

# »Kar šteje, so glasba, seks in razumljiva samoumevnost zeber, ki prečkajo savano«

VESNA LIPONIK

Iz sosednje sobe še ne vidim oseb, ki tečejo skozi stepo, lahko pa že slišim glas, človeški glas avktorialnega pripovedovalca, ekstradietiškega fokalizatorja, vodnika po živalskem vrtu, katerega pripoved je podprta s skrajno sugestivnimi glasbenimi vložki. Glasovi živali so umaknjeni v ozadje, preglasi jih človeški orkester s solistom. Breztelesni glas-pogled nas od najbolj daljnih planov vodi vse tja do najmanjših, najožjih špranj: karibu beži pred volkom (triler), *epimachus fastosus* razprostira svoje sijajno perje pred domnevno samico (romantična komedija). Dokumentarnost se umika pošastno okretnemu žanrskemu hibridu, ki nas drži v stalni uničujoči napetosti, kajti to je ključno. Mikimiškanje v vsej svoji razsežnosti.

\*\*\*

Naravoslovni dokumentarci so svoje mesto našli tudi v sodobni pesniški produkciji. Govorka v pesmi *National geographic* iz prve pesniške zbirke Katje Perat *Najboljši so padli* gleda National Geographic, enega od kanalov, specializiranih za neprekinjen dotok »divjine« v človeške dnevne in nočne sobe.

Tako kot prva kitica *National geographica* je tudi svet (naravoslovnih dokumentarcev) razpolovljen na dva dela, in to je bistveno za njegovo delovanje. Na eni strani ekrana se (pro) izvaja »razumljiva / samoumevnost zeber, ki prečkajo savano« (Perat, 2011: 11), na drugi strani pa to proizvodnjo podpira govorka/gledalka v podobi »okornega nelagodja človeške privilegiraniosti«. (10) Ta, ki gleda, se sicer zaveda možnosti, da je razgled morda napačen, »popačen«, da »[s]avana, zgolj daje vtis prostrane odsotnosti omahovanja« (prav tam [s kurzivo poudarila avtorica besedil]), toda kar je mogoče brati kot zadržek v ubeseditvi, kot tisti *postoj!* za kritični razmislek, ki ga ista zaustavitev v zametkih že vsebuje, takoj v naslednjem verzu, le nekaj dihov zatem, govorka na drugi strani ekrana *spleenasto*

pribije: »Ena sama samoumevnost je je.« (prav tam) Savane torej. In zebec, ki so vanjo vstavljene kot njen integralni del. Če se ista govorka nato v pesmi sprašuje o vzroku za odtujenost, ki »nenehno ogroža« (prav tam), in če skuša s tem, kaj bi utegnil imeti kapitalizem pri vsem skupaj, ponovno, še en *postoj!*, toda, ponovno, pesem zvesto sledi premisi, ki jo je nasnila že v prvi kitici, *kakor je bilo v začetku tako zdaj in vselej in vekomaj*, kajti »[k]ar šteje, so glasba, seks in razumljiva / samoumevnost zeber, ki prečkajo savano«. (11) In to drži tudi in predvsem za naravoslovne dokumentarce.

Sicer pa je zgovorna že naslovnica zbirke, na kateri lahko razbiramo aluzijo na pesem *National geographic*. Ker so elementi zgolj ene izmed pesmi postavljeni na naslovnico, to pesem v knjigo avtomatsko vpenja na neki posebej izpostavljen način. Na zgornji polovici naslovnice je fotografija zebre kot prehoda za pešce, ki ga prečkajo ljudje, in na spodnji polovici »razumljiva samoumevnost zeber, ki prečkajo savano«. (11) Naslovnica ilustrira proces pomenskega prenosa oz. kako iz zebre narediti zebro, kako torej v simbolnih koordinatah učinkovito uporabiti živalska telesa, kar je prepleteno z uporabo živalskih teles v vseh kontekstih, hkrati pa aludira na to, kar v eseju *Zakaj gledati živali?* zapiše John Berger, ki razmerje med človekom in živaljo v temelju razbira kot metaforično.

In ravno Bergerjev tekst nam lahko pomaga misliti delovanje National Geographica. Tukaj ni nobenega detelovskega predpostavljjanja tujih svetov, o zebrah in savani nam je namreč lahko samo vse jasno. National Geographic pripoveduje o tem, da so živali postale »predmet naše vedno širše vednosti. Kar vemo o njih, je znak naše moči in tako tudi znak tega, kar nas od njih ločuje.« (Berger, 2020: 331) V nadaljevanju Berger citira Lukácsa, ki v *Zgodovini in razredni zavesti* pravi, da je narava vrednostni koncept, v nasprotju z družbenimi



Seaspiracy (2021)

institucijami, ki človeka oropajo njegovega naravnega bistva. Narava kot vrednostni koncept deluje kot hrepenenjska struktura; človek nenehno išče svojo izgubljeno naravo in/ali motri ter se opira na to, kar mu je od te narave ostalo. (prav tam) Berger nadaljuje: »Sledeč temu pogledu na naravo življenje divje živali postane ideal, ki je ponotrjen kot občutje okoli potlačene želje. Podoba divje živali postane odskočna deska sanjarjenja: točka, s katere se odpravi sanjač s svojim obrnjenim hrbtom.« (332) In kje je hrbet udobneje obrnjen kot pred ekranom ali kletko.

Berger v eseju pokaže na ključno povezavo med izginjanjem živali iz vsakdanjega življenja (naj temu dodam izginjanje *živih* živali) ter proliferacijo njihovih podob in kontekstov, v katerih živali predstavljajo le še spomenik svojemu izginotju. Če Berger v eseju meri predvsem na nevidnost in marginalizacijo živali v vsakdanjem življenju, kar se je pričelo z dobo industrijskega kapitalizma 19. stoletja in stopnjevalo vse do danes, pa je tej nevidnosti in izginjanju mogoče pridružiti še

pospešeno izginjanje pripadnikov in pripadnic različnih vrst živali zaradi uničenja njihovih habitatov. Berger se v eseju še posebej posveti živalskemu vrtu, instituciji, vzpostavljeni na temeljih imperializma in vzpenjajočega se kapitalizma 19. stoletja. Med živalskimi vrtovi in naravoslovnimi dokumentarci je kljub nekaterim razlikam mogoče potegniti nezanemarljive vzporednice, ki se tičejo predvsem njune namembnosti, nastanka, razvoja ter seveda pozicij moči.

Naravoslovne dokumentarce je tako mogoče motriti kot stopnjevanje sentimenta živalskega vrta, kot enega od kapitalističnih produktov pospešene marginalizacije živali in njihove kooptacije v *družino* ali *spektakel* (330). Toda niti film niti živalski vrt ne predstavljata le ogledala antropocentrizmu, iz katerega se napajata, temveč bistveno prispevata k njegovi proizvodnji in reprodukciji, ki pa, kot poudarja Donna Haraway, vedno že »smrdi po rasi in spolu«. (Haraway, 2008: 18) Zgodovina živalskih vrtoev ni nič manj zgodovina človeških vrtoev ali t. i. kolonialnih razstav.

Civilna funkcija, ki jo je živalski vrt kot imperialistična institucija prevzel, je muzejske narave, njegovo poslanstvo je »poglabljanje vednosti in javno osveščanje«. (Berger, 2020: 334) Tej funkciji se je sčasoma spomeniškovarstveno pridružila še ena: zaščita ogroženih živalskih vrst. Če je David Attenborough v petdesetih in šestdesetih letih prejšnjega stoletja snemal *Zoo Quest*, ki si živalski vrt jemlje za svoj temelj, pa se – tudi zavoljo t. i. živalskega in okoljskega obrata, ki je na nekatere sezname mainstream naravoslovnih dokumentarcev naplavljal filme, kot so **Cowspiracy** (2014, Kip Andersen in Keegan Kuhn), **Dominion** (2018, Chris Delforce) in **Seaspiracy** (2021, Ali Tabrizi) – šestdeset let kasneje že ne more več izogniti tematiziranju kapitalistične destrukcije habitatov in »izumiranja živalskih vrst«, četudi mu gre še vedno in predvsem za to, da opazuje živali, ki so vedno zgolj opazovane. Dejstvo, da nas tudi same lahko opazujejo, je izgubilo ves pomen. (Berger, 2020: 331) Naravoslovnim dokumentarcem, koktejlu nadzora in spektakla, je »optična nesomernost« (Razac, 2007: 91) inherentna.

Kot poudarja Olivier Razac, živalski vrt še vedno, najprej in po definiciji, ostaja kraj zabave. (2007: 76) In z naravoslovnimi dokumentarci ni nič drugače. Ključna v tem kontekstu je podoba o Noetovi barki, brez te danes ni več mogoče pritegniti občinstva. (prav tam) V judovsko-krščanski tradiciji je bila Noetova barka prvi urejen zbor živali (Berger, 2020: 333), dandanes Noetove barke ni več mogoče misliti onkraj koncepta biodiverzitete. In na biodiverzitetnem plovilu je prostora samo za predstavnika in predstavnico svoje vrste. Noetova barka je, jasno, heteronormativno plovilo.

Dominantni družbeni narativ je osnovan na reprodukativnem heteroseksu, ta pa je »univerzaliziran in projiciran na živalsko kraljestvo«. (Berger, 2020: 330) V tem kontekstu so naravoslovni dokumentarci heteronormativne utrdbe, vsa spolna in seksualna raznolikost živali je prezrta, zanihana ali odpravljena.<sup>1</sup>

1 Narava in živali že dolgo predstavljajo bogato zakladnico za oblikovanje diskurzov o človeški seksualnosti, kar ponazarja obsodba homoseksualnosti kot protinaravnega. Toda namesto da kvir preprosto premaknemo v stolpec »narava« in tako zaigramo na strune že znanega dualizma ali popolnoma ignoriramo kakršna koli spoznanja, ki bi jih lahko pridobili\_e od živali, ker ne morejo imeti nobenega pomena za »kulturo«, je treba preseči tovrstno dualistično razmišljanje in namesto tega »problematizirati sam razcep med naravo in kulturo, na kateri temeljijo obtožbe o protinaravnosti«. (Mortimer-Sandilands in Erickson, 2010: 31–2) Haraway predlaga, da je treba razmišljati v smislu naravekulture (naturecultures), saj ta opominja na kompleksne, lepljive niti materialnosti in pomena, ki neločljivo prepletejo ta dva domnevno ločena svetova (Haraway, 2003).

Vse vedenje, ki bi se utegnilo zdeti občinstvu nerazumljivo, odtujujoče, kar bi ga odvrnilo od gledanja, je treba bodisi odstraniti bodisi vpeti v prilagojen, dominanten narativ. Živali, ki so letargične, ki se skrivajo, niso dobre. Primerki morajo biti dobro vidni, da lahko gledalčevo oko čim lažje neposredno doseže podobo spektakelskega vedenja. (Razac, 2007: 76–7) Tretja in morda celo ključna funkcija je tako predvajanje spektakla za obiskovalce\_ke/gledalce\_ke.

Estetizirane, spektakularne podobe živali pa so oblikovane tako, da ustvarjajo željo – ne po ohranitvi posameznih bitij, ki so v tem diskurzu popolnoma *nevidna*, temveč po ohranitvi teh podob, več in več, bolj in bolj spektakularnih podob, po ohranitvi tega, kar evocirajo: »pristno divje telo«. (Razac, 2007: 88) ■

### Viri in literatura

- Berger, John. 2020. *Zakaj gledati živali?* V Male teorije vidnega: Izbrani spisi o umetnosti. John Berger. Ljubljana: Beletrina.
- Haraway, Donna. J. 2003. *The Companion Species Manifest: Dogs, People and Significant Otherness*. Chicago: Prickly Paradigm Press.
- Haraway, Donna J. 2008. *When species meet*. Minneapolis, London: University of Minnesota Press.
- Mortimer-Sandilands, Catriona in Erickson, Bruce. 2010. *Introduction: A Genealogy of Queer Ecologies*. V. Queer Ecologies: Sex, Nature, Politics, Desire. Catriona Mortimer-Sandilands in Bruce Erickson, ur. Bloomington in Indiana: Indiana University Press.
- Perat, Katja. 2011. *Najboljši so padli*. Ljubljana: Beletrina.
- Razac, Olivier. 2007. *Ekran in živalski vrt: Spektakel in udomačevanje od kolonialnih razstav do Big Brotherja*. Ljubljana: Maska.