

# Tamno srce grada i (de)evolucija *flâneura*

## ŠETAČ

Pored toga što je predstavljala osnovu za politički, društveni i gospodarski razvoj suvremenog svijeta, ubrzana izgradnja gradova u 19. stoljeću znatno je utjecala na kulturološku i književnoteorijsku misao potonjeg perioda. S urbanizacijom dolazi do promjene odnosa između pojedinca i prostora koji ga okružuje te se on, bez obzira odražava li se taj odnos kroz progresivistički entuzijazam i poduzetnički duh ili pak kroz uvijek prisutan strah od skrivenih, zabranjenih i potencijalno opasnih ulica i dijelova grada koji, čini se, postaju sve primjetniji s izgradnjom širokih avenija i raskošnih zdanja, pokazuje ključnim za modernu egzistenciju. Oduševljenje i strah kao neizbježni dijelovi iskustva modernog života spajaju se u liku koji u svojem prvotnom utjelovljenju u 19. stoljeću izmiče uklapanju u tada postojeće pripovjedne okvire i time postaje predmet mnogih kritičkih analiza. U pitanju je lik *flâneura* ili šetača, čija prisutnost postaje sve vidljivija s dinamičnom urbanizacijom gradova te razvojem europskih metropola poput Pariza i Londona. Prvi put predložen nešto detaljnije u tekstu Charlesa Baudelairea *The Painter of Modern Life and Other Essays*, *flâneur* ili “čovjek svjetine” poprima osobine “strastvenog promatrača”, čija se “ogromna naslada” temelji na njegovoj poziciji “u srcu mnoštva, usred neprekidnog kretanja, u promjenljivoj i beskonačnoj” (str. 9). U Baudelaireovom opisu primjećuje se ključan koncept neophodan za definiranje šetača, naime, njegova nepripadnost određenom prostoru ili mjestu. *Flâneur* je promatrač, “princ koji svuda uživa status inkognito” (Baudelaire, str. 9). On je “ljubitelj života kojem je cijeli svijet obitelj”, šetač koji “stupa među svjetinu kao da je ona golemi rezervoar električne energije” (Baudelaire, str. 9). Baudelaire nadalje iznosi još jednu ključnu napomenu o *flâneuru* i njegovom graničnom položaju, u kojem je šetač “ja” koje osjeća nezasićenu potrebu za “ne-ja” (str. 9), točnije u kojem šetačev “ja” priželjkuje biti pretvoreno (inicijalno putem potrošačkog ponašanja) u komodificiran “ne-ja”. Rasprava o ovakvoj multidiskurzivnoj pojavnosti nije ostala ograničena Baudelaireovom analizom. Slijedeći Baudelaireova analitička zapažanja, Walter Benjamin u analizi naslovljenoj *The Arcades Project* postavlja *flâneura* kao

ključnu figuru, neophodnu za promatranja grada koji se neprestano mijenja, kao i za razumijevanje promjena koje dolaze s modernizmom i urbanizmom.

Nakon teorijskih okvira za pristupanje liku *flâneura* postavljenih kod Baudelairea i Benjamina, mnogi drugi kritičari i umjetnici pokušavali su iznijeti nova tumačenja ovog lika, osobito u kontekstu smjerna njegovog razvoja kroz 20. stoljeće. Poetika i problematika koncepta *flâneura* uvijek se iznova preispituju unutar različitih filmskih, književnih ili pak drugih medija, čiji su narativi posredno ili neposredno protkani prisutnošću ove još uvijek zagonetne figure. *Flâneur* se tako postavlja kao šetač kroz napuštene ulice velegrada raskošno obasjane svjetlošću urbanog centra ili pak kroz one osamljene, mračnije kutke u kojima se obrisi potrošačkih čari postepeno pretvaraju u sjene. Zadržavajući svoju, makar prividnu, objektivnost i potiskujući svoje pasivno “ja”, odnosno izbjegavajući priklanjanje i aktivno uplitanje u potrošačke rituale svojstvene za njegovo okruženje, šetač nesmetano i ustrajno upija okolni prostor. Namjera je ovdje predložene analize osporavanje navedene stabilne pozicije objektivnog i pasivnog *flâneura* u slučajevima kada se navedeni lik odnosno koncept pojavljuje unutar narativa pripadajućih horor žanru. Kao primjer navedenog i kao predmet analize poslužit će najprije pripovijetka *Čovjek svjetine* Edgara Allana Poea (*The Man of the Crowd*, 1845) koja, budući da je nastala unutar vremenskog okvira koji bilježi i prve pojave šetača na ulicama Pariza ili Londona, postavlja prvi narativni okvir za buduća razmatranja pozicije *flâneura* u sve osjetnije urbaniziranom prostoru, ali isto tako predočava i smjer u kojem će se taj razvoj kretati te pruža mogućnosti potencijalnog tumačenja *flâneura* kao zločinca. Evolucija ove figure od pasivnog šetača do aktivnog i agresivnog korisnika gradskog prostora može se izravno pratiti putanjom koja vodi od Poea kao klasika horor žanra do suvremenog urbanog horora u filmu *Ponoćni vlak smrti* (*The Midnight Meat Train*, 2008) redatelja Ryūhei Kitamura, snimljenog po predlošku Clivea Barkera. Predloženi filmski uradak tako iznimno prikladno predočava i razvija koncept *agresivnog flâneura* čija ga atipična priroda odvaja od kanonskog teorijskog čitanja fenomena, pozicionirajući ga istovremeno u drugačiji tip prostorne liminalnosti. Pritom, unatoč odmaku od ustaljenih

teorijskih čitanja lika šetača, *agresivni flâneur* i dalje ostaje čvrsto pozicioniran unutar teorijskih okvira kako ih razrađuju Charles Baudelaire, Walter Benjamin te kasniji teoretičari i umjetnici, istovremeno ulazeći u interakciju, vršeći izmjene i u konačnici subverziju prostora koji ga okružuje stvaranjem svojevrstne alternativne prostorne paradigme. Zaključno, artikuliranjem koncepta grada kao prostora stalne rekontekstualizacije analiza će se razvijati i unutar istraživačkih okvira autora poput Yi-Fu Tuana i pak ponešto romantiziranog poimanja grada u radu Petera Ackroyda.

## ULICE

Uranjanju u višeslojni narativ pripovijetke ili pak filma prethodi simboličko pozicioniranje i izgradnja grada kao apstraktnog pojma, kao koncepta prostorne isprepletenosti koji oscilira između naizgled jasno odredivog geografskog ili pak topografskog entiteta, i prostora definiranog neprekidnim upisivanjem novog emotivnog značenja. Takvo razumijevanje i moguće čitanje grada kroz prizmu stvaranja neizmjernog broja *mjesta* kroz upis različitih značenja u *prostor* odgovara teorijskoj premisi koju zauzima Yi-Fu Tuan, baš kao i brojni drugi teoretičari iz područja humane geografije. Međutim, kada je riječ o Londonu iz Poeove pripovijesti *Čovjek svjetine*, ili još upečatljivije o suvremenom New Yorku iz filmskog narativa *Ponoćni vlak smrti*, tako sveden i pojednostavljen pristup konceptu grada nije dovoljan. On objašnjava moguće iskustvo promatrača, no grad i dalje ostaje nedorečen. Nadalje, detaljnija analiza ukazuje na to kako objedinjavanje grada, odnosno njegovo artikuliranje i poimanje unutar jasnog binarnog sustava shvaćanja, nije moguće. Raznolikost čitanja gradova tako možemo iznova promotriti kod Tuana koji analizira gradove strukturirane na oprečnostima, poput tradicionalnih kineskih gradova s jasno naglašenom prednjom i stražnjom stranom grada (*Space and Place*, str. 41), ili pak modernih gospodarskih gradova bez jasno razdvojenog prednjeg i stražnjeg segmenta čija je podjela određena prometom (str. 42). U srodnoj analizi pod nazivom *Landscapes of Fear* ([1979] 2013), za Tuana grad ima funkciju “živog simbola kozmičkoga reda” što pak objašnjava “njegov jednostavan geometrijski dizajn sa zidovima i ulicama često usmjerenim prema ključnim točkama i impozantnim spomenicima” (str. 145).

Tuanove analize nadalje se nadovezuju na pitanje straha kao dominantnog obilježja gradova koje se nameće unatoč inicijalnim arhitektonskim nastojanjima i sklonostima stvaranja političko-arhitektonskih utopija. Gradovi se tako pretvaraju u “disorijentirajuća fizička okruženja u kojima se stambene zgrade urušavaju na svoje stanare, izbijaju požari, a gust promet prijeti životima” (*Landscapes*, str. 146). Linije razgraničenja između siromašnih i bogatih dijelova grada

postaju tako sve naglašenije, te s rastom urbanih površina raste i kriminal. Gradovi poput Londona u 18. stoljeću razvijaju ne samo problematične lokacije, ili kako bi ih Tuan definirao “[s]labo osvijetljene ulice” na koje se “građani s padom mraka ne usuđuju izaći” (*Landscapes*, str. 160), već se kriminal širi u tolikoj mjeri da “kriminalci odvažno djeluju u središtu Londona” (str. 161).

Ponešto romantizirano, iako relevantno, čitanje maglovitih i tajanstvenih područja Londona može se promatrati u istraživanju Petera Ackroyda *London Under – The Secret History Beneath the Streets*, gdje moguće vidljive linije razgraničenja dodatno blijeđe, prikazujući grad ispunjen mračnom i gotovo zastrašujućom arhitekturom čija je pak funkcija prikrivanje mračnije povijesti ispod površine. I upravo uvođenjem tog mračnijeg, skrivenog Londona dolazi do postupnog nestajanja Tuanovog ponešto empirijskog čitanja grada, koje sada zamjenjuje važnost svjetla u odnosu na konstrukciju i shvaćanje prostora koji nas okružuje. Ova antropocentrična percepcija prostora, i kasnija konstrukcija mjesta, zasniva se na sposobnosti organizacije prostora u skladu s vlastitim tijelom (Tuan, *Space and Place*, str. 36). Tuanova teorijska postavka tako predstavlja pojedinca izgubljenog u mračnoj šumi. U trenutku kada nestaje izvor svjetla ono što ostaje jest osjećaj prostorne besmislenosti. Osoba se može kretati naprijed, unazad, ili pak u stranu, no svaka od tih kretnji postaje besmislena, i potencijalno opasna, s obzirom na to da pojedinac ne zna što se nalazi ispred njega. Red se ponovno uspostavlja u trenutku kada se iznova pojavljuje svjetlo, omogućujući tijelu ponovnu prostornu orijentaciju. Upravo u ovakvom antropocentričnom shvaćanju i konstruiranju prostora može se uočiti poveznica između Ackroydova poimanja Londona, odnosno velikih gradova općenito, i Tuanove teorijske projekcije stvaranja prostora zasnovane na pojedincu (ili pojedincima).

Ovakvo subjektivno i individualno iskušavanje prostora, kako ga prikazuje Tuan, a dijelom i Ackroyd, gotovo savršeno uprizoruje moguće iskustvo grada – Poeovog Londona ili New Yorka opisanog kroz narativni luk filma *Ponoćni vlak smrti*, neovisno o tome doživljava li se grad kroz iskustvenu (teorijsku) prizmu šetača, o čemu slijedi nešto više riječi, ili pak kroz prizmu književnih i filmskih likova. Kao i London 19. stoljeća, ovako predstavljen New York jednako utjelovljuje vidljivo urbanističko i civilizacijsko dostignuće, no njegove visoke zgrade, prometna infrastruktura i ulice ispunjene ljudima služe tek kao paravan za ono što se krije ispod površine. Prema Ackroydovom opisu Londona, duboko ispod nalaze se “[z]aboravljene stvari, odbačene stvari, tajne stvari[...]

čava preplitanje vidljivog i nevidljivog te u konačnici dovodi i do razvoja prividno oprečnog koncepta *agresivnog flâneura*, lika u kojem se prostorna liminalnost manifestira kroz ambivalentne sklonosti prema pasivnoj distanciranosti i subverzivnom agresivnom uplitanju u prostorno kontekstualizirane događaje.

## TEORIJA ŠETNJE

Sljedeći korak u pokušaju razumijevanja složenog odnosa između prostora i pripovijedanja, te pozicije i konstrukcije koncepta *agresivnog flâneura*, dijelom unutar Poeovog teksta no dominantnije u sklopu modernije ekranizacije Barkerove kratke priče, polazi od preispitivanja točke gledišta koja se gledateljima isprva nameće, odnosno koja se čvrsto oslanja na pitanje individualne percepcije i interakcije s prostorom. Među brojnim definicijama i dodatnim zapažanjima o percepciji i ulozi *flâneura*, dva se obilježja (ili, ovisno o daljnjoj analizi – problema) izdvajaju kao dominantna u utjecajnom Benjaminovom razumijevanju ovog fenomena: detektivske karakteristike *flâneura* i njegova interakcija s potrošačkim društvom.

Pozicioniranje i artikuliranje *flâneura* kao detektiva vezano je uz definiranje teorijskog šetača kao ličnosti koja uranjanjem u svjetinu, kako je Baudelaire već opisao govoreći o *flâneuru* kao čovjeku svjetine, postiže anonimnost, što mu pak “donosi znatnu korist u društvenom smislu, jer legitimira njegovu lijenost. On je samo naizgled dokon, a iza te dokonosti krije se pažljivi promatrač koji nikad ne skida pogled sa zločinca” (Benjamin, *Charles Baudelaire*, str. 41). Sudbina je *flâneura*, kako dalje navodi Benjamin, stoga suštinski povezana s predmetom njegovog traganja – sa zločincem ili zločinom – jer, “koji god trag *flâneur* slijedio, svaki će ga neizostavno odvesti do zločina” (*Charles Baudelaire*, str. 41). Ovakvo Benjaminovo viđenje implicira da pozicioniranje *flâneura* u odnosu na svjetinu i okolni prostor nije više isključivo liminalno. Ono što se nužno pojavljuje s ovom novom društvenom ulogom jest potiskivanje stanja “ja” i sve primjetnije istupanje “ne-ja”.

Fluktuirajući između projekcije “ja” i pasivne omamljenosti svijetom koji ga okružuje, karakteristične za njegovo stanje “ne-ja”, *flâneur* zauzima i ključnu ulogu u procesu promatranja rituala komodifikacije i kapitalizma koji počinju preplavljivati velike gradove (u tekstovima Baudelaira i Benjamina, poglavito Pariz). S izgradnjom pariških arkada razvija se i potrošačka kultura kao novi fenomen koji se postavlja kao centralni dio Benjaminove analize jer, kako navodi Susan Buck-Morss, “[pariške arkade] bile su precizna materijalna replika unutarnje svijesti, ili pak podsvijesti i snova zajednice” (str. 39). Autorica nastavlja navodeći da su se “[s]ve zablude građanske svijesti tu mogle pronaći (robni fetišizam, reifikacija, svijet kao ‘nutrina’), kao i (u modi, prostituciji, kockanju) svi njeni utopijski snovi” (str. 39). Štoviše, ovi

novi arhitektonski oblici, “staklom prekriveni i mramorom obloženi prolazi” (Benjamin, *Charles Baudelaire*, str. 36), nisu samo predstavljali čitav svijet u malom, već su po prvi put građanima Pariza ponudili inovaciju artikuliranu kao mogućnost slobodne šetnje po neopterećenim područjima unutar grada – upravo onu vrstu inovacije u kojoj se *flâneur* nalazi u prirodnom okruženju. Poput *flâneura* u ulozi detektiva, *flâneur* kao potrošač zadržava neophodni privid anonimnosti, rutinski slijedeći svoju laganu šetnju te se okružujući svjetinom u kojoj motri obrasce ponašanja, kao isprva i svoju liminalnu poziciju budući da okružen svjetinom i dalje djeluje kao nezainteresirani promatrač. Ova se pozicija postupno mijenja, kako i Benjamin opaža, sa sve većim urbanim razvojem koji uvjetuje i evolutivno napredovanje i promjenu unutar samog *flâneura*, koja reflektira inovacije u konceptualizaciji arkada. Nakon inicijalnog koncipiranja arkada kao “klasične forme unutrašnjosti, što je način na koji *flâneur* vidi ulicu” (Benjamin, *Charles Baudelaire*, str. 54), slijedi razvoj robne kuće te s njim novo konstruiranje nutrine (str. 54). Benjamin objašnjava ovaj proces kroz koncept ulice, koju je *flâneur* na početku, s izgradnjom arkada, doživljavao kao nutrinu (*Charles Baudelaire*, str. 54). Ova je unutrašnjost iznova koncipirana kao robna kuća koja potom postaje metaforička ulica te *flâneur* u njoj “luta kroz labirint robe kao što je nekad lutao kroz labirint grada” (*Charles Baudelaire*, str. 54).

Prema tome pozicija se *flâneura* u odnosu na robnu kulturu od koje je isprva distanciran nužno mijenja uslijed prirodnog obilježja detektiva kao aktivnog te naposljetku korisnog člana društva. Njegova prividna nezainteresiranost i zamišljenost dok promatra svjetinu kao i njegovo poznavanje ulica, čak i gradova, sada se mogu tumačiti kao dražesna obilježja intelektualno dominantnog i propitkujućeg detektivskog uma.

Benjaminova zapažanja o oslabljenom položaju *flâneura* nisu prošla nezamijećeno te su brojni kritičari ne samo prihvatili dvojbenu teorijsku poziciju šetača već otišli i korak dalje, ukazujući na to da je njegov položaj nepovratno kompromitiran. Zanimljiv pristup poimanju neuspjeha *flâneura* može se naći u tekstu Priscille Parkhurst Ferguson, *The Flâneur On and Off the Streets of Paris*, u kojem autorica navodi da je “*flâneurovo* neuvažavanje komercijalnog postalo samo po sebi utopijsko. Ovaj prezir *flâneura* postavlja izvan građanske skupine te čini devijantnim unutar šireg modela utilitarnog društva. Čak se ni umjetnik – pogotovo umjetnik – ne može držati na sigurnom odstojanju od komercijalnog” (str. 33–34). Stoga on postaje potrošač, korisnik robe, te više nije u mogućnosti funkcionirati kao objektivni promatrač.

Doprinos drugačijem tumačenju teorijske pozicije *flâneura* može se pronaći u analizi koju iznosi Tom McDonough pod naslovom *The Crimes of the Flâneur*. McDonough započinje svoj tekst navodeći Benjaminov opis intrinzične veze između *flâneura* i

zločinca. Ambivalentna tvrdnja da “neovisno o tome koji trag *flâneur* slijedi, svaki će ga izvjesno odvesti do zločina” (Benjamin, *Charles Baudelaire*, str. 41) pruža, prema McDonoughu, dva moguća tumačenja. S jedne strane, tvrdnja je u skladu s predodžbom i ulogom detektiva kao urbanog šetača kojem znalacke i promatračke vještine pomažu pronaći i uhvatiti zločinca. Međutim, ovdje se primjećuje i suprotstavljeno tumačenje po kojem je sam *flâneur* zločinac, a “njegova lutanja po gradskim ulicama mogu sama po sebi biti zločinačka djela te ga nedvojbeno voditi u zločin” (McDonough, str. 101). McDonough nadalje gradi argument kroz analizu rada umjetnika Vita Acconcija, koji tijekom listopada 1969. godine u New Yorku održava performans pod naslovom *Following Piece*, u okviru kojeg anonimno prati različite pojedince i bilježi njihova kretanja. Analiza navedenog performansa mogla bi imati značaja za tumačenje koncepta *flâneura* utoliko što pruža uvid u suvremeno i životno kontekstualiziranje ovog fenomena i, što je još relevantnije, ponuditi odgovor na pitanje koje McDonough primjereno postavlja u svjetlu opisanog performansa: utjelovljuje li izvođač/umjetnik ulogu detektiva koji promatra i prati osumnjičenog, ili je zapravo riječ o sociopatu koji možda uhodi svoju nesvesnu žrtvu (str. 108)?

## ŽANROVSKA ŠETNJA

Prototip *flâneura* kojega možemo promatrati u nizu suvremenih horor narativa, i njegova istančana agresivna narav, pritom proizlazi iz čvrsto kanoniziranih čitanja ovog fenomena. Naime, među prvim studijima slučaja pojavljuje se Benjaminova analiza pripovijetke Edgara Allana Poea *Čovjek svjetine*, u kojoj on izravno doprinosi daljnjoj raspravi o liku *flâneura* i njegovoj polivalentnoj prirodi navodeći: “Temelji za slučaj u kojem se *flâneur* u cijelosti distancira od tipa filozofski nastrojenog šetača te poprima svojstva vukodlaka koji neumorno luta po društvenoj divljini trajno su uspostavljeni Poeovom pripovijetkom *Čovjek svjetine*” (Benjamin, *The Arcades Project*, str. 417–418). Dalja promatranja novog tipa *flâneura* ovdje su pritom, kako Benjamin pojašnjava, vezana uz pitanje moralnosti i nemogućnosti postojanja i održavanja moralno dobre naravi među gustom populacijom, u kojoj se pojedinac lako može skriti u svjetini (str. 417). Poeova pripovijetka, dakle, postavlja osnovu za razvitak stanovitog tipa devijantnog *flâneura*, kojeg prekid s nezainteresiranim promatranjem, tipičnim za tradicionalnu baudelairovsku teorijsku postavku *flâneura*, vodi k svijetu zločina. U istom djelu Benjamin ovo distanciranje naziva “dijalektikom *flâneurizma*”, koja se ogleda u figuri čovjeka kojeg svi vide kao istinskog zločinca, dok je on u isto vrijeme i nevidljiv, skriveni čovjek (*The Arcades Project*, str. 420) čiji se zločinački identitet ne može ustvrditi, te postavlja pretpostavku da je

ovakva dijalektika ustanovljena upravo u *Čovjeku svjetine*. Upravo se na ovaj način, točnije povezivanjem zločinca i njegova progonitelja, ili neobavezne šetnje londonskim ulicama i maničnih putanja koje vode zločinu, dijalektika *flâneurizma* očitava u *Čovjeku svjetine*. Poeov tekst eksplicitno prikazuje starca kojeg pripovjedač prati kao čovjeka svjetine: starac hoda polako i “bez cilja kroz mnoštvo kupaca i prodavača”, motri prolaznike oko sebe, “u sve predmete unezvijereno i tupo zuri” (str. 220) te, našavši se u pustim ulicama u kojima nema svijeta, pokazuje nelagodu i zbunjenost, nagovještavajući time boravak među ljudima kao jedini cilj svojih šetnji. Neobični starac osjeća spokoj jedino kada je okružen svjetinom: “što smo išli dalje, to smo češće čuli glasove ljudskog života i napokon smo ugledali velike skupine najraspuštenijega londonskog življa kako glavinja tamo-tamo. Starčevo raspoloženje ponovo živne, kao plamen svjetiljke prije nego što će se ugasiti” (Poe, str. 222). Premda starac ne čini nikakav zločin, samo njegovo kretanje u svjetini sadržava zloslutni prizvuk zločina koji se može dogoditi, koji se naslućuje već u prvom opažaju pripovjedača: “Dobro se sjećam da mi je prva pomisao, kad sam ga spazio, bila da bi mu Retsch, da ga je vidio, dao prednost pred vlastitim slikarskim prikazima Sotone” (str. 218). Starac se, štoviše, pojavljuje pred pripovjedačem nakon što se s odmićanjem noći “opći karakter svjetine uistinu izmijenio” i “grublje [...] crte to više dolazile do izražaja što je kasni sat više izvlačio svakojaku bagru iz njenih jazbina” (str. 217). Nakon što se nađe u “prilično pustoju uličici”, starac hitro nastavlja put prema novom mjestu, udaljenom od središta grada, ulicama gdje je “bila najodvratnija četvrt Londona u kojoj je svaka stvar nosila pečat najveće bijede i najodvratnijeg zločina” (str. 221). Njegove se aktivnosti po ulicama Londona, dakle, naglašeno odvijaju noću; opasnost koju predstavlja nagoviještena je bljeskom bodeža koji pripovjedač opaža ispod njegova ogrtača, a konačno suočavanje pripovjedača sa starcem vodi ka spoznaji da je “[t]aj starac utjelovljenje i duh čistog zločina. Neće da bude sam. On je čovjek svjetine” (str. 222).

Dok se Baudelairovo izvorno tumačenje čovjeka svjetine zasniva upravo na Poeovoj pripovijetki, postavlja se pitanje u kojoj je mjeri potencijalno opasni starac čovjek svjetine, a u kojoj je mjeri to Poeov pripovjedač. Za ovim slijedi i kompleksno pitanje odnosa između izvornog Baudelairovog čovjeka svjetine i kasnije, na ovome zasnovane, Benjaminove teorijske postavke *flâneura*. Prema Benjaminu, Baudelaire je odveć olako i pogrešno Poeovog starca izjednačio s tipom dokoličara: “[č]ovjek svjetine nije dokoličar. U njemu je ležerno držanje ustupilo mjesto manijačkom. Zato se po njemu prije može vidjeti ono što je moralo postati od dokoličara kada mu je bila oduzeta sredina kojoj pripada” (*Eseji*, str. 196). Dokolica, čije plodove nadalje Benjamin smatra dragocjenijim od plodova rada (*The Arcades Project*, str. 453), jedna je od glavnih odlika *flâneura* kojim

između ostalog stabilan i visok društveni položaj omogućava da provodi sate i sate neopterećeno promatrajući i upijajući svijet oko sebe. Dokolica se kod Poea prije može pripisati pripovjedaču, koji se tijekom oporavka od bolesti nalazi u “posebnom duševnom stanju” (Poe, str. 218). Oporavak opravdava dokoličarenje dok istovremeno pobuđuje čula i znatiželju te pripovjedaču koji se nedavno vratio iz sjene smrti dozvoljava da sada sa zanosom upija sve mirise i esencije života, poput djeteta (Baudelaire, str. 7) ili čovjeka tek pristigla iz neke strane zemlje, koji po prvi put otkriva novo mjesto (Benjamin, *The Arcades Project*, str. 437):

kako mi se snaga vraćala, htio sam u jednom od onih blaženih raspoloženja koja su sušta suprotnost *ennui* – u raspoloženju probuđenih snažnih želja, kad spadne veo s duhovnog vida [...] a um, naelektriziran, nadmašuje toliko svoju svakidašnju moć koliko živahni i prostodušni Leibnizov razum nadmašuje bezumnu i plitku Gorgijinu retoriku. Naslađivao sam se samim disanjem, a crpao sam pravi užitek čak i iz mnogih istinskih izvora boli. Svaka stvar budila je u meni mirno ali radozno zanimanje. (Poe, str. 213–214)

Kao što to citirana usporedba s racionalnim i lucidnim Leibnizovim filozofskim modelom naglašava, pripovjedač je taj kojem posebno umno i čulno stanje pruža prikladnu osnovu da, promatrajući najprije “šareno društvo u kavani” u kojoj sjedi, te zatim “piljeći na ulicu [u] [...] uzburkano more ljudskih glava” (Poe, str. 214), stekne znanja o svijetu oko sebe i uvide u teško dokučive tajne ljudskog postojanja. Pripovjedač pokušava klasificirati ljude koji se kreću ulicom u skupove pojedinaca: u svojem sustavu koji izgrađuje opažanjem jasno izdvaja veliku skupinu plemića, trgovaca, odvjetnika – ljudi na visokim društvenim pozicijama ili pak dobrog porijekla, koje smatra dokonim ili zaokupljenim svojim poslovima; zatim činovnike, te onda prelazi na sve niže društvene krugove: otmjene džepare, kockare, kicoše i vojnike, te pri dnu ljestvica prosjake, bogalje, uličarke. Pristup klasificiranju i metode koje se koriste pritom su naglašeno detektivske; na primjer, kockare prepoznaje po tome što im je “palac [...] više nego normalno odmaknut od ostalih prstiju tako da tvori sa njima pravi kut”, kicoše po dugačkim uvojcima i osmjesima, dok su glavne značajke vojnika “kaputi ukrašeni rojtama i mrgodni pogledi” (Poe, str. 216). Metode detekcije vode ga do tvrdnje da bi zagledanjem u svako lice dakako mogao “i tim kratkotrajnim pogledom pročitati dugogodišnji životopis” (Poe, str. 218). Dok pripovjedač i tijekom primjene ove detaljne analize ostaje nezainteresiran i distanciran od cjelokupne svjetine čiju bit spoznaje promatranjem, ono što ga uvlači u samo srce gomile starac je sa “svojim izvanredno osebnim izrazom” (Poe, str. 218). Kako je riječ o čovjeku kakvog pripovjedač nikada prije nije vidio i koji stoga stoji izvan svih mogućih društvenih slojeva unutar pripovjedačeva sustava te prkosi klasifikaciji, starac remeti čulnu izoštrenost i sposobnost

detekcije kod pripovjedača u kojem se sada “zbrkano i paradoksalno [nižu] predodžbe o golemoj umnoj sposobnosti, oprezu, škrtosti, lakomosti, hladnokrvnosti, pakosti, krvožednosti, slavodobitnosti, veselju, prekomjernom strahu, silnom, neizmjernom očaju” (Poe, str. 218). Teško je ustvrditi pripada li starac imućnim društvenim klasama ili redovima najubogijih prosjaka jer mu je odijelo, premda prljavo i poderano, ipak od lijepe tkanine (Poe, str. 219). Ova nova i neuhvatljiva prilika ujedno uzrokuje i distancu koja nestaje kod pripovjedača u odnosu na promatrani svijet: susret sa starcem uvlači ga u gomilu te čini dijelom tog kolektiva, u kojem kao i starac čini zasebnu kategoriju. Distanca ukazuje na prekid s benignim Baudelairovim pogledom na čovjeka svjetine, ali učvršćuje pripovjedača u poziciji Benjaminovog teorijskog *flâneura*. Kako Benjamin navodi,

ništa nije smješnije od konvencionalne teze koja racionalizira ponašanje *flâneura* [...] naime, da je *flâneur* izučio fizionomiju ljudi ne bi li na temelju pomnog promatranja hoda, građe i crta lica otkrio njihovu nacionalnost, društveni položaj, narav i sudbinu. Potreba za skrivanjem istinskih motiva *flâneura* očito je morala biti iznimno velika čim je proizvela ovako traljavu tezu. (*The Arcades Project*, str. 430)

Čitati s lica prolaznika njihovu profesiju, narav i porijeklo po Benjaminu je “fantazmagorija *flâneura*” (*The Arcades Project*, str. 429), opsjena koja pred društvom opravdava njegovu dokolicu, dok navedeni citat ukazuje i na postojanje istinskih motiva u ponašanju *flâneura*. Bilo koji motiv ukazuje na sve veću distancu *flâneura* od pukog čovjeka svjetine, te je stoga, paradoksalno, bilo kakva angažiranost unutar kolektiva, protivna samoj prirodi čovjeka svjetine, već sadržana u toj prirodi.

Pozicija starca u pripovijetki je slična: premda definiran kao čovjek svjetine, i on se udaljava od ove kategorije, kao što Benjamin primjećuje. S druge strane, dok Benjamin izdvaja njegovo manično ponašanje kao izraz distance od dokonog promatrača, starac i dalje zadržava neke od karakteristika *flâneura* koje Benjamin oslikava u svojim fragmentima. Na primjer, sumnju i neodlučnost koje su njegovo prirodno stanje (*The Arcades Project*, str. 425): “[š]to je dalje išao, svjetina se sve više osipala i njega je ponovo počela obuzimati zbunjenost i neodlučnost” (Poe, str. 221), ili “anamnestičk[u] opijenost kao stanje u kojem *flâneur* luta po gradu (Benjamin, *The Arcades Project*, str. 417), a koju primjećujemo u njegovom kliktanju od radosti, dobrom poznavanju svih ulica i prolaza te neprekidnom vraćanju na ista mjesta, gdje je “hodaio tamo-amo i nije cijelog dana izlazio iz kolopleta te ulice” (Poe, str. 222). U točkama u kojima se odvaja kako od slike čovjeka svjetine, tako i od *flâneura*, starac je prikazan kao prototip agresivnog *flâneura*, čiji će tekstualni i teorijski evolutivni put dalje voditi k likovima serijskih ubojica poput Jacka Trbosjeka, koji s razvojem modernih gradova dobivaju prikladnu

pozornicu za aktualizaciju kontradiktornosti inherentnih u samom urbanom pejzažu: svjetla i tame, uspjeha i užasa, uspona i nestanka, također i onih sadržanih u prirodi *flâneura* kao prvog tipičnog predstavnika urbanog života. Kao takav, Poeov starac – premda ne čini nikakav zločin – otjelovljuje Benjaminovu dijalektiku *flâneurizma*, točnije njenu mračnu stranu koja vodi k zločinu kao motivu nerazdvojjivom od kretanja i promatranja samog *flâneura*.

U konačnom sučeljavanju pripovjedača sa starcem, obojica potvrđuju svoju distancu u odnosu na čovjeka svjetline: starac pripovjedača ni ne primjećuje, već samo nastavlja svečano hodati, a pripovjedač diže ruke od bilo kakvog pokušaja da spozna istinsku narav starca: “[u]zalud bih ga dalje pratio; jer, ne bih ništa više doznao o njemu ni o njegovim činima” (Poe, str. 222–223). U ovom činu odustajanja i rastajanja oni postaju slični te ova sličnost pokazuje neuspjeh svakog pokušaja razvrstavanja ljudi na klase i slojeve i, na kraju, unificiranost pojedinaca u okviru kolektiva – svjetline. Benjamin još primjećuje kako velegradska gomila kod Poea ima nečeg barbarskog (*Eseji*, str. 199) te se pojavljuje “mračno i rasuto” (str. 194), u smislu da i dostojanstvena gospoda – plemići, trgovci, odvjetnici, burzovni posrednici – izgledaju kao polupijane, propale individue, a “poslovni ljudi imaju [...] nečeg demonskog” (str. 195). Jasna razlika između društvenih slojeva, podjela na imućne i siromahe ili, na kraju, moralno snažne ili slabe – ono što Poeov pripovjedač pokušava uhvatiti i zarobiti unutar okvira svog promatračkog sustava – pokazuje se kao neodrživa na londonskim ulicama. Štoviše, pokazuje se kako svi, neovisno o položaju i porijeklu, posjeduju nekakav mračni ili zločinački nagon, koji pripovjedač naslućuje u starcu, ali odbija do kraja rasvijetliti. U tom smislu jedino je starac iznova čovjek svjetline – simptom svih loših strana koje moderni urbani život u nju uvodi. Ovakvo se teorijsko iščitavanje Poeve kratke priče pritom, zajedno s analitičkim konsekvencama, ne zaustavlja isključivo na čitanju samo jednog američkog autora. Upravo suprotno, promatrajući širi kontekst, predložena analiza postavlja temelje ambivalentnosti koji će, kako će se i pokazati, obilježiti daljnja artikuliranja koncepta *flâneura* unutar suvremenog horor žanra.

## TAMNO SRCE GRADA

Suvremenu pojavu onoga što će se moći definirati kao *agresivni flâneur* lako je moguće pronaći u nizu trenutno relevantnih horor narativa. Horor žanr unutar kasnog dvadesetog, odnosno dvadeset i prvog stoljeća uvijek iznova otvara nove prostore za raspravu, bez obzira na smjer njihova kretanja. Zahvaljujući prije svega nekonvencionalnim temama koje prevladavaju u ovom žanru, uz tradicionalnu sklonost (prikrivenoj) društvenoj kritici ili jednostavnom ukazivanju na osebnosti i fenomene suvremenog društva, horor žanr

kontinuirano uspješno funkcionira kao legitiman oblik društvene kritike. Isto tako različiti teorijski okviri i promišljanja pronalaze svoje inačice i čitanja unutar okvira žanra, čija višestruko diskurzivna i društveno usmjerena priroda omogućava nesmetano uvođenje i daljnji razvoj teorijskih okvira. Iz ove polivalentnosti možemo popratiti i dalji razvoj *flâneura*, čija se priroda sada sve jasnije udaljava od ranih (jednostavnijih i nevinijih) Benjaminovih ili pak Baudelairovih interpretacija, i prerasta u sve problematičniju figuru čije obrise pronalazimo u ranije spomenutim teorijskim promišljanjima Toma McDonougha. Kao eklatantan primjer suvremenog horor narativa u kojemu je moguće promatrati (de)evoluciju *flâneura* u problematizirani koncept *agresivnog flâneura* može poslužiti film *Ponoćni vlak smrti* redatelja Ryūhei Kitamura. Kitamura tako predstavlja lik mladog fotografa Leona Kauffmana koji se pokušava umjetnički afirmirati fotografirajući različite prizore s ulica New Yorka. Stapajući se s masama i pojedincima koji ga okružuju, s ulicama velegrada koje vrve životom nad kojim gotovo prijeteći bdiju monolitska zdanja grada, Leon utjelovljuje idealnog šetača. Naizgled neopterećen egzistencijalnim pitanjima, on se prepušta dojmovima grada i ljudima prema kojima usmjerava svoj objektiv, otvoreno priželjkujući uistinu uslikati grad “... jer nitko ga nikad nije uhvatio. Ne onakvog kakav uistinu jest. Njegovo srce. To je... moj cilj. To je moj san” (*The Midnight Meat Train*). Problem se pritom javlja u činjenici da njegovim slikama, njegovom uživanju u gradu nedostaje element “istinskog”, točnije, kao što mu to spočitava voditeljica poznate galerije u kojoj Leon nastoji izložiti svoje fotografije, nedostaje mu “konačnosti”. Njegova voajerska narav i šetački pristup ustrajno zadržavaju status “ja”, čineći ga jednostavnim promatračem i dijelom samog okruženja, no istovremeno mu izuzimajući mogućnost izravne interakcije s okruženjem. Taj je manjak izravnosti, i aktivnijeg pozicioniranja spram događanja koja ga okružuju, upravo ono što njegove fotografije čini nedorečenima. Promatrajući fotografiju beskućnika koji se zadrijemavši u vlaku naslonio na elegantno odjevenog poslovnog čovjeka voditeljica galerije komentira:

Bio si na pravom mjestu... ali u pogrešno vrijeme. Točno, prizor privlači pažnju, ali što onda? To je melodrama. Zaokuplja, ali je isprazna. Želim vidjeti nastavak. Lice poslovnog čovjeka kada ga dotakne prljavština. Sljedeći put kad se zatekneš u srcu grada, ostani tamo. Budi hrabar, nastavi snimati. (*The Midnight Meat Train*)

Ono što slijedi prvi je u nizu koraka koji će označiti Leonovu osviještenu aktivaciju statusa “ne-ja” koji, usprkos njegovim priželjkivanim konačnim sudjelovanjem u vlastitom okruženju, i uplitanjem sebe u nešto što se može definirati kao “konzumiranje srca grada”, inicijalno još uvijek zadržava poziciju krajnje pasivnog promatrača, i time kvintesencijalnog

*flâneura*. Korak prema svojevrsnoj “komodifikaciji”, odnosno konačnom stupanju u “aktivnu” interakciju s promatranim okruženjem, odigrava se u trenutku kada se Leon odlučuje prepustiti okruženju, odnosno u potpunosti objektivom popratiti predmete svojih opažanja, te tako iz pozicije romantičarskog prevoditelja grada prerasta u njegova kroničara. Trenutak tranzicije događa se kada Leon opaža grupu očitih delinkvenata koji se po prividnom završetku svog pohoda gradom upućuju prema stanici podzemne željeznice. Zaintrigiran njihovim izgledom i ponašanjem, Leon ih počinje pratiti prvo ulicom a zatim i do stanice podzemne željeznice. Pozivajući se na ranije navedene teorijske okvire, ovaj trenutak ima višestruk značaj. S jedne strane, dolazi do naglašenog prostornog (de)kodiranja narativa u kojem glavni lik istražuje “srce grada” upravo u njegovom podzemlju. Prisetimo li se Ackroydovog čitanja Londona u kojemu “nema tame poput tame ispod površine” (str. 15), postaje očito kako se sudbina protagonista usmjerava prema još neistraženim podnebljima te se Leon svakim korakom sve više približava onom istinskom i iskrenom dijelu grada koji je toliko priželjkivao. Drugi pristup sagledavanja prostornog koda narativa proizlazi iz poistovjećenja konteksta stanice s mogućim potrošačkim ritualima. Vraćajući se još jednom na Ackroydovu studiju Londona skrivenog ispod površine grada kao mogući analitički obrazac daljnjeg čitanja metropola i njihovih dinamika, nailazimo na niz zanimljivih podataka vezanih za početne faze izgradnje i djelovanja podzemnih tunela, odnosno njihovo kasnije prerastanje u podzemnu željezničku mrežu. Želeći privući pažnju i interes, a samim tim i financijska sredstva, prvotna nastojanja popularizacije izgradnje ovih podzemnih prolaza popraćena su uvođenjem svojevrsnih potrošačkih navada. Ackroyd tako opisuje sredinu 19. stoljeća kao doba “herojskog materijalizma” (str. 123) u sklopu kojega kraljica Viktorija 1843. godine otvara prvi podzemni<sup>1</sup> tunel. Ovaj i slični događaji popraćeni su svečanim podzemnim banketima, otvaranjem trgovina i štandova s namjerom stvaranja što ugodnijeg iskustva u prostoru koji po svojoj prirodi stvara osjećaj nelagode. Dodatno restrukturiranje podzemnog prostora, u što većem skladu s potrošačkim navadama i uzusima, odigrava se u sljedećoj fazi uvođenja željeznčkog prometa. Razvoj željezničkih kompanija s inicijalnim dnevnim prometom od 30 tisuća ljudi, brojkom koja proporcionalno raste, odgovara tržišnim potrebama, a prostor se podvrgava mnogobrojnim izmjenama kako bi zadovoljio krajnje korisnike. Pritom dinamika razvoja, unatoč složenosti i neumitnosti, zadržava stanoviti polaritet. S jedne se strane tako prvo stvaraju gotovo sakralni prostori, sa stanicama koje “nalikuju na prostrane bazilike s lukovima i udubljenjima u zidovi-

<sup>1</sup> Prvi podzemni ali ujedno i podvodni tunel. Naime, prolaz se prostirao ne samo ispod zemlje, već i ispod rijeke Temze.

ma mjestimično obasjane svjetlom plinskih lampi” (Ackroyd, str. 151), koje u suvremenim inačicama zamjenjuje sterilnost potrošačkog doba. Kao njihov antipod pojavljuje se ranije spomenut strah od podzemlja, a sa strahom nastaje i drugačije čitanje prostora. “Mrtve stanice” ili pak “uklete stanice”, kako ih definira Ackroyd (str. 163) postaju prostori u kojima obitavaju duhovi. Stanice na kojima su se događale nezgode ili su pak stradavali putnici postaju “nesretne stanice” (str. 164), a samoubojice, preferirajući “smrt ispod površine” (str. 165) odlučuju okončati svoje živote bacajući se pod nadolazeće vlakove i time doprinose stvaranju neizbježnog “ugodaja depresije koja kaplje sa zidova podzemne željeznice” (str. 165).

Leonovo postepeno naviranje stanja/statusa “ne-ja”, odnosno nestajanje statusa anonimnog šetača, doživljava svoj ključni prevrat u trenutku kada Leon sustiže grupu delinkvenata zaokupljenih napadom na jednu djevojku. Nakon nekoliko fotografija u kojima postiže svoj cilj snimanja “istinskog” grada, sada utjelovljenog u brutalnom napadu grupe muškaraca, Leon prekida napad izazvavši vođu grupe, imajući pritom cijelo vrijeme uperen objektiv i slikajući ga. Iznenada prekinut u svojem naumu vođa grupe kreće prema njemu, no jednako naglo staje u trenutku kada mu Leon postavlja pitanje: “Jesi li kad glumio u filmu?” (*The Midnight Meat Train*) pokazujući mu nadzornu kameru koja sve snima. Napadač se tada povlači i s ostatkom grupe odlazi sa stanice, a Leon tješi žrtvu.

Važnost ovog trenutka proizlazi iz dva specifična segmenta. S jedne strane kao ključan faktor u odnosu na poziciju i funkciju *flâneura* pojavljuje se Leon i njegova sve aktivnija participacija u prostoru i svjetini koja ga okružuje. Tu se pridodaje i ranije navedena Benjaminova dijalektika *flâneurizma* putem koje Leonov poriv za pronalaženje zločina/zločinca postaje neizbježan. Leonova priroda šetača i promatrača, naglašena željom za istinskim “čitanjem” grada, nameće mu potrebu za konačnim suočavanjem i sukobljavanjem s onim što je do tog trenutka tek pasivno i samodopadno promatrao. Navedeno, dakle, označava razvojni korak u poimanju koncepta *flâneura*, ostajući pritom unutar okvira zacrtanih inicijalnim Baudelaireovim i Benjaminovim interpretacijama. Istinski korak izvan tih interpretacija događa se u trenutku kada se napadači, zajedno s Leonom, izlažu objektivu nadzorne kamere. Leonov inicijalni status “ja”, koji mu osigurava anonimnost i izdvojenost iz života koji ga okružuje i koji se dovodi u pitanje u trenutku kada Leon svojim angažmanom odluči fotografirati grad kakav uistinu jest, u potpunosti nestaje u trenutku kada i on sam postaje promatran. Objektiv kamere tako ima funkciju stvaranja unificiranog sustava u sklopu kojeg dolazi do apsolutnog artikuliranja *flâneurova* stanja “ne-ja”, omogućujući Leonu ne samo primjerenije dokumentiranje nasilnog i tamnog aspekta grada, već ga prisiljavajući i na izravno suočavanje s nasiljem koje je do tog trenutka distancirano i sigurno promatrao s druge strane objektiva. Spašena djevojka pri-

tom, za koju će jutro poslije Leon saznati da je tajanstveno nestala nakon što se ukrcala u vlak, predstavljat će ključnu kariku u narativu koji slijedi i koji će uvjetovati daljnji konceptualni razvoj *flâneura*. Situacija u kojoj se Leon pritom nalazi pomno prati ranije čitanje *flâneura* u kojemu se umjetnik ne može držati na sigurnom odstojanju od komercijalnog, odnosno u kojem postaje potrošač i korisnik (Parkhurst Ferguson, str. 33–34), u Leonovom slučaju sudionik nasilja i nasilno-prostorne paradigme koja ga okružuje.

No unatoč razvoju događanja i reinterpretaciji pozicije *flâneura*, on i dalje zadržava poziciju promatrača, iako sada u ponešto izmijenjenoj funkciji. Nakon neugodnog susreta s napadačima Leon ima potrebne fotografije, no one više nisu dovoljne. Vlasnica galerije traži nove, a i on sam, potaknut otkrićem mogućnosti drugačijeg tipa interakcije sa svojim okruženjem započinje aktivno noću lutati ulicama velegrada priželjkujući novu priliku i slična iskustva. Konačna reinterpretacija, odnosno stvaranje novog tipa *flâneura* započinje u trenutku kada Leon za jednog od svojih pohoda zapaža elegantno odjevenog muškarca kako izranja iz stanice podzemne željeznice. Muškarac u odijelu, uredno zalizane kose s velikom kožnom torbom u ruci, izlazeći iz stanice provjerava urednost vlastitog odijela te se laganim korakom upućuje u nepoznato. Leon poseže za fotoaparatom i počinje pratiti i fotografirati ovog čudnog muškarca. Tijekom praćenja tajanstveni ga čovjek otkriva i suočava se s njime, ali ga ubrzo i pušta da ode. Leon pritom zapaža neobičan prsten na njegovoj ruci – detalj koji će mu pomoći otkriti da je djevojka koju je spasio od napada delikvenata, ušla u vlak upravo s ovim tajanstvenim čovjekom. Uz čitav niz drugih detalja, Leon tako saznaje da se tajanstveni čovjek zove Mahogany, odsjeda u hotelu, zaposlen je kao koljač u lokalnoj tvornici mesa i, prema novinskim člancima koje Leon nalazi u arhivu, odgovoran je za niz nerazjašnjenih umorstava u proteklih skoro sto i pedeset godina. Zanimljivo je primijetiti sličnu dinamiku odnosa koji karakterizira promatrača i starca u Poeovoj kratkoj priči. I tamo kao i kod Mahoganyja sitni detalji koji se otkrivaju kroz razvoj priče znakovito nadopunjuju predstavljene obrise tajanstvenih likova, suptilno im pripisujući odlike koje nadilaze prvotne dojmove. Kao primjer tome može poslužiti upravo Mahoganyjev prsten, koji poput starčevih dragulja, ukazuje na *flâneurevo* nepobitno pripadanje širem društvenom, kulturološkom, konzumerističkom ili inom krugu, odnosno ukazuje na narušavanje *flâneureve* paradigme distanciranosti i izdvojenosti od društvenih navada koje ga okružuju.

Od trenutka u kojem spoznajemo da je Mahogany serijski ubojica koji na iznimno brutalan način ubija ljude u podzemnoj željeznici započinje progresivna dekonstrukcija Leonovog lika, koja u svojoj srži ne samo da iskonski mijenja Leonov lik unutar narativa, već izravno utječe na ono što je moguće definirati

kao idući “evolutivni” korak koncepta *flâneura*. Leon, sada opsjednut Mahoganyjem, započinje intenzivno praćenje koje kulminira njegovim ulaskom u podzemnu željeznicu i svjedočenjem masakru koji se ondje odvija. Naznaka specifične dinamike odnosa ovih dvaju likova može se pritom uočiti u očitom narušavanju odnosa šetača/promatrača i praćene osobe, u ovom slučaju serijskog ubojice. Početna teorijska premisa karakteristična za ranu interpretaciju *flâneura*, i ono što se može uočiti čitanjem Poeove kratke priče, jest odnos zasnovan na dihotomiji promatrač – promatrani, u kojoj promatrani *flâneur* neizbježno gravitira prema zločinu. Narušavanje ovakve teorijske postavke odnosa Leona i Mahoganyja progresivne je i slojevite prirode te neumitno vodi prema stvaranju novog tipa *flâneura*. Jedan od prvih elemenata koji ide u prilog ovome jest potpuna izmjena dinamike praćenja koja inicijalno obilježava odnos dvaju likova. Nakon što Mahogany otkrije da je praćen, a Leon mu ponovno uspješno pobjegne, dolazi do inverzije *flâneurove* ili pak poeovske paradigme promatrača i promatranog. Točnije, privid promatračeve kontrole koja se artikulira kroz aktivnost, objektiv i Leonovu želju za promatranjem, nestaje u trenutku kada Mahogany, sada svjestan da je praćen, započinje pratiti i promatrati Leona. Prvi takvi kadrovi prikazuju Mahoganyja kako kriomice proučava Leonovo druženje s djevojkom i prijateljima, da bi već trenutak kasnije, kroz analizu Leonovog opsesivnog praćenja i dokumentiranja Mahoganyjevih umorstava postalo jasno kako Leon u potpunosti gubi dominantnu poziciju promatrača i postaje tek karika u slijedu događaja. Mahogany pak, djelujući ponešto eksplicitnije unutar obrisa Poeovog starca, neupitno utjelovljuje ranije navedenu Benjaminovu dijalektiku *flâneurizma*, odnosno njezinu mračnu stranu koja vodi k zločinu kao motivu nerazdvojivom od kretanja i promatranja samog *flâneura*. Navedeno tako ukazuje na istovremeno postojanje dvaju *flâneura* – Leona kao projekcijâ teorijskog Baudelairovog čitanja fenomena, odnosno šetača koji zazire i tek sporadično i nemušto ulazi u interakciju s prostorom koji ga okružuje, i suvremenog teorijskog utjelovljenja Benjaminovog čitanja *flâneura*, koji zadržava odlike proaktivnog šetača (ili ovdje neprimjerene kategorije “detektiva”) koji ne samo da gravitira zločinu, nego ga, za razliku od Poeovog nikad dorečenog starca, i stvara.

U skladu sa žanrovskim navadama narativ doživljava svoj klimaks na samom kraju kada dolazi do konačne konfrontacije glavnih likova. Leon tako u svojoj odluci da zaustavi krvavi pohod ubojice, obožan noževima, kukama i zaštitnom metalnom pregačom koje je uzeo iz Mahoganyjeve tvornice mesa, nenadano ulazi u podzemnu željeznicu u kojoj, na svoje zaprepaštenje, ugleda i svoju djevojku. Ovime započinje i posljednji segment narativnog luka filma. Eksplicitno primjeren prizor sukoba dvaju likova odvija se u vagonu prepunom obješenih krvavih tjelesa koja repliciraju prizore iz tvornice mesa. Efekt



je pritom naglašen jednakim oružjem i zaštitnim odjevnim predmetima likova koji sada, obliveni krvlju i preplavljeni ubilačkim nakanama započinju proces simboličke unifikacije. Kraj sukoba, odnosno konačno metaforičko “stapanje” likova događa se po zaustavljanju vlaka unutar neodređenog prostora nalik na spilju, ispunjenog ljudskim ostacima. Leon gotovo obredno ubija Mahoganyja trenutak nakon što on, pobijeden i na koljenima prozbori: “Dobrodošao” (*The Midnight Meat Train*). Ubojica je mrtav, a Leon u kratkom razgovoru s kondukerom vlaka saznaje za postojanje podzemnog svijeta i bića koja ondje obitavaju i koja je potrebno nastaviti hraniti ljudskim mesom sada kada je koljač – Mahogany – mrtav. Leon je ubio koljača i na njemu je da preuzme tu ulogu.

Ovakav, žanrovski ustaljen, završetak u kojemu ljudi imaju tek sporednu i servilnu ulogu u odnosu na više sile, zanimljiv je iako ne i pretjerano originalan završetak jednog horor narativa. No konačno postavljanje ljudi u poziciju potrošne robe na kraju prehrambenog lanca izravno doprinosi drugačijem čitanju cijelog narativa. Pritom imanentno čitanje dvaju likova iz perspektive pozicije *flâneura* ukazuje na nedorečenost, odnosno nedostatnost artikulacije kompletnog lika. Odluke poput dokonog promatrača, kasnije opreznog konzumenta, i u konačnici lika koji gravitira zločinu, mogu opstojati unutar žanrovski i drugačije ograničenih okvira Poeovog i sličnih narativa. No realni problem nastaje ranije spomenutom ambivalentnošću suvremenog horor žanra koji tek u vrlo specifičnim uvjetima, poput žanrovskih ili slično uvjetovanih okolnosti dozvoljava stvaranje jasnijih dihotomija unutar samih pripovijedanja. Ono što nastaje prilikom implementiranja koncepta *flâneura* u suvremeni žanr jest nova, ponešto oksimoronska kategorija *agresivnog flâneura*. Vraćajući se na film *Ponoćni vlak smrti* i lik Leona očit je njegov evolucijski proces koji započinje njegovim jasnim pozicioniranjem kao *flâneura* te postupnim razvojem i sve intimnijom interakcijom s gradom koji želi otkriti i uvijekovječiti na svojim fotografijama. No dubljim zadiranjem pod fizičku i metaforičku površinu grada te kroz interakciju s ubojicom i okruženjem koje je inicijalno samo promatrao, Leon postaje nešto više i time je nepovratno kompromitiran. Preuzimanjem Mahoganyjeve uloge Leon objedinjuje dihotomiju promatrača i vršitelja, odnosno omogućava koegzistenciju Baudelairovog, odnosno kasnijeg Benjaminovog šetača koji ne pripada određenom prostoru ili pak mjestu već je vječiti promatrač grada koji se mijenja, i lika serijskog ubojice, kreacije 20. stoljeća čija specifična multidiskurzivna priroda omogućuje izostanak teorijskih ograničenja kada je u pitanju jasno pozicioniranje koncepta *flâneura*. Leon tako postaje žanrovski obilježen hibrid, nositelj obilježja dokonog šetača i promatrača s jasno naglašenim nesudjelovanjem u vremenski i egzistencijalno definiranom velegradskom okruženju, ali i potrošač, konzument stanja “ne-ja” koji aktivno sudjeluje u morbidnom ali i, unatoč svojoj morbidnosti, potrošačkom ritualu.

## LITERATURA

- Ackroyd, Peter. *London Under: The Secret History Beneath the Streets*. London: Anchor Books, 2011.
- Baudelaire, Charles. *The Painter of Modern Life and Other Essays*. Transl. Jonathan Mayne. London: Phaedon Press, 1964.
- Benjamin, Walter. *The Arcades Project*. Transl. Eiland, Howard and Kevin McLaughlin. Cambridge, MA: The Belknap Press of Harvard University Press, 1991.
- Benjamin, Walter. *Charles Baudelaire: A Lyric Poet in the Era of High Capitalism*. Transl. Harry Zohn. London: Verso, 1985.
- Benjamin, Walter. *Eseji*. Prev. Milan Tabaković. Beograd: Nolit, 1974.
- Buck-Morss, Susan. *The Dialectics of Seeing: Walter Benjamin and the Arcades Project*. Cambridge: MIT Press, 1991.
- McDonough, Tom. “The Crimes of the Flâneur.” *October* 102 (Autumn 2002): 101–122.
- Poe, Edgar Allan. *Gavran*. Prev. Zlatko Crnković et al. Zagreb: Konzor, 1996.
- The Midnight Meat Train*. Dir. Ryûhei Kitamura. Lionsgate, 2008.
- Tuan, Yi-Fu. *Space and Place: The Perspective of Experience*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2001.
- Tuan, Yi-Fu. *Landscapes of Fear*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2013.
- Parkhurst Ferguson, Priscilla. “The Flâneur On and Off the Streets of Paris”. *The Flâneur*. Ed. Keith Tester. New York: Routledge, 2015.

## SUMMARY

### DARK HEART OF THE CITY AND THE EVOLUTION OF FLÂNEUR

The article focuses on the development of the *flâneur* figure within nineteenth-century and contemporary horror genre narratives. Initially conceptualized as a passive and disinterested observer of city streets, immersed in and intoxicated with the rich experience of the surrounding life, the *flâneur* fails to maintain his dispassionate poise and inevitably enters into interaction with both the city and people around him. This interaction is intrinsically linked to the expanding urbanization and the related processes of commercialization and commodification and, as this paper purports to show, it leads to the conceptualization of the *flâneur* as an aggressive stroller in the narratives pertaining to horror genre. In establishing the significance of the *flâneur* for the empirical and theoretical considerations of urban spaces which, as the nineteenth century nears its end, experience unprecedented growth and modernization, both Charles Baudelaire and subsequently Walter Benjamin use Edgar Allan Poe’s short story “The Man of the Crowd” as a starting point. The article examines

the ways in which Poe's two prototypical *flâneur* figures already reveal the ominous potential for the further development of the aggressive stroller. Using Poe's short story as the analytical parameter, the article moves on to a more relevant analysis of Ryûhei Kitamura's 2008 film *The Midnight Meat Train*. The analysis of the two narratives in question is carried out within the theoretical framework of human geography and based on the seminal works of authors such as Yi-Fu Tuan and Peter Ackroyd. Their somewhat ominous and gloomy representation of urban experi-

ence provides an adequate background for critical considerations of the evolution of the *flâneur* towards an aggressive figure. Conclusively, the analysis shows that Kitamura's contemporary narrative, while firmly grounded in the traditional conceptualizations of the *flâneur* and featuring, similarly to Poe's text, two typical stroller figures, marks a more radical and definite departure from the standardized notion of the indifferent stroller and presents the aggressive *flâneur* as the sole figure that can survive on the streets of contemporary metropolises.