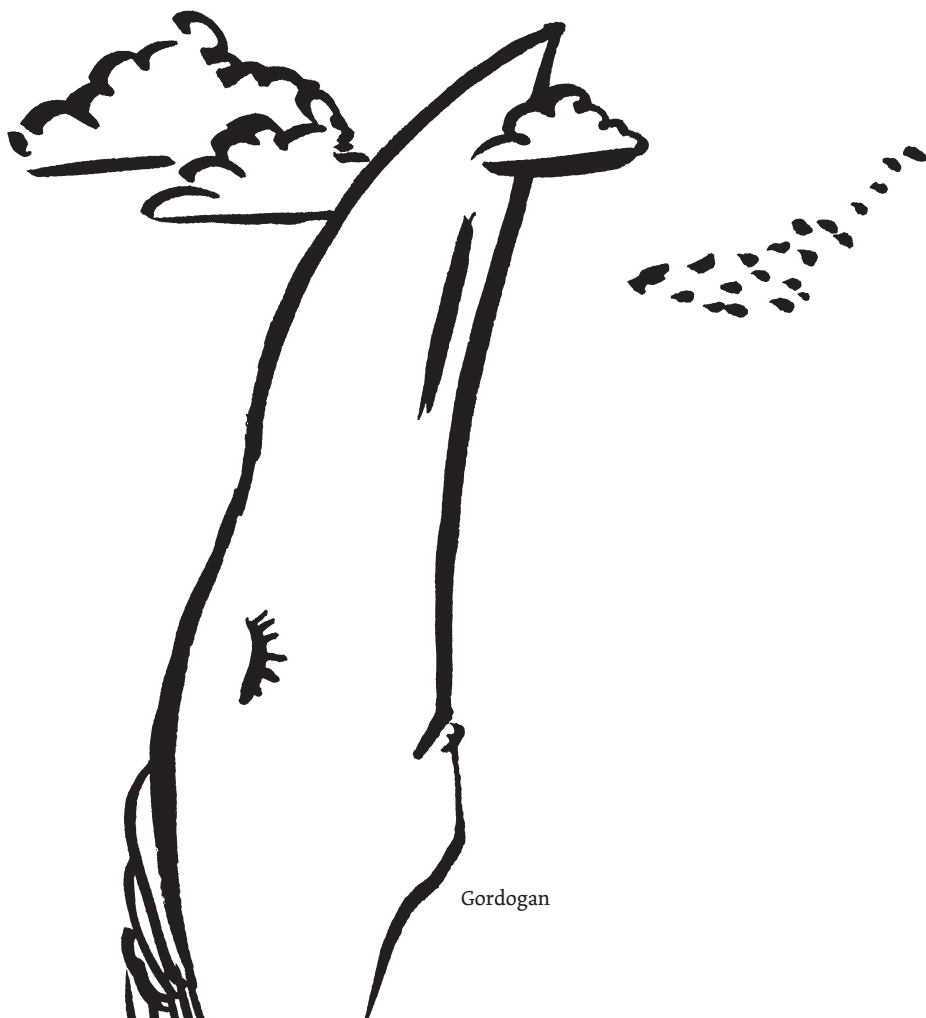


UNA BAUER

Pridite bliže

O kazalištu i drugim radostima



Gordogan

Biblioteka Gordogan
Mala edicija, sv. 6

IZDAVAČ: *Novi Gordogan*, udruga za kulturu
Pantovčak 23, 10 000 Zagreb
Elektronička pošta: casopis.gordogan@gmail.com
Portal: gordogan.com.hr

ZA IZDAVAČA: Branko Matan

UREDNIK: Branko Matan

ISBN: 978-953-99744-7-1
CIP za knjigu dostupan u Nacionalnoj i sveučilišnoj
knjižnici u Zagrebu

GRAFIČKI UREDNIK: Ruta

TISAK: Grafički zavod Hrvatske, Zagreb, prosinac 2015.

TIRAŽA: 600

Objavljeno uz financijsku potporu Ministarstva kulture
Republike Hrvatske i Gradskog ureda za obrazovanje,
kulturu i sport grada Zagreba

ILUSTRACIJA NA KORICAMA: Đorđe Balmazović

UNA BAUER

Pridite bliže

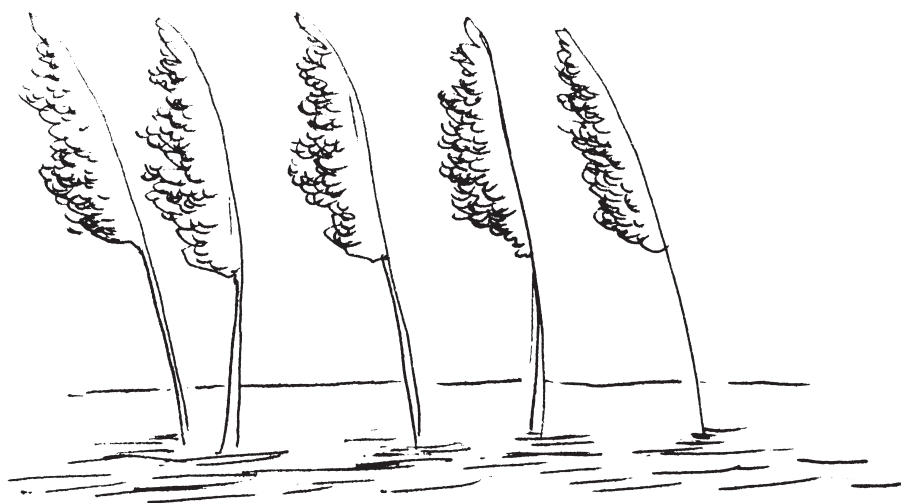
O kazalištu i drugim radostima

ILUSTRACIJE

Đorđe Balmazović

GORDOGAN

2015



~ 1:33:00

Sadržaj

1. Nepravda početka

- 1.1. Autorski primat riječi nad stvarima: trauma gubitka kao intervencija u odnos uzroka i posljedice — 10
- 1.2. O spašavanju svijeta, sobu po sobu — 16
- 1.3. Arbitrarnošću karakteristika organske materije do dramskog zapleta — 22
- 1.4. Kartonska ljepota rujanskih ruža — 32
- 1.5. Dopusti si da gledaš izvedbeni rad onako kako će ti taj pogled najviše dati od onoga što bi sve taj rad mogao biti — 42

2. Društvena zasićenost

- 2.1. *Fair play* kao klasna kategorija — 50
- 2.2. O gubitku dostojanstva — 58
- 2.3. O kidanju socijalnog tkiva, pažnji kao otporu i žanrovskim klišejima — 62
- 2.4. Zemlja mlijeka i meda — 78

3. Nema pogleda niotkuda

- 3.1. Žablja koža — 88
- 3.2. Iz Beča, s ljubavlju — 106
- 3.3. Užareno sunce — 114
- 3.4. Milo raspadanje — 126

4. Čvrčkice

- 4.1. Bicikl, đavolji pomoćnik — 132
- 4.2. Džemperić za čajnik — 144
- 4.3. Konci i kruh — 146
- 4.4. S motora se bolje vide krovovi — 154
- 4.5. Svi smo mi vrtni patuljci — 158
- 4.6. Zapisi o tome kako se ponaša tijelo početnice u bicikliranju na duge staze za vrijeme i nakon odvoženih 113 km u 7.5 sati, od Svete Nedelje do Oštarija — 162

5. Više od istoga

- 5.1. Raimund Hoghe: o sentimentalnoj neutralnosti — 168

Bilješka o ilustratoru — 200

Kazala

Kazalo imena — 203

Predmetno kazalo — 207

Ljudi su me često pitali zašto sam se, s obzirom na svoje obrazovanje iz književnosti te osobito drame i karijeru koja se temeljila na pisanju i podučavanju povijesti i analize drame, okrenuo – *okrenuo* – onome što su nazivali sociologijom, kada su bili sigurni da se neću uvrijediti (neki su, također, bili sigurni da je posrijedi obrnut slučaj i indirektno sam im zahvalan). Mogao sam reći, raspravljajući o njihovoj primjedbi, da se Ruskin nije okrenuo od arhitekture prema društvu; on je vidio društvo u arhitekturi – u njenim stilovima, intencijama oblikovanja, strukture moći i strukture osjećaja, fasadama i interijerima i odnosima među njima; tako je mogao naučiti čitati i arhitekturu i društvo na nove načine.

[...]

Jer soba [na pozornici, op.a.] je tamo, ne kao jedna scenska konvencija među mogućim drugima, već zato jer je ona okružje koje nas aktivno oblikuje – specifična struktura unutar koje živimo – i također [...] čvrsta forma, konvencionalna deklaracija o tome kako živimo i što nam je vrijedno.

Raymond Williams, *Writing in Society* (London & New York: Verso, 1983), str. 19 i 20.



1. DIO:

Nepravda početka

Autorski primat riječi nad stvarima: trauma gubitka kao intervencija u odnos uzroka i posljedice

Lars von Trier, *Antikrist* (2009)

Jednog sam dana, prije kakvih 30-ak godina, s najboljom prijateljicom iz vrtića razmijenila komade nakita: njoj sam dala svoju zlatnu narukvicu, a ona meni komad obojane mjedi, uobličene u plavo-žutu ribicu. Mama je bila ljuta zbog toga, i kada sam tu djevojčicu zamolila da mi vrati moju zlatnu narukvicu, a ja ću njoj njezinu bižuteriju, ona mi je odvratila: “Što se jednom da, to se više ne vraća.” Nisam znala da je zlato puno vrednije od mjedi (a vjerojatno nije ni ona) dok mi to mama nije rekla. Rastužila me nova organizacija svijeta proizašla iz te informacije. Sve je u hipu postalo potpuno drugačije, a ja sam se osjetila prevarenom. Lijepi komad bižuterije prestao mi se sviđati, iako mi se bio sviđao znatno više od moje zlatne narukvice, zato sam ga i bila zamijenila. Što je možda i gore, zaprepastila me *konačnost* rečenice moje prijateljice, jer sam je razumjela kao princip funkcioniranja svijeta, princip kojeg dotad nisam bila svjesna: ideja da *nikada* više neću dobiti natrag ono što sam imala, jer je netko to tako *rekao*.

Dva su puta riječi intervenirale u stvarnost: prvi put kada sam rekla “Poklanjam”, narukvica je zauvijek zamijenila vlasnika, bez mogućnosti povratka, i drugi put kada mi je mama rekla da ono što mi se sviđa nije ono što bi mi se *trebalo* sviđati, jer nisam primijeni-

la prave vrijednosne kriterije. Mama je rekla da sam bila prevarena i ja sam postala prevarena. Fiksirati svijest o tome da upravo riječi mijenjaju režime percipiranja stvarnosti u taj trenutak stvar je nadnadne osobne metafikcije, ali ako se automatski pilot (kako već djetinjstvo vozi) nije baš tada isključio, svakako je to bilo u neko slično vrijeme. Doduše, čini mi se da sam “činjenje riječima” J. L. Austina oduvijek vrlo snažno osjećala – naravno da riječi mogu vjenčavati i ubijati, pretvarati zlato u šarena stakalca; riječi uglavnom to i čine. (Moja se tadašnja prijateljica iz vrtića danas bavi alkemijom zabavne glazbe: pretvara mjed u zlato, a zlato u mjed svakom novom otpjevanom rimom.)

* * *

Von Trierov *Antikrist* ukazuje mi se kao filmska realizacija ideje o riječi kao jamcu postanka svijeta, ali i o takvoj boli koja izokreće dominantni narativ o vremenskom kontinuitetu.

Fabularni početak filma veže se uz ljeto u kojem Ona (Charlotte Gainsbourg), u šumi nazvanoj Eden, sama s malim djetetom od jedva dvije godine, u kolibi piše doktorsku dizertaciju o ginocidu, masovnim ubojstvima žena. Njezine bilješke postaju sve nesuvislije, dok napokon ne odustane i vrati se kući. U procesu pisanja doktorata međutim pounutruje ono što čita. Riječi njezinog doktorata žive i materijaliziraju se, a ona ih počinje opravdavati svojim postupcima. Da parafraziram i donekle zloupotrijebim ideju Damira Bartola Indoša, *zaslužuje* temu svoga doktorata.⁰¹ Budući da nije u stanju doktorat zatvoriti kao argumentacijsku cjelinu, počinje ga živjeti. Svojim životom konstruira svoju tezu – svoga sina muči time što mu navuče lijevu cipelu na desnu nogu, a desnu na lijevu. Gainsbourg oživotvoruje tezu o ženama kao zlim, poremećenim vješticama, koje zaslužuju ono što im se događa. Postaje ono što su rekli da jest, ono što je pročitala da jest i čula da jest. Moć riječi da čine svijet stvarnim ovladava njome.

01 Damir Bartol Indoš već dugi niz godina razvija ideju i praksu zaslužene teme. Vidi: http://indos.miz.hr/formular_db.htm.

Sižejno, *Antikrist* počinje smrću djeteta. Ta smrt, iako kronološki slijedi nakon ljeta u Edenu, ontološki je primarni moment filma. Uvodna, crno-bijela, vizualno izrazito snažna scena u kojoj dvoje ljudi strastveno vode ljubav, a malo dijete pada kroz prozor zajedno sa snježnim pahuljama, maksimalno je estetizirana, prikazana kao čaroban, magičan trenutak ljepote. Sve što se u filmu događa, pa i njezina neuspješna dizertacija, posljedica je te smrti. Dijete će pasti kroz prozor jer je vidjelo balon, i balon je pobjegao, i dijete je palo kroz prozor. S te visine, dijete nije moglo preživjeti. To je razlog zašto je umrlo. Ako dijete padne s trećeg kata, ono će vjerojatno umrijeti. Ali nemogućnost da taj činjenični slijed ikada prilagodimo svojoj potrebi za narativom svrhovitosti ono je što cijelu stvar pretvara u čisti pakao. Zašto je dijete palo kroz prozor? Zašto je baš *moje* dijete palo kroz prozor? Zašto *moje* dijete ne može *od*-pasti kroz prozor, zašto stvari ne mogu *da su bile drugačije*? Von Trier izvrsno materijalizira tu tugu, koja se poostvariti može samo u žanru horora, a da je ne opisuje. Nikakav se škarama odrezani klitoris, nikakva prosvrdlana noga, u osnovi ne mogu mjeriti s pohlepnom sveobuhvatnošću potpunog očaja koji nikada neće prestati. Sve što se događa, pa i ono što se prije dogodilo, posljedica je te tuge, i pokušaja da i Nju i Njega (Willem Dafoe) prestane boljeti.

Nakon smrti djeteta Ona je konvencionalno poludjela, a On je patološki poracionalio, odnosno poludio na neočekivan način. I sve što se u filmu događa, kadar koji nam se otkriva naknadno, kada Ona vidi kako se dijete penje na prozor i pušta ga da padne, mrtvozornikov izvještaj o blagom deformitetu djetetovih nogu i način na koji se taj deformitet čita, sve je to posljedica ludila kao objašnjenja, ludila proizvedenog proceduralnošću filmskog narativa. Ona preuzima ulogu krivca, aktera situacije, tragičnog protagonista kojemu se stvari ipak događaju kao posljedica vlastitog djelovanja. On pak rješava zagonetku piramide njezinih strahova, traži ključ kojim će je magično otključati iz tuge, pretvarajući njezino tugovanje u rješiv problem, problem s kojim se nešto može učiniti, problem kojim se treba pozabaviti kako se ne bi morao baviti smrću svoga djeteta.

Ona internalizira i realizira ideju o ženama kao korijenu zla. Srž tragedije jest u hamartiji, u tome da tragični junak nije za nju kriv, ali je za nju odgovoran, jer je do nje došlo upravo zbog njegovih postupaka.

To govori lisica kada kaže “Kaos vlada”. Navlačenje pogrešnih cipela djetetu nije rezultiralo njegovim padom kroz prozor, a Ona je prekasno vidjela da dijete stoji na prozoru, samo što se u naknadnoj filmskoj percepciji, u žanru horora-trilera, te stvari počinju uzročno-posljedično povezivati. One su utjehe narativa, priče kojima pokušavamo urediti svijet i amorfnu masu života tako da odgovara našim kategorijama smisla i besmisla, dobra i zla.

Kada izgovara rečenicu “Priroda je Sotonina crkva”, Ona ne govori ništa o čudovišnosti okrutne prirode, već o ne-prirodnosti naše, vrlo ljudske potrebe, da iskustvo života, koje je u osnovi samo transformacija materije iz jednog elementa u drugi, procjenjujemo i moralno kategoriziramo. Kada se maligne stanice tumora počnu množiti, u tome nema ništa više od pretvaranja organske materije iz jednog oblika u drugi, ali to što to ljudska vrsta ne može percipirati kao *neutralno*, kao *neosebno*, to je ono što tom procesu daje čudovišnost. Čudovišnost je pitanje režima percepcije, što ne znači da je ikada možemo od-vidjeti, niti da je išta manje čudovišna. Ljudska potreba za značenjem proizvodi prirodu kao Sotoninu crkvu, jer upravo ta ljudska potreba prizor ptica ispalog iz gnijezda kojeg proždiru (sic!) mravi transformira u nešto zlo, užasno i nepodnošljivo za gledanje.

I to da je Ona vidjela kako se dijete penje na stolicu pa na prozor (i da ga nije pokušala spriječiti), kao i izvještaj mrtvozornika o tome kako je dijete imalo blagu deformaciju kosti nogu jer mu je ona navukla desnu cipelu na lijevu nogu i obrnuto, vidim samo kao pokušaje uma natopljenog tugom da toj neshvatljivoj smrti da objašnjenje: nisam bila dovoljno dobra majka, pustila sam dijete da umre, mora da sam željela da mi dijete umre, mora da sam ga željela povrijediti. To je pokušaj ostvarivanja kontrole nad onim što je, u osnovi, izvan kontrole – nesretan slučaj. A taj pokušaj ostvarivanja kontro-

le vidi se i u vremenskoj organiziranosti filma. Obje se scene događaju u dvije vremenske dimenzije istovremeno, u dva temporaliteta – scena u kojoj majka navlači djetetu cipele na krivu nogu jest scena koja prethodi njegovoj smrti, ali i scena koja je rezultat njegove smrti. Tek nakon njegove smrti ta scena postaje važna. Da dijete nije umrlo, ona mu ne bi navlačila krivu cipelu na krivu nogu. (Uostalom, otkad je jedan slučaj navlačenja lijeve cipele na desnu nogu prouzročio deformitet kostiju? Prije će biti da je riječ o strahu mlade majke koja uvijek očekuje da će napraviti nešto pogrešno, jer je toliko prostora u kojem ona zaista može napraviti nešto pogrešno.) Smrt djeteta proizvela je krivnju i uobrazilju odgovornosti, smrt djeteta proizvela je filmski narativ.

A sve je pak počelo rođenjem djeteta, jer ono otvara prostor za najveću zamislivu potencijalnu bol roditelja – njegovu smrt. I u tom se kontekstu može pročitati njezin pogled na dijete koje će upravo ispasti kroz prozor u trenutku dok ona i njezin suprug vode ljubav – ona je, za razliku od njega, koji nije svjestan ničega, koji se uredno krije u njezinim labirintima strahova, akutno svjesna da je čin začeca djeteta u osnovi trenutak u kojem dijete počinje umirati.

Da je Ona zaista vidjela kako njezino dijete pada kroz prozor, mogla bi barem znati da se to, da je bila pažljivija, ne bi moglo dogoditi. Stvar je u tome da je ona mogla biti najpažljivija majka na svijetu i to bi se *svejedno* moglo dogoditi. I zato ona kreće osvojiti prostor svoje dizertacije, da bi tako sebi dala ulogu protagonista, da bi naknadno *zaslužila* ono što nije zaslužila.

* * *

Trenutak kada je život postao podnošljiv bio je trenutak kada sam krenula u školu, jer smo ondje učili pisati i čitati. Život se iz amorfne mase ničega počeo pretvarati u nešto što je disalo i pulsiralo, počelo zadobivati neki oblik. Svijet je dobio okus, boju i miris. Meni se organski svijet nije otkrivao neposredno, nego uvijek posredno, kroz misli, želje, govor drugih ljudi. Činilo mi se da jedino druge

ljude percipiram, i to samo ako govore. I onda iz onoga što kažu deduciram što bi svijet mogao biti, kako bi mogao izgledati. Osjećam riječi, primjećujem ih, na način na koji ne obraćam pažnju na snijeg ili mrlju od senfa na odjeljku za jaja ugradbenog frižidera Gorenje.

Plaše me bića koja ne mogu svoju bol iskazati riječima, reći gdje ih boli, kada ih boli, bića koja ne znaju iskazati vlastitu patnju. Kada bi se biti živim moglo klasificirati po intenzitetu, riječi bi za mene bile “najživlje”. Ono što je napisano ili izgovoreno osvaja jedan intenzivniji trenutak prisutnosti u svijetu. Kada lisica u von Trierovom *Antikristu* progovori i kaže “Kaos vlada”, to je trenutak kada osjećam da se otapa tjeskoba nastala ontološkom neshvatljivošću animalnog bitka u antropocentričnom univerzumu – kako možeš biti živ, a ne služiti se jezikom? U tom trenutku, zbog čina govora, lisica za mene prestaje biti neshvatljiva biološkost prirode, organske materije, i zadobiva identitet. Ali njezin se identitet ostvaruje u shvaćanju da kaos vlada, u shvaćanju koje nije ljudsko, jer to i ne može biti.

Prva verzija teksta objavljena je na autoričinom blogu *Whiteflesh*, 31. siječnja 2010.

O spašavanju svijeta, sobu po sobu

Societas Raffaello Sanzio, *O konceptu lica Sina Božjeg*, 27. Eurokaz,
Muzej suvremene umjetnosti, 26. lipnja 2013.

Talijanska kazališna grupa Societas Raffaello Sanzio pred gledatelja postavlja problem koji se samo doima kao zagonetka, dakle kao nešto što se može riješiti ako se pronađe pravi ključ. Međutim, taj mamać za kakvu onostranost u kojoj se sakriva konačna istina predstave kod Societas Raffaello Sanzio su-postoji s površinom strogo kontrolirane slike, sa stanovitom fascinacijom projekcijom, prvim (jedinim) slojem i ushićenošću u dekoraciji. Kada se tome pridoda koncentracija na osnovne fiziološke procese, ljubav prema ikonoklazu (jer Societas Raffaello Sanzio uništava slike slikama)⁰¹, dekon-

01 W. J. T. Mitchell u tekstu "Pokazati gledati: kritika vizualne kulture" (*Tvrđa*, br. 1-2 (2006)) dovodi u pitanje uvjerenje da će politička promjena proizaći iz pomaka u dominantnim skopičkim sistemima: "Slike su popularni politički protivnik, jer se prema njima može zauzeti čvrsto stajalište, a ipak, na kraju krajeva, sve ostaje uglavnom kako je i bilo. Skopički režimi mogu se neprestano zbacivati, bez ikakve vidljive posljedice za vizualnu i političku kulturu." Iako je Mitchellov pesimizam zavodljiv, mislim da nepravedno evaluira postignuća promjene skopičkih režima. "Kako gledamo" sigurno je jedno od važnijih političkih pitanja, jer je neposredno povezano s našim djelovanjem i organizacijom

tekstualizacija povijesnih motiva i hrabrost u upotrebi velikih masa na pozornici (padajući automobili, roboti veličine dvokatnica), dobiva se kazalište koje privlači one koje kazalište inače ne zanima.

Proizvodnja iluzije ključa generativni je element njihovih predstava, praćen bujicom tragova na hermeneutičkom putu, uz odricanje od bilo kakve inertnosti alegorije. Taj element svoju paralelu pronalazi u čestim aluzijama na paradoks kazališta. Usprkos Brechtu, kod Societas Raffaello Sanzio razotkrivanje scenske iluzije ništa ne čini tome da ona prestane djelovati. Kao u filmu *Smiješne igre* Michela Hanekea, trenutak u kojem Anna dohvati pušku i ubije jednog od mučitelja svoje obitelji, da bi potom drugi uzeo daljinski i prevrtio filmsku scenu unatrag kako bi to spriječio, ne proizvodi nikakvo olakšanje – *Smiješne igre* ne postaju “samo film”. Upravo suprotno, sadistička se moć konstruira kao neograničena, jer je u njezinim rukama i svijet i metasvijet, i svijet kao fikcija i fikcija svijeta. Zadnji put kada je Societas Raffaello Sanzio gostovao u Zagrebu, na Eurokazu 2004, s četvrtom, briselskom epizodom *Tragedije Endogonidije*, lažna krv iz plastične boce, prolivena prije nego što će dva glumca u policijskoj uniformi početi bjesomučno umlaćivati trećeg glumca u policijskoj uniformi, kao što su primijetili Joe Kelleher i Nicholas Ridout, ni na koji način ne umanjuje nasilnost toga čina.⁰² Nasilnost scene hrani se lažnom krvi.

U predstavi koja je otvorila ovogodišnji Eurokaz, *O konceptu lica Sina Božjeg*, inkontinentni, teško pokretni Otac (Gianni Plazzi), nakon što ga je Sin (Sergio Scarlatella) tri puta od glave do pete oprao od izmeta, uzima bijeli kanistar pored bijelog kreveta i proljeva iz

zajednice. Reći da promjena sistema gledanja nema nikakve vidljive posljedice čini se kao naličje očekivanja da će izazivanje dominantnih skopičkih konstrukcija u potpunosti i zauvijek riješiti problem nejednakosti, diskriminacije i svih ostalih svjetskih zala; i kapitulacija nad razočaranjem da se to, zamislite, nije dogodilo.

- 02 Claudia Castellucci, Romeo Castellucci, Chiara Guidi, Joe Kellehere i Nicholas Ridout, *The Theatre of Societas Raffaello Sanzio* (London and New York: Routledge, 2007), str. 2.

njega smeđu tekućinu, plaćući i zapomažući kao i dok je nekontrolirano punio pelene za odrasle. Ta je gesta građena oko ideje “uzimanja stvari u vlastite ruke”, izlaska iz trpnog stanja. Naime i otac i sin dobrih 40-ak minuta vježbaju trpljenje – nad njima se vrši radnja – fiziološka nužnost, koju ni jedan niti drugi ne mogu kontrolirati, a posve im okupira dan (metonimijski: život). Međutim, ta se scena može čitati i kao Sinovljeva fantazija, jer kad bi Otac namjerno proizvodio sav taj izmet (radi se zaista o maloj tvornici izmeta) da napakosti sinu, Sin bi se mogao osjećati manje krivim zbog provala bijesa i očaja, koje ga hvataju u ovoj uzaludnoj borbi. Kad bi Otac namjerno prskao izmet po namještaju, nerazrješivi problem gorčine postojanja (postojanja kao trpljenja) možda ne bi nestao, ali bi se sigurno ublažio – Otac bi postao subjektom, uzrokom tuđe nesreće, onim koji pokreće stvari i oko kojeg bi se gnjev “opravdano” formirao (u karikaturi zlog starca). Ali Societàs Raffaello Sanzio ne proizvodi “dramske likove” s prošlošću i budućnošću, niti prolijevanje izmeta iz kanistra govori išta o dramskom liku Oca.⁰³

Nad scenama sinovljevog pranja očeve stražnjice, u stilski dotjeranom bijelom stanu minimalističke estetike, nadvija se višestruko povećana slika *Blagoslov Krista* ili *Salvator Mundi* renesansnog slikara Antonella da Messine, koja zauzima cijeli zadnji dio pozornice. Krist gleda preko Oca i Sina, gdje bi drugdje nego u publiku. Radi se zapravo o gornjem dijelu Messinine slike: vidimo samo Kristovo lice, nedostaju ruke postavljenje u gestu blagoslova. [Na ovom ću mjestu spomenuti (tobože) ironični moto Apartment Therapy⁰⁴, jednog od najpoznatijih *web*-portala za unutrašnje uređenje, glavne utvrde performansa sebstva kroz *pravljenje važnima* pred drugima i pozicioniranje u socijalnim strukturama: “Spašavamo svijet, sobu

03 Zanimljivo je usporediti strategiju BADco. u predstavi *Dodatak histerije, ubrzanja...* (vidi str. 22-23) da konstruira dramski konflikt kao sistemski refleks, kao društvenu tendenciju, mimo fokusiranja na likove, s proizvodnjom “praznih likova” Oca i Sina u predstavi *O konceptu lica Sina Božjeg*.

04 Vidi: <http://www.apartmenttherapy.com/>.

po sobu”. Kada bismo smišljali moto ove predstave, vjerojatno bi mogao biti: “Serem ti se na svijet, sobu po sobu.”⁰⁵ Za razliku od *Krista na stupu* ili serije slika *Ecce Homo*, gdje je Kristovo lice izobličeno od patnje, ovdje je riječ o neutralnoj Kristovoj ekspresiji, odnosno njezinom izostanku. Kao i lice Ivana Možušina u efektu Leva Kulješova, Kristovo lice nema intrinzičnu, već isključivo relacijsku vrijednost, odnosno čita se ovisno o dramaturškoj dinamici predstave. Tako će vam se povremeno učiniti kao blaženo milostiv, iako će dominantno čitanje uvjetovano predstavom ipak biti ono sociopata s razvijenim sadističkim tendencijama, koji hladnokrvno promatra kako se njegovo stado muči.

I zaista, u drugom dijelu predstave, kroz Kristovo lice pomaljaju se prvo riječi: “You are my shepherd” (Ti si moj pastir), da bi potom zasvijetlila i čestica “not”: “You are not my shepherd”. Ovce se lako gube, lako zastranjuju. Od *subjected to* (podvrgnute nekom ili nečem, kao podanici) one umišljaju da bi mogle biti *subjects* (subjekti). Nad ljude kao ovce, u pravovjernoj interpretaciji kršćanske mitologije, nadvija se prijetnja da će postati samozadovoljni i utvarati si da su superiorni, da znaju što je ispravno. A patnja pritom može biti

⁰⁵ O opsesiji uređenjem stanova, kupnjom i prodajom nekretnina sočno je pisala Nina Power na svom blogu *Infinite Thought* koji više, nažalost, ne postoji: “Proketo bilo sve ovo skućivanje i prežderavanje – budu li Britanci još samo malo više pažnje posvećivali kuhanju i uređivanju kuća, ugušit će se. Premazani još jednim slojem boje zidovi se urušavaju na sve salastije trupove.” Njezina oštrica nije usmjerena prema problemu pretilosti kao “pohlepe” i “nediscipline tijela”, što je klasični refleks senzacionalističkih desničarskih novina poput *Daily Maila*, već posvemašnjem i dugotrajnom *ispiranju* bilo kakvoga kompleksnijeg sadržaja iz dominantnoga medijskog prostora Velike Britanije, koji zamjenjuju *life-style* teme. Broj televizijskih programa posvećenih različitim tipovima unutrašnjeg uređenja te gurmanskim aktivnostima može se usporediti jedino s brojem verzija “stvarnosnih” televizijskih programa. U tom je smislu fokus na fekalije Societàs Raffaello Sanzio svojevrstan negativ suvremene opsesije probavnim traktom kao dude varalice (na engleskom, “a pacifier”, odnosno ono što umiruje ili pacificira) koja sprečava ili prigušuje krik očaja.

direktan put prema oholosti i ponosu. Trpno stanje stvara neku vrstu samozadovoljstva: bio sam ondje, preživio sam to, rane su mi odlikovanja, vidio sam ono što drugi nisu. Taj tip uvida može rezultirati napornim pametovanjem. Ipak, patnja Oca koji sere u gaće i sina koji uporno čisti svoj krasni bijeli stan nedovoljno je spektakularna. Gdje su čavli i trnje? Gdje je vatromet patnje? Gdje su strahotne muke na križu? Pa u skladu s tim, lice Krista kao da govori: Nisam impresioniran. Radi se samo o licu patnje srednje klase – brizi za inkontinentne roditelje u stilski usklađenim stanovima. A lice Krista razotkriva nam se kao lice samozadovoljnog narcisa koji pobjeđuje u ovoj igri ontološke nepravde. Pritom mjestimice provaljuju kakvi ekscesi duhovitosti, kao u sceni kada Sin ljubi Kristova usta, ali zbog načina na koji je nagnuo glavu izgleda kao da mu pokušava ući u usta, pa onda i kliznuti do probavnog trakta, u kakvoj repetitiji temeljnog motiva predstave.

Prvi dio predstave odlikuje se izvjesnom visceralnom snagom, u toj predvidivoj i dosljednoj repetitivnosti sranja, i čišćenja, i oplakivanja i međusobnog ispričavanja. Međutim, granate koje djeca bacaju na sliku Krista koja ostaje netaknuta, samo da bi se iz sebe same rastvorila i raspala, dok se smeđa tekućina slijeva niz Isusovo lice, dokida tu visceralnost u nasilnoj agresivnosti poruke. Nije puno ostalo ni od interpretativnog užitka: i dalje je moguć interpretativni egzibicionizam, rekombinacija elemenata na ovaj ili onaj način u potrazi za nadahnućem, ali predstava jednostavno postaje preglasna da bi je bilo zanimljivo slušati. Za razliku od kakve uzbudljive potrage u šumi lažnih tragova, znakovima nas se udara po glavi.

Prva verzija teksta objavljena je na web-portalu *Kulturpunkt* 8. srpnja 2013, pod nazivom "Krist: Nisam impresioniran".



Canas com fo me je
Cant santano guape.

Arbitrarnošću karakteristika organske materije do dramskog zapleta

BADco., *Dodatak historije, ubrzanja...*, premijera 3. listopada 2013,
Pogon Jedinstvo

“Kada kažem ‘siromaštvo’, vjerojatno prizivate slike djece negdje daleko, sa televizijskih oglasa za pomoć, pod vlašću bezočnih diktatora. Ali ova je zemlja puna siromaštva. Isključivanje grijanja i preskakanje obroka za neke ljude nema veze sa odabranom i ugodnom ekonomičnošću. Pokušajte. Isključite frižider zato što je prazan. Prodajte sve što posjedujete, a za što možete dobiti više od funte. Prelijte konzervirani paradajz preko najjeftinije tjestenine koju možete naći u samoposluživanju i suzdržite se da tanjur ne razbijete o zid kada vam vaš sin kaže da to ne želi jesti. ‘Želim nešto drugo, mamice’, ali nema ničeg drugog. Ali ne bismo li jednostavno trebali biti zahvalni na mrvicama poreznih obveznika u obliku socijalne pomoći, *biti mirni i nastaviti?*⁰¹ Jer nije moguće da je stvarno riječ o siromaštvu, ne u šestoj najbogatijoj zemlji na svijetu, zemlji blagostanja. Radi se o mjerama štednje, zar ne?”⁰²

01 *Keep calm and carry on* motivacijski je plakat britanske vlade iz 1939. kojim se nastojao ojačati moral nacije uoči Drugog svjetskog rata. Zadnjih nekoliko godina eksploatiran je do besvijesti i njegove su varijacije nebrojene. Postoji i *website* na kojem možete sami osmisлити svoj *Keep calm and... online* plakat. Vidi: <http://www.keepcalm-o-matic.co.uk/>.

Ovo je izvadak iz govora britanske blogerice, samohrane majke i lezbijke, 25-godišnje Jack Monroe, održanog 1. listopada 2013, u kojem se obraća članovima Konzervativne stranke na njihovoj konferenciji. Jack Monroe jedna je od kulinarskih blogerica mjera štednje, koje su privukle znatnu medijsku pažnju jer pišu o tome kako preživjeti u Velikoj Britaniji (doslovno, što jesti i kako izvući najbolje iz namirnica) ako ste po svojim primanjima statistički ispod praga siromaštva. Govor Jack Monroe sadrži gotovo sve elemente melodrame: rad na povećanju emocionalne reakcije gledatelja, odnosno na stvaranju emocionalne tenzije, što se najlakše postiže tako da se situacija oblikuje kao moralni problem: netko je ovdje žrtva, a netko krvnik, netko treba biti kažnjen, a netko osvećen. Sugeriraju se jasni karakternih tipovi: heroina ove pripovijesti, sama Jack Monroe, marginalizirana kao žena, lezbijka i samohrana majka u patrijarhalnom društvu, heroina je koja se bori kako najbolje zna i umije s velikim životnim teškoćama u kojima se našla kada je ostala bez posla. Zlikovci iz konzervativne stranke očigledno su negativci, za koje su mjere štednje pitanje toga hoće li naručiti Shiraz za 550 ili 200 funti, a ne hoće li im dijete ići gladno u krevet. Heroina uspijeva uteći prijetnji, pobjeđuje životne nedaće, s apsolutnog dna ponora i gladi polako se uspinje prema ugovoru za knjigu (iako nema ni najobičniju sveučilišnu diplomu, a kamoli onu s prestižnih sveučilišta), postaje kolumnistica *Guardiana* i svjetski poznata blogerica koja ima tisuće poklonika. Heroina govori u lice konzervativcima, na njihovoj vlastitoj konferenciji, da nisu fer, da ne znaju što je to siromaštvo jer ga nisu okusili i poziva ih da preuzmu odgovornost za nastalu situaciju. Dobili smo sretan kraj.

- 02 Jack Monroe, "Calling your cuts a war, is an insult to my father, and to my brother, and the service they gave this country. This is not a war. It is a massacre." Conservative Party address', 3. listopada 2013. Vidi: <http://agirlcalledjack.com/2013/10/03/calling-your-cuts-a-war-is-an-insult-to-my-father-and-to-my-brother-and-the-service-they-gave-this-country-this-is-not-a-war-it-is-a-massacre-conservative-party-address-jack-monroe/>.

Problem s ovakvim narativom i ovakvom podjelom uloga jest da je jedini manevarski prostor koji ona omogućuje skućeni prostor reakcije oko moralne ispravnosti nečijeg karaktera. Dakle, jedini prostor propitivanja koji se otvara u ovako definiranom čvrstom žanrovskom obrascu jest taj da se dovede u pitanje apsolutna pozitivnost heroine Jack Monroe, odnosno da se dokazuje kako ima konzervativaca koji su pola svog imetka dali siromašnima, i uvjereni su filantropi, a sve su svoje stekli teškim radom bez pomoći bogatih roditelja. Upravo je ta reakcija dominantna u komentarima na Jackine postove. Izdvojiti ću jedan:

“Ova žena ima velike tetovaže koje nisu jeftine. Umjesto keramičkih pločica kuhinja joj je opremljena onima napravljenima od ogledala, što jasno ukazuje na to da je u nekom trenutku imala novca, ali ga je potrošila na nepotrebne stvari. Ljudi poput nje ponašaju se poput ovisnika o *cracku*: kada dođu do novca, troše ga olako.”⁰³

Dakle, ono što žanr melodrame u najboljem slučaju otvara kao manevarski prostor vlastitog nadraščanja jest nekakva vrsta individualizirane forenzike i hermeneutike, u svojevrsnoj parodiji Sherlocka Holmesa: razotkrivanje nekog kao lažnoga karakternog tipa, dovođenje u pitanje Jack Monroe kao heroine. Ipak, struktura ostaje netaknuta: netko mora biti heroina ili heroj, a netko zločinac ili zločinka, i te su uloge zamjenjive. Savršen je primjer za to medijski tretman natjecateljice u Velikom bratu, osobe s “dna društvene ljestvice”, Britanke Jade Goody koju su u kratkom tijeku njezine umjetno stvorene medijske karijere neprestano naizmjenice proglašavali iskrenom, neiskvarenom, toplom djevojkom iz susjedstva i okrutnom, zlom i bešćutnom rasistkinjom, s istim žarom i istom preda-

03 Vidi: <http://agirlcalledjack.com/2013/07/23/this-woman-here-has-tattoos-and-mirrored-kitchen-tiles-people-like-this-show-the-same-behaviour-as-crack-addicts/>.

nošću, čak i isti ljudi, sve do njezine smrti od raka grlića maternice kada su je, opet u skladu s poznatim narativima, beatificirali.

Ipak, neosporno je da melodrama ima golem mobilizacijski potencijal, a taj je mobilizacijski potencijal itekako relevantan za nešto što ću, na najopćenitiji mogući način, nazvati borbom za pravednije društvo. I recimo da se u tom prostoru organizira konceptualizacija nove predstave kazališne skupine BADco, *Dodatak historije, ubrzanja...*, premijerno izvedene u Pogonu Jedinstvo 3. listopada 2013.

Naime, *Dodatak historije, ubrzanja...* nipošto nije fokusiran na apsolutnu kritiku ili zgražanje nad žanrom melodrame. Prije bi se moglo reći da je fasciniran tim žanrom, odnosno da je u kompleksnom odnosu privlačnosti i odbijanja. *Dodatak historije, ubrzanja...* želi ponuditi svojevrsnu izvedbenu analizu sadašnjeg socio-političkog trenutka, u kojem melodramatski način strukturiranja odnosa igra veliku ulogu. Radikalna društvena transformacija i sva nastojanja, obećanja i naponi koji su se vodili u tom smjeru u 20. stoljeću danas se čine propalima, neuspješnima i izgubljenima. Dominira osjećaj nemoći u odnosu na neprestanu eroziju teško stečenih prava radnika, potpuni raspad socijalne države, komercijalizaciju obrazovanja i slično. U takvom osjećaju nemoći, koji rezultira jakim emocijama ogorčenja, bijesa i moralnom indignacijom, melodrama se sama nameće kao način strukturne organizacije materijala. Melodramatskim rječnikom, prijeti nam propast!

Sofisticirani teoretičari političke ekonomije poput izvrasnog Michaela Heinricha⁰⁴, nasuprot tome, neprestano upućuju na to da "kapitalizam" kao režim socijalne organizacije nije materijal za melodramu. Ovdje nema zlikovaca i heroja, niti se radi o individualnim moralnim podbačajima. Naime, pojedinačni kapitalisti prisiljeni su na konstantnu akumulaciju, ekspanziju produkcije i uvođenje novih tehnologija kako ih konkurencija ne bi pregazila. Oni se neprestano natječu s drugim kapitalistima. Ako se ne inovira, mijenja,

04 Michael Heinrich, *An introduction to the three volumes of Karl Marx's Capital* (New York: Monthly Review Press, 2004).

unapređuje proizvodnja, snižava cijena i poboljšava kvaliteta, tvrtka je u opasnosti od prevlasti drugih tvrtki koje to čine. Kapitalist je prisiljen participirati u tom procesu, neovisno o tome želi li on to ili ne. Prema tome, grčevita potraga za profitom nije posljedica kapitalistovih amoralnih karakteristika, već je strukturno pitanje: ako zauzimaš određeno mjesto u strukturi, ponašat ćeš se u skladu s tim što struktura od tebe zahtijeva. Međutim, ako pogledamo još jedanput, to nas opet vraća na strukturu melodrame – postaješ zlikovcem zato što to žanr od tebe traži, a ne zbog svojih individualnih karakteristika. Zato su i heroji/heroine i zlikovci/zlikovke međusobno zamjenjivi, i zato se tako često i zamjenjuju. Također, to što je problem s kapitalističkom organizacijom strukturna prisila na eksploataciju, kako ljudi, tako i okoliša, nipošto ne dokida bujanje moralnih kategorija. U krajnjoj liniji, u definiciji borbe za bolje društvo krije se upravo “bolje” društvo, a to jest nekakva moralna kategorija, a ne tehnički zahtjev za efikasniju proizvodnju i strukovnu izvrsnost.

Dodatak histerije, ubrzanja... bavi se dvama pitanjima: prvo je ono kako organizirati afektivne tokove recepcijske situacije predstave a da oni ne upadaju u provjerene matrice emocionalnog uživanja, i u stereotipne narative njihove realizacije. Dakle, ne radi se o tome da se emocije negiraju, potiskuju ili odbijaju, za što se BADco. često nepravedno optužuje, već da se emocije pokušava organizirati oko drugačijeg strukturiranja scenskog materijala, mimo provjerenih narativa. Pritom je nužna posljedica, i za publiku i za izvođače, određena anksioznost u vezi s tim kakva je to drugačija organizacija, i kako ona izgleda, do koje dolazi u tenziji s nemogućnošću da se na to pitanje da definitivni odgovor, upravo zato što bi se tim definitivnim odgovorom nju također uguralo u neku strukturnu matricu. A i ta je anksioznost oko toga što gledamo, u krajnjoj liniji, afekt, a ne kakvo suho intelektualno poigravanje idejama. Drugo je pitanje, koje se u potpunosti nadovezuje na prvo, kako organizirati afektivni univerzum te iste recepcijske situacije a da se izbjegne dramski konflikt isključivo vezan za pojedinačne biografije (fiktionalne ili

ne, svejedno je): odnosno, kako strukturu, povijesne tokove i nepravdu koja proizlazi iz njihove donekle i arbitrarne organizacije učiniti glavnim “junakom” predstave. Tematska okosnica nafte pritom nije upotrijebljena kao metafora za, ponovo, melodramatsku okosnicu u kojoj “zle zemlje eksploatiraju dobre zemlje”, držeći ih pod vlašću diktatora iz vlastitih interesa, oduzimajući im njihovo prirodno bogatstvo, ili onu u kojem “dobre, demokratske zemlje pokušavaju uvesti red u zle, tiranske zemlje”, već kao metonimijski element u kojemu je naglasak upravo na srazu materijalne političnosti nafte (i posljedicama koje iz toga proizlaze) i energetske-afektivne proizvodnje tijela performerera.

Naime, u knjizi političkog teoretičara Timothyja Mitchella, *Demokracija ugljika: politička moć u doba nafte*, koja se bavi formama političkog života proizašlima iz cirkulacije ugljika i njegovih različitih manifestacija, Mitchell na fascinantna način analizira razliku između ugljena i nafte, posvećujući se pitanju, kako ga formulira Mazen Labban, “što se događa s političkom praksom ako fiziokemijska svojstva materije postaju konstitutivna za političko djelovanje?”⁰⁵ Mitchellova je teza da su geofizičke osobine ugljena i uvjeti njegove eksploatacije u direktnoj vezi s razvojem demokracije kroz radničko inzistiranje na zahtjevima za jednakost i pravdu. Naime, onako kako je bila ustrojena, proizvodnja ugljena omogućavala je radnicima, odnosno rudarima, da sabotiraju industrijsku produkciju idući u generalni štrajk. Radilo se o tome da se velik broj radnika grupirao na određenim točkama oko kojih se organizirao transport ugljena, što im je davalo političku moć da ucijene one u čijim je rukama ta proizvodnja bila i da, shodno tome, osvoje neke demokratske tekovine kao što su osmosatni radni dan, pravo na mirovinu, pravo glasa, pravo na osnivanje sindikata. Drugim riječima, ta prava nisu iz-

⁰⁵ “Book Review: Mazen Labban on Timothy Mitchell’s *Carbon Democracy: Political Power in the Age of Oil*”, vidi: <http://antipodefoundation.org/2013/03/19/book-review-mazen-labban-on-timothy-mitchells-carbon-democracy/>.

borena prvenstveno zahvaljujući razvoju radničkih organizacija, pa ni zahvaljujući razvoju nove političke svijesti, već zato što su radnici mogli usporiti ili spriječiti protok ugljena. Nasuprot tome, geofizičke osobine nafte potkopavale su sposobnost radnika da kolektivno organiziraju otpor, jer proizvodnja nafte zapošljava manje radnika po energetskej jedinici. Nafta se zbog svoga tekućeg stanja može transportirati na velike udaljenosti a da taj transport ne bude popraćen velikom koncentracijom radnika na transportnim sjecištima, kao što je bila riječ kod ugljena. Dakle, naftna mreža bila je daleko manje podložna sabotazi od distribucijske mreže ugljena, i time je smanjivala moć radnika u borbi za svoja prava. Nafta je, također, zbog svoje relativno lake mogućnosti eksploatacije, bila idealna za takvu organizaciju kolektivnog života koja je utemeljena na principu neograničenoga ekonomskog razvoja, dakle na kapitalizmu.

Bez obzira na ozbiljne zamjerke Mitchellovoj argumentacijskoj strategiji iz pozicija povijesti političke ekonomije, u njegovim tvrdnjama sasvim sigurno ima nešto performativno, nešto poetično, a opet i zavodljivo racionalno u onom smislu u kojem je racionalnost zavodljiva jer skida maske, prikazuje situaciju drugačijom nego što nam se čini, izvrcē univerzum u nove geometrijske obrasce. Ono što Mitchell nudi *kazališnoj situaciji*, kao svojevrsnu inspiraciju, jest neka alternativna organizacija odnosa moći i područja napetosti, koju se ne zaustavlja na individualnim odnosima moći, biografskim crticama iz života onih na vlasti, ili konkretnim političkim anegdotama ove ili one vlasti, a koja i dalje proizvodi *dramu*. Jer što je tragičnije od toga da je sposobnost udruživanja i organizacije uvjetovana ne željom, voljom ili trudom onih koji u toj organizaciji žele surađivati, racionalnošću organizacije političkog polja, jasnim moralnim odrednicama, nego stanovitom arbitrarnošću karakteristika organske materije, oko koje je organizirano kolanje svjetskih rezervi energije? To sasvim sigurno jest *dramski materijal*, iako trebamo paziti da pritom ne izvlačimo kakve banalno-materijalističke zaključke o tome da je cijela socijalna organizacija života na zemlji posljedica biološko-organskih uvjetovanja.

Ta fizičkost kolanja nafte, koja je duboko isprepletena sa socijalno-političkim prilikama, energetski pulsira u kretanjama izvođača, Darije Doždor, odnosno Ane Kreitmeyer, Pravdana Devlahovića, Nikoline Pristaš i Zrinke Užbinec. Scenografija sastavljena od niza vrata kroz koje izvođači prolaze, vraćaju se, na čije se pragove spotiču, koja im se zatvaraju u lice ili oko kojih se uvijaju omogućuje tu realizaciju protoka, kolanja, curenja i prožimanja. Inspiracija za koreografsko-stilski izbor poetika je *Tanz* teatra (na sreću, posve lišena binarne rodne napetosti), koja s jedne strane vuče inspiraciju iz snažnoga ekspresionističko-melodramatskog naboja traumatičnih emocija, ali koja s druge strane u formalno afektivnim eksperimentima, ponavljanjem, zaustavljanjima, prekidanjima, udaranjima o namještaj, uranjanjima u materijale kao što su pijesak ili voda destabilizira taj svijet ekspresije. Pritom se ne radi o tome da se afektivnost zamijeni intelektualnošću, nego o pokušaju drugačije organizacije afektivnosti.

U kombinaciji s dizajnom svjetla, scenografija stvara dojam TV studija iz vremena dok je televizija organizirala socijalno vrijeme i pažnju na način na koji to ne čini internet, proizvodeći veću koheziju kad je riječ o nacionalno-obiteljskoj dinamici svojim rasporedom programa i monopolom nad uredničkim poslom. Uvođenje atmosfere televizijskog studija u skladu je s izvjesnom retro-estetikom koju BADco. propituje u nekoliko posljednjih predstava, a koja je također povezana s mehanizmima afektivne proizvodnje, jer je nostalgija jedan od glavnih melodramatskih mamaca. Citiranje i ponovo izvođenje televizijskih intervju a Alexandera Klugea i Heinera Müllera smješta *Dodatak histerije, ubrzanja...* u jedan konkretni povijesni trenutak, raspad SSSR-a. Ta konkretizacija nije ekskluzivna za cijelu predstavu, koja se bavi organizacijom moći gotovo cijeloga dvadesetog i dvadesetprvog stoljeća, ali njome se postiže određeno usidranje priče i izbjegava njezina pretjerana apstraktnost. Alexander Kluge i Heiner Müller pritom nisu tretirani kao kakvi neupitni autoriteti čije rečenice imaju povijesnu težinu, nego ih izvođači, prilagođavajući ih svojim tijelima, izvodeći njihove rečenice,

transformiraju u svoje sudrugove, u supatnike u toj borbi za pronalaženje novih modusa *drame*.

Tekst je emitiran u sklopu radioemisije *Jutro na Trećem*, HR3, urednice Biljane Romić, 15. listopada 2013. Znatno promijenjena verzija teksta, s posve drugačijim uvodom i razradom analize objavljena je u časopisu *Kretanja*, br. 21 (2014).



• айрыман катар
орун.
1/3 уйдун бо.

(11) ^{150 kg/h} potna udere carbona ga je brzo pobjegao (150 km/h)

Kartonska ljepota rujanskih ruža

Goat Island, *When will the September Roses bloom? Last night was only a comedy* (*Kada će procvasti rujanske ruže? Sinoć je to bila samo komedija*), 19. Eurokaz, 23. i 24. lipnja 2005.

Nije baš lagodno čitati na plaži. Ako ste ispruženi na leđima, to je gotovo nemoguće. Sunce zasljepљуje, treba ispruženom rukom držati knjigu iznad lica. To ide nekoliko minuta, a zatim se okrenete. Na boku, oslonjeni na lakat, jednom rukom ispod sljepoočnice, dok drugom držite otvorenu knjigu i okrećete stranice, to je također prilično neudobno. Onda završavate na trbuhu, s rukama svinutima u laktu ispred sebe. Uz samo tlo uvijek ima malo vjetra. Sitni kristalići prašine prodiru u korice knjige. Na sivkastom i laganom papiru džepnih izdanja zrnca pijeska se talože, gube sjaj, postaju nevidljiva – to je tek dodatna težina koju ovlaš otpuhujete svakih nekoliko stranica. Ali na teškom, bijelom i zrnatom papiru originalnih izdanja, pijesak ostaje. Raspršuje se po mliječnoj hrpavosti, mjestimice svjetluca. To je kao neka dodatna interpunkcija, jedan drugi prostor koji se otvara.⁰¹

01 Philippe Delerm, *Prvi gutljaj piva i druge male radosti*, prevela Ingrid Šafranek (Zagreb: Ceres, 2002), str. 25.

Osnovni scenski materijal predstave *When will the September Roses bloom? Last night was only a comedy* čikaške skupine Goat Island običan je karton, smečkasto-sivkaste nijanse višestrukog recikliranja, ispranog trajanja. *September Roses* predstava je od skromnog, svakodnevnog, dosadnog, jeftinog, neuglednog, laganog, nenametljivog kartona. Radi se o materijalu koji ima specifičan, paradoksalan odnos prema vremenu. Istovremeno potrošan i neotporan, ali i velikoga regenerativnog potencijala, dugotrajan je zbog mogućnosti "reinkarnacije". Karton brani od vjetra koji puše kroz šrapnelima izbušena prozorska okna, kartonom se štite gume od sunčeve svjetlosti, u kartonske se kutije pakiraju stvari u selidbi, karton je najpopularniji izolacijski materijal, a cijene ga osobito oni koji su prisiljeni spavati na ulici. Kartonom se popravlja i nadoknađuje.⁰² Simbolička vrijednost kartona u potpunosti je suprotnosti s američkim šupljikavo-šljokičastim krvoločnim *snom*, referencijalnim, ali ne i recepcijskim okvirom za predstave Goat Island kolektiva.

Taj karton od kojeg su izrađene štake, očna jabučica, model za demonstraciju namatanja vijka na maticu koji je ujedno i projekcijsko platno, stol, čaša, zrcali tkivo cijele ove "pokvarene" predstave. Ove predstave s greškom, s rupom u sredini, s previše pridjeva i premalo glagola, s izgubljenim početkom i jedva pronađenim krajem: spržena noga nespretne heroine Simone Weil, uronjena u kipuće ulje neposredno po dolasku na frontu za vrijeme Španjolskoga građanskog rata, lomljivost njezinoga programatski izgladnjelog tijela, njezina zapuštena, "neženstvena" pojava, samonametnuta disciplina rada na tvorničkoj traci, religiozni misticizam, pokušaji Paula

02 Karton jest bio podvrgnut pokušajima stilske afirmacije, ne bi li ga se učinilo privlačnim i onkraj kategorije ekološke osviještenosti. Tako je od njega, spretnim dizajnerskim intervencijama, moguće izraditi kompletan namještaj (uključujući krevete i radne stolove) koji se trudi biti nonšalantno atraktivan. Vidi, primjerice, <http://kartongroup.com.au>. Ipak, teško je zamisliti da će karton ikada obavijati slatko-bolna aura žudnje i zavisti, odnosno da će ikad implicirati uspjeh na društvenoj ljestvici.

Celana da skrpa i očisti njemački jezik zatrovan nacizmom, samoodbrana od silovanja koja završava ubojstvom u pustinji na zapadu Amerike, uz zrnca pijeska koja se uvlače u sve pore u nijemom filmu *The Wind* Victora Sjöströma iz 1929. Što bi, uistinu, Lillian Gish, Paul Celan i Simone Weil mogli imati zajedničkog prije njihovog zajedništva u predstavi *Goat Islanda*? Motivi koji se predstavom šuljaju zauzeli su svoj prostor jer su *trajali zajedno*, jer su zajedno dijelili prostor proba, prostor pokušaja i pogrešaka, u višegodišnjem procesu, jer su se navikli jedni na druge. *Trajanje zajedno* arbitrarnosti izbora daje snagu nužnosti.

Kartonski rekviziti *Goat Islanda* upućuju na temeljnu opsesiju predstave idejom popravljivanja, produživanja života stvarima koje su *odustale*. Popravljanje možemo shvatiti kao želju za sigurnošću, za privrženošću u odsutnom, odcijepljenom vremenu, želju da svijet *ostane*. Postoji nešto romantično i staromodno u ideji popravljivanja, što nespretno strši iz ubrzanog vremena suvremenosti. Ono uvijek vraća priču u prošlost, kada su stvari, navodno, bile sporije, samo što je ta prošlost shvaćena kao relacijska kategorija linearnog shvaćanja vremena. U bilo kojem akterima bližem vremenu stvari su uvijek bile brže nego nekoć.⁹³ Ipak, trenutačna suvremenost nije naklonjena praksi popravljivanja. Ono se čini iracionalnim, a prostor i vrijeme za popravljivanje ispunjeni su drugim, važnijim aktivnostima. Popravljanje zahtijeva pažnju, ustupak akcelerirajućem protoku vremena. Zahtijeva rupu u vremenu, poput goatislandovske rupe u predstavi. Popravljanje je poput koraka unatrag, zaustavljanja, poput čitanja. Njegovo vrijeme nije jednako vremenu života, dragocnije je, i izgubljeno. Popravljanje je istovremeno jedino racionalno, jer na planetu više nema dovoljno mjesta za zamjenjivanje, nema vi-

93 U tekstu "Starost starosti" objavljenom u čitanci uz izložbu *Ekstravagantna tijela: ekstravagantne godine: Inspirativna starost – tijelo i um na rubu društvenih normi*, Pat Thane govori o tome vječnom "nekoć" u odnosu na društveni tretman starosti (Zagreb: Kontejner, 2013): "Zapravo, vjerovanje, koje je i danas prilično rašireno, da su starije osobe manje poštovane nego što su 'bile nekoć', staro je kao i sama starost.", str. 72.

še dovoljno prostora za ne-popravljanje. Popravljenja se stvar sjeća, ona je svjedok, ona nosi tragove. Naravno, nema ništa načelno *dobro* u “popravljanju” izvađenom iz konteksta. Pojam popravljanja aktualiziran je u recentnijoj američkoj prošlosti (koja je ipak primarni referencijski univerzum Goat Islanda) kroz katastrofe kao što su Irak, 9/11, uragan *Katrina*. Što god napravi, Bush mora popraviti.⁰⁴

Goat Islandu predbacuje se hermetičnost, “zurenje u vlastiti pupak”, zatvorenost u vlastite samostvorene probleme, u vlastita pitanja i odgovore, svojevrsna autistična nekomunikacija, možda čak i njegovanje sektaštva, predbacuje im se da se sve što treba biti u predstavi nalazi izvan predstave, u tekstovima koji nastaju o ili uz, u svakom slučaju pored predstave. Ipak, onaj tip koherencije, transparentnosti koji se pritom traži neće se naći u čitanci uz predstavu, u dva broja *Frakcije* kartonskog omota koji sadrže tekstove o procesu nastanka predstave, odnosno refleksiju na nju. Neki će dati genezu nastanka predstave, povijest osobnih pojmova i asocijacija vezanih za materijal, ali neće objasniti zašto se, primjerice, Brianovo predavanje o relativnosti percepcije smjerova zavrta na vijak nalazi u predstavi, već će reći *kako* je ono postalo njezin dio. Velika većina tekstova koristi *September Roses* kao okidač za vlastiti tekst, ne kao objekt svoje distancirane analize, već kao subjekt svog članka: predstava postaje modelom za strukturu vlastitog teksta, predloškom za način organizacije onog materijala čije je stvaranje sama

04 Godine 2014, devet godina od nastanka prve verzije ovog teksta, popravljanje se čita kao dominantno reakcionaran modus. Kontinuirani porast broja nezaposlenih, rastuća ekonomska kriza, smanjenje socijalne pravde, siromaštvo, dramatičan pad standarda, sužavanje polja javnog prostora, smanjenje djelovanja javnih službi, uništenje industrije i privrede – svi ti procesi čine se s onu stranu *popravka* u kapitalističkom sustavu, a pokušaji njihova krpanja samo produžuju agoniju. Dolazi do okupljanja afektivne i praktične energije usmjerene prema drastičnijoj promjeni socijalne organizacije, uz istovremeno duboko razočaranje propalim projektima konstrukcije boljeg društva kojima je cijelo 20. stoljeće bilo posvećeno.

inicirala. Elementi iz *September Roses* upotrebljavaju se kao početne točke, kao ishodišta za dalji razvoj tkiva predstave u mediju teksta. To sasvim sigurno nije posljedica nametnutog diktata urednika izdanja. Takvi tekstovi jednostavno *nastaju* kao reakcija na rad Goat Islanda.

September Roses proizvode osjećaj da zurimo u otiske u pijesku pokušavajući rekonstruirati tko ih je ostavio i pod kakvim okolnostima. Gledamo ono što je ostalo, otiske procesa koji se odvijao dvije godine, ostatke onog što se zapravo događalo – radi se o talogu od kave, o iskorištenoj vrećici čaja, o dopola popijenoj čaši vina, o tanjuru s ostacima hrane. Ova je predstava kao nuspojava nekog procesa, (ne)željeni učinak, trag procesa komunikacije, trag vlastitog nastanka. Radi se o otpadnoj tvari koja nastaje tijekom izvršavanja zadatka, višku procesa mišljenja i dramaturškog kombiniranja. Ona nije rezultat dvogodišnjih nastojanja da se stvori zanatski vrhunsko djelo, nije cilj, iako bez nje cijeli proces ne bi imao smisla, već je prije popratni efekt procesa, koji je već odmakao dalje, poput odbačene zmijske kože. Goat Island o *September Roses* kažu: “Otkrili smo predstavu tako što smo je napravili.” Meni se čini da su otkrili nešto drugo, predstavu kao otisak nečega što nikada nije ni postojalo. Otkrili su ono drugo od predstave, odraz u zrcalu koji reflektira nešto čega nema. *September Roses* besmisleno je pridodati pridjev “dobre” ili “loše” predstave, što već kazališna kritika radi, u potrazi za *kvalitetom*. To bi bilo usporedivo s procjenjivanjem negativna na natječaju za najbolju fotografiju *kao da se radi o razvijenoj fotografiji*, dakle u konkurenciji s ostalim razvijenim fotografijama, te se žaliti da boje nisu dobro ispale. Pritom se, kod *September Roses*, ne radi o predstavi koja tek treba nastati, već o predstavi koja je oduvijek već bila prošla.

Specifičan odnos prema vremenu pojavljuje se na različite načine u *September Roses*. U bilješkama o nastanku predstave Matthew Goulish navodi kako je ona u jednom trenutku nužno *zahtijevala* stvaranje novog, Fibonaccijevog⁰⁵ sata, koji bi osnovnu vremensku jedinicu dijelio na 144 odsječka umjesto na uobičajenih 60. Organi-

zacija vremena koju poznajemo čini se toliko prirodnom da o njoj nikada i ne razmišljamo, osim ako nas kakvo znatizeljno dijete ne povuče za rukav. Uzbudljivo je misliti o tome da sat može *ne biti podijeljen na 60 manjih jedinica*. Ali ono što je zaista fascinantno jest da je predstava to zahtijevala jer bi se na taj način njezini intervali prestali doimati arbitrarnima, postajući smisleni i točni. Balansiranje između arbitrarnosti i nužnosti stoga je jedno od ključnih pitanja predstave. Kako prepoznati nužnost mehanizma predstave? Ili, možda bolje reći, adekvatne motivacijske mehanizme koji oblikuju strukturu predstave? One motivacijske mehanizme koji još nisu kodificirani. Rad Goat Islanda odlikuje izvjesna proračunatost bez negativnih konotacija, proračunatost koja nije izvana nametnuta predstavi, kao strukturna rešetka koja se puni sadržajem, materijalom, već kao mišićno tkivo, koje je istovremeno forma i sadržaj. Promjenu organizacije vremena nije zahtijevala neka čvrsta narativna linija, kakav uzročno-posljedični raspored radnje tradicionalnih narativnih struktura koji dolazi “iznutra”, nisu je zahtijevali odnosi među likovima. Ipak, promjenu organizacije vremena zahtijevao je ritmički način organizacije materijala.

September Roses naime imaju dva lica u dvije noći izvedbe. Prva noć teče u rasporedu A/B₁/B₂(početak)/D/B₂(kraj)/C, a druga u rasporedu A/B₂/B₁(početak)/D/B₁(kraj)/C. Originalno, raspored je bio A/B₁/B₂/C, odnosno A/B₂/B₁/C, ali je redateljica Lin Hixson zaključila da predstava postaje “nepopravljivo zamorna”. U tom je trenutku Matthew Goulish predložio da se u predstavu ubaci “bijeg iz predstave” kako bi se struktura *protresla*. Disciplina shematske strukture *September Roses*, njezina ritmička strogoća, u napetom je odnosu

- 05 Fibonaccijev niz – takav slijed brojeva u kojem je svaki broj suma prethodna dva u seriji: 0, 1, 1, 2, 3, 5... Iako je i ranije bio opisan u Indiji, dobio je ime po trinaestostoljetnom matematičaru Leonardu od Pise, čiji je nadimak bio Fibonacci. Omjeri u tom nizu u zlatnom su rezu (broj ϕ), odnosno, podijelimo li svaki sljedeći broj s njemu prethodnim, uvijek ćemo dobiti približno 1,618. Taj se broj često pojavljuje kod biljaka, životinja i ljudi kada se radi o odnosu mjera.

prema labavosti finalnog proizvoda, prema opuštenosti i asocijativnoj proizvoljnosti onoga što gledamo. A to što gledamo organizira se i kroz dinamiku pitanja i odgovora, podražaja i reakcije. Pritom je naglasak na odjeku, odnosno odgovoru, pa su i tekstovi posvećeni predstavi u formi odgovora, povratne reakcije na određeni podražaj. I te su reakcije teško predvidive, jer se otimaju linearnim obrascima, i usmjeravaju pažnju same na sebe. Gradivna vlakna predstave pritom zadržavaju svoju autonomiju, tkanje nikada ne postaje nevidljivo.

Ipak, *When will the September Roses bloom? Last night was only a comedy* maksimalno poštuje konvencionalne okvire izvedbe, distancu publike i izvođača, izbjegavajući intervencije u logiku odnosa s gledateljima. Kazališno-predstavljačka konvencija osporena je u strukturi, u organizaciji materijala, ali na razini detalja ona nije dovedena u pitanje. Gotovo svaka mikrojedinica izvedbe, ako je promatramo izolirano od drugih, mogla bi relativno lako pripadati postavu kakvoga klasičnog dramskog komada. Predstavljačka konvencija tradicionalnog kazališta ispoštovana je do te mjere da bi se članove skupine Goat Island moglo nazvati glumcima, ne performerima.

The first time I saw Goat Island's work in the school hall of a briny sea-town on the coast of Wales, I quietly, comfortably, fell asleep.⁰⁶

Na jednoj od dvije izvedbe pored mene je sjedila jedna cijenjena, starija zagrebačka glumica. Sirota je žena polagano venula tijekom cijele predstave. Pretpostavljam da nije otišla jer joj je bilo neugodno proći scenom (što je bio jedini put) prema izlazu i omesti glumce, iz poštovanja prema svojoj profesiji i svom mediju, a možda i iz prisojnosti i zbog dobrog kućnog odgoja. Kako bi prikratila svoje dvo-

06 Sarah Jane Bailes, "Moving backwards, forwards remembering: Goat Island Performance Group", vidi: http://www.goatlandperformance.org/writing_moving%20backward.htm. Izvorno objavljeno u *New Art Examiner*, srpanj – kolovoz 2001.

satne muke, povremeno bi mi nešto prišapnula, iako se ne poznajemo, pretpostavljajući da se i ja smrtno dosađujem. Njoj je bilo očito da je ova predstava jednostavno loša predstava. U jednom od tih navrata rekla je da je predstava podsjeća na vježbe iz glume na prvoj godini Akademije. Dobar dio predstave njezina mi je dosada lebdjela u jednom od slojeva svijesti, sileći me da pokušam suosjećati s njom. Činilo mi se da mogu pogoditi zašto se dosađuje. Ona, nažalost, nije mogla participirati u mom zadovoljstvu.

Mi, ustvari, vjerujemo da bismo svi prosuđivali na sličan način, samo kada bismo mogli prići predmetu na isti način.⁰⁷

Što ako o “dobroj” predstavi razmišljamo kao o mreži koja zadržava naše misli, koja im daje neki oblik, kao o gazi koja zadržava sir dok se sirutka cijedi? Što ako je dobra predstava dobro postavljeno pitanje? Gdje je granica dobroj predstavi? Što ako se dobra predstava prelijeva preko rubova sebe same, u tekstove oko sebe?

Generalizirajmo, recimo da postoje dvije tipa umjetničkih djela – ona koja su toliko dobro složena da se odljepljuju od svoje zanatske pozadine, da počinju lebdjeti u prostoru preko onog što jesu. Ali tu su i ona koja se ne bave zanatom uopće, ona koje ne zanima “kvaliteta”, ona koja uopće ne treniraju da budu dobra predstava, ne pokušavaju preskočiti tu specifičnu liniju.

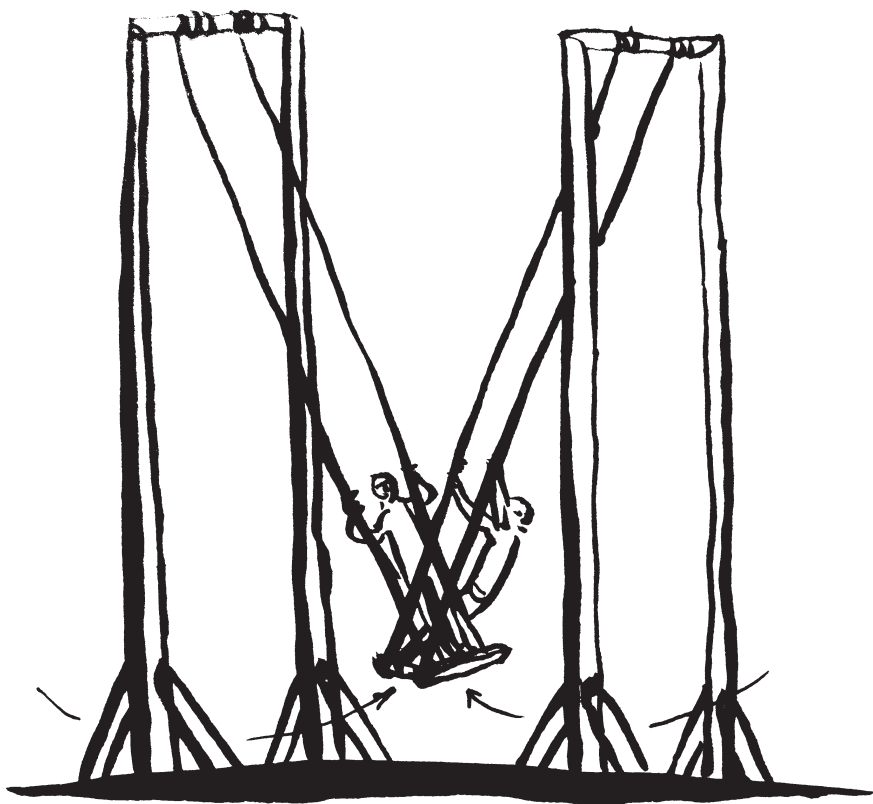
(...) Actually, it was a slip into a mild state of reverie, between sleeping and walking. That threshold where, if lucky, we sometimes retrieve our dreams, and dreaming feels like a kind of remembering. I felt safe, secure and utterly seduced.⁰⁸

07 Georg Simmel, *Kant*, 16. *Vorlesungen* (Leipzig: Duncker & Humblot, 1905), str. 168. Citirano u Jukka Gronow, “Taste and fashion: the social function of fashion and style”, *Acta Sociologica*, 36.2 (1993), 89-100, str. 93.

08 Sarah Jane Bailes, “Moving backwards, forwards remembering: Goat Island Performance Group”.

Nema ničega nemoćnog u *September Roses*, unatoč zametnutom početku, rupi u sredini predstave, izgubljenom kraju, jer je jedina moć o kojoj se ovdje radi moć djelovanja koja ne mora nužno podrazumijevati aktivnost, samo pažljivo pripremljene preduvjete za čekanje, za protjecanje vremena, za promjenu. I nakon dvije godine ili dva sata, ono što ćemo osjećati bit će nešto posve drugo, jedan drugi prostor koji se otvara.

Prva verzija ovog teksta objavljena je u *Gordoganu*, 3.6 (2005), str. 94-100.



отомке вувашка у парк у иза
дога вујећа и којејом етнo-
музеј

Dopusti si da gledaš izvedbeni rad onako kako će ti taj pogled najviše dati od onoga što bi sve taj rad mogao biti

Marjana Krajač, *Rad koji ću izvesti krajem prosinca*,
premijera 19. prosinca 2012, Zagrebački plesni centar

I.

“Dijete u fundamentalističkoj obitelji može nastaviti slijediti fundamentalističku liniju u politici i religiji ne zato jer u nju vjeruje, već zato jer bi njeno napuštanje označavalo napuštanje njenih socijalnih i obiteljski veza odnosno odnosa. U takvim okolnostima, raskrinkavanje religioznih vjerovanja na način na koji to čine Hit-chens ili Dawkins promašuje ono što je ključno: stvar nije u vjerovanju, već u zajednici. U tom smislu mogao bi biti uspješniji u tome da oblikuješ alternativnu zajednicu za te ljude. Problem s Hit-chensom i Dawkinsom jest da oni vjeruju u vjerovanje.”⁰¹

01 Levi R. Bryant, “Social ecology and entropy”, *Larval Subjects*, 13. prosinca 2012, <https://larvalsubjects.wordpress.com/2012/12/13/social-ecology-and-entropy/>.

U postu “Social Ecology and Entropy” na svom blogu *larval subjects* Levi R. Bryant tvrdi da je značenje semiosfere (ideologija, religija, vjerovanja, normi, znakovnih sustava općenito) u našim životima znatno prenaplašeno. Pita se, slijedeći Latoura, što je prometni znak za zaustavljanje kada se usporedi s ležećim policajcem.

Nemam namjeru uspoređivati važnost semiosfere i ekološkog odnosa prema politici koji zagovara Bryant, jer mi se ili-ili odabir u ovom slučaju čini promašenim. To ne znači da nije zavodljiv, a ponekad i nužan kao provjerena argumentacijska strategija, te kao dinamika uspostavljanja novih paradigmi (“nije ono što svi misle da jest, nego nešto sasvim drugo”). Ipak, teško je zanemariti da je komunikacijski život i dalje organiziran kao verbalno-znakovni (a novi oblici socijalizacije kao što su socijalne mreže samo forsiraju tu istu logiku znakova, ideologije i vjerovanja).

Osim toga, suprotstaviti znak za zaustavljanje ležećem policajcu znači suprotstaviti misao kretanju, simboličko fizičkom, kognitivno korporalnom. Ležeći se policajac fizički osjeća, i u trenutku prelaska autom ili biciklom preko njega, ali i u tjelesnoj memoriji nekog prelaska u nekom trenutku, dok znak za zaustavljanje, navodno, ne rezultira izravnim tjelesnim posljedicama. Međutim, plodnije ih je promatrati kao dio jednog kontinuuma. Oni naime i jesu dio istog kontinuuma – znak za zaustavljanje često će rezultirati gotovo automatskom fizičkom reakcijom pritiska noge na kočnicu. Znak nikad nije samo znak, kao što ni ležeći policajac nikad nije samo protresanje unutrašnjih organa.

II.

Ipak, ideja da se o društvu i politici misli ekološki, a da to ”ekološko” nije shvaćeno kao razvrstavanje smeća, slike ptica čija su krila slijepljena od nafte ili odabir platnenih vrećica umjesto plastičnih, već kao sustav povratnih odnosa i kretanja, kao sustav kontinuiranih međudjelovanja, razmjena energije koje se trebaju aktivirati i/ili

osvijestiti, izrazito je važna. Polje suvremenog plesa čini se idealnim upravo za taj susret ideologija i energija. Preciznije, nije riječ ni o susretu, jer susret implicira da je nekad svatko bio na svojoj strani, već o jednostavnom aktivnom prepoznavanju onoga što već jest.

Tijelo plesača u pokretu ili samo u bivanju konstruiraju razne plesne tehnike. To se tijelo nekako gleda. Gledaju ga njegove usvojene plesne tehnike, kao i ono njih. Horton u odnosu na *body-mind centering* zahtijeva drugi tip pogleda, drugi tip koncentracije. Odustajanje od Hortona i od *body-mind centeringa* zahtijeva drugu metodologiju eliminacije. Tijelo koje se kreće ili miruje traži određen tip pogleda. Taj zahtjev nije postavljen kao autoritaran ili nasilan, ali ni kao takav koji može i ne mora biti, već ipak posreduje određenu vrstu nužnosti.

Tijelo nešto radi na sceni. Ono se nekako osjeća, a i tijelo koje ga gleda također se nekako osjeća. Rado bih predložila osjećaj tijela ne kao subjektivan, partikularan, proizvoljan, individualan doživljaj, već kao poticaj za zajednički rad i djelovanje. Pritom nisam sigurna da je tijelo uopće jedinica (*unit*) kojom se trebamo baviti. Parafrazirajući i iskrivljujući Niklasa Luhmanna, komuniciraju li uopće tijela jedna s drugima, osobe s osobama, ili to sustavi i strukture komuniciraju međusobno, formalni diskursi s formalnim diskursima, strah sa željom, vlažnost s gustoćom, brzina s mirovanjem, napetost s mišićima, planovi stanova s rasporedima tijela u prostoru?⁰²

Hajde da mislimo ples kao mrežu naših odnosa, kao ono što nastaje između nas, između Marjane i onog tko joj daje koncentraciju, tko je drži gledajući je, ali i tko je drži svojim dahom, toplinom ili hladnoćom, veseljem ili frustracijom kakvih sat vremena u srijedu i četvrtak s početkom u 15 sati u ZPC-u. Predlažem da mislimo Marjaninu izvedbu kao izvedbu plesačice, koreografinje i kulturne radnice na onoj razini na kojoj se između njezinog rada i nas nešto do-

02 Niklas Luhmann, 'How Can the Mind Participate in Communication?' u *Materialities of Communication*, ur. H.U. Gumbrecht i K.L. Pfeiffer (Palo Alto: Stanford University Press, 1994), str. 371-87 (str. 371).

gađa, u čemu ne sudjelujemo samo mi nego i boja zidova, hrapavost površine, vanjska temperatura, snijeg i bljuzga, protruzija diska, Mirjana ili Marijana Petir kao članica Odbora za ljudska prava i prava nacionalnih manjina Hrvatskog sabora, pokušaj uspostave novog smjera medijskih politika Ministarstva kulture, nezaustavljivo smanjivanje zdravstvene zaštite, prepuštanje kulture i edukacije tržišnoj logici, nešto što nije njezino ni potpuno tuđe, a što posredno ili sasvim neposredno utječe na Marjanin rad.

Predlažem da se ne bavimo time što taj rad jest, niti kako on izgleda. Kao što kad Marjana koreografira, ne koreografira hoće li ručka stajati malo lijevo ili malo manje lijevo.

Predlažem ovo: *Dopusti si da gledaš izvedbeni rad onako kako će ti taj pogled najviše dati od onoga što bi sve taj rad mogao biti.*

Jasno mi je da taj prijedlog može biti shvaćen kao pasivno-agresivna prisila. Zašto bih vam pomogao? Zašto bih radio za vas? Tko ste vi da itko radi za vas? Zašto da ja držim vaš rad i obavljam posao koji ste vi trebali napraviti? Možda zato što to ionako nikad nije ni bio samo naš rad i naš posao. Nego naš rad i naš posao.

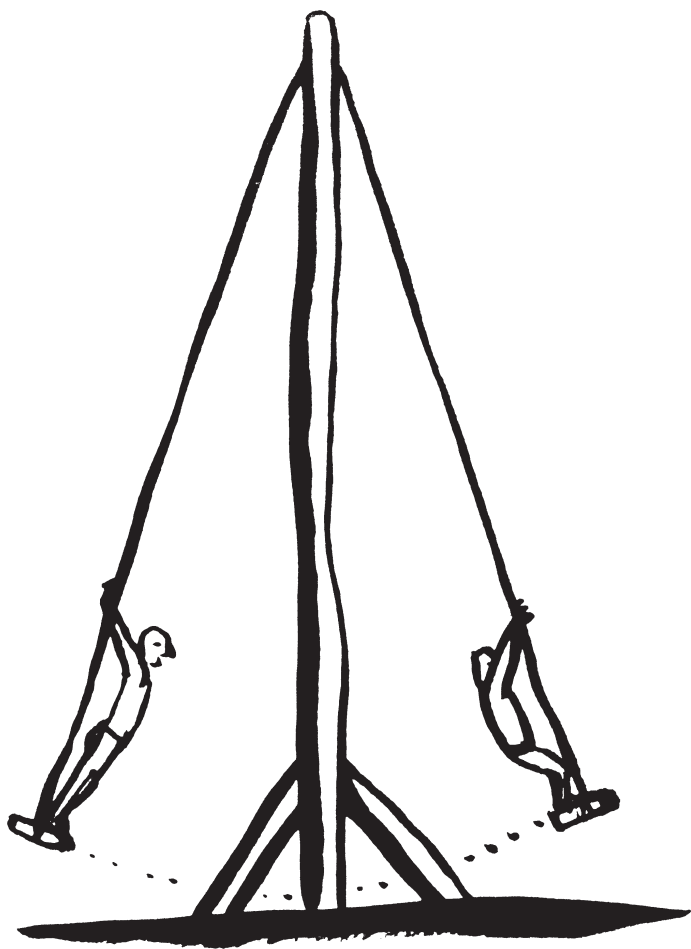
U tome nam mogu pomoći genealogije nastanka radova. Doduše, možda su i to samo načini cementiranja radova u nekom sustavu znakova. Primjeri kako autori žele imati ne samo kontrolu nad radom nego i kontrolu nad mogućim interpretativnim obrascima radova utemeljujući ih u procesima stvaranja. Ipak, genealogije su važne jer ne odgovaraju na pitanje što je nešto, nego kako se do toga došlo, koji su procesi tamo vodili, što je prethodilo, a što slijedilo, a to vraća fokus s druge razine rada, s njegovoga reprezentacijskog umnožavanja na njegovu neposrednost. "Neposrednost" se možda čini kao posve pogrešna riječ, jer je razgovor o nastanku rada upravo proces posredovanja. Ali taj razgovor, vjerujem, može promijeniti režim percepcije. Genealogija rada i razgovor o procesima njegova nastanka inicira ljude u neku privremenu zajednicu, omogućava da se ne ulazi "ravno s ceste u dvoranu", već stvara neki most, neko odmorište, gdje se prikuplja dah i priprema teren, gdje se, s jedne strane, dogovara što nam što znači i što nam je, i na koji način,

vrijedno, dok nam se, s druge strane, barem privremeno, ujednačavaju tjelesne temperature i načini vibriranja.

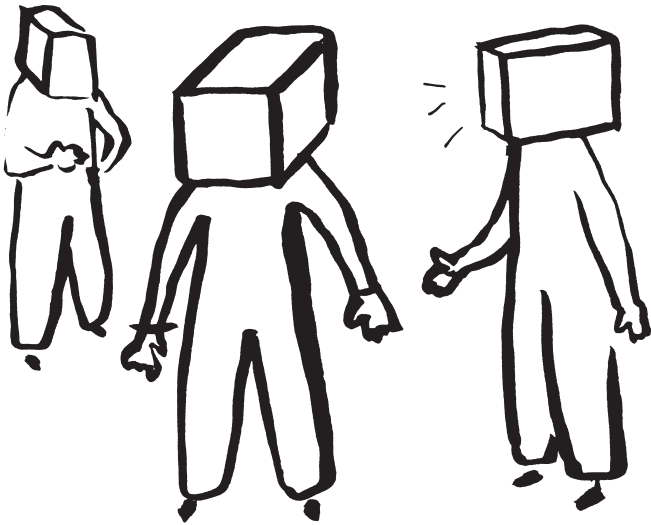
Ne radi se o objašnjavanju, ni o dociranju, ni o predavanju, pa ni o razotkrivanju onoga što ostaje skriveno u koreografskom procesu, već o aklimatizaciji, o navikavanju jednih na druge i boravljenju u istom prostoru u isto vrijeme. To je jako skromno, zar ne? A možda uopće nije. Nakon dva tjedna druženja s Marjanom, ono što ja vidim kada ona sada radi na sceni nešto je potpuno drugačije od onoga što sam vidjela nekoć. Ali, što vi imate s tim što *ja* sada drugačije gledam, i što Marjana sad drugačije gleda na to što je se gleda?

Možda se, zaista, ta razlika u pogledu može dogoditi samo neposrednim kontaktom. Možda nitko za njega, u sistemskom smislu, i izvan uskog kruga prijatelja, nikada neće imati dovoljno vremena, ni volje, možda će nas on sve potrošiti i prije nego što smo počeli. Možda je on posve nepraktičan, kao dolazak na izvedbu u 15 sati u srijedu ili četvrtak, usred radnog vremena.

Tekst se dijelio uz izvedbu, umjesto programske knjižice.



техники ~ юваба



2. DIO:

Društvena zasićenost

Fair play kao klasna kategorija

David Fincher, *Društvena mreža* (2010)

Nedavno sam, posve slučajno (koliko se već slučajno može pogledati cijeli film), ponovo pogledala *Na kraju dana* (1993) Jamesa Ivoryja snimljenog po knjizi Kazua Ishigure. Strukturiran je retrospektivno: vođeni smo sjećanjima batlera Stevensa (Anthony Hopkins) na dane zajedničkog služenja u kući lorda Darlingtona između dva svjetska rata, dok autom putuje u posjetu svojoj staroj prijateljici gospođici Kenton, sada gospođi Benn (Emma Thompson).

Afektivni mamac filma nježno je podgrijavana nada da će se neostvorena ljubav dvaju glavnih likova koja traje preko pola života ovaj put ipak realizirati. Romantični je podražaj uobičajeno organiziran, induciranjem napetosti između profesionalnog života ambicioznog batlera Stevensa odnosno njegove emocionalne nedostupnosti⁰¹, i tihe patnje gospođice Kenton koja se udala za drugog shvaćajući da će zalud čekati da joj Stevens “iskaže svoje osjećaje”. Taj je dio filma najlakše konceptualno potrošiti, ali je ipak majstorski odrađen, zahvaljujući glumačkom simbolu kolektivno izmaštane “ti-

01 Koja se prvenstveno fizički manifestira: izbjegavanje kontakta očima, smanjena gestikulacija i govor tijela, siromašnija mimika lica.

pične” britanske hladnoće i emocionalne mutavosti, Sir Anthonyju Hopkinsu, ali i ništa manje izvrsnoj Emmi Thompson koja u ulozi Miss Kenton odgovara zlobom na Hopkinsovu okrutnu distanciranost, stvarajući neku pravednu ravnotežu u tom odnosu. Hopkinsova Oskarom nagrađena izvedba Hannibala Lectera, kako već svi dobri glumci nose svoje habituse iz jednog u drugi projekt, osnažuje tu popularnu percepciju o potisnutim osjećajima koji, u konačnici, rezultiraju ludilom ili rakom.

Stevens je vrhunski profesionalac u svom poslu: savršen batler. Diskretan, točan, beskrajno odan, uvijek na usluzi, majstorski kontrolira upliv osobnog u javno. Primjerice, dok mu otac umire za vrijeme važne konferencije koja se održava u dvorcu njegovog poslodavca, na pitanje lorda Darlingtona (James Fox) koji ne zna što se događa, samo odgovara da je malkice umoran. Svojom se posvećenošću iznimno ponosi, njegov je posao njegov identitet: savršena usluga njegov je način samoaktualizacije. Ne zanima se za život izvan imanja, ne zna ništa o politici, čita isključivo zato da bi proširio vokabular i učenje se izražavao pred svojim lordom. U jednoj iznimno mučnoj sceni, kada ga netko od Darlingtonovih gostiju stane ispitivati za njegovo mišljenje o nizu konkretnih ekonomsko-političkih problema, želeći svojim sugovornicima pokazati kako niže klase ne razumiju ništa, niti ih išta zanima, Stevens ponavlja kao papiga u *lopu* (hrv. papiga u povratnoj sprezi): “U toj vam stvari ne bih mogao biti od pomoći.”

Da bi bio profesionalac u svom poslu, on ne smije znati ništa o politici, jer bi bilo kakva distrakcija u vidu vlastitog *interesa* objektivno kvarila njegov posvećen odnos prema poslu. Ne bi mogao biti nevidljivo tijelo u blagovaonici, niti bi mogao *izvesti* (*perform*) svoju nezamjetljivost koja reagira na praznu čašu ili ubrus dok klizi sa stola, da kojim slučajem sluša razgovore gospode ili da o njima nešto misli. Onoliko koliko je Stevens profesionalac u svom poslu, toliko je lord Darlington amater u svjetskoj politici. Uoči Drugog svjetskog rata Darlington podržava Nijemce, ne zato jer je neki zao tip, već zbog određenog kodeksa časti – njegov je blizak prijatelj Ni-

jemac stradao poslije Prvog svjetskog rata zbog preteškog tereta ratne odštete koji je Njemačka snosila. Darlington osjeća da Velika Britanija nije *odigrala pošteno* pa smatra da je sad prilika za kompenzaciju. Budući da je ideološki mekan kao sljezovi kolačići, *ne postoji* kao ni Stevens u blagovaonici, odnosno njegova je “aristokratska čast” posve lišena sadržaja, kakve bi mogle biti konkretne političke analize. Lord Darlington slijepo vjeruje svojim njemačkih prijateljima, otpuštajući, na očaj Miss Kenton, sluškinje Židovke, što ih vodi u opasnost da budu deportirane natrag u Njemačku. Zbog empatije prema svojem prijatelju, Darlington žrtvuje općeljudsku empatiju. Preciznije, Darlington je nema izvan svoje klase, jer je za nje ga empatija ono što vrijedi među klasom istih, boljih, među aristokratima. Na njegov amaterizam i amaterizam ostalih “plemenitih” Engleza upozorava američki sudionik konferencije Jack Lewis (Christopher Reeve) pokušavajući im objasniti da svjetsku politiku ne mogu voditi “plemeniti” amateri. Hitler je, kako naglašava Lewis, kompleksnija politička pojava i on ne igra po uputama iz nevidljive knjige aristokratskog poštenja kako si je to zamislio lord Darlington. Darlington, pored svega, ne može ni percipirati razlike britanskog i njemačkog društvenog ustrojstva i automatski lijepi njemu dobro poznate kategorije na njemačku političku situaciju. Druhim riječima, on traži dobre momke, a dobri su momci oni koje poznaje, koji su išli na dobra sveučilišta i znaju druge dobre momke. Politički amaterizam lorda Darlingtona zrcalno je reflektiran u Stevensonovom profesionalizmu. Obojica su kompletni *idioti*, jer ne mogu izaći iz kodova svoje društvene pozicije čak ni kada to zahtijeva ozbiljnost političke situacije, već ih pokušavaju što vjernije živjeti i što savršenije utjelovljivati.

Lik Marka Zuckerberga (Jesse Eisenberg), u osnovi, ne razumije taj isti društveni kod u kojem Stevens i lord Darlington, kao što bi rekli Britanci, *excel*, odnosno razvaljuju, a to čini osnovu scenarija izvrnog filma Davida Finchera *Društvena mreža*. On ispravno vidi da postoje kodovi socijalne interakcije, ali ih može percipirati samo u njihovim pojavnostima, dakle u ovakvom obliku: oni koji imaju

mišiće, treniraju veslanje i članovi su nekog nabrijanog bratstvo, njih cure vole. Njega ne vole jer nema mišiće i nije u bratstvu. On vidi kodove socijalne interakcije na način na koji tipični korisnik Facebooka vidi Facebook – isključivo kao *interface*. Ne može prodrjeti u ono što je također dio socijalnog koda popularnosti, a taj je da su braća Winklevoss (Armie Hammer i Josh Pence) popularni između ostalog i zato što neće postati zlobne postove na blogu o svojoj bivšoj djevojci i njezinom opsegu grudiju jer se to *ne radi*. I da će se djevojka u njihovom društvu osjećati dobro.

Zuckerberg u osnovi ne razumije zašto se to ne bi radilo. On osjeća bijes zato što ga je djevojka ostavila, i izliti će ga na tipkovnicu tako jednostavno kao što će se pomokriti. Braća Winklevoss poznaju kod, i taj je kod u njihovoj klasnoj strukturi *aristokratski kod časti*, a njegov je glavni sadržaj socijalno podmazivanje unutar iste društvene skupine. Oni više od polovine filma pokušavaju izbjeći da tuže Zuckerberga jer to nije *gentlemanski*, i pozivaju se na kojekakve poluinstitucionalizirane kodekse kao što je etički priručnik Harvarda kako bi stvar riješili izvan suda. Jednako kao što Zuckerberg ne razumije zašto nije u redu ukrasti tuđu ideju, niti razumije *fair play* kao lubrikant homogenizacije društvenih odnosa, ne razumije ni kako razgovarati sa svojom djevojkom. Naime, bivanje vještim u socijalnim situacijama, po interpretaciji Zuckerbergovog lika u filmu, jedna je od tehnika koja služi između ostalog i kako bi kompenzirala nedostatak (matematičke) genijalnosti. Zuckerbergu po vlastitom samorazumijevanju to ne treba. On ne treba biti pristojan ni prema kome, jer sam, uz ponešto financijske podrške, može napisati cijeli kod Facebooka ili već nešto što će mu donijeti vidljivost Billa Gatesa. Zuckerberg percipira socijalne situacije kao sistematično, neprincipijelno ulizivanje i smatra da je njegova smetnja popularnosti iskrenost, odnosno nesposobnost da pred svojom djevojkom prešuti kako faks koji ona pohađa nije odveć zahtjevan. Ali ono što lik Zuckerberga ne može shvatiti u *Društvenoj mreži* jest da ovdje ne postoji o – 1 struktura, istina i laž, i da se ne radi o prešućivanju, odnosno o tome da se neke stvari ne govore, već da romantična situa-

cija ima vlastitu metafiziku, odnosno da zahtijeva reorganizaciju linije percepcije (preciznije, ne radi se o tome da je ona *zahtijeva*, već da bi se ona trebala dogoditi po automatizmu). Ako me voliš, nećeš reći da sam glupa, jer to nećeš moći ni pomisliti. Ne zato što bi te zaljubljenost privremeno začarala, već zato što ćeš vidjeti preko toga, u moj potencijalitet, u ono, u krajnju ruku neosobno, upravo zato što me ti voliš.

Kao što kaže Leo Bersani,

Ljubavnik želi drugog učiniti sličnijim sebi, ali to nema veze sa spekularnošću osobnog narcizma. On odabire mladića koji već pripada njegovom tipu bitka; i potom, kako to Sokrat kaže, “ulijeva u mladićevu dušu još više specifičnog božjeg nadahnuća koje je učinilo da ga i odabere.” To jest, “poduzimajući sve da učini da onaj kojeg voli počinje nalikovati onomu tko voli i bogu kojem su oboje posvećeni”, ljubavnik istovremeno pokušava onoga kojeg voli učiniti sličnijim njemu samom. Ljubavnik narcisoidno voli sliku svoje vlastite univerzalne individuacije koju ucjepljuje u dušu onog koga voli, ali on ucjepljuje još više od onoga što već jest njegov voljeni, više od onog tipa bitka koji već dijele. Daleko od toga da negira drugog, narcizam sokratovskog ljubavnika potiskuje slučajnosti osobnosti tako da voljeni potpunije odražava univerzalnu singularnost mitski utjelovljenu u slici boga kojem su oboje služili.⁰²

Ipak, *Društvena mreža* nije film o ljubavi, već o društvenim kodovima. Ono što braća Winklevoss pak ne razumiju, jest da jednako tako kao što nije *fair* ukrasti nekom drugom ideju za projekt, nije ni *fair* zvati svog oca da ti sredi sastanak s dekanom fakulteta. Odnosno, oni ne razumiju da njihova struktura *fair play*a počiva na temeljno nepravednoj osnovi i da je ovo jedna od rijetkih prilika u životu da

02 Leo Bersani & Adam Phillips, *Intimacies* (Chicago and London: University of Chicago Press, 2008), str. 82.

to plastično osjete na svojoj koži. Ne razumiju pune implikacije toga da nepoštenje nije definirao Harvardski kodeks moralnog ponašanja, da moral nije stvar elite, niti ono što ih definira kao višu klasu, već da bi morao moći vrijediti univerzalno. I da se stoga nešto jednostavno *ne radi*, ali da se to što se *ne radi* mora shvaćati univerzalno, a ne kao princip klasne diferencijacije. Ipak, *Društvena mreža* u osnovi je klasno neutralan film, Fincher ne navija ni za braću Winklevoss ni za Zuckerberga. Zuckerberg nije opterećen klasom, niti je filmski narativ motiviran klasnom osvetom. On je motiviran i vođen Zuckerbergovim u osnovi tragičnim nerazumijevanjem društvenih kodova.

Izostanak novca kao motivacijske potke filmski je savršeno opravdan. Zuckerberg je *geek*, kojeg u osnovi zaista ne zanima zarada. I osnivač Napstera je *geek*, kojeg također primarno ne zanima zarada (to je evidentno kada svojoj jednonoćnoj avanturi povjerava da mu je želja bila muziku dijeliti besplatno), već neki tip društvenog utjecaja. Međutim, to što novac motivacijski ne zanima Finchera ne znači zapravo da je novac samo *pojačalo*, odnosno da je jedino svojstvo novca da naglasi ono što je već ondje (nepoštenje) ili smanjuje ono čega ionako nema dovoljno (darežljivost, i poštovanje druge osobe kao osobe, a ne kao sredstva za dolaženje do cilja). Odnosno, naravno da će kapitalističkoj industriji u interesu biti prikazati braću Winklevoss u osnovi kao pozitivce jer traže *copyright* na svoju ideju (koja je, budimo iskreni, ionako varijacija na slične ideje). I temeljna je pozicija filma da su se braća Winklevoss zeznula jer nisu bili dovoljno *kapitalistički* mudri, odnosno previše su se fokusirali na svoj (aristokratski) kodeks. Oni su *budale* koje previše veslaju umjesto da pišu kompjutorske programe, ali su nešto manje budale jer će na kraju zatražiti svoja autorska prava. To je u osnovi Fincherova pozicija simpatije prema *geekovima*, ali ne i prema *free softwareu*. Bilo bi, doduše, stvarno previše od Finchera očekivati da će podrivati vlastitu industriju, i zato mi se čini da je ovo najbolje što holivudska mašinerija može proizvesti u smislu kritičnosti. Ta kritičnost nikada neće biti usmjerena prema eko-

nomskim odnosima, već uvijek osobnim hijerarhijama i generativnim kompleksima.

Prva verzija teksta objavljena je na autoričinom blogu *Whiteflesh*, 4. studenog 2010.



На пату ка МСУ, на пошту
видат прилику мија болумен
добро припознајем. С.М. Микров

МСУ - "О нормалности, 1991-2001". Труд е младих
како ка мугу да виде изложбу. Велики капа-
лот, најбел до сада. Са ~~м~~ временото словних
тешака.

После одне времена ојет на шреништу.
Велика, тојла сала. Трејз. Милина.

Лиријин роѓендан.

МОЗ ДРУГ МИЛАН ДЕ ТОЛИКО БОГАТ ДА НЕ МОРА ДА
ЛИНЕ ПОКЛОПАЦ ОД ЕУРОКРЕМА.

Трафик

O gubitku dostojanstva

Michael Haneke, *Ljubav* (2012)

Kad se spremam pogledati neki Hanekeov film, osjećam se kao da stajem u red za udarac šakom u trbuh ili kao da ronim na dah, a znam da će me netko držati pod vodom dulje nego što mislim da mogu izdržati. Ljuta sam na Hanekea još od *Smiješnih igara* (1997), jer ne podnosim prolongirano izživljavanje, koje čak uključuje i metarazinu. Konvencionalno sam morbidna: iako redovito pratim *blogove* posvećene studijima smrti (*Death Studies*), ne mogu gledati filmove niti čitati knjige u kojima netko umire u mukama sa svakom novom stranicom odnosno kadrom. *Pse iz rezervoara* (1992) prvi sam put jedva preživjela, a *When the Devil Holds the Candle* norveške spisateljice Karin Fossum⁰¹ morala sam ne samo prestati čitati nego i brzo vratiti vlasnici, jer je Andreas umirao na dnu stubišta i kad je knjiga ležala zatvorena, na podu pored mog kreveta. Mislim da umire još i sad.

Ipak, zahvaljujući *Antikristu*, pomirila sam se sa Supersadistom Von Trierom, a čini se da je i Haneke ovoga puta manje bolio.

⁰¹ Karin Fossum, *When the Devil Holds the Candle* (New York: Mariner Books, 2007).

Film se zove *Ljubav* (2012), a bavi se bračnim parom u srednjim osamdesetima koji zajednički podnosi naglo pogoršanje zdravlja, mobilnosti i mogućnosti komunikacije jednog od njih.

Fokusirat ću se na jednu kratku sekvencu, kada im kći (Isabelle Hupert) dolazi u posjet jer joj se otac danima ne javlja na telefon. Georges (Jean-Louis Trintignant) pokušava spriječiti kćer da vidi majku Anne (Emmanuelle Riva) u stanju u kojem jest. Na kraju ipak popušta i, po povratku u dnevnu sobu, kći ne prestaje plakati. Scena se može čitati na razne načine – otac je hladan i distanciran, gura kćer i od sebe i od supruge, ne želi joj dopustiti da sudjeluje u brizi za majku, kći je brižna i teško podnosi majčino stanje, želi pomoći, ali otac joj ne dopušta itd. Ipak, to nije ono što Haneke pokazuje – Haneke pokazuje kćerinu nemogućnost da nadraste brigu za *vlastitu potresenost*. Georges joj ne dopušta da vidi Anne, jer će je ona samo *vidjeti*. Vidjet će deterioraciju tijela i sposobnosti, vidjet će taj famozni *gubitak dostojanstva*, kao da se ljudsko dostojanstvo može svesti na mogućnost kontrole sfinktera.

[Da se razumijemo, naravno da može. Neki bi čak tvrdili da je ljudsko dostojanstvo i sadržano u tom sfinkteru. Mislim da ipak postoji razlika – između inkontinencije izvana i iznutra. Teško je i nepraktično ne moći kontrolirati osnovne tjelesne funkcije, ali to postane poniženje prvenstveno zbog tuđeg pogleda koji se ne može otresti vlastitog simboličkog upisivanja – svojim ti pogledom oduzimam dostojanstvo, moj je pogled ono što te ponižava.]

Kći je, naravno, u pravu – majka joj je od energične, inteligentne, obrazovane profesorice klavira postala pred-čovjek, netko tko ne može artikulirati nijednu rečenicu, niti progutati išta kruto. Ipak, ta briga za majčino *dostojanstvo*, jest ono što priječi adekvatnu brigu za majku. A majka je ona koja zdušno sudjeluje u tom procesu preusmjeravanja brige sa sebe na svoje dostojanstvo – Haneke naime nije netko tko nariče nad bolesti i smrću i teškim položajem treće dobi u društvu.

Naime, dok je Anne bila još relativno mobilna, iako u kolicima, posjetio ju je bivši učenik, sada uspješan pijanist. I ona mu je sve-

srdno pomogla da je svojim pogledom ponizi – to je bio topao i potresen pogled jednog prelijepog lica, ali zapravo pogled nekoga tko uspijeva vidjeti samo nemogućnost. I tko oplakuje živu osobu. Ali Anne ga je prihvatila i pounutrla – oni su postali suučesnici u njezinoj degradaciji. Georges je također sudjelovao u tome – u trenutku kad se vratio sa sprovoda na kojem su se ljudi smijali glupoj situaciji, kako nekad bude na sprovodima. Prihvatio je taj smijeh kao poniženje koje čeka Anne. Smijeh tada, zapravo ono što je on interpretirao kao ruganje, bio je muzička podloga za sprovod koji tek treba uslijediti. A to je pak bila osnova za izolaciju koju će si nametnuti.

Vrlo praktično obilježje konstantne brige za drugoga jest razvoj istančane percepcije za to na koje sve načine organskost funkcionira – što se sve može dogoditi kada te tijelo počne iznenađivati svojom nemogućnošću. Koji je novi prostor djelovanja, što sad možemo kad sve ovo više ne možemo? Kada kći nenadano dođe u posjet, Georges je uzrujan. Uzrujan je zato što će kći biti uzrujana kad vidi majku, a bit će uzrujana zato što neće moći, u tom kratkom vremenu, vidjeti svakidašnjost njihovog odnosa, tendenciju normalizacije svakog stanja, pa i ekstremnog, rituale koji im organiziraju dan. Neće vidjeti kako su uspješni u tome što su se neko vrijeme nosili s tim. I kako će uspješni biti kada svjesno odustanu.

Prva verzija teksta objavljena je na autoričinom blogu *Whiteflesh*, 3. studenog 2014.



даву ймма
 ност у ~~мало~~ из
 великѣ 7 мало,
 хоту обрѣзѣно - оскѣ
 из малѣ 7 велико

7:15. дѣс за третѣстѣк - цркѣмъ нѣмъ
 крѣмъ го нѣмъскѣмъ - брѣмъмъ на
 мѣстѣ. Нѣмъ мѣстѣ. Одрѣве из сѣмъ.
 Мало юмъ - велико юмъ.
 Хотѣно крѣмъ.

O kidanju socijalnog tkiva, pažnji kao otporu i žanrovskim klišejima

Forbrydelsen, danska televizijska serija (2007-2012)

U šestoj epizodi druge sezone danskog serijala *Forbrydelsen*⁰¹, *Forbrydelsen II* (2009), inspektorica Sarah Lund (Sofie Gråbøl) naprasno napušta majčino vjenčanje u trenutku kada ona (Anne Marie Helger) po drugi put pokušava održati govor, ostavljajući njezinog novog supruga i ostale uzvanike potpuno zbunjenima. Prvi majčin pokušaj obraćanja prisutnima također je prekinula Sarah, koja je iznenađeno odmarširala kako bi porazgovarala s ministrom pravosuđa Thomasom Buchom (Nicolas Bro). Ne radi se o tome da Sarah Lund ne odobrava majčino vjenčanje, niti da ima išta protiv same ceremonije ili odabira ženika.

Međutim, ničeg suptilnog nije bilo u njezinom odlasku. Izvela ga je do te mjere naglo, otvoreno i netaktično da se čini nemogućim da tim odlaskom nije pokušala nešto poručiti. Ali nakon 25 odgledanih sati ovog serijala (prva serija ima 20 nastavaka, druga 10; svaka epizoda traje oko sat vremena) prilično je očito da intenzitet njezine socijalno izrazito uznemirujuće geste može biti usporediv jedino s njezinim posvemašnjim nedostatkom interesa za bilo kakve slične

01 Prva je sezona prikazana 2013. na HTV3 pod nazivom *Ubojstvo*.

geste. Ne radi se o tome da je ona *željela otići*. Jednostavno je riječ o tome da je morala biti negdje drugdje u tom trenutku. Nije bilo ničeg *osobnog* u njezinoj gesti odlaženja.

Nekoliko trenutaka prije nego što odlazi, vidimo je kako u ljubicastoj satenskoj haljini užurbano hoda niz hodnik restorana u kojem se odvija proslava vjenčanja – krenula je na razgovor sa ministrom pravosuđa koji je hitno želi vidjeti. Lund nosi haljinu kao da ju je netko ucijenio, kao da se uvukla u korzet od ribljih ljuski, kao da je svrbi i boli dok se sama sebi čudi kako je na to uopće pristala. Ona je formalno odjevena jer je to društveni imperativ: nosi nešto čime će se obilježiti svečana priroda događaja. Ipak, jedini trenutak u kojem ne izgleda potpuno zbunjena haljinom i samom sobom u njoj jest trenutak u kojem trči za navodnim ubojicom, pola sata nakon što je napustila vjenčanje – drugim riječima, u trenutku kada potpuno zaboravlja da je nosi, jer joj je pažnja posve zaokupljena nečim drugim.⁰²

Čvrst stisak žanra

Narativne strategije i scenarističke metode *Forbrydelsena* posve odgovaraju zakonima žanra: princip tajnovitosti, struktura “pravila igre”, poigravanje s gledateljem, razbacivanje raznovrsnim lažnim tragovima dok se istovremeno pazi da postoje i oni koji će istinu o ubojici na kraju učiniti vjerodostojnom, brojna svjedočanstva razli-

02 Lund ne nosi nikakav nakit, i čini mi se da to ima veze s načinom na koji nakit krade pažnju. Nakit *zahtijeva* pažnju – i od onog tko ga odabire i nosi, i od onog tko ga promatra. Kompliciran je, isključivo dekorativan i smeta pri raznim aktivnostima. Za nekog zaista fokusiranog na rješavanje određenog problema nema prostora ni za što što privlači pažnju samo na sebe, ni za što što smeta, mentalno ili fizički. Čak i njezina haljina, iako je sjajna, posve je minimalistična, i taj je minimalizam fizičko utjelovljenje potrebe da što više mentalnog prostora bude oslobođeno za ono što se percipira kao važno.

čitih svjedoka, čvrsti dvostruki zaplet (jedan koji se tiče samog slučaja, a drugi šireg političkog konteksta), misterij koji se razotkriva na kraju. Kao što je primijetio Theo Tait u *London Review of Books*, *Forbrydelsen* je krcat klišejima.

... djevojka koju kroz mračnu šumu, pod *chiaroscuro* rasvjetom, progoni nemilosrdan zločinac. Inicijalni postav – tijelo pronađeno u autu potopljenom u kanalu – nije ništa bolji od *Buđenja mrtvaca*. Zaplet je nevjerovatno nategnut, a impresivan niz mogućih počinitelja proizvodi mentalne kratke spojeve. U igri je osoba optužena za silovanje koja baš na dan Nanninog nestanka posjećuje njezinu školu. Imamo i buntovnog učenika čija je ljubav ostala neuzvraćena, i mračnu podzemnu seksualnu jazbinu. Tu je i profesor s navikom praćenja tinejdžerske pornografije te drugi profesor protiv kojeg je uložena žalba zbog uznemiravanja. Imamo i ambicioznog kandidata za gradonačelnika sa zbunjujućom prazninom u svom dnevniku upravo u noći otmice, i brojne druge.

Forbrydelsen upotrebljava gotovo svaki dostupan kriminalistički kliše: naizgled nevina žrtva ubojstva čija se tamna strana u stilu Laure Palmer ubrzo otkriva; scena u kojoj kompromitirani šef policije upozorava inspektore da se “drže podalje od Vijećnice”, iako svi tragovi vode upravo u tom smjeru; scena u kojoj se otkriva da skrivena vrata vode do tajne sobe (a to se događa dva puta); scena u kojoj inspektorica predaje svoju značku jer je pretjerala; scena kada je dobiva natrag jer je bila u pravu.⁰³

Jednom kada je slučaj riješen, *Forbrydelsen* se ne vraća inicijalnoj normaliziranoj socijalnoj situaciji. Umjesto toga, otvara nove nesigurnosti – pouzdan društveni poredak, kao u klasičnoj detektivskoj priči, nije ponovo uspostavljen, njegova racionalnost nije potvrđena. Upravo suprotno, ono što se uvodi jest snažan i posvemašnji ne-

03 Theo Tait, “*The Killing*”, *London Review of Books*, 33.7, 31. ožujka 2011, vidi: <http://www.lrb.co.uk/v33/no7/theo-tait/the-killing>.

dostatak povjerenja u vladajuće strukture. Čak i oni akteri koji se otpočetka čine beskompromisnima te se suočavaju s različitim vrstama poniženja zbog svoje ustrajnosti u potrazi za pravdom na kraju podliježu političkim pritiscima. Ipak, u konačnici, odluke koje većina likova donosi individualne su, utemeljene na relativno jasnim i uglavnom razumljivim (psihološkim) motivima, jer se radi o “žanru duboko prožetom buržoaskim individualističkim svjetonazorom”⁰⁴. *Forbrydelsen* ne sumnja u to da postoji “istina” iza ubojstva i da će Sarah Lund u konačnici otkriti o čemu je riječ. Za razliku od *Žice* (*The Wire*), *Forbrydelsen*, primjerice, nije “ozbiljan sugovornik u raspravi o dinamici suvremenog kapitalizma.”⁰⁵ Nije osobito zabrinut za klasnu strukturu danskog društva, logiku neoliberalnih tržišnih ekonomija, socijalnu dinamiku osiromašenja ili bilo koju od tih tema. Zapravo, čini se da postoji u zaštićenom balonu, gdje novac ni na koji način nije relevantno pitanje, a tretman problema imigracije bliži je arheologiji osobnih nagnuća rasizmu umjesto da bude percipiran kao strukturno pitanje. Iako je u prvoj seriji bilo pokušaja da se važnija politička pitanja povežu sa slučajem Nanne Birk Larsen, širi je kontekst ponovo na kraju sveden na pitanje osobnog integriteta političara i njegove ili njezine tendencije sramotnim kompromisima u susretu s mogućnošću gubitka moći, u skladu s idejom da je “politika u temelju moralno problematična igra”. Odbir ubojice također cementira fokus na pitanje osobnog odabira, obiteljskih stvari i zlih pojedinaca.

Ipak, čini mi se da *Forbrydelsen* gotovo slučajno govori nešto o uvjetima reproduktivnog rada u kapitalizmu, ili barem nudi svojevrstan prostor promišljanja tih pitanja. Pod time mislim da apsolutni fokus na posao Sare Lund postoji na pozadini borbe za ženska pra-

04 John G. Cawelti “Canonization, Modern Literature, and the Detective Story”, u *Theory and practice of classic detective fiction*, ur. Jerome H. Delamater i Ruth Prigozy (Westport: Greenwood, 1997), str. 5-17 (str. 13).

05 Mislav Žitko, “Prilog kritici političke ekonomije narkotika”, *Zarez*, XIII/321 (10. studenog 2011), vidi: <http://www.slobodnifilozofski.com/2001/11/mislav-zitko-prilog-kritici-politicke.html>.

va na radnom mjestu, i u kontekstu širih pitanja ili tenzija između posla i privatnog života žene. Fokus Sare Lund, njezina nepodijeljena pažnja i potpuna usredotočenost na problem koji zahtijeva rješenje nudi prostor za redefiniciju ženskog identiteta, u terminima stanovitog “načina postojanja” i njegovih potencijala. No, vidjet ćemo koji je problem s tim “alternativnim” načinom postojanja u zajednici.

Lundičina selektivna usmjerenost

Sarah Lund jedna je od rijetkih detektivki kojoj je dopušteno da bude posve uronjena u vlastitu “selektivnu usmjerenost”. Toliko je selektivna da joj se veza raspada, kao i već dopola provedeno preseljenje u susjednu Švedsku; sin je ostavlja i seli se ocu kojeg jedva poznaje, poslovni partner joj je ubijen, a ona sama završava poslovno i hijerarhijski degradirana, radeći na početku druge sezone za graničnu kontrolu.⁰⁶ Toliko je nepažljiva da svom budućem očuhu koji je alergičan na gluten i arašide večer prije vjenčanja poslužuje kolač koji sadrži za njega opasne sastojke. Toliko je neosjetljiva da okreće leđa ljudima u pola rečenice, spušta im slušalicu ili se jednostavno udalji usred razgovora zato što joj je nešto drugo privuklo pažnju. Popis njezinih neposluha, pogrešaka ili neuljudnosti impresivan je. Naravno, neprilagođeni detektiv također je jedan od klišeja žanra, da ne spominjemo povezanu sliku odsutnog profesora, beznažno nesvjesnog praktičnih životnih briga osim onih koji su pažljivo vezani za temu kojom se bavi. Ipak, reprezentacija socijalno duboko distancirane žene, pritom vođene ne svojom posvećenošću napredovanju u karijeri, ili pozicijom moći, već *samim radom* – rješavanjem problema s kojima se susreće – unutar ili izvan konteksta *mainstream* TV serija još je uvijek ne samo rijetka nego i posve jedinstvena pojava. Koja je razlika između Lund i tipične reprezentacije “ja-

⁰⁶ Kao što vidimo, Lund je ozbiljno kažnjena zbog svojih socijalnih transgresija, ali ih neometano nastavlja ponavljati.

kog” ženskog lika postaje očito kada usporedimo lik Sarah Lund s onom Margaret Thatcher (Meryl Streep) u *Željeznoj dami* (2011).⁰⁷ Scena u kuhinji kada Thatcher obavještava supruga Denisa da se namjerava natjecati za poziciju vođe stranke dok joj on pokušava reći nešto o sebi i djeci nalikuje Lundičinoj tendenciji da odlazi usred nečije rečenice. Ipak Thatcheričina nesposobnost da sasluša Denisa i djecu (ili, kad smo već kod toga, druge članove svojeg kabineta) u *Željeznoj dami* drugačije je kontekstualizirana. Ne radi se o odsutnosti nekog tko je duboko uronjen u predmet svog istraživanja, već jednostavno o neizbježnoj posljedici žestoke političke ambicije.

Druga važna usporedba ona je sa vjerojatno najpoznatijom ženskom detektivkom u televizijskim kriminalističkim serijama, Helen Mirren u ulozi DCI Jane Tennison, koja je inzistirala da je zovu *guv* umjesto *ma’am*. Kao žestoka ljubiteljica alkoholnih napitaka, Tennison vrlo eksplicitno na svojim plećima nosi težak teret rada unutar profesije kojom dominiraju muškarci. Tennison mora pokazati da “ima muda” kako bi zaslužila poštovanje mizogina koji rade za Metropolitan Police, dok Lund nije zamišljena kao netko kome uopće pada na pamet igrati tu igru. Svaki Tennisoničin potez čini se uvjetovan time što pokušava dokazati nevažnost svog spola za posao kojim se bavi, time paradoksalno konstantno reafirmirajući svoju ulogu kao ovisnog subjekta – ovisnog o tuđem priznavanju. Kod Lund, jasno je da te borbe uopće nema unutar njezinog horizonta mišljenja – to ni na koji način ne postoji kao problem. Ta sposobnost da utjelovi nevažnost određene ideje, da izvede njezinu apsolutnu irelevantnost, vrlo je fizička kategorija. Lund hoda naokolo,

07 Ta ambiciozna crta nije mogla nestati ni iz inače ponešto promašene izvedbe Meryl Streep. Ona utjelovljuje Thatcher gotovo kao neposlušnu ali simpatičnu djevojčicu koja se sukobljava s dečkima, kao nekoga tko gotovo ne može vjerovati da joj dopuštaju da radi to što radi, umjesto hladnokrvne, proračunate političarke bez socijalne svijesti i s patološkim gađenjem prema bilo čemu što percipira kao “slabost”. Vidi: <http://www.youtube.com/watch?v=RBzAwro8M9o> i http://www.youtube.com/watch?v=e0UWg3Buv_4.

jede i presvlači se kao da ništa drugo osim onoga što joj je u fokusu nije ni na koji način relevantno. Ali ona to radi tako da sugerira da sve te radnje *održavanja života* ne bi trebale biti bitne ni za bilo koga drugoga. Taj tip arogancije karakterističan je uglavnom za reprezentaciju muškosti, ali se vrlo rijetko susreće kod ženskih likova. Ne bismo, naravno, trebali zanemariti činjenicu da razlika između dva spomenuta lika reflektira vremensku i prostornu razliku: *Osumnjičeni* (*Prime Suspect*) počeo se prikazivati u 90-ima, a Velika Britanija bila je, i još je uvijek, znatno opterećenija rodnom neravnopravnošću od Danske.

Suspenzija karakterizacije lika kao subverzivan čin

Subverzivan element Lundičinog lika leži upravo u njezinom nedostatku interesa za društvenu sabotažu, za kidanje socijalnog tkiva. Ne radi se o tome da ona namjerno krši društvene kodove: prije je riječ o tome da ih ni ne primjećuje. Ponaša se kao da se oni na nju ne odnose. U kontekstu *mainstream* TV kulture taj čin jest čin otpora – on je u potpunosti neutralan ili neutraliziran, i zato vrlo intenzivan jer se čini tako prirodan i tako lagan. Ona ga uspijeva oblikovati na takav način da se pitate kako itko može misliti da je njezino ponašanje problem kada ga izvodi s takvom jednostavnošću, i odsutnošću osjećaja krivnje ili srama. Nameće određen tip odnosa prema slučaju na koji se fokusira tako da se počnete pitati nije li to jedini način na koji se prema njemu uopće možemo odnositi, jer to nije njezin neobičan stil, nešto idiosinkratično u njezinom odnošenju prema svijetu, već način na koji bi se svi trebali odnositi prema svijetu, samo što to još ne znaju. Lundičino ponašanje čini očitim da sam pokušaj namjernog kršenja kodova (koji ona, tvrdim, ne prakticira) govori prvenstveno o nemogućnosti da se nadržstu zadana pravila igre, da se djeluje u drugačijem kontekstu. Namjerno kršenje kodova samo ponovo reafirmira djelovanje unutar iste paradigme, zato mu se ona ni ne predaje.

Živjeti tako da samim činom življenja, hodaњem i disaњem da-
 ješ značenje stanovitim stvarima i činiš da druga pitanja prestanu
 uopće biti relevantna – to je kvaliteta Lundičine izvedbe. Sarah ni-
 kada nije bezobrazna – čak provodi dosta vremena ispričavajući se.
 Nije zapravo ni hladna. Ona jednostavno nije stvarno *ondje*, kao da je
 ništa od ovoga što nazivamo svakodnevni život privatne individue
 zapravo ne zanima, ali nema potrebu demonstrativno to pokazivati.
 Njezina je pažnja negdje drugdje. Za razliku od Sare, čini se da je,
 primjerice, Jane Tennison osuđena na propast zbog odluke scenari-
 sta da “razviju” njezin lik, što onda uvijek reducira polje mogućnos-
 ti na raspon patoloških uvjetovanja koje su utjecale na to da se nje-
 zin lik ponaša na ovaj ili onaj način. Sarah je, s druge strane, čisto
 djelovanje. Mogli bismo, naravno, patologizirati Lundičin fokus na
 rješavanje pitanja tko je ubojica – reći da je opsesivna, da potiskuje,
 nalazi utjehu u poslu, ili već neki psihološki klišeј, ali serija ne nudi
 nikakav prostor za to. Nije nam ništa rečeno o njezinom porijeklu i
 mladosti, a njezin mentalni život nije u fokusu zanimanja. Ono što
 jest u fokusu serije jest koliko je ona sama fokusirana. A taj fokus ni-
 je rezultat elaborirane povijesti podbačaja na drugim poljima.

Stvorena od usmjerenosti

Lundičina izvedba u *Forbrydelsenu* još više upada u oči ako je uspore-
 dim s njezinom Fox Television Studios inačicom, Sarom Linden
 (Mireille Enos) u američkoј verziji *Forbrydelsena*, *The Killing*. Linden
 demonstrativno pokazuje osjećaje, skačući po svom dečku kada ga
 prvi put susrećemo, žaleći se kako zadnji radni dan mora preuzeti
 slučaj. Nekoliko puta pokušava biti duhovita. U prvih pola sata prve
 epizode, suočeni smo s pokušajem da se njezino ponašanje analizir-
 a – kada njezin policijski partner (Stephen Holder, igra ga Joel
 Kinnaman) pokušava otkriti što motivira njezinu odluku da napus-
 ti Seattle. U *The Killing* Linden dijeli stvarnost drugih likova, ima od-
 ređene nade, strahove i inhibicije. U *Forbrydelsenu* Lund postoji na

drugoj ravni. Ona je u potpunosti sastavljena od usmjerenosti, nema ništa specifično u njoj, osim možda, paradoksalno, same činjenice da o njoj ne znamo baš ništa: zašto radi stvari tako kako ih radi, zašto riskira odnos s romantičnim partnerom, ali i odnos sa sinom, za posao koji više čak i nije njezin. A čak se i ne radi o tome da to ne znamo, već da nema ničeg što bi se moglo znati, jer ona jednostavno nije o tome. Lund je označena jedino svojim usmjerenjem, željom da riješi problem, a ne svojom “kompleksnom” psihološkom motivacijom. Lund nikoga ne predstavlja, za razliku od svih drugih likova u objema serijama, *Forbrydelsen* i *The Killing*, koji su osmišljeni tako da se publika s njima može identificirati, simpatizirati i dijeliti njihove brige (“To se moglo bilo kome dogoditi.”). Njihova ih ranjivost, očaj, bol, ljubomora, loše odluke i slično animiraju. S druge strane, Lund označava čistu aktualizaciju, intenzivnu energiju, određen način postojanja koji nije reprezentativan za psihološku formaciju neke osobe. To se nije moglo dogoditi bilo kome, jer podrazumijeva specifičan način postojanja koji, paradoksalno, tendira određenoj univerzalizaciji.

Uvijek se postavlja pitanje je li način postojanja – koliko god važan ili nevažan bio – sposoban razviti svoje mogućnosti, povećati svoju moć za djelovanjem do točke do koje možemo reći da je dosegao granicu onoga što “može učiniti”. Fundamentalno pitanje etike nije “Što moram učiniti?” (to je pitanje morala) već prije “Što mogu činiti, što sam sposoban učiniti?” (to je pitanje etike bez moralnosti). S obzirom na moj stupanj moći, koje su moje mogućnosti i sposobnosti? Kako mogu aktivno zauzeti vlastitu moć? Kako mogu doći do granice onoga što “mogu učiniti”?⁰⁸

Tih nekoliko rečenica, napisanih u kontekstu analize etike imanencije, artikuliraju ono što goni Lund – aktualizaciju određenih spo-

⁰⁸ Daniel W. Smith “Deleuze and the question of desire: toward an immanent theory of ethics“, *Parrhesia*, 2 (2007), 66-78, str. 67.

sobnosti koje ima. I to u konačnici obilježava kraj njezine veze s kriminalnim psihologom Bengtom (Johan Gry), koji je na određen način njezina suprotnost. Usprkos svojim spekulacijama o psihologiji ubojice, on odbija slijediti vlastite ideje, kako bi Lund krenula s njim umjesto da ostane rješavati slučaj. On prihvaća moguće rješenje, iako zna da nije u potpunosti vjerojatno, kako bi zaustavio postragu, i vratio Lund kući. On *može*, ali odbija. U jednom trenutku pokušava naći izgovor za sebe: "Nikad nisam tvrdio da sam pametan kao ti [Lund]", ali potpuno je jasno da mu pameti ne nedostaje. Riječ je o tome da odbija učiniti ono što može učiniti, da odbija "aktivno zauzeti prostor vlastite moći".

Modus postojanja

Način na koji Lund postoji kao lik te kako to njezino "ja" nije ja "individualnosti", nego "ja" singulariteta, može biti dodatno objašnjeno Deleuzeovim čitanjem Dickensovog posljednjeg romana *Naš zajednički prijatelj*. Jedan od likova u romanu besprizoran je zlikovac Roger "Rogue" Riderhood. Svi u zajednici podozrivi su prema njemu: "Nitko ga ni najmanje ne poštuje; svi ga izbjegavaju i sumnjaju u njega."⁹ Ipak, dok se bori za život nakon što se umalo utopio, oni koji svjedoče njegovoj borbi razvijaju duboku empatiju prema njemu. "Ni Riderhood na ovom svijetu, ni Riderhood na onom, nisu iz njih mogli izmamiti suze, ali ljudska duša između dva svijeta koja se upinje, to lako može učiniti."¹⁰ Oni tu empatiju ne osjećaju predugo; u trenutku kada njegov oporavak počinje, topli osjećaji koje su prema njemu gajili hlade se. "Kako mu raste tjelesna temperatura, liječnik i četiri muškarca se hlade." Sjećaju ga se onakvim kakav je bio dok je bio živ, sa svim specifičnostima osobe koju nitko ne vo-

⁹ Charles Dickens, *Complete Works. Centennial Edition. Our Mutual Friend*, vol. 2 (Geneva: Editio-Service S.A., [1969-]), str. 30.

¹⁰ Ibid., str. 32.

li, koju je možda bilo i nemoguće voljeti. “Iskra života bila je iznimno zanimljiva dok se gasila, ali sada kada se ponovo uspostavila u gospodinu Riderhoodu, činilo se da prevladava opća želja za okolnostima koje bi dopustile da se razvije u bilo koga drugoga, samo ne u ovog gospodina”.¹¹

Riderhooda definira njegov specifičan životni put. Određene je pojavnosti i karaktera. Takav kakav jest može izazvati više ili manje simpatija (manje, u ovom slučaju), ovakve ili onakve osjećaje (uglavnom negativne), ovisno o specifičnim okolnostima svog života (teškima) i situacijama u kojima ulazi u odnose s ljudima (u ovom slučaju, temeljene na prevari i obmani). Te okolnosti i te relacije individualiziraju ga dok je živ i dok diše. Ali u trenutku kada ga život počinje napuštati, sam život jedino je što drugi vide u njemu. Više se ne radi o ovakvom ili onakvom životu, odnosno specifičnoj osobnosti gospodina Riderhooda; ne radi se ipak ni o kakvom generalnom nespecifičnom životu kao konceptu s kojim nitko ne bi mogao suosjećati. Samo njegovo stvarno tijelo, ovo individualno tijelo, upravo tijelo samog gospodina Riderhooda (koji još uvijek jest gospodin Riderhood) može nas natjerati da pomislimo na život sam, u trenutku kad on iz njega hlapi.

Deleuze to ovako opisuje:

Između njegova života i smrti postoji trenutak koji je samo onaj *jednog* života koji se poigrava sa smrću. Život tog pojedinca prepušta mjesto impersonalnom ali ipak singularnom životu koji otpušta čisti događaj oslobođen od slučajnosti unutrašnjeg i vanjskog života, to jest od subjektivnosti i objektivnosti onoga što se događa: jedan “homo tantum” sa kojim svatko suosjeća i koji postiže neku vrstu blaženstva. Radi se o “takvosti” (biti) singularizacije, a ne više individuacije: o životu čiste imanencije, neutralnom, onkraj dobra i zla, jer samo je subjekt koji ga je utjelovljavao taj koji ga je učinio dobrim ili lošim. Život takve individualnosti blije-

11 Ibid., str. 34, 35.

di u korist singularnog života imanentnog čovjeku koji više nema ime, ali ga ne možemo ni s kim zamijeniti.¹²

Bit (od latinskog *haecceitas*, što znači “takvost”), odnosi se na one aspekte stvari koji je čine specifičnom, jedinstvenom stvari. Njemu je suprotstavljen pojam *quidditas* (“štostvo”), koji se odnosi na univerzalne kvalitete stvari, one aspekte koje stvar može dijeliti s drugim stvarima.¹³ Takvost gospodina Riderhooda one su kvalitete koje ga čine gospodinom Riderhoodom i nikim drugim, dok se štostvo odnosi na činjenicu da je ljudsko biće. Ipak, u ovom slučaju takvost gospodina Riderhooda nije više njegova individualnost, već njegova singularnost. Deleuze govori o *jednom životu*, koji postoji kao pojam umetnut između takvosti i štostva. Singularitet o kojem govori Deleuze nije ni gospodin Riderhood niti bilo koji drugi čovjek, ali isto tako nije ni da nije gospodin Riderhood niti bilo koji drugi čovjek.

Kada je Lund duboko uronjena u slučaj, ona uspijeva postojati kao singularnost, kao jedan život, jer, prema Deleuzeu, “... ne bismo trebali ograničavati jedan život na onaj trenutak kada se individualni život suoči s univerzalnom smrću.”¹⁴ Kada Dickens piše o Riderhoodu: “Zapravo, radi se o Riderhoodu i nikom drugom, odnosno o vanjskoj ljuski ili oklopu Riderhooda i nikog drugog, kojeg su doveli u spavaću sobu gospođice Abbey”¹⁵, to je ono što lik Sarah Lund postaje kada pokušava riješiti slučaj. Doima se kao “vanjska ljuska ili oklop nikog drugog do sebe same”. “Neodređeni je član neod-

12 Gilles Deleuze, “Immanence: A Life” u *Pure Immanence* (New York: Zone Books, 2001), str. 28-29.

13 *Haecceitas* i *quidditas* termini su srednjovjekovne filozofije koje je prvi artikulirao Duns Škot. Vidi, na primjer, Paul Vincent Spade, *Five Texts on the Mediaeval Problem of Universals: Porphyry, Boethius, Abelard, Duns Scotus, Ockham* (Indianapolis and Cambridge: Hackett, 1994).

14 Gilles Deleuze, “Immanence: A Life” u *Pure Immanence* (New York: Zone Books, 2001), str. 29.

15 Charles Dickens, *Complete Works. Centennial Edition. Our Mutual Friend*, vol. 2 (Geneva: Editio-Service S.A., [1969-]), str. 30.

ređenost osobe samo zato što je određenost singularnog.”¹⁶ Tako, u Lundičinoj izvedbi “Ne živimo ti ili ja: (jedan) život živi u nama”.¹⁷

Paradoksalno, upravo Lundičina sebičnost ili socijalna bezosjećajnost vode je prema imperativu zanemarivanja svojih privatnih briga radi nečega što je briga drugoga. Lundičina socijalna neosjetljivost dozvoljava joj da nadraste individualnost vlastite egzistencije, i da postoji *društveno* u punom značenju te riječi. I ta nepodijeljena pažnja na problem koji treba riješiti omogućava Sarah Lund da aktivira ideju da ne živimo ja ili ti: “(jedan) život živi u nama”.

Ali pogledajmo što je to što nam omogućava da se tako ponašamo i u čemu bi mogao biti problem s tim ponašanjem. O čemu Lund u svojoj izvedbi ne govori?

U briljantnoj analizi problema s borbom za prava radnica Silvia Federici zaključuje:

... dok je god reproduktivan rad podcijenjen, dok je god smatran privatnom stvari i ženskom odgovornošću, žene će se uvijek suočiti s kapitalom i državom s manje moći od muškaraca i u stanju ekstremne ranjivosti. Postoje ozbiljne granice dosegu do kojeg reproduktivni rad može biti reduciran ili reorganiziran na tržišnoj osnovi. Kako možemo reducirati ili komercijalizirati brigu za djecu, starije, bolesne, osim s teškim posljedicama za one kojima je ta briga potrebna? [...] Ono što trebamo ponovo je otvaranje kolektivne borbe za reprodukciju koja stremlje tome da stvori nove oblike kooperacije oko tog rada, one izvan logike kapitala i tržišta. To nije utopija, već proces koji je već pokrenut u mnogim dijelovima svijeta, koji će se sigurno širiti pred kontinuiranim institucionalnim napadom na našu egzistenciju. Preuzimanjem zemlje, urba-

16 Gilles Deleuze, “Immanence: A Life” u *Pure Immanence* (New York: Zone Books, 2001), str. 30.

17 Peter Hallward, *Out of this World: Deleuze and the Philosophy of Creation* (Verso: London and New York, 2006), str. 25.

nom poljoprivredom, zemljoradnjom koju podržava zajednica, alternativnim oblicima zdravstvene njege – navedimo samo neka područja na kojima je reorganizacija reprodukcije već uznapredovala – počinje se pojavljivati ekonomija koja može pretvoriti reproduktivan rad iz ograničavajuće, diskriminirajuće aktivnosti u jedno od oslobađajućih i kreativnih područja za eksperimentiranje u ljudskim odnosima.”¹⁸

Ono što se podrazumijevalo, a nikad nije bilo artikulirano u *Forbrydelsenu*, jest da je Lundičina apsolutna posvećenost uvjetovana kompleksnom mrežom društvenih odnosa koji, iako ih ona gotovo odbija priznati, još uvijek postoje. Njezina sposobnost da postoji “oslobođena svoje individualnosti”, “oslobođena prljavog posla koji se krije iza održavanja njezinog materijalnog postojanja”, ovisna je o činjenici da ona ima majku koja će se pobrinuti za njezinog sina, da ima bivšeg supruga kojemu će se njezin sin preseliti te da će pojesti ono što će pripremiti njezina majka, čak i ako joj nije stalo do toga što stavlja u usta. Ipak se radi o hrani, a ona je nužna za funkcioniranje njezinog organizma. Njezina nesposobnost da to prepozna u isto je vrijeme trenutak otpora onim socijalnim pritiscima koji su pritisci privatne egzistencije (briga za privatni život, odnos slobodnog vremena i rada i slično), kako bi se mogla baviti onime što je se privatno ne tiče – rješanjem problema tko je ubio Nannu Birk-Larsen i reafirmacijom nesposobnosti unutar kapitalističkog sistema da se bavi privatnim pitanjima (odnosno reproduktivnim radom, kao što kaže Federici) na bilo koji drugi način osim kao privatnim pitanjima, koja stoje na putu važnijih briga, onih briga koje su cijene, važne i dobro plaćene. Drugim riječima, jedini način reafirmiranja vlastite sposobnosti, prema Lundičinoj izvedbi, čini se da leži u negaciji onih društvenih uvjeta koji omogućavaju da se ta sposobnost sama artikulira, ili čak i gore, da ih se eksploatira, ona-

18 Silvia Federici: ‘The Unfinished Feminist Revolution’, *The Commoner*: “Care Work and the Commons”, 15 (2012), 185 – 198 (str. 193).

ko kako ona prisiljava sve oko sebe da rade za njezinu sposobnost čistog djelovanja.

Tekst je objavljen u časopisu *Maska* 151/152 (2012), na engleskome i slovenskome.



Zemlja mlijeka i meda

Lars von Trier, *Melankolija* (2011)

Pri samom kraju *Melankolije* Larsa von Triera, Justine (Kirsten Dunst) hladno govori svojoj sestri Claire (Charlotte Gainsburg), koja u paničnom pokušaju da se dočepa obližnjeg sela navlači svog sina, preteškog da bi ga nosila, po uredno podšišanoj travici golfskog terena s 18 rupa: "Ovo nema nikakve veze sa selom". Justine eksplicitno govori Claire da je odlazak u selo neće spasiti, niti će joj na bilo koji način pomoći pri apokaliptičnom udaru planeta Melankolija o Zemlju. Čini se da Justine ipak govori i nešto drugo.

Dobar dio filma, naime, posvećen je upravo "selu", kao u frazi "što će selo reći",⁰¹ socijalnoj zajednici usmjerenoj prvenstveno na

- 01 Pritom bi trebalo uložiti napor da se riječ "selo" u toj sintagmi ne percipira u kulturno-rasističkom ključu, kao nešto što je *apriori* lošije, ili primitivnije, od prosvijećenog "grada" slobodnih svjetonazora, već da se uzme u obzir dinamika i oštrina procjene manjih i bliskijih sredina. Te se manje i bliskije sredine pak oblikuju oko različitih socijalno-profesionalno-klasnih krugova, uvijek stvarajući nove mehanizme procjene nečije životne uspješnosti. Tako "svjetske ljude" procjenjuju drugi svjetski ljudi, stvarajući uvijek iznova nova "sela", nove zajednice procjene prikladnog i neprikladnog.

procjenjivanje onoga što je *prikladno*, odnosno *neprikladno* u danoj situaciji. Već prva scena nakon prologa, u kojoj se mladeni u ras-
tegnutoj limuzini neuspješno pokušavaju probiti kroz vijugave i
uske seoske putove, do gotovo nepreglednog imanja Claireinog
opsceno bogatog muža, kako bi prisustvovali vlastitom vjenčanju
čiji razrađeni scenarij nisu pisali, niti su u njegovu koncipiranju
ikako sudjelovali, snažno signalizira nizove nadolazećih socijalnih
tenzija. Limuzina je, naravno, odraz demonstrativnog stila bogat-
stva kojem naginje Justinein šogor John (Kiefer Sutherland), i nje-
gove nakaradne neprilagođenosti kontekstu zadane situacije. Jasno
je da Johnov spektakularan golfski teren s 18 rupa ne može pomoći
Justine koja se utapa u paralizirajućoj depresiji, niti ima ikakvog
efekta na neminovno uništenje Zemlje. Johnov se golf teren sa 18 ru-
pa, o kojima smo nebrojeno puta čuli kao o jamcu uspjeha, agresiv-
no obraća upravo “selu”, pokušavajući obraniti objektivne kriterije
za ono što je poželjno, kao ponašanje, ali i kao struktura osjećaja.
Tako John ne očekuje od Justine samo da se pojavi u zadano vrijeme
na rezanju torte, što bi bila manje restriktivna verzija poštovanja za-
htijeva “sela”, već od nje očekuje i da bude *prokleta sretna* (“You’d be-
tter be goddam happy.”) Njegova je računica, dakako, jasno poslov-
no definirana. John zapravo govori ovo: “Učinio sam svoje, skupo
sam ti platio vjenčanje. Duguješ mi svoju sreću. Ona je dokaz da se
pridržavaš svog dijela nagodbe.” Pritom je jasno da Justine nitko ni-
je pitao može li uopće pristati na tu nagodbu, nekmoli želi li. Drugi
poslovni čovjek koji pokušava iscijediti Justine, ovaj put ne za *pro-
kletu sreću*, već za slogan za reklamnu kampanju svoje tvrtke, muže-
vljev je kum Jack (Stellan Skarsgård). Upravo na Justineinoj i Micha-
elovoj (Alexander Skarsgård) svadbi Jack je promovira u umjetnič-
ku direktoricu te svoj govor kao Michaelov kum popraća i projek-
cijom fotografije kampanje za koju Justine do kraja večeri mora
smisliti tekst. Ta fotografija pak, kao samo jedna u moru drugih von
Trierovih kunsthistoričarskih referenci, zaziva Bruegelovo ulje na
platnu *Zemlja mlijeka i meda* (1567), kritički prikaz izobličene zadrig-
losti pohlepe i duhovne lijenosti. Kako bi je natjerao da smisli slo-

gan, Jack zapošljava mladog Tima (Brady Cobert) koji Justine prati u stopu. Sa sadističkom radošću Jack naglašava kako je Timu dao izvrsnu plaću jer nema apsolutno nikakve kvalifikacije, što se i očekuje od nekoga tko se bavi oglašavanjem. Jackova je ironija koja samu sebe dokida bogata kombinacija bahatog ponosa (uspješno se bavim poslom koji ne zahtijeva nikakve kvalifikacije, a donosi velik socijalni prestiž i financijsku nagradu, dakle dvostruko sam uspješniji od onih koji posjeduju kakve kvalifikacije), i istovremeno (polu) svijesti o tome da je Justine “bolja od toga”, odnosno da je posao oglašavanja prilično limitiran, ne samo zbog upitnih moralnih takтика prodavanja ispodprosječnih proizvoda stvaranjem ovisnosti, kako je svoj posao, netom prije izazvanog otkaza, okarakterizirala Justine.

Pri početku spektakularne svadbene proslave, Claire poziva svoju sestru Justine koja se toga dana udala na stranu, kako bi je podsjetila na njihov dogovor da Justine neće *napraviti scenu* na svojem vjenčanju. Tim se činom u film uvlači fiktionalna temporalna realnost koja mu prethodi, svijest o tome da Claire nije dobro, odnosno da se, eufemistički rečeno, “osjeća malo tužno”, na što poslije referira i njezin novopečeni suprug Michael, kad govori da joj je kupio polje stabala jabuke kako bi u njemu sjedila u teškim trenucima.

Razgovor Justine i Claire uslijedio je neposredno nakon bizarnoga govora njihovog prividno nonkonformističkog oca šaljivdžije (John Hurt) – pasivnog agresivca koji uspijeva tek reći da je njihova majka Gaby (Charlotte Rampling) dominantna, da bi potom sama Gaby održala još bizarniji govor uperen protiv institucije braka i socijalnih rituala kao takvih (“Nisam bila u crkvi. Sama mrzim brakove, osobito one koji se tiču moje obitelji. Ne vjerujem u brak.”). Problem, dakako, nije sam Gabyin govor, već trenutak u kojem ga je odabrala održati i silina zlobe kojom prkosi kćerinom odabiru. Nakon tih govora Justine, koja je dotad bila relativno dobro raspoložena, naglo se rastužuje. Umjesto da se ekstenzivnije obrati njihovim roditeljima, što je sasvim sigurno uzaludan posao, Claire pokušava disciplinirati Justine i spriječiti njezinu reakciju, za koju predosjeća

da nadolazi, i to intenzitetom i neumoljivošću interstelarnog planeta koji će udariti u zemlju.

Perfidnost depresije kao stanja svijesti jest da ona čini da sve što se događa bude isključivo *o vama*, odnosno o onome tko je u depresiji. U toj usisavajućoj rupi u koju se pretvarate svjetlost se ne reflektira, ništa drugo nema oblik, boju ni miris, pa ni vi sami. Paradoks je dakako u tome da je to stanje, onako kako je prikazano u von Trietrovom filmu, stanje u kojem se apsolutno niste sposobni brinuti za sebe, gdje ste posve indiferentni prema ritualima održavanja tijela funkcionalnim kao što je jedenje ili tuširanje. Ali silina fokusa na vlastiti nedostatak volje reorganizira sliku svijeta do nevjerojatnih dimenzija. Depresija stvara apsolutnu usredotočenost na samog sebe i svoj doživljaj svijeta, odnosno usredotočenost na vlastitu nemogućnost djelovanja, sudjelovanja u društvenim ritualima, temporalnosti s pomoću kojih je organiziran naš život. Onaj tko je depresivan drugima izgleda kao saboter, kao Bartleby, onaj koji “radije ne bi”, iako može drugačije. Onaj tko može prestati samo kad bi htio, onaj koji se *inati*.⁰² Nečija depresija često izaziva bijes okoline (u ovom se slučaju Justine i njezin suprug jedva mogu suzdržati od zajedljivih komentara), jer se percipira kao samougađanje. Dok drugi mirno nastavljaju (“keep calm and carry on”), depresivni pojedinac *misli da je poseban* i da zaslužuje izuzeće iz životne mehanike. Depresivni pojedinac misli da se sunce ugasilo samo za njega, i nikako da shvati kako težina svijeta nije ništa *osobno ni privatno*.

02 *Bartleby*, pisar: priča o *Wall Streetu* Hermana Melvillea iz 1853. danas se smatra jednom od najvažnijih američkih priča. Privlači pažnju brojnih relevantnih kontinentalnih filozofa, osobito od Deleuzeovog teksta “Bartleby ili formula”. Vidi, primjerice: Gilles Deleuze, Herman Melville, *Bartleby*, prijevod Maja Šoljan i Tomislav Medak (Novi Sad & Zagreb: kuda.org, Multimedijalni institut, 2014); Giorgio Agamben, *Bartleby ili o kontingenciji*, preveo Ivan Molek (Zagreb: Meandar, 2009); Jacques Rancière, “Deleuze, Bartleby and the Literary Formula” u *The Flesh of Words: The Politics of Writing* (Stanford: Stanford University Press, 2004).

Međutim, ono što paradoksalno može popraviti raspoloženje Justine kao depresivnoj osobi, prema ovom čitanju von Triera, upravo je ta mogućnost bijega od samofokusiranosti, upućivanje na to da ova crna rupa koja utiшава zvukove, neutralizira mirise, ispire okuse, *nije samo o njoj*. Zato Justine, kako film napreduje, i kako postaje očito da zemlja neće izbjeći kataklizmu, postaje sve bolje, dok njezina funkcionalna sestra postaje sve gore. Jedna od najgorih strana depresije izolacija je od ostatka svijeta, a Justine ponovo postaje dio svijeta onog trena kad shvati da svijetu prijeti propast, odnosno da njezina intimna patnja ima *objektivnu* realizaciju. Ne radi se o tome da je Justine drago što će Zemlja u koliziji s interstelarnim planetom nestati, nego o tome da Justine u trenutku spoznaje te činjenice *netko čuje*, odnosno da ona prestaje biti zaključana u solipsizmu vlastite depresije. Njezino unutarnje stanje više nije nametnuto njezinoj percepciji svijeta protiv njezine volje, već je u skladu s dinamikom svijeta. Ona se uklapa. Možda i dalje ne u prinudu socijalnih rituala, niti u njihovo zlobno negiranje (utjelovljeno u njezinoj majci i ocu), ali u dinamiku svijeta koju nije uredio čovjek, i koja mu ontološki prethodi.

I zato kad uplakana Claire pokušava organizirati obiteljski kraj svijeta, uz čašu vina i okupljanje na terasi, Justine reagira vrlo grubo, upravo okrutno. “Želiš li znati što mislim o tvom planu? Mislim da je totalno sranje! Želiš da bude lijepo? Zašto to ne učinimo u jebenom zahodu?” Ta gesta podsjeća na nemilosrdni govor njihove sebične majke s početka Justineine svadbe. Ipak, Clareina želja da stvari budu lijepe i ugodne vjerojatno je za Justine prikrivena ali agresivna tiranija *prilagođenih*. I konačno mjesto gdje se njihove strategije prikladnog, pristojnog, *civiliziranog* nošenja sa stvarima prikazuju kao potpuno beskorisne. Justine se, s pomoću nadolazeće katastrofe koju će izazvati Melankolija, napokon osjeća *normalnije* nego inače, jer njezin temeljni osjećaj iščašenosti svijeta dobiva i vanjsku potvrdu. Pritom von Trier, iako vjerojatno najmanje od svih likova prezire Justine, neće odoljeti da i njezino *sveznalaštvo*, samoproglashenu sposobnost dubokog uvida – “I know things.” potkopa

upravo dosegom moći tog znanja. Naime, Justine kao dokaz da “zna” navodi točan broj zrna graha u svadbenoj lutriji. Tako se i korist njezinog dubokog uvida na kraju može svesti na trivijalnost kakvog mađioničarskog trika.

Ono što je fascinantno privlačno kod von Trier a jest njegova sposobnost strastvene kritičke analize lišene moraliziranja. I to mu vjerojatno uspijeva upravo zato što ne polazi od apriorne pretpostavke, odnosno aksioma da je život na Zemlji vrijednost po sebi. Pritom svoj mizantropski bijes kombinira sa slavljenjem cijelog niza kanonskih umjetničkih radova, od kojih su barem neka nastala s jednakim osjećajem gađenja prema ljudskom rodu i njegovom nemuštom, zlobnom prtljanju. I koja, u krajnjoj liniji, taj isti svijet ne mogu isкупiti.

A s obzirom na von Trierovu opetovano prepoznatu mizoginiju (osobito u filmovima *Plesačica u tami* [2000] ili *Lomeći valove* [1996]), važno je da jedna stvar ne ostane neprimijećena: dok se bahati John koji se patronizirajuće odnosio i prema Claireinoj anksioznosti u vezi s udarom Melankolije u Zemlju i prema Justininoj depresiji, ubio popivši sve Clareine tablete, i kukavički ostavio svoju obitelj da se sama suoči sa krajem svijeta (da ne spominjemo i ostale muškarce koji bježe, poput njihovog oca, zatim Justineinog novopečenog supruga Michaela te poniženog šefa Jacka), Justine i Claire su *izdržale*. I to vrijedi mnogo, možda i najviše što je uopće moguće tražiti.

Tekst nije prethodno objavljen.



HARD WORKER = човек koji mnogo radi, brzo radi
HEARTWORKER = n. koji radi na srcu,
ne toliko brzo, zabavnije
smisleno Zabor Muzikobiti

3. DIO:

Nema pogleda niotkuda



Зачем же у нас ~~Ната~~ Грозный.
Зачем же у нас "Березка" кожа и вода и вода.
Зачем же у нас "Березка" кожа и вода и вода.
Зачем же у нас "Березка" кожа и вода и вода.
Зачем же у нас "Березка" кожа и вода и вода.

Na stražnjim koricama za Iyerovu knjigu [op.a. radi se o knjizi Pica Iyera, pisca putopisa], Richard Rodriguez tvrdi da “The Global Soul vodi žanr putopisa onoliko daleko koliko on uopće može ići... do svijeta gdje niti jedno mjesto nije strano a najneobičnija osoba koju susrećete na putovanju ste vi sami.” To je standardna špranca za zadnju stranicu, i još standardniji komentar na putopisni žanr, koji nastavlja bujati unatoč rutinskim tvrdnjama da više nema kud. Rodriguezov opis može se primijeniti, zapravo, na brojne recentne putopisne narative, koji su, u skladu sa brojnim suvremenim etnografijama, manje zainteresirani za dokumentiranje mjesta i ljudi koje posjećuju nego za reflektiranje o autoreferencijalnom procesu dokumentacije. Autoreferencijalnost je norma, do te mjere da je postala banalizirana (što je drugi način da se kaže da je moguće da suvremeni putopis nema gdje poći).

Graham Huggan, *Extreme pursuits: travel writing in the age of globalization* (Ann Arbor: The University of Michigan Press, 2010), str. 24.

Žablja koža

Turska – Gruzija – Azerbajdžan (27. rujna – 12. listopada 2011)
Batumi, Hopa, Tskaltubo, Chaitura, Tbilisi, Telavi, Šeki, Agsu, Čiyni, Baku

Vlastiti će ti tekst dosaditi prije nego što ga napišeš. Potrošit ćeš ga na svim onim pivima i usputnim susretima gdje ćeš ga lajati i nekontrolirano špricati. Grlo će te boljeti od ključnih mjesta putovanja, "simpatičnih" duhovitosti, lokalnih bizarnosti i "vrckavih" pošalica. Svaki put kad nešto izgovoriš, tvoje će ga vlastite riječi pojesti, da se više ne pojavi, osim kao ljuska ili kora. Ili kao bijele nakupine gnoja, onog od angine.

Nakon 16 dana intenzivnog zajedničkog putovanja, nešto se dogodi s licem osobe za koju se još uvijek živo sjećaš *kako* je jednom nisi znao, *kako* si je osjetio prvi put. To nepoznavanje ima gotovo opipljivu kvalitetu, tjestastu i glatku. Kad je riječ o ljudima s kojima smo se postupno zbližavali, mjesecima, godinama i desetljećima, njihova lica gotovo neprimjetno dobivaju na masnoći i težini premaza, apsorbirajući prethodne slike. Ali kada smo prisiljeni nekoga upoznati *na naglo*, odjednom, u zgusnutom vremenu, da ga zatim više nikad ne vidimo, sjećamo se onih privremenih slika proizvedenih prvim pogledima.

Lice u koje gledaš na fotografijama nakon povratka s puta – ono koje si vidio kako jede, spava, plače, povraća, čita, zombija po pro-

storu, zuri u ekran, dere se, pjeva, ljuti se, gladno i pijano, razdražljivo, s crnim tragom pod noktima, ludo od brige, bijesno, zadovoljno, sređeno za izlazak u oblačiću Miyakeja, neobrijano, s listićem korijandra zapelim u kutu usana i tragom ruža na zubima, nervozno od čekanja, tek probuđeno u 6 ujutro ili tek probuđeno u 3 poslijepodne dok si nespretno preskakao preko njega u autobusu – zapravo su dvije vrste tkiva u jednom.

Ono lice *tada*, koje nisi znao kako gledati ni što na njemu vidjeti, i ovo lice *sada*, koje se rastvorilo i raspršilo, poput naftne mrlje ili mrvica čaja, prepuno detalja o koje ti se trlja pogled. Nije to nužno posljedica kakvog povjeravanja ili prepričavanja životnih trauma, kakvi su već mehanizmi stvaranja bliskosti. Možda si s tom osobom progovorio svega 20 rečenica u 16 dana, a i one su najvjerojatnije bile o hrani, iscrpljenosti i o tome zašto je, zaboga, WC daska postavljena spužvom u apartmanima roze boje u Šekiju. Riječ je o tome da se vrijeme provedeno u zajedništvu, kada ga je toliko, nužno (uglavnom i nevoljko) pretvara u intimnost. To se vrijeme, omeđeno čvrstim granicama početka i kraja putovanja, širi i usitnjava prema unutra, raste kroz cijepanje na sve sitnije komadiće, kao u Zenonovom paradoksu s Ahilejom i kornjačom.

16 dana s tridesetak umjetnika, kulturnih producenata i istraživača, avionom i autobusom od Istanbula preko Hope (Turska); Batumija, Tskaltuba, Tbilisija, Telavija (Gruzija); Šekija, Agsua, Čiynija do Bakua (Azerbajdžan). Riječ je o drugoj ekspediciji projekta *Corners of Europe*⁰¹, čiji je cilj bio omogućiti suradnju umjetnika i istraživača s rubova Europe te animirati rubne prostore, sela i manje gradove umjetničkim i kulturnim aktivnostima. Sada bih, pak, rado ostala zatvorena u stanu barem sedam dana kako bih temeljito probavila ta iskustva, ali miješalica za beton tekućeg života radosno se okreće i nestrpljivo čeka da me pretvori u histeričnu kašu živaca. Sama količina i intenzitet doživljaja svrbi i nadražuje, te zahtijeva da je iscijedim u nekom obliku.

01 Vidi <http://www.cornersofeurope.org/>.

S prve zajedničke večeri u Istanbulu ostala mi je fotografija Mic-kija, vizualnog umjetnika iz Švedske, u razgovoru s poljskom arhi-tekticom i umjetnicom zvuka Kasijom. Njegova je distancirana fo-kusiranost u dva tjedna omekšala, ne baš kao bijeli sljez, ali kao tek dozrela marelica. Danas vidim jasnije kako mu je donji dio lica relj-efno razveden poput Anića kuka, ali stijene sam počela primjećivati nakon što sam ga upoznala. Kasia nas je uvela u svoje audioradove pričom o svom okruglom licu površine Mjeseca. Više uopće ne mo-gu vizualno prizvati taj detalj koji se uglavnom lako primjećuje – ali sjećam se priče i njezine želje da “obavi” pitanje svojih ožiljaka prije bilo kojeg drugog razgovora. U sredini stola tanjur je crvenih, svjetlucavih pečenih paprika s češnjakom.

Šećući prema hotelu, slikala sam *stencile* i grafite kojima vrve zi-dovi u centru Istanbula. Pretpostavila sam da su svi anarhopunker-ski, antikonzumeristički i revolucionarni, ali kratko me guglanje slogana iznenadilo. Neki su stencili naime reklamirali knjigu Berrak Yurdakul, mlade turske spisateljice koju, čini se, ponajviše zanima-ju starogrčki mitološki motivi. Takve pogreške u razumijevanju uvijek potiču semiotičku paranoju. Što je to što mislim da vidim i što je to što mi promiče? Moguće je da ću nešto pogrešno razumje-ti, pa na tom pogrešnom razumijevanju samouvjereno graditi nove pretpostavke.

Hotel Bristol nerazumno bujne umjetne vegetacije i tamnih ulja na platnu odlikuje se još i ljubavlju prema razvedenim cvjetnim uzorcima, koji se međusobno tuku. Ime hotela zaziva geografski posve promašene stilske asocijacije – uzorci tepiha, tkanine kojom je presvučen naslonjač, prekrivača za krevet, zavjesa i tapeta pod-sjećaju na ružu engleske kraljevske kuće York, emblem Yorkshirea. Ipak, u tom gomilanju dezena ima nešto od stilistike stanovitog profila engleske više srednje klase kojemu se, pretpostavljam, ovaj hotel pokušava svidjeti.

O kvaku sobe obješena je uobičajena uputa osoblju hotela – “po-spremite sobu” s jedne strane kartona i “ne ulazite” s druge. Nespre-tan prijevod na engleski “Please, make up the room” djeluje kao oki-

dač za seriju opsesivnih mentalnih tikova. Ne mogu prestati misliti o tome kako se na engleskom kaže "napraviti" krevet, kao da ćeš svakog jutra krenuti iznova piliti drva. I kako je šminka "napraviti gore (make UP)", a zbog tog hrvatskog "gore" potom pomisliš da bi svrha šminke trebala biti da izgledaš bolje, a ne gore. Samo što bi onda išao dolje, ako želiš ići u suprotnom smjeru od gore (make DOWN), ali onda više nisi siguran kako "napraviti" to dolje kad je to relacijski pojam i ne radi se od fizičkih materijala. I kakve to veze ima s pospremanjem sobe. Od toga sam se malko umorila, pa sam prilegla, pogledala sobu iz drugog kuta i uvjerila se, s olakšanjem i radošću, kako ne moraju svi zidovi biti ravni. Ovaj do mojih nogu svakako je krivudao.

Mnogo smo se smijali. Mnogo, mnogo. Kada danas mislim o tom smijehu, rijedak mi je. Ništa strašno, tada nije bio takav. Ali nije od njega mnogo ostalo, pojeli smo ga, zajedno sa slanim ovčjim sirom, *čurčelom*, *kačapurijem*, bijelim bubrežima i korijandrom.

Ali to je već Gruzija, a mi smo, nakon Istanbula, dva dana provele u Hopi, gradu od 20-ak tisuća stanovnika vrlo blizu tursko-gruzijske granice, na Crnom moru. Hopa je spektakularno ružna, i to joj dolazi prirodno, bez ikakvog posebnog napora. Sada bi narativna logika i uobičajeni putopisni oksimoroni zahtijevali da kažem da je od te silne ružnoće gotovo lijepa, ali ne mogu. Problem zabiti u globalizacijskim procesima, pa tako i ove u Turskoj, opterećenje je različitim metastazama pop kulture. Jednom kad je prvi ciklus završio iznova se ponavlja u svojoj retro-inačici, tako da loše izvedene replike Hello Kitty i majica sa Michael Jacksonom u noćnoj mori vječnog vraćanja istog uvijek ponovo vrebaju na nekom od štandova. Koliko god se uvjeravao da ne bi smio, očekuješ da će zabiti biti stare i autentične. Ali zabiti su nove i plastične.

Hopa nije samo ružna, malko je i zabavna. Prazni prostori između zgrada čini se da neprestano nestaju, čak i u ta dva dana našeg boravka. Zauzimaju ih novi balkoni ili lođe, improvizirane ekstenzije objekata ili čak i posve nove zgrade na mjestu gdje se činilo da više ni kiosk ne može stati. Posebnu pažnju privlači fenomen staro-

novogradnje. Većina zgrada još nije dovršena, a već su oronule. S vrha zgrada uvis se propinje željezna armatura, kao nagovještaj novog kata, dok se prizemlje već ljušti i bubri. Brojni građevinski objekti izgledaju kao da je netko krenuo s jednim nacrtom, ali mu je onda jedini primjerak pao u kanal, po njemu su srale ptice, pas ga je sažvakao, a izvanzemaljci umrljali žutozelenom sluzi. Naš se junak ipak nije dao obeshrabriti. Po osjećaju je krenuo graditi drugi kat. Nakon što je primijetio da drugi kat nimalo ne nalikuje na prvi, shvatio je da stilsko-građevinski odabiri nisu ni nužni ni nemogući, već kontingentni, i nastavio opušteno lijepiti cigle jednu na drugu OHO ljepilom. Ili čime se već cigle drže jedna za drugu. Pljuvačkom, valjda.

Iznad tih pitoresknh građevina, naguranih što bliže moru, i još bliže jedne drugima, leže zelena polja čaja kao baršunasti grudasti pokrovi. Žene koje na njima rade uglavnom nisu prijavljene i nemaju socijalno osiguranje.

U Hopi sam saznala da je s nama na putu i irski dramatičar Laurence McKeown koji se sa 17 godina pridružio IRA-i i brzo potom bio osuđen na doživotnu robiju zbog pokušaja ubojstva u eksploziji bombe. Saznala sam to jer je na večernjem druženju prema njemu pohrlila gomila muškaraca, članova neke od brojnih komunističkih partija Turske, kako bi mu stisnuli ruku. Godine 1981. Laurence je sudjelovao u poznatom štrajku glađu H-blokova koji je poveo Bobby Sands. Većina njegovih zatvorskih drugova nije preživjela. McKeown je bez hrane izdržao 70 dana, usred govana po zidovima i smrada ucrvale hrane, a ostao je živ zahvaljujući majci koja ga je proglasila neuračunljivim kako bi omogućila medicinsku intervenciju. Nikad joj to nije oprostio. U zatvoru je proveo 15 godina, od toga 5 u samici. Nakon što sam to saznala, pred mojim je očima Laurenceu, kojeg sam prije toga jedva primijetila, odjednom narasla aura. Trljao se njome o strop i zidove svake prostorije. Zamišljala sam si da vidim tih 5 godina u samici, da osjećam da mu je žao što majci nije oprostio, da njegovo tijelo, hod, miris i svijetloplave oči emitiraju činjenicu da je bio odgovoran za nečiju smrt, i da je jedva izbjegao

svoju. Ali ništa se od toga nije vidjelo. Laurence je izgledao kao bilo koji Irac jedva razumljivog naglaska. Opirao se literarizaciji. Njegova prisutnost počela je zahtijevati pažnju tek spoznajom o tome što je preživio. Otkad sam to saznala, imaginirala sam postojanost u njegovu držanju, čeličnu volju koja odolijeva svim pritiscima i graniči s fanatizmom. Kada bi primio bocu piva, i u tom sam pokretu pokušavala osjetiti 15 godina zatvora. Mora da je čudno kontinuirano igrati ulogu sebe s tom aurom i reafirmirati sebe kao “običnog” čovjeka, sa svim bizarnostima te ideje normalizacije. Učinilo mi se posve logičnim da se Laurence profesionalno počeo baviti kazalištem.

Svega 38 kilometara od Hope, i puno previše sati provedenih na granici, došli smo u Gruziju, u Batumi. U jesen 2011. većina ulica u kvartu u kojem smo odsjeli bila je prokopana, načičkana velikim lokvama blatnjave vode, jer je lokalna vlast već nekoliko puta u zadnje četiri godine iznova popravljala instalacije. Kada bi pala kiša, često ne bi bilo ni vode ni struje. Pa onda, logično, ni interneta.

Odmah iza ugla čekao nas je posve drugačiji prizor. Izgledalo je kao da ste iz Dobojske ulice na Trešnjevci skrenuli na opatijsku rivijeru. Livada boje kao iz kataloga za uređenje vrta skladno je kombinirana s modrim jezerom i reprezentativnim zdanjima od bijelog kamena. I palme su bile tu, načičkane oko jezera, izazivajući kognitivnu disonancu, iako za to nije bilo pravog razloga. Batumi je najme smješten u vlažnu, suptropsku zonu, i važno je turističko središte te luka kompleksne povijesti koja seže od Grka, preko cara Hadrijana, kratke okupacije Arapa, okupacije Otomanskog Carstva, Gruzijskog kraljevstva između raznih okupacija i pripajanja Ruskom Carstvu u drugoj polovini 19. stoljeća. Danas privlači brojne internacionalne investitore koji podižu Sheraton i Radisson hotele, licikajući i šminkajući dio grada bliže vodi. Neki od spomenika u reprezentativnom dijelu grada nenamjerno zazivaju ironičnu Neue Slovenische Kunst poetiku i njihovo veličanje kičastih totalitarnih simbola zdravih i snažnih ljudi jakih vilica i čvrstog pogleda uperenog u daljinu. Zdanja u obnovljenom starom gradu doimaju se pak

poput zlatnozelenih kula i dvoraca. Ukrašeni su valjkastim tornjevima s polukružnim erkerima i piramidalnim paviljončićima, a u njima žive Zlatokose, Trnoružice i Pepeljuge nakon udaje za princa, šećući se opходima po vijencu tornja.

Za nas je, brzo po dolasku, organizirana svečana večera s predstavnicima regionalnog Ministarstva kulture. U sali reprezentativnog restorana uređenog kao za kakvu svadbu, s bijelim stolnjacima i salvetama savijenima u labuđe vratove, rasporedili smo se po okruglim stolovima, jedva zauzimajući petinu gotovo nepreglednog prostora. Dvije žene i muškarac iz Ministarstva za našim stolom nisu govorili engleski, a ni nama gruzijski nije dobro išao. Usta su nam neprestano bila puna kačapuriya, ljutih crvenih paprika i gruzijskoga gumenog sira. Naučili smo ipak kako nazdraviti (gaumarjos! გაუმარჯოს), i to popularnim fluorescentnozelenim gaziranim sokom napravljenim od estragona ili zmijske trave, koja se stavlja i u neke vrste gorušice. U WC-u nije bilo vode, ali to je bilo zbog kiše. One već spomenute, zbog koje često nije bilo ni struje ni interneta.

AKTIVNI UGLJEN

Aktivni ugljen iznimno je porozan, velike unutarnje površine (1 gram može imati preko 500 m²) na kojoj adsorbira boje, mikroorganizme, organske i anorganske otrove te brojne lijekove. Koristan je, tako, kod akutnog trovanja, jer veže otrove za sebe sprečavajući tako da ga gastrointestinalni trakt apsorbira.

Na našem putu po Kavkazu željela sam upiti što je moguće više i učiniti svoje receptivno područje što je moguće većim, te odgoditi proces selekcije i klasifikacije. Zadnjeg dana u Batumiju naša je grupa počela poboljšavati. Počelo je s osjećajem slabosti dviju ili triju osoba, da bi ubrzo svi do jednog manifestirali simptome misterioznog virusa ili bakterije koji su uzrokovali vrućicu, proljev i povraćanje. Kao što je jedan ovisnik o putovanjima rekao po povratku iz Azije: priča o putovanju priča je o želucu i

crijevima, i o bivanju bolesnim kao trajnom stanju. Kad sretniš ljude koji su dugo na putu, ono o čemu uvijek možete razgovarati njihova je probava. I nije čudno da je upravo probava ključna za duga putovanja – sposobnost fizičkog procesuiranja raznih podražaja i neizbježne nuspojave. Putovanje je prvenstveno fizička činjenica, a tek potom konceptualni izazov. Ekstremna poroznost ima svoju cijenu – potrebno ju je neutralizirati tabletom crne komprimirane prašine. Morali smo biti pažljivi da nam ugljen ne uđe u oči, da se ne transformira iz lijeka u otrov.

Koji su bili efekti našeg posjeta? Je li našu putujuću zajednicu napao virus ili smo mi sami izvodili virus?

Glavna karakteristika kompjutorskog i biološkog virusa jest da se mogu reproducirati bez znanja ili dozvole korisnika, odnosno domaćina. Virus je sadržajno prazna jedinica koja se može replicirati tako što napada stanicu domaćina. Virusi mogu samo izvoditi svoju prirodu, oni ne mogu jednostavno biti, jer ne postoji ništa što bi oni mogli biti. Nemaju sadržaja, oni su čista mehanika pokreta.

I dalje traje rasprava između virologa o statusu egzistencije virusa, koja zbunjuje uspostavljene taksonomske strukture.⁰² Pitanje je može li se virus smatrati živim organizmom ili neživom jedinicom. “Mrtvi” virusi mogu biti vraćeni u život ako surađuju.

02 Vidi: Edward Rybicki, “The Classification of Organisms at the Edge of Life, or Problems with Virus Systematics”, *South African Journal of Science*, 86 (1990), str. 182-86. Evo i jednog predivnog opisa statusa virusa: “Virus hoda po rubu. Izvan stanice, on je samo nakupina bioloških molekula: DNA ili RNA i kapsula koja ih sadrži. Nije ništa više živ nego druge male nakupine molekula. Kada se susretne s atraktivnom stanicom, lijepi se za nju i gura joj svoj DNA. Taj viralni DNA porobljava stanicu: molekularna mašinerija koju stanica normalno upotrebljava kako bi se replicirala – producirala novi život – umjesto toga mora proizvesti više virusa. Dakle, izvan stanice virus je mrtav. Unutar stanice virus postaje integralni dio nečega živog. Što je onda virus? Neživ? Potencijalno živ? Povremeno dio nečeg živog? Neživ ali sposoban kontrolirati život? Nešto drugo?” (Felice C. Frankel i George M. Whitesides, *No Small Matter: Science on the Nanoscale* [Cambridge, MA: Harvard University Press, 2009], str. 79.

To je posljedica procesa poznatog kao multiplicitetna reaktivacija. Ako je pojedinačna stanica zaražena s više od jednim 'mrtvim' virusom, brojni viralni genomi mogu nadomjestiti štetu i ponovo se sastaviti, genetičkom rekombinacijom, kako bi oblikovali cijeli virus. To je grupna selekcija iz 'mrtvih'. Upravo takav kapacitet za ponovo okupljanje omogućava nam da stvorimo umjetne rekombinantne viruse u laboratoriju. Virusi su jedini poznati biološki entiteti koji imaju sposobnost animacije svojih mrtvih, radi se o tipu fenotipa 'feniks'. Mrtav (ili defektan) virus ne mora ostati mrtav. Dakle, ni djelomično uništenje staničnog metabolizma niti njegov potencijal za život ne moraju prethoditi potencijalu virusa za 'život'.⁰³

Iz Batumija smo krenuli u Tskaltubo, toplice koje su bile iznimno popularne prije raspada Sovjetskog Saveza, a u njima se često točao i Staljin, doduše u svojim privatnim bazenima. Danas je broj posjetilaca pao na manje od 1000 na godinu, i iako toplice i dalje rade, njihovo je održavanje zanemareno. Raskošne keramičke figurice dječaka okrhnutih su nosova i ruku, a oprema za podizanje osoba s invaliditetom iz vode djeluje poput vještijeg ili željeznog pauka, jednostavne i djelotvorne naprave za mučenje. Drvo je trulo, gljivice bujaju u ostacima fuga, pločice su tek ponegdje cijele. Ipak, osoblje je oduševljeno da nas vidi, pa se i mi veselimo.

U Tskaltubu smo također upoznali izbjeglice iz Abhazije, dijela Gruzije kojemu je djelomično priznata samostalnost. Abhazija se smatra potpuno samostalnom i naziva se Republikom Abhazijom, jer je samostalnost izborila u ratu za oslobođenje od Gruzije, dok Gruzija smatra da ima pravo na taj dio teritorija i da joj on pripada, jer joj je povijesno pripadao, iako ga sada ne kontrolira. Rusija joj je priznala samostalnost, a veći dio međunarodne zajednice smatra da je Abhazija zapravo pod okupacijom ruske vojske. Abhazijci su kavkaska etnička skupina i, osim u Abhaziji, ima ih još u Turskoj, Rusi-

⁰³ Luis P. Villarreal, *Viruses and the Evolution of Life* (Washington: ASM Press, 2005), str. xi.

ji i Ukrajini. Gruzijaca je prije rata i etničkog čišćenja (prema nekoliko OSCE konvencija) u Abhaziji bilo oko 45%. Raspadom Sovjetskog Saveza rasle su etničke tenzije. Rat u Abhaziji počeo je 1992. i trajao 13 mjeseci. Sukob se ponovo nastavio u travnju i svibnju 1998, ali je ubrzo zaustavljen. Izbjeglice iz Abhazije već preko 20 godina žive u hotelima toplica. Abhaska vlada uvjetuje njihov povratak priznanjem nezavisnosti Abhazije.

Oni koje smo upoznali, u monumentalnom hotelu visokog stupnja raspadanja organizirali su život zajednički, kao da je riječ o komuni. Pričali su nam da su ih nedavno počeli raseljavati u male stanove koje im je osigurala Gruzija, ali da to dovodi do novog niza problema – nakon što su tako dugo živjeli kao jedna proširena obitelj, teško im je naviknuti se na izolaciju nuklearne obitelji. Mnogi od njih potražili su psihološku pomoć. Ne bih se čudila da je odluka da ih se odande raseli, iako su uvjeti za život iznimno loši i njihovo je raseljavanje svakako već godinama nužnost, prvenstveno motivirana interesom investitora da renoviraju kompleks hotela u toplicama Tskaltubo te se uključe u globalno *spa* i *wellness* tržište.

Nakon njihovih stradanja, što god pisala o našim iskustvima doima se trivijalnim, ali to jest glavna konstanta svakog putovanja. Ne odričem se odgovornosti za nelagodu koju proizvodim, ali ne znam kako da je riješim, niti kako da poništim činjenicu da smo mi tamo došli, i odande nakon par dana otišli. A beskonačno samobičevanje socijalno svjesnih pretvara se također u naporni narcizam i izvedbu stanovite slike sebe kao “suosjećajne”. Činjenica da postoji perverzno poklapanje između etničkih sukoba na prostoru bivše Jugoslavije i ovih gruzijsko-abhazijskih ne čini cijelu stvar ništa lakšom, niti nas koji smo na tu ekspediciju došli s Balkana, a ne iz Švedske, iskupljenima.

* * *

Jedan od mogućih mehanizama za podnošenje visoko emocionalno i fizički zahtjevne situacije putovanja s grupom ljudi, od kojih neke

nikada niste sreli, kroz gradove i sela o kojima niste čitali u dnevnom tisku jest silovanje metafore. U pomalo očajnom pokušaju da osmisliš površine koje te ne prestaju napadati, ono što vidiš sortiraš u uzorke i oblike kako bi ih kodificirao ili fikcionalizirao, često oboje u isto vrijeme. Do silovanja metafore dolazi kada se jedna pojava, događaj, osoba ili stvar tretiraju kao reprezentativne za cijelo iskustvo puta.

Naime, ova je ekspedicija uključivala umjetnike i znanstvenike iz marginalnih zemalja, egzotičnog okusa za europske centre moći: radilo se o hladnom, autističnom sjeveru alkoholiziranih potencijalnih samoubojica i raščupanom smrdljivom Balkanu užarene krvi ubojica alkoholičara i genocidnih silovatelja. Te zemlje uglavnom nisu bile u poziciji kolonizatora (pozicija žrtve ipak ih, naravno, ne čini moralno ispravnima), već su bile, ili još uvijek jesu, ekonomski, kulturalno ili politički kolonizirane.

I Švedska i Hrvatska, iako međusobno posve različite, dijele poziciju nekoga tko samo promatra i svjedoči tokovima moći. Te su se zemlje (uključujući Švedsku, Sjevernu Irsku, Poljsku, Ukrajinu, Bugarsku, Sloveniju, Srbiju) odlučile udružiti i potražiti treću grupu s kojom će igrati ovu europsku igru (Turska, Gruzija, Azerbajdžan). To je početna točka ovog puta, ali istovremeno i ono što joj daje jedinstveni okus.

U glavnom gradu gruzijske vinske regije Kahetije kolektivno smo pogledali predstavu odigranu u Gruzijском narodnom kazalištu Telavi. Radilo se o gostujućoj predstavi dramskog državnog kazališta Ilija Čavčavadze iz Batumija – po drami koju je napisao Matei Vişniec, *Treba nam stari klaun*, a režirao Giorgi Tavadze, umjetnički direktor državnoga kazališta u Batumiju. Tri starija klauna dolaze na audiciju za posao u cirkusu, pokušavajući dokazati da su i dalje vrijedni da ih se zaposli.

Priznajem da se bojim klauna. Oni prizivaju performativno iskustvo bivanja djetetom – onog perioda života kada se od vas očekuje da se ludo provodite, ali to se nekako *ne događa*. Najbolje što možete jest promatrati samu sebe kako se *ne zabavljate*, dok se drugi či-

ne vrlo uspješnima u igranju uloge djeteta. Jedva čekate da taj užas prestane.

Radije ne bih ni razmišljala o klaunovima, a kamoli sjedila u istom kazalištu dok se oni koprcaju na sceni. Ali gledajući Mamuku Manjgaladzea, Titea Komakhidzea i Ramaza Ioselianija u ulogama klauna, nisam mogla pobjeći od asocijacija na našu ekspediciju. Figura klauna u kazalištu često funkcionira kao zrcalo klasne borbe (tako što različiti tipovi klaunova predstavljaju ili pijune dominantnog reda ili antiautoritarne likove koji pokušavaju subvertirati uspostavljene hijerarhije). Na tom tragu kršenja očekivanja i ova je ekspedicija noćila u Hopi, Tskaltubu ili Telaviju, zadržavajući se vrlo kratko u Tbilisiju i inzistirala, s nekom naivnom uzaludnošću, na potencijalu tih mjesta za kulturalni i umjetnički razvoj izvan službenih institucija. I ova je ekspedicija izvodila na trgovima, ispred škola i kazališta, na raznim platoima, između štandova s povrćem i voćem, često iritirajući prolaznike koji su psovali sapleteni u raspletenu vunicu plesačice Katarzyne Pastuszek ili padali preko upaljenih svijeća.

Osim osjećaja tragičnog, neke neodređene jeze djetinjstva i namjerne nespretnosti koja očučava svijet oko sebe, ono što definira ulogu klauna, kao i onu umjetnika, čita se u svojevrsnoj napetosti. Radi se o intenzitetu između avangardnih odabira i forsiranja vlastite umjetničke agende, često uz elitistički nedostatak poštovanja za druge i poglede svisoka, te specifičnu okrutnost podstavljanja noge ili lupanja u stražnjicu, uperene direktno protiv buržoaske fascinacije društvenim statusom i umjetničkom autonomijom (koja je istovremeno, dakako, i uvjet razumijevanja te iste umjetničke agende), a s druge strane želje da se artikulira općost, zajedničkost i komunikativna otvorenost, te osjetljivost za zlostavljane, zanemarene, napuštene, ušutkane ili zaboravljene s kojima taj isti avangardni ukus često ne komunicira najbolje.

ČURČELA

Popularan slatkiš u Gruziji. Nekoliko sam dana bila uvjerena da se radi o kobasicama. Zabuna me podsjetila na priču koju mi je tata davno ispričao – njegovi su prijatelji napravili rođendansku tortu za nekog tko je bio vatreni obožavatelj mesa. Napravili su ga upravo od mesa, ali su se potrudili da izgleda kao čokoladni kolač. Nakon prvog zalogaja mesoljubac je povratio, posve zbunjen disonancijom između poruka različitih osjetila.

Nemam nijednu fotografiju čurčele, što se često događa kada je nešto tako jako prisutno da imaš dojam da si to uvijek već fotografirao. Ali čurčela me navela da se pitam koliko su naša osjetila spremna sudjelovati u onome što naš kognitivni aparat odluči da je istina.

U poznatom eksperimentu iz 2001. doktorand sa sveučilišta u Bordeauxu Frédéric Brochet okupio je 54 studenta enologije u potrazi za obilježjima “pravog” crnog i “pravog” bijelog vina. Zamolio ih je da komparativno opišu dvije vrste vina u što je više moguće detalja, onoliko koliko im to stručnost dopušta. Zatajio im je da se zapravo radilo o istom vinu te da je crno vino bilo obojano bijelo. Kušači onoga što je izgledalo kao crno vino opisali su vrste bobica, grožđa i tanina upotrebljavajući pridjeve uobičajene za crno vino, kao da je vino zaista bilo crno. Ni jedan jedini ispitanik nije prepoznao da se radi o obojenom bijelom vinu. Čini se da su se okus i miris prilagodili boji vina.⁰⁴

Ali ovdje nije riječ o pukoj obmani čula. Rezultati eksperimenta posljedica su dugotrajnog procesa proizvodnje perceptivne reprezentacije crnog vina. Kušači su vino doživjeli kao crno vino, jer je boja igrala ulogu neodvojivu od iskustva kušanja i od riječi kojima se to iskustvo tradicionalno opisuje (bogato, tamno, intenzivno, duboko, začín, jagoda, rubin, višnja). Vino im je činilo da ga opisuju kao crno i taj je osjećaj bio stvaran, jer je to vokabular koji su poznavali, vokabular koji stvara iskustva, koliko ih i opisuje. A što je drugo kušanje od osjećaja o tome kako stvari djeluju na nas i pokušaja da se ti osjećaji opišu.

04 Frédéric Brochet, “Chemical object representation in the field of consciousness”, vidi http://stevereads.com/papers_to_read/brochet_wine_experiment.pdf

Potrajalo je dok Gruziju nismo ostavili za sobom. Na granici s Azerbajdžanom čekali smo satima. Svakakve su se priče rojile, od toga da je autobus kojim se vozimo ukraden, preko toga da vozač nema dozvolu prelaska granice na ovom mjestu, odnosno da su ga uhvatili u švercu. Autobus nije mogao nastaviti s nama, pa smo pričekali da nas druga vozila pokupe. Po nas je došlo nekoliko kamioneta. Načičkali smo krovove kamioneta svojom prtljagom i krenuli prema Šekiju.

BATERIJE

Baterije za moj digitalni fotoaparat ispraznile su se negdje blizu gruzijsko-azerbajdžanske granice. Na put nisam nosila rezervne, vjerujući da ih neće biti teško nabaviti. U Šekiju sam uistinu i kupila dvije različite vrste baterija, ali one su samo djelomično radile – mogla sam uključiti aparat, ne i slikati s njim. Tianbar i Varta SUPERLIFE održavale su aparat neupotrebljivim, pa su fotografije drugog dijela putovanja snimane mobitelom, nekim oduvijek-već-prastarim modelom Sony Ericssona. To je rezultiralo time da fotodokumentacija puta izgleda prilično različito do i od granice. Azerbajdžanske fotografije kao da su posute slojem zelenkaste prašine, ili rane zrnate svjetlosti oblačnog dana. Činilo mi se da se Azerbajdžan opire, miješa u moja nastojanja da ga zabilježim – stavljajući dodatni premaz, pljesnivu zaštitu preko pokušaja da ga arhiviram.

Čim smo prešli granicu, osjetili smo neku razliku. Sve je uvijek drugačije od nečeg drugog na putovanjima, ali ovo je ipak bilo još malo drugačije. Iznenadila me određena minimalističko-koloristička uniformnost sela kroz koja smo prolazili. Vjerojatno sam očekivala neku neobaveznu rastrkanost i čupavost Turske, ali ovdje je sve bilo čistih linija i monokromnog spektra. Zapamtila sam također da je mnogo vanjskih ogradnih zidova u selima kroz koja smo prolazili bilo obojano u nešto nalik kravljem uzorku, ali ne mogu nigdje naći vizualnu potvrdu za to. Brzo po prelasku granice pridružila nam se

pratnja, televizija koja pripada izrazito bogatoj, najmoćnijoj obitelji u Azerbajdžanu, onoj žene predsjednika Ilhama Alijeva, Mehriban. Navodno su bili ondje da bi pratili naš put i izvještavali o njemu, ali ispostavilo se da ga često i usmjeravaju. Azerbajdžan je predsjednička republika, a njome upravlja Nova azerbajdžanska stranka, dok ostale stranke, iako dopuštene, nemaju šansu doći na vlast. Ilham Alijev na mjestu je predsjednika naslijedio oca Hejdara Alijeva, nekadašnjeg prvog sekretara Azerbajdžanske komunističke partije, potom KGB-ovca i zamjenika premijera SSSR-a. Alijev je prilagodio ustav kako bi ga na mjestu predsjednika naslijedio sin. Baku, koji nije vizualno zagađen reklamama kao većina europskih gradova, ipak gaji bizarnu ljubav prema *jumbo* plakatima Hejdara Alijeva, čije vas lice gleda umjesto oglasa za McDonald's s raznih strana.

Naš izvedbeni program u Šekiju odvijao se na tržnici. Sjećam se ponajviše odsječenih ovčjih glava spokojnog pogleda položenih na zavezane vrećice njihovih iznutrica. Miha Horvat izvodio je performans u kojem je klečao na kukuruzu u kutu tržnice. Počelo je tako da ga je jedan dječak gurnuo u šali. Vidjevši da se Miha ne miče i ne reagira, gurnuo ga je grublje. Jako se smijao, kao i svi ostali koji su ga nastavljali udarati. Izgledalo je kao da su ljuti zbog toga što ne reagira. Đorđe Balmazović⁰⁵ i Dragan Protić, Protina i Žole, vezli su svoje jednostavne vezove. Zapitkivali su ih zašto to rade, jer je to ženski posao. Nedjalko Delčev, bugarski režiser, tražio je svoje imaginarne pretke. Poslagao je stare fotografije na improvizirani kartonski štand i pozivao ljude na ruskom da mu se pridruže i pomognu mu u potrazi. Kasia je snimala zvukove tržnice svojim velikim mikrofonom. Lala i Paula gatale su iz karata mještanima, iako nisu govorile ni riječi turskog⁰⁶ ni ruskog.

⁰⁵ Ilustrator ove knjige.

⁰⁶ Azerbajdžanski pripada turskoj jezičnoj familiji. Azerbajdžanski i turski govornici međusobno se razumiju.

Bolest koja nas je oborila u Batumiju vratila se, nekima nakon izvedbe na tržnici u Šekiju. Jednu smo noć proveli u nekom monumentalnom zdanju usred ničega, u pokrajini Ismaili. Navodno se radilo o vojnom kompleksu, građenom za susrete vojnih dužnosnika. Posluga, isključivo muška⁰⁷, bila je ekstremno ljubazna i uslužna do nelagode. Otišla sam po čaj bolesnom prijatelju, ali mi konobar nikako nije htio dopustiti da ga ponesem sama. Nisam htjela praviti probleme pa sam pristala na to da me prati sa šalicom čaja. Kako nismo govorili isti jezik, činilo se nemogućim objasniti mu da to zaista nije potrebno. Mom je prijatelju bilo sve lošije i odbijao je i hranu i vodu, pa smo se oko ponoći zaista zabrinuli. Htjeli smo ga voditi u bolnicu, ali su nam rekli da se moramo strpiti do Bakua, jer da ovdje nitko ništa neće moći učiniti. Drugo su ga jutro taksijem odvezli u Baku, dok smo mi ostali sjeli na autobus. Poslije smo saznali da ga kao stranca nisu htjeli primiti u bolnicu bez posebnih odobrenja s vrha vlasti, zbog straha od zaraze. U hotelu u kojem smo odsjeli u Bakuu jedna je sobarica nekoć radila kao medicinska sestra. Ona mu je rekla da kupi infuziju u apoteci i pričvrstila mu je za držak metle koji je instalirala pored njegovog kreveta. Vrlo mu je brzo bilo znatno bolje, ali činjenica da su mu uskratili medicinsku pomoć u državnoj bolnici stvarala nam je veliku nelagodu. Ne bih željela ništa generalno tvrditi o odnosu prema strancima u azerbajdžanskim bolnicama, jer surfajući internetom nisam naišla na slične primjere. Moguće da je ovo bio samo izolirani incident ili da se radilo o nesporazumu. Ali osjećaj nelagode bio je stvaran.

Drugi dan po dolasku u Baku rasporedili su nas u četiri manje grupe. Svaka je grupa imala svog vodiča. Imali smo veliku sreću da je našu grupu vodila vizualna umjetnica Sabina Šihlinska. Dok su drugi vodiči svojim grupama prezentirali idiličnu sliku Azerbajdžana, jedino je naša grupa saznala za lažne fasade koje postoje u centru Bakua. Naime, Baku se pokušava ponovo izmisliti, odnosno iz-

07 Žene su zadužene za čišćenje i one poslove u kojima ne dolaze u kontakt s gostima.

nova dizajnirati kao kombinacija Pariza i Dubaija. Kako bi se sakrila sovjetska brutalistička arhitektura, na otprilike metar ispred zgrada grade se potpuno nove lažne fasade koje oponašaju stil s prijelaza iz 19. u 20. stoljeće, iz vremena azerbajdžanskog naftnog procvata. Odnosno, fasade jesu prave u smislu da su napravljene od cigle i žbuke, ali su lažne utoliko što se ne naslanjaju ni na kakve zgrade, nego stoje same od sebe, ispred njih. Na internetu je nemoguće pronaći slike tih lažnih fasada, ali ni druge informacije o njima. Možda je tomu tako zato što fotografranje lažnih fasada nije dopušteno. Ako to pokušate, vrlo će se brzo pored vas stvoriti policajac koji će vam oduzeti film ili stajati pored vas dok brišete fotografije s digitalnog aparata. Druga su krajnost nove arhitekture Bakua futurističke tvorevine Zahe Hadid, kao što je kulturni centar Hejdara Alijeva karakterističnih zaobljenih linija, ili Vatrene tornjevi američke građevinske tvrtke HOK u vrijednosti od 350 milijuna dolara. Londonski muzej dizajna proglasio je Kulturni centar Hejdara Alijeva dizajnom godine, bez obzira na brojna kršenja ljudskih prava do kojih je došlo u vezi s urbanim razvojem Bakua. Izvještaji govore o isterivanju ljudi koji su se odbijali preseliti iz svojih kuća isključivanjem plina, struje ili vode, uhićenju političkih aktivista temeljem lažnih optužnica, proganjanju novinara koji su kritički pisali o gradnji, a i o trgovini ljudima i prisili radnika iz Bosne i Srbije da rade u užasnim uvjetima, dok su im putovnice bile oduzete. Poznata je izjava Zahe Hadid povodom gradnje stadiona u Kataru i smrti 500 Indijaca i 382 Nepalaca da nije njezina dužnost kao arhitektice da se bavi radnicima.

Kad se sad vratim na ono što sam napisala, čini se da su autore-fleksivne pasuse i duge opise zamijenili kraći i koncentriraniji, fokusirani na izvještavanje. Dok su i Turska i Gruzija ohrabrivale propitivanje, ranjivost, nostalgичna raspoloženja, pa i svojevrсни orijentalizam, Azerbajdžan je ostavio dojam svojevršne sile, nasilja i agresije, u kojem suvišna pitanja nisu dobrodošla. Dok sam u Turskoj zamišljala vidim li zaista ono što se događa ili to samo zamišljam u kakvom pogrešnom prijevodu, silovita stvarnost izvođenja

slike sebe rezultirala je time da se samopropitivanje zamijeni sigurnošću. Dok je performans Turske ili Gruzije bio znatno manje eksplicitan, kod Azerbajdžana se radilo o skupoj i reprezentativnoj kazališnoj predstavi. Činilo mi se da vrlo dobro znam što je stvarno, jer je snaga lažnog bila toliko očita.

Manji dio ovog putopisa bio je objavljen na autoričinom blogu *Whiteflesh*, 14. listopada 2011.

Iz Beča, s ljubavlju

Oleg Soulimenko, *Made in Austria*, 1. veljače 2013, Brut im Künstlerhaus

Scena predstave *Made in Austria* Olega Sulimenka doima se poput kakve jednostavne (bečke) kavane s programom uživo – podijem za zabavljača, odnosno pjevača s ovećim sintesajzerom u desnom kutu, te podjednako velikim kristalnim lusterom. Na stolovima prekrivenima konfekcijskim bijelim stolnjacima čekaju nas slani štapići i austrijske Manner napolitanke u blijedoružičastom omotu, s logom katedrale sv. Stjepana, dok se piće može naručiti (i platiti) za šankom.

Prizor je suptilno uznemirujući: kao da se kakva skromnija jadranska terasa s kraja 80-ih smjestila u, recimo, prostor kluba Močvara. Brut im Künstlerhaus jedan je od dva izvedbena prostora nezavisne produkcijske kuće Brut Wien osnovane 2007. Pridjev Brut, koji znači sirov, nerafiniran, vulgaran, jednostavan (ali označava i tip šampanjca i kolonjske vode), pronađen je otisnut na stražnjem zidu bara u Konzerthausu prilikom rekonstrukcije te iste 2007, i iskorišten je, kako mi potvrđuje jedan od dva umjetnička direktora, Thomas Frank, kao svojevrsni moto novog koncepta. Naime, na istom mjestu prije Bruta bio je dietheater, koji je prezentirao isključivo nezavisnu austrijsku produkciju, dakle one predstave i ostale izvedbe-

ne forme koje su dobivale financijsku potporu grada Beča, ali nije producirao, inicirao projekte, niti imao razrađen koncept programa.

Ogromna je razlika između Močvare i Bruta, ne samo u tome što se jedan nalazi na obalama Save, a drugi u imperijalnom centru Beča. Brut je nastao u sklopu inicijative samog grada Beča, kao dio generalne reevaluacije nezavisnog sektora. Raspisan je natječaj za umjetničkog voditelja produkcijske kuće koja bi imala internacionalni domet, na kojem su izabrani Thomas Frank i Haiko Pfost. Kako skromno kaže Frank, prethodno pomoćni umjetnički direktor, dramaturg i kustos Mousonturma u Frankfurtu te dramaturg i voditelj programa Sophiensaele Berlin, riječ je bila uglavnom o tome da su imali najbolju mrežu međunarodnih kontakata i najviše iskustva u sličnim poslovima. Ugovor s gradom Bečom sklopljen je na četiri godine, hladni je pogon, dakako, pokriven, kao i veći dio programa. Ostatak novca dolazi od Ministarstva za obrazovanje, umjetnost i kulturu i raznih EU projekata. Kako bi spriječio dodatnu birokratizaciju i dugotrajan proces potvrđivanja svake odluke u parlamentu te omogućio veću fleksibilnost, grad Beč kontrolira Brut preko Theatervereina Wien, svojevrsnog kazališnog udruženja kojem je umjetničko vodstvo Bruta odgovorno.

Brut je dakle koproducent ili glavni producent gotovo svega što se u Brutu događa, a prezentacijski program dopunjen je međunarodnim gostovanjima, koja su odabrana kako bi se uklopila u tematske i estetske odrednice koje sami umjetnici diktiraju. Thomasu Franku bilo je važno naglasiti da oni ne trče Europom u potrazi za onim što je najrazvikanije i što najviše putuje po festivalima, već biraju ono što odgovara njihovom programu, odnosno interesima i preokupacijama lokalnih umjetnika.

Brut im Künstlerhaus (postoji još i manji Brut im Konzerthaus) relativno je malen kazališni/klupski prostor standardne crne unutrašnjosti, s oko 160 sjedećih mjesta (kada se postave tribine). Smješten je u zgradi iz 1868, inicijalno zamišljenoj kao izložbeni prostor austrijskog društva umjetnika, jednoj u nizu reprezentativnih

zdanja na bečkoj Ringstraße, građenih kako bi se demonstrirala slava i moć Habsburškog imperija.

Brut se, dakako, koristi tom situacijom kao svojim konceptualnim (više stilskim nego političkim) izborom, kao musavac sa zelesnom irokezom u koru bečkih dječaka, istovremeno izrazito profitirajući od činjenice da je smješten u samo središte gradske jezgre, u taj najreprezentativniji dio koji bi, da je kojim slučajem Hrvatska ikad bila imperijalna sila, odgovarao Lenuzzijevoj potkovi.

Prema Thomasu Franku, Brut pokušava biti trn u oku visoke kulture koja ga okružuje, odnosno buržoaskog okoliša u kojem se nalazi. Međutim, ono što ga razlikuje od Tanzquartier Wien (barem kakav je Tanzquartier bio nekad), jest to što nije zainteresiran za akademsku publiku te se u gotovo britanskoj antiintelektualističkoj tradiciji kloni bilo kakve pretencioznosti. Zanima ga, naprotiv, popularna kultura i kultura mladih, tako da su mu na repertoaru redovito koncerti i zabave, a dio publike nije ni svjestan postojanja kazališnog, odnosno izvedbenog programa. Pritom Brut upada u svojevrstan paradoks inkluzivnosti. Ograđivanje od “previše pametovanja”, arogantne avangarde i imperativ veće otvorenosti ne isključuju, dakako, druge moguće točke odsijecanja onih koji “ne kuže”, jer je lako zanemariti tematiziranje vlastitih kriterija za ono što je cool i ono što nije cool, koji su uvijek u nekom smislu eliminacijski.

Ovim dugačkim uvodom pokušala sam ugrubo ocrtati širi kontekst predstave, jer se on na vrlo zanimljiv način zrcali u onome čime se *Made in Austria* bavi. Da rezimiram: uz stanovite kulturno-povijesne prilagodbe, scenografija *Made in Austria* djeluje kao terasa u Crikvenici u doba moga djetinjstva, koja gostuje u Močvari, a Močvara je pritom smještena u Umjetnički paviljon. Ta mješavina imperijalizma, reprezentacije i alternativne kulture i odgovara postavkama predstave Olega Sulimenka, ruskog koreografa koji živi između Beča i Moskve, iako je premijera *Made in Austria* održana u drugom prostoru, sporo rotirajućem restoranu televizijskog tornja Donau (Dunav) u sklopu Wiener Festwochen 2012. S Donauturma pogled puca na cijeli Beč, što je također bila dobra, iako znatno drugačija

scenografska odluka za predstavu koja kao da utjelovljuje svojevrsnu turističku razglednicu Beča.

Ipak, i ovako uređen prostor Bruta uspijeva uhvatiti duh autentičnog (što je danas postao gotovo sinonim za pridjev "turistički") Beča. Na crvenom će se podiju do kraja predstave izmijeniti osmero izvođača, sve redom primjeri sretnih imigrantskih priča, osobe s plakata kojima se promovira uspješni integracijski proces doseljenika u Beč. Kao što je, s vidljivim olakšanjem, primijetila gazdarica koja mi iznajmljuje sobu u bečkoj 18. četvrti, a koja je, prema opisu na *webu*, očekivala kakvu kritički intoniranu, socijalno-angažiranu priču o sirotim imigrantima: "Pa ovo je kao reklama za Beč!"

Kada sam ušla u prostor, nekoliko sam puta sjela na nečija već zauzeta mjesta, s kojih sam potom nekoliko puta i ustajala, ljubazno ali čvrsto upozorena da se ne mogu ovamo smjestiti, budući da mi je promaklo da se stolci zapravo dijele na ulazu. To je rezultiralo nespretnom koreografijom mog sve nervoznijeg tijela u prostoru (popraćenom povremenim ispadanjem torbe, šala, jakne, odnosno rukavica) koje traži kako da napokon prestane zaklanjati pogled onima koji se umiruju u očekivanju početka predstave. Dočepala sam se stolca netom prije nego što je mladić jarkoružičaste kose zasvirao *Na lijepom plavom Dunavu* i stigla pomisliti tek kako bi u kulturnoj memoriji djeteta rođenog u Jugoslaviji krajem 70-ih frizura Duška Lokina znatno bolje pristajala ovom distorziranom zvuku "sintića" koji se zbog upotrebe ritam-mašine pretvorio u hipertrofiju valcerskog ritma, prije nego što je prvi izvođač zakoračio na crveni podij.

Filipinka, Rus, Nizozemac, Amerikanka, Indijac, Njemica turskog porijekla, Urugvajac i Jamajkanac iz Velike Britanije imaju sređene živote u Beču, ili nam ih barem tako predstavljaju. Medicinska sestra Virginia Radl obožava skijanje i ne može dugo izdržati bez austrijskih kobasica, a svog djetinjstva, kad je već s 11 godina morala prati rublje na ruke i služiti po tuđim kućama, ne prisjeća se s nostalgijom. Richard Dixon, arborist, odnosno liječnik za drveće koji se boji visine, pokazuje tehnike osiguranja od pada prilikom sječe granja, napominjući kako je u Beču daleko bolje plaćen nego

što je bio u Londonu za isti posao. Yogesh Kumar već 23 godine stvara mirise, odnosno parfeme po mjeri – svaki je kreiran tako da bude “izraz kompleksne osobnosti i dobrobiti pojedinca za kojeg je rađen”, kako stoji na njegovom *websiteu*. Yogesh izrađuje i korporativne mirise, poslije “detaljne analize vaših poslovnih prostorija”, a od njega očito možete mnogo naučiti i o reklamama vlastite tvrtke putem tuđe kazališne predstave. Učiteljica njemačkoga i turskoga Yasemin Kazanci-Friesenbichler i performer Frans Poelstra (polovica kazališnog dua United Sorry) u Beču su se zaljubili, ali ne jedno u drugo. Franz je želio brak i djecu još od 1972, a nakon jednog kratkog, intenzivnog susreta s Millie na plesnoj radionici u Beču 2004. brzo je uslijedilo dogovaranje oko imena buduće djece. Manekenka i glazbenica u usponu Lana Michelson također se zaljubila u Bečanina, ali najviše je fascinira izvrstan i besplatan zdravstveni sustav Austrije, koji se ne može usporediti s američkim. Marcelo Abraham preselio se iz Urugvaja u Beč, s presjedanjem od pet godina u Izraelu, a radio je kao vrtlar, kuhar, konobar i učitelj španjolskoga. Priča Večeslava Senjugova, velikog obožavatelja Céline Dion, vjerojatno je najteža, jer je kao zlostavljani homoseksualac u Rusiji tek štrajkom glađu izborio da ostane u Beču, a time je i njegovo obožavanje grada koji ga je primio vjerojatno najvećeg intenziteta.

Nisam mogla odoljeti da ne pitam Thomasa Franka kako to da u predstavi nema priča imigranata iz zemalja biše Jugoslavije, kojima je materinji, kako ga ovdje zovu, BKS jezik (bosanski/hrvatski/srpski), iako su oni najveća imigrantska skupina. Frank me ispravlja uz osmijeh: “Zapravo, najviše je imigranata Nijemaca, kao što sam ja.” I Oleg Sulimenko, kao i Frank, uvjeravaju me da se radi o spletu okolnosti i da su (u dugotrajnom procesu koji je uključivao razne metode) tražili zanimljive priče, ali i ljude koji imaju performativne kapacitete. I uistinu, osjeća se velika scenska disciplina i jasno je da naglasak nije na spontanosti, već upravo na treningu ljudi bez sceniskog iskustva do što savršenije izvedbe, u kojoj je ostavljeno točno toliko nespretnosti da bi nam izvođači bili simpatični, ali opet ne previše, da nam ne bi bilo nelagodno zbog njih. Frank ipak dodaje

da nisu željeli biti stereotipni, a ovaj je put na meni red da se nasmi-
jem tome kako su BKS imigranti *uncool*, zato što ih je previše.

Sulimenko mi pak priznaje da je najviše problema imao pokušavajući doći do priča iz “radničke klase” jer mu se, primjerice, dogodilo da nađe idealnog kandidata koji bi se potom na probi pojavio u novom odijelu koje je kupio specijalno za tu priliku, podšišane kose, obrijan i manikiranih noktiju, dovodeći pritom u pitanje “vlastitu radničku autentičnost”, odnosno autentičnost kako je zamišlja umjetnik koji od radnika očekuje da izgleda kao radnik, prljavih ruku i razbarušene kose, i na to bude ponosan da bi bio prepoznat kao “autentičan radnik”, a ne da teži tome da “ne izgleda” kao radnik čim ga netko pozove u instituciju kazališta. Ali zašto bi baš netko tko zarađuje za život fizičkim radom bio ta osoba na koju umjetnik mora projicirati neki fiksni identitet, dok je za sebe zadržao onaj fluidni, fleksibilni, uvijek iznova redefinirajući? Bilo bi nepravedno sad na Olega Sulimenka sručiti sav teret klasnih napetosti, u kojima se neprestano sukobljava klasni ponos niže klase i neprijateljstvo prema onima koji tu klasu pokušavaju nadići (kao da je ona nešto sramno, ili kao da nužno upućuje na nečije slabije sposobnosti), s istovremenim aspiracijskim tendencijama penjanja po klasnoj ljestvici, kako bi se vlastitoj djeci omogućio bolji život, koje se manifestiraju i najjeftinijim signalima klasne pripadnosti – odjeći, manikuri i slično. Ali ostaje užasan osjećaj duboke nelagode zbog muškarca koji nije izabran da sudjeluje u ovom projektu jer se trudio dati najbolje od sebe, pa i time što se “sredio” najbolje što je znao, a ta nelagoda nije moja privatna nelagoda. Ona je signal dubokih društvenih kontradikcija i nelogičnosti. Uostalom, ne romanti-
zira li Sulimenko radničku klasu iz doba SSSR-a? U kapitalizmu, onaj tko radi u tvornici, može sebi priuštiti novo odijelo iz H&M-a.

Međutim, ono što me možda najviše fasciniralo u vezi s ovom predstavom jest nedostatak bilo kakve kritičke recepcije u medijima. Svi tekstovi do kojih sam došla jednoglasno su očarani ovim pozitivnim pričama o Beču. A to pak dodaje predstavi zlokoban ton. Naime, čini mi se da cjelokupan simbolički sklop koji opterećuje,

odnosno čini ovu predstavu, radi vrlo uspješno na njezinoj složenosti, možda i mimo autorskih tendencija, o kojima je uvijek nezahvalno spekulirati.

Predstava se naime hrani jednim zanimljivim paradoksom. Uz sreću Virginije Radl i zadovoljstvo Marcela Abrahama, zaljubljenost Fransa Poelstre ili oduševljenje drvećem Richarda Dixona lebde duhovi svih onih koji se, s jedne strane, nisu izvukli iz svojih loših početnih uvjeta preseljenjem u Austriju (jer ti loši početni uvjeti nisu postali bolji u zemljama iz kojih dolaze), i svih onih, s druge strane, kojima je uspjelo doći u Beč, ali po cijenu toga da ovdje rade najlošije plaćene poslove. Ne morate se baviti istraživačkim novinarstvom pa da dođete do podatka da svaka peta osoba rođena u Austriji nema austrijsko državljanstvo te da vam bude jasno da ekonomija Austrije itekako ovisi od rada onih koji u njoj žive i njoj aktivno pridonose, ali u isto vrijeme nemaju prava utjecati na politički život ove zemlje.

Također, ne morate biti osobito pronicljivi da uočite kako je polovica postava ove predstave došla u Beč iz zapadnih zemalja, sa završenim fakultetom ili s već ostvarenom karijerom, odnosno biznismom, što ih je nužno stavilo u povoljniji položaj. A i oduševljenje Bečom Večeslava Senjugova djeluje tužno, jer se u njemu zrcali nesposobnost (ili odbijanje) kritičkog promišljanja vlastite pozicije u Austriji, zbog silnog oduševljenja time što je spasio živu glavu iz Rusije, čime je postao plijen emocionalne ucjene. Taj negativ predstave, ta jeza koju stvara poluprisutnost svega onoga što se u *Made in Austria* ne spominje eksplicitno, ali je tim jače implicitno prisutno, čini ovu predstavu zapravo vrlo zanimljivom. Oleg Sulimenko pritom, između ostalog i pažljivim odabirom detalja kao što su *Manner*-napolitanke, kristalni luster i ljubičasta kosa pjevača šlagera, stvara atmosferu koja bi se mogla usporediti sa žanrom *stjoba*, onako kako ga definira Alexei Yurchak, kao ironijskom estetikom specijalne vrste koja je procvjetala u kasnom socijalizmu. *Stjob* se razlikuje od sarkazma, odnosno ciničnosti po tome što zahtijeva “toliki stupanj pretjerane identifikacije s objektom, osobom ili idejom pre-

ma kojoj je usmjeren da je nemoguće reći radi li se o formi iskrene podrške, suptilnog ismijavanja ili bizarne kombinacije te dvije stvari”⁰¹. Ukratko, nije sasvim jasno diže li zaista Sulimenko spomenik Beču i njegovoj otvorenosti ili ga na vrlo kompleksan način dovodi u izrazito neugodnu situaciju. Ta se dvosmislenost na obrnut način zrcali i u mjestu izvedbe i kustoskom konceptu, gdje kroz Brutov “izazov” buržoaskom Beču prosijava zapravo njegovo savršeno, ne-konfliktno i “afirmativno” utjelovljenje.

Prva verzija teksta objavljena je na portalu *Kulturpunkt*, 4. travnja 2013.

01 Citirano u: Dominic Boyer and Alexei Yurchak, “American Stio: Or, What Late-Socialist Aesthetics of Parody Reveal about Contemporary Political Culture in the West”, *Cultural Anthropology*, 25.2 (2010), str. 179-221, str. 181

Užareno sunce

Hrvatska, Srbija, Kosovo, Albanija, Crna Gora, Bosna (15-29. travnja 2012)
Zagreb, Jasenovac, Sirogojno, Užice, Dečani, Prizren, Shkōder (Skadar), Cetinje,
Dubrovnik, Mostar, Konjic, Međugorje, Rijeka

Još uvijek, u srednjim tridesetima, često osjetim strah od toga da će me vlastita žudnja živu zapaliti. I kao da je mnogo gore nego što je bilo prije deset ili petnaest godina, iako je sada lakše podnosim. Područje žudnje proširilo se, dodajući nove nabore na koži, i nova mjesta za uvlačenje.

Zapravo se ne radi o opečenoj koži, već o tkivu koje se neprestano cijepa samo od sebe, posvuda. Baš me/se razdire. Ipak, sadomazohističko iskustvo, kakvo je već iskustvo života, ima jednu prednost – što duže traje, to je lakše prestati se batrgati i ostati miran s tim mesom koje se kida. Kad si miran, ta te bol zaboravi boljeti.

Bili smo na tom putu, ovaj put po Balkanu, nas dvadeset i sedmero: Poljaci, Šveđani, Slovenci, Srbi, Hrvati, Irci i jedan Englez. Dok sam, prolazeći kroz Tursku, Gruziju i Azerbajdžan, imala jači osjećaj grupne kohezije, sigurno zbog prostora koji je većini na slične načine bio stran, ovoga smo se puta nekako raspršili. Ne samo da smo se podijelili na one koji govore lokalni/-e jezik/-e i one kojima treba prevoditi, nego smo se i više osamili, svaki sa svojim setom fabriciranih sjećanja na nekoć zajednički prostor. A možda je stvar bila u tome da smo se sad već ponešto i poznavali, pa se nisam toliko koncentrirala na pokušaje definiranja zajedničkog terena i onih mjesta koja se podrazumijevaju.

Putovanje s grupom ljudi uvijek je i pitanje otvaranja i intimiziranja. Ja se otvaram po automatizmu, manje-više svima koji nisu sociopati. Međutim, od toga silnog prosipanja na kraju se često osjećao kao da te netko zaboravio na jakom suncu, pa si malo “apšisao”, kako bi to baka Mira rekla, da se kojim slučajem ne taloži u urni.

Najteža mi je bila neprestana uronjenost u zvukove, šumove, glasove. I sad dok ovo pišem čujem pse i ptičice i aute i susjede. Ali ti zvukovi nemaju ništa sa mnom, ne obraćaju mi se i ne očekuju nikakvu reakciju od mene. Na putu je sve očekivalo moju reakciju, i sve je reagiralo na mene. Ta je neprestana uzajamna nadraženost izluđujuća. Nije moguće da svi na okupu jednostavno šutimo a da to ne bude nasilno prema nama, osim kad spavamo. Također, ne možeš se nikamo maknuti, iako se stalno mičeš i scenografija se neprestano transformira. Možda i jest problem u tome što vrlo brzo sve počinje sličiti na scenografiju, a ti postaješ loš dramaturg.

Smetao mi je taj osjećaj koji bi mi se ponekad javljao, i nisam si gurnu kako da ga artikuliram. Prezirem poziciju “arbitra dobrog ukusa”, koji se prvenstveno bavi procjenjivanjem toga što drugi rade, koliko to dobro rade i što bi trebali popraviti. Naravno da je bez procesa prosuđivanja život nemoguć. Ali postoje ljudi koji se realiziraju kroz poziciju arbitra, to im je način samoaktualizacije, i to mi se gadi. Problem je u tome što te ovakvo putovanje natjera upravo u tu poziciju, postavlja te u neko intenzivno stanje odvajanja bitnog od nebitnog, zanimljivog od nezanimljivog, suvremenog od anakronog, sofisticiranog od banalnog.

I sad to stanje koje je, ipak, u svakodnevnom životu prekarne kulturne radnice limitirano uglavnom na tekst, na ovakvom putu postane sveobuhvatno, od hrane do lokomotiva, preko pletenih prsluka logorašica iz Jasenovca, ceste od Shködera do Cetinja, imaginiranih zvukova korčulanskih klesara u Mostaru.⁰¹ Posvuda hodaš kao živa estetska, moralna i politička vaga, iako se svim silama tome

⁰¹ “Kako izgledaju majstori klesari koji klešu i grade jedan grad izvan vremena i prostora? Moji mostarski prijatelji potražili su ih na Korčuli i

opireš. A i tkivo oko tebe zapravo se opire toj analitičnosti i tom sećiranju – ono ti se zapravo želi dati u svom totalitetu, međutim ti nemaš kapaciteta za to.

Odnosno, ti možda imaš, ali ja nemam. I onda se gubim kao zombi-procjenitelj, važući omjer cijene i kvalitete. Samo što se ne radi o kvaliteti, nego o tom užasnom pojmu “zanimljivog”. I sad čujem glas velikog šefa, švedskog tigra, kako smo ga zvali po marki kofera koju nosi, kako govori: destilirajte informacije, ne trebaju nam sva vaša iskustva, kao da se radi (pa i radi se) o trgovini iskustvima, o burzi doživljaja.

Ekspedicija je službeno počela javnim predstavljanjem projekta u zagrebačkom Pogonu. Govorio je i Željko Zorica Šiš, počevši s anegdotom o svojem prvom javnom nastupu. Pokazao je fotografiju dvogodišnjeg sebe i popratni novinski članak: “Dvije mu godine, a čita novine.” Željko Zorica Šiš preminuo je 5. rujna 2013, u 56. godini, godinu i četiri mjeseca nakon našeg povratka s balkanske ekspedicije. Kad o tome sad razmišljam, njegova mi se smrt čini dijelom te ekspedicije, onako kako iskustvo gubitka djeluje u svim vremen-skim dimenzijama, ne ostavljajući ni prošlost pošteđenom. Ali gubitak se ipak prvenstveno oblikuje kroz buduće vrijeme – on se manifestira u vječnom uskraćivanju onoga što je moglo doći – mogućnosti novog susreta, zajedničkog umjetničkog projekta ili knjige za koju me, zadnji put kad smo se vidjeli, zamolio da napišem tekst. Taj tekst i dalje mogu napisati, ali tada bih ga pisala da bi ga on pročitao. Osjećaj gubitka uvijek je beskonačan, jer su zamišljene mogu-

digli su na noge sve što je u njihovom selu umelo držati dleto i bat u ruci. Dovedi su ih negde na izmaku pedesetih ili na samom početku šesdesetih. Bili su skromni, ljubazni i prijatni, a posao su obavljali pobožno, gotovo liturgijski: njihova zvonka, horska liturgija klesanja trajala je s manjim prekidima punih pet godina.” Bogdan Bogdanović, “Mostarski grad mrtvih”, <http://tacno.net/kultura/bogdan-bogdanovic-mostarski-grad-mrtvih/>. Hvala Ronaldu Panzi koji me uputio na ovaj tekst, ali mu hvala još i više zbog najboljeg “turističkog” vodstva gradom kojem sam ikad prisustvovala.

ćnosti budućnosti beskonačne. I zato preranom smrću nekoga koga smo voljeli gubimo više od onoga što smo mogli dobiti da je ostao živ.

Šiš je spomenuo još nešto – prisjećajući se prve ekspedicije projekta *Corners of Europe*, one na krajnji sjever nordijskih zemalja, spomenuo je narod Sami. Za njih je sve ono što nije praktično korisno za opstanak na neki način ružno. Pogled na planine je ružan, jer se s njima ništa ne može, jer “nema umjetnosti u osnovnom paketu za preživljavanje” Sami naroda. Nisam sigurna da je Šiševa interpretacija odnosa prema umjetnosti sasvim točna – vjerojatno je prije riječ o dubokoj povezanosti umjetnosti i života, odnosno o nepostojanju zapadnog koncepta autonomnosti umjetnosti. S jedne strane, to zvuči zastrašujuće – što bi nas drugo moglo činiti ljudima od naše sposobnosti nesvrhovitog rada, stvaranja stvaranja radi, mišljenja mišljenja radi. A opet, zavodljiva je ta sposobnost Samija da povežu tako čvrsto pojam lijepog i uporabnog. Trebalo bi samo biti krajnje oprezan prema njegovim mogućim suvremenim zloupotrebama – prema ideji da bez neposredne koristi umjetnosti nema ni njezinog financiranja.

Kao i Dragan Živadinov, koji nas je ranije tog dana vodio kroz Muzej suvremene umjetnosti u Zagrebu, prepričavajući nam svoju idiosinkratičnu interpretaciju povijesti 20. stoljeća podijeljenu na konstruktivizam, neokonstruktivizam i retrokonstruktivizam, i Šiš je bio karizmatična osoba, netko oko čije se orbite kruži. Međutim, za razliku od Živadinova, Šiševa se karizma uvijek sastojala od drugih ljudi i od njegovog interesa za njih. Drugim riječima, on je bio karizmatičan zato što je bio duboko zainteresiran za druge, a drugi su tvorili tkivo njegove karizmatičnosti. Uvijek sam bila zainteresirana za taj tip privlačenja pažnje od onog koji na druge projicira vlastitu genijalnost, odnosno kojem drugi služe uglavnom kao svjedoci.

* * *

Na putu prema prvom prenoćištu u Sirogojnom blizu Užica, u zapadnoj Srbiji, stali smo u Memorijalnom centru Jasenovac. Egzekucije u Jasenovcu provedene su ručno, posebnim alatima: kamom, maljem, sjekirom, škarama ili čekićem. Postojale su i peći za “pečenje cigle i zatočenika”, kako je pisalo na kamenoj legendi uz mapu Jasenovca. Pogrešno sam pretpostavljala da je i u Jasenovcu vrijedilo ono što je vrijedilo za njemačke logore u Drugom svjetskom ratu – dakle da je usmrćivanje bilo maksimalno mehanizirano, odnosno industrijalizirano, te da nije postojao fizički kontakt između ubojice i ubijenog u trenutku smrti. Upravo suprotno onome što sam vjerovala, oko 80 tisuća ljudi moglo je osjetiti toplo ljudsko tijelo svog ubojice iz neposredne blizine.⁰²

Još je jedan izložak ondje nastao “ručnim radom”, ali u posve drugačije svrhe. Radilo se o smečkastom vunenom prsluku koji je isplela zatočenica Atifa Lipničević za zatočenicu Marijanu Krvarić. Dok je Atifa umrla od tuberkuloze u Staroj Gradiški 1944, Marijana je otišla iz logora razmjenom.

Knjiga A4 formata u koju su upisana imena ubijenih debela je kojih 15 centimetara.

* * *

U Sirogojnom smo dvije noći proveli u “muzeju na otvorenom”, odnosno u kolibama koje su u dijelovima dopremljene s raznih strana Zlatibora i ponovo sastavljene na površini od 15 hektara, osigurava-

02 Kažu mi da bih trebala sramiti vlastitog iznenađenja nad idejom logorske manufakture, da zvučim kao naivna i površna šlampavica kada tako nešto napišem. Međutim, u trenutku posjete Jasenovcu (ili nekom drugom sličnom mjestu) informacija počinje operirati na tjelesnoj razini, postajete donekle fizički svjesni specifičnosti situacije klanja. Teško je biti neprestano osjetilno svjestan takvih intenziteta. Mislim da je važno zabilježiti koliko zaboravljamo, i da detalji klanja u tome nisu nužno iznimka.

jući odgovarajuće kulise za *re-enactment* devetnaestostoljetnog života. Zaposlenici muzeja “izvode” svakodnevicu onog doba, izrađujući glinene posude, kujući potkove ili pekući kruh, prema potrebi (i u skladu s radnim vremenom) obučeni u tradicionalnu nošnju.

Život u dinarskoj regiji u to vrijeme bio je organiziran kolektivno i zahtijevao je konstrukciju nekoliko različitih zgrada sa specijaliziranim funkcijama.⁰³ Svaka je obitelj spavala odvojeno, ali život je bio zajednički pothvat, gdje je većina aktivnosti provođena u grupi, temeljem jasnih rodni podjela. Postojale su tako mljekare, gdje su se čuvali sir, kajmak i slični proizvodi, kolibe u kojima se pravila rakija, sušilo voće, pohranjivale žitarice, pravile košare ...

Kolibe su niskog stropa i dovratka o koji udarate glavom ako ste prosječne visine, ali je važno sjetiti se da taj osjećaj skučenosti vjerojatno pripada i našim današnjim tijelima, jer su ona, devetnaestostoljetna, bila nešto niža, čak i na Dinaridima. Ipak, performirana autentičnost kombinirana je sa znatnim ustupcima udobnosti – u malene kolibe stisnute su i grijane kupaonice.

Nisam sasvim sigurna radi li se o istoj vrsti nelagode koja mi se javlja kad promatram iluzionističke pokušaje rekonstrukcije građanskog života na sceni, ali bizarno je promatrati ljude čiji je svakodnevni posao od 9 do 5 da se pretvaraju da žive u 19. stoljeću. U tome, naravno, nema ničega novog, historijske rekonstrukcije bile su popularne još i u rimsko doba, iako su se tad koncentrirale na izvođenje slavnih bitki, a ne na tako trivijalne stvari kao što je svakodnevni život. Možda nije riječ toliko o izvođenju 19-stoljetnog ži-

03 Još jedno mjesto na kojem se čudim *k'o pura dreku* nad dobro poznatim stvarima, oduzimajući čitatelju vrijeme banalnostima. Međutim, opet, mislim da je riječ o tome da ne hodamo svijetom neprestano misleći o svemu što znamo. U situacijama poput ovih percepcija nečega što nam je poznato samo kao informacija se utjelovljuje. Oduvijek sam živjela u nuklearnoj obitelji, i ideja da dijelim svakodnevicu sa proširenom obitelji mi je tjelesno, osjetilno, perceptivno nepojmljiva. Ne čudim se činjenici velikih obitelji, zapanjena sam intenzitetom imaginarnog osjećaja koji proizvodi posjet Sirogojnu.

vota koliko o tome da svakodnevni život u zrcalu izaziva jezu, čak i kad se mistificira vremenskim pomakom.

* * *

Na Balkanskoj ekspediciji tiskali smo takozvane životnice – nešto poput osmrtnica, samo suprotno. Radilo se o svojevrsnim objavama života. Inicijalna se ideja vrtjela oko zidnih novina, ali nismo bili sigurni kakve bi vijesti mogli objavljivati na raznim mjestima kroz koje smo prolazili, s obzirom na neprekidnu uronjenost u aktualnosti koja pripada suvremenosti, pa smo se odlučili za manji format, koji nije zahtijevao osobitu urgentnost. Zamolila sam svakog od sudionika konferencije da sastavi jedno pitanje, a potom sam ta pitanja nasumično podijelila. Ovo su bile neke od kombinacija pitanja i odgovora:

Kamo ćeš?

Rado bih rekao da idem od točke A do točke B. Ali možda se samo radi o iluziji. Možda se krećem od točke A direktno do točke ... A.

Koja ti je omiljena metafora za opisivanje društva?

Nešto dinamično – kuhanje kao proces koji kombinira sastojke i u svakom stupnju procesa postoji velika mogućnost pogreške. U toj kulinarskoj metafori društva ne bismo trebali tražiti kuhara ili o kojim se sastojcima radi, već jednostavno razmišljati o društvu kao o procesu konstantne transformacije elemenata i potrage za ispravnom kombinacijom hrskavosti, mekoće, fluidnosti, začina i svježine.

Kako dolazi do proboja u sistemu?

Ne postoji mogućnost proboja u sistemu, jer sistem ne postoji. Sistem je samo projekcija, pogreška u proizvodnji vremena. Lako je šaliti se pod svjetlom prošlosti.

Životnice su imale i druga vizualno-konceptualna rješenja. U Mostaru, bavile su se idejom mogućih intervencija u javni prostor. Ideja im je bila da ohrabre one koji na njih nabasaju da je moguće posvuda naprosto *činiti stvari* ili se *baviti umjetnošću*, bez obzira na to upotrebljavamo li tu opterećenu riječ umjetnost ili ne.

Mostarska serija životnica sadržavala je ove upute:

Citirati poeziju na pločniku (Think Don't Think, akcije u Parizu i Barceloni)

Posaditi drvo ispred *jumbo* plakata da ga u potpunosti prekrije (Helmut Smits, 2006)

Objesiti crveni klaunovski nos na fotografiju političara (*Crvena kuglica*, Spy, Madrid, 2007)

Zalijepiti flaster na pukotinu u zidu (Carla Ly, Venezuela, 2005)

Postaviti naljepnicu na kantu za smeće s riječima: "Molim vas, ne odnosite me u galeriju" (Zamogleba, Španjolska, 2007)

Postaviti ronilačku masku oko glave statue uvaženog nacionalnog heroja (Spy, Španjolska, 2008)

Postaviti dva zelena lista na prometni znak STOP kako bi nalikovao na cvijet (*Znaci proljeća*, Mark Jenkins, Washington D.C, ožujak 2008)

Postaviti znak za izlaz u slučaju nužde pored najmanje rupice u zidu (*Izlaz za nuždu*, Alicia Calle, Madrid, 2008)

Kredom ocrtati sjene koje bacaju objekti u javnom prostoru (*Kreda*, Michael Neff, 2008).

* * *

Kao dio istraživanja u fokus-grupi *Ljudi i društvo* nekoliko je umjetnika kolektivno otišlo brijaču u Prizrenu. Fascinirala ih je činjenica da je brijanje u takvom kontekstu u potpunosti javno – svi mogu buljiti u tebe dok ti britva nježno klizi vratom. Naime, brijačev stakleni osmokutni kiosk bio je smješten usred trga. Reakcije su bile ponešto stereotipne i u skladu s nacionalnim uvjetovanostima.

Šveđanin Fredrik Oskarsson bio je vrlo nervozan jer je brijač upotrebjavao istu britvu na svima njima, što je u Švedskoj bilo zabranjeno. Đorđe Balmazović, kao Srbin na Kosovu, bio je još nervozniji, osobito zato što je Finac Tomas Håkki o njegovoj nacionalnosti obavijestio brijača. Lawrence McKeon bio je prilično opušten, ali s obzirom na to što je sve prošao u životu, bilo bi zaista neobično da nije. A njegova sjevernoirska glava ionako nije bila na panju.

* * *

Kako je put napredovao, činilo se da su se događaji kondenzirali, širili jedni preko drugih. Shvatila sam da sam propustila mnogo stvari koje sam željela spomenuti, neke od njih iznimno važne. To je vjerojatno bilo povezano s osjećajem odgovornosti koji raste obrnuto proporcionalno sposobnosti da se posvetim bilo čemu nakon mnogo dana na cesti, s gustim programom dnevnih aktivnosti. Umor se gomila i odjednom osjećate da ne obraćate dovoljno pažnje na stvari koje vidite i da ste zato obeshrabreni u tome da pišete o njima, iz straha da ćete ih krivo predstaviti.

* * *

S odmakom od nekoliko godina, kada se mislima i tipkovnicom vraćam na balkansku ekspediciju, jasno je koje su se stvari za mene zalijepile slatkorječivom snagom sirupa.

1. Nevjerojatna (i povremeno nevjerojatno *queer*) kolekcija fotografija Pietra Marubija i onih koji su radili za njegov fotografski studio u Shköderu. Marubi je posebno zanimljiv u kontekstu Cornera i kao talijanski imigrant u Albaniji. Uvijek je inspirativno kada povijest i ponos nacije leže tako eksplicitno na imigrantu: kada se pozicija političkog izbjeglice preokrene u poziciju simboličke moći koja utječe na kulturnu povijest nacije.

2. Posjet Titovom nuklearnom bunkeru, nekadašnjem atomskom skloništu u Konjicu gdje je 350 ljudi 6 mjeseci moglo živjeti bez ikakvih kontakata s vanjskim svijetom. Kojih pola godine prije našeg posjeta ondje se počeo održavati Bijenale suvremene umjetnosti. Usputni novinski članci često sadržavaju sintagme o “oplemenjivanju” prostora umjetnošću, ali taj prostor daje *artu* više nego što od njega dobiva. Namještaj iz 70-ih, savršeno očuvan, mjestimice je pokriven plastičnim folijama. Vojni objekt D-O, zvani ARK (Armijska rezervna komanda), pripada Ministarstvu odbrane Federacije Bosne i Hercegovine. Kroz prostor nas kombinacijom vojničke strogosti i strpljivosti turističkog vodiča pomirenog s čestim izgovaranjem jednog te istog teksta vodi narednik Oružanih snaga BiH Almir Gakić. Ne impresionira ga naše sneno plaženje pod umjetnim svjetlom, pa ponekad i podvikne kad neka zabludjela duša skrene u pogrešni hodnik.
3. Jedna od mnogobrojnih stvari koje projekt kao što je Corners of Europe omogućava sljedeće su situacije: teatrologinja iz Zagreba na Cetinju dobiva priliku upoznati se s radovima dvojice fascinantanijih umjetnika performansa iz Novog Sada, koji su počeli karijeru u isto vrijeme kad i Fluxusovci.⁰⁴ Bora Vitorac i Dragan (Dragoljub) Pavlov ostali su posve nepoznati više od 40 godina, percipirani možda kao ekscentrici ili mitske figure, ali ne i kao umjetnici. U Galeriji 42°, dok smo prolazili Cetinjem, upravo je u tijeku bila izložba njihovih radova pod nazivom “Dokumenti inicijalnih performansa”. Radilo se o fotografijama i videozapisima ludičkih uličnih akcija i intervencija u prostorima u vrijeme dok je oficijelni naglasak bio na umjetnosti socijalističkog realizma. Ovi začetnici *body arta* i *happeninga*, koji su djelovali podalje od bilo kakvih službenih institucija, nisu čak ni smjeli fotografirati svoju gledatelje kako oni ne bi imali problema što su prisustvovali tim “skarednim” aktivnostima.

⁰⁴ Samo što su je, za razliku od većine Fluxusovaca, vrlo brzo i završili, ili, preciznije, ona nikada nije ni dobila obrise umjetničke karijere, dok su oni živjeli građanski život kao inženjeri.

Na tim zapisima Vitorac i Pavlov veslaju na suhom, drže licitarska srca, boksaju s gaćama na glavi, guraju jedan drugog u tačkama odjeveni u odijela i kravate, ili blazirano stoje pored švicarskih satova, energično na glavu izvrćući ozbiljnost tadašnjih općeprihvaćenih umjetničkih praksi, “osvajajući prostore slobode”.

Znatno kraća verzija ovog putopisa bila je objavljena na autoričinom blogu *Whiteflesh*, 2. svibnja 2012.

Milo raspadanje

Čovjek kojeg sam poznao [...] rekao mi je jednom, prilično veselo: “Francuska je, znate, loš buržoaski roman.” Mogao sam vidjeti koliko je u pravu: načini dramatizacije, fikcionalizacije, koji su aktivni kao društvene i kulturalne konvencije, kao načini ne samo gledanja, već i organiziranja stvarnosti, bili su kao što je on i rekao: buržoaski roman, njegovi tipovi ljudi još uvijek definirani iako gube na uvjerljivosti; njegove ljudske aktivnosti, borbe za posjedovanjem i pozicijom, za karijerom i odnosima koji pomažu u karijeri, još uvijek ograničeni ali ipak gorko se držeći svog polja u interaktivnoj javnoj stvarnosti i javnoj svijesti. “Pa, da”, rekao sam pristojno, “Engleska je loš buržoaski roman također. A New York je loš roman metropole. Ali postoji jedan problem, ili ga barem ja takvim vidim. Ne možete ih poslati natrag u knjižnicu. Osuđeni ste na njih. Morate ih iznova i iznova čitati.” “Ali kritički”, rekao je, s privlačnom perceptivnošću. “Ipak ih čitate”, rekao sam.⁰¹

01 Raymond Williams, *Writing in Society* (London & New York: Verso, 1983), str. 19.

Nekoliko sam godina živjela u Engleskoj, u svojim kasnim 20-tima i ranim 30-tima. Za to sam je vrijeme puno imaginirala i fantazirala o njoj. Pokušavala sam je opisati sebi i drugima, kao neko biće određenih karakteristika, jasnog temperamenta i markantne osobnosti. Konvencionalno sam o njoj razmišljala, ne kao o postdramskom narativu, već kao o zatvorenom liku iluzionističke građe, trudeći se biti svjesna svih problema koje takav tip pristupa donosi. Pokušala sam definirati kako miriše, i kako se kreće, i do čega joj je stalo. Ovo što slijedi, neobično mi je. Nisam sasvim sigurna da je pošteno, radi se o velikom nasilju nad materijalom. Nikad tako nisam razmišljala o Hrvatskoj, Jugoslaviji, niti o bilo kojoj drugoj zemlji. Dok to pišem, svjesna sam da hodam po rubu najgorih predrasuda i stereotipa, vjerojatno ga čak i prelazim. Ovakvi portreti, ako se otmu kontroli, mogu proizvesti puno zla. A opet, ima nešto u toj želji da se opiše iskustvo života u stranoj zemlji, koje ne pokušava samo biti maksimalno korektno, već daje oduška svojim impresijama, tim malim tumorima, nabubrenim balonima iznevjerenih očekivanja i mesnatih projekcija.

Engleska je “gnjila” zemlja. Ona nekako... ne može pogoditi pravu mjeru. Ne osjeća se dobro u svojoj koži. Tugaljivo zavidno gleda preko tog Kanala prema Francuskoj ili New Yorku (rijetko kad prema ostatku Amerike) i pita se kako to da se baš meni lak s noktiju ljušti, i zašto ne mogu skinuti taj prokleti *muffin top* (meso oko struka koje se prelijeva preko ruba traperica) i nikad ne znam što da odjenem za važan sastanak. I pogledaj mi taj zapušteni izrast, ispucale vrhove i tanku kosu, a i noge su mi pune crvenih točkica od počupanih dlaka koje su urasle, tako se lijepo ističu na prozirnobijeloj koži. Zašto ja uvijek moram zaboraviti maramice, a dijete mi je slinavo? Zašto se mene uvijek uhvati s glavom u kanalizaciji kako izbacujem zadnjih devet *pints* lagera, okrhnutog zuba i s rupom na čarapi kroz koju mi se vide unutrašnji organi?

Kontinentalni umjetnici-intelektualci i ostali ljudi s onim tipom ukusa na kojem se mora dugotrajno raditi a često se završi na neutralizaciji bilo kakvih specifičnosti (bijelo/crno/sivo, metalno, trans-

parentno, čiste linije, asimetrični krojevi), najčešće pasionirano preziru taj užas od kiča u engleskim kućama. Kontinent ga nekako uspijeva ostaviti starijim generacijama, ali Engleska ne, makakvi jok. Ona ga ponosno vuče sa sobom iz godine u godinu, u svim društvenim slojevima, od umjetnika do stolara. Engleska je debelo “out”.

Fenomen kamina je indikativan, primjerice. Nitko ne koristi te kamine, ali oni su u svakoj kući, lijepo obojani, ukrašeni cvjetnim pločicama i pomahnitalim ornamentima. Lažni kamin u kući diže joj cijenu.

Dok se Francuska masovno, uzduž i poprijeko svih slojeva, odrekla svoje buržoazije još davnih dana (tj. buržoazija se odrekla same sebe, barem deklarativno), Engleska to nikada neće učiniti. Ona se nikada neće riješiti beskonačnog gomilanja međusobno nespojivih dezena i boja, debelih baršunastih zastora, ljubavi prema Kraljici i klasne krivnje. Engleska u tome zapravo uživa.

Zanimljivo je koliko je postova na engleskim akademskim blogovima pretežno lijeve orijentacije posvećeno denunciranju lanaca prehrane kao što su Pret a manger⁰² zbog “pretencioznosti” njihovih salata te neskrivenom favoriziranju *greasy spoon* radničkih restorana. Ta silovana reakcija najbolji je pokazatelj duboke malograđanštine Engleske. Čini mi se da balkanska inteligencija nikad nije do te mjere burek, ćevape i sarme tretirala kao ideološko pitanje, a nije bogami ni njemačka svoje kobasičetine, još manje španjolska svoj chorizo. Nisu ni trebale.

Ali opet, ima nešto razoružavajuće u toj engleskoj truleži. Gotovo romantično. Postoji neki temeljni paradoks Engleske. Njezin aktivan strah od pretencioznosti, koji se javlja kao protuteža malograđanštini, iako je istovremeno manifestacija te iste malograđanštine, zapravo je povezan sa strahom od isključivanja Drugog, sa strahom od optužbe za odbijanjem komunikacije ... on je isto jedan od

02 Bez akcenata, naravno. Pravilno se pisanje francuskoga ipak smatra prepretencioznim. Čak i za jedan “pretenciozni” lanac brze prehrane.

razloga, ali i posljedica anglosaksonske dominacije. Engleska ulaže aktivan napor da razumije Drugog. U tom “razumijevanju” se daka-ko, puno toga pogubi. A i taj Drugi je prvenstveno kolonizirani Drugi.

Ipak, Engleska se ne da fascinirati. Ni akademskim diskursom, ni vlastitim jadom, ni hinjenom infantilnošću. Ona zapravo, puno manje nego što se generalno čini, zuri u vlastiti pupak. Umjesto toga, doduše, asimilira tuđe pupkove – to je prava strategija kolonizacije.

Prva verzija ovog teksta bila je objavljen na autoričinom blogu *Whiteflesh*, 8. veljače 2009.



4. DIO:

Čvrčkice

Bicikl, đavolji pomoćnik

Neki sam dan u Teslinoj sreća jedno drago biće, nazovimo je Sabina Sabolović iz kustoske udruge WHW koja je predstavila Hrvatsku na 54. Venecijanskom bijenalu, kurirala 11. Istanbulski bijenale, kao i brojne druge izložbe na raznim zemljopisnim širinama, a posebice dužinama. To joj, dakako, nije pravo ime, a i ovo ostalo sam izmisli-la, budući da je Željka zapravo prodavačica u Konzumu. Ipak, kao što se Latica Ivanišević osjeća

dužnom ispričati put moje obitelji kao i moja sjećanja jer sam imala sreću ne samo imati značajne pretke – prof. Josip Šilović, dr. Srećko Šilović (veliki meštar lože *Maksimilijan Vrhovac*, uvažen liječnik, član ZAVNOH-a, ambasador), moja je baka Irena Gavella, sestra Branka Gavella, mamina sestra Nana bila je žena Otokara Keršovana, otac mi je Drago Ivanišević koji nakon doktorata u Padovi doktorira Prousta na Sorboni i ondje upoznaje moju mamu Inès koja studira povijest umjetnosti na Sorboni. Tata u Parizu održava prijateljske veze sa Gideom, Bretonom i mnogim drugim važnim ljudima, također je bio veliki Ungarettijev prijatelj. Osim toga tamo tata kao nadrealist slika u Modiglianievom atelijeru i četiri njegove slike u stalnom su postavu Moderne galerije u Zagrebu.⁰¹

tako se i ja osjećam dužnom, kada sam već kmetskim podrijetlom zakinuta, isticati da se družim (ako već ne u stvarnosti, onda svakako na papiru) isključivo sa osobama dobrog pedigreea koje su puno postigle u životu, i znaju pravilno porazmjestiti naglaské po slòvima. Doduše, moj pothvat kvari činjenica da Sabina i njene ko-kustosice nisu članice nikakve masonske lože, a i njihova je institucionalna prihvaćenost u Hrvatskoj krajnje upitna, ali, kako da kažem, s čim imam, s tim pišem tekst.

Naš je slučajan susret rezultirao čitavim nizom peripetija, nepredviđenih događaja, zapleta, obrata i poteškoća o kojima vam ovom prilikom (niti dok sam živa) ne mogu pisati, no uvijek mogu gomilati istoznačnice. Posrijedi je svakako nešto što bi vam promijenilo život barem koliko i kruh s kefirom, međutim Gandhi je uvijek govorio “Budi kefir kojeg želiš vidjeti u svijetu, i ne traži drugih kefira osim mene.” Duboko proživljeno iskustvo o kojem nikada nećete ništa saznati, a koje me čini autentičnom i stvarnom, zove da ovaj tekst posvetim upravo Sab... Željki.

Taj će čin ipak biti samo formalan, jer ću se u tekstu pozabaviti onim što mene zanima, dok Sabina za tu temu ne haje ni pišljiva bo-ba. Tema je bicikli i feminizam, preciznije, rana kulturna povijest upotrebe bicikla i emancipatorski ženski glasovi s kraja 19. stoljeća. Nedavno sam krađom, financijskim inženjeringom i utajom poreza došla u privremeni posjed jedne knjižice koja se zove: *Kotači promjene: kako su žene vozile bicikl u slobodu (s pokojom probušenom gumom)* a napisala ju je Sue Macy⁰².

Kotači promjene imaju više slika nego teksta, što se dobro uklapa u moju novogodišnju rezoluciju da samo gledam slike, a tekst izbje-gavam te da se hranim sunčevim zrakama. Knjiga se ne bavi bunde-vama, šparogama i dizajnom interijera, iako joj to sugerira naslov,

01 Latica Ivanišević, *Slušaj i gledaj, Latice: sudbina jedne obitelji* (Zagreb: Naklada Ljevak, 2010), str. 7.

02 Sue Macy, *Wheels of Change: How Women Rode the Bicycle to Freedom (With a Few Flat Tires Along the Way)*, (Des Moines: The National Geographic Society, 2011).

već povezanošću bicikla i ženske emancipacije (u svojim, katkad kontradiktornim oblicima) na američkom tlu s kraja 19. stoljeća.

Jedna knjiga vuče drugu, kako to već bude na *Amazon.com*. U rubrici *Frequently bought together* algoritmi su mi, između ostalog, sugerirali i naslov *Kotač unutar kotača: kako sam naučila voziti bicikl*, Frances Willard,⁰³ ispovijest žene koja je 1895. sa 53 godine naučila voziti bicikl.⁰⁴ Budući da me povijest zanima samo onoliko koliko me zanimaju promjene u paradigmi mišljenja u određenom kontekstu, odnosno ono što je Raymond Williams nazivao strukturom osjećaja, ili sinkronijske i dijakronijske transformacije općeg mnijenja o tome što je važno i vrijedno, fascinirala me bujna proizvodnja specifičnih značenja oko ovog prometalala. Bicikl je, naime, na početku svoje upotrebe bio duboko uvučen u mrežu moralnih pitanja i nedoumica, uglavnom onih povezanih s konjima, ženama ili bordelima. Willard, primjerice, u biciklu vidi prijatelja morala i piše o tome da je “bicikl možda naš najjači saveznik u pridobivanju mladića da ne odlaze u javne kuće, jer im užitak čini dugotrajnijim, a oduševljenje tim ugodnije koliko je i prirodno naspram neprirodnog.”⁰⁵ Ali nisu svi bili tako blagonakloni. Prije nego se osvrnem na bicikl kao moralnu prijetnju, ipak ću se pozabaviti konjima, jer su oni bili prvi kamen spoticanja masovnijoj upotrebi bicikla. Kako je Samuel G. Hough dirljivo zavapio 1881. u sudskom procesu protiv trojice biciklista koji su kršili zakon vozeći se Central Parkom, “Smatram da je bicikl najopasnija stvar po život i vlasništvo koja je ikad izmišljena. I najplemenitiji konji ga se boje!”⁰⁶

Iako je Albert Pope, koji je i lansirao američku biciklističku industriju 1878. svojom markom bicikla Columbia, obilno financirao

03 Frances E. Willard, *A Wheel within a Wheel: How I Learned to Ride the Bicycle* (New York, Chicago, Toronto: Fleming H. Revell Company, 1895).

04 Na moje veselje, dostupna je za download u sklopu projekta neprofitne organizacije Internet Archive iz San Francisca. Vidi: https://openlibrary.org/books/OL7235125M/A_wheel_within_a_wheel.

05 Ibid, p. 12.

06 Citirano u Sue Macy, *Wheels of Change*, str. 18.

obranu trojice biciklista, izgubili su proces. To ga nije spriječilo da se pridruži Ligi američkih vozača vozila na kotačima, osnovanoj 1880. (skraćeno L.A.W. – the League of American Wheelmen) koja je promovirala interese biciklista i štitila njihova prava, lobirala za ukidanje zabrane vožnje biciklom po gradu, ali i organizirala biciklističke utrke, izrađivala biciklističke mape, preporučivala restorane i hotele u kojima su bicikli bili dobrodošli. Zazor prema stroju koji “čovjeka pretvara u životinju”, ubrzo je utihnuo. Uvidjele su se brojne prednosti slobodne vožnje ulicama koja ne uključuje brigu za konja, te užitak u pokretanju vozila vlastitom, jel, voljom. Već je 1895. u Americi bilo 126 proizvođača bicikala koji su proizveli oko pola milijuna ovih vozila. Iako su bicikli isprva bili privilegij dobrostojećih muškaraca, ubrzo ih je (s masovnom popularnošću odnosno komercijalnim uspjehom tzv. sigurnih bicikala (*safety bicycles*))⁰⁷ počela koristiti i srednja klasa i žene.

To je, pak, dovelo do novih problema. Charlotte Smith, pedesetpetogodišnja kći irskih imigranata, provela je desetljeće boreći se za prava zaposlenih žena, ali je sredinom 1896. pronašla novu zanimaciju. U proglasu koji je objavila njena udruga Liga za spašavanje žena (Women's Rescue League), Charlotte je napisala, a ja slobodno i nesputano prevela

Bicikliranje kod mladih žena pomoglo je rapidnom povećanju broja nesmotrenih djevojaka koje će u konačnici završiti kao crne ovce Amerike. Bicikl je đavolji pomoćnik koji moralno i psihički uništava žene.⁰⁸

07 Onih s jednakom veličinom oba kotača, s kojih se nogama mogao doseći pod.

08 Original je malkice drugačiji, ali ovako mi se više sviđa. (“The bicycle is the devil’s advance agent morally and physically in thousands of instances.”, citirano u Sue Macy, *Wheels of Change*, str. 28).

Čak je i sama Frances Willard, koja je zdušno podržavala vožnju biciklom pomirljivo zaključila:

Znala sam posve jasno da su, kada si je prije kojih desetak ili petnaestak godina gospođica Bertha von Hillern, mlada njemačka umjetnica u Americi, uvrtila u glavu pokazivati svoju vještinu u vožnji bicikla, neki mislili da je ona neka vrsta polu-čudovišta; ali koliko god da su naši ljudi liberalni u pogledu toga čime se žena može baviti, sigurno bih se osjećala kompromitiranom, u to daleko i primitivno doba, da sam je išla gledati kako vozi bicikl, ne zato što bi u tome bilo kakva zla, već zbog toga što bih se brinula, po domaći, za to “što će selo reći”.⁰⁹

Charlotte Smith¹⁰ je, dakako, bila u pravu. Ali povijest je nije voljela. Ne samo da je povijest nije voljela, već joj se i tadašnja sadašnjost podsmjehivala. Dobila je svoju mizoginu natuknicu u *Đavoljem rječniku* Ambrosea Biercea¹¹

⁰⁹ Ibid, p. 13

¹⁰ Charlotte Smith je bila poprilično šašava, ali je (možda baš zbog toga) napravila puno dobra. Borila se za pravednije plaće za žene, argumentirajući da ih neimaština vodi u prostituciju. Sukobljavala se s policijom, jer je prokazivala korupciju. Borila se protiv konzumacije duhana, ali i protiv upotrebe kozmetike. Međutim, najviše je bila zainteresirana za prava radnica. Osnovala je ženski sindikat za državne činovnice, pokrenula dva časopisa – *Zaposlena žena* (*Working Woman*) i *Žena izumitelj* (*Woman Inventor*), te osnovala udruženje poslovnih žena. Zahvaljujući njenom lobiranju, U.S. Patent Office je 1888. počeo objavljivati liste žena izumitelja. Međutim, najzabavniji i najperformativniji dio njene karijere svakako je njena navika da mlati muškarce kišobranom po glavi ukoliko nisu pokazali dovoljno poštovanja prema ženama. Procjenjuje se da je tako uništila kakvih 5 000 kišobrana. Vidi Autumn Stanley, *Raising more hell and fewer dahlias: the public life of Charlotte Smith 1840-1917* (Cranbury: Associated University Press, 2009).

¹¹ Satirični rječnik koji nudi gorke reinterpretacije raznih termina, kao npr. *konzervativac* – državnik koji je zaljubljen u postojeća zla, za razliku od *liberala*, koji bi ih rado zamijenio drugima ili *odvjetnik* – netko vješt u zaobilazanju zakona.

SMITHEREEN, n. A fragment, a decomponent part, a remain. The word is used variously, but in the following verses on a noted female reformer who opposed bicycle riding by women because it “led them to devil” it is seen at its best:

The wheels go round without a sound –
 The maidens hold high revel;
 In sinful mood, insanely gay,
 True spinsters spin adown the way
 From duty to the devil!
 They laugh, they sing, and ting-a-ling!
 Their bells go all the morning;
 Their lanterns bright bestar the night[,]
 Pedestrians a-warning.
 With lifted hands Miss Charlotte stands,
 Good-Lording and O-mying,
 Her rheumatism forgotten quite,
 Her fat with anger frying.
 She blocks the path that leads to wrath,
 Jack Satan’s power defying
 The wheels go round without a sound [;]
 The lights burn red and blue and green.
 What’s this that’s found upon the ground?
 Poor Charlotte Smith’s a smithareen!
 John William Pyope¹²

Nije teško zaključiti kako se bicikl našao u srži moralnih dilema. Iako je nešto manje logično da je Charlotte Smith, koja se tako predano borila za ženska prava, u biciklu gledala razloge za posrnuće ženskog duha.

12 Ovaj pjesmuljak nisam prevela, jer me prilikom učlanjenja u Društvo hrvatskih književnih prevodilaca Andy Jelčić lijepo zamolio da više ne prevodim poeziju, pa se toga predano pridržavam. Nije da sam je ikad stvarno prevodila, ali mi se jednom omaklo, u sklopu knjige *Monty Python i filozofija* (Zagreb: Jesenski i Turk, 2008).

Pretpostavljam da je ključnu ulogu odigrala američka puritanska tradicija, te vjera (koja, dakako, nije samo američka) da su sve stvari povezane s tjelesnim praksama prljave i pokvarene. Tjelesni se užitak percipirao kao opasan budući da se smatralo da ohrabruje niske strasti i instinkte. Zato se i fizička vježba smatrala nedostojnom čovjeka. Odnosno, potrebna je bila afirmacija nove društvene paradigme, one o zdravom tijelu kao sjedištu zdravog duha, da bi se u neraskidivu vezu đavla i tjelesnosti uplela jabuka sumnje. Najgore je pritom bilo, kad bi se tjelovježba izvodila u javnosti, što je teško izbjeći kod vožnje bicikla. Zato su Amerikanci 19. stoljeća bili naklonjeniji onim tjelesnim praksama koje su se odvijale kod kuće ili u obiteljskom krugu (kao ples).

A što se tiče Charlotte Smith, nagađajmo da bi veza mogla ići nekako ovako.

Borba za ženska prava bila je povezana sa *Temperance* pokretom ili Pokretom za umjerenost (u konzumaciji alkoholnih napitaka), koji je doživio procvat 1830-tih. Žene su bile direktne žrtve nasilja pijanih muškaraca, tako da su se i okupljale pod zaštitom tog pokreta. Međutim, logika nije bila – kad si pijan, nasilan si i mlatiš me, što je nedopustivo – nego kad si pijan, nemoralan si, radiš protiv Boga – piće je nemoralno. Također, budući da je 30-ih godina 19. stoljeća parlament odbijao radničkoj klasi dati pravo glasa, smatralo se da će podržavanje *Temperance* pokreta u političkoj borbi pomoći u tome da elite povjeruju kako je radnička klasa dovoljno odgovorna da im se može dati pravo glasa. Tako da su borba za ženska prava, vjera i progresivna politika bile usko povezane, upravo onoliko koliko danas nisu.

Međutim, da stvari budu kompliciranije, sredinom 19. stoljeća u Americi je jačao kult istinske ženskosti (*The Cult of True Womanhood*)¹³ ili kult kućanstva, koji je ponajviše upravljao životom srednje klase. Smatralo se da je kućanstvo ženina prirodna sfera djelovanja.

13 Lucinda MacKethan, "The Cult of Domesticity", <http://americainclass.org/the-cult-of-domesticity/>

S druge su strane, bicikli su vapili za jednostavnijom odjećom, pa je tako masovna upotreba bicikala također doprinijela funkcionalnijim odjevnim predmetima. Međutim, valja imati na umu da je *American Dress Reform Association*, uspostavljen 1856. (a koji proživljava novi procvat 90-tih godina 19. stoljeća) obilježavao drugačiji tip feminizma nego pokret za ženska prava. Ukratko, dok je jedan bio partikularan, temeljen na pojedinačnim promjenama i osobnom kao političkom, te principu života, drugi se bavio pokretom koji bi donio široke društvene, ekonomske i političke promjene. Ta su dva principa uvijek bila suprotstavljena. Dobar je suvremeni primjer za to knjiga *No local* Grega Sharzera¹⁴ u kojoj se autor obrušava na pojedinačnu etičku konzumaciju zato jer ona ne mijenja proizvodne i distribucijske krugove kapitala i ograničena je na konzumentski aktivizam. Po Sharzeru, za sitnu buržoaziju, kontrola nad konzumacijom zamjenjuje stvarnu društvenu moć, te je bazirana na pogrešnoj pretpostavki da suma njihovih slobodnih izbora stvara društvenu promjenu, iako je zapravo samo riječ o promjeni individualnog životnog stila. Slična kontradikcija postoji i u vrlo lokalnom primjeru, između stranke *Za grad*, koja je izrasla iz Sindikata biciklista, i suvremenih marksista, okupljenih oko *Slobodnog Filozofskog*,¹⁵ koji smatraju da je pitanje biciklističkih staza trivijalno, hipstersko pitanje, svojevrsno osipanje snaga, kojim se “popravlja” kapitalizam, dok se na sistemskoj razini ništa ne čini.

U ponašanju Charlotte Smith, koja je istovremeno pokušavala uvesti zakone koji bi zabranjivali, prvenstveno muškarcima, ali i ženama da ostanu samci, mogla se detektirati predanost logici društvene odgovornosti, ali pomalo bizarno logički izvedena. Kako osoba ne bi pala na teret društvu u starosti, od nje se očekivalo da se reproducira i stvara radnu snagu koja bi se brinula za nju – dakle društvena je odgovornost ipak bila prvenstveno percipirana kao individualna odgovornost. Drugim riječima, ne smiješ pasti na teret društvu,

¹⁴ Greg Sharzer, *No local* (Hants: Zero Books, 2012).

¹⁵ Vidi: <http://www.slobodnifilozofski.com/>

da bi bio društveno odgovoran. Smith je, tim više, smatrala da je brak brana od društvenih zala, i da civilizira muškarca.

Dok je Charlotte pozivala da joj se pridruže "sve prave žene i ljudi od vjere" u denunciranju pomame za biciklima kao "nepristojne i vulgarne", Ellen B. Parkhurst, žena jednog njujorškog svećenika, slavila je prednosti vožnje biciklom u washingtonskom *Evening Timesu*, u mom neoliberalnom prijevodu:

Naravno da ne vjerujem da je bicikliranje nemoralno. Djevojka koja jaše na kotaču izdiže se iznad sebe i svoje okoline. Ona udiše čistiji zrak, vidi svježije i ljepše prizore, i bavi se tjelovježbom više nego što bi to inače činila. I to je za nju iznimno dobro!¹⁶

Medicinska se literatura dvoumila između toga da biciklizam smatra lijekom za sve bolesti, od astme i dijabetesa do srčanih mana i proširenih vena, ili po život opasnom praksom. Dok je jedna znanstvena studija pripisivala smanjenu stopu smrtnosti od tuberkuloze kod žena iz Massachussettsa upravo činjenici da su često vozile bicikl, dr. Benjamin Ward Richardson je smatrao da bicikl svakako trebaju izbjegavati mlađi od 21 jer im se u vožnji oštećuje nerazvijena kralježnica. Bicikliranje u Chicagu odlučujuće je djelovalo na smanjenje korištenja lijekova protiv bolova, te na smanjenje potrošnje cigara jer su, valjda, biciklisti previše vremena provodili vozeći se da bi stigli pljugati. Ukratko, bicikliranje je liječilo tada još nepostojeći AIDS, pretvaralo pola kile šampinjona u zgodne dvadesetogodišnje studente medicine, torijevce u komuniste, kaktuse u mentu i Horvatinčića u Teodora Celakoskog. Ipak je E. B. Turner, dopredsjednik Sindikata biciklista Engleske, tvrdio da se žene, iako je pedaliranje kao takvo dobro za njih, ni pod koju cijenu ne bi trebale natjecati na biciklističkim utrkaма jer, i sad dolazi argumentacijska linija čvrsta kao stijena, "bilo što što nalikuje utrivanju biciklom zacijelo je štetno za sve žene".¹⁷

16 Citirano u Sue Macy, *Wheels of Change*, str. 30.

17 Ibid, str. 35.

Moralno konzervativne 1890-e ponajviše je izluđivala pojmovna kombinacija žene, bicikla, spolnih organa i reprodukcije. Iako je stav da bilo koji tip fizičke aktivnosti šteti ženskoj reproduktivnoj sposobnosti do tada već poprilično doveden u pitanje, neki su se ipak bojali da bi žene biciklirajući mogle ozlijediti svoj pelvis. Odnosno – i, dakako, puno gore – bojali su se da bi ih oblik sjedala mogao previše stimulirati. Jedno rješenje tog problema bilo je podizanje ručki na ženskim biciklima, kako bi one sjedile uspravno, a ne ležale na svom klitoris i trljale se, što su valjda dotad radile, umjesto da idu s mjesta A na mjesto B. Drugo je pak rješenje bilo proizvodnja specijalnih ženskih sjedala, sa puno kraćim vrhom, odnosno bez njega.

Kao što smo već vidjeli iz primjera Frances Willard, koja bi se svakako osjećala kompromitiranom da je išla gledati Berthu von Hüllern kako vozi bicikl, socijalna sramota nije ništa manje užasna od zdravstvenih opasnosti. Tako je u *Dnevnoj pčeli Omaha*, 1. rujna 1895. objavljen popis stvari koje bi žena trebala izbjegavati u i okolo vožnje bicikla:

Ne boj se.
 Ne nosi bočicu za vodu.
 Ne nosi štap za golf.
 Ne onesvješćuj se posred ceste.
 Ne nosi muško pokrivalo za glavu.
 Ne nosi uske podvezice.
 Ne staj u motelima.
 Ne zaboravi alat.
 Ne pokušavaj voziti 100 milja.
 Ne juri niz brijeg.
 Ne govori: "Opipaj mi mišiće."
 Ne kritiziraju tuđe noge.
 Ne hvali se kako si dugo vozila.
 Ne nosi odjeću koja ti ne pristaje.
 Ne nosi nakit.

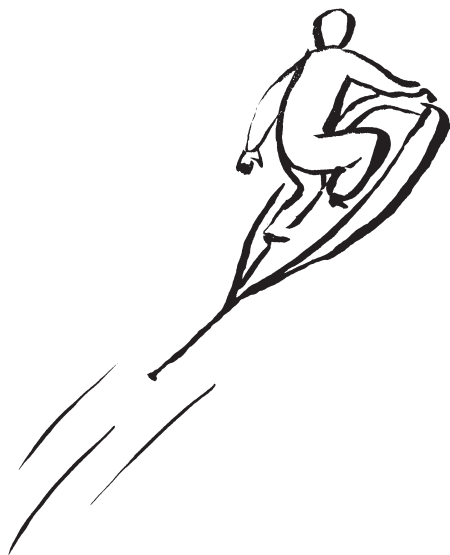
Ne pudraj lice dok si na cesti.
Ne nosi biciklističku obuću.
Ne idi u crkvu u biciklističkoj opremi.
Ne zamišljaj kako te svi gledaju.
Ne pokušavaj voziti u bratovoj odjeći da bi vidjela "kakav je to osjećaj".¹⁸

Jako sam ponosna što se i 2014. slijepo pridržavam većine ovih pravila, čak sam i brata nabavila kako bih mogla ne voziti u njegovoj odjeći, ali ne mogu se odvići od navike da posvuda vučem svoju palicu za golf. Sigurno će me jednom doći glave.¹⁹

Znatno kraća verzija ovog teksta bila je objavljena na autoričinom blogu *Whiteflesh* u dva dijela, 30. travnja i 31. srpnja 2011.

18 Za potpuno popis vidi *Omaha Daily Bee* (Omaha, Nebraska), 1. rujna 1895, citirano u Sue Macy, *Wheels of Change*, str. 38.

19 Frapantni nedostatak zaključka došao je posve neočekivano i doveo u pitanje pažljivo tkano tkivo ovog nadasve odgovornog znanstvenog teksta. To nije prvi put da sam se razočarala u vlastite tekstove, a nadajmo se da nije ni zadnji.



Сават како лети. ^{Зато} ~~Али~~ и високо.
 П. се појавио само у једној црти - наслијани.
 Зовоше га зато јошје мисли о томе

Džemperić za čajnik

Najbolji lijek protiv marširanja akademskog ritmičkog kuckanja⁰¹ svakako je svježi zrakić popularne kulture, ljudskom biću potreban kao smeđem medvjediću smeđa plišavost.

Već dugo gajim tihu fascinaciju bizarnim predmetima za svakodnevnu upotrebu. Ali nijedan predmet te vrste ne izaziva takvo udivljeno čuđenje kao, slobodno preveden, džemperić za čajnik (*tea cosy* ili *tea warmer*). Potrebna je sigurno odulja antropološka studija da bi se to pitanje konačno razriješilo, ali nisam sigurna da ijedna kultura ili civilizacija osim britanske plete odjeću za uporabne predmete. Ha! Neistinito, pomislit ćete vi! Kakva znanstvena površnost! Vidi samo kako su mobiteli potaknuli proizvodnju ručnih radova; ne zanemaruju košuljice za i-pod, prekrivače za televizore, futrole za naočale, navlake za auto, krznene bundice za zahodsku školjku. Istina je, potrebno je precizirati argumentacijsku liniju.

Probajmo ovako: nisam sigurna da ijedna druga zemlja plete odjeću za uporabne predmete KAKO BI IM (uporabnim predmetima) BILO TOPLO. Dobro, ni ovo nije sasvim točno, džemperić za čajnik

01 Pokušaja da završim svoj doktorat.

ne služi tome da bi čajniku bilo toplo, već da bi čaj ostao duže topao. (Postoje i džemperići za termofor, opet britanska izmišljotina.) Ipak, nije li smislenije napraviti čajnik koji će održavati toplinu, nego štrikati robicu za čajnik? Nije kao da postoji neko vrijeme kad se od čajnika očekuje da ohladi čaj prije nego što ga se natoči u šalicu, pa je u tom slučaju dobro da se džemperić može skinuti. Pa da mu se može obući, onako, neka laganiya majica. Ili možda neka svečaniya haljina, za izlazak na ples.

Izgleda da nije (smislenije napraviti čajnik koji će održavati toplinu). To jest, nije da se takvi čajnici ne rade, ali to nije dokinulo proizvodnju džemperića za čajnik. Možda je sad zapravo 1878, i tehnologija izrade čajnika koji zadržavaju toplinu futuristički je san te smo u jeku viktorijanske opsesije prekrivanja predmeta tkaninama. Ono što me čudi više od džemperića jest što nikome u Engleskoj ne mogu objasniti koliko je smiješan taj predmet.⁰² Svi me gledaju kao da ih uvjeravam da bi smjesta trebali prestati nositi cipele i hodati u izdubljenim bundevama. Čini mi se da *tea cosy* pripada onoj vrsti uporabnih predmeta koja kozmetički služi tome da se distanciramo od "barbara". Kao, vidi, imam džemperić za čajnik, nisam ja neki seljo, ja sam "naš" a ne "njihov". Znam ja što je pristojno ponašanje, neće mi valjda čajnik hodati naokolo gol i pokazivati intimne dijelove tijela gostima. Džemperić za čajnik se čini nekako nevjerojatno važan Britancima – emocionalno ulaganje je posve disproporcionalno upotrebnoj vrijednosti tog objekta, ako je suditi po tome s kojim ga žarom brane. A ono što mi je osobito smiješno, jest što se ni približno toliko emocionalne energije ne ulaže u održavanje ljudskog tijela toplim. Nek našem čajniku bude toplo, a ti, sinko, čeliči se.

Tekst je objavljen na autoričinom blogu *Whiteflesh*, 27. studenog 2011.

02 Ne samo to, već se čini da je pitanje džemperića za čajnik revolucionarno relevantno. O tome svjedoči i knjiga Loani Prior, *How Tea Cosies Changed the World* (Crows Nest: Murdoch Books, 2013), ili, možda, samo njen naslov.

Konci i kruh

Ovo je *online* katalog nemogućnosti Catherine McEver i *Bureau of Common Sense*. Mislite o tome kao o najopuštenijem katalogu koji ćete ikada proučavati. Ništa ne morate raditi, ništa kupiti, ništa staviti na kreditnu karticu, ništa zamijeniti, ništa dati, ništa dobiti, ništa posjedovati. Ništa u ovom katalogu nije na prodaju. Uživajte.⁰¹

Možda ste nekada, u bespućima internetske pustinje i prašume, nabasali na rad umjetnice Catherine McEver *Embroidered Wonder Bread*. Osnova rada je običan bijeli meki kruh, narezan na kriške. Svaka se kriška tretira kao komad platna po kojem McEver veze koncima u boji. Izvezeni motivi su vrlo jednostavni, jedva prepoznatljivi koliko su nespretno izrađeni – ribice, patkice i drugi rudimentarni oblici.

⁰¹ Catherine McEver, na blogu *Stuff you can't have* (Stvari koje ne možete posjedovati), u rubrici u kojoj opisuje sam blog. Vidi <http://stuffyoucanthave.blogspot.com/p/about-this-blog.html>.

Ganuo me je taj rad, na različite međusobno kontradiktorne načine. Ta je ganutost, kako to često bude, protkana i suprotnim osjećajima – rad mi se pomalo i gadi. Djelomično je to povezano s ambivalentnim odnosom prema ručnom radu. “Imaš ambivalentan odnos prema svemu, Una” – šapće mi pažljivi nepostojeći čitatelj kolutajući očima – “kako je ovo drugačije, molim te?” – “Pa, nije drugačije” – kažem ja tapšajući ga po nepostojećem lijevom ramenu malko prečvrsto, sve dok me ne počne boljeti postojeća desna ruka. Gobleni, ručni rad, čipka, vezovi, makrameići, tabletići, hekleraj – cijeli sam ih život doživljavala kao utjelovljenje najgoreg kiča i nekusa. Povezivala sam ih s patrijarhatom i vezivanjem žena za kuću, zadahom privatnog i obiteljskog u onom duboko ograničavajućem smislu, picajzliranjem koje je toliko opsjednuto nevažnim detaljima da mu šira slika može pisati po glavi a da ni ne primijeti. Goblene, bila sam uvjerena, vole oni koji izjednačavaju umjetnost s filigranstvom i mjere kvalitetu umjetničkog djela prvenstveno brojem povučenih linija kistom ili uboda iglom, te satima provedenim nad nekim radom.⁰² Goblen je oduvijek bio sinonim za sve ono što duboko prezirem – tu univerzalnu provincijalnost ljudske rase, tu banalnost i trivijalnost, trač koji ne ide za tim da analizira odnose i situacije pokušavajući doći do nekog uvida, već je sam sebi primaran cilj.⁰³ Ipak, ne mogu se ne pitati ne sadrži li moja mržnja spram

02 Duga je, dakako, tradicija povezivanja ručnog rada sa mentalnom lijenošću, kao što to čini Boccaccio (Giovanni Boccaccio, *On Famous Women* [New York: Italica Press, 2011]).

03 Preslice, tkanje te proizvodnja tekstila općenito, kao primjer kućnih aktivnosti, intenzivno su rodno određene, vjerojatno zahvaljujući simboličkom povezivanju tkanja sa životom samim, odnosno primarne “biološke” uloge žena sa odgojem djece i rađanjem. Suđenice (Mojre) u antičkoj su mitologiji držale, mjerile i rezale nit života. Ipak, postoji i druga genealogija tkanja, ona koja ga povezuje sa božicom Atenom i mudrošću. U Platonovom *Državniku*, kralj tkalac, idealan je vođa. Međutim, jasno je da se tkanje, onda kada ga se percipira kao metaforu za intelektualnu aktivnost, smješta primarno u mušku domenu. (Vidi,

goblenu, koju čitam kao mržnju spram patrijarhata, zapravo i puno internalizirane mizoginije? Nije li prezir prema ručnom radu, prema onom sitnom, iracionalnom, nevažnom i privatnom, što ne pokreće planine, ne rješava ekonomsku krizu i ne mijenja Ustav (sic!) također jedan od načina afirmacije patrijarhata⁰⁴? Drugim riječima, zašto izrada goblenu ne bi mogla funkcionirati kao legitiman medij promišljanja svijeta?

Neki od meni najdražih ljudi voljeli su goblenu. Baka s tatine strane na zidovima svog malog stana na Marčeljevoj dragi u Rijeci imala je nekoliko tehnički vrlo zahtjevnih goblenu. Mamina mama, koju smo uvijek zvali nana, bratićima i meni plela je rukavice i šalove dok je god vidjela što radi.⁰⁵ Moja najbolja engleska prijateljica i nekadašnja cimerica Rachel redovito me opskrbljuje šalovima. I možda najzanimljivije od svega, moj tetak, dugogodišnji ravnatelj jednog od riječkih zavoda HAZU, strastveni obožavatelj nogometa, također je predano izrađivao goblenu. Darinko Munić tako bi lijepo, po povratku s utakmice, a prije nego što će se posvetiti kastavskim prezimenima, nabadao goblenu. Jasno mi je, nogomet je danas postao glavna zanimacija nove ljevičarske intelektualne elite, i naravno da nema ništa esencijalno u nogometu što ga veže uz mačističke konstrukte, ali semantički lanac nasilništva, nacionalizma i agre-

primjerice: R. Natasha Amendola "Weaving Virtue: Laura Cereta as a New Penelope" u *Virtue Ethics for Women 1250-1500*, ur. Karen Green, C.J. Mews [Dordrecht, Heidelberg, London, New York: Springer, 2011], str. 134-135).

⁰⁴ Ta uzvišena habermasovska javna sfera racionalnosti, otvorena samo odabranima.

⁰⁵ Usput, radilo se o izrazito izdržljivim i upornim ženama, koje su ostale udovice sa po dvoje maloljetne djece. Jedna od njih čak nikada nije ni radila prije smrti muža, a sve četvero djece završilo je fakultete. Ne mislim pritom da je završavanje fakulteta bitno samo po sebi, već to spominjem kao kombinaciju ustrajnosti i društvene podrške sistema koji je to omogućavao – kao samohrane majke tinejdžera šezdesetih godina prošlog stoljeća uspjele su ih financijski toliko zaštititi sa po jednom svojom plaćom da nitko od njih četvero nije bio prisiljen zaposliti se po završetku srednje škole.

sivnosti i dalje se lakše omotava oko nogometa nego oko, primjerice, šaha. Sigurna sam da uz mog tetka postoji još cijeli niz muškaraca koji su izrađivali goblene, možda postoji i *Reclaim the Goblen* muški klub, dapače, mora da je netko o tome već napisao doktorat. Ipak, priznat ćete a da vam ne zavrnem ruku u indijanskoj vatri, da cijela stvar nije baš tako česta. Dakle, osim onog željeznog NO GOBLEN EVER mjesta, razvila sam i meki jastučić za ručni rad u svom srcu i nisam ih više sklona vezivati isključivo uz ono najgore što je ljudska rasa ikad dala. Štoviše, i sama sam počela plesti.

Tim idejama i osjećajima natapam goblen-kruh Catherine McEver. Ali ono što mi je najzanimljivije u tom radu jest ipak neka karakteristika namjerne i konstruirane *pogrešnosti* – sve s tim radom posve je krivo. Organska podloga od pretjerano mekog industrijskog kruha, koja će, doduše, zbog količine aditiva i upotrebe ostalih tehnika očuvanja hrane kao što su iradijacija, modificirana atmosfera, netermalna plazma i elektroporacija⁰⁶ trajati valjda duže od same McEver, ipak je prvenstveno namijenjena konzumaciji i posljedično raspadanju, mrvljenju, trošenju i truljenju. Ta bi organska podloga trebala biti sve samo ne estetski objekt, sve samo ne fascinacija formom. I potom konac, pažljivo i mukotrpno provlačen kroz te meke rupice. Konac naglašava strukturu kruha, tjera nas da ga odjednom gledamo drugačije, prisiljava nas da vidimo njegovu formu iznova, usmjeravajući nam pažnju na njenu nematerijalnost i apstraktnost.

Nedostatak tehnike i virtuoznosti u izvedbi rada djeluje uznemirujuće na publiku. Komentar na jednom od portala koji su prenijeli ovaj rad sa bloga McEver ovako ga opisuje: “Jedina zanimljiva stvar oko ove novotarije jest to što je vez izrađen na kruhu. Ako to ostavimo po strani, vez nije ni po čemu poseban, a motivi nisu posebno

06 Pažljivi čitatelj sa završenim Prehrambeno-tehnološkim fakultetom primijetit će da nemam pojma o tehnologiji prezervacije kruha. I većina ostalih čitatelja koji nisu prehrambeni tehnolozi pomislit će, sasvim opravdano, da se samo razbacujem stručnim terminima. Na svu sreću, nitko neće učiti o proizvodnji hrane iz ove knjige.

zanimljivi niti su vješto izrađeni.”⁰⁷ Osoba koja se potpisuje nadimkom Izgnervirani, odgovarajućeg je raspoloženja: “Zašto? Zašto? Zbog ovakvih stvari normalni ljudi mrze umjetnike.”⁰⁸ U jednom se pak komentaru sugerira da se radi o lošoj kopiji rada Ximene Escobar. I uistinu, Ximena Escobar također koristi kruh u svojim radovima. Ali se s time i iscrpljuje polje sličnosti između tih radova. Escobar, naime, koristi kruh isključivo kao podlogu na kojoj oslikava. Suši ga kako bi mu površina bila što glatkija, i kako bi što manje “smetala” elaboriranim slikama mrtve prirode koji podsjećaju na motive ukrasnih salveta. Kruh u njenim radovima nešto je što se treba nadvladati, i pokoriti, dok McEver naglasak stavlja upravo na njegovoj specifičnosti, i na pokušaju da se ta specifičnost dodatno artikulira. Kada igla prolazi kroz rupice kruha, ruka McEver iznova stvara upravo te rupice kruha. Stvara ih *kao* rupice, kao prazan prostor kroz koji nešto prolazi, kao prazan prostor koji *nije*. U našoj svakodnevnoj imaginaciji, kruh je uvijek ono što jest i samo ono što jest.

Takvim postupcima McEver kao da istovremeno negira socijalnu prirodu kruha (ono što kruh čini kruhom u socijalnoj imaginaciji), ali je i jače naglašava. Ona povezuje dva pola ženskog rodnog konstrukta – hranu i kukičanje – osnove domaćinstva, na način koji ih uznemiruje i očučuje. Samo svjesno *luda* žena bi tako nešto napravila, samo žena koja je namjerno posve krivo shvatila ono što se generacijama prenosilo kao ženska mudrost: kuhanje i pletenje. Upravo se takva žena, koja je namjerno izabrala ono što se naizgled doima kao ludilo, koja ga je racionalno pretvorila u svoj umjetnički rad, u konačnici, može oduprijeti toj užasnoj prisili roda.⁰⁹

07 Komentar ispod teksta “Catherine McEver: Embroidered Wonder Bread [food art]”, objavljenog 14. svibnja 2010, vidi: <http://www.eatmedaily.com/2010/05/embroidered-wonder-bread-food-art/>.

08 Ibid.

09 Prisilu ženskog roda teže je socijalno podnositi, i to je nulta točka bilo kakve rasprave o rodovima. Međutim, metafizički gledano, nitko nije spašen prisile roda, kao što svi trpimo prisilu bivanja živim. To, pak, ne

Kao svojevrsan nastavak rada McEver možemo promatrati rad Elize Bennett *A woman's work is never done*. Ona pak koristi dlan svoje ruke kao podlogu za vez. Mjestimice prateći linije dlana, a mjestimice izrađujući nove oblike, uživajući rad u vlastitu ruku Bennett proizvodi sliku koja čini da se dlan ruke doima izrazito potrošeno i uništeno, kao nakon godina teškog manualnog rada. Rad nije manifestno bolan, jer je vez ušiven u površinski sloj kože. Ipak, iz komentara na post o njenom radu, čini se da upravo to nekima smeta. Zato jer se Bennett nije dovoljno ozlijedila, neki u tome vide nedostatak autentičnosti. Kako kaže jedan komentar: "Jedino što si napravila jest da si probila površinski sloj kože. Jadan ti je projekt."¹⁰ Ali i to je jedna od manifestacija činjenice kako umjetnost, više od svega, stvara prvenstveno kategorizacijsku nelagodu i nelagodu u procesima vrednovanja. Jer, što je to što je kriterij? Sasvim sigurno ne možemo vrednovanje rada kao umjetničkog objesiti oko *nedovoljne fizičke boli umjetnice*. Ali proces nelagode uvijek se pretvara u neku vrstu perceptivnog nasilja: ako nije o vještini, mora da je o boli. Ako

relativizira činjenicu težine bivanja ženom, niti inzistira na tome da *metafizičko* nije, također, socijalno konstruirano. Ipak, kao i u svemu, jedan se dio uvijek otima, i ne može u potpunosti biti obuhvaćen ni sociologijom ni metafizikom, nego postoji u njihovoj obostranoj negaciji. Drugim riječima, ja mogu reći da Richarda Gereu od metafizičkog bezdana dijeli 100 milijuna dolara, ali je istina također i da ga ne dijeli ništa. Ako to kažem, djelomično ću negirati realnu patnju siromaštva, koja može postati metafizičkom na svoj specifičan način. Međutim, realna patnja siromaštva i egzistencijalne ugroženosti ne može prekriti cijelo područje realne patnje bivanja živim. Ovdje dolazi još jedno međutim: to nije isprika niti opravdanje za nedostatak socijalne svijesti, odnosno želje da, na ovome svijetu, na koji jedini možemo stvarno utjecati, jer je to i jedini svijet koji dijelimo (s vjerom ili bez nje), radimo za bolji život svih.

10 Komentar ispod teksta "Eliza Bennett embroiders a self-inflicted sculpture into her flesh", objavljenog 27. prosinca 2013. http://www.designboom.com/art/eliza-bennett-embroiders-a-self-inflicted-sculpture-into-her-flesh-12-27-2013/?utm_campaign=monthly&utm_medium=e-mail&utm_source=subscribers.

nije o boli, onda je o formi. Ako nije o formi, o osjećajima je. Ako nije o osjećajima, mora da je o proizvodnji nečeg novog i drugačijeg. Nastavite niz.

Ono što strastveno volim u određenom načinu percipiranja umjetnosti, i u onim radovima koji takav način ohrabruju, jest da će vas uvijek razočarati upravo svojom *nevoljkošću da budu*. To ne znači da se i ta nevoljkost neće moći kapitalizirati, na ove ili one načine, i da se i od nje neće moći napraviti model, forma, ljuskavo razočaranje fiksiranoga. I to ne znači da je *nevoljkost da se bude* inherentno bolja od njoj suprotne želje. Riječ je samo o tome da je svijet umjetnosti jedan od rijetkih svjetova koji proizvodi upravo mogućnost takvih razočaranja kao legitimnih.

Znatno kraća verzija ovog teksta objavljena je na autoričinom blogu *Whiteflesh*, 13. prosinca 2010.



морски
ипласи започнујќи зграде у којима
сво шибери до 1976.
(саш)

S motora⁰¹ se bolje vide krovovi

Narativ o osjećaju slobode na motoru teško je zaobići u popularnoj kulturi. Možda je tome razlog i činjenica da narative o vožnji na motoru uvijek pišu sami vozači motora, nikad suvozači. Jer, malo je situacija u kojima ste toliko sputani kao suvozač na motoru. U idealnim uvjetima i kad vozač ne ide prebrzo možete ustati na nekoliko sekundi, odnosno podići stražnjicu sa sjedala kojih 20-tak centimetara kako bi krv prokolala. Možete pomaknuti donji dio kralježnice par centimetara ulijevo ili udesno ali uglavnom ćete se vratiti uvijek u isti položaj, onaj koji, zato što je *jedini* udoban, s vremenom postaje grozno neudoban. Možete se čak i počeskatati po nosu dok vam vizir od kacige grize prst. Možete se držati za svog suputnika ili za hvatove uz bedra. Možete se čak i ne držati. Možete nagnuti glavu, nasloniti se na kofer pričvršćen za rep motora i gledati u nebo iznad vas. Time sam otprilike obuhvatila i cijeli raspon pokreta koji su vam na raspolaganju.

01 Kad kažem motor, mislim na Hondu Transalp od 650 kubika. To je jedini motor s kojim imam iskustva, i to isključivo kao suvozač.

Na motoru vam prilično brzo vlastito tijelo postane teret, podsjećajući vas na svoje postojanje. Na glavi vam sjedi kila i pol kacige koja vam, zbog vaše sigurnosti, mora blago stezati obraze. Kao suvozač, doista nemate što raditi na motoru⁰² – *smartphone* vam na velikim brzinama neće odvlačiti pažnju, osim ako niste hrabri, a ja nisam. Morate biti barem djelomično prisutni – tijelom pratiti vozača. Ako naglo uspori, nogama ćete se odgurivati o nožice o koje se inače oslanjate, kako se ne biste sudarili kacigama ili vozaču nasjeli na kičmu. Vrlo je vjerojatno da od vozačeve glave u kacigi ispred vas nećete vidjeti razlog njegova usporavanja prije nego što do njega dođe. Morat ćete ga osjetiti tijelom ili naslutiti. I biti spremni reagirati. To je jedna razina koncentracije, polusvjesna tjelesna pažnja. Ali postoji i druga razina, osobito ako se vozite po autoputu ili slabo prometnoj ravnoj cesti. Na motoru se, kao suvozač, možete koncentrirati na vlastito postojanje, na osjećaj bivanja živim. I u tome vam pomaže upravo određena tjelesna nesloboda. Na motoru, ako ga ne vozite sami, možete *misлити*. Nekad se veselim vožnji motorom baš zato jer znam da ću imati priliku nešto do-misliti, ili to barem dovoljno mentalno iscrpiti. Okoliš koji promiče, osobito ako je oko vas puno prostora i ništa vam ne zaklanja vidik, ne traži vašu aktivnu pažnju. Tjelesni podražaji kao što su vibracije ili otpor vjetra, zato jer su konstantni, olakšavaju vam da kliznete u to stanje. Dok vam se pogled odmara na oblacima, možete se koncentrirati na vlastitu koncentraciju. Koncentracija možda nije prava riječ jer se ne radi o kakvom nasilno uspostavljenom fokusu, više o mekanoj usmjerenosti misli. Ne možete otići po vodu, sjeckati mentu za čaj, skidati lak s noktiju, napraviti si kavu, brisati prašinu, epilirati noge, čupkati obrve, zalijevati cvijeće, aranžirati grahorice u ostavi, skidati ili stavljati veš, slati sms prijateljici, popravljati si šminku ... ne možete ništa od onih stvari koje služe za odgađanje poslova koje morate obaviti. Ne možete ništa osim zuriti u oblake. To stanje svijesti pod-

02 Osim ako vam to nije prva vožnja – u tom će vas slučaju toliko zabavljati razne senzacije da ćete imati osjećaj da stalno “radite”.

sjeća na one slatke periode maštanja u postelji, prije sna. Samo što na motoru ne smijete zaspati. I upravo to što morate ostati budni, a ne možete ništa raditi, proizvodi neko posebno stanje svijesti. Teško ga je opisati zato što bilo koji opis sadržaja misli koji prolazi kroz glavu ne govori ništa o tom stanju. Kada sam na motoru, razmišljam o raznim stvarima, nekad i o tome što bi se dogodilo da doživim nesreću, da ostanem nepokretna ili polu-pokretna. Nekad sastavljam rečenice za buduće tekstove, mislim o problemima sa zubnim mesom ili o tome kako neki ljudi koriste riječ "ljudskost" da bi opisali nešto pozitivno. Sadržaj misli je uvijek drugačiji, ali kvaliteta mišljenja na motoru je ono što je specifično. Pritom ne želim reći da mi na motoru padaju bolje ideje na pamet nego pod tušem, ili u krevetu. Pod kvalitetom mišljenja mislim na specifičnu kvalitetu raspršenog fokusiranja, određenog tipa mentalnog plutanja ili lebdenja. Slična je onome što se događa u meditaciji, samo što se u meditaciji ipak od vas očekujete da nježno otpuštate misli kako dolaze, da se ne vezujete za njih. Na motoru ih možete domisliti, rastvoriti i razviti, možete se igrati s njima. One stvaraju neku posebnu ugodu, koja je sama sebi svrhom. Možda to i jest svojevrsni oblik slobode, ali ne onaj o kojem se najčešće priča.

Kao suvozač, u vožnji gradom, sa motora možete opušteno gledati gornje katove i krovove zgrada. Možete ih vidjeti i kao pješak, ali koliko često u svom gradu dižete pogled do tih visina? Osim toga, to percipiranje nije samo distancirano percipiranje iza stakla vlaka, percipiranje na koje vaša fizikalnost ne utječe. Motor, odnosno njegova mitologija, nije konstruirana oko ideje da se sa njega dokono gledaju krovovi kuća.⁰³ Kulturna mitologija motora ne vrti se

03 Narativi motora ne bave se time – bave se avanturama, pobunom, individualizmom i mačizmom, kao u ovom ulomku iz *Hell's Angels* Huntera S. Thompsona: "Tense for the action, long hair in the wind, beards and bandanas flapping, earrings, armpits, chains, whips, swastikas and stripped-down Harleys flashing chrome as traffic on 101 moves over, nervous, to let the formation pass like a burst of dirty thunder." Citirano u Mandalit del Barco, "Vroom, Vroom, Hmmm:

oko pasivnosti suvozača.⁰⁴ A opet, upravo suvozaču motor može pružiti neka zadovoljstva i omogućiti uživanje u nekim stanjima koja vozaču ostaju nedostupna.

Tekst nije prethodno nigdje objavljen.

Motorcycles As Literary Metaphor”, *National Public Radio*, 3. srpnja 2014, vidi

<http://www.npr.org/2014/07/03/327768345/vroom-vroom-hmmmm-motorcycles-as-literary-metaphor>

- 04 Čak i nezaobilazna knjiga svakog popisa motorističke književnosti *Zen i umjetnost održavanja motocikla*, koliko god da je duboko posvećena upravo opažanju i filozofskom promišljanju tog opažanja, naglasak stavlja na aktivnu percepciju vozača i onog koji održava motor. Autorov sin Chris, njegov suvozač, opisan je iz očista autora, onog tko diktira pravila igre. Vozač je taj koji rješava filozofsku zagonetku svojim putovanjem. Ne čujemo glas onoga koji ne vozi, a koji ipak postoji na motoru, i percipira na njemu.

Svi smo mi vrtni patuljci

Vrtni patuljci su mitska bića koja obitavaju pretežno u vrtovima. Riječ patuljak izvedenica je od uzvika: “Pa, tuljac!” kojim se nekada ukazivalo na njihovu iznenadnu prisutnost u, primjerice, vrtu. Ostatak razgovora koji prethodi danom uzviku išao bi ovako:

Vidioc patuljaka: “Vidio sam tuljac.”

Nevjerni Toma Akvinski: “Ha?”

Vidioc patuljaka: “Pa, tuljac!”

A jednako tako je moguće da je Paracelzus jednostavno izmislio tu riječ kada je patuljke proglasio jednima od pet elementalaca. Vrtni patuljci su zemljani elementalci. Postoje još i undini, vođeni elementalci, silfe, zračni elementalci i salamanderi, vatreni elementalci. Postoji još i kamin u mojoj sobi, ali nećemo sad o njemu.

Vrtni patuljci su već godinama glavni izvor inspiracije priznatim kontinentalnim filozofima.

“Značenje vrtnih patuljaka postaje jasno tek kad se uzme u obzir da dobro nije, i ne može biti, dobra stvar ili mogućnost onkraj ili

ponad svake loše stvari ili mogućnosti, da autentično i istinito nisu stvarni predikati objekta savršeno analognog (čak i ako je suprotstavljen) lažnom i neautentičnom.”⁰¹

“To ne znači, naprotiv, da vrtni patuljci nisu, i ne moraju biti, nešto, da su jednostavno određeni za ništavoću i da zato mogu slobodno odlučiti da li da budu ili da ne budu, da usvoje ili ne usvoje ovakvu ili onakvu sudbinu (nihilizam i decidionizam susreću se u ovoj točki). Na snazi je nešto što vrtni patuljci jesu i moraju biti, ali to nešto nije bit niti je u pravom smislu riječi stvar: To je jednostavna činjenica njihove egzistencije kao mogućnosti ili potencijaliteta.”⁰²

Nalazimo ih često i u popularnoj, motivacijskoj literaturi, ponekad i u naslovu, kao u ovoj briljantnoj knjizi Paula Ardena koju svaka do sebe držeća kuća mora imati na svojoj polici, ako ne od nje i učiniti policu: *Što god mislio, misli na vrtne patuljke*.

Moj najdraži odlomak je sljedeći.

“Ne idi na fakultet.

Odlazak na fakultet obično znači ‘Ne znam što da učinim sa svojim životom, pa ću poći na fakultet.’

[Sad se tu spominje *gap year* odnosno, opisno, godina u kojoj budući vrtni patuljci pođu putovati po svijetu ili se zaposle prije nego što krenu na fakultet, a nakon što su završili srednju školu. Procjepna godina ili rupna godina. U svakom slučaju, taj dio sam izostavila jer mi se ne uklapa u tezu.]

Neki vrtni patuljci su dovoljno sretni da od malih nogu znaju što žele učiniti sa svojim životom.

Većina ima ogromnih poteškoća pri upotrebi svojih kvaliteta u korisne svrhe.

01 Giorgio Agamben, *The Coming Community*, preveo Michael Hardt (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2005), str. 13.

02 Ibid., str. 43.

Žao mi je tih vrtnih patuljaka. Nije im lako. Ali odlazak na fakultet neće riješiti njihov problem.

Dok će odlazak na posao to sigurno učiniti.”⁰³

Ovaj odlomak Paula Ardena često se koristi kao motivacijski citat prilikom izrade brojnih dokumenata koji se bave edukacijskom politikom raznoraznih zemalja.

No, odložimo šalu na noćni ormarić i pođimo spavati. Ali ne prije nego što se pozabavimo ključnom temom ovog posta koji se bavi diskriminacijom vrtnih patuljaka.

Vrtni patuljci su godinama zabranjeni na prestižnoj Chelsea izložbi cvijeća. Razlog tomu je činjenica da se na vrtnu patuljke gleda kao na utjelovljenje kiča i lošeg ukusa u ozbiljnim vrtlarskim krugovima u Velikoj Britaniji. Ove godine netko se odlučio suprotstaviti toj nepravdi. Jekka McVicar, koja je do sada osvojila 13 medalja na Chelsea izložbi cvijeća, uspjela je uvjeriti organizatore da joj dopuste da zadrži svog vrtnog patuljka u izložbenom vrtu.

Revolucija.

Tekst je, u ponešto drugačijoj verziji, objavljen na autoričinom blogu *Whiteflesh*, 25. svibnja 2009.

⁰³ Paul Arden, *Whatever you think, think the opposite* (London: Penguin, 2006), p. 110.



Πιστον σπρωκτ' μουε γα φωνησε —
 φεβο φρενελ' εστω.

Резидор са Луком. Лука је још
тада ~~био~~ био крив само потпуно
са изласком. Али, Лука је
спуша, а и да каже. Вреда је
најбо. Џеин Луку.

Zapisi o tome kako se ponaša tijelo početnice u bicikliranju na duge staze za vrijeme i nakon odvoženih 113 km u 7.5 sati, od Svete Nedelje do Oštarija

ili

Što sve nisam očekivala da će se dogoditi, ili bar ne u tom obliku

(Breveto BRM 200km Sveta Nedelja⁰¹)

Sveta Nedelja – Pisarovina – Karlovac – Generalski Stol – Oštarije – Ogulin –
Vrbovsko – Severin na Kupi – Karlovac – Jastrebarsko – Sveta Nedelja

22. rujna 2012)

01 U pravilima BRM breveta piše sljedeće: “Bilo koji oblik i vrsta vozila pokretana ljudskom snagom je prihvatljiva. Jedini uvjet je da je vozilo pokretano isključivo snagom vozača.” ali i ovo “Breveto nije utrka, to je vožnja. Breveto je druženje. Prije svega treba voziti u skupini. Agresivna vožnja kakva se može naći u natjecateljskom biciklizmu ovdje nije primjerena. Naglasak je na pomaganju jedni drugima. Treba se izmjenjivati na čelu grupe i dati svakome mogućnost da odradi ‘svoj’ dio. Ako netko ima defekt, ne treba ga napustiti već pomoći mu, sačekati ga da otkloni kvar.” Vidi <http://randonneurs.bksvn.hr/pravila-brm-breveta/>.

1. Lice mi je bilo skoreno od soli. Bilo je toliko slano da bi me jezik zapekao kad bih se oblizala. Strugajući sol s lica, mogla sam komotno posoliti lonac graha.
2. Nakon prvih 50 km osjećala sam da bih mogla progutati omanjeg slona, neoguljenog, sa surlom.
3. Nakon 100 km više mi se ništa nije jelo.
4. Prije puta, čitala sam o efektu špageta – o tome da ti se noge nakon nekog vremena pretvore u špagete koje se razigrano bacaku okolo u potrazi za slasnim sosom. Meni se umjesto toga dogodio Geppetto-efekt, osjećaj da mi noge u kukovima nisu dobro pričvršćene za ostatak tijela i da bi ih, u najmanju ruku, trebalo podmazati. Kukovi su počeli drveno-limeno klepetati već tamo negdje od 70 km. Nije zapravo riječ o boli, više o nekom osjećaju da se odvajaš od tijela, da si ga samo posudio, i da ga je sad potrebno poslati na servis.
5. Kako mi je kaciga bila premala, boljela me je glava. Kad bih je namjestila tako da me ne boli glava, zabolio me je vrat. Netko mudar bi pomislio da sam to mogla i pretpostaviti.
6. Bojala sam se da ću pokisnuti, a umjesto toga sam izgorjela na suncu. To mi daje zanosan izgled rakunovog mladunčeta, samo u drugoj kombinaciji boja. Bijeli kolobari oko očiju na licu boje reš pečene Pepe Praščić. Jedna strana mi je, dakako, jače izgorjela od druge, jer je ražanj neravnomjerno pekao.
7. Voziti 113 km sa kratkim pauzama nije isto kao i voziti dva puta po 55 km, sa pauzom od četiri sata u kojoj popiješ bure pive i čobanac, pa još malo i prilegneš. Sigurna sam da oko toga postoje oprečna mišljenja, ali ovo prvo je meni daleko teže, i ne vidim posebnog razloga da to ponovim.

8. Podstavljene biciklističke bicke nose se na golo tijelo. To znači da štrample idu preko bicki, ako nemate podstavljene tajice koje biste mogli obući, a vremenske prilike to zahtijevaju. Dok ste na biciklu, nitko to ne primjećuje. Međutim, kada siđete s njega, vi zapravo hodate u štramlama po svijetu, odnosno, što se svijeta tiče, zaboravili ste se odjenuti. Socijalna problematičnost te situacije upala mi je u oči tek kad sam se ogledala u zgroženom izrazu lica otpravnika vlakova na stanici u Ogulinu. I onda još par puta tako, sa svakim tko je prošao pored mene.
9. Kad mi netko zada neko vrijeme u kojem moram preći određeni put, to mi je isprva motivirajuće, ali nakon kojih 80 km postaje posve demotivirajuće, jer prestanem percipirati okoliš. Kada prestanem percipirati okoliš kroz koji vozim, cijela stvar postane malo besmislena, jer bi tako mogla voziti bicikl i u dvorani.
10. Potajno sam se nadala da će ekipa na biciklističkom maratonu izgledati kao Jacquie Phelan⁰² a oni su većinom izgledali kao Fred u žutoj majici, dakle onaj lik kojeg Bike Snob NYC ismijava do besvijesti.⁰³

02 Jacquie Phelan je legendarna vozačica bicikla (montića odnosno *mountain bikea*) zavidne karijere i uspjeha na trkama. Meni je zanimljivija po tome što se aktivno zalaže za ženska prava biciklistkinja, i vozača bicikla koji se ne natječu. Kao i po tome što svojim izgledom i stilom dovodi u pitanje bilo kakav osjećaj samodopadnosti koji bi njena biciklistička karijera mogla izazivati.

03 Ukratko, radi se o vozaču bicikla koji sebe uzima izrazito ozbiljno. Svaki je komad opreme na njegovom biciklu od životne važnosti, odobrio ga je sam Stvoritelj, a bojom, kvalitetom i markom usklađen je sa ostalima. Fred puno vremena provodi kupujući odgovarajuću opremu i bivajući "dobar poznavatelj" odnosno "kužer". Preciznije, količina opreme koju Fred ima na svom biciklu, kao što Bike Snob NYC kaže, dostajala bi za upravljanje avionom, vidi više na <http://bikesnobnyc.blogspot.com/2011/07/data-wrangers-fred-fight-at-flat-bar.html>.

11. Potajno sam se nadala da ću si naći nove ljude s kojima ću redovito vikendima voziti. Ali kako sam bila jedina *wannabe* Jackie među 32 Freda i jednim jako simpatičnim Goranom, a Gorana sam i otprije poznavala, mogli bismo reći da mi se ta želja nije ispunila. Bila sam također i jedina koja nije vozila cestovni bicikl nego montić sklepan od dijelova s različitih bicikala, jedina s kacigom koja nije bila biciklistička, i jedna od dvoje koja nije morala prodati bubreg za svoj bicikl.

Tekst je objavljen na autoričinom blogu *Whiteflesh*, 23. rujna 2012.



У петак, 7. јез. хитрох очито го
окоп јанерије за буџет и бинау б. и
Трону. Неће око погледа. У посве-
ти истраживању сам огуцати. Поде
на Трону рекао је и Јана Трону
и ја и још нешто нисам јас.

Будеб поздрав.

Субота, 8. јез. поф. Сметаме брину
овде.

У поређењу, 10. јез. поздрав
Емилије поздрав. Неће и 11.
Између свих њих поздрав -
м.

5. DIO:

Više od istoga

Raimund Hoghe: o sentimentalnoj neutralnosti

U ovom ću se tekstu pozabaviti poetikom njemačkog koreografa Raimunda Hoghea, a posebice afektivnom proizvodnjom kao glavnom strategijom proizvodnje značenja u njegovim predstavama. Ukratko, i kao najava argumentacije koja slijedi, Hogheovo nestandardizirano tijelo, stavljeno u dramaturško središte⁰¹ njegovih produkcija, proizvodi sentimentalnu reakciju: Hogheove predstave, i oblikovanje njegove scenske persone, pokušavaju proizvesti afekt⁰²

01 Ono što mislim pod dramaturškim centrom jest da je većina Hogheovih predstava organizirana oko njegove fizičke prisutnosti na sceni: njegova je fizikalnost ključan gravitacijski naboj u njegovim radovima. To nije samo postignuto razlikom inherentnom njegovom tijelu, već i dramaturškom organizacijom njegovih predstava, koje omogućavaju tijelu da zauzme središte pozornice – ideološki, emocionalno i psihički.

02 Pod “afektom” ovdje ne mislim na Massumijevu interpretaciju (u skladu s *Tisuću platoa* Deleuzea i Guattarija [A *Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*. *Capitalism and Schizophrenia* 2, prijevod i predgovor Brian Massumi (Minneapolis and London: University of Minnesota Press, 1987) str. xvi.]) koja radikalizira razliku afekata i sentimentata, shvaćajući afekt kao prepersonalni intenzitet, a sentiment kao osobni osjećaj, već upotrebljavam riječ “afekt” kao nadređen pojam pojmu emocija i sentimentata.

kao *sentiment* (potencijalno stanje, stanje slabijeg intenziteta koje je prisutno čak i onda kada ga netko ne osjeća u određenom trenutku) a ne kao *emociju* (aktualno stanje, relativno kratko ali intenzivno)⁰³. I emocije i sentimenti imaju specifičan intencionalni objekt (volite *nekog* ili mu zavidite), dok je intencionalni objekt raspoloženja, afektivnih poremećaja i afektivnih osobina difuzan i nespecifičan (sramežljivi ste, raspoloženi ili namrgođeni). Ipak, glavna razlika između emocija i sentimentata, kako ih percipira Aaron Ben Ze'ev, jest u tome da su emocije dispozicijske, pojavljuju se u specifičnom trenutku, dok su sentimenti potencijalni, s tendencijom da postanu aktualni pod određenim okolnostima. Strahovati da će se potres upravo sada dogoditi (emocija) nije isto što i općenito strahovati od potresa (sentiment).⁰⁴ Čini mi se da Hoghe pokušava proizvesti reakciju nježne naklonjenosti prema svojim predstavama i svojoj scenskoj pojavi time otvarajući pitanje uloge sentimentata u socijalnoj komunikaciji, što je središnja točka njegovoga kazališnog rada. Hoghe kruži oko jednog od temeljnih pitanja psihoanalize: možemo li (trebamo li) voljeti druge zbog njih samih ili je ljubav uvijek temeljno narcisoidna? Jesu li afekti legitimna sredstva za "pripitomljavanje" drugosti Drugog, načini za pretvaranje drugačijosti u istost, odnosno, konstruiranje te razlike kao nevažne za funkcionir-

03 Iako ovdje naglašavam razliku emocija i sentimentata, riječ "emocije" u ovom tekstu upotrebljavam i kao nadređen pojam pojmu emocija u specifičnom smislu, dakle ne kao nešto isključivo suprotstavljeno sentimentima, nego kao nešto što stoji i za emocije u specifičnom smislu, i za sentimente. Upozorit ću kad ga upotrebljavam u jednom a kad u drugom značenju.

04 U *The Subtlety of Emotions* (Cambridge, MA and London: MIT Press, 2001), str. 80-86, Aaron Ben Ze'ev analizira razliku između emocija i sentimentata, koju je istraživao već Alexander Faulkner Shand u *The Foundations of Character: Being a Study of the Tendencies of the Emotions and Sentiments* (London: Macmillan, 1920). Emocije su ograničena trajanja; sentimenti mogu trajati cijeli životni vijek. Riječima Jamesa Russella Lowella, "Sentiment je intelektualizirana emocija", citirano u Ben Ze'ev, str. 80.

ranje bilo kojeg odnosa, i stoga, za šire socijalne strukture? Hoghe se koristi afektima kao strukturalnim elementima svoga rada: kao ono što taj rad drži zajedno, ono što djeluje kohezivno. Kao izvođač i koreograf, Hoghe pokušava učiniti da ga “zavolimo”, kako bismo ga razumjeli, ali istovremeno i razotkriva esencijalno manipulativni mehanizam iza tog pokušaja, a time i esencijalno manipulativan mehanizam inherentan ljudskim odnosima. “Volim te, pa te stoga moram moći i razumjeti” odnosno radije “Ako učinim da me zavoliš, više nije važno razumiješ li me.” Hoghe razotkriva proizvodnju određenih osjećaja (ljubavi, empatije, suosjećanja) kao socijalne mehanizme za neutraliziranje Drugosti koja je imanentna odnosima. Konstrukcijom određene izvođačke persone, i postavljanjem te persone u odnose (s objektima, suizvođačima, i gledateljima), Hogheov rad poziva gledatelja da osjeti napetost između etičkog odnosa prema Drugom i emocionalne identifikacije s Drugim, a u toj tenziji Drugost nestaje ostavljajući za sobom samo vlastiti talog. Taj je efekt, smatram, neka vrsta sentimentalne neutralnosti.⁰⁵

Postoji konvencionalna kontradikcija između neutralnog i afektivnog, koju će ovo poglavlje pokušati razriješiti. Onako kako su zdravorazumski percipirani, afekti nisu neutralni, oni su intenzivna stanja. U isto vrijeme, neutralnost nije afektivna. Smatram da neutralno i afektivno nisu nužno u kontradikciji te da, kada se pojavljuju simultano, vode prema novom razumijevanju. Upravo proces proizvodnje sentimentata u Hogheovom radu predlaže drugačiji pogled na paradoks drugosti – pozicioniranje Drugog i sebstva u neku vrstu neutralne tenzije. Moja je intencija pokazati da neutralno može funkcionirati ondje gdje ga se najmanje očekuje: u konceptualizaciji odnosa, kao napetost između narcizma i čiste objektne ljubave.

05 Pod idejom neutralnosti mislim na definiciju Rolanda Barthesa o neutralnosti kao strukturalnom pojmu: “svaki modus koji, izbjegavajući ili zbunjujući paradigmatike, opozicijske strukture značenja, teži suspenziji konfliktne baze diskursa”. Roland Barthes, *The Neutral*, prevela Rosalind E. Krauss i Denis Hollier (New York: Columbia University Press, 2005), str. 211.

vi. Hogheova neutralnost u potpunosti je strukturalna (iako su neke pojavnosti neutralnog prisutne u njegovoj minimalističkoj organizaciji scene).

“Molim vas, kliknite”: autorska persona Raimunda Hoghea

Godine 2008. kritičari časopisa za balet i suvremeni ples *ballettanz*⁰⁶ dodijelili su Hogheu nagradu za najboljega evropskog plesača. Jedanaest godina prije, na početku njegove solo karijere, za vrijeme Oktoberdans festivala u Norveškoj, dok je izvodio *Chambre Separée* pola je publike napustilo predstavu u znak protesta.⁰⁷ Desetljeće između ta dva događaja označava promjenu u percepciji onoga što plesna predstava može i treba biti, koji su estetski kriteriji kvalitete plesne predstave i kakvi tipovi tijela mogu korespondirati s unaprijed određenim poimanjem toga kako tijelo “pravog” plesača izgleda.⁰⁸ Važno je naglasiti da proizvodnja afekata kao strategija za proizvodnju značenja koju ću analizirati u odnosu na Hoghea ne isključuje potpunu ravnodušnost kao jednu od mogućih reakcija. Proizvodi li predstava ovaj ili onaj afekt nije identično pitanju *kako* je ona angažirana u proizvodnji afekata, i kako se tom proizvodnjom koristi da osvijetli problem bivanja u odnosu s drugim. Drugim riječi-

06 *ballettanz* su 1994. osnovali Erhard Friedrich i Johannes Odenthal. Radi se o mainstream časopisu posvećenom suvremenom plesu i baletu, koji izlazi jedanput na mjesec u Berlinu, i ima dobru europsku distribuciju. Većina je tekstova na njemačkom, a neki su i na engleskom. Website časopisa: <http://www.ballet-tanz.de>.

07 Vidi: Ric Allsopp, “Some Remarks on a Space of Appearance”, u: 25: *An Anthology for the 25th Anniversary of BIT Teatergarasjen*, ur. Marie Nerland (Bergen: BIT, 2010), str. 19-26 (str. 19).

08 Publika i dalje izlazi s Hogheovih predstava. O tome kako je njegova predstava prihvaćena u New Yorku, vidi: Leigh Witchel, “Taking our time”, *Danceviewtimes: Writers on Dancing* (blog), 30. rujna 2009, <http://www.danceviewtimes.com/2009/09/taking-our-time.html>.

ma, osjećamo li ili ne osjećamo⁹⁹ nešto za vrijeme predstave nije isto pitanje kao i ono navodi li nas produkcija da razmišljamo o određenim afektima, načinima na koji se oni upotrebljavaju i pokušajem da se dokuči kako oni funkcioniraju. Koncentrirat ću se na drugi niz pitanja. Zanima me Hogheova izvedbena persona, način na koji on predstavlja sebe i svoj rad, njegov osobni narativ. Njegova scenska persona, dakako, uključuje raspon dojmova o njegovoj osobnosti i biografiji, ali trebali bismo te dojmove odvojiti od neke “istinite” biografske realnosti kojoj ionako samo ograničeno možemo pristupiti.

Kada tražite Hoghea na Googleu, ono što se, razumljivo, nalazi na prvom mjestu internetske su stranice Hoghea kao umjetnika. Prva rečenica ispod imena njegovog websitea glasi: “Molim vas kliknite!”¹⁰ što nije posve uobičajeno za suvremenog umjetnika Hogheove provenijencije. Dok bi tipičan diskurs suvremenog umjetnika bio onaj rezerviranosti i ironije, čini se da se Hoghe osjeća ugodno dok promovira drugačiji tip diskursa: onaj koji javno oglašava svoju potrebu, svoju ovisnost o drugima, nedostatak *kulerstva*. Taj “Molim vas, kliknite!” također je poziv da se *klikne*, da se poveže s Hogheom, da se prepozna s njim. I taj nas “Molim vas, kliknite!” podsjeća na vrtičke traume u slici većeg dijela publike kako ustaje i odlazi iz dvorane u Bergenu 1997. i njihov odgovor: “Nismo se povezali, ne kužimo se. Nama se ne igra s tobom.”

“Drug” u Hogheovom radu mnogobrojni su, ali uvijek su posredovani Hogheom, progone ga kao duhovi ili pak on progoni njih:

99 Prema Benu Ze'evu u: *The Subtlety of Emotions*, str. 48. “Osnovne karakteristike tipičnih emocija su nestabilnost, veći intenzitet, djelomična perspektiva i kratkotrajnost [...] osnovne komponente emocija su kognicija, evaluacija, motivacija i osjećaj.” Osjećaj je sastavni dio emocije, ali emocije su kognitivna stanja veće složenosti od osjećaja. Emocije također trebamo razlikovati od afektivnih iskustava kao što su raspoloženja, afektivni poremećaji i sentimentali.

10 “Please click!” bilješka ne se pojavljuje ako upotrebljavate Bing ili neki drugi servis za pretraživanje.

važnu ulogu ima, primjerice Joseph Schmidt i njegov neimenovani prijatelj koji je umro od AIDS-a u *Meinwartsu*. Također, u *Bolero varijacijama*, čujemo glas osobe koja je preživjela Auschwitz, Anite Lasker-Walfisch, koja je bila članica orkestra logora. 36, *Avenija Georgesa Mandela* (2007) posvećena je Mariji Callas. Hoghe se namjerno pozicionira odvojeno od njih, u odnosu na njih, i postavlja pozornicu za percepciju te ranjivosti i isključenja, i za materijalizaciju odnosa s Drugima.

I u njegovim solo radovima i u grupnim radovima, odnosi na sceni funkcioniraju na dva načina: u prvom je planu ili odnos dvoje ljudi ili odnos jedne osobe prema mnoštvu – a taj je jedan uvijek Hoghe. Fokus pažnje uvijek je usmjeren na Hoghea i na onoga s kim je on u tom trenutku u odnosu.¹¹ Jasna je njegova specifična pozicija u svim predstavama, i jasna je njegova specifična pozicija u odnosu na sve druge. Solo *Meinwarts*, na primjer, Hogheov je *requiem*¹² za židovskog tenora i glumca Josepha Schmidta koji je umro u švicarskom logoru u Gynenbadu kraj Zuricha u listopadu 1942. Fragmenti trenutaka Hogheovih i Schmidtovih biografskih narativa blisko su povezani tekstem izvedbe tako da je gledatelj osjećaj linearne orijentacije poremećen. Hoghe, jedina osoba na pozornici, utjelovljuje oba lika. *Meinwarts* je izlomljena priča koja odgovara procesima adolescentske identifikacije s onim što se percipira kao Jednako (Hoghe se identificira sa Schmidtom), kao način da se pronađe put iz uloge Drugog, koja je toliko determinirajuća. I Hoghe i Schmidt mogu se jednostavno identificirati s Drugim ako je riječ o dominantnim, prihvatljivim pogledima na fizičnost, porijeklo i seksualnost.

11 Čini se da svi odnosi počinju njime i usmjereni su prema njemu; on je druga polovica svih odnosa na pozornici. U svojim grupnim radovima, drugi su izvođači samo u odnosu s njim, ne jedni s drugima.

12 Clare Bayley, "Theatre Meinwarts / International Mime Festival ICA, London", *The Independent*, 19. siječnja 1996, <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/theatre-meinwarts-international-mime-festival-ica-london-1324709.html>.

Osim njegovog odnosa s drugima na pozornici te njegovog odnosa prema vlastitoj drugosti, jedna od važnih stvari za razumijevanje njegove proizvodnje sentimenata jest njegov odnos prema objektima. On izaziva empatijsku reakciju koju je lako detektirati u fragmentiranom tekstu *Meinwarta*:

Berlin, 13. veljače 1943.

Na ruke glavnih financijskih časnika Berlina i Brandenburga:

Alfred Israel Bieber, rođen 6. listopada 1906, i njegova žena Ruth Sara Bieber, djevojačko prezime Deligdisch, rođena 27. prosinca 1912, oboje iz Auguststrasse 17, kod Auerbacha u Berlinu N4, emigrirali su na zaštićeni teritorij Istočnim transportom 23 pod brojevima 24 562 i 24 563 29. listopada 1942. Sljedeće stvari koje su bile u posjedu emigranata trenutačno su pohranjene u našem skladištu: 2 ormara s ogledalima, oštećena, 2 noćna stolića, 1 kredenc (nedostaje jedna ladica), 2 kreveta s posteljinom, 1 mali kofer, pernata posteljina, 1 klavir. Klavir vrijedi oko 150 maraka. Ostatak je pokušaja potpuno bezvrijedan, i kao takav je uglavnom uništen.¹³

Ton komentara: suh, objektivni, indiferentan, spominju se datumi i brojke kako bi se opisalo činjenično stanje i sugerirala preciznost. Tekst koji govori o savršenoj organizaciji prihvatljivoga socijalnog mehanizma za mirotvorno odstranjenje Židova iz Njemačke, izgovoren u kazalištu, 53 godine poslije, uz cjelovitu spoznaju o svim užasima Holokausta smještenima u kolektivnu memoriju i s tezom o banalnosti zla¹⁴ na umu, funkcionira kao nepogrešiv okidač senti-

¹³ Vidi cijeli tekst na <http://www.sarma.be/text.asp?id=620>.

¹⁴ Teza H. Arendt o banalnosti zla (Hannah Arendt, *Eichmann in Jerusalem: A Report on the Banality of Evil* [New York: Penguin Classics, 1992 [1963]]) vjerojatno je najčešće spominjana teza u odnosu na nacistički režim i židovska stradanja u Drugom svjetskom ratu. Varijacija je te teze empirijski potkrijepljena u Milgramovim eksperimentima i dokazana u Stanfordskom zatvorskom eksperimentu. Vidi npr.: Craig Haney, Curtis Banks and Philip Zimbardo, "Study of prisoners and guards in a

menata. U podlozi svega toga lebdi pretpostavka da ćete, ako je taj proces pošteno odrađen, ako napravite iscrpnu listu namještaja i stvari, ako dodijelite brojeve uključenima, ako ih katalogizirate zajedno s njihovim vlasništvom, biti iskupljeni za strahote slanja nevinih ljudi u smrt. Taj detaljni proces čini se kao da legitimira Holokaust i pretvara ga u civiliziran čin. A opet, upravo je to bit, da je Holokaust bio *civiliziran* čin, kalkilirana operacija gdje je efikasnost sistema zakrivala njegovu užasnu prirodu.¹⁵ Kao način generiranja sentimentata osobito je produktivna naizgled neutralna situacija koju potom u stopu slijedi vrijednosno obojena procjena: namještaj se može promatrati kao posve bezvrijedan, kao da vrijednost namještaja može u potpunosti biti reducirana na njegovu funkcionalnost: 2 ormara s ogledalima, oštećena, 1 kredenc (nedostaje jedna ladica). Kao da je bezvrijednost namještaja očita posljedica njegovog nedostatka. Paralela s Hogheovim tijelom koje nije optimalno funkcionalno zbog *spine bifide*, bolesti kralježnice, neugodno visi u zraku.

Vidljiva je još jedna paralela koja izaziva nelagodu, ona između procesa evaluiranja namještaja i strategije bavljenja vremenom koju Hoghe prakticira u svojim predstavama. Vrijeme i navika ključni su za socijalnu produkciju sentimentata izvan kazališta – ključni su za proces pretvaranja emocija u sentimente. Sve aktivnosti u Ho-

simulated prison”, *Naval Research Reviews*, 9 (1973), str. 1-17, i Craig Haney, Curtis Banks and Philip Zimbardo, “Interpersonal dynamics in a simulated prison”, *International Journal of Criminology and Penology*, 1(1973), str. 69-97. Vidi također Stanley Milgram, *Obedience to Authority: An Experimental View* (New York: Harper and Row, 1974). Dobra prezentacija Milgramovog rada može se naći i u “Social Forces in Obedience and Rebellion” u *Social Psychology: The Second Edition*, autora teksta i urednika knjige Rogera Browna (New York: The Free Press, 1986).

- 15 Predivan dokumentarac Eyal Sivan *The Specialist* (1999), montiran od više od 500 sati snimaka sa suđenja Adolfu Eichmannu, njemačkom oficiru zaduženom za transport i logistiku “Konačnog rješenja”, fokusira se upravo na tu “običnost lica zla”. Film prikazuje kako Eichmann pokušava dokazati da je bio dobar i savjestan administrator te da je uspješno planirao organizaciju transporta.

gheovim predstavama traju; one su ritualizirane, repetitivne, predstavljene su gotovo kao posljedica navike. Čini se kao da se Hoghe koristi vremenom, i našom sviješću o prolasku vremena dok svjedočimo njegovim predstavama kao načinima da pridoda vrijednost onome što radi – onako kako namještaj dobiva na sentimentalnoj vrijednosti u životu obitelji samim time što se u toj obitelji nalazi dugi niz godina. Namještaj *zaslužuje* svoju pripadnost obitelji jer ga ona upotrebljava, jer dijeli prostor i vrijeme s relevantnim momentima obiteljskog života. Njegova je vrijednost djelomično smještena onkraj njegove funkcionalnosti. Hoghe materijalizira “ne-sadašnjost” – fizikalizira metafizičke odnose – pretvarajući afekte u materijalne objekte koji postoje u fizičkom prostoru. Također poduzima i paralelnu, obrnutu radnju dematerijaliziranja materijalnog, pretvaranja namještaja u čistu bol gubitka, odvajanja, nestanka i suviška. Oslanjajući se na te dvije strategije, Hoghe gradi tkivo svojih predstava pretvarajući svaku radnju u pulsirajući sentimentalni odgovor, gdje bol i gubitak postaju hologramske slike predmeta.

Afektivne nakupine

Hogheova će strategija za proizvodnju afekata biti još jasnija ako izdvojim pojedine momente/radnje u njegovim predstavama. Ti momenti zauzimaju mjesto afektivnih nakupina oko kojih se organizira sentimentalna napetost. Hogheova je pozornica crna, i obično potpuno ogoljela u trenutku početka izvedbe.¹⁶ A opet, ta je

- 16 Hoghe pristupa izvođenju u otvorenom prostoru s nekom vrstom zen prihvaćanja: “Smatram da je izvoditi na otvorenom posebno, jer su neke stvari izvan vaše kontrole. Vjetar je puhao noćas, na primjer, čak se i mačka pojavila na pozornici za vrijeme predstave! Ne možete predvidjeti te stvari unaprijed ali je osvježavajuće prihvatiti ih kako se događaju i raditi s tim elementima koje zatičete. Za mene oni nisu uznemirujući – prihvaćam ih, i uživam raditi s tim različitim kvalitetama u izvedbi.” Raimund Hoghe u Mary Kate Connolly, “The Art of Collage”, razgovor s

ogoljelost posve različita od, primjerice, ogoljelosti u predstavama koreografa Jérômea Bela. U predstavi *Jérôme Bel* Bel razodijeva pozornicu, skidajući dodatne slojeve koji nas sprečavaju u tome da vidimo samu predstavu, mičući sve što se može maknuti i potom se oslanjajući na ono što je ostalo nakon što je sve drugo odstranjeno (sline, dlake, crvenilo kože, urin, i, naposljetku, utopija znakova bez referenata), pokušavajući doseći stadij čistog značenja. Hoghe ima drugačiji odnos prema prostoru i objektima: na isti način na koji materijalizira odnose i sentimente, on proizvodi spiritualnost objekata. Njegova pozornica nije prazna kao pokušaj da se dosegne negativ izvedbe, što bi bila Belova strategija. Njegova pozornica zapravo uopće nije prazna. Puna je svega: duhova, boli, sjećanja. Toliko je zasićena da predmeti moraju biti prezentirani jedan po jedan, u malim količinama kako bi privukli našu pažnju. Predmeti koji se pojavljuju na pozornici u Hogheovim predstavama uvijek su oni koje izvođači donose sa sobom, u činu razotkrivanja, činu koji osigurava dovoljno pažnje za sve što se događa. Obično je samo jedan predmet, ili svega par njih, prisutan na pozornici u isto vrijeme: kockice leda, zdjela s vodom, bijele maramice, tanki crveni štapići, četvrtast komad crvenog platna, gipsane trake uronjene u vodu, mlijeko, riža, cvijeće. Kao što su brojni kritičari već primijetili, predmeti kojima se Hoghe koristi svakodnevni su¹⁷ ali zanimljivo je da ih on ne tretira kao svakodnevne predmete – u njegovim rukama i u njegovim predstavama oni postaju objekti tajnih moći: u stanju su oživi-

Raimundom Hogheom na festivalu Montpellier Danse 2008, *Dance Theatre Journal*, 2 (2009), http://kulturserver-nrw.de/home/rhoghe/en_art_of_collage.html.

- 17 Na primjer, Dominic Johnson u: "The Poised Disturbances of Raimund Hoghe", *Dance Theatre Journal*, 21.2 (veljača 2005), str. 36-40; Mary Kate Connolly, "An Audience with the Other: The Reciprocal Gaze of Raimund Hoghe's Theatre", *Forum Modernes Theater*, 1 (2008), str. 61-70; Ramsay Burt, "Sacre – The Rite of Spring", *Ballet Dance/Critical Dance Forum*, 1. ožujka 2005, <http://www.ballet-dance.com/200503/articles/Hoghe20050223.html>.

ti mrtve, prizvati sjećanja, zaliječiti rane,¹⁸ ujediniti ono što je razdvojeno, nalaziti veze između nepovezanih stvari,¹⁹ omogućiti time prihvaćanje onog što je teško prihvatiti. Njihova upotreba u predstavama pretvara ih u objekte moći, kao da su pod magijom čarobnjaka, ili rukom svećenika. Ritual se često spominje u vezi s njegovim radom i pritom se ne radi o površnoj povezanosti. Rituali pretvaraju svakodnevne objekte u nešto drugo, oni predstavljaju fizička utjelovljenja metafora, i nešto je magično u njima: vino kao Kristova krv, ritual punoljetnosti. U katoličkoj teologiji, na primjer, transsubstancijacija znači upravo transformaciju kruha i vina u tijelo i krv Kristovu za vrijeme euharistije. To što je dostupno čulima, ipak, ostaje isto. Kako citira Toma Akvinski u *Summa Theologica*, Sveti Hilarije iz Poitiersa kaže: “Ne postoji prostor za sumnju kad je riječ o istini Kristova tijela i krvi jer je po objavi Boga i našoj vjeri njegovo meso zaista hrana, a njegova krv zaista piće”, a Sveti Ambrozije kaže: “Kao što je Isus Krist Božji sin, tako je i Kristovo meso koje jedemo, a njegova krv koju pijemo.”²⁰ Ipak, Kristovo pravo tijelo i krv u ovom sakramentu ne mogu biti detektirani čulima, već isključivo vjerom, koja počiva na Božjem autoritetu. Hogheov rad

18 Upotreba gipsanih traka koje se suše na Hogheovim ramenima (*Boléro Variations*) podsjeća na gipsane odljeve leđa s pomoću kojih su se pravila različita pomagala u kojima djeca spavaju. Ta se praksa spavanja u oklopu nije upotrebljavala samo za teške slučajeve skolioze. Nosila sam jedan takav oklop godinama noću. Radi se o iznimno zanimljivom predmetu, koji više nalikuje spravi za mučenje nego medicinskom pomagalu.

19 Nosio je lakirane kožnate cipele u *Meinwartsu*, “kao poveznicu s opernim pjevačem Josephom Schmidtom” (Mary Kate Connolly, “The Art of Collage”, razgovor s Raimundom Hogheom na festivalu Montpellier Danse 2008, *Dance Theatre Journal*, 2 (2009), http://kulturserver-nrw.de/home/rhoghe/en/en_art_of_collage.html, ali je onda pročitao knjigu o Ravelu koju je napisao Jean Echenoz, gdje se spominje da je Ravel uvijek dirigirao u istim cipelama, tako da ih Hoghe nosi i u *Boléro Variations*.

20 Citirano u Toma Akvinski, *Summa Theologica*, preveli oci engleskog Dominikanskog reda, 1912. (Raleigh: Hayes Barton Press, 2006), str. 4449.

promovira ideju da je moguće postići tu transsubstancijaciju izvedbom, umjetnošću. Umjetnost funkcionira kao čin vjere. Ipak, kako bi se mogla percipirati Hogheova transsubstancijacija, ili način na koji se koristi magijom, najprije je potrebno u nju uložiti svoje vjerovanje. Kao što kaže Pierre Bourdieu u *Pravilima umjetnosti: strukturi i genezi književnog polja*,

Kada je riječ o magiji, ne radi se o tome koje su specifične osobine vrača, ili one instrumenata, operacija i magičnih reprezentacija, već o određivanju temelja kolektivnog vjerovanja, ili još bolje, kolektivnog krivog prepoznavanja, kolektivno proizvedenog i održavanog, koje je na izvoru moći koju vrač stvara.²¹

Druga Hogheova scenska aktivnost koju želim propitati jest redukcija vizualnih znakova osjećaja u ekonomiji izraza. Hogheovo lice ostaje nepromijenjeno u svim njegovim predstavama. Ono je doslovno bezizražajno, a takva su i lica izvođača. Reducirajući vizualnu demonstraciju afekata na njegovom licu i na licu drugih plesača, on maksimizira reakciju publike. Čini se kao da publika mora kompenzirati nedostatak vizualne ekspresije, kao da su izazvani da ispuone taj jaz, tu prazninu. Nema ništa angažiranog u njegovom nedostatku izraza, ne radi se o tome da on aktivno negira izraz, već se čini da nedostatak izraza dolazi bez napora. Čini se da u tome nema rada, nikakvog treninga. Čini se da je jednostavno tako.

Konzistentan nedostatak izraza na Hogheovom licu možemo čitati kroz koncept lica Emmanuela Levinasa. Lice je, za Levinasa, mjesto susreta s Drugim, iako ne bismo trebali biti previše usredotočeni na pokušaj da ga u potpunosti identificiramo s onim dijelom glave gdje su oči, nos i usta. Otpor prema tome da se potpuno identificira lice s određenim dijelom ljudskog tijela otpor je prema doslovnom, prema tendenciji da se fiksiramo na pojavnosti. Kao što

21 Pierre Bourdieu, *Rules of Art: The Structure and Genesis of the Literary Field* (Palo Alto: Stanford University Press, 1996), str. 169.

Levinas kaže u knjizi *Etika i beskonačnost: razgovori s Philippeom Nemo*, "Najbolji način susretanja Drugog jest taj da ne primjećujemo čak ni boju njegovih očiju! Kada netko promatra boju nečijih očiju, on nije u socijalnom odnosu s drugim."²² Čini mi se da Levinas upozorava protiv zapinjanja u vizualnoj percepciji i iskustvu, koje je uvijek partikularno. Ako želimo razmišljati o odnosu s Drugim, ne možemo pribjeći tome da mislimo na odnose s određenim drugima u našem životu jer reduciranjem Drugog na konkretno drugo – ideja drugosti se gubi. Ako počnemo primjećivati boju nečijih očiju, već smo u osobnom odnosu s njim ili njom: on ili ona počinju se isticati u gomili, primijetili smo ih. Ali ono što ne možemo izbjeći, i ne trebamo izbjeći, jest shvaćanje da ta osoba ima *neku* boju očiju, iako se može raditi o bilo kojoj boji. Tvrdim da je to razlog zašto je Levinasu potrebna ideja *lica*, iako pokušava izbjeći da se njegovi čitatelji fiksiraju na njega.

U svojoj knjizi o Levinasu²³ Colin Davis čita Levinasovo lice s naglaskom na ideju da drugost počiva onkraj onoga što možemo percipirati vizualnim sredstvima, ili čak onoga što je iskustveno:

Lice može biti stvaran dio ljudskog tijela koji se susreće, gleda i doživljava, ali za Levinasa ono je prije svega način na koji mi se drugost predstavlja, i kao takvo leži izvan i onkraj onoga što možemo vidjeti i doživjeti. I stvarnost susreta i eluzivnost lica krucijalne su za Levinasove tvrdnje. Bez mogućnosti stvarnih susreta, Drugi bi bio besmislena apstrakcija, ali kada bi taj susret bio samo u pojavnosti, i time lako postao objekt percepcije i znanja, moglo bi ga se reducirati na samo još jedan događaj u subjektovom suverenom posjedovanju svijeta.

22 *Ethics and Infinity: Conversations with Philippe Nemo* (Pittsburgh: Duquesne University Press, 1992), str. 85.

23 Colin Davis, *Levinas: An Introduction* (Notre Dame: University of Notre Dame Press, 1996) str. 135.

Držeći svoje lice bezizražajnim, a opet vidljivim i prisutnim upravo kroz tu redukciju izraza u svojim predstavama, Hoghe poziva na čitanje koje se fokusira na prostor “s onu stranu” njegovog lica, čitanje koje ne zastaje na interpretacijama njegovog lica ili tragova koje ono ostavlja – jer nema ničega što bi se s njega moglo pročitati osim činjenice da ono jest. Hogheova leđa sa *spinom bifidom* njegovo su lice, u levinasovskom smislu. Njegova leđa mogu biti brojna druga leđa, a opet ne mogu biti neoznačena bilo čija leđa, jer su dovoljno specifična. Budući da ne mogu biti bilo čija leđa, sprečava se generalna identifikacija – ona moraju biti percipirana kao alteritet – a opet, nisu dovoljno specifična da bi ga učinila jedinstvenim za nas, fiksirana u partikularnost osobnog susreta. Sposobnost apstrakcije koji donosi Levinasov koncept *lica* iznimno je važan, ne kao precizan termin, jer on to očito nije, već kao ono što služi kao poticaj za put izvan osobnog narcizma. Hogheovo lice nudi mogućnost uvoda u problem odnosa ljubavi (kao sentimenta) i narcizma, koji ću poslije razraditi.

Reorganiziranje rekvizita na pozornici treća je afektivna nakupina Hogheova rada. Bezizražajnost njegovog lica transponira ekspresiju na druga, možda neočekivana područja, kao na jednostavno pomicanje predmeta po pozornici. To je jasno iz načina na koji Hoghe aranžira japanski vrt u *Ljubavnim pismima*, iz toga kako lijeva mliječko iz lončića na intenzivno crven tanjurić, pokazujući ga publici, iščekujući osobito razoran muzički trenutak, da bi ga potom ispio u *Drugom snu*²⁴, u tome kako se posipa puderom u *Bolero varijacijama*, u tome kako čisti pozornicu u *Labuđem jezeru*, četiri čina, u razmotavanju deke u koju je umotan u predstavi 36, *Avenija Georgesa Mandela*, u crvenom štapiću kojim prelazi preko svojih leđa u *Meinwartsu*, u mokrim trakama gipsa koje je ostavio da se osuše i otvrdnu na svojem ramenu u *Bolero varijacijama*, u lepezi, crvenoj majici, ogledalu

24 Ramsay Burt, “Raimund Hoghe – ‘Another Dream’: An Uncommon Honesty”, *Ballet Dance Magazine* (veljača 2005), <http://www.ballet-dance.com/200502/articles/Hoghe20050130.html>.

lutkine kuće u *Još jednom snu*, u stavljanju gipsanog odljeva preko svoje grbe u *Meinwartsu*, koji potom prevlači preko prednjice i upaljačem osvjetljava. Dok izvodi te radnje, Hoghe podsjeća na nekoga tko ritualno obilazi grob, briše mramornu ploču, sakuplja otpalo lišće, miče osušeno cvijeće i stavlja novi buket na isto mjesto, pali svijeće u crvenom plastičnom oklopu. Hoghe uspijeva stvoriti tu istu težinu, taj isti teret i težak rad, taj isti napor sjećanja izvan konteksta groblja, ili crkve u kojoj se odvija vjenčanje, ili bilo kojeg od tih mjesta na kojima ekstremne emocije ili trajni sentimenti posjeduju posebnu vrstu legitimитета. Čini se kao da su te jednostavne geste opterećene svime onime što nedostaje njegovom licu i mi promatramo dramu drugačijeg reda. Perceptivna neutralnost kod Hoghea strategija je za proizvodnju afekata. Afekt dolazi izvana, iz vode u zdjeli, iz brzog trčanja pozornicom, malih nožica koje tapkaju u mraku.

Tijelo koje nije Drugo

U komunikaciji između publike i Raimunda Hoghea, u načinu na koji publika promatra Hogheovo tijelo aktivirano je mnogo automatiziranih metaforičkih i asocijativnih mehanizama. Hoghe želi postaviti svoje tijelo u središte pozornice; to je evidentno iz izbora fotografije koja otvara ulaz u njegov *website*.²⁵ S jedne je strane njegovo tijelo prirodno – prirodno u smislu da nije mišićavo kao plesačevo tijelo oblikovano godinama treninga, podvrgnuto regularnostima intenzivnih vježbi. Hogheovo tijelo nije modernističko tijelo teretana i sportskih programa, tijelo pretvoreno u alat čija je mehanika jasno vođena različitim setom principa. A opet, Hogheovo se tijelo razlikuje od prirodnog ako prirodno tijelo mislimo kao neut-

²⁵ Fotografijom o kojoj pišem, više se ne otvara sajt. Nekoliko je godina prva fotografija koju biste vidjeli bila ona na kojoj se vidi Hogheova glava i poprsje omotano u prekrivač.

ralno tijelo, ono koje ne privlači pažnju samo na sebe. Njegovo je tijelo neobično, ono je ne-reprezentativno, jer ne reprezentira dominantan model toga kako bi "normalno" tijelo trebalo izgledati, a opet, iznimno je reprezentativno jer ostavlja jak dojam da označava nešto specifično: njegov je značenjski potencijal jači od onoga običnog tijela. Čini se da je uhvaćeno u stisak determinirajućega značenjskog mehanizma prije nego što je predstava uopće počela, umjesto kao rezultat načina na koji se predstava razvija. Čini se da proizvodi značenjsku konstrukciju koja postoji nezavisno od toga što se događa na pozornici, jer je njegova ekspresivna moć *apriorno* zadana. Iako nikakav proces značenja ne može postojati izvan konteksta ili neovisno o njemu, a svaka je struktura znaka dominantno kontekstualna, Hogheovo tijelo privlači pažnju na svoju predeterminiranost u pred-izvedbenom kontekstu, u univerzumu izvan pravila koje je postavila zadana produkcija. Njegovo je tijelo vrlo teatralno, a u isto vrijeme antiteatralno na sličan način na koji životinje i djeca na pozornici izazivaju lom, rupu u predstavi koja u potpunosti privlači pažnju sama na sebe i čini druge stvari na pozornici manje važnima.²⁶

U Hogheovu je radu velik naglasak na pokazivanju tijela – u svim njegovim predstavama dolazi trenutak kada on skida gornji dio (rijetko hlače) i ostaje stajati tako, leđa okrenutih publici. Ponekad usmjerava snop svjetlosti iz ručne svjetiljke na različite točke na leđima i koristi se dugačkim, tankim, crvenim štapom kojim dotiče i križa svoja leđa. Ili visi s ljuljačke, noge mu se klate u zraku, leđima je okrenut publici. Čak je i sama ideja pokazivanja tijela blisko pove-

26 Nicholas Ridout ekstenzivno se posvetio tom paradoksu u knjizi *Stage Fright, Animals and Other Theatrical Problems* u kojoj tvrdi da je "antiteatarska predrasuda tako neizbježno teatralna u svom angažmanu s pitanjem kazališta [što] može sugerirati da se najjača manifestacija antiteatarske predrasude može naći u samom kazalištu." (Cambridge: Cambridge University Press, 2006), str. 6. Mislim da je važno napomenuti da je prezentacija stvarnosti, kao i reprezentacija stvarnog, također kazališni mehanizam.

zana s činjenicom da je njegovo tijelo iznimno. Na predavanju – dijelu prezentacije njegova rada u Goethe-Institutu u New Yorku u lipnju 2009. – Hoghe je rekao

Skinem majicu, i to je tako velika stvar. [...] Mene ništa ne boli. Ja ne patim fizički. A plesači kažu – nevjerojatno kako to možeš. Zadnji bolero bio je težak, ali bio je teži za plesače nego za mene, a moj je bolero najduži. Ljudi misle, on pati i teško mu je jer ne može, ali to nije istina. Oni misle da ja patim, ali ja ne patim.²⁷

Ne radi se toliko o tome da je vizualna slika patnje nepodnošljiva, već da je gledatelj potaknut na razumijevanje ili pogrešno razumijevanje patnje, a moguće je da ne posjeduje okvir da bi toj patnji dao formu i oblik: kakav je to tip patnje? Kako ona boli? Hogheovo tijelo stvara narativ prije narativa njegove izvedbe. On djelomično daje oblik boli time što je pretvara u izvedbu, dajući joj oblik u sklopu umjetničkog rada. S druge strane, ako uspije uvjeriti publiku da ne pati, javlja se drugačiji narativ. Promatranje njegovog tijela može osigurati osjećaj olakšanja, uvjerenje da nije sve što izgleda neugodno zaista i neugodno i minimizira bol koju osjećamo za stvari koje izgledaju napušteno, slomljeno ili zlostavljano.

U svojim tekstovima o žrtvi, Lyotarda zanima retorička pozicija žrtve. Prema Lyotardu, ono što žrtvu čini žrtvom nije njezina fizička patnja, već nemogućnost da predstavi svoju poziciju unutar limitacija dominantnog diskursa.²⁸ Teško je čuti žrtvu ako ona želi sudjelovati u diskursu *kao žrtva*. Kao da će žrtva žrtve biti percipirana samo ako se ne ponaša kao žrtva, ako se već uzdigne iznad činjenice da

27 Gia Kourlas, "Raimund Hoghe: The German choreographer lands in New York with two dances", *Time Out New York*, 729 (17.-23. rujna 2009), <http://newyork.timeout.com/articles/dance/78465/dance-sounding-off-raimund-hoghe#ixzzoTQqr7p2x>.

28 Francois Lyotard, "Judiciousness in dispute, or Kant after Marx" u: *The Lyotard Reader*, ur. Andrew E. Benjamin (Hoboken: Wiley-Blackwell, 1989), str. 324-359.



Сам.
 Хокаш ми је две белу Никон фото апарати.
 Ја у повориницу. Марлон Брандо играо
~~једну од њих~~ ~~у једној од њих~~ ~~у једној од њих~~ ~~у једној од њих~~
 засветлених (једну од њих последних).
 Режисер био иза ње из све, изнеу
 сценарија. Фотограф слика Брандо,
 на филму. Како у једној иста завеса,
 а сликом целу сцену. Хокашова
 белу апарати.

je žrtva, i onda, iz tobožnje “neutralne” pozicije, pretpostavljajući taj specifični autoritet, govori o procesima viktimizacije. Jedna od baza za participaciju u diskursu u filozofskoj tradiciji upravo je stanje odabranog sljepila za ono što se smatra nevažnim za taj diskurs, kao što su partikularnosti individualne pozicije osobe – njegove partikularne fizičke manifestacije. Inzistiranje na pokazivanju Hogheova tijela u kontekstu plesne predstave problematizira specifičnu retoričku poziciju drugačije sposobnih tijela. Među slično strukturiranim plesničkim tijelima njihove razlike u izvedbi, u razvoju određenih vještina, u virtuoznosti, postaju ključ njihove umjetnosti. Kod Hoghea je proces gotovo obrnut: iz specifičnosti svog tijela on konstruira svoj umjetnički rad. U klasičnoj estetičkoj retorici, u tome nema ničega estetskog. Tijelo je zadano, u njega nije uložen nikakav napor. Estetski proces definiran je u kontrastu s prirodom – umjetnost je ono na čemu se radi, a ne ono što je dala priroda. Umjetnost je ono čime se pobjeđuje priroda. Ono što žrtva želi jest da prestane biti žrtvom, ali se čini da je jedini način da se otvoreno naglašava ono što se upotrebljava kao izgovor za socijalnu viktimizaciju: njegovo vlastito tijelo.

Baš zato što pogled publike definira Hogheovo tijelo kao nešto što je neudobno gledati i u čemu je neudobno biti, nameće se misao o tome koliko je generalno neugodna činjenica bivanja u tijelu, kako utjelovljenje nije ništa prirodno, ništa jednostavno ni lako. Već i fraza “imati tijelo” definira naš odnos prema tijelu kao prema nečemu što posjedujemo, umjesto kao nešto što jesmo, kao o nečemu što je ipak odvojeno od nas. Ali Hogheovo nas tijelo još i podsjeća na činjenicu da je moglo biti drugačije, ono je indikacija toga da je nešto pošlo po zlu, da nije trebalo biti ovako. Nužan dio pogleda na Hogheovo tijelo automatizirana je reakcija na to da su stvari, nekako, krenule u krivom smjeru. I mislim da je to ključ za percepciju Hogheovog tijela na pozornici. Njegovo tijelo ima specifičnu *temporalnu* kvalitetu koja nas sprečava da ga vidimo samo u danom trenutku, kao ono što jest, jer uvodi različit oblik temporalnosti – situaciju u kojoj je koncentracija prošlosti u sadašnjosti povećana. Radi se o dvostrukom ti-

jelu, jednom koje je *ekscentrično* i drugom koje bi trebalo biti “normalno”. Prošlost implicitno postoji u sadašnjosti u Hogheovom tijelu, a to je eksplicirano i na tematskoj razini – mnoge su Hogheove predstave organizirane s pomoću slike nostalgije, gdje su zastarjeli popularni šlageri zvučni krajolik za rad na pozornici.

Hoghevo tijelo također aktivira tenziju između luđaka i pjesnika kako ju je Michael Foucault objasnio u *Poretku stvari*:

[...] luđak ispunjava homosemantičku funkciju: on grupira sve znakove zajedno i vodi ih sličnošću koja se nikada ne prestaje reproducirati. Pjesnik ispunjava drugačiju funkciju: njegova je uloga alegorijska; iza jezika znakova i ispod igre njihovih precizno rastvorenih razlika, on se upinje da uhvati taj drugi jezik, jezik bez riječi ili diskursa, bez sličnosti. Pjesnik donosi sličnost znakovima koji govore, dok luđak puni sve znakove sličnošću koja ih na kraju briše (...) među njima se otvorilo polje znanja u kojem, zbog esencijalne pukotine u Zapadnom svijetu, ono što je postalo važno nije više sličnost, već identiteti i razlike.²⁹

Lik luđaka služi kao upozorenje protiv tipa organizacije znakova koja se temelji na podudarnostima. Načini percipiranja sličnosti (primjerice, povezivanje ružnoće s karakternom osobinom zloće, invaliditeta s karakternom manom) nisu samo “ludi” nego i temporalno pripadaju srednjem vijeku, jer su tada bili najizraženiji. Foucault je opisao tu epistemu u *Poretku stvari* kao “doba sličnosti”. Tvrdio je da je inzistiranje na elementu sličnosti početkom 17. stoljeća došao kraj. I kod Descartesa možemo naići na sličnu tvrdnju:

Bilo je, također, u prirodi stvari da bi znanje šesnaestog stoljeća trebalo za sobom ostaviti izobličeno sjećanje na smušena i neorganizirana učenja u kojima su se sve stvari na svijetu povezivale neo-

29 Michael Foucault, *The Order of Things: An Archaeology of Human Sciences* (London: Routledge, 2002), str. 55.

visno o ljudskim iskustvima, tradicijama ili vjerovanjima. Otad nadalje [...] restriktivne figure sličnosti bit će zaboravljene. A o onome što ih je imenovalo, o tome će se misliti kao o fantazijama i čarolijama onog znanja koje još nije doseglo doba razuma.³⁰

16. stoljeće ipak nije ostavilo tu opsesiju sličnostima iza sebe, a nije ni 17, niti 18. Krajem 18. stoljeća njemački liječnik Franz Joseph Gall razvio je disciplinu frenologije, koja se danas smatra pseudoznanstvom, ali je bila iznimno popularna u 19. stoljeću. Frenologija pronalazi podudarnosti između karaktera neke osobe i morfologije njezine lubanje.³¹

Ne želim tvrditi da je bilo koja od ovih pseudoznanstvenih tvrdnji i predrasuda ključ za čitanje Hogheovog tijela, ali čini mi se da te

30 Foucault, *The Order of Things*, str. 57.

31 George Combe, *Elements of Phrenology* (Boston: Marsh, Capen & Lyon, 1835). Veze koje dr. Gall gradi, na primjer, između nečijih očiju i talenata jesu kako slijedi: "Nekoliko godina poslije [...] on je nastavio sretati pojedince obdarene jednako velikim talentom učenja ponavljanja. Zatim je primijetio da njegovi školski kolege, oni talentirani, imaju istaknute oči, i sjetio se da su njegovi rivali u pučkoj školi imali istu tu specifičnost. Kada je počeo studirati, usmjerio je pažnju na one studente čije su oči odgovarale tom opisu i otkrio da oni izuzetno brzo uče napamet, iako nisu imali druge talente. Tu su mu opservaciju potkrijepili i drugi studenti na kolegijima; i iako veza između talenta i vanjskih znakova u to vrijeme nije bila uspostavljena temeljem takvih kompletnih dokaza kao što je zahtjev za filozofskim zaključkom, dr. Gall nije mogao vjerovati da je podudarnost između te dvije okolnosti bila posve akcidentalna. Od tog je trenutka sumnjao da one stoje u važnom odnosu jedna prema drugoj (str. 14-15). Tako frenologija atribuirala svaki pojedinačni sentiment, kao što je samopoštovanje, destruktivnost, dobra volja ili pravednost točnom mjestu u mozgu i direktno vezuje fizičku veličinu tog dijela mozga prisutnošću sentimentata u karakteru neke osobe. Tvrdi da je organ ljubavi za priznanjem "generalno veći kod žena nego kod muškaraca". Ili da "Francuzi imaju razvijeniju želju za priznanjem; i da se stoga čine Englezima, kod kojih dominira potreba za samopoštovanjem tašti, pretenciozni ili kao da komplimentiraju do razine apsurd." (str. 64).

interpretacije kod publike postoje na nekoj autoreferencijalnoj razini, dakle kao svijest o njima kao o predrasudama, i kao svjedočanstvo o tome da su te predrasude stoljećima kreirale obzor ljudskog mišljenja. One su prisutne u percepciji djela, kao svojevrсни navodnici, a ne kao doslovno shvaćanje.

Naličje Hogheove upotrebe sentimenata kao formativnog tkiva predstave, ono što predstavlja svojevrсну opasnost za njegov rad “buržujski” je emocionalizam, tendencija da se ohrabruje povlađivanje samom sebi i pretjerana obzirnost, da se ugađa sentimentalnim utezima umjesto aktivnog angažmana sa svijetom. Hoghe joj ne uspije uvijek uteći. U predstavi *Meinwarts* (1994), Hogheov je glavni fokus pažnje Joseph Schmidt. Ovo je dio teksta izgovorenog u predstavi *Meinwarts*:

10. svibnja 1933, dan nakon očaravajuće premijere filma *Moja pjesma putuje svijetom* u berlinskom Ufa-Palastu, još je nešto zapaljeno u njemačkoj prijestolnici pored zabranjenih knjiga. U glavnim novinama nacističke propagande *Völkischer Beobachter* pisano je o premijeri: “Ono što želimo (i ono što smo dobili!) teško da bi se moglo više razlikovati. Film govori o tome da je pjevač prenizak, previše ružan. Ipak, on je takooooooooo talentiran i plemenit u srcu, tako dirljiv, da nijedan anđeo nije čišći od njega ... ali ono što nije rečeno, pa je time i očiglednije – jest da je on Židov.”

Hoghe se mudro koristi citatom iz nacističkog tiska koji opisuje drugu stranu percepcije Drugosti i time otvara problem binarnog razlikovanja: ili je Drugo karikatura zla ili je ono karikatura dobra: u svakom slučaju, postoji samo kao karikatura. Nacistički režim pokušavao je parodirati narativ bajki kao što je *Pepeljuga*, izrugujući se narativu lažnih pojavnosti koje sakrivaju istinu, ili lažnih vrijednosti koje su na mjestu istine, ponovo afirmirajući znak jednakosti između onoga što se neposredno pojavljuje i onoga što nije vidljivo: ono što izgleda ružno ili nestandardno vizualna je realizacija zla za nacistički režim. Ipak, teško je u potpunosti pobjeći dojmu da Ho-

ghe gradi svoju sentimentalnu građevinu isključivo na oprobanim narativima, na onome što “nepogrešivo” *radi*, i da tako povremeno zapada u kič. Ono što je tako nelagodno očito često postaje banalno.

No, vratimo se sada pitanju izvora krive percepcije sličnosti i razlike, kolektivno proizvedene i održavane, koja je srž moći vraća. Pravi izvor kolektivnoga pogrešnog shvaćanja i glavni problem oko kojeg je organizirana Hogheova izvedba jest ideja je da je Hogheovo tijelo Drugo. Ideja drugosti konstrukcija je aktivirana kao refleks problema prihvaćanja i činjenice da je ljudsko biće društvena životinja. To je, naravno, ne čini ništa manje moćnom. Moć Hogheove magije na pozornici, njegova sposobnost da transsubstancira svjetovne predmete za nešto metafizičko, duguje mnogo temeljno pogrešnom poimanju Drugosti kao esencijalne kvalitete. To nije Hogheovo pogrešno poimanje, niti je to njegova pogreška; radi se o pogrešnom poimanju na kojem počiva civilizacija, a Hoghe je u isto vrijeme istražuje i problematizira u svom radu. Drugost je stanje postojanja kao ljudskog bića, a ne svojstvo bilo kakve manjine, grupe, religije ili spola. Time što smo utjelovljeni kao ljudska bića, i zato što posjedujemo svijest, izmješteni smo iz pukog postojanja u svijet postojanja kao problema. To je ono što nas čini Drugima u odnosu na sam život. Ipak, konstrukcija na kojoj počiva Hogheov umjetnički rad, ideja njega kao Drugog, postala je stvarna, onako kako već vjera pokreće planine i liječi smrtno bolesne. Tu operaciju volje Hoghe razotkriva u vlastitom radu. Ona je mnogo više afektivna nego kognitivna navodeći nas, ponovo, na važnost sentimenata u njegovim izvedbama.

Afekti odnosa

Jedan od povijesno najizdržljivijih načina konstrukcije odnosa između afekata i razuma jest prema Robertu C. Solomonu i drugim filozofima emocija metafora gospodara i sluga. Povijest filozofije i

znanosti tvrdi da emocije³² trebaju biti nadvladane, pripitomljene, da se njima treba upravljati, davati im naloge, ispravljati ih razumom koji je bolji od njih.³³ U skladu sa stoicima, emocija je konceptualna pogreška: emocionalna su vezanost i angažman besmisleni. U srednjem vijeku emocije su povezivane sa sebičnim, egocentričnim željama i interesima.

A ipak, unatoč inzistiranju na podređenosti emocija racionalnom i njihovoj inferiornoj ulozi u odnosu na razum, uvodna rečenica enciklopedijske natuknice pod nazivom “Emocije” u Stanfordskoj enciklopediji filozofije kaže: “Nijedan aspekt našega mentalnog života nije važniji za kvalitetu i značenje naše egzistencije od emocija. One čine naš život vrijednim življenja, a ponekad i umiranja.”³⁴

32 Pod emocijama se ovdje podrazumijeva pojam koji obuhvaća cijeli raspon afektivnih stanja, a ne onaj koji je suprotstavljen sentimentima, kao na početku teksta.

33 U nekoliko zadnjih desetljeća, javio se cijeli korpus radova u različitim poljima i s cijelim nizom metodoloških pristupa zainteresiranih za afekte kao fokus analize, ponekad nazvan “afektivnim obratom”. Vidi: *The Affective Turn: Theorizing the Social*, ur. Patricia Ticineto Clough, Jean O'Malley Halley (Durham: Duke University Press, 2007). Gilles Deleuze i Félix Guattari jedni su od najvažnijih autora koji su inspirirali tu raspravu, ali u ovom se poglavlju oslanjam uglavnom na *mainstream* filozofske teorije emocija, zato što ih nalazim prikladnijima za analizu relativno konvencionalnih modela odnosa publike i izvođača unutar kojih Hoghe operira. Uglavnom se pozivam na rad Bena Ze'eva, Solomona i De Souse, koji inzistiraju na sveprisutnosti i različitosti emocija. Suprotstavljaju im se oni (Griffiths, Prinz i DeLancey) koje više zanima parceliziranje različitih domena tako da mogu istraživati odvojene neuro-psihološke entitete. Za analizu radova Raimunda Hoghea potonje ne nalazim korisnima jer je njegov rad holističan i teško je razdvojiti točno na koje se emocije oslanja za proizvodnju svojih radova.

34 Stanford Encyclopaedia of Philosophy, slobodan online pristup na <http://plato.stanford.edu/>, natuknica “emocije” na: <http://plato.stanford.edu/entries/emotion/>.

Možda je glavni problem u pretpostavci da su emocije i razum dvije suprotstavljene stvari, dva antagonistična aspekta duše.³⁵ Jer, prema Ronaldu de Sousa i njegovoj knjizi *Racionalnost emocija*, “emocije su neophodne kako bi konvencionalniji mehanizmi racionalnosti funkcionirali”.³⁶ De Sousa tvrdi da su emocije “načini gledanja.” One nas nagone da svijet vidimo pod ovim ili onim svjetlom.

De Sousa tvrdi da emocionalna stanja djeluju zato što su povezana s paradigmatiskim scenarijima, odnosno da učimo identificirati svoje emocije uspoređujući ih s postojećim paradigmatiskim scenarijima, koji potom recipročno utječu na naše emocije. Drugim riječima, kako odrastamo, podvrgnuti smo kulturalnom treningu (scenarijima koji se događaju u svakodnevnom životu, ili u književnosti, umjetnosti, medijima i slično) koji se bavi time što trebamo osjećati, za koga i u koje vrijeme, a za koga ne, ali i time kakvu vrstu emocije trebamo osjećati u zadanim okolnostima kroz paradigmat-ske scenarije. Učimo koje su emocije prikladne u kojim situacijama, a koje nisu.

Ovo je De Sousina teza:

Upoznajemo se s vokabularom emocija povezujući ga s paradigmatiskim scenarijima. Kao mala djeca, naš nam svakodnevni život služi kao njihov izvor, a poslije su oni poduprijeti pričama, umjetnošću i kulturom kojoj smo izloženi. Paradigmatiski scenariji imaju dva aspekta: prvi, situacijski, koji osigurava karakteristične objekte specijalnoga emocionalnog tipa, i drugi, set karakterističnih odnosno “normalnih” odgovora na situaciju, gdje je normalnost najprije biološka stvar, a potom vrlo brzo postaje kulturalna.³⁷

35 Solomon, “The Philosophy of Emotions”, str. 3.

36 Ronald De Sousa, *The Rationality of Emotion* (Cambridge, MA: MIT Press, 1990), str. 2.

37 Ronald De Sousa, *The Rationality of Emotion* (Cambridge, MA: MIT Press, 1990), str. 182.

Dakle, učenje kako da prikladno upotrebljavamo emocionalni vokabular rezultat je usvajanja paradigmatških scenarija za pojedine situacije. Paradigmatški scenariji definiraju tip emocionalne situacije u kojoj se nalazimo. U emocionalnim situacijama riječ je o prepoznavanju i usporedbi, ali i o uplitanju u naše paradigmatške scenarije i o njihovom mijenjanju. Poanta je u tome da paradigmatški scenariji i emocionalni odgovori utječu jedni na druge. Ukratko, paradigmatški scenarij koji iščitavamo iz situacije oblikuje naš emocionalni odgovor.

Kada sam raspravljala o fragmentu iz teksta predstave *Meinwärts*, tvrdila sam da tekst funkcionira kao sentimentalni okidač, upravo zato što se uklapa u dobro poznati i kompleksan paradigmatški scenarij: deportaciju Židova za vrijeme Drugog svjetskog rata i krađu njihove imovine ilustriranu jednim detaljem – njihovim bezvrijednim namještajem. Paradigmatški scenariji uče se kroz razne izvore: opažanje, sjećanje, priče koje su nam pričali djedovi i bake i ostali rođaci, priče koje su nam pričali u školama i na igralištu, školski priručnici, tračevi, televizija, internet, članci u novinama, drame, izvedbe, filmovi, novele. Oni oblikuju naše kolektivno kulturalno sjećanje na koje se Hoghe oslanja.

Hogheov rad ne slijedi često neki narativ koji bi se mogao jednostavno rekonstruirati kao slijed događaja. I upravo je to njegova strategija. Fragmentiranje materijala, organiziranje materijala u trenutke, sugestivne i asocijativne događaje, kroz jednostavne fizičke kretnje, on omogućava da naši usađeni paradigmatški scenariji obave posao. Pretvara predmete u narative ne organizirajući svoj materijal u narativ. Odljev napravljen od Hogheovih leđa već priča priču, iako Hoghe ne izabire određen narativ kao organizacijsku potku za svoju predstavu. Takva je dramaturška organizacija materijala – organizirana oko emocionalnih nakupina koje trebaju biti ispunjene asocijativnim vezama koje proizvodi publika. A te pak asocijativne veze nisu arbitrarne, jer se jako oslanjaju na kulturalno kodiranje i paradigmatške scenarije.

Emocije se u dramaturškoj organizaciji predstave najčešće smatraju dodatkom predstavi, onime što predstavi daje začim, a ne temeljnim momentom njezine organizacije. Djelomično je to zato što su emocije tretirane kao nešto od čega se *trpi*, to jest kao *pasiv*: emocije se nepozvane pojavljuju i utječu na naše misli i ponašanje, ne možemo ih kontrolirati. Izvođač se može nadati da će pobuditi neke emocije, a to hoće li u tome uspjeti ili ne bit će jedan od kriterija u procjeni uspješnosti izvedbe. Ali mene više zanima da vidim *kako* emocije u Hogheovom radu služe kao metoda organizacije za interpersonalne procese i mehanizme.

Drugi važan problem vezan za emocije jest njihova veza s etikom. David Hume i Adam Smith zalažu se za važnost i značenje onoga što nazivaju moralnim sentimentima.³⁸ Najvažniji od moralnih sentimentata jest suosjećanje, naša sposobnost da osjetimo *sa* drugim ljudima i da podijelimo njihovu bol. Emocije su visoko funkcionalne, zato što proizvode društvene odnose. Nije stoga čudno da je jedna od najvažnijih emocija u percepciji Hogheovog rada suosjećanje. Suosjećanje je upotrijebljeno kao strategija za prihvatanje onoga što prebrzo percipiramo kao drugačije – a Hoghe pri tom pretvara socijalnu strategiju u umjetničku strategiju.

Suosjećanje podrazumijeva ili stvara društveni odnos između publike i izvođača. I politički i socijalno “kultiviramo suosjećanje za one kojima nedostaje temelja za pripadanje *prostoru koji mi nastanjujemo*, a to gdje živimo [...] zajednica je čije je temeljno obilježje ljudsko prepoznavanje”.³⁹ Suosjećanje je socijalna i estetska tehnologija pripadanja. Zašto je ono važno? Zato što uvlači gledatelja u predstavu – postavlja patnju u središte bića i organizira slike etičke i respektabilne socijalnosti kao reakciju na tu patnju. Ipak, su-

38 Vidi Adam Smith, *The Theory of Moral Sentiments* (Amherst: Prometheus Books, 2000) i David Hume, *A Treatise of Human Nature* (Charleston: Nabu Press, 2010).

39 Lauren Berlant, “Compassion (and withholding)”, u *Emotions: A Social Science Reader*, ur. Monica Greco i Paul Stenner (London and New York: Routledge, 2009), str. 434-438 (str. 435).

osjećanje proizvodi i drugu reakciju: demonstriranu sposobnost da ne okrenemo glavu, već da prihvatimo osjećaj dužnosti i da se sjetimo onoga što smo vidjeli, da postanemo uključeni u narativ spasenja i poboljšanja. Taj postupak priča priču o gledatelju kao o dobroj osobi, osobi koja je spremna pomoći i koja simpatizira s drugim ljudima. Suosjećanje proizvodi gledatelja kao suosjećajnog, ali i privilegiranog: onaj koji pati s druge je strane. Ipak, promatrač je na neki način umiješan u situaciju onoga koji pati. Suosjećanje kao emocija temelj je modernih subjektivnosti – postoji podrška i poziv da se ono osjeti, a ta podrška nije bila dio narativa predmodernih vremena.

Narcizam i objektna ljubav

Emocije su građevni materijal Hogheovog rada. Lako je previdjeti njihovu konstitutivnu važnost, jer tradicija zapadne akademske misli ima teškoća s varljivom prirodom emocija. Kao što Ben Zeev tvrdi, “Glavni razlog složenosti emocija njihova je golema podložnost osobnim i kontekstualnim okolnostima. Način na koji percipiramo određen kontekst ili određenu osobu igra ključnu ulogu u generiranju emocija.”⁴⁰ Ali opet, postoje određeni paradigmatički scenariji koje je lako (pogrešno) prepoznati: patnja izobličenog tijela, koncentracijski logori, terminalna bolest, slomljen namještaj, roba s greškom, slike pridržavanja, oslanjanja i podrške, držanje za šipku dok ti ruke ne popuste, šlageri. Ti (i brojni drugim momenti) osnova su emocionalne reakcije, koja tka vezivno tkivo predstave. Emocionalan je odgovor, ipak, funkcionalan. On nije sam sebi cilj u Hogheovim predstavama. Emocionalan odgovor omogućava nadvladavanje pogrešnog shvaćanja koje je duboko ukorijenjeno u ljudskoj percepciji: ideje da postoji fiksno Drugo, drugo ljudsko biće ko-

⁴⁰ Aaron Ben Ze'ev, *The Subtlety of Emotions* (Cambridge, MA and London: MIT Press, 2001), str. 3.

je je u tu ulogu postavljeno rođenjem. Ljubav i suosjećanje omogućavaju da vezivni mehanizam proradi i da vrati to Drugo Istosti. Hogueova predstava otkriva fascinantni mehanizam, djelomično i zato što je reproduciran u predstavi: najprije smo nekog konstruirali kao Drugo, potom ga volimo i suosjećamo s njim kako bismo minimizirali distancu među sobom. To ipak nije kraj priče. Još uvijek nam ostaje pitanje s početka ovog teksta, pitanje koje lijepo formulira Leo Bersani u knjizi *Intimnosti* koju je napisao zajedno s Adamom Smithom:

Što onda znači, s freudovske pozicije, da bismo trebali ili mogli voljeti druge “zbog njih samih”? Psihoanalitički govoreći, onaj ko ga volimo jedva da je nešto više od rekvizita za oživljavanje barem dvaju (izgubljenih) drugova. Lacanov pogled na ljubav mijenja se, ali kod njega uvijek postoji prilično čvrsta reafirmacija onoga što u *Četiri fundamentalna koncepta psihoanalize* naziva fundamentalno narcisoidnom strukturom ljubavi. A ona je sljedeća: ljubav nikad nikoga ne tjera da nadraste sebe.⁴¹

Prema Leu Bersaniju, “ljubavni mit može postati svoja istina samo ako ponovo promislamo relacijske mogućnosti samog narcizma”.⁴² Narcizam može biti snaga koja nadilazi samu sebe – zato je Bersani skovao termin “impersonalni narcizam”. Ljubav je uvijek, u psihoanalitičkom diskursu, stvar narcisoidne fascinacije, ali kako taj narcizam može nadići ono osobno? Bersani tvrdi da:

Duša koja slijedi “ono što stvarno jest ono što jest” nije čisti manjak, prazan spektakl želje: ona ima prepoznatljiv moralni karakter. Nije individualizirana na onaj način na koji su u našem suvremenom psihološkom shvaćanju individualizirane osobnosti. Umjes-

41 Leo Bersani and Adam Phillips, *Intimacies* (Chicago and London: University of Chicago Press, 2008), str. 73.

42 Ibid, str. 76.

to toga, njoj pripada generalna, univerzalna individuacija. Ljubavnik želi drugog učiniti sličnijim sebi, ali to nema veze sa spekulacijom osobnog narcizma. On odabire mladića koji već pripada njegovom tipu bitka; i potom, kako to Sokrat kaže, "ulijeva u mladićevu dušu još više specifičnog božjeg nadahnuća koje je učinilo da ga i odabere." To jest, "poduzimajući sve da učini da onaj kojeg voli počinje nalikovati onomu tko voli i bogu kojem su oboje posvećeni", ljubavnik istovremeno pokušava onoga kojeg voli učiniti sličnijim njemu samom. Ljubavnik narcisoidno voli sliku svoje vlastite univerzalne individuacije koju ucjepljuje u dušu onog koga voli, ali on ucjepljuje još više od onoga što već jest njegov voljeni, više od onog tipa bitka koji već dijele. Daleko od toga da negira drugog, narcizam sokratovskog ljubavnika potiskuje slučajnosti osobnosti tako da voljeni potpunije odražava univerzalnu singularnost mitski utjelovljenu u slici boga kojem su oboje služili.⁴³

Drugim riječima, ono što volimo u drugima duša je koja istovremeno jest i postaje, idealni ego u drugom. Voljeti drugog način je pronalaženja idealnog sebstva koje jednako pripada onome koji voli i onome koji je voljen. Iako je ta ljubav narcisoidna, ona je istovremeno i čista objektna ljubav (ljubav za drugost drugog). Bersani tu ljubav naziva impersonalnim narcizmom jer se ne bavi pojmom "jedinstvene osobnosti" koja definira suvremeno poimanje individualizma i djeluje opresivno u našoj kulturi.

Bersani tvrdi:

Platonov Fedar [...] dovodi u pitanje opoziciju između aktivnog i pasivnog ljubavnika uspostavljajući neku vrstu recipročnog samoprepoznavanja u kojem sama suprotnost između istosti i razlike postaje nevažna kao strukturirajuća kategorija bitka.

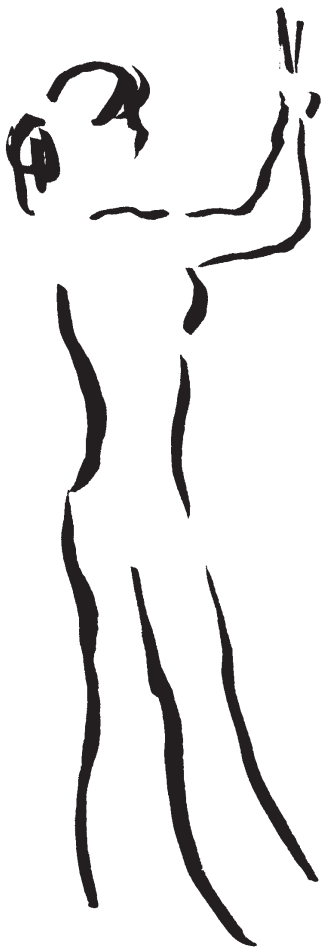
⁴³ Ibid, str. 82.

Takvu vrstu ljubavi nagovještavaju Hogheove predstave, kada se uspijevaju otrgnuti kičastome buržoaskom emocionalizmu, onu koja obećava izlaz iz fiksacije kategorijom drugosti.

Drugim riječima, Hoghe proizvodi afekt na neutralan način, bez demonstriranog pokazivanja afekata na pozornici. Ali afekti u njegovom radu takvi su da omogućavaju operaciju neutralnosti da se dogodi. Njegovo je tijelo, investirano u proizvodnju afekata, iznimno; to omogućava neutralnom da djeluje kao strukturalni termin koji dovodi afekte i etiku u kompleksne odnose. Prema Barthesu, "Neutralno – moje neutralno – može se odnositi na intenzivna, snažna stanja, stanja bez presedana. 'Nadigrati paradigmu' žestoka je, goruća aktivnost".⁴⁴ Prema tome, tvrdim da ideja neutralnosti može biti locirana u radu koji je tako eksplicitno natopljen emocijama kao Hogheov. Pozicionirati se u odnosu na (pogrešno konstruiranog) Drugog na način na koji to Hoghe čini dopušta transgresiju opozicijskih odnosa preko impersonalnog narcizma uz paradoks: čista objektna ljubav i ljubav za samog sebe nastavljaju postojati u nerazrješivoj napetosti, koju afekti čine smislenom. Ono što volimo i prihvaćamo u drugima nije ni sitničava pojedinačnost niti generalna apstrakcija, već napetost između toga dvoga. U Hogheovom plesnom kazalištu emocije su način dolaženja do razumijevanja, otvaranja prema onom što proizvodimo kao različito i blokiranja esencijalno narcisoidne prirode ljubavi.

Emitirano 16. i 23. lipnja 2011. u emisiji *Odeon*, Treći program Hrvatskog radija, urednica Agata Juniku. Tekst je izvorno dio autoričinog doktorata *Post 1990s Dance Theatre and (the idea of) the Neutral*, Queen Mary University of London, 2011.

44 Roland Barthes, *The Neutral*, preveli Rosalind E. Krauss i Denis Hollier (New York: Columbia University Press, 2005), str. 7.



BILJEŠKA O ILUSTRATORU

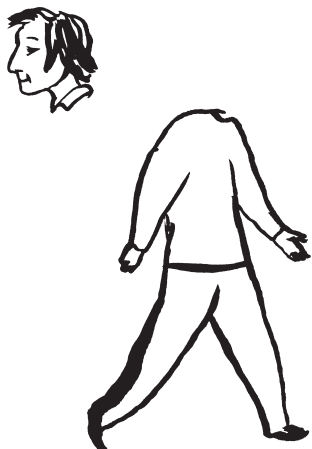
Odrastao sam u Novom Bečeju, u Vojvodini, u Jugoslaviji.

Umesto da pišem dnevnik, ja crtam i dodam poneku rečenicu.

Kada me je Una pitala za crteže u knjizi, ponudio sam joj te koji su nastali tokom više godina i stoje u mnogim sveščicama.

Ona je pristala i eto.

Đorđe Balmazović



Kazala

KAZALO IMENA

- Abraham, Marcelo 110, 112
 Agamben, Giorgio 159
 Akvinski, Toma 158, 178
 Alijev, Hejdar 102, 104
 Alijev, Ilham 102
 Alijev, Mehriban 102
 Allsopp, Ric 171
 Arden, Paul 159, 160
 Arendt, Hannah 174
 Austin, J. L. 11

 Bailes, Sarah Jane 38, 39
 Balmazović, Đorđe 3, 102, 122
 Barthes, Roland 170
 Bartleby 81
 Bel, Jérôme 177
 Bennett, Eliza 151
 Bersani, Leo 54, 196, 197
 Bieber, Alfred Israel 174
 Bieber, Ruth Sara 174
 Bierce, Ambrose 136
 Boccaccio, Giovanni 147
 Bogdanović, Bogdan 116
 Bourdieu, Pierre 179
 Brecht, Bertolt 17
 Brochet, Frédéric 100
 Bro, Nicolas 62
 Broz, Josip Tito 123
 Bryant, Levi R. 42, 43
 Bush, George W. 35

 Callas, Maria 173
 Calle, Alicia 121
 Celakoski, Teodor 140
 Celan, Paul 34
 Cobert, Brady 80

 Dafeo, Willem 12
 Davis, Colin 180
 Dawkins, Richard 42
 Delčev, Nedjalko 102
 Delerm, Philippe 32
 Deleuze, Gilles 71, 72, 73, 74, 81, 191
 Devlahović, Pravdan 29
 Dickens, Charles 71, 73
 Dixon, Richard 109, 112
 Doždor, Darija 29
 Dunst, Kirsten 78

 Eisenberg, Jesse 52
 Enos, Mireille 69
 Escobar, Ximena 150

 Federici, Silvia 74, 75
 Fincher, David 50
 Fossum, Karin 58
 Foucault, Michael 187, 188
 Fox, James 51
 Frank, Thomas 106, 107, 108

 Gainsbourg, Charlotte 11
 Gakić, Almir 123
 Gandhi 133
 Gates, Bill 53

- Gere, Richard 151
Gish, Lillian 34
Goody, Jade 24
Goulish, Matthew 36, 37
Gråbøl, Sofie 62
Gry, Johan 71
Guattari, Félix 191
- Hadid, Zaha 104
Håkki, Tomas 122
Hallward, Peter 74
Hammer, Armie 53
Haneke, Michael 17, 58, 59
Heinrich, Michael 25
Helger, Anne Marie 62
Hillern, Bertha von 136, 141
Hitchens, Christopher 42
Hixson, Lin 37
Hoghe, Raimund 168, 171, 172,
173, 175, 176, 177, 178, 179, 181,
182, 183, 184, 186, 187, 189,
190, 191, 193, 194, 196, 198
Holmes, Sherlock 24
Hopkins, Anthony 50, 51
Horvatinčić, Tomislav 140
Horvat, Miha 102
Huggan, Graham 87
Hume, David 194
Hupert, Isabelle 59
Hurt, John 80
- Indoš, Damir Bartol 11
Ishigura, Kazu 50
Ivanišević, Latica 132
- Ivory, James 50
Iyer, Pic 87
- Jackson, Michael 91
Jelčić, Andy 137
Jenkins, Mark 121
- Kazanci-Friesenbichler,
Yasemin 110
Kelleher, Joe 17
Kinnaman, Joel 69
Kluge, Alexander 29
Komakhidze, Tite 99
Krajač, Marjana 42, 44, 45, 46
Krakowiak, Katarzyna (Kasia)
90
Kreitmeyer, Ana 29
Krist, Isus 19, 20, 178
Krvarić, Marijana 118
Kulješov, Lev 19
Kumar, Yogesh 110
- Labban, Mazen 27
Lasker-Walfisch, Anita 173
Latour, Bruno 43
Levinas, Emmanuel 179, 180, 181
Linden 69
Lipničević, Atifa 118
Lokin, Duško 109
Luhmann, Niklas 44
Lundberg, Mikael (Micki) 90
Lund, Sarah 62, 63, 65, 66, 67,
68, 69, 70, 71, 73, 74, 75
Ly, Carla 121
Lyotard, Jean-François 184

- Macy, Sue 133, 135
 Manjgaladze, Mamuk 99
 Marubi, Pietro 122
 McEver, Catherine 146, 149, 150, 151
 McFetridge, Paula 102
 McKeown, Laurence 92, 93, 122
 McVicar, Jekka 160
 Melville, Herman 81
 Messina, Antonello da 18
 Michelson, Lana 110
 Mirren, Helen 67
 Mitchell, Timothy 27, 28
 Mitchell, W. J. T. 16
 Monroe, Jack 23, 24
 Možuhin, Ivan 19
 Müller, Heiner 29
 Munić, Darinko 148

 Neff, Michael 121

 Oskarsson, Fredrik 122

 Palmer, Laura 64
 Panza, Ronald 116
 Paracelzus 158
 Parkhurst, Ellen B. 140
 Pastuszak, Katarzyna 99
 Pavlov, Dragan (Dragoljub) 123, 124
 Pence, Josh 53
 Prašćić, Pepa 163
 Petir, Marijana 45
 Pfof, Haiko 107
 Phelan, Jacquie 164

 Platon 147
 Poelstra, Frans 110, 112
 Pope, Albert 134
 Power, Nina 19
 Pristaš, Nikolina 29
 Protić, Dragan 102

 Radl, Virginia 109, 112
 Rampling, Charlotte 80
 Raščić, Lala 102
 Riderhood, Roger "Rogue" 71, 72, 73
 Ridout, Nicholas 17, 183
 Richardson, Benjamin Ward 140
 Riva, Emmanuelle 59

 Sabolović, Sabina 132, 133
 Sands, Bobby 92
 Scarletella, Sergio 17
 Senjugov, Večeslav 110, 112
 Sharzer, Greg 139
 Schmidt, Joseph 173
 Simmel, Georg 39
 Sivan, Eyal 175
 Sjöström, Victor 34
 Skarsgård, Alexander 79
 Skarsgård, Stellan 79
 Smith, Adam 194, 196
 Smith, Daniel W. 70
 Smith, Charlotte 135, 136, 137, 138, 139, 140
 Smits, Helmut 121
 Solomon, Robert C. 191
 Sousa, Ronald de 191, 192

- Spy 121
Staljin, Josip Visarionovič 96
Streep, Meryl 67
Sulimenko, Oleg 106, 108, 110, 111, 113
Sutherland, Kiefer 79
Sveti Hilarije 178

Šihlinska, Sabina 103
Šiš, Željko Zorica 116, 117

Tait, Theo 64
Tavadze, Giorgi 98
Tennison, Jane 67, 69
Thane, Pat 34
Thatcher, Margaret 67
Thompson, Emma 50, 51
Trier, Lars von 10, 11, 12, 15, 58, 78, 81, 82, 83

Trintignant, Jean-Louis 59
Turner, E. B. 140

Užbinec, Zrinka 29

Vitorac, Bora 123, 124

Weil, Simone 33, 34
Willard, Frances 134, 136, 141
Williams, Raymond 7, 134

Yurdakul, Berrak 90
Yurchak, Alexei 112, 113

Ze'ev, Ben 172, 191
Živadinov, Dragan 117

PREDMETNO KAZALO

1. Istanbulski bijenale 132
 36. *Avenija Georgesa Mandela* 173, 181
 54. Venecijanski bijenale 132
- Abhazija 96, 97
 afekt 26, 168, 171, 182, 198
 afektivni obrat 191
 afektivno 26, 170
 Albanija 114, 122
 Amerika 135
Antikrist 10, 11, 12, 15
 Apartment Therapy 18
 Auschwitz 173
 Austrija 110, 112
 autentično 159
 Azerbajdžan 88, 101, 102, 103, 104, 105, 114
- BADco. 18, 22, 25, 29
 Baku 88, 102, 103, 104
 Balkan 97, 98, 114, 120
 ballettanz 171
 Batumi 88, 89, 93, 94, 96, 98
 Beč 107, 109, 110, 111, 112, 113
 Bergen 172
 Berlin 174
 bicikl 133, 134, 135, 138, 139, 141, 164, 165
 biciklizam 140
- Bike Snob NYC 164
 biološki virus 95
Blagoslov Krista 18
Bolero varijacije 173, 181
 bolje društvo 26
 Bosna 114
 breveto 162
 brijanje 121
 Brut im Künstlerhaus 106, 107, 108, 109
 Brut Wien 106
Buđenje mrtvaca 64
 Bugarska 98
 buržoaska 65, 99, 108, 126, 198
 buržoaski 113, 126
 buržoazija 128
- Cetinje 115, 123
 Corners of Europe 89, 117, 122
 Crna Gora 114
 čista objektna ljubav 197
 čobanac 163
 čurčela 91, 100
 Chambre Separée 171
 Chicago 140
- Daily Mail* 19
 depresija 81
 Dinaridi 119
 djetinjstvo 11, 98
Dodatak histerije, ubrzanja... 18, 22, 25, 26, 29
 dominantni narativ 11
 Donauturm 108

dostojanstvo 58, 59
 drama 7, 28, 30, 98, 182, 193
 dramatičar 92
 dramaturg 107, 115
 dramaturška organizacija 168,
 193, 194
 dramaturški centar 168
 dramaturško 36, 168
 dramski konflikt 18
 dramsko 18, 22, 38
 Drugi 128, 129, 169, 172, 180, 189
Drugi san 181
 Drugo 190, 195, 196
 Drugost 170, 174, 180, 189, 190
 društvena ljestvica 33
Društvena mreža 50, 52, 54, 55
 društvena odgovornost 139
 društvena sabotaža 68
 društvena zasičenost 49
 društvena zla 140
 društvene kontradikcije 111
 društvene konvencije 126
 društvene ljestvice 24
 društvene paradigme 138
 društvene pozicije 52
 društveni imperativ 63
 društveni kodovi 52, 54
 društveni poredak 64
 društveni rituali 81
 društveni slojevi 128
 društveni status 99
 društveno odgovoran 140
 društveno ustrojstvo 52
 društvo 7, 43, 120

duda varalica 19

Ecce Homo 19
 ekološki 43
Embroidered Wonder Bread 146
 emocije 169, 191, 192, 194, 195
 emocionalan 195
 emocionalna stanja 192
 emocionalne nakupine 193
 emocionalne situacije 193
 emocionalni odgovori 193
 emocionalni vokabular 193
 Engleska 126, 127, 128, 129

Facebook 53
 fasade 104
 Fibonaccijev niz 37
 Fluxusovci 123
Forbydelsen 62, 63, 64, 65, 69,
 70, 75
 Frakcija 35
 Francuska 126, 127, 128

Galerija 42° 123
 generalni štrajk 27
 Geppetto-efekt 163
 ginocid 11
 Goat Island 32, 33, 34, 35, 36, 37,
 38
 goblen 147, 148, 149
 goblen-kruh 149
 Gordogan 40
 Gorenje 15

- Gruzija 88, 89, 96, 101, 104, 114
 Guardian 23
- haecceitas 73
 hamartija 13
 Hello Kitty 91
 Holokaust 174, 175
 Hopa 88, 89, 91, 92, 93, 99
 Hotel Bristol 90
 Hrvatska 98, 108, 114, 127
- impersonalni narcizam 196, 197
 izmet 17, 18
 izvedba 37, 38, 44, 46, 51, 67, 69,
 74, 75, 97, 110, 149, 176, 184,
 186, 190, 194
 izvedbena analiza 25
 izvedbena persona 172
 izvedbeni program 102
 izvedbeni rad 42
- Jasenovac 114, 115, 118
Jérôme Bel 177
Još jedan san 182
 Jugoslavija 97, 127
- kačapuri 91, 94
 Kahetija 98
 kaos 13, 15
 kapital 74, 139
 kapitalisti 25, 26
 kapitalistička industrija 55
 kapitalistički 55
 kapitalistički sustav 35
- kapitalizam 28, 65, 111
 karton 33
 Kavkaz 94
 kazališna situacija 28
 kazalište 3, 17, 93, 183
Killing, The 69, 70
 kompjutorski virus 95
 Konjic 114, 123
 Kosovo 114
Krist na stupu 19
 Kristovo lice 18, 19
 kruh 146, 149, 150, 178
 Kulturpunkt 113
 kvaliteta umjetničkog djela 147
- Labuđe jezero*, četiri čina 181
 lažna krv 17
 Lenuzzijska potkova 108
 lice 88, 89, 179, 180
Lomeći valove 83
 London 110
 luđak 187
 ludilo 12
- ljubav 169, 170, 181, 196
Ljubav 59
Ljubavna pisma 181
- Made in Austria* 106, 108, 112
Manner napolitanke 106, 112
 Maska 76
 Massachusetts 140
Meinwärts 173, 178, 181, 182, 189,
 193

Melankolija 78
 melodrama 23, 24, 25
 melodramatska 27
 melodramatski 25, 29
 mizogin 67
 mizoginija 83, 148
 mizogino 136
 Močvara 106, 107, 108
 Mostar 114, 115, 121
 motor 154, 155, 156, 157
muffin top 127

 nakit 10, 63, 141
Na kraju dana 50
Na lijepom plavom Dunavu 109
 narativ 193
 narativne strukture 37
 narativ svrhovitosti 12
 narcisoidna ljubav 196, 197
 narcizam 54, 97, 170, 181, 196,
 197
 negativ izvedbe 177
 Neue Slowenische Kunst 93
 neutralan 68
 neutralizacija 127
 neutraliziran 68, 82
 neutraliziranje 170
 neutralno 13, 72, 170, 186, 198
 neutralnost 170, 171, 182
 New York 126, 127, 184
 nogomet 148, 149

 odgovornost 139
O konceptu lica Sina Božjeg 16, 17,
 18

Oktoberdans festival 171
 ontološki 12, 15, 20, 82
Osumnjičeni (Prime Suspect) 68

 paradigmatički scenarij 192, 193
 patnja 19, 20, 82, 151, 184, 194,
 195
 patrijarhalno društvo 23
Plesačica u tami 83
 plesne tehnike 44
 Poljska 98
 popravljanje 34, 35, 139
 Pret a manger 128
 privatni život 66, 75
 Prizren 114, 121
 probava 95
Psi iz rezervoara 58

 quidditas 73

Rad koji ću izvesti krajem prosinca
 42
 raspadanje 126, 149
re-enactment 119
 riječ 10, 11, 15
 Ringstraße 108
 Rusija 110, 112

Salvator Mundi 18
 Sami 117
 Šeki 101
 selo 78, 136
 semiotička paranoja 90
 sentiment 168, 169, 181, 191

- September Roses* 33, 35, 36, 37, 40
 Shiraz 23
 Shköder (Skadar) 114, 115, 122
 Sindikat biciklista 139
 Sirogojno 114, 118
 siromaštvo 22
 sitna buržoazija 139
 Sjeverna Irska 98
 sloboda 156
Slobodni Filozofski 139
 Slovenija 98
Smiješne igre 17, 58
 smrt 12, 14, 25, 72, 92, 116, 118, 148, 175, 190
 smrtnost 140
 soba 7, 16, 19
 Societàs Raffaello Sanzio 16, 17, 18, 19
 socijalne strukture 18, 170
Specialist, The 175
 spina bifida 175, 181
 Srbija 98, 114
 stjob 112
 struktura 24, 26, 27, 35, 37, 38, 63
 struktura kruha 149
 strukturalna 171
 strukturalni elementi 170
 struktura melodrame 26
 struktura osjećaja 7, 79, 134
 struktura predstave 37
 strukture 44
 strukture moći 7
 strukture značenja 170
 strukturirajuća 197
 strukturiranja odnosa 25
 strukturiranja scenskog materijala 26
 strukturna matrica 26
 strukturna prisila 26
 strukturna rešetka 37
 strukturna organizacija materijala 25
 strukturno pitanje 26
 studije smrti 58
 suosjećanje 170, 194, 196
 svakodnevni život 120, 192
 Švedska 97, 98
 taksonomske strukture 95
 Tanzquartier 108
 Tanz teatar 29
 Tbilisi 88, 89, 99
tea cosy (tea warmer) 144
 Telavi 99
Temperance pokret 138
Tragedija Endogonidija 17
 Tskaltubo 88, 89, 96, 97, 99
 Turska 88, 89, 101, 104, 114
 TV 68
 Ukrajina 98
 umjetnička autonomija 99
 umjetnička djela 39
 umjetnički rad 83, 150
 umjetnost 117, 123, 147, 151, 152, 179, 186

United Sorry 110

Urugvaj 110

Užice 114, 118

Velika Britanija 109, 160

virtuoznost 149, 186

virus 94, 95, 96

vrtni patuljci 158, 159, 160

WC daska 89

*When will the September Roses
bloom? Last night was only a
comedy* 32, 33, 38

WHW 132

Wind, The 34

Za grad 139

Zagreb 114

Zemlja mlijeka i meda 79

Zlatibor 118

značenje 13, 69, 134, 168, 171, 177,
183, 191

značenje semiosfere 43

značenje vrtnih patuljaka 158

značenjski 183

znak 43, 121

znakovi 20, 45, 177, 179, 187

Željezna dama 67

Žica (The Wire) 65

život 11, 13, 14, 18, 34, 68, 71, 72,
73, 74, 78, 81, 83, 89, 95, 96,
97, 114, 115, 117, 127, 190, 191

životne nedaće 23

životne traume 89

životnica 120, 121

životni put 72

žrtva 184, 186

Velika edicija

Stanko Lasić: *Pogledi i istraživanja*, sv 1-2

Svezak 1: Članci, razgovori, pisma

Svezak 2: Branko Matan – Stanko Lasić: *Bibliografija Stanka Lasića*

Mala edicija

Josip Horvat: *Pobuna omladine 1911-1914*

Nenad Ivić: *Napulj i druga imaginarna mjesta*

Nenad Ivić: *Augurium; Gustav Mahler – pustolovina neodgovornog nosača*

Nenad Ivić: *Grč Sirene; Stihovi u Gordoganu 2003-2013*

Ladislav Tadić: *Časopis Gordogan; Bibliografija 1979-2013*

U pripremi:

Branko Matan: *Portreti*

Branko Matan: *Proza; 1968 & 1971: iznutra i naknadno*

Vesna Cvitaš: *Zakulisni pijuni*

Branko Matan: *Krleža; Scenski esej i drugi zapisi*

