella Ciao“ koja niti nije vezana direktno za grad Rijeku, već u upotrebu na ovim prostorima dolazi kroz proces komodifikacije, zbog čega nema razloga biti uvreda riječkim desničarima, ali niti ponos i identitetska odrednica riječkim ljevičarima. Na posljetku, sva kompleksna značenja i povijesne specifičnosti koje i „Bella Ciao“ i crvena petokraka nose, svedena su na pitanje zauzimanja strane na političkom spektru. Oni nisu gledani kroz oči povijesti, već kroz oči ideologije, preuzete uloge.

Situacionisti pišu o takvim ulogama te tvrde kako su one izravna posljedica rastuće podjele rada koju zahtijevaju kapitalistički odnosi proizvodnje. Uloge stručnjaka i specijalista za njih su glavni pokazatelji fragmentacije i razdvajanja koji se protežu kroz cijeli spektakl (Plant, 1992, p. 66). Usprkos njihovom autoritetu i stručnosti u određenom polju, svaki od njih je otuđen jer nije usklađen s drugima, on poznaje cijeli jedan fragment, ali ne poznaje cjelinu, društveni totalitet (Vaneigem, 2006, p. 21). Uloge se nadalje s područja rada proširuju na područje svakodnevnog života u kojem nastupa isto takvo otuđenje i nepoznavanje društvene i povijesne cjeline. Pojedinci preuzimaju svoje izolirane i fragmentirane društvene uloge te u njima bivaju sve više razdvojeni, i međusobno, i od sebe samih. Uloge u društvu spektakla, objašnjava Vaneigem, bile one uloge stručnjaka ili uloge ljevičara i desničara, imaju tendenciju zgušnjavanja i preuzimanja statične prirode svog modela te se upijaju u pojedinca. Njihova funkcija je diktirati svakoj osobi na individualnoj, čak i intimnoj razini iste stvari koje ideologija kolektivno nameće, tako ga sprječavajući da bude ono što doista jest i što doista želi biti (Vaneigem, 2012, p. 69). Takva uloga za Vaneigema nema ni sadašnjost, ni prošlost, ni budućnost, ona je na neki način stanka u vremenu. Njen bezvremenski trenutak može se usporediti s kinematografskom slikom, ili pak bolje rečeno s jednim od njenih elemenata, jednim kadrom, jednom slikom u nizu slika minimalno varirajućih predodređenih

stavova (Vaneigem, 2012, p. 71). U svijetu u kojem se sve pretvara u slike, nije iznenađujuće da se isto događa i s pojedinčevim identitetom. Stereotipne slike zvijezde, siromaha, komunista, ubojice iz ljubavi, građanina koji poštuje zakon, buntovnika i buržuja, tvrdi Vaneigem, zamijenit će čovjeka, stavljajući na njegovo mjesto jednu u nizu kopija sustava kategorija (Vaneigem, 2012, p. 35). Spektakl tako nudi raznolikost uloga za potrošnju, široku i primamljivu baš poput spektra materijalnih dobara te njihovo preuzimanje postaje neizbježno.

S druge strane, te iste uloge pomažu u daljnjem diktiranju individualnih mišljenja i stavova: „Volimo da nam se kaže tko smo zapravo jer zbog naše otuđenosti ne možemo sami odlučiti“ (Plant, 1992, p. 65). U tom slučaju, ukoliko je netko ljevičar, njegova ideologija diktira mu nekritičko odobravanje crvene zvijezde na Riječkom neboderu, a ukoliko je desničar, ideologija mu nalaže obaveznu averziju prema njoj. Prema Plant, „[č]ak nas i odbijanje unaprijed utvrđenog skupa komodificiranih obrazaca vodi u uloge, jednako unaprijed određene i bezopasne, individualista, ekscentrika, nezadovoljnika ili revolucionara“ (Plant, 1992, p. 65). Tako čak i u rjeđim slučajevima gdje postoji pokušaj progovaranja iz pozicije koja nije već unaprijed ideološki određena, upravo ta pozicija neodređenosti postaje uporište za nastanak nove uloge. Spektakl na taj način, uspostavom dominacije pojavnosti nad sadržajem, briše kompleksnosti pojedinih identiteta i povijesnih specifičnosti i zamjenjuje ih kalupima svih veličina i boja. Na posljertku ti kalupi postaju bedževi ponosa po čijem se broju i veličini počinje mjeriti čovjekova vrijednost: „što više uloga igra, to više jest“ (Vaneigem, 2012, p. 74). Tako pojedinci nemaju izbora nego preuzimati uloge desničara, ljevičara, komunista, antifašista i pankera te ih odigravati što bolje, upravo na način na koji one nalažu, značilo to hvaljenje antifašističkih simbola ili pak razbijanje prozora u protestu protiv njih. „Život postaje kliše, a prave emocije mogu se izraziti samo posuđenim jezicima“ (Plant, 1992, p. 67).

Iako su i Matanić i Cvijanović svojom upotrebom antifašističkih simbola u sklopu EPK projekta možda i imali namjeru komemoracije antifašističke borbe, njihove su akcije završile u kalupima uloga te su rezultirale daljnjom podjelom hrvatskog, a posebno riječkog društva u kojem nije moguće imati javnu raspravu bez zauzimanja strane jer, Debordovim riječima, spektakularne opozicije imaju cilj skrivanja jedinstva siromaštva. One postaju samo jedan od alata spektakla koji maskiraju stvarnost i zadržavaju sva postojeća nezadovoljstva na površini, prikazujući društvo kao duboko podijeljeno. Na taj način različiti oblici istog otuđenja bore se jedni protiv drugih pod krinkom nepomirljivih antagonizama (Debord, 2005,

p. 31). Svaka mogućnost ujedinjenja u zajedničkoj nevolji, unaprijed je onemogućena bezbrojnim podjelama na bezbrojne uloge koje ne dopuštaju poimanje cjelokupnog društvenog totaliteta, već samo jednog njegovog izoliranog fragmenta. Riječka, a i hrvatska ljevica i desnica u namjeri što boljeg odigravanja svojih uloga, svoje konflikte temelje na ideološkim prijemcima nametnutima od strane spektakla, kao što je upotreba antifašističkih simbola u EPK, time ne dotičući stvarne sistemske probleme koji su pravi krivac za generalno nezadovoljstvo. Prema Debordu, pozivajući se na bezbroj različitih kriterija, spektakl takve ideološke suprotnosti može prikazati kao potpuno različite društvene sustave, ali u stvarnosti oni nisu ništa drugo nego „određeni sektori čija temeljna bit leži u globalnom sustavu koji ih sadrži, jednom pokretu koji je cijeli planet pretvorio u svoje polje djelovanja: kapitalizmu“ (Debord, 2005, p. 27). Spektakl je tako od značenjima nabijenih simbola napravio bedževu ideologiju ispijene vlastitih povijesti koji služe dodatnoj segregaciji već otuđenih pojedinaca i zaokupljanjem njihove pažnje svojim trivijalnostima. Oni su od simbola u službi revolucije danas postali simboli u službi spektakla. Baš kao i punk, podlegnuti su procesu rekuperacije.

Spektakularne uloge, osim što sudjeluju u podjeli društva, služe i stvaranju boljih potrošača. U društvu u kojem je bit života kupovina i konzumacija dobara, pojedinčeva uloga služi kao središte za dekodiranje u kojem se konstruira profil potrošača koji onda nadalje pomaže u dizajnu i poboljšanju proizvoda, ali i u stvaranju novih potreba koje mogu povećati potrošnju (Vaneigem, 2012, p. 72). Debord tvrdi kako ti

[I]ažni izbori koje nudi izbor spektakularnog obilja temeljen na sučeljavanju konkurentskih, ali međusobno osnažujućih spektakala i različitih, ali međusobno povezanih uloga (označenih i utjelovljenih primarno predmetima) - razvijaju se u borbe između iluzornih kvaliteta osmišljenih da generiraju gorljivu odanost kvantitativnim trivijalnostima (Debord, 2005, p. 30).

Tako preuzimanjem spektakularnih uloga pojedinci, pod krinkom odanosti odabranoj ideologiji tj. ulozi, zapravo osnažuju svoju odanost spektaklu. Iako u očima lijeve strane publike pjevanje „Bella Ciao“ može izgledati kao napad na postojeći poredak, ono to nije. Pjevanje revolucionarne pjesme na kraju postaje samo jedan od mnogih izbora koji služe u izgradnji uloge, a posljedično i potrošačkog profila. Uloge ljevičara i desničara tako, potvrđene stajalištima o antifašističkim simbolima upotrijebljenima u EPK, na kraju imaju manje veze s (anti)fašizmom, a više s kapitalizmom. Prestaje biti bitna odabrana strana ideološkog spektra, jer na kraju dana i ona je samo slika, te identifikacija s bilo čime, poput potrebe da se bilo što konzumira, postaje važnija od odanosti određenom idolu ili političaru.

Jedino što na kraju ostaje bitno, tvrdi Vaneigem, je „otuđiti ljude od njihovih želja i strpati ih u spektakl, u okupiranu zonu. Nije važno jesu li ljudi dobri ili loši, poštteni ili zločinci, lijevičari ili desničari: forma je nebitna, dokle god se u njoj izgube“ (Vaneigem, 2012, p. 73).

Matanićeva „Bella Ciao“ i Cvijanovićeva crvena zvijezda na neboderu dodatni su dokazi nemogućnosti djelovanja izvan spektakularnog poretka. Njihova komemorativna svrha u potpunosti je izbrisana i oni su postali slike putem kojih se vrši daljnja društvena podjela koja rezultira dodatnim otuđenjem pojedinaca. Zbog nemogućnosti izlaska iz društvenih uloga, građani su antifašističke simbole interpretirali onako kako im njihova ideološka pozicija nalaže, zanemarujući povijesne kompleksnosti koji stoje iza njih. Tako se društvena rasprava zadržala na površnim konfliktima, a sustav koji je te konflikte stvorio ostao je netaknut. Čak štoviše, on je od njih i profitirao. Na poslijetku, s antifašističkom himnom i sa simbolom komunističke revolucije dogodilo se isto što se dogodilo i s punkom. Oni su postali samo potrošne slike, ispražnjene od svojih sadržaja i pasivno konzumirane. Jednom revolucionarne ideje, okamenjene su u ideologiju: „Ideolozi svih vrsta, psi čuvari vladajućeg spektakla, izvršavaju tu zadaću, prazne sadržaje od većine nagrizaćućih koncepata i vraćaju ih u optjecaj u službi održavanja otuđenja: dadaizam naopako. Oni postaju reklamni slogani“ (Khayati, 2006: 172).

4.4. Katedrala potrošnje

Jedan od projekata koji je možda najviše bio istican unutar Rijeka 2020 Europska prijestolnica kulture je obnova broda Galeb i njegova preobrazba u plutajući muzej: „Galeb je jedna od najuzbudljivijih priča današnje turističke Rijeke, a nakon obnove postaje prvoklasna atrakcija kulturnog predznaka“ (Rijeka 2020, 2020b, p. 418). U brošuri on je predstavljen kao jedan od objekata kulture u Rijeci koji će nakon obnove ostati trajno dobro, „namijenjeno uživanju u kulturnoj ponudi građanima Rijeke i riječkim gostima, te daljnjem razvoju turističke ponude u gradu i okolici“ (Rijeka 2020, 2020b: 414). Njegova obnova započinje 2019. godine, ali u trenutku nastanka ovog rada, ona još nije dovršena. Nakon mnogobrojnih odgoda i promjena u procjenama finalnih troškova, posljednji predviđeni rok je kraj 2022. godine (Antešić, 2022b). Ipak, fokus ove analize nije na samoj izvedbi projekta, već na ideji Galeba, riječke materijalne kulturne baštine, kao turističke atrakcije. Iz tog razloga, trenutni stupanj dovršenosti projekta ne igra ulogu u ovoj analizi.

Priča Galeba je sljedeća. Isprva izgrađen za prijevoz banana, u Drugom svjetskom ratu Galeb se, tada pod drugim imenom, prenamjenjuje u talijansku krstaricu. Nakon pretrpljenog torpediranja, idući život započinje kao minopolagač, no u napadu savezničkih zrakoplova završava na dnu riječke luke. Nakon što je izvađen, dobiva funkciju školskog broda Jugoslavenske ratne mornarice, a 50-ih godina kada na njega prvi put stupa predsjednik Jugoslavije Josip Broz Tito i odabire ga za svoje povlašteno vozilo, dobiva i svoj poznati naziv Galeb kojeg nosi i danas (Rijeka 2020, 2020, p. 418). S novim imenom, kreću i nove ekspedicije. „Galebova putovanja kao element konkretne političke prakse koja je kovala jugoslavenske geopolitičke veze i razumijevanje svijeta zacrtala je globalni teritorij kojem je Jugoslavija pripadala i koji je uspostavila“, objašnjava Vujošević. Svojim je diplomatskim ekspedicijama Galebom Tito sebe predstavljao kao „građanin svijeta“, a upravo je ta „deteritorijalizacija simbolizirala jugoslavensku međupoziciju i projiciranu ulogu Tita kao međunarodnog posrednika, a ne vladara male zemlje“ (Vujošević, 2019, p 77). Brošura tako navodi kako ovaj brod priča i priču o „stvaranju Pokreta nesvrstanih i važnosti ideja koje je Galeb pronosio na svojim „putovanjima mira“ u zemlje Europe, Afrike i Azije [...]“ (Rijeka 2020, 2020, p. 95). Uz to, on je služio i kao sredstvo za provođenje Titove prakse sakupljanja životinja kao vrste suvenira s njegovih misija. Galebom, životinje bi bile dopremljene na Brijune gdje su simbolizirale sklopljena međunarodna prijateljstva. Ta je praksa u jednu ruku predstavljala vrstu kontrole nad zemljama iz kojih je Tito doveo životinje, a u drugu ruku, tvrdi Vujošević, alegoriju na globalni prostor koji je Jugoslavija sanjala stvoriti (Vujošević, 2019, pp. 77-81). Galeb je tako bio i ostao simbol povijesne kompleksnosti ovih prostora, ali i nekadašnje veličine i važnosti Jugoslavije na geopolitičkoj karti svijeta. Njegov se povijesni značaj još jednom potvrdio i 2006. godina kada ga je Ministarstvo kulture proglasilo kulturnim dobrom Republike Hrvatske te opet u trenutku kada ga je Grad Rijeka otkupio s namjerom preuređenja (Rijeka 2020, n.d.). Izložbeni postav na njemu, navodi brošura „tematizira povijest broda i Tita kao čovjeka koji je jednu malu zemlju, čiji je dio bila i Hrvatska, učinio važnom i prepoznatljivom u svjetskim razmjerima vodeći Pokret nesvrstanih zemalja kojemu je tadašnja Jugoslavija pripadala“ (Rijeka 2020, 2020b, p. 414).

Obnova Galeba sastavni je dio programa sufinanciranog od strane Europske unije pod nazivom „Turistička valorizacija reprezentativnih spomenika riječke industrijske baštine“ (Rijeka 2020, n.d.). Njegov cilj je „[s]tvaranje kulturno-turističke destinacije koja uključuje nove kulturne i turističke sadržaje razvijene u sklopu reprezentativnih spomenika riječke industrijske baštine u zajednički i jedinstveni kulturno-turistički proizvod što doprinosi

turističkoj prepoznatljivosti i posjećenosti i održivom razvoju na lokalnoj i regionalnoj razini“ (Grad Rijeka, n.d.b). Greg Richards piše o ovoj novoj ulozi kulture do koje dolazi na prijelazu iz ekonomije temeljene na proizvodnji u ekonomiju temeljenu na potrošnji te tvrdi kako u europskim kulturnim politikama ova promjena postaje vidljiva krajem 80-ih godina kada se javlja novi pristup urbanom razvoju europskih gradova. U tom se razdoblju i inicijativa EPK počinje pomicati s kulturnih ciljeva prema ciljevima ekonomije i regeneracije te se sve veći naglasak počinje stavljati na ekonomski učinak koji ona ima na odabrani grad (Richards, 2000). Ray tu vrstu pristupa naziva ekonomijom kulture. Kultura odjednom postaje ključni gospodarski resurs, a kulturnom se baštinom počinje trgovati kao robom (Ray, 1998 u Richards, 2000, p. 5). Ona dobiva novu ulogu u razvojnim strategijama EU i sličnih institucija kao alat za gradnju ili očuvanje identiteta regija te posljedično, njihov društveno-ekonomski razvoj. Spomenici, umjetničke zbirke, gradski prostori i ulice, sve što može pomoći u gradnji imidža grada i u njegovom marketingu, postaje gradski kapital te se posjeti tim atrakcijama organiziraju kao profitabilni i spektakularni izleti. Isti proces prolazi i grad Rijeka. Njegova se kulturna baština s ponosom komodificira i od nje se stvara što veći i što privlačniji spektakl sa zadatkom privlačenja turista. U slučaju Galeba, sva povijest, sav rad i sva politika koja se na njemu odvijala od njegove izgradnje pa do danas koriste se u izgradnji nove turističke atrakcije koja služi zabavi i ekonomskoj razmjeni. Kao i u prije spomenutim slučajevima gdje je dobitak u slici značio gubitak u sadržaju, tako i pretvaranjem jednog kulturnog spomenika prepunog značenja u turističku atrakciju, dolazi do, riječima Zukin, redukcije višestrukih dimenzija i sukoba na ništa više no jedan koherentan vizualni prikaz. Tako kultura kao 'način života' postaje „inkorporirana u 'kulturne proizvode'; tj. ekološke, povijesne ili arhitektonske materijale koji se mogu prikazati, interpretirati, reproducirati i prodavati u navodno univerzalnom repertoaru vizualne potrošnje“ (Zukin, 1995, p. 271). Ona je, u svrhu reklamiranja turističke destinacije, svedena na „zbroj gradskih pogodnosti koje mu omogućuju da se natječe za ulaganja i radna mjesta, njegovu „komparativnu prednost“ (Zukin, 1995, p. 268). Jedinostveni fiksni kapital koji je grad akumulirao u prošlosti eksploatiran je, neizbježno pojednostavljen i sveden na robu.

Galeb je zamišljen kao 5.565 kvadratnih metara podijeljenih na kulturnu i komercijalnu namjenu. Jedan dio broda bit će rezerviran za stalni muzejski postav, povremene izložbe, kino i radionice, a drugi dio zauzimat će hostel, bar/restoran i suvenirnica (Rijeka 2020, n.d.). Galeb tako osim što postaje muzej, postaje i mjesto potrošnje. Foley i McPherson pišu o ovom fenomenu te primjećuju kako u suvremenom društvu, muzej počinje nadilaziti

svoje edukativne korijene i počinje se približavati rekreativnom turizmu. Kako bi privukli posjetitelje i na taj način osigurali svoj opstanak, suvremeni muzeji se mijenjaju i počinju uključivati maloprodajne i ugostiteljske objekte „koji pokušavaju rekreirati druga iskustva turističkog razgledavanja i koji su u potpunosti usmjereni na 'kupce'“ (Foley, McPherson, 2000, p. 168). George Ritzer, jedan od najvažnijih autora u polju sociološke teorije usmjerene na konzumaciju, ovu pojavu objašnjava na sljedeći način. On tvrdi kako, u suvremenom društvu, mjesta čija glavna namjena u prošlosti nije bila trgovina, kao što su to igrališta, sveučilišta, bolnice, crkve i muzeji, u usporedbi s novonastalim spektakularnim trgovačkim centrima, kasinima i tematskim parkovima, počinju izgledati zastarjelo i dosadno. Kako bi se mogli natjecati s novim „katedralama potrošnje“, kako ih Ritzer naziva, oni ih počinju imitirati. Tako restorani i suvenirnice počinju nicati na svakom koraku, a posjetioci svugdje počinju biti tretirani kao potrošači, od bolnica, do muzeja. „[O]va mjesta čine više od pukog dopuštanja da konzumiramo stvari; ona su strukturirana da nas vode i čak tjeraju na potrošnju“ (Ritzer, 2005, p. x). Zauzvrat, ti novi potrošači ta ista mjesta počinju gledati na sličan način kao što gledaju trgovačke centre, kao mjesta za razonodu i kupovinu (Ritzer, 2005).

Razvojem katedrala potrošnje, rađa se još jedna nova vrsta ekonomije koju one nude, a koju Pine i Gilmore nazivaju ekonomijom iskustva (Pine, Gilmore, 1999). Oni tvrde kako u suvremenom društvu publici više nije dovoljno samo konzumirati, već ta konzumacija mora biti dio nezaboravnog iskustva u kojem se mogu izgubiti. Tako kupnja namirnica postaje samo dio cjelodnevnog obiteljskog izleta u trgovački centar, a on se prestaje oglašavati kao mjesto za kupovinu i postaje mjesto zabave prepuno sadržaja u kojem se gubi koncept prostora i vremena. Ovih procesa ne ostaju pošteđeni čak ni muzeji. Više nije dovoljno da samo prikazuju edukativne materijale i nude suvenire za kupnju, već, tvrde Balloffet et al., publika u njima želi doživjeti nezaboravna i zadovoljavajuća iskustva kakva nude i druge katedrale potrošnje. Nije dovoljno samo učiti, već učenje također mora sa sobom nositi i zabavu. „Ljudi se ne smiju tjerati da čekaju; zadovoljstvo mora biti trenutno (Balloffet et al, 2014, p. 8). Tako osim uvođenja ugostiteljskih i maloprodajnih objekata, muzeji se, kako bi opstali, novoj ekonomiji moraju prilagođavati i na druge inovativne načine. Tako u 1970-ima kada se fokus muzeja počinje pomicati s njegove edukativne svrhe prema onoj stimulativnoj i zabavnoj, muzeji kao turističke atrakcije počinju slijediti već gotov recept ekonomije iskustva i pretvarati svoje prostore u tematske spektakle čiji je zadatak posjetiteljima pružiti zabavno iskustvo u kojem se mogu izgubiti. Na taj način, „[u] želji da povećaju posjećenost, muzeji,

kao i mnoge druge turističke atrakcije, riskiraju da upadnu u zamku 'disneyifikacije', tj. transformacije i standardizacije stvarnog mjesta u zabavan, komercijalan i kontroliran okoliš kao što su to Disney World parkovi (Balloffet et al. 2014, p. 4). Na primjeru Galeba ovo je posebno vidljivo na obnovljenim prostorijama prilagođenima njegovoj novoj funkciji izložbenog, edukativnog, ali i zabavnog prostora. Prema planu, „[p]osjetitelji će moći razgledati rezidencijalne dijelove, u potpunosti restaurirane, kao što su Titov i Jovankin apartman, zajednički salon, apartmani za goste, glavni salon, blagovaonica i veliki salon za goste, garderoba i spavaonice“ (Rijeka 2020, n.d.). Uz njih, za razgledavanje također će biti dostupni i kormilarnica, brodske kabine i strojarnica. Posjetitelji će tako moći boraviti u prostorijama u kojima je Tito ugošćavao brojne svjetske državnike te će u nekadašnjim mornarskim spavaonicama moći vidjeti kako je bio organiziran život na vojnom brodu (Rijeka 2020, 2020b, p. 95). Uz to, „na brodu su planirani i interaktivni sadržaji pa će se tako u bivšoj blagovaonici za uzvanike projicirati večera nekad poznatih osoba koje su boravile na brodu“ (Grad Rijeka, n.d.a). Gosti na taj način ne dobivaju samo priliku vidjeti određene povijesne artefakte, već i čitavo iskustvo bivanja na brodu i korištenja njegovih prostora kao što su to radili njegovi tadašnji putnici. Baš poput tematskih parkova, Galeb postaje hiperstvaran. Koncept hiperstvarnosti razvija Jean Baudrillard koji upravo na primjeru najuspješnijeg svjetskog tematskog parka – Disney Worlda, opisuje novostvorenu lažnu sliku koja reprezentira i zamjenjuje stvarnost na način da razliku između njih više nije moguće raspoznati. Ta nova slika počinje dominirati nad stvarnošću što dovodi do toga da referentni objekt gubi na važnosti i na posljetku prestaje postojati. Jedino što opstaje je prazna reprezentacija ili tzv. hiperstvarnost, znak bez značenja. „Nije više riječ o lažnom prikazu stvarnosti (ideologiji), nego o prikriivanju činjenice da ono stvarno više nije stvarno, dakle o spašavanju principa stvarnosti“ (Baudrillard, 1995, p. 10). Galeb je dobar primjer ovog fenomena. Njegovi prostori, obnovljeni i uređeni na način da izgledaju kao na dan kada su izgrađeni, zapravo postaju simulakrumi, reprezentacije života kojeg više nema, a koji se može doživjeti isključivo njihovim posredstvom. Oni, procesom disneyifikacije, postaju hiperstvarni. Verzija broda kao predsjedničkog plovila kakvom se Galeb danas predstavlja, u stvarnosti zapravo više ne postoji. Ono što postoji je njegova nova verzija koja taj original glumi i putem koje posjetitelji doživljavaju povijest. Ovakva organizacija Galebovih prostora podsjeća na recept organizacije spektakularnih iskustava u komercijalnim prostorima identificiran kod Pine i Gilmore, koji također za uzor uzimaju Disneyeve parkove. Oni navode kako je za uranjajuće i zabavno iskustvo prostor potrebno organizirati kroz jednu dobro osmišljenu tematsku cjelinu, kao u ovom slučaju život na Galebu u Titovo doba. Takva tema

ima zadatak mijenjanja gostovog osjećaja stvarnosti te utjecanja na njegov doživljaj prostora, vremena i materije, integrirajući ih u kohezivnu i realističnu cjelinu (Pine, Gilmore, 1999, pp. 49-51). U ovom zadatku pomaže još jedan spektakularni element. Osim broda, novu verziju sebe dobiva i sam Tito. Restauratori navode kako će u njegovoj nekadašnjoj radnoj sobi pod prozorom stajati njegov stari radni stol te nadodaju kako je ideja „da se u muzeju jednoga dana on ovdje pojavi kao hologram“ (H.S., 2022). Baudrillard koncept holograma koristi kako bi opisao čitav postmoderni svijet znakova koji je zamijenio onaj stvarni, no njegove se riječi bez ikakve promjene značenja mogu primijeniti i na doslovni fizički hologram. Prema njemu „holografika reprodukcija, kao svaka težnja za sintezom ili točnim oživljavanjem stvarnog, [...] već nije stvarna, ona je nadstvarna. Ona, dakle, nikad nema vrijednost reprodukcije (istine), nego uvijek već izvjesne simulacije. Ne točne, nego neke transgresivne istine [...]“ (Baudrillard, 1995, pp. 73-74). Na taj način, i novi Galeb i novi Tito postaju jedina postojeća stvarnost, istovremeno maskirajući činjenicu da njihovih originala već odavno nema, ali pružajući posjetiteljima priliku da ih ipak dožive i u njima se izgube. Ima li dakle boljeg primjera disneyficirane turističke baštine i Baudrillardove hiperstvarnosti od restauriranog i u muzej pretvorenog broda bivšeg predsjednika Tita na kojem posjetitelje dočekuje njegov lik ispisan u trodimenzionalnom projiciranom svjetlu?

Galeb, iako prezentiran kao simbol nekadašnje utjecajne pozicije bivše socijalističke države i kao podsjetnik na njenu kompleksnu povijesnu ulogu, na posljetku postaje turistička atrakcija današnje, na turizam orijentirane Rijeke. Usprkos tome što je odabran upravo zbog svoje povijesne kompleksnosti, brod nije uspio pobjeći trendovima spektakularnog kapitalizma te je, kao i sve što dođe spektaklu pod ruku, pretvoren u robu. On se već sad, i prije nego je dovršen, predstavlja kao vrsta tematskog parka i prvoklasna atrakcija kulturnog predznaka koja posjetitelje privlači svojim simulacijama, više nego svojim edukativnim sadržajima. Kako bi opstao rame uz rame s ostalim katedralama potrošnje, Galeb svoju ponudu kroji po istom receptu kao i one te svojim gostima osim edukacije, nudi mogućnost potrošnje, zabave i uranjanja u neki drugi svijet. Iako i dalje ne gubi u potpunosti svoju edukativnu svrhu, servirajući posjetiteljima povijest na ovaj način, Galeb, a i ostali muzeji koji padnu u istu zamku, riskiraju pojednostavljivanje povijesnih kompleksnosti i njihovo svođenje na spektakularnu sliku. Pružajući gostima zabavno iskustvo u kojem se mogu izgubiti, stimulirajući im sva osjetila i tako utječući na njihov doživljaj prostora i vremena, postmoderni muzeji otežavaju kritičko razmišljanje o problematici kojom se bave. Iako pružanjem osjetilnog iskustva oni mogu pomoći u vizualizaciji i učenju o temama koje

predstavljaju, istovremeno riskiraju njihovu spektakularizaciju i iskrivljavanje. Prestaje biti važan sadržaj, već način na koji je on prezentiran i na koji se u njemu može uživati. Isto pokazuje i istraživanje Balloffeta et al. koje otkriva kako su i sami stručnjaci za muzeologiju i znanstvene parkove sumnjičavi prema oblicima kulturnog posredovanja koji ne potiču posjetitelje da postavljaju pitanja izvan osnovnog osjetilnog iskustva koje im neka kulturna institucija nudi te kako su zabrinuti da takav pristup može navesti posjetitelje da stvarnost počnu brkati s hiperstvarnosti (Balloffet et al., 2014). Isto misli i Dean MacCannell te tvrdi kako čak i u rijetkim slučajevima kada moderno društvo uspije točno prikazati povijesne činjenice i odnose unutar njih (ukoliko je to uopće moguće), „izgled prošlosti kroz medij turističke atrakcije može biti pristran u korist sadašnjosti koja se ne prikazuje kao produžetak te prošlosti, već kao zamjena za njega“ (MacCannell, 1999, p. 89).

Debord, slično kao Baudrillard, tvrdi kako u društvu spektakla imitacija svugdje teži da zamijeni ono stvarno te daje vrlo zanimljiv primjer skulptura Konja iz Marlyja na pariškom Trgu sloge. Kada se primijetilo da ih okolni promet prlja, zamijenjeni su svojim replikama, novim ulaštenim kopijama. Na taj način, tvrdi Debord, „[s]ve će biti još ljepše nego prije, a turisti će moći fotografirati“ (Debord, 1990, p. 51). Kao što su se umjetnička djela uklesana u kamenu zamijenila novim i čistim kopijama, tako se i Galeb, nekad prijevoznik banana, minopolagač, krstarica i predsjednička jahta, zamijenio svojom novom uglancanom izložbenom verzijom koja više čak ni neće imati osnovnu svrhu broda – onu plovidbenu, već će takva obnovljena i sjajna, kao nova riječka katedrala potrošnje, stajati usidrena u luci na sreću i zadovoljstvo kamerama i eurima opremljenih turista.

5. Zaključak

Čini se da je bivši gradonačelnik Vojko Obersnel bio u pravu. Rijeka zaista nije komunistička, ali zato ponosno maše svojom crvenom zastavicom u ritmu diktiranom od strane kapitalističkog sustava kojem neupitno pripada. Iako se to moglo primijetiti i ranije, Riječka 2020. godina ovo je istaknula na jedan vrlo plastičan način. Rijeka se odavno deklarira kao lijevo orijentirani grad, ponosan na svoju socijalističku prošlost i antifašističku borbu, no ispod stilizirane površine ona se u svojoj srži ne razlikuje puno od ostalih europskih prijestolnica kulture. Rijeka u svoj EPK program uvrštava mnogo elemenata svog socijalističkog nasljeđa, od socijalističke radničke klase i ideje o revoluciji, preko pankerske subkulture i kontroverznih antifašističkih simbola pa sve do Galeba, predsjedničkog plovila Maršala Tita. Izgledom, radi se o gradu koji se čvrsto protivi kapitalističkoj ideologiji te koji se svojim buntom pokušava suprotstaviti sistemu kojeg je dio. Ipak, ova analiza pokazala je kako to nije slučaj. Jedan od glavnih ciljeva EPK projekta, bilo u slučaju Rijeke ili bilo kojeg drugog europskog grada, na posljetku je razvoj kulturnog, a time i ekonomskog kapitala. Na taj način, već od samog početka Rijeka je pristala biti dio kapitalističke igre iz koje se, čak ni postavljanjem crvene petokrake u središte grada, nije uspjela izvući. Čak suprotno, ta ista zvijezda gurnula ju je još dublje u svijet spektakularnog kapitalističkog poretka.

Organizatori EPK programa i umjetnici koji su sudjelovali u njemu na razne su načine pokušali prikazati ljevičarski i buntovni identitet Rijeke, njeno crveno lice. Dalibor Matanić tako svojim kontroverznim promotivnim spotom i svečanom, ali jednako kontroverznom „Operom Industriale“ Rijeku prikazuje kao radnički grad kakav je bio u razdoblju socijalizma, grad industrije i proizvodnje koja u stvarnosti više ne postoji. On riječkoj javnosti pruža iluziju neke druge, bolje stvarnosti koja je davno završila te joj tako pomaže da na kratko zaboravi stvarnu, puno mračniju situaciju. Malo drugačiji pristup ima Nemanja Cvijanović koji distribucijom „Komunističkog manifesta“ pokušava podignuti svijest o pravima tih istih radnika, ali, vjerojatno nesvjesno, svojim stiliziranim djelima komodificira ideologiju koju tim putem promiče. Obojica tako u namjeri odavanja počasti riječkoj radničkoj klasi, bilo onoj iz vremena Jugoslavije ili onoj današnjoj, svojim spektaklima utražavaju potrebu za stvarnom, toliko potrebnom promjenom i te iste radnike smještaju natrag na dno hijerarhije od kuda su ih pokušali izvući. I rad i otpor postaju samo slike u službi spektakla. Isto se događa i s punk subkulturom koja se u EPK koristi kao izraz riječkog buntovništva, ali ignorirajući staru, dobro poznatu činjenicu da ona već u početku nije uspjela pobjeći procesu rekuperacije te da je vrlo brzo nakon svog nastanka i stupanja na scenu izgubila sav svoj subverzivni potencijal.

Tako punk u EPK projektu služi kao ništa više no stilski izričaj, način da se Rijeka na tržištu plasira kao grad avangarde i revolucije što samim tim potezom dokazuje da nije. Sličnu ulogu ima i pjesma „Bella Ciao“, svečana završnica Matanićeve Opere čiji je zadatak slaviti revoluciju, ali koja toj istoj revoluciji staje na put tako što, baš poput Cvijanovićevo Manifesta, umjesto nje pruža iluziju iste. Njima se pridružuje i crvena zvijezda petokraka na vrhu Riječkog nebodera koja, kao i ostali simboli riječke antifašističke povijesti, postaje prijeporna točka oko koje se tjednima, ako ne i mjesecima vode političke rasprave i time maskiraju stvarni problemi koje grad i njegovi građani imaju. Publika u ovim raspravama preuzima spektakularne uloge, tj. identitetske pozicije rođene iz kapitalističkog poretka koje pojednostavljaju povijesne i društvene specifičnosti te sprječavaju nastanak stvarnog slojevitog dijaloga. Pojedinačni identiteti tako postaju, po uzoru na sve ostalo, samo slike. Na posljetku, ista sudbina očekivano je zadesila i riječku materijalnu socijalističku baštinu, točnije Titov Galeb. Nekad ponos Jugoslavije i njene međunarodne geopolitičke važnosti, danas postaje zamka za turiste. Od plovila predsjednika socijalističke zemlje, Galeb se pretvara u potrošački hram u kojem se taj isti predsjednik pojavljuje u obliku spektakularnog holograma. Umjesto mjesta za učenje i promišljanje, on postaje mjesto za zabavu i uranjanje u neki drugi svijet, tako otežavajući ono što bi trebao poticati.

Situacionisti su, naravno, bili u pravu. Nadmoć slike nad sadržajem i spektakla nad stvarnošću rezultirali su nemogućnošću izlaska iz postojećeg kapitalističkog sustava. On je, uz pomoć spektakla, preuzeo glavnu riječ te će svaki pokušaj iskoračenja iz njega nužno, putem procesa rekuperacije, završiti kao korak bliže njemu. Upravo u tome i leži njegova opasnost. Svako prividno odstupanje od norme i svaki izraz otpora, spektakl neizbježno pretvara u bezopasni ispušni ventil, način da se u tom otporu uživa bez stvarnog remećenja postojećeg sustava. U svim primjerima analiziranim u ovome radu, bez obzira na stvarne namjere ljudi uključenih u proces, socijalistička ideologija i sve ono za što ona stoji, progutana je u spektakl i kastrirana, izložena kao bezopasna slika. Takva estetizacija, tvrdi Boris Groys, mnogo je radikalniji oblik smrti od tradicionalnog ikonoklazma. Leš Starog režima izlaže se kao umjetnost, predmet čiste estetske kontemplacije, tako otkrivajući njegov nefunkcionalan, apsurdan, neizvediv karakter – sve ono što ga čini neupotrebljivim, neučinkovitim i zastarjelim (Groys, 2014). Spektakl tako na koncu pobjeđuje. Rijeka ostaje isto što je i bila, grad propale industrije i mrtvih simbola neke stare revolucije koji se za svoj opstanak oslanja na novce iz džepova imućnih posjetitelja. Njena bogata povijest biva svedena na slike i njeno jedinstveno nasljeđe postaje ništa više no spektakularna roba. Rijeka 2020 Europska

prijestolnica kulture otkriva ono što je onima koji su pozorno pratili već odavno postalo jasno
– iz spektakularnog kapitalizma izlaza nema.

6. Literatura

- Abramović, K. (2021). *Europska prijestolnica kulture u uvjetima pandemije COVID-19*. [Diplomski rad, Sveučilište u Zagrebu]. <https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:205:918187>
- Antešić, O. (30. 3. 2022a). Trećemajci dobili plaće za veljaču. *Novi list*. <https://www.novilist.hr/novosti/trecemajci-dobili-place-za-veljacu/>
- Antešić, O. (19. 5. 2022b). Otkrivena stvarna cijena obnove Titova broda Galeb, iznos je šokantan, stalno raste. *Novi list*. <https://www.novilist.hr/rijeka-regija/rijeka/otkrivena-stvarna-cijena-obnove-titova-broda-galeb-iznos-je-sokantan-stalno-raste/>
- Badurina, M. (2014). Rijeka u drugoj polovici 20. stoljeća: od obnove preko ubrzanog razvoja do stagnacije. *Essehist*, 6(6), pp. 126-131. <https://hrcak.srce.hr/184359>
- Balloffet, P., Courvoisier, F. H. & Lagier, J. (2014). From Museum to Amusement Park: The Opportunities and Risks of Edutainment. *International journal of arts management*, 16(2), pp. 4-18.
- Banac, I. (1988). *With Stalin Against Tito: Cominformist Splits in Yugoslav Communism*. Cornell University.
- Banković, I. (20. 9. 2020). *Antifašizam u srcu*. [Komentar na Facebook post „Zvijezda petokraka u Rijeci“]. Facebook. <https://www.facebook.com/watch/?v=3945739585453650>
- Barić, H. (2019). *Odličan spot, dirnuo me te pobudio sve ono što i osjećam u Rijeci*. [Komentar na video „Rijeka – European Capital of Culture“]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=BjZzIefYRc4&lc=UgxI71fDzGk00fnrV8F4AaABAg>
- Baudrillard, J. (1995). *Simulacra and Simulation*. University of Michigan Press.
- Bianchini, F. & Parkinson M. (1993). *Cultural policy and urban regeneration: the West European experience*. Manchester University Press.
- Božićković, M. (2019). *Europske kulturne politike i programi u kulturi - Rijeka 2020. - europska prijestolnica kulture*. [Završni rad, Sveučilište u Rijeci]. <https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:137:265709>

Božilović, N. (2020). Sociologija jugoslovenskog rokenrola šezdesetih: subverzija, moralna panika, cenzura. *Zbornik radova Akademije umjetnosti*, (8), pp. 200-218.

<http://doi.org/10.5937/ZbAkU2008200B>

Butković, O. [@OlegButkovic]. (21. 9. 2020). *Usprkos umjetničkim slobodama, ne podržavam ovakve kvazi umjetničke anakronizme*. [Tweet]. Twitter.

<https://twitter.com/OlegButkovic/status/1307982933207195649?s=20&t=5FPth7YpspU9acki0je-sA>

Calligaro, O. (2012). Florence as European City of Culture for 1986 and the legitimisation of an EC cultural policy. U Patel, K. K. (ur.) *The Cultural Politics of Europe: European Capitals of Culture and European union since the 1980s*. (pp. 95-113) Routledge.

Campbell, P. (2011). Creative industries in a European Capital of Culture. *International Journal of Cultural Policy*, 17(5), 510-522. <https://doi.org/10.1080/10286632.2010.543461>

Ceribašić, N. (2016). Heritage Music and Professionalization – Some Examples from Croatia. U Mellish L., Green, N. & Zakić, M. (ur.) *Music and Dance in Southeastern Europe: New Scopes of Research and Action*. Fourth Symposium of the ICTM Study Group on Music and Dance in Southeastern Europe. (pp. 113-119) ICTM Study Group on Music and Dance in Southeastern Europe - Fakultet glazbene umjetnosti, Sveučilište umjetnosti.

chu1012. (2020). *Najponosnija na svoj grad!* [Komentar na video „Opera Industriale ("Bella Ciao") veliko finale otvorenja Europske prijestolnice kulture 2020“]. YouTube.

<https://www.youtube.com/watch?v=p1PSq44yqp4&lc=Ugzf2wIJxwsTgZgqOs94AaABAg>

Cipek, T. (2009). Sjećanje na 1945: Čuvanje i brisanje. U Bosto, S. & Cipek, T. (ur.) *Kultura sjećanja: 1945*. Disput.

Cohen, S. (2012). Musical memory, heritage and local identity: Remembering the popular music past in a European Capital of Culture. *International Journal of Cultural Policy*, 19(5), pp. 1-19. <https://doi.org/10.1080/10286632.2012.676641>

Damir. (2020). *Odlično otvaranje koje istinski dočarava karakter Rijeke*. [Komentar na video „Opera Industriale ("Bella Ciao") veliko finale otvorenja Europske prijestolnice kulture 2020“]. YouTube.

<https://www.youtube.com/watch?v=p1PSq44yqp4&lc=Ugzf2wIJxwsTgZgqOs94AaABAg>

- Debord, G. (1990). *Comments on the Society of the Spectacle*. Verso.
- Debord, G. (2005). *Society of the Spectacle*. Rebel Press.
- Debord, G. (2006). *The Situationists and the New Forms of Action in Politics and Art*. Bureau of Public Secrets.
- Denscombe, M. (2010). *The Good Research Guide For small-scale social research projects* (4th ed.). Open University Press.
- Đekić, V. (2008). *91. decibel. Vodič rock`n`roll Rijekom*. KIKA GRAF.
- Esih, B. (2. 2. 2020). *Rijeka, u organizaciji Vojka Obersnela te pod pokroviteljstvom Vlade Republike Hrvatske, ovih dana više podsjeća na grad Dis iz Danteova Pakla, nego na Prijestolnicu kulture*. [Priložen video] [Facebook post]. Facebook.
<https://www.facebook.com/watch/?v=2309950295969880&t=2>
- Filipović, A. (2015). *Uloga špeditera u fizičkoj distribuciji robe*. [Završni rad, Sveučilište u Zagrebu]. <https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:119:548367>
- Flores, M. (2020). *Bella Ciao*. Garzanti.
- Foley, M. & McPherson, G. (2000). Museums as Leisure. *International Journal of Heritage Studies*, 6(2), pp. 161-174. <https://doi.org/10.1080/135272500404205>
- Gilman-Opalsky, R. (2011). *Spectacular Capitalism: Guy Debord and the Practice of Radical Philosophy*. Minor Compositions.
- Glažar, M. (2015). *Europska prijestolnica kulture i kulturne strategije grada Rijeke s obzirom na riječku kandidaturu za EPK 2020*. [Diplomski rad, Sveučilište u Rijeci].
<https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:186:212910>
- Gomes, P. & Librero-Cano, A. (2018). Evaluating three decades of the European Capital of Culture programme: a difference-in-differences approach. *Journal of Cultural Economics*. 42(1), pp. 57-73. <https://doi.org/10.1007/s10824-016-9281-x>
- Grad Rijeka (n.d.a). *Integrirani program „Turistička valorizacija reprezentativnih spomenika riječke industrijske baštine“*. <https://www.rijeka.hr/gradska-uprava/eu-projekti/aktualni-projekti/integrirani-program-turisticka-valorizacija-reprezentativnih-spomenika-rijecke-industrijske-bastine/>

Grad Rijeka. (n.d.b). *Pretvaranje broda Galeb u muzej*. <https://www.rijeka.hr/gradska-uprava/gradski-projekti/aktualni-projekti-2/kultura/pretpvaranje-broda-galeb-muzej/>

Groys, B. (2014). On Art Activism. *e-flux journal*. 56. <https://www.e-flux.com/journal/56/60343/on-art-activism/>

Grubić, A. (25. 9. 2020). *E da se vrate stara dobra vremena petokraka i Tito mir i sloboda*. [Komentar na Facebook post „Zvijezda petokraka u Rijeci“]. Facebook. <https://www.facebook.com/watch/?v=3945739585453650>

Grubišić, B. (2020). *Utjecaj programa Europske prijestolnice kulture na gradove domaćine-primjer Rijeke*. [Završni rad, Sveučilište u Zagrebu]. <https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:217:514241>

H. S. (12. 5. 2022). (E) MOJ GALEBE... Bio je minopolagač, školski brod, a u njemu su Tito i Jovanka imali svoje sobe: Sada će dobiti novi sjaj. *Ri portal*. <https://riportal.net.hr/rijeka/e-moj-galebe-bio-je-minopolagac-skolski-brod-a-u-njemu-su-tito-i-jovanka-imali-svoje-sobe-sada-ce-dobiti-novi-sjaj/314831/>

Habit, D. (2012). *Peripheral ECOCs Between Cultural Policy and Cultural Governance: the Case of Sibiu 2007*. U Patel, K. K. (ur.) *The Cultural Politics of Europe: European Capitals of Culture and European union since the 1980s*. (pp. 127-140) Routledge.

Hemmens, A. (2020). The Abolition of Alienated Labour. U Hemmens, A. & Zacarias, G. (ur.) *The Situationist International: A Critical Handbook* (pp. 201-213). Pluto Press.

Hina. (1. 2. 2020a). Otvorenje Europske prijestolnice kulture u Rijeci bilo je spektakularno; kao nekakva druga, bolja Hrvatska. *Telegram*. <https://www.telegram.hr/politika-kriminal/otvorenje-europske-prijestolnice-kulture-u-rijeci-bilo-je-spektakularno-kao-nekakva-druga-bolja-hrvatska/>

Hina. (24. 9. 2020b). Obersnel: Mom zamjeniku su razbili prozore zbog petokrake. *Index.hr*. <https://www.index.hr/vijesti/clanak/obersnel-mom-zamjeniku-su-razbili-prozore-zbog-petokrake/2216498.aspx>

Hofman, A., Pogačar M. (2017). Partisan Resistance Today? The Music of the National Liberation Struggle and Social Engagement. U Kozorog, M. & Muršič, R. (ur) *Sounds of Attraction: Yugoslav and PostYugoslav Popular Music*. (pp. 21-39) Ljubljana University Press.

Hromadžić, H. (2011). Kooptacija kao intrinzični fenomen kapitalističkog sustava: primjer alternativno-supkulturnih praksi. *Socijalna ekologija*, 20(2), pp. 207-221.

<https://hrcak.srce.hr/70816>

Hrstić, I. (5. 2. 2020). Kako je Rijeka postala crvena prijestolnica Europe. *Večernji list*.

<https://www.vecernji.hr/vijesti/kako-je-rijeka-postala-crvena-prijestolnica-europe-1377304>

Hrvatska radiotelevizija. (3.2.2020). *Otvorenje EPK - Opera Industriale u Riječkoj luci*

[video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=NoJgH5OpcDQ>

Jovanović, Ž. (2. 2. 2020). *Vrhunac jučerašnje riječke fešte i Bella Ciao vrijedi dijeliti i ponovo gledati. To je Rijeka!* [Priložen video] [Facebook post] Facebook.

<https://www.facebook.com/jovanovic.zeljko/posts/10219412151551019>

Kajanová, Y. (2016). Punk and New wave: destruction or doorway into Europe for the former socialist countries. U Guerra, P. & Moreira, T. (ur.) *Keep it simple, make it fast! : an approach to underground music scenes*. Volume 2. (pp. 99-106) U.Porto Press.

Karaca, B. (2012). Europeanisation from the Margins? Istanbul's Cultural Capital Initiative and the Formation of European Cultural Policies. U Patel, K. K. (ur.) *The Cultural Politics of Europe: European Capitals of Culture and European union since the 1980s*. (pp. 157-176) Routledge.

Khayati, M. (2006). Captive Words: Preface to a Situationist Dictionary. U Knabb, K. (ur.) *Situationist International Anthology*. (pp. 167-174) Bureau of Public Secrets.

Knabb, K. (ur.) *Situationist International Anthology*. (pp. 402-407) Bureau of Public Secrets.

Kovačić, S., Vujičić, M.D., Čikić, J., Šagovnović, I., Stankov, U., & Zelenović-Vasiljević, T. (2021). Impact of the European Capital of Culture project on the image of the city of Novi Sad: The perception of the local community. *Turizam*, 25(2), pp. 96-109.

<https://doi.org/10.5937/turizam25-27480>

Krippendorff, K. (2004). *Content Analysis: An Introduction to Its Methodology* (2nd ed.). SAGE Publications, Inc.

Krzyzanowski, M. (2017) Ethnography and critical discourse studies. U Flowerdew, J. & Richardson, J. E. (ur.) *The Routledge Handbook of Critical Discourse Studies*. (pp. 179-194) Routledge.

L. F. (15. 4. 2016). Jedna od atraktivnijih zgrada u Rijeci prodana za 4,2 milijuna eura. *tportal.hr*. <https://www.tportal.hr/biznis/clanak/jedna-od-atraktivnijih-zgrada-u-rijeci-prodana-za-4-2-milijuna-eura-20160415>

Lähdesmäki, T. (2014). *Identity Politics in the European Capital of Culture Initiative*. (Doktorska disertacija) University of Eastern Finland.

Leedy, P. D., & Ormrod, J. E. (2005). *Practical Research: Planning and Design* (8th ed.). Prentice Hall.

Lune, H., & Berg, B. L. (2017). *Qualitative Research Methods for the Social Sciences*, Global Edition. Pearson Education Limited.

MacCannell, D. (1999). *The Tourist: A New Theory of the Leisure Class*. University of California Press.

Maravić, N. (20. 9. 2020). u Uran, S. Prosvjed protiv “Zvijezde” u Rijeci: “To je simbol najvećeg zla u Hrvatskoj”. *Novi list*. <https://www.novolist.hr/rijeka-regija/rijeka/prosvjed-protiv-zvijezde-u-rijeci-to-je-simbol-najveceg-zla-u-hrvatskoj/>

Marcolini, P. (2020). Recuperation. U Hemmens, A. & Zacarias, G. (ur.) *The Situationist International: A Critical Handbook* (pp. 281-289). Pluto Press.

Markovina, D. (12. 9. 2021). Mit o crvenoj Rijeci: Kako HRT-ova serija i nova postava u Muzeju grada guraju ideološku reviziju prošlosti. *Telegram*. <https://www.telegram.hr/politika-kriminal/mit-o-crvenoj-rijeci-kako-hrt-ova-dokumentarna-serija-i-nova-postava-u-muzeju-grada-guraju-ideolosku-reviziju-proslosti/>

Marx, K. (1964). *Kapital: kritika političke ekonomije*. Kultura.

Mckenzie, W. (2011). *The Beach Beneath the Street: The Everyday Life and Glorious Times of the Situationist International*. Verso.

Milanović, Z. (1. 2. 2020.) u T.Ba. Milanović na spektaklu u Rijeci: 'U vrijeme kad su Parafi imali prvi koncert Sid Vicious još nije pjevao u Sex Pistolsima'. *tportal*. <https://www.tportal.hr/vijesti/clanak/pogledajte-ko-je-bio-na-svecanom-otvorenju-europske-prijestolnice-kulture-foto-20200201>

Mišina, D. (2013). *Shake, Rattle and Roll: Yugoslav Rock Music and the Poetics of Social Critique*. Routledge.

Mittag, J. (2012). The changing concept of the European Capitals of Culture. U Patel, K. K. (ur.) *The Cultural Politics of Europe: European Capitals of Culture and European union since the 1980s*. (pp. 39-54) Routledge.

Obersnel, V. (4. 2. 2020a). Dan tektonskog poremećaja s epicentrom u kulturi. <https://www.vojko-obersnel.com/hr/blog/dan-tektonskog-poremecaja-s-epicentrom-u-kulturi>

Obersnel, V. (28. 1. 2020b). Rijeka nije komunistička, ali je crvena. *NI*. <https://hr.n1info.com/vijesti/a478945-andquotrijeka-nije-komunisticka-ali-je-crvenaandquot/>

Obersnel, V. (27. 9. 2020c). u P. N. Vojko Obersnel stao u obranu crvene petokrake: Gdje bi danas bile Istra i Rijeka da petokrake nije bilo? *Novi list*. https://www.novolist.hr/rijeka-regija/rijeka/vojko-obersnel-stao-u-obranu-crvene-petokrake-gdje-bi-danas-bile-istra-i-rijeka-da-petokrake-nije-bilo/?meta_refresh=true

O'Brien D. (2011), Who is in charge? Liverpool, European Capital of Culture 2008 and the governance of cultural planning, *Town Planning Review*, 82(1), 45-59, <https://doi.org/10.2307/27975979>

Pasarić, D. (2020). *Nikada bolje, cijeli grad u sinergiji, prava riječka priča, tolerantna, industrijska, radnička i ljudska!* [Komentar na video „Opera Industriale („Bella Ciao“) veliko finale otvorenja Europske prijestolnice kulture 2020“]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=p1PSq44yqp4&lc=Ugzf2wIjxwsTgZgqOs94AaABAg>

Perdue, D. L. (2012). *Subversion of the Revolutionary Impulse: The Influence of Recuperation on the Situationist International, 1957-1972*. [Diplomski rad, University of North Carolina Wilmington]. <http://dl.uncw.edu/Etd/2012-1/perdued/doyleperdue.pdf>

Pine II, B. & Gilmore, J. (2013). *The experience economy: Work is Theatre and Every Business is a Stage*. Harvard Business School Press.

Plant, S. (1992). *The Most Radical Gesture: The Situationist International in a postmodern age*. Routledge.

Richards, G. (2000). The European Cultural Capital Event: Strategic Weapon in the Cultural Arms Race? *Journal of Cultural Policy*, 6(2), pp. 159-181. <https://doi.org/10.1080/10286630009358119>

- Rijeka 2020. (n.d.). *Brod Galeb*. <https://rijeka2020.eu/o-epk-projektu/obnova-zgrada/brod-galeb/>
- Rijeka 2020. (4. 2. 2019). *Dalibor Matanić snimao promotivni spot o Rijeci kao Europskoj prijestolnici kulture*. <https://rijeka2020.eu/dalibor-matanic-snimao-promotivni-spot-o-rijeci-kao-europskoj-prijestolnici-kulture/>
- Rijeka 2020. (1. 2. 2020a). *Opera Industriale u Riječkoj luci*. <https://rijeka2020.eu/program/izvan-pravaca/manifestacije/otvorenje-europske-prijestolnice-kulture/opera-industriale-u-rijeckoj-luci/>
- Rijeka 2020. (2020b). *Program Rijeka 2020 Europska prijestolnica kulture* (2nd ed.). [brošura]. Rijeka 2020 d.o.o.
- Rijeka 2020. (2016). *Rijeka 2020: Port of Diversity - Water, Work, Migrations*. [prijavna knjiga].
- Rijeka 2020. (2020c). *Spomenik crvenoj Rijeci - samoobrambeni spomenik - Nemanja Cvijanović (HR)*. <https://rijeka2020.eu/dogadjanja/spomenik-crvenoj-rijeci-samoobrambeni-spomenik-nemanja-cvijanovic-hr/>
- Rijeka 2020. (2020d). *Zajednički Manifest komunističke partije ujedinjenog građanstva Rijeke - Nemanja Cvijanović (HR)*. <https://rijeka2020.eu/program/dopolavoro/umjetnicke-intervencije/zajednicki-manifest-komunisticke-partije-ujedinjenog-gradanstva-rijeke-nemanja-cvijanovic-hr/>
- Rijeka Tourist Board. (25. 3. 2019). *Rijeka - European Capital of Culture* [video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=BjZzIefYRc4>
- Ristić, B. (8. 2. 2020). *Rijeka - europska prijestolnica komunizma*. *Večernji list*. <https://www.vecernji.hr/vijesti/rijeka-europska-prijestolnica-komunizma-1377802>
- Ritzer, G. (2005). *Enchanting a Disenchanted World* (2nd ed.). Pine Forge Press.
- S. V. (2. 2. 2020). *Reakcije na feštu u Rijeci: "Sramota, kultura transrodne ideologije i komunizma"*. *Index.hr*. <https://www.index.hr/magazin/clanak/reakcije-na-festu-u-rijeci-sramota-kultura-transrodne-ideologije-i-komunizma/2153175.aspx>

Sassatelli, M. (2009). *Becoming Europeans: Cultural identity and cultural policies*. Palgrave Macmillan.

Sassatelli, M. (2012). Europe's several Capitals of Culture: From Celebration to Regeneration to Polycentric Capitalisation. U Patel, K. K. (ur.) *The Cultural Politics of Europe: European Capitals of Culture and European union since the 1980s*. (pp. 55-71) Routledge.

Schalenberg, M. (2012). Wall city visions: Representations of Europe in the Context of 'Berlin Kulturstadt Europas 1988'. U Patel, K. K. (ur.) *The Cultural Politics of Europe: European Capitals of Culture and European union since the 1980s*. (pp. 114-126) Routledge.

Spinetti, F., Schoop, M. E. & Hofman, A. (2021). Introduction to Music and the Politics of Memory: Resounding Antifascism across Borders, *Popular Music and Society*.

<https://doi.org/10.1080/03007766.2020.1820780>

Staiger, U. (2012). The European Capitals of Culture in context: Cultural policy and the European Integration Process. U Patel, K. K. (ur.) *The Cultural Politics of Europe: European Capitals of Culture and European union since the 1980s*. (pp. 19-38) Routledge.

Strčić, P. (2015). Povijesni pregled nastanka i razvoja fašizma i antifašizma s posebnim osvrtom na Istru i Rijeku. U Radošević, M. (ur.) *(Anti)fašizam u prošlosti i sadašnjosti: Zbornik radova sa znanstvenoga skupa održanoga u Puli 3. listopada 2014.* (pp. 13-28) Udruga antifašističkih boraca i antifašista Grada Pule.

Šimonović, R. (2021). *Fenomen i značaj novog vala u odnosu na društveno-povijesni kontekst njegovog nastanka i razvoja*. [Diplomski rad, Filozofski fakultet u Rijeci, Sveučilište u Rijeci]. <https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:186:961150>

The turbulent 20th century. (n.d.). *Visit Rijeka*. <https://visitrijeka.hr/en/odmori-planiraj-i-istrazi/rijeka-kroz-povijest/burno-xx-stoljece/>

Vaneigem, R. (2006). Basic Banalities II. U Knabb, K. (ur.) *Situationist International Anthology*. Bureau of Public Secrets.

Vaneigem, R. (2012). *The Revolution of Everyday Life*. PM Press.

Vesić, D. (2020). *Zamisli život – Novi val, prva generacija*. Naklada Ljevak.

Vujošević, T. (2019). On animals and seas: menageries as representations of Yugoslav global and local space in the Cold War era. *Cultural geographies*, 26(1), pp. 73-87.

<https://doi.org/10.1177/1474474018782193>

West, T. (2021). Liverpool's European Capital of Culture Legacy Narrative: A Selective Heritage? *European Planning Studies*, 30(3), pp. 534-553.

<https://doi.org/10.1080/09654313.2021.1959725>

Zukin, S. (1995). *The Cultures of Cities*. Blackwell.