



k.

časopis za književnost, književnu i kulturalnu teoriju

ISSN 1334-0999

Sadržaj

- 5 *Stuart Hall*
Bilješke uz dekonstruiranje “popularnog”
(s engleskoga prevela Vlasta Paulić)
- 22 *Mima Simić*
Teen i kreacija ženskog identiteta
- 48 *Nina Vranešević*
Novi muškarci u novom romanu
- 63 *Dominic LaCapra*
Povijest i roman
(s engleskoga prevela Milena Radovčić)
- 82 *Danijela Šegedin*
Knut Hamsun i njegovi *Plodovi zemlje*
- 99 *Yannis Stavrakakis*
Dvosmislena demokracija i etika psihoanalize
(s engleskoga prevela Janica Tomić)
- I28 *Kristina Grgić*
Pusta zemlja T. S. Eliota i legenda o Gralu
- I43 *Roland Barthes*
Mitologije - ulomci
(s francuskoga prevela Marija Spajić)

- I60 *Milja Špoljar*
Studentski dom
- I72 *Anda Bukvić*
Što ona ima, a ja nemam, ili kako je
Lara potukla Konoko
- I86 *Maša Žarnić*
Vanessa Beecroft: živeći *ready-made*

impressum
k.

Studentski časopis za književnost, književnu i kulturalnu teoriju *K.*
Svezak 1, broj 2, Zagreb, studeni 2003.

ISSN 1334-0999

Nakladnik: Klub studenata komparativne književnosti "K." Filozofskog fakulteta
Sveučilišta u Zagrebu, Ivana Lučića 3, 10 000 Zagreb, Hrvatska

Tel: 01 6120 030 / fax: 01 61568 79 / e-mail: klubkomparatista@net.hr

Za nakladnika: Nadja Tobias / Uredništvo: Iva Bezinović, Ozren Biti, Maša Grdešić,
Maša Kolanović, Vlasta Paulić (glavna urednica)

Lektor i korektor: Tomislav Šakić

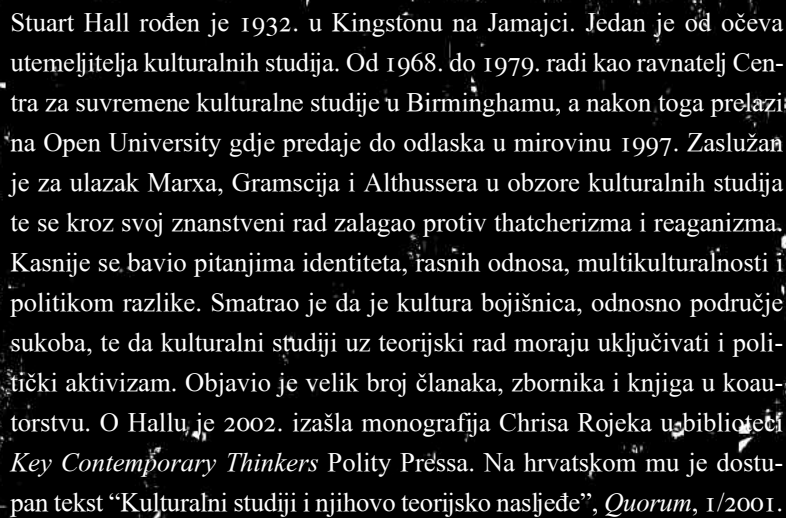
Grafički urednik: Marin Balaić

Tisak:

Tiskano u 700 primjeraka. Izlazi dvaput godišnje.

Izdavanje su financijski potpomogli Ministarstvo znanosti i tehnologije Republike Hrvatske,
Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu i Odsjek za komparativnu književnost Filozofskog
fakulteta Sveučilišta u Zagrebu.

Uredništvo bi se željelo ispričati autori(ca)ma, prevoditeljicama, lektoru i čitatelji(ca)ma
što je prvi broj greškom tiskan u preposljednjoj varijanti korekture.



Stuart Hall rođen je 1932. u Kingstonu na Jamajci. Jedan je od očeva utemeljitelja kulturalnih studija. Od 1968. do 1979. radi kao ravnatelj Centra za suvremene kulturalne studije u Birminghamu, a nakon toga prelazi na Open University gdje predaje do odlaska u mirovinu 1997. Zaslužan je za ulazak Marxa, Gramscija i Althussera u obzore kulturalnih studija te se kroz svoj znanstveni rad zalagao protiv thatcherizma i reaganizma. Kasnije se bavio pitanjima identiteta, rasnih odnosa, multikulturalnosti i politikom razlike. Smatrao je da je kultura bojišnica, odnosno područje sukoba, te da kulturalni studiji uz teorijski rad moraju uključivati i politički aktivizam. Objavio je velik broj članaka, zbornika i knjiga u koautorstvu. O Hallu je 2002. izašla monografija Chrisa Rojeka u biblioteci *Key Contemporary Thinkers* Polity Pressa. Na hrvatskom mu je dostupan tekst "Kulturalni studiji i njihovo teorijsko nasljeđe", *Quorum*, 1/2001.

Stuart Hall

Bilješke uz dekonstruiranje
popularnog

s engleskoga prevela *Vlasta Paulić*
konki_zg@yahoo.com

Htio bih najprije reći nešto o periodizaciji u proučavanju popularne kulture.¹ Periodizacijom su postavljeni teški problemi koje vam ne nudim pojednostavljeno, kao neku vrstu geste prema povjesničarima. Jesu li veliki raskidi uglavnom deskriptivni? Pojavljuju li se najčešće unutar same popularne kulture ili proizlaze iz vanjskih čimbenika koji na nju djeluju? S kojim je ostalim pokretima i periodizacijama “popularna kultura” najtešnje povezana? Zatim bih vam htio spomenuti neke od poteškoća što ih imam s pojmom “popularno”. S “popularnim” imam gotovo jednak broj problema kao s “kulturom”. Kad se ta dva termina spoje, poteškoće mogu postati poprilično zastrašujuće.

Za vrijeme dugog razdoblja prijelaza u agrarni kapitalizam, a i kasnije, za vrijeme formiranja i razvitka industrijskoga kapitalizma, postoji više ili manje stalna borba oko kulture radnih ljudi, radničke klase i siromašnih. Ta činjenica mora

¹ Prevedeno iz *Cultural Theory and Popular Culture: A Reader*, 2. izdanje, ur. John Storey, University of Georgia Press, Athens, 1998., str. 442-453

biti polazište svakoga istraživanja, bilo da je riječ o temelju ili o transformaciji popularne kulture. Promjenjiva ravnoteža i odnosi snaga u društvu otkrivaju se kroz tu povijest uvijek iznova u borbama oko oblika kulture, tradicije i načina života najširih društvenih [*popular*] klasa. Kapital je imao materijalnoga interesa u kulturi najširih društvenih klasa jer je konstitucija čitavoga novog društvenog poretka s kapitalom u središtu zahtijevala manje ili više stalan (iako s povremenim prijekidima) proces reedukacije u najširem smislu te riječi. Osim toga, jedno od glavnih mjesta otpora oblicima pomoću kojih se provodila “reformacija” najširih slojeva ljudi leži u pučkoj tradiciji. To je razlog dugotrajnog povezivanja popularne kulture s pitanjima tradicije ili tradicionalnih oblika života i često pogrešnog tumačenja njezina “tradicionalizma” kao posljedice nazadna i zastarjela konzervativnog impulsa. Borba i otpor, ali isto tako, naravno, i prisvajanje i razvlaštenje. Ono o čemu se zapravo radi iznova je aktivno uništenje određenih načina života i njihova preobrazba u nešto sasama novo. “Kulturalna promjena” tek je ugađeni eufemizam za proces u kojemu su neki kulturalni oblici i prakse protjerani iz središta ljudskih života i namjerno marginalizirani. Prije nego što im je tijekom “dugoga marša” k modernizaciji stigao *isteći rok trajanja*, stvari su energično gurnute u zapećak, e da bi nešto drugo moglo zauzeti njihovo mjesto. Pravosuđe i crkveni nadzor zauzimaju, ili bi trebali zauzimati, nešto “časnije” mjesto u povijesti popularne kulture od uobičajenog. Puno važniji od izopćenja i zabrane ipak je onaj podmukao i prevrtljiv svat – “reforma” (sa svim pozitivnim i jasnim prizvucima što ih danas nosi). Na ovaj ili na onaj način, “puk” je danas često objekt “reformе”: najčešće za njegovo vlastito dobro i, naravno, “u njegovu najboljem interesu.” Danas borbu i otpor razumijemo bolje nego reformu i transformaciju. Ipak, “transformacije” su u samom srcu proučavanja popularne kulture. Mislim na aktivan rad na postojećim tradicijama i aktivnostima, na njihovo aktivno prerađivanje, tako da na kraju priče izlaze posve drugačije no što su bile: iako se čini da “opstaju” one ipak, od jednoga do drugog razdoblja, stoje u sasama različitim odnosima s obzirom na načine života onih koji rade, na načine njihova definiranja međusobnih odnosa i odnosa

s “drugima”, kao i s obzirom na uvjete njihova života. Transformacija je ključ za dug i spor proces “moralizacije” radničke klase, “demoralizacije” siromašnih i “redukacije” puka. Popularna kultura nisu, u “čistome” smislu, ni pučke tradicije otpora prema tim procesima, ni oblici koji su im nadređeni. Ona je temelj na kojem transformacije nastaju.

U proučavanju popularne kulture uvijek bismo trebali započeti baš ovdje: s dvostrukim ulogom u popularnu kulturu, s dvostrukim pokretom pristajanja i otpora koji se unutar nje uvijek i neizbježno nalazi.

Proučavanje popularne kulture bilo je sklono divljem osciliranju između dvaju alternativnih polova te dijalektike pristajanja i otpora. Bilo je nekoliko zapanjujućih i predivnih obrata. Pomislite na zaista veliku revoluciju u povijesnom razumijevanju koja je uslijedila nakon što je povijest “pristojnih društava” i vigovske aristokracije u Engleskoj 18. stoljeća okrenuta naglavce dodatkom povijesti buntovnih ljudi kojima nije bilo moguće zavladatai. Popularne tradicije siromašnih radnika u 18. stoljeću, najširih društvenih klasa, kao i “raspuštenog i buntovnog soja”, sada često djeluju kao virtualno neovisne formacije: tolerirane u stanju permanentno nestabilnog ekvilibrija u relativno mirnim vremenima napretka; podložne proizvoljnim izletima i ekspedicijama u vremenima panike i krize. Ipak, iako su to formalno bile kulture ljudi “izvan zidina”, izvan političkoga društva i trokuta moći, one nisu nikada, zapravo, bile izvan širega područja socijalnih snaga i kulturalnih odnosa. Ne samo da su konstantno obavljale pritisak na “društvo”; one su s njime, kao i međusobno, bile povezane putem mnoštva tradicija i običaja. Kako sponama zajedništva, tako i sponama razdvajanja. Od tih kulturalnih temelja, često udaljen od zakona, moći i autoriteta, “puk” je konstantno prijetio erupcijom; i, kada se to konačno dogodilo, izbio je na pozornicu pokroviteljstva i moći sa zastrašujućom bukom i galamom - s fanfarama i bubnjevima, kokardama i lutkama, proglasima i ritualima – i, često, sa zapanjujućom, popularnom, ritualnom disciplinom. Ipak, nikada nije do kraja pokidao fina vlakna paternalizma, pokornosti i terora kojima je, iako nesigurno, bio trajno sapet. U stoljeću nakon toga, kada su

“radničke” i “opasne” klase živjele bez potpore te fine razlike na koju su reformatori tako gorljivo željeli svratiti pozornost (to je bila koliko moralna i ekonomska, toliko i kulturalna razlika, i velik je dio zakonodavstva i propisa bio zasnovan s namjerom da je izravno nadzire), neka su područja kroz dugo razdoblje očuvala gotovo neprobojan karakter enklave. Bilo je potrebno gotovo čitavo stoljeće prije no što su predstavnici “reda i zakona” – nova policija – postigli među njima nešto što bi bilo barem nalik na zakonsko ili običajno uporište. No ipak, istovremeno je proboj u kulturu radničkih masa i urbane sirotinje bio sve dublji i sustavniji, sve sustavnije “obrazovni” i reformatorski, i to u ovom razdoblju više no u bilo kojem nakon njega.

Jedna od glavnih poteškoća koje stoje na putu odgovarajućoj periodizaciji popularne kulture temeljita je preobrazba kulture najnižih klasa do koje dolazi negdje između 1880. i 1920. godine. Čitave povijesti o ovome razdoblju tek imaju biti napisane. Ali, iako vjerojatno postoje i mnoge stvari koje nisu sasvim točne, čini mi se da je članak Garetha Stedmana Jonesa o “Ponovnom stvaranju engleske radničke klase” u ovom razdoblju, usmjerio našu pažnju na nešto fundamentalno i kvalitativno drugačije i važno. Bilo je to razdoblje duboke strukturne promjene. Što ga više promatramo, postajemo sve uvjereniji da negdje u tom razdoblju leži matrica čimbenika i problema iz kojih proizlaze kako *naša* povijest, tako i *naše* osobite dvojbe. Sve se mijenja – ne dolazi samo do promjena u odnosima snaga, nego i do uspostavljanja područja same političke borbe. Nije slučajno da je toliko karakterističnih oblika onoga što danas smatramo “tradicionalnom” popularnom kulturom proizišlo iz tog razdoblja ili baš u njemu zadobilo svoj osobit moderni oblik. Što je učinjeno za 1790-te i 1840-te ili za 18. stoljeće, potrebno je sada temeljito učiniti i za razdoblje koje bismo mogli nazvati “socijalnom imperijalističkom” krizom.

Što se popularne kulture tiče, temeljni zaključak do kojega smo ranije došli vrijedi bez ostatka i za ovo razdoblje. Nije moguće pronaći odvojeni, autonomni, “autentični” sloj kulture radničke klase. Velik je dio najneposrednijih oblika popularne rekreacije, na primjer, zasićen popularnim imperijalizmom. Možemo

li i očekivati nešto drugo? Kako bismo mogli objasniti, i što bismo *učinili* s idejom kulture vladajuće klase koja je, usprkos svojim složenim unutarnjim oblikovanjima i razlikovanjima, stajala u vrlo određenom odnosu prema glavnom restrukturiranju kapitala, koji je pak stajao u osobitom odnosu s ostatkom svijeta; što pak s ljudima povezanim najsloženijim vezama s promjenjivom garniturom materijalnih odnosa i uvjeta koji su nekako uspjeli stvoriti “kulturu” što je ostala netaknuta najmoćnijom dominantnom ideologijom – popularnim materijalizmom? Posebno kada je ta ideologija, dičeći se svojim imenom – bila usmjerena jednako i prema njima i prema britanskom promjenjivom položaju u svijetu kapitalističke ekspanzije?

Razmislite, u odnosu na problem popularnoga imperijalizma, o povijesti i odnosima među ljudima te jednome od glavnih sredstava kulturnog izražavanja: tisku. Ako se vratimo konceptu izmještenja i nadređenosti, možemo jasno vidjeti kako je liberalni tisak srednje klase sredinom 19. stoljeća bio oblikovan na podlozi namjerne destrukcije i marginalizacije autohtonoga radikalnog tiska radničke klase. No, pored tog procesa, pred kraj se 19. i početkom 20. stoljeća u tome području pojavljuje nešto po kakvoći sasvim novo: energično, masovno uključivanje razvijene i zrele publike iz redova radničke klase u novu vrstu *popularnoga*, komercijalnog tiska. To je imalo vrlo duboke kulturalne posljedice, iako ni u kojem smislu nije isključivo “kulturalno” pitanje. Bila je potrebna čitava reorganizacija baze kapitala i strukture kulturalne industrije, upregnuće novih oblika tehnologije i procesa rada, uspostavljanje novih tipova distribucije koji su djelovali kroz nova kulturalna masovna tržišta. No, jedan je od učinaka zaista bilo uspostavljanje kulturalnih i političkih odnosa između vladajućih i podređenih klasa: promjena tijesno povezana s onim sprječavanjem širenja popularne demokracije na kojoj se “naš demokratski način života” danas čini tako sigurno utemeljenim. Više je nego očito da su svi njegovi rezultati danas još uvijek prisutni: popularni tisak koji postaje to kreštaviji i otrovniji što se više postupno povlači, organiziran od strane kapitala “za” radničku klasu, međutim, s dubokim i utjecajnim korijenima u kulturi i jeziku “pobijedenog”, “Nas”: sa

snagom da predstavlja klasu po sebi u njezinu najtradicionalnijem obliku. Komadić je to povijesti “popularne kulture” koji je i više nego vrijedan odgonetavanja. Naravno, to se ne može započeti raditi a da se ne progovori o mnogim stvarima koje obično u raspravi o “kulturi” ne igraju nikakvu ulogu. One jednako imaju veze s rekonstrukcijom kapitala, pojavljivanjem kolektivizma i oblikovanjem nove vrste “obrazovnog” stanja, koliko i s rekreacijom, plesom i popularnom glazbom. Kao područje ozbiljnoga povijesnog djelovanja, proučavanje je popularne kulture poput proučavanja povijesti rada i njegovih institucija. Pokazati zanimanje za nju znači ublažiti golemi raskorak, uočiti bitan propust. No, na koncu, ono donosi najviše rezultata kada ga se gleda u odnosu na općenitiju, širu povijest.

Odabirem razdoblje od 1880-ih do 1920-ih jer je ono jedan od oglednih slučajeva iznova oživljenog interesa za popularnu kulturu. Bez pokušaja da na bilo koji način oklevetam važan povijesni rad koji je o ranijim razdobljima već napravljen ili to tek treba biti, vjerujem da ćemo se s većinom pravih poteškoća (kako teorijskih, tako i empirijskih) susresti tek kada započnemo pomno proučavanje popularne kulture u razdoblju koje počinje nalikovati na ovo u kojemu sada živimo, koje postavlja jednake interpretativne probleme kao i naše, i koje je upućeno u naše vlastito viđenje suvremenih pitanja. Sumnjičav sam prema takvoj vrsti interesa za “popularnu kulturu” koja se zaustavlja na otprilike istoj točki kao i propadanje čartizma. Nije slučajno što tek nekolicinu nas zanima popularna kultura 1930-ih godina. Sumnjam da postoji nešto osobito nezgodno, posebno za socijaliste, u nepojavljivanju militantne, radikalne, zrele kulture radničke klase u 1930-ima kada je, iskreno govoreći, većina nas očekivala da će se pojaviti. S točke gledišta čisto “herojske” ili “autonomne” popularne kulture, 1930-te su bile prilično jalovo razdoblje. Ta se “jalovost” (jednako kao i ranije neočekivano bogatstvo i raznolikost) ne može objasniti gledajući samo iz *same* popularne kulture.

Moramo sada progovoriti ne samo o prijekidima i kvalitativnoj promjeni, nego i o vrlo dubokom raskidu, posebice u popularnoj kulturi poslijeratnog razdoblja. Ovdje se ne radi samo o promjeni u kulturalnim odnosima između klasa, nego

i o promijenjenim vezama između ljudi i koncentracije te ekspanzije novoga kulturnog aparata. No, bi li se sada uopće moglo ozbiljno krenuti s pisanjem povijesti popularne kulture bez da se uzme u obzir monopolizacija kulturnih industrija na podlozi temeljite tehnološke revolucije (nije ni potrebno naglašavati da nijedna “temeljita tehnološka revolucija” nikada nije “čisto” tehnička)? Napisati povijest kulture najširih društvenih klasa isključivo iz njihove *unutarnje* pozicije, bez razumijevanja načina na koje su one trajno povezane s institucijama dominantne kulturalne produkcije, znači ne živjeti u 20. stoljeću. Poenta je, što se 20. stoljeća tiče, sasvim jasna. Vjerujem da isto vrijedi i za 19. i za 18. stoljeće. Eto, toliko o “nekim problemima periodizacije.”

Nadalje, želio bih reći nešto o “popularnom”. Ovaj pojam može imati mnoštvo značenja, no nisu sva upotrebljiva. Uzmimo, dakle, ono najuobičajenije: stvari se nazivaju “popularnima” jer ih mase ljudi slušaju, kupuju, čitaju, konzumiraju i, čini se, bez ograničenja u njima uživaju. To je “tržište” komercijalne definicije pojma: ono koje u središte zanimanja uvodi socijaliste, i s punim je pravom dovedeno u vezu s manipulacijom i propadanjem kulture puka. Na neki način, ovo je značenje izravna suprotnost smislu u kojem sam ranije koristio ovu riječ. Imam, doduše, dva problema koji su, ma kako to nezadovoljavajuće zvučalo, gotovo sasvim oslobođeni ovoga značenja.

Kao prvo, ako je istina da u 20. stoljeću vrlo velik broj ljudi *zaista* konzumira i uživa u kulturalnim proizvodima naše moderne kulturne industrije, iz toga slijedi da znatan broj radnih ljudi mora biti uključen u publiku kojoj su ti proizvodi namijenjeni. Ako su oblici i veze o kojima ovisi sudjelovanje u ovoj vrsti komercijalno osigurane “kulture” potpuno manipulativni i ponižavajući, onda i sami ljudi koji ih konzumiraju i u njima uživaju moraju biti ili poniženi tim aktivnostima, ili moraju živjeti u permanentnom stanju “lažne svijesti.” Oni moraju biti *kulturalni papci* koji ne vide da je ono čime ih *šopaju* osuvremenjeni oblik opijuma za narod. Zbog takvog se mišljenja možemo osjećati dobro, pristojno i samozadovoljno zbog kleveta upućenih agentima masovne manipulacije

i prijekare, odnosno kapitalističkim kulturnim industrijama. Ipak, nisam siguran da to gledište može dulje opstati kao vjerodostojan dokaz kulturalnih veza, a još sam manje uvjeren da može opstati kao socijalistički pogled na kulturu i prirodu radničke klase. Konačno, predodžba o ljudima kao potpuno *pasivnoj*, izvanjskoj sili duboko je nesocijalistički pogled na stvar.

Zatim, drugo: možemo li riješiti ovaj problem bez posvećivanja neizbježne i nužne pažnje manipulacijskom aspektu velikoga dijela komercijalne popularne kulture? Postoji veliki broj strategija, prihvaćenih od strane radikalnih kritičara i teoretičara popularne kulture, pomoću kojih se to može učiniti i koje su, po mome mišljenju, vrlo nepouzdanе. Jedna od njih jest suprotstaviti joj drugu, cijelu, “alternativnu” kulturu – autentičnu “popularnu kulturu”, i navesti na pomisao da “prava” radnička klasa (štogod to bilo) nije zavedena komercijalnim nadomjescima. To je herojska, ali ne i pretjerano uvjerljiva alternativa. Ono što s njom nije u redu njezino je zanemarivanje apsolutno temeljnih odnosa kulturalne moći – dominacije i podređenosti, koje su unutarnje značajke kulturalnih odnosa. Tvrdim, u suprotnome, da ne postoji cjelovita, autentična i autonomna “popularna kultura” koja egzistira izvan moćnoga područja veza kulturalne moći i dominacije. Kao drugo, ona uvelike podcjenjuje moć kulturalnog usađivanja. Ova je izjava varljiva, jer čim je izrečena, otvorena je optužbama za favorizaciju kulturalne inkorporacije. Proučavanje se popularne kulture nastavlja premještati između ovih dvaju prilično neprihvatljivih polova: čiste “autonomije” ili posvemašnje izolacije.

Zapravo, ne smatram nužnim niti ispravnim složiti se ni s jednim od toga. Budući da obični ljudi nisu *kulturalni papci*, savršeno su sposobni prepoznati način na koji su realnosti života radničke klase reorganizirane, rekonstruirane i preoblikovane načinom na koji su predstavljeni (to jest, pred-stavljeni) u, recimo, [televizijskoj seriji] *Coronation Street*. Kulturalne industrije zaista imaju moć konstantne preradbe i preoblikovanja onoga što predstavljaju te, ponavljanjem i odabirom, moć nametanja i usađivanja onakvih definicija nas samih koje se lakše mogu uklopiti u opise dominantne ili odabrane kulture. To je pravo

značenje koncentracije kulturalne moći, odnosno načina proizvodnje kulture u glavama ponekih ljudi. Ove definicije nemaju moć zaokupljanja naših misli; ne utječu na nas kao na *tabulae rasae*. No, one ipak zaokupljaju i prerađuju unutarnja proturječja osjećaja i percepcije podređenih klasa, one *ipak* pronalaze i krče prostor prepoznavanja u onima koji na njih reaguju. Kulturalna dominacija ima stvarne učinke – čak i kada potonji nisu ni svemoćni ni sveobuhvatni. Kada bismo krenuli dokazivati da ovi nametnuti obrasci nemaju nikakva utjecaja, bilo bi to ravno dokazivanju da kultura ljudi može postojati kao odvojena enklava, izvan raspodjele kulturalne moći i odnosa kulturalne sile. Ne vjerujem u to. Štoviše, mislim da je u pitanju stalna i nužno nejednaka i neravnompravna borba gdje dominantna kultura konstantno nastoji dezorganizirati i reorganizirati popularnu, te ograditi i ograničiti njezine definicije i oblike unutar mnogo širega područja dominantnih obrazaca. Kako postoje točke otpora, postoje i trenutci smjene – to je dijalektika kulturalne borbe. U našem se vremenu ona neprestano nastavlja u složenim linijama otpora i prihvaćanja, odbijanja i kapitulacije, koji područje kulture čine neprestanim bojnim poljem gdje se ne postižu konačne pobjede, nego uvijek postoje strateške točke koje imaju jednake šanse biti i osvojenima i izgubljenima.

Prva definicija nije nam, dakle, od velike koristi, no mogla bi nas prisiliti da razmislimo dublje o složenosti kulturalnih odnosa, realnosti kulturalne moći i prirodi kulturalnog usađivanja. Ako oblici komercijalom opskrbljene popularne kulture nisu isključivo manipulacijski, to je stoga što bok uz bok s lažnim molbama, prikazivanjima u perspektivi, trivijalizacijom i kratkim spojevima, supostoje i elementi prepoznavanja i identifikacije, nešto što se približava re-kreaciji [*re-creation*] prepoznatljivih iskustava na koje ljudi reaguju. Opasnost se pojavljuje zbog naše navade razmišljanja o kulturalnim oblicima kao cjelovitima i koherentnima: ili sasma iskvarenima ili u potpunosti autentičnima, dok su oni naprotiv duboko kontradiktorni: igraju se suprotnostima, posebice kada ove djeluju u domeni “popularnog”. Jezik *Daily Mirrora* nije ni obična konstrukcija tipična za žuti tisak *Fleet Streeta*, niti je to jezik kojim čitatelji/ce iz

redova radničke klase doista govore. Radi se o vrlo složenoj vrsti lingvističkog *trbuhozborstva* u kojoj je krivotvorena brutalnost popularnog novinarstva vješto kombinirana i prožeta nekim elementima izravnosti i živopisne specifičnosti jezika radničke klase. Nemoguće je *provući* se bez očuvanja nekih elemenata svojih korijena u pravom žargonu “popularnog”. Ne bi dogurala daleko kad ne bi bila sposobna za preoblikovanje popularnih elemenata u vrstu stereotipnoga, konfekcijskog i neutraliziranoga pučkog populizma.

Drugu je, deskriptivnu definiciju popularnog, malo lakše *prožvakati*. Popularna su kultura sve one stvari koje ljudi čine, ili su ih nekada činili. Ovo je blisko “antropološkoj” definiciji termina: kultura, običaji, navike i stavovi većine ljudi. Sve ono što definira njihov “razlikovni način života.” S ovom definicijom također imam dvije poteškoće.

Prvo, sumnjičav sam prema njoj upravo zbog toga što je (blago rečeno) previše deskriptivna. Problem je, zapravo, u njezinoj utemeljenosti na inventaru koji se bezgranično širi – ovdje spada praktički *sve* što su ljudi ikada (u)činili. Uzgajanje golubova i filatelija, leteće patke na zidu i vrtni patuljci. Problem se javlja pri pokušaju razlikovanja ovoga beskonačnog popisa, u svakome osim u deskriptivnom pogledu, od onoga što popularna kultura *nije*.

No, drugi je problem još važniji – i vezan je uz zaključak do kojeg smo već ranije došli: mi ne možemo jednostavno staviti u istu kategoriju sve stvari koje ljudi čine, bez uočavanja činjenice da istinska analitička razlika proizlazi ne iz popisa samog (pasivne kategorije stvari i aktivnosti) nego iz ključne opreke: ono što ljudi sami stvaraju i ono što im ne pripada. Drugim riječima, strukturirajuće načelo “popularnog” u ovome su smislu napetosti i opreke između onoga što pripada središnjoj domeni elitne ili dominantne kulture i kulture “periferne”. To je opozicija koja uvijek iznova strukturira domenu kulture u “popularno” i “ne-popularno”. No, ove se opreke ne može oblikovati posve deskriptivnim načinom jer se, od razdoblja do razdoblja, *sadržaji* svake kategorije mijenjaju. Popularni oblici unaprijeđuju se u kulturalnu vrijednost, dižu se na kulturnoj ljestvici – i na koncu se nađu na suprotnim stranama. Neke druge stvari prestaju

imati kulturalnu vrijednost te su prisvojene od strane popularnog, bivajući transformirane u procesu. Strukturirajuće se načelo ne sastoji od sadržaja svake kategorije koje se, ponavljam, mijenjaju od razdoblja do razdoblja. Prije bi se reklo da se sastoji od sila i odnosa koje podržavaju odvajanje: grubo rečeno, to je razlika između onoga što se uvijek smatra elitnom kulturalnom aktivnošću ili obrascem, i onoga što se takvim ne smatra. Ove kategorije ostaju, iako se popisi mijenjaju. Štoviše, od čitavog se seta institucija i institucionalnih procesa zahtijeva da svaku od njih podrže, a razliku među njima sustavno obilježavaju. Škola i obrazovni sustav jedna su od tih institucija koje razlikuju vrijedne od “bezvrijednih” dijelova kulture, kulturne baštine te povijesti ostavljene u naslijeđe. Književni i znanstveni aparat čini nešto sasvim drugo, označavajući granice između određenih vrsta vrijednoga i bezvrijednoga znanja. Važna činjenica, dakle, nije puki opisni inventar (koji može imati negativni učinak zamrzavanja popularne kulture u neki bezvremenski opisni kalup), nego odnosi moći koji neprestano ističu i dijele domenu kulture u kategorije kojima se daje prednost i one koje preostaju.

Pripremam se, dakle, za treću definiciju “popularnog”, iako je ova poprilično nespretna. Ova definicija gleda, u nekome određenom razdoblju, one oblike i aktivnosti koji imaju korijene u socijalnim i materijalnim uvjetima određenih klasa, te koji su uvršteni u popularnu tradiciju i običaje. Na ovaj način zadržava sve ono što je vrijedno u opisnoj definiciji. No, nastavlja s inzistiranjem da su u definiciji popularne kulture glavni odnosi oni koji definiraju “popularnu kulturu” unutar neprekidne napetosti (veza, utjecaja i antagonizama) u odnosu na dominantnu kulturu. Ova se koncepcija kulture polarizira oko ove kulturalne dijalektike, i tretira domenu kulturalnih oblika i aktivnosti kao područje koje se neprestano mijenja. Zatim promatra odnose koji neprestano strukturiraju ovo područje u dominantne i podređene formacije. Promatra procese pomoću kojih se ovi odnosi dominacije i podređivanja artikuliraju. Postupa s njima kao s procesom: procesom pomoću kojeg se nekim stvarima namjerno daje prednost kako bi druge mogle biti detronizirane. U njezinu su središtu promjenjivi i nejednaki

odnosi snaga koji oblikuju područje kulture, odnosno pitanje kulturalne borbe i njezinih mnogih oblika. U središtu je njezine pažnje odnos između kulture i pitanja hegemonije.

Ono što nas se u ovoj definiciji tiče nije pitanje “autentičnosti” ili organske cjelovitosti popularne kulture. Zapravo, ona priznaje da će u ovom smislu gotovo svi kulturalni oblici biti proturječni, sastavljeni od antagonističnih i nestabilnih elemenata. Značenje kulturalnoga obrasca i njegova mjesta ili pozicije u području kulture *nije* upisano u njezin oblik, niti je njegov položaj učvršćen za sva vremena. Ovogodišnji radikalni simbol ili slogan bit će neutraliziran i već će sljedeće godine postati moda, a godinu nakon – objekt duboke kulturalne nostalgije. Neki buntovni folk pjevač današnjice već će sutra završiti na naslovnici *Observera*. Značenje kulturalnog simbola djelomice je zadano socijalnim područjem u koje je potonji uključen, običajima s kojima se podudara i koje unutar kojih odjekuje. Ono što je bitno *nisu* stvarni ili povijesno fiksirani objekti kulture, nego stanje igre u kulturalnim odnosima: recimo to bez uvijanja i na najjednostavniji način – važna je klasna borba unutar i oko kulture.

Gotovo će nas svaki utvrđen inventar izdati. Je li roman “buržoaski” oblik? Odgovor može biti samo povijesno provizoran: kada? koji romani? za koga? pod kojim uvjetima?

Ono što je veliki marksistički teoretičar jezika koji je pisao pod imenom Vološinov² jednom rekao o znaku kao ključnom elementu svih označiteljskih praksi, stoji i za kulturalne obrasce:

Klasa se ne podudara sa znakovnom zajednicom, to jest s (...) ukupnošću korisnika istoga niza znakova u ideološkoj komunikaciji. Tako će različite klase koristiti jedan te isti jezik. Slijedom toga, u svakom se ideološkom znaku križaju različito usmjereni naglasci. Znak postaje arenom klasne borbe. (...) Znak zadržava svoju životnost, pokretljivost i sposobnost za daljnji razvoj upravo

² Riječ je, naravno, o Mihailu Bahtinu, koji je neka od svojih djela izdao pod imenima svojih prijatelja V. N. Vološinova i P. N. Medvedeva. (Nap. prev.)

zahvaljujući ovome križanju naglasaka. Znak koji je oslobođen pritiska društvene borbe – koji prelazi s onu stranu društvene borbe – neizbježno gubi snagu, degenerira u alegoriju, i postaje predmetom ne žive društvene razumljivosti, već filozofskoga razumijevanja. (...) Vladajuća klasa teži ideološkom znaku pridati nadklasni, vječni karakter, ugušiti ili potisnuti borbu između društvenih vrijednosnih sudova koja se u njemu zbiva, učiniti ga beznaglasnim. U stvari, svaki živi ideološki znak ima dva lica, poput Janusa. Svaka trenutna psovka može postati pohvala, svaka trenutna istina mnogim ljudima mora neizbježno zvučati kao najveća laž. Ova unutarnja dijalektičnost znaka očituje se u potpunosti samo u vremenima društvenih kriza ili revolucionarnih promjena.³

Kulturalna borba, naravno, poprima različite oblike: sjedinjavanje, izvrtanje, otpor, pregovaranje, osnaženje. Raymond Williams učinio nam je veliku uslugu skiciranjem nekih od ovih procesa, ukazujući na razliku između trenutaka u nastajanju te rezidualnih i uključenih trenutaka. Naš je zadatak proširivanje i razvijanje ove rudimentarne sheme. Ono što je najvažnije jest promatrati je dinamički, kao povijesni proces. Nove se sile uvijek iznova pojavljuju u davnoj povijesnoj krinki; nove sile, usmjerene prema budućnosti, gube svoju moć predviđanja te postaju sposobne gledati samo unatrag; kulturalni raskidi današnjice mogu se oporaviti kao potpora sutrašnjem dominantnom sustavu vrijednosti i značenja. Borba se nastavlja, no gotovo nikada na istome mjestu, nikada oko istih značenja ili vrijednosti. Čini mi se da kulturalni proces – kulturalna moć – u našem društvu ovisi ponajprije o podvlačenju crte, uvijek i u svakom razdoblju na drugome mjestu, ispod onoga što treba i onoga što ne treba biti uvršteno u Tradiciju. Obrazovne i kulturalne institucije, uz mnoge pozitivne stvari koje čine, također pomažu i u discipliniranju i upravljanju ovom granicom. Ovo bi nas trebalo navesti da ponovno promislimo o tom šakakljivom terminu u popularnoj kulturi, “tradiciji”. Tradicija je vitalni element kulture, no ima vrlo malo veze s pukom izdržljivošću starih obrazaca. Puno je više povezana s

³ A. Volosinov, *Marxism and the Philosophy of Language*, New York, 1977. (Dostupan je srpski prijevod istoimene knjige u izdanju beogradskog Nolita iz 1980. godine.)

načinom na koji se elemente međusobno povezivalo ili artikuliralo. Ovi aranžmani u nacionalnoj popularnoj kulturi nemaju čvrst ni ucertan položaj, a još manje značenje koje se, nepromijenjeno, prenosi plimom povijesne tradicije. Ne samo da elementi tradicije mogu biti preinačeni tako da vezuju različite običaje i stajališta te preuzimaju nova značenja i važnosti, nego često dolazi i do slučaja gdje kulturalna borba u svom najoštrijem obliku proizlazi baš iz točke gdje se različite, suprotne tradicije susreću i isprepleću. One teže odvajanju kulturalnih obrazaca od tradicija u koje su usađeni i davanju novoga kulturalnog odjeka ili naglaska tim obrascima.

Tradicije nisu učvršćene jednom i zauvijek: svakako ne ni u jednom univerzalnom položaju u odnosu na pojedinu klasu. Kulture, shvaćene ne kao odvojen “način života”, nego kao “način borbe”, neprestance se isprepleću; relevantne kulturalne borbe proizlaze iz točki presijecanja. Pomislimo samo na načine pomoću kojih u 18. stoljeću određeni jezik legalnosti, konstitucionalizma i “prava” postaje bojno polje na točki presijecanja dviju različitih tradicija: “tradicije” “dostojanstva i terora” nižeg plemstva i tradicija popularne pravde. Gramsci je, nudeći probni odgovor na svoje vlastito pitanje o načinu na koji izranja “kolektivna volja” i načinu na koji je preobličena nacionalna popularna kultura, primijetio:

Važna je kritika kojoj je ovakav ideološki kompleks izložen od strane prvih predstavnika nove povijesne faze. Upravo ta kritika omogućuje proces diferencijacije i promjene relativne težine koju su nekad imali sastavni dijelovi starih ideologija. Ono što je prije bilo sekundarno i podređeno, čak i sporedno, danas se tretira kao primarno – postaje jezgra novoga ideološkog i teorijskog kompleksa. Stara kolektivna volja rasipa se u svoje proturječne sastavnice od početka društvenog razvoja onih podređenih.

Područje je to nacionalne popularne kulture i tradicije kao bojnoga polja.

Ovo nam pribavlja upozorenje protiv samoograničenih pristupa popularnoj kulturi koji, vrednujući “tradiciju” sami za sebe i tretirajući je na ahistorijski način,

analiziraju popularnokulturne oblike kao da potonji u sebi, od trenutka nastanka, sadrže neki čvrsti i nepromjenjivi smisao ili vrijednost. Veza između povijesnoga položaja i estetske vrijednosti važno je i teško pitanje u popularnoj kulturi, no pokušaj razvijanja neke univerzalne popularne estetike, utemeljene na trenutku nastanka kulturalnih obrazaca i običaja, gotovo je sigurno jako pogrešna. Što može biti eklektičnije i nasumičnije od sastavljanja mrtvih simbola i tričarija opustošenih iz dojučerašnje kutijice s nakitom kojim su se, upravo sada, mnogi mladi ljudi počeli kititi? Ovi su simboli, djelići i dijelovi poprilično neodređeni – kroz njih bismo mogli prikazati tisuće i tisuće izgubljenih kulturalnih dobara. Svako toliko među ostalim drangulijama nailazimo na znak koji bi, prije svih ostalih znakova, trebao zauvijek biti učvršćenim – ukrućenim – u svojem kulturalnom značenju i konotacijama: svastiku. No evo je kako nam se ipak niže pred nosom, djelomice (ali ipak ne posve) oslobođena svojih dubokih kulturalnih referencija na povijest 20. stoljeća. Što to znači? Što označuje? Njezino je značenje bogato, ali istovremeno i bogato dvosmislenostima – u svakom slučaju nestabilno. Ovaj zastrašujući znak može ograničiti promjer značenja, no ne jamči jedno jedino *unutarnje* značenje. Ulice su prepune klinaca koji nisu “fašisti” samo zato što možda na lancu nose svastiku. S druge strane, možda bi i *mogli* biti... Ono što ovaj znak predstavlja na koncu će ipak manje ovisiti, u politici kulture mladih, o unutarnjem kulturalnom simbolizmu same stvari, a više o ravnoteži snaga između, recimo, Nacionalne fronte i Antinacističke lige, između *White Rocka* i *Two Tone Sounda*.

Ne samo da ne postoji pravo jamstvo unutar samoga kulturalnog znaka ili obrasca, nego nema ni jamstva da će on, zato što je jednom bio povezan s relevantnom borbom, zauvijek biti živući izraz klase, tako da će svaki puta kada se probudi govoriti “jezikom socijalizma.” Ako se kulturni izričaji izjašnjavaju za socijalizam, onda je to zato što su povezani kao prakse, oblici i organizacija borbe koja je uspjela prilagoditi te simbole i pridati im socijalističku konotaciju. Kultura nije unaprijed, prije početka te borbe, određena uvjetima klase. Borba znači uspjeh ili poraz pri pokušajima da se “kulturalnom” pridoda socijalistički akcent.

Termin “popularno” ima vrlo složene odnose s terminom “klasa”. Svjesni smo toga, ali se silno trudimo to zaboraviti. Govorimo o osobitim oblicima kulture radničke klase, no, u slučaju da je riječ o proširenom području istraživanja, koristimo obuhvatniji termin “popularna kultura.” Savršeno je jasno da bi sve što sam bio govorio imalo malo smisla bez referencije na klasnu perspektivu i klasnu borbu. No, također je jasno da ne postoji odnos jednakosti između klase i osobitih kulturalnih oblika i običaja. Termini “klasa” i “popularno” duboko su povezani, no nisu sasvim zamjenjivi. Razlog tome je očit: ne postoje u potpunosti odvojene “kulture” koje bi, u smislu povijesne stabilnosti, bile paradigmatički pripojene određenim “cjelovitim” klasama: iako postoje jasno razdvojene i promjenjive klasno-kulturalne tvorbe, klasne se kulture nastoje presijecati i preklapati u istom području borbe. Termin “popularno” indicira taj donekle izmješten odnos kulture naspram klasa. Preciznije, odnosi se na sporazum klasa i sila koje ti “najširi društveni slojevi” sačinjavaju. Kultura potlačenih, isključenih klasa: eto, to je područje na koje nas termin “popularno” upućuje. A nasuprot tome, strana s kulturalnom moći odlučivanja što joj pripada, a što ne – po definiciji nije još jedna cjelovita klasa, nego taj drugi savez klasa, slojeva i socijalnih snaga koje sačinjavaju ono što nije “puk” i što nisu “popularne klase”: kulturu bloka moći.

Ljudi protiv bloka moći: ovo je, prije nego “klasa protiv klase”, središnja linija proturječja na koju se usmjerava područje kulture. Popularna je kultura naročito organizirana oko proturječja: popularne sile protiv bloka moći. To područje kulturalne borbe svakako daje određenu crtu specifičnosti. No, termin je “popularno” (čak štoviše, kolektivni subjekt na koji se taj termin odnosi) vrlo problematičan. Učinjen je problematičnim, recimo, sposobnošću gospođe Thatcher da izgovori rečenicu poput “Moramo ograničiti moć radničkog sindikata jer je to ono što narod zapravo želi.” To me upućuje na činjenicu da, baš kao što nema nepromjenjiva sadržaja u kategoriji “popularne kulture”, nema ni nepromjenjiva subjekta koji je uz nju povezan – “puka”. Ljudi nisu zauvijek *tamo negdje*, ondje gdje su oduvijek i bili, a njihova kultura, slobode i instinkti netaknuti, dok se

još uvijek marljivo bore protiv normanskog bremena ili čega već: kao da će, kad bismo ih samo mogli “otkriti” i ponovno dovesti na pozornicu, oni zauvijek stajati na pravom, za to predviđenom mjestu i čekati da ih se pobroji. Sposobnost *konstituiranja* klasa i individualaca kao popularne sile – eto to je priroda političke i kulturalne borbe: *učiniti* od podijeljenih klasa i odvojenih ljudi (podijeljenih i odvojenih koliko kulturom toliko i drugim faktorima) popularno-demokratsku kulturalnu silu.

Možemo biti sigurni u to da druge sile također imaju udjela u definiranju “puka” kao nečega drugog: “puka” kojeg treba bolje disciplinirati, kojim treba bolje vladati, učinkovitije upravljati, čiji način života treba zaštititi od “stranih kultura”, itd. Postoji dio obaju ovih alternativa u svakome od nas. Ponekad možemo biti ustrojani kao snaga usmjerena protiv bloka moći: to je povijesni otvor u kojemu je moguće stvoriti kulturu koja je istinski popularna. No, u našem društvu, ako nismo ustrojani na taj način, bit ćemo ustrojani na dijametralno suprotan način: u učinkovitu populističku silu koja govori odlučno “Da!” moći. Popularna je kultura jedno od područja gdje se odvija borba za i protiv kulture moćnih: i u ovoj borbi postoji ulog koji može biti izgubljen ili udvostručen. Arena je to privole i otpora. Dijelom je to mjesto gdje nastaje hegemonija, i gdje je ista utvrđena. Nije to sfera u kojoj bi se socijalizam i već sasma oformljenu socijalističku kulturu moglo jednostavno iznijeti na vidjelo. No, jedno je to od mjesta gdje bi do stvaranja socijalizma moglo doći. Eto, *zato* je “popularna kultura” važna. U suprotnom, iskreno da vam kažem, živo mi se za nju fućka.⁴

⁴ Na pomoći pri prijevodu dvojbena mjesta prevoditeljica se zahvaljuje Andi Bukvić. (Nap. prev.)

Teen i kreacija ženskog identiteta

Mima Simić
anglistika/komparativna književnost
mimasimic@hotmail.com

I najradikalnija anarholezbijska feministica poput autorice ovog teksta ponekad će posegnuti za kakvim glatkoobraznim ženskim časopisom – ne toliko da utvrdi svoju vještinu kukičanja, tračanja ili mrčenja kapaka, već da provjeri imaju li te matrice stvaranja ženskog identiteta ikakvu metamorfičku ili, ne daj Bože, subverzivnu kvalitetu. Zaključak će i najokorjelije od nas ultra-lijevih teroristica rastužiti poput Niobe i obeshrabriti poput Sylvije Plath. Gurkajući glavu kroz zjapeća vratašca pećnice, priznat ćemo kroz jecaje kako ženski časopisi ne služe ničemu doli ultimativnoj destrukciji samopouzdanja i samopoštovanja ženskog roda i spola, a jedino što kao odgovorne građanke možemo napraviti jest spaliti redakcije (čujem gdje neke klikću: “za radnog vremena!”) spomenutih žurnalističkih podbačaja i uspostaviti, sa mnom na čelu, novi časopisni poredak!

Neke su autorice (Grdešić, McRobbie, Wolf) već skrenule pozornost na ženske časopise kao popularniji oblik diseminacije feminističke teologije, jer se ipak znaju baviti temama poput abortusa, karijere, razvoda i slično, a čitateljicama eksplicitno ne naređuju podređenost supruzima/muškarcima. Također, novija feministička kritika žanra romance (a ženski časopis mogli bismo uvjetno strpati u tu kategoriju) poput one Janice Radway u *Reading the Romance* i Tanie

Modleski u *Loving with a Vengeance* sklona je “braniti” čitateljice¹, tvrdeći da je “fantazija romance usko povezana s društvenim i materijalnim uvjetima života žena u patrijarhalnoj kulturi” te kako ženska fantazija nipošto nije “irelevantna ili kontraproduktivna za procese društvenih promjena.”² Usprkos svemu tome, autorici ovog teksta (u nastavku tekstu: meni) čini se da je “liberalnija” ponuda tema u *Cosmu* ili emancipiranih junakinja u ljubićima tek logičan ustupak feminizmu, vrijednostima i standardima za koje su se izborila prva dva feministička vala. Ciljana publika *Cosmopolitana* već je po svojoj definiciji razmjerno emancipirana i njima se *ne bi mogla* prodavati ideja krpanja čarapa ili ćaskanja uz dražesni goblen.³ Također, uz dužno poštovanje fantaziji, društvene promjene, povijest je pokazala, puno se brže i efektivnije kataliziraju putem minobacača.

Uostalom, ne zavaravajmo se – jasno je koja je *namjena* i kakva je *primjena* proizvoda popularne kulture. Bez obzira na svoj subverzivni potencijal, oni su namijenjeni prvenstveno zabavi, a osnovna motivacija za njihovu proizvodnju nije uspostava slobode, sestrinstva i jednakosti ili želja za općeljudskom dobrobiti, već profit. Kao takvi, nužno su odraz dominantne ideologije; da bi nešto bilo zabavno i služilo kao razonoda potrebno je da pruža sigurnost poznatoga, jasnih i općeprihvaćenih vrijednosti. Za razliku od nekoga književnog teksta kojeg uzimamo u ruke priželjkujući i očekujući intelektualni napor, pretpostavka za konzumaciju pop-kulturalnih proizvoda jest želja za odmorom/bijegom, što

¹Zna se kakav status u muškom svijetu ima ženska razonoda (*Cosmo*, moda, Celine Dion), premda je jednako (bez)vrijedna kao *Klik*, nogomet ili automobili.

²*Feminism and Cultural Studies*, ur. M. Shiach, 398-403.

³Premda su tržište i konzument u dinamičnom odnosu i neprestano se međusobno oblikuju, “feminizam” ženskih časopisa ne može nikako biti revolucionarne/reaktivne prirode, jer bi s njegovom uspostavom postojanje ženskih časopisa kakve poznajemo (i njihovih simbiotskih drugara - kozmetičke, dijetne i modne industrije) postalo izlišno, a zna se koliki su novci u igri. Mrvice “feminizma” prosute po stranicama *Cosma*, *Elle*, *Glossa* itd. stoga su izuzetno niske prehrambene vrijednosti. (- Pa što onda! - reći ćete. - Čitateljice su ionako na dijeli!)

podrazumijeva/zahitjeva stanje nekritičke recepcije i nikakvog otpora; jednom riječju – stupor. Subverzivni potencijal tekstova popularne kulture velika većina čitateljstva (osim sporadičnog studenta/profesora/ice kulturalnih studija) ignorira, jer da su htjeli intelektualno stimulatивно štivo, uzeli bi Dostojevskog, Hessea ili Castanedu.

Uz to, ne želeći patronizirati čitateljice ženskih časopisa i njihove intelektualne sposobnosti, teško mi je prihvatiti ideju da su *svjesne* destruktivnih i ponižavajućih poruka koje im časopisi šalju, da su ih sposobne u svakom trenutku prepoznati, i da ih, usprkos tome, mogu i dalje kupovati, na taj način ih ekonomski i ideološki podržavajući – i da im pored svega toga čitanje ovih časopisa još može (osim pod utjecajem teških opijata) pričiniti bilo kakvo *zadovoljstvo!*⁴

Ded da se na brzinu osvrnemo na neke od stvari koje mogu vrijeđati žene dok čitaju ženski časopis: deseci reklama za proizvode koji im ne trebaju, a kojima je glavni cilj, svrha i misija uvjeriti ih da su bez tih proizvoda ružne, jadne i nepoželjne; tvrdnje (vizualne i tekstualne) da je starenje kod žena apsolutno odvratna i neprihvatljiva stvar; svijet (tijela) u jednom obliku, boji i seksualnom opredjeljenju; gomila vijesti o slavnim i bogatim osobama što su svoju slavu i bogatstvo zaradile teškim glumačkim i pjevačkim radom, ili zahtjevnim hodaњem po modnoj pisti, dok naše čitateljice provode sate kombinirajući račun za struju s kupњom novog broja *Cosma*.

Kad se razvale ovi destruktivni stereotipi i ideje o svijetu (žena), koliko stranica časopisa za “razbibrigu” ili, ne daj Bože, intelektualnu stimulaciju ostaje? I kako, na kraju krajeva, itko može (ukoliko se ne zove Angela McRobbie), nakon što ga je časopis tako izvrijeđao na pasja kola, nastaviti mirno listati, dobrodušno prihvaćajući uvrede ili ih čak tretirajući kao nešto duhovito, bezazleno i *zabavno?! A što se tiče “feminizma” ženskih časopisa, zapitajmo se bismo li*

⁴Jedino je zadovoljstvo koje osobno mogu povezati sa ženskim časopisima kritička analiza istih, ili - još veselije - čerupanje dotičnih tiskovina u što je moguće sitnije komadiće.

se ikada usudili neki časopis u kojem je najmanje 70% tekstova/poruka rasističko, proglasiti “zapravo nerasističkim”, samo zato što preostalih 30% sramežljivo predlaže da Crnci uistinu - ne smrde?!

U trenutku kad ga se pokuša sjajno uvezati, feminizam prestaje to biti. Feminizam nije rasonoda, feminizam je neprestana borba – borba protiv rasizma, (hetero)seksizma, *lookisma*, *ageisma* i ekonomske nejednakosti.

Ženski časopisi se, u najboljem slučaju, bore ćorcima.

No, prije nego li me sasvim obuzme bijes i uništim teško zarađeni *laptop*, ponovit ću tezu ovog teksta – tezu da su ženski časopisi zapravo dio teorije zavjere protiv žena u širem smislu, a koju namjeravam dokazati analizom prve karike u hranidbenom lancu ženskih časopisa u Hrvatica, najmlađu od celuloznih harpija – *Teen*.

Na početku bijaše *Teen*

Prije *Teena* nema gotovo ničega, tek pokoji *Smib*, *Radost*, *Modra lasta* ili *Dječji klub*; novine koje su ili školske i pune edukativnog i pseudoedukativnog materijala ili nekakva nedefinirana uvezana gomila “zanimljivosti”, stripova i križaljki. No ni jedna od navedenih publikacija nije spolno/rodno isprofilirana i usmjerena poput *Teena*.

Kao što mu samo ime sugerira, *Teen* je namijenjen čitateljstvu (ali znamo kojeg spola) u svim fazama puberteta, od kojih 10 do 20 godina starosti. Direktna implikacija naziva ovog časopisa jest postojanje grupe osobina i interesa koji su zajednički svim pripadnici/ama ove dobne skupine. Takvim trpanjem svog čitateljstva u dobni koš, *Teen* elegantno zaobilazi problem individualnosti i/ili individualizacije – podrazumijevajući i tvrdeći da je dob čitateljice presudni faktor za njezine⁵ interese. Budući da je čitateljstvo *Teena* publika kritički

⁵Diskriminacija muške zamjenice u ovom tekstu i više je no opravdana.

neobrazovana i identiteta izrazito otvorenih manipulaciji – u tom su razvojnom razdoblju djevojke još uvijek u procesu pozicioniranja s obzirom na društvo u užem i širem smislu – logično je da će se čitateljice procjenjivati i pokušavati prilagoditi konstruktu tinejdžerice s debljeg kraja *Teenove* imperativne batine.

Analizom najnovijeg ⁶ broja *Teena* (prosinac 2002., broj 12, godina VIII.) pokušat ću precrtati ovu matricu proizvodnje nesigurnih djevojaka, na prvome mjestu opterećenih vlastitim izgledom/imidžom, a zatim, posljedično, time kako zadovoljiti/osvojiti dečka (budućeg muškarca, čitatelja *Playboya* i/ili *Klika*). Ciljajući na dvije (zapravo jednu!) žensku osobinu izgleda/privlačnosti *suprotnom* spolu perpetuirala se mit o ljepoti ⁷, inzistira se na onome što Angela McRobbie naziva “romantičnim individualizmom” ⁸ i učvršćuje patrijarhalni koncept žene kao pasivnog objekta, aktivne samo u smislu kuhanja i egzibicionizma kojim valja privući/zavesti/namamiti mužjaka.

Ovim ogledom kanim rastaviti taj volšebni mehanizam utemeljen na (vrag nek nosi Saussurea!) artificijelnoj spolnoj/rodnoj dihotomiji bez koje bi se falo(go)centrični univerzum raspao poput trule gume.

Na oružje!

Vizualna oprema

Na kiosku *Teen* nipošto nećete zamijeniti s nekim dosadnim književnim novinama s dvobojnom naslovnicom ⁹, premda je cijena otprilike ista. Poput svoje starije

⁶Nekad bilo, sad se spominjalo!

⁷Termin instalirala i detaljno obradila Naomi Wolf u knjizi *The Beauty Myth*. Preporučujem.

⁸Romantični individualizam referira na perpetuiranje ideje čitateljice kao osobe orijentirane isključivo na sebe i vlastite romantične interese. Kao što kaže Angie, “ženska solidarnost, ili čak žensko prijateljstvo, ne postoje u (tom) časopisu. Da bi djevojka stekla samopoštovanje, ona mora izbjeći ‘kurvinsku’, ‘kučkastu’ atmosferu ženskog društva i što prije pronaći dečka.”

⁹Zarez.

sestre¹⁰ *Cosmopolitana*, *Teen* se oslanja na tehniku “zaslijepi pa vladaj”: sjajne korice od kvalitetnog papira u napadnim bojama, “100 stranica” u tehnikoloru, umetnute autogram-karte za izrezivanje, mnoštvo fotografija što modela, što zvijezda, što proizvoda – sve ono što sugerira kvalitetnu (tiskarska tinta ne ostaje po prstima) zabavu¹¹. Svojom vizualnošću *Teen* je prepoznatljiv i predvidljiv na neki dobar način, nudi osjećaj pripadnosti i zajedništva, a tekstualno je opet siguran jer barata “razmjerno malim repertoarom specifičnih tema i animacija koje čine djevojački svijet”¹². Uz to, za svega 10 kuna možete se učlaniti u klub *Teen*.¹³

Na svojim stranicama *Teen* maksimalno iskorištava sva dostignuća tiskanja u boji – bez obzira na to koje teme pokriva (bila to ljubav, dečki, neugodni doživljaji, intima, rat s celulitom, dečki, tračevi, ljepota, pop zvijezde, najbolji komadi u školi i kako ih osvojiti, moda, romansa...), stranice *Teena* upravo vrište svoje boje: intenzivne, čiste, napadne, u komplementarnim kombinacijama, ogromnih, upadljivih naslova koji redovito kombiniraju različite boje, oblike i veličinu slova ne bi li tako izazvali veselje i euforiju kod svojih čitateljica. Efekt je, međutim, nalik onom kojeg proizvodi gledanje foršpana za treći nastavak *Terminatora* ili nekog od proizvoda MTV-a – brzo izmjenjivanje kadrova, histerična

¹⁰Neke od vas će možda inzistirati da je *Teen* zapravo malodobna majka *Cosmu*, *Gloriji*, *Teni*, *Mili* i drugima - ostavimo to za neku drugu raspravu!

¹¹U svojoj analizi britanskog ženskog časopisa *Jackie* Angela McRobbie ukazuje kako je koncept zabave/odmora (*leisure*) itekako ideološki obilježen. Dok je posao “nužno zlo”, zabava i odmor su nešto što slobodno odabiremo i stoje u snažnoj opoziciji onom što je društvena obveza. No možemo li uistinu govoriti o slobodnom odabiru ako je djevojin izbor sužen na *Teen* i eventualno *OK!*? Čak i uz ironijsku distanciju (koja je u tinejdžerskom svijetu ipak rjeđa nego češća pojava) od sadržaja tekstova, teško je oduprijeti se vizualnoj agresiji koju ovi časopisi vrše nad čitateljicom na subliminalnoj razini.

¹²Angela McRobbie, *Feminism and Youth Culture*, Macmillan Press, London, 2000., str. 76.

¹³Na iskaznici kojeg piše: “Ovom iskaznicom dokazujem da sam doživotni član prvog i najvećeg tinejdžerskog kluba u Hrvatskoj, koji je osnovao list za mlade *Teen*. Molim da mi nitko ne pokušava *uskratiti prava* koja mi kao članu kluba pripadaju.” (kurziv moj, komentar tvoji!)

montaža i kompjuterski sintetizirani zvukovi koji svojom nabrijanošću imaju prikriti sadržajnu prazninu, neoriginalnost i činjenicu da, premda je tehnologija od vremena *Jackie* itekako uznapredovala, ideologija se nije pomakla ni milimetar.

Teenovo vizualno nasilje nije, međutim, potpuno besadržajno. Tamo gdje se javlja figurativna ilustracija, možemo iščitavati itekako potentne i ideološki nimalo nevine poruke. Tako naslovnicu *Teena* krase jedra nasmiješena dugokosa plavuša jarko naličenih usana, odjevena u modernu, usku, jednako jarkocrvenu majicu koja otkriva pola trbuha i koja jasno daje do znanja da je ovoj curi grudnjak trebao kad su kolegice još piškile u krevet. Nepotrebno je naglasiti kako velika većina čitateljica nimalo ne nalikuje ovom modelu¹⁴ koji – premda nije anoreksičan kao mnoge na koje ćemo naići listajući modne časopise – odražava tjelesnu i spolnu zrelost koju čitateljice još vjerojatno nisu dosegle, a kojoj će, nesumnjivo, zbog ovakve prezentacije tinejdžerstva težiti. Djevojkama se tako sugeriraju dvije stvari: *make up* je poželjan/privlačan + valja *otkriti* tijelo. Dakako, to samo ako odgovara standardu – ukoliko ne odgovara, *Teen* će ti već objasniti i ilustrirati kako ga što bolje *prikriti*¹⁵. Na ovu vizualnost se nadovezuje i najveći (jarkoružičasti) naslov *Teenova covera* koji glasi “Osvoji najboljeg frajera u školi.” Ovdje se, dakako, apelira na žensku glavnu sposobnost – “moć” osvajanja, zavođenja, kao i na to da je osvajanje “dečkiju” ono čemu ultimativno sve tinejdžerice teže ili bi trebale težiti – tu se jasno očituje apsolutna seksualna monolitnost *Teena*, rasplodnjaka za uniformno hetero(seksistično) potomstvo.

Modeli na *Teenovim* fotografskim ilustracijama također su većinom stariji od čitateljske publike, što zaključujemo po njihovoj tjelesnoj raskoši koja sugerira seksualnu zrelost. Djevojke su mahom našminkane, odjevene u *cool* odjeću,

¹⁴Aleluja!

¹⁵Pažljivija čitateljica mog ogleđa već ovdje će shvatiti shizofrenu prirodu *Teenovih* poruka.

spola (da ne bude zabune) jasno naznačenog razvijenim sekundarnim spolnim obilježjima:¹⁶ svi *Teenovi* modeli već su debelo zagazili u tinejdžerstvo, a neki vala i u adolescenciju.¹⁷ Upotrebom takvih modela intenzivira se i potencira ono na čemu se ovaj časopis (kao i većina drugih časopisa, medijskih proizvoda i ljudske civilizacije uopće) temelji, a to je spolna/rodna dihotomija. O nekakvoj transrodnosti, vizualnog ili tekstualnog tipa, ovdje ne smije biti riječi. Ne daj Bože da se za model upotrijebi neka trinaestogodišnjakinja za koju se zbog deficitarne anatomije ne zna jel' muško il' žensko. Problem tinejdžerske seksualnosti koji se nužno javlja ovakvim inzistiranjem na "ženskosti" i "ženstvenosti", u *Teenu* je ublažen nježnijim *make upom* na modelima, koji bi valjda trebao umanjiti njihovu seksualnu ekspresivnost, kao i člancima i pričama koje su gotovo u potpunosti deseksualizirane i koje iznad svega inzistiraju na nježnosti i romansi, što je, uostalom, svojstveno djevojačkoj ideji ljubavne idile koja isključuje snošaj.¹⁸

Dok su vijesti i fotografije "slavnih" osoba, uglavnom pop i glumačkih zvijezda mlađe generacije, očito prenesene iz stranih publikacija (kao što je, uostalom, praksa svih hrvatskih časopisa), gore spomenute fotografije s "tinejdžerskim" modelima, čini se, preuzete su iz arhive tko zna kojih i kakvih njemačkih/talijanskih kataloga za odjeću.¹⁹ Zbog toga je očekivanje da će funkcija fotografija biti ilustriranje ili pojašnjavanje tekstova u *Teenu* iznevjereno – dojam je da su fotografije prišivene tekstovima po načelu nekoga shizofrenog asocijativnog niza. Razlog tomu je vjerojatno vrlo ograničeni izbor arhivskih fotografija iz kojeg

¹⁶Sise.

¹⁷Prisjetimo se samo popularnog serijala *Beverly Hills 90210* u kojem su neke od tinejdžera glumili tridesetogodišnjaci.

¹⁸O seksu se razgovara samo u rubrici savjetovanja s liječničom, ili kad se djevojkama objašnjavaju razlike između muške i ženske seksualnosti.

¹⁹A u impresumu veli: FOTO AGENCY: CALL, Berlin, Njemačka; Lorenzo Mancini, Milano, Italija.

se moralo izabrati nešto što je najbliže temi članka.²⁰ Zanimljivo je, a vala i smiješno, primijetiti u kolikom *semantičkom* kontrastu ove fotografske ilustracije stoje spram tekstova koji idu uz njih. Tekst i slika su ponekad toliko apsurdno kombinirani da je autorica ovog teksta posumnjala na kraticu u *Teen*ovim uredničkim redovima.²¹

Upravo u tim točkama razvidne asocijativne diskrepancije između teksta i fotografske ilustracije, *Teen* se najlakše dekonstruira. Kad lik istog mladića/manekena nalazimo uz tekstove na teme u rasponu od instruktivnog članka “Osvoji najboljeg frajera u školi”, znanstveno provedene ankete “Je li istina da dečki...” do istinite priče iz “stvarnog” života “Tko to zove moga dečka u ponoć”, kad su svi modeli/manekenke mršave, vesele, nasmijane i *cool* premda poziraju uz pismo suicidalne bulimičarke ili djevojke s bradavičastom vaginom, na tim mjestima *Teen* se jasno razotkriva kao prekuhani i bezukusni gulaš *fact-a & fiction-a*, a njegov imperativni autoritativni ton kao kreštanje ćelavog starčića iza zelene zavjese.

Ipak, zbog činjenice da ta dva plana, vizualni i tekstualni (odnosno listanje i čitanje), funkcioniraju potpuno odvojeno²², kao i zbog čitateljičine nekompetencije na polju dubinskog, analitičkog i kritičkog čitanja, neokrnjenih zubiju *Teenov* bavarski model nastavlja se veselo smijati – čitateljici ravno u lice.

²⁰Na žalost, čini se da je ili arhiv bio uistinu oskudan, ili osoba zadužena za sparivanje vizualnog i tekstualnog nije taj dan uzela svoju dozu litija.

²¹Primjeri: priča naslova “Tko to zove moga dečka u ponoć...” ilustrirana je ogromnom fotografijom simpatičnog mladića koji se grohotom smije u telefonsku slušalicu. No, pročitamo li priču, uočit ćemo da pozivi koje mladić prima nekoliko puta dnevno nisu nešto zbog čega bi se itko normalan veselio a nekmoli grohotao: majka je ta koja ga zove jer njegov mladi brat ima dijabetes! Također, tužna socrealistička istinita ispovijest “kako sam se nosila” naslova “Tata je ostao bez posla” ilustrirana je fotografijom dvije vesele i nasmijane djevojke zaogrnutu u krznenjake!

²²Ovako naš *Teen* i nepismenim čitateljicama nudi mnoštvo ugodnih sadržaja.

Reklame koje kapitalizam znače²³

Kao svi vizualno atraktivniji i (papirom) kvalitetniji časopisi, *Teen* također zarađuje više od reklamiranja tuđih proizvoda nego od vlastite prodaje. Čitava petina časopisa (od impresivnih 100 stranica *Teena*, 21 otpada na reklame) posvećena je reklamama, od kojih je trećina za (izrazito skupe) cipele/tenisice, petina za telekomunikacijske tvrtke, a ostatak otpada na higijenske potrepštine, kozmetiku i rijetke prehrambene artikle. Iznenaduje izostanak reklama za maskare, ruževe i ostali *heavy make up* koji u hrpama možemo naći u *Cosmu*, *Elle* i sličnim časopisima koji su logičan nastavak *Teena*. Možda oglašivači još nisu prepoznali potencijal ovog časopisa, a možda se *Teen* trudi njegovati tu *borderline* nevinost (ipak teški *make up* sugerira potpunu odraslost, a to nije poruka koju se – i zbog seksualnih implikacija – želi slati).²⁴

Zanimljiv je i raspored reklama u časopisu, kao i fenomen tzv. neplaćenih reklama. To je ona fascinantna pojava kad se u članku koji govori o njezi tinejdžerskog tijela u rubrici “*Teen* i ljepota, njega tijela: trikovi i savjeti” slučajno spomene neki nivein ili rosalov proizvod, zalomi se i pokoja sličica, kao i informacija o prodajnim mjestima; a tekst koji govori o snježnim radostima uzgred spomene “swatch access, super pomagalo za skijaše.” Reklame su usto spontano raspoređene tako da ćemo preko puta stranice s rubrikom o ljepoti na kojoj se žuti naslov “sjajne, meke i zamamne usne” – uredničkom ili odlukom oglašivača – naći veliku reklamu za labello s porukom (naredbom?) “Budi sjajna!”²⁵

Kao što bi se dalo i očekivati, gdje je riječ o figurativnoj reprezentaciji, sve reklame *Teena* kao svoje modele imaju pretežno konvencionalno zgodne i

²³Onima koji žele malo više informacija o demonskoj prirodi reklama, reklamne industrije i pridruženim im fenomenima, predlažem knjigu Naomi Klein *No Logo*.

²⁴Također, u tom se slučaju *Teen* više ne bi ni razlikovao od spomenutih odraslo-ženskih tiskovina, a u interesu mu je održavati iluziju specifično tinejdžerskog interesnog područja.

²⁵Teen tako, slijedeci mit o ljepoti, u suradnji s kozmetičkom industrijom sustavno radi na potkopavanju nenašminkanoga i neukrašenog ženskog tijela i samopouzdanja.

privlačne, seksualno zrele ženske likove. No, osim ove jasne perpetuacije mita o ljepoti inzistiranjem na uniformno i konvencionalno privlačnim/estetski zadovoljavajućim tjelesnim oblicima, boji kože i seksualnom opredjeljenju (koje se kod djevojaka, naravno, može lako prepoznati po širokim hlačama i majicama te dlakama iznad gornje usne), *Teen* svojoj traci proizvodnje frustracija i kompleksa u djevojaka dodaje još jedan važan artikl. Budući da igračkice i krpice kojima maše sa svojih stranica ne služe tek kreiranju bezazlene tinejdžerske utopije, već izravno i imperativno označavaju ono što i kako treba biti *Teenejdžerica*, na čitateljici se stvara pritisak pripadnosti grupi preko posjedovanja određenih proizvoda, a posljedično i frustracija zbog ekonomske ograničenosti.

Dok je “malo toga ekstravagantno ili egzotično u *Jackie*” jer njezina “vizualnost i stil također odražavaju kupovnu moć čitateljstva”²⁶, *Teen* se služi manevrom obrnute logike, psihologije – a nerijetko i psihijatrije.²⁷

Premda svi dobro znamo kako izgleda prosječna hrvatska tinejdžerica, kao i to da joj je tjedni džeparac jedva dostatan za Big Mac meni, kino i *Teen*, brojne *Teenove* referencije na mobitele, mp3-jeve, skijaška zimovanja, reklame za cipele i tenisice (kickers, diesel, nike, doc martens itd.) kojih par stoji jednu četvrtinu prosječnoga hrvatskog mjesečnog dohotka, zbrojeni stvaraju ideju hrvatske tinejdžerice koja bi se na Beverly Hillsu lakše snašla od Brende Walsh. Posljedice ovakvog fokusa i fiksacije na proces konzumacije dalekosežne su, traumatične, i snosi ih čitava obitelj Horvat. Budući da je i izgladnjelom vrapcu na grani jasno da si jako mali postotak hrvatske (tinejdžerske) populacije može

²⁶Ibid., str. 76.

²⁷Kao što je koncept *Cosmo djevojke* u Hrvata jednom davno bio nevjerojatno smiješan i apsurdan, ali je svejedno inzistiranjem i ponavljanjem pustio korijenje i postao samim imenovanjem, tako i *Teen* iz broja u broj polako oživljuje i postvaruje ideju supercool *Teenejdžerice* s mobitelom u jednoj a mp3-jem u drugoj manikiranoj ruci.

bez otkidanja od usta (svojoj obitelji) priuštiti navedene proizvode i aktivnosti, postavlja se pitanje kako objasniti ovu pojavu.

Na pamet mi pada anegdota dragih mi roditelja koji su svojedobno (rane sedamdesete) išli na ekskurziju u Moskvu, gdje su im usplahireni, zajapureni Rusi nudili kilograme rubalja za traperice i žvake (pri čemu nije bilo bitno jesu li bile rabljene ili nove). A premda nas je Titovo legendarno “ne i ne!” Staljinu učinilo istočnoeuropskim predziđem kapitalizma, i sami smo dugo patili za kokakolom u limenci, koja se na tržištu pojavila *tek* negdje u drugoj polovici osamdesetih.²⁸ Američka kapitalistička propaganda (prisutna ponajviše u proizvodima *popularne* kulture²⁹) kontrastivno je naglašavala greške komunističke prakse i ponudila se kao primamljiva (i jedina) alternativa. Jasno je da smo bili nezadovoljni, da smo stremili nečem boljem, sadržajnijem. A za razliku od komunizma, kapitalizam nije prodavao maglu – on je prodavao *jeans*.³⁰

Pripadanje obećanim kontinentima – EUropi i Americi – nije geografsko već ideološko. Za Amerike i kruha gladnu hrvatsku tinejdžericu, *Teen* je prozor u kapitalizam; čarobni prozor koji se, ako mu se previše približiš, pretvara u – zrcalo.

Što je rekao *Teen*

Onima od vas kojima je sama analiza vizualnog aspekta *Teena* već dovoljna da se latite mačete sugeriram da se priključite autoričinoj gerilskoj udruzi, a vas ostale, intelektualc/ke s Tantalovim strpljenjem i Sizifovom upornošću, pozivam da sudjelujete u daljnjem seciranju *Teenova* kancerogenog tkiva.

²⁸Ne sudite mi - neki početak vremena mjere Isusovim rođenjem, a neki štrcanjem smeđe pjene iz crvene limenke!

²⁹Dakle - opet preko kategorije zabave, odnosno “slobodnog” izbora.

³⁰Sve ekonomske boljke i kompleksi (bivših) komunističkih zemalja liječe se konzumacijom.

Teenovih famoznih stotinu stranica ni tekstualno ne pruža Bog zna koliku idejnu raznolikost. Formula uspjeha leži u bezbrojnim kombinacijama jednih te istih tema, već ranije spomenutih. Tako su glavne rubrike ovog časopisa “sve o tebi”, “ljepota”, “dečki”, “intima”, “zvijezde”, “stil” i “stvarni život”, a važno je napomenuti da bi svaki od *Teenovih* članaka mogao pristajati u bilo koju od navedenih rubrika. “Stvaran život” u *Teenu* jednako je stvaran kao novosti iz života zvijezda, odnosno autoritativnim pseudoznanstvenim tonom obojenih članaka o razlikama između spolova. Potonja ideja ujedno je i osovina *Teenove* filozofije (tinejdžerstva) – iz svakog članka daju se iščitati, bilo otvorene bilo implicirane, tvrdnje da su cure ovakve a dečki onakvi, a *Teen* tim razlikama i poteškoćama u međuspolnoj komunikaciji doskače savjetima i preskripcijama. Na spomen nevolja s rodom uredništvo ovog žurnalističkog ispljvka vjerojatno bi pomislilo na nemogućnost začeca ili začepljeni dimnjak. Bez jasno ocrtanih ideja o rodnim/spolnim ulogama, *Teen* bi spao na nekoliko anoreksičnih stranica, a uredništvo na prosjački štamp.

Nadalje, upadljivi nedostatak bilo kakvoga političkog angažmana, odnosno potpuno ignoriranje stvarnog svijeta još je jedna od eskapističkih i sedirajućih *Teenovih* tehnika. Čitateljčina aktivnost svodi se na divljenje/obožavanje (zvijezda) ili zavist (prema curama koje izgledaju onako kako bi one htjele izgledati ili imaju dečka koje bi one htjele imati). Naravno, glavni i osnovni emocionalni angažman onaj je (hete)romantične prirode, a bilo kakve druge ambicije svedene su na *second best*. Nekoliko rubrika koje se ne bave romansom, a odnose se na glazbu, film i TV, potpuno su nekritički orijentirana – filmska “analiza” svedena je na glupavo prepričavanje sadržaja i tračeve o glumcima. Bilo kakvo problematiziranje ili dublja raščlamba proizvoda popularne kulture svedena je na bezopasnu nulu.

Nadalje, čitava jedna trećina stranice (što bi činilo 0,3% časopisa) posvećena je nekakvom (jadnom, ali bolje išta nego ništa) književnom radu čitateljica, no bez ikakvog komentara, konstruktivne kritike ili ičega što bi moglo poslužiti kao poticaj za daljnje (ne)bavljenje tim oblikom kreacije. Jedini je oblik kreativnosti na koji se djevojke potiču umijeće zavođenja i imitacije, implicirajući da je djevojka bez svoje muške polovice nepotpuna i nužno nesretna.

Mit o ljepoti, kao što smo vidjeli, prožima časopis vizualno, no nimalo ne zaostaje ni verbalno. Od rata s “neprijateljem” celulitom, do ludila uzrokovanog gubitkom sjajila za usne, *Teen* nudi nebrojene primjere ženske opsjednutosti vlastitim izgledom, tjelesnim “nesavršenstvima” i obećaje lijek – u ovom i sljedećim brojevima.

Također, kao svaki drugi ženski časopis, i *Teen* je prepun shizofrenih poruka – od “profeminističkih” savjeta da se voliš takva kakva jesi, do recepata kako prikriti “nedostatke”.

No, budući da mi se čini da sam malo već pretjerala s kritikom i napadima, vjerujem da je red da dopustimo *Teenu* da se, u nedostatku odvetnice³¹, pokuša obraniti vlastitim riječima.

Rajska batina

Osim onoga što kaže, bitno je naglasiti i ono kako *Teen* govori. On čitateljicama objašnjava, sugerira, a nerijetko i naređuje. Fascinantan je fenomen imperativni ton koji je dominantan ton svih ženskih časopisa i nešto što bismo teško mogli zamisliti u *Playboyu* ili bilo kojem drugom časopisu/novinama namijenjenim muškoj ili “široj” publici. Ne samo da se *Teen* čitateljici uporno obraća s “ti”; većina su naslova naredbe kojih se ne bi zastidio kućni red kakvoga djevojačkog internata pod nadzorom časnih sestara.

Da se ne razbacujem nedokazanim tvrdnjama, hajd’mo malo detaljnije na primjerima proučiti način obraćanja čitateljici te iz istog izvući zaključke o oblikovanju ženskog identiteta. Kao prvo, svi će se složiti da su djevojke u pravilu društveno izložene puno većem broju zabrana i ograničenja negoli njihovi penisosni vršnjaci – od restrikcija unutar obitelji (npr. kućanski poslovi) do ograničenja kretanja i ponašanja. Budući da su djevojke na naredbe navikle i na njih ih, da se ne bi uzoholile, svakako i dalje treba navikavati, ne iznenađuje činjenica da,

³¹Ally McBeal.

premda naizgled vrši funkciju čitateljčine starije sestre ili prijateljice, *Teen* u komunikaciji s čitateljicom preuzima čvrst autoritativan (očinski) ton, prštav imperativima: “*Istraži svoje mogućnosti*”, “*Reci bilo što*”, “*Pitaj bilo što*”, “*Budi dobra prijateljica*”, “*Reci ne*”, “*Nikad ne odustaj*”, “*Postani miljenica profesora*”, “*Otkrij svoje talente*” (kurziv svugdje moj)... i ovo su sve naslovi na jedva nekoliko stranica.

Ovakvo ispiranje mozga, međutim, izgleda da nikom ne smeta. Dapače, djevojke su sretnе što će ih netko usmjeriti i što bezbolnije provesti kroz džunglu puberteta. No, u tom grmu, avaj, leži zec-ubojica. Budući da nemaju nikakve alternativne izvore informacija, pogotovo ne one seksualne prirode, djevojke će *Teenove* savjete (i savjete njegovih “stručnih” savjetnika) uzimati prilično doslovno.³² A tu je pak valjda potencijalno najdestruktivnija *Teenova* osobina. I one koje su autoritet *Teenova* sveznajućeg pripovjedača još možda i uspjele donekle relativizirati/ironizirati, postat će žrtvom autoriteta dr. Jasenke Grujić Koračin ili neke druge savjetnice s titulom. Najopasnije rubrike u svim časopisima su upravo one tipa “pitaj doktora/icu”, zbog potpuno nekritičkoga čitateljčina stava i upijanja informacija čija je istinitost zajamčena liječničkom diplomom. Upravo zbog toga je *Teenova* rubrika “intima” kojoj je podnaslov “sve što želiš znati o seksualnosti, a ne želiš postavljati pitanja” (!) mjesto najveće koncentracije zla. Od petnaestak pisama čitateljica, omiljena su mi dva – jedno u kojem djevojka sa svim simptomima bulimije veli kako “ne smije to reći mami jer je rekla da će (je) istući ako oboli.” Dr. Jasenka aspekt mlaćenja bulimičnog djeteta u svom odgovoru potpuno ignorira (ne valja se pačati u tuđe odgojne metode), ali ne propušta objasniti kako je “psihički problem uzrokom ovakvih stanja, a valja pomišljati i na seksualno zlostavljanje u djetinjstvu.” O bilo kakvoj kritici društva koje vrši pritisak na djevojke da se uspoređuju s nedostižnim standardima – što je u najvećoj mjeri “uzrokom” poremećaja prehrane – nema ni riječi. Dapače,

³²Premda se vremena mijenjaju, još uvijek je rijedak roditelj koji će sa svojom djecom raspravljati o seksualnosti, a najbliže seksualnom odgoju u školi jest gledanje sisa profesorice iz biologije.

doktorka Jasenka još će djevoj(či)ci uvaliti ekstra paranoju da ju je netko možda seksualno zlostavljao i tako povećati krivnju i osjećaj djevojčine odgovornosti za poremećaje.³³ No, to ni izdaleka nije sve što naša Jasnica uspijeva izvaliti na nekoliko (nesumnjivo sjajno plaćenih) stranica. 17-godišnjoj djevojci koja “grudi gotovo i nema” (četiri-pet godina ranije su joj, naime, “na grudi pale daske, puna prikolica”) i koja je “očajna jer (je) ravna ko daska”, jednostavno odgovara s “ako su ti dojke slabo izražene (...) *moći ćeš ih uvećati operacijom.*” HELLO?! Operacijom??! Medicinski autoritet koji u časopisu za tinejdžerice sugerira *kirurški zahvat nad potpuno zdravom osobom?* Na žalost, očito je da nema uzročno-posljedične. a možda i nikakve veze između doktorske diplome, etike i zdravog razuma – a posljedice ovakvih dobronamjernih savjeta i više su nego katastrofalne. Nameće se paralela zgražanja nad kulturama u kojima se na curicama vrši genitalna mutilacija, dok se nad našom ne treba zgražati jer ipak se žene na takve stvari *svojevoljno* odlučuju.

Mars i Venera - to su para dva

Odmah u uvodnoj riječi *Teen* otkriva karte. Bez ikakvog relativiziranja, ironijske ili geografske distancije, *Teen* izjavljuje ono što će praktički svaki njegov članak neumorno potvrđivati. U pismu **Za:** Tebe **Od:** Željke Marčinko, urednice *Teena*, obrađuje se **Tema:** Svijet dečki. Željka u svom nemuštom sastavku natura najgori od stereotipa, kamen-temeljac patrijarhata: “Dečki su stvarno s drugog planeta.” Stoga su u ovom broju, ne bi li premostili taj jaz između Marsa i Venere, “nekoliko udarnih tema posvetili upravo muško-ženskim odnosima.”

Udarne teme su: “Sve što nisi znala o dečkima”, “Je li istina da dečki...”, “Koliko će trajati tvoja nova (heteroseksualna, op. a.) ljubav.” A o dečkima ćemo još puno toga saznati čitajući “Intimni dnevnik jednog tinejdžera.”³⁴

³³Zna se koja je prva reakcija žena na seksualno zlostavljanje.

³⁴A za one od vas koji još uvijek vjeruju u Djeda Mraza i Elvisa, here’s a spoiler: moja draga prijateljica (podaci poznati redakciji) svojedobno je pisala za *OK!* i njezino zaduženje bilo je, između

“Sve što nisi znala o dečkima” na svoju ćeš žalost vrlo brzo saznati u *Teenovih* 10 zapovijedi malog vodiča “kroz njihove igračke.” Ne bi li ti olakšao snalaženje u svijetu dečki i poboljšao komunikaciju s čudnovatim Marsovcima, *Teen* ti daje do znanja što je “zabranjeno” a što “dopušteno” kad je riječ o muškim igračkama. Tako nikako ne smiješ “upotrijebiti njegove DVD-e kao podmetače za čaše” i “nikad ne pritišći nijedan gumb!” S druge strane, *dopušteno* ti je pokazivati “svoje oduševljenje time koliko su njegove električne naprave malene i sjajne!”, a neophodno je da poštuješ “njegove *disc*mane i igrice *barem onoliko koliko on poštuje tvoje sjajilo za usne.*” “*Možda te tvoj dečko voli, ali ne očekuj da će zbog tebe zanemariti mobitel, mini disc, računalo i ostale sprave!*”, tvrdi *Teen*. Svaka čitateljica lako će se ovdje i sama poistovjetiti s kakvim neživim predmetom i potvrditi općepoznatu (ako već ne i priznatu) činjenicu da ženu valja tretirati poput mobitela, mini diska ili automobila, kao komad robe i statusni simbol.

Nadalje, čitateljica će “najboljeg komada u školi” osvojiti tako što nikako neće (i ne smije): “komentirati njihov izgled” (premda je dečkima to ne samo dopušteno, već i omiljeni sport kad je riječ o curama), “preispitivati njihovu *muškost*”, “primijetiti njihove prištiće”, “natuknuti mu da smrdi” i slično. Dok je djevojkama sve ovo zabranjeno kad je riječ o interakciji s drugim (pardon, prvim) spolom, same će uvijek biti otvorene za takvu kritiku, od strane drugih jednako kao i od sebe samih – a nikom neće pasti na pamet da im to ikad *zabranjuje*.

Važna anketa provedena (znanstveno, bez sumnje) među dečkima, pita se “je li istina da dečki...”, a trebala je razvrgnuti “zablude” i predrasude “o *jačem* spolu.” Koliko odgovori poput ovih razvrgavaju predrasude o dečkima/muškarcima, upitno je. 62% smatra da su cure “suviše na *pravom* muškom

ostaloga, pisanje tzv. istinitih priča. Ona se, dakako, nije zaustavila na tome, već je revno izmišljala i anegdote o slavnim osobama. (Ovom prilikom ću vas morati razočarati informacijom da Tom Hanks nije plakao prvi put kad je vodio ljubav sa svojom suprugom.)

izlasku”³⁵, 45% “nije zadovoljno izgledom, *ali nisu opterećeni kao cure*”, 40% (!) “uistinu misli da se o zaštiti (*kontracepciji*) *trebaju brinuti cure*” a 46% “*radije uspoređuje izgled svojih cura*” nego veličinu penisa (što nas vraća na prethodni članak i zaključak o statusu koji simboliziraju žene-pratilje).

Nigdje se ne problematiziraju pitanja, ponuđeni odgovori ni rezultati ove ankete, niti se igdje sugerira da bi društvo (pa i proizvodi popularne kulture poput samog *Teena*) mogli na bilo koji način biti odgovorni za njih. Nekritizirani i izvađeni izvan konteksta, ovi podaci djeluju poput biološki opravdanih i muškom rodu/spolu “urođenih” osobina/oblika ponašanja koje djevojke trebaju shvatiti, prihvatiti i njima se prilagoditi. Autoritativnost *Teenova* tona i nedostatak informacija onemogućuju ironijsku distanciju za koju bi djevojke ionako trebale uložiti preveliki napor (primjerice, napor kupnje sendviča umjesto *Teena*).

U “intimnom dnevniku jednog tinejdžera” opet ćemo se spotaknuti o brdo stereotipa o muškom ponašanju. Tako će naš junak, na primjer, na večernjem izlasku pokupiti “čak četiri telefonska broja”, zaboravivši pritom koje su to uopće djevojke bile, ali onda će jednu nazvati i imat će sreće jer je ona “najzgodnija od one četiri.” Dakako, isto ponašanje kod djevojaka bilo bi izloženo ponešto kritičnijoj interpretaciji njezina morala, ali to nije *Teenova* briga. On samo prikazuje stvari onakvima kakve jesu, a hvala bogu da je dnevnik najrealističnija književna forma (jesam li rekla “književna forma”? Pardon, mislila sam “povijesni dokument”).

Čak ni svijet slavних, zvijezda, nije lišen kalupljenja u kobne stereotipe. U nevjerojatno neduhovitom foto stripu gdje su slavнима umetnuti balončići a u njima tekst, bremenita Claudia Schiffer, kano da je čitav život provela u Zaistovcu i sad se napokon dočepala Križevaca, svom neuglednom pratitelju usklikuje: “da nisam zatrudnjela, tko zna koliko bi još odugovlačio vjenčanje?!”, a na nježne

³⁵To su valjda oni izlasci na kojima se uspoređuje veličina penisa.

riječi Gwen Stefani “o ružičastoj vjenčanici maštala sam cijeli život”, njezin *rocker* odvrća: “ja baš i nisam, ali uvalila si me u ovo, draga! Nadam se da je onaj *predbračni ugovor* pametno sročeni!” I slavne žene, poput nas smrtnica, skidaju gaće prije negoli sjednu na WC i opsjednute su vjenčanjem i brakom, pa će i zatrudnjeti ne bi li se domogle prstena – usprkos tome da su ekonomski potpuno neovisne (aluzija na predbračni ugovor kao nešto čime se Gwenin suprug ima zaštititi potpuno je apsurdna) i u ovim dvama slučajevima vjerojatno *superiorne* svojim respektivnim partnerima.

A kao šlag na tortu od govna dolazi *Teenov* test “Koliko će trajati tvoja nova ljubav.” Za one od vas koje žele znati koliko će trajati njihova ljubav, predlažem da ukradu časopis iz trafike (jer dati 15 kuna za to smeće ravno je svetogrđu), a ja ću se ovdje pozabaviti samo nekim aspektima spomenutog testa. Tako bi one koje su riješile ovaj (heteroseksistični) test i dobile najpoželjniji rezultat, a to je da će im ljubav trajati “C) dosta dugo”, trebale poslušati sljedeći savjet: “Kako bi još povećala izgleda da tvoja veza potraje, važno je da održiš ravnotežu: *budi uvijek istog stanja duha kao i on.*” Zatim, “*uredi se za njega, svaki dan.* To je možda zamorno, ali je za održavanje ljubavi!” To je, dakle, vizija uspješne duge veze, a bogme i braka. Na istoj stranici naučit ćemo još nešto o dečkima, a i o sebi ćemo saznati mnogo stvari za koje bi se prije koji dan bile spremne zakleti da su potpuna idiotarija. U članku “Kako ga natjerati da se strpi” jasno se sugerira različitost muške i ženske seksualnosti i prirode im seksualne želje. Žene su krhke poput tulipana i ne vole se jebati. Kod nas žena seks je sekundaran nježnim emocijama prožetim tanko-ćutnim ćudoređem i zapravo nekakvo nužno zlo – kompromis koji radimo da bismo osvojile, a zatim zadržale muškarce. Kad mu ne želimo dati na prvom sastanku (jer će pričati okolo da smo kurvice, a bogami s takvom neće ni htjeti ostati) natjerat ćemo ga da se strpi. To ćemo postići izazivanjem, “igranjem na njegovu vitešku stranu” i ostajući nježna. *Teen* savjetuje: “ako ne želiš ispasti koketa, objasni (...) da trebaš nekakvu sigurnost u vezi prije nego se upustiš u nešto više.” “Budi nježna

i *umiljata*. Možeš ga i lagano maziti, ali pripazi da to ne bude previše izazovno! Pazi na skliske situacije! *Dečki se vrlo lako zaborave.*³⁶ “Ovo vodi u pak najzanimljiviji *Teenov* savjet/objašnjenje spolnih razlika (za one koje već nisu čitale Freuda) a vi razmislite o njemu dok ja odem po bazuku i saznam adresu redakcije *Teena* i njegove urednice:

“Dobro znaš da dečki i cure nemaju iste brige na tjelesnoj razini. Kad misliš na dečka koji ti se sviđa, razvit ćeš *romantične misli nalik snu*. No, kada dečko misli na curu koju voli, to je *više instinktivno*. Njegove prve misli najčešće naginju seksu (...) To je samo *prirodna stvar*. Kod muškarca *spolnost je vanjska stvar* koju je teško sakriti. Kod cura *spolnost je unutarnja*, okrenuta više *prema mozgu*. Rezultat: dečko se može uzбудiti za manje od pet minuta, dok curi treba barem dvadeset minuta da dođe do iste točke. Tih petnaest minuta koje dijele cure od dečki često *stvaraju probleme*.”

Upravo ovo viktorijansko poimanje muške i ženske seksualnosti i objašnjavanje “razlika” između muškaraca i žena biološkom teorijom (odnosno nečim što bismo mogli okrstiti *biobabbleom*) je ono što žene i muškarce drži na sigurnoj razdaljini – sigurnoj za (patrijarhalni) društveni poredak. Jer, kad bi se slučajno tvrdilo da razlike između muškaraca i žena zapravo – nema, odnosno da je jednako relevantna kao boja kose, očiju ili kože, da je spol sasvim proizvoljna i *politička* kategorija (jednako kao rasa) uspostavljena iz potrebe za dominacijom, da je *društvo* i interes dominantne grupe (u našem slučaju bijelih muškaraca) ono što u najvećoj mjeri oblikuje ličnost i identitet pojedinca, a ne kromosomska kombinacija... e, to bi već bio itekakav problem. To bi bila revolucija. A zna se da se revolucije ne događaju u ženskim časopisima, već na ulicama i pod kopitima konja i tenkova.

³⁶Čest izgovor silovatelja.

Također, već sam spomenula da su svi ljubavno-seksualni odnosi na koje časopis referira (a referira poprilično, budući da mu je romana i svi njezini derivati glavna tematska okosnica) isključivo heteroseksualni³⁷, dok je spominjanje alternativnih oblika seksualnosti ograničeno na anegdote o slavnim osobama/likovima iz serija (“Tko bi se drugi i mogao upustiti u *eksperiment* sa ženama nego pohotna Samantha Jones!”) ili neki primjer traume (“Počele su glasine od kojih se i dan danas *oporavlja*. *Užasno* je bilo slušati da je i on *takav*. Kad je našao curu, napokon su *pogrdje* prestale”). Kao što je uobičajeno u svijetu medija, lezbijstvo je prikazano kao nešto iz čega žene nužno “izrastu” (eksperiment), nešto relativno egzotično, glamurozno i bezopasno (muška fantazija), a muška homoseksualnost kao nešto “užasno”. Da ne spominjemo činjenicu potpunog ignoriranja i/ili neprepoznavanja biseksualnosti kao oblika seksualnog ponašanja. A transeksualnost, transrodnost ili transvestizam komplicirane su riječi koje u uredništvu teško da bi znali i izgovoriti.

Nadalje, u uspostavljanju i perpetuiranju ideja o razlikama između “dečki” i cura, *Teen* se ne zaustavlja na brzini postizanja seksualnog uzbuđenja. Nešto suptilniji način zadržavanja djevojaka u poznatim ulogama iščitat ćemo iz naizgled afirmativnog članka naslovljenog “Otkrij svoje talente.” “Želiš li otkriti svoje jake strane i skrivene talente?”, pita *Teen*. “Budi ponosna sobom (sic!) i usmjeri svoje sposobnosti na pravi način”, sugerira *Teen*. Lijep savjet, i ja bih vam ga dala. Međutim, zanimanja u kojima bi djevojke trebale prepoznati svoje talente nisu ništa nesvojstveno stanovnicama Venere – psihologinja, organizatorica partyja, animatorica, dizajnerica interijera, kozmetičarka, učiteljica te modna dizajnerica. Simptomatično je da ni jedno od ovih zanimanja ne uključuje društvenu moć ili (politički) utjecaj, jer svi znamo da su žene po *prirodi* manje ambiciozne i agresivne od muškaraca i stoga trebaju naći odgovarajuća (po mogućnosti glamurozna, jer one to vole) zanimanja.

³⁷Dodatna literatura: Adrienne Rich, *Prisilna heteroseksualnost i lezbijska egzistencija*.

Tvoji najveći problemi ljepote

Već smo ustanovili da je, uz mit o spolnim razlikama, mit o ljepoti – inzistiranje na izgledu kao ženskoj presudnoj osobini i glavnom oružju – vezivno tkivo ženskih časopisa. Kao što primjećuje Naomi Wolf u *The Beauty Myth*, “što su više pravnih i materijalnih prepreka žene preskočile, to su nas striktnije i okrutnije prizori ženske ljepote počeli opterećivati. (...) Tijekom posljednjeg desetljeća (osamdesete, op.a.) žene su probile strukture moći; u međuvremenu su poremećaji u prehrani eksponencijalno rasli, a kozmetička kirurgija postala najbrže rastuća medicinska specijalnost.”³⁸ Budući da je žensku seksualnost danas malo teže kontrolirati negoli je to bilo prije kontracepcijske pilule, i budući da već neko vrijeme (bar 50, a negdje i 100 godina) imamo pravo glasa kojeg se ne bismo tako lako lišile (makar ga i ne koristile), trebalo je iznaći novi način kontrole žena i potrošiti potencijalno prijetuću žensku energiju na društveno najbezopasnijem planu. Žene koje su čitavo vrijeme usmjerene na svoj vizualni *performance*, na osnovi kojega su neprestance procjenjivane i vrednovane, teško da imaju snage, vremena i samopouzdanja ulagati još dodatnu energiju u borbu za društvenu jednako(pravno)st – ne zaboravimo pritom da su te iste žene počesto istovremeno i majke, domaćice, radnice itd.

Premda čitateljice *Teena* još nisu postale dio tog svijeta rada i reprodukcije, *Teen* će dati sve od sebe da ih na iste prilično dobro pripremi. Ne zaboravljajući zadržati fokus na ono što je za djevojke ipak najbitnije – kosa, ten, nokti, usne...

Nbrojeni su članci koji (bez obzira na temu) skreću pozornost na ženske “probleme ljepote.” Kad se djevojke potiču na tjelesne aktivnosti, to nije zbog jačanja tijela (radi, npr., samoobrane), ispucavanja energije, zabave i druženja, već im je glavna svrha – “uništavanje neprijatelja” (celulita). Sport sam po sebi nije zanimljiv i, ne smiješ zaboraviti, “želiš li i na terenu izgledati lijepo, na obraze nanesi tek dašak rumenila.”

³⁸Naomi Wolf, *The Beauty Myth*, Vintage Books, Toronto, 1990., str. 10.

Veliki tekst ovog broja *Teena* nudi uvid u “najveće probleme na putu do ljepote.” Vrijedne članice redakcije *Teena* provele su “telefonsku anketu među tisuću tinovki diljem Hrvatske i pitali ih sve o njihovim navikama i željama kad je riječ o njezi, šminki i frizurama.” Obratimo pažnju kako su pitanja formulirana.

“Što ti najviše *smeta* u tvom izgledu?”, “Što ti *smeta* na tvojoj kosi?”, “Što *ne voliš* na svome tijelu?”, “Koji ti se dio lica *najmanje sviđa*?” i slično. Naravno, revnosne novinarke *same* su ponudile odgovore na koje su tinovke klimale ili odmahivale glavom (tako 44% ne voli svoje tijelo, 70% ima probleme kože u obliku mitesera i prištića, 47% smeta loša frizura, 55% misle da su predebele, a 34% najmanje voli svoj nos). 52% tinovki bi *poludjelo* “da izgubi *sjajilo za usne*”, a na pitanje “Želiš li da ljudi vide tvoju *šminku* ili nastojiš izgledati *prirodno*?” 94% djevojaka tvrde da nastoje izgledati prirodno.³⁹

Teen odmah dalje obećava: “Rješenja za svoje najčešće probleme naći ćeš na stranicama ljepote u ovom i sljedećim brojevima *Teena*.”

Dakle, plan se sastoji od sljedećeg: 1. u svakom društvenom segmentu jasno davati ženama do znanja da je najvažnije kako izgledaju (+servirati ideal, po mogućnosti nedostižan), 2. neprestano ih zasipati slikama “savršenih” djevojaka koje će im stvoriti/produbiti komplekse, 3. napraviti anketu o tome što ih sve smeta/frustrira, 4. ponuditi “rješenja” na stranicama istog časopisa.

Vjerojatnost da će se promovirati ženska ljepota kao nešto što je samo po sebi razumljivo, ili da će se na stranicama naći djevojke svih oblika, seksualnih opredjeljenja i boja, ravna je vjerojatnosti da će Thompson skrenuti lijevo na raskrižju ili oženiti Cigančicu. To časopisno, a još manje društveno nije prihvatljivo, jer da nema ženskih kompleksa ne bi bilo ni modne (osim u umjetničkom smislu, valjda), ni kozmetičke (osim u vrijeme maskara), ni dijetne (osim u medicinske svrhe) industrije. A zna se koliko sve te industrije donose novca.⁴⁰

³⁹ !!!

⁴⁰ Pogađajmo kojeg su spola većina vlasnika istih.

Shizofrenija i ti(n)

Posljednji paragraf ovog iscrpnog no nimalo dosadnog ogleđa posvetit ću problemu shizofrenih poruka koje, istinabog, nisu svojstvene samo *Teenu*, ali kojih je i on prepun. Pojam shizofrenosti odnosi se na kontradiktorne poruke i očekivanja koja, usprkos spomenutim kontradikcijama, veselo supostoje unutar korica časopisa i, šire, patrijarhalnih okvira. Ženama će se tako (a ovdje se vraćam na upitnost feminizma ženskih časopisa) sugerirati da se trebaju voljeti baš takve kakve jesu, a na drugom mjestu (tekstom, slikom, reklamom) dat će im se do znanja da takve kakve jesu – debele, dlakave, malih sisa itd. – zapravo nisu dovoljno dobre. Seksualnost je možda najshizofrenije područje za žene – od njih se očekuje seksualna aktivnost, ali opet u različitim kontekstima vrijede različita pravila: kad i kako se poševiti s nekim (muškarcem), a da ne ispadneš “laka”? S jedne strane savjeti kako zadovoljiti muškarca krevetskim akrobacijama, s druge mu nemojte pričati o svojoj seksualnoj prošlosti da ga ne odbijete. I tako u nedogled.

Teenov doprinos zvuči otprilike ovako: “Zašto bi sve cure morale jednako izgledati?” To iz usta časopisa u kojem sve cure izgledaju upravo tako – jednako! Ili, da nas podsjeti na žensku konkurenciju “romatičnog individualizma”, *Teen* naređuje: “Budi dobra prijateljica; ne čini ništa što bi moglo povrijediti tvoje prijatelje”, samo da bi dva teksta kasnije ustvrdio: “Ako si ti pametnija, ljepša i uspješnija, *frendica* će bubnuti neki sočan trač da bi te ‘spustila na zemlju’.” Zatim djevojci koja (je po rezultatima testa ispala) promjenjiva raspoloženja, *Teen* savjetuje: “Malo više *samopouzdanja* ne bi ti škodilo, *prolistaj prošli broj Teena*”; i slijepcu je jasno da bi nesretna djevojka više samopouzdanja stekla privezana za stup sramote. U jednom trenu *Teen* će se zapitati “zašto uvijek obožavati zvijezde kad i ti možeš biti jednako *cool*”, a onda će 20 od 100 stranica ispuniti vijestima, tračevima i slikama istih zvijezda. I tako dalje...

Zaključak...

...je jasan svima koji su izdržali do kraja teksta (i *Teena*): smrtna kazna za sve koji imaju ikakve veze s navedenim časopisom ili su u srodstvu s članovima uredništva. A i meni bi dobro došla kakva odšteta za pretrpljene intelektualne boli zadobijene u procesu detaljne analize ovoga polupismenog žurnalističkog virusa.

CITIRANA, SPOMINJANA I PREPORUČENA LITERATURA

Maša Grdešić (2002) "Cosmopolitan 2001.: Premalo feminizma za 25 kuna", *Libra Libera*, 11/2002.

Naomi Klein (2001) *No Logo*, London: Flamingo

Angela McRobbie (2000) *Feminism and Youth Culture*, London: Macmillan Press

Tania Modleski (1982) *Loving With a Vengeance: Mass-Produced Fantasies for Women*, Hamden, Conn.: Archon Books

Janice A. Radway (1984) *Reading the Romance: Women, Patriarchy and Popular Literature*, Chapel Hill, NC: University of North Carolina Press

Adrienne Rich (2002) *Prisilna heteroseksualnost i lezbijska egzistencija*, Zagreb:

Kontra (prevele Suzana Kovačević i Sanja Kovačević)

Morag Shiach, ed. (1999) *Feminism and Cultural Studies*, New York: Oxford University Press Inc.

Naomi Wolf (1990) *The Beauty Myth*, Toronto: Vintage Books

Novi muškarc u novom romanu

Nina Vranešević
anglistika/komparativna književnost
ninavr2001@yahoo.com

I. Status romana u popularnoj kulturi

ovaj bi tekst mogao započeti već toliko puta ponovljenim i parafraziranim Lyotardovim riječima o nepovjerenju u apsolute, o kraju velikih priča i dubokom skepticizmu vezanom uz istinu. To su naime, sve redom glavne odlike postmodernog stanja koje je utjecalo na propitivanje i preispisivanje, te redefiniciju znanja i povijesti koje je ljudski rod naslijedio još iz doba humanizma. No, mnogi teoretičari tvrde da se više ne može govoriti o postmodernomu i postmodernizmu, jer po svemu sudeći živimo u nekom post-postmodernom dobu koje sam za potrebe ovog eseja odlučila nazvati dobom popularnoga. Zašto doba popularnoga? Smatram da je nužno razmišljati, pa i teoretizirati iz pozicije popularnog iz više razloga, ponajviše zato što naša svakodnevica već dugo ne odolijeva snažnim impulsima i utjecajima popularne kulture, te je možda bolje reći da naprosto živimo popularnu kulturu.

Učinak popularnog ovdje želim ograničiti na područje društvenih humanističkih znanosti, prije svega na književnost i znanost o književnosti, ali i na područje svakodnevica koja ima gotovo presudan utjecaj na književnost. Zbog izuzetne produktivnosti teorija, ideja i priručnika pop kulture, te njihovu priznavanju unutar akademske zajednice, postalo je nemoguće znanstveno govoriti o bilo kojemu problemu ili pojavi u društvu bez da se konzultira ili citira neki od

pop-kulturalnih *readera*. Upravo u tim velikim tematskim korpusima tekstova vidljiva je sveobuhvatnost interesa teorija pop kulture koje sežu od politike, ideologije, postkolonijalizma, feminizma, *queer* teorija do utjecaja medija, filma, književnosti i svakodnevice. Zbog tako velike produkcije ideja pretočenih u pisanu riječ primjetna je raznovrsnost teorijskog diskurza koji postaje sve manje hermetičnim jer teži doprijeti do većeg broja čitatelja. Sličnu promjenu susrećemo i u samom području književnosti, posebice u romanu.

Iz pozicije popularnog želim pokazati kako upravo popularno određuje romanesknu formu suvremenog pisanja. Pop kultura snažno je utjecala na redefiniciju društva, na način i percepciju života, ali i na roman. Pod utjecajem pop kulture, a ne obratno (romana na pop kulturu), roman postaje proizvod koji je na određeni način pozicioniran na tržištu. Sama popularna kultura, između inih drugih potreba, proizvodi i potrebu za lako probavljivim, vrlo deskriptivnim i izrazito vizualnim tekstovima koji će sadržavati problemska mjesta popularne svakodnevice, te koja će ponuditi laka rješenja istih kroz objašnjenja ili redefinicije nekih fiksnih mjesta poput suvremenog života, ljubavi, braka, obitelji, društvenog statusa ženskosti, muškosti i slično. Postoji još jedan žanr, ali u drugom mediju kojemu je vrlo bliska već napomenuta popularna tematika, a to je film. To je zasigurno jedan od najuspjelijih popularnih proizvoda za kojeg se smatra da ima popriličan utjecaj na svakodnevicu, ali i na samu formu romana. Osim u tematici i u inherentnoj filmičnosti popularnih romana, utjecaji popularnog i tržišnog manifestiraju se već i u samom vizualnom identitetu romana kao proizvoda. Većina pop romana, pa tako i romani Tonyja Parsonsa o kojima će ovdje biti riječ, objavljuju se u *paperback*, odnosno džepnim izdanjima, najčešće na recikliranom papiru i već same te karakteristike upućuju na svojevrsnu svakodnevnost, ležernost i popularnost kako samog sadržaja tako i čitanja tog štiva. Popularni roman nema namjeru pisati velike priče i tvrdo ukoričiti velike istine. Pop roman želi biti pristupačan, susretljiv i rasprodan u što većem broju primjeraka, te potom biti prerađen u filmsku verziju kako bi nastavio s oplodnjom kapitala. Vrijednosni sudovi i kanoni koji definiraju kvalitetu pop romana

u skladu su s ostalim tržišnim odrednicama, usko vezani uz kategoriju *best-sellera*, to jest, kao što vrijedi za sve proizvode na tržištu, i romane određuju njihova tiraža, cijena i potražnja.

Roman kojeg modificira popularna kultura postaje, kao i svaki drugi proizvod na tržištu, visoko standardiziran u smislu da cilja na određene potrošačke skupine u društvu kojima se uspješno približava, iskorištavajući sveprisutna i dobro poznata iskustva pop kulture, te trendove bliske čitateljima diljem svijeta. Bit sveopćeg popularnog tržišta, pa tako i književnog, jest u standardizaciji potrošača tako da bi se uspješno i profitabilno mogle servisirati potrebe svih potencijalnih potrošača. Ovdje si dopuštam popriličnu slobodu u pojednostavljivanju kako bih izrečenu ideju i oprimjerila, dakle u isto vrijeme kada za neki srednji, umjereni, odnosno liberalni sloj čitatelja na tržištu postoje popularni romani koji nude visoku dozu samoprepoznavanja pišući o popularnoj svakodnevici životnih problema poput Parsonsovih romana *Muškarac i dječak*, te *Muškarac i supruga*¹, na krajnjim točkama nekog zamišljenog spektra književnih produkata iste vrste u isto vrijeme supostoje npr. roman Michela Houellbecqua *Elementarne čestice* i roman Nicka Hornbyja *Nogometna groznica*.

Prije nego što se upustim u analizu Parsonsovih romana, navodim sljedeće romane kao primjere krajnosti tog imaginarnog spektra iz razloga što prvi, *Elementarne čestice*, predstavlja “totalnu književnost”² kontinentalnog stila koja svojim fatalizmom i bezizlaznošću snažno podsjeća na klasike moderne književnosti, a drugi, *Nogometna groznica*, predstavlja “totalni nogomet” koji također nalazi svoje mjesto u popularnoj književnosti. Usporedimo li navedene romane prema njihovim autorima i ciljanoj čitalačkoj publici, naići ćemo na nepremostive razlike među njima, unatoč nekim pomalo pozitivističkim sličnostima. Vrijeme nastanka svih triju romana je između 1998. i 2002. godine, autori romana su obrazovani muškarci koji žive i pišu u zapadnoj Europi (tj. Engleskoj

¹ Moj prijevod naslova, jer knjiga još nije prevedena na hrvatski jezik.

² Parafraza pojma *totalni nogomet* kojeg navodi Nick Hornby u romanu *Nogometna groznica*.

i Francuskoj). Stilski su različiti, ali veoma vješti pripovjedači koji su u svojoj svakodnevici prepoznali slične probleme i mijene, te ih na sebi svojstven način pretočili u izrazito tolerantnu formu romana. Sva tri autora bave se životima muškaraca u njihovim srednjim godinama, za čije su životne priče presudne njihove disfunkcionalne obitelji, ili bar nerazriješeni problemi uloga u obitelji, te se kasnije manifestiraju u nemogućnosti tih muškaraca da se ostvare kako u privatnoj tako i u poslovnoj sferi. Presudan utjecaj na likove u tim romanima, na njihove probleme i nastojanja da ih razriješe ima popularna svakodnevica kojom je obilježena njihova najbliža okolina, a i oni sami kroz proizvode koje kupuju, kroz filmove koje gledaju, knjige koje čitaju, automobile koje voze i o kojima sanjaju. Svoj trojici autora zajedničko je tematiziranje bijega kao kratkotrajnog rješenja problema glavnih likova, no upravo se tu ponajviše i razilaze. U Parsonsovim romanima, glavni lik će romantizirati ljubav i svoju slobodu od obiteljskih obveza, te će utjehu pronalaziti u opetovanom zaljubljuvanju. Za razliku od Parsonsova junaka, Nick Hornby otišao je daleko u pokušaju da čitatelje i svog lika uvjeri kako je bijeg od života u navijačku fanatičnost sasvim moguć, a Michel Houellebecq se pak nije nimalo trudio prikriti ironiju i cinizam dok je vrlo modernistički proricao početak kraja čovjeka, posebice muškarca, koji se više ne može sakriti ni u alkoholu, ni u drogi, ni u raskalašenim tjelesnim eksperimentima, čak ni u književnosti, ni u znanosti, a kamoli u romantici. Unatoč različitim prepričama i načinu na koji su one ispriповijedane (od prevladavajućeg popularnog do znanstvenog diskurza), unatoč različitim rješenjima koje nude (od romantike do potpune bezizlaznosti), smatram da im je ipak svima zajedničko novo shvaćanje muškarca i svih njegovih uloga – sina, radnika, ljubavnika, supruga, oca - u promijenjenim društvenim kontekstima. Iako smatram da je još prerano govoriti o promijenjenim, *new age* muškarcima, ne može se zanemariti činjenica da je poprilično porasla potreba za redefinicijom i samoanalizom kod velikog broja muškaraca kako bi se sami pozicionirali u društvu u kojem se do sada marginalizirane i podređene skupine pokušavaju izboriti za svoju neovisnost o datostima zastarjelog političkog, socijalnog i emocionalnog patrijarhata.

Roman će tako i u doba popularnog biti zahvalan žanr, odnosno žanr koji je sposoban podnijeti tematsku širinu koju podjednako uvjetuju socijalne i političke mijene kao i pop kultura.

2. Tony Parsons: *Muškarac i dječak (Man and Boy)*; *Muškarac i supruga (Man and Wife)*

Glavna odlika ovih dvaju romana, ali i razlog zbog kojeg su predmet ove analize, jest intimnost koju dijele sa suvremenošću i svakodnevicom, što najviše dolazi do izražaja u stalnim mjestima, odnosno svojevrsnim toponimima koji pridonose njihovoj popularnosti, a to su naime tradicionalne književne preokupacije poput međuljudskih odnosa u privatnom i poslovnom svijetu, krize obitelji s kraja 20. stoljeća, ljubav, seks, djeca, bolest i smrt - samo propuštene kroz filtere popularne kulture.

Svaki je lik jasno obilježen oznakama popularnog i to najčešće kroz odjeću koju nosi, uz opis koje se navodi pripadajuća joj marka, odnosno *brand name*, te kroz glazbu i filmove koje voli i prati. Suvremenost je prisutna i u obliku stvarnih londonskih lokacija, restorana, klubova i općenito suvremenih trendova. Te popularne odrednice toliko su bliske svim čitateljima da i likovi bez neke kvalitetnije karakterizacije postaju zaokruženi i prepoznatljivi. Ovakav tip popularnog romana lako postaje *bestsellerom* jer će u njima svaki čitatelj pronaći svoju priču, odnosno instancija samoprepoznavanja i identifikacije utječe na činjenicu da se takvi romani u isto vrijeme čitaju kao literatura za odmor, kao literatura za samopomoć (tzv. *self help* literatura), ali i kao literatura za književnoznanstveno proučavanje.

U oba Parsonsova romana nezaobilazna je sama vizualnost teksta koja toliko utječe na čitanje romana da neizmjerljivo podsjeća na gledanje filma, odnosno na filmičnost samih romana. Taj je osjećaj još i više potenciran stalnim upućivanjem na sveprisutnost i utjecaj filmske industrije na svakodnevni život, npr. u prvom dijelu bitnu ulogu u formativnim godinama Harryjeva sina Pata imaju

velike, izrazito popularne filmske epopeje *Ratovi zvijezda* i *Imperij uzvraća udarac*. Filmičnosti Parsonsovih romana pridonosi i karakteristična filmska priča u romanu *Muškarac i dječak*. Priča je to o suvremenom muškarcu koji u svojim tridesetima, nakon što postane suprug i otac, osjeti potrebu preispitati uloge koje igra u svom životu i koliko je uistinu njima zadovoljan. Bitno je napomenuti da je potreba za takvom vrstom samoanalize nametnuta kako ženama, tako i muškarcima, jer je u suvremenim društvima sve jači imperativ da život pojedinca mora biti uspješan i ispunjen, ali naravno po određenim isto tako proizvedenim i nametnutim odrednicama koje možemo naći vrlo dobro predstavljene i opisane u časopisima za žene i muškarce, u reklamama, u filmovima, a i u pop romanima. Krenuvši tako u mukotrpnu samoanalizu, Harry ubrzo otkriva kako se lišio brojnih užitaka na uštrb mirnog obiteljskog života. Shvaća kako su brak i očinstvo samo trenutna euforija koja se već pomalo iscrpjela, te je u moru mogućnosti koje nudi popularna svakodnevica teško ne posumnjati u ispraznost života kojemu je vrhunac obiteljski izlazak u grad. Harryjevo preispitivanje prebrzo je dovelo do konkretnog djelovanja, najprije kupuje crveni sportski auto, da bi se potom upustio u nepromišljenu kratkotrajnu aferu za koju ubrzo saznaje njegova žena Gina i napušta ga. Taj kratkotrajni, pa čak i beznačajni bijeg od vlastitog života bio je uzrokom temeljite promjene u Harryjevu životu. Suočen s činjenicom da gubi ženu koju doista voli, te s mogućnošću rastajanja sa sinom, Harryju postaje jasno kako je ustvari imao na mnogo čemu biti zahvalan. U maniri istog klišeja, mora se zatim suočiti s činjenicom da je bio nepravedan prema svojoj supruzi koja se lišila vlastite karijere kako bi bila bolja supruga i majka. Niz zbivanja vodi k pomalo neočekivanom ishodu i Harry ostaje sa sinom dok njegova bivša supruga kreće u potragu za ostvarenjem u poslovnom svijetu. Da bi se brinuo o sinu, Harry je prisiljen promijeniti svoje radne navike što bitno utječe na njegov status u poslovnom svijetu. Slijedi niz događaja koji su vrlo filmične prirode, od svakodnevnih djetetovih higijenskih potreba s kojima se teško nosi novi samohrani otac, do kretanja u školu, dječjih nezgoda u parku koje završavaju odlaskom u bolnicu, i slično. Isto tako filmična je i epizoda u

kojoj pronalazi novu izabranicu svoga srca, Cyd. Njihov odnos postaje još intenzivniji, ali i kompliciraniji kada stjecajem također filmskih okolnosti Harry otkriva da je Cyd samohrana majka, a da su njezina kćer Peggy i njegov sin Pat školski prijatelji. U pozadini svih ovih zbivanja je i Harryjev odnos s ocem koji poprilično utječe na sliku koju Harry ima o sebi, posebice kada mu se otac razboli i umre. U nizu malih privatnih pobjeda i poraza Harry sazrijeva i na kraju romana u mogućnosti je pomiriti se s očevom smrću, s budućim brakom bivše žene, s mogućnošću da će ona dobiti skrbništvo nad sinom, ali i s novom pravom ljubavi. Unatoč trzavicama između njega i Cyd, roman ipak uspijeva dobiti hollywoodski završetak i otvoriti put nastavku njihove priče u romanu *Muškarac i supruga*.

Na strukturalnoj razini ne može se zaobići izraziti paralelizam radnji u prvom i drugom Parsonsonovu romanu (Harryjev novi brak, zatim poočimstvo, kriza braka, bijeg u romantiku i pokušaj zaljublivanja, bolest Harryjeve majke), isto kao ni paralelizam na razini književnih tehnika, te karakterizacije likova. Posebice je uočljiv paralelizam na razini glavnog lika, Harryja, kojemu se kako u prvom tako i u drugom romanu pripisuju karakteristike “emancipiranog” muškarca, ali kao i u prvom romanu te su karakteristike vrlo upitne te se otkrivaju kao zamaskirani patrijarhalni stavovi. Na samom početku romana *Muškarac i dječak*, Harry smatra da je postavši ocem napokon postao čovjekom. U oba romana Harryjev je otac ideal kojemu sam Harry teži, što će reći pravi tradicionalni muškarac koji je svojim umom i snagom držao na okupu obitelj, osiguravao život i bio cijenjeni član svoje zajednice. Ideja je to o nepokolebljivom, čvrstom i pouzdanom muškarcu koji drži u rukama konce svoga privatnog i javnog života. Za Harryja postaje nemoguće odglumiti, a kamoli odigrati tu ulogu jer je njegova generacija jednostavno prisiljena poštovati druga pravila i svakodnevno se suočavati sa svim izazovima modernoga oslobođenog društva koje funkcionira kao tržište, nudeći čitavu skalu rješenja od onih ekstremno pozitivnih do ekstremno negativnih, od iluzije idiličnog obiteljskog života do razorenih obitelji, od uloge oca do uloge samohranog oca, pa potom i poočima,

od ljubavi do neobaveznog seksa. Iz svoje patrijarhalno strukturirane obitelji Harry je dobio model i podjelu uloga koja je u doba njegovih roditelja savršeno funkcionirala, te on (ne)svjesno i sam pokušava perpetuirati takve odnose što naravno vodi do raspada njegova prvog braka i krize drugoga.

3. Između tradicionalnog i osviještenog muškarca/Između tradicionalnog i osviještenog romana

Važno je napomenuti da najveći problemi i krize u Harryjevu odnosu sa ženama nastaju kada se njegove supruge ostvare u poslovnom svijetu. Služeći se nekim tipičnim psihoanalitičkim modelima i povezujući probleme odraslog muškarca s njegovom majkom, nazire se potencijalno izvorište Harryjeve disfunkcionalnosti u dugoročnoj vezi. Naime, u prvom braku s Ginom nalazi se u položaju svog oca – supruga mu je također kućanica, kao i njegova majka, te niz godina dobiva njezinu pažnju dok i Gina sama ne postaje majkom, te je tu pažnju primoran dijeliti sa svojim sinom. U novom odnosu snaga unutar obitelji gdje više nije jedini muškarac, Harry ima snažan poriv doći u ponovni kontakt sa svojom muškošću koja je kroz promjenu uloga u njegovu životu bila naprosto zapostavljena. Na ovom mjestu smatram nužnim citirati sjajan odsječak teksta koji iskreno i jasno progovara o Harryjevoj muškosti, s kojom bi se vjerojatno mogao solidarizirati svaki muškarac:

Automobil je mirisao na tuđi život. Na slobodu. Parkiran u samom izlogu auto salona, sportski automobil klinastog oblika, čak i sa spuštenim krovom izgledao je jednako elegantan i nabijen kao mišići. Jasno, bio je crvene boje – plamene, testosteronom nabijene crvene.

Dok sam bio mlađi, takav bi me očit, otrečan mačizam natjerao na podsmijeh, smijuljenje ili bljuvanje, odnosno na sve to zajedno. Sad sam shvatio da me uopće ne smeta. Štoviše, činilo mi se da baš to tražim u ovom trenutku svog života. (str. 10)

No nakon što se prepusti događajima i ugrozi brak i sve one vrijednosti koje je njegov otac smatrao najbitnijima, Harry se ne čini nimalo zadovoljnijim, već,

naprotiv, u usporedbi s vlastitim ocem doživljava se kao neuspjeh i stalno traži nove potvrde. U slučaju drugog braka sa Cyd, u romanu *Muškarac i supruga*, Harry se ubrzo morao priviknuti na poslovne uspjehe svoje supruge i nužno na njezino zapostavljanje obiteljskih i supružničkih dužnosti. Nedostatak pažnje Harry definira kao nedostatak intenzivne ljubavi u čemu pronalazi opravdanje za nevjeru, pa makar i na razini želje. U Harryjevu slučaju svaki takav izlet ima ozbiljne posljedice, jer Harry u okruženju druge žene uvijek ima potrebu igrati ulogu pravog muškarca, vjerujući da je to moguće kroz romantiziranje zaljubljenosti pa bio to i kratkotrajni, ali vrlo intenzivni bijeg od problema s kojima se ne može nositi.

Ipak, Harry je nježan i osjećajan ljubavnik, suprug i otac koji naprosto vrlo uspješno nalazi isprike za svoje nevjere i karakternu nestalnost u vječnim iskušenjima za muškarce, kao npr. u krizi ljubavi u svakodnevnom, rutiniziranom obiteljskom životu, zatim u nedostatku pažnje zbog djece i karijere supruge, u krizi srednjih godina, kao ekvivalentu menopauze u žena i sl. Sve su to karakterne slabosti i nesigurnosti koje je on u stanju priznati, pa čak i nositi se s njihovim posljedicama ne umanjujući osjećaj bespomoći i neodlučnosti s kojima se treba nositi suvremeni muškarac dok pokušava uspješno igrati svoje uloge u društvu. Autentičnost Harryjeva glasa proizlazi iz naglašene samoanalitičnosti koja se promovira kao glavna odlika novovjekog, osviještenog muškarca. Ponekad se čini kao da taj lik prisvaja ženski diskurz, nastojeći time promovirati ulogu i lik promijenjenog muškarca postpatrijarhalnog doba, no on naime samo oponaša taj diskurz pričajući mušku priču. Ipak čini se da je upravo taj novi, emocionalniji muški glas najviše pridonio činjenici da Parsonsove romane rado čitaju muškarci, ali, rekla bih, žene još i više. Stilski i jezično vrlo doradani, s uravnoteženom uporabom humora i cinizma uz visoku dozu emocionalne inteligencije, razumljivo je da su ovi romani privukli velik broj čitatelja. Samo pripovijedanje i strukturiranje radnje obilježeni su emocionalnim realizmom kako ga definira Ien Ang (1985), te se prema toj karakteristici Parsonsovi romani mogu svrstati u red s izrazito popularnim “ženskim” romanima poput *Dnevnik*

Bridget Jones i Na rubu pameti britanske autorice Helen Fielding.

Više je razloga iz kojih smatram opravdanim u vezu dovesti romane T. Parsonsa i romane H. Fielding, no prvenstveno je to zajednički, gotovo bastardni žanr koji oni tvore. Nisu to romance klasičnog tipa iako imaju nekih dodirnih točaka, nisu to niti romani koji počivaju na cijenjenoj književnoj tradiciji, jer previše flertuju s našom svakodnevicom i pop kulturom koju sami svojatamo te joj inače ne pripisujemo fikcionalnost, nisu to ni priručnici za samopomoć američkog tipa, iako i s njima dijele neke sličnosti, nisu to ni romani koje možemo kupiti na kioscima. Ali, romani su to koje lako možemo zamisliti kao filmove, ili kvalitetnije, odnosno skuplje sapunice, romani su to koji su naišli na izniman odazov široke publike, romani su to koji propituju nove odnose snaga u društvu i koji zbog snažne infiltracije pop elemenata mijenjaju izraz i izgled žanra. Ti su romani također u formi nastavka, od kojih je *Dnevnik Bridget Jones* već ekraniziran, te je postao i filmska, a ne samo književna uspješnica i tako ostvario san svakog pop romana. Zatim, zajedničko je navedenim romanima da za svoju središnju temu uzimaju jedan lik kojeg podjednako određuju ostali likovi kao i pop svakodnevica u kojoj pokušavaju naći pravu mjeru između nekih svojih karakternih osobina i slika o sebi koje im nameću pop mediji. Jednako kao i Bridget, Harry je prisiljen suočiti se sa zahtjevima koje mu nameće suvremeno i popularno društvo. Dok kod Bridget možemo te zahtjeve svesti pod potragu za savršenim muškarcem, ali i karijerom vrijednom poštovanja koji bi ujedinili zadovoljstvo sobom i utopijske ideale koje ženama nameće popularna svakodnevica kroz medije, kod Harryja ti su zahtjevi ponešto modificirani i usmjereni više u sferu ostvarenja u tradicionalno ženskim područjima, npr. u ulozi samohranog roditelja, te u samoanalitičnom istraživanju vlastite emocionalnosti. U konstrukciji obaju likova prisutna je snažna emocionalno realistična crta privlačna senzibilitetu ciljanih čitatelja, te je stoga visoka razina poistovjećivanja i identifikacije s likovima. To svakako pogoduje kapitalističkoj osnovi na kojoj počiva pop kultura i u koju uspješno uvlači sve proizvode na tržištu, pa i sam roman. Iako možemo u slučaju navedenih romana govoriti i o ironijskom odmaku, i o

popriličnoj emocionalnoj intelektualnosti što ove romane bitno razlikuje od jeftinih romana ili onoga što se misli pod nazivom trivijalna književnost, ostaje činjenica da oni i dalje uspješno perpetuiraju slike, ali i stereotipe koje promiče pop kultura, te time sudjeluju u snažnom tržišnom orijentiranom mehanizmu. Bez obzira na važnost propitivanja popularne svakodnevice i stilski svjež način na koji ovi romani upućuju na društvene aktualnosti, ostaje nedoumica da li oni u potpunosti ostvaruju misiju književnog djela koje je idejno originalno i neovisno, ili pak samo uspješno servisiraju potrebe proizvedene pop kulturom nudeći brza rješenja i vrlo standardizirane modele s kojima se lako mogu identificirati potencijalni čitatelji, odnosno kupci. Jedan od takvih modela je, da tako kažemo, lik i djelo suvremenog muškarca.

4. Kraj mita o muškarcima, početak “maskulinizma”³

Kroz neke od dosad spomenutih Harryjevih dilema i načina na koje se on prema njima uspješno ili neuspješno postavlja, čini se da smo na tragu otkrića novog tipa muškog lika koji je zasigurno inspiriran stvarnim, suvremenim modelima i načinom na koji se oni snalaze u sličnim okolnostima. I doista, živimo u vremenu gdje su se i muškarcima, što do sada i nije bio slučaj, počeli nametati modeli kojima bi trebali težiti kako bi bili “savršeni” prijatelji, supruzi, očevi, sinovi, poslovni ljudi, odnosno kako bi se potpuno ostvarili u svim sferama na vlastito zadovoljstvo, ali i na zadovoljstvo okoline. Upravo mediji nameću kako izgled tako i osnovne karakteristike novog, osviještenog muškarca. U toj promjeni ključne su duboke samoanalize, koje su se do sada pripisivale samo ženama, a u svrhu boljeg upoznavanja sebe sama, posebice kroz bolje upoznavanje s vlastitim osjećajima kojih se novovjekni muškarac nipošto ne bi smio sramiti, nego se naprotiv njima dičiti. Nakon takve korjenite transformacije muškarci bi se trebali ponašati u skladu sa zahtjevima novonastalog stanja u društvu, a

³ Moj slobodni prijevod pojma *masculinities* za mušku varijantu feminizma koja se dalje spominje u tekstu.

to bi se najviše očitovalo u sferama međuljudskih odnosa, seksualnosti, te u kućanstvu. Ispunjenjem ovih zahtjeva društvo bi svakako ušlo u eru postpatrijarhata, no sve korjenite promjene su naravno i dugoročne, pa za sada odgovori na redefiniciju uloge muškarca u društvu ostaju na razini prijedloga, te su najčešće vidljivi samo u tragovima, ali zato je znatno porastao broj onih koji samo žele simulirati promjenu prikrivajući svoju patrijarhalnost i nerijetko šovinizam, uljuđenim i osviještenim politički korektnim diskurzom.

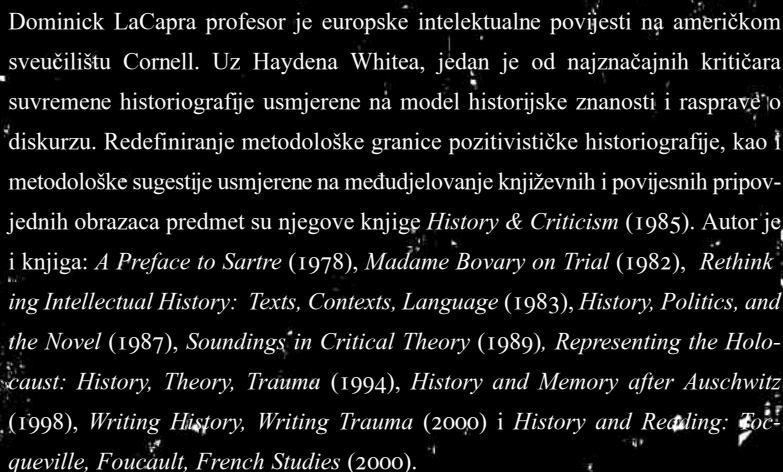
Dakle, *masculine myth*, odnosno mit o muškarcima o kojemu piše Antony Easthope (1990), našao se pred revizijom uslijed promjena unutar postindustrijskog društva kojega karakterizira višeglasje i pluralizam pokreta, od kojih su u posljednje vrijeme najglasniji pokreti za ženska prava te *gay* pokreti. Mit o muškarcima definira muškost kroz potpunu negaciju ženskog načela, pa je stoga logično da se u novo doba muškarcima nameće potreba da redefiniiraju svoj položaj u društvu. Budući da je postojanjem ovih tzv. oporbenih pokreta naviješten kraj dosadašnjem dominantnom patrijarhalnom načelu u svim sferama ljudskog društva, muškarci su prisiljeni promijeniti se. Easthope naglašava iznimnu važnost pop medija (TV, reklame, filmovi, a potom i romani, te *new age*, *self help* priručnici) jer su upravo oni zaslužni za promociju novog imidža i redefiniiranih uloga muškaraca u društvu. Mediji su naravno glavno i osnovno manipulacijsko, ali i obrazovno oruđe popularne kulture i sveopće medijski posredovane stvarnosti koju živimo. Dakle mediji su zaslužni da ideje i naredbe koje nas svakodnevno napadaju s televizijskih ekrana, *s jumbo* plakata, iz novina, filmova i pop romana sve više dobivaju i mušku ciljanu publiku. Kroz medije muškarci dobivaju već zgotovljene, po pravilu retuširane slike ideala kojima bi trebali težiti. Jasno je da je pop kultura već odavno počela načinjati nepokolebljivi, mačistički, patrijarhalni imidž “pravog muškarca”, dovoljno je samo prisjetiti se nekih, sad već starih reklama za kuhinjske detergente u kojima su i muškarci redovito nalazili svoje mjesto uz sudoper. Danas to nije nikakva iznimka, već naprotiv općeprihvaćeno ponašanje. Zatim, primjetna je i promjena u nekim tipično muškim časopisima koji su načelno specijalizirani za prikazivanje i

reklamiranje životnog stila pravog muškarca, u koje su se, kao na primjer u *Playboy*, uz standardnu postavu lijepih i razgolićenih žena, moćnih automobila, skupih cigara i pića uvukli i neki novovjeki savjeti o zdravom životu, potrebi za redovitim vježbanjem, te savjeti o darovima za žene. Već tu je prisutna ideja da prava muškost nije datost koja se dobije rođenjem, nego u nju treba ulagati. Svi ti poprilično blagi impulsi kulminirali su u nedavno objavljenoj reklami Yves Saint Laurenta u kojoj potpuno obnaženi muškarac reklamira parfem. Mnoge žene nisu skrivale oduševljenje, i to ne samo zbog foto modela u reklami nego i zbog načina na koji ta reklama mijenja percepciju muškaraca o sebi. Tom je reklamom muškarcima ponuđen fizički ideal, ali s druge strane i svijest da i njihovo tijelo može biti iskorišteno za vrlo komercijalne i nadasve popularne svrhe, a da pri tome nije naglasak na reklamiranju tijela kroz neku tipično mušku aktivnost, poput ekstremnog sporta, nego naprotiv, naglasak je jednostavno na nagom muškom tijelu. To razotkrivanje ima i svoju simboliku i cilja na promociju muške osjetljivosti i ranjivosti, ali u isto vrijeme postaje i svojevrsan proglas pop kulture da je kraj svim tabuima.

Usljed svih ovih mijena muškarci su primorani pregrupirati snage, oprostiti se od dugovječnog mita i krenuti u redefiniciju svojih uloga, možda putem nekog *maskulinizma*.

LITERATURA

- Ang, Ien (1985) *Watching Dallas: Soap Opera and the Melodramatic Imagination*, London & New York: Routledge, translated by Della Couling
- Bennet, Tony (1990) *Popular Fiction*, London & New York: Routledge
- Duda, Dean (2002) *Kulturalni studiji: ishodišta i problemi*, Zagreb: AGM
- Easthope, Antony (1990) *What a Man's Gotta Do: The Masculine Myth in Popular Culture*, New York: Routledge
- Fielding, Helen (1998) *Dnevnik Bridget Jones*, Zagreb: Fidas, prevela Duška Gerić Koren
- Hornby, Nick (2001) *Nogometna groznica*, Zagreb: Celeber, preveo Vladimir Cvetković Sever
- Houellebecq, Michel (2002) *Elementarne čestice*, Zagreb: Društvo hrvatskih književnika, preveo Marinko Koščec
- Parsons, Tony (2001) *Muškarac i dječak*, Zagreb: AGM, preveo Tomislav Pisk
- Parsons, Tony (2002) *Man and Wife*, London: HarperCollins
- Radway, Janice (1984) *Reading the Romance: Women, Patriarchy and Popular Literature*, London: Verso
- Tripp, Anna (ed.) (2000) *Readers in Cultural Criticism: Gender*, New York: Palgrave



Dominick LaCapra profesor je europske intelektualne povijesti na američkom sveučilištu Cornell. Uz Haydena Whitea, jedan je od najznačajnijih kritičara suvremene historiografije usmjerene na model historijske znanosti i rasprave o diskurzu. Redefiniranje metodološke granice pozitivističke historiografije, kao i metodološke sugestije usmjerene na međudjelovanje književnih i povijesnih pripovjednih obrazaca predmet su njegove knjige *History & Criticism* (1985). Autor je i knjiga: *A Preface to Sartre* (1978), *Madame Bovary on Trial* (1982), *Rethinking Intellectual History: Texts, Contexts, Language* (1983), *History, Politics, and the Novel* (1987), *Soundings in Critical Theory* (1989), *Representing the Holocaust: History, Theory, Trauma* (1994), *History and Memory after Auschwitz* (1998), *Writing History, Writing Trauma* (2000) i *History and Reading: Tocqueville, Foucault, French Studies* (2000).

Dominic LaCapra Povijest i roman

s engleskoga prevela *Milena Radović*
angharad_rhian@yahoo.com

Hoće li pojedini kulturalni povjesničar biti i književni kritičar nije u potpunosti stvar slobodnog izbora, niti mu je dano dopustiti svojim krijeposnim političkim i društvenim mišljenjima da djeluju umjesto njegove percepcije.

Lionel Trilling, *The Liberal Imagination*

Mogli bismo započeti s pitanjem: zašto bi se profesionalni povjesničar trebao gnjaviti čitanjem romana?¹ Tužna je istina što bi danas velik broj povjesničara ovo shvatio kao ozbiljno pitanje. Oni mogu uživati u čitanju romana u svoje “slobodno” vrijeme, no bilo bi im teško shvatiti roman kao dio svoga profesionalnog života. Čak i proučavatelji intelektualne povijesti koji nisu u potpunosti redefinirali svoj posao kao funkciju društvene povijesti mogli bi svejedno zanemariti ili umanjiti vrijednost romana za svoje istraživanje i poučavanje. Budući da tako stoje stvari, možda je potrebno naglasiti ono što bi trebalo biti očito prije nego što postavimo značajnije pitanje: kako bi se trebali čitati romani u povijesti?

Georg Lukács tvrdio je da je upravo roman *onaj* žanr koji određuje građansku epohu. Postavljao je u središte radnje problematičnoga junaka čijim je idealima

¹ Prevedeno iz *History & Criticism*, Cornell University Press, Ithaca, 1985. (Nap. ur.)

bila – manje ili više sistematski – suprotstavljena društvena stvarnost, a veliki kritički realisti poput Balzaca ili Tolstoja mogli su u svojim romanima razotkriti dimenzije suvremene povijesti koja se suprotstavljala njihovim vlastitim eksplicitnim ideologijama. Sa znatno drukčijega gledišta, Mihail Bahtin smatrao je roman epitomom moderne kulture i najizražajnijim oblikom “dijalogizirane” uporabe jezika uopće. U slučaju Dostojevskog nazvao je to polifonijskim romanom u kojem je autorov glas jedan od sudionika unutar širokoga spektra snaga, dok je pri razmatranju Rabelaisa dalje razvio svoju ideju o groteskom realizmu u romanu kao mediju za karnevaliziranu uporabu jezika. Općenitije, Bahtin je roman smatrao žanrom koji ispituje granice žanrovskoga klasificiranja i neprekidno se obnavlja tako što u sebe uključuje druge žanrove i njihove društvene uporabe unutar aktivne razmjene perspektiva i glasova. U donekle sličnom tonu, Lionel Trilling je primijetio:

Najunčikovitiji zastupnik moralne imaginacije za naše je vrijeme upravo roman posljednjih dvije stotine godina. On nikada nije bio, kako estetički tako ni moralno, savršena forma, i njegove nedostatke i neuspjehe mogli bismo brzo nabrojati. No njegova veličina i njegova praktična korisnost leže u njegovu neprekidnom nastojanju da samoga čitatelja uključi u moralni život, pozivajući ga da preispita svoje motive, sugerirajući mu da stvarnost nije onakva kakvom je on vidi pod utjecajem svoga konvencionalnog obrazovanja. Naučio nas je uvidjeti ljudsku raznolikost i vrijednost te raznolikosti, kao nijedan drugi žanr. To je književna forma kojoj su emocije razumijevanja i opraštanja svojstvene, kao da su dio same definicije forme.²

Čak i ako ocijenimo pohvale ovih teoretičara kao učinkovitu retoričku motivaciju za njihov vlastiti rad, nije pretjerano primijetiti da je roman veoma važan način pisanja u modernom dobu. U tom smislu, postoji nešto upitno u pristupu

² *The Liberal Imagination* (New York, 1950. [1940.]), str. 222.

povijesti – a posebice u pristupu intelektualnoj povijesti – koji u sebi ne uključuje roman i kao predmet proučavanja i samorefleksivno kao način pristupanja problemu same moderne povijesti. Ovi razlozi, naravno, postavljaju pitanje pripovijedanja kako u romanu, tako i u historiografiji.

Od kraja 19. stoljeća povjesničare privlači znanstveni, katkad i pozitivistički model istraživanja. Takav pristup često uključuje posuđivanje od društvenih znanosti. Povjesničari koji naglašavaju važnost povezanosti s društvenim znanostima mogli bi smatrati da su im polja književne kritike i filozofije poprilično strana. Sam roman postaje tek nešto više od upitnoga “književnog” dokaza, a zanimanje za književnost (ili filozofiju) koje izlazi izvan okvira usko dokumentarnoga pristupa znak je koji ukazuje na to da se ustvari ne bavimo poviješću. (Tvrdnja da nešto nije povijest uglavnom skriva glavnu premisu i zaključak: “Ja sam povjesničar. Ja se, dakle, ne moram time zanimati.”)

Sve donedavno povjesničari koji su se ugledali na društvene znanosti uglavnom su umanjivali važnost uloge pripovijedanja u povijesti i naglašavali potrebu da se “podaci” podvrgnu analizi, formiranju hipoteza i izgradnji modela u svrhu elaboriranja valjanih objašnjenja povijesnih fenomena. Ako je “umjetnička” strana povijesti uopće ulazila u vidno polje, radilo se uglavnom o prilično površnoj ideji o tome što je “dobar stil” pisanja, dostupan poslovično “opće-obrazovanoj osobi.” “Dobar stil”, kad nije tek skrivao problem “glasa”, ograničavao je povjesničare na “objektivnu” deskripciju i analizu činjenica. “Objektivnost” je aludirala na dominantnost impersonalnoga ili “bezglasnoga” glasa, a “subjektivne” intervencije (obilježene korištenjem prvoga lica jednine) morale su biti uvelike ograničene na uvod ili zaključak. Često je umetanje “neobjektivnih” tendencija unutar povijesnoga teksta prijetilo poremećajem utvrđenih pravila onoga što se dolikuje, i bilo što što je graničilo s kompliciranijim “dijalogom” između prošlosti i sadašnjosti (ili povijesnih i “dokumentarnih” dokaza) odbacivalo se *ab initio*.

Društveni su povjesničari naravno bili izrazito značajni zagovaratelji znanstvene i katkada pozitivističke ideje povijesti. Sve donedavno, utjecajna škola *Annales*

pripovijedanje je smatrala površnim, isticala je društvenoznanstvenu koncepciju “ozbiljne” povijesti s naglaskom na statističke nizove i iscrpno arhivsko istraživanje, te zagovarala ideal “ukupne” (*total*) povijesti u kojoj je društvena povijest imala privilegirani položaj temeljnog oslonca ili bitnog pokazatelja suštinske stvarnosti. Često su se znale čuti – i još se katkad čuju – fraze kao što je “potreba za ukorjenjivanjem problema u društvenoj stvarnosti.” Sama ukupna povijest mogla bi poslužiti kao trojanski konj za društvenu metafiziku u razumijevanju prošlosti i svojatanju superiornosti u sadašnjem ustrojstvu povjesničarskoga zvanja.

U bližoj prošlosti, škola *Annales* postala je nešto manje dogmatska i propovjednička u svojim pretpostavkama, barem među svojim osvještenijim i samokritičnijim suradnicima.³ Ideja o ukupnoj povijesti pomaknuta je u smjeru problematičnije opće povijesti, ili pak radikalno osporena u ime “rascijepljene” ili decentralizirane povijesti. Ovdje možda nemamo alternative, nego indikacije potrebe da se povjesničari posvete interakciji između ustroja i izazova istom, kako u prošlosti tako i u vlastitu diskurzu kad se bave prošlošću. U svakom slučaju, često skriveno metafizičko uvjerenje da je društvo konačni temelj svih povijesnih istraživanja sada je fleksibilnije, zahvaljujući shvaćanju uloge simboličkih sustava i označiteljskih praksi pri formiranju samoga društva. A pripovijedanje je ponovno uspostavljeno kao način prikazivanja prošlosti.

Pa ipak, djelomičan povratak pripovijedanju i ustrajanje na problemu “simboličkoga značenja” mogli bi ukazati na pojedine aspekte prema kojima starija shvaćanja povijesti kao (empiričko-analitičke) znanosti i kao (pripovijedne) umjetnosti nisu bila toliko udaljena u svojim osnovnim postavkama, te bi mogli simultano otkriti ograničenja novijih razvoja u društvenoj povijesti općenito. Stariji

³Vidi npr. pohvale – Roger Chartier, “Intellectual History or Sociocultural History? The French Trajectories”, u: Dominick LaCapra i Steven L. Kaplan (ur.) *Modern European Intellectual History: Reappraisals and New Perspectives* (Ithaca, 1982), str. 13-46. Vidi također djela Michela de Certeaua, koja su posebno značajna za povjesničare kad se čitaju kao revizije istaknutih djela škole *Annales*. (Naravno, bila bi potrebna posebna studija da se obradi izvanredan doprinos Fernanda Braudela.)

su znanstveni i narativni pristupi bili usklađeni načini kodiranja ili organiziranja istih činjenica, te mogu dijeliti niz bitnih odrednica: u osnovi dokumentarno shvaćanje književnosti kao dijela povijesnoga zapisa, sumnja da kritička samorefleksija škodi povjesničarevu zanatu, te neproblematično shvaćanje povjesničarove uporabe jezika koja izbjegava ili potiskuje značajne aspekte dijaloga s prošlošću, uključujući ulogu “unutarnje dijalogiziranih” stilova u povijesti koji sadržavaju samopreispitivanje, humor, stilizaciju, ironiju, parodiju i samoparodiju. Nedavni okret prema problemu samoga “simboličkoga značenja” često počiva na pretjerano pojednostavljenom shvaćanju jezika – onom u kojem pojam “društveni”, na primjer, nije shvaćen kao problematični modifikator već kao esencijalna ili konstitutivna odrednica značenja. Jedan praktični rezultat eliminiranje je ili homogenizacija iznimnih, osporavanih ili pak neobičnih uporaba jezika u povijesti, kao i popratna marginalizacija pristupa intelektualnoj povijesti koja je osjetljiva na ovakve uporabe jezika. A “pripovijedanje” kojem su se povjesničari djelomično vratili i samo je poprilično tradicionalno po prirodi.

Uzmimo, na primjer, studiju poput *Montaillou* (1975) Emmanuela Le Roya Ladurieja – studiju koju hvale i profesionalni povjesničari i čitateljska publika. To je lijepo napisan, ali veoma konvencionalan pripovjedni tekst. Uspješan je jer kombinira naoko vrlo dobro dokumentirano istraživanje i tradicionalnu priču (na trenutke romancu) na načine koji se čine veoma uvjerljivi i vjerni životu. S obzirom na način na koji koristi inkvizicijski registar kao jednostavan izvor činjenica radije nego kompleksan tekst problematičnih odnosa s drugim društveno-kulturalnim procesima, moglo bi se čak reći da je prekritičan.

Izvan opsega škole *Annales*, paradigmom moderne narativne povijesti često se smatra *Armada* Garretta Mattinglyja. Prema svom osnovnom pristupu pripovijedanju pripada onom neproblematičnom svijetu koji dijeli i *Montaillou*, jer je lijepa staromodna priča. Gotovo nas uspijeva uvjeriti da Engleska još uvijek vlada morima tradicionalnoga pripovijedanja i svakodnevno pobjeđuje napadajuće armade koje okupiraju tradicionalno pričanje priča u drugim vodama, poput onih kojima plovi moderni roman.

Pokušavajući obuzdati sklonost tradicionalnoga pripovijedanja da romantizira događaje (sklonost koja je možda neizbježna posljedica imaginativne rekonstrukcije “proživljenog iskustva” na temelju ograničene dokumentacije), pojedini profesionalni povjesničari i proučavatelji društvenih znanosti čine pripovijedanje što je više moguće objektivnim i dokumentarnim. U svom krajnjem obliku, ovakva vrsta povijesti pruža nam poznate, dosadne nizove rezerviranih deklarativnih izjava pisanih u trećem licu i prošlom vremenu. No može dosegnuti zbudjujuće krajnosti impersonalnog izvještavanja koji je pretvaraju u nesputanu imitaciju postupaka koje parodično koriste pisci poput Flauberta. Zbog njegove stilističke zanimljivosti navodim ovdje jedan odlomak iz prvoga poglavlja jedne studije o Durkheimu, poglavlje vrlo prikladno naslovljeno “Djetinjstvo”. (U zagradama navodim autorove fusnote.)

David Émile Durkheim rođen je 15. travnja 1859. u Épinalu, glavnome gradu pokrajine Vosges u Lorraineu. Njegov otac, Moïse Durkheim, bio je rabin u Épinalu još od 1830-tih i glavni rabin Vosgesa i Haute-Marne; njegov djed, Israël David Durkheim, bio je rabin u Mutzigu (Alsace), kao što je bio i njegov pradjed Simon Simon, koji je to postao 1784. Njegova majka, Mélanie rođena Isidor, bila je kći trgovca pivom (ili konjima). Odrastao je unutar usko povezane, ortodoksne i tradicionalne židovske obitelji, kao dio davno formirane židovske zajednice Alsace-Lorrainea koja je bila poznata po tome što su iz nje potekli mnogi francuski časnici i vladini službenici s kraja 19. stoljeća. [1. Vidi Aubéry, P., *Milieux juifs de la France contemporaine* (drugo izdanje, Pariz, 1962.), str. 61, i Anchel, R., *Les juifs en France* (Pariz, 1946.), str. 18. Za reprodukciju Durkheimova obiteljskog stabla, gdje se može naći dojmljiv prikaz društvenog uzdizanja jednoga dijela ove zajednice kroz šest generacija, vidi Apendiks G u Lukes, 1968b.] Durkheim je, pak, trebao biti rabin, i njegovo je rano obrazovanje bilo usmjereno u tom pravcu: neko je vrijeme pohađao rabinsku školu. [2. M. Étienne Halphen, osobni kontakt.] No ubrzo je odlučio, dok je još bio učenik, da neće nastaviti obiteljsku tradiciju. [3. M. Georges Davy, osobni kontakt.]⁴

⁴ Steven Lukes, *Emile Durkheim: His Life and Work* (London, 1973-), str. 1.

Svi su barem jednom napisali nešto slično, no ovaj odlomak djeluje kao da je čudnovato zamijenjen nečime što bi se moglo naći u djelu kao što je *Bouvard et Pécuchet*. Sadrži velik broj dragocjenih trenutaka: dezorijentirajuće obiteljsko stablo na početku koje kao da tvori pratnju Durkheimovu imenu, digresivna referencija na časnike i vladine službenike za kojom slijede dvostruko digresivne učene bilješke, uporaba dvotočke koja uvodi antiklimatično ponavljanje već rečenoga, pozivanje na “osobni kontakt” kako bi se potkrijepile činjenice koje su prilično poznate i već objavljivane. (Usput, zanimljiva ekvivalentnost piva i konja nije nikad objašnjena, i tvori zanimljiv prizvuk neodlučnosti u tekstu.) Barem zbog efekta šoka, mogli bismo gore citirani odlomak suprotstaviti jednome posve drukčijem prikazu. Evo posljednjega zapisa u dnevniku Virginije Wolf:

Upravo sam se vratila s govora što ga je L. održao u Brightonu. Poput stranoga grada: prvi dan proljeća. Žene sjede na sjedalima. Zgodan šešir u trgovini – kako moda osvijesti pogled! I sve žene, zatvorene u svojim oklopima, stare, našminkane, nakićene, blijede kao smrt, u trgovini. Ne: ne namjeravam se prepustiti introspekciji. Naglašavam riječi Henryja Jamesa: promatraj stalno. Promatraj dolazak starosti. Promatraj pohlepu. Promatraj svoju malodušnost. Time postaje upotrebljiva. Ili se bar nadam. Inzistiram na tome da ovo vrijeme provedem najbolje što mogu. Potonut ću u punom sjaju. Ovo, primjećujem, graniči s introspekcijom; ali nije točno to. Pretpostavimo da kupim kartu u muzeju; vozim se biciklom tamo svakog dana i čitam povijest. Pretpostavimo da odaberem jednu dominantnu ličnost u svakom razdoblju i pišem o njoj. Zaposlenost je od iznimne važnosti. I sada sa zadovoljstvom primjećujem da je sedam, i da moram spremite večeru. Koljак i kobasice. Mislim da je istina da čovjek postiže nekakvu kontrolu nad koljакom i kobasicama kad ih zapiše.⁵

⁵ Virginia Woolf, *A Writer's Diary*, ur. s uvodom Leonard Woolf (New York i London, 1953.), str. 351.

Ovaj odlomak uzrokuje veoma različit osjećaj od onoga citiranog ranije, posebice ako nam je poznat egzistencijalni nastavak. No među šokantnim efektima koje stvara dnevnik Virginije Wolf jest činjenica da on doista ne donosi dokumentarni osvrt na autoričin život kakav bi mogli očekivati čitatelji skloniji konvencionalnijem izražaju. Čini se da prikazuje “proživljenu stvarnost” i ispisivanje iste, na način koji je neugodno blizak onome kojim se koristi u svojim romanima. A jezik se u tim romanima ponaša na način koji se često čini nadasve različit od onoga na koji se ponaša u suvremenoj historiografiji.

Ovdje je jedna činjenica izuzetno bitna. U 19. su stoljeću roman i narativna povijest često pokazivali istaknute paralele. Vrsne pripovjedače mogli smo naći na objema stranama proznog izražavanja. Povjesničari poput Micheleta, Carlylea i Macaulaya bili su vrlo dobri pripovjedači i mogli su se mjeriti s romanopiscima kada je bila riječ o čitateljskoj publici. Povremeno, kao u Carlyleovu slučaju, povjesničari su posezali za prilično “eksperimentalnim” formama. (Pri tome mislim posebice na duhovitu intelektualnu povijest koja je ujedno i spiritualna autobiografija kakvu možemo naći u *Sartoru Resartusu*.) Pred kraj 19. stoljeća, naprotiv, dolazi do razlaza između povijesnog i romanesknog pripovijedanja. Povijesno pripovijedanje, uz neke iznimke, uglavnom ostaje unutar granica koje su postavljene u 19. stoljeću. Razvoji u narativnoj povijesti javljaju se na “znanstvenoj” razini bolje dokumentacije i prikupljanja podataka, te je u skladu s ovim pomacima Ranke, povjesničar kojeg se vjerojatno najčešće oponaša. Povjesničari su relativno malo svjesni problema glasa ili točke gledišta; pripovjedač je uglavnom sveznajuć i oslanja se mahom na konvenciju jedinstva ne samo pripovjedačkog glasa, već i jedinstva između pripovjedačkog i autorskog glasa; a priča je uglavnom strukturirana u skladu s kronološkim redoslijedom početak-sredina-kraj.

Kao primjer za ovo mogli bismo navesti postupak kojim se služi H. Stuart Hughes u svom djelu *Consciousness and Society* (1958). Razdoblje između 1890. i 1930. godine, kojim se u tom djelu bavi, Hughes definira kao vrijeme u kojem je djelovala jedna generacija genija – grupa intelektualaca koji su dijelili neoidealističku

kritiku pozitivizma. Istina je da je na prijelazu stoljeća došlo do kritičke reakcije na primjenu strogo znanstvenih metoda pri proučavanju ljudi, te da su mnogi naglašavali važnost značenja, interpretacije i vrijednosti u društvenim znanostima. No kritiku pozitivizma u ovome smislu započeli su veoma uvjerljivo još prije 1890. filozofi poput Nietzschea i Kierkegaarda, na primjer, a ta je kritika ostala značajna referentna točka i nakon 1890. Između 1890. i 1930., kako Hughes i sam priznaje, pozitivističke su tendencije bile izražene u djelima ličnosti poput Durkheima i Freuda. A problematični odnosi između pozitivizma i idealizma zaokupljali su filozofe i nakon 1930. Značajnije je možda to što su neki od najvažnijih mislilaca modernizma preispitali teorijsku uvjerljivost pojedinih binarnih opreka – opreka poput one između pozitivizma i idealizma na koju se sam Hughes oslanja. S tim u vezi treba naravno spomenuti Heideggera. No stvar je u tome što se Hughes, dok se bavi onim što najkritičnije smatra samorefleksivnom mišlju modernizma, pritom poprilično nekritično oslanja na uvriježene koncepcije i pretpostavke, osobito na metodu periodizacije koja nudi kronološki okvir konvencionalnom, neopterećenom pripovijedanju. I umjesto da opravda periodizaciju na temelju besprijekornih, pragmatičkih razloga, on joj pokušava dati teorijsku težinu kakvu ona nije u stanju podnijeti. Kao posljedica toga iz vida se gubi uloga nečega što i sam Hughes smatra presudnim: način na koji objektivno znanje o prošlosti, oblikovano postupcima poput periodizacije, poprima ono što bi Freud nazvao transferencijalni odnos s predmetom proučavanja – odnos putem kojega problemi koje istražujemo nalaze svoje pomaknute analogije u načinu na koji ih prikazujemo.

Nasuprot tome, u romanu nakon Flauberta dolazi do nevjerojatnoga porasta istraživačkih pristupa pripovijedanju. Slične stilističke mutacije i mutacije forme u historiografiji nisu moguće, a možda ni poželjne. (Foucaultov rad, naročito njegov izniman pokušaj da iskaže patos slomljena dijaloga između razuma i ludosti u *Folie et déraison: histoire de la folie à l'âge classique* upućuje na neke od mogućnosti i opasnosti vrlo eksperimentalne povijesne naracije.) No pojedine preinake i inicijative mogle bi biti moguće i poželjnije

nego što se to na prvi pogled može zaključiti iz prevladavajućih, ako ne i dominantnih, tendencija u profesionalnoj historiografiji i društvenim znanostima. Točka gledišta ili pripovjedna perspektiva, na primjer, može postati nešto problematičnija ako se pokušamo suočiti s transferencijalnim odnosom prema prošlosti. Očita opasnost leži u tome što bi eksperimentalni prikaz, ovisno o tome koliko je inventivan u svojim interpretacijama, mogao postati “projekcijom” (u uobičajenom smislu riječi). No transferencija je nešto više i, s obzirom na neke bitne aspekte, nešto posve drugo od činjenice da je netko preinventivan ili tumači predmet proučavanja u okviru svojih interesa. Nekritička transferencija uistinu može uključivati projiciranje na “drugo” onih karakteristika koje odbijamo prepoznati u sebi. No, konvencionalni prikaz može itekako i sam biti projekcija. A ono u čemu se projekcija najviše očituje jest izbjegavanje argumenta prebacivanjem optužbe za projiciranje na pojedinu interpretaciju ili pak čitavu interpretativnu orijentaciju s kojom se ne slažemo zbog razloga koji ostaju nepoznati i neispitani. Nije uopće u pitanju dolazi li do transferencije, već kako do nje dolazi i kakva je priroda zamjene s “objektom” koja time nastaje, te kakva bi ona trebala biti. Strogo objektivistički ili pozitivistički stavovi uključuju negiranje transferencije, te mogu funkcionirati tako da sakriju mehanizme koji su na djelu kad “drugo” pretvaramo u žrtveno janje – mehanizam koji barem možemo neutralizirati kroz kritičniji i samokritičniji pristup.

Jedan aspekt transferencijalnog i dijaloškog odnosa s prošlošću vraća nas pitanju kako bismo trebali čitati romane u povijesti. I preusmjerava naš fokus s analogija između romana i povijesti na pitanje odnosa između historiografije i književne kritike. Jer u ovoj je točki važan problem alternative strogo dokumentarnim ili pozitivističkim uporabama književnih tekstova. Uistinu, moglo bi čak biti i poteškoća u strogom tretiranju bilo kojega dokumenta kao izvora činjenica o prošlosti, radije nego kao teksta koji nadopunjuje ili preraduje ono što “predstavlja”.

Ako se roman uopće čita u povijesti, to je obično zato što se može iskoristiti kao izvor koji nam pruža nekakve činjenice o prošlosti. Njegova je vrijednost

u njegovim referencijalnim funkcijama – način na koji služi kao pogled na život ili razvoje u prošlosti. Povjesničar se, prema tome, usredotočuje na sadržaj romana – na reprezentaciju društvenog života, likova, tema, i tako dalje. Jednom riječju, roman je primjeren povijesnom istraživanju dokle god ga je moguće pretvoriti u korisno znanje ili informaciju. Na primjer, *Crveno i crno* informira nas o društvenim i političkim napetostima u Francuskoj ranoga 19. stoljeća, kao i o problemima mladoga čovjeka iz provincije koji se uspinje na društvenoj ljestvici. *Madame Bovary* govori nam o dugovječnim trendovima u provincijskom društvu i frustracijama žene koja se nije prilagodila njegovim zahtjevima. Balzac je naravno najomiljeniji romanopisac, gledano iz dokumentarne perspektive, zbog toga što je otvoreno pokušavao dati panoramski pogled na ondašnji život i eksplicitno uspoređivao roman s društvenim znanostima. (Pitanje je, naravno, koliko se njegova romaneskna praksa, koja je često uključivala hiperbolizirano i osporavano napuhavanje društvenih “stvarnosti”, prilagođavala njegovoj samo-interpretaciji – zaista, je li njegova slavna izjava u predgovoru *Ljudskoj komediji* imala strogo reprezentacijsko značenje. Balzac je izjavio da se želi natjecati s društvom – *faire concurrence à l'état civil* – a ne ga tek “reprezentirati.”) Postaje sve očitije da ograničena dokumentarna uporaba romana, kao ona Louisa Chevaliera, nailazi na ozbiljne probleme.⁶ Iz nje uglavnom proizlazi povijesno pripovijedanje koje je manje samokritično i propitkujuće od književnih pripovijedanja koje pokušava razjasniti. I pruža prejednostavan odgovor na pitanje odnosa između uporabe jezika u književnosti i označiteljskih praksi u ostatku društva i kulture. Pri tom književnost čini ili nepotrebnom ili pak čisto sugestivnom (dakle ne “ozbiljnom”).

⁶ Vidi Chevalierove *Classes laborieuses et classes dangereuses* (Pariz, 1958) Ono što Chevalier piše o romanu Eugènea Suea *Tajne grada Pariza* tipično je za njegov pristup čitanju romana uopće: “Društvena važnost ovoga romana, kao i ona drugih velikih romana toga vremena, proizlazi iz činjenice da njihovi autori opisuju društvo i epohu kojoj pripadaju... Neobična autentičnost *Tajni grada Pariza*, kao i autentičnost *Jadnika* dolazi od toga što ova djela pasivno bilježe demografske i ekonomske evolucije koje smo prouzročili. Oni pripadaju svom vremenu i ne mogu učiniti ništa

Književnost postaje nepotrebno kada nam govori ono što možemo saznati iz drugih dokumentarnih izvora. U tom je smislu književnost paradoksalno najnepotrebnija onda kada se čini da nam pruža “najkorisnije” i “provjerene” informacije, jer mora tek replicirati ili potvrditi ono što se može naći u nešto doslovnijim tekstovima kao što su policijski izvještaji. (Usput se dotičem pitanja trebaju li policijska izvješća “tekstualno” čitanje, na primjer, u smislu fantazija o zavjerama protiv javnog reda i želje za sveobuhvatnom administrativnom kontrolom društva.) Kad nam književnost nudi informacije koje ne možemo provjeriti u drugim izvorima, tada je ona tek sugestivna nudeći nam, na primjer, “osjećaj” života u prošlosti. U tom joj se slučaju mora pridati drugorazredan status u proučavanju povijesti, premda bi se ono što ne možemo provjeriti moglo oslanjati na najvažnije i najsuptilnije životne procese.

Čini se da smo došli do krajnje točke koja nam kazuje da nam je potreban alternativni pristup književnosti. Ovdje bismo se trebali osvrnuti na to da formalistička ideja teksta kao samodostatnog i zatvorenog svemira koji se koristi čisto književnim postupcima nije alternativa, kao što to nije ni kakva jednostavna kombinacija dokumentarnih i formalističkih metoda. Ustvari, dokumentarno i formalističko reduciranje tekstova komplementarni su postupci koji počivaju na zajedničkim pretpostavkama. Oslanjaju se na binarnu opoziciju između sadržaja i oblika teksta, te dijele interpretativne probleme u zasebna područja vanjskih uporaba i unutarnjih analiza. Pokušaj formalista da uspostave tekst kao samosvrhovit te da povijest svedu na pozadinske informacije jest *frère ennemi* povjesničarskoga pokušaja da konstruira tekstove kao strogo informativne dokumente te da udalji povijest od interne, formalističke književne kritike. Oba pokušaja nastaju zajedno i skriveno osnažuju jedan drugoga.

doli pridodati društvu koje opisuju karakteristike koje njihovi autori znaju na isti način na koji su ih znali i oni nekultivirani [*incultes*] stanovnici grada.” (str. 514-515). Zanimljivo je primijetiti da je povjesničarevo shvaćanje “autentičnosti” upravo suprotno onome koji je razradio Heidegger u svom djelu *Bitak i vrijeme*. K tome, njegova je bezuvjetna primjena na neuke ili popularne staleže upitna, jer time, čini se, implicira da su kritička čitanja tekstova nemoguća među “nekultiviranima”.

Koja alternativa onda predviđa i drugačije razumijevanje književnih tekstova i drugačiji odnos između historiografije i književne kritike? Ovdje nam treba postupak ispitivanja koji nam, ne pokušavajući biti “totalizirajuća” sinteza analitički definiranih suprotnosti, dopušta da drukčije postavimo valjane aspekte nekih više dokumentarnih i formalističkih metoda. Smatram da je pomak u poželjnom smjeru postignut kada tekstove shvaćamo kao varijabilne uporabe jezika koji se prilagođavaju kontekstima – ili ih “upisuju” – na različite načine – načine koji onoga koji tumači tekstove angažiraju kao povjesničara i kao kritičara u dijalogu s prošlošću kroz čitanje tekstova.

Konteksti interpretacije u najmanju su ruku trostruki: to su konteksti pisanja, recepcije i kritičkog čitanja.

Konteksti pisanja uključuju namjere autora, kao i nešto izravnije biografske, društvenokulturne i političke situacije zajedno s njihovim ideologijama i diskurzima. Također uključuju diskurzivne institucije kao što su tradicije i žanrovi. Već sam pokazao da je roman, to poslovično “glomazno čudovište”, osobito otvoren i osporavan žanr u odnosu na koji je formalizam bio preskriptivni pothvat – način da kažu romanopiscima da se organiziraju. (Preskriptivni je poticaj prilično očit u *The Craft of Fiction* Percyja Lubbocka.) Naravno, značajno je to što je formalizam u Rusiji kao i onaj na Zapadu bio usmjeren uglavnom na poeziju, a poezija je više bila predmetom “unutarnje” povijesti konvencija nego roman. Čak i Harold Bloom, koji primjenjuje psihoanalitičke modele na povijest poezije, prikazuje tu povijest uglavnom kao *affaire entre poètes*. No, i u Bloomovu radu i općenitije, u pitanju je ustvari stupanj, jer poezija je naravno sudjelovala u razmjenama s religijom i drugim diskurzima, a roman je povezan i s drugim romanima. Mora se općenito uzeti u obzir da se svi konteksti pronalaze kroz “medij” konkretnih tekstova ili praksi, te moraju biti rekonstruirani na temelju tekstualnih dokaza. Jer prošlost se pojavljuje u obliku tekstova i tekstualiziranih podsjetnika – memoara, izvještaja, objavljenih tekstova, arhiva, spomenika i tako dalje. Poteškoće u postupku izvođenja zaključaka o kontekstima na temelju tekstova (u širokom smislu) često su

skrivena ili potisnuta, posebice kad smo uvjereni da pojedini kontekst ili više njih mora biti određujuća sila koja je u stanju pružiti objašnjenja. Isto tako, tekstovi na kompleksne načine ulaze u odnose jedan s drugim i s kontekstima, te je specifično pitanje na koje interpretacija mora obratiti pažnju upravo način na koji se tekst prilagođava svojim navodnim kontekstima. Ovo pitanje prerano odbacujemo kada tekst shvaćamo na strogo dokumentaristički ili čisto formalistički način.

Roman u odnosu prema historiografiji posjeduje razlikovnu karakteristiku koja je očita ali važna. On može posuđivati iz dokumentarnih izvora, a ovaj proces uvodi efekt ostatka koji opovrgava shvaćanje romana kao čiste fikcije ili potpune suspezijske referiranja na “vanjsku” stvarnost. Na primjer, činjenica da je Charles Bovary *officier de santé* bitna je, te je potrebno kontekstualno znanje koje se tiče prirode i relativno niskoga društvenog statusa ovoga zanimanja da bi pojedini aspekti romana imali učinak. Kad Emmin otac potiskuje karnevalesknu gestu rođaka trgovca ribom, koji štrca vodu kroz ključanicu u sobu bračnoga para, zbog toga jer to nije u skladu s dostojanstvom njegova zeta, njegov je postupak u toj situaciji ironičan i apsurdan, no čitatelj ga ne bi takvim vidio da ne posjeduje kontekstualno znanje. I sama dekontekstualizacija, koja je bila snažan trend u modernoj književnosti, za svoje učinke ovisi o kontekstualnim očekivanjima. No roman, za razliku od historiografije, može izmišljati likove i događaje i uzrokovati konfiguracije koje nisu dostupne u pisanju povijesti. Kada se ova temeljna razlika između povijesti i romana poništi, priča poprima obilježja mita. Odnosi između romana i historiografije ustvari postaju zapleteniji i kontroverzniji na drugim razinama interpretacije, kompozicije i stila. U odnosu na to, mogli bismo usporediti varijacije ironije u Tocquevillea, Stendhala i Flauberta ili tvrditi da je čitanje vremena u Tocquevilleovu djelu *Stari režim i revolucija* u pojedinim aspektima moguće usporediti s onim u *Crvenom i crnom* (na primjer, u svojem otkrivanju atomizacije pojedinaca i grupa u društvu), dok je na druge načine blisko onome u *Gospođi Bovary* (na primjer, u svojoj vlastitoj otkrivajućoj uporabi ironije).

Konteksti recepcije postavljaju problem kako se tekstovi čitaju, upotrebljavaju i zloupotrebljavaju u različitim društvenim grupama, institucijama i događanjima. To mogu biti institucije ili događanja poput suđenja, škola i studija, kao i društvene formacije poput disciplina, zabava, pokreta i političkih režima. Profesionalni čitatelji, na primjer književni kritičari, bitna su grupa kada se radi o recepciji književnosti, jer oni pomažu pri formiranju sudova i poučavanju drugih kako čitati (ili, čak, kako pisati). S obzirom na discipline, recenzije knjiga posebno su vrijedni pokazatelji operacijske strukture organiziranog ogranka znanja, i, naravno, važno je čitati recenzije i kao odraze njihovih pisaca i kao osvrte na predmete kritike.

U historiografiji najraširenija varijanta *reader-response* kritike (ili estetike recepcije) postaje ona najograničenija empirička i analitička varijanta. Proučavanje recepcije moglo bi čak zaprijetiti da potpuno zamijeni proučavanje samih tekstova, posebice jer je recepcija reprezentativno mjerilo kolektivnog “mentaliteta” i podložna konvencionalnim tehnikama statističke i sadržajne analize.⁷ Možemo čak posvjedočiti bizarnom spektaklu “kritičara” koji napuste kritiku, posvete se izvještavanju o tome kako drugi čitatelji čitaju, i nastoje ostaviti potomstvu što je moguće manje indikacija o svojim vlastitim “reakcijama” kao čitatelja tekstova. Ovdje moramo ustrajati na važnosti samoga kritičkog čitanja kao konteksta recepcije – kritičkoga čitanja i tekstova i načina na koji se tekstovi čitaju, upotrebljavaju i zloupotrebljavaju. Jedino kroz pokušaj kritičkoga čitanja možemo steći nekakav pogled na to što se zbiva pri “recepciji” tekstova u određenim kontekstima. A u isto se vrijeme suočavamo s problemom lociranja vlastita čitanja na suvremenoj kritičkoj sceni.

Ograničavanje proučavanja recepcije na empirički i analitički prikaz prošlih čitanja ili uporabe tekstova neopozitivistički je pokušaj da drastično ograničimo

⁷Vidi, na primjer, James Smith Allen, “History and the Novel: *Mentalité* in Modern Popular Fiction”, u *History and Theory* 22 (1983): 233-252. Na artefakte na razini recepcije (na primjer, pisma autoru) Allen primjenjuje istu metodu čitanja koju Louis Chevalier primjenjuje na same tekstove.

vlastiti dijalog s prošlošću i, isto tako, nađemo suvremeni konflikt interpretacija. To je također i očiti povratak strogo dokumentarnom modelu znanja – onaj koji prijete da će sve interpretacije označiti kao anakrone. Mogli bismo čak tvrditi da je to poricanje kritičke komponente spoznajno odgovornog istraživanja. Njegov recentni pandan na formalističkoj razini isključivi je “semiotički” ili strukturalni naglasak na ulozi konvencija, paradigmi ili kodova u pretpostavljanju niza čitanjâ. Zaista, konvencija ili kôd mogu se vidjeti na modelu prekrivajućega zakona koji uporabu jezika ili teksta prikazuje kao neproblematično oprimgjenje ili ilustraciju diskurzivne strukture ili ideologije. (Na primjer, *Gospođa Bovary* može se zapravo shvatiti kao ilustracija ideologije čiste umjetnosti koja ima eskapističke ili defetističke političke implikacije u “stvarnom” svijetu.)⁸

Naravno, sve uporabe jezika donekle su kodirane. No odnos bilo kojega koda ili niza kodova prema stvarnoj uporabi može biti zamršen, te priroda interakcije pojedinoga teksta s kodovima ili ideološkim kontekstima nije već unaprijed određena. Veoma stereotipni tekstovi, poput romanci, reklama i političkih propagandi većinom su strogo kodirani i ideološki zasićeni zbog toga što polaze od želje da čitatelju ili slušatelju prenesu ograničenu poruku. Kompleksniji tekstovi poput značajnih romana imaju zamršeniji odnos s kodovima. Zanimljivo

⁸ Tako Jerrold Seigel piše: “Čak su i najmahnitije i najorgijastičnije Flaubertove vizije u njegovu umu bile povezane s (riječima Victora Bromberta) ‘neizlječivim osećajem tuge i uzaludnosti’. To nije svijest ideološkoga revolucionara... Za Flauberta, karnevaleskno je služilo projektu čistu umjetnosti demonstrirajući da nijedan ideal ne može biti realiziran u stvarnom životu. Bilo je stalan podsjetnik da jedino umjetnost – čak i sa svim svojim sudjelovanjem u razbijanju iluzija o životu – ostaje područje na kojem je moguće težiti k idealu... Pisac kojem je najveća težnja umjetnosti bila *faire rêver* može učiniti sam sebe dostupnim bilo kojem ideološkom pothvatu koji zamislimo, no preuzeti ga pod svoje okrilje znači projicirati naša obilježja na njega, a ne razjasniti njegova vlastita.” (*Journal of Modern History* 52/1984: 160.) Seigel ne samo da vidi čistu umjetnost kao temeljno značenje teksta; on odbacuje kompleksnije interpretacije kao projekcije i ideološki motivirane. U tom smislu on poistovjećuje svoj vlastiti stav s jednostavnom povijesnom istinom koja tek pojašnjava Flaubertove vlastite projekte – kao da shvaćanje Flauberta kao nekvalificiranog defetista i eskapista nema svoje ideološke implikacije, posebice za akademskog liberala koji se razočarao u ranijim radikalnim inklinacijama. Za drukčiji pogled na Flauberta, vidi Dominick LaCapra, “*Madame Bovary*” on *Trial* (Ithaca, 1982). (Navedeni odlomak preuzet je iz Seigelove recenzije ove knjige.)

je uzeti u obzir to da ideologija ili kod, posebice kad angažira duboko usađene želje ili predrasude, čini pritisak na diskurz, i nijedan tekst, ma kako izniman, nije potpuno imun na ovaj proces ni potpuno svjestan njegove izvedbe. Kako je Louis Althusser ustvrdio, ideologija “interpelira” subjekta ili mu se obraća. Kroz politički zainteresirane “scene prepoznavanja” ona igra ulogu u konstituiranju našega predkritičkog pojma identiteta.

Dakle, trebalo bi biti očito da je ključni problem u interpretaciji odnos između simptomatičnih (ili ideološki osnažujućih), kritičkih i transformativnih sklonosti u načinu na koji tekst iskazuje svoje relevantne kodove i kontekste. Neki su tekstovi sami po sebi posebno značajni zbog načina na koji rješavaju ovaj problem, te unutar granica mogu poslužiti kao “model” čitatelju koji pazi na pojedine specifičnosti. Nijedna razina kulture ili žanra ne posjeduje apsolutnu privilegiranost u pogledu toga, no roman je posebno bogat tekstovima u kojima je odnos prema ideologiji usložen snažnim kritičkim ili čak potencijalno transformativnim učincima. Roman nije samo izrazito svojeglav žanr koji je asimilirao druge žanrove i ispitao granice svoje vlastite žanrovske definicije. Njegova povijest obilježena je iznimnim tekstovima koji, čini se, preispisuju žanr i uvlače ga u višeglasne odnose s ranijim romanima i s drugim označiteljskim praksama – od žurnalističkih do filozofskih ili religioznih. Ustvari, možda je najdojmljivije pitanje koje je roman postavio historiografiji može li suvremeno historičko pisanje nešto naučiti o samokritičnoj prirodi od tipa diskurza kojeg je često pokušavalo iskoristiti ili objasniti na pretjerano pojednostavljujuć način. Drukčiji način čitanja romana mogao bi nas upozoriti ne samo na suparničke glasove ili protudiskurze prošlosti, već i na načine na koje sama historiografija može postati kritičniji glas u “društvenim znanostima.”

U nedostatku zanimanja za kritičko čitanje i osjetljivost na problematične odnose između tekstova i konteksta, historiografija je iskušenju da krene u smjeru prevelike kontekstualizacije. Povjesničari shvaćaju da je moguće da prikaz može podbaciti zato jer ne uključuje dovoljno širok kontekst, no spremno će se oduprijeti ideji o prevelikoj kontekstualizaciji ili je čak smatrati besmislenom.

Kako kontekst može biti prevelik, pogotovo ako je “stvarnost” poistovjećena s “kontekstom”, a povijesno shvaćanje definirano kao funkcija kontekstualizacije? Pa ipak, prevelika je kontekstualizacija ne samo moguća, ona je često očita i prisutna opasnost u pisanju povijesti. Do nje dolazi kada tekst toliko mnogo uronimo u specifičnosti njegovih vlastita vremena i mjesta da priječimo povratno razumijevanje i pretjerano ograničavamo interakciju između prošlosti i sadašnjosti. Prevelika kontekstualizacija koja uspješno razdvaja povijest od kritičke reakcije što povezuje prošlost i sadašnjost ideološka je usluga koju društvu podjednako čine neopozitivistički i antikvarski pristupi. Katkad je mana ogromne erudicije da erudicija zamijeni misao. Ne postoji apstraktni kriterij na koji se možemo pozvati kako bismo razlikovali potrebnu kontekstualizaciju od viška iste, no rasuđivanje i takt koji su neophodni da bi se odlučilo kada je potraga za kontekstom otišla predaleko potrebne su komplikacije u istraživanju, posebice u intelektualnoj povijesti.

Htio bih završiti vraćajući se kratko opsežnom problemu o kojem se trenutno mnogo raspravlja: uloga kanona pri odabiru “značajnih” tekstova. I feministički i marksistički kritičari razotkrili su intelektualnu i društveno-političku tendencioznost koju skriva ideja o postojanju jednoga kanona tekstova ili artefakata, točnije onoga koji se sastoji od ekskluzivne liste visokokulturnih elemenata kao što su “veliki” romani. Kritika kanona ima očitu i snažnu vezu s intelektualnom poviješću koju ne želim zanijekati. No odbacujem pseudoritualističko uvjerenje po kojem je tekst beznadno kontaminiran svojom funkcijom unutar kanona, te da se alternativna strategija sastoji od usmjeravanja pažnje, manje ili više isključivo, na “reprezentativnije” artefakte, kao što su predmeti popularne kulture koji su tradicionalno bili isključivani iz kanona elitnih spomenika. Pokušao sam ustvrditi da ova vrsta profesionalnoga populizma često funkcionira kao metodološki način pretvaranja visoke kulture ili njezinih nositelja u žrtveno janje i, barem u historiografiji, uzrokuje žestoki paradoks po kojem pojedine grupe kritičara uspostavljaju svoju vlastitu disciplinarnu hegemoniju kroz neizravno obraćanje onima koji su u prošlosti bili ugnjetavani.

Također sam pokazao da je širi kontekst u koji bi trebalo smjestiti pitanja koja postavlja “kanon” kontekst stvarnih i poželjnih odnosa između popularne i visoke kulture – odnosa koje komplicira utjecaj potrošačke kulture. Učinci potrošačkoga sustava na kulturu mistificirani su koliko fiksacijom na formalističko ili strogo hermeneutičko prisvajanje elitnih spomenika, toliko i purističkom misionarskom revnošću ili oduševljenom promidžbom u zalaganju za proučavanje popularne kulture. Očiti je problem kako povezati nekanonsko ili propitujuće čitanje visokokulturnih artefakata, kao što su “veliki” romani, s istraživanjem onih artefakata kao što su “popularni” romani, koji su tradicionalno bili isključivani iz elitnih kanona. Moja je tvrdnja da proučavatelji kulture, posebno oni u izrazito potrošački orijentiranome modernom dobu, imaju manje mogućnosti da budu kritični i samokritični ako nisu razvili pojedine sposobnosti u razmjeni s kulturnim artefaktima koji sami imaju naročito kritičke ili čak transformativne odnose spram potrošačke kulture. Ove artefakte možemo naći i u popularnoj i u visokoj kulturi, te ključni problem ne mora nužno biti je li pojedini artefakt dio uspostavljenoga kanona (antikanonski pristupi su u procesu stvaranja svoga vlastitog kanona), nego je li bio podvrgnut kanonskim interpretacijama i upitnim uporabama. Smisao nije u jednostavnom odbacivanju *Bildungsideala*; već možda u tome da mu se pruži novi oblik, dovodeći ga u dodir s intelektualnim i društveno-političkim pitanjima, istim onim pred kojima je služio kao utočište.

Knut Hamsun

i njegovi *Plodovi zemlje*

Danijela Šegedin
anglistika/komparativna književnost
dal_sea2@yahoo.com

Knut Hamsun, veliki norveški pisac, dobitnik Nobelove nagrade za književnost za svoj roman *Plodovi zemlje* 1920. godine, bio je vrlo kontroverzna osoba, čiji su lik i djelo i danas predmet brojnih rasprava i studija, koje se uglavnom vrte oko jednog pitanja: *je li Knut Hamsun bio nacist?* Pitanje Hamsunovih ideoloških stavova usko je povezano s pitanjem prosudbe njegovih djela. Ono već dugo traumatizira norvešku kulturu i norveško društvo. Hamsun je uspio poremetiti norveški mit o Velikom Pjesniku, koji se razvio paralelno i kao potpora stvaranju moderne norveške nacije. Postoje argumenti i za potvrđan i za negativan odgovor, no treba krenuti od početka, od oblikovanja Hamsunovih ideoloških stavova, do njihova ekspliciranja u Hamsunovim djelima – vezu ideologije i stvaralačkog rada kod Hamsuna je lako dokazati – preko kulminacije u agitiranju za Hitlera i nacionalsocijalizam i raspleta u sudskom postupku koji je norveška država pokrenula protiv Hamsuna.

Knut Hamsun djetinjstvo je proveo u jednom gradiću na sjeveru Norveške. Kasnije je opisao ovo razdoblje kao vrijeme idilične sreće kad su on i ostala djeca živjeli u skladu s prirodom, osjećajući da su jedno sa svemirom iznad i oko njih.

Nekoliko putovanja u Ameriku značajno je utjecalo na njegov razvoj. Svoja iskustva sažeo je u prvoj većoj knjizi *Iz duhovnog života Amerike*. U to vrijeme

još nije poznavao Nietzscheovu filozofiju, ali je i prije upoznavanja njegovih ideja bio “ničeanac”. Tako je Hamsunov antiamerikanizam shvatljiv s gledišta “ničeanškoga” konzervativizma. Hamsun preferira autoritativno i prirodno nasuprot američkom demokratskom liberalizmu i “neprirodnoj” izgradnji čovjeka strane industrije i trci za novcem i uspjehom kao osnovnim životnim smislom. Kao i Klages¹, i Hamsun smatra da su ljudi postali robovi zvanja, novca i velegradske rastresenosti. Njegovi su stavovi o toj zemlji vrlo negativni:

Postoji glupost koja spas svijeta i njegovu budućnost vidi jedino u izgradnji željezničkih pruga, te američkom blejanju i meketanju. I nova kultura gotovo da predstavlja tu glupost...²

U Americi se stvara “uzgajalište mulata” i to treba spriječiti vraćanjem “crnih polumajmuna” natrag u Afriku.

Kao i Nietzsche, i Hamsun je sebe vidio kao dio europske duhovne aristokracije koja će odbaciti pogrešne vrijednosti, istražiti skrivene tajne Prirode, razviti viši moral i vrijednosni sistem koji će se temeljiti na organskom, prirodnom zakonu.

U svom eseju *Iz nesvjesnog života uma* Hamsun tvrdi da:

Veliki broj ljudi koji vode mentalni život jakog intenziteta, ljudi koji su po prirodi osjetljivi, primjećuju u sebi sve češće pojavljivanje vrlo čudnih mentalnih stanja... iracionalni osjećaj ekstaze; dah psihičke boli; osjećaj da im se netko obraća izdaleka, s neba ili iz mora; nesnosno razvijen osjećaj sluha zbog kojeg čovjek drhti, jer čuje mrmljanje nevidljivih atoma; iracionalan uvid u srce zatvorenog kraljevstva koje se iznenada i nakratko otkriva.

¹ Ludwig Klages, *Mensch und Erde. Zehn Abhandlungen*. Kroner Verlag, Stuttgart 1956. (interni prijevod Zorana Kravara za kolegij “Književni i ideološki antimodernizam”, Knjižnica Odsjeka za komparativnu književnost).

² Mirko Rumić: “Kraj zaraslih staza”, *Po zaraslim stazama*, SNL, Zagreb 1986.

Ideje oblikovane u mladosti Hamsun je zadržao do kraja života. U Hamsunovoj političkoj mitologiji, Njemačka je bila mlada nacija. Podržavao je pangermanističku ideju i u tridesetim godinama počeo se približavati ideji nacionalsocijalizma, videći u Adolfu Hitleru utjelovljenje budućeg europskog čovjeka i odraz duhovne borbe “germanske duše”. Nekoliko je puta prije rata posjetio Njemačku i bio impresioniran onim što je tamo vidio. Kad je 1934. dobio prestižnu Goetheovu medalju za svoja djela, novčanu je nagradu vratio u Njemačku, kao svoj prilog rekonstrukciji društva u duhu nacionalsocijalizma. Uspostavio je blisku vezu s Nordijskim društvom, koje je promoviralo pangermanizam i redovito dobivao rođendanske čestitke od Goebbelsa i Rosenberga, a za osamdeseti rođendan poslao mu ju je i sam Hitler. Kao i Nietzscheov Zarathustra, Hamsun nije želio samo filozofirati u pozadini, želio je djelovati, pretvoriti svoj ideal u stvarnost i približiti ga svom narodu. Zajedno s cijelom svojom obitelji, aktivno se uključio u norveški nacionalsocijalistički pokret u središtu kojega je bila Stranka nacionalnog okupljanja na čelu s Vidkunom Quislingom. Za vrijeme rata, Hamsun je izdavao proglose i pisao članke za njihov časopis:

Norvežani! Odbacite puške i vratite se kućama! Nijemci se bore za nas i namjeravaju slomiti englesku tiraniju kako prema nama tako i prema svim neutralnim zemljama.³

Ovaj je proglas izdao 1940., nedugo nakon njemačke okupacije Norveške. A 1943. sudjelovao je na Kongresu unije nacionalnih novinarskih saveza u Beču, gdje je održao svoj znameniti govor:

U svojoj najdubljij nutрини, ja sam protuangloman, protuengleski opredijeljen. Ne mogu se uopće sjetiti da sam ikada bio drugačiji...

³ Ibid., str. 198.

...Ja osobno nisam još nikad sreo manje ljubazne ljude od Engleza. Ta oni su tako puni sebe, tako oholi i nesusretljivi...

Ali nikako nije dobro što su se narodi naučili oslanjati na Engleze. Tijekom stoljeća Engleska je znala prijevarom postupno steći povjerenje ljudi u upravo strašnoj suprotnosti s njihovim vlastitim iskustvom i s onim što su ti ljudi vidjeli vlastitim očima. To je ona jezovita tajna politika Albiona...

...Njemačko je stanovništvo bilo postupno, tijekom godina, izvrgnuto priljevu stranih tijela koja su mu donosila klice bolesti i slabila germanski duh u narodu... Zemlju je pustošio višak negermanskih naroda i rasa te isisavao stanovništvo... Hitler je izlazio u susret koliko je mogao. Nije zahtijevao ništa do samo malo susretljivosti, zahtijevao je samo vrata, samo put do komada njemačke zemlje koji se nalazio postrance...

...Najveći dio nemira, usplahirenosti, svih vrsti podjarmljivanja, vjerolomstva, nasilja i svih međunarodnih svađa potječe iz engleskog vrela. Pa i današnji rat i svu nesreću koju on nosi svijetom zahvaljujemo Engleskoj. Engleska je uzročnik! *ENGLESKA MORA NA KOLJENA!*⁴

S ovog kongresa, Hamsun je otišao u posjet Hitleru i Goebbelsu, kojemu je kasnije u znak poštovanja što je “tako neumorno iz godine u godinu i s toliko idealizma pisao i govorio za stvar Europe”⁵ poslao svoju Nobelovu medalju. U još jednom od svojih ratnih članaka, Hamsun se pita:

Kamo idemo? Hitler nam je to jasno rekao. Njemačka će voditi nas i cijelu Europu. Mi se odvajamo od Engleske. Uvidjeli smo gdje nam leži spas i ubuduće više nećemo dopustiti da nas Englezi iskorištavaju i iscrpljuju. Promijenili smo smjer i na putu smo prema jednom novom dobu i novom svijetu. Hitler nam je jasno rekao koji je naš pozitivan zadatak: mi treba mirno da živimo u zajednici sa svim narodima, da s njima surađujemo, izmjenjujemo robu, umjetnost i duhovne ideje, da jedni drugima stvaramo mogućnosti za slobodan razvoj, da se uživimo u sistem uzajamne pomoći, kratko rečeno: NACIONALNI SOCIJALIZAM.

⁴ Ibid., str. 198.-199.

⁵ Ibid., str. 203.

Ovaj sistem bit će otvoren za cijeli svijet... sve u svemu to treba da bude svjetski socijalizam, ali socijalizam na nacionalnoj osnovi. Tako sam ja stvari razumio. Toliko je i od toliko ljudi pisano o našoj budućnosti. Ali od svih je jedino Hitler govorio mome srcu.⁶

Iz ovih se redaka vidi koliko je zapravo pojednostavljeno i naivno bilo Hamsunovo shvaćanje političkih zbivanja. On je zamišljao utopiju, nacionalsocijalističku državu, zaboravljajući elitizam, antidemokratsko raspoloženje i rasizam onih čije je ideje vjerno slijedio i koji su te ideje vrlo okrutno realizirali. Hamsunova je podjela bila crno-bijela: Englezi i Amerikanci crne su snage zla protiv kojih se treba boriti, a Hitler i njegovi nacisti novi vođe koje treba slijediti u bolju budućnost.

Kulminacija je Hamsunov tekst povodom Hitlerove smrti:

Nisam vrijedan da svečano govorim o Adolfu Hitleru, a ni njegov život i djelo ne pozivaju na iskazivanje sentimentalnih osjećaja. Bio je ratnik, ratnik za čovječanstvo i propovjednik evanđelja o pravima svih naroda. Predstavljao je pojavu reformatora najvišeg stupnja, a povijesna mu je sudba bila da je morao djelovati u vremenu najbesprimjerenije surovosti koja ga je na kraju oborila. Tako bi običan Zapadnoeuroljanin trebao gledati na Adolfa Hitlera, a mi, njegovi bliski pristaše, priklanjamo glave pred njegovom smrću.⁷

Dakle, ovako je Hamsun govorio kad je Drugi svjetski rat već bio gotov, dok je cijeli svijet brojio svoje mrtve, žrtve tog “ratnika za čovječanstvo” i “reformatora najvišeg stupnja.”

Uz Hitlerov nacionalsocijalizam vezuje se i “rješenje židovskog pitanja.”
Budući da je u svemu slijedio Hitlera, je li Hamsun bio i antisemit? Mark Deavin,

⁶ Ibid., str. 200.

⁷ Ibid., str. 196.

autor članka “Knut Hamsun i stvar Europe”, kratko i jasno odgovara “da” na sve optužbe: da, Hamsun je bio nacist i da, bio je i antisemit – to ide zajedno. Hamsun je vjerovao da “antisemitizam neizbježno postoji u svim zemljama gdje ima Židova, slijedi semitizam kao što posljedica slijedi uzrok.” Vjerovao je da Židovi moraju otići iz Europe i bjelačkog dijela svijeta “tako da bi bijele rase izbjegle daljnje miješanje krvi.” Roosevelta je nazivao “židovskim plaćenikom” tvrdeći da “Europa ne želi ni Židove ni njihovo zlato.”⁸

Atle Kittang u svom članku “Knut Hamsun i nacizam” tvrdi suprotno, objašnjavajući da je Hamsun prihvaćao samo pozitivne strane nacističke ideologije. Mnogi su ljudi tada, tvrdi Kittang, smatrali Njemačku ostvarenjem pangermanističkog ideala i mnogi su mrzili Engleze, ali to nije značilo da su nacisti. “Teško je naći bilo kakav trag onoga što smatramo negativnom jezgrom nacističke ideologije: rasizam i antisemitizam.”⁹ Podrugivanje Židovima, tako često kod Hamsuna, bilo je uobičajeno za rane godine 20. stoljeća.

Mirko Rumac, autor pogovora hrvatskom izdanju djela *Po zaraslim stazama*, također iznosi slično mišljenje. Kad je riječ o antisemitizmu “jedna karika u optužbi da je bio nacist puca... U cjelini se ne bi moglo reći da je Hamsun bio rasist u odnosu na Židove (možda u odnosu na Engleze, ali to nikad nije urodilo tragičnim posljedicama).”¹⁰

Doduše, Hamsun je čuo Quislingov govor u kojem ovaj naglašava da Židovi ne pripadaju Europi i da su uništavajući međunarodni element, znao je da se od 610 norveških Židova iz koncentracijskih logora vratilo svega 12, a poznavao je i ideje iz knjige *Mein Kampf*. Autor pogovora kao najjači argument u prilog tvrdnji da Hamsun nije bio antisemit navodi činjenicu da je Hamsun prijateljevao s nizom židovskih intelektualaca i književnika, među kojima su bili Thomas

⁸ Mark Deavin, “Knut Hamsun and the Cause of Europe”, *National Vanguard Magazine*, broj 116. (kolovoz/rujan 1996.).

⁹ Atle Kittang, “Knut Hamsun and Nazism”, www.uib.no/elin/uibmag/eng-96/hamsun.htm

¹⁰ Mirko Rumac, “Kraj zaraslih staza”, *Po zaraslim stazama*, SNL, Zagreb 1986.

Mann, Stefan Zweig, Gottfried Benn, Henry Miller i drugi. Citira i Hamsunov članak iz 1928.:

Židovi su veoma sposoban narod. Ja ne govorim tu o svojim hrabrim i simpatičnim židovskim prijateljima. Svugdje su se Židovi istakli svojim značajnim intelektualizmom...

Dakle, Hamsun je bio rasist u odnosu na jedan narod – Engleze, a nije bio rasist u odnosu na drugi – Židove. Prije rata imao je puno prijatelja Židova, ali je za vrijeme rata šutio o židovskim žrtvama i, štoviše, podupirao one koji su kanili istrijebiti Židove i tu namjeru neko vrijeme uspješno provodili u djelo. Već i prije rata, Hamsun je pisao i govorio u duhu nacionalsocijalističkih težnji i životne filozofije. U ratu je to samo kulminiralo, jer se pronašao u Hitleru i njegovim riječima. Oni koji pokušavaju dokazati da Hamsun nije bio nacist, tvrdeći da je bio previše star, previše slijep, previše gluh i premalo informiran a da bi znao o čemu zapravo govori s toliko istinskog entuzijazma, zaboravljaju da je taj isti starac bio dobrog zdravlja, da je puno pisao i putovao zbog propagande nacionalsocijalizma te da je, deset godina nakon zatvaranja svog opusa knjigom *Krug se zatvara*, bio u stanju pisati dnevnik, koji je izdao pod naslovom *Po zaraslim stazama*, u kojem opisuje svoj pritvor, boravak u bolnici i suđenje. Hamsun je doista bio nacist, a oni koji tvrde suprotno ne mogu se pomiriti s činjenicom da veliki književnik, čak nobelovac, može istovremeno biti sljedbenik jedne tako okrutne ideologije. Hamsunov djela danas govore za njega, a u njima je njegova ideologija jasno upisana. Hamsun je 1945. uhićen i zatvoren. Optužen je za veleizdaju, potpomaganje okupacijskih snaga riječju i djelom, te zbog članstva u Stranci narodnog okupljanja. Iako je javno mnijenje bilo protiv njega, norveško sudstvo nije znalo kako riješiti njegov slučaj. Bio je pisac svjetskog glasa i, k tome, vrlo star. Na kraju je dobio vrlo visoku novčanu kaznu koja ga je otjerala u siromaštvo, a knjige su mu bile cenzurirane. Međutim, on je nastavio pisati, ne žaleći za ničim i ne ispričavajući se, sve do svoje smrti 1952. godine.

* * *

Kao što sam već rekla, vezu između Hamsunovih ideoloških stavova i njegovih djela nije teško pronaći. U prvom dijelu teksta objasnila sam posljedice – sada se treba vratiti na ono što je bilo *prije*. U ovom je smislu iznimno važan članak Lea Löwenthala, poznatog sociologa književnosti i pripadnika frankfurtske škole, pod naslovom “Knut Hamsun – prilog pretpovijesti autoritarne ideologije”, koji je izašao 1937. godine, dakle, prije nego što se Hamsun kompromitirao raznim pamfletima i pristupanjem norveškoj nacionalsocijalističkoj stranci. Zbog toga su tekst i njegov podnaslov – *prilog pretpovijesti autoritarne ideologije* – izazvali oštre reakcije. U svom članku Löwenthal objašnjava na koji način Hamsunova djela sudjeluju u proizvodnji tadašnjeg ideološkog sklopa – autoritarne ideologije, smatrajući da je Hamsunova slika svijeta “jedna od važnih etapa na putu građanske svijesti od liberalizma do parola autoritarne države.”¹¹ Kao početak pojavljivanja postliberalne ideologije u književnosti Löwenthal navodi pojavu Hamsunova romana *Glad*, koji je izašao 1890. Postliberalnu ideologiju on naziva “malograđanskom” i sve njezine leitmotive nalazi u Hamsunovim djelima: “odustajanje od aktivnog savladavanja životne borbe, nesklonost intelektu, preziranje ideala, pasivno prepuštanje tijeku neshvatljivog i neproračunljivog, bijeg iz grada, priroda kao utočište.”¹² Sva Hamsunova djela mogu se shvatiti kao “beskonačne varijacije ove osnovne teme malograđanske ideologije, nemoći i istovremene zaljubljenosti u moć.”¹³ Odustajanje od borbe, antiintelektualizam i pasivnost usko su povezani s novim poimanjem prirode i opozicijom priroda/grad. Treba napomenuti da je ta priroda

¹¹ Leo Löwenthal, “Knut Hamsun – Prilog pred-povijesti autoritarne ideologije”, *Gordogan*, 15-16, 1984., str. 390, prijevod i popratna bilješka: Nadežda Čačinović-Puhovski.

¹² *Ibid.*, str. 361, broj 13-14, 1983.

¹³ *Ibid.*, str. 361.

neobrađena, netaknuta ljudskim djelovanjem i uništavanjem. Grad prestaje biti idealan prostor novih mogućnosti, moći i uspjeha. Vjera u racionalnost vlastite sudbine, jedna od oznaka liberalne ideologije, gubi se i na njezino mjesto dolazi svijest o bespomoćnosti i slabosti te idealizacija prirode kao područja slobode. Međutim, takav je doživljaj prirode iracionalan jer čovjek, svjestan svoje nemoći da kontrolira vlastitu sudbinu, strahuje za svoje samoodređenje, kojeg onda projicira u nešto nedostižno. Löwenthal smatra da takav odnos prema prirodi zapravo oslikava odnos prema silama koje djeluju u društvu. I priroda i država su moćne, nepromjenjive i izvanvremenske, pa čovjekov odnos prema njima mora biti pasivan. Seljak je idealna figura povezivanja prirode i državnog poretka. On radi, prati ritam prirode, slobodan je, ali u skladu s poretkom. Löwenthal već 1937. proročanski tvrdi da “sentimentalni pojam prirode i njegov afinitet za seosku djelatnost već pripremaju najnovije političke ideologije u kojima se povezuju pojmovi vođe, vlasništva i uz zemlju i tlo vezanog naroda.”¹⁴ Uz pozitivan odnos prema prirodi i negativan odnos prema gradu vezuje se i antiintelektualizam – gubitak vjere u snagu i moć intelekta. Čovjek prestaje vjerovati u znanošću omogućen napredak. Löwenthal međutim smatra da u Hamsunovu osporavanju svega što je čovjek stvorio, u bijegu i u antiintelektualizmu, nema prave želje za radikalnom promjenom – Hamsun zapravo prihvaća svijet i sve njegove kategorije, tražeći “samo” promjenu poretka. Ta Hamsunova dvostrukost obilježje je i njegova odnosa prema prirodi koji je sastavljen od više komponenata.

Osamljivanje u prirodi vezano je za bijeg iz zatvora grada u sferu slobode. Tako započinju *Plodovi zemlje* – Hamsunov još bezimeni “čovjek” – netko – “je sam usred ove ogromne samoće. On ide, ide, naokolo je sve tiho, ne čuje se nijedna ptica, nijedna životinja.”¹⁵ U takvom doživljavanju prirode nema transcencije – to je samo način da se smisao, koji čovjek ne može više naći u povijesti, pronađe

¹⁴ Ibid., str. 358.

¹⁵ Citirano prema: Knut Hamsun, *Plodovi zemlje*, Minerva, Beograd 1967., str. 7.

u prirodi. Čovjek u prirodi traži samo utjehu, a ne doživljavanja koja ne može iskusiti u društvu.

Uz prirodu je vezano i ono što Löwenthal naziva *mitom naturalnog identiteta*. Ovakav identitet znači potpuno predavanje prirodi, mir, pasivnost, a u zbilji prepuštanje na milost bilo kakvoj samovolji. Na ovaj se način priroda može posjedovati u svoj svojoj širini i bogatstvu, kao nijedan predmet iz kapitalističke zbilje, što potiskuje sveprisutan osjećaj nemoći. Ovakva identifikacija ne donosi nikakav napor i nikakva razočaranja: “Čovjek i zemlja ne ratuju, ne natječu se, ne utrkuju se za nekom predrasudom, idu zajedno.”¹⁶

Löwenthal u ovakvom ostvarivanju identiteta Hamsunovih likova pronalazi još jedan element fašističke države: “U autoritarnim državama ovaj se mit naturalnog identiteta čovjeka svjesno koristi za svrhe aparata moći i individuu uče da traži svoj smisao u prirodnim faktorima kao što su rasa, narod i tlo. Pokazuje se koliko je povijestan a ne prirodan privid vječnosti i neprolaznosti koji uzdiže čovjeka tamo gdje prirodu u svoj mašti doživljava kao svoju bit i svoj posjed.”¹⁷

Pobunu prirode, nasilnu prirodu čovjek doživljava sa strahom i osjećajem nemoći i beznačajnosti:

Velika čudesa opkoljavala su ih u svako doba. Zimi zvijezde, a i sjeverna svjetlost, rasplamtjeli obzor, požar gore kod Boga... S vremena na vrijeme čuli bi grmljavinu. Bivalo je to najviše s jeseni, postalo bi tada najednom mračno i svečano i za ljude i za životinje... I što čekaju ljudi u svoj toj pustoši stojeći oborene glave dok grmljavina tutnji? ...Proljeće – da, samo brzina, veselje i ushit, ali jesen! Ona je u ljudima stvarala drukčije raspoloženje. Tada bi se često plašili u mraku, pribjegavali večernjoj molitvi, postajali vidoviti i čuli predznake.¹⁸

¹⁶ Ibid., str. 409.

¹⁷ *Gordogan*, str. 367, broj 13 -14.

¹⁸ *Plodovi zemlje*, str. 174.

Na ovaj način čovjek doživljava i često nasilnu i surovu autoritarnost fašističke države, svijeta drugačijih gromova.

Bitan element Hamsunova prostora i vremena je *zakon ritma*:

Rijetko kad on zna točno koji je dan, a čemu bi i znao? Ali je znao da s jeseni od Svetog Olafa sve sijeno mora biti dovezeno, znao je kada je u proljeće stočni sajam i da tri tjedna poslije toga medvjed izlazi iz pećine. Tada sjeme već mora biti u zemlji, što mu je potrebno bilo to je znao.¹⁹

Zakon ritma uređuje i erotičke odnose: “A kad bi došli ožujak i travanj, on i Inger bi se osjetili zaljubljeni, upravo kao ptice i životinje u šumi.”²⁰

Cikličko kretanje, krug koji nema kraja dio je i Nietzscheove filozofije:

Sve ide i sve se vraća, vječno se okreće kotač bitka. Sve umire, sve opet procvjetava, vječno trči godina bitka. Sve se slama, sve se opet slaže; vječno se gradi ista kuća bitka. Sve se rastaje i sve se opet sastaje; vječno je sebi vjeran krug bitka.²¹

Poredak u prirodi i među ljudima određen je zakonom ritma, odnosno ponavljanjem i jednoličnošću. Prirodni je ritam vječit i ne smije se prekinuti – poredak je vječit i također nedodirljiv: pojedinac je spram njega nemoćan i beznačajan. I to je vrlo važan element nove, fašističke ideologije “koja nastoji uljepšati ovisnost i slabost” i pred kojom individua “prividno dobrovoljno polaže oružje... Društveno rješenje zagonetke o prirodnom ritmu slijepa je disciplina. Marševi i pohodi izvode se po propisanim pravilima taktova i ritama.”²²

¹⁹ Ibid., str. 415.

²⁰ Ibid., str. 366-367.

²¹ Friedrich Nietzsche, *Tako je govorio Zaratustra*, Zagreb, 1962.

²² *Gordogan*, str. 375, broj 13-14.

U svijetu prirode, kojim vlada zakon ritma, središnji je lik *seljak*. Hamsunov seljak, biblijskog imena Isak, gotovo je mitski lik: “Planinski je on seljak do srži i ratar od glave do pete koji je iz pravijeka uskrsnuo, koji u budućnost pokazuje, čovjek iz prvog doba zemljoradnje, pranaseljenik, devet stotina godina star, a ipak čovjek današnjice.”²³

Isak povezuje iskon i eshaton, označava put u budućnost povratkom u prošlost. Ljudi poput Isaka imaju naturalni identitet – identitet koji ne stvaraju oni sami, nego im ga daje priroda:

Vi svaki dan vidite plava brda pred sobom; nisu to nikakve izmišljene stvari, to su stara brda, koja tu od pamtivijeka stoje, ali su vam prijatelji. Tako vi tu idete zajedno s nebom i sa zemljom, jedno ste s njima, jedno ste s tom širinom i srasli ste sa zemljom. Vama nije potreban mač u ruci, idete kroz život bez šljema na glavi i bez oružja u ruci, okruženi samim prijateljstvom. Eto, tu je priroda, ona pripada tebi i tvojima.²⁴

Isak nije pojedinac, on može biti bilo tko, ali je važan kao dio vječnog ritma u koji spada i *prokreacija*, razmnožavanje kao osiguravanje opstanka novog društva:

Imate sve što vam za život treba, sve zašto živite, radate se i stvarate nove generacije: nužni ste na zemlji. Svi to nisu, ali vi jeste: nužni na zemlji. Vi održavate život. Kod vas jedna generacija slijedi drugu, a kad jedna izumre, druga na njezino mjesto stupa. To i ništa drugo i jest vječni život. Življenje u pravu i prirodi, življenje u istinitom i iskrenom stavu prema svemu.²⁵

Kao u prirodi, i u ljudskom svijetu postoji sklad obnavljanja, za razliku od uništavanja i potlačivanja kao obilježja suvremenog napretka.

²³ *Plodovi zemlje*, str. 415-416.

²⁴ *Ibid.*, str. 409.

²⁵ *Ibid.*, str. 409.

Hamsun uvodi i antiliberalistički *kult heroja*. Veličanjem herojskog, moći i sile, pojedinac se opet poništava, ali istovremeno dobiva sredstvo identifikacije:

Eno ga, polegao, pognut i diže, kiklopski i izvanrednom snagom, čitavim trupom, koji kao da mu do koljena dopire. Nad njim lebdi raskoš i divota.²⁶

A sve ono čega u pustari nema, može se nadomjestiti duševnom vrlinom:

Što, život seljaka s pustare turoban i pust? Ho ho ho, ni govora! Ima i on svoje više sile, svoje snove, svoj ljubavni život, svoje bogato praznovjerje.²⁷

Čovjek s pustare ima i mistična iskustva, poput Isaka koji je jedne noći u šumi vidio Boga – “bio je to čudesan prizor.”²⁸ Njegova je vjera panteizam, njegov je Bog u prirodi.

Ženi Hamsun namjenjuje ulogu domaćice i majke, no njezina je biološka funkcija ipak važnija od svake druge. Isakova supruga Inger je “gospodarica, kuha večeru; visoka i naočita, hoda po svome domu, vestalka koja podržava oganj u kuhinjskoj peći. Inger je bila na moru, Inger je bila u gradu, a sada je opet kod kuće. Svijet je širok, vrvi u njemu od silnih točkica, Inger je vrvjela među njima. Bila je skoro ništa među ljudima, samo jedna među njima.”²⁹

Hamsun se otvoreno podsmjehuje ideji ženske samostalnosti i neovisnosti iskazujući svoj prijezir prema takvim idejama na ekstremnom primjeru suđenja djevojci koja je ubila dvoje djece, nazivajući cijeli proces “divnom komedijom.” Oštro osuđuje blage zakone:

²⁶ Ibid., str. 362.

²⁷ Ibid., str. 358.

²⁸ Ibid., str. 259.

²⁹ Ibid., str. 416.

Mi štitimo ptice i životinje i prilično je čudno što smatramo da mala djeca ne trebaju imati nikakvu zaštitu... Moderno je pravosuđe humano; ono se teži prilagoditi stupnju zločinačke namjere koju su počinitelji pokazali.³⁰

Ovdje se javlja i *kritika grada* – djevojka koja je ubila svoju djecu propala je u gradu, kao i svi drugi koji su napustili idiličan seoski život da bi došli u grad, uključujući i Isakova sina. Hamsun izvlači pouku:

Dobri inženjer iz grada bolje bi učinio da ga u mladosti nije otkrio, uzeo k sebi i nešto od njega napravio – dijete se tada iskorijenilo i pošlo na zlo... Trebao je ostati planinski seljak – a postao je čovjek koji umije pisati slova, ali nema poduzetnosti, nema dubine... U tom mladiću bilo je nešto nesretno, nešto osuđeno, kao da je duševno nastradao.³¹

Ovakav čovjek “gubi stanje raja” i “stoji otrgnut od nesvjesna suzvučja s biljkama i životinjama, vodama i oblacima, stijenjem, vjetrova i zvijezdama.”³² On gubi korijene i postaje nemoralan. Hamsun često ponavlja da je planinski čovjek sretan, za razliku od gradskog čovjeka koji je “nekoristan blesan.”

Hamsunovi se *Plodovi zemlje*, nakon svega rečenog, pokazuju kao propaganda – seljački život postaje smisao opstanka, prirodni identitet jedini moguć, identifikacija s herojem jedina dopustiva, a iz svega toga proizlazi podložnost subjekta idealna za novi poredak.

I *stil* kojim Hamsun piše doprinosi osjećaju nemoći i beznačajnosti individue. Često koristi larmoajantni ton i ponavljanje. Stalno ponavlja teze o mijeni godišnjih doba, neumitnom prolasku vremena, povezanosti ljudskog života s prirodom, sreći i ispunjenosti života seljaka s planine, lošim posljedicama gradskog života, blagoslovu teškog rada i plodova zemlje itd. Ponavljanje

³⁰ Ibid., str. 332. i 338.

³¹ Ibid., str. 399.

³² Ludwig Klages, *ibid.*

također sugerira nepromjenjivost, ritmično ponavljanje, a time opet pasivnost i podložnost. Osim jezičnih leitmotiva, Hamsun ponavlja i teme i likove, što čini “svijet pripovjedača Hamsuna prilično siromašnim.”³³

* * *

Na svim razinama, Hamsunovi *Plodovi zemlje* promiču ideologiju koja je tada bila u nastajanju, a eskalirala je skoro dvadeset godina poslije, s početkom Drugoga svjetskog rata.

Svijest o nemogućnosti samoostvarenja u suvremenoj urbanoj sredini, bijeg u prirodu, mitovi i kultovi povezani s novim odnosom prema prirodi, vječni zakon ritma, antiintelektualizam, kritika grada, posebna obilježja stila – sve to upućuje na smanjenje uloge pojedinca u društvu, njegovu rastuću pasivnost i svijest o nemogućnosti kontroliranja vlastite sudbine, prepuštanje višim silama koje individua naizgled traži bijegom u prirodu, a nalazi ih zapravo u pokornom prepuštanju društvenom poretku. Ovakvi odnosi omogućuju nesmetanu manipulaciju individuum, odnosno zatvaranje u poredak koji su Hamsun i novi ideolozi smatrali najboljim i najprikladnijim – u autoritarnu državu: njemački ili, bolje rečeno, germanski Treći Reich.

³³ Gordogan, str. 389, broj 15-16.

LITERATURA

Hamsun, Knut (1962) *Plodovi zemlje*, Beograd: Minerva

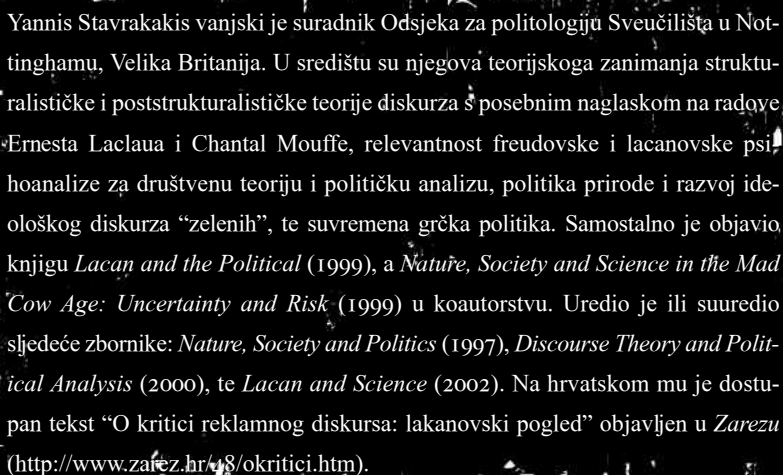
Löwenthal, Leo (1983-1984) “Knut Hamsun – Prilog pred-povijesti autoritarne ideologije”, u: *Gordogan*, br. 13-14/1983. i 15-16/1984. (prijevod i popratna bilješka: Nadežda Čaćinović-Puhovski)

Klages, Ludwig (1956) *Mensch und Erde. Zehn Abhandlungen*, Stuttgart: Kroner Verlag (interni prijevod Zorana Kravara, Knjižnica Odsjeka za komparativnu književnost)

Kittang, Atle (1996) “Knut Hamsun and Nazism”, www.uib.no/elin/elpub/uibmag/eng-96/hamsun.htm

Rumac, Mirko (1986) “Kraj zraslih staza”, u: Knut Hamsun, *Po zraslim stazama*, Zagreb: SNL

Deavin, Mark (1996) “Knut Hamsun and the Cause of Europe”, u: *National Vanguard Magazine*, broj 116. (kolovoz/rujan 1996.)



Yannis Stavrakakis vanjski je suradnik Odsjeka za politologiju Sveučilišta u Nottinghamu, Velika Britanija. U središtu su njegova teorijskoga zanimanja strukturalističke i poststrukturalističke teorije diskurza s posebnim naglaskom na radove Ernesta Laclaua i Chantal Mouffe, relevantnost freudovske i lacanovske psihoanalize za društvenu teoriju i političku analizu, politika prirode i razvoj ideološkog diskurza “zelenih”, te suvremena grčka politika. Samostalno je objavio knjigu *Lacan and the Political* (1999), a *Nature, Society and Science in the Mad Cow Age: Uncertainty and Risk* (1999) u koautorstvu. Uredio je ili suuredio sljedeće zbornike: *Nature, Society and Politics* (1997), *Discourse Theory and Political Analysis* (2000), te *Lacan and Science* (2002). Na hrvatskom mu je dostupan tekst “O kritici reklamnog diskursa: lakanovski pogled” objavljen u *Zarezu* (<http://www.zarez.hr/48/okritici.htm>).

Yannis Stravakakis

Dvosmislena demokracija i etikapsihoanalize

s engleskoga prevela *Janica Tomić*
tiberije@yahoo.com

Dvosmislenost moderne demokracije: s onu stranu politike sklada

Cilj je ovog poglavlja promišljanje radikalizacije i institucionalizacije demokracije kao jedne od mogućih interpretacija prolaska kroz fantazmu, kako bi se omogućilo izbjegavanje ekstremnog utopizma sa svim njegovim katastrofalnim posljedicama o kojima je bilo riječi u prošlom poglavlju.¹

Takvo gledište može biti samo etičko-političko. Iskustvo nam pokazuje da je etička dimenzija ovdje ključna; radi se bez sumnje o jednoj od dimenzija u kojoj aporija trenutnoga političkog i teoretskog stanja izlazi na vidjelo. Razmotrimo, na primjer, suvremenu krizu demokracije: rastuća hegemonija dominantnoga demokratskog modela, kako u teoriji, tako i u praksi, umjesto da stvara optimizam, samo je povećala razočaranje prouzrokovano demokratskim iskustvom. Jedna od paradoksalnih pojava našega doba jest da je “uspjeh” demokracije u Istočnoj Europi popraćen dubokim razočaranjem u Zapadnoj Europi, “kolijevci” moderne demokracije. Istina je, naravno, da se moderna demokracija zasniva na konstitutivnoj napetosti, da joj je svojstvena dvosmislenost. Tako, primjerice, William

¹ Prevedeno iz *Lacan and the Political*, London & New York: Routledge, 1999. (Nap. ur.)

Connolly ističe da su i individualisti i komunalisti razočarani jer teorija i praksa demokracije podrazumijevaju dvosmislenost istovremenog razlikovanja i “usklađivanja” individualnog i zajedničkog. No ovo razočaranje proizlazi iz vjerovanja obiju strana da “je to dvosmislenost koju treba razriješiti, a ne prihvatiti i izraziti u institucionalnom životu” (Connolly, 1987: 5-6). John Dunn također govori o sjecištu “dviju nepomirljivih racionalnosti” koje nam otkrivaju još jedan aspekt dvosmislenosti demokracije: potrebu za najmanje lošim oblikom vlasti te načelo ostvarenja osobnih težnji i slobode (Dunn, 1979). Čini se da demokracija nužno podrazumijeva pokušaj usklađivanja naizgled protuslovnih zahtjeva: vladavine prava gdje su zastupljeni individualni interesi i osigurano poštivanje ljudskih sloboda te, istovremeno, uređenja društva na način koji većina smatra pravednim (Touraine, 1994: 2-5).

Ipak, za razliku od Connollya, Dunn smatra da ovo proturječje uzrokuje duboko nezadovoljstvo: “ako smo danas svi demokrati, ne dijelimo baš veselu sudbinu. Danas je u politici demokracija naziv za nešto što ne možemo imati – a ne možemo ni prestati željeti” (Dunn, 1979: 28). Možemo pretpostaviti da je Dunn među zagovornicima političke filozofije koja teži tome da se ovo protuslovlje razriješi i da se demokratski “kaos” pretvori u novi sklad. No, kako Connolly tvrdi, ta dvosmislenost jest sama demokracija: prikriti dvosmislenost unutar demokracije značilo bi *de-demokratizirati* demokraciju. To je posljedica onoga što Connolly naziva ontologijama sklada i suglasja, počevši od Hobbesa, Lockeja, Kanta pa sve do Marxa i Habermasa. U *Identity/Difference* pokazuje kako ove ontologije projiciraju predodžbu sklada da bi eliminirale prijetnju kontingencije ili, Laclauovim riječima, rastuće važnosti dislokacije koja je karakteristična za modernost, posebice za kasnu modernost. Ontologija sklada i, štoviše, cjelokupna etika sklada svojstvena je i nizu suvremenih političkih teorija – i teorija demokracije – koje pokušavaju reducirati prijetnju kontingencije: individualisti, kolektivisti i komunitarijanci pripadaju toj skupini (Connolly, 1991: 28). Tako se pokazalo da je razočaranje demokracijom uzrokovano antitezom između, s jedne strane, ontologije i etike sklada te, s druge strane, proturječja demokracije,

odnosno inherentnog i institucionaliziranog nesklada demokratskih poredaka. Moj je cilj da u ovom zaključnom poglavlju djela *Lacan i političko* pokažem kako težnja za eliminacijom proturječja demokracije zanemaruje povijesnu specifičnost i inovativnu logiku demokratske politike. Ako etika sklada vodi *de-demokratizaciji* demokracije, ja tvrdim da radikalni demokratski projekt danas treba potpuno drugačiju etičku bazu. Ovdje nam etika psihoanalize, na način kako je formulirana u lacanovskoj tradiciji, može biti od velike pomoći.

Prije svega želio bih se nakratko zaustaviti na ideji da demokracija počiva na konstitutivnoj napetosti, na središnjoj dvosmislenosti, odnosno na prepoznavanju i institucionalizaciji nesklada. U tom je smislu Claude Lefort vrlo uvjerljivo pokazao da demokracija uključuje spomenutu dvosmislenost. Na ovu ideju nailazimo već kod Alexisa de Tocquevillea u njegovoj intuitivnoj viziji demokracije kao oblika društva sučeljenoga s općim proturječjem. Ovo proturječje pojavljuje se nestankom temelja društvenog poretka, odnosno u trenutku kada se društveni poredak više ne zasniva na teologijsko-političkoj predodžbi vladara (Lefort, 1988: 15). Ako je prije demokratske revolucije vlast bila utjelovljena u osobi vladara, demokratska revolucija će bez presedana rezultirati stanjem u kojem “mjesto vlasti postaje prazno mjesto” (Lefort, 1988: 17). To što demokratska revolucija ruši predodžbu organskog jedinstva *ancien régime* ne znači da jedinstva više nema. To samo znači da to jedinstvo nije dano *a priori*, već može postojati jedino kao rezultat političke hegemonijske borbe. Jedinstvo i vlast ne mogu biti konstupstancijalni s pojedinom osobom ili ograničenom političkom snagom. Institucionalni aparat demokracije onemogućuje ovu konstupstancijalnost tako što institucionalizira politički antagonizam; u demokraciji

izvršavanje [vlasti] podvrgnuto je proceduri periodičnoga ponovnog pokretanja. Ona se provodi u terminima uredenog natjecanja, čiji su uvjeti na stalan način očuvani. Taj fenomen implicira institucionalizaciju sukoba. Prazno, nezaposjedivo – tako da nijedan pojedinac, nijedna skupina ne mogu biti konstupstancijalni s njime – mjesto vlasti se pokazuje nepredstavljivim. (Lefort, 1988: 17)

Sada jedinstvo ovisi o uređivanju političke pozornice na kojoj se odvija natjecanje. Podjela je konstitutivna za samo jedinstvo društva (Lefort, 1988: 19).² Prepoznavanje podjele, antagonizma i nestanka “preddemokratskih” bezuvjetnih referentnih mjesta u osnovi je proturječja koje definira demokraciju; no ne radi se o slučajnosti, već je ovo *differentia specifica* demokracije:

Po mom sudu bitno je to da se demokracija ustanovljuje i održava u *rastakanju orijentirā izvjesnosti*. Ona započinje povijest u kojoj ljudi iskušavaju posljednju nedeterminiranost... u svim registrima društvenog života (posvuda gdje se nekoć iskazivala podjela, napose podjela između obnašatelja vlasti i onih koji su im bili podređeni, prema vjerovanjima u neku narav ili u neko nadnaravno načelo). (Lefort, 1988: 19)

Da bismo razumjeli ovu radikalnu narav demokratske invencije, potrebno je prihvatiti činjenicu da “društvo ne postoji”, u smislu da njegovo jedinstvo – odnosno postojanje društva u bilo kojem obliku – nije unaprijed zajamčeno. Dislokacija tradicionalnih društava jasno pokazuje da nema izvornog organskog jedinstva koje bi jednom zauvijek definiralo društvo. U prilog tome ide i povijesna, kulturna relativnost različitih oblika društvenog jedinstva, različitih oblika (konstrukcija) društva. Iz ovoga slijedi da rasprava o demokraciji ne može započeti određenjem privilegirane esencijalističke referentne točke (ideala koji bi jamčio jedinstvo), koju bi zatim smjestili u središte društva s namjerom da se razriješe proturječja. Nadalje, na demokraciju ne bi trebalo gledati kao na institucionalni poredak koji se nudi kao odgovor na esencijalne potrebe društva. Modernim demokracijama prethodi spoznaja da ne postoje esencijalne potrebe ni jedinstvo zasnovano na *a priori* pozitivnoj referentnoj točki. Temelj za nastanak demokracije jest dislokacija unutar društva. Značajna je promjena koju donosi demokracija u tome da ona prepoznaje ovu činjenicu i pokušava, na

² Kao što Lacan tvrdi u seminaru *O transferu*, sklad može proizići iz nesklada i sukoba i ne mora biti utemeljen u skladu (14. studenog 1960).

temelju toga, izgraditi novi oblik jedinstva. Kao što Laclau i Zac ističu, s pojavom diskurza demokracije u modernosti “u pitanju nisu samo procedure: uvedeni su označitelji društvenog manjka što je rezultat odsutnosti Boga kao punoće bitka” (Laclau i Zac, 1994: 36). To znači da dvosmislenost demokracije nije dvosmislenost prouzročena demokracijom. Očito je da dvosmislenost, podjela i dislokacija organskog jedinstva prethode demokratskoj invenciji. Demokracija ne proizvodi proturječje i manjak koji su svojstveni ljudskom stanju, niti proizvodi podjelu i nesklad koji obilježavaju svaku društvenu instanciju. Ona se samo suočava s njima prepoznajući njihovu nesvodivost, te tako stvara novi postfantazmatički oblik društvenog jedinstva.

Specifičnost demokracije još će se jasnije vidjeti u suprotnosti s dvama trendovima koji joj prijete. Touraine ove trendove naziva vanjskim prijetnjama demokraciji: demokracija može biti uništena odozgo, od strane autoritarne moći, ili odozdo, “kaosom, nasiljem i građanskim ratom” (Touraine, 1994: 2). Širenje i uspjeh koji danas na izborima ostvaruju neofašističke stranke nalažu nam da usporedimo demokraciju i totalitarizam. Totalitarizam nastaje kada se određeni politički pokret ili stranka predstavlja kao fundamentalno različita od svih ostalih stranaka i snaga. Proglašavajući se nositeljem aspiracija cijelog naroda i naslovnikom “legitimitnosti koja je postavlja iznad zakona” (Lefort, 1988: 13), takva stranka uništava svaku opoziciju. Dok demokracija priznaje i institucionalizira društvenu podjelu, totalitarizam navodno poznaje univerzalno načelo organizacije i razvoja društva koje, ako ga se primijeni u socijalnom, može vratiti izgubljeno organsko jedinstvo i eliminirati svaku podjelu i nesklad; s totalitarizmom “utopija” nikada nije daleko.³ No, demokraciji ne prijete samo univerzalističke totalitarne tendencije i njihovi pokušaji ponovnog uspostavljanja izgubljenog organskog jedinstva: “Postoji i dijametralno suprotna opasnost nedostatka svakog pozivanja na ovo

³ S demokracijom, naprotiv, kako tvrdi Enzensberg, sva prljavština izlazi na vidjelo, no tu smo prljavštinu sami proizveli i trebamo preuzeti odgovornost za njezino stvaranje i nošenje s njom. “Šarm” nedemokratskog poretka je u tome što nas lišava te odgovornosti.

jedinstvo.” (Laclau i Mouffe, 1985: 188) Radi se o opasnosti partikularizma i fragmentacije strukture društva u segmente među kojima svaka značajna artikulacija postaje nemoguća.

Zapanjujuća je činjenica da ove dvije prijetnje demokraciji tvore začarani krug. Dislokacija tradicionalnih zajednica i prijetnja fragmentacije uzrok su nezadovoljstva koje potiče širenje univerzalističkih i totalitarnih tendencija; zapravo, najčešći je slučaj da nakon razdoblja fragmentacije društva i kaosa slijedi uspjeh totalitarizma. S druge strane, ista ta dislokacija otvara prostor za partikularizam koji se suprotstavlja svakoj sjedinjujućoj tendenciji, uključujući demokratske pokušaje da se artikulira nekakav oblik jedinstva. Ovdje se, još jednom, partikularizam pokazuje najuspješnijim onda kada se bori protiv moćne totalitarne ili kvazitotalitarne sile. Najvažnije je ipak to da obje tendencije preziru demokraciju iz potpuno suprotnih razloga; totalitarizam zbog toga što “rastače” jedinstvo društva i vodi u kaos i fragmentarnost – u partikularizam, a partikularizam zato jer pokušava artikulirati jedinstvo, a svako se jedinstvo smatra sinonimom za totalitarizam. Ono što se ovdje zanemaruje ili izostavlja jest postojanje treće mogućnosti: ako se obje ove suprotstavljene tendencije poklapaju s utemeljenjem društva kao takvog, dvosmislenost na kojoj se društvo zasniva ne može se reducirati i demokracija je zapravo ta koja pruža najbolju mogućnost za posredovanje između tih tendencija:

Između dviju logika potpune istovjetnosti i čiste razlike, demokratsko iskustvo trebalo bi prepoznati mnoštvenost logika društva te nužnost njihove artikulacije. No ovu artikulaciju treba neprestance iznova stvarati i pregovarati; nema krajnje točke u kojoj bi se postigla konačna ravnoteža. (Laclau i Mouffe, 1985: 188)

Alain Touraine tako drži da je za demokraciju nužno da, s jedne strane, postoji vlada koja osigurava društvenu integraciju – čime se jača svijest o pripadanju jedinstvenoj cjelini – i, s druge strane, da se poštuje mnoštvenost društvenih snaga, interesa i mišljenja koje djeluju unutar društva. *E pluribus unum.* (Touraine, 1991: 261)

Jednostavno rečeno, moderna su društva suočena s nesvodivim i nepremostivim jazom između univerzalne osi – potrebe za snagom koja bi djelovala u ime cijele zajednice – i partikularizma svih društvenih snaga (Laclau, 1991: 59). Demokracija ne stvara taj jaz; on joj prethodi. Štoviše, upravo on i omogućuje demokraciju: “Prepoznavanje konstitutivne prirode ovog jaza i njegova institucionalizacija čine polazišnu točku moderne demokracije.” (Laclau, 1994: 8) U tom smislu, nesvodivost ovog jaza ne bi se trebala smatrati izvorom razočaranja ili *ressentimenta*, osjećaja koji vode aporiji koja lako može dovesti do identifikacije s totalitarnim ili partikularnim tendencijama, što može završiti samo katastrofalno. Naprotiv, na ovaj jaz treba gledati s optimizmom jer otvara mogućnost demokracije, nasuprot totalitarizma ili radikalne fragmentarnosti.⁴ Ta mogućnost počiva na konstitutivnosti ovog jaza, ove podjele, odnosno temeljnog nesklada između univerzalizma i partikularizma, zajednice i individualnog, vladajućih i podređenih, itd. Demokracija ovisi o izvornom neskladu i neredu. Demos je istovremeno naziv za zajednicu i za njezinu podjelu (Ranciere, 1992: 3). Do sada sam u ovom poglavlju pokušao pokazati da povijesna specifičnost i jedinstvenost moderne demokracije, njezina razlika od totalitarizma i fragmentacije i njezina potencijalna učinkovitost u posredovanju između ovih dvaju suprotstavljenih trendova svojstvenih modernim društvima ovisi o prepoznavanju i očuvanju praznog mjesta vlasti, o prihvaćanju jaza – izvornog rascjepa – u samom središtu društva, te o institucionalizaciji ovoga rascjepa. Nitko ipak ne može poreći da takvo shvaćanje demokracije povlači za sobom bitno etičko pitanje. Ciljevi tradicionalnoga etičkog diskurza radikalno su izmijenjeni;

⁴ Čini se da danas budućnost političke teorije i učinkovite političke prakse ovisi o mogućnosti da nadidemo prijašnju hegemonijsku dihotomiju pesimizam vs. optimizam. U stvari, njihovo nesvodivo prožimanje znači da pesimizam uvjetuje mogućnost optimizma. Tako, na primjer, nesvodivost i konstitutivnost disklokacije, odnosno činjenica da se nijedan diskurz ili ideologija ne mogu utemeljiti na totalnoj zatvorenosti uvjetuje mogućnost slobode; kada bi zatvorenost bila moguća, to bi značilo kraj povijest ili vječnu zarobljenost u određenoj diskurzivnoj mreži. Za prikaz ove igre između pesimizma i optimizma, vidi Laclau, 1990, posebice prvi dio.

umjesto utopijskoga sklada trebamo legitimirati nesklad i prepoznati podjelu. Razočaranje demokracijom tako postaje krajnje etički problem. Demokracija treba pokazati da priznavanje podjele i institucionalizacija društvenog manjka nisu niti štetne niti nepodnošljive na subjektivnoj ili kolektivnoj/objektivnoj razini – što je česta zabluda – već da otvaraju etički prihvatljiv put s onu stranu barijere tradicionalne etike. Polazeći s tog stajališta, Connolly je ustvrdio da je demokraciji potrebna etika nesklada, odnosno etika koja je kompatibilna s antiutopijskim proturječjima demokracije. Čini se da se Connollyjeva ideja podudara sa zahtjevom za demokratskim etosom kojeg je formulirala Mouffe. Oboje su također bliski Touraineovu stajalištu o potrebi nove demokratske kulture izvan svih “polumodernih” (ako koristimo terminologiju Ulricha Becka) ili čak antimodernih regeneriranja fantazmatske politike. Ovakav demokratski etos ili kultura može se vezivati uz modernost jer je “prava” modernost zasnovana na nestanku Jednog, na eliminaciji svih utopijskih načela koja definiraju jedinstveno i skladno društvo (Touraine, 1997: 147). U ostatku poglavlja zagovarati ću tezu da je etika psihoanalize, odnosno Lacanova etika, najbolji kandidat za ovaj posao.

Lacanova etika: s onu stranu etike sklada

U prvi tren može se učiniti čudnom Lacanova tvrdnja da je Freudova koncepcija nesvjesnog etička (XI: 33) i da su Freudovi središnji uvidi etički po svojoj biti. No njegov seminar iz 1959./1960. naslovljen *Etika psihoanalize* pokazuje koliko je važnost pridavao pitanju etičkog. Štoviše, i kasnije će se vraćati toj problematici, počevši od seminara *O transferu*, koji nastaje sljedeće godine, pa sve do 1972./1973. i *Encorea*, koji započinje referencijom na seminar *Etika psihoanalize* i gdje Lacan navodi da je to jedini seminar kojeg bi želio preraditi i objaviti u pisanom obliku (XX: 53) – što je važna izjava budući da dolazi od nekog koga optužuju za logocentrizam. No ovdje se nećemo upuštati u analizu ni u prezentaciju Lacanova seminara; umjesto toga, izdvojiti ću pojedine uvide kao osnovu za artikulaciju etičkog stava kojeg smatram relevantnim za raspravu o demokraciji. Jasno je da psihoanalitička etika, za razliku od tradicionalne, nije etika ideala

ili dobra. Ideal, kao jedinstveni označitelj, pripada polju ideološkog ili čak utopijskog: “Danas je tako osjetljiv pojam kao što je etika neodvojiv od ideologije” (VII: 182). Za Lacana “etika dobra” ili ideala ne predstavlja više realnu filozofsku mogućnost (Rajchman, 1991: 46). To je jasno artikulirano u seminaru *Etika psihoanalize* gdje pitanje dobra postaje glavni predmet rasprave. No Lacan nam već na samom početku daje do znanja da će govoriti o dobrome s neobičnoga stajališta: “Govorit ću o *dobrome* i možda će to što ću reći biti *loše* u smislu da ja nemam tu dobrotu potrebnu da bi se o tome dobro govorilo” (VII: 218, moj naglasak). Lacan smatra da je kod Freuda radikalno zanijekano “dobro kao takvo – nešto što je oduvijek bilo objekt filozofskog traganja u sferi etičkog, kamen mudraca svih moralnih potraga” (VII: 96). Razlog tomu je što je “Vrhovno Dobro, koje je *das Ding*, odnosno majka, također i objekt incesta, odnosno zabranjeno dobro i [zato što] ... nema drugog dobra. Na tome se zasniva moralni zakon nakon Freudova radikalnog obrata” (VII: 70). Sažimajući njegovu analizu, mogli bismo ustvrditi da je gotovo cijela povijest Zapadne filozofije i etičkog mišljenja neprekidna, ali i vječito bezuspješna potraga za skladom utemeljenim na nizu predodžbi o dobru:

Ovo naglašavam od početka godine: od samih začetaka moralne filozofije, od trenutka kada je termin etika poprimio značenje čovjekove refleksije o njegovu stanju i kalkuliranja o ispravnom djelovanju, svako razmatranje o čovjekovu dobru bilo je u funkciji pokazatelja užitka. Kad to kažem, mislim doslovno svako razmatranje, od Platona, u svakom slučaju od Aristotela pa sve do stoika, epikurejaca, čak i samoj u kršćanskoj misli kod Tome Akvinskog. Što se tiče određenja dobra u različitim verzijama, stvari su se očito odvijale u smjeru hedonističke problematike. Više je nego očito da je sve to uključivalo najveće poteškoće, te da se radilo o poteškoćama iskustva. A da bi ih riješili, filozofi nisu povlačili razlike između istinskih i lažnih zadovoljstava, jer takvu je distinkciju nemoguće napraviti, nego između istinskih i lažnih dobra na koje zadovoljstvo upućuje. (VII: 221)

Isti je slučaj s većinom etičkih stajališta u svakodnevnom životu. Cilj je svih ovih pokušaja jasan: ponovno uspostavljanje velikog Drugog, simboličkog poretka, polja društvene konstrukcije kao jedinstvene i skladne cjeline pozivanjem na jedinstveno pozitivno načelo. Isto vrijedi i za subjekt koji, po napatku tradicionalne etike, može dosegnuti sklad ako se podredi etičkom zakonu. Razvidno je da etički stav koji se temelji na fantazmi sklada primijenjenoj istovremeno na subjekt i na socijalno nije kompatibilan s demokracijom; naprotiv, on može pratiti samo “totalitarizam” ili “fragmentaciju”. Umjesto sklada, demokracija prepoznaje izvorni rascjep socijalnog; u određenom smislu, ona se zasniva na prepoznavanju manjka u Drugom. Umjesto da inzistira na skladnom subjektu, demokracija prepoznaje rasap identiteta građana i fluidnost njihovih političkih uvjerenja. Ona ukazuje na manjak u subjektu, na predodžbu subjektivnosti koja nije jedinstvena, odnosno ne utemeljuje se pozivanjem na jedno pozitivno načelo. Stoga je intervencija psihoanalize u prostor ove antiteze između tradicionalne etike i demokracije od goleme važnosti.

Tijekom povijesti, potraga za pravim idealom, za “istinskim” dobrom, dovela je do brojnih distinkcija između istinskih i lažnih verzija dobra. Cilj je ovakvog etičkog pothvata fantazmatsko ukidanje svake nemogućnosti, eliminiranje mogućnosti da $\tau\acute{\upsilon}\chi\eta$ djeluje u ljudskom životu. Određena ideja dobra postavlja se na mjesto konstitutivne aporije ljudskog života. No neprekidni neuspjesi svih takvih pokušaja ne samo da dovode u pitanje pojedine ideje dobra koje su dislocirane, već i cijelu ovu strategiju:

Čovjek si od pamtivijeka postavlja pitanje Vrhovnog Dobra, ali analitičar zna da je to pitanje nemoguće. On ne samo da nema to Vrhovno Dobro koje se od njega traži, već zna da ono niti ne postoji. (VII: 300)

Po Lacanovu mišljenju, “sfera dobra je poput snažnog zida koji kao prepreka stoji na putu našoj želji... prva barijera na koju nailazimo” (VII: 230). Lacanovo osnovno pitanje jest što leži s onu stranu barijere, onkraj povijesne granice dobra?

Oko tog ključnog pitanja strukturirana je *Etika psihoanalize*. S onu stranu niza tradicionalnih koncepcija dobra nalazi se njihov konačni neuspjeh da nadiđu središnje nemogućnosti, konstitutivni manjak oko kojeg se oblikuje cjelokupno ljudsko iskustvo. Ova nemogućnost zapravo i proizvodi strukturnu kauzalnost etičke misli kroz povijest. Zbog njezine nepodnošljivosti, tradicionalna etika pokušava eliminirati nemogućnost. No eliminacija uključuje opasnost pretvaranja dobra u zlo, utopije u distopiju: “svijet dobra se kroz povijest otkriva kao svijet zla – idealan primjer je poznati obrat ‘Kant sa Sadeom’, ali i neprekidni niz ubojstava za vladavine politike blagostanja” (Lacoue-Labarthe, 1997: 58). S druge strane, nesvodivost ove nemogućnosti ukazuje na ograničenja svih ovih pokušaja. A naziv za ovu nemogućnost u lacanovskoj teoriji je, naravno, Realno. Realno se nalazi u samom središtu Lacanove etike psihoanalize:

Koliko god to možda čudno zvučalo površnom mišljenju koje nas uvjerava da se etika nužno bavi područjem idealnog, ako ne i nerealnog, ja ću se, nasuprot toga, kretati drugim smjerom zadirući duboko u sam pojam Realnog. Pitanje etičkog treba artikulirati s obzirom na pozicioniranje čovjeka u odnosu na Realno. (VII: 11)

Kao što smo već toliko puta naglasili u ovoj knjizi, Realno se ovdje shvaća kao nemoguće, odnosno nemoguće ga je predstaviti u imaginarnom ili upisati u ikakav simbolički poredak. To je nemogući *jouissance* – užitek izvan svih granica i barijera – veza između smrti i libida. Ta se ista Stvar opire uključenju u diskurz, izbjegava reprezentaciju i simbolizaciju i vraća se uvijek na svoje mjesto da bi pokazala njihova ograničenja. Konstitutivnost je Realnog ono što otkriva subjekt kao subjekt manjka. Konstitutivnost Realnog stvara manjak u Drugome; konstitutivnost i nesvodivost nemogućeg Realnog uzrokuju rascjep u društvenom području. Postulirajući dobro i ideal, tradicionalna etika pokušala je nadići ovu strukturnu nemogućnost Realnog. Njezin neuspjeh otvara prostor za drugačiju strategiju – prepoznavanje važnosti i nesvodivosti Realnog.

U etici psihoanalize ne postoji ideal (Miller, 1987: 9). Mogućnost takvog diskurza se temelji na psihoanalitičkoj ideji da je moguće stvoriti etički prihvatljiv stav (iako ne nužno i zadovoljavajući) tako što ćemo zaokružiti Realno, manjak, *zijev* [*béance*] kao takav (Lee, 1990:98). Iako je Realno samo po sebi nedodirljivo, nude nam se dvije strategije suočavanja s njegovom strukturnom kauzalnošću. Možemo ili zauzeti obrambeni stav i zaobići ga – kao što to čini tradicionalni etički diskurz – ili ga zaokružiti (Lipowatz, 1995: 139). Ova potonja strategija podrazumijeva simboličko prepoznavanje nesvodivosti Realnog i pokušaj institucionalizacije manjka u društvu.⁵ Taj je stav Žižek nazvao etikom Realnog. Etika Realnog priziva sjećanje na prošle traume i dislokacije: "Sve što trebamo činiti jest da 'praznom' simboličkom gestom neprestano obilježavamo traumu kao takvu, u svom njezinu neintegriranom užasu" (Žižek, 1991: 272). Naravno da ne možemo dosegnuti Realno, ali možemo ga neprestano iznova zaokruživati, možemo dotaknuti spomenik koji samo obilježava mjesto preminulog. Žižek nas poziva da ne popuštamo: moramo "očuvati tragove svih povijesnih trauma, snova i katastrofa koje bi vladajuća ideologija (...) htjela zatrti." Mi sami moramo postati znakovi svih tih trauma. "Jedino takvim stavom... moguće je postići distanciju u odnosu na [ideološku] sadašnjost, distanciju koja će nam omogućiti da razaznamo znakove Novog" (Žižek, 1991: 273). Etika Realnog razbija začarani krug tradicionalne "utopijske" etike. Nemoguće je razriješiti konačni neuspjeh niza koncepcija dobra pronalaženjem nove koncepcije dobra. Moramo se usredotočiti na samu dislokaciju ovih koncepcija. To je moment u kojem nas Realno (kroz svoju političku modalnost) podsjeća na svoju prisutnost i potrebno je prepoznati etički *status* ove prisutnosti.

⁵ U početku se ideja institucionalizacije manjka može činiti apsurdnom. Međutim, u kontekstu ove knjige, institucionalizacija je shvaćena kao postfantazmatški diskurzivni čin. Stoga se institucionalizacija manjka odnosi na prepoznavanje i očuvanje (ovog prepoznavanja) manjka unutar diskurzivnoga i institucionalnog područja. Jednostavno rečeno, institucionalizacija manjka podrazumijeva simboličku gestu kojim se manjak koji uvijek obilježava simboličko – no koji je obično prikriven fantazmom – prepoznaje u svojoj nesvodivosti i očuvan je kao takav. U tom smislu, ovo etičko gledište nije etika navodno čistog Realnog, već etika simboličkog prepoznavanja strukturne kauzalnosti Realnog, što je blisko onome što Lipowatz naziva etikom simboličkog (Lipowatz, 1986).

Dvije osi lacanovske etike: sublimacija i identifikacija sa simptomom

U analitičkoj teoriji postoje barem dvije osi kojima se pokušava prevladati tradicionalna etička identifikacija s određenim koncepcijama dobra. Prva je os sublimacije koja nije samo estetska već i etička kategorija (Rajchman, 1991: 71). Sublimacija je “potpuno različita” od idealizacije u tradicionalnom etičkom smislu (VII: 111). Znamo da kod Freuda sublimacija implicira preusmjerenje nagona na novi, neseksualni cilj. Kod Lacana, sublimacija, kao ono što

omogućuje nagonu (*Trieb*) zadovoljenje različito od njegova cilja – cilja koji je i dalje definiran kao prirodni cilj – jest upravo to što otkriva pravu prirodu nagona utoliko što je... [on] povezan sa Stvari kao takvom (*das Ding*), utoliko što se ona razlikuje od objekta. (VII: 111)⁶

U tom smislu, iako sublimacija ne znači i promjenu objekta nagona, ona uključuje novi odnos između nagona i nečeg drugog osim objekta, nečeg što je različito, ali istovremeno i povezano s objektom; ona uključuje dimenziju Stvari (Lee, 1990: 163). Sublimacija uzdiže objekt dajući mu dostojanstvo Stvari, stoga je izravno povezana s Realnim. Razlog tomu je što je Stvar ovdje izgubljeno/nemoguće Realno koje se nadomješta imaginarnim ili simboličkim objektima – među kojima je i etički ideal – bez da nam ijedan od njih može kompenzirati ili prikriti gubitak koji je proizvod te iste simbolizacije. Ono što ja želim sugerirati jest da sublimacija, uzimajući u obzir dimenziju nemogućeg Realnog, prelazi granice tradicionalne etike. No ono što je najbitnije kod sublimacije i što je vezuje uz našu raspravu o demokraciji jest da sublimacija stvara javni prostor. Iako može biti samo individualna, ipak stvara javni prostor – određeno ujedinjujuće područje.

⁶ Iako, kao što Lacan pojašnjava, to ne znači i nestanak svake referencije na seksualnost “kao što to misli nerazborita svjetina” (VII: 161).

Dobar primjer ovog paradoksa nalazimo u vrednovanju i prevrednovanju umjetnosti, budući da je umjetnost sublimacija *par excellence*. Umjetničko djelo je, s jedne strane, strogo individualno, odnosno vezano uz libido pojedinog tijela, tijela umjetnika. No umjetničko djelo je isto tako upućeno publici; ono podrazumijeva kreiranje javnog prostora bez da se i u jednom trenutku ukida njegova jedinstvenost:

javno sublimacije nije javno u smislu zajedničkog nazivnika, zajednice. Sublimaciju treba shvatiti kao javni prostor u kojem naša pojedinačna perverzna tijela mogu doći u kontakt jedno s drugim stvarajući prekrasne objekte koji će ih nadomjestiti (Rajchman, 1991: 73).

Dakle, u pitanju nije javni prostor nastao identifikacijom sa zajedničkom svrhom ili dobrom, kao što je to slučaj u tradicionalnoj etici: “Sublimacija podrazumijeva jedan drugi tip ‘veze’ među nama” (Rajchman, 1991:74). To je veza između individualnog i zajedničkog, partikularnog i univerzalnog. Sublimacija ne daje totalnu reprezentaciju izgubljene Stvari, nemogućeg Realnog; ona samo “iznova stvara prazninu koju ostavlja gubitak koji je za nas strukturno neprikaziv” (Rajchman, 1991:73). Umjesto da se, poput idealnog, trudi postići “nemoguću” eliminaciju Realnog, sublimacija prepoznaje manjak i važnost Realnog. Manjak je načelo organizacije javnog ili zajedničkog prostora nastalog sublimacijom. Naravno da ni sublimacija nije tek oblik intelektualnog gimnasticiranja. Sublimacija uključuje mogućnost stvaranja “tvarne” konstrukcije oko prepoznatog Realnog, oko prepoznatog manjka koji presijeca subjekt i polje socijalnog. Lacan ovo ilustrira u 2. poglavlju *Etike psihoanalize* na već spomenutom primjeru vaze:

Ako promotrimo vazu s gledišta koje sam predložio – dakle kao objekt napravljen s namjerom da bi predstavljao prazninu koja postoji u središtu Realnog, a naziva se Stvar – onda se ova praznina, onako kao što je reprezentirana u reprezentaciji, prikazuje kao ništa. I zbog toga lončar, baš kao i ti kome govorim, izrađuje vazu s rukama oko praznine. (VII: 121)

Nije li to ono što demokracija pokušava postići; stvoriti jedinstvo zasnovano na praznini, na manjku i na rascjepu?

Dakle, s jedne strane, sublimacija je usko povezana s pokušajem zaokruživanja Realnog, tj. stvaranja prostora za neprikazivo unutar prikazivog. Tako umjetnost – točnije, sublimna umjetnost – artikulira ili “pokazuje” nemogućnost. U tom pogledu demokracija može biti sublimna utoliko što pokazuje da je politika “umjetnost nemogućeg”, neprekidno nastojanje da se unutar političke stvarnosti, unutar područja društvenih institucija, institucionalizira moment nemogućeg ili politička modalnost Realnog. Umjetničko stvaralaštvo nije ograničeno fantazmom, a politička invencija nije ograničena na utopijsku politiku. S druge strane, ne bi trebalo zanemariti Lacanov komentar da je u konačnici sublimacija imaginarne prirode. Uz sva lucidna promišljanja na temu sublimacije, Lacanov stav je po tom pitanju neodređen. Sublimacija će uvijek davati konačni fantazmatski odgovor na subjekt Stvari; čini se da fantazma kontaminira polje sublimacije:

Na razini sublimacije, objekt je neodvojiv od imaginarnih te naročito kulturalnih obrada. Ne samo da zajednica u njima prepoznaje korisne objekte; ona, štoviše, tu nalazi prostor gdje se na neki način može obmanuti u pogledu Stvari, kolonizirati polje Stvari imaginarnim shemama. Tako funkcioniraju kolektivne ili društveno prihvatljive sublimacije.

Društvo nalazi utjehu u prividu kojim ga opskrbljavaju moralisti, umjetnici, zanatlije, kreatori haljina i šešira te kreatori imaginarnih formi uopće. No moć sublimacije nije vidljiva samo po odobravanju kojeg dobiva unutar društva. Moć sublimacije treba prije svega tražiti u imaginarnoj funkciji, posebice u onome za što ćemo koristiti simbolizaciju fantazme ($\$ \diamond a$), što je forma o kojoj ovisi želja subjekta. (VII: 99)

Sada je potrebno prijeći na drugu os. Ova druga os podrazumijeva identifikaciju sa simptomom kao *sinthomom*. Zasniva se na paradoksu Lacanove konačne definicije analize kao identifikacije; identifikacije sa simptomom ili, drugim riječima, prepoznavanja Realnog našeg simptoma kao jedine potpore našem biću

(Žižek, 1989: 75). Tako trebamo tumačiti i Freudovu etičku tvrdnju *Wo es war soll Ich werden*: ti kao subjekt moraš se identificirati s mjestom na kojem je tvoj simptom već bio: “u njegovoj ‘patološkoj’ jedinstvenosti moraš prepoznati element koji daje postojanost tvom biću” (Žižek, 1989: 75). U tom smislu, s onu stranu identifikacije s idealnim, onkraj ove barijere, nalazi se identifikacija sa simptomom. U društvenoj analizi, simptom je element za kojeg se unutar ideologije smatra da unosi nesklad u društvo koje bi inače ostvarilo jedinstvo i sklad pozivanjem na određeni utopijski ideal. U antisemitskom diskurzu to mjesto zaposjeda lik Židova, dok je u antidemokratskome totalitarnom diskurzu simptom demokracija sama. Problem s takvim diskurzima jest, kao što sam već naglasio, da nesklad nije uzrokovan samim simptomom; primjerice, nije uzrokovan demokracijom. On je u temelju socijalnog. Da bi to prihvatili, potrebno je nadomjestiti skladni – fantazmatski – ideal s “navodnim izvorom nesklada”, odnosno simptomom. Tako identifikacija sa simptomom prolazi utopijsku fantazmu koja je artikulirana oko pojedine koncepcije dobra.

Ako kažemo “Svi smo mi Židovi!”, “Svi mi živimo u Černobilu!” ili “Svi smo mi politički bjegunci!” – paradigme koje koristi Žižek u *Looking Awry* (Žižek, 1991: 140) – mi zapravo uzdižemo simptom ili istinu isključenu iz socijalnog (koja je stigmatizirana kao strano tijelo) do pozicije univerzalnog; uzdižemo do točke naše zajedničke identifikacije ono što je do sada preživjelo isključivanja ili eliminacije. Isto se događa kada kažemo “Svi smo mi cigani!”, što je bio središnji slogan nedavnih antirasističkih demonstracija u Ateni, ili kada tvrdimo da je borba protiv antisemitizma moguća tek onda kada se Holokaust prepozna kao integralni dio sveukupne, a ne samo židovske povijesti (budući da ova lokalizacija samo zataškava njegovo značenje); tek onda kada “saznavši što se dogodilo, svatko, a ne samo Židov, pomisli “to sam mogao biti ja – ta žrtva” (Monchi, 1997: 80). Stav koji se ovdje promiče uklapa se u ideju identifikacije sa simptomom socijalnog i prolaska kroz društvenu fantazmu. Samo prihvaćanjem takve nemoguće reprezentacije, tj. deklariranjem njezine nemogućnosti, moguće je “predstaviti” nemoguće ili, bolje rečeno, identificirati se s nemogućnošću

njezine reprezentacije. Identifikacija sa simptomom je stoga povezana s prolaskom kroz fantazmu. Prolazak kroz fantazmu podrazumijeva spoznaju o manjku ili nekonzistentnosti u Drugom koja je zamaskirana fantazmom, spoznaju da je *objet petit a* odvojen od Drugog. Ta odvojenost ne samo da ima etičku dimenziju, nego i “oslobađa” našu političku imaginaciju:

Upravo je taj manjak u Drugom ono što omogućuje subjektu da ostvari neku vrstu “raz-otuđenja” što je Lacan naziva odvajanje...[u smislu da subjekt doživljava] da sam Drugi “nije skopčao”, da nije shvatio konačan odgovor... Taj manjak u Drugom daje subjektu – da tako kažemo – prostora za disanje, omogućuje mu da izbjegne potpuno otuđenje u označitelju, ali ne ispunjavanjem njegova manjka, nego dopuštajući mu da sebe, svoj vlastiti manjak identificira s manjkom u Drugom. (Žižek, 1989: 122)

Jasno je da se ovdje radi o mogućnosti utemeljenja simboličkih gesti koje institucionaliziraju društveni manjak, odnosno podrazumijevaju etičko prepoznavanje nemogućnosti društvenoga zatvaranja. Znamo da ovo ne podrazumijeva tišinu. Bliže je Sokratovu stavu radikalnog ali produktivnog neznanja ili antiutopijskoj znanosti Gödela ili Heisenberga⁷ (gdje cijeli znanstveni pothvat teži pokazati krajnju nemogućnost znanstvene reprezentacije) ili izjavama poput one Louisa Buñuela, slavnog redatelja nadrealističkog filma kojeg je Lacan cijenio: “Hvala Bogu što sam ateist!”⁸ Ono što je zajedničko svim ovim primjerima jest da se suočavamo licem u lice s jezičnim prikazom neprikazive nemogućnosti (ili nemogućnosti reprezentacije).⁹ I što je najvažnije, ova nemogućnost može se

⁷ Kolakowski tako ističe: “Moguće je da će se iz povijesne perspektive na određena važna dostignuća suvremene znanosti – Heisenbergovo načelo ili Gödelov teorem – gledati kao na doprinose istom ovom antiutopijskom duhu našeg vremena.” (Kolakowski, 1997:36)

⁸ Ne zaboravimo da Lacan je bio taj koji je tvrdio da je “ateizam moguć jedino među svećenicima” (XX: 108).

⁹ Još jednom, pitanje metajezika postaje relevantno za cijelu ovu raspravu. Upravo takvi “nemogući” izričaji održavaju proces označavanja otvorenim te nas sprečavaju da zauzmemo meta-

izraziti kroz samu reprezentaciju, kroz određeni set jezičnih igara koje se mogu širiti oko nas. Što bi bio politički i demokratski ekvivalent takvog stava?

Na mjestu zaključka: psihoanaliza, etika i politika

Slavoj Žižek započinje svoje djelo *Tarrying with the Negative* najupečatljivijim i najsublimnijim primjerom političkog pokušaja da se zaokruži manjak Realnog, da se prikaže političko unutar prostora političke reprezentacije: zastava pobunjenika u Rumunjskoj prilikom zbacivanja Ceausescua s vlasti. Na zastavi, crvena zvijezda kao komunistički simbol koji čini čvorišnu točku zastave i cijelog političkog poretka, “simbol koji predstavlja organizirajuće načelo nacionalnog života”, izrezana je, a ono što je ostalo na tom mjestu samo je praznina. U ovom kratkom trenutku, između rušenja jednog poretka i prije formiranja novog, moguće je posvjedočiti postojanje praznine u velikom Drugom, osjetiti prisutnost političkog. Ako danas postoji dužnost kritički nastrojenih intelektualaca, onda je to dužnost da stalno zaposjedaju mjesto ove praznine, osobito onda kada se novi poredak (novo zaposjedanje tradicionalne politike) stabilizira i pokušava zamaskirati ovaj manjak u Drugom (Žižek, 1993: 1-2). Kada je politička praksa u pitanju, naša dužnost može jedino biti ta da pokušavamo institucionalizirati ovaj manjak unutar političke stvarnosti. Ova dužnost istinski je i radikalno demokratska. To je također i etička dužnost koja pokazuje filozofsku dimenziju demokracije. Kako ističu

jezičnu poziciju. Ova nemogućnost je nužno artikulirana u metajeziku budući da metajezik nije tek puki imaginarni entitet. To je realno u strogo lacanovskom smislu: “Odnosno, nemoguće ga je zaposjesti. No, Lacan dodaje, još ga je teže jednostavno izbjeći. Nemoguće ga je doseći, ali mu se ne može niti pobjeći” (Žižek, 1987: 34). U tom smislu, da bi se izbjegla fantazmatska meta jezična pozicija (metajezična afirmacija metajezika), potrebno je proizvesti iskaz koji pokazuje nemogućnost zauzimanja metajezične pozicije kroz neuspjeh samog metajezika (metajezična negacija samog metajezika). Ne može se pobjeći od simbolizacije: ono što “jest” s onu stranu simbolizacije može se prikazati jedino u okviru simbolizacije, kroz nemogućnost same simbolizacije. Lacanovo rješenje je da se “proizvede izričaj [ili institucionalni poredak] čistoga metajezika koji svojom očitom apsurdnošću materijalizira svoju vlastitu nemogućnost; odnosno, paradoksalni element koji u samom svom identitetu utjelovljuje apsolutnu drugost, nepopravljivi jaz koji onemogućuje zauzimanje metajezične pozicije.” (ibid.: 34)

Bernasconi i Critchley, ukoliko je demokracija etički utemeljen oblik političkog života koji se ne prestaje dovoditi u pitanje dok traži svoju legitimnost, odnosno ako su legitimne zajednice one koje se dovode u pitanje, onda su to filozofske zajednice (Critchley: 1992: 239).

U svjetlu ovoga, za demokraciju je ključno da ona čini vidljivima političke institucije i granice svih političkih težnji. Utemeljujući antagonizam, ona ukazuje na distanciju između svake utopijske simbolizacije i Realnog kojim pokušava ovladati. No kako zapravo označava ovu distanciju i čini je vidljivom?

Ova vidljivost postiže se samo ukoliko su mogući oprečni oblici institucije (socijalnog), za što je nužno da su ti oblici zaista postulirani i izborni u povijesnoj areni. Jer tek se u njihovu antagonističkom odnosu s drugim projektima pokazuje kontingentnost pojedinih činova institucije, a ova im kontingentnost daje političko obilježje. (Laclau, 1994: 4)

Drugim riječima, uvjeti da bi se održala vidljivost konstitutivnog manjka i kontingentnosti strukture po Laclauovoj su shemi sljedeći: prvo, učiniti vidljivim (izvanjski) sukob među različitim političkim projektima, različitim sadržajima koji tobože ispunjavaju ovaj manjak (od kojih nijedan nije predodređen za ovaj zadatak); i drugo, učiniti vidljivim (unutarnji) rascjep koji obilježava svaki od ovih projekata – rascjep između njihove funkcije reprezentanata (univerzalne) punoće i njihova (pojedinačnog) konkretnog sadržaja (Laclau, 1993: 285). Demokracija pokušava održati ovu vidljivost, institucionalizirati ovaj manjak uključujući “kao dio njezine ‘normalne’, ‘redovne’ reprodukcije” moment suspenzije političke stvarnosti. Ovaj osobiti moment provale Realnog je, kako Žižek tvrdi, moment izbora:

U trenutku izbora cijela hijerarhijska mreža društvenih odnosa na neki je način suspendirana, stavljena u zgrade, “društvo” kao organsko jedinstvo prestaje postojati, mijenja se u kontingentnu skupinu atomiziranih pojedinaca, apstraktnih jedinica, a rezultat ovisi o pukom kvantitativnom mehanizmu

zbrajanja, u konačnici o stohastičkom procesu: neki posve nepredvidljivi (ili manipulirani) događaj – npr. skandal koji izbije nekoliko dana prije izbora – može stvoriti onih “pola postotka” koji na ovaj ili onaj način određuju opću orijentaciju državne politike u sljedećih nekoliko godina... Uzalud skrivamo ovaj u cijelosti “iracionalni” karakter onoga što nazivamo “formalnom demokracijom”... Jedino prihvaćanje takvog rizika, jedino spremnost da se vlastita sudbina prepusti “iracionalnom” slučaju, čini demokraciju mogućom. (Žižek, 1989: 147)

Ova suspenzija sedimentirane političke stvarnosti, ovo otvaranje momentu političkog, pretpostavlja institucionalizaciju izvanjskog antagonizma između konkurentnih političkih snaga i, što je najbitnije, unutarnjeg rascjepa koji obilježava sve te snage (Žižekov čisti antagonizam), budući da ponavljanje momenta izbora upisuje duboko u našu političku svijest spoznaju da nijedna od ovih političkih snaga ne može nadići svoj unutarnji rascjep. Ako su nam svako malo potrebni izbori, to je zbog toga što pristajemo na to da se hegemonijska veza između konkretnog sadržaja i njegova utjelovljenja punoće mora neprestano iznova uspostavljati i pregovarati. To je jedan od načina na koji se demokracija identificira sa simptomom (konstitutivnim antagonizmom društvenog koji se obično prikazuje kao puki epifenomen) i prolazi kroz fantazmu skladnoga društvenog poretka: postavljajući manjak na mjesto organizirajućeg načela društva.¹⁰

Da ponovimo, ishodišna točka ovog poglavlja bilo je razočaranje i nezadovoljstvo prouzrokovano dvosmislenošću koja je konstitutivna za demokraciju. Istaknuli smo da, suprotno tvrdnjama protudemokratskih diskurza, ova dvosmislenost ili postojanje izvornog manjka u samom središtu socijalnog nije uvjetovana

¹⁰ Moglo bi se također tvrditi da bi sustav utemeljen na ždrijebanju kakav je postojao u staroj Ateni bio puno bliži pokušaju institucionalizacije manjka. U svakom slučaju, pitanje starogrčke demokracije i njezine povezanosti s našim shvaćanjem demokracije nije predmet rasprave ove knjige. Za prikaz demokratskog diskurza i institucija u staroj Grčkoj koji je relevantan za naše izlaganje o modernoj demokraciji, vidi Vernant, 1982.

demokracijom. Podjela i nesklad konstitutivni su za ljudsko stanje. Iskustvo modernosti, Smrt Boga, drugim riječima, dislokacija svih izvanjskih oznaka sigurnosti, izbacila je u prvi plan novo viđenje povijesti bez zajamčenih eshatoloških ili drugih značenja i ukazala je na kontingentnost postojanja u svom njezinu ogoljenom užasu. Mjesto moći nije više konspupstancijalno s likom vladara pod jamstvom Boga. Suočivši se s ovim razvojem događaja, moguće je djelovati na dva načina. Manjak značenja koji postaje vidljiv tijekom ovog procesa može dovesti do pokušaja povratka na predmoderne simulacije sigurnosti; na taj način modernost zauzima (u blumbergovskom smislu riječi) mjesto predmodernosti. Totalitarizam i partikularizam kreću se u tom smjeru. S druge strane, demokracija se pokušava suočiti s manjkom značenja na bitno drukčiji način. Ona prepoznaje u manjku jedinu mogućnost posredovanja između univerzalizma i partikularizma i postizanja netotalitarnog osjećaja društvenog jedinstva. Vrlina demokracije leži u tome što nije slijepa za konstitutivnost podjele, nesklada i manjka; njihovo prepoznavanje i instucionalizacija jedini je način na koji se možemo suočiti s ljudskim stanjem nakon Auschwitza i Gulaga. Demokracija je politički oblik povijesnog društva u kojem se na povijest, koju prožima kontingencija, τύχη, manjak, više ne referira kao na izvanjsko ujedinjujuće značenjsko načelo. Sama ova činjenica na koju je ukazao Lefort pokazuje kako najveća vrlina demokracije – njezina odlučnost da se suoči s poviješću, neskladom, manjkom i da ih pokuša institucionalizirati – istovremeno predstavlja i njezinu najveću opasnost. Kao što to Mircea Eliade jasno pokazuje u djelu *The Myth of the Eternal Return*, do sada se takvo viđenje povijesti smatralo nepodnošljivim (Eliade, 1989). To je, dakle, zadatak moderne demokracije: da nas uvjeri da to što se smatralo nepodnošljivim ima etički *status*.¹¹ To je i razlog

¹¹ Taj zadatak ne bi trebao biti zamišljen kao pedagoški pothvat, već kao hegemonijski projekt. Primjena pedagogije u politici obično prikriva totalitarne aspiracije. Unatoč tome, možda bi bilo moguće artikulirati sokratovsko, demokratsko, političko obrazovanje koje bi izbjeglo takve totalitarne težnje. Za primjer takvog pokušaja, vidi Euben, Wallach i Ober, 1994.

zbog kojeg demokracija može izazvati opće nezadovoljstvo i frustriranost te pojačati aporetičnu neaktivnost ili čak reakcionarnu politiku. Razlog tomu je što je etički (i ontološki) ideal sklada još uvijek hegemonijski, ideal koji je nepomirljiv s demokracijom. U cijelom ovom izlaganju pokazuje se da je za procvat demokracije “nužno nadvladati politiku općeg nezadovoljstva” (Connolly, 1991: 211), a da bi se to postiglo, etiku sklada treba zamijeniti etikom koja je sukladna demokraciji. Ovdje etika psihoanalize postaje ključna za teoriju demokracije.

Pokušao sam pokazati kako etika psihoanalize prelazi onkraj tradicionalne etike dobra, onkraj barijere fantazmatske etike sklada da bi se suočila s nemogućim Realnim tako što prepoznaje u konačnici njegovu nesvodivost i strukturalnu kauzalnost. Kao što sam već naglasio, lacanovsko Realno i manjak imaju neosporivu etičku dimenziju, a i sublimacija i identifikacija sa simptomom, nadilazeći tradicionalnu etičku identifikaciju s određenom imaginarnom koncepcijom dobra, potvrđuju etičnost njihova prepoznavanja i institucionalizacije. U tom smislu, uz pomoć psihoanalize demokracija može promicati etičku hegemoniju koja je ključna za njezin politički opstanak i učinkovitost,¹² a lacanovska teorija i etika mogu prepoznati u demokraciji srodno područje gdje će se pokazati

¹² Naravno da psihoanalitički diskurz nije jedini koji može funkcionirati na takav način. Zapravo, kada je politička dimenzija u pitanju, ne možemo biti pretjerano optimistični u pogledu snage Lacanove psihoanalitičke etike, iako ta snaga može varirati od konteksta do konteksta. U svakom slučaju, ne bismo željeli da pretjerana psihoanalizacija popratiti pretjerano filozofiranje koje je, kako Rorty ističe, stvorilo u Britaniji i Sjedinjenim Državama “zatvorenu akademsku ljevicu koja je sve manje relevantna za bitne političke rasprave” (Rorty, 1996: 69). Problem psihoanalitičkog diskurza mogao bi biti ozbiljniji od diskurza filozofiranja. Možemo ga ovako formulirati: ako je tako teško navesti pojedine subjekte da prijeđu svoju temeljnu fantazmu unutar konteksta same analize, kako je onda moguće govoriti o takvoj promjeni na društvenopolitičkoj razini gdje bi, kako se vidi iz same politike psihoanalitičkih zajednica, ovaj prijelaz bio još teži. Teškoće ipak ne bi trebale odvratiti od zauzimanja etičko-političkog stava ili političkog djelovanja. Osim toga, promjenu o kojoj je riječ ne treba shvatiti kao radikalni prijekid ili moment totalne transgresije; to može biti postupan proces: zamislimo, na primjer, nekoga tko hoda na Moebiusovoj vrpci – topološkoj strukturi koju hvali Lacan – i tako prelazi s jedne na drugu stranu bez da je promijenio svoje mjesto.

njihova relevantnost za društveno-političku analizu i političku praksu. U tom smislu, moguće je ostvariti bolje (ali ne savršeno) društvo, odnosno demokratsnije i pravednije društvo, ali takav projekt ne može ovisiti o “viđenjima psihičkog imaginarnog”, kao što to tvrdi Whitebook.

Samo rasap imaginarnih utopijskih vizija može dati šansu demokratskom putu koji je u temelju samokritičan: “Pravedna je ona politika koja aktivno zadržava svoj nesklad i ironizaciju kao ono što je održava” (Crichtley, 1992: 238). Čini se da je takvo stajalište suprotno Whitebookovu mišljenju da je “bez unosa imaginarnog, svaka takva rasprava [o postizanju boljeg društva] ... u opasnosti da bude isprazna” (Whitebook, 1995: 89). Ono što Whitebook ne shvaća je da upravo ta praznina lacanovskog manjka u Drugome, ili praznina na mjestu moći kod Leforta, postaje referentna točka za artikulaciju takve nove političke vizije izvan imaginarnog.¹³

Da bi se izbjegla moguća zabuna, dodat ćemo da je ipak nemoguće svesti demokraciju na anarhiju ili kaos: to je oblik “poretka”. Postoji načelo društvene organizacije. Društvo bez organizirajućeg načela bilo bi besmisleno društvo; ne bi se moglo uspostaviti kao takvo. To bi zapravo značilo stanje čiste tjeskobe, budući da je, kao što Lacan tvrdi u seminaru *Anxiety*, pojava tjeskobe znak privremenog gubitka svih identifikacijskih referentnih točaka (2. svibnja 1962). Kao što sam već naglasio, važnost demokratske invencije leži u tome što ona dvostrukom gestom priskrbuje referentnu točku, *point de capiton* za uspostavu društva, bez svođenja društva na pozitivni sadržaj na mjestu referentne točke.¹⁴ Ovo je moguće zato što je pozitivni sadržaj demokracije zapravo prihvaćanje konstitutivnog manjka i antagonizma (a u konačnici i hegemonije)

¹³ Potrebno je ipak dodati da Whitebook ne koristi termin “imaginarno” na način kako ga definira Lacan. Bliži je Castoriadisovoj definiciji. No upitno je dovodi li to u pitanje valjanost naših komentara.

¹⁴ Ukoliko je moguće simbolički zaokružiti manjak Realnog, *point de capiton* u demokraciji može biti jedino označitelj manjka u Drugom. U demokraciji, na mjestu referentne točke koja totalizira društveno značenje nalazi se detotalizator, odnosno simboličko prepoznavanje nemogućnosti konačne totalizacije.

koji stvara rascjep u svakoj totalnoj reprezentaciji društvenog. A *status* ovog manjka kao susreta s Realnim etičke je naravi. Ako demokracija podrazumijeva, kao što to tvrdi Niklas Luhmann, načelo prepoznavanja opozicije kao vrijednosnog koncepta, ovo znači upravo to da manjak posjeduje određenu etičku dimenziju. Ovo je etika bez ideala; mjesto idealnog zaposjeda granična linija u opoziciji i moment neodlučnosti u izborima; drugim riječima, prepoznavanje Realnog našega simptoma, odnosno prepoznavanje antagonističkog karaktera našeg društva. Kod Luhmanna, mjesto idealnog zaposjeda čista razlika, odnosno razlika između vlade i opozicije. Tako “politika gubi mogućnost [totalne] reprezentacije. Ona ne može biti – niti reprezentirati – cjelinu unutar cjeline” (Luhmann, 1990: 223). Iz demokratske vizure cjelina društva manjkâ; presijeca je nemoguće Realno.

Prije nego što privedem kraju ovo poglavlje, htio bih ukratko istaknuti još dvije stvari. Prvo bih se pozabavio pokušajima sličnim onome kojeg smo ovdje izložili, a koji se temelje na etici dekonstrukcije (Critchley, 1992) ili, jednostavnije, na etici razlike (Connolly, 1991). Drugo, htio bih se osvrnuti na političke posljedice mojih zaključaka.

Kao prvo, očito je da je ovaj tekst blizak Connollyju i Critchleyju utoliko što teži artikulirati etiku “nesklada” s namjerom da poboljša izgled demokracije. Razlika je u tome što njih obojica misle da je dovoljno imati etiku zasnovanu na prepoznavanju Drugosti i razlike. Connolly inzistira na polarnosti identitet/razlika, s tim da mu se etička kontroverza svodi na prepoznavanje Drugosti. Za Critchleyja je, isto tako, u dekonstrukciji ključan odnos s “Drugim”, iako Drugi ovdje nije istovjetan lacanovskom Drugom (Critchley, 1992: 197). Nadovezujući se na Levinasovu etiku gdje je etičko povezano s raskidom s totalitarnom politikom, Critchley navodi: “neprestani pokušaji da se zatvori socijalno osujećuju se zbog nemogućnosti totalizacije Drugog” (Critchley, 1992: 238). Dakle, mogućnost demokracije počiva na prepoznavanju Drugog: “Društvo je otvoreno ukoliko je utemeljeno na prepoznavanju razlike, razlike Drugog” (Critchley, 1992: 219). Štoviše, politička odgovornost u demokraciji nalazi svoj

“horizont u odgovornosti za Drugog” (ibid.: 239). Ovo je i Touraineovo stajalište: demokracija podrazumijeva “prepoznavanje Drugog” (Touraine, 1997: 192). Problem je takve analize što pretpostavlja Drugo kao jedinstvenu cjelinu ili, ako to i nije uvijek slučaj, čini se da nudi pozitivnu točku identifikacije, te tako ostaje u okvirima tradicionalnih etičkih strategija ili ih ne potkopava na dovoljno radikalnan način. Treba naglasiti da upravo ovaj odnos – identifikacija s Drugim – dovodi do društvenoga zatvaranja. Da bismo ostvarili odnos s Drugim kojeg je nemoguće totalizirati, trebamo se poistovjetiti s manjkom u Drugom, a ne s Drugim *per se*. To je radikalna inovacija lacanovske etike. I to je ono što demokraciji treba danas.

Drugo, ovo prethodno izlaganje ne podrazumijeva da zaista postojeće demokracije u cijelosti utjelovljuju Lacanov etički stav. Takav zaključak bio bi stran gotovo svemu što je do sada rečeno u ovom poglavlju: “ne smijemo se ograničiti na promišljanje demokracije tek kao postojećega političkog poretka (i, još jednom, sigurno ne kao apologiju zapadnjačke liberalne demokracije)” (Critchley, 1992: 240).

S tog je stajališta vrlo relevantna Derridina koncepcija *démocratie à venir*. Ipak treba biti na oprezu da ne bismo zapali u idealiziranje demokracije povratkom na tradicionalni etički diskurz ili utopijsku politiku.¹⁵ Osim toga, kod artikulacije kritike postojećih demokratskih institucija treba imati na umu ono što je Žižek tako uspješno formulirao:

Točno je da demokracija omogućuje razne vrste manipulacije, korupciju, vladavinu demagogije, itd., ali čim odbacimo mogućnost tih deformacija, gubimo samu demokraciju; ako želimo otkloniti te deformacije i zahvatiti Univerzalno u njegovoj netaknutoj čistoći, postići ćemo samu suprotnost. Takozvana “realna demokracija” samo je još jedno ime za nedemokraciju. (Žižek, 1989: 148)

¹⁵ Iako pojedini autori (primjerice Roy i Critchley) opisuju Derridinu *démocratie à venir* kao utopijsku, Derrida naglašava da kada govori o “nadolazećoj demokraciji” “to ne znači da će se demokracija ostvariti sutra, niti se to odnosi na buduću demokraciju... to nije utopija, to se događa ovdje i sada, u ovdje-i-sada koje neprestano pokušavam odijeliti od sadašnjosti” (Derrida, 1996: 83).

U tom smislu, iz lacanovske perspektive, možemo zaključiti da realna i čista demokracija “ne postoji.” Radikalizacija demokracije može biti samo rezultat trajne askeze; ona ovisi o našoj sposobnosti da se krećemo između Scile konformizma i Haribde utopizma i da tijekom vremena održimo distanciju od objiju strana.¹⁶

¹⁶ Za detaljniji prikaz projekta radikalne demokracije, vidi Laclau i Mouffe, 1985. (posebno 4. poglavlje); Mouffe, 1992 i Trend, 1996a i 1996b.

* Prevoditeljica se zahvaljuje Željki Matijašević na pregledu i redakturi teksta. (Nap. prev.)

LITERATURA

- Connoly, W. (1987) *Politics and Ambiguity*, Madison: University of Wisconsin Press
- Connoly, W. (1991) *Identity/Difference: Democratic Negotiations of Political Paradox*, Ithaca: Cornell University Press
- Critchley, S. (1992) *The Ethics of Deconstruction*, Oxford: Blackwell
- Dunn, J. (1979) *Western Politics Theory in the Face of the Future*, Cambridge: Cambridge University Press
- Eliade, M. (1989) *The Myth of the Eternal Return*, prijevod na engleski: W. Trask, London: Arkana
- Euben, P., Wallach, J., Ober, J. (1994) *Athenian Political Thought and the Reconstruction of American Democracy*, Ithaca: Cornell University Press
- Kolakowski, L. (1978) *The Main Currents of Marxism*, vol. I, Oxford: Oxford University Press
- Lacan, J. (1992) *The Seminar. Book VII. The Ethics of Psychoanalysis 1959-60*, ur. Miller, J.-A., prijevod na engleski i komentari: D. Porter, London: Routledge
- Lacan, J. (1960/1961) *Transference*, neobjavljeno, prijevod na engleski: C. Gallagher
- Lacan, J. (1962/1963) *Anxiety*, neobjavljeno, prijevod na engleski: C. Gallagher
- Lacan, J. (1998) *The Seminar. Book XX. Encore, On Feminine Sexuality, The Limits of Love and Knowledge, 1972-3*, ur. Miller, J.-A., prijevod na engleski i komentari: Br. Fink, New York: Norton
- Lacan, J. (1995) "Position of the Unconscious", prijevod na engleski: Br. Fink, u Feldsten, R. Fink, B. i Jaanus, M. (ur.) *Reading Seminar X: Lacan's Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*, Albany: Sunny Press
- Laclau, E. (1990) *New Reflections on the Revolution of Our Time*, London: Verso
- Laclau, E. (1991) "God Only Knows", u: *Marxism Today*, prosinac: 56-59
- Laclau, E. (1993) "Power and Representation", u: Poster, M. (ur.) *Politics, Theory and Contemporary Culture*, New York: Columbia
- Laclau, E. (1994) "Introduction", u: Laclau, E. (ur.) *The Making of Political Identities*, London: Verso

- Laclau, E. i Mouffe, C. (1985) *Hegemony and Socialist Strategy*, London: Verso
- Lacoue-Labarthe, P. "On Ethics: A propos of Antigone", u: *Journal of European Psychoanalysis*, 3-4: 55-71
- Lee, J. S. (1990) *Jacques Lacan*, Amherst: University of Massachusetts Press
- Lefort, C. (1988) *Democracy and Political Theory*, prijevod na engleski: D. Macey, Oxford: Polity
- Lipowatz, T. (1986) *Die Verleugnung des Politischen. Die Ethik des Symbolischen bei J. Lacan*, Weinheim: Quadriga
- Lipowatz, T. (1995) "Ethics and Political Discourse in Democracy", u: *Acta Philosophical/Filozofski Vestnik*, 2: 135-143
- Luhmann, N. (1990) *Political Theory in the Welfare State*, prijevod na engleski i predgovor: J. Bernardz Jr., Berlin: De Gruyter
- Miller, J. A. (1987) Interview, u: *Le Matin, Newsletter of the Freudian Field*, 1, 1: 5-10
- Monchi, V. (1997) "Previous Conviction", u: *Prospect*, ožujak: 80
- Mouffe, C. (1992) "Preface: Democratic Politics Today", u: Mouffe, C. (ur.), *Dimensions of Radical Democracy*, London: Verso.
- Rajchman, J. (1991) *Truth and Eros: Lacan, Foucault and Question of Ethics*, London: Routledge
- Ranciere, J. (1992) "Politics, Identification and Subjectification", neobjavljeni spis
- Rorty, R. (1996) "Response to Ernesto Laclau", u: Mouffe, C. (ur.) *Deconstruction and Pragmatism*, London: Routledge
- Touraine, A. (1991) "What Does Democracy Mean Today?", u: *International Social Sciences Journal*, 128: 259-268
- Touraine, A. (1994) "Democracy", u: *Thesis Eleven*, 38: 1-15
- Touraine, A. (1997) *What is Democracy?*, prijevod na engleski: D. Macey, Boulder: Westview Press
- Trend, D. (1996a) "Introduction", u: Trend, D. (ur.) *Radical Democracy*, New York: Routledge

- Trend, D. (1996b) "Democracy's Crisis of Meaning", u: Trend, D. (ur.) *Radical Democracy*, New York: Routledge
- Vernant, J.-P. (1982) *The Origins of Greek Thought*, Ithaca: Cornell University Press
- Whitebook, J. (1995) *Perversion and Utopia*, Cambridge: Cambridge University Press
- Žižek, S. (1997) "Why Lacan is not a Post-structuralist?", u: *Newsletter of the Freudian Field*, 1, 2: 31-39
- Žižek, S. (1989) *The Sublime Object of Ideology*, London: Verso
- Žižek, S. (1991) *For They Know Not What They Do*, London: Verso
- Žižek, S. (1993) *Tarrying with the Negative*, Durham: Duke University Press

Pusta zemlja T.S.Eliota i legenda o Gralu

Kristina Grgić
anglistika/komparativna književnost
kris_silence@yahoo.com

Pusta zemlja T. S. Eliota objavljena je 1922. godine, “u jeku” modernizma. Te godine Joyce izdaje *Uliksa*, a nekoliko godina kasnije i Virginia Woolf *Gospođu Dalloway*. *Pusta zemlja* dugo je promatrana kao jedna od najvažnijih modernističkih poema, koja govori o krizi moderne civilizacije.

Međutim, trebamo razlikovati umjetnički (estetski) modernizam od političkog (liberalnog). Umjetnički modernizam često je kritizirao ovaj drugi, izražavajući antagonizam prema njegovu racionalizmu, materijalnome napretku i liberalnoj demokraciji (Ferrall, 2001: 1, North, 1991: 2). Tako i T. S. Eliota kao jednu od najvažnijih pojava modernizma istovremeno možemo nazvati konzervativcem, pa čak i reacionarom.

Eliotov konzervativizam

Eliot je otvoreno kritizirao liberalizam, kao utjelovljenje propasti modernizma (North, 1991: 2). Osobito ga je kritizirao zbog naglašavanja individualnosti, koje dovodi do atomizacije društva i kidanja veza između pojedinca i zajednice. Time jedna od osnovnih karakteristika liberalizma postaje nerješiva suprotnost između dijela i cjeline.

Nasuprot ideologiji liberalizma Eliot stavlja historicizam. Iako historicizam, preuzet do krajnosti, vodi do kulturnog relativizma, on je predstavljao otvoreni prosvjed protiv prosvjetiteljske ideje da je ljudska priroda nešto trajno i da postoji neizmijenjena u svim vremenima i preko svih granica (North, 1991: 85). Nasuprot tome, Eliot ističe partikularnost i važnost svake kulture zasebno. Kulturni relativizam nadilazi se pomoću *tradicije*, koja ujedinjuje sve ono što je zajedničko pojedinim kulturama i razdobljima¹ (North, 1991: 102).

Eliotov je antimodernizam bio i politički. On je bio dio u Engleskoj tada aktivnog reakcionarnog pokreta, koji se okupljao oko časopisa *New Age*, i bio izrazito antisemitski, protiv parlamentarne demokracije, i protiv sufražetkinja. Sam Eliot pripadao je tzv. pokretu distribucionista, koji se zalagao za raspodjelu dobara između malih posjednika (neka vrsta agrarne zajednice) (Ferrall, 2001: 15).

Tako i u *Pustoj zemlji* možemo jasno “iščitati” autorov antimodernizam.

U formi pjesme, Eliot nasljeduje eksperimentalizam svojstven književnosti ranog 20. stoljeća. Međutim, pored ove “progresivne” forme, nazire se i “reakcionarni”, to jest, antimodernistički sadržaj. Terry Eagleton tako razlikuje “vanjski, pojavni tekst” (progresivnu formu), koji reflektira krizu modernizma, i “reakcionarni, alternativni tekst”, kao zatvoreni, koherentni, autoritativni diskurz mitologija koje je uokviruju (Davidson, 1999).

Koja to mitologija (ili mitologije) uokviruju *Pustu zemlju*? U bilješkama poemi, Eliot priznaje da “ne samo naslov, već i plan i veći dio slučajnog simbolizma pjesme” duguje knjizi Jessie L. Weston *From Ritual to Romance (Od rituala do romance)*, te da “određene referencije na obrede plodnosti” duguje Frazerovoj *Zlatnoj grani*.²

Eliot kao temelj i osnovni plan svoje pjesme koristi legendu o Gralu. Tu je ključni pojam puste zemlje, o čemu svjedoči i sam naziv pjesme, a i Jessie Weston (“Vjerujem da je Pusta zemlja zapravo u samom središtu moga problema”,

¹ O tradiciji Eliot posebno govori u eseju *Tradicija i individualni talent*.

² Uvod u bilješke dodane *Pustoj zemlji*.

Weston, 1997: 60). Eliot se koristi ovim srednjovjekovnim mitom, za koji Weston dokazuje da svoje podrijetlo vuče iz starih obreda plodnosti, da bi u njegovu svjetlu kritizirao modernu civilizaciju. Njoj Eliot suprotstavlja svijet iskona, a njegova reakcija na civilizacijsku krizu jest nostalgija za tim prošlim. On je sam hvalio upotrebu mita u modernoj književnosti kod Joycea, smatrajući da je mit “način kontroliranja, davanja oblika i značaja ogromnoj panorami jalovosti i anarhije koja je suvremena povijest... To je korak ka stvaranju mogućnosti za umjetnost u modernom svijetu” (Scofield, 1992: 128). Tako bi ova tzv. “mitološka metoda” (kako ju je Eliot nazvao) trebala pomoći razrješavanju suprotnosti modernizma.

Eliot je vjerovao u vezu moderne umjetnosti i primitivnih rituala (tj. pred-moderne, organske ili primitivne kulture), te u vezu kulture i religije (Ferrall, 2001: 6, 105).

Korištenje mita je i izraz već prije spomenute Eliotove reakcionarnosti i anti-modernizma. Mit je izraz njegove vjere u vrhovni autoritet i koordinirano, organsko društvo. U eseju “Ideja kršćanskog društva” (1939) on govori o “profinjenoj eliti koja ima monopol nad glavnim kodovima tog društva i prenosi svoje vrijednosti neosviještenim masama putem ritma i navike, infiltrirajući živčani sustav prije negoli potičući um” (Davidson, 1999: 118). Eliot teži vraćanjima mitskih oblika svijesti, s “izabranima” kao čuvarima njezine kulture, što bi pomoglo prevladavanju modernističkog jaza između pojedinca i zajednice.

Legenda o Gralu i kultovi plodnosti

Eliot se, dakle, poziva na Jessie L. Weston i rezultate njezinih istraživanja legendi o Gralu. Njezin je temeljni zaključak da su srednjovjekovne legende o Gralu “romansirani” ostaci prvobitnih kultova plodnosti, ili, kako ih ona još naziva, kultova prirode. Dugo vremena bilo je problematično podrijetlo ove legende. Postojala su dva tumačenja. Po jednom, legenda o Gralu izvorno je kršćanska, budući da je u njezinu središtu kalež koji sadrži Kristovu krv. Međutim, Jessie Weston kao protuargument navodi činjenicu da sama Crkva nikad nije priznala

tu legendu, niti u njezinim kanoniziranim tekstovima ima spomena o Josipu iz Arimateje i Gralu. Drugo je tumačenje bilo da je ova legenda keltskoga podrijetla, da je svojevrsan nastavak keltske mitologije zaodjenut kršćanskim ruhom. Ali, Weston tvrdi da ovo tumačenje ne može objasniti podrijetlo svih elemenata legende o Gralu, niti ih može povezati u smislenu cjelinu.

Priča koja leži u temelju ove legende jest priča o Pustoj zemlji, koju je pogodila suša zbog slabosti njezina Kralja Ribara. Zemlji je potreban spasitelj koji će joj vratiti plodnost postavljanjem odgovarajućeg pitanja o prirodi Grala. Na svom pohodu on mora proći i veliku kušnju u Opasnoj kapelici.

U ovoj je priči bitna veza između slabosti i bolesti Kralja Ribara i njegove zemlje. Njegovo bi ozdravljenje donijelo spas zemlji. Ovakvo je vjerovanje postojalo u davnim civilizacijama, o čemu svjedoči i Frazer. Tako je u nekim plemenima kralj morao biti pogubljen čim pokaže znakove slabosti, da bi se spriječilo “da se stoka razboli i ne dobije potomke, da usjevi istrunu u zemlji i da ljudi, pogođeni bolešću, počnu umirati u velikom broju” (Frazer, 1959: 267).

Zemlji spasitelj mora povratiti plodnost. Stoga se on, bio to sir Gawaine ili Parsifal, naziva “osloboditeljem voda.” Ako ovu priču povežemo s kultovima plodnosti, onda je jasno da lik Kralja Ribara potječe iz likova bogova plodnosti, čija se smrt oplakivala svake zime, a ponovno oživljavanje svako proljeće. U njihovu su liku kultovi plodnosti dobivali antropomorfizirane oblike, i “godišnje propadanje i ponovno oživljavanje života, osobito biljnoga, bilo je oličeno u liku boga koji je svake godine umirao i ustajao iz mrtvih” (Frazer, 1959: 325).

Takvo božanstvo susrećemo već u *Rg-Vedi* kao boga Indru koji mora pobijediti zlog zmaja da bi donio kišu i oslobodio vode. Kod Sumeraca je to bio Tamuz, ljubavnik božice Ištar (ili Aštarte), kod Grka je to bio Adonis, ljubavnik Afroditin. Njegov frigijski parnjak bio je Atis, ljubavnik Cibebe, a u Egiptu je to bio Oziris, muž božice Izis. Oni su svi bili smrtni ljubavnici božica, koje su bile božice plodnosti, a kasnije su i sami postali božanstva. Njihov sveti brak, teogamija, promicao je plodnost zemlje.

Značajni su bili rituali u kojima je tugovano zbog njihove smrti i slavilo se njihovo usknuće. Vjerovalo se da ti rituali imaju magičnu moć, i da će donijeti plodove zemlji i urod stoci. O tome Jessie Weston kaže:

...tijek godišnjih doba, rađanje biljnoga života u proljeće, ili njegovo ponovno oživljavanje nakon jesenskih kiša... simbolički je predstavljalo odgovarajuće faze u životu ovog antropomorfnog zamišljenog Bića, čiji je godišnji put od rođenja do smrti, od smrti do obnovljenog života, bio slavljen u dostojanstvenu ritualu, s odgovarajućom smjenom radovanja i tugovanja. (Weston, 1997: 33)

Njihovi su rituali ustanovljeni oko 3000. godine prije Krista, a bitno je istaknuti da je tugovanje za umrlim bogom ujedno bilo i tugovanje za prirodom, koja se također nalazi u stanju zamrlosti. Tako je primjerice tugovanje za Tamuzom bilo tugovanje za nedostatkom biljnoga života, pogođenog sušom:

Njezina tužaljka je tužaljka za biljkom koja ne raste u zemlji,
Njezina tužaljka je tužaljka za žitom koje ne raste u polju,
Njezina je tužaljka za velikom rijekom, kraj koje ne rastu vrbe,
Njezina je tužaljka za poljem gdje žito i bilje ne raste.
(Frazer, 1959: 326)

Nakon tužbalice za bogom, slijedila je proslava njegova uskrsnuća. Često su to bile orgijastične svečanosti, koje su trebale potaknuti rast usjeva i plodnost stoke. Ovi su rituali činili tzv. *egzoterični*, to jest vanjski oblik kulta, kojima je glavni cilj bio osiguravanje plodnosti. Pored njih, postojali su i misteriji kao *ezoterični* oblik kulta, čiji je cilj bio uzdizanje duše k bogu. Njihov je sastavni dio bio i mistični objed koji ih je povezivao s bogom, što podsjeća na kršćansku euharistiju. Neke su ranokršćanske sekte (poput nasenske) čak i povezivale kršćansko vjerovanje s Adonisovim i Atisovim misterijama, smatrajući da oni svoj vrhunac nalaze upravo u učenju o Kristu.

Odras ovog misterijskog aspekta prirodnih kultova se u legendi o Gralu vidi u Opasnoj kapelici, koja simbolizira inicijaciju u tajne ovih misterija.

I sama simbolika legende o Gralu ima podrijetlo u kultovima plodnosti. To su naizgled kršćanski simboli, ali su zapravo mnogo stariji i samo su odjeveni u kršćansko ruho. Tako simboli koplja, kaleža, zdjele i mača simboliziraju reproduktivnu moć prirode. Danas se mogu naći u tarotu, koji najvjerojatnije potječe iz Egipta, i prvotno je korišten za predviđanje porasta i pada vodostaja Nila. Kralj Ribar, središnja figura legende o Gralu, polubožansko je biće. Izravni je “nasljednik” bogova plodnosti. Njegova bolest i slabost paralela su smrti boga koji će uskrsnuti u proljeće. Njegov naziv također potječe iz kulta plodnosti. Riba ovdje, naime, nije tek euharistijski simbol, već je simbol Života (koji dolazi iz vode). U ovim je kultovima simbolika vode od velike važnosti.

Najzad, postavlja se pitanje kako su ovi kultovi dospjeli na Britansko otočje, gdje je i nastala legenda o Gralu. Najvjerojatnije su rimski legionari, robovi i sirijski trgovci donijeli sa sobom kult boga Mitre, koji se stopio s kultom Atisa, i u kojem je središnji lik bio bog koji umire i oživljava u proljeće, i svoje vjernike hrani mističnim objedom.

Legenda o Gralu u *Pustoj zemlji*

Kao što je već prije rečeno, Eliot koristi ovu legendu da bi u njezinu svjetlu prikazao duh svoga vremena, i njegovu “izjalovljenost i nered” (Bowra, 1970: 398). To je činio i Pound u svojoj poeziji (“S jedne strane je nastojao da izrazi svest modernog čoveka, a s druge da unese odjeke iz prošlosti, često putem citata, i tako naglasi suprotnost sa sumornom sadašnjošću”, Bowra, 1970: 399).

Eliot preuzima temeljnu ideju o Pustoj zemlji Kralja Ribara, kao o sprženoj i žednoj zemlji koja žeda za vodom. Ova slika će poslužiti Eliotu da izarazi duhovnu sterilnost svoga vremena.

I Nietzsche koristi slike puste i spržene zemlje da bi prikazao sterilnost svoga vremena: “Uzalud vrebamo na barem jedan jedini, snažno razgranati korijen, na komadić plodne i zdrave zemlje; posvud prašina, pijesak, skamenjenost, skapavanje.” (Nietzsche, 1997: 135).

Tako imamo i u *Pustoj zemlji*:³

Kakvo se korijenje uhvatilo, koje grane rastu
iz ovog ruševnog kamenjara ? Sine čovječji,
ne možeš to ni reći ni pogoditi, jer znaš tek
gomilu smrskanih slika, u koju sunce blješti,
gdje mrtvo drvo ne daje sjene, cvrčak olakšanja,
ni suhi kamen kloket vode.
 (“Pokop mrtvaca”)

Ovdje neme vode već samo kamen
kamen i nema vode i pješčana cesta
cesta što vijuga gore u planine
planine što su od kamena bez vode
Kad bi bilo vode mogli bi stati i piti
U tom kamenju ne možeš zastati ni pomisliti
Kad bi samo bilo vode među kamenjem...
 (“Što je rekao grom”)

Čežnja za vodom prisutna je kroz cijelu pjesmu, a izražena je i u jeziku. Tako Eliot kao da onomatopejom zaziva vodu u stihovima koje je sam nazvao “Pjesma kapanja vode”⁴:

...pljus pljas pljus pljas pljus pljus pljus pljus
ali vode nema.

³ Svi navodi iz *Puste zemlje* citiraju se u prijevodu Antuna Šoljana.

⁴ “Water-dripping song”, Scofield, 1992: 121.

Eliot preuzima i lik Kralja Ribara. On se u pjesmi izravno “javlja” na dvama mjestima. U “Propovijedi vatre” susrećemo stihove:

...dok sam ribario u mutnom kanalu...

Tu se spominje voda (Temza), ali je to mutni kanal. U prethodnim stihovima Eliot citatom uvodi renesansnog pjesnika Spensera (“Draga Temzo, tiho teci, dok ne svršim svoju pjesmu”), ali Eliotova Temza ne pripada renesansnom idiličnom pejzažu. On nam daje prljave, urbane slike njezina kanala (prazne boce, papiri od sendviča, opušci cigareta, itd. – cijeli “metonimični popis” proizvoda moderne civilizacije, koji simboliziraju industrijsku produktivnost, ali i duhovnu prazninu) – to je “jalova” voda, koja ne donosi plodnost. Njezine “nimfe su otišle” – vlada samo urbana sterilnost i ispraznost (North, 1991: 100). U pjevanju “Što je rekao grom” ponovno susrećemo Kralja Ribara:

Na obali sam sjedio
i ribario, s neplodnom ravnicom iza sebe.
Hoću li barem svoje urediti zemlje?

Aluzija na kultove plodnosti prisutna je i u “Pokopu mrtvaca”, gdje se spominje leš u vrtu:

Je li leš, što si ga lani zasadio u vrtu,
Prokljajao? Hoće li ove godine cvasti?

Ovo je aluzija na pokop bogova plodnosti, ali i trivijalizacija mita s jedne strane, te isticanje osjećaja da je mit stalno prisutan i da “progoni” svakidašnjicu (Ferrall, 2001: 87).

Zemlji je potreban spasitelj. U legendi o Gralu to je sir Gawaine ili Parsifal. Tko je on u *Pustoj zemlji*? Možda je Ferdinand iz Shakespearove *Oluje*, gospodin Eugenides, trgovac iz Smirne, a oni se najzad spajaju u liku Phlebasa Feničanina. Ali, on je mrtav. Nije uspio u pothvatu i snašla ga je smrt od vode. Voda – ono što je trebalo donijeti spas zemlji – uzrokovala je smrt spasitelja.

U pjesmi se susreće i simbolika tarota, čiji su temeljni simboli zapravo simboli plodnosti. U prvome pjevanju, “Pokop mrtvacu”, imamo Madame Sosostris, s “opakim paklom karata.” Ona naviješta neuspjeh spasilačkog pothvata (u karti utopljenog Feničkog mornara). Spominje i Čovjeka s tri Družice (Eliot ga u bilješkama poistovjećuje s Kraljem Ribarom), te kartu Objješnog čovjeka (koji je prema bilješkama Frazerov obješeni bog, ili simbolizira Krista). Međutim, njezino je proricanje ironizirano njezinim likom – ona se pretvara u običnu vračaru koja se strašno prehladila i k mušterijama nosi svoj horoskop.

U *Pustoj zemlji* važan je i lik žene. U nekim verzijama legende o Gralu potreban je sveti brak spasitelja da se spasi zemlja (kao u verziji s Parsifalom), a i sveti je brak važan u mnogim kultovim plodnosti (kao na primjer u kultu boga Indre). Ovdje imamo nekoliko ženskih likova: neurotičnu modernu ženu u “Igri šaha”, daktilografkinju u “Propovijedi vatre”, te najzad i tri Temzine kćeri (kao svojevrsna parodija ili suprotnost Rajninim kćerima u Wagnerovoj operi *Sumrak bogova* iz *Prstena Nibelunga*), a sve su simbol jalove ljubavi i strasti koja uništava. Otud i aluzije na sv. Augustina i njegov dolazak u Kartagu, gdje se trebao “očistiti” od putenih ljubavi.

Opasna kapelica, koja se u legendi o Gralu pojavljuje kao prepreka za spasitelja, u *Pustoj zemlji* pretvorena je u ruševinu. Spasitelj je ionako mrtav, za njega više nema kušnji, nije ni uspio doći do nje:

U ovoj oronuloj rupi između planina
na blijedoj mjesecini trava pjeva
na prevrnutim grobovima, okolo kapelice.
Tu prazna je kapelica, što dom je samo vjetru
Prozora na njoj nema i vrata se samo klate.
("Što je rekao grom")

Pustoš zemlje postaje pustoš moderne civilizacije i eksplicitno kad pjesnik govori o "zakukuljenim hordama koje vrve beskrajnim ravnicama." "Tornjevi se ruše", nestaje zapadna civilizacija ("Jeruzalem Atena Aleksandrija Beč London Nestvarni"). U bilješkama Eliot tvrdi da ovi stihovi govore o "sadašnjoj propasti istočne Europe", misleći pritom na prijetnje iz Rusije. Poziva se na *Pogled u kaos* Hermanna Hessea, koje govore o "opasnosti s istoka." Krizu tu simboliziraju "lude halucinacije gladi i žeđi" (Bowra, 1970: 413).

Ove su "zakukuljene horde" ujedno i izraz Eliotova antagonizma prema industrijalizaciji, koja stvara "rulje... odvojene od tradicije, otuđene od religije." (Ferrall, 2001: 109-110).

Masa ljudi, otuđenih pojedinaca "složenih" u gomilu, javlja se i na početku pjesme, u "Pokopu mrtvaca":

Nestvarni Grade,
pod mrklom maglom zimske zore,
toliki su ljudi kuljali Londonskim mostom,
ni slutio nisam da ih je smrt pokosila toliko.

Rulje, gomile ljudi koje stvara kapitalizam i stvara od njih mehanizirane, bezlične pojedince kritizirane su i u "Propovijedi vatre", gdje se spominje "ljudski stroj." To bi istovremeno mogla biti i kritika kapitalističke podjele rada (North, 1991: 98). Ima li spasa za Pustu zemlju? Madame Sosostriis ne vidi Obješenog čovjeka. Aluzija na Krista je i na početku pjevanja "Što je rekao Grom?" Ali, u aluziji na put u Emaus, Krist je samo privid, i ubrzo nestaje.

Eliotova je dijagnoza naše civilizacije sljedeća: “Raspadanje civilizacije, osiromašena priroda moderne svesti, njeni trenuci straha i hysterije, odsustvo ubjeđenja i usmerenja.” (Bowra, 1970: 423).

Na kraju pjesme, ova civilizacija dobiva poruku groma: “Daj. Suosjećaj. Kontroliraj.” Ove su riječe navedene u svom sanskrtskom obliku (“Datta. Dayadhvam. Damyata.”), i kao da nas vraćaju u Iskon, skupa sa završnim riječima, također u sanskrtu (“Shantih. Shantih. Shantih.”). Ove riječi označavaju “mir koji nadilazi razumijevanje.” Označavaju li one i mir povratka iskonu?

Suvremena tumačenja uloge mita u *Pustoj zemlji*

Postavlja se pitanje koliko je vjerodostojno tumačiti *Pustu zemlju* na osnovi legende o Gralu. Neki kritičari smatraju da mit za nju nije važan, jer “mitsko” tumačenje proizlazi iz bilježaka koje je Eliot naknadno dodao pjesmi. Sam Eliot u eseju “Frontiers of Criticism” (1956) priznaje da ih je dodao zato da bi bilo više materijala za tiskanje.

Martin Scofield tvrdi da Eliot nije preuzeo strukturu mita, već samo mutan i nejasan uzorak aluzija na mit. U samoj pjesmi jako je malo eksplicitnih elemenata mita. Time *Pusta zemlja* nije “dijagnoza modernog zla u svjetlu mita, već više dramatizacija igre ovih mitova u svijesti” (Scofield, 1992). Za njega je ovo tipična modernistička pjesma, zaokupljena problemom moderne svijesti.

U poststrukturalističkim tumačenjima *Puste zemlje* naglasak je na samoj strukturi pjesme. Pjesma “odražava, a ne rješava, fragmentarnost koju bilježi” (North, bilješka uz Green Kaiser), ona “uprizzoruje ritual svoga vlastitog uništenja”(Ellman, u Davidson, 1999: 105). Fragmentarnost pjesme samo još više izražava njezinu žudnju za redom. Sudeći po Eliotovim bilješkama, lik Tiresije trebao je pjesmi dati jedinstvo, budući da u sebi ujedinjuje sve likove, i time bi simbolizirao željeno pomirenje pojedinca i zajednice. Ipak, čini se da u pjesmi to Tiresija ne uspijeva. Ona ostaje fragmentarna i dalje “žudi za redom.” Možda rješenje leži u samom nedostatku reda, koji obećava budući red, možda

je time nered samo negativna afirmacija reda, a nedostatak željenog pomirenja upravo ono što pjesmi daje red i jedinstvo (North, 1991: 106).

Upitna je i relevantnost bilježaka dodanih pjesmi. Green Kaiser smatra da one samo pjesmi daju prividnu jedinstvenost i značenje koje zapravo nema. U strukturi pjesme (u njezinoj fragmentarnosti) zapravo se ogleda kriza moderniteta. Modernitet se definira kao žudnja za redom, a upravo red nedostaje pjesmi. Bilješke i mit daju joj neki red i uzorak. Međutim, pjesmom dominira kaos: “dekonstrukcija individualnog identiteta, kao i osnovnih kategorija kroz koje je individuum u modernitetu razumijevao svijet.” (Green Kaiser, 3)

Potruga za Gralom pjesmi daje red i plan, ali, ako zanemarimo bilješke, cijela ova legenda postaje nevažna za razumijevanje pjesme. *Pusta zemlja* propituje mogućnost postojanja reda, ne predstavlja metafizički, već hermeneutički problem (Green Kaiser, 5). Madame Sosostris je upravo parodija ove modernističke potrage za redom, budući da je nepouzdana i komična, te ne možemo vjerovati njezinu proricanju.

Na posljertku se postavlja pitanje: jesu li i same bilješke parodija pjesme? One, naime, ne daju nikakvu pravu informaciju.

Konačno, bitno je spomenuti i feminističko tumačenje *Puste zemlje*. Ono u fokus stavlja pitanje spola, koje je u pjesmi najeksplicitnije problematizirano u liku Tiresije. Moguće je da pjesma zagovara povratak ženskom načelu (što je prava antimodernistička teza). Na ovaj bi se način mogla protumačiti i upotreba legende o Gralu u pjesmi. Sama potraga za Gralom simbolizirala bi muške rituale inicijacije i razdvajanje dječaka od “zelenog svijeta” njegove majke. Ovaj ulazak u mušku, patrijarhalnu kulturu i dovodi do suše u plodnom i idealnom majčinskom svijetu. On više nije dobro natopljen (“well-watered”), jer nastupa vladavina Kralja-oca (Froulla, u Davidson, 1999).

Zaključak

T. S. Eliot poslužio se legendom o Gralu i mitovima plodnosti da bi im suprotstavio modernu civilizaciju i u njihovu ih svjetlu kritizirao. Iako neki kritičari osporavaju njezino značenje u *Pustoj zemlji*, tvrdeći da je takvo tumačenje “izvučeno” iz bilježaka koje su naknadno dodane pjesmi, ovaj mit je Eliotu kao reacionaru poslužio da odgovor na krizu suvremene civilizacije potraži u iskonu, i da njezinu sterilnost i duhovno mrtvilo iskaže kroz snažne mitološke slike puste i spržene zemlje.

LITERATURA

M. C. Bowra (1970) *Nasleđe simbolizma*, Beograd: Nolit

Harriet Davidson, ur. (1999) *T. S. Eliot*, London: Longman

Charles Ferrall (2001) *Modernist Writing and Reactionary Politics*, Cambridge University Press

James George Frazer (1959) *The Golden Bough*, London: Macmillan and Co.

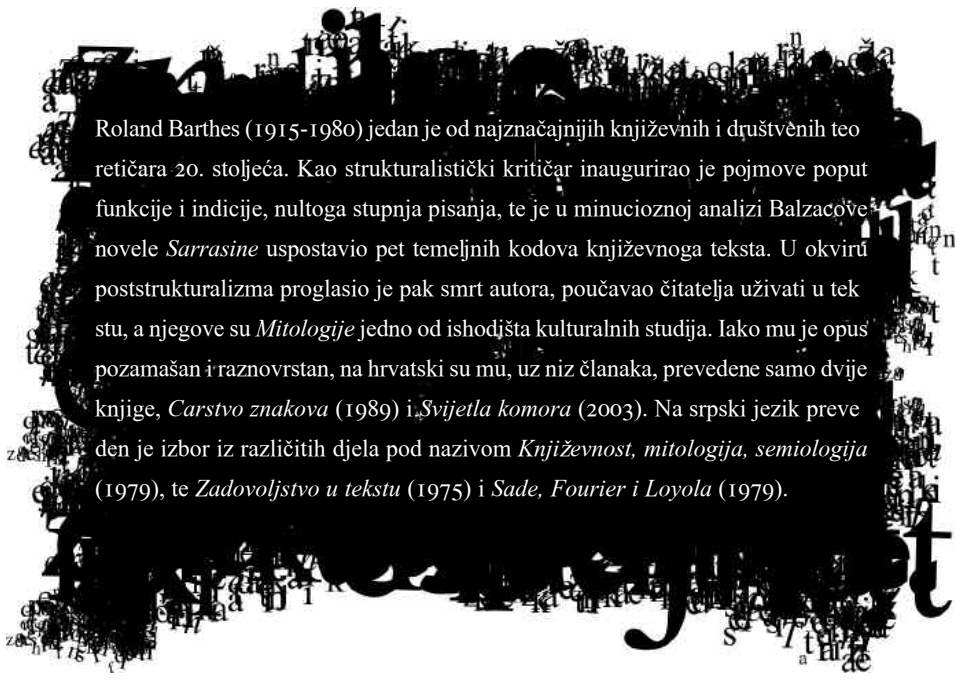
Jo Ellen Green Kaiser, "Disciplining *The Waste Land*, or how to lead critics into temptation", s. a.

Friedrich Nietzsche (1997) *Rođenje tragedije*, Zagreb: Matica hrvatska

Michael North (1991) *The Political Aesthetic of Yeats, Eliot and Pound*, Cambridge University Press

Martin Scofield (1992) *T. S. Eliot – the Poems*, Cambridge University Press

Jessie L. Weston (1997) *From Ritual to Romance*, New York: Dover Publications



Roland Barthes (1915-1980) jedan je od najznačajnijih književnih i društvenih teoretičara 20. stoljeća. Kao strukturalistički kritičar inaugurirao je pojmove poput funkcije i indicije, nultoga stupnja pisanja, te je u minucioznoj analizi Balzacove novele *Sarrasine* uspostavio pet temeljnih kodova književnoga teksta. U okviru poststrukturalizma proglasio je pak smrt autora, poučavao čitatelja uživati u tekstu, a njegove su *Mitologije* jedno od ishodišta kulturalnih studija. Iako mu je opus pozamašan i raznovrstan, na hrvatski su mu, uz niz članaka, prevedene samo dvije knjige, *Carstvo znakova* (1989) i *Svijetla komora* (2003). Na srpski jezik preveden je izbor iz različitih djela pod nazivom *Književnost, mitologija, semiologija* (1979), te *Zadovoljstvo u tekstu* (1975) i *Sade, Fourier i Loyola* (1979).

Roland Barthes

Mitologije – ulomci

š francuskoga prevela Marija Spajić
jazbina@yahoo.com

Svijet hrvanja¹

...La vérité emphatique du geste dans les grandes circonstances de la vie.
(Baudelaire)

Snaga je hrvanja u tome što je ono ekscesivni spektakl.² U njemu nailazimo na emfazu kakve je moralo biti u antičkim kazalištima. Osim toga, hrvanje je spektakl na otvorenome, jer za cirkus ili arenu nije bitno nebo (romantična vrijednost rezervirana za mondene proslave), nego gustoća i vertikalnost sloja svjetlosti: čak i na dnu najprljavijih pariških dvorana, hrvanje ima nešto od prirode velikih sunčevih priredaba, grčkoga kazališta i koride: i ovdje i ondje svjetlost bez sjene proizvodi emociju bez odmaka.

Neki ljudi drže da je hrvanje gnusan sport. Hrvanje nije sport, nego spektakl, i prisustvovati hrvačkomu prikazivanju Boli nije gnusnije negoli prisustvovati Arnolpheovim ili Andromahinim patnjama. Postoji, dakako, lažno hrvanje u kojemu se igrači jako trude ne bi li postigli privid propisnoga sporta; to je sasvim

¹ Posrijedi je hrvanje slobodnim načinom, tzv. keč (engl. *catch*, skraćeno od *catch as catch can*).

² Prevedeno iz *Mythologies*, Editions du Seuil, Paris, 1970. (Nap. ur.)

nepotrebno. Pravo hrvanje, netočno zvano amaterskim hrvanjem, igra se u drugo-razrednim dvoranama, gdje se publika spontano prilagođuje spektakularnoj prirodi borbe, kao što čini publika predgradskoga kinematografa. Isti se ti ljudi potom ozlojeđuju zato što je hrvanje namješten sport (što bi mu, ostalom, moralo umanjiti nečasnost). Publiku nimalo ne zanima je li borba namještena ili nije, i ima pravo; predaje se primarnoj snazi spektakla, a to je poništavanje svakoga uzroka i svake posljedice: važno joj je ne ono što misli, nego ono što vidi.

Ova publika zna vrlo dobro razlikovati hrvanje i boks: zna da je boks janse-nistički sport, koji se temelji na demonstraciji vrsnoće; možemo se kladiti u ishod boksačkoga meča: u hrvanju to ne bi imalo nikakva smisla. Boksački je meč priča koja se gradi gledatelju pred očima; u hrvanju, posve suprotno, nije shvatljivo određeno razdoblje, već svaki trenutak. Gledatelja ne zanima kako se borba razvija, on očekuje trenutnu sliku određenih strasti. Hrvanje dakle zahtijeva neposredno čitanje supostavljenih smislova, a da pritom ne bude nužno povezivati ih. Poklonika hrvanja ne zanima logičan ishod borbe, dok, naprotiv, boksački meč uvijek implicira znanje o onome što će se zbiti. Drugim riječima, hrvanje je suma prizora, od kojih nijedan nije funkcija: svaki trenutak nameće posvemašnje poznavanje strasti koja izranja uspravna i sama, i nikad se ne širi prema završetku borbe.

Tako funkcija hrvača nije da pobijedi, nego da izvede upravo one geste koje se od njega očekuju. Kaže se da džudo sadrži skrivenu simboličnu stranu; čak i kad su učinkovite, tu su posrijedi geste koje su suzdržane, precizne no kratke, točno iscertane, ali potezom bez volumena. Hrvanje naprotiv nudi pre naglašene geste, iskorištene do paroksizma svoga značenja. U džudu, čovjek na tlu jedva i jest na tlu, kotrlja se, izmiče, eskivira poraz, ili, ako je on evidentan, odmah napušta igru; u hrvanju je čovjek koji je na tlu ondje pretjerano, potpuno ispunjavajući pogled gledateljâ nepodnošljivim prizorom svoje nemoći.

Ova je emfatična funkcija uistinu istovjetna funkciji antičkoga kazališta, čiji su načelo, jezik i rekviziti (maske i koturni) sudjelovali u pretjerano vidljivoj tumačenju Nužnosti. Gesta pobijedena hrvača koja svijetu označuje poraz, koja

ne samo da ne prikriva nego ističe i *zadržava se*, kao ligatura, podudara se s antičkom maskom čija je namjena bila označivanje tragičnoga tona spektakla. U hrvanju se, kao i u drevnim kazalištima, čovjek ne stidi svoje boli, zna plakati, voli suze.

U hrvanju je, budući da sve uvijek treba smjesta razumjeti, svaki znak potpuno jasan. Čim protivnici uđu u Ring, publika je preplavljena očitošću uloga. Kao u kazalištu, svaki fizički tip do krajnosti izražava ulogu koja je dodijeljena borcu. Thauvin, gojazan i trošan pedesetogodišnjak, čiji tip aseksualne rugobe uvijek inspirira ženske nadimke, na svojoj puti izlaže obilježja niskosti, jer njegova je uloga da predstavlja ono što se, u klasičnom pojmu “gada” (a to je ključni pojam svake hrvačke borbe), pokazuje organski odbojnim. Mučnina koju Thauvin hotimice inspirira u pogledu je znakova, dakle, vrlo razrađena: ne samo da se ružnoća ovdje koristi da bi označila niskost, nego je, k tome, ta ružnoća u cijelosti zgusnuta u jednom posebno odbojnom svojstvu materije: bljedunjavo malaksalosti mrtvoga mesa (publika Thauvina zove “smrdljivo meso”). Stoga gomila [gada] strastveno osuđuje ne više zato što je tako prosudila, nego zato što takva reakcija proizlazi iz dubine njezina raspoloženja. Mahnito će dakle upasti u zamku stvaranja slike o Thauvinu polazeći od njezina fizičkoga ishodišta: njegovi će postupci savršeno odgovarati bitnoj viskoznosti njegova lika. Tijelo je hrvača dakle prvi ključ borbe. Od početka znam da nijedan Thauvinov, uvijek podmukao, surov ili podao postupak neće pokvariti prvu sliku gada koju mi pruži: mogu se pouzdati u njega da će inteligentno i temeljito izvesti sve geste svojstvene stanovitoj nakaznoj niskosti, i tako do krajnosti izgraditi sliku najodbojnijega mogućeg gada (*salaud*): gada-hobotnice. Izgled je hrvača dakle jednako nepobitan kao i izgled licâ talijanske komedije, koja unaprijed, svojim kostimima i držanjem, oglašuju budući sadržaj svoje uloge: jednako kao što Pantalone nikad ne može biti ništa osim smiješnoga rogonje, Harlekin ništa osim lukavoga sluga, a Doktor ništa osim glupoga cjepidlake, tako će i Thauvin uvijek biti podli izdajnik, Reinières (visoki plavokosi mekana tijela i neposlušne kose) uznemirujuća slika pasivnosti, Mazaud (arogantni pjetlić) slika groteskne nadutosti,

a Orsano (feminizirani kicoš koji se prvi put pojavio u plavoružičastom kućnom ogrtaču) dvostruko zabavna slika osvetoljubive “gadure” (*salope*) (jer ne mislim da se publika Elysée-Montmartrea povodi za Littréom i smatra da je riječ “*salope*” muškoga roda).

Izgled hrvača dakle ustanovljuje osnovni znak koji u zametku sadrži čitavu borbu. No taj se zametak razvija, zato što tijelo hrvača u svakome trenutku borbe, u svakoj novoj situaciji, na čudesan način zabavlja publiku uz pomoć čudi koja se prirodno pridružuje gesti. Različite se značenjske linije međusobno rasvjetljuju, i tvore najshvatljiviji od svih spektakala. Hrvanje je poput dijakritičkoga pisma: iznad temeljnoga značenja svoga tijela, hrvač izlaže epizodna no uvijek pravodobna objašnjenja, neprestano gestama, držanjem i mimikom koji namjeru čine maksimalno očitom pomažući u čitanju borbe. Ponekad se hrvač odvratno ceri dok trijumfira klečeći na dobrome sportašu; ponekad gomili upućuje samozadovoljan smiješak, koji najavljuje skorbu osvetu; ponekad, prikovan za tlo, snažno rukama udara o pod kako bi svima pokazao nesnosnost svoga položaja; a ponekad, napokon, sastavlja složen skup znakova čija je svrha da publika shvati kako on s punim pravom utjelovljuje uvijek zabavnu sliku mrguda, koji neumorno izmišlja povode svomu nezadovoljstvu.

Radi se dakle o istinskoj ljudskoj komediji, gdje najosjetljivije nijanse strasti (nadutost, pozivanje na svoja prava, profinjena surovost, smisao za “plaćanje”) srećom uvijek nalaze najjasniji znak koji ih može prihvatiti, izraziti i trijumfalno nositi do kraja dvorane. Razumije se da na tome stupnju nije više važno je li strast autentična ili nije. Publika ne zahtijeva samu strast, nego sliku strasti. Problem istinitosti jednak je u hrvanju kao i u kazalištu. Ovdje, kao i tamo, očekujemo shvatljivo prikazivanje obično skrivenih moralnih situacija. To je pražnjenje unutrašnjosti u korist izvanjskih znakova, to iscrpljivanje sadržaja oblikom, samo načelo pobjedničke klasične umjetnosti. Hrvanje je neposredna pantomima, beskrajno djelotvornija od kazališne pantomime, jer hrvačevoj gesti nije potrebna nikakva fabulacija, nikakav dekor, riječju, nikakav transfer da bi izgledala istinitom. Svaki je trenutak hrvanja dakle poput algebre koja u trenu razotkriva vezu uzroka

i njegova simboličkoga učinka. Kod poklonikâ hrvanja zasigurno postoji neka vrst zadovoljstva u tome da *vide* kako moralni mehanizam tako savršeno funkcionira. Neki hrvači, veliki glumci, zabavljaju jednako kao i kakvo Molièreovo lice, zato što uspijevaju nametnuti neposredno čitanje svoje unutrašnjosti: Armand Mazaud, hrvač arogantna i komična karaktera (kao što se kaže da je Harpagon karakter), uvijek u dvorani uzrokuje radost matematičkom strogošću svojih transkripcija, gurajući obris svojih gesti do krajnjih granica njihova značenja i pridajući načinu na koji se bori vrstu žestine i preciznosti velike skolastičke rasprave, u kojoj se istodobno igra na trijumf oholosti i formalnu brigu oko istine.

Tako se publici pruža veliki spektakl Boli, Poraza i Pravde. Hrvanje predstavlja čovjekovu bol jednako prenaplašeno kao i tragičke maske: hrvač koji pati zbog učinka nekoga zahvata koji se smatra okrutnim (slomljena ruka, uganuta noga) pruža prenaplašenu figuru Patnje; kao neka primitivna Pietà, pokazuje svoje lice pretjerano izobličeno nesnosnom boli. Razumije se da bi u hrvanju stidljivost bila deplasirana, budući da je oprečna hotimičnoj razmetljivosti spektakla, tomu Izlaganju Boli, koje je sama svrha borbe. Zato su svi činovi koji uzrokuju patnju posebno spektakularni, poput geste opsjenara koji vrlo visoko pokazuje svoje karte: publika ne bi razumjela bol koja bi se pojavila bez shvatljiva uzroka: skrivena, uistinu okrutna gesta prekršila bi nepisane zakone hrvanja i sociološki bi bila potpuno nedjelotvorna, kao luda ili parazitska gesta. Patnja, naprotiv, izgleda kao da je prouzročena naglašeno i s uvjerenjem, jer treba da svi shvate ne samo da čovjek pati, nego da k tome i ponad svega shvate zašto pati. Funkcija je onoga što hrvači zovu zahvatom, to jest, bilo koje figure koja omogućuje da se protivnika imobilizira na određeno vrijeme i da ga se drži u svojoj milosti, upravo pripremanje, na konvencionalan, dakle shvatljiv način, prizora patnje, metodično postavljanje uvjeta patnje: inercija pobijedenoga dopušta (trenutnom) pobjedniku da se etablira u svojoj okrutnosti i da publici prenese onu zastrašujuću tromost mučitelja koji je siguran u posljednicu svojih gesti; on grubo trlja njušku nemoćnoga protivnika ili ga dubokim i ujednačenim pokretom pesnice grebe po kralješnici, stvara barem privid da izvodi takve geste: hrvanje je jedini sport koji pruža tako

izvanjsku sliku mučenja. Ali ovdje je također u igri samo slika, i gledatelj ne želi da borac uistinu pati, on samo uživa u savršenosti ikonografije. Nije istina da je hrvanje sadistički spektakl: ono je samo shvatljiv spektakl.

Postoji još jedna figura, još spektakularnija od zahvata; to je udarac podlakticom, ona glasna pljuska podlakticom, onaj kao tek naznačeni udarac šakom u prsa, popraćen tupom bukom i pretjeranim uleknućem nadvladana tijela. Kod udarca podlakticom kata-strofa je dovedena do maksimuma očitosti, do točke na kojoj gesta, na koncu, izgleda kao puki simbol; to znači otići predaleko, prekršiti moralna pravila hrvanja, u kojemu svaki znak mora biti krajnje jasan ali ne smije dopustiti da se nazre njegova namjera da bude jasan; publika tada viče "Folira!", ne stoga što žali zbog odsutnosti stvarne patnje, nego stoga što osuđuje himbu: kao u kazalištu, pogriješiti se može kako pretjeranom iskrenošću tako i pretjeranom izvještačenošću. Već smo opisali na koji se sve način hrvači služe određenim fizičkim stilom, koji je razvijen i rabi se da bi pred očima publike pokazao cjelovitu sliku Poraza. Mlitanost velikih bijelih tijela koja ukočeno padaju na pod ili se stropoštavaju na konopce mašući rukama, inercija masivnih hrvača koji se kukavno odbijaju od sve elastične površine Ringa, ništa ne može jasnije i strastvenije označiti egzemplarno poniženje pobijeđenoga. Sasvim bez energije, meso je hrvača još samo po podu razasuta gnusna masa koja priziva nemilosrdnu pogrdu i likovanje. Ima u tome paroksizma značenja na antički način, koji ne može nego podsjetiti na mnoštvo intencija rimskih trijumfa. Ponekad se pak u klinču hrvača pokazuje još jedna antička figura, figura molitelja, čovjeka u milosti svoga protivnika, pognutoga, na koljenima, s rukama iznad glave, i kojega pobjednik polako spušta vertikalnim pritiskom. U hrvanju, za razliku od džuda, Poraz nije konvencionalan znak, koji se napušta čim do njega dođe: nije ishod, nego, baš naprotiv, trajanje, izlaganje, preuzima drevne mitove o javnoj Patnji i Poniženju: križ i stup srama. Hrvač kao da je raspet u punom svjetlu dana, naočigled svih. Čuo sam kako jedan hrvač, oboren na zemlju, govori: "Mrtav je, mali Isus, tamo, na križu", i te ironične riječi otkrivaju duboke korijene spektakla koji ponavlja geste drevnih purifikacija. No hrvanje bi prije svega trebalo gestama predočavati [*mimer*] jedan čisto

moralni pojam: pravdu. Ideja je plaćanja u hrvanju od velike važnosti i “Neka pati” što izvikuje gomila prije svega znači “Neka plati.” Radi se dakle, dakako, o imanentnoj pravdi. Što je djelovanje “gada” niže, to udarac koji mu je pravedno uzvraćen više usrećuje publiku: ako hulja – koji je, dakako, kukavica – pobjegne iza konopaca drskom se mimikom opravdavajući kako na to ima pravo, nesmiljeno biva ulovljen i gomila se veseli kad vidi da je pravilo prekršeno u korist zaslužene kazne. Hrvači vrlo dobro znaju ohrabrivati publiku u njezinoj srđbi pokazujući joj samu granicu pojma Pravde, onu krajnju zonu suočavanja gdje je dovoljno još malo prekršiti pravilo kako bi se otvorila vrata neobuzdana svijeta. Za poklonika hrvanja nema ničega ljepšega od osvetničkoga bijesa izdanoga borca koji se strastveno baca ne na sretnijega protivnika nego na nesnosnu sliku nepoštenja. Naravno, ovdje je puno važnija dinamika Pravde nego njezin sadržaj: hrvanje je prije svega kvantitativna serija kompenzacija (oko za oko, zub za zub). To objašnjava zašto obrati situacija u očima stalnih posjetitelja hrvačkih borbi imaju neku vrstu moralne ljepote: oni u njima uživaju kao u uspjeljoj romanesknoj epizodi, i što je veći kontrast između uspješnosti nekoga poteza i obrata sreće, što je uspjeh nekoga borca bliži njegovu neuspjehu, to se više pantomimički komad smatra zadovoljavajućim. Pravda je dakle utjelovljenje mogućega prijestupa; upravo zato što postoji Zakon, prizor strasti koje ga prekoračuju ima svu svoju vrijednost. Razumljivo je dakle zašto je od pet hrvačkih borbi samo jedna propisna. Još jednom: treba shvatiti da je poštovanje propisa ovdje uloga ili tip, kao u kazalištu: tu pravilo uopće ne konstituira stvarno ograničenje, nego konvencionalni privid poštovanja propisa. Zato je, ustvari, propisna borba tek pretjerano uljudna borba: borci se međusobno suočuju gorljivo a ne bijesno, znaju ostati gospodarima svojih strasti, ne razbješnjaju se nad pobijeđenim, prestaju s borbom čim im se tako naredi i rukuju se nakon neke posebno mučne epizode za vrijeme koje su međutim ostali poštteni. Treba naravno iščitati da su svi ti uljudni postupci publici naznačeni najkonvencionalnijim gestama svojstvenim poštenju: rukovanje, dizanje ruku, otvoreno odstupanje od uzaludnoga zahvata koji bi narušio savršenost borbe.

Nasuprot tomu, nepoštenje ovdje postoji samo preko prenaplašenih znakova: davanje snažnog udarca nogom pobijeđenomu, bježanje iza konopaca uz otvoreno pozivanje na čisto formalno pravo, odbijanje rukovanja s partnerom prije ili nakon borbe, iskorištavanje službene pauze kako bi se protivniku izdajnički prišlo s leđa udarajući ga dok sudac ne gleda (udarac čija cijela vrijednost ili funkcija leži u činjenici što ga ustvari polovica dvorane može vidjeti i rasrditi se). Budući da je prirodna klima hrvanja Zlo, vrijednost je propisne borbe u tome što je iznimka; poklonik se hrvanja tomu čudi, i pozdravlja je kad se s njome susretno kao anakroničan i pomalo sentimentalno povratak sportskoj tradiciji (“a jesu ova dvojica poštenu”); odjednom biva dimnut pred općom dobrotom svijeta, ali bi nesumnjivo umro od dosade i ravnodušnosti kad se hrvači ne bi vrlo brzo vratili orgijanju zloće, koje jedino čini dobro hrvanje.

Ekstrapolirano, propisno hrvanje moglo bi voditi samo u boks ili džudo, dočim istinsko hrvanje duguje svoju izvornost svim prenaplašavanjima zahvaljujući kojima je spektakl, a ne sport. Kraj boksačkog meča ili džudo susreta suh je kao zaključna točka kakve demonstracije. Ritam je hrvanja posve različit, jer mu je prirodni smisao u retoričkome pretjerivanju: emfaza strasti, produživanje paroksizama, gnjevno uzvratanje udaraca, prirodno se mogu izroditi samo u mahnutu pomutnju. Određene borbe, i to od najuspjelijih, ovjenčane su završnim šarivarijem, vrstom neobuzdane fantazije u kojoj propisi, zakoni žanra, sudska cenzura i granice Ringa bivaju dokinuti, uklonjeni u trijumfirajućem neredu koji se izljuje u dvoranu i bez reda povlači za sobom hrvače, sekundante, suca i gledatelje.

Već je napomenuto kako u Americi hrvanje predstavlja vrstu mitološke borbe Dobra i Zla (parapolitičke naravi, u kojoj se loš hrvač uvijek smatra Crvenim). Francusko hrvanje skriva sasvim drukčiju, etičku, a ne (više) političku heroizaciju. Publika tu traži postupnu gradbu vrlo moralne slike: slike savršenoga gada. Na hrvanje se dolazi kako bi se prisustvovalo nastavku pustolovina velike glavne uloge, jedinstvenoga, postojanoga i multiformnoga lica poput Ginjola ili Scapina, domišljatoga u neočekivanim figurama, no uvijek vjernoga svojoj ulozi. Gad se

otkriva poput nekog Molićreova karaktera ili La Bruyćreova portreta, to jest poput klasićnoga entiteta, poput biti, ćiji su ćinovi tek u vremenu rasporećeni epifenomeni koji su nositelji znaćenja. Taj stilizirani karakter ne pripada nijednoj naciji niti stranci, i ako se hrvać zove Kuzćenko (kojega zbog Staljina zovu Brko), Yerpazian, Gaspardi, Jo Vignola ili Nollićres, poklonik hrvanja s njime u vezu dovodi jedino domovinu “poštovanja propisa.”

Što je dakle gad toj publici sastavljenoj dijelom, ćini se, od kršitelja društvenih pravila? Prije svega netko tko je nestabilan, tko pravila prihvaća samo kad su mu korisna i tko krši formalni kontinuitet stavova. To je nepredvidljiv, dakle, asocijalan ćovjek. Sklanja se iza zakona kad prosudi da mu je ovaj sklon i krši ga kad mu je to korisno: ćas negira formalnu granicu Ringa i nastavlja udarati protivnika legalno zaštićenoga konopcima, ćas iznova uspostavlja tu granicu i zahtijeva zaštitu onoga što trenutak prije nije poštovao. Ta nedosljednost, puno više nego podmuklost ili okrutnost, izlućuje publiku, kojoj to vrijeća ne moral nego logiku, pa proturjećnost argumenata smatra najgnusnijim prekršajem. Zabranjeni udarac postaje neprilićan tek kad uništi kvantitativnu ravnotežu ili pomuti strogi raćun kompenzacija; publika nikako ne osućuje kršenje blijedih slućbenih pravila, nego odsutnost osvete, odsutnost kazne. Zato za gomilu nema nićega uzbudljivijeg od emfatićnoga udarca nogom datoga pobijećenom gadu; radost je kaćnjavanja na svom vrhuncu kad se oslanja na matematićki dokaz, i tada prijezir nema koćnica; ne radi se više o “gadu” nego o “gaduri”, što je usmena gesta krajnje degradacije.

Tako precizna usklaćenost zahtijeva da hrvanje bude toćno ono što publika od njega oćekuje. Hrvaći, ljudi bogata iskustva, savršeno znaju kako usmjeriti spon-tane epizode borbe prema slici koju publika ima o velikim ćudесnim temama svoje mitologije. Hrvać moće iritirati ili uzrokovati gaćenje, ali nikad ne razoaćarava, jer uvijek, progresivnom solidifikacijom znakova, do kraja ispunjava ono što publika od njega oćekuje. U hrvanju sve postoji apsolutno, nema nikakva simbola, nikakve aluzije, sve je iscrpno dano; ne ostavljajući ništa u sjeni, gesta odbacuje sve parazitske smislove i ceremonijalno publici predstavlja ćisto i puno

značenje, okruglo poput Prirode. Ta je emfaza ništa drugo doli narodna i pradje-dovska slika savršene shvatljivosti stvarnoga. Hrvanje dakle gestama predočuje [*mime*] idealnu inteligenciju stvari, euforiju ljudi na neko vrijeme izdignutih iz temeljne podvojenosti svakodnevnih situacija i smještenih u panoramsku viziju jednoznačne Prirode, u kojoj će znakovi napokon odgovarati uzrocima, bez zapreke, bez okolišanja i bez proturječja.

Kad heroj ili gad u drami, čovjek kojega se nekoliko minuta ranije vidjelo u vlasti moralnoga bijesa, uvećanoga do veličine neke vrste metafizičkoga znaka, hladnokrvan, anonimn, s malim kovčegom u ruci i grleći svoju ženu napušta hrvačku dvoranu, nitko ne može sumnjati da hrvanje pridržava transmutacijsku moć svojstvenu Spektaklu i Kultu. U Ringu, pa čak i u temelju njihove hotimične nečasnosti, hrvači su i dalje bogovi, zato što su, na nekoliko trenutaka, ključ koji otvara Prirodu, čista gesta koja odvaja Dobro od Zla i otkriva lice konačno shvatljive Pravde.

Prašci i deterdženti za pranje rublja

Prvi svjetski kongres o deterdžentima (Pariz, rujan 1954.) ovlastio je svijet da se prepusti euforiji zvanoj *Omo*: ne samo da deterdžentski proizvodi nemaju nikakav štetan učinak na kožu, nego čak možda mogu spasiti rudare od silikoze. Ti su proizvodi posljednjih godina predmet tako masovna oglašavanja, da su danas dio područja francuske svakodnevice na koje bi različiti tipovi psihoanalize, žele li ići ukorak s vremenom, svakako trebali obratiti pozornost. Tada bi se psihoanalizi tekućih proizvoda za pranje (*Javel*) mogla korisno suprotstaviti psihoanaliza prašaka za pranje (*Lux*, *Persil*) ili deterdženata (*Rai*, *Paic*, *Crio*, *Omo*). Odnosi ljekovitosti i štetnosti, proizvoda i prljavštine vrlo su različiti od slučaja do slučaja.

Klorirane su se tekućine, primjerice, uvijek osjećale kao vrst tekuće vatre čije djelovanje treba pažljivo odmjeriti, jer će inače i sam predmet biti napadnut, “spaljen”; implicitna legenda o proizvodima te vrste počiva na ideji o nasilnoj, abrazivnoj modifikaciji materije; ono što tu ideju podupire kemijske je ili

unakazujuće vrste: proizvod “ubija” prljavštinu. Nasuprot tome, prašci su separirajući elementi; njihova je idealna uloga oslobađanje predmeta od slučajne nesavršenosti: prljavština se “istjeruje”, više se ne ubija; u sustavu figura deterdženta *Omo* prljavština je mali slabunjavi crni neprijatelj koji trkom bježi iz lijepoga čistog rublja, na samu prijetnju *Omovim* sudom. Klorovi i amonijaci bez ikakve su sumnje delegati nekovrsne totalne, spasiteljske ali slijepa, vatre; prašci su, naprotiv, selektivni, oni guraju, vode prljavštinu teksturom predmeta, funkcija im je policijska, a ne ratnička. Ova distinkcija etnografski je poduprta: kemijska se tekućina nadovezuje na pokret pralje koja tuče svoje rublje, dočim prašci prije zamjenjuju pokret kućanice koja gnječi i valja rublje duž “rifljače”. Ali čak i u kategoriji prašaka, psihološkom reklamiranju treba suprotstaviti još i psihoanalitičko (ovu riječ koristim ne pridajući joj značenje nijedne posebne škole) reklamiranje. Na primjer, Bjelina *Persila* svoj prestiž temelji na očitosti rezultata; dajući na usporedbu dva predmeta od kojih je jedan *bjelji* od drugoga, pokreće se društvena taština, društvena preokupacija vanjstinom. Reklama za *Omo* također ukazuje na učinak proizvoda (i to, usput budi rečeno, u izvanrednom obliku), ali prije svega otkriva proces njegova djelovanja; potrošača se tako uvodi u neku vrstu proživljavanja načina na koji supstancija djeluje, čini ga se sudionikom u oslobađanju, a ne više samo uživateljem rezultata; materija ovdje zadobiva stanja koja su nositelji vrijednosti.

Omo koristi dva takva stanja, prilično nova u kategoriji deterdženata: dubinsko i pjenušavo. Reći da *Omo* dubinski čisti (vidi reklamu Cinéma-Publicitéa), znači pretpostaviti da je rublje duboko, što nikada nismo pomislili, a to pak znači neosporno ga veličati, uspostaviti ga kao objekt koji godi onim mračnim porivima za umotavanjem i milovanjem svojstvenim svakomu ljudskom tijelu. Što se tiče pjene, dobro je poznato da ona znači luksuz: kao prvo, djeluje nepotrebno; potom se, zbog načina na koji ona obilno i s lakoćom buja, pretpostavlja kako u supstanciji iz koje potječe postoji krepka klica, zdrava i moćna esencija, veliko bogatstvo aktivnih elemenata maloga početnog volumena: ona potrošača na posljertku ohrabruje u zamišljanju materije kao nečega eteričnog, kao nečega

s čime se stupa u dodir na istodobno lak i vertikalna način, onaj kojemu se teži kao radosti kako u gustativnoj kategoriji (guščja jetra, predjelo, vino), tako i u kategoriji odijevanja (muslin, til) ili u kategoriji sapuna (zvijezda koja se kupa). Pjena čak može biti znak za određenu duhovnost, ukoliko se za duh misli kako iz ničega može izvući sve, iz maloga volumena uzroka veliku površinu učinaka (kremama je svojstvena posve drukčija psihoanaliza, umirujuće vrste: dokidaju bore, bol, žarenje, itd.). Važno je da se abrazivna funkcija deterdženta znala maskirati ugodnom slikom supstancije istodobno duboke i eterične koja molekularnim poretkom tkanine može vladati ne šteteći mu. Zbog te se euforije, usput budi rečeno, ne smije zaboraviti da postoji plan na kojemu su *Persil* i *Omo* jedno te isto: plan englesko-nizozemskoga trusta *Unilever*.

Igračke

Za činjenicu da odrasli Francuz Dijete vidi kao drugoga sebe ne postoji bolji primjer od francuske igračke. Uobičajene su igračke prije svega mikrokozmos odraslih; sve su to umanjene reprodukcije ljudskih predmeta, kao da je u očima javnosti dijete tek manji čovjek, homunkul kojega treba opskrbiti predmetima po njegovoj mjeri.

Izmišljeni su oblici vrlo rijetki: jedino nekoliko konstrukcijskih igara, po uzoru na duh "uradi sam" djelatnosti, nudi dinamičke oblike. Što se ostaloga tiče, francuska igračka *uvijek nešto znači*, a to nešto uvijek je u potpunosti socijalizirano, sazdano od mitova ili postupaka modernoga života odraslih: Vojska, Radio, Pošta, Medicina (minijature liječničke torbe, operacijske dvorane za lutke), Škola, Frizer (kaciga za mini-val), Zrakoplovstvo (padobranc), Transport (vlakovi, Citroëni, vedette, vespe, benzinske crpke), Znanost (igračke Marsovci). Činjenica da francuske igračke unaprijed *doslovno* predočuju svijet funkcija odraslih, dijete očito može pripremiti samo na to da ih sve prihvati, tvoreći za njega prije nego što uopće razmisli alibi prirode koja je oduvijek stvarala vojnike, poštare i vespe. Igračka ovdje pruža katalog svega onoga što ne čudi odrasloga:

rat, birokracija, ružnoća, Marsovci, itd. Znak odustajanja nije, uostalom, toliko imitacija koliko je to njezina doslovnost: francuska je igračka poput glave Jivaro Indijanca umanjene do veličine jabuke, na kojoj se vide bore i kosa odrasloga čovjeka. Postoje, primjerice, lutke koje uriniraju; imaju jednjak, dade im se bočica (s dudom), pa skvase gaćice; uskoro će se, bez ikakve sumnje, mlijeko u njihovoj utrobi pretvarati u vodu. Tako se djevojčicu može pripremiti na kauzalnost vođenja kućanstva, “osposobiti” je za njezinu buduću ulogu majke. Samo, dijete se, suočeno s tim svijetom vjerodostojnih i kompliciranih predmeta, može oblikovati jedino u vlasnika, u korisnika, a nikako u stvaratelja; ono svijet ne izmišlja, nego ga koristi: pripremljeno mu je ponašanje lišeno pustolovine, čuđenja i radosti. Čini ga se malim vlasnikom pokućarcem koji se ne mora domisliti čak ni onome što pokreće kauzalnost odraslih; i to mu je pruženo gotovo: treba se samo poslužiti, nikad mu nije dopušteno ništa u cijelosti otkriti. I najneznatnija konstrukcijska igra, u slučaju da nije odveć rafinirana, implicira prilično drukčije učenje o svijetu: dijete uopće ne stvara predmete koji su nositelji značenja, malo mu je važno što nose ime koje su im nadjenuli odrasli: ono što čini nije korištenje nego demijurgija: stvara oblike koji hodaju, kotrljaju se, stvara život, a ne vlasništvo; predmeti tada samostalno djeluju, nisu više inertna i složena materija na njegovu dlanu. No to je rjeđe: francuska je igračka obično imitacijska, od djece želi učiniti korisnike, a ne stvaratelje.

Buržujizacija igračke ne raspoznaje se samo u njezinim, od reda funkcionalnim oblicima, nego i u njezinu sadržaju. Uobičajene su igračke sačinjene od materije lišene ljupkosti, proizvodi su kemije, a ne prirode. Mnoge su danas oblikovane od složenih smjesa, plastična materija od koje su načinjene izgleda u isti mah jeftino i higijenski, oduzima užitak, nježnost, humanost dodira. Znak koji je zastrašujući postupno je nestajanje drveta, koje je, međutim, zbog svoje čvrstoće i mekosti, prirodne topline dodira s njime, idealna materija; drvo iz svih oblika uklanja mogućnost ranjavanja odveć oštrim kutovima, kemijsku hladnoću metala; kad ga dijete dodiruje i lupka, ono ne vibrira niti škripi, zvuk mu je

istodobno prigušen i jasan; posrijedi je poznata i poetična supstancija, koja djetetu dopušta da ostane u trajnom dodiru sa stablom, stolom, podom. Drvo neće raniti niti se pokvariti, ne razbija se nego haba, može dugo trajati, živjeti s djetetom, malo pomalo mijenjati odnose između predmeta i ruke; ako umre, do toga dolazi tako da se smanjuje a ne napuhuje, kao one mehaničke igračke koje nestaju pod kilogramom pokvarene opruge. Drvo predmete čini bitnima, čini ih vječnima. Ali više gotovo da i nema onih drvenih igračaka, onih vogeških drvenih životinjica, mogućih, istina, jedino u doba obrtnika. Igračka je odsad kemijska, i sadržajem i bojom: sâm njezin materijal uvodi u koinesteziju korištenja, a ne užitka. Te igračke, uostalom, vrlo brzo umiru, i jednom kad su mrtve, za dijete više nemaju nikakva posmrtnoga života.

Striptiz

Striptiz se – barem onaj pariški – temelji na proturječju: žena se deseksualizira u onom trenu kad je svučena do gola. Možemo dakle reći da se, u nekom smislu, radi o predstavi straha, ili, radije, tobožnjega straha, kao da erotika ovdje ostaje tek vrstom slasnoga užasa obredne znakove kojega je dovoljno najaviti da bi se u isti mah izazvala ideja i seksa i njegova istjerivanja.

Gledatelji su voajeri samo dok traje svlačenje; ali ovdje, kao i u bilo kojoj mistificirajućoj predstavi, dekor, rekviziti i stereotipi pobijaju početnu provokativnost namjere i raspršuju je do beznačajnosti: *zlo se oglašuje* da bi ga se bolje omelo i istjeralo. Francuski striptiz po svemu sudeći proizlazi iz onoga što sam ranije nazvao “Operacijom *Astra*”, dakle iz mistificirajućega procesa koji se sastoji u cijepljenju publike trunkom zla, da bi je se potom lakše uronilo u sada imuno Moralno Dobro: nekoliko se čestica erotike, naznačenih samim okolnostima predstave, ustvari gubi u umirujućem ritualu koji poništava putenost jednako sigurno kao što cjepivo ili tabu zaustavlja ili obuzdaje bolest ili zločin.

U striptizu će se dakle na tijelu žene, kako se ona pretvara da ga ogoljuje, nailaziti na čitav niz pokrivala. Egzotičnost je prva od tih prepreka jer se uvijek radi o okamenjenoj egzotičnosti koja tijelo odvodi u bajkovito i romaneskno:

Kineskinja s lulom za opijum (obvezatan simbol siniteta³), vamp valovite kose s divovskim “cigaršpicom”, venecijanski dekor s gondolom, krinolina i pjevač serenade, svemu je tomu svrha *na početku* ustanoviti ženu kao prurušeni objekt; cilj striptiza nije tada više skrivenu dubinu istisnuti na svjetlo, nego označiti, kroz skidanje bizarne i artificijelne odjeće, golotinju kao *prirodno* odijelo žene, što znači na kraju iznova pronaći savršeno nevino stanje puti.

Klasični rekviziti varijetea, koji se ovdje redovito stavljaju u pogon, također u svakom trenutku otkriveno tijelo udaljuju, guraju natrag u zamamnu udobnost poznatoga rituala: krzno, lepeze, rukavice, perje, mrežaste čarape, riječju, čitav spektar ukrasa, neprestano vraćaju živo tijelo u kategoriju luksuznih predmeta koji čovjeka okružuju magijskim dekorom. Okićena perjem ili u rukavicama, žena se ovdje pokazuje kao nepromjenjivi element varijetea; skidanje predmeta koji su u toj mjeri ritualni nije više dio istinskoga svlačenja: perje, krzno i rukavice nastavljaju prožimati ženu svojom magičnim snagom i kada su uklonjeni, kao da je zavodljivo podsjećaju na luksuznu ljušturu, jer je očigledan zakon da je cjelina striptiza dana u samoj prirodi uvodne toalete: ako ona nije vjerojatna, kao u slučaju Kineskinje ili žene u krznu, golotinja koja slijedi i sama ostaje nestvarnom, glatkom i nepropusnom, kao lijep sklizak predmet, upravo zbog svoje neobičnosti povučen iz ljudske uporabe: to je dublje značenje spolovila prekrivenog dijamentima ili šljokicama, koje je sam cilj striptiza. Taj konačni trokut, svojim čistim i geometrijskim oblikom, svojim sjajnim i čvrstim materijalom, prijeći put do spolovila kao mač nevinosti i definitivno ženu gura natrag u mineralni svijet, pri čemu je (dragi) kamen ovdje nepobitan simbol apsolutnoga i beskorisnoga objekta.

Suprotno uobičajenoj predrasudi, ples koji čitavo vrijeme prati striptiz nipošto nije erotičan faktor. Vjerojatno je čak posve suprotno: blago ritmizirano uvijanje

³ Barthesov neologizam *sinité* označava skup kulturalnih stereotipa na temelju kojih francuski malo-građanin zamišlja Kinu, Kineze i kinesko. Preveden je ovdje kao *sinitet* po uzoru na Barthesovu tvorbu. (Nap. prev.)

ovdje istjeruje strah od ukočenosti; ne samo da pruža jamstvo Umjetnosti (plesovi u varijetetu uvijek su “artistički”), već prije svega tvori posljednu, najučinkovitiju ogradu: ples, koji se sastoji od ritualnih gesta, viđenih tisuću puta, djeluje kao kozmetičko sredstvo pokretâ, skriva golotinju, predstavu zabašuruje pod caklinom suvidnih a ipak neophodnih gesta, jer ogoljavanje je ovdje degradirano na razinu parazitskih operacija koje se gube u nepouzdanj daljini. Tako vidimo profesionalke striptiza kako se zamataju u čudesnu lagodu koja ih neprestano oblači, udaljuje, i pridaje im ledenu ravnodušnost vješitih stručnjakinja koje se oholo povlače u sigurnost svoje tehnike – njihova ih vještina odijeva poput komada odjeće.

Sve to, to minuciozno istjerivanje seksa može se dokazati *a contrario* na “popularnim natjecanjima” (*sic*) amaterskoga striptiza: “debitantice” se tamo svlače pred nekoliko stotina gledatelja ne pribjegavajući magiji, ili čineći to jako loše, što predstavi neosporno vraća njezinu erotsku moć: ovdje na početku nalazimo puno manje Kineskinja i Španjolki, nema perja ni krzna (kostimi su strogi, kaputi obični), malo je originalnih krinki, koraci su nespretni, ples nezadovoljavajuć, djevojkama neprestano prijeti ukočenost, i, povrh svega, “tehničke” neprilike (zapinjanje gaćica, haljine ili grudnjaka), koje gestama razotkrivanja daju neočekivanu važnost, nijećući ženi alibi umjetnosti i utočište bivanja objektom, držeći je zatočenu u stanju slabosti i zaplašenosti.

U *Moulin-Rougeu* se, međutim, ocrtava drukčije istjerivanje [seksa], vjerojatno tipično francusko, koje erotiku u stvari ne teži toliko ukinuti koliko pripitomiti: voditelj programa pokušava striptizu dati umirujući malograđanski status. Kao prvo, striptiz je *sport*: postoji jedan Striptiz Klub koji organizira zdrava natjecanja čije pobjednice izlaze okrunjene i nagrađene konstruktivnim nagradama (pretplata na satove tjelesne kulture), romanom (koji može biti samo *Voajer* Robbe-Grilleta) ili korisnim nagradama (par najlonki, pet tisuća franaka). Zatim, striptiz se izjednačuje s karijerom (debitantice, poluprofesionalke, profesionalke), odnosno s časnim obavljanjem onoga za što smo specijalizirani (striptizete su kvalificirane radnice). Može im se čak pružiti magični alibi posla, *poziv*: neka

je djevojka “na dobrome putu” ili “se čini kadrom ispuniti očekivanja”, ili pak “čini prve korake” na strmoj stazi striptiza. Napokon i povrh svega, natjecateljice su socijalno situirane: ova je prodavačica, ona tajnica (ima mnogo tajnica u Striptiz Klubu). Ovdje se striptiz vraća publici, čini ga se prisnim, građanskim, kao da Francuzi, suprotno američkoj publici (barem kako kažu) i prepuštajući se nezadrživoj tendenciji svoga socijalnog statusa, mogu pojmiti erotiku samo kao nešto što je u vlasništvu domaćinstva, nešto odobreno više kao tjedna rekreacija nego kao magična predstava: na taj je način u Francuskoj striptiz nacionaliziran.³

³ Prevoditeljica zahvaljuje Maji Sevšek na pomoći u prijevodu odlomka o striptizu. (Nap. prev.)

Studentski dom

Milja Špoljar
francuski/komparativna književnost
miljaspoljar@yahoo.com

Kratki uvod

Kako je ovo kratki uvod, poslužit će mi jedino za navođenje nekih formalnih kobilježja studentskog doma kojim ću se baviti. Radi se o studentskom domu *Stjepan Radić*¹ koji broji otprilike 3550 kreveta i samim time je najveći dom u Zagrebu. Osim toga, “Sava” (kako se popularno naziva) nudi i najveći broj sadržaja: tri menze, veliku slastičarnicu, SKUC Pauk, kino *Forum*, teretanu... Kako sam i sama smještena na Savi već drugu godinu, učinilo mi se zgodnim pozabaviti se nekim društvenim fenomenima koji se ovdje viđaju svakodnevno: od hranjenja, glazbe, pa sve do izlazaka i oblačenja. Od kratkog uvoda toliko.

Tišina/buka

Kroz sedam dana u tjednu javljaju se akustične transformacije: od nedjelje se krivulja buke penje i subotom doživljava svoj vrhunac. Tijekom tjedna može se jasno osjetiti uzbuđenje koje raste kako se približava vikend. Dan također zadržava svoje jasne promjene: ako bismo cijeli dan ostali u svojoj sobi bez sata ili bilo kakvog drugog pokazatelja vremena, gotovo da bismo mogli ustanoviti

¹ U daljnjem tekstu navodit ću ga kao *studentski dom*.

o kojem se dijelu dana radi, upravo po buci koja dopire iz hodnika. Takva supstitucija stvara od buke indeksni znak koji se referira u ovom slučaju na vremensku dimenziju – maksimalan stupanj buke znak je da je otprilike ponoć (naravno, ovdje je isključena svaka preciznost) i da se zajednička kupaonica puni i prazni ljudima, što podrazumijeva i neprestano cirkuliranje ljudi hodnikom, a sve to upućuje na odlazak na spavanje. Nešto manji stupanj buke znak je da je podne i vrijeme je ručku, što opet stvara čitav jedan semiotički slijed: podne je vrijeme ručanja u mnogo pogleda tradicijski determinirano, a takav stupanj samim time ukazuje na većinski broj ljudi koji ovaj oblik tradicije poštuje. Još niža po stupnju jest buka koja se odnosi na otprilike pet sati popodne, a to je vrijeme kolektivnog ispijanja kave u hodniku. Takva buka redovito je popraćena glasnom glazbom, kako bi ugođaj te vrste obreda bio potpun i autentičan. Osoba koja je bez vremenskog pokazatelja ostala cijeli dan u sobi može biti sigurna da se radi upravo o tom dijelu dana: atmosfera se naglo podiže, do ušiju dopiru razna ženska imena koja postaju predmetom ogovaranja, posuđe zveckea, a i Severina se raspjevala o svojim prijateljicama. Ostali dijelovi dana ne zadržavaju takvu prepoznatljivost – dovoljno je reći da je gotovo uvijek bučno, osim između jedan i sedam ujutro. Tada na hodnicima vlada tišina i već spomenuta osoba mogla bi sa sigurnošću ustvrditi da je noć i da čitav hodnik spava.

Međutim, ovakvi se znakovni pokazatelji ne odnose na vikend kada dolazi do njihova “pomicanja” i čak do potpunog obrtanja. Uzevši u obzir dihotomiju dan/noć, odnosi se sada u potpunosti remete: ako su nekada postojali shematski parovi $a-b$ (gdje je a dan, a b buka) i $c-d$ (gdje je c noć, a d tišina), oni su vikendom $a-d$ i $b-c$. Tako pojednostavljen prikaz ukazuje na jak uzrok njihova poremećaja, to jest izmjene. Radi se dakako o izlasku. Gdje se izlazi najčešće? Odgovor se nalazi u sljedećem podnaslovu.

Roko

Roko je kafić/noćni klub udaljen nekoliko metara od ograde koja dijeli studentski dom od ostatka grada. Za početak je dovoljno reći da je prava nezgoda imati sobu

koja prozorom gleda prema *Roku*. *Roko* je simbol sveukupne orijentacije današnjega prosječnog hrvatskog studenta. Radi se o desnoj orijentaciji koja podrazumijeva sve ono što se akumuliralo unutar široke domene označenog. Najjasnije se manifestira upravo kroz glazbu koja kulminira Thompsonom kao najizrazitijim predstavnikom desničarstva u hrvatskoj glazbi.

Roko je uistinu zasebna semiosfera i funkcionira po načelu vlastita semiotičkog koda. Takav kod ne zahtijeva vještinu odgonetavanja, jer upravo vrvi istovjetnim reprezentamenima – onom tko je neupućen, dovoljno je suočiti se s mnoštvom visokih potpetica i minica, pa da shvati o kakvom je načinu samoizražavanja riječ i koja je njegova glavna funkcija. S obzirom da svaki kod ovisi o sporazumu njegovih korisnika, može se reći da je i ovaj kod vrlo rigorozan u poštivanju svojih pravila. Svako nepoštivanje popraćeno je posljedicama: začuđeni pogledi sudionika posljedica su nepoštivanja pravila oblačenja. Onaj tko se odbija prilagoditi, izbačen je iz “igre” i, ako ništa drugo, dugo će čekati uslugu konobara. Uzmemo li za primjer studenta Kineziološkoga fakulteta, kako odnedavno glasi ime tog fakulteta, gotovo pa nam je nametnut zaključak o omeđenosti životnog prostora takve osobe unutar uvijek istog “obrasca”: soba, fakultet, menza i *Roko*. Činjenica da su sva četiri pojma koncentrirana unutar i tik do studentskog doma govori o realizaciji življenja u studentskom domu po načelu mini-grada. Ono neophodno jest na jednom mjestu. Zašto prelaziti granice?

Za dom spremni

Nakon Thompsonova velikog koncerta u Zagrebu u listopadu 2002. i ustaškog ludila koje se u najeksplicitnijem obliku manifestiralo u čitavoj Hrvatskoj zahvaljujući turneji organiziranoj u pravom trenutku i s jakom medijskom popraćenošću, pomama iskazivanja domoljublja lako je našla odjeka i među stanarima studentskog doma. Thompsona se slušalo doslovno na svakom koraku, otprilike jednakom neobzirnošću kojom ga je slušao jedan od stanara zgrade u filmu Dalibora Matanića *Fine mrtve djevojke*.

Onaj strah što ga je Jergović vrlo dobro opisao u prilogu “Kultura” *Jutarnjeg lista*² prisutan je i ovdje. Vozeći se u crnom audiju blago zatamnjenih stakala iz kog je treštila jedna od Thompsonovih pjesama, Jergović je napravio zgodan eksperiment koji mu je potvrdio koliko bojazni pobuđuje u građanima jedna ovakva pojava: ljudi su pognuli glave i odvrćali poglede kao da strahuju od nekakve nepredvidivosti mafijoznog tipa u autu. Možda će ga jedan krivi pogled nagnati da posegne za revolverom u pretincu za rukavice. Javio se kao neki oblik strahopoštovanja, u onom svom negativnom smislu prisutan pred osobama koje smo prisiljeni poštovati, iako ih preziremo. A takav postupak u nama stvara frustraciju. Upravo se to događa i u studentskom domu, gdje postoji prešutni dogovor koji dopušta visok stupanj netolerancije, što kao posljedicu stvara i visok stupanj frustracije. No o ovdje nije stvar o kvantiteti, već o kvaliteti i realizaciji netolerancije: nečija se samovolja kontrolira lakše, a nečija teže, upravo stoga što se temelji na strahu koji izaziva, a koji je posljedica iskustva. Takav strah lako će onda stvoriti već spomenuti prešutni dogovor. Zato će nam se uvijek činiti da je “thompsonovaca” studentski dom prepun – oni posjeduju mogućnost ulijevanja straha, oni su zastrašivači (kako ih je nazvao Jergović u svome tekstu) i uspješno će realizirati pojačavanje svojih glazbenih linija do maksimuma. Thompsonov par definitivno je Severina koja je, prošavši kroz sve faze u svojoj karijeri, u Hrvatskoj postala simbolom uspješne i lijepe žene. Njezino neimanje identiteta, konfuznost njezine prezentacije u dijakronijskom smislu, namjerna priglupost kojom popraćuje svoje izjave logično su zaveli mladež koja, kada s bezazlenošću na licima uzvikuje “*Za dom spremni!*”, ni ne razmišlja čega je taj pozdrav i ta podignuta ruka znak i na kakvu mržnju poziva. Društvo s kompleksom manje vrijednosti podrazumijeva i takve studente i njihovu ljubav prema folku i “pastirskom rocku” gdje su Bog i Hrvati alfa i omega. Taj osjećaj nacionalizma nije buknuo odjednom; on se u mladima taloži još od raspada Jugoslavije, a stupanjem HDZ-a na vlast postupno je poprimio attribute

² *Jutarnji list*, 5. 10. 2002., br. 1589, godina V, str. 36.

legalnog i opravdanog, čak i poželjnog. I dok se svaki sumnjiv postupak HDZ-a opravdavao stvaranjem samostalne sržave, 2000. godine uspostavljena koalicijska vlast radila je na integraciji Hrvatske u Europu i smanjenju ksenofobije, što su mnogi shvatili kao napad na nacionalnu svijest i jasan znak izdaje vlastita naroda koji se, eto, borio u krvi (a izdaja je ozbiljan prijestup u patrijarhalnim društvima). Ako uzmemo u obzir Jergovićevu podjelu društva na zastrašivače i strahovatelje, lako ćemo pozicionirati novu vlast na stranu ovih drugih. A kada se jedna vlast boji vlastita naroda, onda takvom narodu treba čvršći oslonac i najčešće ga nalazi u zauzimanju radikalnijih političkih pozicija. Kraće rečeno, kukavičluk nove vlasti rezultirao je ekstremnim nacionalizmom.

Sve to odnosi se i na hrvatske studente, a samim tim i na stanovnike studentskog doma. No prije svega valja napomenuti kako nacionalizam uvelike ovisi o regionalnoj pripadnosti i kako je u studentskom domu o kojem je ovdje riječ najveći broj studenata iz Dalmacije i istočne Hrvatske te velik broj iz Hercegovine. Rezultati Instituta za društvena istraživanja u Zagrebu iz 1999. godine, dobiveni na temelju ispitivanja reprezentativnih uzoraka mladih u Hrvatskoj između 15. i 29. godine starosti, pokazuju kako je simpatizera HDZ-a i HSP-a kao stranaka koje zastupaju “desnu” retoriku i programe najveći postotak (dakako) u Dalmaciji i istočnoj Hrvatskoj: pristaša HDZ-a 27, 9%³ u Dalmaciji i 23, 4% u istočnoj Hrvatskoj te pristaša HSP-a 23, 9% u Dalmaciji i 30, 4% u istočnoj Hrvatskoj, što su zaista velike brojke (za 10, pa čak i 20% veće od postotaka u ostalim regijama). Iako ove brojke nisu precizni pokazatelji za studentsku populaciju, ipak se može logično zaključiti zašto i otkud tolika količina ekstremnog domoljublja na tako minornom teritoriju kakav je studentski dom.

³Svi podaci uzeti su iz knjige *Mladi uoči trećeg milenija*, urednici V. Ilišin i F. Radin, Institut za društvena istraživanja u Zagrebu, Državni zavod za zaštitu obitelji, materinstva i mladeži, Zagreb 2002, tekst V. Ilišin, str. 160.

Aktivacija i participacija

Kad bismo studentski dom zamislili kao jedan oblik komune, nameće se pitanje koje bi zajedničke interese mogli dijeliti njezini stanari. Možda je primaran onaj interes koji ih veže uz što uspješnije studiranje i produženje boravka u toj vrsti institucije. No ostavimo li njega po strani (budući da bi se trebao podrazumijevati), teško je navesti neki koji bi bio barem malo ozbiljnije prirode, a i povjerovati da tako velika koncentracija studenata ima tako neznatnu produktivnost u smislu poticanja akcija ili reagiranja na aktualnosti. Na primjer, Vladin program testiranja na droge isključivo onih studenata u Zagrebu koji žive u studentskim domovima prošao je gotovo nezapaženo među stanarima (s obzirom da se nije realizirao), ako se ne uzme u obzir intervencija studenata s Filozofskog fakulteta koja se, što se studentskih domova tiče, svela na lijepljenje plakata po oglasnim pločama paviljona. Ta je činjenica u isto vrijeme i razumljiva i razočaravajuća – razumljiva zbog toga što velik broj čine studenti prirodnih znanosti i Kineziološkog fakulteta, a mali broj “otpada” na studente društvenih znanosti od kojih se jedino i očekuje intervencija, a razočaravajuća zbog toga što se Vladin program ticao svih studenata studentskih domova i tu se radilo o veoma širokom setu problema koje je za sobom povlačio jedan takav program – od jasne diskriminacije već spomenutih pa sve do napada na privatnost osobe. Sve to skupa znak je opće nezainteresiranosti koja vlada u ovakvoj vrsti “komune”.

Što se tiče praćenja kulturnih događanja unutar studentskog doma, ono je svedivo na minimum – prikazivanje francuskih filmova iz 1940-ih, redatelja poput Bressona i Cocteaua, završilo je s dva posjetitelja na projekciji Cocteauove *Ljepotice i zvijeri* i njezinom obustavom te glasnim prosvjedom jednog od zaposlenih u kinu *Forum* koji se među ostalim žalio na besmisleno produženje njegova radnog vremena. Otada nije pokrenut nijedan događaj slične vrste, dakako ne krivnjom donekle opravdanog prosvjeda zaposlenika. Ako ne postoji potreba za konzumacijom ovakvog tipa ponude, svako daljnje nastojanje činit će se isforsirano i suvišno.

Mačizam u ulju

Iako se hranjenje u menzama studentskog doma ne može shvatiti kao hranjenje u instituciji u strogom smislu riječi “institucija”, jer nas ta riječ u prvi mah asocira na određenu ograničenost autonomije pojedinca, ipak ono zadržava glavne odrednice takvog čina, barem što se tiče kvalitete i uvjeta konzumiranja hrane. Institucije “predstavljaju fascinantno društveno poprište pripreme i konzumiranja hrane. S jedne strane, one su suprotnost komercijaliziranom svijetu prehrane izvan doma. S druge strane, suprotnost su i kuhanju kod kuće, u okruženju doma, osobnog, privatnog i intimnog. Istovremeno te institucije moraju zamjenjivati dom, bar u nekoj mjeri.”⁴ Kako je u Hrvatskoj svijest o važnosti zdrave prehrane još podosta nerazvijena, što se odnosi na dnevne obroke koji se pretežno temelje na prehrambenim proizvodima koji sadrže masnoće i ugljikohidrate, a u puno manjoj mjeri na povrću i vlaknastim tvarima, tako ni menza studentskog doma ne čini veća odstupanja u tome pogledu. Nezaobilazna su hrana krumpir i meso, najčešće pohano, i može se naći na repertoaru u svako doba dana. Potražnja za ovim artiklima je velika, a glavni su konzumenti snažni, mišićavi tipovi kojima je u interesu što brži unos što većeg broja kalorija. Zapravo, temeljna razlika u načinu prehrane jest spolna. Od 2002., kada je u menze uveden vegeterijanski jelovnik, njegovi su glavni konzumenti žene, a petkom kada se, naravno, poslužuje riba, od četiri najčešće ponude – pohanih lignji, prženih srdela, pastreve na žaru i one spravljene na “najzdraviji način”, pečene škarpine – ova posljednja gotovo se nikada neće naći na jelovniku jedne muške osobe. Taj fenomen na zanimljiv je način obrazložio Pierre Bourdieu u svojoj knjizi *La Distinction* kazavši kako se “riba smatra hranom koja muškarcima nije primjerena, ne samo stoga što je to lagana hrana, nedovoljno ‘zasitna’ ... već i zato što, poput voća (osim banana), predstavlja jednu od onih ‘pipljivih’ stvari s kojima muške ruke ne izlaze na kraj i koje muškarca čine sličnim djetetu (žena, prihvaćajući majčinsku ulogu...

⁴ S. Menell, A. Murcott, A. H. van Otterloo, *Prehrana i kultura: sociologija hrane*, Naklada Jesenski i Turk: Hrvatsko sociološko društvo, Zagreb 1998, str. 125.

pripremit će ribu na tanjuru ili očistiti krušku). To je prije svega zbog toga što se riba mora jesti na način koji je potpuno suprotan muškom načinu uzimanja hrane, to jest, jede se u ograničenim količinama, u malim zalogajima, mora se pažljivo žvakati... (zbog koščica). Čitav muški identitet – ono što se naziva virilnošću – sadržan je u ta dva načina uzimanja hrane: oprezno zagrizanje i glodanje, što priliči ženama, ili gutanje u slasnim, muškim zalogajima punih usta...”⁵ Nije potrebno mnogo razmišljanja, pa da se zaključi kako se u tanjuru muškog dijela studentske populacije koja se u hrani u menzama studentskog doma lako mogu prepoznati zakovi mačizma. Oni su ovdje pohani, prženi i utapaju se u ulju.

Kralj “Save”

Unutar omeđenoga prostora studentskog doma stvaraju se određeni znakovi proizašli iz nekih društvenih normi. Stvara se znak dominantnog “mužjaka”, tj. “ženke” prema kojima su usmjerene sve naše želje i požude. Njegovi, tj. njezini atributi stvar su zajedničke semantike koja funkcionira među pripadnicima obaju spolova. “Znaš, on ti je kralj Save”, jednom je bilo rečeno u nekom ženskom društvu. Zajednička semantika pretpostavlja hijerarhiziran odnos: veličina muških mišića i ženskih oblina iščitava se kao proporcionalna s popularnošću osobe. “Kralj Save” onaj je koji ima najveće mišiće, a kraljica ona s najvećim oblinama. Znakovno, oni su lako prepoznatljivi, jer su znakovi svedeni na puku izvanjskost, opipljivi su, mogu se izmjeriti.

No postoji još nešto osim opipljivih znakova – popularna osoba mora znati “nositi” svoju popularnost. Njezina *pojava*, elementi “čija je funkcija da u datom trenutku posvedoče o akterovom društvenom statusu”⁶ ne smije odstupati od određenih konvencija koje vrijede za navedenu osobu. Na ženskim katovima u studentskim domovima postoji peterokrevetna soba za muške osobe. Od njih

⁵ Ibid., str. 66.

⁶ E. Goffman, *Kako se predstavljamo u svakodnevnom životu*, Geopoetika, Beograd 2000, str. 38.

petorice obično samo dvojica dolaze do izražaja i u njihovu odnosu redovito se stvaraju tenzije, stoga što dolazi do prikrivene borbe za naklonost djevojaka. Te dvije osobe najčešće su i oprečnih karaktera: jedan je u potpunosti ekstrovertiran, lako komunicira s ljudima, ležernoga je držanja, a simpatije zadobiva namjernim naglašavanjem lažne nespretnosti i glupiranja. Drugi je uglađenijeg ponašanja, vješto se drži na izvjesnoj distanciji i time zapravo mistificira svoju pojavu koristeći “lepe manire kao sredstvo za samoprikrivanje koje im između ostalog služi da sačuvaju izgled uzvišenosti pred neosofisticiranima.”⁷ I jedan i drugi trude se uskladiti svoje pojave s *manirama*: prvi će pjevushiti dalmatinske pjesme prilikom prolaska hodnikom, a drugi će pred publikom u kuhinji sjeckati kilogram naranača kako bi iz njih iscijedio pola čašice soka. Djevojke zaista oduševljava takva prezentacija u društvenom okruženju. Njihovi razgovori često će se svoditi na prepričavanje dogodovština dviju opisanih osoba.

Popularnost kod djevojaka na tzv. ženskom katu nešto je drukčije prirode, s obzirom da je ovdje konkurencija mnogo veća. Prvenstvo pripada onoj koja prima najviše pažnje od suprotnog spola, a ugled joj je tim veći ako se radi o dominantnim muškarcima. No ono što je još smiješnije, jest strahopoštovanje ženskog dijela koji svojim ponašanjem nastoji što više ugoditi popularnoj djevojci – vrlo lako se može primijetiti kako se nakon njezina odlaska glasno pušta glazba koja je u prisutnosti te osobe nedopuštena. U jedan mah takva osoba izaziva bojazan i divljenje kod drugih djevojaka. Bojazan ih prisiljava na *tajno konzumiranje*, a divljenje na *simulaciju* i *obmanu*.

Zanimljivo je Goffmanovo citiranje Willarda Wallera koji stjecanje popularnosti objašnjava kontrolom koja se “uglavnom postiže uticanjem na definiciju situacije koju će drugi prihvatiti (...): mnogi posmatrači saopštavaju da će devojka koju u internatu pozovu da se javi na telefon sačekati da se poziv ponovi nekoliko puta, ne bi li svim drugim djevojkama dala dovoljno prilike da čuju kako je ona

⁷ Ibid., str. 78.

tražena.”⁸ Ne posve ista, ali vrlo slična situacija susreće se često i u studentskom domu, gdje se na svakom katu nalazi po jedna telefonska govornica, a donošenje stolaca ili jastuka za sjedenje jasni su znakovi da će razgovor potrajati duže vrijeme i da se najvjerojatnije ne radi o obiteljskom pozivu, u što se opet možemo uvjeriti po stupnju afektacije ili odabirom intonacije i korištenjem žargona osobe koja razgovara.

Crkvo, gdje si?

Nakon svih ovih relativno negativnih dojmova koji se steknu življenjem u studentskom domu, u mojoj glavi javlja se romantična slika studenta iz nekoga prošlog vremena: s knjigom u ruci on juri kroz dvorište studentskog doma glave prepune revolucionarnih misli, brade zarasle, a hlača pohabanih; ali nije ga briga, njegov intelekt ionako zasjenjuje ispraznu materijalnost. Smiješna slika kakvu stvaramo o prošlim vremenima, misleći kako je nekada bilo bolje. Pa se onda sjetim Bauerova filma *Prekobrojna* iz 1962. u kojem mladi iz cijele Jugoslavije grade “Autoput bratstva i jedinstva”, i gdje Mikajlo (Ljubiša Samardžić) iz seljačke juri za djevojkom iz studentske brigade. Branko Bauer prikazao je studente kao profinjene, tašte ljude (u dubini duše ipak skromne poput seljaka), ne bi li time postigao što veći kontrast sa seljacima, koji mu je poslužio za karikiranje jednih i drugih. Bauer se vješto poigrava likovima studenata: jedni se žale na smještaj u barakama, drugi pate za mladićem/djevojkom koji su daleko od njih, treći se razmeću znanjem pred seoskom mladeži... Sve skupa djeluje simpatično, onako u dobrom, starom socijalističkom duhu. Ja nikako da steknem neki pozitivan dojam – je li u pitanju mizantropija koja će s vremenom nestati ili razularenost (možda bolje letargija) današnjeg studenta. Bit će da je oboje; ovo drugo ipak više.

⁸ Ibid., str. 18.

“Crkvo, gdje si?”⁸⁹, upitat će se Jozo Čikeš tonom mesije izbavitelja. I što nam predlaže gospodin Čikeš? “Predlažem stoga da na račun povrata dijela crkvene imovine, a u obliku zamjena za one nekretnine koje Crkvi nije moguće vratiti, Crkva zatraži u svoje trajno vlasništvo neke od studentskih domova (...) Mislim da je to način da se istinski unese novost i krene k pluralitetu razmišljanja i pristupa. (...) Društvo se time ne bi klerikaliziralo, već bi i roditelj i student znao kamo odlazi, kojem tipu ustanove je povjeren, a društvo bi dobilo profil ljudi kojima je priznalo jednakopravno postojanje s drugim profilima ljudi, koji u pluralitetu pišu budućnost ove države.” Svašta se može naći kada se u tražilicu NSK upišu riječi “studentski dom.” No da spriječim daljnji sarkazam, napomenut ću da je spomenuti Jozo Čikeš 1992. bio upravitelj Sektora kulture Studentskog centra. Srećom, danas nije ‘92., stanje se mijenja, stanje je bolje i jednog dana bit će najbolje. Do tada, na pitanje kao npr. čitamo li knjige, odgovarat ćemo kao jedan od ispitanika neke ankete na sarajevskoj ulici iz ratnog serijala *Top liste nadrealista*: “Knjigu? Ne znam ja knjigu.”

⁸⁹ J. Čikeš, “Crkvo, gdje si?”, u: *Kateheza*, ožujak 1999, br. 1., str. 66.

LITERATURA

Jozo Čikeš (1999) “Crkvo, gdje si?”, u: *Kateheza*, časopis za vjeronauk u školi i katehezu, Zagreb, br. 1/ožujak 1999., god. 21.

E. Goffman (2000) *Kako se predstavljamo u svakodnevnom životu*, Beograd: Geopoetika

V. Ilišin i F. Radin, ur. (2001) *Mladi uoči trećeg milenija*, Zagreb: Institut za društvena istraživanja u Zagrebu i Državni zavod za zaštitu obitelji, materinstva i mladeži

J. D. Johansen i S. E. Larsen (2000) *Uvod u semiotiku*, Zagreb: Croatia liber
Jutarnji list, 5. 10. 2002., br. 1589., godina V

S. Mennell, A. Murcott i A. H. van Otterloo (1998) *Prehrana i kultura: sociologija hrane*, Zagreb: Naklada Jesenski i Turk; Hrvatsko sociološko društvo

Što ona ima, a ja nemam, ili kako je parapotukla Konoko

Anda Bukvić
anglistika/germanistika
andabukvic@yahoo.com

If you should think this is Utopian, then I would ask you to consider **why** it is
Utopian.
B. Brecht

Stanje stvari

Teorija i praksa neodvojive su, kažu. Teorija nas informira o praksi, dok nam praksa dokazuje teoriju. I to je to? I nije bogzna što, rekli bi mnogi ljubitelji prvoga i trajnog dojma, impresionističke kritike, i pobornici uvjerenja da se u neke stvari jednostavno ne treba dirati (dirati u smislu *analizirati*, a analizirati u smislu *teoretizirati*), ili barem ne u okviru pojedinih disciplina. Neke su stvari *takve kakve jesu*, otvorene i stvorene isključivo za praksu.

Dobar su primjer za takvu isključivu praksu kompjutorske igrice, na izgled jednostavan i općeprihvaćen oblik zabave: današnjim deset- do petnaestogodišnjacima nemoguće je zamisliti da one, u ne tako davnoj prošlosti, nisu postojale. Njihovi roditelji, koji se toga vremena itekako sjećaju, prihvatili su igre kao osuvremenjeni oblik *Monopolyja* ili *Čovječe, ne ljuti se*, koji neizbježno dolazi u paketu s uznapredovalom znanošću i tehnologijom. Uzdišu oni, doduše, za *društvenošću* nekadašnjih društvenih igara, ali često bez velike koristi.

Odmah se želim ograditi od gornjih generalizacija, nastalih samo za potrebe uvodne priče, i preduhitriti dojam da tvrdim kako su kompjutorske igre samo za djecu, ili tek kompjutorizirana verzija nekadašnjih igara na ploči. Bila bi to, s jedne strane, višestruko pojednostavljena verzija, a s druge strane, ne raspoložem statističkim podacima kojima bih potkrijepila svoju tvrdnju. Međutim, s obzirom na primjere iz bliže okoline i napise u popularnom tisku, čini mi se da za kompjutorske igre još uvijek najveći interes pokazuju upravo djeca, nužno uvlačeći i svoje roditelje, dok u akademskim krugovima, barem kod nas, vlada muk na temu teorije kompjutorskih igara. Dovoljno je pogledati dio s igrama za PC i *Play Station* u zagrebačkom Algoritmu: nerijetko tamo vidite ili zbunjene mame ili klince koji se u sve razumiju, dok studenti i njihovi profesori hrle u podrum predmetima svoje žudnje i objektima svoga istraživanja – knjigama. U okviru onoga što širokim pojmom zovemo “znanost o književnosti” prije više od polovice stoljeća nije imalo smisla diskutirati ni o čemu osim o pisanom tekstu, iz jednostavnog razloga što mu ništa na ondašnjem tržištu nije konkuriralo. Film i fotografija imali su svoje, od pisane riječi odvojene domene, i, u određenoj mjeri, nije bilo potrebe raspravljati o granicama gdje jedna umjetnost prestaje, a druga započinje. Advent novih elektronskih medija, razvoj digitalne i računalske tehnologije i premise multimedijalne ere unijele su zbrku u, činilo se, dotada fiksni simbolički poredak i iluzorno linearnu povijest vizualnih kultura. Sinkretizam i hibridnost u praksi vapili su za teorijskim pandanom da potvrdi njihov “ozbiljan” kulturni status. A što su za to vrijeme radile kompjutorske igre? U mome slobodnom prijevodu, a prema ideji Espena Aarsetha, stručnjaka u području kompjutorskih igara, pokretača međunarodnih konferencija na tu temu i urednika *web* žurnala posvećenog kompjutorskim igrama, one nisu trideset godina, koliko već komercijalno postoje, radile ništa drugo nego – zabušavale.¹ Tretiralo ih se kao novitet koji se ne sluša i ne gleda (kao film) i ne čita (kao

¹ Usp. Aarseth, Espen, *Computer Game Studies, Year One*.

tekst), već se *igra*, te je kao takvo vezano uz slobodno vrijeme, razbibrigu i neki nepostojeći, nestvarni svijet.²

Prodorom novoga medija na već postojeće tržište, “stari” se mediji moraju pregrupirati: ili se modificirati i prilagoditi novima, ili čvršće postulirati svoje zakonitosti i tako novi medij prilagoditi sebi. Posredno ili neposredno, “stari” mediji na taj način sudjeluju u definiranju novih. Tako je četrdesetogodišnja povijest kompjutorskih igara nezamisliva bez povijesti svih umjetnosti i svih tehnologija koje su joj prethodile, ali i bez borbe protiv tradicija iz kojih dolazi (antropologija, sociologija, semiotika, naratologija, filmski studiji), od kojih svaka nosi teret vlastite ideologije i metodološkog pristupa koje nužno pokušava nametnuti na novome polju i tako to polje podčiniti, odnosno uključiti u svoju domenu.³ Na godišnjoj konferenciji *Digitalne umjetnosti i kulture* u Bergenu 2000. godine, Jesper Juul u svojem predavanju pod nazivom *What Computer Games Can and Can't Do* ističe da su kompjutorske igre veliko zanemareno polje suvremene kulture koje itekako zaslužuje da mu se posveti ne samo rijetka i površna praktična, već metodološki i teorijski utemeljena pažnja. Diskurz igara postoji – u knjigama, na *web* stranicama i forumima raspravlja se, već uhodanim registrom, o estetici, grafici, dizajnu, zvuku i stotinama drugih komponenti koje treba uvrstiti i uzeti u obzir pri kompleksnom zadatku izrade video igre. Aarseth u prvome izdanju *web* žurnala *Game Studies* tvrdi isto, ukazujući s jedne strane na opasnosti utapanja polja kompjutorskih igara u domenu “starih masovnih medija” (kazalište, film, TV *show* i romani), a s druge strane na potencijal koji mediji ovakvih igara nose, a koji je dovoljan da se studiji kompjutorskih igara⁴ etabliraju kao samostalna disciplina.

² Usp. Juul, Jesper, *What Computer Games Can and Can't Do*.

³ Usp. Aarseth, Espen, navedeno djelo.

⁴ Moj prijevod prema engleskome *computer game studies*.

Igre i tržište

Pri integraciji svih navedenih komponenti treba cijelo vrijeme imati na umu da se, iako je čitavo vrijeme naglasak na procesu, ipak teži konačnome proizvodu kojeg treba plasirati na tržište i prodati. Tu se otvara nova dimenzija medija kompjutorskih igara, koja se naslanja na dosadašnja iskustva sa starim medijima, ali se od njih, samom prirodom novog i specifičnog medija, umnogome i razlikuje. Spomenute specifičnosti treba dakako uzeti u obzir, ali ne treba bježati niti od njihova spajanja sa starim, prokušanim receptima. A što se prodaje, ili, bolje rečeno, što prodaje video igru?

Na samim počecima, dok je kompjutorska igra bila nešto sasvim novo, a kad ni računala nisu bila uobičajen prizor, sam koncept igre u novom mediju bio je više nego dovoljan da pobudi zanimanje. U sljedećim desetljećima tržište je preplavilo more žanrovski i tehnički različitih igara, a njihova se proizvodnja pretvorila u pravu industriju. Za ulazak u tržišnu utrku preduvjet više nije bio imati kompjutorsku igru, već imati privlačnu, zanimljivu, nadasve zabavnu i po mogućnosti inovativnu kompjutorsku igru. Svaka od tvrtki za razvoj softvera imala je svoj tim stručnjaka i svoje ideje o tome što svaki od ovih koncepata znači i kako ga ostvariti. S obzirom na kompleksnost procesa i proizvoda pri izradi kompjutorskih igara, ne može se definirati jedna os oko koje se čitava industrija okreće. Tako možemo operirati s primjerima kao što su osi tehnologije, industrije, marketinga i kulture. Sva ta diskurzivna polja svojom interakcijom pridonose cjelovitosti i homogenosti igre koju treba servirati nestrpljivim igračima, a nije lako zadovoljiti zahtjevnu publiku, koja živi brzo, ovisi o adrenalinu i od igre očekuje ne samo da prati taj manični ritam, već bude i nekoliko koraka ispred.

Dizajneri softvera biraju različite načine da privuku, zadovolje i zadrže svoju publiku. Dvije igre koje sam odabrala za analizu kombiniraju na izgled slične elemente i imaju dosta dodirnih točaka, od kojih neke služe i kao važne okosnice za prikaz temeljnih razlika.

Dvije žene, dvije igre, jedno oduševljenje

Žanr i jedne i druge igre kombinacija je akcije i pustolovine, a u različitim *web* pregledima PC igara i jednu i drugu možete pronaći pod maglovitom podskupinom *žene kao protagonistice*. Istina, trebalo je dobrih tridesetak godina da žene dobiju svoja prava u svijetu muških virtualnih likova, namijenjenih ratobornoj muškoj publici. Kao i kod svih pokušaja emancipacije žena i seksualnih revolucija, dugo se šušvalo, tapkalo i šaputalo u tami, ali prava stvar dogodila se tek u studenom 1996. godine, kada je svjetlo dana ugledala Lara Croft, junakinja prve u seriji igara *Tomb Raider* i zavrtjela glavom svim starim i novopečenicima fanovima virtualnih bojnih polja. Junakinja *Oni*, druge igre koju sam odabrala kao primjer, pojavila se ne tako davne 2001. godine, i od tada je malo tko čuo za Konoko. Dvije žene, dvije igre, dvije misije, dva potpuno različita *feedbacka*. Zašto? Možda je serijal *Tomb Raider* uzbudljivija i zabavnija igra od *Oni*. Možda ima bolju grafiku i zvuk. Možda *Oni*, neamerička riječ kakva već jest, ne zvuči dovoljno impresivno da se, igrajući igru, potraži njezino značenje, a niti dovoljno zazorno da pobudi interes. Možda.

Mene, pak, u nastavku ove rasprave neće zanimati ni jedna od gore spomenutih mogućnosti, oko kojih se mišljenja stručnjaka i laika uvijek višestruko razilaze. Ja ću se usredotočiti na Laru Croft i Konoko, dvije dame kojima je dodijeljena glavna uloga u dvjema navedenim igrama, bitku koja se između njih vodila i još uvijek vodi, te način na koji su dvije protagonistice zamišljene i realizirane u marketinške i manje marketinške svrhe.

Vratimo se u ne tako davnu 1996. godinu, kada je u listopadu na tržište izbačen prvi *Tomb Raider* – igra koja je unijela revolucionarne promjene u industriju trodimenzionalnih kompjutorskih igara. Glavni i odgovorni bio je tim iz tvrtke za razvoj softvera *Core Design*. Pokušavajući se probiti i etablirati na prezasićenom tržištu, ekipa *Core Designa* odlučila je izbaciti novu igru koja vrvi od noviteta. Kao prvo, ali ne i najvažnije za moju argumentaciju, igračima je servirana nova perspektiva: umjesto dosadašnjeg pogleda kroz oči glavnog lika i igre u prvome licu, igračima je predstavljena tzv. perspektiva trećeg lica. Na konkretnim

primjerima to bi značilo sljedeće: dok vodite Laru kroz špilje i prašume, vaš je pogled na njezinim leđima, odnosno na njezinoj pozadini⁵, jednako kao i dok usmjeravate Konoko od jednog do drugog računala i od jednog do drugog skladišta. Pritiskom pojedinih tipki na tipkovnici (*Tomb Raider*) ili miša (*Oni*), katkad imate i pogled odozgo i odozdo, ili vidite junakinje u profilu ili *en face*. U slučaju *Tomb Raidera*, perspektiva trećeg lica nudi vam uistinu dobar pogled, što nas vodi do drugoga, i po mome mišljenju najvećega aduta nove igre *Core Designa* – glavnog ženskog lika.

Prvotni plan dizajnerskog tima i nije bila protagonistica, ali doradom i preradom muškog lika koji nije smio previše sličiti nekim već poznatim crtanim likovima nastala je – žena. Baš kao u *Bibliji*, samo što se nigdje ne spominje rebro. Bio je to u najmanju ruku hrabar potez, jer do tada na tržištu nije bilo igara u kojima se sve vrti oko jedne cure. Ali, eto, usudili su se, krenulo se u pisanje Larine biografije i stvaranje igre, a ostalo je povijest.

Nakon prvog *Tomb Raidera* koji je dospio u trgovine točno u vrijeme božićne *shopping* groznice, nastavak je bio spreman već u studenom sljedeće godine, a uslijedio je i *Tomb Raider III* u studenome 1997. Godina izlazenja *Tomb Raidera IV – The Last Revelation*, 1998., ujedno je i godina kada je Lara postala nemirna i našla se na čokoladicama, školskom priboru, plakatima, knjižicama, čak i u obliku lutke. Lice joj je počelo krasiti naslovnice, a britanski *The Face* opisao ju je kao “raskošniju od Pamele Anderson i mudriju od Yode.”⁶ Medijska trka i zbrka nije jenjavala, već se, naprotiv, sljedećih godina samo pojačavala. I otprilike ovdje ne možemo, a da se ne zapitamo što to *Tomb Raider* ima a druge igre nemaju? Odgovor je, mislim, prilično jednostavan: ima Laru Croft. A što to ima Lara, a druge virtualne žene nemaju, pa ostaju zarobljene u svome mediju i u svojoj virtualnoj

⁵ Svi primjeri dizajna pojedinih razina, strukture priče i efekata koji se odnose na *Tomb Raider* temeljim na iskustvu igranja četvrtog nastavka, *Tomb Raider IV – The Last Revelation*.

⁶ Moj prijevod prema citatu iz *The Face*, svibanj 1997.

stvarnosti? Ili, još konkretnije: zašto je Konoko ostala relativno nepoznata u svijetu kompjutorskih igara, a potpuno nepoznata u svijetu glazbe i filma?

Oni je akcijsko-pustolovna igrice koja je u izdanju za *Play Station 2* i *PC Windows* izašla krajem siječnja 2001. godine. Donijela je, kao i *Tomb Raider*, perspektivu trećeg lica i poboljšanu i promijenjenu 3D grafiku. Ono što je posve novo, a vezano je uz *Oni*, jest činjenica da je to prva PC igra koja likovima, grafikom i donekle fabulom prati tradiciju japanskih animiranih crtića, tzv. *anima*. Prema predviđanjima i očekivanjima mnogih, *Oni* je trebala biti igra koja će obilježiti 2001. godinu. To se ipak nije dogodilo, a o iznevjerenim očekivanjima svjedoči i činjenica da dvije godine nakon prve *Oni* svjetlo dana nije ugledala ni druga ni treća. Po čemu to *Oni* zaostaje za *Tomb Raiderom*, ili, još bolje, zašto Konoko nije dorasla Lari?

Pred sobom imamo dvije žanrovski vrlo bliske, ili čak identične igre, koje operiraju sa sličnim tehničkim i metodološkim rješenjima (napredan 3D prostor, perspektiva trećeg lica) i protagonisticama. Jedna se poznaje, prodaje i igra nadugo i naširoko, a za drugu malo tko zna. Svojom ograničenom vještinom snalaženja u svijetu kompjutorskih igara jednako sam se dobro i loše snalazila s obje, i u jednoj i u drugoj sam našla rješenja i strukture koje su mi se svidjele i one koje nisu, ali odgovor na gore postavljena pitanja u domenama naracije, grafike, glazbe i dizajna pojedinih razina – nisam našla. Pa sam onda malo, i vrlo izolirano, promotrila glavne junakinje i zaključila da je ključ za uspjeh i odgovor na pitanje star koliko i čovječanstvo samo. Sjetite se, još nas *Biblija* uči da je kriva – žena.

Žena kao tijelo ili virtualno tijelo kao žena

Od medija najstarijeg pisanog teksta do digitalnih kompjutorskih multimedija promijenilo se puno toga. Od preskriptivnosti, neoborivog kanona i linearnog poimanja biografije i povijesti, preko moderne u postmodernu, postali smo

svjesni klimavog tla na kojem smo pozicionirani, konstrukcija i uloga koje igramo te nadmoći sivih, nedefiniranih područja nad onim crnobijelima. Ali od Adama i Eve do dana današnjega, neke su stvari, čini se, ostale iste.

U svom eseju *Oblici tehnološkog utjelovljenja: Čitanje tijela u suvremenoj kulturi*⁷, Anne Balsamo tu stagnaciju u napretku promatra u kontekstu tijela u digitalnim medijima, i kaže kako su granice klizave i lako se pomiču, a tijelo se iz prirode premješta u areal kulture. Međutim, još uvijek postoje neke granice koje se brižljivo čuvaju, pomnije nego neke druge. Unatoč mogućnostima koje novi mediji i nova percepcija otvaraju, i dalje se radi o oslanjanju na stari, dobro znani uzorak: stereotipi i arhetipi perpetuiraju se sa svim onim sitnim nijansama koje postoje i u nevirtualnom svijetu.⁸

Preneseno i kontekstualizirano, slobodna sam to interpretirati na sljedeći način, a oslanjajući se na već spomenute pomno čuvane fiksirane granice: kako od *Biblije*, tako do danas, zna se što je žena i zna se što je zgodna žena, a još je bolje poznato što zgodna žena mora imati da bi bila zgodna. Sigurno vas neće iznenaditi činjenica da se koncept zgodne žene još uvijek kreće u rasponu od antičke Venere do Julije Roberts. Čini se kao dobar komad na lenti vremena, ali pogledate li kakve su ga žene obilježile, uočit ćete popriličan broj dodirnih točaka.

Same po sebi poprilično statične, ove, nazovimo ih, klasične ljepotice, itekako tjeraju na *moving*. Sjetimo se samo Christophera Marlowea i njegove faustovske vizije lijepe Helene.⁹ Helenino je lice nadahnulo najdinamičniji od svih oblika dinamike, čitav jedan rat, seksualna revolucija i godine nakon 1960-ih dovele su, osim lica, i tijela u fokus, pa opet imamo itekako statične i zamrznute zečice

⁷ Moj prijevod naslova.

⁸ Usp. Balsamo, Anne, *Forms of Technological Embodiment: Reading the Body in Contemporary Culture*. Str. 216-218.

⁹ Was this the face that launched a thousand ships/and burnt the topless towers of Illium?, C. Marlowe: Dr Faustus, sc. 17, 198., u: *The Oxford Anthology of English Literature*, 1973.

andeoskih glava i bujnih tijela koja, provjereno i dokazano, ponovno na aktivnost potiču muški dio publike.

U svjetlu ovih povijesnih fakata i špalira *zgodnih* ženskih lica i tijela, Lara se još uvijek uklapa u model klasične ljepotice u digitalnom mediju: duga debela vrana pletenica, pune usne i krupne oči, a tu je i onaj emancipirani dio djevojke s prijelaza stoljeća: bujne grudi, vruće hlačice, duge noge i gipko okretno tijelo. Povijesno i sa sadašnje perspektive gledano, nikakvo čudo da je Lara pred računala posjela stotine tisuća muškaraca željnih da je uvedu u nove pustolovine. A Konoko nije uspjela. Zašto?

Gipka i okretna protagonistica akcijsko-pustolovne igrice, kao Lara. Sposobna i pametna ženska, kao Lara. Sama na zadatku, bez muške pomoći, opet kao Lara. U čemu je kvaka? Ljubičasta kuštrava kosa, kose krupne zelene oči, tijelo okovano u sjajni srebrni skafander, gotovo bez naznaka oblina – to je otprilike to. Konoko bi na slici, u svom statičnom obliku, možda bi i mogla zvesti svoj egzotikom (čitaj: neameričkošću/nebritanštinom), na isti onaj način na koji na prvi pogled privuku linkovi koji nude *exotic*, *Asian* ili *black* na *siteovima* za odrasle. Pa onda svi virnu što se nudi, rijetki probaju, i na kraju, u čitavom moru ponuđene egzotike, vrte se dobrom starom prokušanom receptu i odaberu – blondinu.

Kompjutorske igre moraju biti prije svega zabavne, kaže Juul, i dodaje da je najvažnije svakim korakom povećavati količinu zabave u igri. Kako kompjutorske igre nisu nešto što se igra i odigra u jednome dahu, i dizajner i igrač moraju računati s nečim što bi se uvjetno moglo nazivati dosadom. Dosada je antonim pojmu zabave i prvo što se u kompjutorskim igrama ne smije pojaviti ili prvo protiv čega se tvorcima kompjutorskih igara svim silama moraju boriti. *Oni* je zaradila mnogo kritika na račun dizajna razina koje su jednolične, geometrične, puste i bez detalja, pa se nerijetko sve svede na trčkanje iz jednog skladišta u drugo. Istina je da u *Tomb Raideru*, za usporedbu, boje vrište puno glasnije i intenzivnije, ima biljaka, životinja, čuje se žubor vode i šum vjetra i prostor izgleda dovoljno poznato, a opet dovoljno nepoznato. Pri usporedbi tih dvaju prostora zaboravlja se, međutim, na jednu bitnu činjenicu, a to je da

nema uporišta niti osnove na kojoj bi se mogli usporediti: Konoko ima zadatak spasiti svijet kojim vlada Svjetska koalicijska vlada u 2032. godini i u kojemu jednako važnu ulogu igraju i ljudi i androidi, dok je Lara cura iz britanske *upper class* koja se bavi intenzivnom tjelovježbom i arheologijom, odlazi na mjesta već viđena u filmovima o Indiani Jonesu i traži stare i vrijedne stvarčice. Ne može se reći da je svijet u kojemu se kreće Konoko *dosadniji* od Larina svijeta. Rekla bih jedino da Larin svijet ima nešto što je samo po sebi zabava kad zabave ponestane, a to je – Lara. I nema veze što Konoko boričkim vještinama vlada puno bolje od Lare i što su joj dizajneri podarili toliki broj pokreta i okreta da ih ni izdaleka nije moguće zapamtiti ni izvesti. Larin skok, pri kojemu joj se grudi uzbibaju kao prave i začuje se tihi uzdah vrijedi više od dvostrukog salta, skoka i kombinacije lijevog i desnog krošea koje Konoko izvodi gotovo simultano. Svjesni zamke i drugog plana u koji zbog zamamne Lare može pasti sav njihov kompleksni udruženi trud, *Core Design* i *Eidos*, njihov partner zadužen za marketing, u svome promidžbenom materijalu opetovano naglašavaju kako se Lara vinula u zvjezdane visine ne toliko zahvaljujući svojoj raskošnoj figuri koliko svojoj naglašenoj osobnosti. Takva promocija ne samo tijela, već i stava, jasno ukazuje na recept “ponešto za svakoga” i snažnu orijentaciju na tržište, što se baš i ne može reći za tim iz *Bungie Studios*. Oni nisu morali dokazivati kako su oni stvorili svoju žensku, a ne ona njih: Konoko nije bila dovoljno klasično-moderno lijepa, pa vječna “izgled ili sposobnost” dvojba nije došla na dnevni red.

A pravo *Coreu* budi, sami su si (vrlo ciljano) krivi, ne samo Larinim likom i djelom, već i strukturom čitave priče, od samoga početka do kraja. Uzmimo jedan primjer, s početka: i u jednoj i drugoj igrici postoji uvodna razina u kojoj igrači uvježbavaju glavne poteze, vještine i svladavanje prepreka. Konoko svoju obuku prolazi u labirintu sivih hala, bez detalja, koncentrirano na poteze i vrijeme koje izmiče, dok već samo ime Larine razine za obuku govori o putenosti, individualnosti i *personalityju* naše dame: *Larina kuća*. Zvuči dovoljno domaće, slatko i neformalno, a opet dovoljno intrigantno da nema

onoga tko bi propustio zaviriti unutra. Voajerizam na djelu, moderan *peep show*, pogled kroz zabranjenu ključanicu u virtualni prostor, a u potrazi za virtualnom ženom i njezinim tijelom.

Larino i Konokino tijelo dva su primjera tehno-tijela kako ih definira Anne Balsamo: zdrava su, poboljšanih mogućnosti i potpuno funkcionalna. Koncept tehno tijela potpuno je u skladu s tijelom u suvremenoj kulturi, koje se pretvara u granični koncept i ruši sve predodžbe o tijelu kao fiksnom dijelu prirode.¹⁰ Već odavno znamo koji je recept za prihvaćanje i integraciju novih koncepata i ideja: dosta starog i puno novog, a toga su dizajneri Lare Croft itekako bili svjesni kada su stvarali tehno-tijelo svoje junakinje, koje je njihova najjača karta u cjelokupnoj seriji *Tomb Raider*. I to je glavni razlog što je Konoko tek cura iz kompjutorske igre, a Lara Croft kulturalna ikona.

Novi mediji i stari recepti

Od izlaska prva dva dijela serije, točnije od 1998. godine kada je zavlдалa masovna euforija, puno se pisalo i raspravljalo o reprezentaciji i liku Lare. Tisak je proglasio emancipiranom, feministicom *par excellence*, mladom, sposobnom i inteligentnom ženom koja uspijeva bez muškarca u *backupu*. Potom je krenuo val teorija koje su nastojale pobiti ovu prije navedenu, tvrdeći da Lara ostavlja takav dojam samo u prvi mah, ali da se u stvari radi tek o još jednom pokretnom, visoko seksualiziranom objektu muške požude, dizajniranom za tradicionalno muške igrače kompjutorskih igara. *Tomb Raider* uspoređen je s interaktivnom, multimedijalnom alternativom *peep showa*, u kojemu junakinja teško uzdiše i dašće, suočena s težim zadacima, a u rijetkim trenucima kada govori, izazovno šapuće i dvosmisleno poziva na akciju.¹¹

O dvojbenoj recepciji Konoko nije se puno pisalo, jer ona ni ne postoji: nikad se nije diskutiralo o njezinim “ženskim” niti “muškim” stranama, kao ni o

¹⁰ Usp. Balsamo, Anne. Str. 216.

¹¹ Usp. Rau, Anja. *Patchwork Girl und Action Heldin – Frauenbilder in der digitalen Literatur*.

marketinškom udjelu njezina stava ili tijela u prezentaciji igre. U svim diskusijama o dobrim i lošim stranama igre, sama Konoko itekako je zapala u drugi ili treći plan.

Lara se u mediju svoje igrice nije zadržala dugo: oživjela je od medijske buke, krenula na turneju i snimila dva filma. Konoko je u svojoj igrici i ostala, a kažu da joj je i bolje tako jer Larin proboj ionako nije ono što se na prvi pogled čini. Međutim, bila Lara jaka žena ili tek marioneta, ona je manipulatorica koja je uspjela spasiti one koji su je stvorili te potpuno potući protivnice i, virtualna kakva jest, uspjela pokazati kako medij nije bitan, jer tijelo mu se lako prilagodi – kako tijelo žene u mediju kompjutorske igre, tako i tijelo igrača posjednuto pred ekran.

Pri fuziji starog i novog, konflikti su neizbježni, a do njih uvijek možemo doći polazeći od medija. Vezu medija s aktualnim društvenim praksama kroz povijest izvrsno objašnjava citat Carolyn Marvin koji je Erkki Huhtamo integrirao u svoj esej *Od kaleidoskomanijaka do cybermanijaka: Bilješke u smjeru arheologije medija* (1996)¹²:

Mediji nisu fiksni objekti i nemaju prirodnih bridova. Oni su konstruirani spojevi navika, uvjerenja i procesa ugrađenih u složene komunikacijske kodove u kulturi. Povijest medija nije ni manje ni više nego povijest njihove uporabe, koja nas od njih uvijek vodi k društvenim praksama i konfliktima na koje ukazuju.¹³

I kao što mediji nemaju prirodne okvire, tako ih nema ni tijelo. Ono nastaje i nestaje, konstruira se i dekonstruira, ali u svim tim svojim metamorfozama zadržava svoja rodna obilježja. Upravo tu upućujem na vezu između novih medija i starih društvenih konflikata i praksi: medij se pojavio, evoluirao i

¹² Moj prijevod naslova *From Kaleidoscomaniac to Cybernerd: Notes Toward an Archeology of Media*.

¹³ Moj prijevod prema Huhtamo, Erkki. Str.302.-303.

modificirao se, a stav i očekivanja konzumenata cijelo su vrijeme ostala ista. Prema statistikama koje navodi Manfred Dworschak, a oslanjajući se na *Sueddeutsche Zeitung*, udio muških igrača *Tomb Raidera* varira između 75 i 90%, a različita istraživanja pokazala su da je slična situacija u čitavome žanru akcijsko-pustolovnih igara.¹⁴ Nakon što je dečkima nakon 20 godina dosadila ustaljena akcija, pucnjava i prekaljeni ratnici, dobili su ženu kao osobnu igračku za svoje osobno računalo, da im ne bude dosadno u trenucima kad ih nova igra ipak podsjeti na već videne igre.

A na kraju...

...se podvlači crta i ispituje omjer uloženog i proizvedenog. Ako je kvantiteta pokazatelj, a često jest, na strani Lare Croft prevagnuo je nedavno plasirani peti nastavak *Tomb Raidera*, dva filma, gomila intervjuja, i tone promidžbenog materijala, dok na drugoj strani stoji usamljena junakinja usamljene igre, bez ijednog nastavka i imalo medijske pozornosti.

Kako i zašto, pokušala sam djelomice raščlaniti, ali ne i dati konačan odgovor, jer on ni ne postoji – čak niti u eseju koji počinje pitanjem ili barem obećava odgovor, poput ovoga. Preko feminističke i antifeminističke recepcije do kapitala i marketinga oko kojih se digitalna industrija okreće, otvaraju se stalno nova pitanja i područja otvorena za diskusiju.

U svjetlu svega spomenutoga, zaključit ću s, po mome mišljenju, temeljnom razlikom između dviju igara: *Tomb Raider* je igra koja je stvorena za Laru Croft, dok je Konoko lik nastao za potrebe igre *Oni*, a tome je prilagođena i marketinška strategija i prezentacija, te podređena recepcija jedne i druge igre.

¹⁴Usp. Dworschak, Manfred, *Was hat sie, das wir nicht haben*.

LITERATURA

Aarseth, Espen (2001) "Computer Game Studies, Year One", vol. 1, br. 1, srpanj 2001., na: <http://www.gamestudies.com>

Juul, Jesper (2000) "What Computer Games Can and Can't Do", na: <http://www.jesperjuul.dk/text/What%20computer%20games%20can%20and%20can%27t%20do.html>

Rau, Anja (1998) *Patchwork Girl und Action Heldin – Frauenbilder in der digitalen Literatur*, na:

<http://www.ucm.es/info/especulo/hipertul/Frau/patch.htm>

Dworschak, Manfred (1997) "Was hat sie, das wir nicht haben? STRG drücken – und Lara Croft geht die Wand hoch. Schon wird sie als 'Sexgöttin' verehrt", u: *Die Zeit*, 51/1997, na: <http://www.zeit.de>

Huhtamo E. (1996) "From Kaleidoscomaniac to Cybernerd: Notes Toward an Archeology of Media", u: *Electronic Culture: Technology and Visual Representation*, Aperture, 296.-303.

Balsamo, A. (1995) "Forms of Technological Embodiment: Reading the Body in Contemporary Culture", u: *Cyberspace–Cyberbodies–Cyberpunk: Cultures of Technological Embodiment*, London: Sage Publications, 215.-237.

The Oxford Anthology of English Literature, Vol. 1., ed. Frank Kermode and John Hollander, OUP, 1973.

<http://www.mobygames.com>

<http://www.tombraider.com>

Vanessa Beecroft: živući ready-made

Masa Žarnić
francuski/filozofija
mashashasha@yahoo.com

*M*etropolitan Museum of Art u New Yorku otvorio je 1985. godine izložbu pod nazivom “An International Survey of Painting and Sculpture”, najavljujući prikaz djela najznačajnijih suvremenih umjetnika na svijetu, do tog časa. Od 169 umjetnika bilo je tek 13 žena!

Umjetnici čija djela nisu izložena trebali bi se u najmanju ruku zabrinuti za svoju karijeru, izjavio je kustos izložbe Kynaston McSchine. Takva diskriminacija i elitističke izjave prošle bi i opet nezapaženo da se protiv njih nije organizirala skupina entuzijastičnih ljutih žena, mahom umjetnica, nazvavši se *Guerrilla Girls*. Prvi od niza njihovih osvještavajućih plakata bio je usmjeren protiv zlih ljudi u muzeju Metropolitan, a na njemu je stajao jasan upit: moraju li žene biti gole da bi ušle u muzejski prostor? Manje od 5% izložaka djela suvremene umjetnosti je ženskih autorica, ali zato čak 85% aktova prikazuje žene!

Zaista, koju god knjigu s prikazom povijesti (likovne) umjetnosti uzela, rijetko gdje nalazim žensko ime – *Istorija umetnosti* H. W. Jansona (1982) koja na naslovnici najavljuje “pregled razvoja likovnih umjetnosti od praistorije do

danas” ne spominje niti jednu umjetnicu (!), dok sam u knjizi *Umjetnost danas* Edwarda Lucie-Smitha (1978) od 257 umjetnika uspjela pronaći 11 umjetnica. Knjige novijeg datuma, primjerice *Art at the Turn of the Millennium* (Grosenick i Riemschneider, 1999), nešto su šire ruke pa tako nalazim čak 37 umjetnica od ukupnog broja predstavljenih – 133.

Zašto ih nema više? Je li ih uopće bilo? Zašto ih nije bilo, ako je odgovor ne? Zašto nisu zapisane u knjigama iz kojih učimo, ako je odgovor da? Rješenje ovoga čudnovatog pitanja nalazi se u patrijarhalnoj povijesti (*HIStory*) koja do danas nije izgubila svoju važnost, sudeći prema inertnosti autora da revidiraju svoje povijesno-sažimajuće uratke. Umješne žene u sjeni svojih očeva, braće i muževa, nemogućnost odgovarajućeg školovanja, nedostatak materijala, nedostupnost modela za crtanje aktova, podcjenjivanje ženama dostupnih tehnika (šivanje, tkanje i sl.) – sve su to razlozi ženske autorske anonimnosti (i) u području vizualnih umjetnosti. O ženama u povijesti vizualno stoga saznajemo tek posredno, promatrajući slike i kipove *velikih umjetnika*.

Kao što možemo reći da Warholove naslikane limenke juhe *Campbell* više govore o njemu i svijetu koji ga je (a i njih) proizveo, nego o samim limenkama ili pak juhi, tako i silni prikazi nagih žena na koje nailazim listajući raznolike prikaze povijesti umjetnosti zapravo ne otkrivaju kakve su te žene bile.

Umjetnik ženu model može pojmiti samo djelomično, dakle vizualno i taktilno. On ju čak može i upoznati, ali nikada ne može znati što ona misli, kako ona doživljava, ukoliko mu ona sama to ne kaže. Čak i tada umjetnik to njezino iskustvo prenosi na platno/kleše u mramor *svojim* potezima u kojima se neminovno javlja njegova interpretacija. Isto tako, umjetnici su većinom bili heteroseksualnog usmjerenja, stoga im naga žena nije predstavljala tek *ženu koja je naga*. Fenomenolozi tvrde da čaša s vodom nikada nije tek čaša kao takva, već je uvijek percipirana kroz naša očekivanja i želje; uvijek na nju gledamo kao na nešto što ona *treba biti*, dakle sredstvo kojim možemo osvježiti grlo (primjer

preuzet od Hans-Georga Gadamera, *Nasljeđe Europe*, 1997). Svaka naša akcija može nastati dakle isključivo iz naše pozicije, a nju karakteriziraju naši strahovi, nadanja, strepnje i predrasude. Umjetnik nije izuzetak, on nije leteća inteligencija koje se praksa ne dotiče. I on stoji u nekome kontekstu koji je prvenstveno određen onime što njega razlikuje od ostalih ljudi, a to je rasa, klasa, to su godine, ali i spol.

Stoga žene koje muški autori prikazuju zapravo često predstavljaju njihovu želju; njihova je ženskost konstrukt muške fantazije. Modeli su senzualni, erotizirani; najčešće slobodno ispružene na kakvom ležaju one se podaju pogledu slikara/kipara, a potom i promatrača, dostupne su i pasivne. Njihovi su pogledi često usmjereni izvan okvira slike ili nefokusirani što promatraču omogućuje nesmetano vizualno istraživanje.

Sam čin slikanja i promatranja posjeduje u sebi seksualne attribute, smatraju mnoge feministice. Tako Gaugin kaže da slikanje povezuje s erotskim dodirom. To bi se moglo objasniti uzmemo li u obzir Aristotelovo pripisivanje ženi obilježja pasivnog materijala, građe, kojom ovladava i oblikuje je aktivni princip, muškarac, u našem slučaju umjetnik (građu ovdje možemo shvatiti dvojako: kao potreban materijal za slikanje – kist, boje, platno – ali i kao samu ženu model).

Potrebno je ovdje se zapitati: tko posjeduje moć? Dokle god je isključivo muškarac taj koji je iza platna s kičicom u ruci, a žena naga ispred njega, ona će biti prikazivana kroz *njegov* spektar asocijacija, bit će zabilježena onako kako je *njegov* pogled vidi, razumije i tumači. Onaj koji gleda, taj stvara i proizvodi značenja. Ženskost na slici tako ovisi o (sa slike odsutnoj) muškoj kreativnosti koja definira i kontrolira svijet koji stvara.

Situacija u umjetnosti može se uvećati i primijeniti na svijet. Žene dugo vremena nisu imale *svoj glas*, *svoj kist* kojim bi izrazile *svoje* iskustvo svijeta i vlastite ženskosti. One su funkcionirale kao predmet gledanja, predmet govora, kao objekt za koji je korisno da bude lijep i koji je oblikovan prema željama onih koji su imali moć govora i djelovanja, dakle prema aktivnom načelu muškosti.

Vidljivost žena umjetnica povećala se dolaskom razdoblja avangarde, krajem 19. stoljeća, međutim specifičan ženski govor kroz žensku ili čak feminističku umjetnost javlja se tek od polovice 20. stoljeća. Svjetski su ratovi iznijeli na vidjelo krhkost i nestalnost predmetnih datosti, materijalnog bitka, što se odrazilo i u umjetnosti postupnim odbacivanjem pojma djela. Djelo, kao mjesto pojavljivanja istine i stoga kao utjelovljenje prave Umjetnosti, nestaje.

Tako je okretanje tijelu, pokretu, događaju i vremenu stvorilo ženama sasvim zgodan prostor za izražavanje, bez nekoć potrebnih skupih materijala, zahtjevnih tehnika i znanja. Umjetnice djeluju unutar pokreta kao što su fluxus, neodada, *happening*; bave se eksperimentalnim praksama ističući svoje tjelesne specifičnosti, žensku seksualnost i feminističke sadržaje, uobličuju žensku “razliku” u odnosu na praksu umjetnikâ, oslobađaju i emancipiraju svoje jastvo kroz umjetnost. S razvitkom teorije feminističke kritike uobličuje se i specifična feministička umjetnost koja se očituje kroz *body art*, ambijentalnu, konceptualnu, video umjetnost, te *performance*. Osim položaja žene umjetnice feministička umjetnost problematizira i stavlja u središte svoga rada i mogućnost subverzije i provokacije u “muškom” sustavu kulture.

Ali, već letimičnim pogledom na razne časopise, kako one namijenjene ženama tako i ostale, primjećujem nešto što mi nije! Jest, žene su dobile prostor za vlastiti govor, ali time nisu izašle iz okvira koji su ih objektivirali. Pogled iza platna mutirao je u pogled iza foto-objektiva koji opet iznova stvara norme, kriterije. Kritičar ranih sedamdesetih, John Berger, lijepo je rekao: “Muškarci rade, a žene se pojavljuju. Muškarci gledaju žene. Žene promatraju kako ih drugi gledaju.” Kratka analiza bilo kojega političkog tjednika dokazat će tezu: muškarci su donositelji odluka, svi odreda zaogrnuti odijelima, stegnuti kravatama; pune su ih stranice. Ženu ćemo pronaći na naslovnici razodjevenu u lijevom donjem kutu ili unutar časopisa, mazno rastegnutu preko kakvog novog modela auta ili pored *laptopa*, valjda sugerirajući kupcu (onome tko ima ekonomsku moć, dakle muškarcu) da će u kutiji dobiti i zgodnu plavojku u pucketavome omotu.

Nadalje, možemo otvoriti ženski časopis. Slike podjednako golišavih dama smještene uza tekstove o raznim dijetama, služe kao motivator: “DA! To možeš biti i ti, samo ako ne jedeš to-to-i-to, uz pomoć tog-i-tog novog preparata!” Na sljedećoj stranici odjeća za buduću, novu i poboljšanu, mršavu moju verziju i još nekoliko naputaka o tome kako biti seksi i činiti *njega* sretnim. Muškarac je tu konstituiran kao aktivni promatrač, a žena kao njegov objekt koji upada u klopku narcističke opsesije sobom. Kako se svidjeti? Kako dobiti moć, makar posredno, udovoljavajući njegovim prohtjevima za vizualnim? Opresivna narav “praksi uljepšavanja” (poput čupanja obrva, besmislenog depiliranja dlakavih nogu ili nošenja visokih peta) nastoji se maskirati kroz normalizaciju, a ta normalizacija omogućuje legitimizaciju mnogo ekstremnijih akcija poput samopovređivanja (anoreksija, bulimija) i kozmetičkih operacija. “Pod ovčjim se runom liberalizma krije vučja narav ugnjetavanja!”¹ (Sarah Riley)

Gotovo svaka žena barem je jednom u životu bila na dijeti; masa njih/nas misli da su/smo debele. Jedna od tih je i Vanessa Beecroft, tridesetčetverogodišnja Talijanka odgojena na makrobiotičkoj hrani. Tu umjetnicu o čijem radu želim govoriti odgajali su otac koji je dekadentno živio i majka, ekscentrična profesorica talijanske književnosti. Nakon razvoda svojih roditelja, podosta je svoga djetinjstva provela s majkom živeći u maslinjaku kod jezera Garda u sjevernoj Italiji. Tamo je zavoljela renesansno slikanje čije je tehnike imala prilike dobro proučiti u umjetničkoj školi u rodnoj Genovi. Uz slikanje, bavila se i arhitekturom i dizajnom pozornice, a gole modele crtala je četiri sata svaki dan. Naskora otkriva *performance art*, *body art* i konceptualne pokrete, te se njima bavi na *Brera Academia di Belle Arti* u Milanu.

¹“The woolf of oprression lives in the sheep’s clothing of liberalism!”

Prvu izložbu imala je 1993. godine u Milanu, potaknuta i potpomognuta jednim profesorom. Izložila je svoj dnevnik hranjenja (*The Book of Food*) koji je vodila više od osam godina, svakodnevno od svoje trinaeste godine. U njemu je zapisala baš sve što je pojela kroz tih osam godina, ali i primjedbe o svojem psihičkom stanju, o osjećaju krivnje, komentare svojeg odnosa s roditeljima i bratom, te osvrte na razgovore s psihijatrom. Navodila je i neke citate Karla Marxa. Uz tekst bile su i sličice naslikane živim vodenim bojama, koje prikazuju hranu koju je jela ili njezino vlastito tijelo.

Naime, Vanessa je bila anoreksičarka.

Publiku za tu prvu izložbu odabrala je sama, na ulici, po kriteriju sličnosti vlastitome mršavome liku. Bilo je to trideset djevojaka koje je odjenula u svoju *second hand* odjeću i ostavila ih da šecu po galeriji, međusobno pričaju i smiju se. Ovu prvu izložbu nazvala je *VBI*. Na sljedećoj je izložbi zamolila djevojke da ne pričaju kako bi efekt bio više vizualan, poput portreta. Našla je tri djevojke i obukla ih u crvene perike i crvene cipele. Tiho su boravile u galeriji dva-tri sata, dok ih je publika mogla promatrati.

Kroz proteklih deset godina njezin je rad evoluirao.

U prvim je performansima izlagala obične djevojke koje bi pronalazila na ulici. Oblačila ih je u svoju jeftinu čudnovatu odjeću, ujednačavajući ih žarko crvenim ili žutim perikama iste boje koje nisu bile napravljene po mjeri, a koje su često bile spletene u Pipi-duga-čarapa-kečke. Događanja su nalikovala dječjemu preoblačenju, a izložene djevojke evocirale su napuštene krpene lutke.

Međutim, uskoro je počela postupno otkrivati sve više i više tijela, oblaćći djevojke u donje rublje i hulahopke bež, bijele i žute boje, a od 1995. godine djevojke izlaže u cipelama s visokim potpeticama. Modele slaže u uspravne formacije, te naredbi o nerazgovaranju pridodaje i ostale zapovijedi: ne hodaj, ne glumi, budi prirodna i klasična, ne uspostavlaj nikakav kontakt sa publikom,

ne gledaj ih, budi što mirnija; ako i kad se umoriš, polako sjedni ili čučni. Modele postavlja u galeriju *nekoliko sati prije ulaska posjetitelja/ica*, kako bi u ta dva-tri sata dok su gledane naočigled tuđih pogleda postajale sve slabije, umornije, nervoznije.

Konačan rezultat takvoga minimizirajućeg procesa vidi se u performansima koji su se nanizali nakon performansa *VB35* (održan u Guggenheimovoj galeriji u New Yorku 1998.), gdje je prvi puta izložila posve nagu djevojku, naravno izuzmemo li štikle čije su je tanke potpetice za četiri inča odvajale od poda. Izložci više nisu djevojke koje Vanessa Beecroft sama nalazi na ulici – sada su to profesionalni modeli istih oblika tijela koje nalaze agenti, a ona ih zatim bira prema fotografijama. Modeli su uvijek iz mjesta u kojemu se održava *performance*, i nužno su gotovo anoreksično mršave. Radi realističnosti, kaže Beecroft, uvijek dodaje jednu ili dvije “stvarne” djevojke. Odjeća koju nose (ako je uopće ima) svodi se na mini-bikini posebno dizajniran za tu izložbu, ili *samo* crne dolčevite ili *samo* raskošne bundice (svjetski poznatih dizajnera, npr. Tom Ford za *Gucci*, Laurence Steel, Alexander McQueen), dočim je za cipele zadužen “od-protagonistica-*Seksa-i-grada*-omiljeni-kreator-u-čije-se-štiklice-kunu” Manolo Blahnik. Postoji i poseban tim zadužen za šminku, kako lica tako i čitavoga tijela kojom bjelkinjama naglašava bjelinu, dok crnkinje pretvara u sasvim crne objekte. Važna je i rasvjeta.

Dakle, dolazite u galeriju (u kojoj su često u vrijeme održavanja performansa na zidovima radovi drugih autora/ica) i u prostoru koji obično zauzimate vi, šeućuci i razgledavajući izložke, sada stoje (polu)gole, mršave djevojke. Imaju istu boju kose, kože, odjeću vrijednu pustih novaca; stoje mirno na tankim potpeticama strašne visine i s vremena se na vrijeme pomaknu, prenesu težinu tijela s jedne noge na drugu. Šute, tupo i prazno gledaju u zrak što ih dijeli od poda, ili od vas. Bez srama nose svoju razgolićenost, ne pokrivaju se rukama, ali je ničime niti ne naglašavaju. Ne trude se biti erotične; one samo stoje, i čekaju. I tako tri sata.

Što se događa s nama pred takvim, i ostalim, umjetničkim prizorima?

Iskustvo koje dobivamo nije spoznavanje – gledajući izložke mi ne supsumiramo ono što vidimo pod nešto opće(nitije), mi ne *određujemo*. Naprotiv, zbiva se igra razmišljanja u koju se upušta intelekt pomoću umjetnosti. Ono što možemo zahvatiti osjetilima, ono umjetnikom načinjeno i pojedinačno potiče našu promišljajuću rasudnu moć. Ona tada lebdi između osjetilnih detalja i totalnog karaktera cjeline, to jest učinka.

Sam učinak nikada nije stalan – povratkom pažnje na osjetilno javit će nam se nove asocijacije koje će umjetničkom ostvarenju dati sasvim novi smisao. Pojedinaac/ka sam/a sadržaj umjetnosti dakle ne može svesti na definitivan pojam jer detalji uvijek iznova izmamljuju neke nove ideje, a isto tako ne postoji jedan i konačan smisao onog umjetnički danog koji je moguće dokučiti.

Takve potrage za smislom često predstavljaju nastojanja da se shvati na što je autor/ica htio/la ukazati svojim djelom/akcijom/prostorom, itd. Najbliže se tome možemo približiti vodimo li računa o događajima koji su prethodili stvaranju te umjetnosti, životnim događanjima koja nisu mogla biti izrečena dovoljno snažno, pa su pretvorena u umjetnost (pritom mislim na svjetski i umjetnički kontekst nastajanja, ali i na privatna iskustva). Isto tako, potrebno je poznavati opus autora/ice o čijem djelu želimo govoriti, zbog mogućeg postojanja idejnog kontinuiteta, a i osluškiivati što nam on/ona govori o svojoj vlastitoj umjetnosti. Na sve te aspekte pokušala sam pripaziti pri analizi *VB-a, performance*-izložbi Vanesse Beecroft.

Uz to, valja reći kako svaki čovjek može doživjeti estetsko iskustvo – potrebuje samo umjetnički objekt/akciju/prostor/prizor, itd., i svoje životno iskustvo jer – kao što umjetnost nastaje tek u odnosu na stvarnost, tako se i naše estetsko iskustvo temelji na našoj životnoj situaciji. Tako u ovom tumačenju Beecroftina djela progovaram iz pozicije bijele feministički orijentirane heteroseksualne (?) žene, dvadesetogodišnjakinje, smještene geografski u području nestalnih istina koje je pod snažnim utjecajem zapadne kulture i misli.

Povijesni razvoj umjetnosti promatram kroz postupne pomake izazvane specifičnim okolnostima nastanka umjetničkih djela – te se pomake s današnje pozicije može razumjeti na način da se ubrzavaju što su nam vremenski bliži. Svaki pomak koji je uspio šokirati publiku uglavnom bi uskoro rezultirao čitavim vlastitim pravcem koji se za nekoliko godina više ne naziva šokantnim, pa se čak upisuje u moderne udžbenike koji žele biti u toku s vremenom. Svojevremeno su šokirali ekspresionisti jer su odbijali vidjeti samo lijepu stranu stvari; Kandinskij je šokirao prvi izloživši sliku bez ikakve prepoznatljive teme; kubisti su šokirali svojom reformom predstavljanja svijeta – umjetnost je polako sve više i više nastojala riješiti problem forme.

Radikalnost je s godinama postajala sve vidljivija – Mondrianove kompozicije koje ni nazivom ne upućuju na figurativni podložak, Schwittersovi radovi koji nisu načinjeni kistom i bojama već lijepljenjem starih autobusnih karata, izrezaka iz novina, krpa i ostalih đinda-minda – radovi postaju identični eksperimentiranju sa svim umjetničkim konvencijama. Definicija umjetnosti širi se pojavom svakoga novog pravca da bi se konačno našla u neprilici otprilike 1913. godine. Naime, tada je Marcel Duchamp u galeriji dao izložiti najobičniji kotač skinut s nekog sasvim običnog bicikla, preobrnuto i pričvršćen na bijeli stolac bez naslona. Usljedio je izlaganje stalka za sušenje boca, češlja, lopate za čišćenje snijega i na poslijetku pisoara, koji je zgrozio tadašnju umjetničku scenu. Duchamp je odabrao jedan sasvim običan upotrebnii objekt iz svijeta realnih stvari i prebacio ga u izložbeni prostor, nazvavši ga *Fontana*.

Nakon njega istu stvar učinio je “jedini živi genijalac s kvocijntom inteligencije 60”, kako se svojedobno Gore Vidal izrazio o Andrewu Warholu (prema Wrenn, 1991: 79). Izloživši hrpu kutija krpica od metalne vune za ribanje posuđa marke *Brillo*, Warhol je pokazao još veću revolucionarnu hrabrost nazvavši ih “Brillo kutijama”, naime, baš onime što su one i bile!

Praksa uzimanja predmeta iz stvarnosti, lišavanja tih predmeta uporabne funkcije i davanje nove, umjetničke dubine zbiva se i danas, pukim činom *odabira*. Takve se prakse mogu povezati s djelom Vanesse Beecroft.

“Ona je mršava kao čačkalica, preplanula. Njezine oči blago zure iza sloja besprijeorne šminke; ima lice nedokučiva izraza. Kosa joj je sjajna, a odjeća ležerno moderna. Prototip je žene – ali zapravo nije žena. Ona je djevojka iz časopisa. Poznajete li ju? Jer, ja je ne poznajem.”² Slike u časopisima, na reklamama, sve one odreda prikazuju ženu kakvu u stvarnosti nećemo imati prilike vidjeti. Moglo bi se reći da se žena opet prikazuje kroz filter tuđe želje. Realna različitost karaktera, oblika, boja i veličina svodi se na jedan prototip *savršene* žene koji se predstavlja kao jedini dobar, jedini poželjan i seksi.

Uz nebrojeno mnogo šarenih fotografija što prikazuju vječito vesele, mlade i čile modele obvezno su smještene reklame proizvođača za šminkanje, za efikasno mršavljenje, samotamnjenje, za fitness; tu su i modni dizajneri/ice koji/e će svojim kreacijama “sakriti vaše nedostatke, a istaknuti prednosti”, te savjeti za *moderne* frizure i *in* manikuru. Pitanje je po kojem modelu se procjenjuju naši “nedostaci”, tko je ta koju zamišljamo šminkajući se da bismo joj što više nalikovale?

To je žena sa stranica časopisa.

Dakle, sve bogatstvo različitosti osobnosti i izgleda svodi se na jednu sliku koja *o osobnosti ne govori ništa*. Vjerujem da je i to jedan vid poumjetnjenja stvarnosti o kojem s negativnim predznakom govori Rüdiger Bubner (1997). Budući da je proces izgrađivanja vlastite ličnosti dugotrajan i iziskuje mukotrpan rad na sebi, mnogo je lakše prisvojiti, preuzeti identitet iz druge ruke, odnosno, kopirati podložak – idola. Takvo lišavanje sadržaja i svodenje na puku formu značajka je čitave zapadne kulture i promiče se (pogotovo) medijima.

²“She is rake-slim, tanned. Her eyes gaze placidly out from skilled maquillage, her expression indecipherable. Her hair is glossy, clothes casually cutting-edge. She is all-woman – and yet none. She is magazine-girl. Do you know her? Because I don’t.” Piše Kate Allen u članku “Feminism and Women’s Magazines” kojeg sam pronašla na prostorima svemreže što ih zauzima Riot Grrl.

Rad Vanesse Beecroft u tom mi je kontekstu strašno zanimljiv.

Pogledamo li njezine oskudno, u dizajnersku odjeću obučene modele, što na dugačkim tanahnim nogama nose visokopete cipele, pokušavamo se sjetiti gdje smo se s takvim fascinantno-grotesknim prizorom su-sreli/e u svojem dosadašnjem iskustvu svijeta? Dakako, u časopisima, na reklamama!

Vanessa Beecroft čini sasvim zanimljiv obrat i tipiziranoj, *savršenoj*, vazda sretnoj i svježoj djevojci sa stranica časopisa podaje trodimenzionalni oblik. Iz prostora stvarnosti gdje je ona egzistirala kao obojena površina *glossy* papira u nekom *glossy* časopisu, Vanessa Beecroft je postavlja u nerealan prostor umjetnosti čineći je, paradoksalno, *realnom*! Galerijski prostor i izložbeno vrijeme omogućuju skok u fantastični međuprostor ili možda u neku imaginarnu budućnost gdje smo svi/e pojavom isti/e, odnosno omogućuju nam da djevojke sa stranica časopisa sagledamo u “realnom” postojanju koje nije dvodimenzionalno i nije svedeno na trenutak prije okretaja novog lista našeg primjerka *Cosmopolitana*. Prisiljavajući nas da o tim efemernim dvodimenzionalnim pojavama razmišljamo kao o osobama, Vanessa Beecroft izlaže *ready-made*, u dvama smislovima.

Naime, *ready-made* pod jedan bile bi same žene, živa ljudska bića načinjena od mesa i koječega drugog koje ona prenosi u galeriju, a *ready-made* pod dva – to je prenošenje odnosa ženskog lika na površini papira i osobe koja je gleda, odnosno (uvećano), položaja žene u društvu kao one koja *biva gledana*.

Te dvije mogućnosti gledanja na njezinu izvedbenu umjetnost spajaju se i nadovezuju tako što je druga mogućnost primijenjena na prvu u obliku preinaka kojima Vanessa Beecroft podvrgava svoje modele (šminka, odjeća, brijanje pubičnih dlačica, rasvjeta, perike), te tako što je odnos model – gledatelj prenesen na žene i publiku.

Beecroftin *ready-made* ima nekih sličnosti s onima koje su izlagali Marcel Duchamp i Andy Warhol. Poput njih, i ona preuzima objekte iz realnosti da bi ih izlagala (to njezin rad čini *ready-madeom*), također ih “kupuje” i tako stječe pravo da ih izlaže (plaća im da stoje – no razlika je što one nisu u njezinu

vlasništvu zauvijek) i njezini su objekti također na neki način skinuti s pokretne trake masovne proizvodnje, kupljeni u posjed i “otpakirani”.

Međutim, dovoljna je jedna, najočitija, razlika koja će te dvije vrste *ready-madea* udaljiti brzinom plave zmije Eustahija. Naime, Beecroftini su objekti – živi ljudi! Taj podatak naš *ready-made* čini mnogo problematičnijim od onog načinjenog od mramora (pisoar) ili šperploče (*Brillo* kutije).

Performansi o kojima sada govorim su oni u kojima Beecroft izlaže (polu)gole žene kao što ostali umjetnici izlažu najrazličitije umjetničke objekte.

Žena kao *objekt gledanja* podsjetit će nas na nage modele koji su služili *velikim umjetnicima* kao podlošci za njihove slikarije, ali isto tako i na žene u časopisima i na reklamama. Objektivizirati ženu, to znači svesti je na njezinu formu, na izgled, na površinu. U našoj naglašeno vizualnoj kulturi u području žudnje veliča se ženska ljepota – ljepota je kvaliteta zbog koje se ženu cijeni i za kojom se žudi. Svedena na izgled, na posjedovanje ili nedostatak ljepote (mjereno prema nekome modernom umjetno stvorenom savršenstvu), žena gubi pravo na svoj glas, svoja iskustva, razmišljanja i želje – ona je tek slika za koju je poželjno da bude lijepa i što razgolćenija, bez uma, bez lica (snažan prikaz: slika br. 1, *VB47*). Takvu poruku, naime, još uvijek mogu iščitati iz medija.

Vanessa Beecroft svoje performanse ove vrste sve odreda naziva *VB*, što su njezini vlastiti inicijali. Nadjenuti ime umjetničkom ostvarenju znači ponuditi šifru njegova razumijevanja – zato *VB-e* vidim kao Beecroftinu samoprezentaciju, kao svojevrсни autoportret. Takvo čitanje čini se još opravdanijim sjetimo li se *VB1* u kojem je izložila *sebe*, naime svoju intimu, svoju nutrinu sadržanu u *Dnevniku hranjenja*. Iz prostora privatnosti, doma, odvojenosti od ostalih, Vanessa svoja osjećanja i iskustva donosi u jedan *javni* prostor. Taj postupak karakterističan je za feministički pokret.



slika br. 1

Ženski pokret 1960-ih nastao je kada su žene shvatile da njihovi osobni osjećaji isključivanja i eksploatacije nisu tek individualni problem svake od njih, već da su zajednički svim ženama. Povezujući se u grupe, žene su postupno osvještavale kako njihova situacija u braku, seks, posao, kultura, pa čak i jezik nisu jedinstvene pojave, već da su kod svih žena slične, što je značilo da razlog ženske patnje nisu bile one same već nešto sistematsko i političko, naime seksizam i patrijarhat. Iskustva, osjećaji i mogućnosti u našim osobnim životima nisu samo stvar osobne želje i izbora, već su ograničeni, uobličeni i definirani širim političkim i društvenim uređenjem.

“Osobno je političko” stoga znači da su naši privatni životi odista politički uvjetovani – da bismo promijenili/e situaciju moramo naše “osobno” izložiti javnosti, naći osobe s istim iskustvom i organizirajući se mijenjati odnose moći u javnoj sferi (primjerice neki politički zakon koji nas sputava).

Uzevši sebe kao temu, Vanessa Beecroft zapravo tematizira položaj žene u našem društvu; njezino djelo je *mainstream* povijest ispričana kroz osobne doživljaje, što je čest postupak u domeni postmoderne ženske i postfeminističke umjetnosti čijom se predstavnicom, izriječkom, ona smatra.

Vanessa Beecroft u svojim se radovima ne pojavljuje – nevidljiva je, ali sveprisutna. Njezina se prisutnost očituje na dva suprotstavljena načina – performansom prikazuje sebe, izlaže pogledu svoju intimu i postaje ranjiva, ali u isto vrijeme ona je ta koja posjeduje moć.

Naime, kupivši vrijeme unajmljenih djevojaka, ona dobiva pravo da upravlja njihovim tijelima – na njima čini određene vizualne promjene, razodijeva ih i postavlja na neugodne cipele u kojima su “prisiljene” stajati otprilike pola dana. Vanessa Beecroft je donositeljica sputavajućih pravila kojima su obvezana tijela izložaka (*izložaka!*) – neugoda tog položaja vidljiva je u postupnom umaranju i raspadu prvotne formacije. Djevojke usprkos svome mučnome položaju nemaju pravo *reagirati* ili barem *verbalno se pobuniti* – one su pasivne i nijeme izvršiteljice naredbi.

Beecroftin pak položaj obuhvaća složen spektar uloga – ona se, *kao žena*, u svijetu osjeća sputanom brojnim nametnutim pravilima: izgledaj lijepo, budi ženstvena (...) ali i onim pravilima koja nisu izravno vezana uz njoj dodijeljen ženski rod. Bijeg iz agonije prouzrokovane nemogućnošću promjene tog stanja (budući da ne može sama utjecati na izvore zapovijedi), a i pokušaj približavanja svojeg lika onome top modela, pronašla je u anoreksiji, a kasnije i u “*exercise-bulimiji*.”

Nemajući dovoljno moći da djeluje na ono izvan nje, Vanessa Beecroft osjeća kako nema kontrolu nad sobom, nad svojim životom. Osjećaj kontrole zadobiva zadajući *sama sebi* stroga pravila vezana uz prehranu, a osjećaj ponosa dolazi s brojem izgubljenih kilograma. Ona danas više nije anoreksičarka, ali je svoju prehrambenu neurozu nastavila pokazivati u novome obliku bulimije – u

“*exercise-bulimiji*”, opsesivno vježbajući u teretani ne bi li “iskupila” svaku kaloriju netom pojedene hrane.

Što se događa? U stvarnosti u kojoj sistem donosi pravila pojedinac/ka traži mjesto u kojem može imati kontrolu nad stvarima. Posredno potaknute sistemom, tako nastaju različite opsesivne neuroze kojima pojedinac/ka kojim/kojom se upravlja nastoji upravljati sobom. Taj bolestan odnos zavisnosti i dvostrukog (izravnog i pounutrenog) nadzora Vanessa Beecroft uvodi u svoj rad – ona kojoj zapovijeda sistem i koja sama sebi nameće besmislene zahtjeve, iste takve zahtjeve postavlja pred one kojima također vlada sistem. Svi/e smo dio sistema, mi ga omogućujemo, a u isto mu vrijeme robujemo. Izlažući takav odnos nama, *gledateljima/icama*, postavlja pred nas pitanje želimo li biti promatrači/ice ili ćemo nešto i učiniti?

Specifičan je položaj gledateljstva u ovome performansu – i oni/e su njegov dio. Problem gledanja još je jedan od predmeta zanimanja postfeminističkih teoretičara/ki. U velikoj mjeri, njihove se teorije zasnivaju na klasičnoj freudovskoj analizi fenomena zadovoljstva gledanja, odnosno *skopofilije*.

Skopofilija je jedna od komponenti instinkta kroz koje se razvija seksualni nagon odraslog čovjeka. Gledanje, po Freudu, može biti povezano s oblicima isključivo muške reakcije, gdje seksualno ispunjenje dolazi iz oslobađanja straha od gubitka moći/kastracije, i to kroz fetišizam ili voajerizam; obožavajući fragmentirano, vireći nedopušteno.

U ovome trenutku lako bih sve nas mogla nazvati fetišistima/icama i voajerima/kama! Gotovo da ne postoji osoba koja nije prelistala jedan od mnogih erotskih časopisa (koji su svi odreda namijenjeni isključivo muškoj populaciji) ili pak odgledala kakav porno film. Čak i bez svjesne želje za takvom vrstom gledanja, svi/e smo izloženi/e naslovnicama *Playboya* i *Penthousea* na svakom kiosku, a na porniće možemo i nehotice naletjeti mijenjajući programe na svojem TV-u u sitniji jutarnji sat. Ta nemarno prikriivena namjera voajerizma postaje sasvim otvorena u fenomenu *reality showa* kojeg je započeo *Big Brother* i zatim

se nakotio u svim zemljama i u različitim oblicima (pa tako i mi imamo svoju Andreju). Ista stvar je i s fetišizmom – primjerice, učestalo prikazivanje dijelova ženskog tijela u reklamama može se analizirati kao oblik fetišizma koji je kulturološki prihvatljiv u zapadnome društvu na prijelazu stoljeća.

Vanessa Beecroft fenomen skopofilije prenosi u prostor koji ju čini legitimnom: galerija/izložbeni prostor daje pravo mjesto i vrijeme za promatranje. Preuzevši pojavu fetišizma, ona svoje modele izlaže gole u klasičnom fetišističkom odjevnom predmetu – visokim potpeticama. One oživljavaju fantaziju o *domini*, o aktivnoj ženi koja upravlja, koja vodi seks. Ali paradoksalno, slike žena u takvim cipelama nalaze se vrlo pasivne i nijeme na stranicama časopisa, a glas i sposobnost te vrstu akcije dobivaju tek u – *muškoj mašti*! Visoke pete privlače pogled, ali sputavaju onu koja ih nosi. Vanessa Beecroft razotkriva taj odnos. Njezini su modeli supermodeli iz časopisa, s reklama, one savršene žene za kojima se žudi ili se žudi biti poput njih. Međutim, u stvarnom vremenu i prostoru one nisu više tako glamurozne, nemaju dođi-i-uzmi-me pogled, nisu pune energije! Materijaliziraju li se pokazat će se da nisu osobito zainteresirane za nas, nemaju razloga da nam se onako zavodljivo smiješe; tek pomalo nestrpljivo, prazna pogleda, čekaju da agonija stajanja na štiklama završi. Njihova su tijela erotična, ali samo zato što nisu odjevena, a ne zato što odašilju seksualnu energiju. Otkrivena je laž namještenih osmijeha, osviještena je grozota svođenja ljudskog lika na jedan obrazac, a čitav imaginarni odnos između onih na slikama i onih koji te slike gledaju zamišljajući koješta, odjednom dobiva bolestan predznak.

Vanessa Beecroft nam pokazuje da mi zapravo ne znamo tko su te žene – one nisu samo izgled, imaju naime i nutrinu. Odnos gledatelja/ice i modela izvlači tu nutrinu na vidjelo.

Žene kao nijemi i pasivni izlošci tjelesa funkcioniraju, kao što rekoh, u časopisima i na reklamama (a djelomice i na modnim pistama, te na izborima ljepote). Nerijetko se dogodi da kakva skupina dokonih prijatelja/ica krene komentirati i uspoređivati tjelesne attribute pojedinih žena (i muškaraca, dakako,

ali rjeđe). Takvi komentari, bili oni dobri ili loši spram objekta koji se komentira, nikada neće naići na reakciju dotične *osobe*. U performansima *VB* to nije slučaj. Gledatelji/ce Beecroftinih performansa uglavnom se slično ponašaju tijekom njihova trajanja – osigurano mjesto i vrijeme kada je dopušteno gledati lijepe nage žene (čak se to od vas i očekuje) izazvat će isprva posramljenost, ali i znatiželju. Posjetitelji/ce su tihi/e, promatra se i istražuje pogledom. Uskoro počinju pričati među sobom, da bi na kraju već sasma oslobođeni svih skrupula i naviknuti na neobičan prizor na glas izmjenjivali/e komentare o izloženim tijelima.

Omiljena zabava komentiranja inače usmjerena na ušutkane objekte (slike, u časopisima ili štafelajne; kipove itd.) sada *ulazi* u njih (u objekte), one (modeli) razumiju jezik kojim se komentari izmjenjuju (jer su iz mjesta u kojem se izlažu) i na nepovoljne izjave o njima reagiraju facijalnim izrazom, nesvjesno. Izložak reagira na lošu kritiku, a to ne promiče govorniku/ci. Gledatelji/ce tako postaju svjesni/e odredbi kojima su te djevojke sputane u reakcijama, napetost između te dvije grupacije raste. Također s vremenom djevojke postaju sve nervoznije, neovisno o gledateljstvu one se njima naočigled umaraju. Sve očitiji postaje ljudski faktor u obliku melankolije i dosade, te postaje jasno kako je naporno stajati satima na toj visini i kako je neugodno biti gol/a, izložen/a pred drugima.

U isto vrijeme gledatelj/ica vrednuje svoju vlastitu fizičku pojavnost – gledajući te djevojke shvaća da i njega/nju isto tako netko/neka drugi/a komentira i prosuđuje. Sartre zgodno tu igru osvještavanja prikazuje kroz sliku voajera koji, zatečen u činu gledanja, shvaća da je i on sam viđen – spoznaje da je i on sam objekt istovremeno kad i to da je onaj/ona drugi/a – subjekt. “Otkrivam da imam vanjštinu na način koji je logički neodvojiv od mog otkrića da drugi imaju nutrinu” (prema Dantou, 15).

Najednom prestaje biti važno ono što vidimo – zanima nas ono sakriveno. Proučivši svako izloženo tijelo, ona prestaju biti zanimljiva – ta sva su ista i imali/e smo ih priliku satima gledati. Jasno je da se različito skriva u karakterima,

u pojedinačnim mislima tih djevojaka! “Što one misle?” – postaje glavno pitanje. Kako one doživljavaju ovo iskustvo? Vanessa Beecroft nas prisiljava da ih vidimo kao cjelinu koja postoji u realnosti.

Međutim, kod problema gledanja postoji još specifičnosti – naime, feministi/ce tvrde kako ono nikad nije neutralno – prema onome što gledamo stvaramo svoj stav, posredovano našim kontekstom svijeta. Pa tako muškarci i žene imaju različit odnos spram gledanja i stanja gledanosti. Ta dvojakost pogleda pogotovo je izražena pri promatranju nagoga ženskog tijela, čemu nas izlaže Vanessa Beecroft. Žena gledateljica ima dvije opcije: ili će se identificirati s muškarcem promatračem ili se može poistovjetiti s objektom. Prva mogućnost joj privremeno dopušta da se nađe u položaju aktivnoga muškog subjekta koji vidom zadobiva moć, ali da bi to ostvarila ona mora prijeći granice svoje “ženskosti”. Svjesna svojega stvarnog, ženskog identiteta, ona se trga toj mogućnosti. Druga opcija konstruira nju samu kao objekt muškog pogleda i tako joj oduzima vid i moć – taj pogled je paralizira, čini je pasivnom i sputanom. Izgleda da žena, kako bi uopće mogla gledati i uživati u uvjetima i prizorima patrijarhalne kulture, mora preuzeti ulogu transvestita. Mogućnosti su: ili zauzeti muški položaj, ili mazohistički uživati u pogledu na žensko poniženje, ili pak narcistički gledati kako biva gledana i izvlačiti zaključke kako biti bolja da bi privlačila više pogleda, jer njezina je važnost samo u odnosu na muški pogled, kojem se stoga treba svidjeti.

Pogled nikada nije arbitran, osoban – naš pogled predstavlja zajednički uobičajeni način promatranja kroz koji promatramo i bivamo promatrani. Tako će se, iako stoji u obruču oko nagih modela, gledateljica vrlo vjerojatno osjetiti kao da stoji među tim objektima, sasvim i neprestance izložena, na vlastitij i tuđoj procjeni kotiranja njezina tijela na društvenoj ljestvici ljepote (= vrijednosti kao osobe).

Ovakvo čitanje Beecroftina djela zbog toga prije očekujem čuti od žena nego od muškaraca. Vanessa Beecroft kaže: “Ako muškarci žele gledati izložene žene na visokim potpeticama, eto im ih, neka gledaju! Ne znam hoće li to iznjedrili

više poštovanja ili napraviti sasvim neki drugi dojam. Možda će, nakon što to vide više od 20 puta, početi razmišljati o tome na drugačiji način, nisam sigurna. To je eksperiment.”

Vraćam se sada na odredbu *VB-a* kao *ready-madea*.

Tvorac te zanimljive pojave, Marcel Duchamp, birao je predmete na temelju njihove vizualne indiferencije, na apsolutnom nedostatku dobrog ili lošeg ukusa koji bi oni iskazivali. Suprotno tome, Vanessa Beecroft bira objekte prema vlastitu osjećaju povezanosti uza njih, po vlastitu liku.

I objekti i žene su stvoreni, “dizajnirani” u stvarnome svijetu, jedino što je u nama vremenski bližem primjeru ta realnost postala poumjetnjena. Duchamp je u svojim zapisima iz *Zelene kutije* planirao izlagati svake godine određen broj *ready-madea* iste težine, tako im ironički dajući na jednakoj važnosti. Beecroft je to načelo uzela doslovno, izlažući djevojke iste tjelesne konstitucije i kilaže. Međutim, Beecroftini su objekti živi i ne egzistiraju u stvarnosti isključivo kao uporabni predmeti (kao pisoar) već služe i za gledanje. Postavljajući te žene u okvir galerije, ona dakle ne svrće naš pogled na same žene (naime shvaćamo da ih gledamo i u galeriji kao i izvan nje), već na značenje kojim su njihova tijela bremenita.

Također je i tretiranje ljudi kao objekata problematično. Kad se govori o izvođenju znanstvenih eksperimenata na životinjama, rijetki su oni koji će takve pojave staviti pod etički/moralni upitnik (iako, sve ih je više), ali kada se govori o eksperimentima na ljudima, stvar postaje šokantna. Umnažanje *Brillo* kutija, štakora ili čak ovaca nije zastrašujuće, ali je ideja kloniranja ljudskoga bića puna horora. Ideja tiskanja najbolje verzije javlja se u umjetnosti – primjerice u renesansnom crtežu gdje se tijelo modelira prema geometrijskim proporcijama, apstrahirajući od živog modela kako bi se stvorila bezvremena ili “klasična” figura. Međutim, što kada se iste tehnike prenesu u stvarnost i primijene na živim bićima? To je upravo ono što čini Vanessa Beecroft, depersonalizirajući svoje modele, lišavajući ih individualnosti. Odjećom, perikama, šminkom i golotinjom ona ih homogenizira.

Njezina nastojanja kreću se prema ispunjenju zahtjeva klasične umjetnosti koja (nasuprot romantičkoj) potiskuje individualno i inzistira na racionalizmu i matematičkome redu. Matematičke tehnike proporcija koje koristi klasična umjetnost (npr. zlatni rez) u *VB*-ima postaju anoreksija i štikle. Albrecht Dürer preporučio je tipičnu renesansnu tehniku proporcija – kako bi se načinila lijepa figura, umjetnik treba uzeti glavu od jednog i prste, ruke, noge, šake i stopala od drugih. Klasična figura nastoji biti bezvremenska, ali i eugenijska – arijanizam estetike nastoji stvoriti savršenu ljudsku rasu. Na prijelazu iz 20. u 21. stoljeće, tehnologija zauzima prastaru prazninu između umjetnosti i stvarnosti, estetike i znanosti. Tako se fenomen arijanizma prenio estetizacijom svakodnevice u realnost i odatle na Beecroftine modele. Ujednačavajući ih, ona im *zapovijeda*, a budući da su modeli ljudi, ta nas metoda dovodi u nejasno područje između etike i estetike. Kada slikar/ica kontrolira kist, to se zove umijećem, ali kako se zove kada umjetnik/ica upravlja ljudima? Je li to *manipulacija*?

Vanessa Beecroft često govori o svojim modelima kao o svojoj “vojsci”, implicirajući sebe kao zapovjednicu ili “generalicu” (postoji li uopće ta riječ?). Naglasak tog pseudomilitarizma nije na nasilju ili ratobornosti, već na *kontroli*, uniformiranosti, na sposobnosti da se poštuju pravila. Vanessu Beecroft ne zanima borba već formacija, oblik, struktura, poredak ljudi koji nastupaju kao jedno. Uz serije performansa u kojima izlaže golotinjom uniformirane žene, napravila je i nekoliko performansa u kojima stoje vojnici ili mornari poredani u različite formacije stava “mirmo” ili “pozor” (npr. *VB39*, slika br. 2). Prikazujući u istim formacijama muškarce i žene, ona ukazuje na to da se svima nama upravlja; daje nam prostora za promišljanje pravila koja slijedimo bez pitanja. Međutim, također istražuje dvostrukost identiteta što ih naše društvo konstruira – žensko/muško, ljepota/rat samo su neke od binarnih opozicija unutar kojih postojimo. Kao što su manekenke idealizirane predodžbe, predlošci za žensku identifikaciju (= ljepota, pasivnost), tako su predmet muške identifikacije – vojnici (= snaga, aktivnost). Prikazujući žene golima, a muškarce u punoj vojničkoj odori, Beecroft sugerira da među spolovima postoje društveno uvjetovane razlike i očekivanja; no



slika br. 2

jednako naređujući jednima i drugima, ukazuje na našu zajedničku pokornost sistemu. Pitanja su: kome je sistem manje naklonjen, odnosno kome je u sistemu teže (tj. tko nosi štitke?-) i možemo li se svi iskobeljati iz tog područja neslobode?

Sistem na koji Beecroftin rad upućuje onaj je u kojem su proizvodnja i potrošnja zakoni kojima se sve podvrgava. Kad su sve potrebe podmirene, valja stvoriti nove, umjetne i stoga nametnute potrebe koje će ispunjavati novi proizvodi – to je motto takvoga sistema. Rezultat je radikalno ubrzanje proizvodnje radi zadovoljenja svih stvorenih potreba, i onih u nastajanju. Ta brzina kao nužnost nameće potrebu kompresiranja slika, sažimanja značenja, što u sebi obuhvaća i fetišizaciju pojedinih dijelova ženskog tijela, o čemu sam već pisala. Na tom ubrzanom tržištu i ljudi postaju uporabna dobra – naviknuti da predmete tretiramo kao prolaznu i potrošnu modu, isti sustav vrijednosti primjenjujemo i na

ljude. Imperativ stoga postaje predstaviti se kao poželjan objekt kako se ne bi ostalo izvan tijeka događaja, izvan sistema, *sam/sama*. Tijelo funkcionira kao marketinški proizvod; teži se stapanju, masovnom identitetu.

Konzumerizam te vrste ponavlja Andy Warhol. “Koga zanima istina? Tomu služi *show business* – da dokaže kako *to što jesi* ne važi – *ono što misliš da jesi* je bitno.”³ Inspiraciju vuče iz medija gdje se miješaju seks, rat, moda, hrana i nasilje. Svi predstavljeni na isti način, na istome mjestu, oni bivaju recipirani kao ista realnost, te se ljudi prema tim informacijama formiraju. Ponavljanjem istog motiva (iako s neznatnim varijacijama) Warhol sugerira beskonačnu zalihu jednog te istog proizvoda, poput *jumbo* plakata koji se parazitski multipliciraju po gradu ili redova identičnih “goodies” na policama supermarketa ili u izlozima *shopping* centara. “Volim dosadne stvari. Volim da stvari budu sasvim iste iznova i iznova.”⁴

Vanessa Beecroft preuzima Warholov postupak ponavljanja i tako stvara masu proizašlu iz svijeta kojeg je Warhol prikazao svojim *silkscreen* otiscima. Tijelo stvoreno masovnom proizvodnjom, klonirano i replicirano genetičkim inženjeringom digitalne kulture postaje *ikona* poput multipliciranih prikaza likom sličnih svetaca i svetica na oltaru crkve koju je Andy Warhol često posjećivao, prizor koji je utjecao na stvaranje njegovih djela. Manekenke, glumci i glumice stječu status božica i bogova, štuje se atraktivnost. Postojim jedino ako izgledam dobro.

Prizor mase Vanessa Beecroft također preuzima iz religijskih slika, prikaza rata i portreta, a posebice iz talijanskoga renesansnog i klasičnog slikarstva čijim se proučavanjem bavila. Primjerice, meni najdraži njezin *performance*, *VB43* (slika br. 3), izložen u *New Gagosian Gallery* u Londonu 2000., prikazuje masu botticellijevskih nagih crvenokosih djevojaka blijede puti. U nekim performansima izlaže djevojke

³“Who wants the truth? That’s what show-business is for – to prove that it’s not *what you are* that counts, it’s *what you think you are*.”

⁴“I like boring things. I like things to be exactly the same over and over again.”



slika br. 3

obojane u sivo na bijeloj mramornoj pozadini, što podsjeća na Caravaggiovo osvjetljenje. “Na kraju krajeva, djevojke su suvremeni modeli u suvremenom kontekstu obučene u odjeću suvremenih dizajnera. Sviđa mi se dijalog tih dviju činjenica – referencija na povijest u suvremenom kontekstu.”

“Ne primjenjujem koncept privatnog i javnog na sebi; umjesto toga smatram se javnim dobrom”, kaže umjetnica koja je svoj privatni život pretvorila u spektakl, izloživši svoje probleme, vjenčavši se u javnosti. Vanessa Beecroft spaja autoportret s grupnim identitetom, govori o kolektivnom iskustvu za koje nudi sebe kao dokaz.

Većinu njezinog rada zauzimaju performansi – izlaganje golišavih žena koje su *modeli* u doslovnom smislu, *motivi* jer govore o vlastitu bivanju u svijetu, ali i *metafore* bivanja svake žene. Svojim *VB*-ima ona sugerira da smo u istoj mjeri programirani kao ti pozirajući modeli i vojnici što do u beskraj salutiraju kad im se da zapovijed.

Tijekom održavanja performansa, ona zauzima položaj iza objektivna i, poigravajući se višestrukih identiteta (aktivna uloga fotografkinje, pasivna uloga žene koju *performance* prikazuje), bilježi pojedine trenutke i formacije koje se potom izlažu u obliku ogromnih fotografija kao zasebna izložba.

Vanessa Beecroft se bavi i slikarstvom i crtanjem – njezini dvodimenzionalni radovi svi redom prikazuju žene neutralnih tijela što evociraju crteže modnih kreatora/ica, ali s odsutnošću nekih tjelesnih dijelova (najčešće šake i stopala). Ta fraktura cjeline obojana je žarkim bojama koje ne odgovaraju boji tijela (crvena, žuta, plava), a anoreksični likovi doimaju se fragilnima, gotovo na rubu nestajanja. Rezultat svega njezina rada neka je uznemirujuća ljepota koju posjeduju i radovi Damiena Hirsta; bolestan spoj stvarnosti i umjetnosti, politike i zabave, vjere i šopinga, spektakla i privatnosti. Svojim radom ona apelira na promišljanje – možemo li dekonstruirati takav svijet i rekonstruirati ga po svojoj volji? Što je to što upravlja nama? Tko ima moć? “Postoje različite vrste moći. Moć koja mene zanima jest moć da utječem na mišljenje i kulturu, po cijenu dizanja revolucije”, kaže Vanessa Beecroft.

LITERATURA

Dawn Ades, Neil Cox and David Hopkins (1999) *Marcel Duchamp*, London: Thames and Hudson

Rüdiger Bubner (1997) *Estetsko iskustvo*, Zagreb: Matica hrvatska

Germano Celant, ed. (1997) *XLVII Exposizione Internazionale D'Arte – la Biennale di Venezia*, Electa

Arthur C. Danto (1997) *Preobražaj svakidašnjeg*, Zagreb: KruZak

Hans-Georg Gadamer (1997) *Nasljeđe Europe*, Zagreb: Matica hrvatska

Uta Grosenick and Burkhard Riemschneider, eds. (1999) *Art at the Turn of the Millennium*, Taschen

Petar Janković, ur. (1981) *Medicinski leksikon*, Beograd: Medicinska knjiga

Horst Woldemar Janson (1982) *Istorija umetnosti*, Beograd: Prosveta

Ljiljana Kolečnik (1999) *Feministička likovna kritika i teorija likovnih umjetnosti: izabrani tekstovi*, Zagreb: Centar za ženske studije

Edward Lucie-Smith (1978) *Umjetnost danas: od apstraktnog ekspresionizma do hiperrealizma*, Zagreb: Mladost

Mike Wrenn (1991) *Andy Warhol In His Own Words*, London: Omnibus Press
<http://www.vanessabeecroft.com>