

УТОПИЈА ТРАНСХУМАНОГ СТАЊА: ЧИТАЊЕ УМЕТНИЧКИХ ПРАКСИ БЕНДА *RED HOT CHILI PEPPERS* КРОЗ ПРИЗМУ АУТОБИОГРАФИЈЕ *ЖИВЕ РАНЕ* ЕНТОНИЈА КИДИСА

Апстракт: Текст је подељен на четири дела. У првом се успоставља разлика између појмова постхуманог и трансхуманог како би се показало да овај потоњи концепт више обележава уметничку и животну праксу бенда *Red Hot Chili Peppers*. У другом делу испитује се постхумано искушавање граничних стања, док се трећи део бави изнађеним трансхуманим стратегијама превазилажења сувише људског. Спајајући музику бенда и исказе из аутобиографије Ентонија Кидиса *Живе ране* с Ничеовим дихтерфилозофским писмом из књиге *Људско, сувише људско*, четврти део огледа представља традицијски неконвенционалан покушај мале херменеутичке обраде трансхуманистичке и утопијске потребе код уметника из различитих епоха.

Кључне речи: постхумано, трансхумано, утопија, наркотици, аутобиографија, *Живе ране*, *Red Hot Chili Peppers*, Ентони Кидис, Фридрих Ниче.

Александру Манојловићу

Трансхумано насупрот постхуманом

У оптици постхуманог стања постоји свест да дискурзивно одувек нисмо били људи какви смо сада, нити да смо само људи. Теоретизујући стање постхумане дискурзивне пометње, филозоф Рози Брајдоти де-конструира поимање „човека” које нам је просветитељство оставило у наслеђе (Брајдоти 2016: 29). Постхумано стање означавало би „квалитативни преокрет” у размишљању о „темељним јединицама које одређују нашу врсту, наше друштво и наше односе према другим становницима ове планете” (Брајдоти 2016: 30).

Друштвено-конструктивистички приступ хуманистичким наукама успоставио је категоричку разлику између датог (природа) и конструисаног (култура). У постхуманој оптици више се пажње обраћа на први члан, на датост, на материју која има самоорганизујућу енергију и виталност: материја није у дуалистичкој противтежи ономе што је током историје конструисано. Оваква перспектива назива се и ненатурали-

¹ * perisigor@gmail.com

стичком, јер не узима природу као нешто само по себи разумљиво. Под великим утицајем Спинозине филозофије, Рози Брајдоти залаже се за укидање дуалистичког погледа, као и за повратак монизму који одбацује опозицију природа-култура, посебно наглашавајући „самоорганизујућу (или аутопоетичку) моћ живе материје” (Брајдоти 2016: 31). Циљ таквих промишљања јесте подука у другачијем мишљењу о нама самима:

[...] постхуману пометњу разумем као прилику за оснажење кроз потрагу за алтернативним схемама мишљења, знања и саморепрезентације. Постхумано стање нас приморава да мислимо критички и стваралачки о томе ко и шта заправо јесмо у процесу постајања. (Брајдоти 2016: 41)

Ако постхуманизам, дакле, подразумева својеврсно критичко преиспитивање хуманистичких филозофема и редеофинисање категорије човека у односу на класични хуманизам, трансхуманизам би хтео нешто друго. Према филозофу Ирини Деретић, трансхуманизам се креће у домену биологије и технологије с тежњом да се „промени човек као биолошко биће” помоћу биотехнолошких средстава (Деретић 2016: 135). Због тога би се о трансхуманизму могло говорити не само као о филозофско-теоријском правцу него и као о савременом друштвеном покрету, ако не и о трансхуманистичкој идеологији, па чак и религији:

[...] трансхуманизам се заснива на потпуној вери у научнотехнолошки прогрес који сам по себи, по мишљењу представника овог покрета, може да у овом, чулно-опажљивом свету учини оно што ниједна религија није успела да оствари. (Деретић 2016: 132)

За разлику од савременог трансхуманизма као једне врсте *new age* религије, која обећава и перспективу скоро недогледног продужавања људског животног века, одвајкада постоји и „тежња човека да прекорачи границе своје смртне и ограничене људске природе” (Деретић 2016: 144). У овом другом, помало старомодном или ничеански несавременом смислу, појам ће бити битан за овај текст.

Трансхуманизам је у својим историјским манифестацијама, како је описала америчка теоретичарка Кери Вулф, означавао и „појачавање” хуманизма (Wolfe 2010: xv).² Стога се и трансхумано појављује као супротстављено постхуманом, јер ово прво хоће да на један или други на-

2 Сажимајући обимну теоријску литературу, филозоф Предраг Крстић закључује да је трансхуманизам футуристичка „идеологија” или активистичка форма постхуманизма која афирмише могућност и пожељност темељне трансформације људске природе (Крстић 2012: 124–125).

чин прекорачи границе сувише људског, па и путем уметничке трансгресије, док постхумано – као и постмодерно у односу на модерно – још увек задржава, барем у неким варијантама ове мисли, критичку везу са својим хуманистичким темељима. Уз то, трансхумано представља и извесну животну праксу, док је постхумано више у домену теорије.

Дрога и рокенрол уз понешто секса

Трансхумана животна пракса, подстакнута коришћењем дрога, нарочито је изражена у рокенрол култури. Испитујући тематску обраду употребе психоактивних супстанци у стваралаштву, македонска историчарка уметности Јасмина Котеска примећује да рекреативна конзумација дрога код уметника и интелектуалне елите своје корене има у романтизму, у чувеним „случајевима” Шарла Бодлера и Теофила Готјеа (Котеска 2020: 4–5).³ Неким песницима опијати су били средство за проширење перцепције и изазивање алтернативне уметничке имагинације. Примера ради, сматра се да је Самјуел Тејлор Колриџ користио опијум приликом стварања своје чувене песме „Кублај кан” (Котеска 2020: 21).

За разлику од већине уметника из деветнаестог века, којима је дрога била средство за достизање другачије стварности и „побољшање” имагинације, за чланове бенда *Red Hot Chili Peppers* (у даљем тексту: RHCP), нарочито за фронтмена Ентонија Кидиса, дрога је у почетку била свакодневни живот. Уметност је дошла касније. У аутобиографији објављеној 2004. године под насловом *Живе ране* (добила је име по песми „Scar Tissue”) Ентони Кидис, у коауторству с Ларијем Сломаном, оставља сведочанство колико о уметничкој каријери бенда, толико и о њиховим искуствима с наркотицима.

У периодима пре него што је први пут оставио дрогу (по сопственим речима није био „чист” од 12. до 24. године), фронтмен RHCP износи младалачко одушевљење антирационалношћу: „Цео живот сам се смејао свему што је имало било какве везе са трезвеношћу” (Кидис и Сломан 2021: 182). То стање назива се и произведеним лудилом (Кидис и Сломан 2021: 184). У складу с праксом трансгресије рационалности иду и сладострасни описи употребе кокаина. Кидис приповеда како га је, после узимања ове дроге, обмотавала енергија која је од њега правила „другу особу” (Кидис и Сломан 2021: 299). Да би се произвело жељено

3 Ако се не мисли само на одређене опојне дроге, таква пракса није карактеристична искључиво за романтизам. Предраг Крстић наводи да могућност хемијске интоксикације зарад привременог или трајног „побољшања” човекових способности представља цивилизацијски архетип (Крстић 2012: 127).

стање, потребно је било некако и набавити дрогу, а приповести о тим подухватима наликују каквом акционом филму. Када се операција успешно заврши, следе описи конзумације који су, у својој незајажљивости, каткад комички претерани:

Урадио сам се, а крв ми је цурила из руке. Сада је требало ухватити иглу преко коже и извући је напоље како не би доспела у крвоток. Успео сам да је ископам, али следећи проблем је био што нисам имао хероин који би ишао уз сву ту коку. Решио само то тако што сам опустошио мини-бар – виски, вотка, скоч, вино, све сам искапио једно за другим, и на крају се онесвестио. (Кидис и Сломан 2021: 362)

Ако би се дрога заменила храном, лик фронтмена RHCP постао би модерна парафраза хедонистичке гротескне хиперболизације остварене у фигури ренесансног Гаргантуе код Франсоа Раблеа. У контексту пренаглашавања чулних надражаја, често се код Кидиса и Сломана употребљавају и други комички каталози раблезијанско-џојсовске инспирације. На једном месту Кидис приповеда како је, да би изнајмио кућу, морао да попуњава формуларе у којима је требало навести последњих пет пребивалишта и запослења:

У реду – последње место боравишта било ми је код кеве моје девојке, пре тога кауч мога менаџера, раније гајба у Пасадени, пре које сам био бескућник, још раније је то била гајба кеве моје претходне девојке, пре тога кревет Флијеве сестре и још раније гајба без врата. (Кидис и Сломан 2021: 196)

Иако би привидно требало да представља реалистичко набрајање факата, овај попис устројен је по механизмима комичке хиперболизације, при чему се „миметичка база” преображава у пуки извор информација којима се комичка имагинација поиграва. Нарочито ова „гајба без врата” на крају делује као џојсовска епифанија која реални свет тотално помера ка апсурдном доживљају. Комички апсурдна претеривања постају стална карактеристика наратије, попут следећег места на којем се говори да је кроз кућу аутора *Живих рана* „прошло толико хероина да је и кауч био урађен” (Кидис и Сломан 2021: 357).

Наркотици су честа тема и Кидисових стихова (он је текстописац свих песама бенда, иако се формално сви актуелни чланови потписују као комплетни аутори), нарочито на почетку каријере када му се живот састојао највише од секса и дроге. Први сингл у каријери RHCP, „Fight Like a Brave” с трећег албума *The Uplift Mofo Party Plan* (1987), посвећен

је растућој хероинској зависности Кидиса и Хилела Словака (први гитариста бенда који ће преминути од прекомерне дозе 1988. године) (Секулић 2020: 44). Пре него што буде касно, а испоставиће се да је било узалудно, створена је песма о „једномесечном искуству – о састанцима, скидању и добијању битке против зависности” (Кидис и Сломан 2021: 185). Стихови имају извесну педагошку црту:

You want to stop dying
The life you could be livin'
I'm here to tell a story
But I'm also here to listen

No I'm not your preacher
And I'm not your physician
I'm just trying to reach you
I'm a rebel with a mission⁴

„Fight Like a Brave” требало је, дакле, да охрабри друге, али и самог аутора јер је у периоду пре писања песме успео да остане чист и да га Фли (басиста и други равноправни фронтмен бенда) прими назад у групу пошто га је пре тога накратко био избацио. Терапијска позиција „лирског субјекта” („бунтовник с мисијом”; „ту сам и да слушам”) перформативно је смерала да подстакне завршетак једне животне праксе. Међутим, у опозицији с мисионарским стиховима, у делу аутобиографије где се приповеда о настанку песме следи брутални контраст као сведочанство самозаваравања. Епилог поглавља доноси хладно предочену информацију: „Почео сам да се пуцам у року од два месеца по доласку у Лос Анђелес” (Кидис и Сломан 2021: 186).

Најпознатији пак израз тог контраста до данас остаће онај из песме „Under the Bridge” с албума *Blood Sugar Sex Magik* (1991). У споју комерцијалног и интимног, Кидис је први пут открио своју нежну страну коју је до тада „успешно скривао испод маске секс-монструма” (Секулић 2020: 79). Уз то, дотад херметична лирика бенда постаје комуникативнија. Песма је настала као израз стања у којем се Кидис духовно удаљио од Флија и Џона Фрушантеа (гитариста, наследник Хилела Словака који се касније изборио, упркос повременим паузама у чланству, да уз Кидиса и Флија буде трећи заштитни знак бенда). За настанак песме

4 Престани да призиваш смрт / Има живота који се и живи / Ту сам да испричам причу / Ту сам и да слушам // Не, нисам твој проповедник / И нисам твој лекар / Само покушавам да допрем до тебе / Ја сам бунтовник с мисијом. (Захваљујем др Александри Жежељ Коцић на помоћи у препеву стихова RHCP.)

важна је била и Кидисова усамљеност после раскида с девојком Ајоном, што је узроковало да обрати пажњу на „прећутну везу са градом” у којем је живео (Кидис и Сломан 2021: 245), при чему тај град у песми постаје женског рода.

Први део песме, пре завршног контрастног удара, изражава меланхолично расположење у којем се Лос Анђелес јавља као једини подношљиви партнер у самоћи. Такво стање је мелодијским каденцама и успелим поетским сликама претворено у оно где је могућа некаква равнотежа између окружења и анархоидно-фрагилне субјективности. Нарочито је привремени метафизички склад изражен у пратећем видео-споту чувеног режисера Гаса ван Санта, који је, нетом пре тога завршивши свој култни филм *Мој приватни Ајдахо* (1991), успео да дочара изненађујућу нежност и топлу прилагођеност индијанско-литванског тела Ентонија Кидиса. Његова телесно-идентитетска различитост природно се мизансценски и скоро документаристички уклопила с утопијском визијом мултикултурног и комуникативно пријатељског Лос Анђелеса. У поетичком контрасту, на крају следи прелаз из створене уметничке утопије ка поновном паду на лакши трансхумани пут, онај који води незајажљивом дрогирању у за то пригодно „уређеном” простору под једним мостом:

Under the bridge downtown
Is where I drew some blood
Under the bridge downtown
I could not get enough
Under the bridge downtown
Forgot about my love
Under the bridge downtown
I gave my life away⁵

Прва фаза у каријери бенда, обележена пре свега потребом за вештачким трансхуманим рајевима, пролази и у знаку хипертрофиране сексуалности у комбинацији с неким постхуманим протетичким телесним праксама. Чувена је била тачка RHCP када су један део концерта наступали наги, с чарапама навученим на полне органе. По речима менаџера Линдија Геца, RHCP су ову тачку изводили у само петнаест процената својих наступа, али је публика годинама то највише памтила (Секулић 2020: 22). И израз у споту за песму „Give it away” (1991) иде ка отвореној комерцијализацији сексуалности. У сагласју с мужјачком

5 Испод моста у центру града / Пустио сам мало крви / Испод моста у центру града / Нисам могао да се заситим / Испод моста у центру града / Заборавио сам своју љубав / Испод моста у центру града / Одустао сам од свог живота

плодношћу из текста („fertility”), у видео-споту три пута се инсистира на сликању затегнутог и попуњеног Кидисовог међуножја из доњег ракурса. Раблеовска незајажљивост у приватном упражњавању сексуалности, у комбинацији с комерцијалном употребом те праксе, довела је бенд и до оптужби за сексуално злостављање. У зрелом *post festum* гесту, Кидис говори да су RHCP у првом периоду каријере били „одвратно сексуални” (Кидис и Сломан 2021: 223).

Према речима басисте Флија, Ентони је „увек био човек од јебеног челика. Чињеница да је толико здрав, без обзира на говна која је користио, јесте запањујућа” (Секулић 2020: 55). Његово тело, осим ношења симболичких тетоважа разударене сексуалности, има уписане и трагове физичког самоуништавања због необузданог темперамента. Честа су била ломљења костију, а једном га је задесила повреда кичме после скакања у базен са спрата зграде. И у позном периоду каријере, Кидис повремено наступа с „одевним” додацима који вероватно маскирају последице неке повреде. Његово тело – попут жилавог полувештачког инструмента за дрогирање или секс – тако постаје протетичко, скоро иконички израз постхуманог стања, као киборг цитат или трансгресија своје некадашње природе.

Иако у буквалном смислу наравно није прекорачио границу где ће кибернетичко надвладати органско, Кидис је свестан да његова животна дијалектика уништавања/трансгресије има и такве импликације, и то посредно тематизује у песми „Go Robot” с албума *The Getaway* (2016). Реч је о љубавној песми у којој се иронично жуди за роботизованим постхуманим стањем како би се грешке у интимној комуникацији превазишле киборг дискурзивним протезама. У споту где је Кидисово тело избељено до стерилности или ахумане асексуалности упадљиво промиче иронична парафраза чарапе на полном органу. Некада прилично хумано духовита спектакл-протеза преображава се у генитално предимензионирану постхуману пластику. У таквом дизајну више нема ефекта комерцијалног шока, већ се више постижу цинички хуморни ефекти, док се у тексту песме остаци некадашње разударене сексуалности растварају у такође комичне предлоге за механизироване постсексуалне чинове.

Ка посттоксичној трансхуманој утопији

Све постхумане праксе, које јесу углавном настајале под утицајем дрога, чланови бенда ће у својим зрелијим фазама – и у томе је њихова разлика у односу на већинске рокенрол судбине – испробавати и без коришћења наркотика, трудећи се да остваре утопију „природног” трансхуманог стања.

После смрти оригиналног гитаристе бенда Хилела Словака, у првом заиста великом хиту бенда, „Knock Me Down” с албума *Mother's Milk* (1989), Кидис у рефрену оставља виртуелну/постхумну заповест Словаку шта да уради ако он сам поново почне да се дрогира:

If you see me getting mighty
If you see me getting high
Knock me down
I'm not bigger than life⁶

RHCP су песму уживо изводили на „*Mother's Milk* турнеји” 1990. године, и никад после тога. Разлог би требало да буде очигледан – Кидис није одржао обећање дато у стиховима. После пет година трезвењаштва, у јануару 1994. године вратио се кокаину и хероину: „дечко који се заклео да ће смрт дочекати чист упрскао је ствар” (Кидис и Сломан 2021: 293). Пакт није био склопљен само у стиховима. У аутобиографији Кидис преноси конкретан завет који се одиграо на Словаковом гробу:

Седео сам тако, осећајући се прилично уврнуто због тога што треба да причам у празно. Али онда сам се натерао да кажем: „Де си, Мршави”, како сам га стално поздрављао. У секунди се све вратило. Почео сам да плачем као никада пре. Из мене је излетела бујица речи, неког трабуњања, мрмљања, суза и ридања. Испричао сам се са њим. Рекао сам му колико га волим и колико ми недостаје. И обећао сам му: „Чист сам. Отишао сам на рехабилитацију. Обећавам ти да се никада више нећу бости. Остаћу чист.” Плакао сам све време док смо излазили са гробља. (Кидис и Сломан 2021: 210)

Тај исти завет поновиће се нешто касније на крају аутобиографије. Када повремено помисли на дрогу, Кидис погледа у свог пса с којим је у међувремену изградио емотиван однос: „Тада се сетим да ме Бастер никада није видео урађеног” (Кидис и Сломан 2021: 431). Оно што није било могуће испунити хумано, то јест у завету другом човеку, сада се поново истиче у трансхуманом, и можда за Кидиса јачем регистру. Те речи истакнуте су као завршетак још једне трансхумане утопије: животописа као дискурзивне пројекције која би описујући прошлост требало да трасира жељени пут будућности. Зато Кидиса на крају аутобиографије – у складу с утопијским дејством одлуке о структури нарације – затичемо у новој (и по свему судећи трајној) одлуци да остане чист.

⁶ Ако видиш да се ускопистим / Ако видиш да се радим / Нокаутирај ме / Нисам већи од живота

У периоду после свих великих успеха (2003), бенд почиње да инсистира на извесним екоутопијским праксама, које представљају још један покушај надилажења обичног људског:

За разлику од задимљених гардероба и гунгуле која их је пратила на почетку каријере, сада у гардероби два сата пред наступ влада мир. Светло је пригушено, упаљене су свеће и мирисни штапићи. На столу са храном су јагоде, сирово поврће, смокве, хумус и пистаћи. Керамичке шоље су поред корпе пуне чајева – биљних, воћних и зеленог, и тегле органског меда. Боце са минералном водом су постројене попут статуа. (Секулић 2020: 124)

Чланови бенда делимично су се преобразили у сензитивне уметнике „са књигама поезије којима су замењивали порнографске, и кафом која је замењивала кокаин” (Секулић 2020: 82). Ово екоутопијско време јесте и тренутак настанка аутобиографије *Живе ране*, која почиње упечатљивом сценом где Кидис прима озонску инфузију, а интравенозни начин уношења терапије сапоставља се некадашњим наркоманским искуствима. Међутим, перспектива је у овом тренутку постзависничка, уз изношење сажетка онога што ће бити главна садржина списка:

Потребне су биле године и године искуства и самопосматрања како бих стигао дотле да могу да забијем иглу у руку како бих из себе избацио отров уместо да га унесем. Не кајем се због своје непромишљености из млађих дана. Већину живота провео сам тражећи брзи фикс и лаке рибе. Пуцао сам се с мексичким криминалцима испод надвожњака на ауто-пути, и у хотелским апартманима вредним хиљаде долара. Сада уносим витамински обогаћену воду и здраво се храним. (Кидис и Сломан 2021: 8)

Судећи по аутобиографији, датум Кидисовог коначног скидања с дрога јесте 24. децембар 2000. (*Живе ране* се, додуше, завршавају годином 2004, међутим ни касније нема медијски доступних података да је поново конзумирао наркотице.) Из нове перспективе, фронтмен RHSP другачије говори о потреби за трансхуманим стањима или, како он то види, за досезањем светла у даљини:

Желиш да дотакнеш небо, да осетиш славу и еуфорију, али фора је у томе да је за то потребан труд. То се не може купити, набавити на ћошку, украсти, уфиксати или забости у дупе – то мораш заслужити. (Кидис и Сломан 2021: 428)

Сада се јасно формулише утопија трезвености, која је и раније била делимично активна али не толико на свесном нивоу. Како би квалитетно наступао, Кидис је углавном морао да буде чист, што је теле-

сни увид који је латентно чекао своје дискурзивно уобличење. Износећи нека брутално искрена запажања о себи, Кидис истовремено, с елементима комике, демистификује читаву рокенрол културу. У једном тренутку пише: „Мислио сам како су сви гитаристи слични – да само треба да им покажеш речи, нешто им одмумлаш и ето ти готове песме” (Кидис и Сломан 2021: 288). Непретенциозна Кидисова лакоћа у описима сопственог посла посредно сведочи о томе да је решење о достизању утопије трансхуманог стања за њега било врло једноставно.

На поетичком плану, метафизичко откривење једноставности прелива се у пријемчивије мелодије, што је хармонични опозит анархичном фанк панку, и у повремено одустајање од стихова доминантно обележених креативним нонсенсом. Као да се један део потраге за утопијом у случају RHCP завршио налажењем мелодије и „песничкијег” текстуалног израза. Знајући да му „лепо паковање није јача страна” (Кидис и Сломан 2021: 188), Кидис је свестан да се тек од 1991. године, и албума *Blood Sugar Sex Magik*, дешава „почетак инфузије” њихових песама у „колективну свест” (Кидис и Сломан 2021: 260). Полазна идеја да се помешају панк и фанк налазила је клицу мелодиозности у Кидисовом „котрљајућем” вокалу док је реповао, што је показало пут даљег развоја. „Under the Bridge” је у том смислу била мелодијска прекретница, да би најбоље класичне рокенрол оркестрације бенд достигао у песмама попут опојно мелодиозне „The Zephyr Song” с албума *By the Way* (2002). Музика је заиста њихов авион који их најбоље вози (стих „Music is my aeroplane” из песме „Aeroplane”) и најдејственији начин за остварење трансхуманистичких архетипских чежњи.

Тако су RHCP дошли и до буквално остварене делимичне утопије. С обзиром на начин живота који су водили, изненађујуће је што су у рокенрол креативном и егзистенцијалном модусу преживели четрдесетак година (од 1983. године до данас). Како метафорички сведочи носећи хит са засада последњег, дванаестог албума *Unlimited Love* (2022): после „Black Summer” периода (слободно време, некреативност, или некада дрога), они као да постану други људи када крену да стварају музику. У те сврхе врло често креирају сопствену приватну утопију на два-три месеца, када се брижљиво припремају услови за снимање албума. Таква креативно-утопијска атмосфера сјајно је пренесена у документарном филму *Funky Monks* из 1991. године, који је скоро невидљиво снимио и режирао Гавин Боуден.

Атмосфера у којој стварају, дакле, мора да буде утопијска у виду барем краткотрајног живљења идеала непомућеног пријатељства. Да би бенд функционисао и на осталим пољима, чланови се готово клиначки заклињу на љубав и верност до краја битисања, уз понешто инфантил-

ног шарма налик оном из дечјих романа о мушким дружинама. Смисао стварања у групи/бенду – у складу са изворним значењем глагола „to band” (повезати) – добија тако своје живо оваплоћење. После вештачких рајева изазиваних дрогама, у комунитарној или постхипи констелацији опет се налази извесна необична утопија:

Наш последњи ритуал пред излазак на бину је духовни круг. Занимљиво је како се он годинама развијао. Још док смо били дрска, млада група холивудских тиквана, оформили бисмо круг и шљапнули један другог по лицу пре него што изађемо. То нас је, засигурно, покретало. Сада улазимо у круг држећи се за руке и улазимо у неку врсту медитативног стања, појмећи зашто смо ту и шта нам је потребно да останемо на окупу. Некада нам Фли упути неколико речи охрабрења. (Кидис и Сломан 2021: 430)

Као пре свега уметници, а не рокенрол политички активисти, РНСР су извесне идеолошке праксе с којима кокетирају растворили ка сасвим личном доживљају утопије. Такав приватно-егзистенцијални активизам нема скоро ничега заједничког с помодним левим идеолошким покретима где појам утопије поново задобија одвећ тоталитарни смисао. Утопије су корисне као епистемолошка или уметничка провокација, онда када отварају нове сазнајне и креативне хоризонте, а катастрофалне чим почну да се директно политички примењују. РНСР су се ушћували од прелажења ове границе, остајући у утопијским оквирима чувеног афористичког исказа Фридриха Ничеа да је уметност потребна како не бисмо умрли од истине. Уосталом, овакав неидеолошки трансхуманизам напослетку и јесте, како је примећено, снажно инспирисала „чувена Ничеова мисао о нат човеку који настаје тако што превазилази све оно што јесте човек” (Деретић 2016: 139).

Ничеове птице

Насупрот песимизму који га обично културолошки прати, Фридрих Ниче ипак је доживљавао уметност као трансгресију дефетизма и божанскију од истине. За себе као писца *Воље за моћи* у трећем лицу говори: „Само он зна – он је то доживио, доживио можда и није ништа друго! – да је умјетност *вреднија* од истине” (Nietzsche 1988: 409). У афористичком, фрагментарном, дихтерфилозофском начину казивања, што је карактеристично за велики број његових списа, Ниче је иначе често говорио о трансхуманој инспирацији уметности. У тим исказима један од жижних поетичких садржалаца јесте трагање за преокренутим погледом који свет више не би посматрао „људским” очима, у чему се

открива кључни постамент његове „дефиниције” поезије.

У предговору књиге *Људско, сувише људско* (из 1886. године) Ниче понавља да је у његовом уметничко-филозофском позиву једна од кључних акција: „преокретање уобичајених вредносних оцена и цењених навика” (Ниче 2012: 9). Као наративна персонификација сопствене филозофије, он при томе говори „неморално, ванморално, с оне стране добра и зла” (Ниче 2012: 10). Декларишући, дакле, себе као иморалисту, немачки филозоф додаје и метафорички корелатив таквог одређења – птицоловац. Ловљење птица симболички је пандан трагању за тешко ухватљивим идејама, за искорак од оне менталне диспозиције која је лако доступна, људским, сувише људским карактерима. Слободан дух, као поднасловни јунак књиге, поседује „птичју слободу, птичји хоризонт и птичју дрскост” (Ниче 2012: 13). Оно што му је просторно блиско, свакодневне ствари, може да види као нешто што има чар и „паперје” (птицолики омотач као метафора очуђавања погледа). Захваљујући самоотуђењу, далековидости и „птичјим летовима у хладне висине” (Ниче 2012: 14), авантура слободног духа може да почне.

У редовима који следе неће наравно бити важно питање да ли је Ентони Кидис читао Ничеа, већ опажање дијахронијски далеког а естетички блиског начина на који они који беже од сувише људског повремено то поетичко и егзистенцијално стање изражавају истим метафорама. Веома комплексну песму „Scar Tissue”, с албума *Californication* (1999), прати и сјајан спот Стефана Беднауија снимљен у постапокалиптичној атмосфери пустиње Мохаве. Насловни „ожиљци” у њему су изванредно визуелно материјализовани на постхумано расходованим телима чланова бенда који превијају остатке живог меса. Нарочито је режијски наглашен повратак у бенд гитаристе Џона Фрушантеа (уз помињање у тексту његове претходно сломљене вилице – „Soft-spoken with a broken jaw”), који је својим замашним соло деоницама можда пресудно допринео да ова песма постане један од највећих хитова RHCP. У првој строфи и рефрену постављен је метафизичко-просторни мизансцен:

Scar tissue that I wish you saw
Sarcastic mister know-it-all
Close your eyes and I'll kiss you, 'cause
With the birds I'll share

With the birds I'll share this lonely viewin'
With the birds I'll share this lonely viewin'⁷

7 Само да си видео моје живе ране / Саркастични господине свезналко / Затвори очи и пољубићу те, зато што / С птицама ћу поделити // С птицама ћу поделити овај усамљенички поглед / С птицама ћу поделити овај усамљенички поглед

Ако је неком ко је сувише урођен у интелектуалну страну живота („господин свезналко“) тешко директно предочити важност телесних искустава, или живих рана, онда се то посредно може урадити поетским фигурама, где се као манифестно решење антрополошке двојности поставља пољубац између епистемолошких крајности. Такав гест подигнут је и у вертикалну раван јер удружен с птичјом, или ничеански панорамском перспективом, у телесно-симболичкој симбиози упућује на интуицију јединства рационалне и поетске спознаје. У исто време, интелектуална страна личности, мада се донекле пронашла и у утопијској комуникацији са измичућим али потенцијално пољубљеним Другим, своју трајекторију помера и „ка унутра“, ка другој половини себе која привремено одбија да реагује на целосну спознају прожимања духа и материје. При томе, птице у песми „Scar Tissue“, као носитељке и скоро једина садржина рефрена (речи „с птицама“ шеснаест пута се понављају до краја), елегантно отварају хоризонт сазнајне утопије, оне у којој је могућа трансгресија сувише људских ограничења у перцепцији.

Слободан Владушић прави кратку херменеутичку панораму у којој описује развој и значај фигуре птице у поезији од романтизма на даље. Од птичјих сорти, у романтизму је славуј био посебно вољен. Будући да романтичарски песник жели да досегне симболичку бесмртност преко идентификације с објектом који је непроменљив у времену, појава славуја значила је поетску материјализацију те симболичке жеље. У једној песми Бранка Радичевића, славуји су присутни, поред осталог, и као музичка пратња која „лирског субјекта упућује ка небеској музици сфера, односно, ка осећању бескраја“ (Владушић 2018: 8). Мотив птице се затим уопштава како би постао „један од симбола саме поезије“ (Владушић 2018: 13). У складу с тим, модерни преврат у третману мотива значио је појаву и оних птица које не значе и не симболизују ништа; које „не умеју да певају, које не познају песнике и не сличе им“. То би биле антихералдичке и антипоетичке птице (Владушић 2018: 17).

Ничеове и Кидисове птице јесу антиципирано (пост)модерне зато што су анонимне или уопштене птице неспецификоване врсте, оне које колико отварају трансцендентне перспективе толико их истовремено и иронишују, изражавајући амбивалентни доживљај жудње за утопијом и за њеном деконструкцијом. Ипак, у ничеанској традицији уметничке трансгресије сувише људског, у поетском чину као „коначној“ истини света, ма колико он у себи садржао и деконструктивну иронију, напошетку се привилегује онај „позитивни“ утопијско-метафизички пол.

Испитујући мотив птице у поезији Стевана Раичковића, Владан Бајчета налази да мотив служи како би се представио песников напор да једном песмом обухвати цео свет или да га сагледа из „птичје перспек-

тиве". Ако је лирика лишена друге трансценденције, она једино можда постоји у „тајанственој вези пјесника и птице, који се крећу на један или други начин истим предјелима" (Бајчета 2014: 494). Метафорички говорећи, закључује Бајчета, одређене Раичковићеве песме имају „готово тотемистички однос према птицама": оне су последња, „метафизичка" инстанца за песниково обраћање нечему што га превазилази (Бајчета 2014: 495).

Птице су и за Кидиса једини метафизички савезници у трансгресији реалности оштећеног и пропадљивог живог меса и последично властите онтолошке лимитираности. Стих из песме у којем се изражава жеља да се полиже срце и окуси здравље једне девојке („To lick your heart and taste your health") наново успоставља контраст између рањеног тела које понекад крвари и у јавним заходима („Blood loss in a bathroom stall") и оног сугерисаног метафоричког „горе" где се трансхумана перспектива над људским, сувише људским дели са симболички „здравим" птицама.

С друге стране – ако би се заиста отишло на ту страну – сувишак здравља не би, у одвећ људској хигијенској баналности, могао да подстакне трансхумане уметничке ноције. Здравље заправо, према Ничевој песничкој дијалектици, не може да обитава без болести као „уднице сазнања". Засићеност здрављем у продуктивној је тензији с вољом за сувишком болести, што даје слободном духу „опасну повластицу да живи експериментисујући и да има могућност да се препусти пустоловинама" (Ниче 2012: 13). Најбољи лек против песимизма и парадоксални покретач на акцију јесте разболети се, затим дуго боловати, потом још дуже оздрављивати, јер је животна мудрост слободног духа: „здравље прописивати себи само у малим дозама" (Ниче 2012: 14). Ко је често болестан много више ужива у здрављу „због свог честог оздрављивања" (Ниче 2012: 434). Вештачко, уметно/уметничко изазивање болести ипак на концу има знатне епистемолошко-поетске користи.

Катарзична функција трансхумане или обрнуте спознаје тек је апостериори видљива. У случају Кидиса, аутобиографија га представља вероватно горим или „болеснијим" него што јесте био у периоду којим се тај текст бави. Писањем аутобиографије која не „поправља" личност аутобиографисаног врши се чин прочишћења, са скоро хришћанским самоунижењем. И Ниче је спис *Људско, сувише људско* стварао у једном од врхунаца борбе с многобројним болестима. У предговору за други том (из 1886. године), немачки филозоф говори да његова књига:

[...] показује нешто од готово веселе и радознале хладноће психолога који мноштво болних ствари што их има *испод* и *иза* себе, накнадно одређује и такорећи *набада* на иглу: да ли се онда треба чудити што при таквом

пилавом и тугаљивом послу понекад потече и мало крви, што психолог при том има крви на прстима и не само на прстима? (Ниче 2012: 308)

У чудесној коинциденцији, најзад би се могло рећи да се и Ентони Кидис у својој аутобиографији такође – и очигледно и метафорички – „набада на иглу”. Најпре преко рудиментарне пикарске исповести о сопственим недостојним делима с инвокацијом приповести о спасењу. На аутопоетичком плану фронтмен РНСР пушта крв у складу с Ничеовим загонетно-жанровским прогласом да она не треба да се види само на прстима, већ да егзистенцијално-поетичко крварење захтева и извесну уметничку хиперболизацију. Кидисово буквално и симболичко набадање на иглу јесте ничеански чин наглашене селфкруцификације у смислу готово хришћанске објаве достојанства патње. Сведочанство уметничког открочења продуктивности болести и греха доводи тако до утопијског зазивања лепоте трансхуманог искупљења палог анђела или рањене птице.

Литература

- Бајчета, Владан. „Бесловесно око – мотив птице у поезији Стевана Раичковића”. *Књижевна историја* 46. 153 (2014): 491–504.
- Брајдоти, Роза. *Постхумано*. Превела Мирјана Стошић. Београд: Факултет за медије и комуникације, 2016.
- Владушић, Слободан. *Орфеј и зайушач: ујутуство за ујутребу поезије након Елиота и Валерија*. Нови Сад: Академска књига, 2018.
- Wolfe, Carry. *What is Posthumanism?* Minneapolis – London: University of Minnesota Press, 2010.
- Деретић, Ирина. „Човек после човека? Изазови хуманизма: пост- и трансхуманизам”. *Савремени човек и савремени свет* 2. Ур. Селимир Радуловић и Драган Станић. Нови Сад: Матица српска – Библиотека Матице српске, 2016. 131–145.
- Кидис, Ентони и Лари Сломан. *Живе ране*. Превела Маја Лончар. Београд: Вулкан издаваштво, 2021.
- Котеска, Јасмина. *Уметност и гројања: стимулирана имитација*. Скопје: Експертиза Д, 2020.
- Крстић, Предраг. „Границе побољшања: три лика бољег (од) човека”. *Филозофија и друштво* 23. 2 (2012): 123–144.
- Nietzsche, Friedrich. *Volja za moć: pokušaj prevrednovanja svih vrijednosti*. Preveo Ante Stamać. Zagreb: Mladost, 1988.
- Ниче, Фридрих. *Људско, сувише људско: књија за слободне духове*. Превео Божидар Зец. Београд: Федон, 2012.
- Секулић, Нада (прир.). *Red Hot Chili Peppers*. Београд: Red Box, 2020.

Igor Perišić

THE UTOPIA OF THE TRANSHUMAN STATE: READING THE ARTISTIC
PRACTICES OF *THE RED HOT CHILI PEPPERS* THROUGH THE PRISM
OF ANTHONY KIEDIS *SCAR TISSUE* AUTOBIOGRAPHY

Summary

The fact that the band *Red Hot Chili Peppers* (formed in 1983) has continued to this day with undiminished creative energy is already a realized utopia. Frontman Anthony Kiedis, co-authored with Larry Sloman, wrote an autobiography *Scar Tissue* (2004) that is both a guide and a pitfall to reading the band's artistic practices, as it was created in the tradition of a picaresque biography where one's own personality is portrayed, in a self-crucifying manner, perhaps as worse than the supposedly real one. For Kiedis and RHCP, overcoming the human mostly took place through the examination of the irrational, where drugs are the first means of transgression. After 1991, great commercial success lead to a poetic change: the invention of melody as an opposition and complement to anarchic funk punk took place, which occasionally caused the abandonment of lyrics dominantly marked by creative nonsense. In doing so, the cyborg body of Anthony Kiedis, saturated with toxic experiences, becomes a field in which posthuman performances are contextually performed. Noting the not-so-distant parallels between the band's implicit poetics and Nietzsche's *Human, All Too Human* (1886), the text discusses issues of inverted values as the source of aphoristic-paradoxical poetry, along with the practice of programmatic induction of disease for the purpose of initiating the artistic adventure of a free spirit and the consequent extra-moral epistemological increments. At the same time, the figure of the bird is seen as a common symbol in the philosophy of Friedrich Nietzsche and in the RHCP song "Scar Tissue".

Keywords: posthuman, transhuman, utopia, narcotics, autobiography, *Scar Tissue*, *Red Hot Chili Peppers*, Anthony Kiedis, Friedrich Nietzsche.