

### **3. Grad, otpor i komodifikacija**



### 3. 1. Izvedba grada/izvedba roda: *Neprijatelj Ivana Slamniga i Kolege Vasilija Aksenova – usporedna analiza*

„Djevojka i mladić plešu i cijeli svijet stavlja karnevalske maske.  
Mladost pleše, obasjana sjajem zvijezda, u podnožju Olimpa (...).  
Mladi plešu i ništa im drugo sada nije potrebno. Plešite dok ste sedamnaestogodišnjaci!  
Ničega se ne bojte, sve je ovo vaše – cijeli svijet”  
(Vasilij Aksenov, *Karta za zvijezde – Zvezdnyj bilet*, 2005: 205)

Poglavlje promatra grad kao ključnu kulturnu lokaciju onih činova (i njihovih praksi ponavljanja) koji uspostavljaju svaki identitet te ga i rodno osvajaju (određuju). Polazim od teze prema kojoj se rodni identiteti stvaraju i utvrđuju praksama prikazivanja u urbanim prostorima (pri čemu se grad također generira iz njime uspostavljenih rodni praksi) te me zanima kako međuovisnost društvenih (rodni) i prostornih procesa funkcionira u konkretnim književnim tekstovima – dvama tekstovima objavljenima iste, 1959. godine: u noveli *Neprijatelj* hrvatskoga pisca I. Slamniga i pripovijesti *Kolege* ruskoga pisca V. Aksenova. U stvaralaštvu dvojice pisaca grad je s jedne strane ključan čimbenik u strukturiranju teksta (on nije samo mjesto zbivanja, nego određuje i pripovjednu kompoziciju teksta), a s druge je uporište u konstruiranju tipova subjektivnosti (prostorno pozicioniranje subjekata određuje njegove/njezine ključne identitetske karakteristike). Osobito je u analiziranim slavenskim kulturama, u kojima je proces urbanizacije započeo razmjerno kasno, u poslijeratnoj *mladoj prozi* (odnosno u *prozi u trapericama*, Flaker 1976, 1983) urbano značilo progresivno, liberalno i dislocirano u odnosu na tradicionalnije, klasičnije stilske modele (sorealizam).<sup>115</sup> U kontekstu spomenutoga kulturnog ugovora između rodnog i urbanog zanima me nadalje proteže li se ta intervencija u smjeru progresivnog, liberalnog i dislociranog i na rodni aspekt ili su rodni identiteti, unatoč urban(iziran)om svlaku proze, usidreni u tradicionalnijim rodnim i društvenim politikama. Drugim riječima, zanima me podrazumijeva li kulturna lokacija urbanoga u Slamnigovim i Aksenovljevim tekstovima intervenciju (i) u tkivo rodni politika, na koje načine i s kakvim posljedicama.

#### 1.

Ključno je metodološko i teorijsko polazište analize u radu poimanje roda i grada kao kulturnih performativa. Međuovisnost društvenih, prije svega rodni, i prostornih procesa<sup>116</sup> omogućuje da se govori o kulturnom

115 Ipak, na tezi o snažnoj i nepokolebljivoj opoziciji ruske sovjetske inačice „proze u trapericama“ ne treba suviše inzistirati (o čemu ću pisati i kasnije u poglavlju): uostalom, razdoblje odjuge karakteristično je po oživljavanju lenjinskih normi organizacije života, društva i budućnosti, prema kojima se često posve nekritički odnose i junaci „proze u trapericama“. Međutim, opozicijski naboj „mlade proze“ katkad se nalazi negdje drugdje. Primjerice, malo je poznato da su u Aksenovljevim *Kolegama* u nakladi od milijun i pol primjeraka (kolika je bila naklada njegove pripovijesti) izašli stihovi tada apsolutno zabranjenog i tabuiziranog Pasternaka: stihove Pasternakove pjesme *Ballada* Aksenov stavlja u usta svoga junaka, Aleksandra Zelenina (Aksenov 2005: 156).

116 U svojoj analizi reprezentacija harema (u pisanjima J. Dimitrijević i E. Moutzan-Martinengou) kao prostora roda u balkanskim kulturama R. Salecl govori o „prostoru roda“, ali i „rodu prostora“: „Kao društvena struktura zasnovana na prilagođavanjima i improvizacijama (*bricolage*), patrijarhat održava jednostavan osnovni zahtjev, a to je kontrola ženske seksualnosti, odnosno njezinih reproduktivnih sposobnosti. Mobilnost u prostoru, kao osnovni uvjet seksualne aktivnosti, (...) postaje ključno pitanje patrijarhalnog uređenja društva: žene moraju biti manje pokretne od muškaraca. Prostori roda moraju se jasno razlikovati,

ugovoru između rodnog i urbanog, što ću propitati usporednom analizom pripovijesti *Kolege (Kollegi)* ruskoga pisca Vasilija Aksenova<sup>117</sup> i novele<sup>118</sup> *Neprijatelj* hrvatskoga pisca Ivana Slamniga. U *Prozi u trapericama* (Flaker 1976, 1983), koja se povezuje s različitim srednjoeuropskim i istočnoeuropskim književnim sredinama u drugoj polovici 50-ih i tijekom 60-ih godina prošloga stoljeća, oba pisca zauzimaju središnje mjesto u nacionalnoj (hrvatskoj odnosno ruskoj) inačici toga proznog modela. Premda Flakerov opis modela nudi različita analitička polazišta i inspirira različita propitivanja (v. primjerice Kolanović 2014), mene će ovdje zanimati dinamika razvoja za prozni model ključne, konstitutivne opozicije „nedorasli“ – „odrasli“ (v. shemu 1) koja će se promotriti iz rodne perspektive te tako propitati održivost proznog modela.

nedorasli		odrasli
ja (lik mladića) nas dvoje (mladić i djevojka)	}	oni (svijet odraslih, strukturirani svijet tzv. trajnih vrijednosti)
mi (ja i moji drugovi – klapa)	}	njihove institucije (profesije, školstvo, kulturne ustanove, policija, obitelj)
naša kultura (masovni mediji, film, zabavna glazba, naše knjige, naše odijevanje, traperice)	↔	njihova kultura (muzeji, galerije, kanonizirana umjetnost i književnost)
naš jezik (govoreni jezik, žargon, slang)	↔	njihov jezik (standardni jezik, jezik kanonizirane književnosti, regionalni dijalekt)

Shema 1. Opozicija „nedorasli“ – „odrasli“ (po Flaker 1983: 47)

toliko da prostori određeni za žene postaju pravi rodni prostori, u kojima je i mobilnost muškaraca ograničena i kodificirana. Rod i prostor se međusobno oblikuju i reproduciraju” (Salecl 2010: 39).

117 V. Aksenov (1932–2009) kulturno je ime poslijeratne ruske sovjetske književnosti. Taj izrazito plodan pisac dio je života proveo u emigraciji, u koju je otišao 1980. godine pošto je bio potaknuo i sudjelovao u izdavanju opozicijskog časopisa *Metropol* 1979. godine. U emigraciji je predavao na američkim sveučilištima i objavljivao tekstove na engleskom jeziku; 1990. vraćeno mu je rusko/sovjetsko državljanstvo, nakon čega je živio u SAD-u, Parizu i Moskvi. Kritičari za njega kažu da je u šezdesetim godinama prvi uveo riječ „traperice“ u ruski jezik književnosti te ih učinio svojom „uniformom“. Poznati ruski pisac E. Popov izjavio je – nadovezujući se na izjavu koja se pripisuje Dostoevskom, a koja tvrdi „svi smo mi izašli iz Gogoljeve *Kabanice*“ – da je „iz Aksenovljeve traper-jakne, kao iz Gogoljeve *Kabanice*, izašla cijela suvremena književnost“. Popov važnost Vasilija Aksenova uspoređuje s Aleksandrom Solženicynom, čija je pripovijest *Jedan dan Ivana Denisoviča (Odin den’ Ivana Denisoviča)*, povijesno gledano, vjerojatno jedan od najznačajnijih događaja ruske sovjetske kulture 20. stoljeća: „Dvije su knjige objavljene ove godine – *Karta za zvijezde* i *Jedan dan Ivana Denisoviča*. Solženicyn i Aksenov dvije su glave dvoglavog orla koje gledaju na različite strane, jedna – na zapad, druga – na istok, no oni su jedno tijelo“ (Popov, cit. po Karp 2009). S jedne strane, Popovljeve riječi svjedoče o Aksenovljevoj važnosti u kontekstu ruske sovjetske književnosti 20. stoljeća, dok s druge strane, binarna metafora istočno-zapadno nudi jedan od važnih i najuvriježenijih polaznih konteksta u kojem valja iščitavati Aksenovljevo stvaralaštvo.

118 Premda se Slamnigova kratka proza često obuhvaća odrednicom kratke priče, ovdje se, oslanjajući se na argumentaciju Kristine Grgić u sveobuhvatnoj analizi Slamnigova opusa u knjizi *Trajni dijalog. Komparativna književnost u djelu Ivana Slamniga* (Grgić 2017: 282, 283), odlučujem za odrednicu novele.

Ideju roda kao kulturnog performativa u širi je akademski optjecaj uvela Judith Butler tvrdeći, među ostalim, da „ne mora biti činioca iza čina, već (...) se činilac na različite načine konstruiše činom i kroz čin“ (Butler 1990/2010: 287). Dakako, tu ideju nije prvi put izrekla američka filozofkinja, no u njezinoj je knjizi, prijelomnoj za razvoj feminističke kritike, rodnih, *queer* i trans\* studija, performativnost roda najsustavnije i najopsežnije razrađena. Primjerice, još je Gilles Deleuze u knjizi *Razlika i ponavljanje (Difference and Repetition, 1968/1994)* pisao o tome da koncepti razlike i ponavljanja i logički i metaforički prethode identitetu, pa u tom smislu – slično logici performativa – ne samo da izražavaju određenu realnost, nego ju i generiraju. Margaret Andersen pak na tragu Butler navodi da „rod nije fiksna kategorija; rod je ostvarena aktivnost – ostvarena u nizu svakodnevnih rutinskih akcija i ukorijenjena u institucionalnim strukturama društva“ (cit. prema McDowell

1997: 158). Cilj je te aktivnosti produkcija koherentnog identiteta (ili barem iluzije o njegovoj cjelovitosti i dosljednosti): činovima, gestama, tjelesnim znakovima i drugim diskurzivnim sredstvima rodni se identitet stvara, očituje i održava. U ovom se radu grad promatra kao ona ključna lokacija kulturnih praksi koja omogućuje one čino ve (i prakse ponavljanja) što uspostavljaju identitet te ga rodno osovljuju.<sup>119</sup> Korijene spomenute teze nalazimo već u radovima ruskoga filozofa, filologa i kulturologa Mihaila Bahtina o oblicima vremena i kronotopa u romanu: podsjetimo na jednu od kapilarnih teza njegovih radova o prozi – slika čovjeka u književnosti uvijek je kronotopična.<sup>120</sup>

Prije nego što prijedem na konkretnu analizu tekstova, kratko ću podsjetiti na bitnu misao iz Austinove knjige *Kako djelovati riječima* (*How To Do Things With Words*, 1962), formativne i za tezu J. Butler o performativnosti roda, prema kojoj je uspješnost govornih činova (performativa) najuže i najneposrednije povezana s kontekstom u kojem se oni izgovaraju. Uspješnost performativnog iskaza ne ovisi o stvarnoj (odnosno iskrenoj ili neiskrenoj) nakani subjekta koji govori, nego o usklađenosti iskaza s okolnostima u kojima je izgovoren. U tom su smislu društvene i kulturne prakse niz označiteljskih gesti koje stvaraju preduvjete, odnosno omogućuju da se ustanovi učinak (ne)uspješnosti roda i rodni identiteta (podsjetimo također da se rodovi proizvode „kao učinci istine diskursa o primarnom i stabilnom identitetu“, Butler 1990/2010: 278). U užem kontekstu analize u ovom poglavlju vrijedi istaknuti da u Aksenovljevim i Slamnigovim tekstovima – i u proznom modelu u *trapericama* – upravo kulturna lokacija grada omogućuje, s jedne strane, uspješnost (efikasnost) rodni identiteta kao kulturnih performativa, a s druge, uvid u njihove dosege u kulturnom prostoru, održivost i stabilnost.

## 2.

Dvojica su pisaca čija nas književna djela ovdje zanimaju u književnoj povijesti zabilježena kao pripadnici do bu opozicijskih umjetničkih strujanja. Štoviše, obojica su u bitnoj mjeri za to doba i formativna. Ivan Slamnig (1930-2001) tako se povezuje s generacijom krugovaša, koji su stvaralačkim postupcima i poimanjem uloge i funkcije umjetnosti u društvu, kako je isticao i sam Slamnig, oponirali dirigranoj književnosti (Slamnig 1995, cit. po Donat 2004: 190). Vasilij Aksenov (1932-2009) bio je formativan za generaciju takozvanih šezdesetaša (rus. *šestidesjatniki*) koji su nakon Stalinove smrti 1953. i labavljenja političkog/cenzurnog vijka za Hruščevljeve vladavine (1953-1964) u književnost unijeli blag, ali ipak postojan i nezanemariv otpor. S mladom/ispovjednom prozom (kako se taj prozni model uobičajeno naziva u ruskoj književnoj povijesti) odnosno s

119 Tema povezanosti rodne kodiranosti subjekata i grada nesumnjivo je podzastupljena u našoj humanistici. No neka su istraživanja ipak bila inspirativna za naš pristup temi ovoga rada. Primjerice M. Kolanović u tekstu „Što je urbano u ‘urbanoj prozi’? Grad koji proizvodi i grad iz kojeg proizlazi suvremena hrvatska proza“ na primjerima iz suvremene hrvatske proze govori o rodno kodiranim subjektima, odnosno o tome da je subjekt otpora „nerijetko podrazumijevan kao muški subjekt. Unatoč činjenici što imamo i slučajeve artikuliranih ženskih likova, oni su pretežno fiksirani kao konobarice u zapuštenim birtijama, prodavačice u šoping centrima i sl. Isto tako, vrlo su rijetki slučajevi pripovjedačica u prvome licu. Time se, usudujem se tvrditi, istovremeno proizvodi i reprezentira, a nešto rjeđe problematizira, usidrenost rodno kodiranih ženskih subjekata i odaziv na ispunjavanje onih uloga u koje ih je prizvao sustav, dok su mobilnost i otpor, posebice onaj u šoping centru, prakse pretežno provođene od strane muških subjekata“ (Kolanović 2008: 87).

120 Premda ga rodna problematika, barem u onom obliku u kojem o njoj danas govorimo, nije zanimala, podsjetimo da je M. Bahtin u tekstu „Oblici vremena i kronotopa u romanu“ („Formy vremena i hronotopa v romane“) uvjerljivo argumentirao tezu prema kojoj romaneskno vrijeme (iskazano primjerice riječima „odjednom“ i „upravo“ u grčkom avanturističkom romanu poput *Leukipe i Klitofonta* A. Tacija) određuje cijeli prozni žanr i omogućuje sustavniju klasifikaciju prozni tekstova općenito. Suštinsku važnost ima Bahtinova tvrdnja prema kojoj kronotop „kao oblikotvorno-sadržajna kategorija određuje (u značajnoj mjeri) i sliku čovjeka u književnosti; ta je slika uvijek bitno kronotopična“ (Bahtin 2012: 342). Pitanje upisivanja prostora i grada u književnost i književnosti artikulacijom prostora i grada nije, dakako, novijeg datuma. Temom su se bavili različiti istraživači u inozemstvu (upućujem svakako na ruske semiotičare Ju. M. Lotmana i V. Toporova koji su detaljno analizirali „peterburški tekst ruske književnosti“) i na našim prostorima (V. Žmegač, K. Nemeč, A. Flaker i dr.).

prozom u *trapericama* (Flaker 1976, 1983) moguće je povezati početke stvaralaštva obojice pisaca. Jedno je od ključnih obilježja toga proznog modela to što grad u njemu nije samo mjesto zbivanja, nego i temelj strukture – grad se promatra kao kulturno polje u kojem su društveni procesi i materijalne forme međusobno ovisni. Ta međuovisnost nije samo najvidljivija upravo na podlozi grada kao mjesta zbivanja – i karakterizacija junaka, njegova uloga u radnji i pripovjednom svijetu, u bitnoj mjeri ovisi o njegovoj/njzinoj poziciji u prostoru.<sup>121</sup> Primjerice, u Slamnigovoj noveli *Ograđeni park*, koja se sižejno temelji na opisu mladalačke ljubavi, navodi se: „Razmišljao sam bi li me u Zagrebu privlačila“ (269–270);<sup>122</sup> u noveli *Ovako ili onako*: „Mi smo bili ljudi koji su se šetali“ (282). U Aksenovljevoj pripovijesti *Karta za zvijezde (Zvezdnyj bilet)*, objavljenoj dvije godine nakon *Kolega*, u kojoj je otpor postojećim strukturama, umjetničkim, kulturnim, društvenim, ali i političkim, bitno naglašeniji i beskompromisniji, navodi se: „Iz dubine parka čuje se jazz, kotač se okreće, okreće se cijeli naš planet i zagonetna smjesa u njegovoj dubini od koje je sve započelo. Kreće se park, i mi se krećemo, mi, ljudi u parku“<sup>123</sup> (Aksenov 2005: 201).<sup>124</sup>

121 U kontekstu Slamnigove proze prvi je o toj povezanosti junaka i mjesta zbivanja radnje pisao, koliko mi je poznato, B. Hećimović u *Republici* 1959. u povodu izlaska Slamnigove zbirke novela *Neprijatelj* (Zora, Zagreb 1959). Tu navodi da kod Slamniga postoje dvije „jasno oblikovane i određene osnovne sredine, koje vrlo dobro poznaje i naznačuje – gradska zagrebačka, i dalmatinska“ (Hećimović 1959, cit. po Donat 2004: 25). Mjesto zbivanja radnje, navodi dalje Hećimović, nije „tek neki daleki lajtmotiv“ (ibid.: 26), nego u bitnoj mjeri „nekako nesvjesno“ usmjereva i obilježava radnju (ibid.). Glavni lik radnje, navodi se, konkretno je povezan s mjestom njezina zbivanja.

122 Ako nije drukčije navedeno, sve su reference na Slamnigove priče navedene prema izdanju Grafičkog zavoda Hrvatske (1992). Dalje u tekstu navodit ću samo stranicu na kojoj se citat nalazi.

123 Prijevodi s ruskoga su moji (D. L. V.).

124 Ovdje je svakako korisno, ako ne i nužno, referirati se i na razlikovanje između grada i urbanih praksi kako ga tumači primjerice De Certeau. Grad-pojam funkcionira kao „mjesto preobrazbi i prisvajanja, objekt intervencija, ali i subjekt neprestance obogaćivan novim atributima: on je u isti mah i mašinerija i junak modernosti“ (De Certeau 2003: 159), a „urbani život sve češće iznova uvodi ono što je urbanistički projekt iz njega isključio“ (ibid.).

125 Stvaralaštvo V. Aksenova nije analizirano i tumačeno iz aspekta rodne kodiranosti. Rijetke analize prije svega pjesničkog opusa I. Slamniga iz te perspektive donose neke vrlo važne uvide koje uzimam u obzir i u ovoj analizi. Primjerice A. Ryznar u tekstu „Muškarci su najčešće žene i obratno. Obilježja Slamnigova ljubavnog dijaloga“ kaže da „dijalektika muškog i ženskog (s)polu u poeziji Ivana Slamniga konstituira iznimno složeno semiotičko polje premreženo kulturnim, tradicijskim, književnim, političkim i drugim referencama“ (Ryznar 2011). Autoričino poigravanje riječima spol i pol i u naslovu rada i u njegovoj razradi ima (i) semantičko opravdanje: naime, ona smatra da je ontološka rascijepljenost svijeta na dvije polovice – žensku i mušku – što se posebice jasno očituje u Slamnigovim pjesničkim razradama koncepta ljubavi, ujedno i manifestacija sraza „dviju logika, dviju epistema“ (ibid.), gdje spol „služi samo kao metafora razlike“ (ibid.). Ženski (s)pol znači onu koja zna i onu koja je prividno strukturirana; muški – onaj koji ne zna, u čijem je svijetu sve „relativno naopako“, pri čemu „on i ona nerijetko zamjenjuju mjesta, a sam se rascjep ponekad zatječe i unutar jednog te istog subjekta“ (ibid.), omogućujući da se Slamnigov lirski subjekt opiše kao „rasredišten“ (ibid.). Najneposredniju manifestaciju toga rasredištenog subjekta Ryznar, na tragu istraživanja K. Bagića i Z. Mrkonjića, vidi u figurama androgina ili hermafrodita („ženomuževi“) koji nastaju mahnitom rotacijom uloga i mjesta osobito u Slamnigovim posljednjim

U Flakerovu modelu, kao što pokazuje već prikazana shema, „ja“ podrazumijeva „lik mladića“, a žensko se pojavljuje u paru s mladićem: „nas dvoje“ = „mladić i djevojka“. Međutim, čini se produktivnim i intrigantnim vidjeti je li tomu zaista tako, odnosno jesu li djevojke u proznom modelu mladićevo Drugo, u najsretnijem slučaju njegov(a) partner(ica)? Odgovor na to pitanje zanima nas i u širem kulturološko-povijesnom kontekstu: naime, budući da je u slavenskim kulturama proces urbanizacije započeo relativno kasno te je u bitnoj mjeri bio nagao i stihijski, u poslijeratnoj je mladoj prozi urbano nosilo liberalan i progresivan predznak – simboliziralo je dislokaciju, „iščašćenost“ u odnosu na neka druga u to doba dominantna strujanja (primjerice socijalistički realizam, odnosno dirigitiranu književnost, kako je opisuje Slamnig). Ako je tomu tako, logično je postaviti pitanje proteže li se ta intervencija u smjeru progresivnog, dislociranog i liberalnog i na rodni aspekt ili su rodni identiteti, unatoč urban(iziran)om svlaku proze, usidreni u tradicionalnijim rodnim i društvenim formacijama, u kojima je „Čovječanstvo (...) muško i muškarac definira ženu ne po njoj samoj nego u odnosu na njega; ne smatra je se autonomnim bićem“ (De Beauvoir 1946/2016: 13);<sup>125</sup> Tim pitanjem, jasno,

već zadiremo u širu problematiku politike književnosti, prije svega ciljeva i stvarnih dosega njezina otpora.<sup>126</sup>

### 3.

Središnja opozicija proznoga modela uspostavlja se između „svijeta nedoraslih“ i „svijeta odraslih“ (Flaker 1983: 47), pri čemu je „ja“ – „lik mladića“ (ibid.): on je subjekt i Apsolut; žensko (djevojka) jest Drugo. Promotrimo li bolje roman *Beleške jedne Ane Mome Kapora* (Beograd 1973), koji na prvi pogled intervenira u model jer se književni svijet prikazuje iz vizure ženske junakinje, vidjet ćemo da je intervencija u model doista samo površinska. Naime, premda tekst donosi Aninu priču (priču male brbljave Ane, kako se u autorovom *Ufuru* navodi), pripovjedač naglašava: „Ana susreće pisca ove knjige i čavrlja s njim u ogromnim količinama“ (Kapor 1975a: 17), što utvrđuje sliku o muškarcu kao (velikom) piscu i ženi kao „onoj koja čavrlja“, onoj koja brblja. U nastavku Anine priče, u romanu znakovita naslova *Hej, nisam ti to pričala* (Zagreb 1975) sama Ana rječito govori o za roman uporišnoj metafori Velikoga Pisca i žene čija uloga završava nuđenjem grubog materijala koji se tek mora umjetnički obraditi, i to vještinom kojom očito vladaju samo muškarci. Zanimljivo je da ona pritom pokazuje da je svjesna rodne ustrojenosti društva koja je okružuje te (možda baš i zbog te osviještenosti) ironizira i osporava ne samo piščevu nego i svoju poziciju, i to, vrijedi naglasiti, jezično i stilski vrlo kreativno i vješto:

Jer vi, zaista pružate fenomenalan materijal za ogovaranje, na časnu reč. Na primer, to kako pišete ovu knjigu! Šta radite? Zezate se! Knjavate u toj svojoj plesnivoj fotelji i slušate kako trkeljišem, a posle, zna se, vi se proslavljate, a ja tonem ponovo u anonimnost i te fazione! I svejedno što ja trkeljišem dani-ma u taj vaš pobačeni magnetofon, svi će opet misliti da ste vi lično sve izmislili, svejedno što ćete vi... Ma ne, ne! Znam vas ja dobro! – svejedno što ćete vi izjavljivati po novinama da vam je to pričala neka mala iz komšiluka viza-vi prekoputa (Kapor 1975b: 159-160).

Za gotovo sve rane novele Ivana Slamniga, od kojih je veći dio objavljen u njegovoj prvoj proznoj zbirci *Neprijatelj* (Zora, Zagreb 1959), karakterističan je pripovjedač koji, šećući se gradom, mijenja ne samo sliku grada (ili, De Certeauovim riječima, preobražava neki urbanistički projekt u prostor, De Certeau 2003: 183),<sup>127</sup> nego i ljude koje susreće tako što ih pretvara u narativno, sižejno djelatne/aktivne ili nedjelatne/

pjesničkim zbirkama *Tajna* i *Ranjeni tenk*. Premda u ovdje analiziranoj noveli ne dolazi do prekoračenja rodni granica, metamorfoza, prepušavanja i permutacije uloga, naše se tumačenje nadovezuje na spomenuto utoliko što će pokazati – na primjeru novele *Neprijatelj* – da ženski subjekt doista, kako autorica tvrdi, u Slamnigovu opusu doživljava „svojevrstu emancipaciju“ (ibid.) te da se protagonist pred sugovornicom „u pravilu razotkriva kao slabi muški subjekt – obilježen manjkom, nestalnošću i trajnom frustracijom koju u u njemu izaziva nemogućnost komunikacije“ (ibid.). Nadalje, kao i ova analiza, i analiza A. Ryznar pokazuje da je upravo jezik ključno polje u kojem se u Slamnigovu opusu redefinira situacijska (ne)moć muških odnosno ženskih subjekata (usp. također Jukić 2011, poglavlje „Mazohizam i melankolija. Ivan Slamnig, *Bolja polovica hrabrosti*“).

126 U tekstu „Slijepe pjege osporavanja: o junakinjama *jeans* proze“ M. Kolanović postavlja slično pitanje. Temeljeći svoju analizu na nekim tekstovima modela, prije svega na Majetićevim, Majdakovim, potom na Glumčevu, Stipčeviću i Šoljanovu, zaključuje da *proza u trapericama* „afirmira muški heteroseksualni identitet“ (Kolanović 2012: 375), odnosno da su granice otpora (njegova „slijepa pjega“) vidljive upravo u reprezentaciji i oblikovanju rodne poetike. Naime, rodno kodirajući ženske likove većinom na temelju rodni stereotipa (ibid.: 368), gdje su žene ili potrošna roba ili potrošačice (ibid.: 370), tekstovi koje Kolanović tumači govore u prilog tvrdnji o proznom modelu koji je rodno kodiran kao „muški“ žanr (ibid.). Slamnigova kratka proza, koja me zanima u ovome radu, potvrđuje iskaz M. Kolanović prema kojem rodna „politika *proze u trapericama* (...) nije posve lako svediva pod zajednički nazivnik“ (ibid.: 373). Ujedno djelomice govori i o Slamnigovoj možda specifičnoj poziciji unutar Flakerova modela.

127 De Certeau, podsjetimo, promatra prostor kao „učinak proizveden radnjama koje ga usmjeravaju, uvjetuju, vremenski određuju i omogućuju da djeluje kao polivalentno jedinstvo sukobljenih programa ili ugovornih približnosti“ (De Certeau 2003: 183).

pasivne subjekte, što omogućuje da ih se i karakterološki razotkrije. Spomenuto ujedno vrijedi promatrati u sklopu trajne preokupacije Slamnigova književnog opusa – i pjesničkog i proznog,<sup>128</sup> odnosno stalno prisutne pripovjedačeve svijesti koja se često eksplicitno izriče (*Priča o Zvezdani* završava metakomentarom „Kako sam moćan ja, koji mogu davati sretne svršetke“, Slamnig 1997: 506) i s kojom se suočava čitatelj – o tome da književno djelo nastaje u procjepu između empirije i konstrukcije. Slamnigov pripovjedač, jezik kojim se koristi kao oruđem koje nudi beskonačne mogućnosti misaone obrade, narativni postupci uz pomoć kojih oblikuje umjetničku zbilju zasijecaju u samo središte toga procjepa. Razumijevanje da je za Slamnigovu prozu ključno uviđanje procjepa u kojem ona nastaje te povezanosti tog procjepa s rodnom performativnošću bit će konkretnije eksplicirano u sljedećem odlomku.

Pogledamo li primjerice novelu *Tramvaj*, uočiti ćemo vrlo klasičnu i kod Slamniga često zastupljenu proznu koncepciju prema kojoj grad pokreće radnju. U toj se noveli radnja vrti oko susreta muškarca i žene u tramvaju koji se zbog gradske gužve priljubljuju jedno uz drugo, na temelju čega Slamnig razvija vrlo delikatnu, suptilno razrađenu poetsku priču o prolaznosti ljubavi. U antologijskoj *Priči o Zvezdani* širina gradskih ulica izravno utječe na razvoj fabule: naime, „Kako u četvero nije bilo tako zgodno hodati“ (Slamnig 1997: 499), trojica mladića i djevojka odlaze u obližnji kafić na rakiju. Sjedenje za stol u kafiću i pijuckanje pića stvara idealne uvjete za postupno iznošenje *Zvezdanine* priče: „I tako smo tri prijatelja sablasti, sablasni pratilci jedne djevojke – sablasti u jednom sablasnom gradu pod čeličnim satelitom gdje su se ljudi vukli uz kuće i sakrivali lica. (...) Mi smo sjedili oko nje kao tri siva goluba, a ona je bila bijela golubica“ (ibid.: 499–500). Taj citat, koji trojicu mladića stavlja u ponešto submisivan položaj jer djevojci daje središnje značenje („mi smo sjedili oko nje“), zajedno s antologijskom rečenicom iz iste novele „I tako ću pljunuti i okrenuti se. To neće imati nikakvoga odjeka izvan mene, nikakve društvene vrijednosti, ali za mene je to konkretan lični protest, *moj obračun s njima*“ (ibid.: 505), svjedoči o tome da u Slamnigovoj kratkoj prozi pozicija ženskog (djevojke) kao Drugog i objekta, a muškog (mladića) kao Apsoluta i subjekta nije nešto što se može bezuvjetno i neosporno prihvatiti. Uostalom, novela *Tramvaj* u radnju uvodi muškog junaka i žensku junakinju kao posve ravnopravne: on je „vrlo mudri čovjek od dvadeset devet godina“, ona je „vrlo mudra mlada dama od dvadeset i sedam“ (ibid.: 313). Slamnigova „nevolja s rodom“ (ili, točnije, piščeva „rodna volja“) povezana je s već spomenutom usidrenošću njegove proze u procjep između empirije i konstrukcije, pa – sličnom logikom – ni grad nije empirijski zadana činjenica, nego se uvijek iznova stvara pisanjem, konstruiranjem pripovjedne zbilje. Pritom valja imati na umu da je to *izvođenje* grada (grad kao proces koji nastaje pisanjem koje

128 Premda je Slamnigov opus znamenit prvenstveno po njegovoj poeziji (*Bolja polovica hrabrosti*, njegov prvi i jedini roman, u tom je smislu iznimka), različiti su povjesničari i teoretičari književnosti isticali usku međuovisnost njegova proznog i pjesničkog stvaralaštva. Primjerice navodi se da je njegova „proza (...) nastavak pisanja pjesama“ (I. Slamnig u: Ivanjek, Maleš, Erceg 1995, cit. po Donat 2004: 187). J. Pogačnik tvrdi da „receptijom njegove proze (...) dobivamo i cjelovit uvid u poeziju“ (Pogačnik 1995, cit. po Donat 2004: 192). K. Grgić pak u spomenutoj monografiji *Trajni dijalog. Komparativna književnost u djelu Ivana Slamniga* ističe da u odnosu na pjesništvo „Slamnigovi prozni tekstovi tvore kompaktniju cjelinu“ (Grgić 2017: 282). U tom bi smislu i našu analizu novele *Neprijatelj* vrijedilo propitati i s obzirom na njegov cjelokupni prozni opus i s obzirom na pjesništvo.

129 D. Redžep u tekstu *Ivan Slamnig: Neprijatelj* navodi da je *Neprijatelj* „najkompletnija a svakako i najsmirenija, najsređenija Slamnigova novela“ (Redžep 1960, cit. po Donat 2004: 36). Također kaže: „sve ono što se, kao u kakvom razbijenom pa stoga izvitoperenom ogledalu, dešava u njenom svetu, svetu jednog dečaka kome je okupacijski režim gradskog života čvrsto utisnuo jarke i često neprijatne istine, zapravo je jedna stegnuta ali odrešita uvertira čitavog toma“ (ibid.).

– povratnom spregom – udahnjuje nov život tom istom gradu, odnosno generira ga iz pisma) neodvojivo od načina na koji se *izvode* i (rodni) identiteti. Odnosno struktura grada (točnije, strukture povezane s upotrebom urbanih prostora) djeluje na to kako čitatelj poima rod, omogućuje uvid u to kako rod funkcionira u prostoru i – naposljetku – pokazuje kako rod proizvodi prostor.

U sljedećem koraku analize spomenuto ću detaljnije protumačiti na primjeru jedne od prvih Slamnigovih novela, čijim je naslovom *Neprijatelj* imenovana i cijela prozna zbirka.<sup>129</sup> Ta je novela odabrana ne zbog toga što



je paradigmatična za Slamnigovu proznu poetiku (premda bi se mogla i tako promatrati), nego stoga što zbog vrlo zanimljivih načina artikulacije rodne dinamike omogućuje analitički ulazak u samu srž kompleksa kodiranja subjekata iz rodne perspektive u piščevu stvaralaštvu.

Glavni su protagonisti novele brat (neimenovan pripovjedač) i sestra (Viska) te njihovi roditelji s kojima žive u ratnom Zagrebu. Unatoč tomu što je Drugi svjetski rat u jeku, brat luta gradom u društvu klape koja mu očito pruža osjećaj sigurnosti, roditelji rade, a sestra Viska zadužena je za kuhanje i, pretpostavlja se, ostale kućanske poslove. Zbog svojih obaveza, ali i iz, kako se čini, principa, ona odbija napustiti stan. Radnja se zapleće nakon što su Viska i brat svjedočili nasilju promatrajući kroz balkon kako ustaški natporučnik Marko, obiteljski poznanik, vodi tamnoputog mladića niz ulicu i pritom ga snažno udara. Tu nasilnu scenu brat i sestra doživljavaju na posve različit način: sestra počne plakati, brat ne razumije zašto plače kada ne poznaje nesretnoga mladića, a ona odgovara:

Zar bih ga trebala poznavati da plačem? Zar to ne bi mogao biti tvoj brat?<sup>130</sup> Ti si bez srca (31).

Vidjevši da se Marko upućuje prema njihovu stanu, Viska reagira vrlo emocionalno:

Ja ga ne mogu vidjeti. Nisam toliko jaka. Skočila bih mu u lice. *Zatvorit ću se u sobicu dok ne ode.* Ako te pošalju da me nađeš, nemoj me naći. – Otišla je (32, istaknula D. L. V.).

Neposredno nakon tog događaja Marko posjećuje obitelj, majka mu poslužuje kolače i rakiju; otac je zbunjen. Svjedočenje očevu strahu i nemoći snažno je utjecalo na brata-pripovjedača, te on – u hamletovskoj maniri – odlučuje sintetičkim otrovom ubiti Marka i tako osvetiti oca nakon događaja koji je za njega predstavljao simboličku smrt oca kao *patera familiasa* (a time, posljedično, i patrijarhalno osvojljene obitelji):

Ja sam bio muško. Ja sam odlučio ubiti Marka (32).

Upravo takvo izricanje odluke, dvjema kratkim rečenicama standardne i jednostavne strukture u kojoj se upadljivo naglašava osobna zamjenica Ja („Ja sam bio muško. Ja sam odlučio ubiti Marka“) namjesto moguće varijante „Bio sam muško. Odlučio sam ubiti Marka“ nameće mogući zaključak da muški junak ovdje želi reagirati na način na koji ga sustav poziva da reagira – u heteronormativno uređenoj kulturi muškarac mora osvetiti drugog muškarca, osobito ako je riječi o njegovu ocu. No, takvi jezični iskazi [podsjetimo, A. Ryznar u svojoj je analizi istaknula da je upravo jezik ključno polje u kojem se kod Slamniga redefinira situacijska (ne)moć muških, odnosno ženskih subjekata] mogu se čitati i kao dokaz toga da je muški junak toliko nestabilan i „rasredišten“ (Ryznar) da i ne može biti imenovan – njemu su takvi iskazi, u kojima se naglašava subjektno-predikatna sintagma „ja sam“, nužni kako bi poništio vlastiti manjak i nestalnost te sebe samoga i čitatelja uvjerio u vlastiti (maskulini) integritet. Nasuprot tvrdnji S. de Beauvoir da je čovječanstvo muško jer se nijedan muškarac „nikada ne postavlja ponajprije kao pojedinac određenog spola: to da je čovjek se podrazumijeva“ (De Beauvoir 2016: 13), pa je za ženu iskaz „Ja sam žena“ tipičan, a za muškarca „Ja sam muškarac“ posve nenormativan, u Slamnigovoj noveli – čini se – rodna kodiranost obrće uobičajeno, pa je on neesencijalno nasuprot esencijalnom

130 Ovdje moram uputiti na to da u već spomenutoj Gogoljevoj *Kabanici* jedan od činovnika u peterburškom uredu sličnim riječima reagira na društveno poniženje Akakija Akakijeviča. Istraživanjem mogućih poveznica dvaju tekstova i na drugim razinama bavit ću se u nekom drugom radu.

(njoj). Ubrzo Viska – zbog okolnosti koje ni članovima obitelji ni čitatelju nisu posve jasne (ona svoju motivaciju objašnjava „zlom slutnjom“) – napušta obitelj i odlazi u selo u Bosni. Naizgled nevažnu ulogu u noveli ima Artur, prijatelj protagonista. Naime, premda u samoj strukturi novele Artur ne zauzima jaku poziciju, njegova je uloga, promatrano iz perspektive proznoga modela, ipak važna: za *prozu u trapericama* suštinsko značenje ima društvena struktura klape, u toj mjeri da se snaga pojedinca odražava u snazi kolektiva. Takvom se ona, uostalom, opisuje i u samoj noveli:

Najviše smo, na svaki način, bili zajedno, sami momci. U općoj zbrci, živjeli smo u svom sloju, razdvojeni od društva odraslih ljudi. Lutali smo ulicama, cestama, kavanama, parkovima, šumama. Imali smo svoje šale, svoje teme, čak i svoj jezik. Švercali smo, preprodavali stvari i zarađivali na svoj način (15).

Brat osmišljava Markovo ubojstvo sintetičkim otrovom (muškarac se ovdje nadaje kao nositelj kreativnog načela; ne treba zaboraviti da je on ujedno i pripovjedač, odnosno onaj koji osmišljava i prikazuje radnju) što ga iskušava na mački. Nakon mačkina ubojstva Artura počne peći savjest te u ključnom trenutku – kada treba pokazati svoju „klapsku“ odanost protagonistu – zakazuje i ostavlja pripovjedača na cjedilu. Također vrijedi podsjetiti da protagonist od majke saznaje da je Marko ubijen u Bosni. Protagonist ostaje „rasređšten“ i „manjkav“ – oca uspijeva osvetiti u mislima (odnosno u jeziku), no samo ubojstvo realizira netko drugi, što se, s jedne strane, može čitati kao njegovo dobrodošlo spasenje (jer je ubio samo mačku, ne i drugog čovjeka), no, s druge strane, to što je njegova osveta o(p)stala samo na razini misli (namjere) može se čitati i iz perspektive rodne kodiranosti: ne uspjevši pokazati njegovu hrabrost, dostatnost, stabilnost, „odlučnu mušku ruku“, novela kodira njegovu maskulinost činom ubojstva posve nezaštićenog živog bića, mačke, te naglašavanjem njegove bujne (pomalo ženske?) mašte. Marko stradava od nečije tuđe ruke, i to u Bosni, kamo je, podsjetimo, prebjegla njegova sestra.

Razumijevanje odnosa između sestre i brata ključno je za poimanje Slamnigove „nevolje s rodom“. Stoga promotrimo pomnije neke od ključnih dijaloških scena između brata i sestre. Po povratku s jedne od šetnji gradom protagonist govori:

Pala je bomba na Okružni ured – rekao sam. – A ja sam bio u Trnju.

Da? Nisi trebao tamo ići – rekla je sestra.

Onda sam išao u Tkalčićevu. Lovro je bio sa mnom. Tamo su isto padale bombe.

S purom imaš dva sosa – rekla je sestra. – *Jedan je od „erzaca“ za meso, a drugi je od kopra.*

*Što je to kopar?* – upitao sam. *Nisam volio kad je sestra govorila stvari koje nisam razumio* (12, istaknula D. L. V.).

Podsjetila bih da je *proza u trapericama* model u kojem se otpor postojećim strukturama očituje u jezičnom oponiranju (mentalitet = lingvalitet) kojem je cilj postizanje određenih semantičkih i stilskih učinaka. Otpor mladih („nedoraslih“) junaka očituje se upravo u prevladavanju odnosa prema „verbalnim fetišima“ koji smetaju mladim ljudima da „vide realni život“, pa se u pripovijesti *Kolege*, o kojoj će uskoro biti više riječi, klapa opisuje ovako: „Mi gledamo jasno na stvari. Očistit ćemo te riječi. Sada je najvažnije: boriti se za čistoću svojih riječi, svojih očiju i duša. I u hajku na starudiju!“ (191).<sup>131</sup> Kao i za ruske futuriste s početka prošloga stoljeća i ovdje je jezična inovativnost („čiste riječi“ na mjestu zaumnog jezika i samovitog slova futurista) značila i svjetonazorsku inovativnost, ideološku indife-

131 Svi se citati iz Aksenovljeve pripovijesti navode prema istom izdanju (Aksenov 2005). Dalje u tekstu navodit će se samo broj stranice.

rentnost i kulturološku progresivnost. U tom je smislu vrlo važno istaknuti da

mlada ženska junakinja, kao što pokazuje prethodni citat, govori jezikom koji mladi muški junak ne razumije („Što je to *kopar*? – upitao sam. *Nisam volio kad je sestra govorila stvari koje nisam razumio.*“), što ga čini submisivnim i nesigurnim. Njegovo pitanje upućeno sestri ostaje bez odgovora, možda i stoga što je sestra ispravno prepoznala da oni pripadaju suprotnim polovima opozicije te da je komunikacija među njima nemoguća. Unatoč tomu što interpretativnu važnost može imati i to što se nerazumijevanje mladog junaka ne odnosi na šatrovačku riječ *erzac*, nego baš na standardnu riječ *kopar*, takva jezična problematika, povezana sa standardom, ali i sa sferom domaćinskog, kuhinjskog, u kontekstu ovoga teksta naglašeno dislociranog u odnosu na urbano (podsjetimo da su sestri prostori – prostori sobe i kuhinje), signalizira da vrijedi obratiti pozornost na aspekt rodne „iščašenosti“ junaka u Slamnigovoj prozi. Naime, muški junak, ujedno i pripovjedač, ne razumijevajući što mu sestra govori, dospijeva u poziciju Drugoga/“nedorasloga“.<sup>132</sup>

Zbog sličnog je konteksta zanimljiva i scena koja se odvila neposredno prije Viskina odlaska. Naime, ona u rano jutro snenim ukućanima govori nešto što oni očito ne mogu razumjeti:

Mislim da će biti najbolje da se obučem. Imam zlu slutnju. (...) Ne mogu sada tumačiti. Strah me je, je li jasnije? (43, istaknula D. L. V.).

*Slušaj me, tata, što govorim:* doći će možda po mene. Doći će, možda ne danas, možda ni sutra, ali prekosutra će sigurno doći. Nije ništa jako opasno, ali bolje je da me sada nema u Zagrebu (44, istaknula D. L. V.).

Viska odlučuje otići u Strmine, „mjesto u Bosni, malo mjesto odmah preko Save, blizu kao Karlovac, *razumijete?* Malo dalje, ali ne mnogo. Reći ćete da sam tamo na praksi. Kad sam otišla? Prekjučer. *Jasno.* Prekjučer sam otišla u Strmine na praksu, u bolnicu“ (45, istaknula D. L. V.); ona dalje naglašava: „Strmine su bogu za leđima, *fronta je blizu, tamo sam sigurna*, drugačije je u takvim mjestima. Bit ću naprosto jedna u bolnici, apsolvantica iz Zagreba, *razumijete*“ (ibid., istaknula D. L. V.). Kao što pokazuju citirani primjeri, Viska se izražava nizom iskaza čije su funkcije emotivne (pošiljatelj izražava stav, apelativnost) i metajezične (provjeravanje jesu li kodovi primatelja i pošiljatelja zajednički). Odnosno ona – svjesna da je ukućani ne razumiju (ili ne mogu razumjeti?) – provjerava dijele li svi sugovornici isti kulturni kontekst, što – znamo od Jakobsonova modela komunikacije koji korisno nadopunjuje i Austinova shema performativa/konstativa – jamči uspješnost iskaza.

Po Visku ujutro zaista dolaze agenti pa se čini da je ona, unatoč tomu što je bila zatvorena u četiri zida, znala nešto što drugi članovi obitelji, unatoč tome što su boravili u javnim prostorima, nisu. Čitatelj ne zna što se dalje dogodilo s Viskom, no životi drugih ukućana mijenjaju se – muški junak skraćuje šetnju gradom jer nakon sestrina odlaska on mora skuhati grah (50). Posljedično, i simbolička se struktura grada u tekstu mijenja – grad nestaje iz novele, a radnja se seli u zatvoreni prostor stana te u pripovjedačevu maštu. Budući da, kao što sam istaknula i ranije, grad izvodi rodne identitete, ali i rodni identiteti povratno izvode

132 Vrijedi naglasiti da je „deheroizacija“ protagonista, kako o tome piše K. Grgić (2017: 295), indikativna na razini cijeloga Slamnigova opusa. Po tome se, kako navodi Grgić, Slamnigov prozni opus ipak bitno razlikuje od Hemingwayeva opusa, gdje „svojevrsan kôd (muške) hrabrosti i izdržljivosti postaje glavnim načinom samopotvrde njegovih protagonista i njihova pronalaženja životnog smisla“ (ibid.). U noveli *Neprijatelj*, primjerice, protagonist odlučuje ubiti ustaškoga natporučnika Marka kako bi se osvetio za poniženje koje su podnijeli njegovi roditelji, no saznaje da je Marko – dok je dječak-protagonist planirao njegovo ubojstvo, pa i maštao o njemu – ubijen u sukobima u Bosni. Premda je u Bosnu prebjegla Viska, Markov ubojica nije poznat i malo je vjerojatno da je to bila ona. Unatoč tomu Bosna kao mjesto koje ne samo sklanja nego i samoaktualizira Visku tom povezanošću postaje jako simboličko mjesto koje još intenzivnije podupire tezu o Viskinoj „odraslosti“ nasuprot protagonistovoj „nedoraslosti“.

grad,<sup>133</sup> rasplet novele posve je očekivan: Viskinim odlaskom iz grada razrješuje se njezina priča (ne znamo što se dalje s njom dogodilo, ali znamo da se Markova smrt, koju je priželjkivao brat, dogodila u Bosni), a pred zgradom se razrješuje i priča s pripovjedačem: „Dva agenta stajala su ispred haustora. U ruci su imali revolvere. Gledao sam što će biti. Netko kao da je izjurio iz veže, i nastala je opća gužva. Bio je ispaljen hitac i ubio je mene“ (59). Tim rečenicama brat simbolički dokida i posljednju poziciju čiji integritet dotad nije bio ozbiljnije narušen – onu samoga sebe kao pripovjedača.

Tom sam kratkom analizom Slamnigove novele *Neprijatelj* htjela pokazati da je aspekt jezičnog legitimiranja, koje mentalitet, kako je pisao Aleksandar Flaker, izjednačava s lingvalitetom i koje je konstitutivno za *prozu u trapericama*, u noveli neodvojiv od aspekta artikulacije rodni identiteta. Rodni aspekt, i to upravo rod kao kulturni performativ, važna je sastavnica temeljne opozicije „nedorasli“-„odrasli“: Viskina „odraslost“ pojačava dojam bratove/pripovjedačeve „nedoraslosti“. Njezina stabilnost i samouvjerenost, njezina razložnost, zrcale i čine vidljivom protagonistov manjak, njegovu „nedoraslost“ i inherentnu razmještenost.

#### 4.

U posljednjem dijelu poglavlja iz slične ću perspektive pokušati protumačiti pripovijest *Kolege* ruskoga pisca Vasilija Aksenova. Njegova pripovijest pripada istom tipu mlade proze, *proze u trapericama*, za koju je također konstitutivna opozicija „nedorasli“-„odrasli“. Za razliku od književnosti na našim prostorima na kojima o socijalističkom realizmu možemo govoriti tek uvjetno i – ako možemo – tek u vrlo kratkom razdoblju neposredno nakon Drugoga svjetskog rata, u sovjetskoj je književnosti socijalistički realizam utvrđen kao jedina prihvatljiva stilska formacija na kongresu pisaca 1932. znamenitim predavanjem Maksima Gor'kog. Premda se nakon Stalinove smrti 1953. monolitnost kulture i književnosti slama, i 60-ih i 70-ih godina prošloga stoljeća tekstovi pisani u toj maniri nisu bili rijetki. Štoviše, čak su i neki u to doba progresivni i liberalni pisci govorili o pozitivnim stranama socrealističke e(ste)tike te smatrali da je treba osuvremeniti – primjerice jasnijim naglašavanjem emocionalnih previranja junaka prilagoditi je novom vremenu. Vasilij Aksenov bio je aktivan zagovaratelj umjetničkog i književnog pluralizma (njegova je majka Evgenija Ginzburg znatan dio njegova odrastanja provela u Gulagu, o čemu govori njezino djelo *Strma putanja*, a pisac je od malih nogu, završivši u dječjem domu kao petogodišnjak,

133 D. Massey u tekstu „Mjesto, prostor i rod“ („Space, Place and Gender“) kaže: „prostori i mjesta, mjesta i prostori te način na koji ih doživljavamo (i druge s time povezane stvari poput primjerice razine mobilnosti) u potpunosti su rodno kodirani. Štoviše, rodno su kodirani na mnoštvo različitih načina koji su kulturno i povijesno uvjetovani. Rodno kodiranje prostora i mjesta istodobno odražava i povratnom spregom utječe na načine na koje se rod konstruira i razumijeva u društvima u kojima živimo“ (Massey 1994: 308). M. Kolanović ističe da mnogi tekstovi „ne samo da proizlaze iz grada, nego i upravo aktivno sudjeluju u povratnom kreiranju njegove simboličke strukture“ (Kolanović 2008: 71). O toj su povratnoj sprezi (grad/rod koji proizvodi, ali i iz kojeg proizlaze) inspirativno i uvjerljivo pisali i neki drugi istraživači, među ostalim B. Pike u tekstu „Slika grada u suvremenoj književnosti“ („The Image of the City in Modern Literature“, 1981), R. Lehan u knjizi *Grad u književnosti. Intelektualna i kulturna povijest (The City in Literature. An Intellectual and Cultural History)*, 1998) i K. Nemeč koji je tu isprepletenost dobro ilustrirao Matoševim riječima iz eseja *Kod kuće* (1905): naime, gradovi bez svojih pjesnika nisu pravi gradovi (Nemeč 2010: 202).

na svojoj koži osjećao negativne strane staljinističke vladavine i kulture koju je ona iznjedrila). Kao jedan od vodećih umjetnika u generaciji onodobne intelektualne elite *šezdesetaša* Aksenov je, posebice u kasnijim fazama stvaralaštva, pisao i otvorenije kritičke tekstove. Ipak, njegova se prva pripovijest *Kolege* nekim svojim bitnim karakteristikama, ponajprije svojom didaktičkom funkcijom, temelji na tradiciji proizvodnoga romana. Radnja se grupira oko trojice mladića (Maksimov, Karpov, Zelenin) i triju djevojaka (Vera, Daša, Inna) te se odvija u dvama prostorima – Leningradu, koji je prikazan kao

kozmpolitska s(o)vjetska metropola, i Kruglogor'ju, koji se prikazuje kao provincija na sovjetskom sjeveru. Mladići su upravo diplomirali na medicinskom fakultetu te sva trojica žele upoznati svijet i putovati njime – planiraju neko vrijeme provesti kao liječnici na prekomorskim brodovima. Prema onodobnom običaju u SSSR-u sva su trojica „po direktivi“ raspodijeljena na određena radna mjesta – Maksimov (ujedno i najbuntovniji od njih) i Karpov završavaju u luci (mислеći da će uskoro zaploviti brodom po svijetu), dok Zelenin ipak prihvaća manje uzbudljivo, no sigurnije radno mjesto liječnika u Kruglogor'ju. Tradicija proizvodnog romana vidljiva je u tome što svi junaci sazrijevaju i znatno se mijenjaju: kako radnja odmiče, oni napuštaju svoje prvotne, često buntovne stavove (iskoristimo li binarnu opoziciju *proze u trapericama*, rekli bismo da „nedorasli“ odrastaju) te shvaćaju, kako se navodi na kraju pripovijesti, u čemu je njihovo životno „poslanje“ i koja je njihova životna uloga. U tom se sazrijevanju mladih junaka, uviđanju vlastita poslanja na temelju životnih iskustava najneposrednije vidi baštinjenje tradicije proizvodnog romana:

Ti radnici, nosači, drvosječe, vozači, policajci, svi oni idu u napad na stari svijet! (...) Mi idemo, mi smo svi u napadu. Držimo se kao lanac razvučen po cijelom svijetu. *Ne napadamo samo ono što je izvan nas, nego i ono što se u nama povremeno podiže. Melankolija, nevjericica, cinizam – to je isto odande, iz onog svijeta.* To sve još živi u nama i povremeno se čini da je samo to u nama. Ne. Mi smo novi ljudi baš zato što se borimo s time, i pobjeđujemo, i pronalazimo svoje mjesto u razvučenom lancu (191, istaknula D. L. V.).

Saša je u pravu: treba osjećati svoju vezu s prošlošću i budućnošću. Upravo je u tome čovjekovo poslanje. Inače bi život postao zloslutna tragedija ili besmislena farsa (ibid.).

U kontekstu je teme koja me ovdje zanima ključno to što do tog napuštanja prvotnih stavova dolazi usporedno s njihovim napuštanjem grada i odlaskom u Kruglogor'je. Maksimov i Karpov posjećuju Zelenina te svoju životnu misiju shvate (rekli bismo da „prolaze inicijaciju“, tj. od mladića postaju muškarci) nakon što mu kompliciranom operacijom spase život ugrožen nakon okršaja s lokalnim grubijanom. Nasuprot tomu, kako se tekst primiče kraju i kako se radnja sve više udaljava od grada te se središnji zapleti počinju odvijati na selu, Inna, ključna od triju ženskih junakinja – koja se, nakon kratke romanse sa Zeleninom prije njegova odlaska u Kruglogor'je, odlučuje za njega udati – sve se više osovljuje oko patrijarhalnijih identitetskih modela, prema čemu, spomenimo, pripovjedač postaje sve više ironičan. Ubrzo nakon Innina dolaska u Kruglogor'je pripovjedač ju opisuje ovako:

Inna je domaćica. Suprugu kuha ručak. Čita „*Knjigu o ukusnoj i zdravoj hrani*“. Omogućuje Saši racionalnu prehranu. On to cijeni. Na svaki kotlet koji ona pripravi on gleda kao na čudo. On zahvalno jede boršč. Inna se ponosi svojom produkcijom. Inna je sretna (152, istaknula D. L. V.).

Štoviše, junakinja koja je na početku pripovijesti bila gotovo jedna iz klape, lutala gradom kao i mladići te uživala slobodu koju je nudila Moskva (za razliku od mladića ona je iz Moskve), sada odbija navečer izaći u lokalni klub:

Saška, idi sam! – molila je ona. – Bolje mi je da nešto pročitam – danas su donijeli novi broj „Novog svijeta“. Časna riječ, meni su ti klubovi u Moskvi dojadili! Danas želim samo tih seoski život – ogrtač, svjetiljku i slobodouman roman. *Želim biti Tat'jana* (160, istaknula D. L. V.).

Inna ipak odlazi u klub – i to nakon ovih Zeleninovih riječi: „Kasno, (...) drugom si dana i bit ćeš mu zauvijek vjerna“ (ibid.). Unatoč humorističnom prizvuku Zeleninovih

riječi ona doista – poput vjerne i odane Tat’jane iz Puškinova *Evgenija Onegina* – poslušaj zapovijed i odlazi u lokalni noćni klub.

Nekoliko ovdje spomenutih citatnih i interkulturalnih veza valja pomnije promotriti. U razdoblju nakon Stalinove smrti glavni je urednik časopisa *Novi svijet* (*Novyj mir*) bio liberalni Aleksandr Tvardovskij, pa je časopis vrlo važan ne samo kulturni i književni nego i politički dokument toga doba. Naposljetku, u tom je časopisu objavljena i za to vrijeme nezamislivo otvorena pripovijest *Jedan dan Ivana Denisoviča* (*Odin den’ Ivana Denisoviča*) A. Solženicyna. Kupnja i čitanje toga časopisa u to su doba imali nesumnjivu političku težinu jer su značili ono stanje duha koje je istodobno u sustavu (sudjelujući u ideološkim događajima, primjerice na sjednicama Partije *po defaultu* i bez razmišljanja o tome da takva participacija omogućuje održanje sustava) i izvan njega (u privatnim prostorima pojedinci su radili što su htjeli i što nije bilo prizvano sustavom koji ih je okruživao). U utjecajnoj studiji *Sve je bilo zauvijek (dok više nije). Posljednja sovjetska generacija* [*Everything Was Forever (Until It Was No More). The Last Soviet Generation*, 2006] A. Yurchak o toj je dvostrukosti postojanja tijekom kasnog socijalizma u sovjetskome kontekstu pisao polazeći od pojma deteritorijalizacije, inspiriranog Bahtinovim pojmom *izvannalazaženja* (rus. *vnenahodimost’*). U navedenom je citatu zanimljivo to što je Inna zadržala nešto od svoga liberalnog duha (želi čitati progresivni književni časopis), ali ne i liberalni životni stav jer citat završava riječima: „Želim biti Tat’jana“.

Naravno, Inna misli na Tat’janu Larinu iz Puškinova romana u stihovima *Evgenij Onegin* (1833). Kakva je kulturološko-povijesna reputacija Puškinove Tat’jane kojom želi postati Aksenovljeva Inna? Ako je Puškinov *Evgenij Onegin* tekst koji se u povijestima književnosti smatra početkom ruske književnosti novijeg doba i ključnim tekstom nastalim u razdoblju kada je i u drugim sredinama proces „zamišljanja nacije“ bilo u punom jeku (u tom je djelu, smatra se, Puškin inovirao rusku književnost i na razini stila i na razini sadržaja te je tako usmjerio prema progresivnom i strelovitom razvoju od Gogolja preko Turgenjeva, Dostoevskog, Tolstoja i dalje; taj je roman ne samo preporodio rusku književnost nego i oblikovao rusku nacionalnu kulturu), tada je Tat’jana Larina nacionalni obrazac prav(ilm)e ruske žene – ona je bila romantična, osjećajna i tankočutna, obrazovana i dobro odgojena; submisivna, ali ipak mudra. Te se njezine osobine promatraju kao pozitivne u kontekstu formiranja kolektivnoga nacionalnog imagera ruske žene. Međutim, Jurij M. Lotman napominje da je toliko voljela sentimentalne epistolarne romane da je cijeli svoj karakter oblikovala na temelju pročitano (Lotman 1995: 624). Slično tvrdi i Vladimir Nabokov u svojim opsežnim komentarima Puškinova romana u stihovima ističući da se Tat’jana ponašala baš onako kako su se ponašale junakinje njezinih omiljenih romana (Nabokov 1999: 375). Unatoč tomu što je i Lotmanu i Nabokovu, konačno i Puškinu, Tat’jana „simpatična“ i „draga“,

134 Htjela bih, međutim, naglasiti pojedinost koja s jedne strane na još jednoj razini povezuje Innu i Tat’janu, a s druge potvrđuje svu kompleksnost proučavanja rodne problematike iz vizure kodiranosti/artikulacije subjekta, koja otežava jednostavne i lake, pravocrtne zaključke. Naime, moment je preokreta u Puškinovu romanu u stihovima kada Tat’jana odluči Evgeniju poslati pismo. Stoga se ona može promatrati kao inicijator, aktivna junakinja koja je, uz to, napravila bitan korak izvan svijeta književnih likova čije je živote imitirala. Zahvaljujem kolegici Jasmini Vojvodić što me je upozorila na to. Dodala bih da i Inna čini sličan, „muževno“ inicijatorski korak koji pomiče nedorečen odnos sa Zeleninom: naime, on u provinciji upoznaje Dašu, medicinsku sestru koja prema njemu gaji dublje osjećaje (on je ne odbija jer mu njezina naklonost godi). Inna na svoju ruku (nakon kratka telefonskog razgovora) odlučuje – neočekivano s obzirom na Zeleninov melankoličan i pasivan stav prema ideji njihove zajedničke budućnosti – ukrati se na vlak i tako pomaknuti svoj odnos s mladim liječnikom s mrtve točke.

među recima tekstova tih kritičara jasno se nazire da je ona – budući da je posve pod utjecajem književnih uzora – neautentična, nesamosvjesna, nesvjesna sebe, svoje vlastite prirode, želja i potreba. I sam je Puškin, navodi se, namjerno isticao Tat’janinu lektiru kako bi izrazio svoj istodobno ironičan i donekle podrugljiv stav o estetskim ukusima mladih aristokratkinja u provinciji koje su u grad odlazile samo kako bi „ulovile“ odgovarajućeg ženika i dobro se udale.<sup>134</sup> Unatoč tomu što Tat’jana u

ruskoj kulturnoj povijesti figurira kao nesumnjivo pozitivan lik, ona ne postoji kao samostalan subjekt – nego samo i isključivo u odnosu prema Drugom (muškarcu odnosno Evgeniju, čije se ime, uostalom, nalazi i u naslovu Puškinova romana u stihovima).<sup>135</sup> Stoga Innino povezivanje slobodoumnih romana („Danas želim samo tih seoski život – ogrtač, svjetiljku i slobodouman roman“) i Tat’jane („Želim biti Tat’jana“) možemo također čitati u kontekstu opozicije „nedorasli“ – „odrasli“: ona, naime, nastavlja figurirati kao „nedorasla“, tj. ovisna o svom položaju supruge muškarca (podsjetimo, u Flakerovu je modelu za „nedorasle“ konstitutivna relativnost, odnosno to što su ti mladi junaci uvijek dijelovi neke cjeline, prije svega klape, odnosno para u slučaju ženskih subjekata) u trenutku kada se muški junaci osamostaljuju, sazrijevaju, tj. postaju samostalni subjekti („odrasli“).

Važna je i referenca na *Knjigu o ukusnoj i zdravoj hrani (Knjiga o vkusnoj i zdorovoj pišče)* koja je spomenuta u navedenom citatu. Riječ je o jednom od najpopularnijih kulturnih dokumenata sovjetske civilizacije uopće. Nastala je kao sovjetska varijanta popularne klasične kulinarske enciklopedije *Poklon mladim domaćicama ili sredstvo za umanjivanje troškova u domaćinstvu (Podarok molodym hozjajkam, ili Sredstvo k umenšeniju rashodov v domašnem hozjajstve* autorice E. I. Molohovec) objavljene u imperijalnoj Rusiji 1861. godine, a njezino prvo izdanje iz 1939. obiluje Stalinovim citatima (poslije su u knjizi bili Berijevi citati, maknuti nakon njegova ubojstva; citati Stalina nestali su nakon Hruščevljeva govora o kultu ličnosti 1956, tako da knjiga na vrlo zanimljiv način omogućuje praćenje političkih mijena, ubojstava, zavjera, urota i previranja u Partiji). Jasno je da predgovori sovjetskih lidera već rječito svjedoče o tome da knjiga nije bila obična kuharica – unatoč popularnosti (naklada od nekoliko milijuna primjeraka) i tomu što je nudila pregršt vrlo korisnih recepata, informacija o nutritivnoj vrijednosti određenih namirnica itd., danas se promatra kao jedan od važnijih simbola sovjetske propagande jer su se u njoj donosili recepti za jela koja je valjalo pripremiti od namirnica koje je bilo nemoguće naći u sovjetskim trgovinama. O jakoj ideološkoj komponenti svjedoči i niz zdravstvenih savjeta iz kojih je vidljivo da je postojao imperativ odricanja od svih, pa tako i gastronomskih užitaka u sovjetskoj državi, posebice Stalinova doba, pa se knjiga često čita kao važan prilog izgradnji *homo sovietica*. Adresati su knjige nesumnjivo bile žene, i to baš onakve kakvim ih je zamišljala sovjetska vlast – nakon napuštanja ideje komunalnih zgrada (u kojima bi postojale zajedničke menze koje bi ženu oslobađale od „kuhinjskog ropstva“, kako se propagiralo na političkim plakatima iz ranih razdoblja sovjetske države), prostor kuhinje i briga za obitelj (p)ostali su, daka-ko, obveza žena. Rodna ravnopravnost bila je istinitija u teoriji nego u praksi<sup>136</sup>. Innina referenca na to da – unatoč visokoobrazovanosti i očito njegovanom književnom ukusu – želi čitati upravo kuharicu koja će omogućiti da se njezin suprug, zahvaljujući njezinoj *racionalnoj* kuhinji,<sup>137</sup> razvije („odra- ste“) u pravoga sovjetskog muškarca, svjedoči o tome da je iščeznuće izvedbe grada (selidba iz grada, prebacivanje radnje u rusku provinciju) praćeno i promjenom u načinima izvedbe roda – ženske se junakinje u Kruglogor’ju „izvode“ po tradicionalnim modelima, onima u koje ih je prizvao sustav utjelovljen u takvim klasičnim tekstovima

135 V. poglavlje o *Anni Kareninnoj* u ovoj knjizi zbog međukulturnih i intertekstualnih poveznica između Tolstojeva romana i Puškinova (pra) teksta.

136 O tome na vrlo zanimljiv način govori i to što su muški junaci vrlo detaljno portretirani (prikaz razvoja junaka u vremenu, njegovo sazrijevanje, i jest jedan od ciljeva pripovijesti – i sam odabir žanra pripovijesti, a ne priče ili novele, svjedoči o tom imperativu), dok su ženske junakinje tek skicirane. Štoviše, o njima dobivamo vrlo malo informacija i teško ih je vizualno predočiti, osim da su „huden’ke“, odnosno (ženski?) mršave, krhke.

137 Ovdje namjerno ističem atribut „racionalno“: naime, prehrambeno-kulinarski motivi, kako navodi Ž. Benčić (pozivajući se na radove kulturalologa A. Genisa), u onodobnoj su se književnosti vrlo pomno birali, tako da u čitatelju „probude, pa makar i subliminalno, strogo određen i relativno uzak kompleks ideja. Kad je riječ o idealu novoga čovjeka, koji je promovirala službena kultura, u taj je kompleks ideja u svakom slučaju ulazila misao o etičkoj upitnosti, bolje reći, posvemašnjoj neprihvatljivosti hedonističkoga pristupa hrani i životu“ (Benčić 2017: 77).

kao što su *Knjiga o ukusnoj i zdravoj hrani* i *Evgenij Onegin*, u kojima je za ženske subjekte konstitutivna njihova odnosnost, njihova relativnost: ženski je subjekt Drugo, stoga, u kontekstu Flakerova modela, „nedoraslo“ u odnosu na „odraslo(g)“ muškarca.

Pitanje bi li se rodni identiteti (Inna kao tradicionalna, gotovo stereotipna Tat'jana koja ne želi ništa drugo do biti dobra supruga, Zelenin kao tradicionalan, gotovo stereotipan muškarac koji joj govori što valja činiti) osovljavali oko istih rodni obrazaca da se njihova priča nije nastavila razvijati u provinciji, nego u urbanoj sredini ostavit ću zasad otvorenim.<sup>138</sup>

## 5.

Oba su analizirana teksta nastala u poslijeratnoj 1959. godini, poznatoj i po „kuhinjskoj debati“ između Nikite Hruščeva i Richarda Nixona u kojoj su dvojica muškarca hladnoratovsko polje premjestila onamo kamo su i jedan i drugi, po svoj prilici, rijetko zalazili – u kuhinju. Shvaćajući sebe posve ozbiljno, Nixon je naprednost američkog kapitalizma dokazivao perilicama za posuđe (dostupnima tobože svakoj američkoj obitelji) koje olakšavaju život američkim kućanicama, na što je Hruščev odgovorio da Sovjeti nemaju „takav kapitalistički odnos prema ženama“, hoteći time naglasiti da kućanice u Sovjetskom Savezu ne postoje (Safire 2009).<sup>139</sup> Ta je kronološka, kulinarsko-rodna podudarnost sama po sebi zanimljiva slučajnost s obzirom na prehrambene motive u analiziranim tekstovima. Spomenuli smo da kuhanje graha protagonista *Neprijatelja* simbolički označuje da je iz grada premješten u sferu domaćinskog te da njegova obećanja da će ubiti Marka, i tako mu se osvetiti što je ponizio njegove roditelje, ostaju samo puka tlapnja, a on sam se – gotovo poput Hamleta – pokazuje nesposobnim da osveti oca: na kraju krajeva, protagonist nije ubio nikog osim ionako nezaštićene mačke. Uostalom, i nemogućnost komunikacije između Viske i brata postaje vidljivom upravo u razgovoru o hrani – kopru, odnosno *erzacu*. Inna, želeći ugoditi svom samosvjesnom muškarcu, odabire kuhati vjerojatno najtradicionalnija ruska jela (*boršč*) koja su s jedne strane mogla biti financijski dostupna mladom paru u sovjetsko doba, a s druge su poticala ideološki diktat usmjeren protiv obilja i delikatesa – jer pojedincu, naposljetku, ne valja živjeti za sebe i svoju ugodu (Sinjavskij, cit. po Benčić 2017: 77), nego za sveopće dobro i sreću. Također, Innine su kulinarske sposobnosti – baš kao što priziva sustav osovljen oko patrijarhalnih modela rodne kodiranosti – za supruga dokaz njezine ljubavi i odanosti.

Međutim, premda su Slamnig i Aksenov bili vršnjaci i premda niz podudarnosti doista može opravdati njihovo svrstavanje u isti prozni model unatoč tome što su stvarali u različitim sredinama, njihove pripovjedne paradigme nisu toliko podudarne kao što se na prvi pogled čini. Kod Slamniga muški junak jest jak pripovjedač (koji stoga ima moć da manipulira zbiljom koju stvara te da na kraju teksta, kao što smo vidjeli, i dokine samoga

sebe), ali nije nužno i jak lik – novelu možemo čitati i kao priču o neuspjelim pokušajima mladoga muškog protagonista da dokaže svoju „muževnost“, svoju doraslost, dostatnost, da dokaže kako nije manjkav i rasredišten (kao, uostalom, i ratom okovan grad kojim luta). Ipak, „muževnost“, doraslost i dostatnost na koncu dokazuje Viska,

138 Konstitutivnost opozicije između ruralnog i urbanog ponovno nas vraća *Anni Karenin* i *Evgeniju Oneginu*. Detaljnije razmatranje intertekstualnog dijaloga između Aksenovljeve pripovijesti i Puškinova romana u stihovima/Tolstojeva romana morat ću ostaviti za neku drugu priliku.

139 Cjelovit je stenogram razgovora (na ruskom i engleskom jeziku) dostupan na <https://web.archive.org/web/20131028195442/http://www.podst.ru/posts/28/> (12. 1. 2018), na <https://www.youtube.com/watch?v=D7HqOrAakco> (12. 1. 2018) te na <https://www.youtube.com/watch?v=z6RLCw1OZfw> (12. 1. 2018).



ženska junakinja novele. Kod Aksenova se razvojem radnje, kako mladići („nedorasli“) sazrijevaju i postaju samostalni i samosvjesni muškarci (Apsolut), sve jasnije kristalizira da je žensko – Drugo, pri čemu su epistemološka okruženja koja osovljuju junakinjin rodni identitet provincija te klasični kulturni i književni tekstovi koji potiču njezin status *drugo(tno)sti*. Pritom nije slučajno što se Inna referirala upravo na Puškinova *Evgenija Onegina* – naime, kao što je primijetio i Flaker u poglavlju o odnosu *proze u trapericama* prema kulturnim tekstovima prošlosti, u ruskoj se književnosti „ne može zamisliti da mladić ili djevojka nisu čitali Puškina“ (Flaker 1983: 158), što znatno mijenja inače često opozicijski odnos prema klasičnoj književnosti u proznome modelu. Razmatrano u kontekstu opozicije „nedorasli“ – „odrasli“, Innino odbacivanje opozicijskoga životnog stila, izraženo metaforom Puškinove Tat'jane i popularnokulturnim kodom *Knjige o zdravoj i ukusnoj hrani*, može se čitati i kao njezino sazrijevanje, odnosno kao njezin prijelaz s nedoraslosti prema odraslosti.<sup>140</sup> No, suštinskim mi se ovdje ipak čini nešto drugo, i to upravo ono što je povezano s rodnom kodiranošću kroz reciprocitet žensko-muških odnosa: dok kod Aksenova muškarci sazrijevaju, postaju samouvjereni i suvereni subjekti (Apsoluti), žena (p) ostaje Drugo. Štoviše, ona se uživlja u tu ulogu baš kao što se Tat'jana Larina uživiljavala u uloge ženskih junakinja iz sentimentalističke lektire. Time je njezin prijelaz iz nedoraslosti u odraslost tek donekle dostignut (postignut) jer je na kraju pripovijesti ključna njezina *odnosnost*, relativnost prema muškom subjektu. Stoga – sjetimo se Flakerove opozicije – ona ostaje usidrenom u luci „nedoraslosti“ u odnosu na zrelog („odraslog“) muškarca koji, doduše, nije fizički zaplovio prekooceanskim brodom (o čemu su maštali njegovi prijatelji-kolege), ali jest metaforički, i to u vrlo novi svijet sovjetske utopije.

Ako rodni aspekt ima toliko važnu, ako ne i ključnu ulogu u razvoju opozicije konstitutivne za model, nadaju se zanimljivima buduća propitivanja cijeloga književnopovijesnog modela.<sup>141</sup>

140 Uostalom, i Flaker je isticao da odnos „između dva člana opozicije (...) može imati različite značajke. Dva su temeljna tipa takva odnosa: konfliktni i evazivni“ (Flaker 1983: 48). Konfliktni se odnos često razrješuje, kao i u Aksenovljevim *Kolegama*, „prihvatanjem društvene norme ostvarenja ljudskoga u radu“ (ibid.), dok se evazivni konflikt, inače karakterističniji za *prozu u trapericama*, razrješuje fizičkim izdvajanjem junaka (prostornom evazijom) iz svijeta u kojem vladaju norme društvenog ponašanja (u Aksenovljevim *Kartama za zvijezde* u kojima je, kao što smo prije naglasili, otpor bitno naglašeniji, junaci putuju do estonske plaže, vidjevši ondje mjesto slobode).

141 Osim već spomenute analize „slijepih pjega“ otpora na temelju analize junakinja *proze u trapericama* M. Kolanović (2012) zanimljivu intervenciju u Flakerov model nudi Z. Šundalić u tekstu *Tri ambijenta Slamnigove kratke proze* u kojem pokazuje da se opozicija mladi - nedorasli očituje i u načinima uporabe triju važnih prostora Slamnigove kratke proze, naime gostionice, crkve i knjižnice. Uobičajena značenja tih prostora (u gostionici se pije, u crkvi se moli, u knjižnici se knjige posuđuju i čitaju) u Slamnigovoj prozi pripadaju svijetu odraslih. Nasuprot tome, mladi pripovjedač i njegov svijet „nedoraslih“ prostorima se koriste na drukčiji način, pa gostionica postaje pričaonica (kao i prostor za postmodernističke permutacije, vidi o tome više u citiranom tekstu), crkva postaje vrijedan kulturni spomenik, zanimljiv turistima i znanstvenicima, dok knjižnice ne podrazumijevaju samo knjigu, čitanje i šutnju, nego i ljubavni sastanak (Šundalić 2003, cit. po Donat 2004: 301). Šundalić zaključuje: „Tako bi se već poznatim opozicijama (ja/oni, mi/klapa – njihove institucije, naša kultura – njihova kultura, naš jezik – njihov jezik) mogle dodati i one koje proizlaze iz analize tri ovdje izdvojena ambijenta: gostionica kao pričaonica – gostionica u primarnom značenju, crkva kao kulturni spomenik – crkva kao prostor vjere, knjižnica kao orijentacija na kontakt – knjižnica kao izvor znanja“ (ibid.: 302).

### 3. 2. Kada zidovi progovore, što govore? O (književnim) grafitima u Moskvi i Sankt-Peterburgu. Ili: što otpor ima s time?

„Logor kao delokalizirajuća dislokacija jest skrivena matrica politike usred koje još živimo, koju moramo naučiti raspoznavati kroz sve njezine metamorfoze, u *zones d'attente* naših zračnih luka, kao i u predgrađima naših gradova. To je četvrti, neodvojivi element koji se, razbijajući ga, pridružio starome trojstvu Država – nacija [rođenje] – teritorij. (...) Sada taj princip ulazi u proces dislokacije i nasumična kretanja u kojemu njegovo funkcioniranje očito postaje nemoguće i u kojem trebamo očekivati ne samo nove logore, nego i sve novije i sve više sumanute normativne definicije upisa života u Grad. Logor, koji se sada čvrsto utaborio u njegovu unutrašnjost jest novi biopolitički nomos planeta.”  
(Agamben 2006: 155)

„Nije zid stvorio logor – do izgradnje zida su dovele strategija i stvarnost ulogoravanja.”  
(A. Ophir i A. Azoulay: *The Monster's Tail*, cit. po Brown 2010: 7)

„Sve je ono što jest: sloboda je sloboda, a ne jednakost, korektnost, pravednost, kultura, ljudska sreća ili mirna savjest.”  
(Berlin 2000: 227)

„razumjeti (...) pokrete ili sukobe nadasve znači shvatiti ideje ili stavove o životu koji su u njih uključeni, jer su jedino zbog njih oni dio ljudske povijesti, a ne tek obični prirodni događaji. Političke riječi, pojmovi i činovi razumljivi su samo u kontekstu pitanja koja razdvajaju ljude koji ih koriste.”  
(Berlin 2000: 221)

Jedno od središnjih pitanja u suvremenoj urbanističkoj antropologiji jest kako učiniti život u gradovima, posebice megalopolisima, kvalitetnijima i prilagođenijima njegovim stanovnicima. To je i jedan od središnjih imperativa u projektima razvoja dvaju gradova koja me zanimaju: Moskve i Sankt-Peterburga. Ovo poglavlje u temu „očovječivanja” grada ulazi kroz analizu složene teme (sup)kulture prakse grafiterstva. Mikrourbanizam, kako navode ruske istraživačice Oľga Brednikova i Oksana Zaporožec, heuristička je niša za niz istraživanja koja polaze od slične teze, naime da „detalji i sitnice, koji se slažu u različite konstelacije, u mnogome i čine društveni život gradova” (Brednikova, Zaporožev 2018: 15). Ta je tema bila poticaj da se pozabavim jednim dijelom onoga što čini „meki grad” (engl.

142 Opoziciju između „mekog” i „tvrđog” grada (eng. *soft/hard city*) uveo je J. Raban 1974. u knjizi *Soft City* (London: The Harvill Press). Prvo označava grad „kakav se zamišlja, (...) grad iluzija, mitova, nadahnuća, košmara – to je stvarni grad, možda i stvarniji od ‘tvrđog grada’, na kojega se pokazuje na statističkim kartama, u monografijama o urbanoj sociologiji, demografiji i arhitekturi” (Raban 1974: 2).

*soft city*),<sup>142</sup> odnosno kompleksnim pitanjima „jezika gradskih zidova”, „džepovima otpora” u kontekstu urbane arheologije megalopolisa te, naposljetku, pitanjem slobode izražavanja u javnom

prostoru. Premda se tema razmatra u povijesno-kulturnoj specifičnosti suvremene Rusije, ona u lokalnom (ruskom) vidi i neke globalne tendencije suvremene (post)moderne kulture življenja.

## 1.

Gradovi i grafiti do te su mjere povezani da prisutnost grafita na zidovima razgraničuje urbane od drugih prostora – grafiti su prepoznatljiv simbol grada i gradske kulture. Primjerice, Zvonko Maković ističe da su grafiti autentična pučka umjetnost današnjice vezana uz veće gradove (cit. po Lalić 1991: 32), dok ruske istraživačice Samutina, Zaporožec i Kobysča ističu da su oni „najvažniji simptom suvremenog razvoja grada” (Samutin, Zaporožec, Kobysča 2012: 3). Uz grafite se – čak i kada nastaju u gradskim sredinama koje nemaju dulju tradiciju grafiterstva, poput New Yorka ili Berlina (poljski antropolog Roch Sulima u knjizi *Antropologija svakodnevice* o Berlinu govori kao o europskoj prijestolnici grafita) – sigurno dijelom i zbog „pamćenja žanra”,<sup>143</sup> gotovo redovito vezuje simboličko značenje otpora. Grafiti „narušavaju” i „izazivaju”, pa Dražen Lalić, ističući da su grafiti neinstitucionalni i neformalni oblik komunikacije pojedinaca i grupa (cit. po Botica 2000: 216-217), zaključuje: „Gotovo od samih svojih početaka, pisanje po zidovima i drugim prostorima funkcionira kao svojevrsan atak na uvriježene, ukalupljene i zapretene kanale izražavanja i komuniciranja. Slijedom toga, bavljenjem povijesnim razvojem grafita na specifičan se način upotpunjuju saznanja o prošlosti ljudskog roda, prije svega o ‘opozicijskom’ djelovanju onih čiji se glas stoljećima potiskivao i gušio” (Lalić 1991: 24). Grafit je određeni „oblik prekoračenja zabrane” (ibid.: 30) Drugoga i *drugosti*, odnosno njihova „aktivna pobuna” (Botica 2000: 221), čija se unutrašnja dinamika i tenzija oslanja na paradoks, što ga čini zanimljivim filozofskim problemom: „Prkosni znak paradoksa: nepomirljivost s beznađem modernog života, postojano i sustavno obezvređivanje ‘malograđanstvine’, poruga i gađenje nad bezdušnosti suvremenoga društvenog, političkog i gradskog života. Istovremeno je u njima neprestano traženje nekog ‘ja’ – koje se potvrđuje i u ispisivanju grafita” (ibid.: 223). Kako su isticali različiti istraživači, nekim je pojedincima grafiterstvo „jedina mogućnost da ‘stvore svoj identitet’” (Richard Lachmann, cit. po Botica 2000: 223). Iz perspektive uloge te kulturne prakse<sup>144</sup> u konstruiranju kolektivnog ili individualnog identiteta, grafiti su izraz određene *drugosti*: pojedinca u stanju liminalnosti kao stanja „dvostruke stvarnosti: nešto ili neko više nije ‘ovde’ (izolacija, isključenje), a još nije ‘tamo’ (nedostatak uključenja)” (Sulima 2005: 81).<sup>145</sup>

I rijetka ruska istraživanja te složene teme naglašavaju barem dvostruko grafitno „tkivo otpora”: s jedne strane njihovu beskorisnost (grafiti su stvaralački čin te se s te strane mogu promatrati kao opozicija kapitalističkim pravilima usmjerene proizvodnje i stihijske potrošnje), s druge, opasnost koja se uz tu praksu vezuje zbog toga što pojedinac prisvaja javni prostor, time redefinira ideju vlasništva i ukazuje na anomalije u sigurnosnim mehanizmima grada i države. Istodobno, popularnost radova poznatih grafitera,

143 Ipak, da to Bahtinom promovirano „pamćenje žanra” nije ahistorijsko, apsolutno, govori i jedan od vjerojatno najpoznatijih domaćih istraživača grafita, koji 2018. navodi da su grafiti „uvijek bili slika stanja mladog pokoljenja, no danas govore o krizi kreativnosti kulture” (Lalić, cit. po Peretić 2018).

144 Pojam prakse ovdje koristim u značenju N. Thrifta u knjizi *Nereprezentacijska teorija. Prostor | politika | afekt (Non-Representational Theory. Space | politics | affect)*, naime kao „materijalna tijela rada ili stila koji su vremenom dobili na stabilnosti kroz, primjerice, utvrđenje korporalnih rutina ili specijaliziranih uređaja za njihovu reprodukciju” (Thrift 2008: 8).

145 R. Sulima liminalnost vezuje uz određene tipove subjekata: „Društva su u svojoj istoriji formirala određen tip liminalnih ličnosti (ljudi ‘prelaza’), liminalne situacije i ideologije liminalnosti” (Sulima 2005: 81). To mogu biti „proroci, umetnici, filozofi, diletanti, ‘nadahnuti’, autsajderi, otpadnici, ljudi ‘praznine’, a danas i ljudi koji su ostvarili tzv. društveno avanzovanje” (ibid.).

cijena koju njihova djela postižu u galerijama te njihova transformacija u potrošnu robu neutraliziraju protestni potencijal grafitu time što ih vezuju uz institucije i podcrtavaju njihovu profitabilnost, o čemu svjedoči i poznati londonski grafit Banksyja *If graffiti changed anything – it would be illegal*, koji na svojoj fizičkoj lokaciji u Londonu gotovo više ne postoji (odnosno precrtan je drugim grafitima do mjere neprepoznatljivosti).<sup>146</sup>



Prilog 4. 1. Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu, lipanj 2018.

Zanimljivo je i da se jedna od stilizacija Banksyjeva grafitu nalazi na zidu zgrade Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu (29. lipnja 2018.; Prilog 4. 1.), a i da je reprodukciju moguće kupiti po cijeni od 29,99 američkih dolara preko Ebaya, što – uz sam tekst grafitu – vrlo rječito govori o vezi između otpora i komodifikacije u suvremenom grafitstvu.<sup>147</sup>

Odnos prema grafitima je u dvama gradovima koja me ovdje zanimaju, Moskvi i Sankt-Peterburgu, i pravno reguliran. Primjerice, u Moskvi je u drugoj polovici svibnja 2018. donesen zakon koji određuje novčanu kaznu za grafitere koji neovlašteno koriste gradske zidove. U časopisu *Rossijskaja gazeta* navodi se da se je ranije „ulična umjetnost” nalazila u pravnom vakuumu, zbog čega su se, citiram, „u gradu pojavile slike krajnje sumnjive

146 Vidi, primjerice, <https://ru.foursquare.com/v/banksy-if-graffiti-changed-anything--it-would-be-illegal/4db67bdd34dc9e33c7950d2e>.

147 U razmatranja procesa otpora i komodifikacije primjer Banksyja poslovično je zanimljiv, s posljednjim primjerom *Djevojke s balonom*, koja je nakon prodaje na aukciji u londonskom Sothebyju po cijeni od jedan milijun funti sklznula kroz rezač papira skriven u okviru slike. Ironija se krije u sljedećem: procjena je, iznesena na web stranici [www.myartbroker.com](http://www.myartbroker.com), da je vrijednost Banksyjeve slike nakon isključuća kroz okvir porasla. Kako prenosi *The Guardian*, „Sada je ovo djelo, u tom isjeckanom obliku, dio povijesti umjetnosti te procjenjujemo da je Banksyju pridodano barem 50 posto vrijednosti, moguće i do dva milijuna funti“ (Johnston 2018).

vrijednosti i bez ikakvog dogovora s vlastima i ekspertima u polju” (Melešenko 2018). Moskovski gradonačelnik Sergej Sobjanin je predložio da se u postojeći zakon o uređenju (rus. *blagoustrojstvo*) uvrsti i norma o grafitima, koja bi uvjetovala da se svaki natpis ili crtež na gradskim zidovima unaprijed usuglasi s gradskim vlastima. Bilo kakav je umjetnički izraz na javnim gradskim površinama moguć tek nakon do-

puštenja službenih institucija zaduženih za vizualni identitet grada. Ravnatelj odjela sredstva masovnih informacija i reklame Moskve, I. Šubin, istaknuo je da je ta mjera potrebna kako bi grad ostao „čist i lijep”. Istaknulo se također da taj zakon ne želi ni u kojem slučaju zabraniti grafite ili otežati život i rad uličnim umjetnicima, nego spriječiti stihijsku promjenu grada tako što će se morati unaprijed pokazati što se i gdje želi nacrtati. Međutim, poanta grafita (a i njegova opasnost za vladajući sustav) jest upravo u njihovoj stihijnosti. Dvije stvari čine mi se ključnim u tumačenju prakse (ruskog) grafiterstva. Prvo, o grafitima u suvremenim ruskim gradovima moramo govoriti uvažavajući specifičnost geopolitičkog i kulturnog položaja Rusije u suvremenom svijetu, ali istodobno valja izbjegavati egzotizaciju „ruskoga slučaja”: lokalno (rusko) može biti iskaz i odraz niza globalnih tendencija. Drugo, o toj urbanoj praksi ne možemo govoriti u binarnim opozicijama totalitarnog-demokratskog, zabranjenog-dopuštenog ili stihijnosti-kontrole itd. – njihovo se društveno, kulturno i političko značenje, u post-gradovima i u (post)postmoderni, konstruira onkraj spomenutih binarnih opozicija. Navela bih nekoliko primjera koji spomenuto argumentiraju i pokazuju svu složenost statusa grafita i grafiterstva kao, da prizovem Jenksa, jedne od „motrišnih kula (post)moderniteta” (Jenks 2002: 29): dva muzejska izložka i jednu konkretnu praksu u ruskom gradu Permu.

U moskovskom muzeju Novaja Tret’jakovka (gdje je kolekcija ruske umjetnosti 20. stoljeća, od avangarde, socrealizma, ali i *undergrounda*) nalaze se barem dva za ovu analizu zanimljiva izložka – slika iz 1962., nastala na samom vrhuncu odjuge (v. Prilog 4. 2.), i instalacija I. S. Šelkovskog *Gorod dorog* iz 2017. (v. Prilog 4. 3.).



Prilog 4. 2. E. L. Rukhin: *Stenka*, 1962. Saška durak<sup>148</sup>

Prvi je primjer naglašeno antidekorativna slika umjetnika E. L. Ruhina (značajnog i po tome što je riječ o jedinom Leningrađaninu koji je sudjelovao na znamenitoj Buldožer-  
noj izložbi, odnosno izložbi neformalne umjetnosti 1974., koje su ondašnje vlasti rastjerale buldožerima, odakle joj i spomenuti naziv) koji je na slici *Zid (Stenka, 1962)* prikazao uobičajeni zid u ondašnjem Leningradu. Za ovu je temu zanimljivo to što je na zidu ureza-

148 Sve su fotografije iz privatne arhive autorice knjige. Snimljene su tijekom dvaju studijskih boravaka u Ruskoj Federaciji: u Moskvi od 10. do 20. 5. 2018. (u sklopu projekta Neomitologizam u kulturi 20. i 21. stoljeća, 2014-2018, voditeljica: dr. sc. Jasmina Vojvodić, red. prof.) i u Sankt-Peterburgu od 3. do 10. 6. 2018. (u sklopu projekta Ekonomski temelji hrvatske književnosti, 2017-2020, voditeljica: doc. dr. sc. Maša Kolanović).

no ime usmenoknjiževnog (bajkovnog) junaka „Saška durak”, što govori s jedne strane da je (i) u sovjetsko doba praksa grafiterstva bila itekako živom (premda je povijest sovjetskog grafiterstva, koliko mi je poznato, još uvijek nenapisana) te, s druge strane, da zid nije zid ako na njemu nema grafita, tj. drugim riječima, da se gradski zid prepoznaje upravo po po njemu ispisanim grafitima (što potvrđuje teorijske postavke navedene na početku poglavlja).



Prilog 4. 3. I. S. Šelkovskij: *Gorod dorog*, 2017.

Instalacija *Gorod dorog*, koja u nazivu krije palindrom, pa značenje ovisi o mjestu naglaska na riječi „dorog” (grad ulica, odnosno *gorod doróg*, ali i grad koji je skup, odnosno *gorod, kotoryj dórog*), sastavljena je od 11 objekata, svojom konstruktivnošću nalikuje avangardnim eksperimentima (primjerice utopističkom Tatlinovu tornju) i jedna je od njezinih svrha u tome da nas podsjeti na naizgled jednostavnu misao da su gradovi u kojima danas živimo također proizvod – rezultat rada niza arhitekta i dizajnera. Za temu ovog poglavlja zanimljivo je da vizija Šelkovskog zidove nije ni predvidjela. Dakle, suprotno slici iz 1962., ovdje *ne samo grafit na zidu, nego i zid kao takav nisu označitelji urbanoga*, što je, složiti ćemo se, velika i značajna promjena koja se je dogodila u razdoblju od nešto više od pola stoljeća (sredinu kojega određuje, slučajno ili ne, upravo rušenje Berlinskog zida – događaj koji je trajno izmijenio svijet, društvo, ali i političko značenje zida).

U gradu Permu, pak, svojevremeno je pokrenuta akcija što su ju inicirale gradske vlasti, kojom je književnost mobilizirana u svrhu borbe protiv huliganizma na zidovima grada. Naime, kao što se navodi u tekstu *Liričeskoe nastuplenie* (doslovce: *Lirska ofenziva*, v. <https://godliteratury.ru/events/liricheskoe-nastuplenie>): „Poezija je mobilizirana u borbi s huliganskim natpisima”, odnosno „U Permu su odlučili poezijom udariti po prostaštvu i nekulturi, barem na ulicama. Premazuju se nedolični i izopačeni zapisi na zidovima stambenih zgrada te se na njihovom mjestu ispisuju stihovi”. Inicijatori su te akcije izabrali, kao što se navodi, pjesnike poput Marine Cvetaeve, Sergeja Esenina i Evgenija Evtušenka. Ironija (književne) povijesti je u sljedećem: i Marina Cvetaeva, i Sergej Esenin, i Evgenij Evtušenko u svoja su vremena bili pisci čije je stvaralaštvo bilo protestno ili (samo)cenzurirano – u većoj ili manjoj mjeri, otvoreno ili implicitno. I Marina Cvetaeva i Sergej Esenin živote su završili samoubojstvom. Paradoks je u tome što se u 21. stoljeću njihovo stvaralaštvo, kontekstualno uokvireno (avangardnom) formulom „poezije kao oružja”, koristi kako bi neutraliziralo mogući protestni efekt, „aktivnu pobunu” druge kulturne prakse.

Spomenuta tri primjera svjedoče ne samo o složenosti bavljenja ovom tematikom zbog heterogene i polifone semiotičke prirode grafita, nego i o tome da je praksa grafiterstva i vremenski i prostorno uvjetovana (u različitim razdobljima i različitim kulturnim prostorima ona odigrava različite uloge). Osim uvažavanja tih kulturoloških specifičnosti grafiterstva u suvremenim ruskim gradovima, kao što sam ranije spomenula, poglavlje u lokalnom (ruskom) vidi neke karakteristike i tendencije koje bi se mogle lako upotrijebiti i za opis odnosa između neformalnih kulturnih praksi u urbanim sredinama i oblika njihove regulacije općenito.

Važna je razlikovna karakteristika ruske kulture – i u dijakronijskoj (povijesnoj) perspektivi i sinkronijskoj (u odnosu na druge kulture u suvremenosti) – u istaknutom društvenom statusu književnosti: ona je u ruskoj kulturnoj povijesti oduvijek imala viši status od bilo kojih drugih oblika znanja (povijesti, filozofije itd.). Ona je, kako se i danas često smatra, i parlament i sud. To zgodno ilustrira i prisutnost književnosti na gradskim zidovima. Jer su gradske vlasti Moskve i Sankt-Peterburga doista stroge prema nekontroliranim oblicima proizvodnje grafita (pa su zidovi gotovo začudno čisti, a grafiti često napisani sitnim, iz udaljenosti neprimjetnim slovima, o čemu ću pisati kasnije), na književne grafitte – i književnost, taj složeni, po Lotmanu drugotni semiotički sustav, na zidovima zgrada, metro stanica itd. općenito – šetač neće tako rijetko naići.



Prilog 4. 4. Moskva i Sankt-Peterburg

Fotografije prikazuju Nikolaja Gogolja i Edgara Allana Poea na zidovima metro stanica. Puškinovi stihovi, kao i njegov portret, na čašama su u trgovini bio proizvoda; biste-suvenirni ruskih pisaca prodaju se po istoj cijeni kao i svi mogući i nemogući ruski i sovjetski vladari u suvenirnicama.



Prilog 4. 5. Metro Dostoevskaja, Moskva

Moskovska metro stanica Dostoevskaja vodič je po stvaralaštvu ruskoga pisca. Osim portreta, likovi iz njegovih djela, kao i radnje romana zbijeni su na pojedinačnim zidovima.

Mjesto na kojem se nalaze grafiti-citati Bujde i Prilepina pomno su odabrani te su njihove izrade naručene (mural s Bujdinim citatom oslikao je hrvatski umjetnik Miron Milić). Prilepin se nalazi u parku za djecu i odrasle (pa se citat iz teksta može promatrati kao logično kontekstualno uokvirenje odabranog prostora), Bujda u perifernoj moskovskoj četvrti, gdje je, osim Milićeva murala, još nekoliko zidova ocrtano pa je i taj mural teško promatrati kao stihijsko „prekoračenje zabrane”.





Prilog 4. 6. Zahar Prilepin, Bagrationovskij proezd dom 1, korpus 2, Moskva.  
 Citat „Samo naši roditelji nemaju djetinjstvo, naše djetinjstvo nikada neće prestati” iz prozne zbirke Vosmerka. Autor: Pavel Kopaev.



Prilog 4. 7. Ju. Bujda, Krasnogvardejskij bul'var dom 1, korpus 1, Moskva.  
 Citat „Nikada ne miješaj našu povijest s našim sjećanjem – to su različite pojave” iz knjige Lvy i lilii Ju. Bujde. Autor: Miron Milić.

Grafiti i grafiti-portreti uz zidove muzeja ili na njima nisu nešto neobično. Na zidu Muzeja Gulaga u Moskvi oslikan je Varlam Šalamov, kojega okružuju citati iz njegove proze; u blizini Muzeja Vladimira Vysockoga također se nalazi njegov portret, kao i citati iz pjesme *Vratit' ću se... (Ja vernus'...)*. Muzej je već sam po sebi prostor koji je izdvojen iz grada (nije javni prostor u klasičnom smislu riječi jer je vidljiv samo onima koji ciljano posjećuju muzej) – on je već strukturiran kao selektivno mjesto pamćenja unutar urbane arheologije. Količina citata, ali i sloboda njihove kompozicije na zidovima prolaza kroz koji se ulazi do Muzeja Anne Ahmatove, intervencija su u inače kontrolirane prakse grafiterstva na javnim površinama.

I Moskva ima svoj zid posvećen Anni Ahmatovoj: riječ je o ulici Bolšaja Ordynka 17, gdje je pjesnikinja najčešće boravila tijekom svojih posjeta Moskvi. Tamo su uz njezin portret, inspiriran očito portretom Jurija Annenkova iz 1921., također ispisani neki njezini, kao i stihovi Marine Cvetaeve. Ipak, kao i u slučaju peterburškog muzeja, i ova je zgrada poseban spomenik kulture te je, kako se navodi, pod posebnim nadzorom državnih institucija. Kao što je poznato, Anna Ahmatova jedan je od najbuhvatnijih simbola ruske književne tradicije, kao i jedno od najvažnijih mjesta pamćenja sovjetskog razdoblja u Rusiji:



Prilog 4. 8. Muzej Anne Ahmatove na Fontanki, Sankt-Peterburg



Prilog 4. 9. Anna Ahmatova u Moskvi

u Rusiji je preživjela i revolucije, i godine Velikog Terora, i rat, i poraće. Proživjela je niz osobnih tragedija. Dakako, bila je u Stalinovoj nemilosti (te je, slično kao i Bulgakov, živjela u „unutrašnjoj emigraciji“, koja ju je nerijetko stavljala u pozicije katkad gore od stvarne, fizičke emigracije u drugu državu): njezino je druženje s Isaihom Berlinom (o čemu je objavljena i potresna knjiga, v. Kopylov, Pozdnjakova, Popova 2013) Stalin opisao riječima

kako „naša monahinja prima američke špijune” (ibid.: 3). Pjesme nastale tijekom desetljeća rigidne cenzure često je čuvala samo u pamćenju te je uništavala pisani primjerak – mjesto Lidije Čukovske, autorice *Zapisa o Anni Ahmatovoj* i privatne urednice njezinih pjesama, u tom je kontekstu bilo od ključnog značenja. Zbog toga čin upisivanja njezinih stihova na zid (koji nije tako lako uništiv kao papir) ima nesumnjivu simboličku težinu i mogao bi biti jedan od razloga njihova tako čestog ispisivanja.



Prilog 4. 10. Mihail Bulgakov, Bolšoj Afanasev'skij pereulok 33, Moskva

Mjesto grafita-portreta Mihaila Bulgakova i vjerojatno najpoznatijeg književnog mačka mjesto je i ključnih zbivanja u romanu *Majstor i Margarita*. Zanimljiviji su od samog grafita-portreta, koji imponira svojom veličinom, ono što ostaje skriveno većini promatrača (Prilozi 10. 1.-10. 3.)



Prilog 4. 10. 1. Mihail Bulgakov, Moskva

Posebice zbog svoje veličine (a u odnosu na doista impresivan portret-grafit M. Bulgakova i mačke Begemota) gotovo su nevidljiva dva, po mom sudu, sastavna dijela cijelog zida: 1. dvije pločice s imenima dviju žrtava stalinskog Velikog Terora (obje pločice imaju prazne kvadrate na mjestima gdje bi se mogla nalaziti lica žrtvi, što se može tumačiti na različite načine – od toga da je žrtvom mogao biti bilo tko, do toga da žrtva terora, kao agambenski „goli život”, taj povijesni Drugi *par excellence*, lica ni nema), 2. grafit-otisak *Budi dobar – nemoj ubijati Židove (Bud' dobrej, ne bej evrej)*. Bezličnost toga grafita (riječ je o otisku) sugerira s jedne strane da je namijenjen reprodukciji, odnosno da je iskaz nekog kolektivnog tijela, a ne sud individualnog grafitera, a s druge strane, da se individualni potpis namjerice htio izbjeći zbog razloga o kojima možemo samo nagađati. S obzira na doista zanemariv opus i književnih i drugih tekstova kulture koji tematiziraju antisemitizam (da ne govorimo o Holokaustu, gdje je jedna od iznimki poema *Babij jar* Evgenija Evtušenka, kojega sam u drugom kontekstu spominjala i ranije), a i činjenicu da je Gulag još uvijek u svom velikom dijelu tabu tema, tek labavim nitima uključena u narativ ruske kulturne i političke povijesti, ove dvije intervencije na monumentalnom grafitu-portretu Bulgakova govore o tome da protestni potencijal ulične umjetnosti jest izgubio na kvantiteti, ali nije na kvaliteti i intenzitetu kritičnosti svoga jezika.



Prilog 4. 10. 2. Mihail Bulgakov, Moskva. Stražnja strana zida; prolaz kroz zgradu.



Prilog 4. 10. 3. Mihail Bulgakov, Moskva. Stražnja strana zida; prolaz kroz zgradu

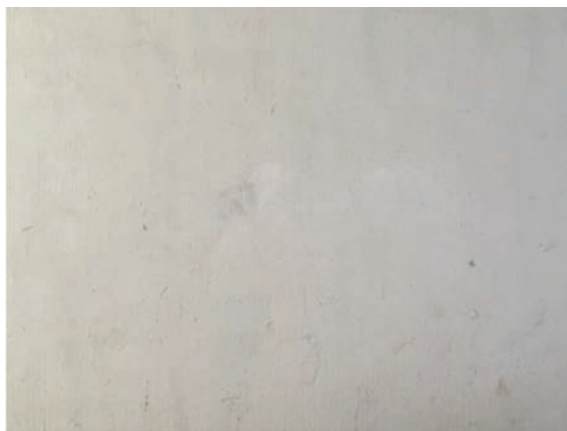
„Crni kvadrat” i bijeli pravokutnik nalaze se na stražnjoj strani zida na kojemu je nacrtan Bulgakovljev portret. Osim naivno-primitivne skice ribe, nemoguće je pročitati što se nalazilo ispod „crnoga kvadrata” (ali je aluzija na Malevičev *Crni kvadrat*, po mom sudu, više nego očigledna). Ispod bijelog pravokutnika naziru se sljedeće riječi: „Teško je,/ali dobro./Ništa.../(...)/Ništa/Otići ću.” // „Tjaželo,/no horošo./Ničego.../(...)/Ničego/Ja ujdu.” O razlozima zbog kojih su te riječi prebrisane, kao i one u kasnije navedenom primjeru prebrisanih riječi iz stvaralaštva Dine Rubine, može se samo nagađati.



Prilog 4. 11. Precrtani grafiti-citati iz knjige *Na sunčanoj strani ulice Dine Rubine, Šmitovskij proezd dom 29, Moskva*<sup>149</sup>

U okvirima određenja grafita kroz dvostruku prirodu otpora i komodifikacije, vrijedi propitati, s osloncem na spomenute primjere, o čemu nam zapravo govori kultura književnih grafita u ruskim urbanim središtima, Moskvi i Sankt-Peterburgu? Potiču li nas uopće te prakse na propitivanje što je točno javno u javnim prostorima? Govori li ta umjetnička praksa o opozicijskom potencijalu grafita kao umjetničke prakse ili o nečem drugom: primjerice o tradicionalnom statusu književnosti u Rusiji, i o njezinom po-

149 Prve informacije o književnim grafitima u Moskvi pronašla sam na web stranici <https://godliteratury.ru/projects/literaturnye-graffiti-moskvy>, gdje postoji čak i mapa predložene rute obilaska Moskve. Kao i u slučaju citata iz teksta D. Rubine, i neki drugi su grafiti prebrisani (neki na vidljivi način, kao ovaj primjer, neki su precrtani drugim, novijim citatom/muralom, dok u dva ili tri slučaja citat više ni ne postoji zbog toga što je i zgrada na kojoj se je grafit nalazio srušena). Ovom prilikom ne prikazujem sve prikupljene primjere (osobito su zanimljivi grafiti na prostoru bivše tvornice slatkiša Crveni oktobar – Krasnyj Oktjabr’), nego samo one ilustrativne za neke općenitije tendencije prakse grafitstva u ruske gradu.



Prilog 4. 12. Čisti zid

unatoč ograničenom doseg otpora, grafit (ipak) čini sa zidom i zidu? Naime, u vizuri prostorne urbane političke ekonomije zid figurira kao objekt vlasti *par excellence* jer je iskaz oblika upravljanja u onom značenju u kojemu ga je moguće zahvatiti Foucaultovim pojmom *gouvernementalité* (engl. *governmentality*). Moja je hipoteza sljedeća: mehanizmi nastajanja književnih grafita i njihov život u ruskim metropolama govore o funkcioniranju toga odvojka suvremene ruske urbane kulture u cirkularnom mehanizmu slobode (nesmetanost djelovanja „odozdo“) i „sigurnosti“ (odnosno modela upravljanja, regulacije „odozgo“). Istraživanje književnih grafita iz takve optike omogućuje da u njima vidimo bitno složeniji mehanizam djelovanja od ponešto pojednostavljenog modela grafita – otpor – komodifikacija, a „sloboda“ se realizira kao koncept obremenjen povezanošću s tehnokratskom vizijom slobode i blizak negativnom konceptu „slobode od“ Isaiaha Berlina.

Kako bih dodatno argumentirala tezu, pozornost ću preusmjeriti na ne-književne grafite koji u kontekstu razmatrane teme predstavljaju „džepove otpora“<sup>150</sup> jer zbog svojih različitih aspekata, prije svega mjesta nalaženja grafita ne na zidu, nego na drugim javnim prostorima (pločniku ili kolniku, gradskoj klupi, platnenim fasadama iskorištenih tije-

ložaju (oslabljenom autoritetu, njezinoj komodifikaciji) u suvremenosti? Ako je opozicijski potencijal tih praksi zanemariv, tada središnje mjesto pripada pitanju tko potpisuje grafite? Kakvo je značenje toga potpisa, posebice imamo li na umu da su grafiti – nastali „u kontroliranim uvjetima“ ili ne – uvijek određena interpretacija grada i oblik prekrajanja urbane kulture?

Naposljetku, što, ako je za razumijevanje teksta grafita nužno razumijevanje i konteksta u kojem se on pojavljuje (v. primjerice Botica 2000: 216-217),

kom preuređenja zgrada, dijelovima klima-uređaja, zidovima napuštenih zgrada ili zgrada namijenjenih rušenju, vratima ili prozorima, kontejnerima, stražnjim stranama prometnih znakova i drugih javnih ploča itd.), izmiču kontroli „odozgo“: zakonski propisi zabranjuju grafiterstvo na zidovima, no druga su „platna“ (sva od nabrojanih), pojednostavljeno rečeno, „siva zona“ koja štiti grafitera od pravnih sankcija.

Na lijevoj strani (Nikitskij bul'var, Moskva, prilog 4. 14.) netko je iznad portafona kompanije Novi kamen (Novyj kamen, <https://newstone.ru/about/>), specijalizirane za mramor, dodao dva slova, „VD“, što se u cjelini čita kao „NKVD“, odnosno Narodni

150 Zahvaljujem kolegici i prijateljici Marijani Hameršak koja je predložila ovu formulaciju.

151 Ovdje bih istaknula da na prvi pogled doista nema ništa suprotnije od grafita i reklame: reklame su ekonomski akteri, grafiti su temeljeni na svojoj nekomercijalnosti. No, kao što ističe talijanski sociolog A. M. Brighenti u tekstu „Na zidu: grafiteri, urbana teritorijalnost i javna domena“ („At the Wall: Graffiti Writers, Urban Territoriality, and the Public Domain“, 2010), i reklame i grafiti se mogu promatrati kao strukturalno slični fenomeni – oboje su, citiram, „višeznačni mimetički fenomeni“. Pozivajući se (i) na neka druga istraživanja, Brighenti tvrdi da se reklame na otvorenom i grafiti moraju istražiti zajedno, a iz vizure njihove sveprisutnosti u urbanom prostoru, ali i u kontekstu njihova utjecaja na urbani pejzaž. U tom je smislu zanimljivo spomenuti da je, po svemu sudeći, prvi grafit modernog tipa, u grčkom gradu Efezu, služio kao oglas za prostituciju (von Joel 2008). Spomenula bih i da ja u suvremenoj Moskvi sačuvana zgrada poznatog Mosel'proma (tvrтка za preradu i proizvodnju prehrambenih i drugih proizvoda, dijelom koje su bili i prepoznatljivi sovjetski prehrambeni brendovi Crveni Oktobar – Krasnyj Oktjabr', Marat, Dukat itd.), čije je arhitektonsko rješenje povjerenje LEF-u. Reklame su osmislili Majakovskij i Rodčenko (i inače poznati po primijenjenoj umjetnosti tijekom 20-ih godina, o čemu pišem i u poglavlju o ženi kao potrošačici i čuvarici granice u ovoj knjizi). Na zidovima zgrade i danas su sačuvani natpisi Mossel'prom, što je jedna od moskovskih turističkih atrakcija.



Prilog 4. 13. Grafiti-reklame na pločnicima i kolnicima<sup>151</sup>



Prilog 4. 14. Grafiti ispisani malenim/sitnim slovima



Prilog 4. 15. Grafiti na ne-zidovima, Moskva

komesarijat unutrašnjih poslova (javna i tajna policija u nekadašnjem SSSR-u, zadužena, između ostalog, i za ubojstva političkih neistomišljenika). Na desnoj se strani nalazi grafit na zidu zgrade u povijesnoj četvrti Jakimanka, gdje se danas, osim Državne Tret'jakovske galerije, nalaze i pravoslavne crkve, hramovi i drugi spomenici kulture. Kratica VÈB može označavati Vnešekonobank, odnosno rusku državnu korporaciju-banku razvoja i vanjske ekonomije. No, pozornost posebice privlači to što se akronim čita u kontekstu sitno ispisanog grafita Slava KPSS (odnosno Slava Komunističkoj partiji Sovjetskoga Saveza). Ovako kontekstualizirani grafiti mogli bi se tumačiti na različite načine: oni bi mogli odašiljati poruku o analogiji između (ne)humanosti ekonomskog i političkog,<sup>152</sup> ali i o u teoriji razdvojenim, no u praksi isprepletenim razinama prošlosti, sadašnjosti i budućnosti.<sup>153</sup>

Posebice je zanimljiv prvi primjer (gore lijevo u prilogu 4. 17.) jer je riječ o stražnjoj strani ploče koja nizom pravila propisuje prihvatljivo ponašanje u peterburškom Aleksandrijskom parku.

152 V. također poglavlje o Gulagu u ovoj knjizi.

153 V. također poglavlje o kraju i početku u filmovima *Krila* i *Lopov* u ovoj knjizi.

Kao i upravo prikazani primjeri, koje odlikuje kreativnost u odabiru





Prilog 4. 16. Grafiti na ne-zidovima, Moskva



Prilog 4. 17. Grafiti na ne-zidovima, Moskva i Sankt-Peterburg

mjesta grafitarenja, ali i njihova kvantiteta, i posljednji primjer koji zaslužuje pozornost odlikuje se polifonošću, heterogenošću, hipertrofijom. Riječ je o znamenitom zidu Viktora Coja na Starom Arbatu (Prilog 4. 18).



Prilog 4. 18. Zid Viktora Coja (Staryj Arbat, Moskva)

Viktor Coj je kao 28-godišnja rock zvijezda poginuo u prometnoj nesreći 1990. „Njegov” zid na moskovskom starom Arbatu mjesto je koje okuplja ne samo njegove obožavatelje, nego i mlade iz supkulturnog miljea. Mjesto je često poprište nelegalnih radnji (preprodaje ili konzumacije droge), što činjenicu da se preko puta zida nalaze poslovnica banke, prodavaonice nakita i drugih luksuznih predmeta čini još zanimljivijom. Zid zapanjuje polifoničnošću i heterogenošću: osim „naslovnog” grafita *Pjevamo zajedno s tobom (Poem vmeste s tobom)* gotovo nijedan drugi grafit nije moguće pročitati iz veće udaljenosti. Zbog takve svoje kompozicije (s naslovom i „glavnim tekstom”) zid podsjeća na neki nov, još neistražen oblik polifone književnosti mladih na zidu.

Sažeto govoreći, grafiterstvo kao kulturna praksa ne samo da postoji nego je i sveprisutno – i moskovski i peterburški stanovnici koriste različite mogućnosti kako bi se izrazili u javnom prostoru grada i na javnim površinama, pri čemu su zadivljujuće kreativni u načinima zaobilaženja pravnih propisa. Stejeće se dojam da je ostaviti „svoj potpis”, pa makar i u formi brzih zapisa, važna aktivnost kojom se zabrana prekoračuje u okvirima „sive zone” između dopuštenosti i zabranjenosti. Konačno, pravno gonjenje gubi svoj smisao ako je poduzeto zbog zapisa ionako nejasnog značenja, adresanta i adresata.

Oslanjajući se na navedene primjere, pokušat ću odgovoriti i na sljedeća složenija pitanja: Pokazuju li ti primjeri da je riječ o određenom obliku post-gradova (čije granice, kao što je prikazala utopijska vizija *Gorod dorog* Šelkovskog iz 2017., uopće ni ne određuje zid), što zahtijeva da propitamo/preispitamo što uopće danas – gotovo pola stoljeća nakon ekspanzije grafiterstva u urbanim centrima SAD-a i Europe – grafit jest i je li njegov simbolički kapital iole usporediv s onim koji je imao prije pola stoljeća (što je prikazano na spomenutom *Zidu* sovjetskoga umjetnika Ruhina) i u drugoj kulturnoj, društvenoj, ekonomskoj i političkoj sredini?

## 2.

Veze dvaju ključnih pojmova artikulacije grafiterstva, zida i slobode, vrijedi podrobnije pogledati kako bi se stekao jasniji uvid u simbolički kapital tih praksi u suvremenim (post)gradovima. Prvo, što je danas zid, kakvu ulogu on u njemu igra? Drugo, što je zapravo sloboda? Što se pod njom danas, također u kulturi (post)gradova, podrazumijeva?

Usmjerit ću se na knjigu američke politologinje Wendy Brown *Zidane države, opadajući suverenitet* (2010), čije ću tumačenje semiotike zida pokušati suprotstaviti Foucaultovom poimanju (upozorit ću na neke nijanse u kojima se njihova analiza mehanizama vladanja razlikuje jer su te nijanse ključne za tumačenje višeslojne priče o grafitima u Moskvi i Sankt-Peterburgu), te, za tumačenje implikacija pojma slobode u suvremenim praksama grafiterstva, na *Četiri eseja o slobodi* Isaiaha Berlina.<sup>154</sup>

### 2.1. Zid

Ključna je teza Wendy Brown sljedeća: zidovi su označitelji postvesfalskog svijeta. Pritom „govoriti o postvesfalskom poretku ne znači podrazumijevati razdoblje u kojem je suverenost nacionalne države završena ili irelevantna. Umjesto toga, označava formaciju koja je privremeno nakon, ali ne i iznad onoga na koju je pričvršćena. ‘Post’ ukazuje na vrlo osebujno stanje nakon [engl. *afterness*, op. D. L. V.] u kojem se ono što je u prošlosti ne ostavlja iza sebe, nego, obrnuto, neumoljivo uvjetuje, čak dominira sadašnjošću koja, ipak, na neki način prekida s tom prošlošću. Drugim riječima, prefiks ‘post’ koristimo samo za onu sadašnjost koju prošlost i dalje zauzima (zapljenuje) i strukturira” (Brown 2010: 21).<sup>155</sup> Promatrani iz te vizure, zidovi su *teatralizirana i spektakularizirana izvedba suverene želje za moći* (ibid.: 26), preciznije: *izraz su nemoći, a ne moći*.

Koji su nam uvidi Foucaulta, a povezani s ovim uže postavljenim okvirom istraživanja, ovdje važni? *Gouvernementalité* (što bi se na hrvatskom jeziku moglo prevesti kao „gouvernementalitet”, v. Bennett 2005; ili „upravljavaštvo”, v. Pozniak, Petrović 2014: 54) u Foucaultovim rasuđivanjima jedan je od modernih načina upravljanja, pri čemu on ističe da se takav način upravljanja ne temelji na nametanju nekog unaprijed zamišljenog poretka (koji se zatim uz pomoć propisa i zabrana mora ostvariti), *već samo korigiraju učinke slobodnoga djelovanja* (to je upravo ono što se kanilo postići pravnim mehanizmima kontrole nad praksama grafiterstva, o čemu sam pisala na početku poglavlja). Takvi sigurnosni aparati dopuštaju da se „stvari dogode”, kako bi ih se zatim usmjeravalo i normaliziralo (Foucault

154 Ovo se tumačenje na zanimljiv i – s obzirom na nepodudarnost tema – zanimljiv način isprepleće s analizom R. Pozniak i D. Petrovića o represivnim praksama usmjerenim prema migrantima, izbjeglicama i tražiteljima azila u državama članicama Europske unije. Na to ću se istraživanje, premda je sama paralela u tumačenju uvidena kasnije, referirati gdje je potrebno.

155 Usp. i poglavlje o filmovima *Krila* i *Lopov* u ovoj knjizi.

po *ibid.*: 52, 53). U tom smislu sigurnosni aparati države ne nameću neki zamišljeni poređak, već pokrenute procese reguliraju i potiču (*ibid.*). Takve intervencije moći u slobodu subjekata kapilarne su za liberalni koncept slobode, gdje se sloboda subjekata istodobno poštuje (jer „sloboda potiče nesmetano djelovanje ekonomskih i populacijskih procesa”, *ibid.*), no pritom se regulacija ne može u potpunosti dokinuti. Stvari posve dobro funkcioniraju kada su sloboda (neovisno djelovanje) i sigurnost (regulacija) u ravnoteži – odnosno kada sloboda djelovanja ne izmiče oblasti djelovanja regulacijskih mehanizama.

No, o tome da izmicanje slobode izvan spomenutih okvira prati sve stroža kontrola svjedoče prebrisani grafiti, kao i niz primjera „zbijenog grafiterstva” (što više grafita na što manjem prostoru na, primjerice, zidu Viktora Coja na Starom Arbatu u Moskvi ili dijelovima klima-uređaja itd.), odnosno sve ono što sam nazvala „džepovima otpora”: svi ti primjeri pokazuju da se u liberalnom modelu sloboda razvija prvenstveno u svojim negativnim konotacijama (Berlinova „sloboda od”) jer je čin preventivne primjene kontrole iskorišten s ciljem manifestacije moći kako bi se spriječilo da tobože slobodni pojedinci dođu u mogućnost da djeluju subverzivno izvan granica kontrole.

I tu je zanimljivo sljedeće: dok je kod Faucaulta *governmentality* promatran kao u načelu uspješan projekt (sa zidovima kao ilustrativnim iskazima te nametnute prirodnosti sigurnosnih mehanizama), Wendy Brown zidove promatra kao iskaz histerije (post)modernog društva, što potvrđuje i moje istraživanje. Naime, podsjetila bih na jednu relativno banalnu, ali često zaboravljenu činjenicu: zid nikada nikoga nije spriječio da nešto napravi (zid se može preskočiti, ispod njega se može proći, može ga se – kao što berlinski zid pokazuje – naprosto srušiti). Jedno od pitanja postavljenih na početku poglavlja bilo je: što grafit čini sa zidom? Možda bi ga, u svjetlu spomenutog, vrijedilo preformulirati: što pojedinac čini ako mu je onemogućeno da grafit nacrti na zidu? Odgovor je vrlo jednostavan: grafit se naprosto nacrti negdje drugdje (klupa, stražnja strana prometnog znaka, platnena zamjenska fasada itd.). Sve to, po mom sudu, ne govori o nemoći grafita kao semotičkog znaka (promatrano u konačnici i u cjelini semiotike kulture, vrijedi postaviti pitanje: je li i koliko važno nalazi li se grafit doista na zidu ili negdje drugdje?), nego o nemoći zida, točnije nemoćima zida: da zauzda grafite, da zauzda pobunu, da onemogući stihijsko prekrajanje grada i urbanih struktura. Kraće rečeno, dislociranost grafita upućuje na to da zid u (post)urbanoj gradskoj antropologiji više nije efikasna metoda kontrole i zabrane, nego je, kao što sam prije upozorila, teatralizirani i spektakularizirani iskaz (ne)moći vlasti suverena. To bi moglo poslužiti i kao objašnjenje opsesije gradnjom zidova u strategijama suvremenih političkih opcija: od europskih zidova kojima je cilj spriječiti prelazak prognanika iz ratom ugroženih područja do onoga uz granicu SAD-a, kojemu je cilj spriječiti ekonomske imigrante.<sup>156</sup> Vrijedi još jednom podsjetiti na Wendy Brown: „Prije nego opetovani iskaz suverenosti nacionalne države, *novi zidovi su ikone njezine erozije*. Iako se može činiti da su oni hiperbolički simboli takvog suvereniteta, zidovi, poput svih hiperbola, otkrivaju da su drhtanje, ranjivost, sumnjičavost ili nestabilnost u srži onoga što žele izraziti – (sve su te) osobine protivne suverenosti i stoga su elementi koji ju poništavaju. Odatle potječe i vizualni paradoks tih zidova: ono što na prvi pogled izgleda

156 U okviru razmatrane teme zanimljiv je podatak da se u ruskim knjižarama po cijeni od pedesetak kuna mogu kupiti bilježnice *Zidovi Sankt-Peterburga/Moskve*, koje se sastoje od stranica-reprodukcija praznih zidova u svim mogućim formama i od svih mogućih materijala (cigla, beton, metal itd.), na koje kupac može ispisati što želi. Bilježnici su dane i naljepnice na koje je moguće ispisati poruke i zalijepiti ih na zid. Dakle, ono što je onemogućeno (ograničeno) činiti u fizičkom, javno prostoru grada, omogućuje knjiga/bilježnica, što na još jednoj razini potvrđuje tezu o zidu kao iskazu političke impotencije u suvremenoj političkoj ekonomiji.

kao artikulacija državne suverenosti zapravo izražava njezin pad u odnosu na druge vrste globalnih sila – na slabljenje relevantnosti i kohezije oblika” (Brown 2010: 24, istaknula D. L. V.). Zbog toga Brown točno primjećuje da zidovi generiraju ono što je Martin Heidegger u knjizi pisanoj nakon Drugoga svjetskog rata „nazvao ‘umirujućom svjetskom

slikom” (engl. *reassuring world picture*) u vremenu kojem sve više nedostaje horizonata, zaptvorenosti i sigurnosti kakvu su ljudi povijesno zahtijevali za društvenu i mentalnu integraciju te političku participaciju” (ibid.: 26). Zidovi, drugim riječima, nisu, kao što je interpretirano kod Foucaulta, iskazi uspješnosti regulacijskih mehanizama države, nego su prije znakovi ne-upravljaštva, tj. nemoći države da upravlja. U spomenutom okviru vrijedi promotriti i drugi pojam kroz koji se praksa grafiterstva artikulira, naime, pojam slobode: kako navode skupina ruskih istraživačica, ulična umjetnost „oblikuje jedan od novih režima gradske slobode” (Samutina, Zaporožec, Kobysča 2012: 5). O kakvom je režimu slobode riječ?

## 2. 2. Sloboda

Sažetak je Berlinove argumentacije sljedeći: postoje dva politička značenja slobode: prvo je „negativno” (za kojega je ključan imperativ racionalnog samoupravljanja, pa je osjećaj slobode o kojem je ovdje riječ zapravo temeljen na nizu mehanizama prisile koji čine da se tobožnja sloboda racionalnog samousmjeravanja u svijesti pojedinca izjednači s potpunom slobodom); drugo je „pozitivno”, koje „proizlazi iz želje pojedinca da bude svoj vlastiti gospodar” (Berlin 2000: 235).

Naglasila bih dvojnost prirode regulacije o kojoj Berlin govori: ona nije povezana samo s kontrolom „izvana” (gradske vlasti propisuju što znači „pravilno” grafiterstvo), nego i „iznutra”. Jer, kao što se je pokazalo tijekom mojih razgovora sa stanovnicima Moskve i Sankt-Peterburga, važan je aspekt i samoregulacija, odnosno to što sami stanovnici misle da su projekti koje su gradske vlasti inicirale zapravo dobre jer su nacrtani murali i grafiti prekrili, citiram, „žvrljotine onih bandita, vandala, što svašta crtaju po zidovima našeg grada”. To dvojako tkivo (samo)regulacije potvrđuje mehanizam djelovanja slobode u konceptu „slobode od”.

Negativna sloboda u *Četiri eseja o slobodi* označava efekt mehanizama racionalnog usmjeravanja, pri čemu mi se čini važnom distinkcija koju Berlin radi, naime između stvarne slobode<sup>157</sup> i *osjećaja* slobode. Potonji se kod Berlina vezuje uz mehanizme djelovanja koji čine, pojednostavljeno rečeno, da *pojedinaac* „internalizira” *oblik života koji je netko drugi za njih smislio*. S neposlušnim se ljudima postupa na sljedeći način: „Moram im, ako mogu, također nametnuti svoju volju, ‘oblikovati’ ih prema svojem obrascu, odabrati za njih uloge u svojem komadu. Ali zar to neće značiti da sam ja slobodan dok su oni robovi? Oni će te to i biti ako moj plan nema ništa s njihovim željama i vrijednostima, već samo s mojim vlastitim. No, ako je moj plan potpuno racionalan, on će – kao dio ostvarenja mog vlastitog ‘istinskog’ jastva – dopustiti puni razvoj njihove istinske prirode, realizaciju njihovih sposobnosti za racionalne odluke, to da mogu ‘od sebe dati ono najbolje’. Sva istinska rješenja za sve prave probleme moraju biti kompatibilna: i više od toga, ona se moraju uklapati u jedinstvenu cjelinu; jer je to ono na što se misli kada ih se naziva racionalnim, a svijet harmoničnim. Svaki čovjek posjeduje svoj specifičan karakter, sposobnosti, nastojanja, ciljeve. Ako shvatim oboje, i što su ti ciljevi i priroda, i kako se oni odnose jedni prema drugima, onda ih mogu, barem u principu, sve zadovoljiti, ako posjedujem znanje i snagu, sve dotle dok su ta priroda i ti ciljevi o kojima se radi racionalni. Racionalnost jest poznavanje stvari i ljudi onakvih kakvi jesu: ne smijem koristiti kamenje da bih napravio violine, niti pokušati postići da rođeni violinisti sviraju flaute. Ako razum upravlja univerzumom, tada neće postojati potreba za prinudom; ispravno isplaniran život za sve poklopit će se s potpunom slobodom

– slobodom racionalnog samousmjeravanja – za sve” (Berlin 2000: 255).

157 „Kad kažem da je netko slobodan (...), mislim na to da se drugi ne upliću u njegove stvari. Što je šire to područje neuplitanja, to je šira i moja sloboda” (Berlin 2000: 225).

Dugi citat iz *Četiri eseja o slobodi* nudi ključne uvide koji mogu pomoći u tumačenju složenijih i interpretativno zahtjevnijih aspekata grafičkih praksi u Moskvi i Sankt-Peterburgu: otvoreni natječaji, pravni propisi, javna medijska prezentacija obaju gradova kroz imperativne „ljepote” i „čistoće” utječu na to da pojedinac sâm odluči prebrisati tuđe, vandalske grafite i zamijeni ih „ljepšim” i „čišćim”.<sup>158</sup> Na takvom se kompleksnom setu mehanizama („ja znam bolje što je za tebe dobro”, vi i naši gradovi uzdići ćemo se na visinu do koje nikada ne bismo mogli dospjeti bez mojeg nasilnog – ali kreativnog – narušavanja vaših života) temelji „sloboda od” kao realitet i kao volja. I doista, čini se da primjeri u ovoj analizi, čisti zidovi gradova, kontrolirano grafitarenje i njegova, kada je nužno, dislokacija na druga „platna” (klupa, stražnja strana prometnoga znaka, kontejner kao fizički lako dosegljiv prostor itd.), potvrđuju da su oni iskaz subjekta za kojega je Berlinova „negativna sloboda” življena praksa. Naime, svi primjeri potvrđuju tri premise na koje se oslanja model upravljanja čiji je cilj „negativna sloboda”, odnosno „sloboda od”: „prvo, da svi ljudi imaju jedan, i samo jedan, istinski cilj, taj koji se odnosi na racionalno samoupravljanje; drugo, da se ciljevi svih racionalnih bića nužno moraju uklapati u jedan, univerzalan, skladan obrazac koji su neki ljudi sposobni jasnije razabrati od drugih; treće, da su svi sukobi, pa prema tome i sve tragedije, samo rezultat sukoba razuma s iracionalnim ili nedovoljno racionalnim – nezrelim i nerazvijenim elementima života, bilo pojedinačnim ili zajedničkim – i da se takvi sukobi, u principu, mogu izbjeći, (...) konačno, da će svi ljudi, kada ih se jednom učini razumnima, slušati racionalne zakone svoje vlastite prirode koji su jedni te isti u svima njima, pa će istovremeni biti i sasvim poslušni zakonu i sasvim slobodni” (ibid.: 265).

Iz ovakve vizure promatrano, kada progovore, zidovi govore da je književnost u formi valjane, dopuštene grafičke prakse odabran *upravo* zbog složenosti svoje semiotičke strukture (književni grafit *stvara* neki novi grad – daje mu kulturnu sofisticiranost i zagonetnost te oživljava kulturno pamćenje, uspostavlja temporalno-spacijalni kontinuitet jer podsjeća da je grad nekada bio domom i takvih pisaca kao što su Dostoevskij, Gogol, Ahmatova ili Brodskij),<sup>159</sup> ali i zbog toga što je književnost u kulturno-povijesnom smislu *upravo* onaj kolektivom prihvaćen koncept „lijepoga” i „čistoga” koji je – zbog te opće prihvaćenosti – najzgodnije upotrijebiti (da ne kažem upregnuti) u pokušaju da se i pojedinca i kolektiv navede da se *osjećaju* slobodno, pa, čak i kao Epiktet, poznati filozof i Epafroditov rob, slobodnijim od svoga gospodara.

158 Berlinova referenca na J. S. Milla ovdje je vrlo važna i zanimljiva: naime, citiram, „Čak je i Mill spreman reći da mogu silom spriječiti čovjeka da prijeđe most ako nema vremena da ga se upozori na činjenicu da će se taj most uskoro srušiti, jer znam ili imam pravo pretpostaviti, da taj čovjek ne može htjeti da padne u vodu” (Berlin 2000: 259). Odnosno, „oni se uzdižu na takvu visinu do koje nikada ne bi mogli dospjeti bez mojeg nasilnog – ali kreativnog – narušavanja njihovih života. To je argument koji koristi svaki diktator, inkvizitor i siledžija koji traži neko moralno, ili čak estetsko, opravdanje za svoje ponašanje” (ibid.: 260).

159 Kao što je isticao Ch. Jenks pozivajući se Jamesa Donalda, grad se, iako vidljiv, „mora zamišljati, a ne promatrati” (Jenks 2002: 35-36). Interakcija grada i književnosti složene je prirode. U ruskoj se književnosti taj odnos, usudila bih se reći, razvio još tješnje i intenzivnije no u drugim kulturama pa se opravdano govori, primjerice, o „peterburškom tekstu ruske književnosti” (V. N. Toporov). O nekim aspektima te složene međuvjetovanosti, dijelovi kojih su relevantni i za ovu analizu, govorim u poglavlju o gradu i rodu na primjeru komparativne analize proze V. Aksenova i I. Slamniga.