

Vidljivost mimikrije uvijek je proizvedena na mjestu zabrane. (...) To je oblik kolonijalnog diskursa (...) izražen između redaka i kao takav i protiv pravila i unutar istih. Pitanje predstavljanja razlike je, dakle, isto tako uvijek problem autoriteta.

Homi K. Bhabha (1994:89)

Prva slika na koju čitatelji knjige *Visions of Caliban: On Chimpanzees and People* ([1993.] 2000.) Dalea Petersona i Jane Goodall nailaze jest evokativna naslovnica tog sveska (sl. 1) na kojoj se pored slike *Caliban* (1904.) Charlesa A. Buchela nalazi

ERIKA RUNDLE

Kalibanovo naslijeđe: Drame primata i izvedba vrsta

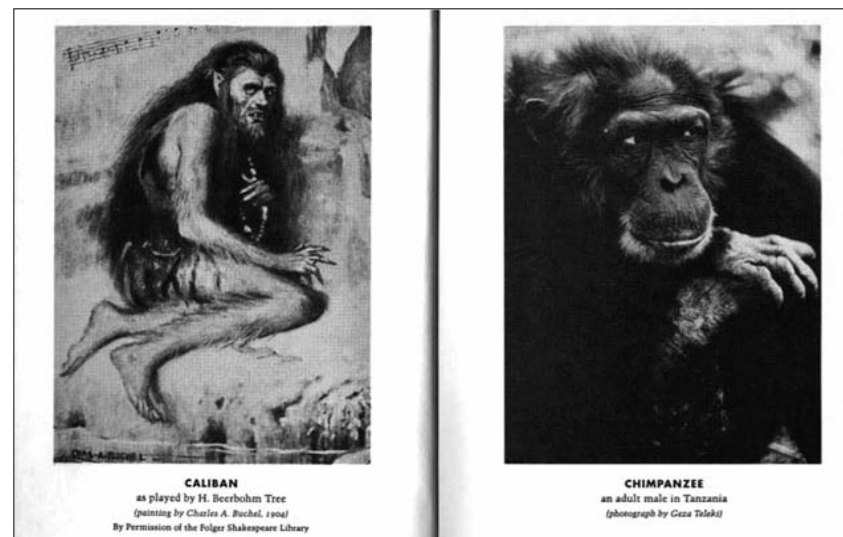
fotografija Čimpanza Geze Telekija. Taj vizualni uvod, koji navodi na cio niz interpretativnih mogućnosti, uokviruje buduće argumente autora koji se oslanjaju na "Shakespeareovu dramu *Oluja* i njezine likove Prospera i Kalibana kao strukturalne metafore koje predstavljaju odnos gospodara i roba između ljudi i čimpanzi".¹ Kroz vizije Kalibana, Peterson i Goodallova ostvaruju odličnu upotrebu te "strukturalne metafore" za potporu svog cilja: prikazivanje bremenite

ekonomske, znanstvene, političke i kazališne dinamike koja oblikuje naše današnje razumijevanje čimpanza.

Poglavlje za poglavljem, autori slikovitim detaljima opisuju iznenađujuće kontinuitete među velikim majmunima, ne samo pojmovima iz anatomije ili genetike (imamo gotovo 99 posto zajedničkoga DNK s čimpanzama, našim najbližim evolucijskim srodnicima), nego pojmovima mentalnih i biheviorističkih sposobnosti za koje se nekada smatralo da su isključivo domena ljudskog roda: uporaba oruđa, emocionalni raspon, jezični kapacitet, kulturna aktivnost i socijalna struktura. Protiv tih zapanjujućih povezanosti – koje su navele uglednog stručnjaka za primat Louisa Leakeyja da 1960. godine, nakon što je Jane Goodall promatrala čimpanze kako koriste oruđe u divljini, izjavi: "Ah, sada moramo iznova definirati oruđe, ponovno definirati čovjeka – ili prihvatiti čimpanze kao ljudska bića" (u: Goodall 1992:6) – Peterson i Goodallova žale se na sadašnji tretman naših srodnika primata, i u divljini i u zarobljeništvu.

Citati iz *Oluje* korišteni su kao naslovi i epigrafi (i to često kroz cijeli tekst) za poglavlja koja pokrivaju utjecaj globalizacije na afričke zemlje u kojima čimpanze žive, ilegalnu trgovinu ugroženim vrstama i mesom divljih životinja,² korištenje čimpanza kao laboratorijskih subjekata, zlostavljanje i zanemarivanje čimpanza u zoološkim vrtovima i privatnim domovima u kojima ih drže kao kućne ljubimce, etičkim razmatranjima i posljedicama eksperimenata o učenju jezika i, konačno, dugoj povijesti izvedbi primata u putujućim cirkusima, turističkim mjestima, na televiziji i filmu te u kazalištu.

Dva poglavlja, "The Stuff of Dreams" i "To Laugh, To Beat" posvećena su toj posljednjoj pojavi, nečemu što Peterson i Goodall nazivaju "kazalištem velikog majmuna". U detalje pišu o poslu koji veliki majmuni obavljaju kao zabavljači, nudeći primjere u rasponu od "kasnonoćne majmunove kamere" čimpanze Zippyja i pojavljivanja u emisiji



Slika *Caliban* (1904.) Charlesa A. Buchela i fotografija Čimpanza (s. a.) Geze Telekija. Ove dvije slike i njihovi opisi najprije su se pojavili na naslovnici knjige *Visions of Caliban: On Chimpanzees and People / Vizije Kalibana: o čimpanzama i ljudima* (Houghton Mifflin, 1993.) Dalea Petersona i Jane Goodall i ponovno na istom mjestu u njezinu reizdanju (University of Georgia Press, 2000.).

Davida Lettermana preko nastupa orangutana u "Lido de Paris" Beobbyja Berosinija u Stardust Loungeu u Las Vegasu do "fantazije o životinjskim pravima" dugometražnog filma *Project X* (1986.) – u kojemu glume Matthew Broderick, Helen Hunt i petnaest čimpanza – o eksperimentima s radijacijom koje su na majmunima provodile američke vojne zrakoplovne snage tijekom hladnoga rata. U tom i brojnim drugim primjerima o "kazalištu velikog majmuna (koje drammatizira temu srodnosti" (2000:136) autori prokazuju nasilne kontradikcije među fikcionalnim, ontološkim i pravnim položajima primata. Kada dramatična predstavljanja stvore iluziju neproblematičnog srodstva (učinak postignut prvenstveno uz pomoć komedije i akcijsko-avanturističkih žanrova), ona prikrivaju uvjete stvarnog života velikih majmuna koji su redovito prodavani biomedicinskim laboratorijima kada postanu prestari

za ulogu slatkog prijatelja za igru ili izubijani da bi bili poslušni prije nego što kamera počne snimati i smješteni u kavez nakon što prestane. U primjerima iznesenima u *Visions of Caliban*, predstavljanje u kazališnoj ekonomiji postaje, barem za neljudske primat, oblik ropstva – ako ne i žrtvovanje u konačnici. Povijesno, sintagmatski odnos životinje sa žrtvom odražava se onim glumca s robom, a tragedije srodstva spremno se prenose iz rituala do pozornice, sa životinje na čovjeka.

Ta poglavlja o "kazalištu velikog majmuna" bacaju nešto određujućeg svjetla na eksplicitnije veze između dviju slika, *Kalibana* i *Čimpanze*, koje otvaraju *Visions of Caliban*. No, ni Peterson ni Goodallova ne nude analizu (povijesnu ili neku drugu) stvarnih dokumenata koje donose kao ni objašnjenje zašto su odabrali upravo te primjere, a ne neke druge. Same slike, bogati kulturalni artefakti

same po sebi, ignorirane su, dok teme o imperijalizmu i ropstvu u Shakespeareovu tekstu i njihove implikacije za napore u očuvanju i zakonodavstvu u korist neljudskih primata zauzimaju istaknuto mjesto u argumentima autora. Složena semiotika naslovnice očito je izvan opsega djela Petersona i Goodallove; simboličke strukture srodstva koje povezuju *Kalibana* s *Čimpanzom* ostaju nejasne suočene s autorima važnijim preokupacijama. Buchelovoj slici i Telekijevoj fotografiji je, previdom ako već ne dizajnom, dopušteno uživati u transhistorijskoj kategoriji očiglednoga i samorazumljivog.

Iz više perspektiva, svjetovi otkriveni unutar tih sparenih portreta – geografski, disciplinarni, estetski – naizgled se čine da ne mogu međusobno udaljenijima. A ipak njihovo sparivanje jasno ukazuje na kontinuitet, hipotetsku prisutnost dugog lanca interveniranja i razjašnjavanja slika u rasponu godina koje ih dijele. Uvođenjem tih dviju slika u domenu povijesti, namjeravam prenijeti pojmove dijalektike iz metafore u izvedbu i u tom procesu otvoriti marginalizirani prostor između njih, "mjesto zabrane" koje stvara i omogućava diptih "*Kaliban/Čimpanza*". Koje izvedbe, "objavljene između redaka i kao takve i protiv pravila i unutar istih" (Bhabha 1994:89), potvrđuju tu prijašnju vezu i otvaraju novi prostor – neartikulirani prostor srodstva primata?

Kaliban

Referencijalna arhitektura Buchelove slike je složena. Izvedba koju je zabilježio, ona proslavljenoga britanskoga glumca/intendanta Herberta Beerbohma Treeja (1853.–1917.) u ulozi Kalibana iz posljednje drame Williama Shakespearea, *Oluja*, bila je samo jedna od mnogih na njegovu repertoaru šekspirijanskih uloga. Od Macbetha preko Hamleta do Henrika III., veliki uspjesi tog glumca često su nadahnjivali Buchelove slike, koji je bio vodeći kazališni portretist svoga vremena. Dakle, činjenica da je Tree, graditelj i intendant Kazališta Njezina Veličanstva u

Londonu, gdje je *Oluja* doživjela premijeru 14. rujna 1904. godine, igrao Kalibana, a ne Prospera važna je, osobito otkada su vodeći glumci/ intendanti 18. i 19. stoljeća – među kojima David Garrick, John Philip Kemble, William Charles Macready, Samuel Phelps i Charles Kean – preuzeli ulogu prognanog Vojvode. Tree je, glumeći na samom početku novoga stoljeća, bio zasigurno posljednji trzaj te velike tradicije u smislu glumačkog stila kao i produkcijskog dizajna i tekstualne interpretacije, što je njegov izbor učinilo onim koji je označio više od samo osobne naklonosti.

Dok Buchelov portret može biti samo dvodimenzionalan, dramatični trenutak uhvaćen u vremenu, njegove moći označavanja funkcioniraju dijakronijski. Jer slika priziva, unatoč svojoj povijesnoj specifičnosti (ili možda zbog nje), cijelu produkcijsku povijest samoga komada, da ne spominjemo njegove buduće mogućnosti. Treejeva izvedba kako je mi vidimo jest samo najistaknutija veza u kazališnom hipertekstu čija su povijesna ponavljanja do danas prilično brojna. U *Tempests after Shakespeare* (2002.), Chantal Zabus iščitava dramu kroz njezina četiri stoljeća adaptacija i prijevoda, prateći genealogiju izvornika koji naziva sedamnaestostoljetnim "propitujućim snom-tekstom". "Takvi tekstovi", primjećuje ona, "služe kao predtekstovi drugima i podupiru ih." Od svog nastanka, *Oluja* je evoluirala u najtvrđoglaviju, najplodniju vrstu te vrste obitelji tekstova: palimpsest. "Kroz njegove prerade", tvrdi Zabusova, komad "je pomogao oblikovati tri suvremena pokreta – postkolonijalnost, postfeminizam ili postpatrijarhat te postmodernizam – od šezdesetih godina do danas" (2002:1), da ne spominjemo posthumanizam, možda posljednji 'post-' s kojim se Shakespeareova drama mora boriti". Međutim, prije nego što su se ti pokreti susreli s *Olujom* u klimi sadašnjosti, komad je prošao prethodnu preobrazbu na prijelazu u 20. stoljeće, kako objašnjava Christine Dymkowski:

Zanimanje za darvinizam krajem 19. stoljeća utjecalo je na kazališna predstavljanja Kalibana. Počeli su ga

smatrati karikom koja nedostaje (u lancu od čovjekolikog majmuna do čovjeka), ne samo zvijeri nego neuspjelim čovjekom. Beerbohm Tree dao je primjer tog portreta u svojoj produkciji iz 1904. godine, gdje je njegov Kaliban izgledao poput čudovišta, ali je pokazivao ljudske čeznje. Poenta je posebice naglašena u njegovu prokolonijalnom završetku, kada je napušteni Kaliban raširio ruke prema brodu koji odlazi (...). (2000:41)

U tom kontekstu, Buchelov portret mogao bi se činiti kao da predstavlja trenutak nakon što je brod nestao s obzora, ostavljajući "oslobodenog" Kalibana samoga na obali. U izvornom Shakespeareovu tekstu, drama završava prije nego što je Vojvoda obećao odlazak s otoka/pozornice. U epilogu "koji izgovara Prospero", koji je, potpuno razoružan zapletom iz kojega se sada pojavio kao zarobljeni glumac, samo autoritet publike može osigurati odlazak suda: "As you from crimes would pardoned be, / Let your indulgence set me free" / *Molitvom se mogu svi / Izbrisati grijesi zli, / Stog mi dajte odriješnje, / Da steknete oproštenje* (5.1.19-20; prijevod Milana Bogdanovića). Shakespeare završava svoju dramu i svoju karijeru pisca drama, gledano iz današnje situacije, uz pomoć dramatičnog sredstva koje prebacuje odgovornost za dekolonizaciju na demokratsku populaciju Globusa. Oni moraju onda odlučiti o sudbini optuženog kolonizatora, s kojim su se, nagoviješta posljednja rečenica, urotili. Izjednačavanjem granica i hijerarhija pozornice s onima kolonijalnog svijeta koji se širi i nastojanjem da kontrolira taj pokret uz pomoć institucije participatorne demokracije, Shakespeare, u svojoj oproštajnoj gesti, dosegnuo je vrhunac svojih predstavljačkih moći.

Tri stoljeća kasnije, u Treejevoj adaptaciji (što je praksa koju su gotovo svi glumci/intendanti koristili kada je riječ o šekspirijanskim tekstovima), publika, potaknuta da bude mirna zapovjednim proscenijem pozornice Njezina Veličanstva, svjedočila je stvarnom odlasku Prospera i njegova pomirenog dvora (Tree 1904.), što je napredova-

nje zapleta koje se podudara s pojavom Kalibana kao evolucijske i intertekstualne "karike koja nedostaje". "Divlji i deformirani rob" (Shakespeareov opis u *dramatis personae*) sada je bespomoćni protagonist u svojoj vlastitoj drami transformacije, "slika poslije" Prospera samog ostavljenog na pozornici što je već progonjena, poput otoka Plataea, prizorima nasilnog sukoba i početne strasti. Dakle, Buchelova slika predstavlja početak jednako kao i završetak, označava mogućnost "novog antropoida višeg tipa" (Wilson 1873:78), novu vrstu vodećeg čovjeka u novoj vrsti drame – one kojoj je svrha dramatizirati evoluciju ljudskog podrijetla uz pomoć procesa teatarskog nadomještanja.

Snaga uopćavanja Treejeve adaptacije, poduprta popularnim primjenama teorije evolucije kao što je ona Daniela Wilsona o Kalibanu – *The Missing Link* (1873.), bila je još uvijek čvrsto utemeljena u politici njegova vremena. Teorije o rasnoj razlici cvale su sredinom prvog desetljeća 19. stoljeća nakon što je Darwin iznio predodžbu o ljudskoj zajednici ujedinjenoj, a ne podijeljenoj rasom. "Karika koja nedostaje" bila je moćna himera rase i vrste koja je mogla biti odigrana kao plemenita ili kao izopačena. Učinivši Kalibanovu tajanstvenu evoluciju i sudbinu tematskim središtem i oproštajnom slikom komada, Tree se vratio temi koja se pojavila u povijesnim izvorima za Shakespeareov izvorni rukopis, koji je Kalibana identificirao kao prvu dramatičnu američkih domorodaca, a *Oluju* kao prvu dramu o Novom svijetu.³ Wilson, poznavatelj preklapanja komada s povijesti osvajanja, spaja tu rasključnu teoriju tekstualnog podrijetla s Darwinovom nedavnom teorijom podrijetla životinja (*Porijeklo čovjeka* objavljeno je 1871.) da bi iznio pretpostavku o "međustvorenju, između istinski životinjskog i čovjeka, koje bi, kada bi nova teorija o podrijetlu od najprimitivnijih životinjskih podrijetala bila istinita, bilo naš prethodnik i naš pretek u naslijeđu ovoga svijeta čovječanstva" (1873:78).

U *Visions of Caliban*, Peterson produktivno razmišlja o

povijesnom spajanju Shakespeareove *Oluje* i priča engleskog mornara Andrewa Battella o stvorenjima koje danas poznajemo kao gorile i čimpanze, što ih je ispričao izdavaču Richardu Hakluytu (mogućem Shakespeareovu suradniku) nakon Battellova povratka sa zapadne obale Afrike 1607. godine. Battell je opisao:

Čudovišta (...) po svim proporcijama nalik čovjeku, ali (...) više nalik Divu po stavu. (Oni) su imali ljudsko lice, udubljene oči, s dugom kosom na obrvama (...). Spavaju u šumama i grade zaklone za kišu. Hrane se voćem koje pronadu u šumi te orašastim plodovima jer ne jedu nikakvo meso. Ne govore i ne razumiju više od zvijeri (u: Peterson i Goodall [1993] 2000:15).⁴

Na Buchelovoj slici, u skladu s time, Treejev Kaliban ima pandže, on je dlakavo stvorenje šiljatih zubi i ušiju, odjeven u životinjsku kožu s ogrlicom od školjaka i kostiju, koju poput amajlije stiše u svojoj djelomično isprepletanoj šaci. Odmara se na tlu, gledajući prema nama (ili, zamišljamo, prema brodu koji nestaje, s kojim smo izjednačeni) s divljim, a ipak privremenim izrazom lica, poduprt onim što se čini da je deblo ili ulaz u špilju, a nagoviješta vertikalni krajolik što se pojavljuje iz razine mora prema šumovitom vrhu. Međutim, naturalistički detalj slike prekinut je pojavom, u gornjem lijevom kutu, retka glazbenih nota (koji najvjerojatnije predstavljaju Arielinu pjesmu) koji se uzdiže prema točki izvan okvira. Taj pokazatelj odmah pokreće odnos uz pomoć kojega glazbeni motiv mijenja portret, koji onda postaje ilustrativan i fragmentiran kao i sami stupići glazbe, naglašavajući nepotpunu i izmijenjenu prirodu spektakularnog djelovanja uklonjenog iz svog teatarskog konteksta – konteksta u kojemu je, od restauracije nadalje, Shakespeareova drama prebačena s elizabetanske otvorene pozornice u slikovito okruženje zajedno s razrađenom mašinerijom, okruženjem koje je uvjetovalo smanjivanje ili gotovo izrezivanje Shakespeareove poezije da bi se napravilo mjesto za razrađene, operne teme.⁵

Prizor koji je naslikao Buchel, da nema potpis, i dalje bi

evocirao romantični modus predstavljanja povezan s teatralnošću i bajkovitom melodramom. Slika bi bila isto tako poznata za publiku na prijelazu iz 19. u 20. stoljeće (ako već ne za našu današnju), jer su prikazi “plemenitog divljaka” bili jednako popularni na londonskim pozornicama kao što su bili i u književnosti onog vremena. Sam je Darwin mnogo pisao o svom susretu s domorocima Tierre del Fuego u *The Voyage of the Beagle* (1839.), a Londonsko etnološko društvo, pod kontroverznim vodstvom Johna Crawfurda, sponzoriralo je niz predavanja i publikacija o toj temi počevši od 1859. godine, iste godine kada je objavljeno djelo *Porijeklo vrsta* (vidi Ellingson 2001:290-315). Od polovine stoljeća nadalje londonska je publika doživjela nalet izložaba o “divljim” narodima iz cijeloga svijeta, jednako kao fantastične tvorevine ocijenjene kao “karike koje nedostaju” između čovjeka i majmuna. Studija *Performance and Evolution in the Age of Darwin* (2002.) Jane R. Goodall detaljno opisuje kako su te izvedbe, osobito one u “Greates Show on Earth” P. T. Barnuma, funkcionirale na raskrižju popularnih predodžbi o teoriji evolucije i različitim institucionalnim praksama prirodoslovlja, kao što su zbirke i klasifikacije (vidi 2002: 47-111).

Treejeva kolonijalistička adaptacija *Oluje*, iako jest odmak od Shakespeareova izvornika, vratila je većinu Kalibanovih replika, koje su u ranijim ostvarenjima bile izbačene te je pokušala “kariku koja nedostaje” staviti u središte pozornosti, bez sumnje zbog njegovih vlastitih glumačkih ambicija. Tree je možda bio nadahnut (ili, što je vjerojatnije, natjecao se sa) svojim suvremenikom Frankom Bensonom, još jednim glumcem/intendantom koji je odabrao igrati ulogu čudovištu u svojoj produkciji, iznenađujući publiku koja je očekivala da će ga vidjeti u ulozi Prospera. Drama je izvedena na Stratford Festivalu 1891. godine te je imala turneje desetljećima poslije, dok se Benson (koji je bio sportska zvijezda na Oxfordu) pravio važan zbog svoje fizičke sposobnosti i majmunske interpretacije lika, njemu omiljenog u dugoj i slavnoj karijeri, “verući se na

stablo na pozornici i viseći s grana s glavom prema dolje dok je nerazumljivo brbljao” te s prvim izlaskom na pozornicu “s [pravom] ribom u zubima”, što je dio izvedbe na pozornici koji je kasnije usvojio Beerbohm Tree”. Bensonova supruga piše da je “proveo mnogo sati promatrajući majmune i babune u zoološkom vrstu, kako bi stekao pokrete i držanje u skladu sa svojom šminkom” (u: Vaughan i Vaughan 1991:185-186).⁶ Kako se dramatski naglasak prebacio s Prosperove preobrazbe na Kalibanovu, Benson i Tree pristupili su ulozi s darvinističkog stajališta, što je značilo, u smislu njegova prikazivanja, karakterološku interpretaciju koja je bila usredotočena na Kalibanovu više “ljudsku” stranu, dok je njegov vanjski izgled po kostimu, šminki i ponašanju ostao nesumnjivo životinjski. Potencijal tog vraćanja, te regresije, na “ljestvici evolucije” da bi se pristupilo stanju civilizacije zastupljena je u Bensonovoj izvedbi, “odgovarajućoj predanosti glazbi” (Dymkowski 2000:53). Tree piše o Kalibanu:

U njegovoj ljubavi prema glazbi i njegovoj sličnosti s nevidljivim svijetom, što je razabiremo u duši koja nastava životinjsko tijelo tog jednostavnog čovjeka zametke osjećaja ljepote, osvit umjetnosti. I dok on pruža ruku prema praznom obzoru, osjećamo da iz predodžbe o tuzi u samoći može nastati rođenje više civilizacije (1913:221).

Drugim riječima, karika koja nedostaje između čovjeka i zvijeri bila je, barem na londonskoj pozornici, profinjena sposobnost da se cijeni umjetničko predstavljanje, sam pokušaj kojim su se Benson i Tree pozabavili. Nije, dakle, slučajnost da Buchelov portret uključuje taj detalj, lebdeći vizualni pokazatelj Kalibanove glazbene pismenosti u nastajanju. “Šumovi, zvukovi i sladak zrak” prirodnog otočnog svijeta “koji pružaju užitek, a ne bol” (3.2.122-23) transkribirani su u uređeni jezik glazbene notacije i iznova pripisani Kalibanovim nediscipliniranim, a ipak obećavajućim senzibilitetima.

Ako bi Treejev darvinovsko-američki čovjek-majmun, polu-

junak, zadržavao u ravnoteži nastavak u kojemu bi bio zvijezda, mogao bi biti humaniziran uz pomoć “tuge” i “samoće”, a njegova bi evolucija bila temeljito teatarska. Sukladno tomu, snaga tih izvedbi “karike koja nedostaje” ostvarena kroz kasnije interpretacije bila je golema. Kako piše Dymkowski, “Kaliban je i dalje bio povezan s gorilama, darvinovskim karikama koje nedostaju i domorodačkih naroda duboko u dvadeseto stoljeće” (2000:54). U djelu *Shakespeare's Caliban: A Cultural History* (1991.), Alden T. Vaughan i Virginia Mason Vaughan prate tu dominantnu vezu sve do njezine virtualne smrti u pedesetim godinama 20. stoljeća (1991:189), nakon čega su se brojne interpretacije i adaptacije drame širom svijeta, koje su isto tako odražavale “deprivilegiranje Prospera” i “uspon Kalibana” usmjerile na tumačenje i razvijanje “poruka” koje popisuje Zabusova, što je pojava koju ona naziva “kalibanskom postkolonijalnošću” (Zabus 2002:9). No, u svom sukobu s devetnaestostoljetnim evolucijskim konstruktima, odnosi između Shakespeareovih ljudskih, poluljudskih i natprirodnih stanovnika otoka odražavaju, kroz diskurs vrsta koji je bio izravna posljedica kolonijalnog širenja Engleske, najvažniju preokupaciju Petersona i Goodallove: imperijalizam i ropstvo.

Čimpanza

Dokumentarna kvaliteta fotografije čimpanze koja dopunjava Buchelovu ilustraciju zadržava, kroz svoj kontrastirajući realizam, jedinstvo koje kao da nadilazi diptih čak i dok nudi vizualnu rimu. Na neugodan i tajanstven način odražavajući Treejevo držanje, s licem i rukom u sličnom položaju i očima koje gledaju u daljinu, Telekijev subjekt ipak izmiče ograničavajućem pripovjednom kontekstu unutar kojega glumi Tree. Objekt čimpanzina pogleda ostaje tajna. Štoviše, živo biće koje vidimo na toj slici tek je blago obilježeno pratećim potpisom, koji određuje njegovu vrstu, dob i spol te zemlju u kojoj je fotografiran. No, izraziti kontrast slike čimpanze nije, međutim, samo proiz-

vod svog medija. Subjekt Telekijeva fotografije ne doima se očito kazališnim. Ne referira se na dramsku tradiciju, ne predstavlja izmišljeno, stvoreno kazališno okruženje niti je fotografija jedna u nizu na kojima se pojavljuje baš ta čimpanza u različitim ulogama. Majmun na toj fotografiji nije, koliko znamo, bio pripitomljen odgovarajućim kazališnim imenom, nije kostimiran te se ne doima kao prepoznatljiv dramski lik.⁷

No, fotografija je doista ilustrativna za jednu sasvim drugu tradiciju i unutar tog kodiranog prikazivanja počinje se oblikovati izrazito analogna konstrukcija. Sposobnost fotografije da nagovijesti sasvim očito stvarnost onkraj okvira – u ovom slučaju, onu “prirodnog” svijeta – teško je podcijeniti, osobito kada se uspoređi s Buchelovom slikom. Lako je zaboraviti, kada smo suočeni s prisutnošću fotografske slike, da taj medij ima stilističku i tehničku povijest, iako znatno kraću od one kazališne. Godine 1904. kada je proslavljena uspomena na Treejevu izvedbu, njezino prikazivanje kao naslikane slike u tradiciji romantizma same produkcije bilo je očito umjetnički izbor, jer bi bilo moguće fotografirati taj prizor kao živu sliku.⁸ Suprotno tome, ilustracija čimpanze bila bi održiva alternativa teškoći i trošku – svojstvena opasnost – fotografije života u divljini. No, ne bi izvela snažni dojam realizma.

Većina gledatelja povezuje fotografske slike visoke kvalitete neljudskih primata, kao što je čimpanza na slici 1, s National Geographic Society (NGS) i njezinim publikacijama, filmovima i televizijskim emisijama. U *Primate Visions: Gender, Race, and Nature in the World of Modern Science* (1989.), Donna Haraway pravi razliku između raskrižja predratne i poslijeratne (riječ je o Drugom svjetskom ratu – op. prev.) znanosti i kulture, posebice ako pripadaju predstavljanim životinjskim primata. Za razliku od diorame prirodoslovnog muzeja koja je bila popularna u prvoj polovini 20. stoljeća ili muževnih “životinjskih avantura” koje je snimio naoružani kamerman, NGS je ponudio, od pedesetih godina 20. stoljeća nadalje, “vrstu demokratske, participatorne znanosti” u kojoj “fotografija i pokretni

film predstavljaju veliku razliku u snazi ponuđene participacije” (1989:158).

Dok su posjetitelji muzejskih izložaka životinja u njihovom okruženju razgledavali, iz perspektive gospodara, raspored prepariranih životinja i očito umjetna okruženja, a gledatelji prvih filmova u životu u divljini proživljavali opasnost grabežljivaca u napadu u crno-bijelom krajoliku koji se doimao kao da je s drugoga svijeta, oni koji su promatrali NGS-ove fotografije krupnih kadrova u boji imali su realističan privid bliskosti sa živim životinjama i kroz njih “svijeta prirode” beskrajnog čuda, zastupljenog prvenstveno nezapadnjačkim ljudima i krajolicima. Kako piše Donna Haraway – “NGS je vrhunski pripovjedač, dobro upoznat s tehnikama pružanja vizualnog užitka i zadovoljavanja želja za užitkom uz pomoć filmske retoričke strategije identifikacije” (1989:158).

S tim na umu, mogli bismo pitati kakve su vrste identifikacije, a posljedično i vizualnih užitaka, sadržane u fotografiji čimpanze i načinu na koji su posredovane. Na Telekijevoj fotografiji, “odrasli mužjak” čimpanze “u Tanzaniji” prikazan je statično, što ukazuje da pozira za fotografiju; nema interakcije s drugim životinjama ili okolinom, ne penje se niti skuplja hranu kao što bismo mogli očekivati za fotografiju biljnog i životinjskog svijeta u divljini. Umjesto toga, pojavljuje se upravo u stilu NGS-ova “portreta”, obično rezerviranog za nezapadnjačke (i prvenstveno nebjelačke) ljudske subjekte. U *Reading National Geographic* (1993.), Catherine A. Lutz i Jane L. Collins analiziraju tu estetiku i njezine učinke. Njihova zapažanja, iako usmjerena na ljudska bića, jednako su poučna primijenjena na čimpanze. “Cilj humaniziranja drugog”, pišu one, “poduprt je kada su ljudi fotografirani kao pojedinci i raskriveni kao čitljiva lica” (1993:96). Čitljivost čimpanzina izraza znatno je izmijenjena suprisutnošću Kalibana koji se, iako očito ljudsko biće, doima, nasuprot kontemplativnom i izražajnom izgledu čimpanze, neobično strašnim i patetičnim. To je, naravno, dio smišljenog, iako neizrečenog, učinka diptiha.

Poduprta tim ironičnim sparivanjem, čimpanza je dalje definirana načinom uokvirivanja NGS portreta, koji “ideologiji individualizma daje cjelovitu dramu, potičući vjerovanje da je pojedinac prije svega i najvažnije osobnost (...)” (Lutz i Collins 1993:97). Učinci koji su uzeti zdravo za gotovo u tradicionalnim portretima zapadnjačkih subjekata moraju biti rekonstruirani kada je vladarsko oko tehnologije odgajano na nezapadnjačkim populacijama. Za čimpanzu čija je pravna osobnost (položaj negdje između “individualnog” i “osobnosti”) trenutni subjekt rasprave,⁹ “humanizirajući” efekt tog portreta služi ne samo da unaprijedi nego da zamaskira. Kako nas podsjećaju Lutzova i Collinsova, “portret *National Geographica* može isto tako biti povezan s (...) imperijalističkom nostalgijom, to jest tugovanjem zbog smrti onoga što smo sami uništili” (1993:97). U neoimperijalističkoj retorici očuvanja (koja se istaknula baš kada je kolonijalizam završavao), ugrožena čimpanza mora biti kamuflirana kao ljudsko biće (preciznije rečeno, bijelo ljudsko biće) kako bi preživjela prijetnju izumiranja. Fotografija je, dakle, ne samo upozorenje stvarnoga neizbježnog nestajanja čimpanze nego avatar njezine zamjene onima koji će izvršiti genocid. Telekijeva fotografija čimpanze proširuje logiku kolonijalne maske na model slike.

Dok je Kalibanova “animalnost” pododređena teatarskim i slikarskim sredstvima koje vode Buchelovu ilustraciju, “ljudskost” čimpanze je nadodređena fotografskim realizmom NGS-ove estetike. U toj vizualnoj dijalektici, životinjski i ljudski identitet postavljeni su u orbitu između dviju slika, svračajući pozornost ne samo na ideološku konstrukciju suprotstavljenih pojmova nego ističući njihovu osjetljivost na performativnu intervenciju i, u stvari, njihovu nemogućnost da uopće postoje izvan takva maskiranja. Lutzova i Collinsova ispravno zaključuju da NGS-ov portret stvara “paradoksalne (...) posljedice na gledatelje, naglašavajući drugoga kao osobnost, onu središnju figuru zapadnjačkog sebstva, koje ipak ostaje neimenovano, nepristupačno i fragmentirano. Portret humanizira, a ipak

stalno prijeti da bude upijen u taksonomski ishod” (1993:97-98). U skladu s obrascem, “čimpanza” je imenovana samo vrstom; uklonjena iz svoga sadašnjeg konteksta (i smještena, na primjer, u udžbenik iz prirodoslovne povijesti), fotografija bi lako mogla biti zamišljena kao samo reprezentativna, a ne individualna. Taj dvosmislen i destabilizirajući portret, tako indikativan za NGS-ovu estetiku, dvostruko je kodiran u odnosu između fotografa i subjekta, u ovom slučaju, čovjeka i majmuna.

Neće biti iznenađenje da je Teleki štićenik Jane Goodall, NGS-ove posrednice (i subjekta) *par excellence*. Dok je bio doktorand na Sveučilištu Pennsylvania State, Teleki je bio na terenu od 1968. do 1971. godine u Nacionalnom Parku Gombe Stream u Tanzaniji, gdje je prve NGS-ove članke i televizijske emisije – počevši s Goodallovom i *Wild Chimpanzees* (1965.) – fotografirao barun Hugo van Lawick, za kojega se Goodallova udala 1964.¹⁰ Školovan kao antropolog, autor brojnih znanstvenih knjiga i članaka o ponašanju čimpanza, Telekija je zauvijek promijenilo iskustvo u Gombeu, koje je uključivalo i tajanstvenu smrt njegove zaručnice, doktorandice koja je nestala 1969. godine dok je “provodila fizički zahtjevnu studiju odnosa između mužjaka. (...) Nakon potrage u kojoj je sudjelovalo više od 300 ljudi i koja je trajala nekoliko dana, njezino je tijelo pronađeno na dnu dubokog klanca, daleko od kampa” (Goodall 2001:77).¹¹

Teleki je danas vodeći aktivist za neljudske primat i još uvijek blisko surađuje s Goodallovom. Kao utemeljitelj Povjerenstva za očuvanje i brigu za čimpanze (Committee for Conservation and Care of Chimpanzees – CCCC) sa sjedištem u Washingtonu, međunarodnog NGO-a koji je 1986. godine osnovala skupina zabrinutih znanstvenika, među kojima je bila i Jane Goodall, Teleki je nadzirao osnivanje nacionalnog parka za čimpanze u Sierra Leoneu, kao i projekte i kampanje širom svijeta s ciljem zaštite čimpanza u divljini i zarobljeništvu (vidi Goodall 2001:213-313). Također je suradnik na *The Great Ape Project: Equality Beyond Humanity* (1993.), antologiji

eseja koje su napisali članovi međunarodne koalicije “zahtijevajući proširivanje zajednice jednakih da uključi sve velike majmune: ljudska bića, čimpanze, gorile i orangutane”. Tri organizacijska načela koja ujedinjuju tu zajednicu jednakih (izložena u glavnim crtama u opisu misije projekta, “Deklaraciji o velikim majmunima”) su: pravo na život, zaštitu slobode pojedinca i zabranu mučenja (Cavaleri i Singer 1993:4).¹² Posljednji esej iz tog zbornika, “They Are Us”, napisao je Teleki. U njemu opisuje epizodu koja ga je oslobodila “krutih akademskih zidova što su sužavali moju pozornost na groblja i azile primata koje (...) sam poznavao samo kao muzeje i zoološke vrtove” (1993:296). “Jedna je večer u brdima Gombe ugrađena u moje sjećanje kao sjeme preobrazbe. (...) Dok sam sjedio sam na vrhu travnatog brežuljka promatrajući spektakularan, a ipak uobičajen zalazak sunca nad srebrnastim vodama jezera Tanganjika u predivnoj samoći i tišini, odjednom sam primijetio dva odrasla mužjaka čimpanze kako se penju prema meni sa suprotnih brežuljaka. Ugladali su jedan drugoga tek kada su se popeli na vrh, tek nekoliko metara od mjesta na kojemu sam sjedio ispod drveta, gdje su se obojica uspravili i brzo napredovali kao dvoonožna stvorenja kroz travu visoku do struka kako bi zastali blizu jedan drugome, licem u lice, a svaki je pružio desnu ruku da bi obuhvatio i snažno protresao ruku onog drugoga dok su lagano uzdisali, a glavama lagano kimali. Nekoliko sekundi kasnije sjeli su blizu mene i nas trojica promatrali smo zalazak sunca koji je preplavljivao park. (...) Te večeri, koja je isto tako obilježila i suton moje mladosti, vidio sam svoju vrstu u koži neke druge” (1993:297).

Vizualni i pripovjedni užitek koji Teleki (a, proširenjem, i čitatelj) izvlači iz tog dramatičnog prizora golema je – i primjer humanističke NGS-ove estetike (“demokratska, participatorna”) koja na sličan način podvlači fotografiju čimpanze. U Telekijevu privlačnom opisu, primati se pojavljuju “odjednom” i “brzo” pristupajući jedan drugome sa “suprotnih strana” travnate pozornice dok Teleki sjedi

sam u središtu šumovitoga gledališta. Čitatelj je ispunjen napetošću: poznaju li se čimpanze? Jesu li iz skupina koje su međusobno u ratu? Hoće li se boriti? Kada na iznenađenje i potencijalno komičan obrat ispruže ruke poput “dvoonožaca” da bi se rukovali, a potom se smjeste radi panoramskog zalaska sunca – simboličnog za Telekijevu mladost koja prolazi i, mogli bismo pogađati, u svjetlu njegova doživljaja, nevinost – užici nisu oni koji dolaze iz izmijenjene etičke perspektive u kojoj muzeji i zoološki vrtovi postaju groblja i azili, nego romantični užici uzvišenosti aktivirane od određeno zapadnjačkog, tipično modernog i upadljivo teatarskog sna o jedinstvu s prirodnim svijetom. Ta “zabranjena želja” da se izliječi podjela između prirode i kulture, životinjskog i ljudskog, ima dugu povijest izvedbe, takvu koja, u ovom slučaju, proizvodi “strateške ciljeve” kolonijalnog autoriteta – fenomen koji Homi K. Bhabha naziva “metonimijom prisutnosti” (1994:89) – u kojoj su čimpanze natjerane da izvode pomirljive kretnje Zapadne civilizacije za sentimentalne oči znanstvenog Amerikanca. Telekijeva drama i oduševljava i poučava, kao što je i prikladno za priču o simboličkim počecima karijere u aktivizmu – praksi koja uključuju i obrazovanje i vješto uvjeravanje. Međutim, njegova strateška perspektiva strukturirana je prema “životinjskoj imperijalističkoj retorici” devetnaestostoljetnih britanskih putopisaca koji “ironizirani i modernizirani”, kako to karakterizira Mary Louise Pratt u *Imperial Eyes*, “podnosi današnjicu u tekstovima svojih postkolonijalnih nasljednika, za koje je na planetu ostalo malo toga za što se mogu pretvarati da osvajaju” (1992:201). S tom transformativnom, ujedinjujućom vizijom, Teleki utjelovljuje ono što Prattova naziva “čovjekom koji vidi”, heteroseksualnim, pismenim, zapadnjačkim muškim subjektom koji proizvodi “prizor monarha svega što nadgledam” u kojemu iskazuje “snagu ako ne da posjeduje, barem da ocjenjuje” (1992:205). Prattova prepoznaje tri konvencije – estetiizam, gustoću značenja i umijeće – koji su najvažniji za to “antiosvajanje”, pojam koji se odnosi na “strategije pred-

stavljanja gdje god europski buržoaski subjekti nastoje osigurati svoju nevinost u istom trenutku u kojemu potvrđuju europsku hegemoniju”. Paradigmatski primjer žanra (koji citira Prattova) dolazi iz *Lake Regions of Central Africa* (1860.) Richarda Burtona u kojemu autor promatra s vrha brežuljka pogled na jezero Tanganjika:

Ništa, doista, ne može biti pitoresknije od tog prvog pogleda na jezero Tanganjika, kako leži u krilu brežuljaka, sunčajući se na predivnom tropskom suncu (u: Pratt 1992:201).

Usporedimo taj početak s Telekijevim:

Dok sam sjedio sam na vrhu travnatog brežuljka promatrajući spektakularan, a ipak uobičajen zalazak sunca nad srebrnastim vodama jezera Tanganjika u predivnoj samoći i tišini... (1993:297).

U svom obnovljenom izdanju “prizora monarha svega što nadgledam” Teleki rekapitulira Burtonov slikarski tekst s postkolonijalnog stajališta, više od stoljeće poslije, znanstvenika/aktivista čiji prikriveni projekt sa sobom povlači figurativno “posjedovanje” svojih subjekata pod analitičkom krinkom “evaluacije”.

Burton karakterizira svoj “pogled na jezero Tanganjika” kao “taj prvi” (umjesto svoj prvi) i daljnji/kasniji opisi kraljika sudjeluju u onome što Prattova dosjetljivo naziva “junaštvom otkrića” u kojemu je Burton “nastavio otkrivati ono što su [lokalni stanovnici] već znali” (1992:202). Za Telekija, krajolik zalaska sunca, iako “spektakularan”, sada jest, u postkolonijalno doba, samo “uobičajen”. Neuhvatljive čimpanze su one koje moraju biti uhvaćene kolonizirajućim pogledom. I dok Burton pokazuje da je sam na vrhu, ali je zapravo uznesen na brežuljak od “afričkih pomoćnika” (u: Pratt 1992:204), Teleki uživa u svojoj “predivnoj usamljenosti i tišini” u šumi gusto naseljenoj drugim životinjama. U oba slučaja, pravo na prisutnost polaže bijeli, zapadnjački, muški promatrač; tanzanijski primati (ljudska kao i neljudska bića) su bili, u Burtonovu slučaju, potpuno izostavljeni tekstem ili, u Telekijevu slučaju, prisiljeni izvoditi fantaziju čovjeka-promatrača – fan-

taziju koja, u ovom slučaju, ovisi upravo o njihovoj prisutnosti. S “malo onoga što je planetu ostalo za što se možemo pretvarati da možemo osvojiti”, Telekijev pogled spušta se na njegove subjekte primata, baš kao što se Burtonov spušta na jezero i u kasnijem ulomku na sela u daljini, rasprostrta pred njim poput diorame koja, odlučuje on, “želi samo malo sklada i dotjerivanja umjetnosti” (u: Pratt 1992:202). Teleki, spreman poslušati, dovršava prizor s primjesom uzvišenosti.

“Opisi uzvisina su, naravno, vrlo uobičajeni u romantičnim (...) tekstovima svih vrsta”, piše Prattova. “Otkriće u tom kontekstu sastojalo se od geste pretvaranja lokalnih znanja (...) u europske nacionalne i kontinentalne vještine povezane s europskim oblicima i odnosima moći” (1992:202). Iz hijerarhije vrhunca Teleki je formulirao vlastite “ironizirane i modernizirane” pretvorbe. “Lokalne vještine” razotkrivene u planinskim lancima koji okružuju jezero Tanganjika, danas Nacionalni park Gombe Stream, su umjesto ljudskih “životnih puteva”, kako podrazumijeva Prattova, putevi ugroženih čimpanza koje se čudesno prepuštaju sintetizirajućem pogledu znanstvenika u gesturalnoj formi pantomime, stilu koji su romantičari shvaćali, objašnjava Jane R. Goodall, kao “prirodni dar plemenitog divljaka” koji je pokazivao “nesposobnost za rafiniranije oblike komunikacije” (2002:88, 89).¹³

Teleki tim pantomimičarskim primatima pripisuje transparentnost motiva i jasnoću djelovanja povezane s devetnaestostoljetnim rasističkim percepcijama etnografske izvedbe, zanemarujući dublje strateške i stilističke mogućnosti koje su uvijek bile na raspolaganju i obično u igri: manipulacija, kalkulacija, varanje i, posebice zabavno za razmotriti u ovom slučaju, parodiju.¹⁴ Telekijeva estetika uzvišenosti vrsta oslanja se na čimpanze kao glumce samo u onoj mjeri u kojoj oni podupiru ideologiju koja nam kaže da oni ne mogu glumiti.

U toj autoetnografiji, sjajno smještenoj među darvinovskim, aristotelovskim i romantičnim narativnim modelima, Teleki opisuje odgovarajuće hibridni tip peripetije,

predstavljene sofoklovskom ekonomijom od triju odraslih, muških gradskih primata. Za Telekija i čitatelje *The Great Ape Project*, istodobno obrtanje i prepoznavanje ritualnog "rukovanja" razrješava se u zamišljenoj dezintegraciji dvojnosti ljudsko/životinjsko, priroda/kultura, potezu koji odstranjuje potrebu za prizorom patnje. U članku "They Are Us" Teledi stvara neku vrstu spektakularnih preobrazbi koje očekujemo i od klasične drame i od ljubavne priče, dok uvodi "obiteljsku dramu" primata – evoluciju – u igru unutar područja izvedbe.

Re-vizije "Kaliban/Čimpanza"

Ta kulturalna genetika nagoviješta kontinuitet koji premošćuje udaljenost između sparenih slika, *Kalibana* i *Čimpanze*, što su ih Peterson i Goodallova odabrali za uvod svoje knjige. Dok ostajemo neupućeni po pitanju posebnih okolnosti i sredstava proizvodnje koje potvrđuju Telekijevu fotografiju, sigurni smo kada je riječ o složenosti etičkih valjanosti koje slika nosi i u način na koji su ostvareni uz pomoć same strukture diptiha. Ta snažna vizualna arhitektura ukazuje na to da je politika srodstva primata smještena na raskrižju ideologije i predstavljanja, etike i estetike, u kojima je razlika između vrsta pomiješana s njezinom izvedbom, pokazujući nestabilnost "ljudskog" znaka pod pokrovom mimesisa.

Fotografija čimpanze može biti iznova iščitana u svjetlu tih križanja, jednako kao i protuslika Treejeva Kalibana. Zajedno, one proizvode složeno područje identifikacija među autorima i gledateljima, subjektima i objektima, ljudima i životinjama – fotografsku "kontaktnu zonu". Teledi jev portret je reprodukcija, u stvarnim pojmovima vlastite derivacije iz fotonegativnog izvora, ali isto tako u simboličkom smislu vlastitih prijašnjih iskustava gubitka, nostalgije i zamišljene uzvišenosti – idiosinkretičkih iskustava koja su ipak tipična za "čovjeka koji gleda" i njegovo "anti-natjecanje". Zapravo, Teledi karakterizira svoju preobrazbu vizualnim i etičkim pojmovima perspektive, kao želju

da "čimpanze promatra s mjesta na kojemu stojim, oči u oči, a ne svisiko duž oštrijeg ljudskog nosa" (1993:302). S tog stajališta, opisni potpis fotografije, "odrasli mužjak u Tanzaniji", služi za identificiranje Telekija jednako kao i čimpanze. Može li taj dirljivo ljudski portret čimpanze, toliko opterećen ideološkom težinom pripovijetke o "anti-natjecanju", funkcionirati, u stvari, kao Teledijev vlastiti autoportret? Ako je tako, gdje ta zamjena ostavlja čimpanzu, tako lako izmještenu od NGS-ovih paradoksalnih strukturirajućih praksi? Kada Teledi vidi "svoju vlastitu vrstu unutar kože druge", što se događa s vidljivošću neljudskih vrsta?

U Teledijevoj osobnoj preobrazbi, razrađenoj u iznimno uspješnoj i istaknutoj karijeri u očuvanju, čimpanza je ironično svedena na simulakrum, prazno ispod kože, krzneni ogrtač koji, iako možda nalikuje Kalibanovu, možda neće biti osvjetljen kada se zatvore zaklopci fotografskog aparata. Poput Buchelove slike, fotografija čimpanze još je jedna vrsta palimpsesta, dokaz i artefakt povijesti američkih "drama primata" koja nastaje, dvadesetostoljetnim tekstovima koje tretiraju subjekt evolucije i srodnika primata – ljudskih i neljudskih – uz pomoć disciplina izvedbe/predstavljanja.

Genealogija tih međusobno povezanih izvedbenih tekstova (dramskih, književnih, znanstvenih, kulturnih) svakako bi uključivala, u prvoj polovini stoljeća, *Tarzan of the Apes* Edgara Ricea Burroughsa iz 1914. godine, *The Hairy Ape* Eugenea O'Neilla iz 1921. godine, *King Konga* (1933.) i *Mighty Joe Young* (1949.). Sve veći broj *remakea*, *revivala* i nastavaka koje su nadahnule te drame primata ukazuje na njihovu trajnu važnost za neprolazna pitanja i rasprave o teoriji evolucije i američkog identiteta.

Drame primata iz druge polovine 20. stoljeća, revolucionarizirane snažnom retorikom NGS-a, proširile su svoj doseg iz područja mašte (gdje su bile vidljivije nego ikad) na spektakularne pozornice iz svemira (vidi Haraway 1989:136-139; i Cassidy i Hughes 2005.), najbliže drama iz znanstvenih laboratorija (vidi Wiseman 1974.) i

hipertekstualnim izvedbenim mjestima world wide weba (vidi Gorilla Foundation 2006.). Zajedno, te drame primata pripovijedaju trajnu priču o pokušaju Amerike da prepoznata, zastupa i izvodi svoje darvinovsko sebstvo.

S engleskoga prevela Lovorka Kozole

Erika Rundle je docentica za kazališne umjetnosti na Mount Holyoke Collegeu. Piše o utjecaju teorije evolucije na kazalište i film u 20. stoljeću u priprema knjigu *Primate Dramas: Kinship and the Evolutionary Stage*. K tome je prevoditeljica i dramaturginja, a njezin je prijevod *Hilde Marie NDiaye* izveden u New Yorku u sklopu Act French Festivala 2005. godine koji je objavio PAJ.

Članak je pod naslovom *Caliban's Legacy: Primate Dramas and the Performance of Species* objavljen u časopisu TDR: The Drama Review 51:1 (T193), Spring 2007. New York University and the Massachusetts Institute of Technology.

LITERATURA

Bhabha, Homi K. 1994. *The Location of Culture*. London: Routledge.

Bushmeat Crisis Task Force. 1999. "BCTF and the Bushmeat Crisis". Bushmeat Crisis Task Force. <http://www.bushmeat.org/whatis.html> (15 September 2006).

Byrne, Richard W. i Andrew Whiten, ur. 1988. *Machiavellian Intelligence: Social Expertise and the Evolution of Intellect in Monkeys, Apes, and Humans*. Oxford: Clarendon.

Cassidy, David i Patrick Hughes. 2005. *One Small Step: America's First Primates in Space*. New York: Penguin.

Cavalieri, Paola i Peter Singer, ur. 1993. *The Great Ape Project: Equality beyond Humanity*. New York: St. Martin's Press.

Dymkowski, Christine, ur. 2000. *The Tempest*. Cambridge: Cambridge University Press.

Ellingson, Ter. 2001. *The Myth of the Noble Savage*. Berkeley: University of California Press.

Goodall, Jane. 1992. *The Chimpanzee: The Living Link between "Man" and "Beast"*. Edinburgh: Edinburgh University Press.

Goodall, Jane. 2001. *Beyond Innocence: An Autobiography in Letters, The Later Years*, ur. Dale Peterson. Boston: Houghton Mifflin.

Goodall, Jane R. 2002. *Performance and Evolution in the Age of Darwin: Out of the Natural Order*. London: Routledge.

The Gorilla Foundation. 2006. <http://www.koko.org> (10 October).

Great Ape Project. [s.a.] <http://www.greatapeproject.org> (10 October 2006).

Greenberg, Jill. 2006. *Monkey Portraits*. New York: Bulfinch Press.

Haraway, Donna. 1989. *Primate Visions: Gender, Race, and Nature in the World of Modern Science*. New York: Routledge.

James, D. G. 1967. *The Dream of Prospero*. Oxford: Clarendon Press.

Lutz, Catherine A. i Jane L. Collins. 1993. *Reading National Geographic*. Chicago: University of Chicago Press.

Milestone Film and Video. 2000. *Silent Shakespeare*. New York: Milestone Films.

Nichols, Michael. 1993. *The Great Apes: Between Two Worlds*. Washington, DC: National Geographic Society.

Patterson, Francine i Eugene Linden. 1981. *The Education of Koko*. New York: Holt, Rinehart and Winston.

Peterson, Dale i Jane Goodall. 2000. [1993]. *Visions of Caliban: On Chimpanzees and People*. Athens: University of Georgia Press.

Pratt, Mary Louise. 1992. *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation*. London: Routledge.

Shakespeare, William. 2000. [1611]. *The Tempest*. ur. Alden T. Vaughan i Virginia Mason Vaughan. London: Arden Shakespeare.

Teleki, Geza. 1993. "They Are Us." U: *The Great Ape Project: Equality Beyond Humanity*. ur. Paola Cavalieri i Peter Singer, str. 296–302. New York: St. Martin's Press.

Tree, Herbert Beerbohm. 1904. *The Tempest, as arranged for the stage by Herbert Beerbohm Tree*. London: J. Miles & Co.

Tree, Herbert Beerbohm. 1913. *Thoughts and After-Thoughts*. London: Cassell and Company.

Vaughan, Alden T. i Virginia Mason Vaughan. 1991. *Shakespeare's Caliban: A Cultural History*. Cambridge: Cambridge University Press.

Wilson, Daniel. 1873. *Caliban: The Missing Link*. London: Macmillan.

Wise, Steven M. 2000. *Rattling the Cage: Toward Legal*

Rights for Animals. Foreword by Jane Goodall. Cambridge, MA: Perseus Books.

Wise, Steven M. 2002. *Drawing the Line: Science and the Case for Animal Rights*. Cambridge, MA: Perseus Books.

Wiseman, Frederick. 1974. *Primate*. Cambridge, MA: Zipporah Films.

Zabus, Chantal. 2002. *Tempests after Shakespeare*. New York: Palgrave.

- 1 Citat je naveden na stražnjim koricama reizdanja djela *Visions of Caliban* iz 2000. godine. Prednje korice prvog izdanja iz 1993. sastojale su se od uvećane verzije Telekijeve fotografije u boji, Čimpanza, izrezane tako da istakne samo lice koje je tada bilo gotovo potpuno zatamnjeno preko njega dodanim natpisom ispisanim velikim crvenim slovima. Dopunjeno izdanje donosi nezatamniju i neizrezanu inačicu iste fotografije na kojoj je sama čimpanza, a ne i tekst u istaknutom središtu.
- 2 "Meso divljih životinja", objašnjava Peterson, "je opći pojam koji opisuje meso divljih životinja u Africi", uključujući velike majmune i ostale ugrožene vrste (vidi Peterson i Goodall [1993.] 2000:314-315). Za noviji izvještaj o trgovini mesom divljih životinja vidi *Bushmeat Crisis Task Force* (1999.).
- 3 Usp. James (1967: 72-123) za detaljan prikaz tih izvora, kao i Vaughan i Vaughan (1991:118-143) u vezi s raspravom o kontinuiranom razvoju događaja u "američkoj školi", jezgri kritike, začetoj na prijelazu 19. stoljeća, koja je odredila Shakespeareovu *Oluju* kao dramu Novoga svijeta.
- 4 Peterson je iznenađen time što različiti izvori "potpuno previdaju Battellov izvještaj" iako isti "ukazuje na sliku Kalibana određenije od bilo kojeg drugog". On pretpostavlja da je to zato što je to "jedina preživjela verzija koja, čini se, nije bila objavljena sve do 1625. godine, u enciklopediji istraživačkih pripovijetki u 20 svezaka Samuela Purchasa" ([1993.] 2000:16). Taj raskorak u znanosti može također imati posljedice za nesvesne predrasude istraživača-znanstvenika koji su tražili dokaz što bi potvrdio kritiku britanskoga kolonijalizma samo dok se odnosi na ljudske subjekte.
- 5 U adaptaciji Davenant/Dryden, *Oluja ili začarani otok*, koju je izvodila Dukeova kompanija na Lincoln's Inn Fields počevši od 1667. godine, komad je preobražen iz ljubavne priče u komediju, a Kaliban, slično tome, postao je "komično stvorenje, dobronamjerno biće koje ne kuje urotu protiv Prospera i sretan je što služi svoga novog gospodara Trincala (uobičajena varijanta Shakespeareova lika pod nazivom Trinculo) te se ne upleće u vojvodsku frakcijsku borbu" (Dymkowski 2000:12).
- 6 Bensonova izvedba također je preoblikovala prvu američku produkciju *Oluje* na koju je utjecao darvinizam. Godine 1897. glumac/intendant Augustin Daly glumio je Prospera nasuprot Kalibanu Tyronea Povera. Crteži Povera pokazuju "ljudski oblik prekriven smeđim krznom. (...) Njegovi dugi nokti i kosmato lice odaju njegove životinjske kvalitete, njegovo uspravno držanje i izričaj ukazuju na ljudsko. (...) Kaliban, čovjek-majmun prešao je Atlantik." Čak i ranije, 1854. godine, britanski iseljenik William Burton, glumac/intendant Burton's Theatre u New Yorku, glumio je Kalibana u vlastitoj adaptaciji. Burton, poznat po svojim ulogama Bottoma i Falstaffa, bio je prvenstveno komičar. Njegov je

Kaliban bio "kombinacija osamnaestostoljetnog čudovišta i devetnaestostoljetnog buntovnika, pomiješanog (...) s tragovima divljeg čovjeka iz šume" (Vaughan i Vaughan 1991:182, 186, 187).

7 Ima, naravno, bezbrojnih prikaza čimpanza koje ne sudjeluju u tim tradicijama, posebice u američkim filmovima i na televiziji. Neki ključni primjeri iz druge polovine 20. stoljeća uključuju čimpanzu Bonza u *Bedtime for Bonzo* (1951.), u potpunosti od čimpanza sastavljenu glumačku ekipu televizijske serije *Lancelot Link, Secret Chimp* (1970. – 72.) i noviju seriju filmova *MVP: Most Valuable Primate* (2000. – 2003.) u kojoj glumi čimpanza što pjeva imenom Jack koji postaje sportskom zvijezdom. Za odabir slika u tom smjeru vidi Nichols (1993: 170-183) i Greenberg (2006.), osobito Prilog "Tko je tko".

8 U stvari, Tree se već pojavio na filmu 1899. godine u naslovnoj ulozi u svojoj produkciji Shakespeareova *Kralja Ivana*. Vidi *Silent Shakespeare* (Milestone Film and Video 2000.).

9 Za rasprave o pravnim naporima u tom smislu vidi Wise (2000. i 2002.).

10 Kako bi podupro mit o mladoj, plavokosoj, nevinoj Engleskinji koji živi sama u "Africi" s "divljim životinjama", NGS je tretirao kao manje važne ili potpuno izbjegavao međusobno ovisne odnose, osobne i profesionalne, koji su potkopavali prisutnost Goodallove u Gombeu (vidi Haraway 1989: 164-185).

11 Za potpuniji uvid u te događaje vidi komentar urednika u Goodall (2001:77ff).

12 Suradnici na antologiji i potpisnici *Deklaracije* uključuju, osim Telekija, Jane Goodall, Douglasa Adamsa, Rogera i Deborah Fouts, Francine Patterson, Richarda Dawkinsa, Jareda Diamonda, Toma Regana i Petera Singera, uz mnoge druge (vidi *Great Ape Project*).

13 Razmotrimo alternativno etološko tumačenje sličnog prizora koji se slučajno pojavljuje u Peterson i Goodall: "Kada čimpanze stoje uspravno, kao što čine da bi naglasili svoju veličinu u agresivnom iskazu (...) ljudska kvaliteta njihova oblika postaje najočitiija. Stojeći uspravno, lagano zgureni, možda gledajući preko visoke trave, otkrivamo te majmune kao zrcala samih sebe" ([1993] 2000:13).

14 Za analizu politike pantomime u 19. stoljeću vidi Jane R. Goodall (2002:88-96). Etička račvanja te povijesti nastavlja se danas u raspravama o prirodi američkoga znakovnog jezika. Oni koji ga koriste, uključujući i gluhe ljude i pripitomljene majmune, ocrnjeni su "optužbom da to nije zapravo formalni jezik, nego više zbirka znakova u kojoj je rečenica tek nešto više od pantomime" (Patterson i Linden 1981:120). Suprotno tome, svjesne moći manipulacije, kalkulacije i varanja pripisane su velikim majmunima (vidi Bryne i Whiten 1988.).