

Melankolija u suvremenoj modi: slike-stanja-figure

Spahija, Tina

Master's thesis / Diplomski rad

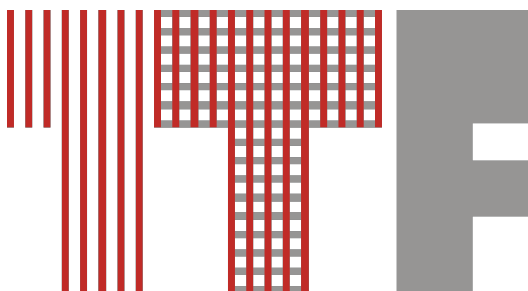
2020

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Zagreb, Faculty of Textile Technology / Sveučilište u Zagrebu, Tekstilno-tehnološki fakultet**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:201:799398>

Rights / Prava: [In copyright](#) / [Zaštićeno autorskim pravom.](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2024-04-16**



Repository / Repozitorij:

[Faculty of Textile Technology University of Zagreb - Digital Repository](#)



**SVEUČILIŠTE U ZAGREBU
TEKSTILNO-TEHNOLOŠKI FAKULTET**

DIPLOMSKI RAD

**MELANKOLIJA U SUVREMENOJ MODI:
SLIKE-STANJA-FIGURE**

Tina Spahija

Zagreb, rujan, 2020.

SVEUČILIŠTE U ZAGREBU
TEKSTILNO-TEHNOLOŠKI FAKULTET
TEKSTILNI I MODNI DIZAJN:
TEORIJA I KULTURA MODE

DIPLOMSKI RAD

**MELANKOLIJA U SUVREMENOJ MODI:
SLIKE-STANJA-FIGURE**

Mentor:

prof. dr. sc. Žarko Paić

Diplomantica:

Tina Spahija

Zagreb, rujan, 2020.

DIPLOMSKI RAD

Kandidatkinja: Tina Spahija

Naslov rada: Melankolija u suvremenoj modi: slike-stanja-figure

Naziv studija: Tekstilni i modni dizajn

Naziv smjera: Teorija i kultura mode

Voditelj rada: prof. dr. sc. Žarko Paić

Jezik teksta: hrvatski

Rad ima: stranica 62

slika 23

Institucija u kojoj je rad izrađen: Sveučilište u Zagrebu, Tekstilno-tehnološki fakultet

Članovi povjerenstva:

izv. prof. dr. sc. Nina Katarina Simončić, predsjednica

prof. dr. sc. Žarko Paić, član

doc. dr. sc. Tonči Valentić, član

izv. prof. dr. sc. Martinia Ira Glogar, članica

Datum obrane rada: 21.09.2020.

SAŽETAK

U ovom radu cilj mi je istražiti stanje melankolije kao emocije koja u određenom trenutku osjećaj bijede, jada i nesreće pretvara u uzvišenost, sve je u tom trenutku prazno i hladno, a istovremeno ispunjeno i prekrasno. To je stanje u kojem uživamo u vlastitoj praznini, trenutak jednostavnosti, kao da su se sve emocije pretočile u jednu ultimativnu, osjećamo sve i ništa.

Jasno je kako takvo stanje budi određeni trenutak u kojem se nađemo, te je moj cilj, pokušati istražiti stanje melankolije i njenu estetsku ulogu u različitim trenucima u kojim je ona probuđena. Melankolija često igra svoju ulogu u našem susretu s umjetnošću, te je često prisutna kao estetska reakcija na okolinu, čak i u svakodnevnim situacijama koje daju razlog melankoliji da se probudi. Ja ću se orijentirati više na ovu ulogu melankolije u susretu s određenom umjetnošću, od književnosti, slikarstva, glazbe, pa do filma i fotografije, te naposljetku suvremene mode. Moj fokus će biti na suvremenoj umjetnosti, modi i digitalnoj tehnologiji, s obzirom da se stanje melankolije, iako neizbježno i mnogo prije, no ne mnogo analizirano, očituje u već spomenutom svakodnevnom životu, te je njeno razumijevanje, prihvaćanje i uloga danas od ključne važnosti za razumijevanje identiteta u suvremenom svijetu i duhu vremena u kojem se nalazimo.

Istražila sam niz autora, ponešto književnika, a ponešto filozofa, koji se bave ovim problemom, ali moj primarni cilj je obraditi radove pojedinih umjetnika, nekoliko modnih dizajnera, fotografa, te muzičara našega doba, koji ujedno međusobno surađuju, te kroz njihov rad pokušati dokazati veličinu melankolije kao estetske emocije..

Ključne riječi: melankolija, emocija, stanje svijesti, povijest, budućnost, prostor, vrijeme, estetika, književnost, umjetnost, moda, tehnologija, zaborav

ABSTRACT

In this paper, I aim to explore the state of melancholy as an emotion that at some point transforms the feeling of misery and unhappiness into sublimity, everything at that moment is empty and cold, and at the same time fulfilling and wonderful. It is a state in which we enjoy our own emptiness, a moment of simplicity, as if all emotions have flowed into one ultimate, feeling everything and nothing at the same time.

It is clear that such a state awakens a certain moment in which we find ourselves, and my goal is to try to explore the state of melancholy and its aesthetic role at the various moments in which it is awakened. Melancholia often plays a role in our encounter with art, and is often present as an aesthetic response to the environment, even in everyday situations that give rise to melancholy to wake up. I will focus more on this role of melancholy in the encounter with certain arts, from literature, painting, music, to film and photography, and ultimately contemporary fashion. My focus will be on contemporary art, fashion and digital technology, as the state of melancholy, although inevitably long before, but not much analyzed, is evident in the everyday life, and further more its understanding, acceptance and role which are crucial today for understanding the identity in the contemporary world and the spirit of the times we are in.

I have researched a number of authors, some writers and some philosophers, who deal with this problem, but my primary goal is to analyse it on the works of individual artists, several fashion designers, photographers and musicians of our time, who also collaborate with each other and try to prove through their work the magnitude of melancholy as an aesthetic emotion.

Keywords: melancholy, emotion, state of mind, history, future, space, time, aesthetics, literature, art, fashion, technology, oblivion

SADRŽAJ

UVOD.....	1
TEORIJSKI DIO.....	3
1. Pojam melankolije i njena veza s ljudskim emocijama.....	3
1.1 Melankolik - od bolesnika do ideala slobode.....	6
2. Walter Benjamin i W.G Sebald - melankolija, smrt, modernitet.....	10
3. Melankolija kao estetska emocija.....	18
3.1 Melankolija i glazba.....	28
4. Maya Deren - eksperimentalni film i manipulacija vremena.....	31
5. Suvremena moda Caroline Evans: apokalipsa i smrt.....	40
5.1 Elsa Schiaparelli, John Galliano, Maison Martin Margiela, Alexander McQueen - dizajneri prošlosti u budućnosti.....	44
ZAKLJUČAK.....	59
LITERATURA.....	61

UVOD

U suvremenom svijetu, u dobu u kojem živimo nekako se podrazumijeva da shvaćamo ili bolje rečeno, bi trebali shvaćati svijet u kojem živimo i time sami sebe, no mi, suvremeni subjekti, se ipak otuđavamo kao nikada prije. Nikada nas više nije zanimalo mišljenje drugoga dok istovremeno ego nikada više nije vladao ljudskim emocijama koje kao da uopće ne uzimamo u obzir, dapače pokušavamo ih se radije riješiti. Suvremeni čovjek se smatra najinteligentnijim bićem, uzevši u obzir znanje koje mu se nudi na pladnju putem tehnologije koju je sam izumio, no koliko je taj suvremeni čovjek emocionalno inteligentan. Ne bih htjela zvučati pesimistično, no čini mi se da suvremeni čovjek plaća cijenu svoje "genijalnosti" a da toga nije ni svjestan. Zaboravljamo što to uopće znači socijalna veza kada socijalnu vezu uspostavljamo sa cijelim svijetom, a da se fizički nismo pomakli van svog kreveta. Jeli plakanje i osjećaj povučenosti danas postao fenomen unutar nečija četiri zida? Koliko mladih danas zapravo ima prijateljski odnos na račun emocionalnog otvaranja sebe drugome ili su ti odnosi postali puki, da se poslužim interentskim jezikom "like" na Instagram fotografiji ili na Facebooku. Što se desilo s komunikacijom, pa isto tako i s jezikom?

"Osim mog brojnog kruga poznanika, imam još jednu intimnu povjerljivicu - svoju melankoliju. Usred moje radosti, usred mog rada, ona mi mahne, poziva me na jednu stranu, iako fizički ostajem na mjestu. Moja melankolija je najvjernija ljubavnica koju poznajem, a pitam se zašto je volim zauzvrat."

Søren Kierkegaard¹

Izdvojila sam citat danskog filozofa, teologa i književnika, te utemeljitelja egzistencijalizma, kao uvod u svoj rad, jer je u ovom citatu jednostavno objašnjen trenutak u kojem melankolija ulazi u naš život i osvaja nas, dok se mi njoj apsolutno prepuštamo, te dapače uživamo u njenom prisustvu. Kompleksnost melankolije leži u činjenici da je sama po sebi fascinantna, te time upućuje na misao da se može smatrati estetskom emocijom kao takvom. U tu svrhu, osobitost melankolije je njezin dvojni karakter, te njena distinkcija od tuge i depresije, što je izdvaja kao estetsku emociju. Usudila bih se reći da je melankolija, dapače, stanje tuge u kojoj uživamo. Uživanje u apsolutnoj samoći u

¹ Kierkegaard, Søren (1992.) "Diapsalmata," iz *Ili - ili*, London, Penguin, str. 44

kojoj se prepuštamo emocijama kao što je tuga, tjeskoba, osjećaj praznine. Kao da nelagodu pretvaramo u pozitivnu emociju. Melankolija nam je zapravo u tom trenutku pokretač, iz nje zaista možemo stvoriti estetski predmet; “nelagoda” pretvorena u estetski predmet. Bez te “nelagode” svijet i život kao da su dosadniji, sve što je isuviše “pre sretno”, “prenormalno” ili “prepozitivno” kao da je “predosadno”, apsolutno ne zanimljivo i možda čak i ne iskreno.

Kada melankoliji pristupamo unutar okvira emocija i umjetnosti, filozofi je često smještaju unutar konteksta glazbe i fikcije. Glazba je umjetnički oblik u kojoj emocije imaju dominantnu ulogu. Glavni problem je kako preciznije karakterizirati poveznicu između kompozicije i emocije koju bi trebala probuditi. Kod fikcije i emocija susrećemo paradoks u našim reakcijama na fikciju; zašto, npr. bivamo ganuti sudbinom glavnog fiktivnog lika iako znamo da objekt emocije nije realan, nego fiktivan. Uz to, opće poznato je da glazba i fikcija bude niz emocija, od sreće do tuge pa do straha u njenim različitim stadijima u kojoj bi *horror* mogli smjestiti kao ekstrem. Ono što mene intrigira i na koncu je poanta uzimanja ove teme kao fokusa istraživanja, je stadij melankolije u kojemu apsolutno uživamo u emocijama ne primarno “stvorene” za uživanje, te upravo ta privlačnost straha, *horror*a, bilo čega nepoznatog, te rušenja temelja kako bi se stvorilo nešto novo, te kako upravo takvo stanje budi u nama želju za stvaranjem. Uz to, fokus mi je pitanje koliko je zapravo umjetnosti nastalo nagnuto upravo tim stanjem, te koliko se često melankolija budi u susretu s umjetnošću.

TEORIJSKI DIO

1. Pojam melankolije i njena veza s ljudskim emocijama

Tuga je dio ljudskog emotivnog iskustva, koja je kroz povijest pa i danas predmet istraživanja. Nad tugom se nalazi “upitnik” jer smo ju smjestili u prostor nepoželjnih emocija i time onemogućili razumijevanje iste. Što tuga uopće predstavlja, odakle proizlazi i mora li nužno uopće proizlaziti iz nečega? Je li ona samo reakcija prouzrokovana određenom situacijom, kao npr. kada se opraštamo od nekoga bližnjega ili proživljavamo njegov/njen gubitak? Takav pogled opravdava i čest slučaj da kada izjavimo da smo tužni, sugovornik nas priupita “Što se dogodilo? Zbog čega si tužan/tužna?”.

Tako, najčešće uvriježeno mišljenje jest da je tuga - emocija, unutarnje stanje koje upravo jest prouzrokovano vanjskim uzrokom odnosno određenim događajem. S druge strane, antička Grčka nije na taj način vidjela i razumijevala tugu. Grci su vjerovali da je tuga crna materija, tekućina unutar našeg organizma. Prema potonjima, tuga spada u takozvani “humoralni sistem” koji se sastoji od četiriju humoralne tekućine. Tijelo i duša su pod kontrolom te četiri tekućine koje surađuju balansirajući jedna drugu i tako direktno utječu na zdravlje i temperament čovjeka. One su kontrolirale cjelokupno postojanje i ponašanje ljudske vrste te su, prema načinu na koji su bile zastupljene u mislitelju, određivale karakter pojedinca.²

Melankolija proizlazi iz grčke riječi *melania kole*, koja označava crnu žuč, za koju se vjerovalo da prouzrokuje tugu. Mijenjajući prehranu, uz pomoć medicine, osoba može dovesti svoje humore/tekućine/tjelesne žuči u balans. Iako danas znamo mnogo više o našem organizmu i tijelu, ova grčka ideja o tuzi primjenjiva je u trenutnim medicinskim interpretacijama, ne samo o tuzi koju svi povremeno osjećamo, već je primjenjiva i na kliničku depresiju, koja je među glavnim problemima društva 21.stoljeća. Tako, znanstvenici tvrde da su različita, dugoročna, neobjašnjiva emocionalna stanja bar dijelom povezana s kemijom u mozgu, balansom različitih kemija unutar ljudskog mozga. Kao i u grčkom sistemu, mijenjanjem balansa spomenutih kemija duboko utječemo na naše reakcije i odgovore na ekstremno teške situacije. Postoji i duga tradicija koja

² Klibansky, Raymond; Panofsky, Erwin i Saxl, Fritz (2009) “Saturn i Melankolija”, Zagreb, Zadruga Eneagram, str. 10

pokušava dokučiti vrijednost tuge. Unutar te tradicije dolazimo do bitne tvrdnje o tome da je tuga ne samo neizbježan dio života, već njegov esencijalan dio. Ako pojedinac nikada u životu ne osjeti melankoliju, može se kazati kako isti propušta krucijalni dio emotivnog spektra čovječnosti.³

Mnogo mislioca smatra da je melankolija ključna u stjecanju mudrosti. Robert Burton (1577.-1640.) posvetio je život proučavajući uzroke i iskustva tuge. U svojoj knjizi *The Anatomy of Melancholy* ("Anatomija melankolije") objavljenj 1621., melankoliju objašnjava kao krucijalni dio raspoloženja ili dio navike. Melankolija koja se veže uz raspoloženje je prolazna, ona se pojavljuje i nestaje uz bilo koji, pa čak i mali osjećaj tuge, potrebe, bolesti, straha, tjeskobe te nadalje, kako ih Burton proklamira, "poremećaje uma" kao što su briga, nezadovoljstvo, koje dovode do težine i uznemirenosti duha. Niti jedan čovjek nije lišen melankolije, koliko god bio sretan ili zadovoljan. Melankolija je, Burtonovim riječima, "karakter smrtnosti." S druge strane, melankoliju koja preraste u naviku, tvrdi Burton, potrebno je liječiti, jer kada je fiksirana, teško je se otarasiti.⁴

Povijest melankolije, nas uvijek vodi ka problemu koji istu vidi kao nešto što je, u krajnjoj realizaciji, potrebno liječiti. Iako je smatrana neizbježnom, često se vezala upravo uz najveće mislioce: "Onaj koji uvećava svoju mudrost, taj uvećava i svoju tugu."⁵ Još Aristotel, pojam "iznimnoga" širi dalje od emocija i akcije te ga veže uz racionalno ponašanje, "pa čak i ono najviše ljudsko dostignuće, kontemplativnu misao filozofa".⁶ Ipak, unutar te interpretacije, tanke su granice između melankolika kao luđaka i melankolika kao genija, što će detaljnije biti objašnjeno u sljedećem poglavlju.

Romantični pjesnici ranog 19.stoljeća vjerovali su da melankolija dopušta da ljudi bolje razumiju duboke emocije kao što su ljepota i sreća. Romantičarskom interpretacijom, "razumjeti tugu kada drveće gubi lišće u jesen vodi nas ka punijem razumijevanju ciklusa života koje nam

³ Stephens, Courtney (2014) "A brief history of melancholy", TedEd Education, 10. URL: <https://ed.ted.com/lessons/a-brief-history-of-melancholy-courtney-stephens#digdeeper> (preuzeto 20.5.2019.)

⁴ Stephens, Courtney (2014) "A brief history of melancholy", TedEd Education, 10. URL: <https://ed.ted.com/lessons/a-brief-history-of-melancholy-courtney-stephens#digdeeper> (preuzeto 20.5.2019.)

⁵ Burton, Robert "Anatomija melankolije", Philadelphia, J. B. Lippincot & Co., 1868., Citirano prema: Courtney Stephens, "A brief history of melancholy", TedEd Education 10. 2014. URL: <https://ed.ted.com/lessons/a-brief-history-of-melancholy-courtney-stephens#digdeeper> (preuzeto 20.5.2019.)

⁶ Klibansky, Raymond; Panofsky, Erwin i Saxl, Fritz (2009) "Saturn i Melankolija", Zagreb, Zadruga Eneagram, str. 35

donosi novo lišće u proljeće.”⁷ Mudrost i emocionalna inteligencija na poprilično su visokoj ljestvici hijerarhije potreba. Ima li tuga vrijednosti na osnovnoj, opipljivoj, možda čak i evolucijskoj razini? Znanstvenici smatraju da su plakanje i osjećaj povučenosti pomogli našim precima da održe socijalne veze te da na taj način dobivaju potrebnu podršku. Tuga nasuprot bijesu ili nasilju bila je izraz patnje koja momentalno približava ljude pomažući ne samo osobi koja je u patnji, već i široj zajednici u napredovanju. Tuga je utoliko pomagala stvoriti jedinstvo koje je čovječanstvu potrebno kako bi uopće preživjelo, no mnogi se pitaju je li patnja koju osjećaju drugi slična onoj koju sami proživljavamo.

U 20.stoljeću medicinski antropolozi, među kojima je i Arthur Kleinman (rođen 1941.), prikupili su dokaze načina na koji ljudi pričaju o boli, a kako bi sugerirali da emocije ne mogu biti univerzalne te da kultura i jezik, posebno utječu na to kako nešto doživljavamo.⁸ Kada koristimo izraz “slomljeno srce”, osjećaj slomljenosti postaje dio našeg iskustva, dok u kulturi u kojoj se koristi izraz “ranjeno srce”, zanimljivo je da izgleda da postoji drugačije subjektivno iskustvo. Neke suvremene mislioce ne zanima subjektivnost naspram univerzalnosti tuge te bi radije koristili tehnologiju u svrhu eliminiranja patnje u bilo kojem obliku. Tako, David Pearce (rođen 1959.), suosnivač organizacije *World Transhumanist Association* (“Svjetska udruga transhumanista”) koja je nedavno preimenovana i rebrendirana u *Humanity+*, bavi se etičkim problemima fokusirajući se na takozvani “hedonistički imperativ” koji je za njega moralna obaveza unutar koje on radi na ukidanju patnje. On tvrdi da genetski inženjering i drugi suvremeni procesi ne samo da mogu promijeniti način na koji ljudi proživljavaju emocionalnu i fizičku bol, već da se cijeli svjetski ekosustav mora redizajnirati kako bi prvenstveno divlje životinje prestale patiti pa onda i cijelo čovječanstvo.⁹ U danom primjeru uviđa se upravo glavni problem suvremenog čovjeka: s jedne strane on je genije, a mogućnost tehnologije pružila mu je novi način razmišljanja. S druge strane, u tendenciji brisanja patnje, taj isti čovjek postaje emocionalno zakinut. Je li uopće moguće zamisliti život bez patnje i koliko je to uopće za nas dobro? U suvremenom društvu izražavanje emocija svelo se na indirektno komuniciranje sa svijetom, što uključuje ponajviše umjetničko

⁷ Stephens, Courtney (2014) “A brief history of melancholy”, TedEd Education, 10. URL: <https://ed.ted.com/lessons/a-brief-history-of-melancholy-courtney-stephens#digdeeper> (preuzeto 20.5.2019.)

⁸ Stephens, Courtney (2014) “A brief history of melancholy”, TedEd Education, 10. URL.: <https://ed.ted.com/lessons/a-brief-history-of-melancholy-courtney-stephens#digdeeper> (20.5.2019.)

⁹ Stephens, Courtney (2014) “A brief history of melancholy”, TedEd Education, 10. URL: <https://ed.ted.com/lessons/a-brief-history-of-melancholy-courtney-stephens#digdeeper> (20.5.2019.)

izražavanje, uključujući pisce, muzičare, slikare, kipare i novomedijske umjetnike. Zamislivši trenutak gdje je iz njihovog djelovanja oduzeta patnja, ostaje li uopće motiv djelovanja? Čini se da je glavnina umjetničkog djelovanja, posebice modernizma, potaknuta upravo djelovanjem iz boli i željom za promjenom. Čovjek je misaono biće, no vlastite emocije, prvenstveno, ne razumije dovoljno dobro da bi ih mogao “ukinuti”. Ukinuvši samo jedan aspekt, makar on bio “negativan”, oduzima se istima moć istraživanja. Čini se kako je jedina stvar o tuži koja izgleda univerzalno dogovorena, upravo ta činjenica da su je gotovo svi ljudi iskusili, osjetili kroz vrijeme te da je već tisućama godina najbolji način nošenja s njom, njeno artikuliranje: pokušaj izražavanja onog što se čini neizrecivim.

1.1 Melankolik - od bolesnika do ideala slobode

“Ako ima nešto u onome što kažu pjesnici, da je božanstvo ljubomorno po naravi, tada su svi iznimni (izvanredni) ljudi predodređeni da budu nesretni.”¹⁰ Aristotel čovjeku daje epitet izvanrednosti te ga na taj način udaljava od priznatih normi ljudskog ponašanja, uzdižući ga ka Bogu. Istovremeno, Aristotel veže čovjeka uz zemaljsko - racionalno ljudsko ponašanje te ono kontemplativno, misaono, filozofsko. On odvaja misaonog čovjeka od onog slabije naravi: misaoni je čovjek bliži Bogu jer je izniman, no nije dovoljno izniman da bi bio Bog. Isto tako, potonji je predodređen da bude nesretan, a upravo ta ljubomora božanstva bi trebala biti njegov krajnji cilj i sreća. Aristotel opravdava čovjeka koji je veći od drugih, onog kreativnog, mahnitog, entuzijastičnog, ekscentričnog, istovremeno ga izdvajajući od običnog čovjeka i od božanstva: “Mitska ideja mahnitosti bila je zamijenjena znanstvenom idejom melankolije, zadaća olakšana time što su ‘melankoličan’ i ‘lud’ - u čisto patološkom smislu - već dugo bili sinonimi, te budući da se onaj osebujan dar istinitih snova i proricanja koji je pripadao bolesnom melankoliku podudara s Platonovim izjednačavanjem ‘mantičkoga’ i ‘maničnoga’.”¹¹

Platon melankoliji daje pozitivnu konotaciju, te ga veže uz “čovjeka-genija”. “Platon je opisao kako jedno takvo abnormalno stanje, koje gledano izvana izgleda poput ludila pa neki duboki mislilac može izgledati kao luda u očima svijeta, može možda upravo biti izvorom svih velikih

¹⁰ Klibansky, Raymond; Panofsky, Erwin i Saxl, Fritz (2009) “Saturn i Melankolija”, Zagreb, Zadruga Enegram, str. 35

¹¹ Ibid., str. 36

intelektualnih dostignuća.”¹² Aristotel i Platon melankoliku nude mjesto na ovom svijetu koje se nalazi između božanskog i svjetovnog. Melankolik je sada pojam razlike između božanske mahnitosti i mahnitosti kao ljudske bolesti. Aristotelovski koncept “sredine” omogućio je pojam veličine pripisati čovjeku, a da se ta ista veličina ne smatra abnormalnom. Sada tzv. “čovjek-genije” biva shvaćenim, to više nije “prodor mitskih sila u realitet, već priroda koja nadilazi samu sebe” te na taj način čovjek postaje - nad čovjekom:

*Koncepcija mahnitosti kao jedinstvene osnove za najviše stvaralačke darove bila je platonska. Pokušaj da se ovaj prepoznat misteriozni odnos između genija i ludila, koji je Platon bio izrazio samo u mitu, donese pod jarko svijetlo racionalne znanosti, bio je aristotelovski, kao što je slično tome bio i pokušaj da se razriješe kontradikcije između svijeta fizičkih objekata i svijeta ideja putem nove interpretacije prirode.*¹³

“Prema iskustvu, melankolija može doći svaki puta iz suprotnih razloga, kao, na primjerice, iz ma koje vrste požude, ali i iz pretjeranog asketizma.”¹⁴ U melankoliju će zapasti svi koji pretjeruju u čitanju filozofskih knjiga, ili knjiga o medicini i logici, ili knjiga koje dopuštaju (teorije) o svemu i svačemu, te zatim knjiga o podrijetlu brojeva, o znanosti koju Grci zovu aritmetikom: o podrijetlu nebeskih sfera i zvijezda, znači, o znanosti o zvijezdama koju Grci zovu astronomija, o geometriji, koja nosi ime “znanost o linijama” među Arapima, no koju Grci zovu geometrija, i naposljetku o znanosti skladanja, naime o napjevima i notama, koje znače isto što i grčka riječ “muzika”. Ove znanosti su produkti duše, jer duša ih izdvaja i istražuje: spoznaja (prepoznavanje) tih stvari urođena je duši, kako kaže Galen, evocirajući filozofa Platona. Takvi ljudi asimiliraju melankoliju, svjesni su svoje intelektualne slabosti i ojađeni zbog toga, oni padaju u melankoliju. A razlog zašto se njihove duše razbolijevaju (poremećaji razumijevanja i pamćenja te drugi poremećaji koji pogađaju dušu) leži u zamoru i prevelikom naporu. Kako to kaže Hipokrat u Knjizi VI. svoje *Epidemije*: “Premorenost duše dolazi od dušina razmišljanja”. I upravo kao što pretjerani tjelesni naponi dovode do ozbiljnih oboljenja od kojih je premorenost još najmanja, tako i preveliki

¹² Ibid., str. 37

¹³ Ibid., str. 37

¹⁴ Ibid., str. 74

mentalni naponi vode do ozbiljnih oboljenja među kojima je najgora melankolija”.¹⁵ Tako isto je i tretman, koji je uvijek bio težak i naporan, trebalo prilagoditi raznovrsnosti simptoma i uzroka. Osim regulacije onih šest “vitalnih stvari” (zrak, hrana, piće, spavanje i ustajanje, ispražnjavanje i retencija, odmor i kretanje) za koje su bila zadana precizna uputstva te osim propisivanja lijekova, duhovne mjere imale su osobito važnu ulogu. Od liječnika se u stvari očekivalo da uđe u bitku i nadvlada supstanciju zla (tvar od koje dolazi slabost) u svakoj bolesti. No, ako su simptomi koji su je pratili bili osobito nepodnošljivi, opasni ili šokantni, onda se prvo s njima valjalo pozabaviti, a budući da je upravo to bio slučaj u mentalnom oboljenju melankolije, onda su simptomi bili ti koje se prvo moralo nadvladati. No, liječnik se mora boriti i protiv sumnji melankolika, dajući im ono što su i inače otprije voljeli: treba voditi razborite i ugodne razgovore uz razne vrste glazbe, te uz aromatično, svijetlo i vrlo lagano vino. Mentalne napore, dakako, valja izbjegavati, no - citirajući Rufusa - umjereno seksualno općenje je poželjno: “spolni odnos smiruje, zauzdava ozbiljnu oholost i pomaže melankolicima”.¹⁶

“Melankolik postaje vlasnikom ideala slobode.”¹⁷ “Bezrazložna tuga” zasnivala se na tome što je on posjedovao moralnu ljestvicu koja je razarala osobnu sreću putem nemilosrdnoga otkrivanja njegove vlastite nedostojnosti i nedostojnosti drugih:

Onaj koga njegove emocije čine sklonim melankoliji ne nosi to ime stoga što bi bio zahvaćen nekom mračnom depresijom, kao da je lišen životnih radosti, već ga nosi zbog svojih senzibilnosti, kada, napet preko razloga zadan pogrešan smjer, zapada u to stanje lakše nego u ijedno drugo. Posebice, on ima osjećaj za sublimno: sve senzacije sublimalnoga imaju za njega veću fascinaciju nego prolazni čar lijepoga (...) On je postojan i zato svoje senzibilitete podvrgava principima (...) Čovjek melankolične dispozicije malo mari za mišljenja drugih (...) zbog toga on ovisi samo i isključivo o svojoj osobnoj prosudbi. Zato što impulsi poprimaju, u njemu narav principa, njega nije lako izbaciti iz takta: njegova postojanost, također, prelazi katkad u tvrdoglavost (...) Prijateljstvo je uzvišeno i stoga je on na njega osjetljiv. On može izgubiti ponekog nestalnog prijatelja, no ovaj neće tako lako izgubiti njega. Čak i sjećanje na neko raskinuto prijateljstvo ostaje za njega dragocjeno (...) On je dobar čovjek svojih i tuđih tajni. Istina je

¹⁵ Ibid., str. 75

¹⁶ Ibid., str. 76

¹⁷ Ibid., str. 105

uzvišena, i on mrzi laži i prevaru. On gaji duboko uvjerenje o plemenitosti ljudske naravi (....) On neće podnositi nedostojnu podložnost: umjesto toga on udiše slobodu plemenitim grudima (...) Od dvorjaninova zlatna lanca pa do teškog željeza galiota, svi lanci i karike njemu su mrski. On je strog sudac i sebi i drugima, i nerijetko je zabrinut za svijet jednako koliko i za sebe.¹⁸

¹⁸ Ibid., str. 106

2. Walter Benjamin i W.G Sebald - melankolija, smrt, modernitet

U isto vrijeme, između 1916. i 1925., dva su autora, Walter Benjamin i Winfried Georg Sebald, mobilizirala isti par - tugu i melankoliju - a kako bi artikulirali kritičke režime koji su se pokazali presudnima u načinu na koji je dvadeseto stoljeće zamišljalo svoju modernost. Ovo se može činiti kao zanimljiva slučajnost, no ima veze sa samom konstitucijom kritičkog mišljenja u dvadesetom stoljeću.¹⁹

Walter Benjamin razvija svoju studiju barokne igre žalosti, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, dok Sigmund Freud istodobno objavljuje svoj esej o žalosti i melankoliji. Ono što je važno za ove studije nije samo činjenica da su one napisane u istom povijesnom intervalu na istu temu, već i činjenica da su utjecale, s jedne strane, na konstituciju Benjaminove kritičke teorije, a s druge strane, na rekonstrukciju psihoanalize 1920-ih. Vjerojatna točka ulaska u ovu problematiku, u slučaju Waltera Benjamina, može biti da njegova knjiga *Trauerspiel* nije samo njegova prva velika kritička studija, već ostaje, kako ističe George Steiner, Benjaminova jedina dovršena knjiga, iako se njegova ostavština sastoji od osam jakih svezaka eseja, prijevoda, bilježaka i rukopisa. Steiner to smatra važnim jer sugerira da je čitatelj, kojega je Benjamin imao na umu u većini svojih djela, posmrtni. Ono što on sugerira je da žalovanje diktira intelektualni format fragmenta za Benjamina, ili, preciznije, pomisao da žalovanje zapovijeda fragmentom kao intelektualni format - koja potječe od intelektualnog rada kojega je Benjamin istražio u *Ursprunгу* (njem. podrijetlo), tako da se *Ursprung des deutschen Trauerspiels*²⁰ čita i kao *Ursprung* Benjaminovog kritičkog mišljenja. Drugim riječima, ono što tugovanje diktira Benjaminu, sama je struktura njegove misli.²¹

U slučaju Freudove psihoanalize, ono što je važno nije samo kronološka blizina Freudovog eseja o žalovanju i melankoliji iz 1917. godine ili njegovog seminara *Beyond the Pleasure*

¹⁹ Jukić, Tatjana (2017.) "Melancholia, Mouring and the Drive Drive: Benjamin and Freud", Zagreb, Predavanje na temu Topologije razmišljanja: Stavke sadržaja i prijevod suvremene teorije. Konferencija u čast 65. rođendana profesora Vladimira Bitija i 50. obljetnicu Sekcije književne teorije na Odjelu za hrvatski jezik i književnost. Sveučilište u Zagrebu, str. 1

²⁰ *Ursprung des deutschen Trauerspiels* ili Podrijetlo njemačke tragične drame je Benjaminovo postdoktorsko djelo koje je Benjamin napisao za Sveučilište u Frankfurtu 1925., a objavljeno je 1928. Knjiga je studija njemačke drame u doba baroka te je s njom Benjamin dobio titulu sveučilišnog profesora

²¹ Jukić, Tatjana (2017.) "Melancholia, Mouring and the Drive Drive: Benjamin and Freud", Zagreb, Predavanje na temu Topologije razmišljanja: Stavke sadržaja i prijevod suvremene teorije. Konferencija u čast 65. rođendana profesora Vladimira Bitija i 50. obljetnicu Sekcije književne teorije na Odjelu za hrvatski jezik i književnost. Sveučilište u Zagrebu, str. 1

Principle iz 1920. godine, u kojem otkriva smrtni nagon te obnavlja psihoanalizu. Jednako je važno da se Freudovskim pojmom nagona smrti otklanjaju nedosljednosti psihoanalize, što Freud otvoreno priznaje u *Trauer und Melancholie*, gotovo kao da je njegova rasprava o žalovanju u suprotnosti s melankolijom, bila pripremni rad za pronalazak nagona smrti - gotovo kao da je Freudova rasprava o tuži bila *ursprung* (podrijetlo) nagona za smrću. Kako je od nastanka pojma nagona smrti došlo i do rekonstrukcije psihoanalize - kao što tvrdi, na primjer, Heinz Hartmann - Freudovo angažiranje s tugom i melankolijom može se shvatiti kao *foucaultska* arheologija psihoanalitičkog znanja.²²

Spajanje tugovanja i melankolije ima istu strukturalnu ulogu i kod Freuda i kod Benjamina. Iako je istina da se Benjamin u *Ursprunгу* ne odnosi na Freuda, on se poziva na Freuda u „Kapitalizam kao religija“, ulomaku koji je napisao 1921. godine, a koji je u skladu s *Ursprungom*; ovako dvije konfiguracije žalosti i melankolije stvaraju skup i pozivaju na analizu kao takvu. Već je u ovom slučaju predviđen još jedan uvid: da bi intelektualni horizont žalosti u Freudu, ne samo u Benjaminu, mogao biti unaprijed određen ili predodređen religijom, i da nagon smrti, ako proizlazi iz Freudove obrade žalosti, može biti implicirana u istoj prekodeterminiranosti. Drugim riječima, ono što Benjamin predočuje u ovom fragmentu nije samo mogućnost analize kapitalizma kao religije, već i mogućnost analize freudovskog nagona smrti na isti način. Moglo bi se kazati kako je pomalo “drska” činjenica da je rekonstrukcija psihoanalize, koju je Freud pokrenuo 1920. godine, u skladu sa psihoanalizom razmišljanja koja ide uz liniju vjerovanja.²³

Benjamin poima svoju studiju žalosti i melankolije kao kulturalnu povijest oba pojma, ali i kao obrnutu povijest: to je povijest koja počinje s trenutkom koji Benjamina zanima ponajviše - reformacijom, nastavljajući obrnuto prema melankoliji i antici, napokon se povlačeći do reformacije i baroka. Benjamin tvrdi da je reformacija odvojena od značenja svakodnevnih djela i postupaka te je na taj način generirala prazan svijet, čija kontemplacija otkriva da je to samo krhotina koja se sastoji od djelomičnih, neautentičnih djela, “spektakl neopozivog gubitka.”²⁴ Upravo to jest razlog što smrt provocira najdublji strah, dok žalost postaje stanje uma, gdje se svijet percipira kao maska koju je potrebno kontemplirati i dešifrirati. Prema Benjaminu, Dürerova “Melencolia I” jest primjer ovog stanja uma: alati aktivnog života raspoređeni su po podu i sada

²² Ibid, str. 2

²³ Ibid, str. 2

²⁴ Ibid, str. 3

su predmet kontemplacije Dürerovog melankoličnog anđela (slika 1). Zanimljivo je kako Benjamin primjećuje da je melankolija najstvarnija među kontemplativnim impulsima. Benjamin se, u ovom trenutku, okreće isključivo melankoliji, čiji se stvaralački karakter može pratiti još od antike. Autor smatra važnim isticanje njena dijalektičkog²⁵ potencijala. Tvrdi da melankolija označava dijalektičku napetost između ludosti i vidovitosti, također između onoga što je izuzetno blizu i onoga što je izuzetno daleko. U antici melankolija mobilizira semiotički potencijal Saturna, najudaljenijeg planeta. On izolira melankoliju od baroka u tri figure - kamen, pas i planet Saturn - koje mu služe kao uporišta za Hegelski *Aufhebung*²⁶, od kamena preko psa do Saturna. Na ovaj način Benjamin prevodi "metonimičnu" melankoliju antike u riječima metafore te na taj način kamen, pas i Saturn postaju metafore melankolije, dok melankolija sama postaje metaforična. Ovaj proces otkriva da metafora pretpostavlja određenu fundamentalnu izolaciju od misaonog procesa, slično kao u svijetu baroka, kako to Benjamin razumije. Nadalje, moglo bi se predložiti, imajući izoliranu melankoliju u kamenu, psu i planetu Saturnu, sam Benjamin pretpostavlja poziciju Dürerovog kontemplativnog anđela, kojemu je melankolija kutija za alat čiji je sadržaj rasut po podu kao objekt kontemplacije. Iz toga se pretpostavlja da je metaforična melankolija jednaka objektiviziranoj melankoliji. Ovo se naravno odnosi na Benjaminovo razumijevanje alegorije koja je tradicionalno povezana s metaforom. Sugerira također da se Hegelski *Aufhebung* može pretpostaviti kao metaforizacija i kao dosljedna hipotetička operacija.²⁷

Benjaminova intelektualna ambicija očito je prihvatila i iscrpila prethodne opise melankolije. To se poklapa s iscrpljujućom melankolijom vezanom uz povijest, tako da melankolija ostaje historijski blokirana u svom punom potencijalu kao događaj, baš kao što za filozofiju ostaje prepoznata kao povijesni koncept, zbog kontaminacije njenog stvaralačkog života. Drugim riječima, melankolija prema Benjaminu nije zamisliva kao događaj, baš kao što nije zamisliva kao koncept: ona je uvijek već u domeni "prekonzeptualizacije i predispozicije" - sada kao interval između intelektualnih režima povijesti i filozofije. Upravo u tom tonu treba razumjeti

²⁵ *Dijalektika*, (starogrčki διαλεκτική τέχνη, dialektiké téchne, umijeće razgovaranja i raspravljanja, latinski ars dialectica, umjetnost vođenja razgovora) je filozofski pojam koji ima više značenja. U povijesti filozofije dijalektika je imala mnogo značenja: metoda pobijanja na temelju neizravnih dokaza, sofistička argumentacija, proces spoznavanja od osjetilne stvarnosti do spoznaje nadnaravne stvarnosti; proces prelaska od implicitnog k eksplicitnom bilo u metafizičkom bilo na logičkom području, ili kao službena logika

²⁶ *Aufhebung*, njemačka je riječ s nekoliko naizgled oprečnih značenja, uključujući „podići se“, „ukinuti“, „otkazati“ ili „obustaviti“, ili „podrediti“. Izraz je stoga definiran kao "ukinuti", "sačuvati" i "prevazići". U filozofiji ga Hegel koristi za objašnjenje onoga što se događa kao interakcija teza i antiteza.

²⁷ Ibid, str. 4

Benjaminovu narativnu strategiju: njegova odluka da organizira slučaj melankolije kao obrnute povijesti, čini oplakivanje gubitka svijeta (koje je u središtu reformacije), istovremeno kronološkim odredištem melankolije te njezinim metafizičkim polazištem. Ovaj narativni manevar sugerira da melankolija antike mora biti *aufgehoben* u žalost da bi postala funkcionalna u moderni. Dalje slijedi da melankolija zahtijeva žalovanje kao svoj značajni kontekst samo u suvremenosti - jedino se u suvremenosti melankolija odnosi prvenstveno na mrtve i na smrt.²⁸

Na ovaj način dolazimo do zanimljive konfiguracije: dok se moderni svijet ne može obraditi ili mobilizirati osim žalovanjem, melankolija u ovome svijetu ne može se obraditi i mobilizirati osim u tragu žalosti i smrti. Iz tog razloga predmet žalosti postaje potpuno funkcionalan tek s reformacijom, sada kao uzorni moderni subjekt. Iz istog razloga, ne postoje funkcionalni moderni subjekti melankolije: "Suvremeno nikada nije potpuno s nama u bilo kojem smislu. Toliko toga što nazivamo suvremenim zapravo pripada povijesti, a budućnost to guta. Svijet povijesti metonimično je zakačena za sadašnjost kroz materijalne stvari koje je ostavila iza sebe: "Mi, djeca Saturna, smo rođeni mudri, no ne nužno i sretni."²⁹ Benjamin suvremeno doba smatra produktom povijesti, što je u 21. stoljeću izuzetno evidentno: tek danas čovjek proživljava ono što je 20. stoljeće stvorilo ili bar ponudilo. Isto tako funkcionira i suvremena umjetnost, danas kada je daleko van njene tradicijske funkcije, a to je da služi religiji ili onome vansvjetovskom, spiritualnom, ona je upravo taj artefakt koji u čovjeku budi nostalgiju. Suvremena umjetnost bavi se putovanjem kroz prošlost te karikiranjem, rekonceptualiziranjem i hibridiziranjem onoga nekad s ovim sada, s funkcijom, čak ne više ni da nas šokira, već da njenim razumijevanjem postane ono iz čega je nastala, dijelom povijesti:

Umjetnost i njen promatrač postaju jedan entitet; vrijeme i mjesto su poništeni, te promatrač postaje obuzet njenom sviješću. Onoga trenutka kada oporavi radnu svijest, ona postaje inicirana iluminirajućim, formativnim misterijama. Melankolija, "podnevni demon", jest paradigmatična, ovisno o povijesnom periodu u kojemu se ona pojavljuje. U Renesansi, na primjer, u pisanim djelima florentinskog neoplatonista Marsilio Ficina, melankolija je

²⁸ Ibid, str. 5

²⁹ Holly, Michael Ann (2013.) "The Melancholy Art": (Eseji o umjetnosti), Princeton, Princeton University Press, str.5

*klasificirana kao humor, originalno kao mentalno ili fizičko stanje koje nastaje iz crne žuči, no do 17. stoljeća je nagrađena s kompleksnijom etiologijom i većim opsegom simptoma tuge.*³⁰

Do 19. stoljeća personifikacija melankolije uvjerljivo se zaplela s naizgled kontradiktornim atributima - neurasteničnim patnjama te eksplozije kreativne genijalnosti, a na taj način servirana je kao priželjkivani standard romantičkog senzibiliteta. Za mnoge mislioce, vrijeme proteklo između 14. stoljeća i kraja moderne u 20. stoljeću, predstavlja eru melankolije.

Distinkcija mentalnih značajki melankolije su, na neki način, povezane s gubitkom objekta koji je izvučen iz svijesti, u kontradikciji sa žaljenjem, u kojoj nema ničega vezanog za gubitak, a da je nesvjesno. U žaljenju je svijet taj koji postaje siromašan i prazan; u melankoliji je to sam ego.³¹

Kada heroj njemačkog iseljenika i pisca W. G. Sebald u romanu iz 2001. *Austerlitz*, zakorači na ulaznu halu svoje rezidencije iz djetinjstva, egzotičan uzorak poda postane mu vidljiv: “oktogonalan mozaični cvijet u nijansama golublje sive i snježno bijele”.³² Simetričan, poligonalni dizajn koji reflektira teško razumljivo matematičko znanje koje potječe od analognog zapadnog razumijevanja još od petog stoljeća nove ere. Ornament u obliku zvijezde kojega Austerlitz primjećuje u staroj zgradi doima se kao da komunicira osjećaj misterije i zaogrnutosti istine. Sebald koristi narative vještačke strukture i dizajna, kako bi prenio svoju perspektivu povijesti i prirode ljudske egzistencije. Sebald nasljeđuje Benjaminov skepticizam o progresivnoj evoluciji ljudskog društva. On gradi svog protagonista, s jedne strane, prema uzoru na Benjamina provodeći istragu o tome kako su strukturne građe visokog kapitalizma propadale tijekom sljedećeg stoljeća, te s druge strane, smješta ga u post-ratno doba koje tek ide prema spašavanju i obnavljanju povijesnih olupina. Sebaldov roman postavlja pitanje: može li iluzorna priroda ljudskog bića ikada dopustiti pomirenje s prošlošću?

Benjaminova estetika konstrukcijskih projekata iz 19. stoljeća, utječe na kritičku rezonancu u Sebaldovom prikazu povijesnih činjenica. *Austerlitz* ima bezimenog naratora (sličan samom Sebaldu) koji dokumentira slijed diskonektiranih susreta, čije je mjesto radnje u Europi između 1960-ih i 1990-ih, sa samim Jacques Austerlitzom, lektorom povijesti umjetnosti. Austerlitz nudi digresivni izvještaj svoje životne priče, koja se odvija unatrag do početka Holokausta, isprepleten

³⁰ Ibid., str. 7

³¹ Ibid., str. 8

³² Ibid., str. 222

s njegovim stavom o arhitekturi, kulturi i povijesti. Roditelji ga šalju na dječji trajekt od Praga do Engleske 1939. kako bi mu omogućili sigurnost te on svoje sumorno djetinjstvo provodi sa svojom udomiteljskom obitelji u Walesu, te kao odrasla osoba “pati” od sumnjivih simptoma melankolije i želje za putovanjem. Iako roman otkriva neke detalje u raznim arhivima, ipak ne nudi definitivne odgovore, naprotiv, završava bezdogađajno na način da narator i Austerlitz kreću samostalno svojim putem i nastavljaju svoja putovanja.³³

Moglo bi se kazati kako nije najjasnije da li Sebald namjera ocrtati Benjamina u svojoj karakterizaciji Austerlitz, koji naratora podsjeća na Ludwiga Wittgensteina zbog sličnih izraza lica te specifičnog ruksaka. No, Austerlitz je, u neku ruku, reinkarnirani Benjamin: “neka vagabond (skitnica) verzija Waltera Benjamina”, kako primjećuje James Chandler, “nejasno samo ubilački, radeći na nedovršenom projektu” referirajući se na *The Arcades Project*.³⁴ Životi Benjamina i Austerlitz sijeku se između dva svjetska rata, obojica suočena s istom opasnošću izgnanstva, rezultiraju smrti Benjamina te za Austerlitz, doživotnim impulsom lutanja. Austerlitz je dislociran od strane snažnog političkog nasilja, koje je isto tako razlog Benjaminovog samoubojstva. Ono što čini ovo dvoje supstancijalno uvjerljivim parom, iako drugačijima u njihovoj formi i pristupu, jest njihova zajednička meditacija izgrađenog okruženja kao sadržaja kulturne povijesti. Suočeni s povijesnim razaranjem, čitatelj se susreće s osjećajem radikalne promjene u prirodnom svijetu koji više ne budi prirodni poredak stvari, već neku vrstu nijeme stvarnosti prirode. Ne samo destrukcija, već i konstrukcija, su zacrtane u našoj prirodi te služe kao ogledalo kolektivne podsvijesti. Arhitektura u svojoj literalnoj i fizičkoj manifestaciji je neupitno vitalna za očuvanje i komuniciranje bitnih poruka ideologija koje su nekada pokretale i utjecale na ljudsko ponašanje. Iako je jasno da je Austerlitz izgubio dosta memorije iz svog ranog djetinjstva, on ipak u opisivanju svog rodnog doma u Pragu, koristi specifične opise: “hladni zrak”, “metalna kutija”, “oktogonalni mozaični cvijet”, čime je sugerirano da Austerlitz ipak osjeća neočekivanu sličnost kao njegovo nehotično pamćenje.³⁵ Ovakav misteriozni obrazac proganja nas kroz arhitektonske elemente u nizu Austerlitzovih velikih putovanja, koje najčešće uključuju željezničke postaje, utvrde te *Theresienstadt Ghetto*³⁶, a svaki od njih je dodatak, no nikad i

³³ Ibid, str. 223

³⁴ Ibid, str. 223

³⁵ Ibid, str. 226

³⁶ Theresienstadt Ghetto - hibridni koncentracijski logor i geto kojega je SS uspostavio tijekom Drugog svjetskog rata u gradu tvrđavi Terezín, koji se nalazio u Protektoratu Bohemije i Moravske

kompletna slika Austerlitzove potrage za vlastitim sjećanjem. Vrativši fokus na Benjamina, potonji, svojim "Projektom" ima namjeru istražiti pitanje kako se povijest rezultira u sadašnjosti, ili čak možda specifičnije, kako kapitalistički vrhunac ostavlja plodno tlo za fašistički sudnji dan. Benjamin prenosi prvo kako su činjenice povijesti donošene kroz preživjele materijalne značajke kojima se objašnjava njegovo isticanje pokazivanja naspram govorenja te drugo, da put povijesti mora biti izražen u određenim točkama, a ne linearno.³⁷

Materijalni arhiv i institucionalni ostaci su opsesija koja povezuje Benjamina i Austerlitz: "bezbroj mjesta i objekata bez ikakve snage pamćenja."³⁸ Ovo obrazloženje objašnjava Benjaminovu intenciju buđenja svijesti o spiritualnom svijetu koji se gubi među materijalnim negiranjem na isti način kao što Sebald cilja vratiti sjećanje na doba koje čovječanstvo, kako se čini, u velikoj žurbi zaboravlja. U transkriptu razgovora za jednu nizozemsku televiziju, emitiranom 12. srpnja 1998. Sebald je izrekao sljedeće postavke:

- (1) *prošlost je prtljaga koju uvijek nosimo sa sobom, pa ono što je otuda nužno jest znati povezati u smisleni sklop silnice energija koje struje iz prošlosti;*
- (2) *modernost kraja 18. i kraja 19. stoljeća te početka 20. stoljeća određuje naš „kraj povijesti“, a nije rezultat prekida u samoj strukturi povijesnoga vremena, već se odvija kao ireverzibilno-reverzibilni događaj;*
- (3) *prisutnost prošlosti u sadašnjosti ima u sebi uvijek nešto ambivalentno: ono s jedne strane snažno prisiljava na odluke u sadašnjosti, ali istovremeno oslobađa od sadašnjih problema;*
- (4) *prošlost nas, dakle, oslobađa od tiranije aktualnosti;*
- (5) *nikakva nostalgija ne proizlazi iz takvog razumijevanja povijesti, već jedino nužnost kritičke historiografije, kao što Sebaldova književnost nije bijeg iz tzv. Realnosti;*
- (6) *fotografija predstavlja paradigmu modernosti, a sveza slike i jezika, fotografije i teksta, čuva estetski smisao povijesti čak i u suočenju s dijaboličkim zlom poput destrukcije ljudskoga svijeta slobode i humanosti u nacističkome holokaustu nad Židovima;*

³⁷ Ibid, str. 228

³⁸ Ibid, str. 230

(7) *spašavanje sjećanja od „selektivnoga pamćenja“, međutim, nije spašavanje prošlosti od zaborava, nego spašavanje otvorenosti nadolazeće budućnosti od svođenja na nematerijalnost i umjetnu konstrukciju svijeta kao matrice i aparata bez ljudskosti;*

paradoks je u tome što vrijeme bez svoje iskonske dimenzije ne - određenosti i iskustva smrti postaje tehničkim vremenom „zazidavanja praznine“, čistim ništavilom tehničkoga sklopa.³⁹

³⁹ Paić, Žarko (2014) “KAKO ZAZIDATI PRAZNINU: Apokalipsa - melankolija - arhiv u djelu W. G. Sebald”, u: *Treća zemlja: Tehnosfera i umjetnost*. Zagreb: Litteris, str. 421-455.

3. Melankolija kao estetska emocija

U samom podnaslovu, melankolija je određena kao emocija čime je proklamiran njen “ulazak” u suvremeno društvo koje više uopće ne dovodi u pitanje mogućnost melankolije kao ozbiljnog poremećaja, a samim time je uklonjena i mogućnost nazivanja melankolije bolešću. Melankolija, sada prenesena na suvremenog čovjeka dobiva i novi razlog za njenu daljnju duboku analizu, upravo zbog njene dualne te neobične prirode. Zanimljivo je kako upravo pojam melankolije danas, bez obzira na njeno povijesno definiranje, biva možda jednim od najbitnijih pojmova vezanih uz suvremenog čovjeka. Kao da njena priroda nikada prije nije imala priliku potpuno živjeti te time stvara veoma zanimljivo područje istraživanja.

Ako se vratimo na pojam melankolije definiran kao mentalno oboljenje (blisko vezan uz tjeskobu, strah, umor, depresiju itd.) zanimljivo je kako i danas njeno odvajanje od spomenutog, mora biti naglašeno - drugim riječima, potrebno je ukazati na potonju vezu, a kako bi se melankolija izvukla iz negativne konotacije i tako dobila potpuni smisao. Kao što je prethodno kazano,

(...)glavni razlog zanemarivanja melankolije je upravo taj što je često bila usko povezana ili čak izjednačena s tugom ili depresijom. Melankoliju je lako povezati s tim osjećajima, a emocionalni se pojmovi često upotrebljavaju sinonimno. Ta tendencija maskira karakteristiku melankolije. Također je potrebno razlikovati našu analizu melankolije od kliničke tradicije: kako razumijemo melankoliju, to nije mentalni poremećaj bilo koje vrste. Želimo napredovati izvan ovih prilično uskih značenja koncepta i tvrditi da je melankolija rafiniranija emocija s vlastitim kvalitetama.⁴⁰

Jedna od najjasnijih razlika između depresije i melankolije je ta što je depresija emocionalno stanje odustajanja, dok melankolija nije. Kad se osjećamo depresivno, osjećamo se nemotiviranima tj. nesposobnima da izvršimo i najjednostavniji zadatak i ne možemo uvidjeti ikoji način naprijed. Prema tome, depresija je pesimistično stanje koje uključuje bol. Suprotno tome,

⁴⁰ Brady, Emily (2003.) “Melancholy as an Aesthetic Emotion”, Contemporary aesthetics, URL: <https://quod.lib.umich.edu/c/ca/7523862.0001.006/--melancholy-as-an-aesthetic-emotion?rgn=main;view=fulltext> (prezeto 28.12.2018.)

melankolija nije tako iscrpljujuće raspoloženje, već uključuje zadovoljstvo razmišljanja i razmišljanja o stvarima koje volimo i čeznemo. Nada kao sastavni dio osjećaja melankolije, dodaje element “slatkoće” koja melankoliju čini podnošljivom. Njen reflektivni ili promišljeni aspekt čini je, na mnoge načine, produktivnom. Melankolija je osjećaj kojeg povremeno i priželjkujemo, jer pruža priliku za popustljivu samorefleksiju. Uživamo u tom slobodnom vremenu za razmišljanje, a zadovoljstvo je povezano i s prisjećanjem za onim čime čeznemo, gdje ovaj reflektirajući element može biti čak i uzbudljiv ili uzdižući.⁴¹

Ovaj odlomak posvećen je definiciji melankolije ne samo kao ljudskog stanja već kao stanja koje u mislitelju budi potrebu za estetskim aktiviranjem. Pod estetskim aktiviranjem smatra se potreba za čitanjem književnosti, slušanjem glazbe, posjećivanjem određenih mjesta (realnih lokacija ili onih irealnih, iz mašte) te naposljetku, što je ključno za ovaj diplomski rad, potreba za kreacijom - stvaranjem umjetnosti u svim njenim oblicima. Objašnjene melankolije kao estetske emocije, koja nas potiče na konzumaciju i kreaciju umjetnosti, objašnjeno je u tekstu Emily Brady *Melankolija kao estetska emocija (Melancholy as an Aesthetic Emotion)* (2003.).

Prema Brady, naša fascinacija melankolijom proizlazi iz njene složenosti, a što sugerira sljedeću misao - melankolija sama po sebi jest estetska emocija. Ona samo svojom pojavom žudi za estetskim razmatranjem te je prirodno možemo smjestiti u estetski kontekst. Kao i svaka emocija, melankolija nastaje iz određenog konteksta, no ono što melankoliju udaljava od drugih emocija leži u njenom izobilju različitih emocija koje je bude ili koje ona budi. Iako se nije potrebno upuštati u raspravu o edukativnoj funkciji emocija, razumno je pretpostaviti da su ove vrste složenih i reflektivnih emocija posebno relevantne u tom pogledu.⁴²

Nadalje, prema Brady, najizražajniiji aspekt melankolije jest taj što uključuje refleksiju: umjesto da predstavlja neposredan odgovor na neki objekt koji opažamo, melankoliju često prate razmišljanje ili razmatranje sjećanja na osobu, mjesto, događaj ili stanje stvari. Ovo svojstvo refleksije je nužan, ali ne i dovoljan uvjet melankolije, jer druge emocije, na primjer, tuga, također uključuju refleksiju. U kantovskoj tradiciji, reflektivno, kontemplativno i distancirano gledište

⁴¹ Brady, Emily (2003.) “Melancholy as an Aesthetic Emotion”, Contemporary aesthetics, URL: <https://quod.lib.umich.edu/c/ca/7523862.0001.006/--melancholy-as-an-aesthetic-emotion?rgn=main;view=fulltext> (preuzeto 28.12.2018.)

⁴² Brady, Emily (2003.) “Melancholy as an Aesthetic Emotion”, Contemporary aesthetics, URL: <https://quod.lib.umich.edu/c/ca/7523862.0001.006/--melancholy-as-an-aesthetic-emotion?rgn=main;view=fulltext> (preuzeto 28.12.2018.)

smatraju se tipičnim za estetsku situaciju.⁴³ Ono što je značajno za melankoliju je njen objekt refleksije kao neizravni doživljaj koji uključuje sjećanje, misao ili maštu ili sve troje u kombinaciji. U ovom slučaju objekt kao fizička pojava je odsutan. Čini se da je sama emocija rođena iz sjećanja ili misli. Melankolični odgovor na ideju opustošenog grada stvara narativ koji se gradi sjećanjem.⁴⁴ Sjećanja koja evociraju melankoliju mogu i ne moraju biti stvarna. Reflektivni aspekt melankolije često uključuje napor prisjećanja, potrebu za vraćanjem uspomena koje su blijede i šakaljive. Ovo objašnjava samotno stanje duha koje buđenjem melankolije napokon dobiva potrebnu pažnju.⁴⁵ Melankolija može uključivati nijanse drugih emocija - tugu, ljubav, čežnju, užitak, pa čak i strah - i svaka od tih emocija može biti odgovor ili na čitav narativ ili na aspekte tog narativa ili može stvoriti potpuno novi narativ.⁴⁶ U situaciji gdje se melankolija budi promatranjem nekog umjetničkog djela, naraciju sjećanja zamjenjuje naracija umjetničkog djela. Gledajući film, narativ filma postaje objekt melankolične refleksije. Kao što je već naznačeno, melankoliji nije nužno potreban objekt koji ju budi. Melankolično raspoloženje se može probuditi našim bivanjem u nekom prostoru, prostoru u kojemu smo istovremeno ushićeni i usamljeni. Tako, samoća i kontemplativno stanje uma dovoljne su za melankoliju, objekta nema jer nije potreban. Samoća može biti i uzrok i posljedica melankolije - kad čovjek previše vremena provodi sam, može patiti od usamljenosti i čežnje za ljudima što je odlika melankolije. S druge strane, kada se mislitelj pronade na napuštenom mjestu, potonji postaje melankoličan. Onog trenutka kada mislitelj osjeti melankoliju, on intuitivno traži samoću, kako bi u potpunosti osjetio emociju.⁴⁷

Fikcija je često objekt refleksije melankolije: fiktivni prostor ili karakter često su estetski privlačniji nego oni realni. Filmovi, filmski narativi, prostori stvoreni unutar filmskog narativa,

⁴³ Brady, Emily (2003.) "Melancholy as an Aesthetic Emotion", Contemporary aesthetics, URL: <https://quod.lib.umich.edu/c/ca/7523862.0001.006/--melancholy-as-an-aesthetic-emotion?rgn=main;view=fulltext> (preuzeto 28.12.2018.)

⁴⁴ Brady, Emily (2003.) "Melancholy as an Aesthetic Emotion", Contemporary aesthetics, URL: <https://quod.lib.umich.edu/c/ca/7523862.0001.006/--melancholy-as-an-aesthetic-emotion?rgn=main;view=fulltext> (preuzeto 28.12.2018.)

⁴⁵ Brady, Emily (2003.) "Melancholy as an Aesthetic Emotion", Contemporary aesthetics, URL: <https://quod.lib.umich.edu/c/ca/7523862.0001.006/--melancholy-as-an-aesthetic-emotion?rgn=main;view=fulltext> (preuzeto 28.12.2018.)

⁴⁶ Brady, Emily (2003.) "Melancholy as an Aesthetic Emotion", Contemporary aesthetics, URL: <https://quod.lib.umich.edu/c/ca/7523862.0001.006/--melancholy-as-an-aesthetic-emotion?rgn=main;view=fulltext> (preuzeto 28.12.2018.)

⁴⁷ Brady, Emily (2003.) "Melancholy as an Aesthetic Emotion", Contemporary aesthetics, URL: <https://quod.lib.umich.edu/c/ca/7523862.0001.006/--melancholy-as-an-aesthetic-emotion?rgn=main;view=fulltext> (preuzeto 28.12.2018.)

likovi, njihovi izrazi lica, slike, fotografije - privlačnije su nam od stvarnog svijeta. Mi se kao gledatelji emotivno povezujemo s onim što gledamo, a fikcija nam nudi savršeno mjesto za bijeg. Fikcija objektivizira našu podsvijest, naše snove, naše misli: u fikciji pronalazimo utjehu. Fiktivni prostori, likovi i narativi estetske su verzije svijeta kojemu bismo voljeli pripadati. Melankolija nas vodi u fiktivni svijet koji za nas postaje stvaran. Prostor između stvarnog i fiktivnog je prostor melankolije. To je prostor kojeg sami stvaramo, u njemu je vrijeme u našoj službi, ako vremena u tom prostoru uopće ima. Trenutak bivanja u takvom svijetu odnosno prostoru, jest melankoličan jer se nalazi u međuprostoru gdje smo istovremeno svjesni njegovog fizičkog nepostojanja, iako nam se čini stvarnijim nego li onaj materijalni, fizički opipljiv prostor.

Može se kazati kako melankolija posjeduje autonomnost: ona postoji sama za sebe, mi smo objekt kroz koji se ona artikulira. Melankoliju možemo iskusiti van i unutar konteksta umjetnosti. Unutar konteksta umjetnosti melankolija zadobiva oblik emocije za razliku od njene praktične prirode kao ljudskog stanja. Umjetnički radovi mogu prikazivati melankoliju, no mogu i biti stvoreni tijekom njenog vladanja nad umjetnikom gdje objekt prikazivanja nužno ne mora biti melankolija.

U povijesti umjetnosti melankolija se prezentira shodno njenoj interpretaciji. Jedan od primjera prikazivanja melankolije kao kliničkog stanja jest “Melencolia I” (1514.) Albrecht Dürera (slika 1)

Slika 1: Albrecht Dürer, “Melencolia I”, 1514.



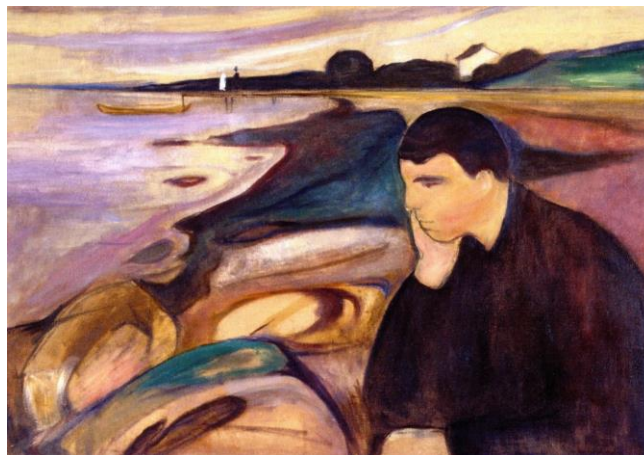
Izvor: https://www.researchgate.net/figure/Melencolia-I-Albrecht-Duerer-1514_fig1_305257580 (preuzeto:

10.7.2020.)

Dürerova *Melencolia* prikazuje dijete koje ima maštu, ali ne posjeduje alate s čijom pomoći bi ta mašta mogla postati dio stvarnog, materijalnog svijeta, dok “anđeo” koji sjedi ispod djeteta predstavlja čovjeka koji posjeduje svo oruđe na svijetu, pa i krila, no ne može poletjeti jer nema mašte.

Edvard Munch, za razliku od Dürera prikazuje melankoliju kao emociju, njenu ekspresiju. Cijeli jedan niz njegovih slika i drvoreza nose naziv "Melankolija" (slika 2).

Slika 2: Edvard Munch, “Melankolija”, 1894.



Izvor: [https://en.wikipedia.org/wiki/Melancholy_\(Edvard_Munch\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Melancholy_(Edvard_Munch)) (preuzeto 10.07.2020.)

Nekoliko verzija prikazuje zamišljenog čovjeka koji sjedi uz more, zatim čovjeka u tmurnoj, večernjoj sceni, žene koja sjedi sama u sobi, odjevena u tamne nijanse plave, zelene i crne, u kontrastu od jarko obojenih zidova prostora u kojem se nalazi. Tema samoće je glavna tema koja prati ove radove.⁴⁸ Nadalje, kao što je navedeno, melankolija se često budi u kontekstu tihe refleksije pa je posebno relevantna u nizu umjetničkih primjera koji uključuju samotne osobe u

⁴⁸ Brady, Emily (2003.) “Melancholy as an Aesthetic Emotion”, Contemporary aesthetics, URL: <https://quod.lib.umich.edu/c/ca/7523862.0001.006/--melancholy-as-an-aesthetic-emotion?rgn=main;view=fulltext> (preuzeto 28.12.2018.)

situaciji u kojoj promatraju prirodu. Takve teme su uobičajene u romantičarskoj tradiciji umjetnosti i književnosti. Na primjer, slike Caspara Davida Friedricha često prikazuju pejzaže s jednim likom leđima okrenutim promatraču - "Rückenfigur" (slika 3). Lik promatra čudesnu ljepotu prirode i u mnogim slučajevima zauzima pozu "zaustavljenog putnika". U mnogim Friedrichovim djelima također možemo pronaći melankolično preklapanje s onim uzvišenim. Friedrichov motiv samotnog čovjeka umanjenog pred prirodom i njegova dramatična upotreba svjetla sudaraju se kako bi izazvali osjećaj koji je ponekad uzvišen, ponekad melankoličan. Mjesto susreta dviju emocija nastaje u mješavini uzburkanog razmišljanja. To je smireno, mirno razmatranje pomiješano s tjeskobom - bilo od straha (uzvišenog) bilo od gubitka ili čežnje (melankolije).⁴⁹

Slika 3: Caspar David Friedrich, "Rückenfigur" 1818.

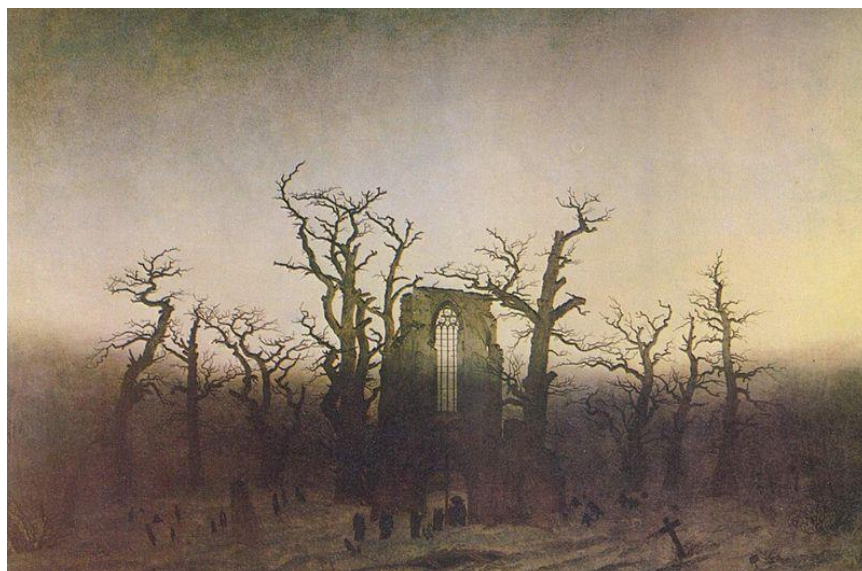


Izvor: <https://en.wikipedia.org/wiki/Rückenfigur> (preuzeto 10.07.2020.)

⁴⁹ Brady, Emily (2003.) "Melancholy as an Aesthetic Emotion", Contemporary aesthetics, URL: <https://quod.lib.umich.edu/c/ca/7523862.0001.006/--melancholy-as-an-aesthetic-emotion?rgn=main;view=fulltext> (preuzeto 28.12.2018.)

U realnom svijetu, ponekad nailazimo na ruševine, one stvarne ili umjetne ruševine, koje su bile arhitektonsko obilježje slikovitih krajolika i vrtova. Ruševine izražavaju prolaznost vremena, točnije kvalitete postojanosti i prolaznosti, a sve su usko povezane s melankolijom. Ruševine potiču kontemplativno stanje uma, nagovještavaju događaje i živote prošlih stoljeća koja su završila. Te raspadajuće građevine ostavljaju iza sebe fragmente prošlih života i događaja, potičući maštu da rekonstruira pripovijesti oko, na primjer, dobro očuvanih uništenih opatija, dvoraca ili obraslih temelja kamenih kućica. Tako što uviđa se također u slikarstvu C. D. Friedricha, a što je posebno vidljivo u radu “Opatija u hrastovoj šumi” (1810.) (slika 4)

Slika 4: Caspar David Friedrich, “Opatija u hrastovoj šumi”, 1810.



Izvor: https://en.wikipedia.org/wiki/File:Caspar_David_Friedrich_002.jpg (preuzeto 10.07.2020.)

Refleksija može biti dijelom mašta, memorija, ali, u svakom slučaju, melankolija se veže za različite aspekte iskustva: napuštena mjesta mnogih ruševina, način na koji ruševine općenito izražavaju kulturološku nemoć ili asocijacije napravljene između ruševina i događaja koji ga okružuju. Ovdje opet pronalazimo nijanse pozitivnog i negativnog osjećaja u nostalgiji za drugim vremenom i mjestima kojih sada više nema, u svrhu slave onih prošlih vremena. Kao preživjele strukture, mnoge ruševine simboliziraju ljudske podvige, koje u kombinaciji sa silama prirode preuzimaju kontrolu, nijedan podvig nije imun na pustoš vremena. Osim refleksije na ona prošla

vremena ruševine nam nude nove temelja za ona buduća vremena. Opustošenje je plodno tlo za melankoliju, jer ona nam nudi ne samo refleksiju onoga što je bilo već i onoga što može biti. U trenutku melankolije vrijeme i prostor se udaljavaju od onoga ovdje i sada, ona stvara svoj vlastiti prostor u vlastitom vremenu.⁵⁰

Josipa Krolo mlada je splitska slikarica koja svoj rad bazira na uživanju u samoći, motivi njenih slika su najčešće opustošeni pejzaži okruženja u kojem živi, dalmatinske zagore, šuma i mora. Specifičnost Josipinih pejzaža je to što nam slikarica uspijeva prikazati dojam njihove udaljenosti, kao da su neuhvatljivi. Žudnja za prikazanim, koju momentalno imamo gledajući Josipine slike stvorena je iz našeg nesvjesnog shvaćanja da nisu fizički dohvatljivi iako prikazani pejzaži zapravo postoje u realnosti. Josipa nam na taj način nudi onaj trenutak melankolije koji se stvara promatrajući udaljenost prostora, u ovom slučaju osamljene prirode, objekta ili samotne osobe, nudi nam njeno vlastito gledište koje je platonsko. Drugim riječima to je trenutak u kojem, kada se i sami nalazimo nad veličinom prirode, bivamo svjesni da je tu, opipljiva i da fizički možemo doći na mjesto koje promatramo ali radije ostajemo na mjestu kako bi zaustavili trenutak promatranja zdanja ispred nas, u kojemu se budi splet emocija koji bi se prekinuo kada bi se zdanju krenuli približavati. Njene slike nas jednim pogledom vode na neka daleka putovanja, pa čak i putovanja u prošlost. Unutar svojih pejzaža Josipa smješta individualce te ih prikazuje u situaciji njihove samoće i kontemplacije. U seriji slika pod nazivom “Kupaći” (slike 5 i 6) Josipa ne prikazuje grupe ljudi koji uživaju pod ljetnim suncem na plaži i moru, već pojedince koji uživaju u vlastitoj usamljenosti u sporim ljetnim danima, okruženi pejzažima. Njeni likovi na slikama su osobe koje poznaju samoću i uživaju u njoj jer su svjesni prostora u kojem se nalaze u datom trenutku. To je njihov vlastiti trenutak koji briše koncept onoga ovdje i sada te stvara beskonačnu mogućnost “prostora između”, trenutka bivanja i emocija uvjetovanih samim bivanjem.

⁵⁰ Brady, Emily (2003.) “Melancholy as an Aesthetic Emotion”, Contemporary aesthetics, URL: <https://quod.lib.umich.edu/c/ca/7523862.0001.006/--melancholy-as-an-aesthetic-emotion?rgn=main;view=fulltext> (preuzeto 28.12.2018.)

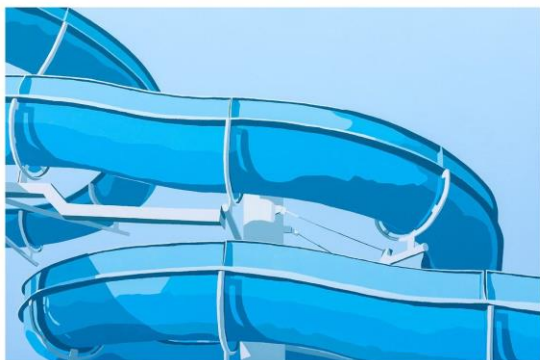
Slike 5 i 6: Josipa Krolo “Kupaći”, 2018.



Izvor: <https://vizkultura.hr/artodrom-josipa-krolo/> (preuzeto 10.08.2020.)

Njena posljednja serija slika pod nazivom “Postsezona” (slika 7) sastoji se od diptiha koji prikazuju vizuru Splita u pastelnom, melankoličnom duhu. Iako ovi diptisi imaju predivnu retro vibraciju i smirujući ugođaj koji vlada u postsezoni kada turisti napuste grad, oni se ipak bave nečim mnogo važnijim, gentrificacijom Splita, posljedicom postkonfliktnih privatizacijskih zločina nakon raspada Jugoslavije, te potpunim oslanjanjem na tercijarni sektor ekonomije - turizam.

Slika 7: Josipa Krolo "Postsezona": "Spuštajuća spirala" i "Gdje je spasilac", 2020.



Izvor: <https://www.buro247.hr/kultura/umjetnost/josipa-krolo-je-umjetnica-ciji-radovi-savrseno-prikazuju-usporene-ljetne-dane.html> (preuzeto 10.08.2020.)

Radovi na kojima vlada pustoš, odnosno koji su lišeni ljudskih figura (za razliku od prijašnje serije "Kupači") neodoljivo podsjećaju na trenutačnu situaciju na dalmatinskoj obali, uzrokovanu pandemijom virusa Covid-19. Tobogan, spasilački toranj, prazne ležaljke, bazeni i teniski tereni, samo su dio motiva koje Josipa pretače u umjetnost. Uz morske motive i one koji evociraju ljeto, u radovima Krolo može se pronaći i još prepoznatljivih arhitektonskih djela poput splitskog Koteksa ili bazena Poljud.⁵¹ Josipini radovi su suvremena slika njenog vlastitog prostora i vremena u kojem živi proizašla iz njene introvertnosti i osamljenosti. Statični motivi oslikani pastelnim bojama i čistim ravnim plohama kontrastiraju osjećaju i emociji koju bude, samoća, pustoš i refleksija.

⁵¹ Dončević, Dina (1.07.2020.) "Josipa Krolo je umjetnica čiji radovi savršeno prikazuju usporene ljetne dane", Buro24/7, URL: https://www.buro247.hr/kultura/umjetnost/josipa-krolo-je-umjetnica-ciji-radovi-savrseno-prikazuju-usporene-ljetne-dane.html?fbclid=IwAR3JUlabN92zT6BVjV2r5ddTOOlikNvtkvw37qTZPvL_dJ80-KDjYnVYQZc (preuzeto 15.07.2020.)

3.1 Melankolija i glazba

Jedna od grana umjetnosti koja čovjeka potencijalno i najviše vodi u stanje melankolije jest glazba. Glazba ne sadrži vizualne prikaze objekata, prostora, prirode, već nas stimulira te njena neopipljivost nudi možda čak i više prostora za “utapanje” u melankoliji. Slušajući glazbu, mislitelj samostalno stvara vizualne prostore, objekte i ljude. Također, može se kazati kako se svaki glazbeni stil ili pravac može opisati kao onaj koji stimulira i utjelovljuje melankoliju. Utoliko, melankolija jest stanje glazbe - sve glazbe, kao što Freud tvrdi u svojoj knjizi “Tumačenje snova”: snovi, ne neki, nego svi snovi ispunjavaju želje. Za Freuda su čak i oni snovi koji ne izgledaju kao želje uopće, zapravo samo prikrivena ispunjenja onih skrivenih želja.

Na isti način, objekt glazbe nije kompozitor ili slušatelj već glazba sama. Glazba je melankolična jer sama po sebi ima želju da to bude. Ona ima potrebu artikuliranja te je ta artikulacija za glazbu neispunjena želja, ujedno i izvor melankolije.⁵²

U doba modernizma, glazba i umjetnost su kognitivno ambiciozne i kritički samosvjesne. Želja za znanjem u kombinaciji sa sviješću o činjenici da je znanje limitirano, obilježavaju doba modernizma. Moderna glazba svjesna je i prepoznaje svoje stanje melankolije te time kritički razmatra problematiku poznavanja svijeta, za razliku od ne-moderne ili pre-moderne glazbe koja nije poznavala melankoliju, tj. nije bila svjesna da je melankolična - nije bila svjesna sebe. Ludwig van Beethoven svojom je moćnom glazbom “osvojio uši” 19. stoljeća, dovodeći do situacije u kojoj se čini da je sva glazba prije njega zvučala prosto ili čisto dekorativno. Nova glazbena subjektivnost je u mogućnosti utjeloviti melankoliju, ne kao opis ili kao ljudsko raspoloženje, već kao funkciju vlastitog unutarnjeg života. Sva glazba je melankolična, ali tek je moderna muzika svjesna svoje melankolije. Nadalje, Wolfgang Amadeus Mozart obdario je glazbu fikcijom subjektivnosti: glazba samu sebe sluša i reagira, ona je subjekt koji sadrži i povijest i budućnost, njena želja je da se smjesti i pomiri s ovim svijetom unutar njenog prostora i vremena.⁵³

Iako je veoma bitno i logično po pitanju melankolije i glazbe referirati se i započeti raspravu iz 19. stoljeća, fokus ovog dijela rada jest glazba 20. stoljeća. U stručnoj literaturi, fokus je na klasičnoj glazbi, stoga je ovdje rasprava skrenuta na pojedine izvođače koji glazbu stvaraju

⁵² Steinberg, Michael P. (2014.) “Music and Melancholy”, The University of Chicago Press, str. 290 URL: https://www.jstor.org/stable/10.1086/674116?read-now=1&seq=3#page_scan_tab_contents (preuzeto 12.06.2020.)

⁵³ Ibid, str. 290 URL: https://www.jstor.org/stable/10.1086/674116?read-now=1&seq=3#page_scan_tab_contents (preuzeto 12.06.2020.)

od 20. stoljeća do danas. Najčešće su to izvođači koji se kreću pojavljivati krajem 70-ih i početkom 80-ih godina 20. stoljeća. To je specifično razdoblje ne samo za glazbu, već i bilo koji drugi smjer umjetnosti s naglaskom na *pop* kulturu. Glazba tada dobiva i svoj vizualni prikaz. Video tada postaje glavni pojam medija. Ljudi sada osim što slušaju glazbu mogu je i vidjeti. 20. stoljeće jest stoljeće električne energije pa tako i električne glazbe. Ako je glazba 19. stoljeća imala svoj glas onda glazba 20. stoljeća artikulira svoj glas i ima poruku i to veoma glasnu poruku. Glazba 20. stoljeća od 60-ih godina vezana je uz politički i ekonomski bunt. Subkulture su najbolji primjer toga. Mladi svojim ponašanjem, oblačenjem i glazbom kontriraju svijetu i društvu u kojem žive. Kako je već definirano u ovom odlomku, melankolija se može asociirati s vizualnim stilom i estetikom, no glazba, tekstovi i videa nude perspektivno područje istraživanja melankolije unutar subkultura. Iako vezani uz moderni gotički stil, te eru novog vala, pretežno rock glazbe, bendovi poput The Cure, Einstürzende Neubauten, Psychic Tv, Swans, Cocteau Twins, Joy Division, Siouxsie and the Banshees, Bauhaus i drugi, unutar svoje glazbe, tekstova i vizualnih prikaza prenose emociju koju ne povezujemo s onima svakodnevnima ili onima koje često proživljavamo. Elementi romantičnog goticizma, groblja, reference na Edgar Allan Poe-a ali i na druge pisce i književna djela, zatim egzistencijalizam, destrukcija, ništavilo, melankolija, smrt, drugačiji život i svijest, inkorporirani su unutar tematike glazbe nabrojanih bendova. Album "Faith" ("Nada") glazbene skupine The Cure u sebi sadrži fantazme smrti i krajolike noćnih mora, prazne prostore i noćne scene. Ovaj album izražava analognu egzistencijalnu dezorijentaciju otuđenog bića.⁵⁴

The Cure, Joy Division, Siouxsie and the Banshees i Bauhaus od malo prije spomenutih bendova izdvajaju se kao formativni rani gotički bendovi te spadaju u prvu gotičku generaciju. Unatoč njihovim naizgled nepolitičkim stajalištima, njihovi tekstovi i glazba ukazuju na odbacivanje vrijednosti mainstream buržoaske kulture.⁵⁵

Prostor ima veliku ulogu u albumu "Faith" ("Nada"), ima fantazmagoričnu dimenziju kao što je na primjer gotički dvorac mjesto spektra, bez dimenzija, gdje se duhovi šuljaju hodnicima. Klaustrofobični prostor dvorca se iznova ponavlja u "Faith" ("Nada") u formi svoje kasnije verzije kao ograđenog prostora - "prazna soba" u "Other Voices" ("Drugi glasovi") pjesmi, "krevet među kamenjem", "špilje", "čelija smrti" u "All Cats are Grey" ("Sve mačke su sive") pjesmi. Dvorac

⁵⁴ Hamilton, Eoghain (2012.) "The Gothic: Probing the Boundaries", Oxford, Inter-Disciplinary Press, str. 158

⁵⁵ Ibid, str. 159

je metafora “uzvišenog” no osamljenog prostora, metafora povijesti koja zatočuje naslijeđene tradicije.⁵⁶

Zvuk The Cure-a je mračan, spor, atmosfera je melankolična, trajanje glazbe se doima beskrajno, a krajolik, pogotovo u pjesmi “A Forest” (“Šuma”) dubok i gotički.

U zapadnom Berlinu mnogi mladi i kreativni ljudi koji su živjeli u izvanrednom stanju tijekom 1980-ih doživljavali su to kao neku vrstu normalnosti. Bilo je to razdoblje u kojem se sve činilo mogućim. 1980. Blixa Bargeld okuplja svoj bend Einstürzende Neubauten (“Urušavanje novih zgrada”), te sa svojim albumin prvijencom “Kollaps” 1981. godine objavljuje rat konvencionalnom slušanju glazbe. Album je zapravo bio “nečujni” zapis; to je frontalni napad na očekivanja i načine slušanja koji su bili potisnuti unutar uobičajenog, mainstream zvuka. Zbog nedostatka novca, raspon instrumenata sastojao se od „pronađenih“ i samostalno izrađenih predmeta, izrađenih od lima te uključujući bušilice, čekiće, „ne-glas“ koji grabi komade njemačkih riječi i profesionalnu studijsku opremu koja se dosljedno koristila da bi potkopala njegove stvarne tehničke svrhe. Ova nekonformistička mješavina postala je temelj potpuno novog razumijevanja glazbe koja će kasnije utjecati na bezbrojne izvođače i visoko stilizirati naredne albume benda kao prekretnice industrijske scene.

Einstürzende Neubauten u prijevodu znači “Urušavanje novih zgrada” te sam taj naziv ovog ekscentričnog benda u sebi sadrži koncept njihove glazbe, destrukcija i ništavilo u službi estetskog i emotivnog iskustva. U usporedbi s književnim djelima W. G. Sebald, tekstovi Einstürzende Neubauten također ulaze u introspekciju povijesti i budućnosti, destruiraju ih i time nude novo plodno tlo za nove narative i koncepte.

*“Alles nur künftige Ruinen
Material für die nächste Schicht”
“Sve je buduća ruševina
Materijal za sljedeću promjenu”*

⁵⁶ Ibid, str. 162

4. Maya Deren - eksperimentalni film i manipulacija vremena

Film i fotografija su kao zanatske i umjetničke prakse idealni mediji unutar kojih se prostor i vrijeme mogu savršeno manipulirati u svrhu stvaranja estetskog predmeta i užitka. Dapače, čest je slučaj u kojemu da bi uopće stvorili savršenu fotografiju i film moramo preuzeti dijelove realnosti u svrhu stvaranja nove realnosti koja postoji samo na ekranu.

Uz manipulaciju prostora i vremena, film i fotografija, pogotovo modna fotografija, manipuliraju i ljudskim tijelom koje je unutar tog istog prostora i vremena te su oni (prostori, vrijeme i tijelo) u svojoj međusobnoj suradnji u službi estetskog iskustva. Postoje suvremeni modni dizajneri, fotografi i režiseri koji tehničkom manipulacijom tijelo smještaju u koncepte koji graniče s realnošću. Maya Deren (1917. - 1966.) u sve svoje filmove uključuje tijelo i pokret kao glavne nositelje narativa unutar okvira filma. Potonja je američka režiserka eksperimentalnog filma rođena u Ukrajini, još 30-ih godina prošloga stoljeća, a koristi film kao glavni medij unutar kojeg manipulira s tehnikom kako bi postigla određenu estetiku narativa. Poznata je po inventivnom editiranju i manipuliranju vremena i prostora. U njenim esejima nailazimo na određene pojmove koje obuhvaćaju njenu filmsku filozofiju. Amaterstvo je jedan od tih pojmova, a označava slobodu koja za Deren predstavlja slobodu izražavanja bilo koje teme ili stilističkog eksperimenta, bez obzira na komercijalnost, uz to smatrajući, da je svakodnevni svijet osnova s kojom kreativni filmski umjetnik treba manipulirati. Ono što je vidljivo u njenim filmovima i ključan dio estetike Deren, jesu konstrukcija i manipulacija pokreta i vremena što često uključuje tijelo kao medij. Kako bi konstruirala uvjerljiv filmski svijet ona iskorištava aspekte svakodnevnog života izvan režiserske kontrole, koji čine akciju na ekranu više uvjerljivom, a to označava pojmom “kontrolirana slučajnost”.⁵⁷ U njenim filmovima evidentan je izuzetan narativ stvoren tehničkim manipuliranjem u službi stvaranja cjelokupnog koncepta filma. Uključujući u koncept ljudsko tijelo te dajući mu pokret samim manipuliranjem kadrova, Deren stvara izuzetno estetsko iskustvo. Pridodamo li tome i manipulaciju vremena u kojem tijelo putuje iz jednog u drugo unutar specifičnog narativa, koji na trenutke budi osjećaj nelagode, gledatelju je priušteno vizualno iskustvo koje ga vodi u melankolično stanje. Uz to što je Maya Deren bila revolucionarna

⁵⁷ Deren, Maya (1960.) “Cinematography: The Creative Use of Reality”, Massachusetts”, The Mit Press, str. 155
URL: https://www.jstor.org/stable/20026556?read-now=1&refreqid=excelsior%3A8b12ef96c357c1f9554183283e681a45&seq=6#page_scan_tab_contents (preuzeto 15.8.2019.)

režiserka, bavila se i teoretskim pisanjem. Imala je specifičnu moć opažanja i apliciranja istoga na umjetnost, teoriju, tehnologiju i društvo. Iako ne toliko primjetno, Deren se, uz mnoge druge filozofe, bavila problemom egzistencije. Od egzistencije samog fizičkog filma kao medija, svijetla i kamere pa do egzistencije prostora, vremena i realnosti koja živi unutar 24 kadra u sekundi projektiranog na ekranu. Kao režiserka je izložila zanimljivu radoznalost prema prirodi i značenju tog fenomena. Ona kombinira filmske elemente te njihov dijalog, time stvarajući nešto unikatno, upravo ono što neiscrpno hrani Derenin kreativni duh i znatiželju. Deren nije bila isključivo fascinirana samo ovom interakcijom, već je nastojala da progoni ponovno rađanje dijaloga koje upravo ovom interakcijom ona producira u svojim filmovima. Njeni kratki filmovi kategorizirani su kao eksperimentalni ili avangardni. Dok njeni filmovi i njen tehnički pristup filmu razbijaju tradiciju industrijskog standarda, evidentno je da njen primarni fokus nije ekspemintalnost već istraživanje i meditacija. Ona razbija granice razumijevanja filma u svojoj teoriji te otkriva novi potencijal za film u ideji koju sama istražuje kroz njegovo stvaranje. Deren tako okuplja sve filmske elemente kako bi otkrila značenje u svojim filmovima izvan granica narativa, isto kao što pjesnik okuplja riječi i pripadajuće interpunkcije kako bi iskomunicirao značenja izvan granica jezika. Ona koreografira svoje filmove fluidno i intuitivno, poštujući pritom pokret uhvaćen kamerom, time stvarajući značenje i jednoga i drugoga.⁵⁸

Istovremeno, Heidegger iznosi zabrinutost za tehnološkim napredovanjem, primjenjujući ga na znanost i društvo, kao i njihov utjecaj na prirodu i ljudsko razmišljanje. On promatra odsustvo, ne samo kritičkog razmišljanja, već i meditativnog razmišljanja - kontemplativnog razumijevanja te otvaranja mogućnosti razumijevanja bitka i egzistencije. Heidegger ovaj problem predstavlja u formi dualnosti, dvije vrste načina razmišljanja, kalkulativnog u odnosu na meditativno. S druge strane, 1953. godine Deren u tekstu "Discourse on Thinking" objašnjava vertikalno istraživanje u kontrastu na horizontalno u razvoju narativnog filma, na način da istražuje značenje trenutka uhvaćenoga na filmu u opoziciji s praznim ovjekovječenjem akcije kao dijela narativa u filmskoj priči.⁵⁹ Heidegger i Deren ne samo da dijele sličnu zabrinutost vezanu za misao, društvo i tehnologiju, već oboje predstavljaju dualnost koja se nosi s problemima kalkulativnog,

⁵⁸ Zera, Caitlin (2013.) "Vertical Thinking: Building meaning in Film Through Maya Deren and Martin Heidegger", Missouri, Webster University, str. 3

⁵⁹ Zera, Caitlin (2013.) "Vertical Thinking: Building meaning in Film Through Maya Deren and Martin Heidegger", Missouri, Webster University, str. 4

formularnog djelovanja koje se kosi s istraživanjem samog misaonog procesa. Dok Deren i Heidegger djeluju u različitim disciplinama, njihova istraživanja nisu samo komplementarne jedna drugoj, već njihovim spajanjem unaprjeđuju razumijevanje kako značenje može biti poetično kreirano u filmu te kako ovaj mehanički i ekspresionistički proces ultimativno odražava kulturalni preokret načina ljudskog razmišljanja i razumijevanja. Iako film sadrži kalkulativni proces, kreativni pristup filmu ima potencijal da bude ili kalkulativan ili meditativan. Tehnologija, znanost i ekonomija zajedno imaju mjesto u modernom i suvremenom svijetu pa Heidegger ne podržava potpuno odbijanje tehnoloških uređaja, već upozorava na apsolutno oslanjanje na iste: “Potrebno je dopustiti tehničkim uređajima da uđu u naše živote no istovremeno moramo ih pustiti sa strane, bolje rečeno, stvari na koje se ne možemo apsolutno osloniti moraju ostati ovisne o onome nečemu višemu.”⁶⁰ Deren potvrđuje, na sličan način kao i Heidegger, da tehnička umjetnost, kao što je film, ovisi o težnji umjetnika da postigne ono nešto uzvišeno. Za Deren, to nešto uzvišeno je “velika moralna obaveza (za umjetnika), da koristi svjesno svoju sposobnost u kombinaciji s modernim umjetničkim instrumentima u svrhu izrade umjetničkog rada koje nam pomaže stvoriti smisao naših života”.⁶¹ Tehnologija, znanost i ekonomija su skoro neizbježni faktori filmske produkcije, ali Deren nam upravo zato pokušava demonstrirati u svojim filmovima mogućnost pristupa filmu meditativno, otvoreno i svjesno.

U istraživanju koncepata, kao što su prostor i vrijeme, u filmu *At Land* Deren biva svjesna i s potpuno otvorenom namjerom ka otkrivanju nečeg novog. U tekstu *Anagram of Ideas on Art Form*, Deren objavljuje da iako može započeti film s konceptom ili principom na pameti kao načinom istraživanja, njena kreacija filma nije “manifesto ili iskaz teorija”, već konstantno mijenjanje, pomicanje, isticanje, učenje i otkrivanje.⁶² Heidegger tvrdi da ljudska bića moraju “ostati otvorena značenju skrivenom u tehnologiji, ostati otvorena misteriji.”⁶³ Ova otvorenost, u paru s tehnologijom koja odvaja značenje od kalkulacije, nudi “mogućnost ulaska u svijet na potpuno drugačiji način. Nudi nam se novo plodno tlo i temelj za opstanak u svijetu tehnologije bez straha od njene opasnosti”⁶⁴ U Dereninom filmu *At Land* (slika 8) vidljivo je na koji način ona

⁶⁰ Ibid str. 9

⁶¹ Ibid str. 9

⁶² Ibid str. 10

⁶³ Ibid, str. 10

⁶⁴ Ibid, str. 10

koristi kameru kako bi prikazala obrnutu sliku vala: koristi snimku kao drugačiji način razmišljanja o realitetu stvorenom na filmu.

Slika 8: Maya Deren, “At Land” 1944.



Izvor: <https://alfredeaker.com/2014/08/01/maya-derens-at-land-1944/> (preuzeto 15.08.2019.)

Derenina volja da pronade značenje kroz tehničke procese, koje nisu njena izmišljotina, dokazuje nam da meditativni pristup filmu može biti prihvaćen. Posljednji film Maye Deren, *The Very Eye of Night* poseban je primjer zbog svojeg udaljavanja od tradicionalnog narativa, koje je opisano kao “vječni ples unutar noćnog prostora koje se fokusira na promatrača radije nego na narativ.”⁶⁵ Uz direkciju narativa tehničkim eksperimentom, Deren u svaki svoj film uključuje tijelo kao nositelja estetske i narativne funkcije. U glavnini njenih filmova to tijelo, tj. u tradicionalnom jeziku filma - glumica, što jest upravo Deren sama. U sljedećim redcima izdvojen je film *Meshes of the Afternoon* iz 1943. godine (slika 9). Film su snimali Maya Deren i njen muž Alexander Hammid, koji se također profesionalno bavio filmom kao snimatelj, montažer i režiser, u njihovom vlastitom domu, a dovršen je u samo dva tjedna. Upravo su autori filma ujedno i njegovi protagonisti. Za film nije postojao scenarij, on je nastao na licu mjesta, spontano, u formi *happeninga*.

⁶⁵ Ibid, str. 16

Film ima spiralnu strukturu baziranu na repetitiji, s varijacijama inicijalnog slijeda filma i s dvostrukim završetkom. U uvodnom kadru, tanka ruka spušta se od vrha ekrana te ostavlja cvijet na cesti. Mlada žena, koju glumi Maya Deren, šeta istom tom cestom, diže cvijet s poda, letimice pokušavajući pogledom uhvatiti figuru koja upravo skreće u zavoj na cesti pred njom (slike 9 i 10)

Slike 9 i 10: Maya Deren “Meshes of the Afternoon”, 1943.



Izvor: <http://sensesofcinema.com/2002/great-directors/deren-2/> (preuzeto 15.08.2019.)

Izvor: https://www.fandor.com/films/meshes_of_the_afternoon (preuzeto 15.08.2019.)

Prilazeći vratima kuće, protagonistica kuca, pokušavajući otvoriti zaključana vrata i potom vadeći svoj ključ. Ključ joj ispada iz ruke te ga ona pogledom prati kako “usporeno” odskače niz stube. Kada napokon otvori vrata kuće, kamera se okreće prema neurednoj sobi te se zaustavlja na stolu u blagovaoni. Na stolu se nalazi kruh u kojega je zabijen nož, no kako se kamera približava, nož iskače iz kadra. Ona se sada penje uz stube, prolazi kraj telefona kojemu je isključen prijemnik. U sobi na katu vjetar puše u zavjese. Protagonistica gasi gramofon koji nije bio pod nadzorom te se vraća na donji kat kako bi odmorila na fotelji kraj prozora. Polako miluje samu sebe dok kadar njenog oka i prozora postepeno puca dok ih oboje ne zamagli. Ovo je osnovni pokret filma. Režija se vraća na početnu prezentaciju filma u kojoj sada nema širokih kadrova. Prvo se mogu ugledati sjena glavne junakinje, a potom njena ruka koja podiže cvijet. Unutar kuće, kamera se sada kreće subjektivno, imitirajući njeno vidno polje i njene kretnje. Ovo je formulacija s jasnim rezom kojoj

je ideja prvog lica koje se pojavljuje na ekranu. Upravo se na tim kadrovima vidi sve ono što junjakinja vidi, iz prvog lica, uključujući i dijelove njenog tijela. Kako se ovaj osnovi pokret ponavlja, tranzicije između varijacija su fluidne, na način da se gledatelj nalazi usred njihovog vraćanja i prije nego što biti to trebalo biti očekivano. Prvo lice se sada prebacuje u treće.

S prozora ispred fotelje sada se vidi inicijalni postav filma, cesta. Pojavljuje se crna figura nalik časnoj sestri koja umjesto lica ima ogledalo, polako šetajući istim smjerom kao i mlada žena na početku filma

Za crnom figurom dolazi mlada žena koja ju prati trčeći. Koliko god brzo trčala, ne uspijeva uhvatiti hod figure te se zaustavlja i penje se uz stube do kuće. Prvi joj put sada vidimo lice. Ulazi u kuću bez otključavanja te gleda sobu oko sebe, primjećuje nož koji se sada nalazi na stubama, gdje je prije bio telefon. Penje se usporeno te sporo pada kroz crnu zavjesu od gaze u sobu (slika 11).

Slika 11: Maya Derren, "Meshes of the Afternoon", 1943.



Izvor: <https://verdoux.wordpress.com/2010/08/22/meshes-of-the-afternoon-1943/> (preuzeto 15.08.2019.)

Telefon je na krevetu. Ona spušta plahte koje otkrivaju onaj isti nož i vidi svoj iskrivljeni odraz u refleksiji oštrice. Brzim pokretom vraća plahte, mijenja prijemnik na telefonu i klizi unatrag kroz veo niz stube dok se kamera pokreće s ciljem da dislocira njene pokrete u prostoru. U trenutku kada se spusti niz stube ugleda sebe kako leži na fotelji. Dugim istezanjem proteže se preko sobe kako bi isključila fonograf koji se nalazi pored njenog vlastitog usnulog lika. Brzina događaja se sada ubrzava svakom novom varijacijom. Istovremeno se i nelagodnost povećava. Nakon što ugasi

gramofon, Maya Deren odlazi prema prozoru kroz koji reprezentira treću verziju protagonistice koja trči za crnom figurom, ponovno nestajući iza ugla. Ona pritišće ruku o prozor te gleda kroz njega začuđeno.

Treća žena vadi ključ iz svojih usta, ulazi u kuću i na trenutak pogledom hvata crnu figuru. Prati figuru uz stube promatrajući kako figura nestaje, na način da se zaustavlja pokretna slika, dok postavlja cvijet na krevet (slika 12).

Slika 12: Maya Deren “Meshes of the Afternoon”, 1943.



Izvor: <https://moviecrashcourse.com/2019/04/24/meshes-of-the-afternoon-1943/> (preuzeto 15.08.2019.)

Nož je i dalje tu. Ubrzani kadar vraća nas na uspavani lik na fotelji.

Ovaj put kamera gleda kroz prozor, sada bez uključenog lika žene kroz čiji se pogled vidi scena, no ponavljajući istu radnju potjere, gledatelj osjeća frustraciju. Ponovno ključ izlazi iz usta, no ovaj put se pretvara u nož u njenim rukama. Protagonistica ulazi kroz otključana vrata držeći nož u rukama. U sobi su sada dva lika Maye Deren koje sjede za stolom (slika 13).

Slika 13: Maya Deren "Meshes of the Afternoon", 1943.



Izvor: <https://celluloidwickerman.com/2013/01/04/maya-deren-and-the-scores-of-teiji-ito-meshes-of-the-afternoon-others/> (preuzeto 15.08.2019.)

Ona im se pridružuje kao treći lik te stavlja ključ na stol. Prva žena dodiruje svoj vrat, potom uzima ključ sa stola te ga drži u dlanu na trenutak. Druga čini isto. Treća pruža ruku, uzima ključ bez prethodnog dodirivanja svoga vrata, dlan joj je crn, a ključ se pretvara u nož. S naočalama na očima, diže se sa stola dok agresivno drži nož u rukama. U kadru se vidi otisak njenog stopala u pijesku na plaži, u travi, blatu, pločniku, tepihu - sve to smješteno u pet kadrova koji se redaju jedan za drugim. Zatim, u trenutku kada Maya kreće zabiti nož u svog lika koji spava, usnuli lik otvara oči i vidi muškog lika koji predvodi protagonisticu. Zajedno se penju uz stube. Pogled protagonistice sada pada na stol koji je u potpuno normalnom stanju. Muški lik uzima cvijet spuštajući slušalicu telefona, natrag na prijemnik.

Na katu, on spušta cvijet na krevet, a Deren liježe pokraj njega. Njegovo lice se pojavljuje u odrazu ogledala za brijanje. On sjeda pokraj nje i miluje joj tijelo. Cvijet se pretvara u nož. Ona ga uzima i zabija ga u njegovo lice, koje postaje ogledalom. Ogledalo se razbije i pada, ne na pod, već na plažu. Val mu se približava i dotakne ga. Bez tranzicije, vidimo muškog lika kako šeta ono istom cestom s početka filma. On podiže cvijet, vadi ključ, ulazi u kuću te pogledom pronalazi ženu na fotelji, prerezanog vrata u čijem je središtu razbijeno staklo.

Prema Mayi Deren, film se bavi unutarnjim iskustvom individualca. On se ne bavi zabilježenim događajem kojemu netko drugi može biti svjedok, već reproducira način na koji se podsvijest individualca razvija, interpretira, potom elaborirajući jednostavan i neformalan incident koji se pretvara u kritičko emocionalno iskustvo. Film se bazira na snažnoj književno-dramatičkoj liniji kao ključu, oslanjajući se na simboličkoj vrijednosti objekata i situacija. Već sama prva scena filma ulazi u problem glavnog incidenta, međutim, junakinja zaspe te njen san manipulira elementima incidenta. Sve što se događa u tom snu ima temelj u sugestiji onoga što se već dogodilo u prvoj sceni - nož, ključ, repeticija stuba, figura koja se konstantno gubi iza ugla ceste. Jednim dijelom, dostignuće ovoga filma sadrži način u kojemu kinematografska tehnika ima ulogu zlonamjerne vitalnosti beživotnih objekata. Ovaj film doživljava vrhunac svojim duplim završetkom u kojemu ono što postoji samo kao zamisao, za nju (protagonisticu Mayu Deren) jest dovoljno snažno da zapravo postaje realnost. *Meshes of the Afternoon*, najsnažnija je Derenina kritika američkog avangardnog filma, a označava smrt njene narcisoidne mladosti.

U kontekstu melankolije potrebno je naglasiti netom spomenutu oznaku filma, a to je smrt njene narcisoidne mladosti. Unutar samog filma je jasno da se Deren bavi svojim vlastitim bićem koje se bori sa svojim aspektima realnosti i podsvijesti. Ona samu sebe dovodi do situacije van njene kontrole iako to nužno ne mora biti, što se unutar filma manifestira kao dvostruki završetak. Film nam vizualizira situacije Derenine podsvijesti, njene slike sebe unutar te podsvijesti pretočene u stvarnost manipulacijom vremena, te tehničkim manipuliranjem. Deren koja prvenstveno konceptualno ima viziju koju prenosi u svojim filmovima, ona se unutar svojih vizija bavi vremenom i prostorom u koje uključuje sebe i svoju svijest. Gledajući film *Meshes of the Afternoon* doslovno bivamo isprepleteni unutar Dereninih verzija vremena, bitka i prostora. Film bi se mogao usporediti s ljetnim popodnevnim snovima nakon povratka s plaže. Često su baš ti snovi isprepleteni intenzivnim situacijama u prostorima naše podsvijesti koje nas zadržavaju i nakon buđenja, te nas emotivno i misaono zaokupljaju i nerijetko imamo potrebu za njihovim vječnim trajanjem, baš kao i ovaj film.

5. Suvremena moda Caroline Evans: apokalipsa i smrt

Moda 90-ih godina prošlog stoljeća potpuno mijenja svoju funkciju i smjer djelovanja: kako se bliži kraj stoljeća tako se bliži i kraj ere mode kakva je upoznavana do tada. Moda 90-ih nudi nešto više od tradicionalnog linearnog pregleda umjetnosti i dizajna i njihove povijesti.

Istovremeno, događa se i preokret u književnosti, pogotovo fikciji: Peter Ackroyd, Iain Sinclair i W.G. Sebald (koji je ne izbjegavan dio rasprave o melankoliji i traumi isto kao i Benjamin), svaki na svoj specifičan način pronalaze nove diskurse, uključujući i poetske rekonstrukcije, kako bi progovarali o povijesti i kako bi razumjeli ono što T. S. Eliot naziva “mjesto na kojem se tri sna ostvaruju”, prošlost, sadašnjost i budućnost. Frank Kermode opisuje način na koji, u zapadnoj tradiciji, književnost apokalipse zadovoljava našu potrebu za “izmišljenim fikcijama” koje spajaju krajeve s počecima kako bismo dobili smisao raspona između rođenja i smrti.⁶⁶ Ako apokaliptična vizija mode kasnog 20. stoljeća može biti konstruirana kao verzija izmišljene fikcije, onda bismo trebali pronaći drugačiju metodu dizajniranja povijesti, a kako bi se moglo raspravljati o suvremenoj modi, koja za sobom povlači novac, seks i smrtnost, potreban je novi paradigmatski preokret, novi model metafizičkog pristupa povijesti kako bi se moglo artikulirati što danas znači biti moderan.⁶⁷ Nadalje, Caroline Evans u svojoj knjizi *Fashion at the Edge: Spectacle, Modernity, and Deathliness* pokušava nam ponuditi novi pristup razumijevanja suvremene mode. Ona razvija *case study* te se fokusira na simboliku i kulturalno značenje radije nego li na produkciju, proizvodnju, marketing i potrošnju.

Elizabeth Wilson piše “moda je dio kapitalističkog svijeta snova isto kao što je to ekonomija”.⁶⁸ Utoliko, moda 90-ih za sobom nosi pojmove smrti, straha i duhova, nasuprot slike predstavljene u časopisima i na pistama. Evans upućuje na potrebu ulaženja u psihoanalizu ili post-strukturalna objašnjenja koja nam nude Benjamin i Marx. Ona Marxa čita kao gotičku fikciju radije nego li kao političku ekonomiju te ga izdvaja uz Benjamina kao one koji daju pogled na “ogoljenu lubanju”, ono što se nalazi ispod kože.⁶⁹

⁶⁶ Evans, Caroline (2009.) “Fashion at the Edge: Spectacle, Modernity, and Deathliness”, Yale University Press., New Haven and London, str. 3

⁶⁷ Ibid, str. 4

⁶⁸ Ibid, str. 4

⁶⁹ Ibid, str. 4

Od *heroin chic*-a do Alexander McQueena, uznemirujuće tijelo mode 90-ih pokazuje simptome traume, modna revija mutira u performans, a suvremeni modni dizajneri evolviraju. Trauma, performans i suvremenost tri su pojma Evansine mode na rubu, mode koja živi na vlastitim marginama. Ona je prožeta smrću, bolešću i nestajanjem te njena slika artikulira anksioznost s jedne strane i zadovoljstvo identiteta s druge, zatim otuđenje i gubitak nasuprot pozadine ubrzanih socijalnih, ekonomskih i tehnoloških promjena koje su nastupile krajem 20.stoljeća.⁷⁰

Ovaj novi trend obilježava paradigmatški preokret senzibiliteta, no on je isto tako upisan u tradiciju zapadnog konzumerističkog kapitalizma. Evans suvremenu, eksperimentalnu modu proučava iz šireg povijesnog i filozofskog aspekta čiji koncepti nisu uvijek povezani s modom a bave se pojmovima kao što su modernitet, tehnologija i globalizacija. Ona modi daje epitet “rubna” kako bi naglasila njenu strogoću, urbanost, vještinu, eksperiment i bezosjećajnost. Kako se bliži kraj stoljeća tako je i modni dizajn došao do svog vrhunca konzumerizma i masovne proizvodnje, no teme kojima se moda sada bavi su granice ljepote i horora, u kojima se seks i smrt preklapaju s komercijalizacijom. Konceptualno, ali i stilski, ovaj modni eksperiment upućuje na suvremenu anksioznost i preispitivanje tijela i identiteta.⁷¹

Tijelo i identitet su svakako u popriličnom preokretu u kulturološkom smislu s obzirom na mračnu povijest 20. stoljeća (holokaust, genocid, uspon totalitarizma te dva svjetska rata), kolaps starih epistemoloških uvjerenja na zapadu, ubrzani razvoj informacijske tehnologije od prvog satelita poslanog u svemir 1957., kraj starog Sovjetskog Saveza 1991., posljedično širenje globalizacije te pojačavanje ideoloških podjela između Islama i sekularnog zapada. Iako je pitanje identiteta i njegovo pripadanje zajednici u svijetu koji se mijenja problem kulturoloških praktikanata te modnom dizajnu tradicionalno to nije primarna domena, moda u ovom periodu, u kojem ideja bitka nije stabilna i ubrzano se mijenja, preuzima problem identiteta kao glavnu ulogu u konstruiranju slika i značenja, istovremeno artikulirajući anksioznost i ideale.⁷²

Jonathan Dollimore tvrdi da “decentrirani subjekt”⁷³, pojam koji se javio još u modernitetu, osim činjenice što je singularni produkt suvremene misli, jest prosto ponavljanje ideje o raspadu ljudske

⁷⁰ Ibid, str. 4

⁷¹ Ibid, str. 5

⁷² Ibid, str. 6

⁷³ Ibid, str. 5

prirode. Individualac je uvijek bio u krizi u zapadnoj tradiciji, tjeran naprijed destabilizirajućim silama promjenjivosti i smrti.⁷⁴ Ako se ova “kriza” formalno potvrdila u tragediji zapadne tradicije, kao što to tvrdi Dallimore, onda se zapečatila i u srcu mode, diskursu lakoumne mladeži. Površina mode prikriva srž melankolije.⁷⁵

Moda izražava diskurs koji artikulira ono što mi jesmo, ono što bismo mogli biti ili postati te služi kao priručnik o brizi o sebi. Na samom rubu diskursa civilizacije eksperimentalna moda zauzima ulogu i otkriva ono što se nalazi ispod površine kulture. Ona stvara nijemi otpor nad socijalno produktivnoj konstrukciji identiteta. Dok se čovječanstvo disciplinira i kontrolira putem tehnologije, ono što je potisnuto vraća se nazad pod težinom kulturološke traume u kojoj eksperimentalna moda može funkcionirati kao memorija. Moda je histerična, ona može biti simptom otuđenja, gubitka, žalosti, straha od smrti, nestabilnosti i promjena. Poput psihoanalize, moda istražuje domene i konfiguracije nepovezanosti, diskontinuiteta, disrupcije i dezintegracije.⁷⁶ Eksperimentalna moda kao i psihoanalitički model nesvjesnoga, ima ulogu u potiskivanju želja i strahova. Ako moda ima glas, ona samostalno progovara o svojim kreatorima. Njeni simptomi su široki i difuzni: smrt te njeni podređenici - žalost, trauma, šok, rodna nestabilnost i anksioznost. Tragovi memorije koji se bude povijesni su fragmenti nestabilnosti i prolaznosti prošlih stoljeća. Te fragmente modernistički pisci ranog 20. stoljeća opisuju kao šok, a pisci suvremene kulture kao traumatu i ranjenu kulturu.⁷⁷

Moda sa svojim afinitetom za transformacijom, može probuditi nestabilnost i gubitak, ali isto tako može pripremiti tlo za stvaranje novog socijalnog i seksualnog identiteta, maskiranja i performativnosti. S jedne strane ona je dekadentna, a s druge je puna strasti i nade. Slika mode 20. stoljeća činila se mračnom ili pustom jer je signalizirala novi socijalni identitet u periodu brzih promjena te je reflektirala suvremenu zabrinutost smrću i raspadanjem. Moda 90-ih pojavila se kako bi izbacila na površinu anksioznost kulturnog kontinuiteta. Dizajneri iz Japana, Nizozemske, Belgije i Engleske za razliku od onih francuskih, talijanskih i američkih, spadali su među one dizajnere čiji rad artikulira iskustvo kulturalnog diskontinuiteta i transformaciju negativnih ideja

⁷⁴ Ibid, str. 5

⁷⁵ Evans, Caroline (1999.), “Masks, Mirrors and Mannequins: Elsa Schiaparelli and the Decentered Subject”, *Fashion Theory: The Journal of Dress, Body and Culture*, vol. 3, issue 1, USA, Berg., str. 3-31

⁷⁶ Evans, Caroline (2009.) “Fashion at the Edge: Spectacle, Modernity, and Deathliness”, Yale University Press., New Haven and London, str. 6

⁷⁷ Simmel, Georg (1939.), “The Metropolis and Mental Life” (1903), Walter Benjamin, *On Some Motifs of Baudleaire*

te ih se smatra dizajnerima koji razmišljaju kritički. Nove ideje su se počele rađati, graditi i širiti, moda je postala prikladno područje istraživanja kompleksnosti modernog života. Iz preispitivanja i eksperimentalne tendencije unutar suvremene umjetnosti i mode stvaraju se nove ideje koje su radoznalo optimistične.⁷⁸ Tako, Wilson 1985. piše o postmodernoj modi kao halucinirajućem aspektu naše kulture, konfuziji između stvarnog i nestvarnog, opsesiji estetikom, morbidnosti bez tragedije, ironiji bez veselja i nihilističkom kritičkom stavu prema autoritetu, ispraznim buntom bez političkog sadržaja.⁷⁹ Iako mnogi akademici iz 80-ih godina prošlog stoljeća, odvajaju sadašnjost od prošlosti identificirajući postmodernizam kao trenutak apsolutnog raskola, Wilsonina analiza sugerira poveznicu s trenucima nestabilnosti u prošlosti koje se repriziraju u sadašnjoj modi. Tako, kasno 20. stoljeće i rano 21. stoljeće razmatraju se kao neoromantistička razdoblja - brzi odgovori na prethodne promjene. Modni dizajneri prizivaju duhove moderniteta i nude paradigmu koja je drugačija od one koju nude povjesničari, oni rastavljaju fragmente prošlosti u nešto novo i suvremeno, što se nastavlja objektivizirati u budućnosti.⁸⁰

Benjaminov koncept traganja iz njegove knjige "Arcades Project" može se koristiti u novoj kulturnoj analizi kao više fragmentiran i manje koherentan nego li je koncept povjesničara, u kojemu su modni povjesničari i dizajneri nalik lešinarima koji se kreću kroz kulturnu povijest kao figure koje skupljaju i "krpaju" ostatke grada 19. stoljeća.⁸¹ Povjesničarska metoda, kao i ona dizajnera, srodna je "krpačima" koji se kreću kroz grad skupljajući komadiće za recikliranje. Jacques Derrida opisuje arhitekturu nenastanjenog ili napuštenog grada "reduciranu na njegov skelet putem katastrofe nastale iz prirode umjetnosti" kao "grad uklet značenjima i kulturom" - ovaj stadij bivanja ukletim, čuva grad od njegovog povratka prirodi.⁸² Moda kasnog 20. stoljeća može funkcionirati kao produžetak Derridinoj analogiji grada kao skelet povijesti. Promatrajući povijest kroz suvremenu modu, kao i Benjaminov anđeo povijesti, odvučeni smo u budućnost te

⁷⁸ Evans, *Fashion at the Edge*, str. 6

⁷⁹ Evans, *Fashion at the Edge*, str.10

⁸⁰ Evans, *Fashion at the Edge*, str. 7

⁸¹ Buck-Morss, Susan (1991.) "The Dialectics of Seeing: Walter Benjamin and the Arcades Project", MIT Press, Cambridge, Mass., and London, str 211

⁸² Derrida, Jacques (1982.) "Writing and Difference", citirano u Aldo Rossi, *The Architecture of the City*, MIT Press, Cambridge, Mass., and London, str. 3

nas na tom putu povijest proganja ostavljajući prirodu iza sebe, daleko od ruševina grada, dajući nam mogućnost preoblikovanja tog skeleta povijesti u oklop ideja.⁸³

5.1. Elsa Schiaparelli, John Galliano, Maison Martin Margiela, Alexander McQueen - dizajneri prošlosti u budućnosti

Spomenuti pojam “decentrirani subjekt” jest tema koja nam mnogo govori o suvremenim problemima, sugerirajući interes za Schiaparellin rad danas, iako je Schiaparelli bila aktivna 30-ih godina prošlog stoljeća. Suvremena opsesija decentriranim subjektom ne smije nas udaljiti od činjenice da je decentriranost imala svoju povijest. Od 19. stoljeća ideja sebe kao suverenog, uzvišenog, individualnog i samosvjesnog subjekta, postepeno je davala na značenju pojmu decentriranog subjekta koji se ukopao i konstituirao kulturom. Pojam se već manifestirao tijekom Schiaparellinih godina rada, periodu u kojem su se ideje identiteta mijenjale jednako brzo kao i danas. Nestabilnost modernog svijeta nakon Prvog svjetskog rata rasla je u smisao modernosti kao promjena, nesigurnost i bez korijenski.⁸⁴

Schiaparellin avangardni rad mora se smjestiti, socijalno i ekonomski, u područje mode, naročito jer se odnosi na međuratnu raspravu i anksioznost “nove žene”, koje su se vezale na problematična pitanja ženskog odijevanja i pojave.⁸⁵ Schiaparellin dizajn iz kasnih 30-ih te koncept “maskerade”, mogu se povezati sa decentriranim subjektom koji se razvio u radu Lacana. Maskerada je praksa koja se vezala uz brzo mijenjajuće živote mnogih modernih žena te su suvremeni strahovi “nove žene” bili provocirani novom reprezentacijom i praksama feminizma koji je izazvao zvanična uvjerenja o ženinom socijalnom položaju. U svojim tekstovima iz 1929. godine, Joan Riviere maskeradu psihoanalitički veže uz ženski nedostatak.⁸⁶

Lacan se referira na maskeradu kao stereotip žene kao bića koja se ukrašavanjem transformiraju u označitelje želje pokazujući svoju ženstvenu sklonost maskama i maskeradi. Postoje i reference maskerade i melankolije koje su specifično razvile ideju otuđenja u odnosu na Schiaparelli.

⁸³ Evans, Caroline (2009.) “Fashion at the Edge: Spectacle, Modernity, and Deathliness”, Yale University Press., New Haven and London, str. 22

⁸⁴ Evans, Caroline (1999.), “Masks, Mirrors and Mannequins: Elsa Schiaparelli and the Decentered Subject”, *Fashion Theory: The Journal of Dress, Body and Culture*, vol. 3, issue 1, USA, Berg., str.4

⁸⁵ Ibid, str. 5

⁸⁶ Ibid, str. 5

Prvenstveno Lacan kao teoretičar otuđenja prezentira identitet koji nije potpun i koherentan već rascijepan i otuđen.⁸⁷

Commedia dell'arte je Schiaparellina melankolična kolekcija iz 1938. godine (slika 14) koja je sadržavala šešire s maskama. Maskerada je ovdje eksplicitna, jedan model je na šeširu nosio svoj očišani plavi uvojak. Tema je bila tragična ljubav te su je sačinjavali prevareni i neprilagođeni karakteri. Schiaparelli ovom revijom želi natuknuti da je život maskerada.

Slika 14: Elsa Schiaparelli “Commedia dell’arte”, 1938.



Izvor: <https://www.pinterest.at/pin/100064422945202080/> (preuzeto 15.07.2020.)

Poveznica između maskerade i melankolije je implicirana u Lacanovoj poveznici sa seksualnom komedijom koja koristi metafore maske kako bi progovarala o nemogućnosti zadovoljstva želje.⁸⁸ Lakanovski subjekt je otuđen, proganjan odsutnošću i nedostatkom te ekspresija melankoličnog stanja ima funkciju razjašnjavanja i identificiranja odbijene ljubavi.

⁸⁷ Ibid. str. 5

⁸⁸ Ibid, str. 11

Judith Butler tvrdi da maska postaje “dio konstituirane strategije melankolije”. Maska prikriva gubitak, ali i čuva i negira gubitak kroz njegovo prikrivanje. Maska ima duplu funkciju koja je isto tako dupla funkcija melankolije. Maska se stavlja unutar procesa inkorporacije melankolične identifikacije koja je i upisana u tijelo i izvana se nosi; u efektu je to signifikacija tijela u kalupu Drugoga koji biva odbijen.”⁸⁹ Butler odlazi toliko daleko da sugerira melankoličnu inkorporaciju, koja je u psihoanalizi internalizacija gubitka objekta ljubavi te koja ne mora biti u tijelu već “na tijelu kao površini koja significira da tijelo samo mora biti shvaćeno kao inkorporirani prostor”.⁹⁰ U ovakvom kontekstu Schiaparellina *Commedia dell'arte* kolekcija, ali i njena haljina koja je iluzija suze, mogu biti promišljene kao primjeri melankoličnog traga, koje više nisu razigrane i vesele, već su zapečaćene mračnim značenjima decentriranog ili rascjepkanog subjekta: otuđenje i gubitak.⁹¹ U Schiaparellinom radu jasno možemo naslutiti melankoliju i otuđenost, a što se odnosi i na samu modu. S obzirom na to da moda djeluje kao zaslon između subjektivnosti i socijalnog značenja, nije neobično da je Schiaparellina zadnja tematska revija iz 1938. (prije izbivanja Drugog svjetskog rata), *Commedia dell'arte*, naj melankoličnija.

Benjaminove ideje nude povjesničarima umjetnosti i dizajna kompleksan i sofisticiran model na kojem se bazira funkcija vizualnog zavođenja, njegove ideje su utemeljene na razumijevanju vizualnih usporedba, nešto što drugi povjesničari nisu imali. Njegova metoda čitateljima dopušta da opažaju sličnosti kroz periode koje se čine udaljenima raspadom i diskontinuitetom, gradeći nacrt povijesnog vremena ne kao nešto što teče glatko iz povijesti u sadašnjost, već kao kompletna smjena povijesti koja biva aktivirana uključujući u sebe sadašnjost.⁹² John Galliano je dizajner koji 1990-ih stvara teatralnu modu i modne revije, on radi optičku iluziju povijesti, što se može smjestiti u tehniku koju Benjamin naziva “literarna montaža”. Njegova ideja jest da slike govore same za sebe, svojom jukstapozicijom i aranžmanom.⁹³ U tom smislu Caroline Evans razmatra je li moguće aktivirati višak i bogatstvo pariškog potrošača iz 19. stoljeća, tako da mu se pridoda višak i bogatstvo Gallianovog suvremenog dizajna. Oboje su vizualno slični te nad njima dominira ideja žene kao spektakla. Jedina razlika jest u njihovim povijesnim kontekstima, što sugerira da se pojam modernosti više ne može aplicirati na oboje, a

⁸⁹ Butler, Judith (1990) “Gender Trouble”, Routledge, str 48, 49 - 50

⁹⁰ Ibid, str. 67

⁹¹ Ibid, str. 13

⁹² Evans, Caroline (2002.) “John Galliano – Modernity and Spectacle”, London, SHOWstudio, str.1

⁹³ Ibid. str.1

Gallianov bi se dizajn trebao analizirati u kontekstu postmodernosti. Oba perioda, kako se do sada već ustanovilo, obuhvaćaju brze tehnološke promjene i socijalne nestabilnosti, no ipak postoji fundamentalna razlika u tipu promjena i nestabilnosti između ova dva perioda. Upravo potonja razlika odvaja efekte unutar tih perioda. Suvremena moda je na rubu stoljeća i vlastitih margina. Gledajući u nazad javlja se nostalgija, a gledajući unaprijed javlja se anksioznost. Gallianov rad ima tendenciju da briljantno sumira paradokse i kontradikcije ovih dvaju perioda, a njegov rad označava širi kulturni trend.⁹⁴

Godine 1998. John Galliano za vrijeme rada u modnoj kući Dior predstavlja kolekciju pod nazivom *A Voyage on the Diorient Express* ili *The Story of the Princess Pocahontas*. Revija održana u Gare d'Austerlitz u Parizu započinje dolaskom parnog vlaka čijim su "putnicima" bili modeli, dok je publika sjedila na platformama prekrivenima pijeskom i dekorirana velikim brončanim pločama na kojima su bili izloženi začini. Cilj je bio da prostor izgleda kao orijentalni pazar začina. Dok su posjetitelji, ispijajući šampanjac i uživajući u turskim delicijama, okruženi nadstrešnicama, palmama, antiknim Louis Vuitton kuferima i marokanskim lampionima, vlak je pristajao na stanicu, a model odjeven kao princeza Pocahontas, probijao se kroz zid izrađen od narančastog papira postavljenim ispred vlaka. Vlak se zaustavio i "iskrcao" modele odjevene u odjeću koja je bila mješavina one indijanske i one europske iz 16. stoljeća (slike 19, 20 i 21.) Naziv *Diorient Express*, koji je bio šablonski napisan na jednoj strani vlaka, prikladno je opisivao Gallianov orijentalizam, koji je na eklektičan način kombinirao kulture, kontinente i periode. Glavninu Gallianovih spektakularnih scenografija dizajnirao je scenograf Jean-Luc Ardouin te su njegovi transformirani prostori uključivali promjene njegovih realnih karakteristika kako bi se naglasila fantazijska vizija prostora. Unatoč momentu fantazije, Galliano od svoje prve revije istražuje povijest nadaleko i naširoko, on sam tvrdi da se bazira na vrlo impresionističkom pristupu koji sadrži dijalog između povijesti i budućnosti.⁹⁵ Gallianovo oko primjećuje svaki vizualni detalj povijesti te na inventivan način suprotstavlja povijest, stilove i kulture, toliko da je teško zamisliti Gallianov dizajn koji nije vizualno citiranje prethodno postojećih izvora. Ono što je unikatno kod Galliana, jest upravo "kaleidoskopična fuzija" različitih referenci u jednoj figuri (slika 15).⁹⁶

⁹⁴ Ibid. str.1

⁹⁵ Ibid, str.2

⁹⁶ Ibid, str.2

Slika 15: John Galliano “A Voyage on the Diorient Express” / “The Story of the Princess Pocahontas”, jesen/zima 1998./1999.



Izvor: <https://www.pinterest.co.uk/pin/135811744989040604/> (preuzeto 15.07.2020.)

Walter Benjamin napisao je da svakoj slici iz povijesti koja nije prepoznata u sadašnjosti, prijeti nepovratno nestajanje. Caroline Evans u kontrastu slika iz kasnog 20. stoljeća i onih iz sredine 19. stoljeća pokušava konstruirati ono što Benjamin naziva “dijalektičke slike”, slike koje nisu bazirane na jednostavnoj usporedbi, već stvaraju kompleksniji povijesni odnos tema koje se kreću između prošlosti i budućnosti. Benjamin vezu između slika prošlosti i sadašnjosti uspoređuje s tehnikom montiranja koja se koristi u filmu. Princip montaže donosi treće značenje koje nastaje suprotstavljanjem dviju slika, za razliku od nepromjenjivog značenja koje pripada svakoj slici odvojeno. Benjamin je ovaj odnos zamislio kao dijalektički: motivi prošlosti i sadašnjosti funkcioniraju kao teze i antiteze. Trenutak prepoznavanja između prošle i sadašnje slike je trenutak u kojemu dijalektička slika transformira i onu prošlu i onu sadašnju.⁹⁷ Međutim, postoje neke

⁹⁷ Ibid, str.5

fundamentalne razlike koje se odnose na promjene u tehnologiji vezane uz sliku, koje su transformirale modernu modu, uključujući i marketing kuće Dior i Galliana, unatoč njihovim nostalgичnim evokacijama prošlosti.

*Haute Couture*⁹⁸ kolekcije koje se neće pojaviti u dućanima, kao što su kolekcije Johna Galliana za Dior ili Alexandera McQueena za Givenchy, mogu se jedino doživjeti kroz slike.

“Naša era preferira sliku objekta naspram samog objekta, kopiju originala, reprezentaciju realnosti i izgled naspram bića.”⁹⁹ Dok je Gallianov dizajn unutar Diora čvrsto ostao unutar tradicije izvrsne izrade i luksuznih tekstila, naglašavajući tehnike kao što su vezenje, nizanje perli i perja, jednako prestižan belgijski dizajner Martin Margiela, u istom periodu dizajnira nešto potpuno suprotno. Umjesto fetišiziranja zanata, ručnog rada i luksuza, Margiela znanstveno dekonstruira tehnike *haute couturea* pa uništenu, bijednu odjeću reže i ponovo slaže u nove forme. Stare vojne čarape djelomično isparane i ponovno sašivene sada postaju džemper, “retro” haljine iz 1950-ih izrezane su i preuređene u nove haljine, gruba je posteljina prekrojena u prsluk koji nalikuje krojnoj lutki, industrijski papir koji se ne može isparati skrojen je u nosivu mušku jaknu koja izgleda kao plosnati papirni kroj. Godine 1997. Margiela radi cijelu izložbu za muzej umjetnosti u kojoj izlaže odjeću na kojoj je “uzgojio” plijesan i bakterije (slike 16 i 17). Ovo podsjeća na pojam raspadanja i pojam krpara kojima su Baudelaire i Benjamin bili fascinirani. U 19. stoljeću krpari su tražili isparane krpe za recikliranje i oporavljanje kulturnih ostataka odbačenih od strane kapitalističkog društva. Ingrid Loschek primjećuje da, kada Margiela uništava svoju odjeću s bakterijama i plijesni, on uspoređuje prirodne cikluse kreacije i propadanja s konzumerističkim ciklusima kupovanja i odbacivanja.¹⁰⁰ Margielini tekstili osvjetljavaju paralele koje potpisuju slobodno tržište mode, ono povijesno i ono sadašnje: to su paralele između elitne mode i zakrpane mode, luksuzne i siromašne, između viška i uskraćenosti. Suvremena moda je simbolično uokvirena ovim oznakama iz 19. stoljeća koje se vraćaju kapitalističkom procesu.¹⁰¹

⁹⁸ Haute Couture (/ˌoʊt kuːˈtʃʊər/; francuski izgovor: [ot kutyʁ]; francuski za 'visoko šivanje', 'visoko odijevanje') kreiranje je ekskluzivne odjeće po mjeri. Haute couture je vrhunska moda koja se izrađuje ručno od početka do kraja, izrađena je od visokokvalitetne, skupe, često neobične tkanine i šiva se s izuzetnom pažnjom do detalja, a izrađuju je najiskusniji i anjospobniji krojači - često koristeći, ručno izvedene tehnike koje oduzimaju jako mnogo vremena

⁹⁹ Debord, Guy (2004.) “The Society of the Spectacle”, Rebel Press, str. 188

¹⁰⁰ Evans, Caroline (2009.) “Fashion at the Edge: Spectacle, Modernity, and Deathliness”, Yale University Press., New Haven and London, str. 36

¹⁰¹ Ibid, str. 36

Slike 16 i 17: Maison Martin Margiela, odjeća “uništena” plijesni i bakterijama, 1997.



Izvor: <https://www.pinterest.com/pin/104568022569929005/> (preuzeto 16.07.2020.)

<https://www.pinterest.com/pin/388857749052371108/> (preuzeto 16.07.2020.)

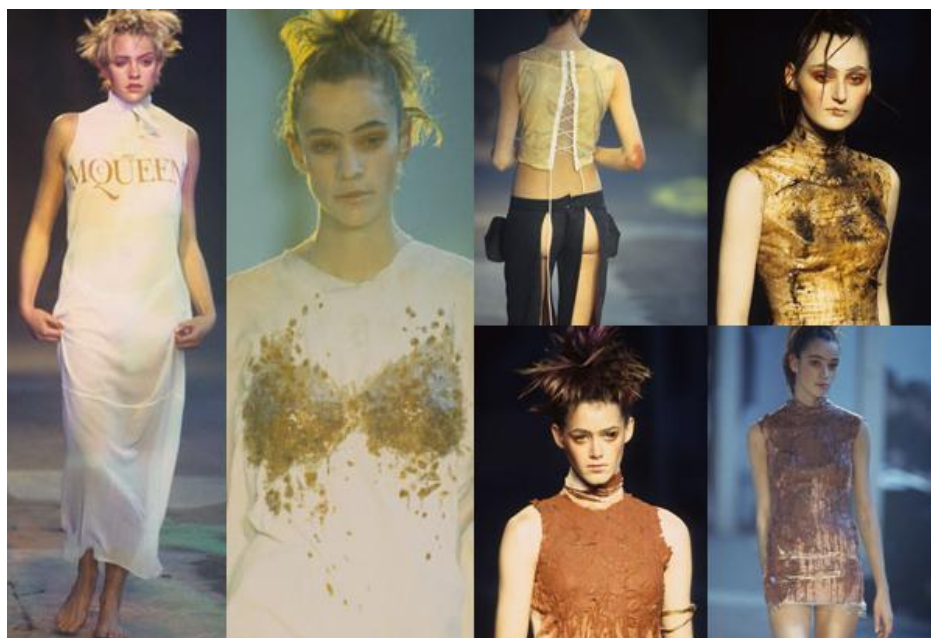
Za Margielu su slike melankoličnog napuštanja suprotne kapitalističkom višku: “Pojavljuje se druga modernost, mračna no ne i degradirana, modernost koja baca sjenu na svo veselje, ona skuplja svoje smeće; sjena je znala, pogledala, nasmijala se te se potom povukla.”¹⁰² Margielini beživotni modeli i pljesniva odjeća signalizirala je da postoji mračna i smrtonosna strana kapitalističke modernosti. Potonji su dizajneri “braća blizanci” koji predstavljaju duhove prošlosti - Galliano koji podsjeća na kraj stoljeća svojim luksuzom i viškom te Margiela sa svojim pljesnivim dronjcima i eksperimentalnom praksom. I Galliano i Margiela prakticiraju oblik “kulturalne poezije”, koja je probuđena vizijama ili kapitalističkog viška ili melankoličnog otuđenja, kontrastnim polovima 19. stoljeća koja su se jednako implementirala u modni sistem. Kultura biva uhvaćena u oscilaciju između noviteta i raspadajućeg, kao ciklusa konzumacijske potrošnje gdje sve pripada onome jučer, gomili otpadaka.¹⁰³

¹⁰² Ibid, str. 37

¹⁰³ Ibid. str. 37

Alexander McQueen pojavljuje se na modnoj sceni nakon što je magistrirao modni dizajn na Central Saint Martins fakultetu u Londonu 1992. godine. Njegove prve kolekcije inspirirane su viktorijanski dobom, oslanjajući se radije na mračnu stranu 19. stoljeća, nego na njegovu slikovitu reprezentaciju. Njegova magistarska kolekcija bazirana je na *Jack the Ripper*-u i viktorijanskim prostitutkama koje su prodavale svoje uvojke koje su muškarci kupovali kako bi ih darovali svojim ljubavnicama. McQueen je uživao uvojke ljudske kose ispod krvavo crvenih obloga. Također je ubacio i uvojke vlastite kose u pleksiglas, izrađujući objekt koji je svojevrsni suvenir i *memento mori* te kako on to opisuje, McQueen daje sebe u kolekciju. Ovdje, kao i u glavnini njegova dizajna, prožima se tema seksa i smrti. “McQueenov debut bio je *horror show*” - pisalo je u novinskom članku pod naslovom “McQueenov teatar okrutnosti” u novinama *Independent* nakon njegove druge kolekcije *Nihilism* održane u listopadu 1993. godine. Kolekcija je prikazivala edvardijanske jakne s izgrizenom pozlatom, koje su bile poprskane krvlju i prljavštinom (slika 18). Njegova prva kolekcija inspirirana je filmom *Taxi Driver* (1976.), modeli su bili neadekvatno omotani u foliju te su bili stilizirani tako da izgledaju ranjeno i istučeno.

Slika 18: Alexander McQueen “Nihilism”, 1993.



Izvor: <http://stylejournoblogspot.com/2013/11/staged-in-october-1993-nihilism-which.html> (preuzeto 16.07.2020.)

McQueen sa svoje 24 godine, imao je gledište koje progovara o istučenoj ženi, nasilnim životima, dosadnom dnevnom životu koji se nadomješta onim divljim, drogom pojačanim noćnim zaranjanjem u klubove gdje se ljudi odijevaju polugolo.¹⁰⁴ Spomenuti članak govorio je o nasilju i zlostavljanju, ali ne i o povijesnom eklekticismu koji je također prožet kroz reviju. McQueenovo raspoloženje koje se prožimalo njegovim radom bilo je divlje i melankolično, mračno i romantično, sadržavajući dozu prokletstva i izgubljenosti. McQueen je razvio estetiku okrutnosti iz različitih izvora: anatomije 16. i 17. stoljeća, konkretno anatomske crtebe Andreasa Vesaliusa, nadalje fotografija Joela Petera Witkina iz 1980-ih i 90-ih te filmova Psolinia, Kubricka, Buñuela i Hitchcocka. McQueenova peta kolekcija, *Highland Rape* prikazana u ožujku 1995. godine, njegova je prva kolekcija koja je predstavljena Britanskom modnom vijeću tijekom londonskog tjedna mode, a popraćena je s najvećom kritikom do tada. Kolekcija je sadržavala vojne jakne s *tartan* suknjama i vunom, kontrastirajuće krojene jakne s raskidanim čipkastim haljinama i isparane suknje (slika 19). Na pisti koja je bila posuta vrijeskom i paprati, pojavljivali su se zapanjujući, divlji, izbezumljeni i krvlju proliveni McQueenovi modeli. Grudi i stražnjice su bile izložene kroz dronjave čipke i rastrgani antilop, jaknama su nedostajali rukavi, a uske gumene hlače i suknje bile su toliko nisko rezane na bokovima da se doimalo kao da prkose gravitaciji.

Slika 19: Alexander McQueen "Highland Rape", 1995.



Izvor: <http://lauren-rachael.blogspot.com/2012/05/alexander-mcqueen-highland-rape-aw-1995.html> (preuzeto 16.07.2020.)

¹⁰⁴ Ibid, str. 141

Revija je opisana kao “agresivna i uznemirujuća” te se dosta publikacija baziralo na optužbama naglašavajući mržnju prema ženama zbog slike polugole, posrtljive i brutalizirane žene, kao i zbog riječi “silovanje” u samom naslovu revije. No, McQueen je tvrdio da se radi o silovanju Škotske, ne modela individualno, jer je tema revija bila škotski pretresi, englesko silovanje Škotske. McQueenova estetika okrutnosti proširila se njegovim dizajnom do mjere da nije bila samo tematika već je bila svojstvena njegovoj tehnici rezanja i metodi konstrukcije. U ranijim kolekcijama tkanina je često bila razrezana, probodena i rasparana te je svaki komad odjeće bio verzija zlostavljanja. McQueen je aktivno istraživao žensko tijelo koje se suprotstavlja ponižavanju. U jednom televizijskom intervjuu, dok je radio na *It's Jungle Out There*, ispred kamere drži komad tkanine iz koje je izvirivala plava kosa, te priča o ideji koja stoji iza toga: “ideja je da je ova divlja životinja prožderala ovu divnu plavu djevojku te se ona sada pokušava izvući van”.¹⁰⁵ Okrutnost koja je svojstvena McQueenovoj reprezentaciji žene pripada njegovom široj viziji okrutnosti u svijetu. Okrutnost koja je svojstvena McQueenovoj reprezentaciji žene pripada njegovom široj viziji okrutnosti u svijetu.

U kolekciji *Dante*, održanoj u ožujku 1996., očita je McQueenova referenca na smrt (slika 20).

Slika 20: Alexander McQueen, “Dante”, 1996.



Izvor: <https://research.bowdoin.edu/dante-today/visual-art-architecture/alexander-mcqueens-dante-collection-1996/attachment/screen-shot-2014-02-05-at-5-14-55-pm/> (preuzeto 16.07.2020.)

¹⁰⁵ Ibid, str. 145

Oglavlja u kolekciji odavala su *memento mori* sliku, kao i čipka koja se produžavala preko lica modela. *Memento mori*, bio je vidljiv i iz maski ukrašenih križem s razapetim Isusom, visećih ptićjih kandži kao naušnica, ruku zakačenih trnovitim krunama, viktorijanskog nizanja perli te kostura smještenog u prvi red publike. Kroz kolekciju bila je prožeta crna boja žalovanja, bež boja kostiju, purpurna i siva. Tamno crvene usne modela kontrastirale su njihovoj blijedoj, vampirskoj puti. U ovoj mračnoj seksualnoj slici izvirala je fatalna žena čija je zastrašujuća privlačnost bila kobna za muškarce. Fatalna žena 20. stoljeća, u umjetnosti i modi, predstavljala je tijelo kao subjekt koji je u strahu od bolesti, seksualnosti i smrti, što je bilo pojačano pojavom HIV-a i AIDS-a sredinom 1980-ih godina. McQueenova reprezentacija fatalne žene više nije prikazivala objekt straha, već zastrašujući subjekt.¹⁰⁶ Oscilacija između ljepote i horora u modi i fikciji kasnog 20. stoljeća, probuđeni su iz ranijih momenata ljepote, ali su provučeni kroz tamu. McQueenov rad budi duhove iz perioda nakon francuske revolucije pružajući komparabilan model povijesne traume i raspadanja.¹⁰⁷

Platonova Atlantida (Plato's Atlantis) održana u proljeće 2010. godine, posljednja je kolekcija, a istovremeno i modna revija, bolje rečeno modni performans, suvremenog modnog dizajnera Alexandra McQueena koji je u suradnji sa suvremenim modnim fotografom Nickom Knightom, stvorio spektakl koji u svojoj biti biva mnogo više od pukog prezentiranja budućih modnih trendova konzumerističkog društva. Pomalo je paradoksalno povezati modu s estetikom melankolije, s obzirom na činjenicu da moda koja vlada svijetom tu mogućnost ima upravo zbog vladavine kapitalizma te je isto to konzumerističko društvo drži na visokim nogama, no upravo pod takvim reflektorima moda biva ta koja iskorištava moć vlastitog mraka iza kulisa, ona otvara samoj sebi pristup stvaranju koncepta van njene komercijalnosti. Nick Knight suvremeni je fotograf čiji se rad zasniva na manipulaciji svjetlom kako bi odjeveno tijelo koje fotografia dobilo auru koja je vidljiva samo unutar nastale fotografije.

Alexander McQueen i Nick Knight u kombinaciji kao dizajner i fotograf stvarali su iznimne modne slike, filmove i performanse iz kojih je bilo evidentno kako obojica imaju specifičnu sposobnost manipulacije tijelom, dovodeći ga do ekstrema, koji je nerijetko šokantan, nelagodan za pogled, a istovremeno nevjerojatno ispunjujuć, prekrasan te nam u datom trenutku dolazi kao odgovor na

¹⁰⁶ Ibid, str. 148

¹⁰⁷ Ibid, str. 161

pitanje koje nužno nije niti postavljeno. Potonji par, 2009. godine ulazi u suradnju koja će promijeniti sliku mode zauvijek. To je savršeni primjer iskorištavanja tehnologije i njene manipulacije te stvaranja produkta koji je do danas “vanzemaljski”: oni stvaraju novu sliku svijeta manipulirajući prostorom, vremenom i tijelom koje je smješteno unutar nje. *Platonova Atlantida* (*Plato's Atlantis*) održana je 6. 10. 2009. godine u Parizu. McQueen nam nudi onu “drugu” stranu mode, ono skriveno, on je jedan od rijetkih koji u svom radu prvenstveno prikazuje sebe i svoju kritiku svijeta.

Platonova Atlantida (*Plato's Atlantis*) nudi niz segmenata koji ju smještaju izvan granica vremena. Utoliko, određeni segmenti koje je McQueen odlučio uključiti u produkciju ove revije su ključni u ostvarivanju promjene pogleda na modu i načina prikazivanja iste. Nick Knight i Ruth Hogben napravili su video s kojom započinje sama revija, u kojem model Raquel Zimmermann leži na pijesku dok zmije puze po njenom nagom tijelu. Video se svakim zamračenjem razvija, a u drugom dijelu, model pluta po vodi nakon čega Nick Knight svojom iznimnom vještinom manipulacije slikom (u ovom slučaju videom), radi kaleidoskopni efekt koji nas asocira na svijet duboko ispod površine mora (slika 30). Video završava, a u polu mraku na samoj sceni, mogu se primijetiti pokreti dviju jako velikih kamera nalik robotima ili kako ih je sam Nick Knight nazvao, dinosaurima (slika 21).

Slika 21: Alexander McQueen, početna scena revije “Platonova Atlantida” (“Plato's Atlantis”), proljeće/ljeto, 2010.



Izvor: <https://vimeo.com/9383843> (preuzeto 16.07.2020.)

Na zaslonu na kojem je maloprije prikazan video, sada je prikazana publika koja ne može pobjeći pod budnim okom dviju kamera. U ovom trenutku u kojem revija još nije počela, ako bismo je smatrali pukim hodanjem modela na pisti, već imamo ključne segmente koji ovu reviju čine jedinstvenom. Po prvi puta u povijesti modnih revija, ova revija će biti prenošena uživo. Time McQueen svoju publiku pomiče van okvira prostora: ta publika više nisu samo odabrani pojedinci koji prisustvuju događaju točno u prostoru i vremenu u kojem se on odvija, publikom postaje cijeli svijet. Potrebno je naglasiti i kretanju kamera koje se pomiču i snimaju na detekciju pokreta i njihovo već spomenuto rotiranje prema publici, čija se slika u istom trenutku pojavljuje na velikom zaslonu, čime možemo primijetiti, ako pratimo McQueenov rad, da ovo nije prvi put da McQueen uključuje publiku u sadržaj i pretvara prve redove u spektakl. Naime, McQueen navodno nije preferirao dolazak *celeb*-ova na vlastite revije, za koje su i rezervirani prvi redovi te je zanimljivo na koji način to stavlja do znanja, ironizirajući njihovu prisutnost na način da ih smješta u prvi plan cijelog događaja. Publika gleda sebe.

Slike 22 i 23: Alexander McQueen, “Platonova Atlantida” (“Plato’s Atlantis”), 2009.



Izvor: <https://www.pinterest.com/pin/171840542016440813/> (preuzeto 16.07.2020.)

<https://www.pinterest.com/pin/280912095482497168/> (preuzeto 16.07.2020.)

Možemo primijetiti kako McQueen cijeli prostor i sve što se u tom trenutku nalazi i događa u njemu, izokreće iznutra ponovo prema van, pretvarajući sve u jedan veliki spektakl. Na scenu izlaze modeli, vidno izduženi, glave su im produžene frizurama, umetcima omotanim kosom koji izgledaju kao rogovi, lica im ne izgledaju ljudski što je postignuto dodavanjem prosteta koje izdužuju obraze i čelo, a na nogama imaju ekstremno visoke cipele koje izgledaju kao armadilov oklop. Primjetno je da modeli ne izgledaju kao da su s ove planete, na sebi imaju haljine simetričnih oblika ispunjene gustim i raznobojnim uzorcima, koji u prvom dijelu revije upućuju na kukce, zmije, reptile, kao životnije koje žive na kopnu, zatim prelaze u morski svijet, nakon čega se “gube” u dubini (slike 22 i 23).

McQueen hibridizira čovjeka s morskim životom, pretvara ih u “vanzemaljce” dajući im novi život u drugačijim uvjetima. On nam zapravo daje uvid u moguću ljudsku evoluciju, čime Darwinovu teoriju o evoluciji iz 19. stoljeća smješta u 21. stoljeće i povezuje je s trenutnim problemom globalnog zatopljenja. Pred očima imamo cijelu budućnost u pravom smislu te riječi. Hibridizirani čovjek i njegovo postepeno evoluiranje iz čovjeka u životinju pa u vanzemaljca, roboti/kamere/dinosauri koji prate budnim okom svaki pokret te prijenos uživo cijelog tog spektakla (ne samo u prostoru u kojem se odvija već i van njega), čine ovu reviju pravom modnom evolucijom. Multimedijalnost postaje glavni faktor mode i njenog prikazivanja, revije više nikada neće biti samo za oči u prvim redovima, publika postaje cijeli svijet.

McQueen izuzetno manipulira vremenom i prostorom na način da im briše granice služeći se tehnologijom te manipulacijom tehničkih procesa. On je majstor zanata, te barata tehničkim procesima do te mjere da s njima manipulira, on se ne drži strogih pravila *haute couture* izrade, već stvara *haute couture* destrukcijom i dekonstrukcijom potonjih “pravila”.

Schiaparellin surealizam i mijenjanje identiteta žene, te suradnja s surrealističkim umjetnicima prve polovice 20.stoljeća uvod su u suvremene koncepte mode i njenih figura i tijela koje su kasnije obilježile suvremenu modu, modu koja od 90.ih do danas rekonceptualizira i hibridizacijom preispituje identitet na način da ga rascjepljuje, istovremeno kroz povijest, pa tako i budućnost kako bi ga pokušao smjestiti u ono sada. Melankolija se udaljava od onog sada jednako kao što se udaljava od onog prije i onoga poslije, vrijeme između je njeno vrijeme, a identitet joj je prostor.

Galliano, Margiela i McQueen svojim radom unutar mode nude prostor otuđenja za rascijepane subjekte. Iako se njihovi koncepti djelovanja razlikuju, u suštini se oni jednako bave problemima

suvremenog svijeta i identiteta. Galliano ulazi u dubine povijesti i kulture kako bi suvremenom subjektu dao raskošnost vlastite spoznaje u današnjem svijetu, Margiela s druge strane suvremenom subjektu dopušta da se utopi u vlastitoj prljavštini i plijesni, te da upravo destrukcijom i greškama dolazi do novih spoznaja, a McQueen ga ojačava brisanjem stigmi i strahova od smrti i horora ovdašnjeg svijeta u kojem se suvremeni subjekt pronasao. Ovo modno trojstvo iako primarno ne naglašavaju melankoliju kao točku polazišta, svojom introspekcijom i izuzetnim sposobnostima za promatranje svijeta i njegovih identiteta nude nam utjehu unutar melankoličnog prostora između onoga vanjskog i onoga unutarnjeg. Kako nam Benjamin nudi kamen, psa i Saturn kao metafore melankolije tako su Galliano, Margiela i McQueen utjelovljenja tih metafora u suvremenosti, Galliano kao kamen povijesti sada u obliku dragog kamena, Margiela kao pas lualica koji samostalno brine o sebi, njemu “siguran dom” nije potreban, a McQueen kao Saturn, najudaljeniji planet koji svojom daljinom ima najširi aspekt viđenja.

Ovi dizajneri koje je možda primjerenije nazvati umjetnicima bivaju melankolici jer svojom introspekcijom pokušavaju uhvatiti vlastito stanje svijesti, njima prostor i vrijeme nisu upitni, dapače oni ih svojim razumijevanjem negiraju kako bi se apsolutno prepustili vlastitom shvaćanju svijeta koji je danas, više nego ikada rascjepkan na ono tamo i ono ovdje, prošlost i budućnost. Odgovor leži u ogoljivanju sebe, vlastitog identiteta, što služi kao točka polaska za stvaranje estetske slike koja potom biva servirana na pladnju suvremenom društvu koje u većini gubi pamćenje vlastitog identiteta.

ZAKLJUČAK

Melankolija je izuzetno širok i kompleksan pojam koji biva analiziran kroz cijelu povijest čovječanstva. Kao što smo vidjeli, melankolija ima zanimljiv put, od njenog definiranja kao bolest i ludost pojedinca, zatim se toj bolesti pripisuje i izuzetna sposobnost razmišljanja i mudrost, te je to vodi ka onome uzvišenom ili božanskom. U tom trenutku ona biva konstanto prelijevana iz jednog u drugog ili oboje istovremeno, biva kategorizirana kao muško stanje, pa se ispostavlja da je evidentnija kao žensko. Napokon se postepeno odvaja od definicije bolesti tek od 18. stoljeća, pridodaje joj se čak i estetski atribut, no do dana danas ona ipak ostaje misterijom. Suvremeno doba je doba depresije, no isto tako melankolija nikada više nije vladala ljudskom sviješću, te je idealno se njome baviti upravo u datom trenutku. Dati trenutak je i najbolja definicija melankolije, za koju ne postoji vrijeme i prostor, ona se pojavljuje i nestaje, te se može bolje definirati kao pojava kod pojedinca.

Ja se ovom trenutku ne trudim dati joj definiciju niti je to bio moj cilj istraživanja ovoga pojma.

Ono što sam ovim radom pokušala izložiti je način na koji melankoliji možemo pristupiti i prihvatiti je u suvremenom svijetu. Ona je dio ljudske misterije, te ima više lica, upravo zbog toga je njena definicija ne uhvatljiva, tj ima ih bezbroj, a melankolija konstanto bježi van njih.

U svijetu u kojemu je tehnologija neizbježni akter svakodnevnog života ali još bitnije, bez koje umjetnici i dizajneri današnjice ne mogu uopće razmišljati o bavljenju istim. Danas se susrećemo sa problemom u kojem tehnologija upravlja našim životima, te samo oni koji ju znaju koristiti i iskoristiti opstaju u svijetu. Dolazimo do problema svjesnoga i nesvjesnoga korištenja tehnologije, bilo to u svakodnevnim radnjama ili ovim praktičnim, pa i kreativnim. Koliko nas zapravo zna uopće čime se služi, te koliko nas uopće može biti svjesno njene funkcije i moći, pa potom i manipulacije tehnologijom u svrhu stvaranja. Istovremeno se susrećemo sa apsolutnom genijalnošću pojedinaca, bilo to u znanosti, medicini, tehnologiji ili umjetnosti i dizajnu, a s druge strane apsolutnim ignoranstvom, robovima tehnologije. Činjenica je da danas moraš biti superčovjek kako bi opstao u svijetu, što podrazumijeva poznavanje apsolutno svega, ne samo biti intelektualac, nego više od toga, ne samo biti umjetnik, nego više od toga, jednostavno rečeno, moraš biti sve kako bi mogao biti iskonski svoj. Živimo u doba reciklaže i hibridizacije, te sve što radimo uključuje tu činjenicu. Upravo u tome leži ljepota doba u kojem živimo, apsolutna sloboda rekonceptualizacije, realizacije, reanimacije, spajanje onoga “nespojivoga” što uključuje izlaženje

iz primarnog područja bavljenja kako bi uopće mogli opstati u tom istom području. Da bi bivali u suvremenom svijetu skoro pa se moramo roditi znajući da svijet više ne funkcionira bez interdisciplinarnosti.

Intelektualnost, poznavanje tehnologije i njenih mogućnosti, zatim tehnike unutar medija kojim se bavimo, te njihove manipulacije, ipak nije dovoljna za stvoriti estetski predmet, ono što nam fali je upravo introspekcija sebe, naše prošlosti i budućnosti, kako bi bili svjesni trenutka u kojem živimo, te prepuštanje određenim stanjima koje nam ni tehnologija ni intelekt ne mogu pružiti. Mi živimo u budućnosti, svi narativi, oni prošli i oni budući su alternativne interpretacije sadašnjeg trenutka.¹⁰⁸ U tu svrhu melankolija nam se nudi kao savršen dodatak u obliku onoga izvan kontrole, te kao interpretacija. Upravo ono što je izvan kontrole je ključ estetike današnjice, samo je potrebno znati prepustiti se kada trenutak naiđe i uživati u toj mogućnosti, a potom iz nje izvući ono što iskonski pripada samo nama, ono uzvišeno.

¹⁰⁸ Nick Zhu - *Baojiaxiang* objavio na svom instagram profilu na kojem često ulazi u teoretske i filozofske rasprave vezane za umjetnost i muziku

LITERATURA:

1. Benjamin, Walter (1999.); "Arcades Project" London: The Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, and London
2. Brady, Emily (2003.); "Melancholy as an Aesthetic Emotion" Contemporary Aesthetics" URL: <https://quod.lib.umich.edu/c/ca/7523862.0001.006/--melancholy-as-an-aesthetic-emotion?rgn=main;view=fulltext>
3. Buck - Morss, Susan (1990.); "The Dialectics of Seeing: Walter Benjamin and the Arcades Project" London: MIT Press, Cambridge Mass., and London
4. Butler, Judith (1990) "Gender Troubles" Abingdon: Routledge
5. Debord, Guy (2004.) "The Society of the Spectacle", Rebel Press
6. Deren, Maya (1960.) "Cinematography: The Creative Use of Reality" Massachusetts: The Mit Press URL: https://www.jstor.org/stable/20026556?read-now=1&refreqid=excelsior%3A8b12ef96c357c1f9554183283e681a45&seq=6#page_scan_tab_contents
7. Derrida, Jacques (1982.) "Writing and Difference", citirano u Aldo Rossi "The Architecture of the City" London: MIT Press, Cambridge, Mass., and London
8. Evans, Caroline: (2009.) "Fashion at the Edge: Spectacle, Modernity, and Deathliness" London: Yale University Press., New Haven and London
(2002.) "John Galliano – Modernity and Spectacle", London:

SHOWstudio

(1999.) "Masks, Mirrors and Mannequins: Elsa Schiaparelli and the Decentered Subject", *Fashion Theory: The Journal of Dress, Body and Culture*, vol. 3, issue 1, USA, Berg.

9. Hamilton, Eoghain (2012.) "The Gothic: Probing the Boundaries" Oxford: Inter-Disciplinary Press
10. Holly, Michael Ann (2013.), "The Melancholy Art" Princeton: Princeton University Press
11. Jukić, Tatjana (2020.) "Melancholia, Mourning and the Death Drive" Zagreb: Predavanje na temu Topologije razmišljanja: Stavke sadržaja i prijevod suvremene teorije;

- Konferencija u čast 65. rođendanu profesora Vladimira Bitija i 50. obljetnica Sekcije književne teorije na Odjelu za hrvatski jezik i književnost, Sveučilište u Zagrebu
12. Kierkegaard, Soren (1992.) "Diapsalmata", iz "Ili - ili", London: Penguin
 13. Klibansky, Raymond (2009.) Panofsky, Erwin; Saxl, Fritz; "Saturn i melankolija", Zagreb: Zadruga Eneagram
 14. Lipovetsky, Gilles (1987.) "Carstvo mode: Odijevanje moderne demokracije" prijevod Catherine Porter Princeton University Press (1994.)
 15. Paić, Žarko (2014) "KAKO ZAZIDATI PRAZNINU: Apokalipsa - melankolija - arhiv u djelu W. G. Sebald", u: *Treća zemlja: Tehnosfera i umjetnost*. Zagreb: Litteris
 16. Steinberg, Michael P. (2014.) "Music and Melancholy" Chicago: The University of Chicago Press URL: https://www.jstor.org/stable/10.1086/674116?read-now=1&seq=3#page_scan_tab_contents
 17. Stephens, Courtney (2014.) "A broef history of melancholy", TedEd Education URL: <https://ed.ted.com/lessons/a-brief-history-of-melancholy-courtney-stephens#digdeeper>
 18. Wu, Wenn (2014.) "Among the Mosaic Stars: W. G. Sebald's Architectural Representation in Austerlitz and Walter Benjamin's Arcade Projects", Shanghai: Fudan University
 19. Zera, Caitlin (2013.) "Vertical Thinking: Building meaning in Film Through Maya Deren and Martin Heidegger" Missouri: Webster University