ČASOPIS ZA KNJIŽEVNOST, KULTURU I KNJIŽEVNO PREVOĐENJE

Future Insights
No. 2 - Year 9
06/2019 - PUB.7

Stefano Aloe, University of Verona, Italy

Spomenici i kultura: tendencije u konstruiranju povijesnog pamćenja u suvremenoj Rusiji i uloga književnosti

Abstract: Monuments and Culture: Tendencies in Evoking Historical Memory in Contemporary Russia and the Role of Literature

The active function of monuments is one of the numerous core beliefs of the Russian society both during and after the Soviet era. In the Russian urban space, several monuments keep on rising and still attract an inextinguishable attention towards their symbolic meaning. This situation could lead to a suffocating idea of culture. In a country, the "monumentalization" of its heroes from a past culture, with its characteristic plastic rhetoric, tends to oversimplify the models of the collective memory and opts for static postures, "frozen-up" in a cultural canon. Within this research field, Russian antiquity deserves specific attention, due to the fact that contemporary literature takes a considerable role in redefining its features. The paper will cover some of the most original works that stand out from this literary trend, such as Tatyana Tolstaya's novel The Slynx, Boris Akunin's Altyn-Tolobas, and Evgeny Vodolazkin's Laurus.

Keywords: monuments, monumentalization, ancient Russian culture, collective memory, national canon, Tatyana Tolstaya, Boris Akunin, Evgeny Vodolazkin

«dans ce pays les monuments vont encore moins loin que le souvenir. Les Russes font toutes sortes de choses; mais on dirait qu'avant même de les avoir terminées, ils se disent : Quand

quitterons-nous tout cela? Pétersbourg est comme l'échafaudage d'un édifice; l'échafaudage tombera quand le monument sera parfait» (Custine 340)![1]

Prijelaz iz sovjetskog u postsovjetski kulturni sistem tijekom 90-ih godina 20. stoljeća bio je buran i radikalan. Malo je kulturnih vrijednosti prethodne epohe sačuvalo svoje značenje u tadašnjoj Rusiji. Zbog toga je važno imati na umu da se funkcija monumentalnih spomenika, njihova aktualnost, njihov utjecaj na društvo te čak i njihova poetika u glavnini nije mijenjala, usprkos tome što su ih počeli podizati prvacima drugog, često potpuno ideološki suprotnog orijentira: u Moskvi su tijekom tih godina, primjerice, podizani spomenici Petru Velikom, Vladimiru Vysockom, Fedoru Dostoevskom, Svetima Ćirilu i Metodu i ostalim značajnim kršćanskim figurama. Bilo je to doba kada se spomenici nisu samo podizali već i rušili, ako su u njima bili prepoznati simboli mrskih karakteristika palog režima (takva je u prvom redu bila sudbina spomenika Dzeržinskom na Lubjanki); posljedično, mnogi su spomenici sovjetskog perioda, koji su do tog vremena postojali sami za sebe, uglavnom neprimjetni, postali predmetom širih društvenih polemika i preosmišljavanja (Zagraevskij; Yampolsky 93–112; Brossat 99–101)![2] Spomenici su se tijekom svog tog vremena nastavljali podizati unutar prostora ruskih gradova (i ne samo gradova) u velikom broju i uz stalni društveni interes za njihovu simboliku. Prema mišljenju Mihaila Jampol'skog u to je doba bilo nužno što brže zamijeniti određene spomenike drugima, kao da praznina, koja bi ostala nakon njihova rušenja, nosi u sebi nekakvu razornu snagu (Yampolsky 100). No ta se tendencija nastavlja i u uvjetima života današnje Rusije: za „neo-imperijalističku" zemlju format „spomenik" doima se aktualnim, prvenstveno u vezi sa štovanjem značajnih događaja i osoba iz domaće povijesti; u isto je vrijeme karakteristično da se inicijativa za podizanje spomenika ne tiče samo službenog usmjerenja države i ideologije aktualne vlasti nego takvom načinu izražavanja svojih ideala i vrijednosti u istoj mjeri pribjegavaju i razne građanske skupine, društveno-politička i kulturna udruženja diljem Rusije. Teritorij Rusije obiluje starim i novim spomenicima, koji čine označavajuće konstante u naseljenim dijelovima ruskih prostora.

Što je u tome zamjetno, neobično? Da bismo odgovorili na to pitanje potrebno je usporediti rusku situaciju s onom u bliskim zemljama, točnije, u zemljama zapadne i istočne Europe.

Valja obratiti pažnju na koji se način monumentalni spomenik percipira u suvremenom kulturnom kontekstu.[3] Tradicionalno, spomenik se smatra sredstvom službene kanonizacije određenog čovjeka i/ili događaja u kolektivnom pamćenju u obliku skulptorske kompozicije. Lokacija spomenika, koja nije ništa manje simbolična od njegova kompozicijskog koda, obično je na otvorenom gradskom prostoru, gdje svakodnevno cirkulira mnogo ljudi. Često spomenici postaju središtem ili orijentirom čitavih urbanističkih jedinica, poput parkova, trgova, brežuljaka… Naručitelji i inicijatori podizanja spomenika obično su organi vlasti (gradske vlasti, država itd.), nerijetko se susreću i primjeri privatnih i društvenih angažmana, no oni su nemogući bez službene dozvole.

Uloga spomenika tradicionalnog tipa u suvremenom je svijetu pretrpjela duboke izmjene, s višebrojnim razlozima koji uključuju i „krizu žanra": poetika monumentalnih spomenika kao umjetničkih djela bespovratno je zastarjela te je danas sloboda kipara sasvim ograničena u smislu traženja poveznice između umjetničke zamisli, masovne percepcije i pragmatičke funkcije spomenika – predmeta gradske dekoracije i organizacije prostora.[4] Već je primijećeno da je pretjerano stremljenje k monumentalizmu u retorici skulpture i arhitekture totalitarnih režima, kroz koje su prolazile gotovo sve europske zemlje tijekom 20. stoljeća, glavni razlog raspada prestiža monumentalnosti kao takve poslije Drugoga svjetskog rata (Pirazzoli 31–36). Jezik tradicionalnog spomenika općenito je zastario i većina je tih predmeta „zanijemjela": „službeni" je spomenik izgubio svoju komunikativnu funkciju. Još je 1936. godine austrijski pisac Robert Musil pisao o spomenicima da „upada u oči to što ih se ne primjećuje. Na svijetu nema ničega što bi bilo neprimjetno do te mjere kao što su spomenici. … Sve što je nepromijenjeno gubi sposobnost da proizvede dojam" (Muzil' 133).

Tendencija napuštanja monumentalizma primjetna je, prije svega, u zemljama zapadne Europe, koje su dugo „izvozile" svoje modele monumentalne skulpture po čitavom svijetu. Situacija u istočnoj Europi drukčija je, u njoj je socijalistički društveni sustav postojao do kraja 80-ih godina 20. stoljeća i ona nikad nije u cijelosti prihvatila vrijednosti zapadnog dijela kontinenta. Raspad socijalizma djelomično je usmjerio društva zemalja istočne Europe nazad k ustanovljivanju mononacionalnih orijentira i u tom su se prijelazu susrele dvije varijante monumentalne ikoničnosti – socijalistička i nacionalna. Na taj se način s jedne strane dogodio proces postmodernističkog

preosmišljavanja spomenika socijalizma, kao na primjeru parka Memento u Budimpešti, osnovanog 1993. godine, koji je služio kao obrazac za niz sličnih parkova i muzeja (Nadkarni 72–93); ili pak, s druge strane, njihova uništavanja i demontiranja (najpoznatiji slučajevi jesu legendarno rušenje spomenika Staljinu u Pragu, koje se dogodilo još 1960-ih, no koje je ponovno došlo u središte interesa u suvremenom narativu (Tria 169–85; Szczygieł 71–97) te prijenos spomenika sovjetskom vojniku u Tallinnu 2007. godine, koji je izazvao ozbiljne nerede). Kasnije se pojavio fenomen „street arta", s „ikonoklastičkom resemantizacijom" (Panico 45) određenih sovjetskih spomenika (najpoznatiji su u Sofiji i Pragu). S druge strane, u mnogim su istočnoeuropskim zemljama počeli nicati spomenici prvenstveno vezani uz legendarnu nacionalnu prošlost, no koji su odražavali i stilski kontinuitet spomenika prethodnog razdoblja: o tome svjedoče, između ostalih, sporni spomenik Svjatopolku u Bratislavi (2010.) i „epidemija" spomenika Lechu Kaczyńskom (koji je poginuo u avionskoj nesreći kod Smolenska) diljem gradova u današnjoj Poljskoj. Vrijedno je spomenuti i ogromnu (36 metara visine) skulpturu „Krista Kralja", podignutu 2010. godine u poljskom gradu Świebodzinu. Njezina se vrijednost, vjerojatno, svodi samo na činjenicu da je to najviša skulptura Spasitelja na svijetu.

Situacija je u Rusiji bila drugačija. Nakon burnih i kontroverznih 90-ih ruske su vlasti poduzele mjere usmjerene na stvaranje novog nacionalnog kanona, na temelju odabranih događaja iz povijesti zemlje s ciljem nadilaženja epohalnog i ideološkog međusobnog suprotstavljanja carske i sovjetske Rusije. Da bi se stvorio novi državni subjekt, pogled se usmjerio unatrag i poetika tradicionalnih spomenika (i onih sovjetskih i onih prije revolucije), postala je ponovo aktualna. O tome će još biti riječi.

Gledano iz perspektive umjetnosti i prilagodbe prostoru suvremenog života, funkcije tradicionalnih spomenika iscrpljene su ne samo u zapadnim zemljama, koje su im okrenule leđa, već i u drugim zemljama, poput Rusije, u kojima oni do danas zadržavaju određenu popularnost. Uz to, svugdje su počeli nicati spomenici drugačijeg žanra – obično su manjih razmjera, integrirani u gradski prostor i učvršćuju vezu određenog mjesta (ulice, stepenica, ugla…) sa zaslužnom ličnošću, koja je u svoje vrijeme (obično u ne tako dalekoj prošlosti) ondje boravila. Takvi spomenici streme minimumu retorike da bi odrazili „živu prisutnost" ličnosti koju predstavljaju u svakodnevnom životu, da bi prolaznik osjetio svojevrsni genium loci, mogućnost susresti se na ulici s pjesnikom,

znanstvenikom, glazbenikom i to na mjestima na kojima se on prema vlastitoj navici nekada kretao. Na primjer, u Puli je moguće sjesti s Jamesom Joyceom za isti stol u kafiću čiji je on bio redoviti posjetitelj tijekom svog boravka u tom istarskom gradu. Spomenici takve vrste odgovaraju suvremenom pojmu „brend" – oni su ikonični, odlično služe masovnom turizmu, naglašavaju „tipičnost" i osobitosti određenog mjesta, ističu neku „pozlaćenu rutinu" i mogućnost „susreta" sa značajnom ličnošću na najjednostavniji i najprirodniji mogući način: osoba kojoj je spomenik posvećen nije predstavljena kao velikan na postamentu, već kao rastom prosječan čovjek ili niži, koji kao da živi i, poput nas, prolazi poznatim mu ulicama. S njim se može „družiti", može se zajednički i fotografirati, grliti se… Udaljenost između figure izlivene u bronci i „publike" nestaje![5]

U suvremenoj se Rusiji aktivno podižu, i to s dobrim odjekom, oba tipa spomenika – tradicionalno-monumentalni i suvremeniji – svakodnevni. Novi spomenici u Rusiji nerijetko se podižu na inicijativu društvenih udruga, uz sudjelovanje privatnih sponzora i uz potporu vlasti. Na otkrivanje novog spomenika dolazi mnogo ljudi, taj događaj postaje svečanost i razlog da se građani četvrti ili grada ponose. Stari i novi spomenici uključuju se u rute turističkih obilazaka i to potpuno neovisno od same umjetničke kvalitete kiparskog rada: publika se ne dolazi diviti umjetničkom djelu, već „pokloniti se" prikazanoj ličnosti. Nose i cvijeće, čitaju stihove, što je postao fenomen štovanja velikih ljudi, te u nekim slučajevima dovodi do klanjanja gotovo u doslovnom smislu. Naravno, može se prigovoriti da je to klanjanje sasvim površno i konformističko – „u pozadini Puškinova spomenika slika se obitelj" – kao što je pjevao Okudžava. No to je fenomen masovne kulture i u njemu je vidljiva jedna od prepoznatljivih karakteristika ruskog društva – nastojanje da se od velikih ljudi naprave svetinje svoje vrste.

Naravno, postavlja se i „starozavjetno" pitanje idolatrije: radi li se o fenomenu priznavanja veličine zaslužnih ljudi ili o klanjanju beživotnim idolima? U kojoj se mjeri u spomenicima Puškinu, Dostoevskom, Vysockom i ostalima sačuvao njihov genij? Koliko je u njima aktivnosti, stvaralaštva, kulturno-povijesnog značenja?

Odgovor na to pitanje čvrsto je povezan s prirodom tzv. nacionalnog kanona, pojma koji je nastao, koliko je poznato, u doba romantizma. Taj kanon nastoji stvoriti idealan Panteon Nacije, a pridavanje božanskog statusa zaslužnim ljudima u njegovoj je srži (Zemskov 7–19).

Na globalnoj je razini kult nacije „bolest" uglavnom dvaju stoljeća – 19. i 20. Dva su svjetska rata bila dvije njegove najstrašnije posljedice, dok je od sredine 20. stoljeća nacionalni mit počeo lagano gubiti na važnosti. Posljedično, jedan od globalnih problema sadašnjice postala je smjena (nacionalnog) kanona ili njegova odsutnost, koja onda stvara opasan vakuum.

Ruska je situacija umnogome specifična. U carskoj su Rusiji supostojale, u latentnom konfliktu, koncepcije nacije i carstva (imperija). Boljševička revolucija riješila je taj konflikt stvaranjem nad-nacije, carstva nove vrste, u kojem su unutarnje etno-lingvističke razlike gubile svoj smisao nauštrb nad-nacionalnog, ideološkog identiteta sovjetske domovine i sovjetskog čovjeka. Buđenje nacionalizama bilo je jedan od pokazatelja nadolazećeg raspada Sovjetskog Saveza tijekom 80-ih i postsovjetska Ruska Federacija nije odmah našla kompromis između svoje mnogonacionalne komponente i novopronađene „ruskosti" većine stanovništva. Današnji je ruski „patriotizam" sinteza tradicionalnog (i zapravo zastarjelog) modela nacionalizma i modela nad-nacionalnog identiteta, tipološki bliskog sovjetskom obrascu.

Tako je Rusija postala zemlja koja prolazi kroz delikatan proces ponovne obnove svojeg nacionalnog kanona, vraćajući se različitim kulturnim modelima svoje prošlosti u potrazi za njihovom sintezom. Imajući tu okolnost u vidu, kriza odsutnosti održivih orijentira svojstvena suvremenosti na paradoksalan se način manje odnosi na rusko društvo nego na društva zemalja zapadne Europe: obnovljenu snagu kanona u Rusiji može se sagledavati u isto vrijeme kao znak njene društvene stabilnosti i njene socio-kulturne zaostalosti. U tom se kontekstu može objasniti aktivna uloga monumentalnih spomenika kao znak novog pakta između naroda i vlasti, budući da je štovanje spomenika bilo jedna od malobrojnih linija kontinuiteta tijekom povijesti postpetrovske Rusije. Spomenici odgovaraju ne samo ideološkoj nego i društvenoj potrebi ponovne obnove nacionalnog kanona.

I s pozitivnim aspektima te funkcije, u današnjem ruskom kontekstu učinkovitost socijalnog djelovanja spomenika skriva u sebi opasnost razvitka „grobljanskog shvaćanja" kulture: „monumentalizacija (ili „spomenizacija")[6] junaka povijesne, književne i kulturne prošlosti zemlje, sa za tu vrstu umjetnosti svojstvenom, plastičkom retorikom, vodi do jasno pojednostavljenog modela kolektivnog pamćenja, do kulturnog kanona koji je zamrznut u statičnoj „pozi". Sama pak domaća Povijest dobiva time naglašeno retoričke, statične, amblematske crte. Prepoznatljivosti

radi može se žrtvovati dubina shvaćanja vlastitog identiteta: prepoznatljivost postaje lako dostižnom tek putem selekcije i manipulacije određenih aspekata povijesne realnosti. Kao objedinjujući faktor služi princip narodno-nacionalne samosvijesti, koji isključuje mogućnosti različitih interpretacija i raznovrsnost, koje su karakteristične za živi tijek kulture. Pomoću „monumentalizacije" odabrani junaci nacionalnog diskursa fiksiraju se kao simboli, dok se njihova prisutnost u kulturnom životu reducira do krajnje granice vanjske prepoznatljivosti i do nekritičnog priznanja apstraktne veličine. Nije slučajno da se u Rusiji rijetko ostvaruju projekti spomenika žrtvama GULAG-a i Staljinovih čistki, bez obzira na zamjetni trag koji su ti događaji ostavili u suvremenoj ruskoj povijesti: to su ipak spomenici složeni u poetici i sadržaju, koji pozivaju na čuvanje i predaju živog sjećanja, koji uznemiruju društvenu svijest i na suvremeni način odgovaraju sakralnoj ideji spomenika (Pirazzoli). Potreba za spomenicima tog tipa postoji tek kod malenog dijela današnjeg ruskog stanovništva i vlast je ne potiče, s tom posljedicom da je njihovo postojanje ili odsutnost postala važna tema filozofskih diskusija. Ulogu spomenika kao monumenta sjećanja zamijenili su drugi oblici umjetničkog izražavanja, prvenstveno književnost (Ètkind, „Stories of the Undead" 638–41; Ètkind, „I Sled ih večen").

Efekt „monumentalizacije" na rusku kulturu može se zato smatrati upravo suprotnim efektu i ulozi u njoj kulture i umjetnosti, u tom smislu i književnosti. Riječ nije samo o tome da je ruska književnost uspjela podizati vlastite spomenike u moćnim stihovima i što Puškin i drugi ruski pisci i pjesnici spomenike grade od te nevidljive materije, koja im ponekad dozvoljava i uzdići se s pijedestala, da se prisjetimo znamenitog članka R. O. Jakobsona (Jakobson 145–80; Ponzio 45–51), već prvenstveno o sposobnosti književnosti da pronikne u najskrivenije zakučice realnosti, da potakne na razmišljanje, da otkriva društvu nove perspektive, teorije, scenarije, viđenje svijeta; da učini kulturno-društveni život razgranatim i raslojenim, obogaćujući kolektivno pamćenje.

Može se govoriti o raznim primjerima slučajeva „grobljanske" uloge „monumentalizacije!" u kulturno-društvenom životu današnje Rusije, poput „viroznog" širenja bezličnih spomenika Dostoevskom po ruskim gradovima u kojima taj pisac nije ni živio ni boravio. Ili, s druge strane, podizanju glomaznog spomenika knezu Vladimiru na Borovickom trgu u Moskvi 2016. godine. Odabir tog primjera opravdan je time što se na njemu dovoljno jasno mogu pratiti međusobni

odnosi dvaju vektora kulturne povijesti Rusije – umjetničke antikanoničnosti i državne kanonizacije-normalizacije.

Spomenik knezu Vladimiru podignut je na inicijativu moskovskih gradskih vlasti i Ruskog vojno-povijesnog društva na temelju niza dovoljno uvjerljivih razloga: kijevski je knez Vladimir pokrstio Rus', smatra se osnivačem ruske ideje autokracije – budući da su se u njegovoj vladarskoj figuri prvi put duhovna (pravoslavna) i politička sfera ujedinile u jednu vlast. Njegova se vodeća uloga među srednjovjekovnim ruskim kneževinama može interpretirati kao sposobnost da državi da jako rukovodstvo uz očuvanje svojevrsnog „federalnog" ustroja, a tijekom godina konflikta s Ukrajinom, osvajanje titule kijevskog kneza ulazi u tradicionalni općeruski povijesni diskurs nacionalističkog tipa, prema kojem je Moskva jedina nasljednica Kijevske Rusi. Argumentom za podizanje spomenika mogla je biti i onomastika: simbolika imena koja je tradicionalno povezana s legitimacijom vlasti, a u ovom se konkretnom slučaju predsjednika Ruske Federacije V. V. Putina može interpretirati kao nasljednika kijevskog kneza – Vladimiroviča – i kao novog Vladimira, budući da su imenjaci.

Ovo se objašnjenje ticalo ideološke sastavnice spomenika, točnije, one iz koje izvire njegova simbolika. Što se tiče kvalitete umjetničke izvedbe, taj spomenik (rad kipara koji praktički u današnjoj Moskvi ima monopol, Salavata Ščerbakova i njegove radionice) i ne zaslužuje neku osobitu pažnju. No upravo zbog odsutnosti originalnosti i umjetničke kvalitete u njemu možemo prepoznati kanoničnost stilskih rješenja, potpunu prepoznatljivost teme i transparentnost njegovog „teksta". Njegove su osnovne stilske crte jednostavnost izvedbe i ogromne dimenzije, koje mu pomažu istaknuti se u ionako već krcatim arhitekturno-monumentalnim punktovima, prostoru okolice Kremlja. Karakteristično je i to što je originalni projekt pretpostavljao za spomenik drugo, još istaknutije mjesto na vrhu Vorobjovih gora (rus. Vorob'jevy gory), tj. na zaravni s koje se pruža pogled na najpoznatiju moskovsku panoramu. Za promjenu te odluke zaslužne su kulturne udruge koje se bore za očuvanje arhitektonskih dragocjenosti prijestolnice i koje su potaknule međunarodnu inicijativu za zaštitu Vorobjovih gora u svom sadašnjem obliku (Knorre-Dmitrieva; Pal'veleva).

Utjecaj bi te skulpture na vizuru grada, da se ona zaista podigla na tako vidljivom mjestu na brežuljku, bio značajan, isto kao što je to svojevremeno bio slučaj i sa spomenikom Stalinu, koji je

s Letenskog parka (češ. Letenské sady) nametao svoju gromadnu prisutnost urbanom prostoru Praga. Naravno, Vladimir nije Stalin (i Moskva nije Prag) te je uloga kneza koji je zaslužan za pokrštavanje zemlje bila bespogovorno velika za razvitak svih zemalja nasljednica drevne Rusi. Posvećenje monumentalnog spomenika Vladimiru u Rusiji bilo bi, prema tome, u potpunosti opravdano bez obzira na socijalno-političke okolnosti. Staroruski kanon počeo se formirati dovoljno rano u povijesti zemlje, još od srednjovjekovnih ljetopisa, i na njegovoj se osnovi u 16. stoljeću razvila specifična karakteristika moskovske ideje vlasti (Lotman i Uspenskij 349–62). Neki aspekti staroruskog kanona utemeljeni su kasnije, u postpetrovskoj Rusiji, njihovi su začetnici bili pjesnici 18. i 19. stoljeća, koji su opjevali Novgorod, Rjurikoviče, Kijev i Moskvu istovremeno s pojavom djela prvih ruskih povjesničara. Zasluga povjesničara i pjesnika (a u slučajevima Karamzina i Puškina radi se o obje uloge) velika je i po tome što su oni vratili imena i oblik junacima iz daleke prošlosti. Rusko društvo počelo je zamišljati junake „minulih ljeta”, od kojih su mu mnogi postali i bliski. Pri tome značajnu je ulogu odigralo to što je A. I. Musin-Puškin objavio Slovo o vojni Igorevoj 1800. godine. Ništa manje značajan nije bio ni doprinos Puškina, koji je kolektivnom viđenju staroruskog svijeta dao karakteristike koje su se trajno ukorijenile u ruskoj kulturi: karakterističan spoj realija i fantastike s istočnjačkom primjesom i nefilološku vezu sa slavenskim folklorom, koje su u nekim njegovim djelima, poput Ruslana i Ljudmile i Bajki već prešli i u sferu drugih umjetničkih oblika – u glazbeni teatar i slikarstvo (i otuda u primijenjenu folklornu umjetnost, a od 20. stoljeća i u filmsku umjetnost).

Prepoznatljivost Vladimirova spomenika na Borovickom trgu osigurana je upravo tom tradicijom. Figura kijevskoga kneza krstitelja napravljena je prema kanonu ruske likovne umjetnosti i u potpunosti odgovara kolektivnoj predodžbi izgrađenoj prvenstveno na sovjetskim animiranim filmovima prema Puškinovim bajkama, ruskim nacionalnim operama i slikarstvu – i koja je po liniji Vasnecovljevih Vitezova (Bogatyry) glatko prešla u masovno popularne i sasvim sekundarne slike, na primjer, K. Vasil'eva i I. Glazunova. „Monumentalizacija” pretpostavlja prijelaz od složene estetike umjetnosti k pojednostavljivanju njegovih surogata iz masovne kulture. U njoj se nalaze korijeni koji povezuju sjećanje gledatelja s osnovama općenacionalnog koda i moguće je lako prepoznati motive velikih dostignuća književnosti, glazbe, slikarstva i filma, no ono što nedostaje jest „sadržaj”, estetski i konceptualni, tih dostignuća. Neomitologizacija nacionalne prošlosti ne

treba realne konture, nije popraćena razmišljanjima o povijesti zemlje, nego uspostavlja dječje jednostavan kanon (o „infantilizaciji" društvenog prostora piše američki sociolog B. Grant na primjeru moskovskih spomenika iz vremena Lužkova) (Grant 332–62) radi redukcije povijesnog identiteta do znaka pripadnosti nacionalnoj sadašnjici.

Ispravno je Aleksandr Ètkind primijetio da spomenici koji su sposobni ispunjavati svoju funkciju „zamrzavaju povijest, te rijetke trenutke kada se oni počnu kretati, stvaraju smjesu živog i mrtvog koje se doima jezivo", i što „upravo međudjelovanje tekstova i spomenika stvara jezgru kulturnog pamćenja i forme tog međudjelovanja mijenjaju se kroz povijest … kada u prostor spomenika ulaze tekstovi, oni su sposobni oživjeti mrtvu materiju. Spomenik funkcionira upravo zbog spoja teksta i kamena" (Ètkind, „I Sled ih večen").

U tom kontekstu književnost ponovno može sprečavati okamenjenost kulture, i kroz razrađivanje mitologiziranih modela interpretacije prošlosti. A tema srednjovjekovne Rusije, kao jedna od najaktualnijih u današnjem društvenom diskursu u Rusiji, služi kao tema mnogim vrstama umjetnosti (na primjer filmovi s povijesno-patriotskim motivima). Suvremena književnost sudjeluje u procesu preosmišljavanja ruske starine, no ne i njezine „monumentalizacije"; naprotiv, u njoj je vidljiva tendencija traženja u prošlosti žive poveznice sa sadašnjosti. Zato nam je vrijedan opus ruskog postmodernizma 90-ih i početka 2000-ih godina, zahvaljujući kojem su postali dostupni „stvaralački anakronizmi", tj. fantazijsko isprepletanje jezičnih, stilističkih i pojmovnih jedinica, koje pripadaju raznim razdobljima ruske povijesti. U prvom je redu namjera tih anakronizama stvoriti kontrastno zbližavanje prošlosti i sadašnjosti, s raznim ciljevima (humor, satira, ukazivanje na vječne probleme ruskog čovjeka…). Dobri primjeri spomenute metode nalaze se u distopijskom romanu Tat'jane Tolstoj Kis (1986. – 2000.) i detektivsko-pustolovnom romanu Borisa Akunina Altyn-Tolobas (2003.).

T. Tolstoj gradi svoj roman na složenoj kombinaciji tematskih i stilističkih motiva, koji pripadaju raznim razdobljima i sociokulturnim slojevima ruske povijesti. Rusiju distopijske budućnosti, koja javno odražava stvarno stanje u državi 90-ih godina 20. stoljeća, autorica interpretira kao jezični i ideološki pastiš – propadanje mnogovjekovne civilizacije kao posljedica sovjetskog i postsovjetskog raspada i atomske eksplozije. Novogovor romana satkan je prema principu savijanja dijakronijske linije do potpunog iskrivljavanja svih vremenskih i stilskih razlika u

sinkronijskom bezvremenu koje je u sebi pomirilo ravnopravne elemente jezika folklora, starorusku pismenost, žargon kriminalaca, sovjetizme i druge različite strukture i književnog i razgovornog jezika. Distopijska budućnost čita se kao zaostali odraz ruske starine.

Na sedam brežuljaka leži grad Fjodor Kuzmičsk, a oko grada beskrajna polja, neznane zemlje. Na sjeveru neprohodne šume, oborena stabla, isprepletene grane ne daju proći, hlače zapinju za bodljikavo grmlje, granje skida kapu s glave. U tim šumama, vele stari ljudi, živi kis. Sjedi na tamnim granama i kriči divlje i žalosno: Ki-iiis! Ki-iiis! A nitko je ne može vidjeti. Ode čovjek tako u šumu, a ona njemu straga za vrat – hop! – i kičmu zubima – krc! A kandžom glavnu žilu napipa i prekine, i sav razum izađe iz čovjeka (Tolstoj 11).[7]

Igra Tat'jane Tolstoj usmjerena je na, najvjerojatnije, naivno pripovijedanje Afanasija Nikitina, čiji „Hod za tri mora" zvuči poput reminiscencije u citiranom odlomku. Za usporedbu:

Postoji u tom Aljandu i ptica gukuk, leti noću, a glasa se „gukuk", a na kojoj stoji palača, tu čovjek umire; a ako je tko hoće ubiti, iz gubice joj izlazi plamen. A noću hodaju i majmuni i imaju kokoši, a žive u planinama ili u stijenama (Nikitin 22).

Pesimistični pogled T. Tolstoj na rusku stvarnost izražava se u prvom redu posebno „iskrivljenim" jezikom, koji odražava moralni i kulturni primitivizam imaginarne budućnosti:

Eee, ponekad se prepustiš mašti!... Da je ispalo po majčinom. Uzjogunila se: veli, tri naraštaja INTILEGENCIJE je bilo u familiji, ne dopuštam da se prekida TRADACIJA. Eee, mati!!! Išla je k Nikiti Ivaniču, šuškala s njim i dovlačila za rukav u izbu da skupa pritisnu oca, i rukama pred nosom vrtila, i udarala se u vrisku. Otac pljunuo: ma daj… nek vas voda sve nosi, ma nek vas… ma radite što hoćete… samo kasnije ne jadikujte. (Tolstoj 23).

Jedan od glavnih motiva romana jest motiv podizanja drvenog spomenika Puškinu, fiksne ideje glavnog junaka Benedikta:

Benedikt kucnu čizmom po brvnu. Odzvanja: dobra, lagana građa. Ali. Čvrsta. I suha. Dobar materijal.

– Dubelt? – upita Benedikt.

– Tko?!?!

Stari je stao psovati, sav se zapljuvao, oči mu sijevnule; nije objasnio zašto se razjario. Pocrvenio, napuhao se kao cikla:

– To je Puškin! Puškin! Budući!.. (Tolstoj 130).

Kroz metaforu motiva ružnog spomenika imaginarnom „puškinu" tematizira se ne samo površnost ruskog kulta „našeg Svega" i rascjep kanonskog prikazivanja velikog pjesnika s njegovom stvarnom umjetničkom vrijednošću, već i samoreferirajuća pustoš svake „monumentalizacije". „Pa smo tako shvatili: drvo dubelt dobro je za lutke, a i za vjedra, a i bačve od njega su odlične …. Odmah koru oderemo, dlijetom označimo udubljenja… do svadbe ćemo izraditi idola" (Tolstoj 132). Proces „ovjekovječivanja" puškina-idola raste na groteskni način, do rađanja ideje velike „lađe", na čiji će se „sam vrh" postaviti skulptura pjesnika s knjigom u ruci, što može biti aluzija na spomenik ogromnih dimenzija Petru Velikom Zuraba Ceretelija.

Evo što treba napraviti: izdupsti veliku lađu, i to s motkama, s jedrima, kano korablja. Postaviti je kod rijeke. I puškina tutnuti na sam vrh. S knjigom u ruci. Da se uzdigne više no Aleksandrov stup, i to daleko.

Nek tamo stoji trajno i pouzdano, s nogama u lancima, glavom u oblacima, licem prema jugu, prema beskrajnim stepama, prema dalekim sinjim morima (Tolstoj 268).

Dalek od stilskog majstorstva djela Tatjane Tolstoj, roman Borisa Akunina Altyn-Tolbas, kao i druga njegova djela, vješto zbližava visoku i popularnu književnost. Radnja romana avanturistička je, no značajnu ulogu u „paktu" autora s čitateljem ima provjera kulturno-povijesnih i jezičnih znanja potonjeg. Jedna od dražih Akuninovih metoda jest stilizacijska igra, pomoću koje on obogaćuje svoja djela parodijom, erudicijom i oštroumnošću, koje su čitatelju razumljive ovisno o njegovu vlastitom stupnju erudicije i kulture. Igra razdoblja u Akuninovu romanu temelji se na jednostavnoj liniji isprepletanja dviju istovremenih radnji, koje objedinjuje obiteljska veza između glavnih junaka: povjesničara Nicholasa Fandorina, našeg suvremenika, koji istražuje svojeg pretka Corneliusa Von Dorna, koji je živio u Moskvi u 17. stoljeću. Prijelaz s jedne na drugu fabularnu liniju uspostavlja

„kontakt" između dva daleka povijesna razdoblja: njihov komparativni opis pobuđuje u čitatelju želju da pronikne u dinamiku povijesti zemlje do njezina sadašnjeg stanja.

Roman je protkan ironijom, karakterističnom za Akunina, koja ponekad prelazi u laganu satiru i socijalnu kritiku. Uz pomoć jakih samorefleksivnih karakteristika naratora autor jezičnim i stilističkim aspektima pripovijedanja daje principijelno označenu funkciju, a kao označitelji služe prvenstveno riječi i izrazi koji narušavaju jezičnu sinkroniju (lingvistički anakronizam) ili geokulturni niz (anakronističke realije) za prenošenje perspektive junaka koji se opisuje. U tom i drugom slučaju Akunin ističe neprekinute kontakte ruskog jezika i kulture s onim stranima (karakteristično je što su oba junaka romana Europljani, koji imaju biografske veze s Rusijom).

Kapetan je uzeo pozamašan komad kruha, bacio na stol kopjejku, koja se doimala poput srebrne latice, i rekao na poljskom, nadajući se da će bradati razumjeti:

– Wodka!

Kopjejku je krčmar turio u usta, nakon čega se začuo zveckavi zvuk negdje iza debelog obraza, no piće nije donio odmah: iz nekog razloga je otišao u ostavu iza šanka i donio glinenu šalicu umjesto boce. To je bilo premalo za kopjejku. Von Dorn je ponjuši (no, bilo je svakako gore od francuskog calvadosa), i ispije mutnu tekućinu, nakon čega je tresnuo praznom šalicom o drvo – daj još. Votka se pokazala poprilično jakom. Grimizna se njuška krčmara razlila na stranu i postala slična američkom voću rajčici, pod se zanjihao pod kapetanovim nogama (Akunin 40–41).

Akunin vrlo precizno upotrebljava arhaizme, uvijek na granici anakronizama, no nikada ne prelazeći tu granicu: prelazak ostavlja iskusnom čitatelju, dajući mu mogućnost odgonetnuti svu „kulturološku začudnost" pripovijedanja, tj. iščitati lingvističke i sociokulturne pomake s normi prošlosti na norme sadašnjosti i obrnuto, kao igru približavanja prošlih vremena prema našoj suvremenosti. Zato, na primjer, slijedeći zapadnu modu car Aleksej Mihajlovič „obrijao je i bradu, želeći se čim više svidjeti" svojoj mladoj nevjesti (ponašanje koje vuče paralele s sovjetskom i postsovjetskom očaranošću zapadnom masovnom kulturom):

Car Aleksej je od djetinjstva priviknut na njemačku odjeću – za to je bio zaslužan njegov odgajatelj, bojar Morozov. Car ne voli tešku i neudobnu rusku odjeću, no nosi je kad mora, kao što i priliči

pravoslavnom monarhu. U familijarnoj sferi, bez tuđih pogleda, daje si oduška. A pred pet godina, kada se udvarao budućoj carici, obrijao je i bradu, želeći se čim više svidjeti Nataliji Kirilovnoj. No, nakon toga je pustio da naraste, vjerojatno opet radi bogobojaznosti (Akunin 144).

Po istom se principu začudnosti od realija epohe (koje se, istovremeno, naglašavaju korištenjem lingvističkih arhaizama) ususret suvremenosti, kći bojara Artamona, Aleksandra, oprašta s Corneliusom, svojim inozemnim ljubavnikom, sladunjavim francuskim izrazima:

Cornelius je izašao iz kabineta u ganjak, otirući suze … Iz venecijanskog je naslonjača, ususret kapetanu, ustala vitka figura – Aleksandra Artamonovna, Sašenjka!
— Meni je to već znano, — brzim je šapatom progovorila bojarova kći. — Pričao mi je baćuška. Odlaziš? A neka ti onda Bog da sreću iznaći, Kornjej. Ja sam ionako znala da sudbina nas ne spaja. Prije sam letjela bolno visoko, a sad ću pasti i razbiti se o zemlju. Zbogom, mon amour impossible. Na ruskom to ne mogu izgovoriti, stid me (Akunin 379).

Nedavno je pisac Evgenij Vodolazkin, u „romanu žitiju" Laur objavljenom 2012. našao način kako odraziti prošlost u sadašnjosti i sadašnjost u prošlosti, koji podsjeća na metode u prethodno spominjanim romanima, no nije im sasvim jednak. Veza s postmodernizmom postoji, no još je vidljivija Vodolazkinova profesionalna specifičnost filologa i stručnjaka za srednjovjekovnu rusku književnost u njegovim autorskim rješenjima: anakronizmi se upisuju u detaljno promišljen i poprilično dosljedan sistem koji u romanu stvara mnogoslojni jezični poredak i koji u potpunosti omogućuje čitatelju razumjeti složenu stilizaciju staroruskog govora (koju karakteriziraju opširni pripovjedni dijelovi). Drevni i suvremeni jezik isprepleću se u valovima, kao da stvaraju fiktivnu stilizaciju diglosije i namjerno brišu smijene jezičnog registra.

Na početku druge sedmice Arsenijevih godina otac je doveo dječaka Kristoforu.
Na periferiji je nemirno, rekao je otac, čekaju novi val kuge. Neka dječak ostane ovdje kod tebe, daleko od svih.
Ostani i ti i tvoja žena, predložio je Kristofor.
Imam, oče, pšenicu za žeti, gdje da zimi brašno nađem? Samo je slegnuo ramenima.
Kristofor je istukao u mužaru vrući sumpor i dao mu da ponese, da bi ga uzimali u žutanjku sa

sokom od šipka. Kada ugalj počne tinjati, baciti na njega pelin, borovicu i rutu. I to je sve. Sve što se može učiniti. Kristofor je uzdahnuo. Čuvaj se te patnje, sine (Vodolazkin 24–25).

U toj se istančanoj igri ponekad pojavljuju anakronizmi drugog tipa, koji jasno narušavaju stilizacijsko pletivo i koji nakratko čitatelja izvlače iz konteksta srednjovjekovne Rusije, kao da su radnja, likovi i pripovjedač odjednom preneseni u suvremeno doba: raspravljanje o događajima prelazi na razgovorni, suvremeni jezik koji odražava unutarnji tijek misli pripovjedača (doima se i kao da je pripovjedač dao glas autoru, van knjige i „nad" njome). Takve „provokacije" djelomično imaju i ironičnu funkciju i stvaraju originalnu sponu između vremenskih razdoblja, koja narušava fikciju i istovremeno je oživljava.

Predaj im ta tijela jer nije u njima problem, rekao je starac. Ako ih položiš u običan grob, oni će ih – pokazao je nožem Arseniju na okupljenu masu – otkopati za vrijeme prve suše. Otkopat ćete, zar ne, nekrsti, pitao je gomilu i oni su oborili glave. Otkopat će sigurno. Što se pak tiče uskrsnuća i spasenja duša slugu Božjih, ovu ti informaciju dajem, kako se kaže, tête-à-tête (Vodolazkin 111).

Spomenuta djela svjedoče o tome da visoka književnost nije izgubila svoju aktualnost i originalnost u ruskom kulturnom procesu. Uloga književnosti u navedenim je slučajevima ostala upravo suprotna toj tendenciji koju smo mi, ne znajući koliko legitimno, prozvali „monumentalizacijom". Bilo kako bilo, pakt između ruskog društva i vlasti, koji se odnosi na stare i nove spomenike – pokazatelj je kulturne bolesti Rusije, koja je spremna zamijeniti djela svojih genija nepomičnim surogatima, radeći od ruskih gradova nijema monumentalna groblja nacionalnih ideja i idola. Sasvim je drugačija, čini se, bila situacija s kojom se 1926. godine, tj. do nametanja staljinističkog monumentalizma, u SSSR-u susreo njemački filozof Walter Benjamin, koji je u svom Moskovskom dnevniku zapisao:

Moskovske ulice imaju jednu svojevrsnu osobitost: u njima se skriva rusko selo … Nema tog zapadnog grada, koji bi na takvim ogromnim trgovima ostavljao takav seosko-amorfni dojam, koji kao da je raskvašen lošim vremenom, snijegom koji se topi ili kišom. Praktički ni na jednoj od tih širokih ulica nema spomenika. (U to vrijeme u Europi nema praktički nijednog trga, čija skrivena struktura ne bi u 19. stoljeću bila profanizirana i narušena spomenikom) (Ben'jamin 201).

Revolucionarna je Rusija svrgnula carske idole i u dvadesetima podizala smjele avangardne spomenike, u vrijeme kad su gradovi zapadne Europe bili osipani mrtvim ostacima pozitivizma i monumentalne nacionalne retorike. Današnja je situacija praktički suprotna i Rusija je osipana zastarjelim i glomaznim simbolima svoje sociokulturne zaostalosti. Istovremeno, postoje umjetničke forme, kao što su film ili književnost, koje govore o permanentnosti kulture u današnjoj Rusiji. Stvarni spomenici ruske kulture nisu podignuti rukama, oni će se „podignute glave" i dalje uzdizati viši od Aleksandrova stupa.

S ruskoga prevela: Palmira Krleža

Bibliografija

Akunin, Boris. Altyn-Tolobas. Olma-Press, 2003.

Ben'jamin, Val'ter. „Proizvedenie iskusstva v èpohu ego tehničeskoj proizvodimosti." Izbrannye èsse. Priredili S. A. Romaško, Medium, 1996.

Brossat, Alain. „Urss. Il culto di Lenin: il mausoleo e le statue". A Est, la memoria ritrovata. Predgovor Jacques Le Goff, Einaudi, 1991, str. 77–105.

Celant, Germano. Ambiente/Arte, dal futurismo alla body art. Electa, 1976.

Custine, Astolphe de. La Russie en 1839. Paris Librairie D'amyot, 1843.

Ètkind, Alexander. "Stories of the Undead in the Land of the Unburied: Magical Historicism in Contemporary Russian Fiction." Slavic Review, vol. 68, no. 3, 2009, str. 631–58.

Ètkind, Alexander. „I Sled ih večen… „Sobytija pamjati": rasčet na ponimanie?" Gefter, 27. velj. 2017, http://gefter.ru/archive/21303. Pristupljeno 23. lipnja 2019.

Gol'burt, Ljubov'. „O čem svidetel'stvujut pamjatniki?" Istorija i povestovanie: Sb. statej. Novoe literaturnoe obozrenie, 2006, str. 51-68.

Grant, Bruce. "New Moscow Monuments, or States of Innocence". American Ethnologist, vol. 28, no. 2, 2001, str. 332–62.

Jakobson, Roman. „Statuja v poètičeskoj mifologii Puškina". Raboty po poètike, Jakobson. Priredila M. L. Gasparova, 1987, str. 145-80.

Knorre-Dmitrieva, Ksenija. „Pamjatnik razdora". Novaja gazeta, no. 21, 2015, str. 24-25.

Kjustin, Astol'f de. Rossija v 1839 godu. V dvuh tomah. Prevela i priredila V. Mal'čina. Komentari V. Mal'čina i A. Ospovat. Sv. 1. Zaharov, I. V., 1996.

Lotman, Jurij i Boris Andreevič Uspenskij. „Otzvuki koncepcii 'Moskva – tretij Rim' v ideologii Petra Pervogo (K probleme srednevekovoj tradicii v kul'ture barokko)". Istorija i tipologija russkoj kul'tury. Priredio Jurij Lotman, Iskusstvo – SPB, 2002, str. 349-62.

Muzil', Robert. Prižiznennoe nasledie. Malaja proza. Izbrannye proizvedenija v dvuh tomah. Roman. Povesti. Dramy. Èsse. Preveli A. Karel'skij, priredili E. Kacevoj, tom 2, Kanonpress-C, 1999.

Nadkarni, M. O vremeni, travme i monumente: Park-muzej skul'ptur v Budapešte. Preveli N. Kapričevaja, P. Kulagina, A. Logunova i L. Razgulinaja. Novoe literaturnoe obozrenie, vol. 2, no. 126, 2014, str. 72-93.

Nicolin, Pierluigi. „I monumenti e le icone". La verità in architettura. Il pensiero di un'altra modernità . Habitat, Nicolin, 2012, str. 173–88.

Nikitin, Afanasij. Hoždenie za tri morja Afanasija Nikitina. Nauka, 1986.

Pal'veleva, Lilja. „Pamjatnik knjazju Vladimiru v Moskve: monument razdora". Krym. Realii, 4. lis. 2016, https://ru.krymr.com/a/28096753.html. Pristupljeno 23. lipnja 2019.

Panico, Mario. „Esplosione di icone. Iconoclastia performativa sui monumenti socialisti dell'Europa orientale". Ocula: Occhio semiotico sui media. Semiotic eye on media, no. 18: Street Art: Iconoclastia e istituzionalizzazione – Iconoclasm and institutionalization – Iconoclastie et institutionnalisation a cura di C. Bianchi e S. Viti, 2017, str. 43–56.

Pirazzoli, Elena. „Il luogo e il volto. Note a margine della crisi del monumento dopo il 1945". Engramma, no. 95, 17. velj. 2017, http://www.engramma.it/eOS/index.php?id_articolo=1945. Pristupljeno 23. lipnja 2019.

Ponzio, Luciano. „La statua e l'icona. Scultura e scrittura nella lettura di Jakobson della simbologia di Puškin". Cultura e Comunicazione, anno V, no. 5, 2014, str. 45–51.

Szczygieł, Mariusz. „Dowód miłości". Gottland, Szczygieł, Wyd. Czarne, 2006, str. 71–97.

Tolstaja T. N. Kys'. Podkova, 2002.

Tria, Massimo. „Il monumento praghese a Stalin: un'ombra ingombrante sul 'disgelo'". Studi slavistici, no. III, 2006, str. 169–85.

Vodolazkin, Evgenij. Lavr. AST, 2016.

Zagraevskij, S. V. „Pamjatniki: stavit' ili ne stavit', snosit' ili ne snosit'?" Social'naja publicistika: izbrannye stat'i, Zagraevskj, 15. tra. 2018, http://zagraevsky.com/memorials.htm. Pristupljeno 23. lipnja 2019.

Zemskov, V. B. „Literaturnyj Panteon: avtor i proizvedenie v mežkul'turnoj kommunikacii". Literaturnyj Panteon: nacional'nyj i zarubežnyj. Priredili E. E. Dmitrieva, V. B. Zemskov, M. Espagne, Nasledie, 1999, str. 7-19.

Yampolsky, M. "In the Shadow of Monuments: Notes on Iconoclasm and Time." Preveli J. Kachur. Soviet Hieroglyphics: Visual Culture in Late Twentieth-Century Russia. Priredili N. Condee, Bloomington, 1995, str. 93–112.

[1]„u toj je zemlji vijek spomenika kraći nego uspomena. Rusi se bave najrazličitijim stvarima, no, čini se, dok još nisu završili započeto, već pitaju, kad ćemo se uhvatiti sljedećeg? Sankt Peterburg podsjeća na ogromne građevinske skele: one se ruše, čim se gradnja završi" (Kjustin 175)

[2] Motiv rušenja sovjetskih spomenika postao je još izraženiji u zemljama istočne Europe i odrazio se u europskoj kinematografiji: usp. film Dušana Makavejeva Gorila se kupa u podne (1993.) i Wolfganga Beckera Good Bye, Lenin! (2003.); zanimljivo je to što osnovni kinematografski izvor za tu scenu proističe (dolazi) iz filma S. Èjzenštejna Oktobar, u kojem se smjena razdoblja simbolizira rušenjem spomenika caru Aleksandru III. u Petrogradu.

[3] U članku se misli na spomenik u svojem uskom značenju „monumenta", skulptorskog djela, namijenjenog ovjekovječivanju spomena na nekog određenog čovjeka ili događaj. Koristeći se definicijom akademika S. V. Zagraevskog, riječ je o „spomenicima koji ovjekovječuju sjećanje na neku osobu, izvedenima u univerzalnom, društvenom prostoru (tj. ne na grobljima, već na ulicama, trgovima, parkovima itd.). To mogu biti skulpture, memorijalna mjesta, mauzoleji, ploče, trijumfalni lukovi…" (Zagraevskij). Takvo značenje riječi „spomenik" ustalilo se u Rusiji još u 18. stoljeću, zamijenivši prvobitno značenje „spomeničkog zapisa" ili „svjedočanstva" (Gol'burt 51).

[4]„Djelovanje na okolnu sredinu razlikuje se od samog predmetnog djela upravo na način da ono polazi od namjere biti djelom, koje se odnosi na određeni kontekst" (Celant 5).

[5] Od tog trenutka kada svijet, u kojem živimo, nastoji biti uvijek nov i svakodnevno komunikativan, sredstva postaju sve, a ciljevi su nestali … Ikoničko zdanje dovodi do kraja propast ideje monumenta u doba globalizacije s njezinim objektivnim odsustvom referentnih točki, njezinom primarnom funkcijom događaja, osnovnom otuđenošću fiziologije gradskog života i, naposljetku, s njezinim nedostatkom permanentnosti, njenom krhkošću (Nicolin 188).

[6] Dopustit ćemo si uvođenje termina „monumentalizacija" (rus. pamjatizacija, od pamjat' – pamćenje; hrv. spomen, „spomenizacija", op. prev.), koji se, koliko je nama poznato, ne koristi i pod kojim podrazumijevamo nadomještanje, u kolektivnoj memoriji, određenog kulturno-povijesnog sadržaja neke ikonične ljuske ili amblema, koja pojednostavnjuje i na isti način iskrivljava bit tog istog sadržaja. Ako je cilj spomenika razvijati kolektivno pamćenje o značajnim ljudima i povijesnim

događajima, monumentalizacija počinje u onom trenutku kada se spomenik podiže kao nadomjestak sjećanju, radi „kulta" kojem ne trebaju povijesni detalji i kontekstualizacija.

[7] U ovom se tekstu koristimo prijevodom romana na hrvatski. Prev. Igor Buljan, Pelago, 2010. (op. prev.).

Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License