

# NEW THEORIES

## NYE TEORIER

## NOVE TEORIJE

1-2/2020



Ezra Koenig, *Nao Yuki*, screen shot from animated movie, 2017



**NEW THEORIES**  
NYE TEORIER  
NOVE TEORIJE

1-2/2020

**Publisher / izdavač:**

Academy of Arts and Culture, J. J. Strossmayer University, Osijek  
Kralja Petra Svačića 1/f, 31000 Osijek, Croatia

**For the publisher / za izdavača:**

Helena Sablić Tomić

**Editor in chief / glavni urednik:**

Krešimir Purgar, Academy of Arts and Culture, Osijek

**Deputy editor / zamjenik glavnog urednika:**

Leo Rafolt, Academy of Arts and Culture, Osijek

**Editorial board / uredništvo:**

Katarina Žeravica, Krešimir Nemeć, Zdravko Drenjančević,  
Lucija Ljubić, Igor Gajin, Nebojša Lujanović (Academy of Arts  
and Culture, Osijek); Dario Vuger, University of Ljubljana (reviews  
editor)

**Scientific board / znanstveno vijeće:**

Joaquín Barriendos, Universidad Nacional Autónoma de México;  
Maxime Boidy, Université Paris 8, France; Yung Bin Kwak, Sungk-  
junkwan University, Seoul, South Korea; Marcel Finke, Universität  
Tübingen, Germany; Yvonne Förster, Universität Lüneburg, Ger-  
many; Asbjørn Grønstad, University of Bergen, Norway; Steffen  
Haug, The Warburg Institute, Great Britain; Silva Kalčić, University  
of Split, Croatia; Leonida Kovač, University of Zagreb, Croatia;  
Nataša Lah, University of Rijeka, Croatia; John Lechte, Macquarie  
University, Sydney, Australia; Dieter Mersch, Universität Zürich,  
Switzerland; Andrej Mirčev, Freie Universität Berlin, Germany;  
W.J.T. Mitchell, University of Chicago, USA; Almira Ousmanova,  
European Humanities University, Vilnius, Lithuania; Žarko Paić,  
University of Zagreb, Croatia; Blaženka Perica, University of Split,  
Croatia; Andrea Pinotti, Università statale di Milano, Italy; Katarina  
Rukavina, University of Rijeka, Croatia; Boris Ružić, University of  
Rijeka, Croatia; Janica Tomić, University of Zagreb, Croatia; Luca  
Vargiu, Università di Cagliari, Italy; Ian Versteegen, University of  
Pennsylvania, USA; Lukas Wilde, Universität Tübingen, Germany;  
Filip Lipiński, University of Poznań, Poland; Irena Paulus, Uni-  
versity of Zagreb, Croatia; Andrea Průchová Hrůzová, Charles  
University, Prague, Czech Republic

**Design and layout / oblikovanje i prijelom:**

Ana Zubić, Zagreb

The journal *New Theories* is published two times a year (in June  
and December).

ISSN: 2718-3297

## **EDITORIAL / UVODNIK**

Leo Rafolt

- 4 From *anime* Genre and Zoo-poetics to Literary  
and Somatic Studies
- 

## **GUEST AUTHOR / GOSTUJUĆI AUTOR**

Srećko Jurišić

- 10 Pink is the New Red  
*Neo Yokio* as an Expression of Millennial Marxism
- 

## **RESEARCH PAPERS / ZNANSTVENI ČLANCI**

Igor Gajin

- 42 CATWOMAN KAO POPKULTURNΑ  
REPRODUKCIJA STEREOTIPA O ŽENAMA (I) MAČKAMA

Boris Škvorc

- 80 ODNOS (POVIJESTI) KNJIŽEVNOSTI  
I (POVIJESTI) KAO PRI/POVIJESTI

Miško Šuvaković

- 106 PRIVREMENE ONTOLOGIJE FOTOGRAFIJE  
KAO NOVOG MEDIJA

Suzana Marjančić

- 144 TRI MAČKE CAROLEE SCHNEEMANN:  
IN MEMORIAM 1939.-2019.
- 

## **ESSAYS / ESEJI**

Svetlana Slapšak

- 162 MISSING WORD, STOLEN MEAL AND THE  
“MISSING” IN UNDERSTANDING ANCIENT WOMEN  
THE CASE OF ARISTOPHANES’ *THESMOPHORIAZOUSAE*

Predrag Finci

- 171 SLIKA TAME
- 

- 182 REVIEWS / PRIKAZI

# FROM ANIME GENRE AND ZOO-POETICS TO LITERARY AND SOMATIC STUDIES.

**Leo Rafolt**

Editorial.

The common ground for this issue of *New Theories* would be the concept of “the performative” in a variety of discourses, spanning in a diachronic and synchronic realm of humanities. In the opening paper by Srećko Jurišić, the author re-examines an innovative oeuvre by Ezra Koenig, that builds up his anime as a series of *hommages* and citations within a perverted Marxist frame. The analysis of the show helps to shed a light on what happened to Marx’s ideas within a millennial pop-cultural *Stimmung*. Koenig’s anime show is a part of what could be defined millennial socialism or Marxism or even Marx’s revival and a segment within a growing interest in socialism and left-political theory among the millennials impelled by the crisis of capitalism and incited by the new media that emerged during the Bush/Obama and Cameron/Clegg era. In a comparative manner, this type of discursiveness is set against the works as *n+1* (New York, 2004), *Endnotes* (Brighton, 2005), *The New Inquiry* (New York, 2009), and *Salvage* (London, 2015), with *The Baffler* relaunched in 2009 and *Dissent*, founded in 1954 and restyled in 2014; not to mention a slightly more elaborate project, at least in style and format, of *Jacobin*, founded in Washington DC in 2010, and Novara Media, which followed a year later in London. Ideas as these are also found in books published by *Jacobin* editors Aaron Bastani or Bhaskar Sunkara in 2019. Bastani’s book, *Fully Automated Luxury Communism* ideally recalls Neoyokian universe since it proposes future alternatives to it, permeated as it is with references to Karl Marx, Pico della Mirandola, Lui Pirandello etc. Bastani argues that climate change, resource scarcity, surplus populations, and technical unemployment, are syndromes of a dying socio-economic order, whereas technological advances in robotics and AI, as well as renewable energies, gene editing, synthetic meats, cellular agricultures, and (eventually) asteroid mining, provide opportunities to achieve Fully Automated Luxury Communism (FALC). Igor Gajin, on the other hand, traces “the performative” in a contemporary medium of common narratives, pop culture reflecting and emulating collective fantasies and beliefs, often indiscriminately adopting, building and reinforcing stereotypical notions. Therefore, this aspect of mutual recognition in the communication of popular or mass culture and its audience becomes one of the basic factors of its popularity, not only for this type of culture in general, but also for certain long-lived mythemes whose construction and maintenance are contributed by the mass culture industry. One of the manifestations of the afore mentioned mechanism

in the large offer of pop culture production is Catwoman, that the author is eager to re-examine, representing a range of cultural interpretations of a cat, but also the prejudices that serve as a basis for constructing one of the possible definitions of the female sex. Gajin implies that this work demonstrates the cultural and ideological penetration into the comic representation of a complex, ambivalent psychology of that symbolic relationship (and the mediating role of the symbolic cat motif) in a seemingly infantile or benign and escapist narrative such as the (super) heroine Catwoman narrative. By using feminist theory and cultural animalism repertoire, the work examines the strategies of representation exemplified by this popcultural icon as a reproduction of a long-lasting patriarchal ideology within the fundamentally unchanged views of phallocentrism, only adorned and modernized by pseudofeminist emancipation into a “strong female subject” such as Catwoman is.

Boris Škvorc enters a philological topic, i.e., the relations and controversies that arise in discussion about the relationships between history and literature. In this paper he offers an approach from the position of literary theory and that is a reason why the emphasis is on question of history as a discipline, how it is seen and viewed from a position of theory. That is followed by posing the question of historicism and place of story in historical presentation, i.e., the usage of narratives in historical approaches. Historicism is discussed from diachronic perspective, namely by presenting the German Historicism. His discussion always bares on mind the way that the problem of historicity is framed and defined in relationship towards the problematizing of field of history of literature, thus re-offering or even re-introducing a possible contextual approach to various models of literary history as a starting position for comparative possibilities in the field and viewing the comparative history in a different light, compared to what was the case with very strict appreciation of “disciplinary borders” set by traditional philologists in Southeast Europe.

Miško Šuvaković’s paper, again tracing a performative turn inside of the digital context, identifies theoretical approaches to interpreting the existence of photography. The first position provides an answer to the question “What is photography?” starting from the essential non-objectivity of photography – distorted by the “optical unconscious”. The second position allows the interpretation of this issue starting from the fundamental turn of photographic practice, from the production of

technical images in the reflection of the concept, discourse and policy of photographic practice in specific institutional frameworks, and the third position commences from the digital turn – material restructuring of technological, conceptual, and distribution character materialist representational surfaces, in the flow/flux of visual information and potential manipulations that can be done on them.

Suzana Marjanić, on the other hand, deals with a performative-queer problem of *potential* unification of triadic animality within the framework of Deleuze and Guattari's concept, using the example of works by Carolee Schneemann, in which she recorded everyday kisses with her male cats Cluny and Vesper. The zoophilic binomial iconography of Carolee Schneemann with Vesper – who *passed away* on 19 July 1999, and whose death was commemorated by the artist in the video installation *Vesper's Pool (Five Kisses)* that evokes archetypes of the cultural history of witches and their animal patron from the feline family – covers the overall triadic animality from Deleuze and Guattari's concept of *becoming-animal*, which includes the *Oedipal animal*, the *archetype animal*, and the *demonic animal*. Svetlana Slapšak, finally, offers comparative research on ancient women, with the argument that, due to the assumed patriarchal censorship and/or forced oblivion, something is missing from written sources, archaeological evidence, visual material, or ethnographic parallelism, is frequently introduced. This, for instance, is the main argumentative framework of the seminal study by Eva Keuls. Aristophanes' *Thesmophoriazousae* is part of her argument there. Written and presented in the same year as *Lysistrata*, this comedy would thus witness of Aristophanes' interest in women's rebellion related to the *hermae* affair, which is the central topic of the ancient studies *per se*.

The final part of the journal offers essays and reviews of different topics related with art studies or performance studies in broader sense of the word (Maja Đurinović, Helena Sablić Tomić and Igor Gajin). Predrag Finci discusses art as synonymous with the beautiful, although there have always been works of art that considered the object ugly, crude, ugly, or itself sought to be such a work. On the other side of "fine art", art can be terrible, cruel, crude, cruelly true, sometimes paralyzed in horror, powerless and silent, and to express such a thing difficult, unpleasant, and repulsive. Such art eludes the couple nicely – ugly. Scary is neither beautiful nor ugly. But it really cannot be terrible in the text or in some other work because it would destroy both the creator and

his (or her) work or it would become silence, which is a description of the indescribable. In the description of the terrible destruction of war and extermination, horror appears as an indescribable essence of itself. Performative contexts of anime genre, literary history, photography, or even pure performance are hereby re-contextualized, mainly on the surface of their queer-collision, with Marxism in Jurišić's paper, with zoo-poetics in Gajin's and Marjanić's case, with somatic studies in Slapšak's paper, or with "new concepts" of literary history in the paper by Boris Škvorc.

Guest author.

# Pink is the New Red

## *Neo Yokio* as an Expression of Millennial Marxism

---

**Srećko Jurišić**  
Faculty of Humanities and Social Sciences, Split

*Buttercup:*  
 You mock my pain.  
*Westley:*  
 Life is pain, Highness. Anyone who  
 says differently is selling something.  
*Princess Bride* (1987)

I'd love to speak with Leonard  
 He's a sportsman and a shepherd  
 He's a lazy bastard  
 Living in a suit.

Leonard Cohen, *Going Home, Old Ideas* (2012)

## 1.

It is a well-known fact that Karl Marx quotes from Dante in his *Preface to Capital*. Some even argue, as for example William Clare Colbert in his argue *Marx's Inferno*, that the entire *magnum opus* by Marx should be read as a catabasis or that “Marx composed *Capital* as a modern, secular *Inferno*”,<sup>1</sup> even Fredric Jameson calls *Capital* an “infernal machine”.<sup>2</sup> It is also known that in that closing quotation Marx does not quote Dante *ad litteram*, he essentially adapts the Florentine’s verse. Instead of Dante’s “Vien dietro a me, e lascia dir le genti” (*Purgatorio* V, 13) we find “Segui il tuo corso, e lascia dir le genti”.<sup>3</sup> The Latin *adaptare* is applied litterally here in its sense of fitting in. Marx calls it “my maxim” and adapts it into his work eliminating the *dux* component of Virgil and leaving the expression more open with “tuo” instead of “a me”. His adaptation seems to be suggesting the exegetical path the entire twentieth century took in reinterpreting, revisiting and reappropriating philosopher’s ideas. Adaptation is, of course, also “a process of creation, the act of adaptation always involves both (re-)interpretation and

<sup>1</sup> William Clare Colbert, *Marx's Inferno. Political Theory of Capital*, Princeton, Princeton University Press, 2017, p. 21.

<sup>2</sup> Fredric Jameson, *Representing Capital. A Commentary on Volume One*, London-New York, Verso, 2014, p. 47.

<sup>3</sup> Karl Marx, *Capital. A Critique of Political Economy*, London, Penguin, 1990, p. 129.

then (re-)creation; this has been called both appropriation and salvaging".<sup>4</sup> What happens with Marx's ideas in *Neo Yokio* (2017), an American-Japanese-South Korean anime series created by Ezra Koenig is someplace in these Linda Hutcheon's words. The series is "anime-inspired—it's a hybrid",<sup>5</sup> as Koenig sees it, and a tribute to anime bursting with references to *Neon Evangelion*, *Mad Bull 34*, *Tokyo Babylon*, *Ranma*, *Sailor Moon* and many other shows. While promoting the series, Koenig insisted on the veracity of his *japonisme* stating that

The initial idea of it being called "Neo Yokio" was slightly about seeing New York in an anime style. One of the things I've always loved about anime is that, even though it comes from Japan, it's so international—so much of the big anime I love takes place in Italy or France or New York. There's this really crazy, hyper-violent one about these gritty New York cops called *Mad Bull 34* that made a big impression on me as a 12 year old. So working with anime artists to do New York in that style was intrinsic to the whole project. We would send these references to the animators—whether it was the Guggenheim, or a Cartier watch, or the Hamptons—and they'd do their thing. I like that layer of seeing the references through somebody else's eyes. [...] But when I was thinking about making the show, my biggest concern was that we could only do it if we were working with Japanese partners. There is a lot of international animation that borrows heavily from anime style without actually employing Japanese people, and I didn't want to be a part of that. I wanted to work with people who made the things that we're referencing and paying tribute to. That was important to me.<sup>6</sup>

---

**4** Linda Hutcheon, *A Theory of Adaptation*, New York, Routledge, 2006, p. 8.

**5** Jonah Weiner, *Ezra Koenig on New Animated Series, Next Vampire Weekend LP*, in *The Rolling Stone*, October 2, 2017, <https://www.rollingstone.com/music/music-features/ezra-koenig-on-new-animated-series-next-vampire-weekend-lp-202762/> (accessed April 22, 2020).

**6** Ryan Dombal, *Ezra Koenig on His New Anime Series and the Next Vampire Weekend Album*, in *Pitchfork*, September 22, 2017 (<https://pitchfork.com/thepitch/ezra-koenig-interview-new-anime-series-next-vampire-weekend-album/>, accessed March 21, 2020).

It is as if the creator of the show was trying clumsily to save the show's *aura*, to put in Benjamin's terms, its uniqueness and its non-fakeness in the *mare magnum* of pseudo-anime productions invading the global market nowadays; undoubtedly an important way to present the project bearing in mind that Benjamin himself, in the second version of *The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility* stated he was introducing "in the theory of art concepts that differ from those now current in that they are completely useless for the purposes of fascism",<sup>7</sup> and the show itself wants to appear as politically engaged in the same direction as we will see further on.

The show was originally planned to be aired on Fox's Animation Domination High-Definition block in 2015 or 2016, but it was never aired for unknown reasons, possibly because of the clash of network's agenda, the show's contents and the upcoming elections. It was later picked up by Netflix and streamed with a label Netflix Original Series. The storyline spanning over the six episodes plus the Christmas Special (aired in 2018) revolves around Kaz Kaan, an elegant and fashionable demon hunter struggling to stay afloat in the elite society of Neo Yokio while his emo-hamletic persona<sup>8</sup> is mourning the "death" of a recent relationship. The setting, Neo Yokio, is "the greatest city in the world" (ep. 1), and an obvious hybrid between *Akira*'s Neo Tokyo and San Fransokyo of Disney Pixar's *Big Hero 6*. This alt-Big Apple (Fig. 1) is a strongly divided megalopolis with allusions on monarchy and a Lord Mayor as a supreme authority while huge corporations are structured as states and even more powerful. Its division is best stressed by a fact that the rich live basically on rooftops (e.g. their tennis courts

<sup>7</sup> Walter Benjamin, *The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility*, in Id., *Selected Writings*, vol. 3, 1935-1938, ed. Howard Eiland and Michael W. Jennings, Cambridge, Belknap Press of Harvard University Press, 2002, p. 102.

<sup>8</sup> "It's been a long time sitting on this show. But one of the first things we ever talked about with the character is that he's a little bit like Hamlet. He's supposed to be a Hamlet type dude, who's very in his feelings. And you know, there is always something kind of stylish about Hamlet too. It's like, maybe kind of emo, dealing with heartache, but definitely still caring about brands. I think probably all of us have a touch of that. So it always made sense that we would talk about real places, real brands". (Samuel Hine, *Jaden Smith Talks "Neo Yokio" With Ezra Koenig*, in *GQ Magazine*, in <https://www.gq.com/story/neo-yokio-jaden-smith-ezra-koenig-netflix-premiere>, accessed March 3rd 2020).



Fig. 1. Aerial view of the city of Neo Yokio (screen shot / fair use)



Fig. 2. Underwater part of Neo Yokio (screen shot / fair use)

as well as their cemeteries are on roofs of buildings; they even fly over the city on robots despising public transportation and those who make use of it, see ep. 6) while the poor live in on the roofs of the buildings the Long Island Walled City (ep. 6 again); everything south of 14th street is submerged by water (Fig. 2). This, a tad dantesque vertical clash up vs. down, even plays with the very toponomastics of the real life New York (i.e. Upper East Side, Lower East Side etc.). The Twin Towers still stand but they are underwater with only roofs above surface, they are basically a rooftop restaurant, and are symbolically replaced by a building displaying a “bachelor board” with names of Neo Yokio’s ten most

eligible bachelors. Classification is determined by wealth and social status, obviously, but even by a smallest *gaffe* or a social *faux pas* can make the name of the bachelors plummet. The Kaan family is a family of magistocrats, a term coined in lapalissian opposition to meritocracy, belonging to an ancient race arrived from Europe in order to help the Neo Yokians win the Great Demon War in the 18th century won in the “battle of the Rockefeller Center”.<sup>9</sup> In neoyokian social system the magistocrats, in spite of their lineage, are the *nouveau riches*, they have to work to maintain their status—the Kaan family matriarch, Kaz’s aunt Agatha (voiced by Susan Sarandon), runs a security company providing the elite of the city—state (allusions to Principauté du Monaco are also present)—with exorcisms from demonic presences, still trying to win back the city by infestating it.

Ezra Koenig, born in the Eighties and intellectually came of age in the Nineties, builds up his anime as a series of *hommages* and citations within a perverted marxist frame. The analysis of the show helps to shed a light on what happened to Marx’s ideas within a millennial pop-cultural *Stimmung*. Koenig’s anime show is a part of what could be defined millennial socialism or marxism or even Marx’s revival and a segment within a growing interest in socialism and left-political theory among the millennials impelled by the crisis of capitalism and incited by the new media that emerged during the Bush/Obama and Cameron/Clegg era among which *n+1* (New York, 2004), *Endnotes* (Brighton, 2005), *The New Inquiry* (New York, 2009), and *Salvage* (London, 2015), with *The Baffler* relaunched in 2009 and *Dissent*, founded in 1954 and restyled in 2014; not to mention a slightly more elaborate project, at least in style and format, of *Jacobin*, founded in Washington DC in 2010, and Novara Media, which followed a year later in London. Ideas as these are also found in books published by *Jacobin* editors Aaron Bastani or

<sup>9</sup> In the show, the Battle of Rockefeller is said to have taken place in the eighteenth century and in the Special we see a giant propagandistic billboard representing the battle, with the *Gandalf*-like magistocrat figure, together with commemorative pocket watch with the year 1897 engraved on it. If the watch celebrates the one hundredth anniversary of the battle, it means it took place more or less in the same period as the French Revolution but with the opposite effect i.e. it gave power to the aristocrats. If we bare in mind that Koenig mentions ‘Lady Oscar’, an anime set in in the eighteenth century France, this allusion is highly probable.

Bhaskar Sunkara in 2019.<sup>10</sup> Bastani's book, *Fully Automated Luxury Communism* ideally recalls neoyokian universe since it proposes future alternatives to it, permeated as it is with references to Karl Marx, Pico della Mirandola, Luigi Pirandello etc. Bastani argues that climate change, resource scarcity, surplus populations, and technical unemployment, are syndromes of a dying socio-economic order. But technological advances in robotics and AI, as well as renewable energies, gene editing, synthetic meats, cellular agricultures, and (eventually) asteroid mining, provide opportunities to achieve Fully Automated Luxury Communism (FALC). This is when, under a realm of plenty, work is no longer a means of survival, but

becomes a route to self-development rather than a means of survival. Marx viewed this as contingent on technological change: the more developed the forces of production, the greater their capacity to offer a new kind of society where labour and leisure would blend into one (...)<sup>11</sup>

with work becoming more akin to play.<sup>12</sup>

Of course the new marxist trends did not pass unnoticed on the far-right part of the political spectrum and are perceived as part of the Cultural Marxism anti-semitic conspiracy theory existing since the post war era<sup>13</sup> and related to the Frankfurt school but intensified in the late 1990s by, among others, William S. Lind, Pat Buchanan and Paul Veyrich. In Anders Behring Breivik's 2011 Manifesto, *2083—A European Declaration of Independence*, cultural marxism is mentioned numerous times. On 22 July 2011, Breivik killed eight people by detonating a van bomb amid Regjeringskvartalet in Oslo, then shot dead 69 participants of a Workers' Youth League (AUF) summer camp on the island of Utøya. In July 2012, he was convicted of mass murder, causing a fatal explosion, and terrorism. He is now serving

---

**10** Bhaskar Sunkara, *The Socialist Manifesto. The Case For radical Politics in the Era of Extreme Inequality*, New York, Basic Books, 2019.

**11** Aaron Bastani, *Fully Automated Luxury Communism*, London, Verso, 2019, p. 50.

**12** *Ibid.*, p. 55.

**13** See Jérôme Jamin, *Cultural Marxism and the Radical Right*, in A. Shekhovtsov; P. Jackson, (eds.), *The Post-War Anglo-American Far Right: A Special Relationship of Hate*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2014, pp. 84-103.

a 21 prison sentence. In the show, the neoyokian establishment is represented as neocon or neoliberal. The coat of arms of the city display's a templar's cross of sorts, very similar to the one Breivik put on the cover of his manifesto.

## 2.

Umberto Eco argued that “the names of colours, taken in themselves, have no precise chromatic content: they must be viewed within the general context of many interacting semiotic systems”<sup>14</sup> and also that

the artistic activity, be it the poetry of Virgil or the research on pigments by Mondrian, works against social codes and collective categorization in order to produce a more refined social consciousness of our cultural way of defining contents.<sup>15</sup>

In *Neo Yokio* we constantly deal with one color: the theme colour of the show is pink (for instance, opening titles and end titles roll on the pink background, Kaz's hair and that of his relatives is pink, their eyes are pink etc.) and it is not a case. It is common understanding that the millennial pink “became a thing”, culturally speaking, mostly through two movies, Sofia Coppola's *Marie Antoinette* (2006) and Wes Anderson's *Grand Budapest Hotel* (2014). Its reification occurs with the release of iPhone 6S in “Rose Gold”, in 2015, when it became, matter-of-factly, *a thing*, a commodity.<sup>16</sup> The year after, Pantone Colore Insitute, in its more than ventennial tradition of dictating chromatic and commercial trends, announces that the color of the year 2016 is Rose Quartz, a colour very similar to what we define as the millennial pink today. Since then, it has become a chromatic symbol of an entire millennial generation (1980-2000) proliferating in multiple directions withing a manifold universe of millennial stereotypes (such as weakness or “softness”).

<sup>14</sup> Umberto Eco, *How Culture conditions the colours we see*, in Marshall Blonsky (ed.), *InSigns*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1985, p.173.

<sup>15</sup> Ibid., p. 175

<sup>16</sup> This process is well exemplified in the show through Lexy and Gottlieb, Kaz's best friends, buisness adventures. The duo is trying to sell Caprese Martini, an unpalatable cocktail first by opening a ridiculously small, one-person bar, then by selling the canned version of it at parties and eventually, since nobody likes it, selling only the logoed merchandise because “it became a thing”.

“To be a thing” is, actually, a key expression for understanding millennial pink’s short history, not just in a slang, an idiolect or urban dictionary of sorts, it designates an emotional process through which humans make commodities and have social lives, as in Marx or Appadurai. Phraseologically and sociolinguistically, this asserting metaphorizes that anything, even something as subtle and labile as colours,<sup>17</sup> can be branded by global communities with an eye for trending commodities, like the so called hipsters etc. The utter reification of the real through consumerism, the serial possession of industrial luxurious goods or unique, personalized ones is in the focus in *Neo Yokio* where, in a product placement of a kind, a huge number of luxury goods are displayed only because the characters granted them with a larger than life position and status defining role through the “panmythologizing” (and, now, commodifying) language theorized by Barthes where “le mythe est une parole” and “chaque objet du monde peut passer d’une existence fermée, muette, à un état oral, ouvert à l’appropriation de la société, car aucune loi, naturelle ou non, n’interdit de parler des choses”.<sup>18</sup> For instance, Kaz Kaan strives to belong to neoyokian jet set that pushes him away as a *parvenu* (The Rat Catcher as a nickname, actually, implies an interesting word play: Rats are, clearly, the communist demons, the reds. Thus: reds = rats.). He buys and confirms his status through a commodity,

an external object, a thing which through its qualities satisfies human needs of whatever kind. The nature of these needs, whether they arise, for example, from the stomach, or the imagination, makes no difference.<sup>19</sup>

---

<sup>17</sup> “Colors exist in very much the same way that art and love exist. They can be perceived, and other people will generally understand you if you talk about them. But colors don’t really exist as ‘things in the world’. Although you can make up objective definitions that make things like ‘green’, ‘art’, and ‘love’ more real, the definitions are pretty ad-hoc. Respectively: ‘green’ is light with a wavelength between 520 and 570 nanometers, ‘art’ is portraits of Elvis on black velvet, and ‘love’ is the smell of napalm in the morning” (Seth Stannard Cottrell, *Do Colours Exist and Other Profound Physics Questions*, Cham, Birkhäuser, 2018, p. 155).

<sup>18</sup> Roland Barthes, *Mythologies*, Paris, Seuil, 1957, pp. 181-182.

<sup>19</sup> Karl Marx, *op.cit.*, p. 170.

Since the very exchange “is the source of the value”,<sup>20</sup> by buying his place in the high society Kaz sets in motion the cogs and the gears of the mechanism of “human transactions and calculations that enliven things”.<sup>21</sup> Thus, commodities, “like persons, have social lives”<sup>22</sup> and, in the world created by Ezra Koenig, the social life of commodities substitutes the one of human beings, they are alive: “Kaz: A tuxedo is a living thing, Lexy. You can't just yank it out of storage the day of the ball. It needs to be reintroduced to human society, slowly and carefully” (ep. 2). Not to mention Kaz Kaan's mecha-butler, a robot, clearly a commodity, but also his closest friend, like Samantha for Theodore Twombly in *Her*,<sup>23</sup> a person about whom we discover in the episode 4 that it's manoeuvred by a short lady called Sadie from the inside, clearly an (auto)enslaved person, again a commodity. Subjects are transformed into objects through alienated industrial labor or even through excessive use of commodities; objects, through the same process, are transformed into subjective beings. Two opposed concepts, subject and object, reverse. Walter Benjamin understood the concept of commodity fetishism more thoroughly and articulated it in a more subtle way than Marx since for him it was clear that it manifested itself even better through objects of consumption, not through those of production, the former being a much more diffuse and thus powerful expression of collective consciousness of historical experience than the latter. Marx did not grasp that well the commodity's status as a phantasmagoria, as an expression of the delusional and utopian fantasies of the collectivity. Benjamin saw this point more neatly and argued it through the analysis of the material culture of nineteenth-century Paris, where the phantasmagoric aspects emerged through the continuous desire towards new commodities ending up recalling the primeval and the prehistoric. Commodities are perceived by

---

**20** Arjun Appadurai (ed.), *The Social Life of Things*, Cambridge, Cambridge University Press, 1986, p. 4.

**21** Ibid., p. 5.

**22** Ibid., p. 3.

**23** An analogy could be found between Charles and the software Samantha in Spike Jonze's 2013 drama *Her* where Joaquin Phoenix has a romance with his operative system as if the director wants us to believe that commodities are people too since their incarnate our *desiderata*.

Benjamin as the continuation of the Baroque emblem of death in 19th-century Paris. In the 17th century Europe was going through material ruin and famine so death imagery was, in a way, inevitable in the works of allegorists whereas in the 19th century with the pinnacle of industrial capitalism and economic prosperity things should have been seen differently and yet the death imagery persisted in Baudelaire's poetry. The same could be argued for the first quarter of the 21st century whose economic dynamics seems to reproduce those of the Baudelaire's century through the "economy of inequality"<sup>24</sup> or the "inequality regime"<sup>25</sup> in a continuum of historical distress of the human kind.

Human beings tend to wish-imagine the consequences of their compulsive shopping and project themselves into a instant numb state that substitutes a lost or nonexistent state of utopia without realizing that the inner meaning, i.e. the use value of something, has been replaced with its exchange value: the value of something once it's exhibited in the shop window and commodified is its price while its essence is obliterated by the laws of the market. For example, a rather trivial, cheap object, can suddenly see its price skyrocket and become a fashionable commodity only because the variation of its price implies it became trendy and in demand by the market. Ezra Koenig, for instance, the creator of the show, in various interviews himself expressed positions that confirm this phantasmagoric perception of commodities ("I like how Ralph Lauren creates a mystical world through his clothing"). The price, furthermore, is rarely related to the essence of a thing. According to Benjamin, the allegory and the commodity share an important characteristic; each uses its form only as if it was a shell into which a limitless series of meanings can be poured: allegory takes an object, an image or a story, and empties it out so that what it may mean at any particular time has little to do with the signifier. The corollary to this in the commodity is that it too is a signifier to which any number of arbitrary meanings can be assigned, in the form of price tag.<sup>26</sup> One of the most frequent functions attributed to the commodity can be found in Veblen's words according to which

---

**24** See Thomas Piketty, *L'économie des inégalités*, Paris, La Découverte, 2004.

**25** See Thomas Piketty, *Capital et idéologie*, Paris, Seuil, 2019.

"In order to gain and to hold the esteem of men it is not sufficient merely to possess wealth or power. The wealth or power must be put in evidence, for esteem is awarded only on evidence" which, in *Neo Yokio* is eventually calculated through the rankings on the Bachelor board.<sup>27</sup> The virtue of placing the commodity in an allegorical narrative and dressed in allegorical roles is that neither the commodity nor the allegorical form in which it appears is tied to any permanent meaning and so it can be continually responsive, as a "cipher", to that which most concerns and inspires consumers in a particular environment.

Moreover, the switch between the human being and the commodity is fully understood if we take into account Benjamin's theory, expressed in *On the Mimetic Faculty*, arguing that "the mimetic genius was really a life-determining force for the ancients"<sup>28</sup> and also that

Children's play is everywhere permeated by mimetic modes of behavior, and its realm is by no means limited to what one person can imitate in another. The child plays at being not only a shopkeeper or teacher, but also a windmill and a train. Of what use to him is this schooling of his mimetic faculty?<sup>29</sup>

In prelapsarian times the faculty of mimicry might have been of use for the man to merge with nature, nowadays, bearing "in mind that neither mimetic powers nor mimetic objects remain the same in the course of thousands of years",<sup>30</sup> man emulates the world of commodities that he eventually becomes, at times selling his own parts voluntarily (one's virginity is sold online as a commodity). What *Neo Yokio* appears to be trying to do is to invert this process of necrosis of the living and the enlivening the objects by zigzagging its feeble storyline among "hommage[s]" or a "loving tribute[s]" or

---

**26** See Walter Benjamin, *The Arcades Project*, trans. H. Eiland and K. McLaughlin, Cambridge, MA and London, Belknap Press of Harvard University Press, 1999, p. 22.

**27** Thorstein Veblen, *The Theory of the Leisure Class*, Pennsylvania, Penn State Electronic Classics, 2003, p. 26.

**28** Walter Benjamin, *On the Mimetic Faculty*, in Id. *Reflections: Essays, Aphorisms, Autobiographical Writings*, P. Demetz (edited and with introduction by), trans. E. Jephcott, New York and London, Harper Brace Jovanovich, 1978, p. 721.

**29** Ibid., p. 720.

**30** Ibidem.

“parod[ies]” (all terms used by Koenig to define the show) which eventually aspire to become a benjaminian dialectical dismantlement of myths through dialectical images.

Having in mind that the concept of dialectical image might not even exist,<sup>31</sup> since it was never explicitly defined by Benjamin, one can follow the intuition in order to find the moments in which, in the show, we see the dialectics at a standstill: “Ambiguity is the figurative appearance of the dialectic, the law of the dialectic at a standstill. This standstill is Utopia, and the dialectical image therefore a dream image”.<sup>32</sup> Again, according to Benjamin, in the convolute N, “The [h]istory breaks down into images, not into stories” and fotograms in *Neo Yokio* could be interwoven, through “montage” into a constellation of dialectically opposite images that could be intuitively read as such since within some of them, also in the N convolute:

It is not that what is past casts its light on what is present, or what is present casts its light on what is past; rather, image is that wherein what has been comes together in a flash with the now to form a constellation.

In other words, dialectical images, through “nonsensuous similarities” connect different spatio-temporal elements revealing similarities underneath. The show displays the hypercommodification of reality through the accentuated protagonism of commodities that can be read as fragments of dialectical images since they are “dream images” and, thus, suitable to unmask the “dream-filled sleep” of capitalism and its vicious circular mechanism that uses the ancestral faculty of mimicry of mankind in a wrong way: instead of merging with nature, man numbs himself into a dream of capitalism since the nature is now a commodified world.

---

**31** “Can the point at issue be more definitively and incisively presented than by Rimbaud himself in his personal copy of [*Une saison en enfer*]? In the margin, beside the passage ‘on the silk of the seas and the arctic flowers’, he later wrote, ‘There’s no such thing’” (Walter Benjamin, *Surrealism in Id., Selected Writings, vol. 2 part 1, 1927-1934*, trans. Edmund Jephcott, Cambridge, MA and London, Belknap Press of Harvard University Press, 1999, p. 208).

**32** Walter Benjamin, *The Arcades Project*, cit., p. 10.

In one of the first lines of the show's first episode, we read: "Charles: Sir, I understand that matters of the heart are mysterious and profound, but destroying a 1919 Cartier Tank is a bit, well... imprudent" (ep.1). The lines are those of the Kaz's mecha butler, Charles, voiced by Jude Law, programmed to instantly please his master but also one of the most subversive characters on the show. From that moment on, the lives of the characters revolve around commodities and their favourite activity appears to be nothing else but competitive shopping ("You are a true master, sir. Watching you shop purely by touch is inspiring", says the Salesclerk in ep.1) in spite of Kaz's pretentious exhibitions of emo-melancholy or "wisdom", quite similar to Jaden Smith somewhat improbable but quotable tweets ("Win, lose... we'll all be equal in the grave.; Who cares what time it is when the future's an interminable abyss of wackness?", ep. 1). The importance of commodities and their central role will be acquiring importance throughout the show and becoming inversely proportional to that of the characters with an acme in the Christmas special (*Pink Christmas*, aired in 2018). The entire first episode is centered on the exorcism that Kaz has to perform on Helena St. Tessero, a fashion blogger (with followers called the Helenists<sup>33</sup>) voiced by Tavi Gevinson, the world most famous fashion blogger, irl. To be more specific, the exorcism is to be performed on Helena's Chanel suit ("The prime minister of Chanel presented her with a custom suit", ep.1). In his trying to exorcise her Kaz fails because it is the commodity that appears to be possessed:

*Kaz:* In fact, she only received it a week ago. It wasn't subject to the same security procedures as other luxury items. It was open, it was vulnerable... The perfect place for a demon to hide!

*Charles:* Could it really be?

*Kaz:* Yes, Charles. The reason I couldn't exorcise Helena was

---

**33** Helena's followers call themselves Helenists without knowing, of course, the meaning of the word. When Helena St. Tessero goes "hikikomori" her followers do the same thing simply because it's fashionable. They are probably surprised and shocked when she organizes a terrorist attack, a very nine-eleven like one, on the building displaying the Bachelor board. It's pretty much what happens with communist memorabilia and marxist ideas in the show.

because it wasn't her, but rather her suit that was possessed.

*Charles:* Brilliant, sir (ep.1).

Verb "to possess" acquires here a new and deeper meaning: a man or a woman possess their clothing items as empty forms but the *vêtements* eventually end up possessing human beings engaged into piling up commodities in order not to see, or to postpone death. Paradoxically, in the show, the only unpossessed and free commodities are those possessed by the demons close to the spectre of communism launching their mind-opening message. As history teaches us, though, communism leads its radical followers to be possessed by the very idea.

After failing, Kaz is asked to leave as a *persona non grata*, since he is tolerated only for the service he erogates, as commodified as he is—he also is a commodity. The demonic component of the show and all the haunting recall, of course, Marx's well known *incipit*:

A spectre is haunting Europe—the spectre of Communism. All the Powers of old Europe have entered into a holy alliance to exorcise this spectre: Pope and Czar, Metternich and Guizot, French Radicals and German police-spies.<sup>34</sup>

The universe of *Neo Yokio* shows basically what happened to the spectre in future: it has been demonized, marginalized. *In brevi*, capitalist consumerism swept away the communism demonizing the latter as the consequence of what a surprisingly terse Benjamin wrote in the Thirties: "Capitalism was a natural phenomenon with which a new dream-filled sleep came over Europe, and, through it, a reactivation of mythic forces".<sup>35</sup> Benjamin's image of slumber engulfing the Old world, the metaphor is quite similar to Marx's one of the spectre, is one of the numerous occasions in which Benjamin completes Marx, with whose philosophy he had an eccentric relationship.

That being said, practically none of the characters on the show is capable of engaging a constructive and meaningful conversation

---

**34** Karl Marx, Friedrich Engels, *The Communist Manifesto*, London, Verso, 2016, p. 10.

**35** Walter Benjamin, *The Arcades Project*, op. cit., p. 379.

or something perceived as such by his similars. Human faculties are metaphorized and poured into those of commodities identified with brands producing luxury goods: “*Kaz*: Man, her voice is pure cashmere. *Charles*: As if from Loro Piana, sir”, (ep. 2). In a similar conjunction, human being are mere products of their environment. In ep. 2, Sailor Pellegrino, “just a humble pop star from North Cackalacka”, and an allusion to Taylor Swift, to *Sailor Moon* anime and an onomastical allusion to an Italian brand of mineral water, is frowned upon but tolerated, as Kaz for his powers, merely for her capacity to sell “one billion records” and named Neo Yokio Global Ambassador to promote the city as if it was a brand. Being herself basically a commodity—Kaz is not her fan but “fan of her success”—she becomes a vehicle for a demon to introduce himself into a Met Gala of sorts to steal a real life work of art, the controversial Damien Hirst’s *For the Love of God* (2007) (Fig. 3):

*Kaz*: I’ve never heard of a demon hiding in a Greek statue.

*Curator*: But surely you’ve heard of a demon hiding in a diamond.

*Kaz*: *For the Love of God*, Damien Hirst, 2007. A platinum cast of a human skull, encrusted with 8.601 flawless diamonds. Perhaps the greatest work of art, ever. It’s a goddamn demon’s paradise. A demon can use a diamond to transform and magnify its powers. It’s like Botox for the bastards. Uh, fine. Let’s take a look. As I expected, just a perfectly normal jewel-encrusted skull.

*Curator*: No demons?

*Kaz*: Not a one (ep.2).

Hirst’s diamond-studded head, as the very artist noted, is to be considered as a continuation of the repertoire of the European seventeenth century *vanitas* tradition in which skulls, as *memento mori*, appear to caution the viewer of impending death and the transience of worldly goods (Fig. 4). But Hirst’s object is not meant to be an extension of the legacy of *vanitas*, but an inversion and obliteration of it. Hirst’s numerous statements argue that he created the diamond skull not as a meditation on the futility of worldly gain, but as a triumph of “treasure over death” with the



Fig. 3. *For the Love of God* by Damien Hirst, as visualized in Neo Yokio series  
(screen shot / fair use)

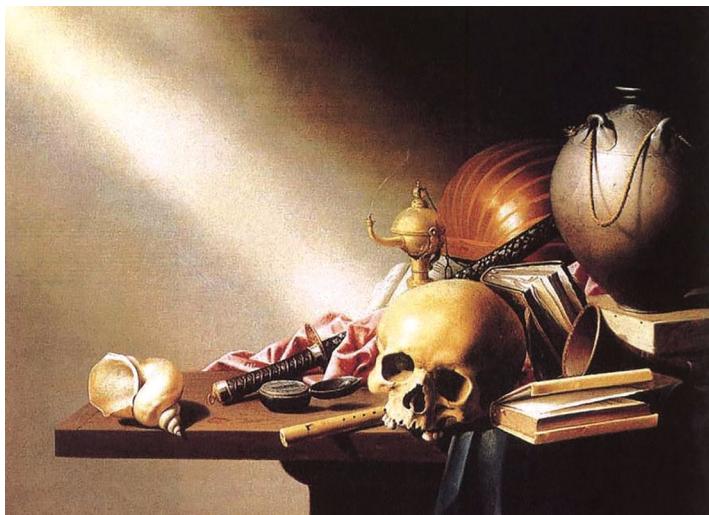


Fig. 4. Harmen Steenwijck, *Vanitas (Nature morte)*, 1640, oil on panel; National Gallery, London (in public domain)

“foreverness of diamonds”<sup>36</sup> of the casing impossible to decay. Instead of deflecting the attention from death and decay, Hirst’s skull accentuates grotesquely their features in the show positioning itself in opposition to the, say, Dutch art of the Golden Age *vanitas* with its *natura morta* poetics. It equally celebrates greed, lust for power etc., in the context that, as Deborah Silverman argues, enhanced Hirst’s own rise to fame:

Three types of extremism distinctive to the context of the past seven years, I argue, facilitated Hirst’s ascendancy and allowed his art to flourish in unprecedented ways, providing an unusual and distinctive convergence of personal delinquency and cultural derangement: a hedge fund economy of greed and speculative fever; a politics of contempt for rules,

**36** See Damien Hirst Hirst, “The ultimate luxury wealth against death [sic] diamond covered skull”; “FUCK OFF TO DEATH!”, “Decoration against death”; “The diamond skull diamonds are forever”. All these sketches and notes are gathered in In For the Love of God: The making of the diamond skull. London, Other Criteria / White Cube. 2007.

corruption and impunity; and a society marked by perpetual war, permissible torture and violence at a distance. I consider Hirst's as what I call "hazmat art in an era of cultural deregulation" and emphasize the character of the work as physical poison and cultural toxin.<sup>37</sup>

In this sense, in spite of the difference between Hirst's poetics and the seventeenth century one, the use of the skull in *Neo Yokio* uses both points of view because Hirst's poetics could easily merge with the *Weltanschauung* of *Neo Yokio* while the "marxist" demonic presence intends to possess and destroy the skull in order to transform it into *memento mori* showing the transience of earthly pleasures revealing the futility of material wealth. The skull's role is similar to the role of ruins and death symbols in the works of 17th century allegorists representing "human suffering and material ruin".<sup>38</sup> In Benjamin's words:

Everything about history that [...] has been untimely, unsuccessful, sorrowful is expressed in a face—or rather in a death's head ...[It's] the form in which the human subjection to nature is most obvious and it significantly gives rise not only to the enigmatic question of the nature of the human existence as such, but also of the biographic historicity of the individual. This is the heart of the allegorical way of seeing. [The] importance [of history] resides solely in the stations of its decline".<sup>39</sup>

However, this allegorical object does not serve the unique purpose of reminding us that *omnia* is, indeed, *vanitas* but also to convey the idea of allegory of Resurrection<sup>40</sup> whose attempt takes place through the revolutionary gesture of the demons attempting to destroy the

---

**37** Deborah Silverman, *Marketing Thanatos: Damien Hirst's Heart of Darkness*, in *American Imago*, Vol. 68, No. 3, 2011, pp. 391-424.

**38** Susan Buck-Morss, *The Dialectics of Seeing: Walter Benjamin and The Arcades Project*, Cambridge, MIT Press, 1989, p. 178.

**39** Benjamin, *The Origin of German Tragic Drama*, London, Verso, 1990, origin, p. 166.

**40** "The intention does not faithfully rest in the contemplation of bones [or human skull], but faithlessly leaps forward to the idea of resurrection" (Benjamin, *The Origin*, cit., p. 233).

skull using pop star Sailor Pellegrino as a vessel and threatening that “the Metropolitan Museum of Art will run red with the blood of the bourgeoisie!” and accusing Kaz of “insist[ing] on staying on the wrong side of history” (ep. 2). The importance of use of Hirst’s skull in the show is even more important if we consider what Ezra Koenig says about the genesis of the show:

One of my truly favourite things in the show is the Soviet race car driver. It really was quite a weird story. Three or four summers ago, I was in Monaco and they were setting up for the Grand Prix. Monaco basically is an anime location—it's such a surreal place, the geography and the architecture is so strange, like (Hayao) Miyazaki created it from a bunch of Mediterranean replicas. So we were in Monaco and I was having a coffee in the morning, and “God Save the Queen” was just blasting off the speakers. This was in the morning, and I guess they were testing the different national anthems. *Monaco is like a giant crypt, so there were all of these weird echoes created by these tall buildings that open to the mountain.* I was looking out of the window and just hearing “God Save the Queen”, echoing through this Mediterranean anime location, and I just had this weird thought: “What if this Soviet race car driver won this lap and the Soviet national anthem was playing?” Also, I love Formula One outfits because they’re so crazy. The entire idea was that everybody else is covered in logos and the Soviet race car driver just comes out, and the car and the outfit is all red with a hammer and sickle. I thought, “We’ve gotta put that in the show somehow”. And we worked really hard to try and incorporate that. I remembered Kim Kardashian wearing this like long red communist thing and I was like, “I don’t even know what’s happening or if we’re right on the money, but I guess I’m glad that’s in there”. You know, communism never goes out of fashion. As long as there’s capitalism, there’ll be communism. There were people who saw the trailer who were triggered by the fact that there was a communist in it, and that we used a diverse background of people. So I have a feeling that the show is not for those people. I thought that maybe they’d like it once



Fig. 5. Mila Malevich as a Formula 1 driver (screen shot / fair use)

they'd seen the show, but then I thought about everything that's in the show and... nah, they're not gonna like it.<sup>41</sup>

### 3.

This lengthy quote deserves a thorough reading. The use of Monaco and its Grand Prix in the show as part of the Neo Yokio megalopolis and its resemblance to the crypt are of great importance. The association of the aforementioned tax haven and its symbolic cargo to the death evokes the Benjamin's baroque imagery and projects it onto the Hirst's skull implying the possibility of some kind of change/revolution that, however, does not take place through the Soviet driver Mila Malevich (Fig. 5), eventually seduced by the neoyokian lifestyle, but through Kaz Kaan himself, in the Christmas special—*Pink Christmas*. The final episode opens with a focus on a Salesclerk (voiced by Richard Ayoade) an utterly alienated person and a believer in the neoyokian system of values and traditions and devoutly serves as a personal shopper to Kaz Kaan and other characters even though that very system makes him live in the margins, in misery, and eventually pushes him away fireing him from the department store. The Salesclerk is chosen by the Demon as a vehicle for a revolution

<sup>41</sup> Marianne Eloise, *Ezra Koenig breaks down his new animated series for Netflix*, in *Dazed*, 20th september 2017 (<https://www.dazedsdigital.com/film-tv/article/37475/1/ezra-koenig-breaks-down-his-new-netflix-anime>, accessed, 22 january 2020) (my underlining).

(*Demon*: “You are the perfect vessel for the revolution, far better than Chanel suits and popstars”, Ch.sp.). During the six episodes of the show and culminating in the special Kaz Kaan undergoes a change he constantly refused before. Even though his ex girlfriend Helena St. Tessero radically changed her attitude towards Neo Yokio and its way of life, he still keeps visiting her and protects and hides her from the Remebrancer (a grand inquisitor of a kind voiced by Steve Buscemi) after she organized the terrorist attack on the Bachelor board destroying the building with a bomb (Kaz’s friend nickname her “Helena St’ Terrorist”). Helena’s ideas, phrased overtly with marxist terminology at first appear excessively radical to Kaz:

*Helena*: Oh, Kaz. I’ve come to realize, it doesn’t matter what you wear.

*Kaz*: That’s an odd thing for a fashion blogger to say.

*Helena*: I am not a fashion blogger anymore.

*Kaz*: Of course you are. Don’t be hard on yourself just because you’ve taken a sabbatical.

*Helena*: Kaz, you don’t understand. Something’s changed in me since the exorcism. I’m done searching for meaning in the aesthetic cycles of commodities.

*Kaz*: Fashion is not a commodity.

*Helena*: Oh, yeah? What is it, then?

*Kaz*: It’s a glimmer of hope in a cruel world. I’m not joking, Helena.

*Helena*: I’m not joking either, Kaz. The Black and White Ball is a vapid celebration of capitalist values. I think we should boycott it, together.

*Kaz*: But it’s gonna be so fun.

*Helena*: It’s a grotesque display of wealth.

*Kaz*: But our friends are gonna be there.

*Helena*: Friends? They’re petulant snobs!

*Kaz*: You sound crazy.

*Helena*: I sound enlightened.

After her attempted exorcism they both start to change in spite of Kaz’s refusal to do so and once he accepts to help Helena escape during the Neo Yokio Grand Prix in episode 6 he admits Helena



Fig. 6. The Communist Kaz is giving a talk (screen shot / fair use)

might be on the right side.<sup>42</sup> The turning point takes place during the race when Kaz's races through the forbidden part of the city hiding Helena in his car<sup>43</sup> after protecting her dressed as Mila Malevich in the press conference<sup>44</sup> (Fig. 6) and sees the impoverished and exploited parts of the city (the aforementioned Sales-clerk lives there). The final episode of the season closes on Kaz's unsettling thoughts<sup>45</sup> announcing the revolutionary change of the special.

The show's special is almost entirely set within a dreamlike dimension: it's Christmas time, the most capitalist time of the year (the

**42** Kaz admits that her Bachelor Board bombing gives him a sense of relief even if he considers her to be an “enemy of the state” for a moment and she thinks he is “a brainwashed tool of the regime”: *Kaz*: I refuse to believe it. *Helena*: I blew up the Bachelor Board. Accept it. *Kaz*: No, it doesn't make any sense. You're not a terrorist. *Helena*: The Bachelor Board was a symbol of misery. Don't you feel better now that it's gone? *Kaz*: I guess I do, but it's our culture. *Helena*: A culture built on hatred, greed and the subjugation of the working class. *Sadie*: You know she's right, Kazzy. *Kaz*: I liked things a lot better when you stayed inside Charles (ep. 6).

**43** *Charles*: Brace yourself, sir. You're heading into the Walled City. *Kaz*: The Walled City? But don't people live there? *Charles*: Sir, Neo Yokio doesn't concern itself with the safety of its slum denizens. *Kaz*: I'm starting to think Neo Yokio's not the greatest city in the world. *Crowd*: Bougie pig, don't you know we're dying down here? *Kaz*: I'm so sorry, everybody (ep. 6).

**44** *Kaz*: Ah! Miss Malevich has no words for you puppets of the West. Communism forever! (ep. 6).

**45** *Kaz*: Everything has fallen back into place. And yet, I can't help but feel that Neo Yokio is about to explode (ep. 6).



Fig. 7. Kaz is falling into the pink void (screen shot / fair use)

episode opens with shop windows and the restored Bachelor board), and Neo Yokio indulges in its rituals (“Charles: Come, sir, there’s more to the holidays than shopping and seasonal beverages. Kaz: Is there, Charles?”), but Kaz Kaan has a flu and his mecha-butler starts reading the Old Testament but gets interrupted by Kaz who refuses it in a quasi-revolutionary gesture<sup>46</sup> and the robot starts a *Christmas Carol*-like tale, a “bespoke story, something tailor made for a man of your exquisite taste” which becomes Kaz’s dream as he falls asleep.

During his oneiric antics Kaz gets drugged and since the drug (MDNA) is made with the genetic code of a demon he is overwhelmed with anti-luxury impulses (drinks water instead of cocktails etc.) and hallucinates into a conversation with a Great Demon floating in the all pink eternity (Fig. 7):

*Kaz:* God Lord, I’ve become a cartoon!

*Great Demon:* You’ve always been a caricature of a human being, only now you see it.

*Kaz:* Who are you?

*Great Demon:* Don’t you recognize me? I am the empty

---

**46** *Kaz:* Sorry im ‘really not feeling this Charles: Sir, this is the greatest sttory evert old *Kaz:* Whoever says that, is cuckoo bananas. There’s no action, no stakes, no drama (Ch. Sp.).

feeling that haunts you—I am the Great Demon [...]

*Great Demon*: Who are you to say what is real? You live a life of fantasy. You know only the fictions of the marketplace.

*Kaz*: I just want this unpleasant experience to be over.

*Great Demon*: You really want it to end?

*Kaz*: Yes, for god's sake, please.

*Great Demon*: Then restore the cosmic balance.

*Kaz*: How do I do that? (Ch. Sp.)

Damien Hirst's skull, put in perspective, acquires a dialectical dimension in a benjaminian sense. It becomes a part of a larger constellation referencing to death/resurrection bynom that starting with the crypt innuendo in Koenig's interview and culminating in the Christmas Special with Kaz's Aunt Angelique (Aunt Agatha's black twin sister with, of course, pink hair). Her presence is eye-opening for Kaz not only because of her opinion on Neo Yokio ("Angelique: This city has the stink of death upon it") but in spite of the fact she represents values opposite to Kaz's and those of her twin sister he shows deep and genuine affection for her, pretty much like with Helena St. Tessero. After being drugged, Kaz talks to Angelique about his conversation with a demon in a pink universe and she tries to prepare him for what is about to happen in the show's finale:

*Angelique*: Pink is a very profound colour...

*Kaz*: Honestly, it's kinda outta fashion... There was this demon but he didn't want to fight, he just wanted to talk.

*Angelique*: And did you listen?

*Kaz*: I tried but he really wasn't making any sense. The vibe was very foreboding, though. The whole situation was pretty buff.

Aunt Angelique's Christmas present for her nephew is a huge Toblerone—once more a commodity in a key role—with a manuscript of her memoir inside ("Psychotic ramblings of a liberal mind", as Aunt Agatha puts it, Fig. 8) a memoir revealing secrets about Kaan family and their demonic heritage confirmed by the Great Demon in the showdown with Kaz. The Demon will use the possessed



Fig. 8. Kaz and Aunt Angelique, and the Toblerone with the memoir in it (screen shot / fair use)



Fig. 9. Possessed Herbert the Salesclerk (screen shot / fair use)

Salesclerk (his name is revealed only in the Special) he saved from the attempted suicide after being sacked. The showdown takes place in what seem to be Neo Yokio catacombs. Kaz needs to kill the possessed Salesclerk (Fig. 9) in order to bring the Great Demon on surface for only the magistocrats have the power. Kaz can't do it so Aunt Agatha, merciless towards the socially inferior, does. Salesclerk starts bleeding pink and the entire megalopolis is flooded with pink, the colour we learn more about from Demon's words to Kaz:



Fig. 10. Christ-like Kaz on the cover of *Pink Christmas* (screen shot / fair use)

*Great Demon:* What was here before Neo Yokio?

*Kaz:* There was nothing here before Neo Yokio.

*Great Demon:* Wrong! In the beginning there was pink space and it was beautiful. Then came the invasion. The higher they build their city, the further they drove us underground. They wanted to destroy us once and for all. But they weren't strong enough. They could only win by using our own power against us. Your ancestors made a wicked deal to help them and in exchange for that treachery they were given wealth and curse.

*Kaz:* So the magistocrats are nothing more than demon turn-coats?

*Great Demon:* Yes.

The pink flood marks the end of Charles' story, Kaz wakes up confused and wonders whether the city was destroyed or it was restored, Sadie leaves her mechanic body and goes to church ("Kaz: Pray for me"). The show closes leaving the doubt of the resurrection, as in Benjamin's words quoted earlier, but paradoxically it's not even important. What actually matters is that we really don't know the consequences of the "pink revolution" or the "pink Christmas", for that matter (Fig. 10), the same way we still don't know the actual reach of the millennial marxist revival. In a world of

spectres, of the “dream-filled sleep” of capitalism, we can only seek for potential “dream-images”, dialectical coordinations of signs, as tool to unmask the reified reality we live in. But if a potentially enlightening cultural content is on a OTT platform like Netflix, it remains quite an elitistic experience, more of a desire for activist experience in a blooming carrier<sup>47</sup> as in words of Arcangelo Corelli, Kaz’s jet set arch-nemesis (voiced by Jason Schwartzman)<sup>48</sup> or a “wish-image”, to put it in Benjamin’s words once again, but not much more. *Rebus sic stantibus*, Millennial revolution is basically a narration, a discourse—a bedtime story told by a mecha-butler to his feverish young master or a memoire in a luxury chocolate are the *pièces de resistance* of the show—not an actual change taking place or a decisive action undertaken voluntarily by humans, it’s a wish-image conveyed through another commodity—a tv show. In that sense, Kim Kardashian’s 770\$ hoodie, mentioned by Koenig,<sup>49</sup> is just vintage-y piece of clothing referencing an ex-world or a dead dream of communist countries, it wouldn’t change much if it was pink, at least we could symbolically see it as depotentiated red, or it is already enough that it’s being worn by Mrs. Kardashian? Even more ironically, the company that launched the hoodie, *Vêtements* explains a lot with its own name. *Vêtements* is just clothing items.

---

**47** “But that said, on a personal level, reaching this point in my career where I made three albums with Vampire Weekend, one cartoon with Jaden, and a handful of songs with other people, I do feel like I’m entering a new phase. In terms of not being scared to say what you want to say, that’s pretty important. If I can’t do that at age 33, I’ll probably never be able to do it” (Ryan Dombal, *Ezra Koenig on His New Anime Series and the Next Vampire Weekend Album*, cit.).

**48** *Arcangelo Corelli*: Our gross capitalist culture tells us that we are the things we buy. But honestly, fuck that. Our generation doesn’t want to buy things, we want to buy experiences (Ch.Sp.).

**49** See *Mitja Velikonja*, Lost in Transition. Nostalgia for Socialism in Post-socialist Countries, in “East European Politics and Societies”, Vol. 23, Num. 4, Fall 2009, pp. 535-551.

**IGOR  
GAJIN**

Akademija za umjetnost i kulturu u Osijeku

gajinigor@gmail.com

## Sažetak:

Kao suvremeni medij svakodnevnih narativa, pop kultura odražava i oponaša kolektivne fantazije i uvjerenja, često neselektivno usvajajući, izgrađujući i jačajući stereotipne predodžbe. Stoga ovaj aspekt međusobnog prepoznavanja u komunikaciji popularne ili masovne kulture i njezine publike postaje jedan od temeljnih čimbenika njezine popularnosti, ne samo za ovu vrstu kulture općenito, već i za određene dugovječne miteme čijem stvaranju i održavanju doprinosi industrija masovne kulture. Jedna od manifestacija spomenutog mehanizma u velikoj ponudi popkulturne produkcije je Catwoman. Catwoman je više od običnog lika i još jedne junakinje u mitskoj galeriji Detective Comicsa; ona je središnji simbol različitih projekcija koje ovaj rad želi protumačiti i analizirati. Kao vrlo jasno ilustrirani hibrid žene i mačke, čak i na ikonografskoj razini, Catwoman predstavlja niz kulturoloških interpretacija mačke, ali i predrasuda koje služe kao osnova za konstruiranje jedne od mogućih definicija ženskog spola. Intenziviranjem odnosa između žene i njezina mačjeg alter ega kroz ovaj lik, oboje se premještaju u kategoriju Drugoga, Tuđina, ali i u mjesto žudnje i neukrotivosti. U ovom članku ukazujemo na kulturološki i ideoološki prodror u stripovsku reprezentaciju složene, ambiva-

# CATWOMAN KAO POPKULTURNA REPRODUKCIJA STEREOTIPA O ŽENAMA (I) MAČKAMA

Izvorni znanstveni članak / UDK: 316.7:141.72

lentne psihologije toga simboličkog odnosa (i posredničke uloge simboličkog motiva mačke) u naizgled infantilnoj ili benignoj i eskapističkoj pripovijesti kao što je (super) junakinja – Žena mačka. Koristeći feminističku teoriju i repertoar kulturnog anima-lizma, rad istražuje strategije reprezentacije koje oslikava ova popkulturna ikona kao reprodukcija dugotrajne patrijarhalne ideologije unutar temeljno nepromijenjenih pogleda na falocentrizam, uljepšan i moderniziran tek pseudofeminističkom eman-cipacijom u “snažan ženski subjekt” kao što je Catwoman. Zapravo, nastavak stoljetne kulturne prakse reprezentacije žene ovdje je predstavljen u širokom rasponu strateš-kih varijacija: od tehnika divinizacije do mistifikacije Drugoga, što je posebno vidljivo u konstrukcijama arhetipske figure *femme fatale*. U tom smislu, ovdje se kolateralno razotkrivaju duboki mehanizmi ideoloških reprodukcija popularne kulture, koji svoju djelotvornost postižu u sjenama spektakla popularne kulture i zablude da iza plitkog komercijalnog stripa ne стоји složeni kulturni i ideološki pogon koji kobno perpetuir-a, između ostalog, diskutabilnu patrijarhalnu, pa i mizoginu politiku, potpuno lišenu kri-tike zbog specifične prirode ovog stripa.

**Ključne riječi:** pop kultura, Drugi, životinjska priroda, fetiš, feministička kritika

## RESEARCH PAPERS

**IGOR  
GAJIN**

Academy of Arts and Culture in Osijek

gajinigor@gmail.com

# Abstract:

As a contemporary medium of common narratives, pop culture reflects and emulates collective fantasies and beliefs, often indiscriminately adopting, building and reinforcing stereotypical notions. Therefore, this aspect of mutual recognition in the communication of popular or mass culture and its audience becomes one of the basic factors of its popularity, not only for this type of culture in general, but also for certain long-lived mythemes whose construction and maintenance are contributed by the mass culture industry. One of the manifestations of the aforementioned mechanism in the large offer of pop culture production is Catwoman. Catwoman is more than a mere character and another heroine in Detective Comics' mythical gallery, she is instead a focal symbol of various projections that this work aims to interpret and analyze. As a very clearly illustrated hybrid of a woman and a cat, even on an iconographic level, Catwoman represents a range of cultural interpretations of a cat, but also the prejudices that serve as a basis for constructing one of the possible definitions of the female sex. By intensifying the relationship between a woman and her feline alter ego through this character, both are relocated into the category of the Other, the Alien, but also into a place of desire and indomitability. This work demonstrates the cultural and ideological penetration into the comic representation of a complex, ambivalent psychology of that symbolic relationship (and the

# **CATWOMAN AS POP-CULTURAL REPRODUCTION OF A STEREOTYPE ON WOMEN (AND) CATS**

Original paper / UDK: 316.7:141.72

mediating role of the symbolic cat motif) in a seemingly infantile or benign and escapist narrative such as the (super)heroine Catwoman narrative. By using feminist theory and cultural animalism repertoire, the work examines the strategies of representation exemplified by this popcultural icon as a reproduction of a long-lasting patriarchal ideology within the fundamentally unchanged views of phallocentrism, only adorned and modernized by pseudofeminist emancipation into a “strong female subject” such as Catwoman is. In fact, a continuation of a centuries-old cultural practice of female representation here is presented in a wide range of strategic variations: from divinization techniques to the mystification of the Other, which is especially evident in the constructions of the archetypal figure of *femme fatale*. In this sense, the work collaterally exposes the deep mechanisms of ideological reproductions of popular culture, which achieve their effectiveness in the shadows of popular culture’s spectacle attractions and the delusion that behind the shallow commercial comics there isn’t a complex cultural and ideological drive that fatally perpetuates, among other things, a debatable patriarchal and even misogynistic policy, completely devoid of criticism due to the nature of this particular comic.

**Keywords:** pop culture, Other, animal nature, fetish, feminist critique

# CATWOMAN KAO POPKULTURNA REPRODUKCIJA STEREOTIPA O ŽENAMA (I) MAČKAMA

Igor Gajin

## O ženama i mačkama: tko koga označava

“Mačka”, uzviknut će jedan negativac kada ga iz zasjede iznenadi Catwoman. “Ne. Ne mačka. Žena. Taj zadnji dio koji se odnosi na ženu prilično je važan”, odgovorit će mu ova heroina (CW 2/2004: 19–20), jedna od makančnjih figura u galeriji popkulturnih ikona, nakon što su je izvorno na stranicama stripa o Batmanu proizveli autorski timovi Detective Comicsa, uz Marvel Comics najveća američka tvornica devete umjetnosti. Catwoman nije samo osoba dvostrukoga života, tijekom dana civil da bi se potom u noćne avanture upustila skrivena iza kostima koji stilizirano naglašava dominantne fizičke karakteristike mačke. Veza između ovih dvaju bića ne temelji se na pukom sviđanju prema ljupkim krznatim stvorenjima ili na želji za potenciranjem atraktivnije pojavnosti zahvaljujući ukrašavalaca kom maskiranju tijela obilježjima mačke, nego je u formiranje lika Catwoman uneseno još niz dubljih i snažnijih razloga da se odluči upravo za ovaj alter ego. Naime, cijela biografija Selene Kyle, kako glasi ime i prezime Catwoman prema normama građanskoga identiteta, konstruirana je prema tipičnim epizodama iz mačjega života, čak do te mjere da ju je upraviteljica sirotišta u kojem je odrastala pokušala likvidirati tako što ju je zavezala u vreću i bacila u rijeku, što je jedan od notornih načina rješavanja viška mačjega okota. Pored toga, Selina Kyle nije se dala ukrotiti i dresirati u raznim institucijama disciplinira-

nja i socijalnoga integriranja (škola, sirošt, itd...), a prije eksplisitne ekspresije mačje strane svoga identiteta prezivljavala je vucarajući se po ulicama. Svu tu prepletenost tipičnih elemenata iz egzistencije mačaka sa životnim putom Seline Kyle najiscrpnije nam predstavlja uvodni, nulti broj serije o Catwoman (1993), pokrenute kao prvo samostalno izdanje s ovom junakinjom u glavnoj ulozi, nakon desetljeća i desetljeća periodičnog pojavljivanja u serijalima o Batmanu.

Općenito se stripovi iz žanra superherojskih avantura, naročito u svijetu Marvel i Detective Comicsa, problematski poigravaju i konfliktima dvojnih identiteta te pojednostavljenim prikazom tenzija u dualitetu ljudske prirode. No, ovakva praksa u slučaju Catwoman traži angažiranije reagiranje s obzirom na kontinuitet automatizma kojim se u našoj (popularnoj) kulturi reprezentacija žene u velikoj mjeri, pa i gotovo podrazumijevajuće iz raspoloživoga repertoara animalnih modela izjednačuje također i s figurom mačke, kako vizualno, tako i u generaliziranim interpretacijama psihologije ženskoga spola. Iako ovaj stereotipizirani odnos, građen na mnogobrojnim predrasudnim pretpostavkama o sličnostima žene i mačke, više preteže ka portretnom definiranju ženskoga spola i fiksiranju ženskoga identiteta nego li što osvjetjava narav mačje vrste, posredno se iz takve, skoro refleksne geste i iz logike takvoga mehanizma iščitavanju nudi i dominantna kulturna perspektiva prema mačkama, ujedno i prema životinjskome svijetu uopće te prema Prirodi kao kategoriji koja je u opreci spram Kulture.

Mada je osobnost Seline Kyle gotovo u cijelosti temeljena na identificijskim paralelama s prepostavljenim karakteristikama mačaka i mada se popularne predožbe o mačkama na mnogobrojnim mjestima u epi-zodama o Catwoman koriste za uopćene definicije o ženskoj naravi,<sup>1</sup> iz

<sup>1</sup> U jednoj epizodi Catwoman će pitati Batmana što se dogodilo s negativcem pod imenom Two Face. „Zašto bi to bilo važno?”, uzvratit će Batman pitanjem. „Znatiželja”, odgovara Catwoman: „To je mačja crta” (CW 1/2004: 11). Osim često isticane znatiželje kao karakteristične osobine mačaka, pa tako i Catwoman (koja će, usput rečeno, nerijetko naglašavati „sviju mačju stranu“ karikiranim mjaukanjem i prednjem), mnogi postupci Catwoman tretiraju se kao razumljivi tek ako se objasne karakteristikama mačje prirode. Pored toga, u mnogim neizvjesnim situacijama Batman ili neki drugi likovi poteze Catwoman predviđaju na temelju „poznavanja“ mačje vrste. Negativac Bane sumnja u partnerstvo Catwoman jer „obećava da će mi služiti, ali niješna mačka nije poznata po poslušnosti“ (CW 1/1989: 14). Pored znatiželje, nelojalnost i nepredvidivost druge su dvije dominantne crte koje se iz mačjega svijeta prepisuju u portret Catwoman. „Dočekivanje na noge“ u svim situacijama također. Dok će patrijarhalna optika u „nelojalnosti i nepredvidivosti“ Catwoman vidjeti paralogiku nesukladnu ili neintegriranu prema parametrima tzv. racionalizma domi-

duboke pozadine ove klišeizirane relacije, podno manifestiranog šovinizma, progovaraju mehanizmi odnošenja prema Drugome, Stranome, što čini osnovu po kojoj se reprezentacijski aspekti žena i mačaka kroz prizmu figure kao što je Catwoman gotovo izjednačuje.

U tom smislu atributi mačaka su u ovoj reprezentaciji tek pomoćni označitelji koji tvore mrežu naizgled bliskih, no stereotipnih uvjerenja o mačjoj vrsti oko praznoga mjesta na kojem bi se trebala nalaziti misteriozna supstancija ženskoga identiteta. Vidljivo je to, ako nigdje drugdje, u vizualnome aspektu: na svim stranicama stripa o Catwoman mačke kao njene najbližike pratilje prikazane su ovlašno, karikirano, pa čak i anatomski nespretno u usporedbi s energijom uloženom u fetišistički erotizirano crtanje tijela Catwoman. Mačke su na ovim stranicama tek plošna dekoracija, ali bitna je njihova prisutnost u svojstvu znaka, ma koliko on bio ovlašan.<sup>2</sup>

Stoga, što mislimo da znamo o mačkama kada mislimo da nam mogu poslužiti u tumačenju ženske prirode? I iz kojeg se razloga iz obilja bestijarija nerijetko preferira mačja vrsta u portretiranju žena, pa se temeljem tog nagnuća kulturno nadograđuju shematisirane asocijacije duž kontinuirano “njegovane” veze između žena i mačaka? Naizgled bismo raspravu mogli zaključiti već sada uvidom Arnolda Gehlena:

Opterećen zagonetnošću opstanka i vlastitog bića, čovjek je jednostavno upućen na to da svoje samotumačenje nadoknadi putem

---

nantnoga muškoga uma, feministice će u tome vidjeti izmicanje patrijarhalnog podređivanju i nedopuštanje fiksiranja ženskoga bića na reduktivne interpretacijske sheme falocentrizma. Generalizacija se, na primjer, manifestira kada otac Seline Kyle izjavljuje: “Mačke su nezavisne, Selina... Hladne... Kao tvoja majka, počivala u miru... Pustila bi te k tebi, ali ako bi je stjerao u kut... E, pazi se onda... Ona me uopće nije trebala... Nije trebala ništa...” (CW 0/1994: 3).

<sup>2</sup> Treba uzeti u obzir da je u početnoj fazi lik Catwoman bio prikazan tek s krinkom mačje zakošenih otvora za oči, inače je u ostatku “superherojske opreme” nosila damske kostime. Tek u camp-fazi te sa seksualnom emancipacijom 1960-ih godina Catwoman počinje nositi usko pripunjene kostime koji joj ističu fizička obilježja spola (grudi, stražnjica) i priželjkivani ideal ženske ljepote (vitkost, dugonogost). I njena motorika postaje sve “akrobatskija”, odnosno više nalik karakterističnim pozama mačjega gibanja. Pri tome treba dodati da se i crtački stil u međuvremenu usavršio: prva desetljeća američkog superherojskoga stripa (1930-e i 1940-e) bila su obilježena plošnim prikazom, neproporcionalnim kadriranjem i sa slabijim osjećajem za perspektivu, da bi se postupno crtačke tehničke razvile do kvaliteta preciznije anatomije, realističnijih detalja, kompleksnije ekspresije lica, sofisticirane igre sjenjenja... Na liniji tog razvoja, i Catwoman je imala definiranije crte mačke, ali se također i anatomski razvila u odvažniju, slobodniju sliku vamp žene.

nekog *ne-ja*, putem nečega drugačijeg – no-ljudskog. Njegova je samosvijest neizravna, njegovo nastojanje oko vlastite formule protjeće uvijek tako da se izjednači s nečim ne-ljudskim i u tom izjednačivanju ponovno razlikuje (Gehlen 2004: 18).

Međutim, prostor polemike otvara se propitivanjima motivacijske geneze te kulturno uvjetovane veze baš između mačke i žene, posebice zato što se ta znakovito preferirana relacija ponavljače prenosi kao poruka mnogobrojnih (pop)kulturnih ostvarenja, postavši s vremenom neupitno podrazumijevajuća, štoviše tradicionalna. Ukorjenjujući se u simboličkome repertoaru kao jedna od takoreći ubičajenih jedinica označavanja, slika žene (kao) mačke daleko je više od puke figure, operativna tako što suptilno upisuje u kulturu i psihologiju znatno kompleksnija uvjerenja, inače skrivena u podlozi svoga nastanka i diseminirana automatiziranim prihvaćanjem.

Dakle, budući da fluktuiru u kulturi i (svakodnevnom) jeziku kao snažno upisan simbol ili metafora, a zapravo kao konstrukcija izrasla u uvjerenje, treba nam taj uspostavljeni odnos u nastavku temeljito propitati, dijelom i na tragu uvidanja učinka kojeg naoko neproblematične metafore imaju. Prema Zoranu Radmanu, primjerice, metafora nije – istaknimo – samo dekorativna, nego formativna (1995: 196). Nije tek verbalni instrument u smislu pukog retoričkog poigravanja dodatnim kombinatoričkim mogućnostima jezika, nego instrument mišljenja (isto, 68), prije figura uma nego li figura jezika (isto, 16). Funkcija metafore nije estetska, nego spoznajna (isto, 194), ne ilustracijska, nego artikulacijska (isto, 189), izražavajući kroz tipove spojenih parova ili udruženih skupova način doživljaja svijeta. Konstruiranjem metafore proces nije završen, nego se uporabnim kruženjem metafore u komunikacijskom optjecaju slika svijeta nastavlja modelirati i učvršćivati, tako da Zoran Radman u izjavama metaforičkoga karaktera vidi epistemološku evidenciju jedne kulture. Slijedi, stoga, čitanje te kulture kroz jedan od njenih popularnih simbola kao indikativnoga simptoma.

## Feminističko čitanje Catwoman

U publikaciji pod naslovom *The Visual Guide to the Feline Fatale*, monografiski posvećenoj Catwoman, objavljena je rečenica koja načinom

formulacije uistinu predstavlja eksplisitnu provokaciju feminističkim pozicijama: "Da nije Batmana, možda nikad ne bi bilo ni Catwoman" (Beaty 2004: 21). Autor Scott Beaty kao da je previdio konotacije tako sročene tvrdnje budući da mu je u prvom planu, što se vidi iz rečenica koje slijede, nakana bila retorički efektno poantirati kronologiju i okolnosti nastanka jednog iznimno popularnog lika iz povijesti američke industrije stripa. Ali to ipak ne otklanja značajnsku dimenziju koja se ispisala mimo željenoga i tako eksponirala diskurs kulture koju taj fragment Beatyjevog kazivanja znakovito reflektira, diskurs koji se ravna prema uvjerenju da je žena "konstruirana kao Drugo muškarca", čime joj je "osporeno (...) pravo na vlastiti subjektivitet" (Moi 2007: 130).<sup>3</sup>

S druge strane, teoretičarke feminističke orijentacije imaju ambivalentno, katkad i kontradiktorno stajalište o Catwoman, žečeći je posvema prigrilji i afirmirati kao feminističku ikonu, ali istodobno se hrvajući s onim (neprihvatljivim) manifestacijama njenoga lika koji su proizvod seksizma. Feministička recepcija, ukratko, odobrava duh neovisnosti kojim se Catwoman odlikuje i u tom aspektu vidi emancipacijsku snagu te junakinje; također se uglavnom blagonaklono analiziraju strategije i modeli funkciranja Catwoman u mačističkom svijetu superheroja i njihovih protivnika.

Isto tako, od onih elemenata koji potencijalno diskvalificiraju Catwoman kao feministički uzor mahom se je abolira, bivajući opravdanim

---

**3** Beaty je zapravo posve u pravu, mada je način njegovoga formuliranja nastanka Catwoman grubo lapidaran, kao što je problematična i udarna pozicioniranost te rečenice na sam početak poglavљa, funkcionirajući kao *punch-line* koji bi se čitatelju svojom istaknutotoču i efektnom sročenošću trebao urezati u kategorični zaključak. Pored toga, Beaty ispisuje tu rečenicu u vrijeme kada je Catwoman već razvila status jedne od feminističkih ikona. Podsjetimo, nastanak Catwoman nije uvjetovan Batmanom samo po logici aktantske strukture u naratološkoj shemi oko Batmana kao centralne figure, nego je autorski tim u kreiranju lika Catwoman uistinu učinio Batmana zaslužnim za njenu biografiju. Naime, Selina Kyle je na ideju o kostimiranju u ženu-mačku došla slučajno vidjevši iz prikrajka Batmana u akciji. Naratorove rečenice u tom prizoru reflektiraju karakterističnu androcentričnu hijerarhiju u kojoj je žena podredena, nesposobna za autonoman cín, a čak joj je i svijest modelirana prema muškarcu kao uporištu vlastitoga konstituiranja. Točnije, narator će u toj sceni reći: "Jedne noći ga je uspjela doista vidjeti... Diveći se njegovoj odlučnosti i zavideći mu na kostimu. Općinjena njegovom mračnom snagom, nadahnuo ju je..." (CW 0/1993: 23). Skoro sav vokabular u ovim rečenicama biran je na liniji kontinuiranoga sugeriranja ženske pasivnosti i instaliranja muškog subjekta u neupitni, karizmatični, divnizirani, dominacijački centar. Feministice će kao jedan od argumenata u isticanju feminističkog karaktera Catwoman u odnosu na ostale heroine iz svijeta stripova navoditi da ona nije puki klon ili preslik herojskog mužjaka (poput Batgirl, Supergirl, i sl.), nego junakinja zasebnog identiteta, neovisna o muškome uzoru, no navedeni prizor o rađanju Catwoman to demantira.

kulturnodruštvenim kontekstom u datom trenutku, kada ni njen lik nije uspjevao biti pošteđen od vladajućih uvjerenja maskulinog društva. No, feministički eseji o Catwoman, iznad svega, nikako ne mogu preboljeti njenu hiperseksualiziranu prezentiranost, lomeći se u toj točki oko pitanja bez konačnoga odgovora (ili okončavajući polemiku relativistički nategnutim, kompromisnim zaključkom) je li Catwoman emancipirani, jaki ženski subjekt koji suvereno živi i diše svoju seksualnost i tjelesnost ili je pak eksplorativni seksualni objekt, u službi manipuliranja degradirajućom slikom žene.

Gladys L. Knight tako će navesti da je Catwoman debitirala kao *femme fatale* u vrijeme kada je samo takvom tipu žene bilo moguće realizirati imalo aktivniju ulogu (2010: 31) te da je po svome karakteru ovaj lik predstavljao pionirku u patrijarhalnom svijetu tadašnjih stripova (isto, 40), dok će kontradiktornosti njenog imidža i ekvilibriranja između (ne)tradicionalnih tipova prikaza žene, odnosno (djelomična) odstupanja od patrijarhalno uvjetovane slike žene tumačiti politikom transgresije (isto, 32), kao i onim teorijama identiteta koje subjekt shvaćaju kao mozaik heterogenih, pa i proturječnih obilježja (isto, 39).

Blogerica *comicbookGRRRL* napisat će da se evolucija fikcionalnog lika kao što je Catwoman kroz povijest američkog stripa i (pop)kulture u mnogim etapama podudara s razvojnim putem feminističkih pokreta, no ipak će ostajati skeptična u definiranju feminističkog identiteta ove junakinje. Ta karakteristična feministička kolebanja<sup>4</sup> oko enigmatičnosti Catwoman kao mogućeg suptilno manipulativnog proizvoda patrijarhalnih centara moći sažeti će u retoričko pitanje: "Mogu li kao feministica braniti Catwoman? I gdje je granica između ne-pasivne seksualnosti i seksualne objektivacije"? Autorica navodi da joj je Catwoman nadahnjujući lik, da se divi njenoj snazi i individualnosti, nadasve demonstracijama njene moći nad muškarcima i ponosnim iskazivanjima seksualnosti, ali sve se te vrline i ukupna karizma – zaključuje – ipak ostvaruju kroz nadređeni proces eksploracije ženskoga identiteta.

---

<sup>4</sup> Za usporedbu, feministička pisana o Catwoman pogledati, primjerice, i u tekstovima i/ili knjigama: "Caught In Between Good and Bad: Catwoman's Feminism" Kaitlin Tremblay; "The Many Faces of Catwoman" Amande Rodriguez; *The New Avengers: Feminism, Femininity and the Rape-Revenge Cycle* Jacinde Read; *Black Women in Sequence: Re-inking Comics, Graphic Novels and Anime* Deborah Elizabeth Whaley; *Batwoman and Catwoman: Treatment of Women in DC Comics* Kristen Coppess Race, itd...

## Popkulturno čitanje Catwoman

Prijepor je li Catwoman glasnogovornica feminističkih strujanja ili agent falocentrizma dijelom je uzrokovan i nejasnoćom koju općenito šire ambivalencije popkulture, nesvodive na jednoznačno definiran mehanizam proizvodnje imaginarija u tom segmentu industrije simboličkoga. Jean-Pierre Esquenazi će, primjerice, s namjerom suprostavljanja prijeziru francuske intelektualne elite prema "umjetničkim" formama masovne kulture analizirati američke televizijske serije kao jedan od važnih "prosvjetiteljskih" medija za demokratizaciju društvenoga mnijenja u smislu postupnog senzibiliziranja za Razliku i Drugo. Esquenazi će, naime, posebnu pozornost posvetiti statusu diskriminiranih skupina u popularnim američkim serijama, odnosno mapirat će prezentaciju žena, crnaca i homoseksualaca, konstatirajući da su spomenute populacije diskretnim taktikama subverzije i invencije prešle reprezentacijski put od kategorije isključenih, negiranih do stupnja uvažavanja i integriranja u društvo. U počecima, svaka američka serija koja si nije htjela rasističkim skandalom upropastiti tržišnu perspektivu pozicionirala je lik Afroamerikanca u skladu s podrazumijevajućim "prirodnim poretkom" američkog društva, odnosno takav lik bi nijemo ili skromnim replikama statirao u pozadini kadra i istupao u prvi plan isključivo kao obnašatelj uloge sluge bijelome gospodaru.

Je li promjena društvene klime labavila konvencije serija ili su pak serije reformirale društvo? Riječ je o uzajamnom procesu: ono što je otpočela politička borba Martina Luthera Kinga, dovršava se serijama i sličnim proizvodima na kulturnom planu kako se Kingove ideje ne bi samo tolerirale, nego i saživjele u novi kulturni standard. Stoga je Afroamerikanac od nijemog sluge, kao anonimni kućanski aparat bjelačkoga doma, postupno evoluirao, primjerice, u simpatičnog, duhovitog susjeda koji svojim epizodnim nastupima smekšava predrasudne barijere, da bi se promovirao u ravnopravnog partnera kroz, recimo, *buddy-buddy* policijske komedije, dok danas prikazivanje Afroamerikanca kao nadređenoga bijelcu u ekranizaciji nekakvoga profesionalnoga miljea (policijska stanica, bolnica, korporacija...) ne predstavlja više nikakvu sablazan. Isto tako, teoretičarska frakcija, slijedeći Johna Fiskea, etablirala je tezu ne-pasivnoga preuzimanja kulturnodruštvenih stavova kao parcijalnih izraza vladajuće ideološke interpretacije poretku, nametane zavodljivim, no indoktrinirajućim slikama masmedijске produkcije, pa *fiskeovci*



Catwoman, tabla stripa, 1950-e. DC Comics (*fair use*)



Catwoman, tabla stripa, br. 3 (1989). DC Comics (fair use)

dopuštaju mogućnost da se konzervativni i ideološki opresivni sadržaji masovne kulture u trenutku konzumacije prekodiraju u subverzivno čitanje koje zapravo podriva propagiranu ideološku sliku.

Po tim osnovama, Catwoman iz mačističkog svijeta superheroja, iako skrojena po mjeri seksističkog uma u autorskim timovima Detective Comicsa, ipak pregovara s feminističkim taborom i maše joj se pristupnicom. Sadie Plant u jednom će intervjuu izjaviti:

To je veliki rascjep između namjera i ostvarenja. (...) To je bio vrlo nepredvidljiv proces. Muški autori su stvorili vrlo seksi uloge za žene, iako nisu imali nikakve feminističke agende pri tome. Jaki ženski likovi u filmovima, knjigama itd. mogu jedino koristiti feminističkim ciljevima. Ti autori su efektivno pripomogli feminističkom pokretu (RosieX, u: Marković 1999: 23).

Uistinu, feministički intonirane izjave Catwoman postaju sve učestalije, deklarativne, odvažnije, pa i grublje, tako da će, na primjer, negativcu Enigmi reći: "Ono što ti znaš o ženama, stalo bi u mali prst, u kojem bi bilo još podosta mjesta i za tvoj mozak" (CW 6/2004: 16). Već letimično *googlanje*<sup>5</sup> izlistava pregršt tekstualnih jedinica kojima je zajednički nazivnik aplaudiranje glumici Anne Hathaway za unošenje feminističke note u ulogu Catwoman, a u ponekim tekstovima taj istup biva ocijenjen i kao revolucionaran čin. "Catwoman Finally Rises" udarni je naslov koji varira većina medija.

Svi ti evidentni pomaci, paradoksalno, dovode u pitanje postupke transgresije na koje je mislila Gladys L. Knight, a za kojima, uostalom, popkultura nerijetko poseže kao atrakcijskim faktorom u pridobivanju publike. Iako se na proizvode popkulture s jedne strane gleda kao na izrazito konzervativne forme, sklone standardizaciji i zazorne prema eksperimentu, invenciji i odstupanjima od konvencija, mahom se držeći tendencije da "sadrže vrijednosti i stavove koje (...) publika želi vidjeti potvrđenima" (Mrakužić 2010: 23), evolucija popkulturnih žanrova uvelikoj mjeri se postizala upravo na konstitutivnim momentima transgresivnosti uslijed usmjerenošću na zadovoljavanje one psihologije koju Slavoj Žižek

---

<sup>5</sup> Uuglati u Googleovu tražilicu pojmove anne hathaway catwoman feminism ili unijeti sljedeći link: [https://www.google.hr/search?q=anne+hathaway+catwoman+feminism&ie=utf-8&oe=utf-8&gws\\_rd=cr&ei=v5SWVumPO6aqywP2nZbYCA](https://www.google.hr/search?q=anne+hathaway+catwoman+feminism&ie=utf-8&oe=utf-8&gws_rd=cr&ei=v5SWVumPO6aqywP2nZbYCA).



Catwoman, naslovnica stripa, br. 31 (2018), DC Comics (fair use)

opisuje kao ironični učinak Zakona ili Zabrane: umjesto da rigorozno zastrašuje kaznom i disciplinira društvo u odnosu na proskribirani čin, Zakon ili Zabrana zapravo stimulira užitak prekršaja.

Moglo bi se konstatirati da stupanj iskazanoga feminizma u aktualnim prezentacijama Catwoman pokazuje kako je i tu perspektivu tržišna logika masovne kulture kooptirala u svoju eksploracijsku mašinu. Zato će blogerica *comicbookGRRRL* biti sumnjičava prema činjenici da je Catwoman možda feministička nego ikad, zapažajući da je demonstrirani feminism u većini franšiznih proizvoda o Catwoman površan, pa i karikiran. Spomenutu blogericu naročito provociraju nejasnoća, pomicnost i krivudavost granica koje bi pomogle jednoznačno svrstati fenomen kao pozitivan ili negativan. Uistinu, kada je transgresija u proizvodu popkulture provedena kao pionirski iskorak radi revolucioniranja mentaliteta, a kada je riječ o taktičkoj procjeni da je sazrelo vrijeme za osyežavanje pohabanoga klišeja ne bi li se održao *rejting*? Pa kada nam već dojade uloge, primjerice, kompetentnih policajki u strogo muškome svijetu i kada se potroše svi scenariji takve situacije, onda se taj prototip tržišno spašava dodavanjem, recimo, lezbijskih sklonosti.

### Tko ili što govori kroz (dvojnost) Catwoman

Govorimo, dakako, o onome što se u rječniku ekonomije naziva marketinškim mamcem. U tom smislu, najnovija “vruća” vijest iz svijeta stripa jest da se u novom ciklusu epizoda iz serijala Catwoman ova heroina razotkriva kao biseksualka.<sup>6</sup> Isto tako, nevjerojatno oduševljenje

<sup>6</sup> To je samo još jedna u nizu dvojnosti Catwoman, u tradiciji njenoga nejednoznačnoga identiteta. To je prije svega bilo manifestirano na etičkom planu budući da je kriminalka koja ipak čini dobra djela, a kada se čini preobraćenom, počini kriminalno djelo. Temeljna je njena dvojnost, dakako, balansiranje između ženske i mačje prirode. Čas će poricati svoj animalni identitet i isticati da je žena, ne dopuštajući da je se svodi na životinsko biće, kao u već citiranom primjeru s početka teksta kada negativcu koji ju je oslovio samo riječju *mačka* uzvratila naglašenim isticanjem: “No. Woman”. A čas će bježati upravo u poredak animalnoga kako bi izmakla disciplinirajućem uvrštanju pod dominirajući hegemonijski diskurs temeljen na patrijarhalnoj optici kada osjeti da je se pokušava obuhvatiti značenjskom mrežom koja bi prekrivala konvencionalno shvaćanje žene. “Dama ili tigrica”, opcije su ženskoga identiteta koje Selina Kyle nudi njena sestra. “Ma hajde, Maggie, jesam li ikada bila dama?”, uzvratit će Catwoman (CW 4/1989: 16). Nije na odmet napomenuti da je sestra Selina Kyle časna sestra, što je još jedna arhetipska binarna varijacija u prezentiranju polova ženskoga bića u djelima kulture, odnosno riječ je ponovno o dualitetu na rela-

feminističkom izvedbom Anne Hathaway stoga se može razumijevati i kao senzacionalistička retorika pseudosubverzije (u društvu spektakla, naravno), u kontekstu tumačenja kapitalizma kao sile koja je prinuđena izmišljati i samopostavljati si granice ne bi li se premjestila s iscrpljenih terena na eksploraciju novih resursa (vidi: Hardt, Negri 2010). Dio će teoretičara kulture pak u navedenim praksama kooptiranja feminizma u stripovski svijet Catwoman zacijelo vidjeti strategiju neutralizacije i otupljivanja feminističkih ideja (tj. upravo ono što blogerica *comicbookGRRRL* vidi kao površnost i karikiranje) ili zahvat kojim liberalnost popkulture zapravo prekriva stvarnu diskriminiranost žena u društvu (više u: Storey 2008), dijelom i u smislu osnaživanja poretku povratkom u regulirane odnose nakon što je represivni karakter tako ustrojenog društva ublažen *pauzom*, utrošenom na eskapsku konzumaciju mimikrijskog svijeta s daškom feminističkih sloboda.

Razrješavanju dilema izazvanih vrtloženjem centrifugalnih sila kapitalizma, masovne kulture i falocentrizma možda potpomažu tek razmišljanja s radikalno ekscentriranima pozicija sada već kanonskih autorica feminističke teorije – Cioux, Kristeva, Irigaray, među inima. Polazeći od evidencije da se “žensko” ograničava na strukturalni položaj obezvrijedjenog ‘drugog’ (Braidotti, u: Marković 1999: 37), odnosno od tvrdnje da se mjerila muškarčevog shvaćanja svijeta uspostavljaju kao norma spram koje se određuju i definiraju sve ostale kategorije i razlike,<sup>7</sup> navedene se autorice domišljaju kako prevladati pat-poziciju (ne)mogućnosti autentičnog, posve autonomnog feminističkog zborenja. Budući da je androcentrizam postavljen kao univerzalna instanca i sinonimno je “općem,

---

ciji svetica – kurva. Znakovito, Catwoman je uistinu bila prostitutka jedan dio svoga života u jednoj od biografskih rekonstrukcija njenoga lika (CW 1/1989). I nekoliko biografskih verzija o prošlosti Catwoman te njeno naknadno otkrivanje novih i novih identiteta (npr. da su njeni roditelji zapravo usvojiteljski par kod kojih ju je sklonio biološki otac, inače mafijaški bos, kako bi je zaštitio od suparnika) dio je trajnog tvorenja identitetske nesigurnosti i nedefinitivnosti koje “podgrjava” autorski tim ovoga serijala. To ekvilibriranje ili dvostruko ponašanje Catwoman nerijetko se tumači njezinom mačjom prirodom, opet, na temelju stavova da su i mačke podjednako dvostrukе naravi: iako domaće, ipak nisu u potpunosti podložne ljudskoj volji i zadržavaju nepredvidljivost te niz drugih izvornih animalnih crta.  
**7** Budući da je i pozicija Drugog, ma koliko potencijalno emancipirajuća kada je se osvijesti, zapravo konstituirana u relaciji spram represivnog Subjekta koji diktira tko ili što potпадa pod Drugost, pa je ta hijerarhijska ovisnost uvijek imanentno prisutna i konotira inferiornost Drugoga bez obzira na današnji stupanj afirmiranosti ove kategorije, feministice predlažu da se umjesto (relacijskog) termina Drugo koristi izraz Dva kako bi se sugerirali samostalnost i zasebnost (usp. Gržinić 2005: 64–66).



Batman prosi Catwoman, scena iz stripa *Batman*, br. 24. DC Comics (*fair use*)

Ijudskom”, cjelokupni je “simbolički (...) poredak patrijarhalan poredak kojm upravlja Zakon Oca” (Moi 2007: 29). Derrida će, štoviše, utvrditi identičnosti između logocentrizma kao temeljnog oblikovnog načела zapadnokultурне misli i faličke konstrukcije “pozitivnih” vrijednosti, tj. normi (prema Moi 2007: 98), dok će elementarnu shemu racionalističkoga

zapadnoga uma, binarnost,<sup>8</sup> dekonstruirati kao ideologiziranu hijerarhizaciju represivnog odnosa prema drugom, negativnom članu (primjerice, muškarac/žena, racionalno/iracionalno, red/nered, Sunce/Mjesec, svjetlo/tama, i sl...). U tom smislu je za spomenute autorice već ulazak u jezik ujedno i ulazak u patrijarhalan, falocentrični svijet, “u opresivnu mrežu hijerarhijskih binarnih opreka koje promiče patrijarhalna ideologija” (Cioux, prema: Moi 2007: 146). Ključni problem međusobnog isključivanja u spomenutoj pat-poziciji sazima Irigaray: “žena u patrijarhatu (...) ne posjeduje vlastiti jezik” (prema: Moi 2007: 94). Ali, “ako ne želi da joj diskurz bude primljen kao nerazumljivo brbljanje, mora kopirati muški diskurz” (isto). Prevedeno, um pripada falokraciji, a govor koji bi bio neovisan, izvan radijusa te sile i dosega njenih moći, bio bi bezuman. Pojednostavljeno rečeno (ili čak banalizirano), feminizam Cioux, Kristeve i/ili Irigaray kao da se ne zadovoljava kulturnodruštvenim postignućima, recimo, na planu suzbijanja fizičkog nasilja nad ženama ili kampanjama širenja profesionalnih perspektiva žena sve dok su jezik i modusi mišljenja ženskoga spola kontaminirani patrijarhalnim diskursom i falocentričnim sustavom vrijednosti, ne omogućujući im zbog te “usađenosti” dopiranje do supstancialnog ženskoga u svome identitetu i progovoranje gramatikom ženskoga bića. Naizgled feminističke retorike

---

<sup>8</sup> Catwoman je takoreći cijela sadzana na binarnostima, kako u strukturi njene unutarne prirode ili psihologije (v. fuznotu 6), tako i na planu relacijskoga i statusnog pozicioniranja naspram ostalih protagonisti i društvenih mjerila u stripu. Osim tipične podjele svetičakurva (uzevši u obzir da joj je sestra časna sestra, a Catwoman se jedno vrijeme bavila prostituticijom), na djelu je opreka i pravednik-kriminalka tumačimo li Catwoman na relaciji prema Batmanu. U redu animalnoga Batman je šišmiš, a Catwoman mačka. Na ovoj razini oprečnosti čini se da je riječ o izjednačenosti u smislu svrstavanja oba protagonista u animalni poredak, ali razlika je u tome što je Batman izabrao alter ego šišmiša arbitarno, kao simbol. U epizodama koje tematiziraju genezu Batmana, on doista projektno i konceptualno promišlja i traži koji bi simbol bio najučinkovitiji u njegovoj misiji. Odabir alter ega za Catwoman je, kako navode autori na mogim mjestima, bio prirodan. Ona jest dijelom svoje prirode mačka. Batman odabire i šišmiša s ciljem ovladavanja, zaposjedanja i postajanja Gospodarom – kako vlastitog straha (najviše se boji šišmiša, to mu je jedna od najdubljih trauma iz djetinjstva), tako i radi stvaranja psiholoških preduvjeta za pobjedivanje negativaca tako što će provocirati svojom pojavom njihovu iracionalnu stranu budući da figura Batmana aludira i na vampira. Posložimo li te opreke, kategorija svetica, pravednik i šišmiš pripadaju kriterijima falocentričnog poretka, dok je Catwoman definirana kategorijama naspram toga, kao opozicija (kurva, kriminalka, mačka). Mogući pravac isčitanja temeljen na odnosu mačke kao lovca na miševe otvara prostor za potvrđivanje projekcije žene (mačke) kao ugroze patrijarhalnoga muškoga subjekta. Catwoman jest lovac, kako na kriminalce, tako i na materijalne vrijednosti u posjedu muškaraca, a ljubavni odnos Batmana i Catwoman često će biti komentiran kao igra mačke i miša.

i ponekad “amazonka”, Catwoman ne registrira dubinski interioriziran diktat patrijarhata. Ona će u jednom kvadratu stripa izjaviti: “Što najviše mrzim kod muškarca? To da ga nikad nisam srela” (CW 1/1989: 16). Dakako, treba razlučiti progovara li kroz tu rečenicu neka vrsta jednopotezne verbalne kastracije kojom osnaženi feminizam Catwoman poništava mit o koji se oslanja legitimacija muškarčeve dominacije u poretku ili se i na ovom mjestu popkultura ponovno razotkriva kao “ideološka mašina koja s više ili manje lakoće reproducira prevladavajuću strukturu moći” (Storey 2008: 9), pa se sav feminizam Catwoman u toj rečenici demantira kao puko nezadovoljstvo nenalaženjem istinskoga gospodara, onoga koji bi joj utopijski ispunio ideale autoritativne patrijarhalne dominacije. U svakom slučaju, navedena teorijska promišljanja pridonose mogućem kutu razumijevanja podvojenih feminističkih osjećaja prema Catwoman. Naizgled je čudno da Catwoman objedinjuje opreke koje bi trebale biti radikalno suprotstavljene i fundamentalno nepomirljive, odnosno da je Catwoman kao neovisni, superiorni, jaki ženski subjekt zapravo proizvod seksističke kulture koji se s pozicijama feminističkoga svjetonazora redovito na trenutke vraća normama patrijarhalnoga poretka tako što latentno žudi za dominantnom figurom u liku Batmana (pa i ponekad mašta o braku). Ali Braidotti navodi da je jedna od strategija falusa “ikonična ženskost” (u: Marković 1999: 37). Kate Millet će razjasniti taj postupak: dominantna grupa nerijetko svog podređenog uzdiže na pijedestal i galantno mu, s visoka, ustupa dio svoje potpune, neprikosnovene moći, između ostalog i da bi se postigao “učinak prikrivanja patrijarhalnoga karaktera” (prema: Moi 2007: 49). U praksi se to razvija do mjere pripisivanja nemogućih vrlina objektu divinizacije, po istoj shemi kao što se u kolonijalnome diskursu podređena kultura “divljaka” istodobno i obezvrjeđuje i egzotizira, i eksplorativira i romantizira. Sve dosad izrečeno zapravo stremi opisu politike i psihologije odnosa prema Drugom.

### Izvori fantazijskoga prema Catwoman – Priroda, Žena i Mačka kao Drugo

Bez obzira je li patrijarhalni poredak uspostavljen kao obrambeni mehanizam protiv izvorne, zastrašujuće drugosti žene ili je žena postajala u sve većoj mjeri (ono)strano kako ju je poredak u želji za održavanjem uspostavljenje dominacije kao realizirane volje za moći dislocirao u opo-

ziciju podjarmljivanjem i isključivanjem, u konačnici "sistemske nasilje" (Braidotti, u: Marković 1999: 37), u nastavku ovoga rada slijede iščitavanja motivacijske pozadine onih gesti koje su, vođene kriterijima odnosa prema kategoriji Drugoga, uspostavile indikativno izjednačujući, svakako međusobno reflektirajući odnos između kulturno uvjetovanih slika žene i mačke.

Naime, kako god rotirali perspektivu radi rasvjetljavanja (ne)ginocentričnog identiteta Catwoman, osnova njenog karaktera modelirana je "sram kulturnih uzoraka" (Mrakužić 2010: 9), uzoraka koji se artikuliraju, odnosno oprimjeruju u jasnu predodžbu i ovakvim tipom simplificiranog umjetničkoga prikaza žene kao mačke. Jer: "da bi ti uzorci mogli djelovati, oni moraju biti utjelovljeni u likovima, ambijentu i situacijama" (isto, 11). Lik Catwoman u mnogobrojnim je franšizama i *merchandising* proizvodima, od stripa i animiranog filma preko *blockbuster* ekrанизacija i video igara, kao i u obnovljenim serijama Detective Comisca, tzv. *relaunch* ili *restart* izdanjima, doživio raznovrsne transformacije imidža, a za potrebe priče bila su konstruirana razna biografska porijekla Catwoman, tako da geneza njene superherojske karijere ima nekoliko verzija. No, uvijek je bila i ostajala žena-mačka.<sup>9</sup> Uzmemo li u obzir da Catwoman nije originalna pojava te da stripovi i pop kultura, kao i kultura, od mitologije naovamo, općenito vrve prikazima žena kao "mačkastim" stvorenjima, posebice kada ih treba predstaviti kao heroine, vampove ili *femme fatale*, opravdano je konstatirati da množina i popularnost takvih reprezentacija<sup>10</sup> dijelom predstavlja i izraz kolektivnih fantazija, "artikulaciju, u prorušenome obliku, kolektivnih (no potisnutih) želja i žudnji" (Storey 2008: 9).

---

<sup>9</sup> Pregledan uvid u povijest popkulturnog publiciranja Catwoman, kao i iscrpan katalog svih strip izdanja o Catwoman nudi se na internetskoj stranici [www.comicvine.com](http://www.comicvine.com), posvećenoj novostima iz strip industrije, ali služeći i kao kolecionarsko pomagalo.

<sup>10</sup> Tigress, Hellcat, Black Cat, itd... To su samo neke od brojnih heroina iz stripova kojima je atraktivan imidž inspiriran mačjom vrstom. U stripu o Spidermanu Black Cat ima istu ulogu, pa čak je i podjednako karakterizacijski koncipirana kao Catwoman u stripu o Batmanu, očito predstavljajući Marvelov rivalski odgovor konkurentnima iz Detective Comisca. Zajedno prvi superherojski strip na našim prostorima također odlučuje debitiranje ovoga žanra otpočetи upravo junakinjom čija se (seksualna) atraktivnost potencira mačjim moćima: riječ je o stripu Cat Claw s kraja osamdesetih. Cat Claw, nastavši na rubu američkog kulturnog utjecaja, zapravo je izvrsno kritičko čitanje mitologije koju proizvodi američki mainstream u superherojskim stripovima, pa "iskošena" poetika Cat Claw u velikoj mjeri nudi odgovore na dileme koje feministice imaju o Catwoman. Naime, kako zapaža anonimni bloger na portalu [www.stripovi.com](http://www.stripovi.com), "pretakanje muškog šovinizma u uvrnuti feminizam je u stripu o Cat Claw redovna pojava i često izvrgava ruglu i jedne i druge".

Naizgled se čini da je riječ o željama i žudnjama koji se odnose na erotsku izazovnost takvoga tipa lika. Sandra M. Gilbert i Susan Gubar iznose patrijarhalnu definiciju ženstvenosti koja uključuje ljupkost kućnoga andela, tako da je “idealna (...) žena pasivno, poslušno te prije svega *nesebično stvorene*” (prema: Moi 2007: 87), ali to ujedno znači i “biti mrtvom” (isto), pa ne čudi da naspram statičnosti tako disciplinirane žene biva atraktivniji onaj tip žene “čija je svijest neprovidna muškarцу, čiji um neće dopustiti da ga muška misao penetrira svojim faličkim sondiranjem” (isto).<sup>11</sup> Negativac Enimga će u tom smislu reći: “Žene su kao zagonetka: kada ih riješiš, više nisu zanimljive” (CW 6/2005: 16). No, ono što je zapravo potisnuto i potom preoblikovano izbjiga na površinu kroz sliku žene-mačke odnosi se na kompleks koji imamo prema Drugom, u smislu da nam želju i žudnju izaziva nemogućnost totalizacije ženskoga identiteta, Drugoga općenito, pa je stoga “naš odnos prema tom nedokučivom traumatičnom elementu koji nas u slučaju Drugog ‘muči’ strukturisan (...) fantazijama” (Žižek 2008:314).

Jedan tip fantazija o ženama gradi se na relaciji prema animalnome, kako bi se nepronična strana ženskog identiteta smjestila u prostor koji je nominalno izvan Kulture, na poziciji suprotnosti u binarnoj relaciji Kulture i Prirode, ujedno i u sferu neobjasnivoga ili djelomično objasnivog,<sup>12</sup> s paradoksalnim učinkom da takvo isključivanje pridonosi pojačanoj

---

**11** Batman trajno pokušava reformirati Catwoman, odnosno prevesti je na stranu dobra, a također je i izluđen od neshvaćanja njezinog ponašanja, točnije od njezinog nepodređivanja Batmanovim kognitivnim shemama. Kada osamljeno u svojoj pećini razmišlja o Catwoman, iritira ga taj osjećaj inferiornosti, odnosno nekontrolirana emocionalna zao-kupljenost Catwoman, kao što se i grize zbog postupaka koji su izraz njemu neshvatljive slabosti kada popušta i oprasta Catwoman njezine postupke. Prema jednom zanimljivom popkulturnom tumačenju, Batman bi trebao imati temeljito negativan stav prema ženama jer je za smrt njegovih roditelja – na osnovu Batmanovih konstrukcija tog traumatičnog događaja – kriva upravo majka: ona je nosila bisernu oglicu koju je ubojica odabrao za svoj pljen. Nakon tog inicijalnog događaja, prema svim značajnim ženama u svom životu Batman ima ambivalentan stav privlačnosti i odupiranja jer ga žene ometaju u izvršavanju misije (DiPaolo 2011: 66).

**12** Radikalnija verzija Catwoman je negativka po imenu Cheetah, koja se periodično pojavljuje u raznim DC-jevima serijama (Catwoman, Wonder Woman, Batman, itd...). Cheetah je prikazana kao podiviljala i zamračena zvijer s minimalnim ostacima ljudskoga. Za tu “pojavu”, eksplozivnu mješavinu ludila i agresivnosti, reći će se da je “više mačka, a manje žena” (CW 6/2005: 3). Cheetah je krajnja projekcija istih onih pogleda koji i u Selini Kyle vide istodobno privlačnu i užasavajuću crtu animalnoga, s tim da je Catwoman “kultivirana” i svoju animalnu stranu više-manje funkcionalno balansira u okvirima socijalne realnosti, bivajući stoga više dohvataljivom/prihvataljivom ili se barem doimajući takvom, no još uвijek izmićućom. To ekvilibriranje na mjestu granice čini Catwoman intrigantnjim likom i više

atraktivnosti u smislu žudnje za uspostavljanjem veze ili, točnije rečeno, potpunosti s onostranim, egzotičnim, izvornim, izgubljenim... Ukratko, s Prirodom, svakako s Drugim, čijim bi se ovladavanjem dokinula tensija necjelovitoga Subjekta. "Priroda je upravo (...) biti-kod-kuće", kaže Terry Eagleton (2002: 118), no kada bismo se vratili u to stanje – napominje Eagleton – ne bismo više bili Subjekt, kartezijanski *homo cogitans*. "Priroda je poredak od kojega se (subjekt, op.a.) emancipirao", prenosi Habermas (1988: 289), a "unutrašnja i vanjska priroda u njezinu neotuđenom liku, pojavljuju se još samo u preteritu, kao arhajski iskon" (isto). Mnogi autori prijelomnom točkom projekta modernitetata smatraju gubitak organske veze s prirodom, nakon čega slijede surogatni, no neadekvatni oblici izgubljene i neobnovljive komunikacije, koje Paul Wells opisuje kao "preživjeli podsvjesni imperativ da se uspostavi neki oblik veze" (Wells 2009: 64).<sup>13</sup> "Modernitet je u srcu podijeljenosti kulture i prirode", tvrdi Wells (2009: 32), a Habermas navodi da je već prvo rituалno prinošenje životinjske žrtve bio početak toga razlaza, "reakcija na gubitak intimnog jedinstva čovjeka s prirodom" (Wells 1988: 215). Kako priroda figurira u projekcijama racionalističkoga uma modernitetata i prosvjetiteljstva slikovito govore Foucaultovi primjeri odnosa društva prema neovladivim i neintegrirajućim pojавama, tj. prema ludićima, bolesnicima i kriminalcima, tako što ih se "deportiralo", tj. dislociralo izvan kulturom reguliranih prostora da bi bili prepušteni poretku prirodnih zakona dok se nisu postupno ipak razvile institucije kontrole, nadzora i kazne kao međuprostori uvjetne integriranosti.

Paul Wells dodaje da je modernitet proces u kojem se nestanak životinjskoga zamjenjuje reprezentacijom istoga, a ta prividna ekvivalentnost dodatno je dovedena u neravnotežu reduciranjem životinje na znak ili

---

ženom, dok Cheetah – zvijer u ljudskoj figuri – već je jednoznačno, neprofilirano definirana kao potpuni negativac i smještena je s one strane granice: u nepoznato, divlje – u prirodu.

**13** Možda "krizu" naše komunikacije najbolje oslikava fenomen slavnog "šaptača psima", Cesar Millan. Isprovocirani tako bliskim suživotom i dijeljenjem svakodnevice sa svojim ljubimcima, a ujedno ne uspijevajući premostiti komunikacijsku barijeru, pa i ontološki jaz između humanog i animalnog poretkaa, obraćamo se guruu, navodnom mediju za realizaciju kontakta, odnosno za uspostavu učinkovitije komunikacije nas sa psima. No, naspram naše nemoći, otkriva se ni da Cesar Millan nije iznimam te da je sav njegov "show" spektakl prikrivanja podjednake nemoći: njegove metode su upitne, nerijetko agresivne i zlostavljačke te nije riječ o komunikaciji u onom idealnom, plemenitom smislu ravnopravnosti, nego o komunikaciji Gospodara u skladu s mehanizmima moći prema kojima se ispostavlja da je rješenje u shvaćanju komunikacije kao dominacije.

simbol koji više govori o estetskim, političkim i kulturnim uvjerenjima, nego li o prirodi (Wells 2009: 9–10). „Modernitet se može definirati kao nestanak divljine iz ljudskoga staništa i njeno ponovno pojavljivanje tek kroz čovjekovu refleksivnost”, piše Wells (isto), podcrtavajući tom izjavom da i naizgled uspjele prakse obnavljanja čovjekove integralne veze s prirodom uslijed modernitetu usporednog procesa sentimentalnosti za izgubljenim porijeklom zapravo predstavljaju povratak prirodi tek u posredovanom, dakle neautentičnom obliku, zbog diferencije koju neuvidivo obavlja čovjekov refleksivni um.

Vrlo zoran primjer u prilog ovim teorijskim stajalištima o (ne)ovladavanju entitetskim prostorom objektivne zbilje praksama simboličkoga označavanja iznosi Zdravko Radman kada ukazuje na činjenicu da se životinje od kulture do kulture različito glasaju. „Mada se pijevci kulturno ne razlikuju, (...) mi im u različitim kulturama (...) podarujemo različito kukurikanje”, kaže Radman (1988: 91), uz to se i čudeći ili engleskim pijevcima ili engleskom sluhu s obzirom da za tu kulturu kukurikanje zvuči kao “cock-a-doodle-do” (1988: 91). Metafora životinje stoga je u jeziku takve kulture uveliko korištena ne samo kao sredstvo reduktivnog esencijaliziranja radi ekonomije kognitivnog ovladavanja zbiljom u identifikacijskom mapiranju i kategoriziranju u pregledan “red”, nego je u odnosu na dualitet priroda–kultura životinja kao označiteljsko služilo biti mjerilom ili znakom razlike tko ili “što nije čovjek” (Bernardić 2011: 10–11). „Ti si kučka! Vrag! Demon s licem mačke!”, imenovat će Catwoman jedan negativac kada se nenadano suoči s nejasnom, no prijetećom figurom (CW 3/1993: 6). Znakovita je u toj rečenici gradacija kategorija: zbog moralne diskvalifikacije (kučka), odnosno zbog neuklopljjenosti u moralističku shemu poretku, Catwoman je izvan, isključena, ona je s onoga svijeta, iz pakla, vrag, Sotona. Ipak, fizički, ona je tu, u našem svijetu, dakle ona je nešto kombinirano, onostrano što se pojavljuje na ovom svijetu prikriveno u jedan od oblika koji kroče ljudskim svjetom. Dakle, mačka.

### Status graničnog u funkciji označavanja animalnim

U takvoj konstelaciji odnosa rukovođenih kriterijima moderniteta priroda stjeće poziciju Drugoga i predstavlja izvanjskost u odnosu na univerzum simboličkoga, onkraj naših kulturnih konstrukcija i granica spoznajnoga, u dimenziji iracionalnoga (budući da u racional-

nome aspektu moderniteta Priroda ima status pokorenog resursa) te postaje prostor straha, prijetnji, nepoznatoga, nesigurnosti i nadasve sfera Realnog, ono što daleko više i ekstremnije u odnosu na Catwoman simbolizira Poison Ivy.<sup>14</sup> Potonja je dijaboličini (ekološki) medij osvetoljubive Prirode u cijelosti, pa životinja u simboličkome lancu služi kao *semiotic device* (Burt, u: Wells 2009: 10), instrumentalna metafora (Radman 1995: 68). Daniel M. A. Freeman reći će da životinja postaje "transferni objekt" (u: Akhtar-Volkan 2014: 34) u svrhu demaskiranja tipova ljudske prirode i čovjekovih osobina, tj. životinja se uvodi u relacijske prakse koje Bernardić sumira formulacijom da je životinja "čovjekov prvi Drugi" (2010: 10–11) te se postavlja u odnos međusobnoga ogledanja u svrhu određivanja našega identiteta. Budući da se identitet supstancijalizira razlikom, a razlika se gradi na priješnjivano definiranoj liniji razdvajanja, životinju se u takvom postupku "upreže" u posao označitelja granice.

"Očuvanje distinkcije i granica presudno je za održavanje integriraniosti (društvenog, op.a.) univerzuma", navodi Freeman (u: Akhtar-Volkan 2014: 23), pa će stoga niz umjetničkih djela tematizirati primjere čovjekova balansiranja između ljudskoga i životinjskoga kako bi se ta granica iza koje slijedi pad u animalno permanentnim upozoravanjem aktualizirala i osnaživala. Stevensenov *Neobični slučaj dr. Jackylla i mr. Hydea* paradigmatski je primjer takve produkcije kojom se društvo regulira spram animalnoga u vlastitoj prirodi. Ali toj praksi u svrhu konsolidiranja zajednice pripada i ona kreativna produkcija koja slavi oslobođenje animalnoga, vršeći zadaću kanaliziranja potisnute animalne energije u kontrolirane prostore, trenutke i aktivnosti, što rezultira dionizijskim formama naspram sublimnih. Na posljeku, za Rosanne Stone priroda je tek puki konstrukt koji služi detektiranju što je "neprirodno" u kulturi određene zajednice. "Umjesto da se odnosi na bilo koji predmet ili kategoriju u svijetu", priroda (ili ono što se zamišljeno definira kao priroda) služi kao "uređivački faktor", "način tvorbe značenja" (u smislu referentne točke spram koje se određuje identitet) i "strategija za održavanje granica" (u: Marković 1999: 108). Držeći se pravca postavljenog dosad izrečenim, treba podsjetiti da

---

<sup>14</sup> Poison Ivy je akoder jedna od kulturnih negativki iz stripova o Batmanu, podjednako kompleksan fenomen kao i Catwoman po pitanju simboličke reprezentacije Žene i Prirode, pa bi zaslужila analitičan rad podjednakog opsegaa kao i ovaj.

dobar dio stripovskih junaka iz galerije superheroja, kao i njihovi zli suparnici, svoje nadljudske moći i iznimne vještine nerijetko duguju potenciranim životinjskim osobinama, što je i dodatno, vidljivo istaknuto sukladno stiliziranom kostimografijom. U tome se može vidjeti gesta koju Freeman tumači kao iskorištanje negativnih kulturnih predodžbi o životinjama za "instrumente socijalnog zastrašivanja i kontrole putem straha, ili instrumente socijalizacije" (u: Akhtar-Volkan 2014:20), utoliko vjerodostojnija ukoliko ovakav tip stripova čitamo kao svijet u kojem su poluljudski–poluživotinjski negativci (do)nositelji zla, terora, užasa i prijetnje u društveni poredak, dok superheroji potenciranih animalnih moći kažnjavaju svaki prekršaj, pa su, dakle, u funkciji očuvanja moralne besprijecknosti društva i stabilnosti zajednice. Međutim, moguće je i pozitivno aspektirano tumačenje, nasuprot negativnim implikacijama pojma granice. Ako fantazijskom karakteru superheroja pristupimo u kontekstu razumijevanja popkulture kao javnom iskazu kolektivnih snova sa svim freudističkim značenjima uloge i važnosti sna u psihologiji mentalne ravnoteže, tada spomenimo i da Krasniewicz (prema Wells 2009: 70) navodi kako su priče o transformacijama imaginarno sredstvo prevladavanja granica te služe simboličkom ujedinjenju onoga što je u realnosti razdvojeno. Odnosno, takve priče grade svoju privlačnost na alternativnom razrješavanju i privremenom "defrustiranju" kompleksa ili traume koji proizlaze iz našega osjećaja ograničenosti, sputanosti i nemoći. Ta potreba konzumiranja iluzije, poznato je, naziva se eskapizmom, što je ključna kvalifikacija u generalno negativističkom odnosu prema fenomenu popkulture kao konformističkom prostoru bijega od zbilje. Ali trajnost eskapističkog poriva traži ne osuđivanje, nego razumijevanje kao indikativnog kulturnodruštvenog simptoma koji nas vodi do spomenutog kompleksa ili traume u motivacijskoj jezgri takve kulturne proizvodnje.

Paul Wells će u popkulturnom tretiranju životinja i prirode prepoznati izraz tjeskobe i otuđenosti uzrokovani modernom, urbanom i tehnologiziranom civilizacijom. Učestala sklonost referiranja na predodžbe o životinjama i prirodi te njihovo upisivanje u tekući tekst naše kulturne proizvodnje "priznavanje su izgubljenosti i znak društvene otuđenosti od skladnijeg poretka" (Wells 2009: 76). Priroda se u takvoj perspektivi prepostavlja, pa i idealizira kao moralno čistiji prostor, transparentnije definiranih uloga, autentičnijih ekspresija i nadasve harmoničniji. Tj., jasno je, ovdje se Priroda formira kao sociokulturno

neiskvareni, neuprljani kontrapunkt, pa kao takav predstavlja kritičko sredstvo usmjereni na anomalije modernističkog razvoja, dok su pri tome naši načini pokušavanja komuniciranja sa životinjama inzistiranje na mogućoj “preostaloj vezi s davno izgubljenim (prirodnim, op.a.) poretkom za čovječanstvo” (isto).

## Obrnutim smjerom – Kultura kao Drugo

Iako se superherojske avanture zbivaju u hiperurbanim ambijentima megalopolisa te se visoko razvijeni urbani centri predstavljaju kao žarište mnogobrojnih atrakcija i dinamičnih iskustava, u podlozi ovih naracija vrtloži se zapravo doživljaj Kulture i modernog društva kao Drugog, kao otuđujućeg, stranog, protivnog ljudskoj prirodi i prijeteljeg, dok su superheroji iznimni upravo kao protagonisti koji su iznjeli na površinu svoju animalnu crtu. “Životinje funkcioniraju kao izraz slobode”, navodi Wells (2009: 76). Ipak, vodeći računa o ranije spominjanim granicama spram animalnoga kao obliku društvene samoregulacije te o potencijalnim posljedicama poruka o psihosocijalnom benefitu oslobođene animalnosti, negativci koje je obuzela animalnost po pravilu bivaju pobijeđeni, a superheroji pak svojoj oslobođenoj animalnosti “drže mjeru” parolom da “s velikom moći dolazi i velika odgovornost”. Akcijski stripovi ovakvoga tipa ne vraćaju nas samo u naše djetinjstvo, u doba kada smo za društveni svijet prepostavljni da je razlučen na jasne strane dobrog i zla s definiranim identitetima pozitivaca i negativaca, nego nas vraća i u djetinjstvo čovječanstva, u doba primitivnoga vjerovanja da se ritualom ili inicijacijom (postajanjem superjunakom) mogu prisvojiti snaga, vještina, kvalitete i moći određene životinske vrste.

Popkulturne forme nisu konzervativne samo po strukturi žanrovske-pripovjedne organizacije, nego su nerijetko takve orientacije i svjetonazorski, ponajprije na etičkom planu, glede pitanja dobra i zla, ali i na planu odnosa prema modernističkom progresu. Gradovi su leglo kriminala, nasilja i pohlepe kojemu treba pošast u obliku moralno pročišćujućeg superherojskog *vigilantea*. Isto tako, znanost zaluđena nehumanim eksperimentima proizvodi čudovišta (Hulk) i kolateralne žrtve (Daredevil, Spiderman) te fantastičnim dosezima tehnologanstvenog napretka ujedno generira civilizacijsku propast (Terminator). U takvom

narativu vojska, odnosno vojno–znanstveni kompleks, konkretizirana je slika birokratski krutog, hiperracionalistički ustrojenoga društva koje teži osvajanju i dominaciji do stupnja dehumanizirane zasljepljenosti, proizvodeći kiborge i slična pomahnitala bića što su trebala služiti kao superiorno živo oružje. Agresivan progres preokreće se u autodestrukciju ili je barem trajni generator konflikata i nestabilnosti. Ukoliko se čini nekonzistentnim tvrditi da stripovi o kojima govorimo čas "sotoniziraju" Prirodu, čas Kulturu (sinonimnu modernističkome progresu), možda onda treba pojasniti da je upravo ta ambivalencija ono što formalnoj plošnosti stripova i sličnih popkulturnih proizvoda daje dubinu vrijednu iscrpnije kulturološke analize. Iako su protagonisti s takvih pozicija naizgled jednodimenzionalni, monomansi identificirani s totemom svoje egzistencije (Batman sa šišmišem, Spiderman s paukom, npr., itd...), zbog nužnosti ikakve psihološke karakterizacije i induciranja zapleta njihov unutarnji konflikt ili konflikt s okolinom građen je barem na jednoj binarnoj opreci, recimo, spram konstitutivnog nedostatka ili na osnovama sukoba dviju strana unutarnje prirode. Zato u okviru takvih preduvjetnih postavki Superman u dijelu recepcije biva ocijenjen kao najmanje intrigantan lik s obzirom da je predstavlja apsolutno, monolitno biće. S druge strane, Wolverine se često iz izopačenoga društva sklanja u divljinu, no tamo provodi vrijeme nehumano, u predatorskome istrebljivanju. Isto tako, epizode u kojima je Wolverine stjecajem okolnosti sveden isključivo na životinsku dimenziju svoga postojanja predstavljene su kao tragedija i gubitak. Međutim, kada se vrati u civilizaciju, vizualno predstavljen kao nekakva varijanta vukodlaka, njegovi masakrirajući istupi su brutalno agresivni i šokantni. Znakovito je pri tome da njegovu bestijalnost društvo želi tehnološki poboljšati, aproprirati i instrumentalizirati. U svakom slučaju, to Wolverinovo ekvilibriranje stremi poantirati kako nema razlike između bestijalnosti u prirodi i društvu. Također, Conan, znakovito dopisane apozicije *The Barbarian*, biće je instinkta, humanoidna karika koja nedostaje u čovjekovoj vezi između Kulture i Prirode. Kao lik čija priroda još nije atrofirala djelovanjem civilizacije, Conan se iskazuje superiornim u manevriranju kroz izopačeno društvo tako što sa sobom u Kulturu donosi radikalizirane kvalitete prirodnoga nagona za opstankom, što podrazumijeva da je beskrupolozniji, neemotivniji, elementarniji i siroviji. Naprosto ima onoliko više animalizma od drugih koliko ništa manje surova Kultura to zahtijeva.

Danny Fingeroth upitat će se da li iz takvog reflektiranja prirode i kulture progovara *friendly fascism* (Fingeroth 2004: 21), a "flertovanje s fašizmom" u stripovima o Batmanu zapazit će i Marc DiPaolo (2011: 69), što će postati naročita tema rasprave nakon pojave diskutabilne e(ste)tike Franka Millera. Osim što je sporna autonomna etika koju superheroji samozvano, pod ruhom kulta individualizma (usamljena borba protiv nepravde), prakticiraju u provođenju zakona, tj. u suđenju članovima društva, teoretičare ponajviše uznemiruju konotacije termina *prirodni poredak* s obzirom na način na koji je izrečen u stripovima ovakve vrste, odnosno promoviranje fizičke snage na liniji prevođenja darvinističkih zakona pod geslom *survival of the fittest*<sup>15</sup> kao istinskog kriterija ili poželjnog idealja društvene organizacije (Wells 2009: 76), vizualno potkrijepljeno hipertrofiranom muskulaturom i fetišističkom uniformiranošću.

Prema takvim interpretacijama, Darth Wader, ali i Batman, po svome su dizajnu ikonografska varijacija nacističke uniforme, a sado-mazo kostim Catwoman aludira i na seksualnost kao polje moći i pitanje dominacije. Suštinski fašistoidna poruka prekrojenog darvinizma u ovako prezentiranom svijetu glasi da unošenje prirodnog nasilja krijeći zajednicu i moralno preporada trulo društvo. Ukratko, i na toj ideološkoj osnovi može se graditi interpretacijski smjer u odnosu na simptomatično preferiranje animalističkog kulta u genezi superheroja, ali i tehnoznanstvene idolatrije u (eugeničkom) kreiranju superbića.

## Mobilizacija mitske svijesti u sparivanju žene i mačke u amblem vještice

U kontekstu dosad rečenog impliciranje bliskosti žene i mačke u čestim figurama različitog stupnja hibridnosti između ovih dviju "vrsta" reflekira kompleksnost dosad opisanih relacija u odnosu između Kulture i Prirode kroz psihologiju i politiku označavajućeg Subjekta prema Društvenom. A bogata tradicija posezanja upravo za mačkom kao jednog od

---

<sup>15</sup> Ova fraza se često izriče u stripovima u Batmanu, na uvodnim stranicama, kada narator predstavlja Gotham City kao poprište radnje koje slijedi. Ta fraza je često u funkciji ekonomičnog panoramskog prezentiranja klime koja vlada u urbanom ambijentu. Također je prisutna i u razmišljanjima superheroja kada s vrha nekih od megalopolisnih *scy-scrapera* melankolično promišljaju smisao svoje misije ili pokušavaju shvatiti zajednicu o kojoj herojski brinu.

popularnijih “transfernih objekata” iz šarolikog repertoara raspoloživog bestijarija u oslikavanju ženske prirode ukazuje na logiku koja nije proizvoljna, nego svojom trajnošću manifestira kulturno oblikovan izraz jedne fundamentalizirane asocijacije. Roland Barthes navodi da ponavljanje omogućava odgonetavanje: “Upornost nekog ponašanja odaje (...) namjeru” (Barthes 2009: 151), dok će Mrakužić napisati: “Žanrovske formule postaju kolektivni kulturni produkti zato što uspješno artikuliraju uzorak fantazije barem prihvativ, ako ne i preferiran od kulturnih grupa” (Mrakužić 2010: 30).

Kako konkretizacija univerzalnog uzorka funkcioniра u praksi izvrsno se demonstrira izjavom tvorca Batmana, Boba Kanea, o autorskim vodiljama u kreiranju lika kao što je Catwoman. Ta izjava ujedno po razmjerima simplificiranog, no samozadovoljnog shematisiranja te po količini stereotipa i predrasuda predstavlja eklatantan primjer logike koja uspoređivanje žena s mačkama smatra utemeljenim i učinkovitim:

Vjerujem da su žene mačke, a muškarci su poput pasa. Dok su psi vjerni i prijateljskog karaktera, mačke su hladne, nevezane i nepouzdane. (...) Mačke je teško shvatiti, nestalne su, poput žena. Muškarci se osjećaju sigurnije u muškom društvu, nego li u ženskom. Ženu uvijek morate držati na odstojanju. Ne želimo da nam itko preuzme dušu, a žene imaju naviku to činiti (Andrae – Kane 1989: 108).

Nominalno autor, tvorac, otac jednoga lika, Kane zapravo nije stvarački subjekt, nego objekt kulturnoformacijskih sila, “proizvod predaja” (Habermas 1988: 282), tek instalirajući samo jednu varijaciju univerzalne slike i reproducirajući bez ikakvoga kritičkoga odmaka notoran mit doslovno po onim pravilima koje je u mehanizmu djelovanja mit-skoga mišljenja rasvjetlio Roland Barthes: “Čitatelj uspijeva nevin konzumirati mit zapravo zato što on u njemu ne vidi semiološki, nego induktivan sustav. (...) Odnos označitelja i označenoga u njegovim je očima prirodan. (...) Mit čita kao činjeničan sustav premda je on samo semiološki sustav” (Barthes 2009:160).

Prema Barthesu, “tu dospijevamo do samoga načela mita; on povijest preobražava u prirodu” (Barthes 2009: 158), pri čemu se povijest u ovom kontekstu referira na “zacementiranu” tradiciju nakupljenih, nasljeđivanih i potvrđivanih asocijacija i predodžbi o mačkama da bi se na

koncu ekvivalentnost ženske i mačje prirode naturalizirala. Mačka postaje označitelj, ispomoć u označavanju onoga neprevedivog dijela ženske prirode, da bi se potom asocijativne veze između žena i mačaka reducirale na puki operativni znak, tj. žene i mačke postaju sinonimi, *alter ego*, te u mitu kao drugotnom semiološkom sustavu (isto, 147) žena-mačka se učvršćuje u neupitnu, podrazumijevanu činjenicu, u jezičnu jedinicu koju govor mita rabi u tvorbi svojih naracija na ovu temu, u "početni član mitskoga sustava" (isto, 149). "Njihovo jedinstvo (žene i mačke kao znakova, op.a.) je u tome što se sve svode na položaj obične jezične upotrebe" (isto, 147). Institucionalizacija i automatizacija tog procesa rezultira prevođenjem pisma u sliku, odnosno narativa o sposobnosti vještica da se transformiraju u mačke u sliku žene-mačke, postajući "*ta slika koja se nudi za to značenje*" (isto, 144), i tako ikonički konotirajući žene kao vještice istim onim "nevidljivim" mehanizmom ili perfidno nametanim podtekstom kojim se, prema glasovitom Barthesovom primjeru, francuska imperijalna veličina konotira u salutiranju dječaka-vojnika-crnca.

Značenjski, simbolički, asocijativni spektar koji se slikom mačke unosi u vezu sa ženom naglašeno je negativan i u funkciji je mizoginije. Mačje osobine koje se atribuiraju ženama crpe se i prikupljaju tobože neposrednim, empirijskim uvidima, odnosno iz iskustava kontakta s mačkama kao domaćim i familijariziranim životnjama s kojima dijelimo svakodnevnicu, pri čemu zaključke o mačjoj prirodi iz tog izvora "spoznaje" smatramo mjerodavnima kako zbog autoriteta "iskustvenog dokazivanja", tako i zbog vjerovanja da je životinska priroda jednostavnija, elementarnija, stoga čitljivija, pa zaključke o onome što je "shvatljivije" (mačja, životinska priroda) analogno prepisujemo onom nepoznatom (ženska priroda) kako bi nejasnost nepoznatoga bila objašnjena relativno sličnim, analognim i poznatim. Drugi skup stavova o mačjoj naravi gradi se na poredbenoj razlici, najčešće prema psu, pri čemu su pas i mačka dovedeni u poredbenu relaciju po skali djelomičnih sličnosti, najčešće u smislu podjednake statusne ili strukturalne pozicioniranosti u simboličkome svijetu ljudi i životinja. I na posljetku, treći resurs gradnje i učvršćivanja predodžbi o mačkama jest kulturna proizvodnja imidža mački, u zapadnoj kulturi naročito uvjetovana kršćanskom interpretacijom mačke.

Samo za ilustraciju, u on line glasilu Jehovinih svjedoka o mački kao neprihvatljivoj životinji za "odane i predane sluge Božje", navodi se niz

nevjerojatnih “argumenata” o demonskom karakteru mačke i povezanosti sa Zlom tako da se simpatiziranje mačaka interpretira kao zavedenost i posredan oblik štovanja Sotone ili barem onih koji su proganjali kršćane bacajući ih lavovima (a mačke su “iz iste proklete životinske obitelji”). *Rječnik simbola* navodi da negativističkome odnosu prema mački pridonosi njena dvostruka priroda, “istodobno umiljatim i podmuklim ponašanjem” (Chevalier–Gheerbrant 1983: 375).

Osim što je veza žene i mačke za kršćansku mizoginiju identifikacijski amblem vještice, čini se da je temeljni motivacijski okidač u asocijativnom povezivanju žena s mačkama u spomenutoj dvostrukosti mačje prirode. Prevladavajući dojam o mačkama jest da nikad nisu u potpunosti integrirane u domaćinstvo, ne dopuštajući apsolutno pri-pitomljavanje i izdresiranost, tek djelomično bivajući na dispoziciji čovjekovih zahtjeva i stoga sklone iznevjeravanju uloženoga u odnos. Drugim riječima, i žena i mačka dijele poziciju graničnoga, jednom se dimenzijom svoga identiteta odupirući ovladavanju totalitetnim označavanjem.

Za Slavoja Žižeka, tragom Lacanovog nauka, “nemogućnost da se (...) otkrije konzistentan subjekt” u “užasu ženske nedoslednosti” potiče uznemirujuću svijest o “ženskoj tajni” koja je “nedostupna muškoj falusnoj ekonomiji” i “izmiče vladavini” (Žižek 2008: 82–83). “Da, žena nije u potpunosti integrisana u falusni poredak, tako da postoji nešto u ženi što čini da je ona jednom nogom u tom poretku”, kaže Žižek (2008: 79), no provocirajuće je ono “neizrecivo, misteriozno ‘izvan’, isključeno iz simboličkog poretkta” (isto, 80). I te kako je to vidljivo u silnim Batmanovim nastojanjima da “reformira” Catwoman i izvede je na pravi put, odnosno da je podvrgne svojim shvaćanjima dobrog i lošega, kao i služenju njegovom sustavu vrijednosti, bivajući s druge strane izluđen nediscipliniranim otimanjima Catwoman i njenom vraćanju kriminalu, kao i njenim zavaravanjima i manipuliranjima. U publikaciji *The Visual Guide to the Feline Fatale* bit će navedeno da Catwoman pokreće osjećaj krivnje i inferiornosti, što je, dakako, opet falocentrična racionalizacija neobjašnjivog ženskog, dok će najrecentnija DC-jeva serija o Catwoman u pogовору postaviti retoričko pitanje: “Što pokreće Catwoman? Ne zna ni ona sama...” (CW 0/2012: 21). Osim što je time ciljano ostavljen otvoren prostor za narativna dopisivanja raznih motivacija ove superjunakinje, time je zapravo priznata i nemogućnost jednoznačnog definiranja njene paralogike.

Za razliku od Slavoja Žižeka, koji misterij ženskoga subjekta smješta s one strane poretka, iz poretka izvjesnoga u prostor neizvjesnoga i destabilizirajućega Drugog, Julia Kristeva naglasak stavlja na samu graničnu poziciju, zbog koje će žene “poprimiti (...) uz nemirujuća svojstva svih granica: niti će biti unutar niti izvan, niti poznate niti nepoznate” (prema: Moi 2007: 229). Upravo ta graničnost navodit će na dvostrukе, ambivalentne i naizgled oprečne reakcije u prezentaciji žena, ali i mačaka, koje su, napomenimo, “bliske”, domaće, no također su i na pragu mističnog, okultnog, crnomagijskog, sotonskog ili su barem veza s paganskim, pa će se žene i mačke čas smještati s one strane granice, sotonizirati i isključivati, a čas će ih se prihvataći i divinizirati. “U prvom se slučaju rub promatra kao dio kaotične divljine izvanjskog, a u drugom kao inherentni dio unutarnjeg” (isto), tako da će i Catwoman istodobno biti neukrotiva i nedohvatljiva te s druge strane seksualnom eksploracijom njenoga vizualnoga identiteta u potpunosti biti podvrgнутa muškom pogledu (*male gaze*). Istodobno će biti pripitomljena, paternalistički tretirana kao “mačkica”, bit će plijen muškoga lovačkoga nagona (“mačka” u smislu označavanja erotskih kvaliteta) i bit će mačka u smislu označavanja nedokučive prirode, neprevedive u diskurs racionalnoga. “Upravo poput Meduzine glave, užasno žensko može se osvojiti pretvaranjem u simbol, naime fetišiziranjem”, navest će Braidotti (u: Marković 1999: 32).

### Zaključak: žena i mačka kao drugarice po sablasnosti

“Mačka”, viknut će jedan negativac kada skupinu kriminalaca zaskoči naša junakinja. “Ne. Žena”, odgovorit će Catwoman, inzistirajući da joj se identitet ne reducira na ono čemu mačka u definiranju/označavanju žene u ovakvoj diskurzivnoj politici služi. Ovaj dijaloški fragment, citiran na početku teksta, primjer je tipičnog pretezanja između polova mačka-žena koji se provodi u radnjama i konverzacijama stripova o Catwoman te na neki način sugerira i da je mačka slika “*sablasne utvare koja ispunjava šupljinu realnog*”, kako navodi Žižek (2008: 288, italic S.Ž.) jer “sablast otelovljuje ono što izmiče” (isto).

Nalazimo jednu izvrsnu epizodu stripa (CW 1/1993: 22–23) u kojoj bogati aristokrat u poluzamračenoj spavaćoj sobi čeka suprugu da izađe iz kupaonice. Umjesto supruge izlazi gola žena (ni mi čitatelji još ne znamo

da je to Catwoman), točnije silueta graciozno oblikovane žene, zatamnjene zbog protusvjetla koje dolazi iz kupaonice. "Nemoj paliti svjetla, volim sjenovitost", reći će Catwoman, i tako progovoriti o statusu žene u strukturi patrijarhalnoga poretka, a tu će diskriminacijsku poziciju, dakako, za ovu prigodu preokrenuti u svoju korist. "Zaboga, nisi ni odjevena", šokirat će se suprug. "Želim biti savršena za tebe", odgovara Catwoman. "I jesи", kaže suprug i uzima je u zagrljaj. Ne razlikujući suprugu (koja bi mu s obzirom na godine braka trebala biti isuviše poznata) od potpune neznanke, u ovoj sceni evidentira se ona konstatacija da je muški spol u odnosu prema ženskome uvijek zatvoren u svoje fantazijske projekcije,<sup>16</sup> ne uspijevajući tako doprijeti do pravoga bića suprotnoga spola, u čemu je dijelom i geneza falocentričnog hrvanja s kategorijom Žene kao Drugoga. Zlorabeći fantazijske stereotipe muškaraca u perfidnoj taktici zavođenja putem iluzija, Catwoman iskoristiava taj noćni susret s bogatim aristokratom da pokrade nakit. Kako se kasnije razotkriva, budući da je bila gola, jedino u što se Catwoman prorušila kako bi prevarila aristokrata i držala ga u uvjerenju da razgovara sa svojom bračnom družicom – jest suprugin parfem.

Dobar je to primjer predstavljanja Žene kao sablasti. Epizoda zorno predstavlja onaj uistinu siromašan minimum elemenata potrebnih da bi se konstruirao identitet žene na temelju kojega vjerujemo da znamo to biće (suprugu). Primjer je to funkciranja sablasti (žene): misteriozna do stupnja i jeze i erotske privlačnosti te ujedno bivajući sivom, sjenovitom plohom u koju upisujemo fantazije, i pozitivne i negativne, tako da je ujedno i objekt žudnje i izvor generiranja strahova.

Na ovom mjestu doista se demonstrira ona često citirana Lacanova tvrdnja da "Žena ne postoji", odnosno – pojednostavljeno rečeno – da je sve ono što se predstavlja znanjem i identitetom žena te u diskursu i kulturi figurira kao označeno Žene zapravo konstrukt falocentrizma. U tom kontekstu, sa svim strahovima koje je proizvelo kršćanstvo kao

---

<sup>16</sup> U jednoj epizodi (CW 1/1989: 13) koja tematizira prostitucijske dane Catwoman, makro Selini Kyle nalaže da radi ukusa jedne mušterije odjene kostim mačke (sic!). Selina Kyle se još uvijek oporavlja nakon što su je pretukli u jednoj mračnoj gothamskoj uličici, pa pokušava objasniti makrou da zbog modrica po licu nije baš reprezentativna za erotske susrete. "Njega ne zanima tvoje lice, Selina. Ionako će ga masku zakloniti", odgovara makro ovom definicijom muško-ženskoga odnosa kao izraza (povrјedjuјуће) politike označavanja dominantnim diskursom falocentrizma koji otuduje i isključuje autentični ženski identitet. Falocentrična orientacija na eksploraciju i profit, zbog čega se svi resursi svode na objekt, u ovom primjeru je krajnje jasna.

pratnju mačjem kroćenju ovim svijetom i uzimajući u obzir sposobnost mačke da nečujnim šuljanjem izazove reakcije kakve imamo u susretu sa sablastima, pri čemu je zapravo riječ o susretu s projekcijama vlastitih strahova, a uračunavajući i stav da mačka, ma koliko bila udomaćena, uvijek čuva u sebi jednu tajanstvenu dimenziju nepoznatosti i nedostupnosti, nije li onda posve razumljivo užasavajuću nelagodnost mračnih mjesto ženskog Drugog "pokrpati" i "prekriti" zavaravajućim svođenjem na sliku "jezovite" mačke, ali mačke kao ipak nešto poznatije vrste, te tako neproničnost toga mraka učiniti barem djelomično, makar iluzorno, opipljivim, dati mu konture?

Obrambeni su to mehanizmi nesigurnog, no arogantnog falocentričnog subjekta koji je označiteljski zagospodario nepoznatim te onime što izmiče iz njegovih aspiracija ka totalitetu, ne bi li barem retorički, simbolički i diskurzivno podredio Drugo i na tome gradio iluziju vladanja prostorima Žene, Životinje, Prirode. Faktična neostvarivost te ambicije u totalitetu, trajna nepotpunost toga nastojanja, generira nove i nove narative matricom po kojoj je stvorena i Catwoman.

### Stripografija:

*Catwoman* (mini-serial). 1989. New York: DC Comics.

*Catwoman* (volume 1). 1994. New York: DC Comics.

*Catwoman: When in Rome* (mini-serial). 2004. New York: DC Comics.

*The New 52!: Catwoman* (volume 3). 2012. New York: DC Comics.

### Filmografija:

*The Dark Knight Rises*. 2012. Christopher Nolan, red. Warner Bros.

### Literatura:

rthes, Roland. 2009. *Mitologije*. Zagreb: Pelago.

Beaty, Scott. 2004. *The Visual Guide to the Feline Fatal*. New York, London: DK Publishing, Inc., Dorling Kindersley Limited.

- Bernardić, Lidija. 2011. "Animalistika u etnologiji/kulturnoj antropologiji". *Zarez* 320:10–11.
- Braidotti, Rosie. 1999. "Cyberfeminizam s razlikom". U *Cyberfeminizam*. Igor Marković, ur. Zagreb: Centar za ženske studije, 25–43.
- Chevalier, Jean i Alain Gheerbrant. 1983. *Rječnik simbola*. Zagreb: Nakladni zavod MH.
- DiPaolo, Marc. 2011. *War, Politics and Superheroes*. Jefferson, North Carolina, London: McFarland & Company, Inc., Publishers.
- Eagleton, Terry. 2002. *Ideja kulture*. Zagreb: Jesenski i Turk.
- Esquenazi, Jean-Pierre. 2013. *Televizijske serije*. Beograd: Clio.
- Fingeroth, Danny. 2004. *Superman on the Couch*. New York, London: The Continuum.
- Freeman, Daniel M. A. 2014. "Cross-Cultural Perspectives on the Bond Between Man and Animals". U *Cultural Zoo*. Akhtar, Salman i Vamik D. Volkan, ur. London: Karnac, 3–43.
- Fuko, Mišel (Foucault, Michel). 2013. *Istorija ludila u doba klasicizma*. Novi Sad: Mediterran Publishing.
- Gehlen, Arnold. 2004. *Duša u tehničkom dobu*. Zagreb: AGM.
- Gržinić, Marina. 2005. *Estetika kibersvijeta i učinci derealizacije*. Zagreb, Sarajevo: Multimedijalni institut, Košnica.
- Habermas, Jürgen. 1988. *Filozoski diskurs moderne*. Zagreb: Globus.
- Hardt, Michael i Antonio Negri. 2010. *Imperij*. Zagreb: Arkzin, Multimedijalni institut.
- Kane, Bob i Tom Andrae. 1989. *Batman and Me*. Forestville, San Francisco: Eclipse Books.
- Knight, Gladys L. 2010. *Female Action Heroes*. Santa Barbara: ABC-CLIO, LLC.
- Moi, Toril. 2007. *Seksualna/tekstualna politika*. Zagreb: AGM
- Mrakužić, Zlatan. 2010. *Književnost eskapizma*. Zagreb: Hrvatsko filo-loško društvo.

Race, Kristen Coppess. 2013. *Batwoman and Catwoman: Treatment of Women in DC Comics*. Dayton: Wright State University.

Radman, Zdravko. 1988. *Simbol, stvarnost i stvaralaštvo*. Zagreb: Hrvatsko filozofsko društvo.

Radman, Zdravko. 1994. *Metafore i mehanizmi mišljenja*. Zagreb: Hrvatsko filozofsko društvo.

Read, Jacinda. 2000. *The New Avengers: Feminism, Femininity and the Rape-Revenge Cycle*. Manchester, New York: Manchester University Press.

RosieX. 1999. "Intervju s dr. Sadie Plant". U *Cyberfeminizam*. Igor Marković, ur. Zagreb: Centar za ženske studije, 21–24.

Stone, Allucquère Rosanne. 1999. "Neka stvarno tijelo ustane, molim!". U *Cyberfeminizam*.

Igor Marković, ur. Zagreb: Centar za ženske studije, 99–121.

Storey, John. 2008. *Cultural Theory and Popular Culture: An Introduction*. Harlow: Pearson Longman.

Wells, Paul. 2009. *The Animated Bestiary*. New Brunswick, New Jersey, London: Rutgers University Press.

Whaley, Deborah Elizabet. 2016. *Black Women in Sequence: Re-inking Comics, Graphic Novels and Anime*. Washington: University of Washington Press.

Žižek, Slavoj. 2008. *Ispitivanje realnog*. Novi Sad: Akademska knjiga.

## Internet:

"Cat Claw". <http://www.stripovi.com/enciklopedija/strip/cat/cat-claw/> (pristup 10.11. 2015.).

comicbookGRRRL. 2011. "Catwoman: The Hyper-Sexualisation of a Sexual Woman". <http://www.comicbookgrrrl.com/2011/06/12/catwoman-the-hyper-sexualisation-of-a-sexual-woman/> (pristup 10. 11. 2015.).

Miller, Julie. 2015. "Catwoman Writer Confirms Selina Kyle is Bisexual". <http://www.vanityfair.com/hollywood/2015/02/selina-kyle-catwoman-bisexual> (pristup 10. 11. 2015.).

Rodriguez, Amanda. 2013. "The Many Faces of Catwoman". <http://www.btchflcks.com/2013/12/the-many-faces-of-catwoman.html#.VpaKN-k9iT5k> (pristup 13. 1. 2016.).

"Smiju li kršćani imati mačke". <http://www.svjedoci.net/index.php?fn-c=Art&aid=M90> (pristup 10. 11. 2015.).

Tremblay, Kaitlin. 2013. "Caught In Between Good and Bad: Catwoman's Feminism". <http://goodcomics.comicbookresources.com/2013/08/11/caught-in-between-good-and-bad-catwomans-feminism/> (pristup 13. 1. 2016.).

Wilson, Natalie. 2012. "Catwoman Finally Rises". <http://msmagazine.com/blog/2012/07/20/catwoman-finally-rises/> (pristup 10. 11. 2015.).

[www.comicvine.com](http://www.comicvine.com) (pristup 10. 11. 2015.).

## ZNANSTVENI ČLANCI

**BORIS  
ŠKVORC**

Filozofski fakultet, Split i Hankuk University of Foreign Studies, Seoul

[bskvorc@ffst.hr](mailto:bskvorc@ffst.hr)

# Sažetak:

# **ODNOS (POVIJESTI) KNJIŽEVNOSTI I POVIJESTI (KAO PRI/POVIJESTI)**

izvorni znanstveni članak/ UDK: 82.0:93/94

U ovom članku naglasak je na odnosima i kontroverzama koje se javljaju u raspravi o odnosima povijesti i književnosti. Problematiziramo pristup s pozicije teorije književnosti i zato je naglasak na pitanju povijesti kao discipline, kako se na nju gleda s pozicije teorije. Potom se postavlja pitanje historicizma i mesta priče u povjesnom prikazu, odnosno uporabe narativa u povjesnim pristupima. O historicizmu se raspravlja iz dijakronijske perspektive, odnosno predstavljanjem njemačkog historicizma. Pristupi iz perspektive teorije otkrivaju nam znatna postignuća na tom području, zahvaljujući radu novih historicista koji obično dolaze iz filoloških disciplina, odnosno s područja filološki utemeljene interpretacije. U raspravi se uvijek misli na način na koji je problem povjesnosti uokviren i definiran u odnosu na problematiziranje područja povijesti književnosti. Najprije ćemo predstaviti problem povijesti kao narativnog žanra, a zatim slijedi rasprava o tom žanru kao samostalnoj epistemologiji. U završnom dijelu članka gore navedeni problemi i otvorena pitanja smješteni su unutar episteme aktualnog hegemonističkog poretku u humanističkim znanostima. Na samom kraju članka nudimo moguće uvođenje kontekstualnog pristupa u različite modele povijesti književnosti koji predstavlja polazište za komparativne mogućnosti u tom području i sagleđavanje komparativne povijesti u drugačijem svjetlu od onoga što je bio slučaj s vrlo strogim uvažavanje "disciplinarnih granica" koje su postavili tradicionalni filolozi u jugoistočnoj Europi.

**Ključne riječi:** povijesnost (književnog teksta), filologija, povijest kao narativ, povjesne paradigme, odnos povijesti i književnosti, histori(ci)zam

## RESEARCH PAPERS

**BORIS  
ŠKVORC**

Faculty od Humanities and Social Sciences, Split and Hankuk University  
of Foreign Studies, Seoul  
[bskvorc@ffst.hr](mailto:bskvorc@ffst.hr)

# Abstract:

# **THE RELATIONSHIP BETWEEN (HISTORY OF) LITERATURE AND HISTORY (AS NARRATIVE)**

Original paper / UDK: 82.0:93/94

In this article the emphasis is on the relations and controversies that arise in discussion about the relationships between history and literature. In this article we problematize the approach from the position of literary theory and that is a reason why the emphasis is on question of history as a discipline, how it is seen and viewed from a position of theory. That is followed by posing the question of historicism and place of story in historical presentation, that is, the usage of narratives in historical approaches. Historicism is discussed from diachronic perspective, namely by presenting the German Historicism. When approached from the perspective of theory, there are considerable accomplishments in the field, thanks to the work of New Historicists who usually come from philological disciplines, that is, from the field of philologically based interpretation. The discussion always bares on mind the way that the problem of historicity is framed and defined in relationship towards the problematizing of field of history of literature. First, we will present the problem of history as a narrative genre followed, then, by discussion of this genre as an independent epistemology. In final part of the article the above listed problems and open questions are located within the episteme of current hegemonic order in humanities. At the very end of the article we offer a possible introduction of contextual approach to various models of literary history which presents a starting position for comparative possibilities in the field and viewing the comparative history in a different light compared to what was the case with very strict appreciation of “disciplinary borders” set by traditional philologists in Southeast Europe.

**Keywords:** historicity (of a literary text), philology, history as narrative, historical paradigms, relationship between history and literature, histori(ci)sm

# ODNOS (POVIJESTI) KNJIŽEVNOSTI I POVIJESTI (KAO PRI/POVIJESTI)

Boris Škvorc

*Stručnjaci iz etabliranih studijskih područja u humanistici i društvenim znanostima, kao što su sociologija, ekonomija, političke znanosti, lingvistika ili znanost o književnosti, često se bave poviješću iz različitih razloga i na različite načine [...]. U tom postupku oni ulaze u rizik da povrijede kako profesionalne povjesničare, stručnjake te jedine discipline u humanističkim znanostima kojoj je "povijest" poseban predmet interesa, tako i druge stručnjake iz vlastita studijskog područja koji ili imaju vlastitu verziju onoga što smatraju "poviješću" ili metodološki koriste druge disciplinarnе procedure, uključujući i one povijesne (Hayden White, 1989).*

*Povijest je promjenjivi, problematični diskurs koji prividno govori o aspektima svijeta, prošlosti, a proizvode ga grupe djelatnika u sadašnjosti (u našoj kulturi to su povjesničari na plaćama) koji u svom poslu polaze od epistemološki, metodološki, ideološki i praktično pozicioniranih i međusobno priznatih pretpostavki, a čiji produkti, jednom kad su u optjecaju, postaju predmetom niza upotreba i zloupotreba logički beskrajnih mogućnosti, koje se u praksi uglavnom odnose na raspon i raspored moći što se ostvaruje u bilo kojem trenutku, a koji strukturira i distribuirala značenja povijesti kako kroz dominantni tako i kroz marginalni spektar mogućnosti (Keith Jenkins, 1991).<sup>1</sup>*

---

<sup>1</sup> Ako nije drugačije naglašeno, prijevodi s engleskog iz stručnih tekstova su moji.

## 1. O povijesti i književnosti

U ovom članku raspravlja se o međusobnim vezama i prijeporima koji se pojavljuju u raspravama o odnosima između povijesti i književnosti. Budući da ovaj niz problema promatramo iz pozicije književne teorije, ovdje će težište biti stavljen na pitanja povijesti kao discipline, onako kako se problem vidi iz pozicije teorije.<sup>2</sup> Potom će se raspravljati o pitanjima povijesnosti, mesta pripovijesti u povijesti, odnosno o problemu povijesti kao narativnog žanra, i, na kraju, o fenomenu novog historicizma i njegovog odnosa prema tradicionalnom, prije svega njemačkom, historizmu.

Gledano iz perspektive književne znanosti, o ovom posljednjem pitanju znamo dosta s obzirom na činjenicu da novi historicisti uglavnom dolaze iz filoloških disciplina, odnosno proučavanja povjesno lociranih književnih tekstova. Raspravljujući o ovim problemima, neprekidno imam na umu način na koji se problematikom povijesnosti uokviruje, odnosno kako je definirana i problematizirana književna povijest. O ovdje najvažnijem pitanju, odnosu povijesti (pri/povijesti) i književnosti (fikcije) bit će više riječi u drugom dijelu članka, nakon rasprave o problemima shvaćanja povijesti kao "žanra", a potom i posebne epistemologije te nakon lociranja glavnih problema ove discipline unutar episteme hijerarhije humanističkih disciplina. Krenut ću od pitanja povijesti kao "samostalne epistemologije", kako to suvremeni teoretičari povijesti (Munslow, Iggers i Jenkins) vole reći. Članak završava svojevrsnim uvodom u mogućnosti kontekstualnog promatranja različitih modela književne povijesti.<sup>3</sup> Najprije treba krenuti od povijesti kao discipline, odnosno od njezinog mesta unutar paradigma humanističkih i društvenih znanosti. To znači da povijest treba locirati u odnosu na druge discipline. Pritom treba odgovoriti na pitanje je li riječ o samostalnoj znanosti ili o hibridnoj disciplini koja se upisuje između pozitivistički zamišljene devetnaestostoljetne paradigmе "znanstvenosti" i prakse naracije kao nezavisnog (književnog, fikcijskog) "žanra". Potom treba reći više o modusima/žanrovima u

**2** Tu se prije svega misli na kulturnu teoriju koja "dolazi" iz tradicije proučavanja književnosti, a onda i osamostaljivanja teorije i njezinog prepletanja s drugim humanističkim disciplinama. Radnu definiciju ove discipline u (stalnom) nastajanju dao je Richard Rorty (1989).

**3** O ovome više u mojoj zadnjoj knjizi *Naracija nacije: problemi književne pri/povijesti* (Split 2017). Dijelovi izrečenog u ovom članku tamo se upisuju kao dio drugog poglavlja, ali u drugačije položenom kontekstu. Poglavlja koja tamo slijede bave se gore spomenutim modelima.

kojima se povjesni iskaz pojavljuje. Na toj retoričkoj ravni jukstaponiraju se teorijski problemi iz književne i kulturne teorije te teorije povijesti, i to kako bi se uočile sličnosti i razlike u modusima iskazivanja. Posebno važnim smatram središnje pitanje, vezano uz propitivanje odnosa povijesti i književnosti. Njemu ćemo se ovdje posvetiti s posebnim naglaskom na modalitetima kojima se te discipline mogu konstruktivno povezati u hermeneutički zamišljenom međuodnosu, a s obzirom na moguće ishode i poticaje interdisciplinarnе interpretacije, bilo povjesnog ili književnog teksta. To pitanje se proteže kroz sve dijelove teksta.

Ponajprije valja razmotriti postoje li povijest i književnost posebno, kao dva odvojena humanistička i društveno uvjetovana fenomena, odnosno kao jasno odvojene i definirane epistemologije? Može li se govoriti o samostalnim disciplinama koje imaju karakteristike znanosti i/odnosno umjetnosti?<sup>4</sup> Ili je svaka od njih pojedinačno samo dijelom narativnog jedinstva u kojem se isprepleću elementi povjesnog (pričanja prošlosti iz metodološki osviještene perspektive, odnosno prakse) i književnog (svijesti o fiktivnom kroz koje se može ispisivati društveni dogovor što se ponekad u kulturnoj praksi naziva zapisom tradicije koja opstaje u vremenu)? U praksi humanističkih promišljanja prevladava mišljenje o postojanju dviju disciplina, ali se ta teza u poststrukturalističkoj praksi raspršenog pisanja koje objedinjuje zajednički nazivnik "posthumanistike" često negira.

Ako, dakle, (ipak) ne postoje dvije odvojene prakse (znanstvena disciplina i umjetnički medij iskazivanja u žanrovski određenoj paleti mogućnosti), možemo li onda govoriti o jednome jasno određenom, jedinstvenom fenomenu isprepletenosti fikcije i fakata koji se ostvaruje u hibridnom interdisciplinarnom kolažu, odnosno kroz pričanje zajedničke pri/povijesti o *nama*, našem položaju u *prostoru i vremenu* te značenju tog položaja u procesu osmišljavanja svijeta jezikom? Ili je situacija s definiranjem ovoga nestalnog (ne-mogućeg) jedinstva još kompleksnija, pa ni taj međuodnos ne možemo bez ostatka interpretirati kroz praksu čitanja?

---

<sup>4</sup> U članku "History and Fiction as Modes of Comprehension", pisanim iz pozicije filozofije povijesti, Louis Mink navodi da pitanje povjesnog kao dominantno narativnog nije posljedica povjesnog razvoja metodoloških procedura, nekog stvarnog mesta gdje se logični empirizam spojio s "pozitivističkim" pristupom prirodnih znanosti razvivši se kao "odvojak razlike". Razlika između "znanstvenog" i narativnog otvara se kroz načine organizacijskih schema prema kojima su organizirane procedure logičnog empirizma i "pozitivnih" činjeničnih iskaza, nasuprot povijesti koja "priča priče" (usp. u: Fay i dr.; 1997: 123).

Postoji, dakle, i treća mogućnost, stipulirana činjenicom da ovdje možemo govoriti o upućenosti jedne na drugu dviju genealoški različitih praksi kazivanja, i to samo na razini nagovora, odnosno ideološkog modaliteta ostvarenoga kroz interpretacije onoga iskazanog. Riječ je o retoričkim mogućnostima i opcijama kojima se već duže vremena bavi teorija (pri čemu uglavnom mislimo na teoriju književnosti). Ali tijekom proteklih dvadesetak godina o tim problemima raspravlja se u teorijskom diskursu koji i povijest uključuje u interdisciplinarno humanističko polje isprepletanja interesa znanosti o književnosti, antropologije, filozofije morala, duhovne povijesti i srodnih disciplina. Richard Rorty tvrdi kako ovdje govorimo o "novom žanru [...] kojeg je najjednostavnije označiti pojmom teorija". Riječ je o disciplini čiji radovi "imaju učinke izvan svoga izvornog područja" (Rorty 1989; isto u: Culler 2001, 11). Tako se može reći da ovdje govorimo o prekoračenju granica i utjecajima discipline jednih na druge s konačnim ciljem da se bolje i, ako je moguće, jednoznačno definiraju obje epistemologije. One u svojoj osnovi imaju naraciju kao središnji modus iskazivanja i "osmišljavanja protokola za sistematiziranje" pitanja protjecanja vremena i prostornog upisivanja lokalnih razlika. Zbog ovakve "konkurenциje" različitih diskursa, dvije discipline<sup>5</sup> (epistemologije, prakse iskazivanja) sve više bivaju upućene jedna na drugu, što kulminira metodološkom hibridizacijom karakterističnom za novi historicizam, o čemu će više riječi biti drugdje.<sup>6</sup> Ovdje se problematizira nekoliko ključnih pitanja važnih za razumijevanje značaja povijesti u proučavanju književnosti i drugih narativnih praksi vezanih uz različita shvaćanja povijesti kao priče, odnosno povijesti kao praktičnog ostvarenja autohtonog pripovjednog (pri/povjesnog) žanra u kojem je jedino moguće ispričati događaje i prikazati pojave iz prošlosti. Pritom pitanja određivanja granice povjesnog i književnog iskaza, povijesti i književne povijesti, povijesti i književnosti i dalje ostaju teorijskim problemom o kojem se dosta raspravlja i u teorijskoj (književno-teorijskoj) i u historijsko-teorijskoj literaturi.

Najprije treba predočiti granična područja i krajnje domete okvira unutar kojeg se traže rješenja napetosti između izražajnih mogućnosti

<sup>5</sup> Kad govorim o disciplinama, mislim na historiografiju i znanost o književnosti, a kad spominjem prakse iskazivanja onda pod tim sugeriram povjesni i književni iskaz (naraciju). Na ovom razlikovanju inzistira Munslow (2007) kao teoretičar povijesti, ali i Compagnon, iz perspektive čitanja povijesti književnosti, odnosno književne povijesti.

<sup>6</sup> V. bilješku 3.

dviju epistemologija i dva modaliteta naracije. Ključna pitanja vezana uz poticanje različitih mogućnosti razrješenja ovih prijepora mogu se podijeliti u dvije skupine. U prvu skupinu mogu se svrstati pitanja koja se odnose na problematiziranje povijesti kao discipline. Neki od problema koji se pritom otvaraju su ovi: promatranje povijesti kao pri/povijesti, razumijevanje prirode iskazivanja prošlosti u obliku re/kreiranja povijesti, razlikovanje procedura, odnosno interpretacije događaja i interpretacije metodoloških pristupa događajima i njihovo usustavljanje u kompaktnu priču, odnosno dijakroniju. Tu je i problematika razvoja povijesti kao discipline, odnosno kao samostalne epistemologije s vlastitim zakonitostima razvoja. Valja ubrojiti i pitanja odnosa priče i njezine racionalizacije, odnosno njezina kvalitativnog i kvantitativnog zapisivanja, odnosno metodološki jasnog osvješćivanja razlike između pripovijedanja i izlaganja, uvjeravanja i iznošenja “činjenica”.<sup>7</sup>

Navedeni problemi u povjesni tekst upisivani su u rasponu od postavljanja pitanja o profesionalizaciji discipline u Njemačkoj početkom devetnaestog stoljeća, preko teme lociranja središnjeg mjesta povjesne identifikacije koje se kreće od žarišta na pitanjima nacije i države, proučavanja kulturnih paradigma što čine određene društvene jezgre, sve do smještanja klase i rase u središte pri/povjesnog interesa. Tu je i relacija između makro-povjesnih i mikro-povjesnih entiteta, odnosno sociološki lociranih i metodološki osmišljenih središnjih pokretača povjesnog razvoja. Uz ovaj odnos vezano je traženje odgovora na pitanje treba li probleme proučavati na razini pojedinačnog, neponovljivog i povjesno jednokratnog te ih konstruirati kao mikro-strukturalne umrežene pojedinačnosti, ili se treba usredotočiti na “velike” teme, zakonitosti razvoja, kao što su konfiguracije nacije ili klasni sukobi, kako bi se pojedinačno učitali makro-strukturalni čimbenici pomoću kojih se ostvaruje zamišljeni pohod discipline prema skladnijem društvu.

---

<sup>7</sup> Termin *činjenica* ovdje je napisan pod znakovima navodnika jer ga tako zapisuje većina suvremenih teoretičara povijesti, od Whitea i Jenkinsa, do Munslowa, Arnolda i Faye. Pitanje činjenice, naime, danas je ovisno o interpretaciji retoričkog diskursa unutar kojega se na području humanistike činjenično ispisuje (Fay 1997), odnosno konstruira (Munslow 1996). Naravno, s druge strane možemo govoriti o kontinuitetu suvremenog empirijskog pristupa, od Stonea i njegove “povjesne naratologije” 1970-ih do danas te o struci koja nasljeđuje ideju metodološki čvrstog “odredišta” na kojem se dogovara “kraj povijesti”, u neobičnoj interferenciji, premreženosti post-marksista, neo-liberalnih ideologa (Fukuyama) kao i nastojanjima pragmatista koji inzistiraju na privremenosti (Rorty) svake jezične upisanosti.

Nasuprot tomu, može se problematizirati svakodnevica i lokalne identifikacije. Riječ je o procesu koji je započeo proučavanjima znanstvenika okupljenih oko časopisa *Annales* u Francuskoj još 1920-ih, a svoju kulminaciju je doživio proučavanjem radničke kulture u Engleskoj 1970-ih godina. Riječ je bila o čitanju lokalne kulture sa svim njezinim nemogućnostima lociranja pojedinačnog glasa pri/povijesti i neophodnosti da se čak i u prilazu pojedinačnog posegne za tekstrom kao jedinim mjestom iz kojeg se pojedinačno može konstruirati ili rekonstruirati. Ta tekstualizacija pojedinačnog često je vrlo različita, ovisno o pristupu, s obzirom na metodološko polazište interpretatora i ideološki nagovor njegovog čitanja. Ove dvije krajnosti predstavljaju izvanjski okvir povijesnog prostora unutar kojeg ćemo proučavati pitanje historičnosti, a potom i *povijesti književnosti* i načina na koji se ona transformira u vremenu. Pritom treba obratiti pozornost i na drugi razlog osipanja velikih narativnih jezgri i inzistiranju na mikro-povijesnom kao dominirajućem materijalu/fokusu discipline. Riječ je o odjecima postmodernog osipanja interpretacijskih jezgri utemeljenih na velikim narativima nacije, rase, civilizacije i inzistiranju na razlici kao vrijednosti (Lyotard 1984). Takvo je postmoderno teorijsko pozicioniranje bitno utjecalo i na čitanje književnosti te konsolidacije ideoloških alternativa logocentrizu sredinom 1960-ih godina. One su obilježene pojavom poststrukturalističke paradigmе te feminističke i postkolonijalne ideologije (a onda i pridruženih im novih metodoloških jezgri iskazivanja i metodoloških devijacija koje su u njima imale ishodišta, kao kod Spivak ili Bhabhe).

Vratimo se nakratko korak unatrag kako bismo iz perspektive uvažavanja povijesnosti kao fenomena dodatno razmorili navedene probleme. U proučavanju kako književnosti tako i povijesti uvijek je važno imati na umu dinamični odnos koji se, vezano uz pitanje povijesti kao posebne epistemologije, otvara još tijekom dominacije pozitivizma u devetnaestom stoljeću, kod Hyppolytea Tainea i, neizravno, kod Thomasa Henryja Burkea. To središnje povijesno-epistemološko pitanje bilo je pitanje pronaalaženja znanstvene vertikale o koju bi se trebala osloniti epistemologija povijesnog (i književno-povijesnog), kako bi se humanističke discipline mogle znanstveno verificirati i pozitivno usporediti s razvojem društvenih znanosti. Podsjetimo, one se upravo u to vrijeme konsolidiraju prema modelu prirodnih znanosti. Riječ je o tada vrlo aktualnoj težnji za dekodiranjem središnjeg pokretača, pronaalaženja mogućeg zakonitog povijesnog razvoja unutar okvira društvenog konflikta. Pozitivisti tvrde

da se ta zakonitost može definirati kao ukorijenjenost u gospodarskoj nejednakosti, na temelju čega se razvija psihološki i sociološki uvjetovano lociranje društvenih odnosa u zajednici, pa tako i književnosti. Ovo lociranje prihvata devetnaesto-stoljetna književna povijest, ali prikraćeno za društveno-genealogijsku komponentu koju je na teorijskoj razini osigurao marksizam. Naglasimo da je kod Marxa gospodarska nejednakost promatrana tako da se opisuje uvjetovanošću dinamikom koja se razvija kroz odnose proizvodnih snaga, premda je u praksi situacija bila znatno kompleksnija. Ova komponenta će u rasprave o povijesnosti biti uključena tek u vrijeme dominacije konstruktivizma u povijesti (i povijesti književnosti). To je pozicija, kako tvrdi Compagnon, gdje povijesno može u praksi ovjeriti svoju paradigmu kao osigurano čvrsto uporište. Ali, to je istovremeno mjesto na kojem se historiografija podvrgava isključivo jednom modelu konstrukcije "reda" i mogućnosti metodološki uvjerljivog pronalaženja "razrješenja povijesnog konflikta".

Svjestan ovog ograničenja, upravo na tom mjestu dijalektički materijalizam sugerira dva moguća određenja epistemologije povijesti koju će često biti teško povezati kako u post-marksističkim teorijama, tako i u teorijskim pristupima koji im se suprotstavljaju kroz drugačije poimanje vremenske dinamike i prirode odnosa ostvarenih u prostoru sukoba. Riječ je, dakle, o dva koncepta: 1) uvjerenju da je objektivno znanstveno utemeljeno znanje na temelju zadane episteme moguće i 2) uvjerenju da se znanstveno utemeljeno znanje iskazuje kroz opće iskaze o zakonitostima ponašanja i pojavama.

Za povijest to znači, kako primjećuje Iggers (1996, 79), da ona, "kako bi postigla status znanosti, [...] mora otkriti i formulirati zakonitosti povijesnog razvoja". No pitanje objektivnosti i znanstvene utemeljenosti često izlazi iz prostora dinamičnog suprotstavljanja događajnog i sistemskog te se prenosi u druge discipline s kojima povijest kao epistemologija ulazi u odnose. Uz antropologiju, geografiju, sociologiju i psihologiju, jedna od tih disciplina je i suvremena znanost o književnosti. To se posebno odnosi na njezin teorijski odvojak koji često problematizira povijest i povijesnost, u nekim slučajevima gotovo onoliko koliko i prirodu vlastite, odvojene epistemologije. To je razumljivo utoliko što su u vrijeme etabliranja modaliteta znanstvenosti obiju discipline u središtu zanimanja bili pokušaji pronalaženja znanstvene ovjere vlastite discipline i interdisciplinarnih sjecišta. Tako je problemom uključivanja u sustav bila zahvaćena prije svega povijest književnosti kao često samostalno

shvaćena grana znanosti (o književnosti) koja se bavi usustavljanjem dijakronije i pronalaženjem čvrstih oslonaca u ostvarivanju i ovjeri zamisljenog niza. Kasnije su ti odnosi postali znatno složeniji, tako da je čak (povremeno) dolazio do sugestije da je riječ o dvije discipline: povijesti književnosti i književnoj povijesti, kako tvrdi Antoine Compagnon. Osim toga, pod znak pitanja došla je i sama ideja znanstvene ovjerenosti i samostalnosti. Prva od te dvije discipline pripadala bi povijesti, a time bi i njezin status samostalne discipline bio znanstveno upitan. Druga bi bila dijelom znanosti o književnosti i umjesto narativa o razvoju discipline (dijakronije i njezina opisa), bavila bi se genealogijom žanra, iskaza ili opusa. S tim u vezi, recimo da Compagnon, proučavajući diskurs francuskog književnog polja devetnaestog stoljeća, zaključuje kako ovakvo razdvajanje nije produktivno iz perspektive proučavanja književnosti, ali nije siguran za pogled "s druge strane", odnosno kako na taj problem gleda povjesna teorija.

Upravo zbog te složenosti povjesno uokvirene problematike, pitanja iz druge skupine vezana su uz odnos povijesti i *književnosti*. Je li povijest književnosti disciplina znanosti o književnosti ili je ona, u širem smislu riječi, vezana uz povjesnost kao dominirajući fenomen oko kojeg se onda učitava književno (umjetničko) kao sekundarno? To je pitanje koje ostaje otvoreno i kada se gleda "s druge strane", one koja prije svega inzistira na upisu prošlosti u povjesnost. No ako se druga opcija, ona koja inzistira na unutarnjim zakonitostima discipline uzme kao mogućnost, postoje li onda dvije odvojene discipline, ostvarene u tom kompleksnom odnosu između dvaju fenomena? Jesu li to, potom, discipline u raskoraku "sa samom sobom", kako neizravno sugerira Compagnon, ili govorimo o jednoj multidisciplini, kako, na primjer, drži Claus Uhlig (2010)? Krenimo od francuskog povjesničara književnosti Antoinea Compagnona, s obzirom da se njegovim promišljanjima bave studenti književnosti, obično već na prvoj godini studija. On nagovještava mogućnost postojanja dvije odvojene i znanstveno ovjerenе discipline (2006). Njih smatra posljedicom različitog naglaska u prostoru isprepletene divergentnih, odnosno raznorodnih diskursa. Iz toga bi proizašlo odvojeno postojanje jedne povjesne i jedne književno-znanstvene discipline koje se bave poviješću i književnošću. Prva disciplina ostvaruje se svojim naglaskom na *povjesno* kao genealoški izvedeno (znanstveno), a druga s naglaskom na *književno* kao samostalnu, znanstveno ovjerenu i humanistički (retorički) impostiranu epistemologiju. Slijedom ovakve

podjele, otvara se i pragmatično pitanje koje glasi: je li ono što je zapisano u romanu, epu ili povijesnoj drami na bilo koji način dijelom povijesti, ili se radi isključivo o problemu (sadržaju) estetske prirode? Na temelju ovakvog razdvajanja mogu se izvesti složeniji međuodnosi ovih dviju disciplina, a proizvedena su upravo “posljedicama” mogućih odgovora na postavljeno pitanje. Ovisno o polazištu interpretatora kao povjesničara ili književnog kritičara (teoretičara), odgovori mogu biti različiti, kao i zaključak vezan uz pitanje o postojanju jedne ili dviju disciplina. Prije upuštanja u potragu za odgovorima, evo ovdje i nekoliko najvažnijih od tih “naknadno proizvedenih” pitanja.

Jesu li pisci, s jedne strane, i njihova djela, s druge, dijelom povijesti kulture pa onda i povijesti književnosti? Ili su pisci povjesno zadani jednokratni, neponovljivi likovi koji se posreduju isključivo tekstom i oblikuju se kroz konstrukcije interpretatora ovisno o vremensko-prostornim koordinatama prevladavajućih ideoloških i kulturoloških okvira unutar kojih se rekonstruiraju ili konstruiraju? I dalje: jesu li njihova djela locirane, književne, umjetničke i samosvojne pojave koje osvjetljavaju prirodu fenomena književnosti i ukazuju na mogućnosti iskazivanja više negoli što osvjetljavaju povjesno razdoblje iz kojeg se događaji pričaju, odnosno izmišljaju (kao fikcija)? U tom slučaju govorimo onda o povijesti književnosti kao genealoški zasnovanoj disciplini. Ili su djela autora “samo” svjedočanstva vremena koje čitamo (rekonstruiramo i naturaliziramo) ovisno o našoj namjeri u odnosu na tekst, ono u njemu rečeno, a zatim i njegovo korištenje? Tada bi nam književna djela i “čitanje pisaca” služila u rekonstrukciji pri/povijesti. Kako bismo se približili prirodi samog problema povijesnosti u odnosu na književnost i poziciji iz koje se može početi argumentirano i postupno odgovarati na gornja pitanja, najprije ono središnje pa potom i ona “izvedena”, valja krenuti od postavljene hipoteze o isprepletenosti fikcije i fakata. Pritom treba neprekidno imati na umu kako govorimo o narativnom žanru koji se može smjestiti između znanstvene discipline i pripovjednog oblika. Taj “žanr” istovremeno proizvodi epistemološku nesigurnost u odnosu prema okvirima čvrsto postavljene paradigme i postmodernistički usmjereno relativiziranje “čvrste pozicije” tradicionalno usmjereno istraživača. Umjesto stabilnosti, uokvirivanje formom (romana ili novele) i žanrom (pri/povijesnu ili romanom) u ovakovom kontekstu postaje izvorom nestabilnosti u okviru humanističkog izazova. Jer iz svega izvedenog slijedi da kad pričamo o povijesti zapravo proizvodimo pri/povijest kao alternativni žanr.

## 2. Povijest kao priča, priča kao pri/povijest

Pri postavljanju hipoteze kojom se određuje odnos povijesti, priče i hibridne ideje, odnosno konstrukcije pri/povijesti kao (moguće) "povijesne istine" upisane u obliku narativne strukture ispriovijedanog, potrebno je razmotriti ulogu i značaj *naše* pozicije tumača u procesu razumijevanja i interpretacije povijesti i književnosti, ali također ideo- logije i politike. Uz to se veže i odnos razumijevanja narativa nacije i etič- kog koda (u okviru kojeg se nameće ideja istine) kao elemenata koji su postali važni u definiranju povjesno-političkog prostora *interesno određenog*. Taj se proces počeo re/konstruirati u vrijeme kad se povijest u romantizmu (u okviru historicističke paradigmе) ponovno počela služiti mitom i legendom kako bi uspostavila određeni vremenski kontinuitet raspršenoga ispričanog. Navedene opreke i njihova međusobna ispre- pletenost predstavljaju središnja mesta mogućnosti identifikacije pro- blema i razrješenja povezanih etičkih dvojbji. Naime, na samom početku važno je biti svjestan činjenice da je pitanje identifikacije (u povijesti i pripovijesti) uvijek (i) etičko, političko i ideološko pitanje, a ne samo pro- gramsko. Tako et(n)ički osviješteni i svjesni lokacije te pozicije u širem kontekstu nacije i razumijevanja naracije, možemo jasnije uočiti da se pojedinačno tumačenje povijesti uvijek iskazuje iz neke kulturološki (antropološki), jezično-označiteljski (strukturalno), ideološki (hegemo- nijski) i psihološki (odnosno i stereotipizacijski) zasićene perspektive. Suvremeni nositelji artikulacije ova četiri komplementarna ali bitno različita pristupa su Clifford Geertz i Raymond Williams na području antropološkog pristupa, Jacques Derrida iz perspektive inzistiranja na označiteljskoj praksi kao "neprekidnom odlaganju" razrješenja (proizvodnje značenja), Michel Foucault kao nositelj opisa ideoloških zasiće- nosti (u kontekstu odnosa moći u proizvedenom diskursu, odnosno pri/ povjesnoj situaciji) te Jacques Lacan koji svojim govorom o "praznom mjestu" artikulacije subjekta kao mogućnosti naglašava, odnosno u sre- dište pozornosti postavlja, pitanje ideologije kao kolektivni psihološki, pa onda i strukturalni problem.

Uz ova četiri određenja, kao ne manje važno, istraživačkoj se poziciji nameće također i problematika forme te načini na koje se ona povjesno iskazuje. Lociranje tog pitanja u literaturi ukazuje na činjenicu da nema povjesnog teksta upisanog (zapisanog) izvan narativne forme, odnosno bez pričanja/pripovijedanja kao medija prijenosa koje dijeli povjesno i

fikcijsko pripovjedno. Čak i kad govorimo o relativno dugom razdoblju koketiranja društvenih znanosti i povijesti, kao na njih naslonjene epistemologije, pogotovo u SAD-u, Francuskoj i Njemačkoj, i u tim slučajevima – u trenucima kada se “izlazi izvan sigurne zone” iznošenja statističkih podataka – istraživačka intencija nužno ulazi u interpretacijski prostor. Ovaj je uvijek s jedne strane ovisan o hermeneutici, a s druge o naratologiji. O tome piše Munslow (2007) uz tvrdnju da u povjesnom diskursu narativno često posjeduje nagovor intencije samorazumljivosti što pri/povijesti daje privid reda i uvažavanja činjeničnog kao polazišta, ali i odredišta. Tako se u većem dijelu zajednice povjesnih “profesionalaca” ovako napravljenim kompromisom ono narativno vidi samo kao sredstvo prijenosa činjenica. No novija čitanja postaju sve svjesnija pri/povjesnosti vlastita upisa koji predstavlja bitnu karakteristiku svakog zapisa povjesnog.

Povratak formi i inzistiraju na narativnoj prirodi povjesnog zapisa novijeg je datuma i može se locirati u 1970-te godine. Poticaji dolaze s dvije strane: od Stoneova “oživljavanja narativnog” koje upravo i jest “nastavkom” tradicije pretvaranja “egzaktnog” u priču (Iggers 1996, 98; Stone 1979) i Whiteova radikalnog reza s tradicijom uz ideju lociranja figurativnosti kao središnje karakteristike povjesnog zapisa, odnosno iskazivanja (1973). Najprije, Lawrence Stone iz konzervativne perspektive “egzaktnog” povjesničara ukazuje na narativnu prirodu iskazanog istovremeno i dalje inzistirajući na primarnosti činjeničnog i logičnog kao temelja povjesne discipline. S druge pak strane, Whiteovi postulati postaju materijalom na kojem se zasniva većina kasnijih iskoraka prema narativnom kao mjestu, a često i odredištu oblikovanja povjesnog značenja. Njegovu impostaciju ideje “povijesti kao priče” slijede mnogi suvremeni teoretičari povijesti, među kojima se ističu Keith Jenkins, Mark Poster i Alum Munslow. Ovako uokvireni način razmišljanja u praksi znači da roman i povjesni narativi, kako to tvrdi Hayden White (1973 i 1978), dijele ne samo zajednički oblik iskazivanja (naraciju) već i jezik pri/povijesti koji je po svojoj prirodi metaforičan i/ili metonimičan, što znači podatan za fikcionalizaciju u formi slikovitog, a često i alegorijski prezenteriranog materijala pogodnog za divergentna tumačenja. Još jedan korak dalje idu suvremene poststrukturalističke teorije sa svojim “lingvističkim, odnosno jezičnim preokretom”, odnosno “obratom” i dekonstrukcijski usmjerenom tezom da jezik zapravo i nema referencija izvan samog teksta (Derrida 2007; Iggers 1996, 220-221; Munslow 2006).

To bi, drugim riječima kazano, značilo da su i povijest i književnost jezične konstrukcije, kao i većina drugih humanistički uokvirenih iskaznih praksi. Iz toga slijedi da je onda povijest, kao i znanost o književnosti, ili suvremena filozofija, zapravo po svojem modalitetu očitovanja dijelom retoričkih disciplina. One su, može se u ovom kontekstu dalje tvrditi, napustile svoj okvir pozitivistički postavljene provjerljive znanstvenosti. Tako gledano, ove su se discipline svojom zalihošću ispisanog postavile kao arbitri uvjerljivosti, napustivši svoju romantičarski intoniranu i pozitivistički zadalu potragu za istinitim. Stvari s odnosom povijesti i fikcije nisu dakle tako jednostavne kako nam se iz hegemonijski nametnute prakse "odvajanja disciplina" u okruženju "falsifikacijskih" praksi humanističkog pristupa činjenicama činilo (Popper 1972, 26 i 42; Kuhn 1970). Humanističke discipline jesu utemeljene na falsifikaciji, "proizvodnji značenja" (Kuhn), ali istovremeno inzistiraju na verifikaciji kao posljedici dogovora o vlastitoj epistemologiji koja je društveno zadana, koliko i retorički iskaz(iv)ana.

Tradicija povijesti, utvrđena konsenzusom stručnjaka (profesionalnih povjesničara), uglavnom podrazumijeva da je riječ o humanističkoj disciplini koja rekonstruira prošle događaje na temelju uvjerenja da je "povijest istinita priča o nečemu što se dogodilo u prošlosti, a ispričano je iz sadašnjosti" (Arnold 2000, 3). Pritom se književnost odvaja od izravnog upliva u "istinitost pričanja" i razumijeva se kao umjetnički medij izražavanja koji predstavlja isključivo supplementarni materijal za rekonstrukciju prošlosti u obliku povijesti. Istovremeno se u tako zamišljenoj tradiciji razumijevanja povijesti kao rekonstrukcije prošlosti uglavnom zaboravlja da je riječ o povijesti kao konstruiranoj priči, dakle dovršenoj pripovijesti. Granica između povjesnog i pri/povjesnog tako se zamagljuje u proučavanju obaju fenomena, a mogućnost konfrontacije izbjegava se međusobnim ignoriranjem. Otuda i mnogobrojna praktična pitanja na koje se često odgovara dvosmisleno. Evo sada nekoliko primjera koji pokazuju svu složenost imenovanja i određivanja činjenica u složenom međudodnosu između historiografije i znanosti o književnosti (u povjesnoj, jednako kao i u književnoj znanosti uvriježen je naziv "književna činjenica").

Je li u trenutno postavljenoj hijerarhiji odnosa zadanih hegemonija dviju struka kroničarski zapis iz 16. stoljeća isključivo povjesni dokument, a Marulićev spjev *Judita*, na primjer, samo pripovjedni/epski odnosno "pjesnički" tekst? Ili bi se moglo reći da u kronici također ima pripovjed-

nih elemenata i to gotovo jednako koliko i u Marulićevom epu povijesnih re/konstrukcija, bilo onih koji aludiraju na ispričano vrijeme, ili onih koji predstavljaju alegorijske dubinske strukture usmjerene vremenu pričanja i odnosima moći u tom vremenu? Na sličan način moglo bi se, na primjer, razgovarati o Šenoinom romanu *Zlatarevo zlato*. August Šenoa konstruira svojim tekstom Zagreb šesnaestog stoljeća pišući ga u diskursu devetnaestog stoljeća i odnosima hegemonijskih silnica koje imaju, odnosno posjeduju čvrsto izgrađeni stereotip re/konstrukcije nacionalne i lokalne prošlosti. U tom ga se kontekstu može usporediti s tekstovima povijesno verificiranih dokumenata koji govore o događajima u gradu, kako tijekom šesnaestog tako i za vrijeme devetnaestog stoljeća. Ta "sinergija" različitih elemenata konstrukcije prošlosti kao povijesti donosi nova pitanja i u povijesnom i u književno-povijesnom okruženju rasprava o prošlosti. Osim u tradicionalnim medijima/izvorima iz verificiranih i kanoniziranih djela, problemi slične prirode mogu se iščitati i u novim medijima koji se odnose prema povijesnom, odnosno prema konstrukcijama prošlosti i njihovom doprinosu da se ona čita kao povijest.<sup>8</sup> Što u tom kontekstu reći o povijesnim spektaklima (dramama, rekonstrukcijama i konstrukcijama) u mediju filma ili televizijskim serijama, njihovoj vjerodostojnosti te općenito njihovoj polaznoj točki u pričanju pri/povijesti kao obliku uvjerljiva narativnog medija? Kako tumačiti "privatizaciju" pozicije povijesnog agensa i slobodne interpretacije perspektiva povijesnih likova i imaginarnih likova umetnutih u povijesni prostor? Osim medija koji inzistiraju na fikciji, postoje i oni koji se očituju kao povijesno-politički spektakli. Među njima su i "povijesni" televizijski programi koji povijesne ličnosti postavljaju kao "glavne junake" svojih narativa te fikcijski filmovi koji imaju i "obrazovnu" dimenziju. Koliko je u diskursu tako zamišljenog shvaćanja hrvatskog povijesnog diskursa film *Libertas* (2006) o Marinu Držiću, na primjer, isključivo fikcijski medij kreacije moguće prošlosti kao umjetnog iskaza, a koliko je (ili: koliko želi biti) povijesna re/konstrukcija; ili čak književno-filmski, povijesni materijal za raspravu kako o dubrovačkoj renesansi tako i o odnosima moći u hrvatskoj kulturnoj hegemoniji sredinom 2000-ih? Ili je riječ isključivo o inspiraciji onime povijesnim na temelju kojeg se konstruira fiktivno?

---

<sup>8</sup> Posebno dobru analizu transformacije povijesnog u događajno (ispričano kao fikcija) dao je Munslow u poglavlju o naraciji povijesnog u novim medijima (2007) u poglavlju "History as Expression".

Kako čitati "povjesni spektakl" HRT-a *Hrvatski kraljevi* koji svojom formom imitira znanstveni diskurs i povjesnu konstrukciju motiviranu programima s History Channel – privatne komercijalne televizije? Radi li se o "povjesnom" diskursu ili o diskursu simulakra žanra i formalnih elemenata pristupa, koji onda postaje dvostrukom imitacijom: onom koja imitira žanr (zapadnih uzora i njihovim modela digitalne konstrukcije), a onda i način konstrukcije "sadržaja" povjesnosti kao spektakla?<sup>9</sup> Može se ići i dalje te u ovom ključu promatrati i tekstove – novomedijske zapise koji se bave fikcijom budućnosti. Koliko znanstveno-fantastični uradci filmske industrije mogu biti alegorija postojećih imaginarnih diskursa koji su umnogome uvjetovali povjesne procese i ideju konačnog odredišta "čvrsto zamišljenog" i historicistički impostiranog kretanja povjesne progresije? Naravno, tu su i dnevno-politički upisi, poput "fikcionalizacije" suvremene povijesti u mediju filma i televizijske serije (npr. serija "General", koja se "dogodila" Hrvatskoj radio-televiziji, proizvodi povijest kao parodiju premda joj je namjera bila uspostaviti "jaku" interpretaciju događaja iz perspektive pozicija državne ideologije i moći). U istom se metodološki zadanom okviru rasprave može postaviti i pitanje o mogućoj književnoj vrijednosti (uvjerljivosti) povjesnog zapisa. Podsetimo se samo niza književno-kritičkih tekstova koji su se bavili versifikacijskim ili poetičkim slojevima Baščanske ploče, na primjer. Riječ je o tendenciji stručnjaka s jedne i druge strane da u povjesnom pronađu književno, odnosno da u književnom uoče i interpretiraju povjesno. Ova dva metodološka i ideološka kompleksa dodatno komplikiraju odnose fikcije prema fakcijskom zapisu.

Iz ovih se primjera može izvesti pitanje o mogućnosti iskustvenog ovjerenja određene konkretne rekonstrukcije uopće. Jer to bi onda značilo da svaka rekonstrukcija nečega što je prošlo, od interpretacije arheoloških iskopina i govornih realizacija "pričanja povijesti" drevnog grada izvedenih na temelju tih arheoloških nalaza, preko tumačenja novootkrivenog

<sup>9</sup> Termin *simulakrum* dolazi iz postmodernističke sociološki usmjerene koncepcije promatrana novih medija kao "privida stvarnosti" a u tumačenju francuskog sociologa Jeana Baudrillarda (1994; franc. izdanje 1981) gdje zapravo simulakrum ili "nema originala" pa privid postaje stvarnošću, ili je "imitacija" preuzehl ulogu originala i postavila se kao praksa koja tumači sliku "stvarnosti" što svojom prezentacijom (spektakлом) briše kritički (u konačnici bilo kakav) odnos prema originalu. Ovaj koncept može se usporediti s Gramscijevim modelom ostvarivanja hegemonije (kao proizvedenog privida "istinitih odnosa na terenu") ili s Whiteovim konceptom dominacije figurativnog jezika uvjерljivosti (retoričkog modela) nad originalnim (filozofskim) modelom potrage za "istinom".

pravnog spisa iz srednjeg vijeka, sve do knjiških, književno-povijesnih rekonstrukcije života i mogućih raznih izvanjskih (povijesnih?) utjecaja na pisca iz moderne, antike ili renesanse – uz to što predstavljaju predmet povijesnog usustavljanja – do određene mjere istovremeno jesu i fikcijske konstrukcije interpretatora. Tako bi se u praksi ostvarivao samo privid objektivne rekonstrukcije. Osim toga, postoji i okvir unutar kojeg se tumač povijesti i prenositelj memorije kolektivnog *ja* mora smjestiti na temelju dogovora neke političko društvene, ideološki označene skupine koja svojim konsenzusom zadaje “pravila igre” te određuje krajnje mogućnosti i smjernice čitanja prošlosti i uokvirivanja sadašnjosti (Hobsbawm 1997, 25-26).

\*\*\*

U drugom dijelu ovog članka (koji će biti objavljen u sljedećem broju) raspravlјat će se o problemu “smjernica čitanja prošlosti” u književno-povijesnoj disciplini. To će biti potkrijepljeno raspravom o povijesnom lociranju tekstova te povijesti i povijesnosti u odnosu na književnost (i njezinu disciplinu). No prije “izleta” u razdoblje histori(c)i zma smatram potrebnim navesti nekoliko natuknica o suvremenoj teoriji čiji su rezultati važni u postupku tumačenja historicističkog pristupa i raspravljanja o pitanjima književne pri/povijesti općenito.

Pozicioniranje između povijesti i književne znanosti često se u suvremenoj teoriji naziva “praksom teorije”. To je termin popularan kod tumača i teoretičara koji povijesti i književnosti prilaze iz novohistorističkih, postkolonijalnih, postfeminističkih i neomarksistički usmjerenih interdisciplinarnih pozicija. One se više bave dekonstrukcijom nego rekonstrukcijom povijesti, ali o tome će biti više govora kasnije. Treba međutim napomenuti kako se ovime ne želi sugerirati da se dekonstrukcijom tradicionalnog shvaćanja discipline povijesti, pa i povijesti književnosti, bavi jedino materijalistički usmjerena kritika i teorija (odnosno autori kao što su Steven Greenblatt u SAD-u i, ranije, Raymond Williams u Velikoj Britaniji). Na tom tragu danas je i fenomenološki pristup tekstu (najzanimljiviji predstavnici u trećoj četvrtini dvadesetog stoljeća su Hayden White, Keith Jenkins i Alun Munslow), ali i autori koji se nastavljaju na francuski strukturalizam, a umnogome su prethodnici svim navedenim piscima (Michel Foucault u Francuskoj ili Paul de Man u SAD-u, na primjer).

Osim dekonstruktivskog pristupa tumačenju odnosa teksta i svijeta, zapisa i diskursa, čime se bave navedeni autori i spomenute prakse čitanja, postoji dakle čitav niz drugačijih pristupa. Ovdje je važno uočiti da su dekonstruktivski i poststrukturalistički pristupi oni odvojci suvremene teorijske misli koji najradikalnije propituju kanon i ustaljeni, zadani odnos u poretku svijeta teksta i njegovih konteksta. Pored njih svakako je potrebno govoriti i o naratološkoj fenomenološkoj struji koja se nastavlja od Whitea, te o nekim post-marksističkim misliocima poput Fredrica Jamesona u "praksi teorije" i Erica Hobsbawma u povjesno-teorijskom pristupu. Ostali relevantni suvremeni smjerovi proučavanja povjesnih i književnih tekstova uglavnom se bave empirijskom kritikom i verifikacijom politički, ideoološki i metodološki zadanih odnosa u sustavu (umjetničke i interpretacijske) vrijednosti. Dok se empirijski usmjerena istraživanja opiru ideji mogućeg izjednačavanja položaja priče i povijesti, pristup koji pokušava prodrijeti u prirodu iskazivanja i oblikovanja povijesti propituje i same temelje historicističkih polazišta. U osnovi ovakvog pristupa je izbjegavanje nametanja čvrstih obrazaca i proglašavanje neupitnih kanona, odnosno izricanje čvrsto zadanog vrijednosnog suda, kako o povjesnim kretanjima tako i o etabliranim umjetničkim tvorevinama koje ih karakteriziraju. Drugim riječima, u hegemoniji postmodernog svjetonazora sve je podložno preispitivanju i prevrednovanju, od pitanja zašto su neke pojave isključene iz povjesne pri/povijesti a druge stereotipizirane u njoj kao neupitne vrijednosti i činjenice, do propitivanja hipoteze o tome da neka djela i autori iz povijesti "zaslužuju" neupitno mjesto u prići o zajedničkoj povijesti, a drugi su marginalizirani i "osuđeni" na lokalnu denotaciju i mikro-kulturnu upisanost. Važno je naglasiti kako i ovaj odvojak proučavanja povijesti što propituje vrijednosti, inzistirajući na novoj reprezentaciji kroz povijest prešućenog i marginaliziranog, i sam zadaje okvir vlastitoj "otvorenosti". On se sastoji u tome da se u procesu reinterpretacije kanona često zaboravlja činjenica kako su svi činovi reprezentacije strukturalno ovisni o nekom obliku *misinterpretacije*, odnosno ostvarene tendencije (Thomas 1989), te da, premda često svjesni te činjenice, materijalistički i fenomenološki usmjereni proučavatelji povijesnosti često prešućuju činjenicu da i sami neizbjježno dolaze u situaciju u kojoj kreiraju vlastite kanone i nova isključivanja iz njih.

Više puta je korišten termin *kanon*. Kada se on koristi kao zajednički u opisima sustava književnih vrijednosti i relevantnih povjesnih falsifi-

kacija (čvrstih mjesta identifikacije), onda zapravo, govoreći o kanonu, govorimo o dogovoru postignutom oko povijesnih i kulturnih vrijednosti koje određena zajednica ili kultura uzima kao neupitne, odnosno oko kojih se zauzima kao oko vlastita identitetskog, nacionalnog i vrijednosnog nazivnika. Kod Jamesona se u tom kontekstu govori o kulturnom kapitalu (Jameson 2019). Propitivanjem tih dogovorenih vrijednosti iz pozicije uspostavljene unutar sistema, zapravo se iznutra potkopavaju ugovorni odnosi dogovoreni pregovorima između dominantnih interesnih grupa na kojima su utemeljene hegemonijski zadane vrijednosti zajednice. Takvo potkopavanje kanona gotovo nikada nije izravno, radikalno niti do te mjere otvoreno da bi se eksponiranjem ili akcijom izravno potkopao društveni dogovor u njegovim temeljima. Umjesto toga, kanonske se vrijednosti u građanskom društvu, one političke, povijesne i kulturne, ideološki obilježene i hegemonijski nametnute, uglavnom potkopavaju kroz modalitete preispitivanja određenih "zdravorazumski" prihvaćenih hipoteza, ili se manifestiraju kao protuglasovi razlike koji propituju i podrivaju nametnute/dogovorene vrijednosti. Gotovo svaki kontra-narativ razlike istovremeno kroz takvo gledanje iz "začudne" perspektive svojim podrivanjem stabilnosti istovremeno afirmira te iste vrijednosti. To čini gledajući ih iz drugačije, subalterne perspektive i pridajući im time dimenziju uključivanja u uvid iz pozicije razlike koju do tada nisu imale/poznavale. Riječ je o ideološki markiranoj politizaciji tekstova (književnih i povijesnih), o "politici kontranarrativa" (Tiffin 1996), odnosno "nevidljivim mećima" (Greenblatt 1989) imaginarnog otpora. Takva praksa proziva sistemski, kanonizirani red (i redoslijed stvari), poziva na pojačanu odgovornost, pozornost usmjerava prema vidljivim oblicima iskazane razlike i destabilizira otpor usmjeren prema glasovima koji ne vjeruju u jedinstvo glasa nadmoće većine kao jedini oblik identifikacije i naracije nacije. Podrivanja o kojima je ovdje riječ nisu dominantno politička nego poetička. Ona nisu ostvarena kao suprotnost nego kao destabilizacija, ali su istovremeno upravo takvom intencijom upisana kao moguća drugačija politika tekstualnog, neovisno o činjenici da upravo takvim svojim krajnjim konzekvencama ovakva podrivanja ostaju zarobljena unutar okvira postojećeg društvenog dogovora/ugovora.

Upravo zato su, premda je zapravo riječ o osnovnim, poznatim terminima struke, predmetom ove rasprave (p)ostali ne samo odnosi između povijesti i povijesnosti koji su najavljeni u naslovu, nego i razumijeva-

nje kanona i reprezentacije te modaliteti njihova propitivanja. Jednako važno je historicistički postavljeno propitivanje “naše sposobnosti da razumijemo prošlost” (Jameson 2001) te pitanje historizma kao mitski inspiriranog iskustva, odnosno “smisla za koji *verujemo* da je sadržan u ovim (tj. nekim, određenim; opaska B. Š.) događajima” (Konstantinović 1996, 77). Vjerovanje u sistemska rješenja i istinitost konstrukcija doprinosi kolektivnom razumijevanju mitskog kao činjeničnog, što je prije svega posljedica prihvaćanja ideje historicističkog kontinuiteta u čitanju prošlosti. Kako bi ovaj rad pridonio razumijevanju problematike odnosa povijesti i znanosti u književnosti, s posebnim naglaskom na povijest književnosti, ideju kanona i lociranje književne pri/povijesti kao discipline, slijedi rasprava o njemačkom historicizmu kao ishodištu odnosa prema kasnijim dekonstrukcijskim praksama. Članak ćemo zaključiti pregledom odnosa koji su se kroz povijest proučavanja uspostavljeni između povijesti i književnosti te utjecali i na jednu i na drugu disciplinu, odnosno na povijest i povijest književnosti. Između njih postoji veza koja se ovjerava kroz upisivanje povijesti u književnost i kroz književnost kao poticaj praksi povjesno osviještenog čitanja.

Drugi dio članka bit će objavljen u sljedećem broju časopisa *Nove teorije*.

### Literatura:

Althusser, Louis (1996). “Ideology and Ideological State Apparatuses”. U: *New Historicism and Cultural Materialism. A Reader*. Urednica Kieran Ryan. London: Arnold.

Arnold, H. John (2000). *History. A Very Short Introduction*. London: Oxford UP.

Barthes, Ronald (1981). “The Discourse of History”. *Comparative Criticism* 3/1981. <http://users.clas.ufl.edu/pcraddoc/barthes.htm>. Pristupljeno 5. siječnja 2020. Online.

Baudrillard Jean (1994). *Simulacra and Simulation*. Prev. Sheila Faria Glaser. Ann Arbor: The University of Michigan Press.

Bell, Daniel (1960). *The End of Ideology: On the Exhaustion of Political Ideas in the Fifties*. Glencoe: Free Press.

Biti, Vladimir (2000). *Strano tijelo pri/povijesti*. Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada.

Brannigan, John (1998). *New Historicism and Cultural Materialism*. London: Macmillan Publishers.

Brešić, Vinko (2015). *Hrvatska književnost 19. stoljeća*. Zagreb: Alfa.

Burleigh, T. Wilkins (1978). *Has History any Meaning? A Critique of Popper's Philosophy of History*. Hassocks, Sussex: The Harvester Press.

Compagnon, Antonie (2007). *Demon teorije*. Prev. Morana Čale. Zagreb: AGM.

Culler, Jonathan (2001). *Književna teorija. Vrlo kratak uvod*. Prev. Marijana Hameršak, Filip Hameršak. Zagreb: AGM.

Davidson, I. Arnold. (1994). "Ethics as Ascetics: Foucault, the History of Ethics, and Ancient Thought". U: *Foucault and the Writing of History*. Urednik Jan Foldstein. Oxford UK i Cambridge USA: Blackwell Publishers.

de Certeau, Michel (2003). *Invencija svakodnevnice*. Prev. Gordana Popović. Zagreb: Naklada MD.

de Certeau, Michel (1986). *Heterologies: Discourse on the Other*. Prev. Brian Massumi. Minneapolis: University of Minnesota Press.

De Certeau, Michael (1975): *The Writing of History*. Prev. Tom Conley. New York: Columbia University Press.

Derrida, Jaques (2007). *Pisanje i razlika*. Prev. Vanda Mikšić. Sarajevo: BTC Šahinpašić.

Fay, Brian i dr. (1998). *History and Theory. Contemporary Readings*. London: Blackwell Publishers.

Foucault, Michel (1980). *Power/Knowledge. Selected Interviews and other Writing*. Ur. i prev. Colin Gordon. London: Pantheon Books.

Foucault, Michel (1981). *The History of Sexuality, Volume 1: An Introduction* (1976). Prev. Robert Hurley. London: Penguin.

Foucault, Michel (1999). *Arheologija znanja*. (Aut. Mišel Fuko). Prev. Mladen Kozomara. Beograd: Plato.

Foucault, Michel (2002). *Riječi i stvari*. Prev. Srđan Rahelić. Zagreb: Golden marketing.

Fukuyama, Francis (1992). *The End of the History and the Last Man*. New York: Free Press.

Garland, David (2014). "What is a History of a Present. On Foucault's Genealogies and their Critical Preconditions". *Punishment & Society*, <http://www.corteidh.or.cr/tablas/r32759.pdf>. Pridstupljeno 28. prosinca 2015. 16/4, str. 365–382. Pridstupljeno 15. prosinca 2019. Online.

Gramsci, Antonio (1951). *Pisma iz zatvora*. Zagreb: Zora.

Greenblatt, Stephen (1996). "Resonance and Wonder". U: *New Historicism and Cultural Materialism a Reader*. Urednica Kiernan Ryan. London: Arnold.

Greenblatt, Stephen (1989). "Towards a Poetics of Culture". U: *The New Historicism*. Urednik H. Aram Veeser. London: Routledge.

Hamilton, Paul (2003). *Historicism*. Second Edition. London: Routledge. Print.

Hobsbawm, Eric (1997). *On History*. New York: The New Press.

Hutcheon, Linda i Mario J. Valdés, ur. (2002). *Rethinking Literary History. A Dialogue on Theory*. Oxford i New York: Oxford UP.

Iggers, G. Georg (1983). *The German Concept of History. The National Tradition of Historical Thought from Herder to the Present*. Revised Edition. Hanover i London: Wesleyan UP.

Iggers, G. Georg (1996). *Historiography in the Twentieth Century. From Scientific Objectivity to the Postmodern Challenge*. Hanover i London: Wesleyan UP.

Jameson, Fredric (2001). *Postmodernism. The Cultural Logic of Late Capitalism*. London: Blackwell Publishers.

Jameson, Fredric (2019). *Allegory and Ideology*. London: Verso.

Jenkins, Keith (2003). *Re-thinking History*. London: Routledge.

Jenkins, Keith (2008). "Nobody Does it Better: Radical History and Hayden White". *Rethinking History*. 12/1, str. 59–74. Routledge.

Konstantinović, Zoran (1996). "Istorija i istoričnost. O epskom kazivanju srpske prošlosti u kontekstu literature malih naroda". U: *Istorijski roman*. Urednik Milorad Matički. Beograd: Institut za književnost i umetnost.

La Capra, Dominic (1985). *History and Criticism*. Ithaca: Cornell UP.

La Capra, Dominic (2013). *History, Literature, Critical Theory*. Ithaca: Cornell University Press.

Kuhn, Thomas (1970). *The Structure of Scientific Revolution*, 2nd edition. Chicago: The University of Chicago Press.

Lyotard, Jean-François (1984). *The Postmodern Condition. A Report on Knowledge*. Minneapolis: The University of Minnesota Press.

Marwick, Arthur (2001). *The New Nature of History: Knowledge, Evidence, Language*. Hounds Mills: Palgrave.

Munslow, Alun (2000) *The Routledge Companion of Historical Studies*. Second Edition. London: Routledge.

Munslow, Alun (2006). *Deconstructing History*. Second Edition. London: Routledge.

Munslow, Alun (2007). *Narrative and History*. London: Routledge.

Popper, Karl. R. (1972). *The Poverty of Historicism*. Prvo izdanje 1956. London: Routledge i Kegan Paul.

Poster, Mark (1982). "Foucault and History". *Social Research*. Vol 49. No 1, str. 116–142. [www.jstor.org/stable/40970855](http://www.jstor.org/stable/40970855). Online.

Poster, Mark (1997). *Cultural History and Postmodernism Disciplinary Readings and Challenges*. New York: Columbia UP.

Rorty, Richard (1989). *Irony, Contingency, Solidarity*. London: Cambridge UP.

Ryan, Kiernan ur. (1996). *New Historicism and Cultural Materialism. A Reader*. London: Hodder Education Publishers.

Stone, Lawrence (1979). "The Revival of Narrative: Reflections on a New Old History". *Past and Present* 85 (November), str. 3–24.

Thomas, Brook (1989). "The New Historicism and other Old-fashioned Topics. U: *The New Historicism*. Urednik: H. Aram Veeser. London: Routledge.

Thomas, Brook (1991). *The New Historicism and other Old-fasioned Topics*. Princeton UP.

Tiffin, Helen (2006). "The Body in the Library: Identity, Opposition and the Settler – Invader Women". U: *Postcolonial Discourses. An Anthology*. Urednik Gregory Castle. Oxford i Malden: Blackwell Publishers.

Uhlig, Claus (Ulig, Klaus) (2010). *Teorija književne istorije*. Preveli Dušanka Maričić i M. D. Stefanović. Beograd: Službeni glasnik.

Veeser, Aram H. ur. (1989). *The New Historicism. A Reader*. London: Routledge.

White, Hayden (1989). "New Historicism: A Comment". U: *The New Historicism*. Urednik H. Aram Vesser: London: Routledge.

White, Hayden (1973). *Metahistory. The Historical Imagination of Nineteen Century Europe*. Baltimore i London: Johns Hopkins UP.

White, Hayden (1978). *Tropics of Discourse. Essays in Cultural Criticism*. Baltimore i London: Johns Hopkins UP.

Williams, Raymond (1980). *Problems in Materialism and Culture*. London: Verso.

**MIŠKO  
ŠUVAKOVIĆ**

Fakultet za medije i komunikacije, Beograd

[miodragsuvakovic@gmail.com](mailto:miodragsuvakovic@gmail.com)

## Sažetak:

U govoru i pisanju o fotografiji, medijsku disciplinu staru približno dva stoljeća, čije prve uzorke pratimo negdje od 1825, u tekstu se nazivaju "novim medijem". Povijest fotografije obilježena je obrtimama, razdvajanjima, prijenosima i remedijacijama u tehničkom, komunikacijskom, dokumentarnom, monomedijском, masmedijskom, diskurzivnom, funkcionalnom, političkom, kapitalističkom, komunističkom, memorijskom te transmedijskom smislu. Obrati, razdvajanja, prijenosi i remedijacije čine fotografiju "privremenom" u odnosu na neki indeksirani prostor, indeksirana tijela, referentne predmete, prizore i odloženo vrijeme snimanja ili beskrajno odlagano vrijeme potencijalne ili aktualne recepcije snimaka. Fotografija je istovremeno predmet sa slikom i vizualni tekst sa porukom, značenjem ili tek ukazivanjem na mogućnosti semioze između vizualnog i verbalnog unutar zadatog prostora površine papira ili ekrana. Uvijek se radi o materijalnoj transformaciji površine – od bjeline ili nultog stupnja površine u obrađenu materijalnu površinu s linijama, odnosima mrlja i površina, tamnim i svjetlim odnosima, te obrisima figura koje mogu referirati tijelima ili predmetima. Ono što fotografiju razlikuje od govornog ili pisanog, otkucanog ili štampanog verbalnog teksta, jeste da fotografija ima i da pokazuje sirovo, obrađeno ili stilizirano "tijelo znanja" koje nudi mnoštvo

# **PRIVREMENE ONTOLOGIJE FOTOGRAFIJE KAO NOVOG MEDIJA**

Izvorni znanstveni članak / UDK: 77.01

iluzija upućenih vizualnom iskustvu kao iskustvu viđenja, kao iskustvu pamćenja i prevođenja u druge oblike reprezentacije, tj. različite medijske *tekstove kulture*. Fotografija nije samo tekst (poredak znakova), ona je još nešto, nešto više od semantičkog učinka pisanog ili idealistički reduciranog medijskog teksta na poruku. Fotografija je "tekst + intenzivna čulna pojava". Tehnički obrat fotografije se odigravao od mehaničko-optičko-hemijskog fotografskog rada sa svjetlosnim tragovima u elektronsko analogno i, zatim, u analogno-digitalno bilježenje, obradu i prezentaciju slike kao poretku digitalnih kodova i snopova afektivnih intenziteta. Namjera ovog teksta je da identificira teorijske pristupe tumačenju postojanja fotografije. Prva pozicija omogućava odgovor na pitanje "Što jest fotografija?" polazeći od bitne neobjektivnosti fotografije – narušene "optičkim nesvjesnim". Druga pozicija omogućava tumačenje tog pitanja polazeći od fundamentalnog obrata fotografске prakse od produkcije *tehničke slike* u refleksiju koncepta, diskursa i politike fotografске prakse u specifičnim institucionalnim okvirima, a treća polazi od digitalnog obrata – materijalnog restrukturiranja tehnološkog, konceptualnog i distribucijska karaktera fotografije od proizvoda, proizvedene materijalne reprezentacijske površine, u protok/fluks vizualnih informacija i potencijalnih manipulacija koje se mogu učiniti na njima.

**Ključne riječi:** fotografija, novi medij, digitalni obrat, optičko nesvjesno

## RESEARCH PAPERS

**MIŠKO  
ŠUVAKOVIĆ**

The Faculty of Media and Communications, Belgrade

[miodragsuvakovic@gmail.com](mailto:miodragsuvakovic@gmail.com)

# Abstract:

Discourse and writing about photography, the media discipline, approximately two centuries old, the first samples of which we have been following since 1825, in this paper are to be depicted as the “new medium”. The history of photography is marked by trades, separations, transfers and remediations in technical, communication, documentary, monomedia, mass media, discursive, functional, political, capitalist, communist, memory and transmedia terms. Reversals, separations, transfers, and remediations make a photograph “temporary” in relation to an indexed space, indexed bodies, reference objects, scenes, and delayed recording time, or an indefinitely delayed time of potential or actual reception of images. A photograph is at the same time an object with an image and a visual text with a message, meaning or just pointing out the possibilities of semiosis between the visual and the verbal within a given space, on the surface of a paper or screen. It is always a matter of material transformation of the surface – from whiteness or zero degree of surface to treated material surface with lines, stain-surface ratios, dark and light ratios, and outlines of figures that can refer to bodies or objects. What distinguishes photography from spoken or written, typed or printed verbal text is that photography has and shows a raw, processed or stylized “body of knowledge”, that offers a multitude of illusions addressed to the visual

# **TEMPORARY ONTOLOGIES OF PHOTOGRAPHY AS A NEW MEDIUM**

Original paper / UDK: 77.01

experience as a vision, as a memory and translation into other forms representations, i.e. different media texts of culture. Photography is not just text (order of signs), it is something more, something more than the semantic effect of written or ideally reduced media text on a message. Photography is “text + intense sensory appearance”. The technical turn of photography took place from mechanical-optical-chemical photographic work with light traces into electronic analog and then into analog-digital recording, processing, and presentation of the image as an order of digital codes and beams of affective intensities. The purpose of this text is to identify theoretical approaches to interpreting the existence of photography. The first position provides an answer to the question “What is photography?” starting from the essential non-objectivity of photography – distorted by the “optical unconscious”. The second position allows the interpretation of this issue starting from the fundamental turn of photographic practice, from the production of technical images in the reflection of the concept, discourse and policy of photographic practice in specific institutional frameworks, and the third position commences from the digital turn – material restructuring of technological, conceptual, and distribution character materialist representational surfaces, in the flow/flux of visual information and potential manipulations that can be done on them.

**Keywords:** photography, new medium, digital turn, optical unconscious

# PRIVREMENE ONTOLOGIJE FOTOGRAFIJE KAO NOVOG MEDIJA

Miško Šuvaković

U govoru i pisanju o fotografiji, medijsku disciplinu staru približno dva stoljeća, čije prve uzorke pratimo negde od 1825., nazivam "novim medijem". Zvuči kao greška. No, po meni postoje bitni razlozi za identifikaciju fotografije kao "novog medija". Istorija fotografije obeležena je obratima, razdvajanjima, prenosima i remedijacijama u tehničkom, komunikacijskom, dokumentarnom, monomedijском, masmedijском, diskurzivnom, funkcionalnom, političkom, kapitalističkom, komunističkom, memorijskom te transmedijskom smislu. Obrati, razdvajanja, prenosi i remedijacije čine fotografiju "privremenom" u odnosu na neki indeksirani prostor, indeksirana tela, referentne predmete, prizore i, svakako, odloženo vreme snimanja ili beskrajno odlagano vreme potencijalne ili aktuelne recepcije snimka. Kada gledam neku fotografiju, pitam se, gotovo uvek, kada je snimljena – koji vizuelni ili tehnički indeksi mi daju vremenski, pa i prostorni odnos prema snimku i onome što je u snimku. Snimak je predmet, a *u* ili *na* predmetu vidim sliku. Na primer: "Vidjeti nešto, vidjeti nešto kao nešto i vidjeti nešto u nečemu su tri osnovna primjera za gledanje, koji se spajaju u gledanju slike".<sup>1</sup> Slika postaje važnija od predmeta, zato govorim o fotografskoj površini. Suočen sam sa vitgenštajnovskim uslovom *gledanja kao i gledanja u*.<sup>2</sup> Foto-

---

<sup>1</sup> Seel, 2015, 220.

<sup>2</sup> Vitgenštajn, 1980, 222–227. Uporedi sa Richard Wollheim, "Seeing as, seeing-in, and pictorial representation", 1980, 205–226.

grafiju vidim ispred sebe kao predmet sa površinom, kao komad papira ili plastike u ramu ili kao odštampanu površinu u formatu časopisa ili knjige. Pitanje površine je svakako bitno – na primer, Giuliana Bruno razrađujući materijalističku teoriju površine tvrdi:

Zbog toga više volim da govorim o površinama, nego o slikama: da izrazim kako se vizualno kao materijalno manifestuje na površini predmeta, gde vreme postaje materijalni prostor. Kopanje po slojevima slike i prolazanje kroz njihove površine, omogućava da moje teorijsko preplitanje materijala naglašava stvarno proizvođenje vizualnog: površinski uslov, manifestovanje teksture, te podrške delu kao i načinu na koji je postavljeno da li na platnu, zidu, ili ekranu.<sup>3</sup>

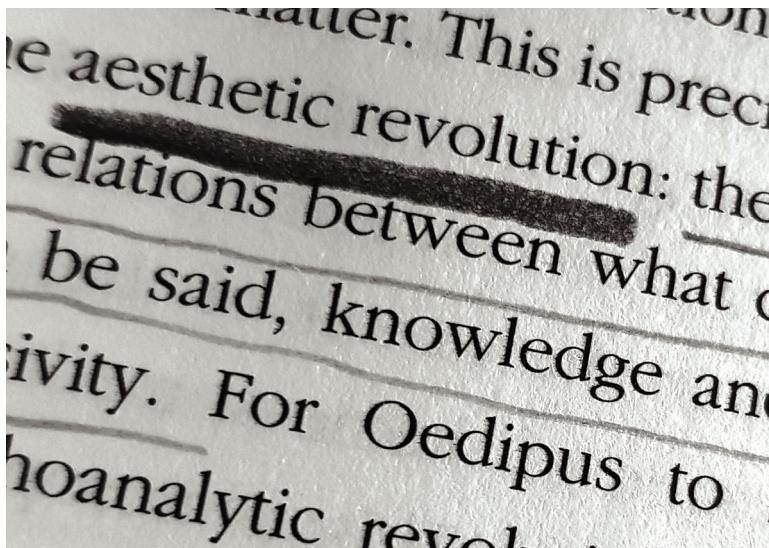
U fotografiji kao površini sa nanesenom (hemijski izazvanom, otisnutom) slikom, vidim nešto – na primer, sliku lica, pojedinačnog tela, grupe tela, eksterijera, enterijera, predmeta ili predmetnih odnosa. Fotografija je istovremeno predmet sa slikom i vizuelni tekst sa porukom, značenjem ili tek ukazivanjem na mogućnosti semioze između vizuelenog i verbalnog unutar zadatog prostora površine papira ili ekrana. Uvek se radi o materijalnoj transformaciji površine – od beline ili nultog stupnja površine u obrađenu materijalnu površinu sa linijama, odnosima mrlja i površina, tamnim i svetlim odnosima, te obrisoma figura koje mogu referirati telima ili predmetima.

Pri tome, fotografijom se vreme zaustavlja i odlaže iz snimane transparentne sadašnjosti u snimljenu netransparentnu budućnost gde postaje trag prošlosti. Kada kažem “istorija fotografije”, mislim na dve različite istorije – na istoriju fotografskog medijuma i medija sa svim ostvarenim materijalnim produktima i na istoriju koju fotografija nudi unutar snimka kao zaustavljeno, snimljeno i odloženo sećanje na prošli trenutak na nekom mestu: “Istovremeno mrtva i živa, ona otvara mogućnost našeg postojanja u vremenu. Zato događaj fotografije nužno prethodi svakoj istoriji fotografije – fotografija ne pripada istoriji; ona nudi jednu istoriju”.<sup>4</sup> Ono što fotografiju razlikuje od govornog ili pisanog, otkucanog ili štampanog verbalnog teksta, jeste da fotografija ima i da čulno pokazuje

---

<sup>3</sup> Bruno, “Uvod”, 2014, 3.

<sup>4</sup> Kadava, “Smrt”, 2002, 203.



sl. 1. Snimka stranice za vrijeme čitanja teksta Jacquesa Rancièrea "Estetska revolucija", 2015. (fotografija: Miško Šuvaković i Provisional Salta Ensemble)

sirovo, obrađeno ili stilizovano "telo znanja" koje nudi mnoštvo iluzija upućenih vizuelnom iskustvu kao iskustvu viđenja, kao iskustvu vizuelnog pamćenja i prevodenja u druge oblike reprezentovanja tj. različite medijske *tekstove kulture*. Fotografija nije samo tekst (poredak znakova), ona je još nešto, nešto više od semantičkog učinka pisanih ili idealistički redukovanih medijskog teksta na poruku. Fotografija je "tekst + integrativna čulna pojava". Zašto kažem "mnoštvo iluzija vizuelnog iskustva"? Zato, što fotografija nije viđenje sveta, čak ni pravljjenje *slike sveta*, ona je napravljena tehnička *slika* od izabranih, pre svega, vidljivih prisvajanja čulnih atributa *sveta*. Ona nije iskustvo direktnog gledanja/viđenja sveta, već snimak viđenog, transpozicija iskustva gledanja/viđenja, a to znači obrađeni, prevedeni, optički i medijumski transformisani vizuelni uzorak. Transpozicija koja jeste i nije samo tekst ili samo fotografiska slika. Ta ambivalentnost je bitna. Njena vizuelnost je neupitna, čak i kada fotografija prikazuje snimljene odštampane tekstove – na primer: Joseph Kosuth *Naslovljeno (Umetnost kao ideja kao ideja), (ništa)* iz 1968. ili moj privatni radni, fotografski snimak stranice teksta iz filozofske studije Jacquesa Rancièrea "Estetska revolucija" sa svim mojim podvlačenjima (sl. 1).

Fotografija je složenija od prirode, i ako je nastala apropijacijском redukcijom viđenog prizora, tela ili predmeta. Fotografija kao dispozitiv odvojena/isečena je od stvarnosti i/ili prirode tada, sada i zauvek. Njom se ne prikazuje priroda, već pogled na prirodu ili pogled izdvojen/isečen iz svetlosnog snopa prirode i odložen u medijske učinke te arhive javne ili privatne kulture. Ali ipak ona je vizuelna pojavnost – čiji intezitet ne mogu da kontrolišu ni fotografi ni gledaoci. Fotografija je tehnički proizvod: artefakt. Ali, *taj* artefakt je obogaćen kako ljudskim upisima tako i optičkim potencijalnostima, odnosno, materijalnom specifičnošću površine na kojoj se pojavljuje fotografija. U izvesnim teorijama fotografija se definišu kao *vizuelno delo* ili *vizuelni dokument* u doba tehničke ili mehaničke reproducativnosti (Walter Benjamin),<sup>5</sup> odnosno, kao tehnička slika (Vilém Flusser),<sup>6</sup> dok drugi autori vide fotografiju kao dokument (Elizabeth McCausland, David Levi Strauss)<sup>7</sup>, kao semioloski vizuelni tekst (Roland Barthes),<sup>8</sup> memorijski upis (Susan Sontag, Barthes),<sup>9 10</sup> čulni intenzitet (mišljenje o *slici-afektu* Briana Massumija)<sup>11</sup> itd. Nema imanentnog i jedinstvenog određenja fotografije kao tehnike/tehnologije i prakse tj. procesa, te kao efekta–dela tj. predmeta–slike. Pre je reč o “ruju” potencijalnosti za svaku pojedinačnu fotografsku praksu koju čine optičke/mehaničke, optičke/analogne i digitalne fotografске slike u vremenu i prostoru.

Tehnički obrat fotografije se odigravao od mehaničko-optičko-hemij-skog fotograforskog rada sa svetlosnim tragovima u elektronsko analogno i, zatim, u analogno-digitalno beleženje, obradu i prezentaciju slike kao poretka digitalnih kodova i snopova afektivnih inteziteta. Razdvajanje se ogleda u odvajanju fotografije od slikarstva, i, zatim, dolazi do razdvajanja fotografije i filma; a bitan je netransparentni odnos između fotograforskog, analognog video i digitalnog snimka. Fotografija, svakako, preuzima i prenosi nešto što je prisvojeno iz vidljivog sveta; fotografija je neupitno “svetlosna apropijacijska” umetnost bez obzira na rezultate snimanja

---

<sup>5</sup> Walter Benjamin, “Umjetničko djelo u doba svoje tehničke reproducativnosti”, 1971, 53–82.

<sup>6</sup> Vilem Fluser, “Tehnička slika”, 2005, 14.19.

<sup>7</sup> Elizabeth McCausland, “Documentary Photography” (1939) i David Levi Strauss, “The Documentary Debate” (2003), u Stallabrass, 25–28, 103–108.

<sup>8</sup> Roland Barthes, “The Photographic Message” i “Rhetoric of the Image”, 1991, 3–20, 21–40.

<sup>9</sup> Sontag, “U platonovoj pećini”, 1982, 15–32.

<sup>10</sup> Bart, 1993, 61–8.

<sup>11</sup> Massumi, “The Autonomy of Affect”, 2002, 24–26

i obrade snimaka. Fotografija izgleda kao *slika sveta*, mada je, zapravo, slika načinjena od delića, svetlosnih upisa i impakta odvojenih od sveta. Mogu u mislima da rekonstruišem kretanje zraka svetlosti kroz objektiv fotoaparata i njegov pad na fotohemski osetljivu površinu filma ili fotoćeljsku površinu interfejsa. Remedijacija se, zatim, pokazala u bitnosti svakog pristupa fotografiji kao specifičnom autonomnom mediju. Snimanje i presnimavanje fotografija je uobičajeno i često se izvodi u fotografskim, video, televizijskim ili različitim digitalnim praksama. Prekrivanje jednog negativa drugim pri osvetljavanju u aparatu za povećavanje stvara iluziju nestvarnog tela, lika ili prostora.

Nisu bez razloga *spekulativni karakter* fotografске obrade slike koristili brojni profesionalci ili amateri fotografi argumentujući da su snimili tokom spiritualističke seanse pojavu sablasnih prozirnih i treperavih *duhovnih* tela umrlih. *Spekulativni karakter* fotografije se ogleda u njenoj potencijalnoj usmerenosti na vizuelno sugerisanje iluzije tela, predmeta i prostora. Prenošenje *ideje* o prekrivanju jednog negativa drugim – o sendviču negativa – prenesena je u zamisao lejera (*layer*) u digitalnoj obradi fotografije u brojnim korisničkim programima i aplikacijama (*photoshop*). Arheologija prozračnih i prozirnih fotografskih slika ukazuje na vizuelne sadržaje različitih slojeva snimljenih i povezanih snimaka u novi poredak višeslojne fotografске slike. Remedijacija fotografije je izvođena u filmu, u videu, te u digitalnom, digitalizovanom snimku. Ali, karakteristično je i izvođenje isečanja fotografije iz filma, tj. prezentacija isečenog i izdvojenog kadra kao zamrznute i izdvojene slike – na primer, Bruce Nauman *Okretanje sfera* (1970). Zatim, brojni su primeri snimanja analognog ekrana, video monitora, gde se generisana slika na završetku elektronske cevi preobražava u fotografski fotohemski zapis. Digitalizacija – skeniranje i memorisanje fotohemski izvedenih fotografija i slajdova, jedna je od osnovnih praktičnih tehnika *digitalne humanistike*. Digitalna obrada skeniranog analognog snimka je i jedna od tehnika remedijacije. Analogna homogena površina se prevodi u gustinu piksela. Izvođenje crteža i slike na osnovu fotografije, ali i slikanje uljanim bojama po fotografiji su postmedejske tehnike suočenja apstraktnog gesta i realizma fotografije (Gerhard Richter, 24 april 2008).<sup>12</sup> Postoje primeri izlaska iz ravne površine standardne otisnute/izazvane/odštampane fotografije

---

<sup>12</sup> Richter, 2012, 88.

u izvođenju fotografske instalacije ili fotografskih ambijenata. Projekcije slajdova, na primer, ostvaruju svetlosnu skulpturu/instalaciju/ambijent – “projektor sa projekcijom kao skulpturalni oblik”<sup>13</sup> – instruktivan primer su projektovane svetlosne instalacije/skulpture Anthony McCall.<sup>14</sup> Komunikacijska funkcija fotografije ukazuje na razlaganje stvarnih događaja na sekvence, tj. sažimanje događaja u fotografiju ili seriju fotografija čime se vizuelno indeksira narativ upućen gledaocima. Fotografija pokazuje više od onoga što se vidi – njom se komunicira događaj mada ona prikazuje statičnu situaciju ili isečak iz razvojnog događaja. Reč je o punktualnom vizuelnom pripovedanju (*story telling*) u sasvim različitim snimcima “pokazivanje toga i toga kao isečka iz razvoja narativa”, na primer, Julia Margaret Cameron je snimala i naslovom alegorizovala privatni događaj *Venera kori Kupida i skida njegova krila* (1873); Lewis W. Hine je snimao prizore u industrijskim postrojenjima *Fabrika pamuka u Karolini* (1908). Andreas Feininger na jednoj fotografiji prikazuje kako László Moholy-Nagy snima kamerom skok plesačice Grete Paluccce na krovu kuće za nastavnike u Bauhaus kampusu u Desau verovatno 1927. ili 1928. godine. Ratni fotograf Robert Capa snima *Smrt republikanskog vojnika u Španskom građanskom ratu* (1936), zapravo scenu u trenutku kada je vojnik pogoden metkom. Diane Arbus snima *sekvence opskurnih događaja*, na primer, prizore sa letnjeg odmora *Veče jedne porodice u nudističkom kampu* (1965). Fotografkinja Ute Klophaus snima sekvence-isečke iz performansa Josepha Beuysa (*Kako objasniti sliku mrtvom zecu*, 1965–1970) razvijajući “metaforu performativnog” neizoštrenostima, neobičnim rakursima snimanja, naglašenim odnosima crnog, sivog i belog, funkcionalnim upotrebama oštećenja fotografskog medijuma. Vizuelno pripovedanje i sugerisanje atmosfere vizuelne pripovesti se povezuju u afektivnom učinku fotografije koja komunicira izvesnu poruku, koncept ili iskustveno znanje o događaju.

Diskurzivni karakter fotografije ukazuje na njenu vizuelnu potencijalnost koja dozvoljava da bude prevedena u govor/pismo lingvističkog jezika ili da posredstvom potencijalnih ili aktuelizovanih odnosa sa drugim slikama, na primer, slikearstva, filma, fotografije ili ilustracija unutar štampanih medija, bude rekodirana sa nekom specifičnom političkom,

---

<sup>13</sup> Iles, “Between the Still and Moving Image”, 2001, 33–69.

<sup>14</sup> Anthony McCall, *Five Minutes of Poor Sculpture*, Hamburger Bahnhof, Museum für Gegenwart, Berlin, 20. april – 12. avgust 2012.

kulturalnom, identitetskom, seksualnom itd. porukom. Fotografija se tada identificuje kao *vizuelni govor* unutar specifičnog konteksta snimanja ili unutar specifičnog konteksta gledanja. Radi se o politici snimanja i politici gledanja, a obe politike se ukazuju u preobražajima u odnosu na kontekste prezentacije, tj. intertekstualnog i interslikovnog povezivanja sa referencama u društvu. Diskurzivni karakter fotografije je ono svojstvo fotografске slike koje omogućava da se pojedinačna scena, prizor, telesni položaj ili bilo šta drugo vidljivo na osnovu konteksta snimanja ili prezentovanja poveže sa nevidljivim značenjima/znanjima kulture i društva: “[...] u svakom se društvu produkcija diskursa u isti mah kontroliše, selektuje, organizuje i raspodeljuje, i to izvesnim postupcima čija je uloga da ukrote moći i opasnosti diskursa, da ovlađaju njegovim nepredvidljivim događajima, da izbegnu njegovu tešku i opasnu materijalnost”.<sup>15</sup>

Fotografija pokazuje potencijal diskurzivne učinkovitosti, čak i didaktičnosti; mada postoje i primeri kada pruža otpor diskursima i njihovim moćima. Na primer, britanski fotograf Richard Billingham je snimio seriju fotografija dokumentujući svakodnevni život porodice (*Bez naziva*, 1994) koja obitava na dnu ekonomske lestvice. Proizveo je, namerno ili nenamerno, *vizuelni diskurs* o neoliberalnom lumpenproleterijatu i njegovo siromašnoj i autoagresivnoj svakodnevici. Takođe, cilj je bio da se pokaže da nije reč samo o fotografiji kao sigurnom i neutralnom, tj. *objektivnom* svedoku o vidljivosti života porodice, već i da se izazove vizuelni afekt, da se zauzme stav, da se uzmu u obzir brojni snimljeni detalji. Vizuelni afekt skreće pažnju sa diskursa i suočava nas sa vizuelnim sugestijama, bede, siromaštva, narkotičke atmosfere. Walter Benjamin je zabeležio na kraju svoje *kratke istorije*: “[...] Nisu uzalud uspoređivali Atgetove fotografije s poprištima zločina. [...] Nije li na fotografu – [...] – da na svojim slikama otkriva krivnju i obilježi krivca?”<sup>16</sup> Nije reč o fascinacijama objektivnošću – svedočenju – fotografije. Reč je o pomaku od ontologije fotografije zasnovane na odslikavanju sveta na ontologiju fotografije kao diskursa, najčešće, “političkog diskursa” o postojanju, fotografskog *interventnog agenta* sa političkim i etičkim konsekvcama u svetu gde se roje objekti, stvorenja i slike

---

<sup>15</sup> Fuko, 2007, 10.

<sup>16</sup> Benjamin, 1971, 51.

<sup>17</sup> Štajerl, 2019, 67.

među objektima, napravama, stvorenjima i slikama. Hito Steyerl,<sup>17</sup> na primer, referira na koncept reditelja Haruna Farockija "samoubilačke kamere" (film: *Auge/Machine I*, 2001<sup>18</sup>). Harun Farocki je indeksirao kamere pričvršćene na vrhu rakete u Zalivskom ratu. Kamere su identifikovale i pratile predmete ka kojima je bila usmerena raketa. Nakon uništavanja predmeta rasprskavanjem rakete eksplodirale su i kamere, itd. Kamera nije samo reprodukciona naprava, već i deo interventnog oružja koji diskursom umetnika postaje javni politički kod usmeren na kritiku ili apologiju ratne politike.

Izuzetan primer kritičke politizacije fotografskih učinaka su rana kolažno-montažna dela Johna Heartfielda realizovana za dizajn korica časopisa AIZ (*Das Illustrierte Volksblat*) iz 1922. ili 1923. godine. Beogradski izdavač Pavle Bihali je realizovao veliki broj fotokolaža za naslovnice i omote izdanja NOLIT-a, socijalno-kritičkog karaktera. U vremenu konceptualne i postkonceptualne umetnosti kritički motivisanu fotografiju su realizovali umetnici, kao što su Hans Haacke ili Allan Sekula. Američki fotograf Allan Sekula je razvio slučajeve "radikalne postdokumentarne fotografije",<sup>19</sup> a to znači izveo je istraživanja i testiranja odnosa između vizuelnog potencijala fotografije i njenog diskurzivnog kodiranja i dekodiranja u specifičnim kulturnim i političkim uslovima između kanona modernističke i savremene fotografije. On je potencijale istorijskog, modernističkog, fotografskog *kritičkog realizma* preobrazio u nove političke aktivnosti (*political agency*) provociranja uslova subjektivizacije fotografa u odnosu na tehnokratske i protototalitarne režime savremenog i dominantnog medijskog rada. Sekula se fotografiski suprotstavljaо totalizujućoj korporativnoj kontroli, te destrukciji iskustva i ambijentalnog pozicioniranja u specifičnom geografskom, a time i političkom prostoru. U njegov fotografiski rad je ugrađen kritički reflektovan efekat nestajanja analogne fotografije kao suštinski referencijalne prakse, te retorički obrat ka vizuelnom indeksiranju intimnog pogleda, odnosa prema medijskim određenjima javnog nestajanja mitova, na primer, mita o moru ili mita o vidljivosti političke ili korporacijske moći. Istraživao je fotografskim sredstvima generičke putanje simulacije realnosti na mestu reflektovanja stvarnosti u odnosu na plivače, na simboličke figure digitalnog vremena

---

<sup>18</sup> <https://www.moma.org/collection/works/149431>

<sup>19</sup> Buchloh, 2014, 133–134.

kakav je Bill Getes, na brodove, na rad na palubi, ali i na muzeje, na primer Guggenheim Museum Bilbao Franka Gehryja itd.<sup>20</sup> Sekula je opisao pristup fotografiji sledećim rečima:

Kada sam prvi put ozbiljno počeo da pravim fotografije, pre trinaest godina, najvažnija privlačnost medijuma, bila je za mene, njegova neizbežna društvena referencijalnost, njegov način opisivanja – iako često na enigmatičan, pogrešan, reduktivan i površan način – sveta društvenih institucija, gestova, manira odnosa... U to vreme meni je izgledalo da fotografija dopušta alternativu preterano specijalizovanim, ezoteričnim, i samo referencijalnim diskursima pozognog modernizma, koji nisu imali, da ponudim samo jedan sirov primer, ništa da kažu o Vijetnamskom ratu.<sup>21</sup>

Sekula je razradio postkonceptualistički pristup mediju/medijumu fotografije ukazujući na diskurzivni potencijal fotografskog rada, a ne samo fotografskog rezultata tj. fotografije kao završenog artefakta. Diskurzivni potencijal fotografskog rada je označio mogućnost uvođenja semiotičkog i tekstualnog pristupa – refleksije, kritike – u odnosu na kontekste i institucije umetnosti u opštem smislu i fotografске komunikacije u specifičnom smislu. Izolovan je, zato, veoma složeni vizuelni kao diskurzivni znakovni poredak,<sup>22</sup> a to znači poredak složenih čulno–znakovnih učinaka u fotografском radu dokumentarnog ili narativnog karaktera u odnosu na istorijsko znanje, društvene ili kulturne ideologije. U dosadašnjem delu rasprave sam tražio i izlagao primere, argumente ili sugestije zašto bi fotografiju mogli smatrati u različitim vremenima i situacijama “novim medijem”!

\*\*\*

Fotografija jeste “novi medij”, ne zato što se suštinski menja ontologija same i potpune fotografске – tehničke – slike, već zato što fotografija ima nestabilnu i veoma promenljivu ontologiju fotografске *infrastruk-*

---

<sup>20</sup> Sekula, “Between the Net and the Deep Blue Sea (Rethinking the Traffic in Photographs)”, 2002, 3–34.

<sup>21</sup> Sekula, 1984, IX.

ture: logistike za izvođenje ili upotrebu podupirača, kostura ili dispozitiva fotografске prakse i time fotografskih impakta: ekranskih slika, svetlošću projektovanih slika, hemijski razvijanih slika na površini papira, plastike ili bilo kog drugog materijala, ali i moje individualne i naše kolektivne imaginacije. Infrastruktura je logistička podrška fotografskim praksama od foto-hemijske laboratorije do digitalnog računara, ali i od fotoalbuma, galerijske instalacije fotografija, arhivskih kolekcija indeksiranih i u registratore odloženih negativa i pozitiva, do digitalizovanih snimaka i njihovih memorisanja u različite softverski podržane arhive povezane sa pretraživačima ili prezäsentacionim aplikacijama. Ona vodi do oka ili fotoćelije, od oka i fotoćelije do propozicije za koju tražim vizuelni ekvivalent (*mentalna reprezentacija, odnosno, imaginarno*).

Ali šta jeste ontologija fotografске prakse? Da li je ona zaboravljena<sup>23</sup> te spekulativno prizivana i rekonstruisana infrastruktura fotografije? Da li je ontologija fotografije suočenje fotografije sa stvarnim – često stvarnijim od stvarnih – uslova postojanja fotografске prakse i fotografskog impakta u odnosu na neizbežnost *transmedijalnosti fotografije* (prelazak iz jednog tehničkog uslova u druge uslove; remedijacija fotografije u drugim medijima) i u odnosu na neizbežnost transindividualnosti fotografije (složenih i mnogostrukih uslova individualne i kolektivne subjektivizacije)? Moj odgovor na poslednje pitanje je pozitivan: to znači da fotografija nastavlja proces subjektivizacije ljudskog stvorenja sa kamerom – fotografskim aparatom i kada ona/on/ono nije više prisutno, pa ni prepoznato u fotografiji, ispred fotografije ili iza fotografije. Fotografija jeste, ovo je ontološki iskaz, zato što materijalno produžava – vremenski, prostorno i predmetno – trajanje subjekta u odnosu na sebe i druge subjekte, pomoći snimljene i distribuirane tehničke slike. Fotografija prevladava impakte svoje sopstvene proizvodnje krećući se među ljudima i za ljude, bez obzira na sve softvere i aplikacije za poređenje i prepoznavanje likova. Nije *bit* u prepoznavanju – vizuelnoj sličnosti ili vizuelnoj podudarnosti – već u inteligibilnosti subjektivizacije i remedijacije: zato je *fenomenologija duha* tokom ova poslednja dva stoljeća postala *fenomenologija fotografске slike*.

**22** Uporedi sa Buchloh, “Allan Sekula: Photography Between Discourse and Document”, u Sekula, 1995, 190.

**23** Uporedi sa John Durham Peters, “Infrastructuralism”, u Beshty, 2018, 771.

## Tri izabrane *ontologije*: fotografija i fotografije

Nameru mi je da identifikujem teorijske pristupe tumačenju postojanja fotografije. Prva pozicija tumačenja omogućava odgovor na pitanje “Šta jeste fotografija?” polazeći od teoretizacije bitne neobjektivnosti fotografije – narušene “optičkim nesvesnim”. Druga pozicija omogućava tumačenje odgovora na pitanje “Šta jeste fotografija?” polazeći od teoretizacije fundamentalnog obrata fotografске prakse od produkcije *tehničke slike* u refleksiju koncepta, diskursa i politike fotografске prakse u specifičnim institucionalnim okvirima. Treća pozicija tumačenja omogućava odgovor na pitanje “Šta jeste fotografija?” polazeći od teoretizacije digitalnog obrata – materijalnog restrukturiranja tehnoškog, konceptualnog i distribucijskog karaktera fotografije od proizvoda, proizvedene materijalne reprezentacijske površine, u protok/fluks vizuelnih informacija i potencijalnih manipulacija koje se mogu učiniti na njima.

Sve tri ontologije razvijam u odstupanju od spisa “Ontologija fotografске slike” (“Ontologie de l’image photographique”, 1945) Andréa Bazina. Bazinov tekst je pisan i objavljen u vremenu neposrednog posleratnog *resetovanja* modernizma, te iskoraka ka emancipaciji *novih medija*, pre svega, fotografije i filma. Bazinov tekst projektuje bitnu razliku između manuelno-optičkog pristupa slikarstvu i novog tehničkog, automatskozvanog, medija tj. fotografije koja nedvosmisleno zaposeda polje vidljivosti, kao što će to učiniti i film tokom dvadesetog veka. Bazin pribegava ontološkoj odbrani novog medija – fotografije i filma. Za Bazina je otpočela nova umetnost, a to je fotografija, odnosno, film. Bazin istočrsku determinaciju fotografije u odnosu na slikarstvo opisuje rečima:

Stoga bitni fenomen u prelasku sa baroknog slikarstva na fotografiju nije u samom materijalnom usavršavanju (fotografija će dugo zaostajati za slikarstvom u pogledu reprodukovanja boja), već u psihološkoj činjenici: u potpunom zadovoljavanju naše gladi za iluzijom što je utoljava mehaničko reprodukovanje iz kojeg je čovek isključen. Rešenje nije bilo u rezultatu, već u poreklu.<sup>24</sup>

Bazin – vođen ontološki postavljenim zahtevom, ukazuje da originalnost fotografije u odnosu na slikarstvo počiva u suštinskoj “neljudskoj”,

---

**24** Andre Bazan, “Ontologija fotografске slike” (1945), u Stojanović, 1978, 341–342.

svetlosnoj i automatskoj, objektivnosti fotografije: "Zato se skup sočiva koji predstavlja fotografsko oko i koji zamjenjuje ljudsko oko zove 'objektiv'.<sup>25</sup> Fotograf je operater koji bira, usmerava i motiviše pristup predmetu snimanja, za razliku od slikara on svojim telom/rukom ne trasponeće svet u sliku sveta, već je dobija na osnovu optičko-mehaničkog rada naprave. Fotografija postoji, upravo po tome što može da prikaže vidljivost sveta u njegovoj neponovljivoj trenutnoj izuzetnosti, koja prevrasta u uzorak koji se može, dodajmo medijski komunicirati u beskrajnom broju primeraka/kopija.

### Prva, transgresivna ontologija: Walter Benjamin i optičko nesvesno

Postoji jedna izuzetno fragmentarna, neobična i fundamentalno različita od svih drugih ontoloških teorija fotografije – to je teorija "optičko-nesvesnog" WALTERA BENJAMINA. Fragmentarna je zato što se pojavljuje u tekstu "Mala povijest fotografije" (*Kleine Geschichte der Photographie*, 1931) tek na jednom mestu, pre bi se reklo, kao obećanje mogućeg tumačenja, nego kao postavljanje teorije nesvesnog fotografije. Neobična je pošto se nesvesno prepoznaje u radu fotoaparata/kamere, zapravo, u optičko-mehaničkoj napravi, a ne u konstituciji subjekta fotografije: fotografa ili gledaoca fotografije. Benjamin je pravio bitnu razliku između onoga što vidi "oko" i onoga što *vidi*, tačnije, registruje "kamera". Njegova ontologizacija fotografije "optičkim nesvesnim" razlikuje se od drugačijih ontologizacija fotografije po tome što on postojanje – *ono* jeste – fotografije identificuje "negativnom atribucijom", a rogobatno rečeno: to je razlika između viđenog "od" strane fotografa i registrovanog "od" strane kamere. Fotoaparat proizvodi razliku koju treba uzeti u obzir. Evo navoda iz tog Benjaminovog teksta:

Kameri se obraća druga priroda no oku; drugačije prije svega tako, da na mjesto prostora koji svjesno prožima čovjek, stupa prostor nesvesno prožet. Ako je već uvriježeno, da netko vodi računa o hodu ljudi, na primjer, mada i u grubim crtama, sasvim sigurno ne zna ništa o njihovu držanju u djeliću sekunde *iskoraka*. Fotografija sa svojim pomoćnim sredstvima: vremenskim lupama,

**25** Andre Bazen, isto, 342.

uvećanjima, to omogućava. Tek s pomoću nje on otkriva to optičko-nesvesno, kao što nagonski-nesvesno otkriva s pomoću psihanalize. Ustrojstvo strukture, tkivo stanice, s kojima obično računaju tehnika, medicina – sve je to kameri i skonski srodnije od ugođajnog krajolika ili osjećajnog portreta. No ujedno fotografija u toj građi otkriva fizionomske aspekte svjetova slike, koji prebivaju u najmanjem, dovoljno protumačivi i prikriveni da u polusnu nađu skrovište, no sada kada su postali veliki i dohvataljivi oni mogu iskazati razliku između tehnike i magije kao potpuno historijsku varijablu.<sup>26</sup>

U Benjaminovom propozicioniranju *optičko-nesvesnog* (*Optisch-Unbewußte*) koncept “nesvesnog” se preuzima iz psihanalize i primenjuje na nepsihanoanalički način. Nije reč o primeni psihanoanalitičke terminologije i metodologije na fotografiju tj. nije reč o zasnivanju psihanoanalitičke interpretacije fotografije, već o upotrebi preuzetog termina “nesvesno”: promeni njegove reference, referentnog odnosa i time značenja. Termin se odnosi na specifičnost fotografskog optičko-mehaničkog događaja snimanja. Fotografisanje omogućava, na osnovu tehničkih parametara fotoaparata, da se snime optičke pojave koje izmiču direktnom pogledu. Zapaža se neizvesna i riskantna analogija između psihanoanalitičkog koncepta nesvesnog i optičkog-nesvesnog; između nevidljivog, onog izmaklog/promaklog viđenju, vidljivog i snimljenog tj. dovedenog do vidljivosti fotografskim snimkom. Sve se to dešava u deliću sekunde: “sasvim sigurno ne zna ništa o njihovu držanju u dječiću sekunde *iskoraka*”.

S druge strane, Rosalind E. Krauss je u knjizi *Optičko nesvesno* izrazila sumnju u “nesvesno vizuelenog”, kao i u nesvesno fotoaparata, odnosno, nesvesno “vizuelnih fenomena: oblaka, mora, neba, šume”.<sup>27</sup> Za nju je to, pozivajući se na Freudovu zamisao “tehnološkog produžetka” ili Benjaminove metafore o sličnosti врача i slikara, za razliku od odnosa “hirurga” i “snimatelja”,<sup>28</sup> nerazumljiv koncept – nesvesno opстоји само kao “ljudsko nesvesno”, a ne “optičko” ili *vanljudsko nesvesno*:

---

<sup>26</sup> Benjamin., “Mala povijest fotografije”, 1971, 40.

<sup>27</sup> Krauss, “Four”, 1993, 178–179.

<sup>28</sup> Benjamin, “Umjetničko djelo u doba svoje tehničke reproduktivnosti”, 1971, 72–73.

Moja upotreba *optičko nesvesnog* (...) odstupa u odnosu na Benjaminovu. Ako je moguće uopšte govoriti o *optičko nesvesnom* u otvaranju prema vizuelnom polju, to je moguće samo ako je grupa različitih umetnika konstruisala nesvesno, konstruisala *ga* je kao projekciju ljudskog viđenja koje se može misliti kao ono što je unutrašnje za ljudski organizam.<sup>29</sup>

*Optičko nesvesno* se pojavljuje u složenosti odnosa umetnika, gledaoca/gledalaca prema konkretnim umetničkim delima i njihovim iskliznućima iz direktnе komunikacije u hibridne komunikacijske prekide, destabilizovanja vizuelnih značenja i nesigurne uvide koji se identifikuju u visokoj umetnosti (Pablo Picasso, Jackson Pollock), na granicama visoke i popularne kulture (Marcel Duchamp, Hans Bellmer, Max Ernst) i u masovnoj kulturi (Man Ray, Andy Warhol). *Optičko nesvesno* je tada povezano sa individualnim reagovanjem na vidljivo/nevidljivo, na primer, optički impuls u Duchampovim rotoreljefima, ili reagovanjem na vremenska sažimanja ili protezanja vremenskih intervala gledanja, prepoznavanja, konceptualizovanja odnosa prema uzorcima za gubitak, uživanje ili odlaganje doživljaja (Alberto Giacometti, Duchamp).

Ako se prihvati Benjaminova teza o *optičkom nesvesnom* tada je razvjeni ontološki uslov fotografije kao prakse naprava snimanja i proces rada sa napravom ili bilo kojim drugim materijalima. U središtu pažnje su materijalni uslovi i tehničke karakteristike – granice – fotografskog medija i medijuma. Gledište fotografkinje/fotografa je određeno, modifikovano ili narušeno uplivima materijalnih uslova i okolnosti upotrebe, zapravo, tehničkih karakteristika medija i karaktera medijuma. Čovek (snimateljka/fotograf) se subjektivizuje snimanjem. Benjaminov koncept *optičkog nesvesnog* je nastao u uslovima razvoja fotografije u Nemačkoj početkom dvadesetog veka i ekspanzijom fotografije u Vajmarskoj republici između 1919. i 1933. godine.<sup>30</sup> Došlo je do kretanja od fotografskog zanata kao posebnog skupa izuzetnih veština ka umetničkom stvaranju, amaterskom individualnom ili porodičnom snimanju i, naspram toga, ka masovnoj distribuciji fotografije razglednicama, nedeljnim ili mesečnim izdanjima ilustrovanih žurnala, filmskim projekcijama, te integracijom

<sup>29</sup> Krauss, "Four", 1993, 179–180.

<sup>30</sup> Uporedi sa Andrés Mario Zervigón, "Photography's Weimar-Era. Proliferation and Walter Benjamin's Optical Unconscious", u Smith i Sliwinski, 2017, 32–47.

fotografskog snimanja u prezentacione oblike politike, policijskih istraga, sudskih svedočenja, poslovnog života, naučnih otkrića itd. Fotografija je pozicionirana u polju koje je vizuelno objedinilo modernu javnu i privatnu sferu u svim varijantnim oblicima.

Jedna od bitnih tehnokratskih težnji u avangardnoj umetnosti, na primer Bauhausa, bila je permanentna inovacija i razvoj tehnologija za umetničko i dizajnersko stvaranja dela ili kulturnih impakta. Fotografija se u širokom dijapazonu produktivnih mogućnosti od realističke i dokumentarne preko apstraktne i nadrealne do kolažne i montažne, videla kao bitna tehnologija moderne, pre svega, urbane umetnosti kojom se otkrivaju nove mogućnosti vizuelne percepcije i kojom se širi percepтивno polje – opseg viđenja, registrovanja i pamćenja čulnih pojava. U Weimarskoj Republici su opsesivno i sistematicno štampane brojne fotografске knjige, sa klasifikovanim portretima građana, snimcima prirode, građevina, sportskim aktivnostima, društvenim skupovima itd. Na primer, Zervigón je Benjaminov istraživački napor u razumevanju smisla moderne fotografije video u otkrivanja pristupa do tada nevidenim svetovima (“acces unseen worlds”<sup>31</sup>) što neizbežno vodi šokantnom iskustvu u suočenju sa urbanom modernošću, ali i istovremeno sa traumatičnim, odnosno, nostalgičnim sećanjima – romantičnim vizuelizacijama. Siegfried Kracauer, jedan od ranih teoretičara medija i Benjaminov savremenik, ukazao je na složenost uloge fotografije u modernom svetu paradoksalnim – fotografijom omogućenim – istovremenim pojavljuvanjem vidljivosti lika prabake i aktuelne filmske zvezde.<sup>32</sup> Fotografija je omogućila viđenje i suočavanje neuporedivih statusno, vremenski ili prostorno vizuelnih pojavnosti. Brojni su aktivni fotografi koje treba spomenuti u vajmarskom periodu. Oni su bili vođeni fascinacijama novim masovnim medijem – fotografijom određenom distribucijom u masovnoj kulturi. Pristupali su rekonstruisanju neposrednih vizuelnih sećanja (Aenne Biermann, Judit Kárász), težili su preciznom i akribičnom dokumentovanju društvene ljudske i mašinske stvarnosti (August Sander, Albert Renger-Patzsch), težili su konstruisanju moderne urbane subjektivnosti između racionalnog, pragmatičnog, političkog i razumu skrivenog doživljaja sebe/sopstva (John Heartfield, Hannah Höch, Maria-

---

<sup>31</sup> Zervigón, "Photography's Weimar-Era. Proliferation and Walter Benjamin's Optical Unconscious", u Smith, Sliwinski, 2017, 37.

<sup>32</sup> Kracauer, "Photography" (1927), 1993, 421–436.

nne Brandt, Ivana Tomljenović, Xanti Schawinsky), te zaposedanju nove oblikovne stvarnosti naspram prirode i aktuelne društvenosti (Karl Blossfeldt, Paul Wolff, Andreas Feininger) itd. Svet je, gotovo neočekivano, pretvoren u predmetni poredak koji se može prisvojiti pogledom, ali i upisati u pogled da bi se odigrala nova fotografска subjektivizacija modernog urbanog čoveka.

Benjaminov koncept “optičko nesvesno” ukazuje na anticipiranje odnosa subjekta/tela, fotografskog aparata/snimka, čulnog prepoznavanja od fiziološke do kulturne percepcije, te suočenja sa nesvesnim. Nesvesno, pokrenuto fotografskim aparatom, nepodudaranjem viđenog i snimljenog, uzrok je neočekivanog preobražaja “prepoznavanja”, koje više nije zasnovano na sličnostima, već na razlikama. To je bit nesvesnog i kod Freuda i kod Benjamina u odnosu na Marxa: nesvesno je spoljašnje subjektu – smešteno je u neuspeh ispunjenja nagona seksualnog (Freud), u istorijske antagonizme i krize društva (Marx), i u mogućnost viđenja i previđanja sveta oko nas (Benjamin). Ali, ono se odigrava negde izvan, ne u nama, mada je povezano sa svakim ljudskim činom i gestom. Ako je nesvesno spoljašnje, ono nije upis sebe u ljudski artefakt, već je izraz ili učinak odnosa razlike artefakta i subjekta. Ta razlika i to *ne celo* odnosa predmetnog sveta i ljudskog sveta postaje uočljivo tehničkim karakteristikama – mogućnostima i ograničenjima – fotografskog aparata i time fotografskog snimanja izabrane slike izdvojene iz poretka sveta. Fotografска слика, nije zato potvrda verodostojnosti vidljivosti realnosti/stvarnosti ljudskog života, već, naprotiv, pokazatelj da postoji ozbiljan *nesporazum* sa realnošću/stvarnošću. Nesporazum je, gotovo simptomski, pokazan u razlici onoga što smo zamislili u polju naših nagona-želja, onoga što smo videli u svetu oko mene/nas i onoga što mi/nam pokazuje snimljena fotografija. Ta razlika je osnova nesporazuma koji je August Sander ostvario u složenom višedecenijskom projektu snimanja i arhiviranja likova i njihovih preobražaja tokom dvadesetog veka (*Menschen des 20. Jahrhunderets*). Sander je bio pre “arhivar” učinaka *optičkog nesvesnog* nego neupitni svedok ili objektivni dokumentarista sa fotoaparatom. Iz fotografskog rada Augusta Sandera i iz kolažno-montažnog rada Hanne Höch kao da vode dve različite istorije predočavanja mogućnosti *optičkog nesvesnog* u fotografskoj praksi. Jedan smer moguće istorije vodi ka vizuelnoj konstrukciji svedočanstva dokumentarnom i arhivskom fotografijom kojom se rekombinuju utisci/upisi nikada do kraja viđene i razasnijene stvarnosti (Harun Farocki, Richard Billingham, Thomas Struth,

Candida Höfer). Drugi smer moguće istorije vodi ka kritici ideologije posredstvom razaranja konzistentnosti viđenog, snimljenog i kolažno-montažno povezanog fotografskog materijala – kretanje od ideologije preko kulturnih klišea do ostataka vidljive dokse (John Heartfield, Victor Burgin, Allan Sekula, Martha Rosler, Barbara Kruger).<sup>33</sup> *Optičko nesvesno* se da identifikovati u razlici snimljenog i zamišljenog, viđenog i izrečenog, dokumentarno zasnovanog, i režijski ili kolažno-montažno rekomбинovanog. *Optičko nesvesno*, zato, nije samo učinak fotografске naprave, kako je postavio Benjamin, u njenoj tehničkoj tj. optičkoj i mehaničkoj inerciji, nesavršenosti i specifičnosti, već u celokupnosti događaja snimanja gde se granice transmedijskog i transindividualnog narušavaju u sklopu stvarnog događaja koji ne može biti zahvaćen u potpunosti. Nepotpunost je fatalna sudsbita svakog, pa i *optičkog nesvesnog* koje učestvuje u proizvodnji slike realnosti, koja je u nesigurnom prostoru identifikacije dominantne slike realnosti i alternativnih slika realnosti. *Nesigurni prostori* su dijalektički prostori koje treba testirati iz časa u čas.

Govor o nadrealističkoj fotografiji, na primer, može se takođe povezati sa raspravom o *optičkom nesvesnom*. Ako prestanemo da tražimo nesvesno u dubini pojavnosti ljudskog duha (posthegelovskoj kulturnoj *femonologiji duha*) – umetnice/umetnika ili gledateljke tj. gledaoca – i počnemo da ga tražimo u svetu paralelnom, ali ipak pored ljudskog sveta, tada se suočavamo sa drugaćijim tumačenjem nadrealističke fotografije. Fotografija nije izraz nesvesnog, već je konstrukcija *optičkog nesvesnog* koja se upisuje na mestu prepostavljenog ljudskog nesvesnog. Freudove reči “ne postoji nesvesno izvan psihanalize” kao da su invertovane: ne postoji *optičko nesvesno* izvan fotografске prakse..

Na primer, radom francuskih nadrealista,<sup>34</sup> ali i beogradske grupe nadrealista,<sup>35</sup> predočeno je izazovno *zastupanje, provociranje, prikazivanje, tumačenje ili konstruisanje nesvesnog posredstvom tada novih medija (fotografija, štampa, film) i nastajućih infrastrukturnih masovnih komunikacija*.<sup>36</sup> Primenjujući Benjaminov pojam *optičko nesvesno* ukazala se mogućnost da se nadrealističke fotografije Mana Raya, Hansa Bellmera, Jacques-André Boiffarda, Raoula Ubaca, Eli Lotar ili Claude Cahun, odnosno, Nikole Vuča, Vaneta Živadinovića Bora (sl. 2) ili Marka Ristića, povežu

---

<sup>33</sup> Foster, 2017, 169–174.

<sup>34</sup> Krauss, Linvingston, 1985.

<sup>35</sup> Todić, 2002.

<sup>36</sup> Šuvaković, “Nadrealizam: nesvesno u doba mehaničke reprodukcije”, 2010, 131–146.



sl. 2. Vane Bor, *Vlado Habunek*, 1929. (objavljeno ljubaznošću Dubravke Đurić)

sa oblikovanjem nesvesnog po uzoru na provokacije traumatičnih želja (Bellmer), masmedijska fotografска iskliznuća kulturalno determinisane vizuelne poruke (Ray, Ristić), u odnosu na masmedijske mitologije rodne privatnosti (Claude Cahun) ili fotografске učinke snimanja (Boiffard, Vučo, Živadinović). *Retorika nesvesnog*, tj. ubedljivost efekata otkrivanja nesvesnog, tema je različitih nadrealističkih umetničkih praksi. *Retorikom nesvesnog* teži se da se u medijskim delima beogradskih nadrealista i izvesnim primerima francuskih nadrealista otkrije i pokaže *vidljivost* sučeljavanja: "ljudskog nesvesnog" i "medijskog nesvesnog" posredstvom, dodaću, *optičkog nesvesnog*.

Odigravao se susret nesvesnog organskog sveta i nesvesnog mašinskog sveta. *Medijsko nesvesno* slično *optičkom nesvesnom* je naziv za strukturiranje verbalnog/stampanog, optičkog ili vizualnog, te audio-vizualnog predočavanja netransparentnosti ili cenzurisanosti iskazivanja, pokazivanja i medijskog posredovanja čulnog impakta i njegovih potencijalnih nepotpunih značenja. Nesvesno je, u ovom smislu, strukturirano kao efekat rada medija sa svim granicama, redukcijama, cenzurama i potiskivanjima unutar stvaranja i proizvođenja čulnih, pa i vizuelnih poruka. *Medijsko nesvesno* je određeno dinamikom čina interpretacije, pri čemu se prepostavlja da čitalac, slušalač ili gledalač nikada nema "medijski tekst" neposredno pred sobom u svoj njegovoj samorazumljivoj celovitosti i pokaznosti. Medijski impakt ili tekst je uvek posredovan i nalazi se u odnosu sa drugim medijskim impaktima i tekstovima. Naprotiv, "medijski impakti ili tekstovi" gotovo uvek izlaze pred čitaoca, gledaoca ili slušaoca kao nešto već pročitano, razmenjeno, brisano, precrtnavano ili dopisivano. Primaju se posredstvom nataloženih slojeva i upisa ranijih interpretacija i nataloženih gledaočevih ili čitaočevih navika i klasifikovanih kategorija koje su razvijene iz nasleđenih interpretativnih tradicija. Ali, interpretacija nije samo intelektualna verbalna izrecivost, već i nema medijska slika. *Medijsko nesvesno* je efekat naprave koja provodi neprozirnosti, ponavljanja i ubrzavanja ili odlaganja u iskustvenom vremenu. Odnosi vidljivog i nevidljivog, vidljivog ali neviđenog i nevidljivog koje se oblikuje u audio-vizuelnom, postavljuju vidljivo kao uzorak u kojem se može prepoznati nesvesno, zapravo, *medijsko nesvesno*. Time se ukazuje na složenost *medijskog nesvesnog* kao interpretacije koja se suprotstavlja dominantnoj i vladajućoj *ideologiji* internacionalnog modernizma i njegovih lokalnih modifikacija u slikarskim, ilustratorskim ili filmskim neoklasicizmima.

## Druga, revizionistička ontologija: konceptualna fotografija

Konceptualna umetnost (*Conceptual Art*)<sup>37</sup> nastala je u graničnim zonama istraživanja, kritike ili subverzije modernističkog koncepta autonomije i monodisciplinarnosti umetničkog dela,<sup>38</sup> prakse, medijuma, medija, te specijalizovanog čula percepcije. Praksa konceptualne umetnosti se preorientisala od manuelnog ili mašinskog "vizulenog oblikovanja", odnosno, mimetičkog i ekspresivnog *postavljanja dela* u svet, ka kritičkoj transmedijskoj i postmedijskoj diskusiji sa kustosko-kritičkim, teorijskim, političkim ili kulturnim značenjima sveta umetnosti, umetničkog obrazovnog sistema, svakodnevne kulture i aktuelnog društva. Na primer, Peter Osborne je ukazao da je konceptualna umetnost označila prelazak sa oblikovanja zasnovanog na slici (dodaću: i vizuelnosti) na umetničku praksu zasnovanu na produkciji, distribuciji i kritičkoj recepciji informacija.<sup>39</sup> Bitno je podvući prelazak sa izvođenja i prezentovanja čulnog – *vizuelnog – oblika* na realizaciju i refleksiju potencijalno različitih komunikacijskih praksi. Okret od vizuelnog oblikovanja ka radu sa informacijama imao je za posledice da su različite "taktičke prakse" uvedene u umetnost od lingvističke i semiološke analize umetničkog i kulturnog dela, preko proširivanja dišanovskog koncepta redimejda sa konceptualne intervencije na predmetima na konceptualne intervencije sa *bilo čim drugim* – od živilih stvorenja, naučnih teorija, političkog delovanja, institucionalnog kontekstualizovanja, privatnog ili javnog života itd. Na primer, izložbom *Informacija (Information)* predstavljen je rad postminimalnih i konceptualnih umetnika u domenu rada sa novim medijima (fotografija, film, video), postmedijima (instalacije, dokumentacije, dijagrami) i izmenjenim uslovima mikro- i makro- komunikacija. McShine, kustos izložbe, napisao je nedvosmisleno povodom izložbe: "Uvek je u pitanju smisao komunikacije" sa estetskim i društvenim posledicama<sup>40</sup>. Završni odeljak kataloga izložbe *Informacija* čini oko pedeset strana fotografskog dokumentarnog materijala gde se naizmenično smenjuju fotografije umetničkih performansa, instalacija, ambijenata, ali i političkih događaja, tehnoloških inovacija, reklamnog materijala, filmskih dela, popularne kulture: od osvajanja Meseca preko nastupa

<sup>37</sup> Meyer, 1972; Alberro i Stimson, 1999; Šuvaković, 2012.

<sup>38</sup> Clement Greenberg, "Modernist Painting" (1965), u Frascina i Harrison, 1986, 7–10.

<sup>39</sup> Osborne, "The Distributed Image", 2018, 140.

<sup>40</sup> McShine, "Essay", 1970, 141.

Micka Jaggera i Rolling Stonesa do kineskog Velikog zida, poziranja članova Crnih pantera, naslovnica novina *The New York Times*, Che Guevare, festivala Woodstock, demonstracija protiv rata u Vijetnamu, Duchampovog igranja šaha sa nagim modelom Eve Babitz itd. Izložbom je demonstriran događaj deontologizacije likovnog oblika umetničkog dela i zamene prezentacije oblika izvođenjem komunikacijskih procesa, procedura i praksi. Komunikacijski i medijski karakter umetničke prakse se reflektovao i u konceptima kritičkih i teorijskih praksi o konceptualnoj umetnosti. Na primer, po italijanskom kritičaru Germanu Celantu, sredstva kritike (*art critic*) su ne samo reči, već i informacijski i komunikacijski mediji zastupanja:

Nova sredstva kritike nisu više samo riječi (uvijek dvosmislene i višesmislene) nego i film, fotografija, knjiga, magnetofon, revija itd., kao sredstva dokumentacije prikladna da pružaju informativnu istoznačnost. Njihovo korištenje u čuvanju umjetnosti treba da se izjednači sa kritičkom akcijom; dokumentirati doista ne znači biti svaštar i baviti se sveukupnom umjetnošću što se pojavi ljuje, već birati onu umjetnost za koju se želi da bude spašena, sa svim nesigurnostima i opasnostima takvog izbora.<sup>41</sup>

Konceptualna fotografija<sup>42</sup> je praksa pristupa fotografskoj produkciji izvan interesovanja i ciljeva umetničke, pa i komercijalne fotografije. Po Marthi Rosler, konceptualni umetnici udaljavajući se od "pravljenja objekata" bili su privučeni anonimnošću i negativnim vrednovanjem fotografije; ta negativna uloga fotografije se odigravala sve dok sistem umetnosti nije prisvojio konceptualnu umetnost i njene "negativne" medijske taktike.<sup>43</sup> Konceptualna fotografija je, primarno, određena kao praksa upotrebe fotografskog medija ili prisvajanja već postojećih fotografija radi iskazivanja opšte ili posebne ideje o umetnosti, kulturi, društvu ili bilo čemu drugom, bez posebnog obzira prema fotografskim tehničkim uslovima – primer su Bruce Nauman, *Prva hologramska serija (Pravljene grimase, 1968)* ili On Kawara, razglednice iz serije *Ustao sam u 6.57* (1970). Često su konceptualni umetnici za realizaciju projekata pozivali

---

<sup>41</sup> Celant, 1970, n.n.

<sup>42</sup> Witkovsky, 2011.

<sup>43</sup> Uporedi sa Martha Rosler, "The Assimilation of Photography", 2004, 33-34.

profesionalne fotografе koji su rešavali njihove zahteve, ali su koristili i turističke kamere, instant kamere, polaroide itd. Reč je o spoljašnjem odnosu – kritici fotografске imanencije – sa stanovišta koje nije vođeno fotografskim ciljevima, već “otvaranjem” fotografskog medija (*expandable medium*) prema drugim disciplinama ili praksama i zahtevima komunikacije koncepta, diskursa ili mentalne reprezentacije.

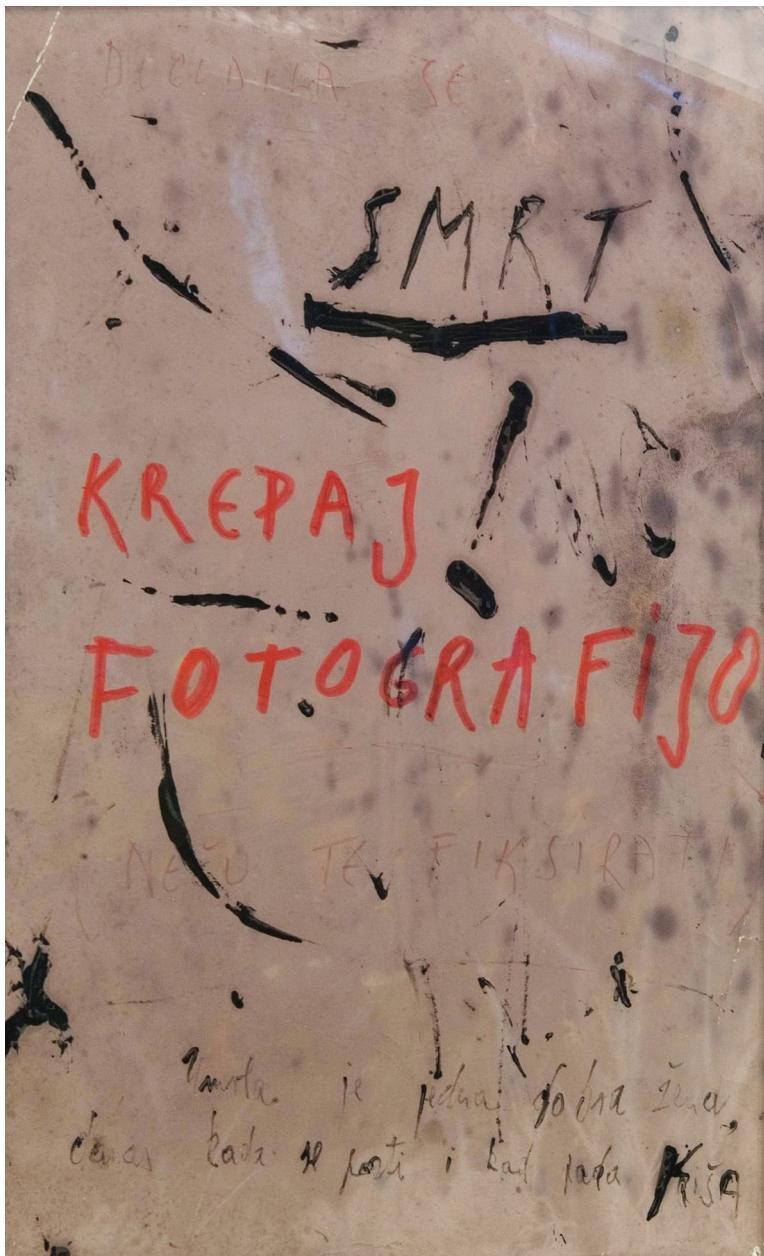
Izvesni umetnici su destruisali (razarali) i dekonstruisali (relativizovali, destabilizovali) fotografске reprezentacije, komunikacijsku funkciju fotografije i njen čulni estetski učinak. Ed Ruscha je jednom prilikom eksplicitno naglasio “Mislim da je fotografija mrtva kao lepa umetnost; njen jedino mesto je u komercijalnom svetu, za tehničku ili informacijsku svrhu”.<sup>44</sup> Ako je tako, tada je u umetnosti jedino moguće dovođenje fotografskog medijuma i prakse do graničnih uslova opstojanja medija i koncepta: Ed Ruscha (*Ruka pokazuje koricu knjige*, 1963.); Željko Jerman (*Apsolutno korištenje materijala 26.7.1975.*, sl. 3); Endre Tót, *Zadovoljan sam ako mogu da gledam u zid* (oko 1976.); Grupa 143 (Paja Stanković) *Snimak crnog pod određenim uslovima* (1977).

Mogu se spomenuti fotografска istraživanja uslova subjektivizacije postavljanjem razlike između “umetničkog fotografa”, “vizuelnog umetnika” i “konceptualnog umetnika”. Konceptualni umetnik se formirao kao autor bez specifičnog medijskog identiteta: John Hilliard, *Deset protičavanja pored utvrđene tačke /3/ 1/500 do 1 sekunde iz 1971*; Jan Dibbets, *Korekcija perspektive, Moj studio I, 2: kvadrat sa dijagonalama na zidu* iz 1969; te Grupa OHO (*Grupa OHO + Walter de Maria*, 1970). Neša Paripović je izveo knjigu kseroksiiranih fotografija *Foto-dosije* (1976). Paripović kao akter u događajima sveta umetnosti je slučajno snimljen sa različitim ljudima – on se pojavljuje kao slučajni model u fotografijama koje su snimali različiti fotografi. Te fotografije postaju njegovo delo činom markiranja njegovog lika; on prisvaja fotografiju, preoznačava je i postavlja kao zastupnika pokazanog umetničkog identiteta.

Mnogi umetnici su konstruisali serije fotografija izvođenjem niza sekvenci ili serije fotografija usmerene ka konceptualizaciji iskustvenog događaja: Alan Sekula, *Bez naziva – slajd sekvenca* (2011.); Fedor Vučemilović, *12 sekundi* (1978.); Grupa 143 – Jovan Čekić Žito (1975.); John Hilliard, *Snimanje kamerom sopstvenih uslova (7 otvora, 10 brzina, 2*

---

<sup>44</sup> Jon Coplans, “Concerning Various Small Fires: Edward Ruscha discusses his perplexing publications”, u Schwartz, 2004, 23.



sl. 3. Željko Jerman, *Krepaj fotografijo!*, 1973. (objavljeno ljubaznošću Darka Šimičića)

*ogledala*) iz 1971., itd. Sekvencionalno snimanje je postavljeno u ranim eksperimentima – hronofotografije (*chronophotography*) – britanskog fotografa Eadwearda Muybridgea sa namerom da se fotografski, realistički, zabeleži kretanje ljudskog ili životinjskog tela: *Konj u pokretu* (1878.).<sup>45</sup> Za razliku od “industrijskog” ili “mehanički podržanog” fotografskog pogleda Muybridgea, konceptualne umetnike nije zanimala mogućnost optičkog registrovanja pokreta u fotografском mediju, odnosno, anticipacije filmskog snimka, već analiza i/ili reprezentacija koncepta diskretnog, tj. sekvencionalnog, prikazivanja telesne radnje, materijalnog procesa ili načina razumevanja i indeksiranja događaja u statičnom mediju fotografije. Takođe, bilo je bitno istražiti i, zatim, demonstrirati karakteristike procesa snimanja (Hilliard, Vučemilović). Čin snimanja se postavlja kao *predmet* fotografiski pokaznog procesa – procesa koji se reflektuje vizuelnim beleženjem uslova događaja snimanja u prostornim i vremenskim okolnostima medijskog delovanja umetnika. Može se reći da se uspostavlja *fotografska hermeneutika* – tumačenje – događaja fotografisanja i time *fotografska proizvodnja* znanja o fotografskoj praksi. Dešava se hermeneutičko kruženje između događaja snimanja i rekonstrukcije događaja snimanja iz serijalno izložene postavke fotografija kojima je registrovano snimanje. Ovde nije reč o komuniciranju informacija o svetu fotografijom, već o suočavanju vizuelnog reflektovanja i konceptualizacije postupka snimanja – reč je o komunikaciji imanencije medija. Sam mediji (fotografski aparat, postupak fotografskog snimanja) postaje *poruka sa autoreferencijskim informacijama* o snimanju i namernom sekvencionisanju procesa snimanja radi njihovog prezentovanja. Da bi se brzo sa istraživanja prikazivanja procesa ili refleksije procesa snimanja, prešlo na strukturalnu analizu narativa i sekvenci narativa u seriji fotografija, na primer, Victor Burgin, *Zoo 78* (1978.) ili *Gradiva* (1982.). Za Victora Burgina<sup>46</sup> proces prikazivanja je složen oblik produkovanja narativa kao serije materijalnih fotografskih slika, zatim kao fantazma identifikacije i kao mogućih realnosti egzistencije. Ovako postavljena shema ukazuje da se svaka predstava – slika slikarstva, fotografija, reklamni ili politički plakat, ekranska slika filma, videa, televizije ili kompjutera – može izvoditi u različitim registrima delovanja:

---

**45** Uporediti sa: John Ott, “Iron Horses: Leland Stanford, Edweard Muybridge, and the Industrialized Eye”, in Étienne-Jules Marey, “Chronophotography” (1899), u Beshty, 2018, 200–208, 212–221.

**46** Uporedi sa Šuvaković, “Od konceptualne do semio umetnosti”, 2012, 596–597.

1. umetnosti (pitanje žanra),
2. psihanalize (pitanje identifikacije sa slikom ili slike sa "sobom": telom, subjektom ili objektom želje),<sup>47</sup> i
3. semiologije, odnosno teorije prikazivanja kao diskurzivne analize mehanizama uspostavljanja ideologije, a to znači konstituisanja "izgleda" funkcionalne privatne ili javne realnosti.

Burgin je naznačene teorijske mogućnosti realizovao različitim delima. Ukaživao je na ulogu slike i teksta u prikazivanju privatnog emotivnog odnosa žene i muškarca izvedenom iz statističkog očekivanja javnog mnjenja.<sup>48</sup> Ukaživao je na način političkog (makro) izvođenja individualnog.<sup>49</sup> Tretirao je *fenomen* kancelarije kao javnog mesta u kome se konstituišu privatne/javne seksualne fantazije polazeći od slike Edwarda Hoppera *Kancelarija noću* (1940.). Problematiku moći, seksualnosti, identifikacije muške i ženske uloge u društvu, odnosno kontrole javnog i privatnog, realizovao je tako što je motiv iz slikarstva kasnih tridesetih godina izveo kao medijsku, fotografsku i kolažno–montažnu, strukturalno definisani predstavu fantazma. U knjizi *Neki gradovi* bavio se prostorom grada kao činioca konstrukcije javnog/privatnog identiteta služeći se medijskim posrednicima filma (na primer, reference ka filmovima Alfreda Hitchcocka).<sup>50</sup> Burgin se u ovoj knjizi služi obećanjima naracije o gradovima koristeći fragmentarne vizuelne, fotografске i verbalne, tekstualne predstave koje su istovremeno slike, odrazi prizora iz gradova ali i konstituenti fantazma.<sup>51</sup>

Konceptualna i postkonceptualna fotografija su, bez obzira na beskrajno različite varijantne pristupe, zasnovane na deontologizaciji fotografskog dela premeštanjem fokusiranja pažnje i interesovanja sa "fotografске površine" na proces fotografskog rada, koncepte kao-teorijskog, institucionalnog i izlagачkog dekontekstualizovanja fotografije u odnosu na svet umetnosti i popularnu kulturu te remedijaciju, tj. primenu književnog, filmskog i televizijskog narativa i reklamne intertekstualnosti/interslikovnosti u rešavanju vizuelne prezentacije koncepta, stava, diskursa i proteorijske ili političke pozicije umetnika. Umetnik, tada, nije bio fotograf, već korisnik fotografске tehnike ili fotografskog proizvoda.

---

<sup>47</sup> Burgin, "Tea with Madeleine", 1987, 96–111.

<sup>48</sup> Burgin, "What does possession mean to you?" (1976) iz 1977 *Hayward Annual*, 1977, 82–85.

<sup>49</sup> Victor Burgin, 1976, 148–154.

<sup>50</sup> Film *Vrtoglavica* (*Vertigo*), 1958, režija: Alfred Hitchcock.

<sup>51</sup> Burgin, 1996.

Fotografija nije centrirana u smislu nužnog medija realizacije dela, ona je potencijalno sredstvo indeksiranja, dokumentovanja ili pokazivanja onoga što pripada domenu verbalnih jezika, semiotičkih/semioloških i psihanalitičkih zastupanja ili analitički orijentisanih predočavanja procesa mišljenja umetnika posredstvom remedijacije.

### Treća, spekulativna ontologija: digitalna fotografija

Različiti obrati, razdvajanja, prenos i remedijacije su učinile fotografiju "novim medijem" od rada sa belančevinom na staklu i, zatim, srebrnom jodiranom pločom pa preko urolanog crnobelog i kolor filma sa svetlosno-osetljivom emulzijom do elektronskih memorijskih kartica različite vrste i kapaciteta, odnosno do digitalnih oblaka (*clouds*) za mrežno čuvanje podataka. Fotografija je nekada otiskivana i obrađivana na staklu ili fotopapiru, nekada je štampana tradicionalnim ili modernim te savremenim štamparskim tehnikama, u nekim situacijama je projektovana sa slajda na ekran, u drugim slučajevima je montirana u filmski sled. Digitalna realizacija fotografске tehnologije otvorila je mogućnost digitalne obrade analogue ili digitalne fotografije u brojnim programima za obradu fotografije, na primer *Photoshop*. Menjali su se tipovi fotografskih aparata, kao i celokupne proizvodničke fotografске infrastrukture. Menjali su se profesionalni statusi fotografa: fotograf zanatlija, te novinski, vojni/ratni, medicinski, geografski, sudski i policijski, fabrički, reklamni, modni, astro, podvodni... fotograf, pa i umetnički fotograf, pa i fotograf-amater ili, danas, korisnik kamere. Fotografija je rano postala polje amaterskog služenja medijem u najrazličitije svrhe: od porodične do turističke fotografije, od snimatelske zabave do intimnog snimanja različitih detalja iz privatnog i javnog života. Ponekada su se granice između privatnog i javnog, profesionalnog i amaterskog dovodile u pitanje. Moja teza, zato, da je fotografija i danas "novi medij" izrečena je u smislu identifikovanja "digitalne tehničke slike" koju žargonski nazivamo "digitalna fotografija". Mogu reći da postoji bitna pokazna relacija između analognog i digitalnog fotografskog rada, tj. da je digitalni fotografski rad povezan sa analognim radom ili da se pokazuje kao analogan u izlaznom formatu štampanja, umnožavanja, projektovanja. Bitno je, također, da se stalno menja način prezentovanja fotografije koji ulazi u njeno morfološko i oblikovno ustrojstvo kao tehničke i pokazne ili reprezentacione slike – najveći broj tehničkih slika ili foto-

grafija, danas, gledam na ekranu kompjutera. I, moja bitna – zaključna – teza je da se od prvih fotografija do savremenih fotografija u digitalnim društvenim mrežama *ontološka pažnja* pomerila sa same fotografije kao postignutog oblikovanog vizuelnog predloška, preko vizuelnog informacijskog ili memorijskog teksta, do fotografije kao *agenta* unutar digitalne infrastrukture koja omogućava vizuelne cirkulacije – kretanja, prolazeњa, smenjivanja, sekvencionisanja, razmene podataka, informacija tj. poruka, impakta ili čulnih afektivnih intenziteta.

Naspram različitih analognih varijanti snimanja i razvijanja snimka, tj. prezentovanja snimljenog, digitalna fotografija je mehaničko-optičko-hemijski poredak procedura snimanja zamenila elektronsko-optičkim senzorima i, zatim, digitalnim beleženjem i memorisanjem digitalno kodiranog *fajla* koji je moguće digitalno arhivirati i obradivati, odnosno, mrežno prenositi i ekranski posredstvom interfejsa reproducovati. Reč je o produktivnom preobražaju svetlosnog u simboličko i vraćanjem simboličkog zapisa u svetlosnu analognu sliku pogodnu za različite varijante distribucije i obrade. Razvoj digitalnih fotoaparata je ubrzo vodio ka novim modalitetima, a to su mobilni telefoni sa više kamere i pratećim foto–editorima za obradu digitalizovanog snimka. Takođe, tehnologija fotografске slike je povezana sa tehnologijom snimanja pokretne slike. To je značilo simultani rad sa velikim brojem diskretnih snimaka i njihovim povezivanjem u “kontrolisano strujanje slike” (video/filmski zapis) ili selekcionisanje pojedinačnog snimka (fotografija) iz video zapisa. Ali, istovremeno, retro–koncepti i efekti su ukazali na mogućnosti da se digitalni zapis ili video zapis prezentuje tradicionalnim fotografskim formatima (razvijana i fiksirana fotografija na senzitivnom fotopapiru) ili filmskim/video formatima (VHS, Beta, super 8, 16 ili 32 mm).

Radikalni – ontološki – obrat se desio uvođenjem “digitalnog zapisa” u baze podataka i, još dalje, u kompjuterske mreže, kasnije razvijane u formatima takozvanih društvenih mreža, gde je brzina i dostupnost cirkulacije – distribucije – slika postala jednako važna kao i sam snimak. Snimak postaje neodvojiv od okružja ili formata koji omogućava elektronsku cirkulaciju snimaka (digitalnih zapisa) u specifičnim komunikacijskim – infraструктурnim – okruženjima i njihovim mrežnim povezanostima. Više nije reč o roju snimaka već o vezi rojeva snimaka ili asamblažu u beskrajnoj razmeni fotografskog zapisa kao informacije, ali i elektronsko–optičkog impakta sa svim fleksibilnim pojavnim tj. vidljivim modifikacijama “kodova” i time “slike” (*imago*). Možemo, zato, govo-

riti o različitim "ontologijama" fotografskih praksi: od immanentne ontologije fotografskog odslikavajućeg snimka do fotografije kao taktičkog digitalnog i mrežnog "postmedija" zasnovane na ontologiji cirkulacije slika u različitim formatima društvenih i drugih mreža. Istiće se razlika između ontologije slike kao učinka ili izraza proizvedene pojedinačne ili tiražne foto-površine i ontologije interventnih procesa sa slikama u različitim komunikacijskim ili distribucijskim tehnikama i tehnologijama komunikacije digitalnih fajlova. Analogna fotografija je u bitnoj i određujućoj igri-prisutnosti na jednom mestu u jednom trenutku, bez obzira na broj izrađenih kopija. Digitalna fotografija – i to baš ta fotografija – u mrežnoj je cirkulaciji fajlova – digitalno kodiranih struktura. Digitalna tehnička slika istovremeno je prisutna u jednom trenutku na različitim mestima i terminalima te specifičnim kulturama percepcije. Vremenska razlika i istovremenost suštinski razlikuju ontologije analogne i digitalne fotografije.

Kada je italijanski teoretičar politike Paolo Virno konstatovao da "postfordističko mnoštvo ne poznaje kvalitativnu razliku između radnog i ne-radnog vremena"<sup>52</sup> pružio je mogućnost da *digitalnu fotografiju* oslobodimo "radne/profesionalne obaveze", da inteligibilnost digitalne infrastrukture za spregnute kamere – na primer, mobilnog telefona – omogući da nema razlike između snimanja danju po svetlu i noću u mraku, da nema razlike između iluzije i doslovnosti, da nema konačnog snimka tj. da je svaki snimak otvoren automatizovanoj doradi ili transformaciji, mutaciji i manipulaciji, ali pre svega da nema razlike između profesionalnog i amaterskog snimka, između snimka sa stativa i iz moje podrhtavajuće ruke, snimka u studiju ili snimka u mračnoj šumi, snimka na internetu i snimka na ulici. Snima se svuda i uvek, brzo i mnogostruko. U biti digitalne tehnologije je spekulativnost, ne u namerama fotografa ili gledaoca. Brzo se snima i brzo se prelazi preko snimka na drugi snimak. Za mene je snimanje kamerama sa mobilnog telefona slično korišćenju, u nekim prošlim vremenima, beležnice koju nosim u džepu i povremeno u njoj nešto zapišem ili nacrtam ili indeksiram. To sada činim sa foto i video kamerama na telefonu, pri tome, moje beleške često postavljam kao javne informacije. Zapisi su privremeni i prolazni. Nekada ih zapamtim u "galeriji", nekada pošaljem emailom na tuđu ili sopstvenu adresu, nekada ih postavim na fejsbuk, a drugi put "objavim čovečanstvu" na tvi-

---

**52** Virno, "Deset teza o mnoštву i postfordističkom kapitalizmu", 2004, 122.

teru ili instagramu, a nekada ih obrišem posramljen nehotičnim omaškama i nepreciznostima.

Ako digitalnu fotografiju zbog lake i obećavajuće manipulativnosti nazivam “spekulativnom fotografijom”, tada takvu ili tu spekulativnost mogu nazvati i *postfordističkim radom* gde inteligibilnost delovanja zamenjuje fizički, optički ili manuelni rad u procesu snimanja, obrade tehničke slike i njene distribucije. Kao da postoji znak jednakosti između digitalnog, spekulativnog i postfordističkog, pošto, uvek je reč o višku značenja koji se dopisuje fotografskim snimkom u cirkulaciji fotografija, brzog izmeni kadrova i njihovom reinterpretativnom povezivanju u fiksirano značenje, osnovu priče ili okidač konceptualnih povezivanja. Digitalna fotografija ima sve atribute “kapitalističkog učinka”<sup>53</sup> – obrata upotrebnе vrednosti čina snimanja u vrednost razmene, pre svega, u društvenim mrežama, te obrata vrednosti razmene u vrednost stvarnog ili simboličkog kapitala, tj. posedovanja fajla snimka i njegovog sadržaja, čak i kada se fotografijom provocira ili subvertira kapitalistički smisaoni poredak viđenja, posredovanja iskustvenih značenja, znanja. Beskrajni protok fotografija čini da cirkulacije mnoštva digitalnih fotografija nisu usmerene na zadovoljenje mojih potreba, već na otvaranje, širenje i rasipanja mog čulnog osećaja, mojih potreba za novim vidljivim informacijama/ snimcima ili snimcima kao spekulativnim predmetima za gledanje. Reč je o buđenju gladi za novim tehničkim slikama, onima koje zamenjuju tradicionalne fotografске slike. To su sada digitalne tehnički generisane slike u beskrajnoj cirkulaciji čulnog koje se odvaja od tela i uvodi u režime digitalnih mreža. Na primer, Peter Osborne je naglasio: “Digitalna tehnologija produkcije slike čini eksplicitnom ontološku strukturu slike, i čini se da to ostvaruje, fotografijom kao istorijski dominantnim umetničkim oblikom”<sup>54</sup>.

Granica između umetničke produkcije i masovne medijske produkcije se narušava. Gotovo da je reč o sličnim, ili, možda, identičnim tehnologijama. Menja se vektor usmeravanja slike ka ciljnoj grupi. Snimci cirkulišu istovremeno u različitim smerovima i režimima komunikacije. Odnos aktera biva doveden do velikog stepena složenosti pošto se vizuelno i verbalno-i-tekstualno prožimaju na ekranskim prezentacijama. Ontologija digitalne fotografije, zato, nije ontologija slike, već ontolo-

---

<sup>53</sup> Uporedi sa: Stefano Lucarelli, “Roba kao proizvod kapitala”, u: Meštrović, 2013, 71–91.

<sup>54</sup> Osborne, “The Distributed Image”, 2018, 139.

gija složene materijalne infrastrukture koja omogućava cirkulaciju od snimanja do distribucije, od distribucije do arhiviranja, od arhiviranja do preuzimanja, modifikovanja i, drugim rečima, spekulativnog rada na slici i sa slikom unutar umetnosti, kulture i društva: "Ako je digitalno primarno sredstvo produkcije slike u savremenoj umetnosti danas (sa digitalnom fotografijom kao dominantnim oblikom), ipak ostaje slučaj da se ontologija umetnosti ne može svesti na ontologiju slike – digitalne ili bilo koje druge".<sup>55</sup>

Nije izgled slike spekulativan. Spekulativan je digitalni odnos doveden do korisničkih formata vidljivosti, razmenjivosti i komercijalnog, nekomercijalnog, individualnog ili kolektivnog učestvovanja i saučestvovanja, tj. doveden do politike transindividualnosti. Na primer, karakterističan slučaj je serija fotografija Thomasa Ruffa *Substrat* (*Substratum*, 2001–2005)<sup>56</sup> nastala programskim manipulacijama sa ilustracijama iz japanskih stripova *Manga*<sup>57</sup> snimljenih sa interneta. Velikim uvećanjem ilustracija na kompjuteru dobijaju se varijantni apstraktни oblici. Ruff je u odnosu na avangardne analogne apstraktne fotografije, najčešće pravljene bez foto aparata (rajogram), razvio model apstraktne fotografije određen radom na digitalnoj infrastrukturi potenciranjem digitalnih efekata obrade tehničke slike. Digitalna infrastruktura je, zato, postala i opstojala kao platforma transindividualnog promenljivog i razmenljivog odnosa sa tehničkim slikama i njihovim spekulativnim pojavnostima, nestajanjima, pamćenjima i remedijacijama unutar složenih konteksta umetnosti, kulture i društva. Reč je o napetostima, tenzijama između tehničke slike i okružja koje nadilazi digitalne infrastrukture u odnosu na mogućnosti tehničke vizuelizacije.

Bitno je razumeti, ali i čulno iskusiti, da kada gledamo jednu tehničku sliku – fotografiju, vidimo ono što vidimo: leptira u letu, travku na vetu, publiku u muzeju, vojnika za terminalom, kupca u tržnom centru, ili, na primer, mladog budističkog sveštenika (Chan Chao, *Young Buddhist Monk*, jun 1997, 2000).<sup>58</sup> na ulici velegrada ili u izbegličkom kampu. Vidim na ekranu preciznu "realističku" fotografiju. Ali, kada taj kompjuter komunicira sa drugim kompjuterom na mreži oni razmenjuju kodirane

---

<sup>55</sup> Osborne, "The Distributed Image", 2018, 144.

<sup>56</sup> Christov-Bakargiev, "Substrat", 2009, 98–109.

<sup>57</sup> *Manga* (漫画, *manga*) grafičke novele i stripovi specifičnog stila i jezika koji potiče iz 19. veka.

<sup>58</sup> Chan Chao, u Cotton, 2004, 174.

poruke koje su meni kao korisniku nerazgovetne, nerazumljive i neviziuelne. Iza vidljivih slika na ekranu se nalaze stotine kodova i kodiranih tekstualnih poruka:

Mašine pokazuju jedna drugoj nerazumljive slike ili, uopštenije, nizove podataka koje ljudski vid ne može da pojmi. One se koriste kao modeli za kreiranje realnosti. Ali kakva je realnost koju kreiraju nerazumljive slike? Da li je ovo razlog zašto je sama realnost postala u velikoj meri nerazumljiva ljudskoj svesti?<sup>59</sup>

Kompjuteri, digitalne naprave i njihov složeni asamblaži, digitalne infrastrukture koje objedinjuju asamblaže i njihove impakte, ne imitiraju mene, moje misli, moj pogled, moja očekivanja od viđenog i neviđenog, rečenog i nerečenog – *oni*, koji još nisu ja ili ti, a još manje mi ili vi, deluju u režimima: (1) kodova koji su izvan opsega čulnog (estetskog) i, istovremeno, (2) čitaju i dekodiraju kodove, ne kao semantičke poruke, već kao vidljive slike koje gledam i vidim kao fotografije sa prepoznatljivim likovima, impaktima uživanja, lepote ili groze, straha, plemenitosti ili nasilja. Ali, već u sledećem trenutku dolaze druge i drugačije slike – razmišljam o njihovom kodiranom fluksu između maštine i maštine, između mene i maštine prema maštini i mogućim ili nemogućim ljudima iza, ispred ili pored maštine. Zaključna teza: digitalna fotografija je “bipolarni” impakt u režimu kodova i u režimu vizuelnih pojavnosti. Digitalna slika, zato podleže istovremenom čitanju sa stanovišta estetike (čulnost) i stanovišta epistemologije (kodiranje/ dekodiranje i rekodiranje) – digitalna slika je zato spekulativna. Plava boja dobija crveni ton – tu se odigrava promena kodova u trećem ili četvrtom redu teksta.

---

<sup>59</sup> Štajerl, “Medija; autonomnost slika”, 2019, 74.

## Literatura

- 1977 *Hayward Annual* (1977) London: Hayward Gallery.
- Alberro Alexander i Stimson, Blake (ur.) (1999) *Conceptual Art: A Critical Anthology*, Cambridge MA: The MIT Press.
- Barthes, Roland (1991) *The Responsibility of Forms. Critical Essays on Music, Art, and Representation*, Berkeley: University of California Press.
- Bart, Rolan (1993) *Svetla Komora. Nota o fotografiji*, Beograd: Rad.
- Benjamin, Walter (1971) *Uz kritiku sile – eseji*, Zagreb: Studentski centar.
- Beshty, Walead (ed.) (2018) *Picture Industry. A Provisional History of the Technical Image 1884–2018*, SAS LUMA Arles, CCS Bard College, Walead Beshty Studios INC. i JRP Ringier Zurich.
- Buchloh, Benjamin H. D. (2014) “Remembering Allan Sekula (1951–2013)”, *October* no. 148, Cambridge MA: The MIT Press, str. 133–134.
- Burgin, Victor (1987) *The End of Art Theory / Criticism and Postmodernity*, Atlantic Highlands, NJ: Humanities Press International INC.
- Burgin, Victor (1996) *Some Cities*, London: Reaktion Books.
- Celant, Germano (1970) “Za akritičku kritiku”, Zagreb: Novine Student-skog centra, str. n.n.
- Christov-Bakargiev, Carolyn (ur.) (2009) *Thomas Ruff*, Milano: Skira.
- Cotton, Charlotte (2004) *The Photograph As Contemporary Art*, London: Thames and Hudson.
- Fluser, Vilem (2005) *Za filozofiju fotografije*, Beograd: Kulturni centar Beograda i Artget.
- Foster, Hal (2017) “Real Fictions. Alternatives to Alternatives Facts”, *Artforum* vol. 56 no. 8, New York, str. 169–174.
- Frascina, Francis i Harrison, Charles (ur.) (1986) *Modern Art and Modernism: A Critical Anthology*, London: Harper & Row.
- Fuko, Mišel (2007) *Poredak diskursa*, Loznica: Karpos.
- Iles, Chrissie (2001) *Into the Light. The Projected Image in American Art 1964–1977*, New York: Whitney Museum of American Art.

Kadava, Eduardo (Kadava) *Reči svetlosti. Teze o fotografiji istorije*, Beograd: Beogradski krug.

Kracauer, Siegfried (1993) "Photography" (1927), *Critical Inquiry* no. 19, Chicago, Spring 1993, str. 421–436.

Krauss, Rosalind i Livingston, Jane (ur.) (1985) *L'Amour fou. Photography & Surrealism*, New York: Abbeville Press.

Krauss Rosalind (1993) *The Optical Unconscious*, Cambridge MA: The MIT Press.

Massumi, Brian (2002) *Parables for the Virtual: Movement, Affect, Sensation*, Durham: Duke University Press.

McShine, Kynaston L. (ur.) (1970) *Information*, New York: Museum of Modern Art.

Meštrović, Matko (2013) *Živi Marx*, Zagreb: Naklada Jasenski i Turk.

Meyer Ursula (1972) *Conceptual Art*, A Dutton Paperback, New York.

Peter Osborne, *The Postconceptual Condition. Critical Essays*, London: Verso.

Gerhard Richter (2012) *Beirut*, Beirut: Beirut Art Center.

Rosler, Martha (2004) *Decoys and Disruptions. Selected Writings, 1975–2001*, Cambridge MA: The MIT Press.

Schwartz, Alexandra (ur.) (2004) *Ed Ruscha: Leave Any Information at the Signal – Wrutings, Interviews, Bits, Pages*, Cambridge MA: The MIT Press.

Seel, Martin (2015) "Trinaest teza o slici", *Tvrđa* br. 1/2, Zagreb, 209–223.

Sekula, Allan (1984) *Photography against the Grain: Essays and Photoworks 1973–1983*, Halifax: The Press of the Nova Scotia College of Art and Design.

Sekula, Allan (1995) *Fish Story*, Düsseldorf: Richter Verlag.

Sekula, Allan (2002) "Between the Net and the Deep Blue Sea (Rethinking the Traffic in Photographs)", *October* no. 102, Cambridge MA: The MIT Press, 3–34.

Smith, Shawn Michelle i Sliwinski, Sharon (ur.) (2017) *Photography and the Optical Unconscious*, Durham: Duke University Press.

Sontag, Susan (1982) *Eseji o fotografiji*, Beograd: SiC.

Julian Stallabrass (ur.) (2013) *Documentary*, Whitechapel, London, Cambridge, MA: The MIT Press.

Stojanović, Dušan (ur.) (1978) *Teorija filma*, Beograd: Nolit.

Štajerl, Hito (2019) *Duty Free Art. Umetnost u doba planetarnog građanskog rata*, Beograd: FMK.

Šuvaković, Miško (ur.) (2010) *Istorijska umetnost u Srbiji XX vek – prvi tom: radikalne umetničke prakse*, Beograd: Orion\_Art.

Šuvaković, Miško (2012) *Konceptualna umetnost*, Beograd: Orion\_Art.

Todić, Milanka (ur.) (2002) *Nemoguće – Umetnost nadrealizma*, Beograd: Muzej primenjene umetnosti.

Virno, Paolo (2004) *Gramatika mnoštva – Prilog analizi suvremenih formi života*, Zagreb: Jesenski i Turk.

Vitgenštajn, Ludvig (1980) *Filozofska istraživanja*, Beograd: Nolit.

Witkovsky, Matthew S. (ed.) (2011) *Light Years. Conceptual Art and the Photograph 1964–1977*, Chicago: The Art Institute of Chicago.

Wollheim, Richard (1980) *Art and its objects*, Cambridge UK: Cambridge University Press.

ZNANSTVENI ČLANCI

**SUZANA  
MARJANIĆ**

Institut za etnologiju i folkloristiku, Zagreb

## Sažetak:

# TRI MAČKE CAROLEE SCHNEEMANN: IN MEMORIAM 1939.-2019.

Pregledni rad / UDK: 7.038.531

Esej nastoji demonstrirati potencijalnu unifikaciju trijadne animalnosti u okviru koncepta Deleuzea i Guattarija na primjeru djela Carolee Schneemann, u kojima je bilježila svakodnevne poljupce sa svojim muškim mačkama Clunyjem i Vesperom. Zoofilska binomska ikonografija Carolee Schneemann s Vesperom – koja je preminula 19. srpnja 1999., a čiju je smrt umjetnica obilježila video instalacijom *Vesper's Pool* (Pet poljubaca) koja evocira arhetipove kulturne povijesti vještice i njihovog životinjskog zaštitnika iz obitelji mačaka – pokriva cjelokupnu trijadnu životinjskost iz Deleuzea i Guattarijevog koncepta postajanja-živorinjom, koji uključuje edipsku životinju, arhetipsku životinju i demonsku životinju. Za razliku od nekih drugih feminističkih umjetnica iz tog razdoblja (drugi val feminizma, burne revolucionarne šezdesete), Schneemann radije zagovara otvoreno izražavanje i užitak u seksualnosti nego da ukazuje na žensko tijelo kao žrtvu i objekt uživanja muškog pogleda. Teoretičarka Kristine Stiles ističe da umjetnica u svojim radovima nikada nije pristupala nasiljem prema vlastitome tijelu, već je radila na prezentaciji erotičkoga, seksualnoga, želenoga tijela, tijela kao užitka, veselja, s obzirom da i umjetnost doživljava kao radost i proslavu ženskoga tijela. U ovom mačkoradu o mačkama Carolee Schneemann, koristit ću kao izvore njezin autobiografski zapis o mačkama kao i monografiju njezinih radova.

**Ključne riječi:** mačke, Carolee Schneemann, umjetnost performansa, performansi s mačkama

## RESEARCH PAPERS

**SUZANA  
MARJANIĆ**

Institute of Ethnology and Folklore Research, Zagreb

# Abstract:

# THE THREE CATS OF CAROLEE SCHNEEMANN: IN MEMORIAM 1939–2019

Scientific review / UDK: 7.038.531

The essay seeks to demonstrate *potential* unification of triadic animality within the framework of Deleuze and Guattari's concept (2003, 241) on the example of works by Carolee Schneemann, in which she recorded everyday kisses with her male cats Cluny and Vesper. The zoophilic binomial iconography of Carolee Schneemann with Vesper – who *passed away* on 19 July 1999, and whose death was commemorated by the artist in the video installation *Vesper's Pool (Five Kisses)* that evokes archetypes of the cultural history of witches and their animal patron from the feline family – covers the overall triadic animality from Deleuze and Guattari's concept of *becoming-animal*, which includes the *Oedipal animal*, the *archetype animal*, and the *demonic animal*. Unlike some other feminist artists of the period (the second wave of feminism, the turbulent revolutionary sixties), Schneemann prefers open expression and enjoyment of sexuality rather than pointing to the female body as a victim and object of enjoyment of the male gaze. The theorist Kristine Stiles points out that the artist has never used violence against her own body, but has worked on the presentation of erotic, sexual, desired body, body as pleasure, joy, since she also perceives art as joy and celebration of the female body. In this cat work on cats by Carolee Schneemann, I will use as sources her autobiographical record of cats as well as a monograph of her works.

**Keywords:** cats, Carolee Schneemann, performance art, performances with cats

# TRI MAČKE CAROLEE SCHNEEMANN: IN MEMORIAM 1939.–2019.

Suzana Marjanić

*Mačka je moj apaurin, bijeg od svijeta.*

Profesorica Vjera Armanini, prva "strašna" žena koja mi je otvorila mogućnost prihvatanja života.

Mačkorad<sup>1</sup> o mačkama Carolee Schneemann otvaram prisjećanjem na priču o tome da je prva zaručnica-životinja bila mačka. Obično se navodi da je najstarija zapisana verzija o bajkovitoj ženi-životinji basna o mački-zaručnici koju je vjerojatno zapisao Ezop (6. st. pr. n. e.). Priča, odnosno basna kaže kako su bogovi i boginje raspravljali o tome mogu li živa bića promijeniti prirodu: Jupiter je rekao da je to moguće, a Venera je to negirala. Želeći to provjeriti, Jupiter je pretvorio mačku u djevojku

---

<sup>1</sup> Autobiografska mačkocrtka o dvama vanjskim okvirima ovoga rada. Naime, dok sam zajedno s mačkourednicom Rosanom Ratković pozivala mačkokolege/ice na pisanje radova za *Mačkozbornik*, jedna je kolegica (fotografkinja) rekla kako osjeća nevjerljatan, prijeteci strah od mačaka (još od djetinjstva) – ističući njihov pogled, pandže, navodnu prijetljivost (izuzetno je detaljizirala opis straha od mačjega tijela), dok je jedna druga kolegica (novinarika) odbila pisati tekst, rekavši vrlo hladno – "Ne volim mačke, pa ni ne mogu pisati o njima. Više sam *dog person*". Osobno, moram pridodati, zazirem od dihotomija svih vrsta pa tako i dihotomije između *cat person* i *dog person*, s obzirom da se njima podržava i stereotipizacija. Što se tiče *ailurofobije* – straha od mačaka (grč. *ailouros* – mačka i *fobia* – strah) ili *felinofobije, elurofobije*, mačke obično prilaze ailurofobičarima više nego drugim ljudima; naime, strah ailurofobičara životinja vidi, doživljava kao izazov pa čak i prijetnju (v. "Ailurofobija", <http://www.google.hr/search?hl=hr&q=Ailurofobija>). S druge pak strane, internet je prepun mačaka kao tzv. kućnih ljubimaca, te upućujem na iznimnu Facebook stranicu *Fat Cat Art – Famous Masterpieces Improved by Zarathustra Cat* (<https://www.facebook.com/fatcatart.ru>; autorica projekta: Svetlana Petrova).

i predao ju jednom mladiću za ženu. Pritom je konstatirao kako se njezina priroda promijenila jer se metamorfizirana mačka ponaša kao djevojka. No, Venera je izvela eksperiment pustivši miša. I dakako, djevojka, zaručnica, ugledavši miša, potrcala je za njim razotkrivši svoju mačju prirodu (Sax 2001: 101; 1998: 59). Boria Sax navodi kako je ova priča napisana u brojnim verzijama, od kojih neke datiraju iz 5. st. pr. n. e., i da je u nekim verzijama mačka vjerojatno figurirala kao Afrodita (Sax 1998, 59). Bila bi to jedna od najstarijih zapisanih verzija motiva, mitema o zaručnici-životinji, mački. U ovom mačkoradu o mačkama Carolee Schneemann, koristit će kao izvore njezin autobiografski zapis o mačkama kao i monografiju njezinih radova. Istina, navedeni se radovi isto tako mogu interpretirati i iz konteksta petišizma, o mačkama u urbanim džunglama, s napomenom da je Carolee Schneemann ipak živjela izvan velegradske džungle.

No, prije nego što krenem na mačkopriču/e Carolee Schnemann, ukratko će u kontekstualizirati njezin rad. Carolee Schneemann (1939.–2019.)<sup>2</sup> jedna je od prvih umjetnica koja je u izvedbama izložila vlastito nago tijelo i koristila ga kao glavni izražajni medij. Za razliku od nekih drugih feminističkih umjetnica iz tog razdoblja (drugi val feminizma, burne revolucionarne šezdesete), Schneemann radije zagovara otvoreno izražavanje i užitak u seksualnosti, nego da ukazuje na žensko tijelo kao žrtvu i objekt uživanja muškog pogleda. Tako teoretičarka Kristine Stiles ističe da umjetnica u svojim radovima nikada nije pristupala nasiljem prema vlastitome tijelu, već je radila na prezentaciji erotičkoga, seksualnoga, želenoga tijela, tijela kao užitka, veselja, s obzirom da i umjetnost doživljava kao radost i proslavu ženskoga tijela (Stiles 1998: 260). Možemo ju slobodno kontekstualizirati, što se tiče domaće vizualne prakse, s Vlastom Delimar.

Pritom se za umjetnicu ističe da je osmisnila *selfie* i da je prva radila mačje videosnimke (Frank 2016: http). Istina, prvi su mačji film snimili supružnici Alexander Hammid i felinofilka Maya Deren; riječ je o eksperimentalnom filmu *Privatni život mačke / The Private Life of a Cat* (1947., nijemi

<sup>2</sup> Umjetnica je započela kao slikarica i autorica kinetičkih asamblaža prije nego što se početkom šezdesetih godina 20. stoljeća krenula baviti kinetičkim kazalištem kao formom hepeninga; pritom su na njezine radove utjecali Artaudova knjiga *Kazalište i njegov Dvojnik* (1938.), *Drugi spol* (1939.) Simone de Beauvoir, *Seksualna revolucija* (1936.) Wilhelma Reicha – ukratko, radovi koji su otvarali poveznice između seksualnosti, kulture i slobode (Stiles 2004: 801).

crno-bijeli film) koji kao da prikazuje život dvoje snimatelja-autora filma, možda onakav kakav su željeli imati. Naime, na početku filma stoji zapis "On i Ona" – *He* (bijeli tabby) i *She* (*Maine Coon*) – u stvarnom životu navedenoga snimateljskog para, mačke imaju osobna imena Joe i Glamour Girl. Filmska radnja tog privatnog života mačke pokazuje kako Ona, dva mjeseca od početka trudnoće, kreće tražiti mjesto u kući za svoje mačiće, odnosno za sâm porođaj (specističkim rječnikom – kako bi se *okotila*). Nije dokumentirano njihovo tzv. spolno zbližavanje (specističkim rječnikom – *parenje*): navedeni je dio osobnoga života ostao izvan scene. Film dokumentira porođaj, odgoj i odrastanje pet mačića, na iznimno način, majčinskom pažnjom; naglasak je postavljen na aspekt majčinstva, rođenja, odrastanja mačića i na koji se način otac igra s njima. Sve je snimljeno iz pozicije, perspektive mačjega pogleda. Inače, iako se gotovo uvijek suprug Maye Deren navodi kao autor navedenoga filma, Stan Brakhage smatra da je film *Privatni život mačke* "prvi" pravi film Maye Deren i jedan od najljepših filmova (Deren 2013: http).

### Prvi mačak/mačka Kitch<sup>3</sup>

U erotskom filmu *Fuses* (1965–1968)<sup>4</sup> Schneemann je snimala svoju mačku Kitcha na prozorskom okviru spavaće sobe, kako u mirnoj poziciji slike promatra nju i njezina partnera, kompozitora Jamesa Tenneya, dok vode ljubav (sl. 1). Kitch se u tim sekvencama može interpretirati kao posrednik/ica, kao interval koji razdvaja ljubavnu privatnu scenu

**3** Katharine M. Rogers (1998: 165) ističe rodno/spolno izjednačavanje mačke kao žene, za razliku od psa koji je stereotipno doživljavan u muškom rodu, te o korištenju posebnih termina u engleskom jeziku kada se o njima govoru u drugom rodu, spolu – *tomcat* i *bitch*. Pridodaje i to da su *paklene mačke* (*hellcats*) rodno uvijek doživljene kao žene. Ovdje bih uputila na međuvrsnu ljubav između Hellboya, "paklenoga" kiborga koji radi za dobrobit čovječanstva, i Liz Sherman, Hellboyeve simpatije i pirokinetičarke (osobe koja posjeduje mentalnu sposobnost ovladavanja vatrom) s kojom ulazi i u brak, gdje je romantičan junak Hellboy označen strastvenom ljubavlju prema mačkama. Okruženost mačkama tog superjunaka kao da subverzivno potkopava njegovu "mačo" dimenziju gdje se engleski termin *puss* ili *puss gentleman* odnosi na feminiziranoga muškaraca (Rogers 1998: 165). Boria Sax pridodaje kako termin *puss*, *pussy* proizlazi od Pašt, alternativnog imena za egipatsku mačkoglavu boginju Bastet (Sax 2001: 58).

**4** Usp. iznimnu interpretaciju navedenoga filma: <https://www.youtube.com/watch?v=TB-OMgol-YE>. Bergahus ističe da je taj njezin prvi film postao klasik u žanru ženskoga erotskog filma, a u to doba je izazvao kontroverze jer je navodno prisvojio mušku privilegiju određenu pravilima produkcije i reprezentacije erotskih filmova (Berghaus 2005: 142).



sl. 1. Carolee Schneemann, *Fuses*, kadar iz filma, 1965., 16-mm film, bez zvuka, 18 min. (screen shot / fair use)

od vanjskoga svijeta koji se proteže nakon, izvan prozorskoga okvira. Postignuta je i svojevrsna razlika između umjetnosti i prirode (zemlja, more, životinja, tijelo). Dave McCullough, koji je među prvima pisao o tom filmu,<sup>5</sup> navodi da ta ljubavna scena jednako tako priziva ljubavnu scenu/sjedinjenje između stabala i neba (prema Stiles 2003: 10).<sup>6</sup> Tijekom vođenja ljubavi, Kitch je uvijek bio prisutan – preo je i gledao ih dok su vodili ljubav i time je postao svojevrsna *kamera* koja je umjetnici svojim mačjim pogledom (kamerom) davala *besramno dopuštenje* (Schneemann, 2015: http). Odnosno, kao što je umjetnica rekla za Kitcha, kako je u svemu tome kamera bila dio njihovih ljubavničkih tijela dok je mačka Kitch sve to gledala/gledao nezainteresirano – Kitch je figurirao kao filmsko oko, metaprisustvo koje je pozivalo gledatelje. Takvim načinom snimanja umjetnica je nastojala postići da sve što je oko kuće postane dio njihovih tijela (Schneemann 2003: 42).<sup>7</sup>

5 "Eat Movies", *San Francisco Express Times*, 25. veljače 1969.

6 Usp. fotografiju ljubavnika, ali sada ne u krevetu već ispred kuće na travi, s istom mačkom u umjetničinom krilu (Schneemann 2003: 17).

7 Riječ je o umjetničinoj interpretaciji u razgovoru s Kate Haug.

*Fuses* je tako bio njezin prvi mačji film, dok je njezin prvi mačji umjetnički rad nastao 1943. godine. Naime, kao četverogodišnjakinja, izradila je crtež koji je naknadno nazvala *The Exuberant Cat* (Frank 2016: [http](http://), sl. 2). Umjetnica je u svojim mačjim radovima demonstrirala i feminističku svijest; naime, mačkoradovima se odmaknula od stava da je jedini dobar *ljubimac* osjetljiv, poslušan, sretan pas, dok je mačka, poput ženske seksualnosti, uvijek imala u simboličkim, arhetipskim strukturama interpretativno mjesto nepredvidljivosti, nekontroliranosti, nešto što je previše *mekano* i nejasno, nešto što također posjeduje kandže. Svi ti ambivalentni aspekti mačaka bili su joj odbojni (Schneemann, prema Frank 2016: [http](http://)).

Vraćam se na film *Fuses*. Na navedeni erotski film umjetnicu je potaknula i činjenica da se nitko do tada nije bavio scenama vođenja ljubavi kao spontanim pokretima i gestama. Film je snimila potaknuta čitanjem Willhelma Reicha, Simone de Beauvoir i Antonina Artauda (*ibid.*: 273) koji su i inače djelovali, kao što sam već naglasila, na estetiku slobode njezinih izvedbi. *Fuses*<sup>8</sup> je snimljen kao *hommage* vezi s muškarcem s kojim je živjela deset godina te kako je njihova ljubav bila doživljena očima njihove mačke; nastojala je dokumentirati na koji je način njihova ljubavna veza vizualizirana pogledom te mačke (Schneemann 2003: 45).

Kitch, kojega je umjetnica pronašla 1956., umire 1976. godine kada je imao 19 godina, i umjetnica ga naziva *companion* (družbenik) a ne *pet* (kućni ljubimac), što je specistički termin prema nekim teoretičarima/teoretičarkama (Schneemann 2003: 279), iako npr. američka teoretičarka za prava životinja i feministica Joan Dunayer (2004) dozvoljava u svojim isticanjima o potrebi brisanja lingvističkoga specizma i uporabu termina *pet*, ne određujući ga pritom specistički. Umjetnica bilježi kako je imala san vezan uz Kitchovu smrt – dobila je snovitu poruku da se mrtvo tijelo mora izložiti kako bi se doista očitovalo da je mrtvo (*ibid.*).

Vidljivo je iz navedene devetnaestogodišnje interspecističke veze s Kitchom da je umjetnica mačku doživljavala kao *companiona*, a njezin je pogled, što se tiče filma *Fuses*, suprotan od onoga kako je Derrida doživio svoju mačku Logos,<sup>9</sup> pred kojom se gol (nag) posramio (Derrida 2008).

---

**8** *Fuses* je engleski prijevod grčke riječi za fiziku (*fusis*), jednu od tri grane rane grčke filozofije (Schneemann 2003: 325).

**9** Bilo bi zanimljivo istražiti imena mačaka poznatih umjetnika/ica: poznato je da je Sartreov mačak imao ime Ništa, u duhu Sartreova egzistencijalizma.



sl. 2. Carolee Schneemann, *The Exuberant Cat*, 1943., olovka na papiru, 17,8 x 12,7 cm  
(fair use)

Ili, kao što je konstatirao Michel de Montaigne u *Apologiji za Raymonda Sebonda* – “Kada se igram sa svojom mačkom, tko zna igram li se ja s njom ili ona sa mnom?” (Montaigne 2007: 176).

Kitchovo mrtvo tijelo umjetnica je inkorporirala u verziju performansa *Up to and Including Her Limits* (The Kitchen, New York, 1976.), u okviru kojega je interpolirala i film *Kitch's Last Meal* (*Kitchov posljednji obrok*), dok je njegovo mrtvo tijelo bilo položeno nedaleko od prostora izvedbe.

Umjetnica je tim činom ponovo učinila vidljivom mačku koja ju je naučila razumijevati svijet. Kitchovo mrtvo tijelo svojom je ukočenošću kontrapunktirano umjetničinu kretanju, kliženju, njezinu nagom tijelu koje je bilo ovješeno o konopce; na taj je način slikala po podu i zidovima (Baker 2016: 207).<sup>10</sup> Kitch se nalazi, primjerice, i u umjetničnom kolažu *Image As #4* (1974.) (prema Sorkin 2016: 163–164).

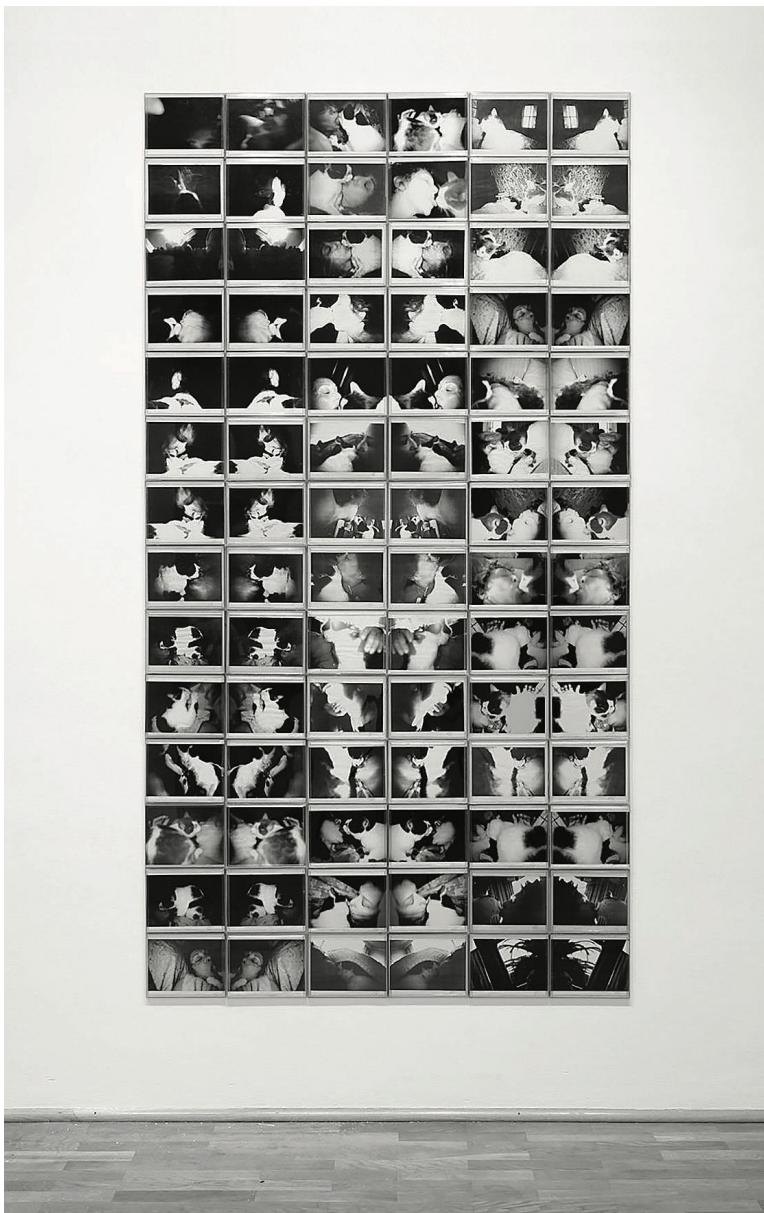
## Drugi mačak Cluny – prvi mačak za ljubljenje

*Infinity Kisses* (1981.–1987.), kompozicija od oko 140 fotografija u boji, dokumentira razdoblje od šest godina kada je umjetnica snimala jutarnje rituale ljubljenja s mačorom Clunyjem (sl. 3 i 4). Carolee Schneemann navodi kako se na većini fotografija (kamera je tijekom šest godina bila postavljena uz njezin krevet) vidi kako se njihovi jezici dodiruju što su neki doživjeli kao opsceno. Bio je to prvi umjetničin rad koji je otkupio američki muzej, u ovom slučaju San Francisco Museum of Modern Art (Schneemann 2003: 263). Umjetnica ističe da je mačka invokacija, sakralno biće koje duboko osjeća posvećenost komunikacije ljubavi i iskazuje odanost (*ibid.*: 215). Robert Riley zamjećuje da instalacija asocira na egipatske reljefe koje je umjetnica i kompozicijski uvrstila na neke fotografije. Prema egipatskoj mitologiji, lav/ica koji ljubi božicu donosi mir civilizaciji.

Umjetnica svjedoči kako su joj se nakon smrti mačka Clunyja (umro je od trovanja nakon što je ulovio/pojeo otrovanoga štakora) događale neobične stvari – paranormalni fenomeni, slučajnosti, viđenja neočekivanih književnih referenci. Ključan san bio je onaj koji joj je naložio da otvori crveni registar i pronađe Clunyjevu podignutu šapu. Snovita halucinacija vodila ju je da pomakne njegovu šapu u specifičnoj gesti,

---

**10** Navodi da je performans, koji je razvijala kroz šest, sedam godina, potaknut susjedom koji je rezao grane njezina stabla jabuke, iz njegovih pokreta o konopu. Bilježi kako je tim radom pokazala da je primarno slikarica, a ne umjetnica performansa te kada je počela slike protezati u realan prostor i vrijeme napominje da je poticaj došao iz hepeninga, pri čemu posebno ističe Claesa Oldenburga, Jima Dinea i Roberta Whitmana. Naravno, performans je nastao kao izvedbeni “razgovor” s Jacksonom Pollockom, nastojeći time ozivjeti cijelo tijelo u prostoru (Schneemann, <http://>). Kliženje tijela prije nije izveo je Kazuo Shiraga, jedan od pripadnika skupine Gutai (Goldberg 1998: 17–18). Tehniku slikanja stopalima razvio je 1954. godine; riječ je o izvedbi tijela ovješenoga na konopu kojim je demonstrirao tijelo kao slikarski kist.



sl. 3. Carolee Schneemann, *Infinity Kisses I (Cluny)*, 1981.-1987. (fotografija objavljena u ljubaznošću P.P.O.W. Gallery, New York, Hales Gallery, London, Galerie Lelong, Paris i VG Bild-Kunst, Bonn 2017., snimio: Axel Schneider)



sl. 4. Carolee Schneemann, *Infinity Kisses*, diptih, 1981.–1987. (screen shot / fair use)

što je ostala središnja gesta od koje su potekli svi ostali pokreti koje je umjetnica istraživala zajedno s ostalim izvođačima u performansu *Cat Scan* (1988) (Schneemann 2003: 273).

Zamjetno je da, za razliku od Beuysa<sup>11</sup> i njegova suodnosa s kojotom Malim Johnom (kojemu je umjetnik dobacio rukavicu pružajući mu na taj način ruku), njegova ipak antropocentričnog odnosa prema kojotu (Baker 2000: 46), Carolee Schneemann govori o Clunyjevoj i šapi i ruci; bilježi kako je pronašla fotografiju s Clunyjevom rukom (*arm*) – “*Cluny’s arm – his paw*

<sup>11</sup> Steve Baker, istaknuti predstavnik vizualne animalistike, ističe način na koji je Joseph Beuys uspostavio svoju ljudskost u performansu s kojotom (*Ja volim Ameriku i Amerika voli mene*, 1974.), te spominje par rukavica (koje je Beuys obojio u smeđe i koje je bacao kojotu). Njihova je boja predstavljala “želju za skulpturalnom formom”, kako je to istaknuo Beuys, a njihov je oblik bio njegovih vlastitih ruku. Beuys je objasnio: “Smeđe su rukavice predstavljale moje ruke i slobodu pokreta koju ljudska bića imaju s vlastitim rukama. Ona imaju slobodu činiti najširi raspon stvari, iskoristiti bilo koji broj oruđa i instrumenata. Ona mogu rukovati čekićem ili rezati nožem. Mogu pisati i oblikovati razne oblike. Ruke su univerzalne, i u tome je važnost ljudske ruke... One nisu ograničene na jednu specifičnu upotrebu poput kandžii ili kopacića u krtice. Tako je bacanje rukavica Malom Johnu značilo dati mu moje ruke da se njima igra” (navod prema: Caroline Tisdall, *Joseph Beuys: Coyote*, München 1980.). Steve Baker (2000: 46) zaključuje kako je tu Beuysova pozicija bliska speċističkoj filozofskoj poziciji Martina Heideggera u njegovu *Pismu o humanizmu* (1947.).

*up to the elbow*” – i pritom zaplakala. Navedenu je gestu pokazala ostalim izvođačima koji su u tome prepoznali *matricu* egiptanske kulture. Pritom umjetnica čak i ptice koje joj je Cluny donosio kao znak zahvalnosti tumači u egiptskoj matrici nadinterpretacije, ističući da je mačka komunicirala s njom preko perja ulovljenih ptica te da je u egiptskoj simbologiji perje značilo istinu – attribute boginje istine (Schneemann 2003: 274).

Upravo me je moj partner napustio, i osjećala sam da je Cluny otišao po štakora jer je prepostavio da mora imati intenzivniju mušku zaštitnu ulogu prema meni. U noći kad je umro bila je ledena oluja, nije bilo struje, vode, svjetla ni grijanja. Upalila sam svijeću i ponavljala sve aspekte našega zajedništva. Umro je na mojim grudima, polagano (Schneemann 2015: [http](#)).

Umjetnica je nizom performansa *Cat Scan* (1988.) nastojala ritualizirati tugu, žalovanje (*ibid.*: 275) slično kao umjetnik Bernard Jan (usp. ulomak njegova romana u *Mačkozborniku* kojim je ritualizirao vlastito žalovanje za svojom umrlom mačkom). Za razliku od Carolee Schneemann, Bernard Jan nije nadomjestio umrлу mačku nekom drugom prijateljicom/prijateljem. Istina, nakon Clunyeve smrti, umjetnica nije željela novu mačku, no mačka-latalica upravo se porodila u blizini njezine kuće. Kada ih je prvi put vidjela, svi su se mačići igrali osim jednoga koji je sjedio na stolici okrenutoj prema vratima. “Čim sam ušla u kuću, mačka se uvukla u moje krilo, počela je presti, popela se na moje grudi i stavila svoj mali jezik u moja usta. Pomislila sam: ‘Ovo je nevjerljivo. Ovdje si’”. I ovdje počinje priča o Vesperu, drugoj *ljubećoj* mački (Schneemann 2015: [http](#)), koju je umjetnica u navedenom plesnom ritualu posvećenja označila plesom zamotana u crvenu tkaninu.

### *Treći mačak Vesper – drugi ljubeći mačak*

Trećem mačku Vesperu, a drugom ljubećem mačku, umjetnica je posvetila video instalaciju *Vesper's Pool* (1999–2000) koja otvara pitanje o međuvrsnoj komunikaciji unatoč svim kulturnim tabuima. Ljubljenje s mačkom Vesperom umjetnica je fotografirala tijekom osam godina; Vesper je s umjetnicom provodio ritualno ljubljenje prije spavanja i tijekom buđenja (Schneemann 2003: 309).

Upućujem na moguće sjedinjenje trijadnoga životinjstva u okviru Deleuzeova i Guattarijeva koncepta (2003: 241) na primjeru navedenih radova Carolee Schneemann, u kojima je zabilježila svakodnevne poljupce sa svojim mačkama, mačorima Clunyjem i Vesperom.<sup>12</sup> Zoofilna binomna ikonografija Carolee Schneemann s Vesperom – koji je umro 19. srpnja 1999., godine i čiju je smrt umjetnica memorializirala u video instalaciji *Vesper's Pool (Five Kisses)* koja priziva arhetip kulturne povijesti vještice i njezinog životinjskog zaštitnika iz roda mačaka, pokriva cjelokupno trijadno životinjstvo iz koncepta Deleuzeova i Guattarijeva životinjstva u koju je uključena *edipalna životinja, životinja karakteristike i životinja-anomalija*. Posljednje, dakako, u umjetničnom postajanju dijeljenja životinske subbine. Naime, ti svakodnevni poljupci s mačkama mogu se promatrati kao interspecistička erotska slika u kontekstu trijadne teme – *erotska privlačnost* prema vlastitom kućnom ljubimcu – mački, rodno/spolno određenije – *macanu*, sakaćenje ženskih genitalija te mačja/*klitoralna* osuda u sudske procesima protiv vještica. U opisu svoga rada *Vulva's Morphia* (1992–1997), umjetnica se poziva na knjigu *The Great Cat Massacre and Other Episodes in French Cultural History* (1984) Roberta Darntona,<sup>13</sup> gdje spomenuti povjesničar ističe kako je mučenje životinja, a posebice mačaka bilo naročito popularna zabava tijekom novoga vijeka u Europi, te da se u zaštiti od navodnoga vještičarstva mačaka primjenjivao klasičan remedij: trebalo ju je osakatiti. Odrezati joj rep, izrezati joj uši, slomiti joj noge, oderati joj ili spaliti krvzno; vjerovalo se da se time može poništiti njezina navodna zlokobna moć (prema Schneemann 2003: 306).<sup>14</sup> Boria Sax ističe da, iako je kršćanstvo odustalo od žrtvovanja životinja,

---

<sup>12</sup> Serija fotografija *Infinity Kisses II (Vesper)*, nastala tijekom osam godina (1990–1998), snimljena je s mačkom Vesperom (Schneider 1997: 46–49; Marjanic 2004: 233). Seriju fotografiju pod nazivom *Infinity Kisses* (1981–1987) umjetnica je snimila i s mačkom Clunyjem (Baker 2002: 170–171).

<sup>13</sup> Robert Darnton u uvodniku knjige ističe da istražuje povijest/način mišljenja u 18. stoljeću u Francuskoj (1984, 3). Pritom dokumentira da je moć mačke koncentrirana na najintimniji aspekt domaćega života, na seks. *Le chat, la chatte, le minet* u francuskom slengu nosi isto značenje što i *pussy* u engleskom, i stoljećima su označavale upravo opscenost. Francuski folklor pripisuje posebnu važnost mački kao seksualnoj metafori ili metonomiji. Tako se u 15. stoljeću preporučalo maženje mačaka kao bitno za udvaranje djevojkama (Darnton 1984: 95). Inače, autorova knjiga eseja dobiva naslov iz najpoznatijeg poglavљa koje opisuje i tumači neobičan izvor koji opisuje ubojstvo, "pokolj" mačaka u 13. stoljeću u Rue Saint-Séverin u Parizu.

<sup>14</sup> U jednom drugom tekstu navodi i način na koji su ubijali ženu koju su u renesansi proglašavali vješticom; stavljali su mačku u vaginu optužene žene (Schneemann 2015: <http://>).

ipak su bile spaljivane žive na Pepelnicu u Metzu kao i u nekim drugim europskim gradovima tijekom srednjega vijeka. U Engleskoj, lutka koja je predstavljala Guya Fawkesa, koja se spaljivala svake godine, ponekad je sadržavala mačku koja bi mijaukala kako bi se vatra, plamen pojačavao. Mačke su isto tako uzidavane u temelje srednjovjekovnih građevina, kao i u londonski Tower, što je inspiriralo Edgara Allana Poea za priču *Crni mačak* (*The Black Cat*) (Sax 2001: 61).

Strah od vještica, odnosno ženske seksualne energije vidljiv je i na Svetoj Gori, Atosu, gdje nikada nijedna žena nije imala pristup, a od životinja – samo muške, i to kastrirane. *Krštanstvo nije prihvatiло da je i Krist njegovao posebnu strast prema mačkama. U Evandelju po Svetoj dvanaestorici (poznato i kao Esenski Novi zavjet) dokumentirana je Kristova ljubaznost prema mačkama, ali još uvijek nema refleksije, bilo pozitivne ili negativne, prema mačkama, osim onoga što navodi Pismo proroka Jeremije* (Vocelle 2016: 2). Svakako bih podsjetila na performans *Mary Beth Edelson Proposals for: Memorials to 9 000 000 Women Burned as Witches in the Christian Era* (1977.) koji se odvio kao grupni protestni ritual kako bi se prisjetilo i oplakalo žene koje su zbog svoga znanja, intuicije, informacije, društvene i seksualne prakse kao i zbog privrženosti životnjama, posebice mačkama, gorjele na kršćanskim lomačama (Stiles 1998: 260).<sup>15</sup>

Vespera je umjetnica sahranila ispod kamene ploče ispred svoje kuće u New Paltzu (kao i većinu svojih mačaka). Tada su se, kako navodi, počele događati neobične okolnosti, kao i u slučaju prethodnih smrti.

Bila sam u šumi i meditirala o Vesperu, kada sam osjetila podrhtavanje nad glavom. Golub, moja omiljena ptica, pao mi je na noge i rekao: "Spasite me!" Odgovorila sam: "Ne mogu te spasiti. Umrijet ćes". Uzela sam pticu i držala ju sve dok nije umrla. [...] Imam leksikon tih zanimljivosti, artefakata vezanih za moju mrtvu mačku (Schneemann, 2015, [http://](#)).

<sup>15</sup> Naravno, i danas mačke, posebno latalice, imaju izuzetno tešku sudbinu, zoometafrički određeno – *pseću sudbinu*. Spomenula bih britansku kampanju za prava životinja *Save the Hill Grove Cats* koja je osnovana 1997. godine s ciljem zatvaranja farme Hill Grove kod Witneya u Oxfordshireu. Bila je to posljednja komercijalna uzgajivačnica-farma mačaka za laboratorije u Ujedinjenom Kraljevstvu. Kraljevsko društvo za prevenciju okrutnosti prema životnjama (RSPCA) spasilo je osam stotina mačaka 10. kolovoza 1999., kada je vlasnik farme Christopher Brown najavio odluku o povlačenju nakon kontroverzne dvo-godišnje kampanje (usp. *A Cat in Hell's Chance*, 2002).



sl. 5. Neda Šimić Božinović, *Moja mača Pikica* (fotografija: Vedran Karuza, ljubaznošću autora)

Naravno, mogli bismo njezine priče o dvjema ljubećim mačkama uključiti u repertoar priča o mladoženjama–životinjama, koje se onda mogu interpretirati iz nekoliko vizura: iz totemističke (npr. Boria Sax), psihoanalitičke (npr. Bruno Bettelheim), feminističke interpretacije (npr. Heide Göttner-Abendroth) i ekofeminističke interpretacije (npr. one Marti Kheel) kao i niše mitske zoofilije (Midas Dekkers). No, sigurno je da je Carolee Schnemann, kao što je demonstrirala u brojnim svojim tekstovima, još kao dijete osjećala neodoljivu privrženost mačkama. Za svoju posljednju mačku umjetnica navodi da je praktična, viktorijanska djevojka koja je izgubila dom i ima ozljedu. I tako je umjetnica zaokružila priču o svojoj najnovijoj mački: "Ona je vrlo lijepa, ali nije mistična mačka" (Schneemann 2015: http). Zanimljiv je spomenuti atribut (*viktorijanska djevojka*) za navedenu mačku jer, kao što navodi Katharine M. Rogers, privrženost i sentimentalnost za mačku nastala je u viktorijansko doba (2006: 97). Mačka je u to doba još uvijek bila ekonomski bitna jer je ubijala miševe i štakore, s obzirom da nije bilo agresivnih suvremenih pesticida. No, većina književnika/ica označavala ju je kao umiljatu životinju radije nego ubojicu tzv. štetočina, tzv. glodavaca. Postala je utjelovljenje kućne vrline paralelno s idealizacijom harmoničnoga kućnoga doma. Likovni umjetnici su uključivali mačku u scene kako bi dobili obiteljsku vrijednost, toplinu viktorijanskoga doma.

Zaključno za mačkoradove Carolee Schneemann, ističem da je bitna komponenta koju pridaje mačkama mistična, pri čemu i neki zoolozi danas hipertrofirano navode da je riječ o najsavršenijim, u značenju – najpri-

lagodenijim bićima na zemlji. Blisko žoharima. Mačkopriče umjetnika i umjetnica slobodno mogu ići dalje. U tom smislu, iz domaće vizualne i izvedbene prakse ističem mačkoumjetnicu Nedu Šimić Božinović (1929.-2015.) koja je poznata po nizu mačkocrtića i portreta mačaka (sl. 5), kao i po mačkopoemi *Cat Witch Sonatina for Voice and Theremin* oblikovanoj na tragu onomatopejske, neodadaističke poeme *Stripsody* (1966.) Cathy Berberian, u kojoj se koristi vokalna tehnika *zvukova stripova* (onomatopeja) (usp. Marjanić 2014: 1399–1408). U povodu Nedine tragične smrti, multimedijalna umjetnica Tajči Čekada je među ostalim zapisala sljedeće:

Skoro cijeli Nedin život je bio vezan za umjetnost. Kažem skoro – jer bih rado spomenula i ostale dvije velike Nedine strasti, a to su mačke, koje je vrlo često i slikala, od čega bih istaknula zanimljive autoportrete žena–mačaka za koje se nadam da će biti sačuvani. Neda je uvijek imala mnogo mačaka i često nam je pričala o njima. Kada je stradala, imala je samo dvije; o jednoj sada brinu susjedi, za drugu kažu da je vjerojatno zbrisala uslijed šoka, no ako se vrati, i o njoj će se ti isti susjadi brinuti. Znam da bi Neda bila jako sretna i zahvalna (Čekada, 2016: http).<sup>16</sup>

## Literatura:

“Ailurofobija”. <http://www.macke.hr/ailurofobija-strah-od-macaka/> (pristupljeno 1. 3. 2018.)

Baker, Steve. 2000. *The Postmodern Animal*. London: Reaktion Books.

Baker, Steve. 2001. *Picturing the Beast: Animals, Identity, and Representation*. Urbana, IL: University of Illinois Press.

Baker, Steve. 2002. “What Does Becoming–Animal Look Like?”. U: *Representing Animals*. Nigel Rothfels (ur.). Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press, str. 67–98.

<sup>16</sup> Članak je nastao za zbornik radova *Mačkozborknik: od Bastet do Catwoman* (ur. Suzana Marjanić i Rosana Ratkovčić), u okviru projekta Hrvatske zaklade za znanost “Kulturna animalistika: interdisciplinarna polazišta i tradicijske prakse – ANIMAL” (IP-2019-04-5621).

- Baker, Steve. 2016. *Artist/Animal*. Minneapolis, London: University of Minnesota Press.
- Berghaus, Günter. 2005. *AvantGarde Performance. Live Events and Electronic Technologies*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Čekada, Tajči. 2016. "In memoriam. Umjetnica anti modnoga i glazbenog performansa". *Zarez*, 22. veljače 2016. (<http://www.zarez.hr/clanci/in-memoriam-umjetnica-anti-modnoga-i-glazbenog-performansa>) (pristupljeno 1. 3. 2018.)
- Darnton, Robert. 1984. *The Great Cat Massacre and Other Episodes in French Cultural History*. New York: Vintage Books, a Division of Random House.
- De Montaigne, Michel. 2007. *Eseji. Knjiga prva*. Zagreb: Disput.
- Deleuze, Gilles i Guattari Félix (2003)...
- Deren, Maya. 2013. *Cat Woman*. <http://blogs.artinfo.com/moviejournal/2013/03/18/maya-deren-cat-woman/>
- Derrida, Jacques. 2008. *The Animal That Therefore I Am*. New York: Fordham University Press.
- Dunayer, Joan. 2004. *Speciesism*. Derwood, Maryland: Ryce Publishing.
- Fogle, Bruce. 2004. *Mačka – priručnik za vlasnike*. Zagreb: Profil.
- Frank, Priscilla. 2016. "Pussy Power: Carolee Schneemann. On the Feminist Magic of Cat Videos". [http://www.huffingtonpost.com/entry/pussy-power-carolee-schneemann-on-the-feminist-magic-of-cat-videos\\_us\\_56c4cca4e4b0c3c550537519](http://www.huffingtonpost.com/entry/pussy-power-carolee-schneemann-on-the-feminist-magic-of-cat-videos_us_56c4cca4e4b0c3c550537519) (pristupljeno 1. 3. 2018.)
- Goldberg, RoseLee. 1998. *Performance. Live Art Since the 60s*. London: Thames and Hudson.
- Goodeve, Thyrza Nichols. 2015. "'The Cat Is My Medium': Notes on the Writing and Art of Carolee Schneemann" (<http://artjournal.collegeart.org/?p=6381>). (pristupljeno 1. 3. 2018.)
- "The Great Cat. The Cat in History, Art and Literature". <http://www.thegreatcat.org/the-cat-in-art-and-photos-2/cats-in-art-20th-century/marc-chagall-1887-1985-russian-french/> (pristupljeno 1. 3. 2018.)

Kosanović Lunar, Slaven. 2016. "Knjižnica. Saturn i 29 mačkografita" (Razgovarala Suzana Marjanić). <http://www.zarez.hr/clanci/slaveb-lunar-kosanovic-knjiznica-saturn-i-29-mackografita> (pristupljeno 1. 3. 2018.)

Malle, Anny. 2002. (ur.) *A Cat in Hell's Chance. The Story of the Campaign Against Hill Grove Cat Farm*. London: Slingshot Publication.

Marjanić, Suzana. 2004. "Zoocentrički o bestijalnim pornjavama i erotskim zoofilijima". *Treća: časopis Centra za ženske studije*, br. 1, sv. VI, Zagreb, str. 222–249.

Marjanić, Suzana. 2014. *Kronotop hrvatskoga performansa: od Travelera do danas*. Zagreb: Udruga Bijeli val, Institut za etnologiju i folkloristiku, Školska knjiga.

"Park Avenue Armory". <http://parkavenuearmory.tumblr.com/post/50651866628/whats-the-story-behind-these-insane-photos-of> (pristupljeno 1. 3. 2018.)

Regan, Tom. 2004. *Empty Cages: Facing the Challenge of Animal Rights*, Rowman & Littlefield Publishers, Inc. Lanham, Boulder, New York, Toronto, Oxford.

Rogers, Katharine M. 1998. *The Cat and the Human Imagination: Feline Images from Bast to Garfield*. Ann Arbor: University of Michigan Press.

Rogers, Katharine M. 2006. *Cat*. Reaktion Books.

Rundle, Erika. "Carolee Schneemann's *Cat Scan* (New Nightmares/Ancient History)". U: *Reading Contemporary Performance. Theatricality Across Genres*. Meiling Cheng i Gabrille H. Cody (ur.). [https://www.academia.edu/25855634/\\_Carolee\\_Schneemann\\_s\\_Cat\\_Scan\\_New\\_Nightmares\\_Ancient\\_History\\_](https://www.academia.edu/25855634/_Carolee_Schneemann_s_Cat_Scan_New_Nightmares_Ancient_History_) (pristupljeno 1. 3. 2018.)

Sax, Boria. 1998. *The Serpent and the Swan. The Animal Bride in Folklore and Literature*. Blacksburg, Virginia: McDonald & Woodword.

Sax, Boria. 2001. *The Mythical Zoo: An Encyclopedia of Animals in World Myth, Legend, and Literature*. Santa Barbara, California – Denver, Colorado – Oxford, England: ABC – CLIO.

- Schneemann, Carolee. 2003. *Imaging Her Erotics. Essays, Interviews, Projects*. Cambridge. Massachusetts, London: MIT Press.
- Schneemann, Carolee. 2015. "The Breath of Life. Art in America". <http://www.artinamericanmagazine.com/news-features/magazine/the-breath-of-life/> (pristupljeno 1. 3. 2018.)
- Schneemann, Carolee. "Up to and Including Her Limits". <https://www.khanacademy.org/partner-content/moma/moma-artist-interviews/v/schneemann-on-line> (pristupljeno 1. 3. 2018.)
- Schneider, Rebecca. 1997. *The Explicit Body in Performance*. London, New York: Routledge.
- Sorkin, Jenni. 2016. "Theatre of Responsiveness". U: *Feminist Avant-Garde Art of the 1970s*. Gabriele Schor (ur.). Beč: Sammlung Verbund Collection, str. 163–164.
- Stiles, Kristine. 1998. "Uncorrupted Joy: International Art Actions". U: *Out of Actions: Between Performance and the Object, 1949–1979*. Paul Schimmel (ur.). Los Angeles: Museum od Contemporary Art, Thames and Hudson, str. 227–329.
- Stiles, Kristine. 2003. "The Painters as an Instrument of Real Time". U: Schneemann, Carolee. 2003. *Imaging Her Erotics. Essays, Interviews, Projects*. Cambridge. Massachusetts, London: MIT Press, str. 3–17.
- Stiles, Kristine. 2004. "I/Eye/Oculus: Performance, Installation and Video". U: *Themes in Contemporary Art*. Gill Perry i Paul Wood (ur.). London: Yale University Press, str. 183–230.
- Stiles, Kristine. 2012. "Performance Art". U: Kristine Stiles i Peter Selz (ur.). *Theories and Documents of Contemporary Art: A Sourcebook of Artists' Writings*. (2. izd.). Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, str. 798–820.
- Munivrana, Martina. 2014. (ur.) *Vlasta Delimar: To sam ja*. Monografija uz retrospektivnu izložbu povodom 35 godina umjetničkog djelovanja Vlaste Delimar. Zagreb: MSU.
- Vocelle, L. A. 2016. *Revered and Reviled: A Complete History of the Domestic Cat*. Great Cat Publications.

Visković, Nikola. 1996. Životinja i čovjek. Prilog kulturnoj zoologiji. Split: Književni krug.

Wallace, Bill. 2016. “Trans-Species Woman Claims She Was Born a Cat...” <http://culturalmarxism.net/trans-species-woman-claims-she-was-born-a-cat/> (pristupljeno 1. 3. 2018.)

ESSAY

**MISSING WORD,  
STOLEN MEAL  
AND THE  
“MISSING” IN  
UNDERSTANDING  
ANCIENT WOMEN**

The case of  
Aristophanes'  
*Thesmophoriazousae*

Svetlana Slapšak

In the research on ancient women, the argument that, due to the assumed patriarchal censorship and/or forced oblivion, something is missing from written sources, archaeological evidence, visual material or ethnographic parallelism, is frequently introduced. This, for instance, is the main argumentative framework of the seminal study by Eva Keuls.<sup>1</sup> Aristophanes' *Thesmophoriazousae* is part of her argument there. Written and presented in the same year as *Lysistrata*, this comedy would thus witness of Aristophanes' interest in women's rebellion related to the *hermae* affair, which is the central topic of Keul's book.<sup>2</sup> Before she presents that conclusion, Keuls gives a rich textual and visual material about women's life in Athens, plentiful evidence of their harsh condition and undoubtful motivation to give a sign of their discontentment and grievances. The somewhat weak reasoning on Aristophanes' motives to write such a comedy finds a better footing there. Further on, Keuls posits that the other, much later comedy *Eccle-ziaziouiae* (Women in the Assembly) is much less funny, based as it is on the real practice of the festival Skira.<sup>3</sup> Fantastic plots not related to reality are considered to be funnier: this less comedy – more reality formula is actually hard to defend. But even more questionable is the conclusion that Aristophanes was motivated by the real event, the castration of *hermae* for writing two of his most fantastic comedies. "Fantastic" here is taken in the sense of distance from reality. For the modern reader, *Birds* and *Frogs* might look more fantastic; but for the mainly or exclusively male public

---

**1** Keuls, Eva C. *The Reign of Phallus*, University of California Press, 1993 (first edition 1985).

**2** Ibid., p. 395.

**3** Ibid., p. 357.

in Athens, women on sexual strike and trial against tragic author may have looked as fantastic as birds telling their sad stories of human cruelty. *Eccleziásousae* may indeed have been obvious and recognizable because of the festival Skira. But they also offer a realistic account of Athenian life under tyrants (Praxagora's experience of hiding with her husband). Women practicing to speak "like men" are stealing the discourse of men in politics which they could overhear at homes, and they are performing as young, conservative men, using a double strategy: they are seductive to male citizens, and they further please them with their stereotypical views. It is exactly the closeness to reality, the subtle interplay of the recognizable and the impossible (women at the Assembly) that makes it funnier than any other Aristophanes' comedy.

Question of taste, one could argue. Maybe, but I would not argue further in this direction. I would take it though as an indicator that the farfetched conclusions are risky, and the small steps are less so. Therefore, big gaps and missing evidence can fail us even when we have plenty of contextual and highly suggestive material at our disposal. Small gaps and meagre related evidence could, however, tell us something – possibly important – about the position of women, patriarchal repression and censorship. This minimalist approach is rooted in some methods used by the French researchers in the anthropology of ancient worlds, members of the EHESS Centre Louis Gernet in Paris, which later was incorporated in INHA (L'Institut national de l'histoire d'art). They explored the ancient worlds by relating words and images, through semiotic and the historical research in an interdisciplinary context. One of the famous disciples of the school, Nicole Loraux, relied only on texts. Two great teachers of this school, Jean-Pierre Vernant and Pierre Vidal Naquet (along with Marcel Detienne in the early phase) were open to new theoretical and methodological experimentation. Ancient women's studies in Europe and the USA were very much influenced by the works of this school, which in its early writings were not exactly feminist. The works by Froma Zeitlin combine the French school approach to Antiquity and the American feminist interest in psychoanalysis, and her reading of *Thesmophoriazousae* is of special interest here. Zeitlin defines this comedy as follows:

It is located at the intersection of a number of relations: between male and female; between tragedy and comedy; between theater (tragedy and comedy) and festival (ritual and myth); between festival (*Thesmophoria*) and festival (the Dionysiac, which provides the occasion for its performance and which determines its comic essence); and, finally, between bounded forms (myth, ritual, and drama), and the more fluid "realities" of everyday life. All these relations are unstable and reversible: they cross boundaries and invade each other's territories; they erase and reinstate hierarchical distances to reflect ironically upon each other and themselves.<sup>4</sup>

The ritual and the more fluid "realities" of everyday life would be the intersection that I am looking for. The comedy presents women who do not take Acropolis for the sexual strike as in *Lysistrata*, rather they are there for their own regular ritual, and they do not impersonate men – instead, the comedy introduces three male personae who impersonate women: Euripides, who wants to send a male spy dressed as a woman, Agathon, who challenges gender order by proposing changing of gender according to poetic and personal desire, and Mnesilochus, who accepts Euripides' plan, but when he is revealed by women, wants to endure his punishment as a man. Women are the stable gender there all the time. Their position, gender-wise, socially and ritually, is real. Therefore, the question of what is missing in their doings, due to patriarchal censorship, is valid. The rituals during the three days festivals are numerous, and zigzag between sex, putrefication, fertility and new life. We are not able to reconstruct the whole, only a few ritual elements are preserved. It was only when I had the opportunity to discuss with the artist Charlotte Jarvis who is looking for a celebratory, ritualistic way of making "female" semen, with other women in her *In Posse project*,<sup>5</sup> that I found the missing notion: Jarvis was looking for the food that could symbolically represent

<sup>4</sup> Zeitlin, Froma I. "Travesties of Gender and Genre in Aristophanes' *Thesmophoriazousae*". *Critical inquiry* 8.2 (1981): 301–327, p. 303.

<sup>5</sup> <https://cjarvis.com/in-posse/>

the material needed for the “female” sperm, and I immediately thought of *panspermia*. How is it possible that the word does not appear in *Thesmophoriazousae*, the comedy in which women just perform their ritual duties, nothing fantastic or crazy? Among other things, they cook this meal made of different seeds, which has a special role in funeral rituals. *Panspermia* therefore is the missing evidence, and it does make sense to ask the question. This is how I tried to answer.

Several ancient authors mention a meal made of all kinds of seeds, or a ritual offering of different seeds, *panspermia*, which has left a trace in Balkan folklore, beliefs and church and funeral practices. The term itself also appears in a completely different semantic line since the ancient Greek philosopher Anaxagoras theorized about particles/seeds from which the world is made. Many centuries later, astronomers, physicists, geologists and other scientists reflected and posited different theories under the same term, *panspermia*, about the possibility that life on Earth started with “seeds”, different life-creating materials coming to our planet with cosmic bodies, space dust or in other ways. At the end of this line of reasoning, there are also panspermic “theories” about outer-space creatures sending seeds, and their plans to inhabit/use/conquer the Earth (...). I will limit myself to the ritual aspects of *panspermia* and its relation to the creation of human life, focusing on women’s rituals and on the Balkans, ancient and modern.

The semantic history of the word *panspermia* and its synonym *kolyva* is crucial to understanding the points in which the change of term also meant the change in practices. The second term comes from the ancient Greek word for a small coin, which then changed to “small cakes made of cooked wheat”: such offerings were common for the gods of the Underworld and in funeral rituals. The term became a Balkan Graecism but, through the Orthodox church ritual, passed to Moldova and Russia, too. In all these cases, the dish of cooked wheat, nuts, honey, raisins and spices in different varieties is decorated usually with cross(es), covered with icing sugar and served at funerals, memorial services, Saturdays (which are the days of souls) and several other holy days, like the Serbian *slava* (the day of the family patron saint, if the saint is considered

"dead"). In Serbian, the dish is called *koljivo* or just *žito* (wheat), and it is also served in confectionaries and bakeries, usually with whipped cream. At funerals, everybody has to take a spoon of the dish before leaving. This reflects the old ritual of prevention and protection from revenge-thirsty souls, which are supposedly confused by the sharing of the symbolic guilt (of all living) through taking and consuming the dish, as they are confused if the people present at the funeral leave in different directions. Obviously, these ritual uses have kept the term *kolyva*. They are related to pre-Christian beliefs and not to church regulations, and practiced to communicate with the souls in an obviously much older way. What happened to *panspermia*, then? The use of *kolyva* and its different versions in different languages, which all relate to the same or similar material (seeds, food), similar processing (cooking) and (mostly funeral) rituals, leads to the hypothesis that the new semantic line needed a new term. The ancient term *panspermia*, although perfectly composed, could not be used because of its previous semantic history.

I will present just a few striking examples of how *panspermia* was "emptied" of its material/ritual meaning, and transferred to the discourse of philosophers, historians, archivists and other authors in a rather negative sense. Hypothetically, the reason for this is gender-based: a woman's activity in the ritual social sphere were evaluated as lower, less important and subject to ridicule. In many cultures, anything coming from kitchen/cooking is often ridiculed. It is the same with cooking for a ritual purpose. Here, a reference to the research and debates on sacrifice is necessary: beside the seminal book by Detienne and Vernant,<sup>6</sup> Stella Georgoudi has done a lot of work on the topic.<sup>7</sup> The leading line of interpretation separates bloody sacrifice from the vegetal (aromatic dried herbs, cooked seeds): the first is an act of great importance for the political and religious coherence of the polis (state), the second

---

<sup>6</sup> Marcel Détienne and Jean-Pierre Vernant, *La cuisine du sacrifice en pays grec*, Paris: Gallimard, 1979.

<sup>7</sup> Stella Georgoudi, Renée Koch Piettre and Francis Schmidt (eds.), *La cuisine et l'autel. Les sacrifices en questions dans les sociétés de la Méditerranée ancienne*, Turnhout: Brepols, 2005; S. Georgoudi, "Les Douze Dieux des Grecs: variation sur un thème", in St. Georgoudi, J.-P. Vernant (eds.), *Mythes grecs au figuré*, Paris: Gallimard, 1996, 43-80.

remains among the rituals of the other kind, sometimes taken to the polis level, but usually not. Since women were not citizens, their participation in state rituals was minor. However, women's rituals were respected and their taboos kept strictly.

*Panspermia* has been used in the negative context since Aristoteles. The atomists, like Anaxagoras, used *panspermia* as an important theoretical term.<sup>8</sup> Aristoteles was changing the meaning,<sup>9</sup> but eventually the negative meaning of "mixture of everything/anything" has prevailed. Maybe the best example of this change of meaning is given by Lucian, in his philosophical dialogue with Hermotimos,<sup>10</sup> where he gives a visual image of the initial choice a philosopher has to make between schools of thinking. The first image is a comparison between choosing a philosophical school and testing the wine from a large recipient. Taking a small amount from a large container possibly gives a core of the way of thinking, but much more testing is necessary to get a good grasp of the whole. A different approach is taking a small quantity of grains which are in layers in a big container: it is an arbitrary choice, without any idea of structure or meaning. The two images obviously come from the marketplace. In the imaginary cognitive process, wine with its unified texture is privileged, while different grains (preparation for *panspermia*?) are deprivileged. "Some kind of panspermia", as Lucian puts it, corresponds with many expressions in many languages in which mixed elements make a funny meal, metaphorically a mess.

But mixing itself is crucial in the ritual; it means that different seeds, or seeds in general, have the power of connecting life and death and creating life. Apparently, they do not need any other force to germinate and to work in the space between life and

---

<sup>8</sup> Walter Burkert, *Kleine Schriften VIII: Philosophica*, edited by Thomas Alexander Szlezák and Karl-Heinz Stanzel, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2001.

<sup>9</sup> Ibid.

<sup>10</sup> Hermotimos, Lucian 61:

ὅρα τοίνυν μὴ τῷδε μᾶλλον φιλοσοφίᾳ ἔοικεν: ὁ μὲν γάρ πίθος ἔτι μενέτωσοι καὶ ὁ κάπηλος, ἐνέστα δὲ μὴ οἶνος, ἀλλὰ πανσπερμία τις, πυρὸς ἀπεράντω καὶ μετά τοῦτον κύα μιοι, εἴται κριθαι καὶ ὑπὸ ταύταις φακοί, εἴταρέβινθοι καὶ ἄλλα ποικίλα. πρόστι δή σὺ ὀντήσασθαι ἐθέλων τῶν περιμάτων, καὶ δῆς ἀφελών τοῦ πυροῦ, οὐπερ ἦν, ἀνέδωκέ σοι δεῖγμα ἐξ τὴν χειρά, ὡς ἴδοις, ἀρά οὖν ἔχοις ἄν εἰπεῖν εἰς ἔκεινο ἀποβλέπων εἰ καὶ οἱ ἐβίνθοι καθαροί καὶ οἱ φακοί εἰντακεῖς καὶ οἱ κύαμοι οὐ διάκενοι.

death. The self-recreating force of seeds, which is pushed back to the world of women and their rituals, does not contain anything masculine. Some of these elements can be recognized in the high summer festival of Adonia, during which women dress and make up in a seductive way and spend a night on the rooftops joking and feasting, while sprouts which they had forced from seeds for a certain time in broken pots wither away. Without men, they celebrate the shortcomings of masculine sexuality, symbolized by Aphrodite's lover Adonis.

The crucial link between blood, bones and seeds entailing the creation of life is to be found in Aristophanes' comedy *Thesmophoriazousae* (Women at the Festival of Thesmophoria), in which *panspermia* is not mentioned. Seed cakes in the form of snakes and *phalloi* were prepared for the festivals of Thesmophoria and Haloe (in late autumn, during harvest time). *Panspermia* is prepared for Pyanepsia festival: the ritual is connected to the myth of the founder consecrated to Theseus. It goes with the story of Theseus' return to Athens, with the boys saved from Minotaur on Crete. In order to thank Apollo, they prepared an improvised meal of everything they had, *panspermia*, ate it together and sacrificed it to the god too. I see this as a contamination or appropriation of a ritual. Myths about founders, which are younger and important for the state ideology, often "steal" older stories and rituals: the formula about the intelligence to survive (Gr. *metis*) is very popular and it is the plot-bearer in Homer's *Odyssey*. Boys' cooking is a "jump" of meaning in the formula, which serves the myth of the founder – and makes the storytelling more attractive. In other words, I believe that *panspermia* is misplaced here, maybe to undermine the well-known women's ritual and to give it a masculine attire in polis and in one of the most important state rituals. It celebrates Theseus, the prime hero of Athens, who formed the city by joining several villages into the city (*synoikismos*). Inclusion of *panspermia* in the heroic story is an act of appropriation, because it gives place to a recognizable women's ritual and thus includes something from women's ritual sphere to the state ritual.

In *Thesmophoriazousae* Aristophanes avoids the details of the ritual – cooking, seeds and everything, because his main line of interpretation is that men, because of the war they are instigat-

ing, have become women in the worst sense. To ridicule men, he presents women as true citizens who engage in a rational democracy. He also reverses gender roles in quoting Euripides' texts, and finally, makes men dress like women. Therefore, the whole female behaviour is represented as male/citizen's. But the main ritual is preserved in the comedy – it is in fact a parody of the ritual.

Mnesilochos, Euripides' relative who spies on women during the festival to help Euripides, who may become the object of women's vengeance for his writing about them, is demasked by women. Parodying one of Euripides' plays, he grabs a baby from the arms of a woman and threatens to slaughter it. While unwrapping the baby, he discovers that the baby is in fact a wine skin and in a hilarious scene he cuts it, so that the wine splashes while the "mother" tries to save the "blood" into a recipient. The reversal is perfect, because it points to women's alcoholism, a popular topic of ridiculing and maybe a real problem.<sup>11</sup> On a different level of meaning, this is a parody of the main ritual at the festival: women would kill a pig (which in Greek is a common metonymy for female genitalia), cut it to pieces and leave in a pit to decompose. Later, the remains would be mixed with seeds into the soil to fertilize it. Wine is the replacement for blood in many rituals, not only in Greek antiquity. The connection of blood/bones and seeds to form of a new life is unique. The main feature of such insemination is in fact the mixing of (female – pig) blood/body parts and seeds without other agents. The male element is present only in a symbolic form (cakes in form of genitalia).

I would like to posit here a base for further research, mostly in ancient texts, which would entail semiotics and semantic history of *panspermia* as an old, contaminated and appropriated ritual, understood as a prehistory of processing seeds in fertility rituals, done by women: the mixing of blood/body parts and seeds to produce life.

---

<sup>11</sup> In antiquity, women were drinking in secret, having the access to home reserves, without mixing wine with water and not as a social habit.

ESEJ

**SLIKA  
TAME**

**Predrag Finci**

## 1.

Na drugom nivou, na katu, u posebnoj sali, u studiju broj deset londonske Tate Modern izloženo je devet velikih likovnih djela, sedam u jednom komadu, jedno u dva dijela. Ciklus istog, danas dobro znanog slikara. Osvojiteljjava ih škrto svjetlo sa stropa. Na sredini sale klupe. Sjedim na jednoj, na drugoj nitko. Svaki čas netko uđe, obide krug, pred slikama – muralima zadrži se kratko, izade brzo. Kada bi netko sjeo na drugu klupu odmah bih ustao i izšao.

## 2.

Devet velikih, obojenih ploha. Devet bojom oslikanih površina. U boji osjećaj slikara. Nikakvog deskriptivnog naziva koji bi na nešto upućivao. Slika je samo ono što jest, ništa drugo.

Ima onih koji bi rekli da su ova izložena djela koja gledam umjetnost samo unutar institucije, ima i onih koji bi s ljutnjom rekli da to nije umjetnost, s ljutnjom i prijekorom naglasili: nije to ništa.<sup>1</sup> U izvjesnom smislu je baš to u pitanju. Na tim slikama je prikazano Ništa. Razlikovati: praznina onih u kojima je osobna pustara, nezainteresiranih, lijениh, razmaženih, priglupih, površnih, ispraznih, o kojima ovdje nije riječ; ontološka praznina prije početka i poslije kraja, Ništa iz kojeg sve nastaje i u kojem sve nestaje; praznina, pustoš nakon urađenog, ostvarenog, spoznatog, kada vlastito ode u Djelo; praznina, beznadnost koja ispunjava, sobom pritiše nakon kraja, razaranja, uništenja, gubitka. Slika tame.

Između gledatelja i gledanog dešava se slika. Gledam u jednu po jednu od devet površina. Na svakoj Ništa. Ništa, koje se ne može opisati, a teško je i u sebi čuvati, sa sobom kroz život nositi. Ne može se izdržati praznina. Teško je i u ovu, naslikanu, gledati. A ona ipak uvlači u sebe, ne pušta svog gledatelja. Uznemirava. S njim dugo ostaje. Tamno slike postaje tamno gledatelja. Možda je baš zato

---

<sup>1</sup>Postoje i oni koji tvrde da je mnogo toga u suvremenoj umjetnosti samo trenutna moda, koja će brzo proći. Nije bitno što će ostati od naše umjetnosti. Mnogo toga je i od onoga iz prošlih vremena zaboravljeno, često zato što je odbačeno kao anarkizam, nedovoljno dobro djelo, a najčešće zato što za novu publiku više nije bilo zanimljivo. A to potvrđuje da je umjetnost uvijek Sada umjetnost, ono što je umjetnost za nas, ono što je naša umjetnost.

2012. jedan huligan teško oštetio jednu od slika iz ovog ciklusa, na njenu tamnu površinu izlio svoj crni sprej, u njeno ništavilo upisao svoj vlastiti mrak.

### 3.

Autor ovih platna, ovih murala je Mark Rothko. U njegovoј biografiji<sup>2</sup> čitamo da je slikar letonskog porijekla, rođen u mjestu Daugvapilsu 1903., upisan u knjigu rođenih kao Markus Jakovljevič Rotkovič, u svom rodnom mjestu kao židovsko dijete strahovao, poslije mu roditelji emigrirali u Sjedinjene Američke Države, postao jednog dana američki državljanin, ali u strahu od antisemitizma promijenio svoje židovsko ime u osvit Drugog svjetskog rata, kada je u nadiranju politike fašizma i komunizma osjetio i razabrao nove demone. Rothko se isticao već kao dijete, bio marljiv u školi, brzo učio jezike, uvijek mnogo čitao, mnogo toga ga zanimalo, u zrelijoj dobi posebno ga privlačila mitologija, pa mu je Frazerova *Zlatna grana* bila na listi dragih knjiga (Rothko je smatrao da nedostatak mitova u suvremenom svijetu rezultira duhovnom prazninom), čitao je i Freuda, i Junga, a po njegovom vlastitom priznanju Nietzsche je na njega znatno, gotovo presudno utjecao. Nakon napuštanja škole Rothko je radio razne poslove, bio jedno vrijeme i konobar, a politički bio blizak anarhizmu. Onda studirao slikarstvo, učio, polako razvijao svoj slikarski izraz pod utjecajem nadrealizma i kubizma, pod uplivom Kleeove likovne razigranosti, Rouaultovog mračnog štimunga i kolorističkih apstrakcija Milltona Averya, a kasnije mu postaje u slikarstvu blizak Clyfford Still i Henri Matisse (svako veliko djelo u sebi sadrži tragove i čuva echo svojih prethodnika; svako novo veliko djelo mijenja našu percepciju o umjetnosti; svako mijenja i ono što će mu uslijediti). Rothko je za života postao slavan, njegovo ime postalo znano, njege slike su kupovali mnogi i plaćali mnogo. Rothkovo ime je za njegova života postalo sinonim za apstraktno slikarstvo.<sup>3</sup> Unatoč tome Rothko je i dalje strahovao da nije shvaćen,

**2** O biografiji Marka Rothka vidjeti: James E. B. Breslin, *Mark Rothko: a Biography*. The University of Chicago Press, Chicago i London, 1993.

**3** O njegovom nespornom renomeu svjedoči i podatak da je kasnije, 2009., najprije u Londonu, a potom i u New Yorku uspješno igrana i drama Johna Logana *Crveno* o jednom periodu slikarova života.

ali je uz sve sumnje sačuvao svoj stvaralački i istraživački zanos, i dalje vjerovao da je umjetnost "avantura u nepoznatom". Stvara-laštvo je sprega vjere i sumnje, koje se međusobno hrane. Rothko je puno pušio, puno pio, bio stalno uznemiren, često depresivan. Jedan dan 1970. godine u New Yorku popio je veliku količinu sedativa i prerezao sebi vene. Našli su ga u njegovoј kuhinji, na podu. Imao je 66 godina.

Povijest djela: ova platna koja gledam u Tate Modern poznata su pod zajedničkim imenom *Seagram Murals*. Nastala su 1958. Trebala su biti u neboderu kompanije Seagram, u njegovom skupom, pre-stižnom restoranu *Četiri doba*. Bila bi to, mislili su vlasnici, lijepa, zapažena dekoracija. Kao i cijeli neboder, i restoran je pripadao tvrtki Seagram, u to vrijeme jednom od najvećih svjetskih proizvo-đača alkoholnih pića. Bogati naručitelji su htjeli promovirati već tada poznatog, ali još uvijek ne i slavnog slikara, uklopiti njegova djela u lijepu građevinu, u to doba najsuklplji njujorški neboder, koju su projektirali i učinili uzornim djelom funkcionalističke estetike i moderne arhitekture čuveni arhitekti Ludwig Mies van der Rohe i Philip Johns. Ne znam što je mislio bogati naručitelj, ali prepostavljam da ga je zavela ideja o "neutralnosti" apstraktnog slikarstva. Nema figuracije, nema naracije, nema nekog sadržaja koji bi mogao uznemiravati, bit će to lijepo plohe, kakve su gostima ugodne, baš kao i bezlični *muzak* koji se na takvim mjestima jedva čuje niotkud. Tako nešto bi mogao naslikati neki ugledan slikar, "slikar o kome se priča", to će gosti primiti s odobravanjem, vjero-jatno i spomenuti svojim jednako imućnim prijateljima. A i zidovi će izgledati ljepše, bogatije.

Mark Rothko je u doba kada su ove slike od njega naručene bio slikar koji obećava, slikar o kojem se sve više govorilo. Prihvatio je ponudu. Već je ranije video Michelangelove slijepе, blindirane prozore u predvorju (*ricetto*) Laurentinske knjižnice (*Biblioteca Medicea Lau-renciana*) u Firenci, a sada na svojim slikama htio postići baš takav štimung. Postigao. Naslikao mrak. Nisu takvi murali nikako bili za restoran, osim ako to ne bi bio restoran za beznadne, za one sirote pijance koji opojnim sredstvima ispunjavaju prijeteću prazninu koja ih okružuje i onda u sebi stvore pustoš, ili bi ove tamne slike mogle posjetiti u nekom okupljalištu izgubljenih i beznadnih, nekom skloništu za stanovnike vječne noći. Rothko je poslije putovao,

na putu ponovo vidio Michelangelov rad, a i freske u ostacima rimske vile, poznate pod imenom Vila Misterija (*Villa dei Mysteri*) u Pompejima. Nakon toga je odustao bez jasnog obrazloženja od narudžbe i vratio predujam. Medici su izgradnjom knjižnice htjeli pokazati da nisu samo vlastodršci i trgovci, kompanija da nije samo tvorac pića i profita. Ali, Rothkovo djelo nije moglo biti dopuna namještaju, nikakav prigodni interijer, nipošto lijepi ukras. Ono je zahtijevalo punu koncentraciju, svu pažnju svog gledatelja.

Rothko je htio da njegove slike budu kao ikone, tako postavljene da potpuno apsorbiraju pažnju svojeg gledatelja. Zato bih rekao da i komercijalno umnožavanje dobro prodavanih reprodukcija njegovih djela oduzima ovim djelima njihovu izvornu snagu, a i iznevjeravaju namjenu Rothkovog djela, jer svaka ova "razglednica" iznevjerava ikonografiju slike. Masovnost uništava, anulira snagu i Jedinstvenost, "Svetost" djela i postaje baš ono što ovo djelo nije trebalo biti – prihvatljivo, gledljivo, lijepo oblikovano djelo. Ali, početak je 2020., pa i sam u knjižari Tatea kupujem kalendar sa reprodukcijama Rothovih djela. Kalendar se već tada prodavao u pola cijene, nije kupcima bilo do reprodukcija depresivnih slika. Nije njegovom djelu bilo mjesto ni u restoranu, nije ono moglo biti neobavezna dekoracija uz ugodnu večeru, a ni djelo u čast bogatog sponzora, kao što je i Michelangelovo djelo trebalo biti slavljenje moći, dobrote i umnosti njegovog naručitelja, ali se sponzora danas malo tko sjeti, jer je djelo "božanstvenog Umjetnika" odavno postalo vrijednost po sebi. Rothko je uskoro potpuno dovršio svoj rad i, nakon komplikiranih pregovora (autor je inzistirao da sva njegova platna budu na okupu, u jednoj prostoriji, bez drugih djela), poklonio devet od ukupno trideset slika iz ovog ciklusa engleskom muzeju. Naravno, darivani su bili sretni, jer su to rijetka, izuzetna djela suvremene umjetnosti, premda sumnjam da bi neko od ovih platana netko rado držao u svojoj kući. Ova djela pripadaju javnom prostoru, velikim salama i čak mislim da je strašna, deprimirajuća snaga ovih površina potpuna baš onda kada se svjetla pogase i kada ova djela ostanu sama, u mraku i tišini.

Sjedim dakle u Tate Modern. To je najposjećenija galerija na svijetu. Na svakom katu silna gužva, vreva. Ne i u ovoj sali. Tišina, prigušena svjetla. Rothko je htio da njegova platna probude u njegovom gledatelju istu vjeru koju je sam u sebi nosio, uspostave

komunikaciju između njega i gledatelja, potaknu na meditaciju. Ali njihova kolosalna snaga zaustavlja mišljenje. Ukoče misao. Pritišću. Sve tame koje sam u sebi ikada osjetio, u sebi ponio sada se spuštaju u ova platna, u ponor, i moj i autorov, u ponor koji me okružuje, opkoljava, zarobljava. I u svakom susretu s ovim djelima taj ponor ponovo iz njih i iz mene izbjiga.

#### 4.

Svaka nijemost je zbog sebe, za sebe, svaka iz svojih razloga.

Albert Camus u svojoj priči "Jonas ili umjetnik pri radu" piše o slikaru koji je dugo slikao, stvarao svoje djelo i na kraju ostavio prazno platno, na kojem je upisao samo jednu riječ, ali nije bilo jasno je li ta riječ bila osama ili bratstvo (*solitude ili solidarité*).<sup>4</sup> Ova priča o bjelini može biti shvaćena i kao priča o savršenstvu, najprije kao priča o početnoj bjelini platna, koja obećava savršenstvo, jer se u bjelinu mogu upisati mnogobrojne mogućnosti, a na kraju kao priča o slici koja je reducirana na ništa, na odsutno savršenstvo, jer takvog ne može biti. Ne bi je bilo ni kada bi sve riječi bile napisane i zgušnute stvorile bjelini suprotnu, crnu plohu. A i ako (kada) se savršenstvo dostigne, tada ono samo sebe ukine. Karikaturist i slikar veselih berlinskih prizora George Grosz je, kao ratni emigrant iz Njemačke, u Americi je postao *Slikar rupe*.<sup>5</sup> Naslikao je ono što je nakon poražavajućih iskustava prognanog emigranta ostalo od njegova stvaralaštva, od njegova života. U Bosni i Hercegovini Borislav Aleksić u grafici je išao svojim "putem u ništa", i onda potpuno oduštao i od tog puta, i od slikarstva, toliko je to tegoban, mučan put. Danas je teško naći bilo koje njegovo djelo, čak i ozbiljniju bilješku o njegovu životu i radu, kao da je sve otislo u ništa. Rothko je pak predstavio svoje turobne plohe, svoje reflektirane emocije, a Maljević pokazao ekspresivnu snagu kvadrata, predstavio bjelinu na crnoj plohi, onda bjelinu samu. Rothko je ponirao u sebe, udarao u srce svojih gledatelja, Maljević ih vodio tamo negdje, iza. Ljudi se zadr-

---

<sup>4</sup> Albert Camus, "Jonas (ou l' Artist au travail)", u: *L'Exile et le Royome*, Gallimard, Paris, 1957.

<sup>5</sup> Citirano prema: Beth Irwin Lewis, *Georg Grosz. Art and Politics in the Weimar Republic*, Princeton University Press, Princeton 1991., str. 237.

žavaju pred Maljevičevim minimalističkim djelima, pred Rothkovichem nerado. A obojica su bili slikari suštine. Obojica su pokazali što je osnovna osobina svakog uspješnog umjetničkog redukcionalizma: sve je svedeno na malo, a u tome sadržano mnogo. Obojicu veže jedno: nepredstavljivo. Različito nepredstavljivo. Obojica umjetnost shvaćaju kao izraz emocionalnog i religijskog, kao misao i osjećaj, kao ono što u sebi nose. Obojica su u svojim djelima iskazivali svoju unutarnju dramu, nemir, ganguće, obojica su iz svoje mistične vjere stvarali osobne ikone.

## 5.

Spominjem ova različita djela jer ih sve povezuje težnja ka čisto likovnom, priča o vlastitom emocionalnom i intelektualnom stanju i brisanje vremena, jer je prostor potpuno obuzet osobnim, jer je prostor slika te strašne vječnosti, vječnosti samoće, rane (ranjivosti), nedokućive transcendencije koju je jedino moguće predstaviti kao prazninu, ali ne zato što je time do kraja ostvareno apstrahiranje stvarnog ili reprezentirana apstrakcija savršenstva, nego zato što to jest praznina, apsolutna ispraznjenost. U druge slike možemo upisivati svoje, u ovima nema mjesta ničemu više, samo praznini. Od tuda slikarstvo ili poetika ne može nanovo započinjati. Tu umjetnost završava. Nje tu više nema. Ako je ima, nije umjetnost. Njoj tu više nije mjesta. Ničem više nije mjesta. Poslije toga je moguće možda ići u drugom pravcu, pasti u depresiju, zanijemiti, odustati od umjetnosti, možda i od života, ali se tim putem ne može dalje. Wittgenstein se popeo na vrh svojih duhovnih ljestvi i nakon toga tim putem više, dalje nije mogao. Iza toga je samo mogao pisati razne bilješke, započeti nova filozofska istraživanja, ali je njegov *Tractatus logico-philosophicus* bio završen i dalje neiskaziv.<sup>6</sup> U Lao Tzua šutnja je prisutna u svakom njegovom zapisu, jer nikada ne

---

**6** O Wittgensteinovim stavovima koji su bliski misticizmu diskutirao sam u *Poetofitskim esejima* (MCZM, Sarajevo, 2004., str. 15-65). Ovdje samo želim dodati da je njegov stav sedmi, nesumnjivo najdramatičniji kraj jednog filozofskog djela, vjerojatno i najviše zloupotrebljavani stav suvremene filozofije, koji je bio čest izgovor za duhovnu nemoć, umjesto da bude upozorenje na duhovni oprez, koji traži da se ne govoriti o onome što kazivač nije u stanju primjereno problemu artikulirati, jer u mišljenju nije mogao sasvim ili čak nikako prodrijeti.

može, niti treba biti rečeno sve što je mišljeno i spoznato, nego to svatko za sebe mora osjetiti, misliti i spoznavati. U poetici Celana šutnja postaje iskustvo presudnog Događaja, koji ostaje između riječi, u njihovom odsustvu, u onome što ne može biti rečeno. Tako i sam pokušavam, ne znam hoću li ikada uspjeti: htio bih da o onom presudnom, temeljnem, bitnom, graničnom napišem, a da to ne bude u riječima, nikako kazano, htio bih da nijemost sama sebe predstavi. Ali, tada više možda i ne može biti riječ o djelu, nego prije o empatiji, nije na djelu pokazivanje, nego traženje Drugog, nije upućena riječ, nego počinje kazivanje bez riječi, nije više u pitanju umjetnost, nego život.

### 5a.

Tama u osobi je, kažu, osjećaj, iz njega treba izaći. Svjetlo dana je naspram tame noći, vidljivo naspram nevidljivog, jasno naspram mutnog, osobna vedrina naspram unutarnjih potonuća. Svuda će biti svjetlost, obećavaju optimisti i vjernici. Ali, svjetlo bljesne i iza eksplozije, srebreno, resko svjetlo je svjetlo munje prije grmljavine, svjetlo je žarko sunce iznad pustinje. I u krematoriju pred smrt bljesne. A u vlastitoj tami osoba barem ponekad svoje i sebe prikuplja. Svoju svjetiljku priprema.

### 6.

Umjetnost je često smatrana sinonimom za lijepo, premda je bilo oduvijek i umjetničkih djela koja su imala za objekt ružno, grubo, nelijepo ili sama nastojala takvim djelom biti. S one strane "lijepa umjetnost" umjetnost može biti strašna, okrutna, gruba, surovo istinita, ponekad je u užasnutosti paralizirana, nemoćna i nijema, a u nastojanju da takvo što iskaže teška, neugodna i odbojna. Takva umjetnost izmiče paru lijepo – ružno. Zastrašujuće nije ni lijepo ni ružno. Ali, uistinu strašno ne može biti u tekstu ili u nekom drugom djelu, jer bi uništilo i stvaraoca i njegovo (ili njeno) djelo ili bi postalo nijemost, koja je opis neopisivog. U opisu strašnog uništjenja rata i istrebljenja pojavljuje se strahota kao neopisiva bit same sebe. Sam opis je bit Događaja. U opisu je bit "onoga što se desilo". U takvom predstavljanju je ujedno ono Jest (istina) i nepredstav-

ljiva negativnost događaja ili neiskaziva osobna ranjivost bića. U tom neopisivom je sabrana uništivost života. Valja pokazati kako je bilo. Poslije će doći zašto. U umjetnosti se potvrđuje da je nešto bilo strašno, ali se ne kazuje zašto, jer ona pokazuje stvar, ali ne kazuje što je njena bit. Ne kazuje, ne određuje, nego u opisu pokazuje. U slučaju prelomnih, graničnih i krajnjih događaja više ne treba pitati "zašto", nego samo "kako", pa da vidimo što jest bilo ono što je bilo. Da razaberemo što je i zašto postalo biljeg, rana, muk. A to presudno ljudske ranjivosti iz sebe i iz bića izbjija, a nikad sebe sasvim ne može pokazati. S onu stranu mimesisa, iza reprezentiranja i konstruiranja, poslije svega što je moguće artikulirati i uobičiti započinje izazov neiskazivog. Kazivanje i ukazivanje na ono što jest, a o čemu ne možemo.

## 7.

Što je Rothkovo djelo? Što ono znači? Kako ga mogu opisati? Uvijek sam djelo koje bi me iz nekih razloga privuklo najprije nastojao shvatiti, a onda htio zadržati mjeru i odstojanje, sačuvati kritički stav, reći što djelo jest, ne unositi vlastito, ne učitavati u djelo ono što se meni pričinja i čega u djelu nema. Pritom sam uvijek, kao i svako drugi, birao ona djela koja su me privlačila, koja su bila moj "izbor po srodnosti". Jesam li i u nabranjanju detalja iz Rothkove biografije izdvojio one koji su slični mojim iskustvima, u njegovim stajalištima, estetičkim nazorima, u slikaru raspoznao bliskog? Rothkovo slikarstvo je vizualna gesta i čin refleksije. Oslobođanje od iluzornog i pokazivanje osobne istine. Rothkovo slikarstvo kritičari nazivaju "apstraktnim ekspresionizmom". On sam nije prihvatio takvu kvalifikaciju, ali u njegovim platnima, nefigurativnim, potpuno apstraktnim, sve je puno emocionalne bure, iz njih izbjija, isijava osjećaj, pa je ta apstrakcija potpuno osobna i vrlo konkretna. Njegova uznenirenost postaje nemir njegovih gledatelja. Njegova unutarnjost koja traži srodnu dušu i um. Njegova muka koja nalazi echo u svojim gledateljima. Autor i receptor se međusobno prepoznaju. Rothkova platna ništa ne prikazuju, ništa ne kazuju, a znače. U suočavanju s ništinom spoznajemo što bivanje jest, osjetimo što iza svega jest.

## 8.

Gdje je ništa tu je ništa. U praznini nema ničega, nikoga. Samo praznina. Odsustvo svega. Praznina koja samu sebe ispunjava i sebe sobom obnavlja. Praznina koja nastaje iza ljubavi, smrti, uništenja, otimanja, napuštanja. Praznina koja uslijedi iza rane, suze, oplakivanja, krika, muke. Postojeće u kojem nema nikakva postojanja. Oduzetost svega.

Prazni okvir bi obećavao, tražio svoju sliku. Naslikana praznina je samo praznina, sve praznine. Ona je kraj slikarstva i njegova tvorca. Ne mislim samo na slikara.

Biće je uvijek drugo, praznina ista. Iza ništa ne dolazi nešto. Ono sebe dovršava, sebe u sebe zatvara, u sebi nestaje. Ono je ništa u kojem sve iščezava. U kojem više ničega.

## 9.

A onda me ove slike povedu izvan sebe, možda u ono što je bilo u slikaru, u ono što je bilo prije slike, sigurno ka onome što se rađa u meni, što se oblikuje u misao da Apsolutno nije ispunjenje, nije punoča, nije Biće, nego ništa, prazno, nepojmljivo koje je s onu stranu Bića, s onu stranu mišljenja.

O kojem slutnja kaže:

Bog je Ništa koje je Sve.

Biće je iz Ništa i u Ništa.

A onda: Praznina.

# Reviews.

## FINO BRUŠENJE SOMATIKE

Maja Đurinović

Leo Rafolt, *Tijelo kao glagol: japanski budo, transkulturnalne tehnike i trening za izvedbu.*  
Akademija za umjetnost i kulturu u Osijeku i Grad Đakovo, 2019.

Nova knjiga Lea Rafolta *Tijelo kao glagol: japanski budo, transkulturnalne tehnike i trening za izvedbu* rijetko je štivo na hrvatskom jeziku koje u dinamičnom i višestruko usložnjrenom i angažiranom, intimnom i profesionalnom dijalogu promišlja prostore uma i tijela, teorije i prakse, Istoka i Zapada, umjetničkih/izvođačkih tehnika i svakodnevnih pokreta i terapeutskih metoda. Riječ je o gustom tkanju teksta, impresivnom u znanstvenoj i iskustvenoj usidrenosti u mišljenja i dosege suvremene teatologije, odnosno teorije izvedbenih studija. Istovremeno ova je knjiga, čini mi se, i duboko osobni autorov otisak, potvrda odluke i posveta trenutku kada je znanstvenik i dr. sc., profesor Filozofskog fakulteta u Zagrebu prešao na osječku Akademiju za umjetnost i kulturu, presukao se u kimono i tako "kompeliran" u svojoj istraživačkoj i edukativnoj praksi propitivanja teorije kroz praksu i obrnuto, i otkrivanja "zamršene dijalektika između poumljenja tijela i otjelovljenja uma" – ušao u dvoranu. Kako je za mene dvorana i rad sa studentima nepresušno vrelo radne energije i životne inspiracije, vjerujem da je tu, u interakciji s mladim glumcima i izvođačima mogao na novi način (Rafolt već godinama vodi seminare i radionice po cijelom svijetu), primjeniti i propitati dosad sakupljena znanja, tehnike i metode čije je ishodište i strast – japanski budo.

Rafolt ne krije duboku osobnu sklonost kulturi Japana, ali je kao europski znan-

stvenik koji odbija stereotipe egzotičnog Orijenta i nastoji "reorientalizirati Japan", ne idealizira nego analizira i polemizira sa stavovima i autorima, pokušavajući shvatiti i artikulirati ono što ga suštinski, intuitivno privlači. Nasljeđujući budo, (a "japanski budo podrazumijeva niz tradicionalnih ili modernih (dvadesetstoljetnih) somatskih praksi iz korpusa borilačkih vještina") on formira svoj "bushido" kao dinamični prostor mišljenja, djelovanja i življenja.

Ideje puta, duhovnosti, samorazvoja, harmonije, sklada sadržaja i forme, jednostavnosti i poniznosti, ugrađeni u principu psihofizičkih tehnika Istoka već se stotinjak godina, preko umjetničkih pokreta europskih kazališnih avantgard (tu uključujem možda i najprije plesne umjetnice i autorska imena plesnog teatra) i terapeutskih praksi, više ili manje očito, preljevaju u misao Zajorda otapajući krutu "kartezijsku dihotomiju" i hijerarhijski odnos uma i tijela. O japanskem budou se, smatra Rafolt, danas dosta zna, ali se uglavnom "s nostalgičnim pogledom u prošlost" povezuje s "ritualiziranim" nasleđem pri čemu se previđa njegov utjecaj "na dvadesetstoljetne glumačke prakse i kazališne laboratorije" kao i njegovi potencijali "u smislu treninga za izvedbu". "Izvedbeno znanje duboko je ukorijenjeno u usmene tradicije i u nematerijalno, tjelesno iskustvo izražajnosti". Svjestan da je budo samo jedna, njemu najbliža, od mogućih metoda, koja



Iz knjige Lea Rafolta *Tijelo kao Glagol* (fotografija: Luka Radek, model: Stipe Gugić)

“glumcu pruža mogućnost ulaska u taj intrigantni svijet transformativnog iskustva”, proces otjelovljenja “ne toliko u smjeru neke ‘nove forme’ (...) koliko u smjeru stvaranja neke nove svijesti o vlastitom tijelu, mogućnostima, kretanju i sl.”. Rafolt kritički posreduje, povezuje i uspoređuje različite izvođačke principe rada na sebi, somatske tehnike i teorijske i znanstvene pripute tajni ljudskog tijela-u-pokretu težeći tome da ih “prizemlji”, objasni, primijeni, prepozna u inačicama tradicionalnih vježbi. Ukratko želja mu je uvesti “učenike” (u naširem smislu te rijeći) i sada čitatelje u uzbudljivi “univerzum japanskih somatskih umijeća” kao jedan od mogućih pristupa “većoj zajednici naslijedenog tjelesnog znanja koja pripada svim kulturama svijeta jer iz njih zapravo i izvire” i ulaza u proces osobne spoznaje i (umjetničkog) rasta. Pri svemu tome Rafolt propituje, citira, supostavlja i suprotstavlja filozofe, antropologe, kazališne teoretičare Istoka (Yoshigasaki, Hino, Yuasa, Nagatomoa...) i Zapada (Turner, Scech-ner, Merleau-Ponty, Mauss, Zarilli, Manning...) i gurue novog, živog, posvećenog, fizičkog, istraživačkog kazališta (Artaud, Stanislavski, Grotowski, Mejerholjd, Suzuki, Brecht, Brook, Barba) kojima je zajednička borba “protiv habitualnosti izvedbenog čina”, pa je

ova knjiga i u tom smislu sjajni priručnik za ambicioznije i radoznalije studente glume, plesa i uopće izvedbenih umjetnosti.

U početku je bilo i ostalo do kraja – Tijelo; a življeno tijelo jest pokret; “arena iskustva” i “organizam beskrajne adaptabilnosti” što ga čini teško uhvatljivim u bilo koju teorijsku mrežu. “Tijelo i svijest – ili tijelo, um i osjećaji jedinstveni su: sve što obuzima svijest proizlazi iz našeg tjelesnog bića”. Kroz poglavљa knjige izmjenjuju se diskursi: posvećeno i suptilno tijelo; fizičko tijelo i semiotičko tijelo; probuđeno i misleće tijelo; pragmatičko, mentalno, emocionalno, kozmološko-filosofsko tijelo; tijelo-kao-subjekt, tijelo-u-postajanju; tijelo-kao-esencija; tijelo-bez-organa, tijelo-sito; odlučeno tijelo; iskustveno tijelo... U konačnici: “uvijek ostaje isto ljudsko tijelo. U igri i ritualu otkriva svoje mogućnosti, brusi se somatika – koja postaje sve finija i fluidnija – da bi u konačnici mogla, na posve ravnopravan način, sudjelovati u ritualu izvedbe, u nečem što je izglobljeno iz svakodnevice i ima svoju gotovo duhovnu vrijednost”.

A to brušenje somatike, i – riječima teoretičarke suvremenog plesa Laurence Louppé: “Traganje za osluškivanjem tijela tijelom samim”, je dugi, nezavršiv proces. Vježbe se usvajaju i upijaju kroz disciplinirano ponavljanje obrazaca, da bi se tek onda, na višoj razini vještine polako, sloj po sloj, otvarali i aktivirali novi prostori svijesti i podsvijesti, što je presudni korak u oslobođanju od te iste tehnike. “Fenomenologija glumačkog treninga”, zapravo svake prave umjetničke, stvaralačke prakse, mora “voditi neizvjesnosti i/ili iskalupljenosti”. A ključna metoda u buđenju i njegovanju refleksivnosti tijela je improvizacija, cime je tema japanskog budoa još bliža

stalnom nemiru začudnih prostora suvremenog plesa, koji se od početka 20. stoljeća, nesumnjivo i uz različite poticajne impresije i tjelesno iskustvo konkretnih somatskih tehnika Istoka, manifestira u, vraćam se još na tren k nadahnutoj Louppu, "tisućama raspršenih odjeka koje neka difuzna zamisao tu i tamo pobuduje, bez ograničenja i bez pravila, kao konglomerate svijesti i imaginarijā". I nazad k Rafoltu: "U psihofizičkom treningu za izvedbu improvizacijske su tehnike najizravnije povezane sa somatsko proksemičkim imaginarijem, sposobnošću komunikacije s prostorom, grupom, i vlastitom unutrašnjošću. Tjelesna prisutnost moguća je isključivo u 'prostoru imaginacija' jer se doživljaj/slika izvanjskog svijeta ne može nikad izravno verbalizirati"(...)

Rafolt u svojoj misiji pomirenja i međusobnog prožimanja i uvažavanja teorije i prakse (bez obzira na svijest o umjetničkom pravu na nelogično, neobjasnjivo onkraj, koje se krije "između redaka", između i nedokučivo izvan – ipak racionalno dohvataljivih elemenata i čestica), kroz opise vježbi i zadataka nastoji oprimirjeriti teoriju, odnosno u tradiciji japanskog budoa nalazi ishodišta i/ili potvrdu verbaliziranih promišljanja suvremenih teoretičara. (Vjerujem da svaki suvremeni praktičar izvedbenih umjetnosti tijekom osobnog trajanja gradi svoj specifični, vlastitom tijelu primjerjen i preoblikovanju podatan tijek vježbi, usvojen kroz studije, prezentacije i dostupne radiotricice različitim psihofizičkim treninga, i tu japanski budo može puno ponuditi. Različite istočnjačke/zapadnjačke somatske prakse danas se sve više stapanju u teško razmrsivom i kompleksnom zagrljaju, stvarajući stalno nova iskustva, ili njihove privide, na istom

napetom putu dosezanja nedosezivog cilja – savršenstva / sebstva kada tijelo, makar na trenutak, nadraste granice kože i kinesfere postajući istiniti medij, točni, jedinstveni vodič između "zemlje i neba".)

Na kraju, vratimo se na drugu temu – tezu iz naslova knjige: *Tijelo kao glagol*, tj. tijelo kao radnja, stanje i zbijanje, koja je opravdana promatranjem tijela "u njegovom prirodnom habitusu, u kretanju", zbog čega je "glagolsko stanje (...) najprirodnije za dinamičku i transformativnu sliku tijela". Rafoltovo pretakanje iskustva u riječi, *glagoljanje* o tijelu-koje-jest-pokret (a *glagoljati* prema hrvatskom jezičnom portalu znači "1. pov. služiti misu na staroslavenskom jeziku i 2. (u šali) pričati, govoriti, divaniti (u smislu duže pričati, rasprićati se") uistinu je ambiciozan autorski poduhvat na skoro 400 stranica uz više od 200 asketski pročišćenih fotografija Luke Radeka – koje bilježe pozicije i serije pokreta u pomaku tijekom vježbe u izvedbi mladog izvođača i bivšeg osječkog studenta Stipe Gugića i, rijetko, samog autora. Cijela knjiga je tretirana kao izvedeni artefakt, usklađenog sadržaja i forme (grafičko oblikovanje Hrvoja Duvnjaka): u jednostavnom i čistom simboličnom kontrastu bijele, crvene i crne. Vjerovatno je idealna u kombinaciji s tjelesnim učenjem i kreativnim treningom japanskog budoa, ali i ovako, sama za sebe je literatura kojoj ćemo se zasigurno više puta ponovno i radoznalo vraćati.

I jedan prijedlog za dodatak za buduće izdanje ove i neke nove Rafoltove knjige: rječnik i kazalo japanskih termina koji bi čitatelju omogućili "utvrđivanje gradiva" u pokušaju usvajanja zapravo prilično stranih i složenih pojmoveva poput: *mu, ki, kata geiko, iki, kenjo, chotto, kimeru-tameru...*

## PUTOPIS O PROSTORIMA DRUGOGA

Helena Sablić Tomić

Aleksandar Flaker, *Bez linije – “Vollendamom” iz Nizozemske u Sjevernu Ameriku 1950. i 1951.* Uredile: Gorana Flaker, Jadranka Brnčić i Maša Kolanović, Durieux, Zagreb, 2018.

Akademik Aleksandar Flaker često je oblačio odijelo tzv. *homo turisticusa* pa krenuo upoznavati različite prostore i osobe u njima; intrigirali su ga na tim putovanjima kulturološka obilježja i osobni znakovi, a često puta se u njegovim rečenicama napisanim o novim mjestima prepoznaje unutarnje zadowoljstvo i neka osobita energija nalik duhovnoj obnovi i kreativnom uzbudjenju nastalom kretanjem što se i čita u knjigama kao što su *Književne vedute, Riječ, slika, grad, rat, Autotopografija I. 1924–1946* i *Autotopografija II. Moja sveučilišta 1946–2010* u kojima se prostor promatra kao medij koji bilježi aktivnosti koje su se u njemu dogodile. Jedan takav prostor postao je i brod “Vollendam” u knjizi *Bez linije* na kojem je Flaker plovio “Atlantikom na putu prema Kanadi i koji mu je služio kao pozornica za privremeni interdisciplinarni studij američkih studenata koji su artikulirali svoje dojmove poslije boravka u Evropi”, piše u sjajnom pogovornom tekstu “Kad je socijalizam bio mlad, a Zapad relativno naopako” Maša Kolanović.

Bilješke s dva ploveća puta, napisane 1950. i 1951. posthumno je u rukopisnoj ostavštini pronašla njegova kći Gorana Flaker; čini se kako posebice one iz prve bilježnice nisu imale namjeru biti objavljenima dok druge, nameće se pretpostavka, pisane su s nakanom da se iz njih i kroz njihov sadržaj pripreme obimniji eseji o ideološkim i kulturološkim razlikama tadašnje Jugoslavije i

nekih drugih civilizacijskih prostora. Na prвome putovanju Flaker, u razdoblju od 4.VI.–13.VIII.1950. naslovljenom “Dnevnik iz Kanade i Nizozemske”, iz dana u dan, gotovo intimistički povjerljivo, zapisuje razmišljanja o osobama koje susreće, njihovim ideološkim stavovima, osjeća se u njima ritam mora, večernja atmosfera na brodu, ali i osobna usamljenost dnevničara koji “je pun nostalгије за domovinom, za socijalizmom”, u njima autor poprilično negativno gleda na Ameriku i kapitalizam vjerujući da će ga socijalizam nadmašiti što artikulira predavanjima naslovljenim “Background of Yugoslavia”, “Kultura Jugoslavije u prošlosti”, “Tri problema istočne Evrope (selo, demokracija, odnosi među socijalističkim zemljama)” uz navoђenje broja prisutnih studenata (od 40 do 100), i pitanjima koja su nakon pojedinog predavanja bila postavljana (Postoje li političke slobode u Jugoslaviji?, Odnos crkve i Maršala Tita?, Kako je oporezovan seljak?...).

Diskusije profesora i studenata iz Njemačke, Indonezije, Švicarske, Belgije, gledanje filmova iz različitih zemalja (Flaker je dao na gledanje filmove “Makedonija”, “Mužički život Zagreba”, “Jugoslavija maja 1949.”, “Iseljenici”), predavači s različitim temama (npr. “Situacija u Indoneziji”, “Kultura Evrope i Amerike”, “O društveno-političkoj situaciji u Njemačkoj”...), dokoličarenje uz knjigu, prepričavanje slučajnih razgovora s onima koji razumiju ili ne ra-



Ukrcaj vojnika na *Vollendam*, 1947. (fotografija: Nacionalni arhiv, Nizozemska – fair use)

zumiju socijalne i političke prilike na Balkanu, Zapadu ili u Americi, razmjennjivanje iskustava s američkim studen-tima, sastanci po grupama, sati jezika, ples, pjevanje i šale, označavaju život na brodu mjestom poticajnog promišljanja, doima se on kao ploveća radionica kreativne energije koja okupljena oko zajedničkog prostora pršti pozitivnim iskorakom suprotstavljenih želja i očekivanja.

Dok Flaker s vidljivom notom negativnosti promatra američki stil življena dotele oni mlađi od njega ploveći iz Europe prema mjestu iz kojega su krenuli misle drugačije. Boraveći nekoliko dana na drugom kontinentu 23.VI. zapisuje: "Konačno Montreal. Amerika. Neboderi. Reklame. Automobili. Coca Cola. Velike "hranionice". Opet hot dogs. Obilje svega, praznina svugdje. Nema knjižara. Nema kulture. Postoji samo business". Na povratku iz Amerike posebno su zanimljivi iscrpni Flakerovi brodski zapisi o razlikama američkih i istočnoeuropskih studenata nad zapadnim, donosi se i detaljan popis literature koja se čita na američkim, a ko-

ja na europskim učilištima, piše on o razgovorima o Koreji, FBI-ju, o Rusima i demokratima, o radnim akcijama u Jugoslaviji, o Titu i filmovima.

Po dolasku u Rotterdam, Haag, Amsterdam, Zürich kao usputnim stanicama do Beograda prema Zagrebu njegove, nazovimo ih kopnenim bilješkama, postaju pune imena umjetnika koji su obilježili ove gradove, osjeća se u njima i prikiven autorov ushit posebice nizozemskim i flamanskim slikarstvom, kritičan je prema zürichškim knjižarama i njihovim antikvarijatima u kojima prevladava, kako piše, "većinom malograđanska literatura", sluti se u njima dominantan okus nostalгије za domovinom. Prvu bilježnicu zaključuje eseistički zapis "O liku američkog studenta – utisci s putovanja" koji je, kako piše u fusnotnoj bilješci, "očito istrgan iz dnevničkog bloka i nađen je zasebno, sastoji se od 9 stranica, a završetak nedostaje. Tu se više-manje sažimlju i ponavljaju već u dnevniku izrečene misli/rečenice".

Posebno je za naglasiti kako tekstovi nastali na prvoj ili drugoj godini putovanja završavaju detaljnim *Bilješkama* u kojima urednice knjige precizno objašnjavaju neke fenomenološke pojmove kao i poneka osobna imena koja se pojavljuju, a iscrpne su i u pozitivističkoj kontekstualizaciji znanstvenika, književnika, umjetnika, političara koje Flaker u zapisima navodi.

S obzirom na naslov knjige "Bez linije", zanimljiva je njihova bilješka o prekoceanskom brodu za krstarenje koji je ime dobio po "nizozemskom gradiću Volendamu, plovio je on od 1922. na liniji Nizozemska – Amerika, tijekom Drugog svjetskog rata služio je britanskoj vojsci, 1945. ih je prevozio u Palestinu, potom je plovio za nizozemsку vladu, koji je mogao primiti 1500

putnika, a prestao je s plovidbom u listopadu 1951.”.

Druga bilježnica naslovljena je “Bez linije – Holandija – Kanada, 1951.”; kroz nju se provlači autografski napisan motto Što si podučio? Što si naučio?, ona nije pisana datiranim dnevničkim bilješkama već je čini jedanaest tematskih eseističkih zapisa okupljenih ili oko nekog fenomena (Nekoliko o turizmu; Riječ–dvije o našim iseljenicima; Susreti sa crkvom, Jazz i film..) ili oko njemu intrigantne osobe na brodu (Likovi s “Volendama” – Orientation staff”; Bob,...). U tim zapisima javlja se učinak otvaranja prema novome/ drugome, u njima je prepoznatljivo nastojanje da se prostor u koji se dolazi analizira iz pozicije udaljenog promatrača te da se kroz refleksije samog čina putovanja pronađu neki drugačiji pogledi na Ameriku i njezinu kulturu. Za istaknuti je autorov promijenjeni pogled na američki način studiranja naglašen u desetom eseju “Nevezane misli o nevezanim studentima” u kojem piše kako su “američki univerziteti rađeni pragmatički, ali američki univerziteti daju američkom studentu uvid i u društvene nauke koje ga prisiljavaju da misli, pa čak i onda kad su mu oduzeli profesore–marksiste u ovoj “crvenoj histeriji”, čak i onda kad nad njim i nad profesorskim vijećem visi vjeće pokrovitelja kao crna mora”. Ilustriran je on, kao i većina iz zapisa iz 1951., Flakerovim crtežom lika američkog studenta iznad kojega piše *Američki student misli*.

Važno je pri čitanju putopisnih zapisa *Bez linije* voditi računa o kronotopu kojim je autor označen, riječ je naime o godinama kada se dogodila 1948. i raskid Jugoslavije s istočnim blokom nakon koje je Amerika postala saveznik, u kojima se tražio ekonomski,

ideološki, socijalni i kulturni put, vrijeme je to hladnoratovske propagande, islamističkog pokreta u Indoneziji i Korejskog rata. Stoga zapisi iz pozicije svjedoka koji je kontekst pratio svojim očima mogu biti dijelom male osobne povijesti koja će zasigurno zaintrigirati historiografe i kulturologe u oblikovanju jasnije slike makro povijesti sredine dvadesetoga stoljeća.

Ovi tekstovi govore o akademiku Aleksandru Flakeru kao osobnosti otvorenoga promišljanja koji ima *petje* ukazati na mogućnosti ali i ograničenja osobnog djelovanja u transformaciji i redefiniranju ideološke i kulturne politike. Oni ostavljaju mogućnost da ih se čita i na tragu fenomenoloških kulturoloških analiza koje su razvijali Ernst Cassirer (pojam simboličkih formi) ili Pierre Bourdieu (pojam kulturnog kapitala), mogu se oni koristiti kao literatura u slaganju teorijsko-konceptualnog okvira za razmatranje kulturne politike; njihova je problematika zapaženo široka i obuhvaća analizu različitih stavova o pitanjima kulture i komunikacije, trebala bi knjiga *Bez linije* biti na popisu čitanja za kulturne studije jer se u njoj nacrtno objedinjuju društvena teorija, kulturna analiza, povijest, neki aspekti politike i medija. Knjiga posredno može biti i poticaj analizi hrvatske kulturne politike s obzirom na njezinu europsku relevantnost kao i na nužne promjene te neposredne zadaće koje joj predstoje u potencijalnom prijenosu europskih i regionalnih iskustava prema novim područjima kao što su Turska, Arapske zemlje, zemlje Kavkaza, Bliskog i Srednjeg Istoka te zemlje Srednje Azije.

## O KONZUMERIZMU, KAPITALIZMU I DRUGIM NEČISTIM SILAMA

Igor Gajin

Maša Kolanović, *Poštovani kukci*, Zagreb: Profil, 2019.

Jedna od ponajboljih ilustracija tipičnog postsocijalističkog sirotanovića koji bi htio sada i odmah nezasitno uživati prve plodove kapitalizma prikazana je u dokumentarnome filmu Češki san. Gledateljima toga ostvarenja poznato je da su autori Češkog sna zapravo dokumentirali proces i učinak svih mogućih medijskih i marketinških proizvodnji simulakruma kako bi mobilizirali vojsku građana na otvorene nepostojeceg trgovačkog centra. I kada su na vrhuncu filma srušene kulise da bi se šokiranu masu kupaca suočilo s praznim horizontom na gradskoj periferiji, u mnoštву burnih i simptomatičnih reakcija prevarenog ekskomunističkog društva izdvaja se ljutita rečenica: "Mislili smo da je vrijeme laži već odavno prošlo". Iz tona te rečenice posve je jasno da to zapravo progovara nagomilana frustracija, psihički slom osobe koja nije u stanju podnijeti krah još jednog obećanog svijeta nakon debakla socijalizma. Dvaput u životu doživjeti takav udarac stvarnosti očito je previše za živce tranzicijskog čovjeka. Ipak, Maša Kolanović u zbirici *Poštovani kukci* pripovijeda kako postsocijalističkom čovjeku život ipak ide dalje, uglavnom iz pukoga konformizma, pa naš tranzicijski svatković na stranicama ove zbirke nastavlja sve jadnije kružiti od laži do laži kapitalističkog raja.

Postkomunistički svijet u pričama Maše Kolanović sada je već svijet prilično penetriranog kapitalizma, i pejsaž toga svijeta sada je prepunjen shopping

centrima, bankama, spektakularnim reklamama i sve pametnjim mobitelima. Međutim, idila tog svijeta u pričama Maše Kolanović baš po svemu odiše osjećajem *fakea*, kako bi se reklo u današnjem žargonu. Karakter te sumnjive sjene što pada na površinu materijalističkog obilja i glamuroznih proizvoda, na ekstazu telekomunikacija i mahnito konzumerističko samoudovljavanje, u zbirci Maše Kolanović posve je precizno identificiran kao dokaz prividne slobode. Jer iza svih tih fantastičnih plodova kapitalističkog progresa i općedostupne raskoši stoji diktatura kapitala i teror tržišnog darvinizma. U konačnici, taj je svijet dehumaniziran profaniranjem svih kulturnih vrijednosti i međuljudskih odnosa na ekonomsku dimenziju. Čak i kad nas šalje u potencijalnu alternativu, u jedinu točku na svijetu koja je možda ostala pošteđena kapitalističke kolonizacije, a riječ je o izoliranom svjetioniku u srcu mediteranske pastore, otkrit će se da tamo svjetioničar zlostavlja svoju suprugu. Nema sumnje, odgovor je to Maše Kolanović svim onim hrvatskim prozaicima koji su skloni romantizirati prirodu, pa čak i ruralni život kao utopijski izlaz iz stega vladajućeg poretka.

Uostalom, podsjetimo da je Kolanović u iscrpnoj studiji o hrvatskoj postsocijalističkoj književnosti eksplicitno ocijenila kako naše romane iz toga razdoblja "karakterizira mahom neuspješna potraga za novim mogućno-



Naslovница knjige Maše Kolanović *Poštovani kukci* (fotografija: arhiva NT)

stima otpora u kapitalizmu". Istina, istu muku muče s totalitetom kapitalizma i svjetski pisci, kao i filozofi, od Jonathana Franzena i Michela Houellebecqa, pa do Slavoja Žižeka i Zygmunta Baumana. I dok su na cijeloj svjetskoj sceni jedinu kakvu-takvu studiozniju antisistemsku polugu možda istesali u teoriji tek Antonio Negri i Michael Hardt u knjigama *Mnoštvo i Imperij*, za svu produkciju takvoga tipa na globalnoj sceni Karl Marx još uvijek ostaje nenađmašen autor. A što se tiče naših pisaca, ne može se reći ništa drugo niti išta bolje nego da su im vrli spisateljski juriši na kapitalizam provincijalno naivni i infantilno pretenciozni.

Doista, kako se boriti protiv sistema koji je toliko fleksibilan, ciničan i manipulativan da uspijeva svaki oblik otpora i kritike kapitalizirati kao robu, apsorbirati u tržišne odnose i komercijalizirati u spektakl? Kako protiv sistema kojem je Che Guevara marketinška ikona, o terorističkim činovima protiv vlastitog sustava snima *blockbustere*, za glasnogovornice feminizma postavlja Barbie lutke i – nastavimo li dalje riječima Zygmunta Baumana – vod-

stvo zamjenjuje spektaklom, a nadzor zavođenjem? To je sustav koji govori jezikom naših potreba, zaključuje Alain Touraine, pa će nam i Maša Kolanović kroz jednu priču opisati golu prirodu konzumerističkog uma na primjeru prostodušnosti dječje žudnje prema igračkama kojih još nema i brzu potrošnju atrakcija. Dakako, tržišni će fundamentalisti vjerojatno tu priču pročitati kao dokaz da je kapitalizam najprirođeniji ljudskoj naravi.

To ne znači da Kolanović ispisuje ljutu kritiku kapitalizma. U njenim rečenicama nema srdžbe i gorčine kao u prozama, recimo, Vedrane Rudan, niti se Kolanović gura u prve redove kao najglasniji parolaš neke nove revolucije. Čak niti njeni likovi ne vode simbolične gerilske akcije kojim bi sabotirali promet trgovackih centara, niti se bave kulturnim *jammimgom*, nego tek jedan starčić piše prosvjedno pismo teleoperateru zbog ugovorne obmane, a jedan prekarijatski novinar bogatim nudistima, izoliranim od svjetine na luksuznoj jahti, poručuje: "Zbogom, jahtaši, vidimo se (...) možda nekog Oktobra...". U tom smislu možda bi se u moglo reagirati na dojam da autora nekritički romantizira realizacije komunističke ideje u povijesti socijalizma, tim više što se u podostu njenih priča i te kako elegično registrira devastacija bišvog socijalističkog zavičaja pod agresivnom dinamikom pristiglog kapitalizma. Međutim, treba uzeti u obzir da je prošlost socijalizma za svijet njenih likova jedino iskustvo razlike, i stoga jedini komparativni model na koji se mogu referirati.

Pa kada piše o radu kapitalističke mašine, Kolanović stavљa naglasak na osjećaj zarobljenosti. Njeni likovi dobivaju napade tjeskobe u trgovačkim centrima, guši ih prezasićenost

materijalizmom, paralizirani su i iscrpljeni nestabilnostima koje inducira frenetični tempo kapitalizma, a reklama i *spamovima* informacijskoga kapitalizma psihički su zlostavljeni i zatupljeni. Da bi oslikala takvo stanje, autorica je reaktualizirala motiv Kafkino gukca iz njegovog kultnog djela o preobrazbi Gregora Samse u insekta, što je nedvojbeno najistaknutija i najpoznatija informacija o najnovijem pripovjednom djelu Maše Kolanović. Nadahnuta dosjetljivom i efektnom igrom riječi u stereotipnoj frazi obraćanja poslovnih subjekata svojim korisnicima, u frazi koja glasi "poštovani kupci", autorica ju je namjernim lapsusom prekrojila u duhovitu, a time i u daleko istinitiju interpretaciju našega statusa u novome režimu, pa je tim asocijativnim slijedom pronašla i snažno uporište u glasovitoj Kafkinoj metafori, očito dovoljno univerzalnoj da nam i te kako pomogne esencijalizirati patologiju suvremenog potrošačkog društva. Iako je porijeklo Kafkino gukca u ekspresivnoj umjetničkoj reakciji na birokratiziranost tadašnjeg društvenog aparata, Kolanović nalazi taj motiv dovoljno funkcionalnim da bi ga smjestila u ključ svoje kritike prema podjednako užasavajućoj komodificiranosti. Naravno, birokratizam nije nestao, čak je postao još i rigorozniji, zahvaljujući našem tehnološkom usponu u umreženo društvo, ali se taj isti birokratizam, također zahvaljujući transferu s papira na beskonačne kapacitete digitalizacije, modificirao u nevidljivu, difuznu, još apstraktniju, a sveprisutnu kontrolu. I birokracija je, rečeno kapitalnom Baumanovom terminologijom, postala laka, likvidna, fluidna i naizgled meka. Međutim, Maši Kolanović nije nakana osuvremenjivati Kafku po tom pitanju. Primarno, a naročito u znanstvenote-

orijskom dijelu svoga opusa zaokupljena kritičkom analizom fenomena kapitalizma i konzumerističke kulture, Kolanović u Kafkinom prototekstu pronači u potpunosti primjenjiv opis za današnje mehanizme u proizvodnji otuđenosti. Kao što se otuđenost u Kafkino vrijeme poricala malograđanskom udobnošću uhodanog činovničkog života, tako se ona danas poriče konformističkim uživanjem materijalističkog preobilja i življenjem svakodnevice aranžirane u spektakl. Na kraju krajeva, zašto kvariti sistem u kojem djeca Trećega svijeta šivaju tako divne "krpice"? Sve je to u podlozi Kolanovičinih priča. Na površini se pak odvijaju ravnomjerna realistička deskripcija naše prepoznatljive svakodnevice, precizno usmjereno fabuliranje te kompozicijski pravovremeno tempirana gradiranja i evoluiranja priče sa zavrsecima u efektnim vrhuncima i dojmljivim poantama. Ali bilo bi pogrešno i površno ocijeniti da je Kolanović još jedna praktičarka stvarnosne proze, novo ime stare poetike. Bilo bi to i kontradiktorno s obzirom koliko je Maša Kolanović u književnoznanstvenom dijelu svoga opusa bila kritična prema poetičkoj politici novoga realizma u hrvatskoj tranzicijskoj i posttranzicijskoj književnosti. Naprotiv, djelujući kao tipičan izdanak spomenute poetike, *Poštovani kukci* zapravo su suptilna kritika cijelog niza problematičnih mjesta i slijepih pjega u dosadašnjem korpusu stvarnosne proze.

Prije svega, Kolanović proširuje tematski registar u problematizaciji društvene zbilje, ukazujući time na činjenicu da postoji cijeli niz dramatičnih poprišta koje stvarnosna proza u svom sociokritičkom angažmanu i tobože akribičnom mapiranju aktualnosti uopće nije ni dotakla, a kamoli

zašla u te komplekse, više zaokupljena politikom i ratom, nacionalizmom i fašizmom, šorom i ševom, crkvom i psovkom. Kolanović pak dekonstruira ili parodira prakse i jezik korporacija, ulazi u detalje sitno pisanih dijelova ugovora koje potpisujemo s bankama i teleoperaterima, ukazuje na trikove marketinške komunikacije s potrošačima i korisnicima, dekontekstualizira i resemantizira obilje reklama da bi ogolila njihovu dijaboličnu podlost. Na koncu, i žensko će pismo, danas mahom svedeno na *lifestyle* kolumnice, dobiti svoju lekciju izvanrednom Kolanovićkinom pričom o postporođajnoj depresiji.

Kada je pak riječ o problematizaciji tranzicijskog kapitalizma, novija je hrvatska književnost to pitanje uglavnom shvaćala jednodimenzionalno: kao eksploataciju potplaćenog radništva od strane okrutnih i besramnih tajkuna. Međutim, kapitalizam nije samo pitanje veće ili manje plaće, boljeg ili lošijeg standarda, nego je, poručuje nam Kolanović, problem u totalitetu kapitalističke paradigmе, u kapitalizmu kao kulturi i kapitalizmu kao sustavu koji oblikuje naš način mišljenja. U tom smislu, Kolanović potanko registrira kako su fetišizam robe i općenito logika kapitalističke ekonomije suptilno penetrirali u našu intimu, u naše domove, u naše djetinjstvo i naše roditeljstvo, na koncu i u našu komunikaciju.

Upravo zato Kolanović poseže za tehnikama klasičnog mimetizma jezikom realizma. Naizgled ispisujući puku deskripciju poznatog nam svijeta, ona na taktičnim mjestima pripovijedanja prokazuje kako takva poetika osnažuje konsenzus o statusu normalnoga u našoj svakodnevici. Međutim, svakodnevna kupovina nije normalna, nego je jedna kompulzivna i opresivna rad-

nja, a provjeravanje poziva i poruka na mobitelu svakog trenutka također nije normalno, nego je znak ozbiljnog narcističkog kompleksa, i tako redom. Kolanović ide i dalje od tih očiglednosti koje je lako kritički demontirati i ulazi u sam diskurzivni mehanizam ideoološke reprodukcije kapitalističke logike u realističkim opisima, pokazujući nam na strateški tempiranim mjestima koliko smo zatrpani predmetima, objektima, robom, i koliko je realistički jezik književnosti, taj "najnormalniji" i najrazumljiviji jezik svakodnevnoga govora, zapravo premrežen, kodiran i reguliran kapitalističkim obrascima mišljenja. Za razliku od većine ostalih naših autora, mahom nesvjesnih da se služe stilom koji je čedo građanskog kapitalizma i stoga u svojoj strukturnoj gramatici diskurzivna reprodukcija iste one ideologije čije površinske manifestacije ti autori kritiziraju, Maša Kolanović je ipak nešto osjetljivija, pozornija i spremnija reagirati na taj ignorirani problem perfidne upisanosti kapitalističke logike u matricu našega jezika.



---

## Information for prospective authors:

In order to be in line with the highest standards of the scholarly community, *New Theories* conduct a peer review process with the overriding goal of having the articles published in a way that the editorial board sees as the premium kind of doing research in the humanities. In addition to implementing the usual double-blind review model, we encourage our editorial staff to play a significantly greater role in making decisions about publishing or rejecting articles. The review process will therefore be conducted in such a way that the editorial board first decides on the appropriateness of the topic and the scholarly level of a particular article, and then, if it assesses that the article's topic and its general level are in line with the criteria of the journal, the article will be read by two reviewers, specialists in the field, either members of the scientific board or other relevant scholars. If both reviews are positive (with possible corrections), the article will be published; if both reviews are negative, the article will not be published; if one review is positive and the other is negative, the article will not be sent to a third reviewer but its publication will be decided by the editorial board. We see this third principle as the responsibility that an editorial board must take on itself if it does not wish to be merely the distributor of the articles received.

The length of articles should be between 5 and 8 thousand words.

Articles may be submitted in English, German, French, Italian, Spanish, Polish or Croatian language.

All submitted articles must be accompanied by an English abstract (300-500 words) and 5-7 keywords.

We accept submissions in both *Chicago Author-Date* system (<https://libguides.williams.edu/citing/chicago-author-date>) and *Chicago Notes* system (<https://libguides.williams.edu/citing/chicago-notes>)

Submissions for research articles section should be sent to e-mail addresses: kpurgar@aukos.hr and lrafolt@gmail.com

Submissions for reviews section should be sent to e-mail address: dvuger@gmail.com

Guest Author: **Srećko Jurišić** Research Papers: **Igor Gajin · Boris Škvorc · Miško Šuvaković · Suzana Marjanić** Essays: **Svetlana Slapšak · Predrag Finci** Reviews: **Maja Đurinović · Helena Sablić Tomic · Igor Gajin**

**TIJELO KAO GLAGOL** Ilustracija iz knjige Lea Rafolta *Tijelo kao glagol: japanski budo, transkulturnalne tehnike i trening za izvedbu*. Fotografija: Luka Radek; model: Stipe Gugić.



ISSN 2718-3297



9 772718 329001