

(Ne) gledati u lice životinji ili Obezličenje životinje Zooezija i izvedba

PREMIJERE

RAZGOVOR

TEMAT

FESTIVAL

S POVODOM

NOVO O

STAROM

MEĐUNARODNA

SCENA

ESEJ

TEORIJA

VOX

HISTRIONIS

NOVE

KNJIGE

DRAMA

Kako vas životinja može pogledati u lice? To će biti jedno od pitanja koje ćemo si postaviti.

Jacques Derrida (2002:377)

Je li vaše jelo imalo lice?

Plakat PETA-e* (2001)

Kao što sugeriraju moja dva mota, polje animalističke sve je prostranije i obuhvaća široko kulturalno područje koje se proteže od – prijepornog¹ – filozofskog do aktivističkog te uključuje antropologiju, sociologiju, povijest, psihologiju, povijest umjetnosti, film i studije književnosti. Ovaj posebni broj *TDR*-a posvećen je točkama u kojima se to novo polje presijeca s poljem izvedbenih studija, proširujući tako istraživanje koje je započelo prije nekoliko godina (v. Read 2000.).² Kad predlažem termin “zooezija” (Chaudhuri 2003.) da bih označila aktivnost koja se zbiva na tim sjecištima, svjesna sam da popuštam porivu za stvaranjem neologizama koji je postao značajkom animalističkih studija; možda je to simptom težnje da se radikalno intervenira u uvriježene diskurse i njihove strukovne termine. Kovanice kao “zoontologije” (Wolfe 2003.), “zoopolis” (Wolch 1998.), “petropolis” (Olson i Husler 2003.), “karno-falologocentrizam” (Derrida 1991.), čak “zoantropologija” i “antrozoologija” otvaraju lepezu disciplina i sugeriraju zajednički program kreativnoga disciplinarnog uznemirivanja.

Govoriti o zooeziji znači, u najmanju ruku, ukazati na povijest reprezentacije životinja koja se u zapadnoj književnoj tradiciji proteže od Ezopovih *Basni do Velikih majmuna* (*Great Apes*, 1998.) Willa Selfa; u dramskoj tradiciji, od Aristofanovih *Žaba* (405. pr. Kr.) do komada *Koza ili Tko je Sylvia?* (*The Goat, or Who is Sylvia*, 2000.) Edwarda Albeeja; na filmu, od “zooziroskopa” Eadwarda Muybridgea 1879.³ do *Čovjeka grizlija* (*Grizzly Man*, 2005.) Wenera Herzoga; u popularnoj kulturi, od Mickeyja Mousea do televizijskog kanala *Animal Planet*; u popularnim izvedbenim praksama, od gladijatorskih natjecanja do dvojca Siegfried i Roy u Las Vegasu. Usto, govoriti o zooeziji znači priznati i mnogostruke izvedbe što se radaju iz kulturalno rasprostranjenih ili pak rijetkih postupanja prema životinjama kao što su kućni ljubimci, izložbe pasa, jahačke vještine, rodeo, borba bikova, prinošenje životinjskih žrtava, znanstveni pokusi, čuvanje vrsta, prepariranje životinja, lov, nošenje krzna, denjenje mesa – svako s vlastitom prošlošću i repertoarom, vlastitom prostornom i vremenskom rasprostra-

njenošću, vlastitim izvođačima i publikom.⁴ Konačno, odrediti pojavu koja se dovoljno razlikuje od drugih da bi opravdala svoje ime – zooezija – također znači potaknuti razgovor i raspravu o toj pojavi, a to i jest osnovna namjera ovog posebnog broja *TDR*-a.

Neologizmi koji žestoko ukazuju na potrebu da se “životinje uzmu ozbiljno” (De Grazia 1996.) odraz su novog pritiska na ono što se u jednoj utjecajnoj novoj antologiji naziva “Pitanje životinje” (Wolfe 2003.). Dvostruko značenje tog izričaja važno je za moje razumijevanje zooezije: pitanje životinje *za nas* se postavlja u filozofiji i od filozofije (uz sve više prijedora otkako je Descartes objavio da su životinje što i strojevi, ništa više), ali to je također i pitanje što se *nama* – pojedincima i znanstvenim disciplinama – postavlja od životinja i koje postaje sve urgentnije budući da životinje ubrzano i neporecivo kako nestaju iz suvremenog života, tako i izumiru na planetu.

Etička vrijednost i prijeka potreba za iznalaženjem pristupa životinjama koji bi bio prožet izvedbenim primjesama – utjelovljenjem, prisutnošću, ekspresivnim susretima u zajedničkom vremenu-prostoru, sugerira se u *Životima životinja* (1999.)** J. M. Coetzeea, već klasičnim djelom suvremene animalistike koje disciplinarnim uznemirivanjima pridodaje generičku distorziju. Započevši svoj život kao niz predavanja u Tannerovu ciklusu na Sveučilištu Princeton 1997./98., roman tematizira i fikcionalizira svoje izvoriste: pripovijeda o dvama predavanjima što ih je na jednom američkom koledžu održala Coetzeeova intrigantna kreacija, romansijerka Elizabeth Costello. Prvo od tih predavanja biva temom poglavlja “Filozofi i životinje”, a drugo poglavlja “Pjesnici i životinje”. Tako uobličena, disciplinarna putanja započinje pokušajem da se “pitanje životinje” dohvati instrumentima razuma – pokušaj što ga Costello smatra nužnim, ali se na kraju pokaže beskorisnim – i nastavlja se nastojanjem da se otkriju i za svoj cilj pridobiju druge sposobnosti, primjerice pjesnička mašta.

Sam je roman kada pesimističan u vezi s autoričinom potragom za obnovom odnosa između ljudi i životinja: završava tonom iscrpljenosti i razočaranosti: ostarjela romansijerka na rubu suza drhti u naručju svoga odraslog sina. No premda se sama Elizabeth možda

osjeća umorno i beznadno, jedno je njezino postignuće neupadljivo zabilježeno u naslovima poglavlja i samoga romana: ustrajavanje da svi ključni pojmovi imaju množine – pjesnici, filozofi, životi, životinje – anticipira suštinski prijekor u poviku Jacquesa Derrida na arogantno korištenje imenice u jednini kojom se označava bezbroj živih bića i vrsta s kojima dijelimo planet: “Životinja, koje li riječi!” U toj riječi Derrida locira podrijetlo logocentričnog humanizma:

Životinjsko je riječ na koju su ljudi uzeli pravo da je pridaju [...] u isto vrijeme kad su pripisali sebi, rezervirali za sebe, za ljude, pravo na riječ, na ime, na glagol, na pridjev, na jezik riječi, ukratko, na sve one stvari koje bi bile uskraćene drugima kojih se to tiče, onima koji su zatvoreni u oboru na golemu području zvjerinjega: *Životinja* (2002:400).

Kada je u naslovu stavio riječi u množinu, *Životi životinja*, Coetzee je E Costello namijenio pobjedu u koju je ona izgubila svaku nadu: množina označava njezina predavanja kao korak na dugu putu koji valja prevaliti da bismo se suočili s posljedicama divovskog jaza između naše jedinstvene, jedinom izražene neosjetljivosti prema životinjama i velikog broja raznolikih vrsta i jedinki koje je ta neosjetljivost poharala, sada već gotovo do točke izumiranja.

Ipak, brojevi se redovito pojavljuju kad se danas razgovara o životinjama: oni zapanjuju, od njih zanijemimo, često na njih mislim u citatnom obliku kao “toliko i toliko krava na sat, peradi na minutu”. Osim pukih količina, u raspravi o današnjem postupanju prema životinjama statistika o razmjerima i distribuciji rabi se na način koji predmet nerijetko obilježava daleko ispod praga kulturalne osviještenosti. Na primjer, mnogi bi se ljudi iznenadili kad bi znali da od svih životinja s kojima su ljudi u interakciji na bilo koji način, čak uključujući kućne ljubimce, životinje iz zoološkog vrta i cirkusa, 98% njih tvore farmske životinje – to jest, da su uzgojene za uporabu (Wolfson i Sullivan 2004:206). Ta statistika odista zapanjuje: ne samo što nam govori da životinje najviše jedemo, a tek onda s njima činimo nešto drugo; također bi nam trebala pomoći da priznamo kako je, kad se svakodnevno u svome domu predstavljamo kao ljubitelji životinja (i kad nedjeljom vučemo klinge u zoološki vrt),

to tek dio poput papira tankog, ali kao stijene tvrdog laka na zapanjujućem nasilju i iskorištavanju u animal-kulturi.⁵

Pristupi li im se instrumentarijem razuma ili instrumentarijem imaginacije – a Costello rabi oba – životi životinja u današnjoj konfiguraciji općenito se opiru ikakvu smislenom kulturalnom promatranju značajnijih razmjera. Stoga se u umjetnostima i društvenim znanostima traži za novim načinima gledanja, pokazivanja i poznavanja životinja. Putanja koju slijedi Costello ne proteže se samo od filozofije do pjesništva, nego i od jedne vrste pjesništva do druge. Kad uspoređuje dvije glasovite pjesme o životinjama, *Pantera* (1902.) Rainera Marie Rilkea i *Jaguara* (1957.) Teda Hughesa – ona identificira utjelovljenje kao načelo potencijalno smislenog diskursa čovjek-životinja. Za razliku od Rilkeove pantere, koja je tu postavljena da bismo je gledali, Hughesov jaguar, kaže ona, pred nama je kao organizam koji ima mišiće i dah, žilav je kao i mi i živa je pozornica za neke dublje susrete čovjeka i životinje. Kad E. Costello razlikuje životinju koja se gleda i onu s kojom se dijeli tjelesna sličnost, to je očigledan poziv na izvedbu i studije performansa – s naglaskom na tijelo, prisutnost, na zajedničko iskustvo – poziv da joj se pridružimo u potrazi za iznova probuđenom animalkulturom.

Da je taj poziv i prigoda za ponovno promišljanje nekih ključnih pojmova kazališta i izvedbe, sugerira se u Albeejevu komadu *Koza, ili Tko je Sylvia?* Čak prije nego što će objavljeni tekst komada predodrediti smjer kritičke analize istaknuvši na naslovnici rečenicu izučenu iz zagrada, a koja nije baš pravi podnaslov, "Bilješke za definiciju tragedije", kritičari su započeli raspravljati o prepletanju žanrova spomenutih u naslovu – tragedije, od grčkog naziva za jarca, *tragos*, i pastoralne komedije, koju priziva podnaslov komada, *Tko je Sylvia?*, a on je, čini se, citat⁶ iz Shakespeareova *Dva veronska plemića*. Nema sumnje da Albeea ovdje zanima, kao što ga je zanimalo i ranije, pitanje moderne tragedije. Negdje na početku komada lik kaže: "Čujem nekakav... glas žurbe, kao a... uooooo! Ili krića... tako nešto." Martin, glavni lik, kaže u šali: "To su vjerojatno Eumenide."⁷ Njegov mnogo praktičniji prijatelj odgovara: "Prije je to perлица za sude. Evo; prestalo je." "Onda vjerojatno nisu bile Eumenide", kaže Martin, "one ne prestaju" (2003:22). U komadu je to jedna od mnogih referenci na aktualne tragedije, antičke i moderne, kao i na ele-

mente tragičke strukture, uključujući i junaka koji je na vrhuncu života spreman za pad. U Martinovu slučaju vrhunac je, kao i štošta drugo u komadu, doslovan i figurativan, s tim što se doslovnost uporno povezuje s animalnošću. Dvput u komadu Martin priča priču o svom prvom susretu sa Sylvijom i opisuje vožnju do vrha brda. Oba puta njegovi ga slušači prekidaju kako bi ga ispravili: "Do sljemena," kažu oni, misleći pritom na ispravan naziv za vrh brda. Drugi put je to prekidanje toliko nevjerojatno da Martin, zapanjen, pita: "Tko ste vi?" Pitanje ima nekoliko odgovora: odgovor koji sadrži ispravnu riječ ne daje samo njegova supruga koja poznaje jezik; daje ga i dramatičar koji teži stvoriti tragediju, a daju ga konvencije dramskog iznra prema kojima nesreća zadesi junaka na sljemeni/vrhuncu njegove sreće. Prisutnost životinje, međutim, destabilizira te konvencije i podriiva njihove namjere.

Koza je priča o Martinu i Stevie, sofisticiranom, uspješnom i sretnom paru s Manhattana čiji se savršen život uzdrma kad Martin prizna nezamisliv prijestup, svoju ljubavnu vezu sa zanosnom Sylvijom, koja na nesreću ne pripada ljudskom rodu. U komadu se Sylvia isprva doživljava kao miris. Taj osjetilni izazov okulocentričnom mediju kakav je kazalište, pronicljivo postavlja Freudovu osjetilnu etiologiju civilizacije, njegov prikaz o obezređivanju "nižih osjetila" (dodira i mirisa) i povlašćivanje vida u evoluciji čovjeka od četvoronošca do dvoonošca, od čeprkanja po zemlji do prebiranja po nebeskom svodu. Vonj životinje toliko je nesukladan s prostorom drame (i sa sterilno čistim, deodoriranim stanom imućnih Njujorčana) pa gotovo u trenu biva izmješten, a Sylvia se brzo preobražava u drsku šalu. Oni kojima Martin otkriva svoju vezu bez razlike prvo reaguju, kako to ljudi koji se bave animalističkim studijima nazivaju, "testom smijeha" – odbijanjem da temu shvate imalo ozbiljno. Martinov prijatelj Ross siguran je da se ovaj šali kad mu pokazuje fotografiju osobe s kojom ima vezu, a Stevie se valja od smijeha kad čuje njegovo priznanje. Poslije, Martinova se veza sa Sylvijom čvrsto određuje kao perverzija i upotpunjuje pozivima na liječenje i skupnu terapiju. Martin priznaje da je pronašao takvu skupinu (*on-line*, naravno!) i da je odlazio na sastanke, pričao svoju priču i slušao tude te s drugim nevoljnim životinjskim "ljubavnicima" sudjelovao u donošenju odluka metodom 12 koraka.⁸ Sve te reakcije na Sylviju leljaju na rubu raspojasane veselosti, i mnogo je već na-

pisao o Albeejevoj zapanjujućoj umješnosti da iz teme koza se u komadu višekratno i veselo spominje kao "jebanje koze" izvuče nepatvorenu sućut i strah.⁹

Karnevaleskna dimenzija retorike komada čini završni udarac na logiku tragedije još poraznijim. U završnim trenucima Albeejeva komada Stevie dolazi na pozornicu vukući za sobom zaklano i krvavo Sylvijino tijelo. To je jednako šokantna slika na pozornici kao i završetak remek-djela Sama Sheparda *Sahranjeno dijete* (*Buried Child*, 1978.), kad Tilden hoda po pozornici držeći sićušno, zemljom prekriveno tijelo iz naslova komada. Kao i Shepardova slika, ova se koristi podoslovnjavanjem eda bi nadišla i pokazala konvencije svoga navodnog i osporenog žanra, moderne tragedije. Zblijski sahranjeno dijete, kao i zblijski zaklana koza, predstavlja moćnu prijetnju samosvjesnom metaforičkom zdanju o kojem ovisi moderna tragedija. Prezreno životinjsko tijelo intervenira u sustav ravnoteže koji je mukotrpno uspostavljen i unutar komada¹⁰ i ponad njega.¹¹ Vraćajući kozu na trag u žrtvenog jarca, recimo, i to u kontekstu samosvjesnog istraživanja tragedije, komad dovodi životinju u odnos s drugim ključnim elementima "definicije tragedije", uključujući prepoznavanje. Za aristotelovskim prepoznavanjem, onakvim kakvo se zbiva kasno u radnji, s obratom ili bez njega, iskreno tragaju likovi u komadu koji se upuštaju u ustrajno istraživanje dostojno samoga Edipa. Ta vrsta prepoznavanja koje razjašnjava, međutim, nikad se ne postiže. Možda ga je izmjestila, od samoga početka, druga vrsta prepoznavanja, koje se zbilo u prizoru u kojem Martin dvaput opisuje (zastajkujući, s mnogo prekida) svoj prvi susret sa Sylvijom:

... i onda sam je vidio. Samo me je... gledala. [...] Eto je ondje, kako me gleda tim očima. [...] To je bilo... nije bilo nalik ni na što što sam prije osjetio; bilo je tako... čudnovato, tako posebno! [...] Nikad nisam vidio takav izraz. Čist... pun povjerenja i... nevin; tako... tako bezazlen. [...] Otišao sam do mjesta gdje je stajala – do ograde gdje je stajala, kleknuo sam ondje, u razini očiju... i dogodilo se jedno... jedno što? ... jedno razumijevanje, tako snažno, tako prirodno... [...] kakvo nikada neću zaboraviti. [...] I zbilja se povezano ondje – komunikacija – koju, eto... kao epifanija, mislim da je to najbliže (2003:42-43, 80-82).

Ovaj je prikaz u golemu kontrastu spram stava svih ostalih likova prema Sylviji u preostalom dijelu komada, gdje to što je njezino tijelo zapravo tijelo životinje poniš-

tava svako zanimanje za njezino lice. Nitko ne pokazuje nikakvu volju da se pridruži Martinu i s njim promišlja značenje njegove epifanije. U komadu, u dijalektici životinjskog tijela i životinjskog lica, ovo potonje – lice, Sylvijino lice, njezine oči, njen pogled, onaj za koji Martin vjeruje da je pohranjeno u naslijebljeni – sve je to gotovo potpuno izbrisano zbog njezina tijela koje je u spolnom smislu zabranjeno. A ipak, taj trenutak u priči ukazuje na posebnu vrstu znanja, na nearistotelovsko prepoznavanje koje leži u srži suvremene zoezije.

Iskustvo što ga opisuje Martin – susret sa životinjom licem u lice – u stvari je ono što kompulzivno prizivaju animalistički studiji i animalistička umjetnost. Čak je pohranjeno u naslovu jednog od utjecajnijih tekstova na tu temu, eseju Johna Bergera iz 1980., "Zašto gledati životinje?" koji je potaknuo mnoge ključne formulacije u animalističkim raspravama: životinja kao Drugi s kojim se treba suočiti, životinjsko lice kao nepronična maska, životinjski pogled kao prozor u alternativne epistemologije, čak ontologije. Prije nego što se Albeejev prizor prepoznavanja postavi u odnos prema suvremenim kulturalnim modusima "suočavanja sa životinjom", presudno je važno imati na umu sudbinu prvog ustrajnog zagledanja u životinjsko lice u modernom dobu. Godine 1872. Charles Darwin objavio je izvanrednu studiju *Izražavanje osjećaja u čovjeka i životinja* (*The Expression of the Emotions in Man and Animals*). Kako je autor bio već dobro poznat i vrlo cijenjen, knjiga je odmah postala uspješnica: u prva četiri mjeseca prodano je 9000 primjeraka. Nakon toga, međutim, ne samo što je prodaja dramatično opala nego je, prema riječima njezina najnovijeg urednika, knjiga bila "gotovo zaboravljena devedeset godina" (u Darwin [1872.] 1998:xxix). Među pet ključnih čimbenika koje Paul Ekman navodi u pokušaju da shvati "kako se to moglo dogoditi tako uglednu autoru koji o tako zanimljivoj temi piše pod tako zavodljivim naslovom?" (1998:xxx). Poduhvativši se Darwinove teme nakon jaza od jednog stoljeća, Jeffrey Masson piše: "Snaže koje zapodijevaju rat čim se samo utvrdi mogućnost da u životima životinja postoje emocije tako su ustrajne te se sama ta tema čini nečasnom, čak tabuom" (1995:1-2). Zašto su suvremeni

znanstvenici svjesno slijepi prema fenomenu koji većina laika bez problema prihvaća i koji svaki vlasnik kućnog ljubimca spremno potvrđuje: da životinje imaju osjećaje kao što su strah, ljutnja, sreća i tuga? Razgovor koji slijedi nakon predavanja E. Costello otkriva što mnogi pojedinci i discipline stavljaju na kocku kad odbijaju Darwinovu temeljnu premisu: da emocije i njihovo izražavanje nisu svojstvene samo ljudima. Ne samo što to odbijanje pomaže sankcioniranju prakse kao što je klanje životinja i eksperimentiranje s njima nego održava i granicu između čovjeka i životinje koja napaja ono što Giorgio Agamben naziva "antropološkim strojem" zapadne filozofije (2004:33).

PREMIJERE U novije vrijeme životinjinu lice potaklo je nadasve
RAZGOVOR podrobno propitivanje animalnosti u suvremenoj filozofiji, u članku koji započinje jednim od najčudnijih prizora
TEMAT u filozofiji – golim filozofom u kupaonici, a gleda ga samo njegova mačka:

S POVODOM Životinju se [može] gleda(ti), nema sumnje, ali također – nešto što filozofija možda zaboravlja, *možda zato što je tako proračunato zaboravna* – ona može gledati mene. Ona ima svoje stajalište prema meni. To je stajalište potpunog Drugog. I ništa me neće nikada moći natjerati da više uvidim tu posvemašnju drugost svoga bližnjeg no što je trenutak kada sam shvatio da moja mačka zuri u mene gologa (Derrida 2002:380).

TEORIJA Osim što je to bio trenutak susreta i gledanja licem
VOX u lice, prizor iz Derridine kupaonice sadrži i jedan od najuspješnijih odnosa prema životinjama u modernom
HISTRIONIS društvu: kućnog ljubimca. Berger je identificirao kućnog ljubimca kao jedan od dvaju najvećih svjetskih spomenika životinji koja nestaje (drugi je stvor iz zoološkog vrta). Anticipirajući općepoznatu kritiku kućnog ljubimca kao u biti "edipske životinje" (Deleuze i Guattari 1987: 233), Berger locira kućnog ljubimca simptomatski, unutar razlikovne crte potrošačkog društva, "tog sveopćeg, ali osobnog povlačenja u privatnu malu obiteljsku jedinicu, ukrašenu ili opskrbljenu podsjetnicima iz vanjskoga svijeta", kao ljudskom rukom napravljene replike prirode koje narcisoidno odražavaju "način života svojih vlasnika" (1991:14). Iz te perspektive, pisati o svojoj mački kao što čini Derrida, možda znači sudjelovati u antropomorfizirajućoj tradiciji koja se proteže od antičkih basni do Paje Patka. Ali, naravno, Derridu njegova mačka za nima isključivo kao Drugi koji se potencijalno ne može asimilirati – kao radikalno drugačije sudjelovanje u za-



Je li vaše jelo imalo lice? Plakat PETA-e, 2001.

jedničkim trenucima i prostorima. Za razliku od "zblizavanja sa životinjom" što ga njeguje neošamanizam *new agea*, Derridina mačka pripada filozofskom projektu defamilijariziranja¹² životinje, postupnom otkrivanju obrisa velikih i samosvrhovitih krivih prepoznavanja životinja od ljudi. Posve je drugačije vrste prepoznavanje životinje na koje navodi spominjanje lica životinje na glasovitu plakat PETA-e gdje se postavlja pitanje koje mi je dalo drugi moto: "Je li vaše jelo imalo lice?" Prizor koji je pokrenulo to pitanje predstavlja čin silovita ponovnog prepoznavanja, pokušaj da se ljude prisili da se "suoče" s nekim realitetima u postupanju sa životinjama koje je u suvremenu svijetu raširenije od držanja kućnih ljubimaca, a to je jedenje mesa. Pitanje PETA-e "Je li vaše jelo imalo lice?" prati slika koje uslošnjava pitanje životinje kao Drugog gotovo jednako koliko i Derridina mačka.

Slika uopće ne predstavlja lice: to je glava trupla, oguljena i krvava. To je slika lica koje *nedostaje*, prikladan prikaz nestale životinje u modernoj mesnoj industriji koja ulaže goleme svote da suzbije takve slike i koja sustavno i doslovno svoje operacije, svoje velike tvornice životinja, krije – a nas, potrošače, drži u mraku.



Damien Hirst, *Tisuću godina* (A Thousand Years, 1990.); čelik, staklo, muhe, crvi, lesonit, insektokutor, kraljica glava, šećer, voda, 213 x 427 x 213 cm, DHS 1814. Izložba instalacija, Gagosian Gallery, London, lipanj 2006. (fotografija: Rodger Wooldridge).

Prividno jednostavna retorika PETA-ina plakata postaje kompliciranija kad se uvede u polje suvremene zoezije. Kad se iščitava u odnosu prema umjetničkom djelu kojemu je vrlo slična, *Tisuću godina* (1990.) Damiena Hirsta, u kojem također figurira odsječena kraljica glava – otvara se još jedno motrište složenosti sadržanih u životinjskom licu. U *Tisuću godina* raspadajuća kraljica glava leži na jednoj strani staklene pregrade; na drugoj su strani crvi iz kojih se legu žive muhe i potom kroz malu rupu na pregradi odlijeću da bi se hranile na trupu. Na strani staklene kutije u kojoj je odsječena glava nalazi se i uređaj s ultravioletnim zrakama za prženje insekata u kojem mnoge muhe zaglave i budu spaljene.

Kao i plakat PETA-e, *Tisuću godina* šokira i budi odvratnost kao jedan pol dijalektičke protuteže u gledatelja. Drugi pol ovdje nije, međutim, politička akcija, nego prije filozofska refleksija. Prema iskazu Galerije Saatchi gdje je djelo bilo izloženo:

Tisuću godina je svijet podvrgnut oštru motrenju.

Kolonija muha leže se od samog početka, vide se crvi kako se hrane na odsječenoj kraljicj glavi pa se pretvaraju u muhe samo da bi se njihova čudesna preobrazba prerano završila neizbježnim dođorom s insektokutorom. Hirstove su muhe gruba parodija čovjekova životnog ciklusa – okrutna šala odigrana u mikrokozmu (Saatchi Gallery).

Od gledatelja koji može izdržati taj prizor traži se da se suoči s alegorijom života i smrti, dramom slučaja i determinizma.

Bi li sudjelovanje u takvu prizoru moglo promijeniti – makar malo – načini doživljaj ljetnog roštiljanja u dvorištu iz kuće, s hamburgerom u jednoj ruci, a mlatičicom za muhe u drugoj? Možda. Ali Hirstova je namjera prilično drugačija – možda čak i suprotna – od PETA-ine: on želi povratiti izgubljen odnos prema našoj vlastitoj tjelesnosti, želi da vlastitim mesom budemo u tvornom svijetu. Njegova je uporaba glave slična, čini mi se, ideji koju iznosi Andre Gregory u *Moja večera s Andreom* (*My Dinner with Andre*, 1981.), o pretvaranju zbilje u izvedbu:

PREMIJERE
RAZGOVOR
TEMAT
FESTIVAL
S POVODOM
NOVO O
STAROM
MEĐUNARODNA
SCENA
ESEJ
TEORIJA
VOX
HISTRIONIS
NOVE
KNJIGE
DRAMA

Kao mlad redatelj, na Yaleu sam [1969.] režirao *Bakhe*¹³ i palo mi je na um, kad Penteja ubiju majka i Menade, znate, ono [...] one ga razderu na komadiće i valjda mu odsijeku glavu – palo mi je na um da tu treba nabaviti glavu iz mrtvačnice u New Havenu i dati da kruži u publici. Htio sam da Agava nosi pravu glavu i da se ona prenosi od ruke do ruke u publici tako da ljudi nekako shvate da je to stvarno, shvaćate (Shaw i Gregory 1981:84).

Za Gregoryja kao i za Hirsta raspadajuća je glava način da se suočimo i s vlastitom smrtnošću i sa svim onim sredstvima kojima je nijećemo. Hirst, mogli bismo reći, animalizira ljude podsjećajući ih, kao što je formulirao njegov sunarodnjak, britanski umjetnik Francis Bacon, “mi smo meso, mi smo potencijalne lešine” (Sylvester 1987:23).¹⁴ Ako se postprosvjetiteljski subjekt izgradio kroz udaljšavanje od svoje animalnosti, proces što ga Slavoj Žižek naziva “desupstancijalizacija” (1992:81), animalistička umjetnost Hirsta i Bacona spada u posthumanistički program resupstancijalizacije, u zadatak što ga posthumanistički filozof John Gray naziva “*skidanjem* maski s naših životinjskih lica” (2002:38, isticanje moje).

S druge strane, PETA želi *humanizirati* životinje, i ako s posve drukčijim ciljem no što je onaj koji u animalističkim studijima nalaže tradicija antropomorfizacije. U težnji da našoj hrani dade lice, PETA se lukavo koristi protokolima politike identiteta, politike vidljivosti i reprezentacije. U uvodu svoje knjige *O licu (About Face)*, Dorinne Kondo piše:

Lice je naša primarna vanjska, tjelesna točka identiteta, kao što sugerira David Henry Hwang u svojoj farsii o zamjeni rasnih identiteta *Naoko (Face Value)*. Po njemu, lice kao boja kože doslovce zakriva izvornije i ranjivo biće. U svojem slobodnijem značenju lice znači nove, prijeporne identitete što ih izgrađuju ljudi na marginama, kao što je opimjereno u antologiji Glorije Anzuldua *Haciendo Caras / Pravljenje lica, pravljenje duše (Making Face, Making Soul, 1990.)* (1997:25).

Kad se životinjama daje lice, kao što pokušava PETA, čini se da im se daje ono što im je Descartes osporavao, duša, mjesto u našem moralnom univerzumu i prilika da budu videne i upoznate kao naši bližnji.

Velika prepreka u tom projektu, međutim, izlazi na vidjelo u zaključku prije citiranog pasusa iz D. Kondo:

Mi koji smo na marginama pokušavamo “ispisati svoja lica” sredstvima koja su nam na raspolaganju: kazalištem, dizajnom, proizvodnjom kulture, političkim organiziranjem, akademskim tekstovima. Naša lica, na protiv, mogu odgovoriti orijentalističkim hegemonijama. (25)

Za razliku od drugih koji su “na marginama”, životinje ne mogu “odgovoriti” – ljudskim hegemonijama ili ičemu drugom. Učiniti da progovore nije isto što i ispisati im lica; to obično znači ispisati naša, popustiti onom antropomorfnom refleksu koji je i prečesto ukorišten u antropocentričnom nazoru.

U smislu da životinja ne može ispisati svoje lice (i samo u tom smislu), životinja se može okarakterizirati kao bezlična. Može li se ta bezličnost također shvatiti, u pozitivnijem značenju, kao oslobođenje od, kako to Deleuze i Guattari nazivaju, “facijalnosti”, što je njihova riječ za reduktivnu individualnost nametnutih konformizama moderniteta? Lice je, za Deleuzea i Guattarija, umrtvljujuća društvena maska nametnuta modernom subjektu: ona “može pokriti cijelo tijelo, dapače čit svijet; ona je rešetka, dijagram, binarni stroj i po svojoj je pravoj prirodi despotska; ona uzima ljudsku životinju i pravi Čovjeka; uzima ljubavnicu i od nje pravi Građanku; uzima životinju i pravi je zvjerskom” (1987:176).¹⁵ Životinja je bez facijalnosti, uronjena je u samo stanje zbog kojega životinja toliko plaši individualistički humanizam: njezina mnoštvenost, njezina pripadnost stadi ili krdu u kojima se pojedinac lako ne razaznaje. Tu je mnoštvenost briljantno i paranoično evocirao Eugène Ionesco u *Nosorogu (Rhinoceros, 1958.)*, možda paradigmatom protuživotinjskom djelu moderne drame, gdje nemogućnost razaznavanja jedne životinje od druge pruža priliku za obezvređivanje koje se lako prihvaća, budući da se temelji na njihovu notornom neposjedovanju jezika. Druge karakteristika koja se redovito koristi za ocrnjivanje životinja jest izgled. Ne iznenađuje što je “mit ljepote” zavrbovan u specizmu koliko i u seksizmu i rasizmu. Jedan od velikih trenutaka nenamjerne ironije u dramskoj reprezentaciji životinja pojavila je *Čovjeka slona*, prekrivena lica i glave, koji uporno tvrdi – nelogično, ali i odveć razumljivo: “Ja nisam životinja. Ja sam ljudsko biće” (Lynch 1980.). Kad se odriče svoje animalnosti, odaje koliko polaže na facijalnost i njezinu krutu estetiku. U poglavlju naslovljenom “Lica nenalik našima” prirodoslovni pisac David Quammen sugerira da ćemo se, na-

učimo li gledati – stvarno gledati, oči u oči – takozvane “odvratne” životinje, možda početi baviti temeljnijim pitanjem “kako bi se ljudska bića trebala ponašati prema pripadnicima drugih živih vrsta” (1988:3).

Odnos “licem-u-lice” nalazi se u središtu razmišljanja Emmanuelu Lévinasa, čije insistiranje na stavu da je drugost temeljna za etički odnos obećava projekt animalističke etike koji je daleko iznad slijepe ulice nastale između kantovskog i utilitarnog modela.¹⁶ Lévinasova pripovijest o jednom značajnom susretu sa životinjom izazvala je mnogo pozornosti u animalističkim radovima (v. Clark 1997., Steeves 2005., Wolfe 2003.). Pišući o psu koji se sprijateljio s njim i njegovim sudruzima u koncentracijskom logoru i kojega su nazvali Bobby, Lévinas kaže da je taj pas bio “posljednji kantovac u nacističkoj Njemačkoj” jer je njegovo veselo pozdravljanje podsjećalo zatvorenike da imaju ljudsko dostojanstvo. Ipak, kada ga pobliže pitaju o etičkom statusu ne-ljudskih životinja, Lévinas oklijeva pripisati životinjama to “etičko lice” koje je na drugom mjestu nazvao (kao što je Martin nazvao Sylvijino lice) “epifanijom”. Naprotiv, kaže Lévinas, životinjino je lice tek “biološko” i nije sposobno tražiti etičku reakciju (1988:57-58). Lévinas nije čuo da pas može u etičkom smislu imati lice: “Fenomen lica u svojem najčišćem obliku ne pripada psu”, piše on. “Ne znam u kojem trenutku imate pravo da se nazovete ‘licem’. Ljudsko lice posve je drugačije i tek poslije biva da otkrivamo lice životinje.” U članku podnaslova “Lévinas daje lice životinji” Peter Steeves blago ironično uprizzoruje drugi susret “licem u lice” Lévinasa i Bobbyja, pitajući filozofa: “Što bi Bobbyju moglo nedostajati? Je li mu njuška odveć zašijena a da bi bila lice? Je li mu nos odveć vlažan? Vise li mu uši preniske, miču li se amo-tamo? Kako da to nije lice?” (2005:24).

Proživotinjska zoeozija suočava se s ovom dvojbom: Kako izvoditi životinju izvan obezličnosti (što je politička nužnost na koju organizacije poput PETA-e reagiraju stotinama slika dirljivih životinjskih lica i istodobno lica kojima se obraćaju) a da se ona ne operteri ugnjetava-lackom i nužno antropomorfnom facijalnošću? Ili: Kako se suočiti sa životinjskim Drugim a da ga se pritom ne obezličiti (kao kad počne pjevati “želim hodati kao ti, govoriti kao ti”) ili posve ne zbrise? Na taj je izazov E. Costello pokušala odgovoriti putujući od filozofije k poeziji i od jedne vrste poezije k drugoj. Albeejeva *Koza* uprizzoruje drugu putanju, koja je povezana s onom E. Costello, ali je na neki način i njezina inverzija: od životinjina

lica k životinjino tijelu, od susreta licem u lice i razmjene pogleda do žestoke redukcije životinje na stanje puke fiziologije. Međutim, za razliku od lešine u radovima Hirsta i Bacona koja teži animalizirati čovjeka, životinjino tijelo na završetku Albeejeva komada kao da animalizira životinju, što je manevar koji je postao nužan zbog životinjskih beskrainih figuralnih preobrazbi, ništa manje i u samom tom komadu.

Urgentna dijalektika životinjina lica i životinjina tijela dobila je nešto poput definicije u *Kozi* u osobito bizurnu dijelov razgovora između Martina i njegove gnjevne supruge Stevie na temu spola koze s kojom se spleo. Kad Martin uporno tvrdi da je ona žensko, kao i Stevie, ona još više pobjesni zbog tog čudnog komplimenta: “Samo da je žensko, je l’? Samo da ima pičku i tebi je sve dobro!” Martin urla: “DUŠU! Zar ti ne znaš koja je razlika?! Ne pičku, dušu!” Kad Stevie provcili: “Ne možeš jebati dušu”, Martin pobjedonosno zavije: “Ne možeš, i ne radi se o jebanju” (2003:86). Martinovo ustrajanje na tome kako je njegova veza sa Sylvijom više od fizičke vraća nas na prizor njihova prepoznavanja i na životinjno lice, na razmjenu pogleda preko onoga što je Berger tako nezaboravno nazvao “uskim ponorom ne-razumijevanja” ([1980] 1991:5) između ljudske i ne-ljudske životinje.

Uloga životinje – njezina lica, tijela, bića, značenja – u postavljanju i obezličanju i izvedbenih rodova golem je projekt za koji su ovi komentari tek uvodne skice. Da bih skicu završila, osvrnut ću se sada na dva trenutka sa životinjama iz druge sjajne dramske meditacije o rodu, metateatarskoj komediji Dereka Walcottia *Pantomima (Pantomime, 1980.)*. Smještena na postkolonijalne Karibe, *Pantomima* prikazuje jedan dan u životu vlasnika hotela, Engleza Harryja Trewea, i njegova sluga, domoroca Jacksona; upravo se svađaju zbog oblika i sadržaja “lake zabave” kojom se Harry nada privući goste u svoj hotel. Harry je izabrao *Robinsona Crusoea* kao temu komada u komadu; nepotrebno je reći da dvojica muškaraca o tom najeurocentričnijem od svih mitova iznose potpuno različita viđenja, kao i o žanrovima koji su im na raspolaganju, a na koje se Jackson u jednom trenutku osvrće kao na “kodemiju” i “tragediju” (recimo da je to obezličenje književne tradicije). Englezu je to prigoda za romantičnu autodramatizaciju. Govor koji je napisao ide ovako:

O, tiho more, o, čudesan zalazak sunca koje sam gledao deset tisuća puta, što će me spasiti iz ovog po-

svemašnjeg očaja?... Adam je u raju imao ženu da s njom podijeli svoju usamljenost, dok meni nedostaje glas makar jednog stvorenja da me tješi, dodirne rukom, milo pogleda. [...] Čak je i Job imao obitelj. A ja sam sâm, sâm, potpuno sâm (1980:142-45).

Jackson, karipski sluga, sluša govor i komentira: "Dirljivo. Vrlo tužno. Ali nešto nedostaje. [...] Koze. Izostavili ste koze" (145-46). On potom nastavlja odglumivši, mukotrpno detaljnom pantomimom, Crusoeov susret sa životinjom, u kojem se prelazi jednak put kao i u slučaju Albeejeve koze, od razmjene pogleda do silovanog tijela životinje:

PREMIJERE On ne sjedi na svoja brodolomnička guzica i zavija
RAZGOVOR [...] "O, tiho more, O, čudesan zalazak" i sve to sranje.
TEMAT Ne. On brodolomnik. On očajan, on gladan. On pogleda
FESTIVAL gore i vidi ta jebena koza i njena račvasta jebena brada
S POVODOM i četvrtasto žuto oko baš ko u jebenog vraga, eno tamo
NOVO O stoji... (pantomimom oponaša naizmjenu kozu pa
STAROM Crusoea) i smije mu se, plazi jezik i ispušta onaj jebeni
MEĐUNARODNA bleeeeee! A Robbie ne misli na svoja žena i sin i na O,
SCENA tiho more O, čudesan zalazak; ne, Robbie je Prvi Pravi
ESEJ Kreolac, pa gleda kožu, a oči mu uže i uže i on kaže:
TEORIJA "Blee, je l'? Majku ti jebem, pokazat ću ti ja blee u
VOX tvoja kožja guzica i vam, vam, sljedeća stvar su Robbie
HISTRIONIS i koza, *mano a mano*, čovjek s čovjekom, čovjek s ko-
NOVE zom, koza s čovjekom, tuku se po pjesku i onda zna-
KNJIGE mo, čujemo zadnji tihi, slabašni bleeeeeeeee, i Robbie
DRAMA se onda vidi kako hoda po plaži sa šešinom od kozje
kože i kišobranom od kozje kože i osjeća se ko milijun
dolara [...] (1980:148).

Ako Albee vraća kožu u žrtvenog jarca razotkrivajući žrtvovnu logiku ljudskosti, Walcottov "Prvi Pravi Kreolac" stavlja kožu, moglo bi se reći, natrag u štavljenje i slavi životinju kao izvor hrane, sredstava i sirovine – koja se ne žrtvuje zbog fantazija o ljudskoj posebnosti i transcencijci, nego se s njom udružuje u borbi za opstanak, odajući razumijevanje, poštovanje i zahvalnost. Jacksonovu nesentimentalnom slavljenju Crusoeva svladavanja svijeta kroz svladavanje životinjskog tijela kontrastna je Treweova reakcija na ubijanje jedne životinje koje je izveo sam Jackson. Kroz cio komad Jackson prigovara zbog hotelske papige koja mu se, kako veli, ruga rasističkim epitetima. Harry vedro odbacuje optužbu riječima da papiga ne vrijeđa Jacksona, nego samo ponavlja ime prijašnjeg vlasnika hotela, Nijemca ime-

nom Heinigger! Kad Jackson na poslijetku zavrne papigi vratom i tijelo baci u ocean, Harry, rasrđen, izgovara ovu silno neobičnu uvredu:

Vi ljudi ništa ne stvarate. Sve oponašate. Sve je već prije bilo napravljeno, vidiš, Jacksone. Papiga. Misliš da je to nešto? To je iz *Galeba*. To je iz *Gospodice Julije*. [Mogao je dodati: to je iz *Divlje patke*, to je iz *Sitnica*²⁷ – u modernoj drami ptice padaju kao muhe.] Nikad ne možeš biti originalan, dečko (1980:156).

No prokletstvo neoriginalnosti više leži na Harryju Treweu nego na Jacksonu: on je taj koji kompulzivno reproducira Crusoea kao lik usamljene ljudskosti, nespo- soban da vidi i čuje animalnost u kojoj sudjeluje. Jack- son, nasuprot tomu, čini se da želi čuti životinju, uzeti joj mjeru i odgovoriti joj kao biću, a ne kao simbolu. On se, u ta dva trenutka, suočio sa životinjom. Krv na nje- govim rukama, kao i krv na Stevienoj haljini na završet- ku Albeejeva komada, stvara mrlju na besprijeekornoj površini desupstancijalizirane ljudskosti i njezinih mo- gućnosnih žanrova.

Naslov izvornika: "(De)Facing The Animals. *TDR: The Drama Review* 51:1 (T 193), proljeće 2007. New York University and the Massachusetts Institute of Tech- nology

S engleskoga prevele
Jagoda Splivalo-Rusan i Giga Gračan

Una Chaudhuri profesorica je engleske knji- ževnosti i dramske umjetnosti na Sveučilištu New York. Napisala: *No Man's Stage: A Semiotic Study of Jean Genet's Plays* (UMI Research Press, 1986.) i *Staging Place: The Geography of Modern Drama* (University of Michigan Press, 1995.); ure- dila: *Rachel's Brain and Other Storms: The Perfor- mance Scripts of Rachel Rosenthal* (Continuum, 2001.); suuredila, s Elinor Fuchs: *Land/Scap/ Theater* (University of Michigan Press, 2003.).

LITERATURA

Agamben, Giorgio

2004 *The Open: Man and Animal*. Translated by Kevin Attell. Stanford: Stanford University Press.

Albee, Edward

2003 *The Goat: Or Who is Sylvia*. Woodstock: The Overlook Press.

Berger, John

1991 [1980] *About Looking*. New York: Vintage Books.

Burt, Jonathan

2000 *Animals in Film*. London: Reaktion Books.

Chaudhuri, Una

2003 "Animal Geographies: Zooësis and the Space of Modern Drama." *Modern Drama* 46, 4 (Winter): 646-62.

Clark, David

1997 "The Last Kantian in Nazi Germany": Dwelling with Animals after Levinas." In *Animal Acts: Configuring the Human in Western History*, edited by Jennifer Ham and Matthew Senior, 165-98. London: Routledge.

Coetzee, J. M.

1999 *The Lives of Animals*. Princeton: Princeton University Press.

Darwin, Charles

1998 [1872] *The Expression of the Emotions in Man and Animals*. Introduction, afterword, and commen- taries by Paul Ekman. New York: Oxford University Press.

Davis, Susan

1997 *Spectacular Nature: Corporate Culture and the Sea World Experience*. Berkeley: University of California Press.

DeGrazia, David

1996 *Taking Animals Seriously: Mental Life and Moral Status*. Cambridge: Cambridge University Press.

Deleuze, Gilles, and Félix Guattari

1987 *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizo- phrenia*. Translation and foreword by Brian Massumi. Minneapolis: University of Minnesota Press.

2002 *Francis Bacon: The Logic of Sensation*.

Translated and with an introduction by Daniel W. Smith. Minneapolis: Minnesota University Press.

Derrida, Jacques

1991 "'Eating Well' or the Calculation of the Subject." In *Who Comes After the Subject?*, edited by Eduardo Cadava, Peter Connor, and Jean-Luc Nancy, 96-119. New York: Routledge.
2002 "The Animal That Therefore I Am (More to Follow)." *Critical Inquiry* 28, 2:369-418.

Desmond, Jane

1999 *Staging Tourism: Bodies on Display from Waikiki to Sea World*. Chicago: University of Chicago Press.
2002 "Displaying Death, Animating Life: Changing Fictions of 'Liveness' from Taxidermy to Animatronics." In *Representing Animals*, edited by Nigel Rothfels, 157-79. Bloomington: Indiana University Press.

Gray, John

2002 *Straw Dogs: Thoughts on Humans and Other Animals*. London: Granta Books.

Hanson, Elizabeth

2002 *Animal Attractions: Nature on Display in American Zoos*. Princeton: Princeton University Press.

Haraway, Donna

2003 *The Companion Species Manifesto: Dogs, People, and Significant Otherness*. Chicago: Prickly Paradigm Press.

Kahn, Richard

2005 "Is That Ivory in That Tower? Representing the Field of Animal Studies."
H-Nilas, H-Net Reviews, February.
<http://www.h-net.msu.edu/reviews/showrev.cgi?path=321721117053061> (August 2006).

Kete, Kathleen

1994 *The Beast in the Boudoir: Petkeeping in Nineteenth Century Paris*. Berkeley: University of California Press.

Kondo, Dorinne

1997 *About Face: Performing Race in Fashion and Theatre*. London: Routledge.

Kuhn, John

2004 "Getting Albee's Goat: 'Notes toward a Defini- tion of Tragedy.'" *American Drama* 13, 2:1-32.

Lawrence, Elizabeth A.

1990 "Rodeo Horses: the Wild and the Tame." In *Signifying Animals*, edited by R. Willis, 222-38. London: Unwin Hyman.

Levinas, Emmanuel

1988 "The Paradox of Morality: An Interview with Emmanuel Levinas." Translated by Andrew Benjamin and Tamra Wright. In *The Provocation of Levinas: Rethinking the Other*, edited by Robert Bernasconi and David Wood, 168-80. London: Routledge.

Lingis, Alphonso

2003 "Animal Bodies, Inhuman Faces." In *Zoontologies: The Question of the Animal*, edited by Cary Wolfe, 165-82. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Lippit, Akira Mizuta

PREMIJERE 2000 *The Electric Animal: Toward a Rhetoric of Wildlife*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

RAZGOVOR **Lynch, David**

TEMAT 1980 *The Elephant Man*. Film in black and white, 124 minutes. Screenplay by Christopher De Vore, Eric Bergren, and David Lynch. Produced by Jonathan Sanger. Hollywood: Paramount Pictures.

FESTIVAL

S POVODOM

NOVO O STAROM **Malamud, Randy**

1998 *Reading Zoos: Representations of Animals and Captivity*. New York: New York University Press.

MEDUNARODNA

SCENA

ESEJ

TEORIJA

VOX

HISTRIONIS

NOVE

KNJIGE

DRAMA

Masson, Jeffrey Moussaieff, and Susan McCarthy

1995 *When Elephants Weep: The Emotional Lives of Animals*. New York: Delacorte Press.

Marvin, Garry

2000 "Natural Instincts and Cultural Passions: Transformations and Performances in Foxhunting." In "On Animals," edited by Alan Read, special issue, *Performance Research* 5, 2 (Summer):108-15.

Mullan, Bob, and Garry Marvin

1999 [1987] *Zoo Culture*, 2nd ed. Urbana: University of Illinois Press.

Olson, Roberta J., and Kathleen Hulser

2003 "Petropolis: A Social History of Urban Animal Companions." *Visual Studies* 18, 2 (October):133-43.

Quammen, David

1988 *The Flight of the Iguana*. New York: Touchstone.

Read, Alan

2000 "Editorial: On Animals." In "On Animals," edited by Alan Read, special issue, *Performance Research* 5, 2:iii-iv.

Rothfels, Nigel

2002 *Savages and Beasts: The Birth of the Modern Zoo*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.

Steeves, H. Peter

2005 "Lost Dog, or, Levinas Faces the Animal." In *Figuring Animals: Essays on Animal Images in Art, Literature, Philosophy, and Popular Culture*, edited by Mary Sanders Pollock and Catherine Rainwater, 21-35. New York: Palgrave Macmillan.

Shawn, Wallace, and Andre Gregory

1981 *My Dinner with Andre*. New York: Grove Press.

Sylvester, David

1987 *The Brutality of Fact: Interviews with Francis Bacon, 1962-1979*, 3rd ed. New York: Thames and Hudson.

Turner, Donald

2003 "Altruism Across Species Boundaries: Kant and Levinas on the Meaning of Human Uniqueness." Paper presented at the Metanexus Conference, June, Philadelphia, PA.

Walcott, Derek

1980 *Remembrance and Pantomime*. New York: Farrar, Strauss and Giroux.

Wolch, Jennifer

1998 "Zoopolis." In *Animal Geographies: Place, Politics, and Identity in the Nature-Culture Borderlands*, edited by Jennifer Wolch and Jody Emel, 119-38. London: Verso.

Wolfe, Cary, ed.

2003 *Zoontologies: The Question of the Animal*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Wolfson, Donald, and Marianne Sullivan

2004 "Foxes in the Hen House: Animals, Agribusiness, and the Law: A Modern American Fable." In *Animal Rights: Current Debates and New Directions*, edited by Cass R. Sunstein and Martha C. Nussbaum, 205-33. New York: Oxford University Press.

Žižek, Slavoj

1992 *Enjoy Your Symptom!: Jacques Lacan in Hollywood and out*. New York: Routledge.

* People for the Ethical Treatment of Animals – međunarodna organizacija čiji naziv znači: Ljudi za etičko postupanje sa životinjama [prev.].

* U hrvatskom je prijevodu Coetzeeove knjige ta višeznačna množina zamijenjena jednoznačnom, no gramatički i semantički transparentnijom jedinom. [G. Gračan, prevođiteljica dijela teksta i redaktorica izdanja.]

¹ Richard Kahn (2005.) lucidno prikazuje temeljni ideološki raskol – između političkih stajališta i postmodernih kulturalnih studija, između aktivizma i ideološke analize – što je na mučan način postalo vidljivo tijekom danas već općepoznatog simpozija "Reprezentiranje životinja" (koju Kahn naziva "mali skandal"), održane 2000. u Centru za studije XX. stoljeća na Sveučilištu Wisconsin, Milwaukee. *Performance Research* objavio je poseban broj "On Animals" [O životinjama], koji je kao gost uredio Alan Read, 2000. [5, 2].

² Važnost životinja za razvoj filmskih postupaka u počecima filma dokumentarno je prikazao Jonathan Burt (2000.), a teorijski dojmljivo obradio Akira Lippit (2000.).

⁴ Velik je broj tih postupanja tematiziran u najnovijim studijama koje se bave njihovim izvedbenim aspektima: držanje kućnih ljubimaca (Kete 2000.), lov (Marvin 2000.), spektakl (Davis 1997., Desmond 1999.), rodeo (Lawrence 1990.), prepariranje životinja (Desmond 2002.) i zoološki vrtovi (Malamud 1998., Mullan i Marvin 1999., Hanson 2002., Rothfels 2002.).

⁵ Termin animalkultura skovala sam prema nadahnutom terminu "naturkultura" Donne Haraway (2003.), koji je pak stvoren na temelju analogije s rasprostranjenom "tehnokulturom".

⁶ Točnije rečeno, aluzija: jednom od likova u toj Shakespeareovoj komediji ime je Silvija. [Prev.]

⁷ Eumenide, grčke boginje osvete i prokletstva; njihovim je imenom Eshil nazvao završni dio svoje trilogije *Orestija*. [Prev.]

⁸ Metoda kojom se putem 12 postupnih terapijskih razina postiže izlječenje od raznih vrsta ovisnosti. [Prev.]

⁹ Aristotelovi pojmovi iz *Poetike*. [Prev.]

¹⁰ Izvrnu raspravu o gustom intertekstualnosti komada, v. u Kuhn (2004.).

¹¹ Tiskani *Playbill* [kazališna knjižica, očito naslov tiskovine; prev.] uz izvedbu komada na Broadwayu sadržavao je ulomak u obliku lažnih novina *Goat Gazette (Kozja gazetta)*, u kojemu se koza eksplicitno povezuje sa žrtvenim jarcem i karakterizira kao ona koja "simbolizira snage pruživanja vrste, životnu snagu, libido i plodnost" (2003.). To je publici dalo pogodno – i po mom sudu, žaljenja vrijedno – sredstvo za razumijevanje prisutnosti životinje; žaljenja vrijedno zato jer im je dalo,

zapravo, krivi dio kože – njezin metaforički dio, ovdje rođen etimološki i mitološki.

¹² Engleska inačica ključnog pojma ruske formalističke škole, *ostranenie*; u nizu hrvatskih prijevoda kanda je najprihvatljiviji *onepoznavačarje* – prema *onepoznati, učiniti čudnim/stranim*. V. Frederic Jameson, *U tamnici jezika*. Prev. Antun Šoljan. Stvarnost, Zagreb, 1978. [Prev.]

¹³ Autor je Euripid. [Prev.]

¹⁴ Analizirajući ulogu animalnosti i mesa u umjetnosti Francis Bacona, Deleuze primjećuje da Bacon "kao portretist provodi vrlo osebujuan projekt: demontažu lica." (2002:19).

¹⁵ Alphonso Lingí prikazuje lice slično Deleuzeu i također ga povezuje s animalnošću: "Lice se proteže prema dolje cijelom dužinom tijela. [...] Sve što je na tijelu životinjsko mora se sakriti, pokriti odjećom koja proizvava lice, praznom površinom poslovnog odijela ili po mjeri rađenim dvodijelni kostimom poslovne žene [...]" (2003:180).

¹⁶ Izvrnu raspravu o tim stajalištima pridonio je Donald Turner, koji nalazi da je Lévinasova ideja o licu osobito korisna u formuliranju alternative temeljnoj pretpostavci koja je zajednička Immanuelu Kantu i Jeremju Benthamu: da bi drugo biće bilo kvalificirano za izravno etičko razmatranje, istodobno je i nužno i dovoljno da se identificiraju osnovni aspekti sličnosti tog drugog bića i bića koje razmišlja. (2003:19).

¹⁷ Orig. *Trifles* (1916.). Jednočinka američke autorice Susan Glaspell; danas se smatra pretečom feminističke drame. Autori prethodno spomenutih drama su, dakako, Čehov, Strindberg i Ibsen. [Prev.]

