

PRELOM

broj 4

ČASOPIS ZA SAVREMENU UMETNOST I TEORIJU

PINK HOUSE
WORLD

M

Majke će nalagati kćerima čitanje ovog štiva

PRELOM časopis za savremenu umetnost i teoriju
broj 4, godina II, jesen/zima 2002.

Izdavač:

Škola za istoriju i teoriju umetnosti
Centar za savremenu umetnost - Beograd
Sarajevska 3/VI, 11000 Beograd, YU
Tel/fax: (+381) 11 361 35 84
E-mail: cca@dijafragma.com
Web: www.dijafragma.com

Redakcija:

Slobodan Karamanić, Dragana Kitanović (odgovorni urednik), Vesna Madžoski, Vladimir Marković (sekretar), Svebor Midžić, Siniša Mitrović (glavni urednik), Milan Rakita, Jelena Vesić

Za izdavača:

Branislav Dimitrijević

Izdavački savet PRELOMA:

Ljiljana Blagojević, Branislav Dimitrijević, Marina Martić, Branimir Stojanović

Internacionalni savet redakcije:

Glenn Bowman (Canterbury), Boris Buden (Wien), Elisabeth Cowie (Canterbury), Tom Holert (Köln), Nebojša Jovanović (Sarajevo), Rastko Močnik (Ljubljana), Bojana Pejić (Berlin), Renata Salecl (Ljubljana), Mark Terkessidis (Köln), Slavoj Žižek (Ljubljana)

Lektura i korektura:

Dragana Kitanović, Vladimir Marković

Korice:

Milena Maksimović, *Mlade*, 2002, serija fotografija
Umetnica se zahvaljuje porodicama Bjelica i Miloradović.

Design&lay-out:

Andrej Dolinka

Prepress:

preLOM

Štampa:

Standard 2, Beograd

Adresa redakcije:

Škola za istoriju i teoriju umetnosti - CSU
Sarajevska 3/VI, 11000 Beograd, YU
Tel/fax: (+ 381) 11 361 35 84
E-mail: office@prelom.org
Web: www.prelom.org

Izlazi tromesečno.

PRELOM se zahvaljuje:

Philu Collinsu, Dušanu Grliju, Darinki Pop-Mitić, Saši Reljiću, studiju »Elektropionir«, video-klubu »Cepelin«, Borutu Vildu i svim ostalim saradnicima na uloženom trudu i pomoći.

Časopis je uvršten u registar javnih glasila na osnovu rešenja br. 651-01-153/2002-11 | ISSN 1451-1304

SADRŽAJ:

NELAGODNOST U IDEOLOGIJI:

- [7] Fidel Kastro *Ne budite glupi gospodine W.* (službeni prevod)
- [13] Vladimir Marković *Beleške za istraživanje ideologije savremenog fašizma*
- [29] Alen Badju, Silven Lazaris, Nataša Mišel *Šta da se misli? Šta da se radi?* (prev. Marijana Ivanović)
- [34] Rastko Močnik *Od nacije do identiteta* (prev. Svetlana Minić)

IDEOLOGIJA NELAGODNOSTI:

- [51] Zoran Naskovski *Ko to tamo peva?*
- [53] Ivana Momčilović *Da li je (t)urbo-folk tigar (od papira)?*

PAMFLET:

ZA POBEDU PALESTINSKE REVOLUCIJE!

- [69] *Za pobjedu palestinske revolucije: uvod*
- [74] *O ratu u Libanu (1976) i ulozi kineske revizionističke teorije o tri sveta*
- [78] *Izraelska naseljenička vojna okupacija Libana: pobjeda ili poraz palestinskog naroda?*
- [91] *Palestina na liniji fronta*

ČITANJE SLIKE

- [101] Fredrik Džejmson *Totalitet kao zavera* (prir. i prev. Dragana Kitanović)
- [115] Majkl Volš *Džejmson i globalna estetika* (prev. Dragana Kitanović)
- [135] Pavle Levi *O filmskoj formi i međuetničkim odnosima u post-jugoslovenskom filmu* (prev. Nikola Zmajević)
- [148] Nevena Daković *Veliko drugo Under/cover/ed: Slika zapada u savremenom srpskom filmu*
- [156] Nebojša Jovanović *Things to Do in Bosnia When You're Dead*
- [160] Anri Žiro *Potrošnja društvene promene: The United Colors of Beneton* (prev. Jelena Vesić)

FIRST WE TAKE MANHATTAN:

3 intervjuja iz Njujorka

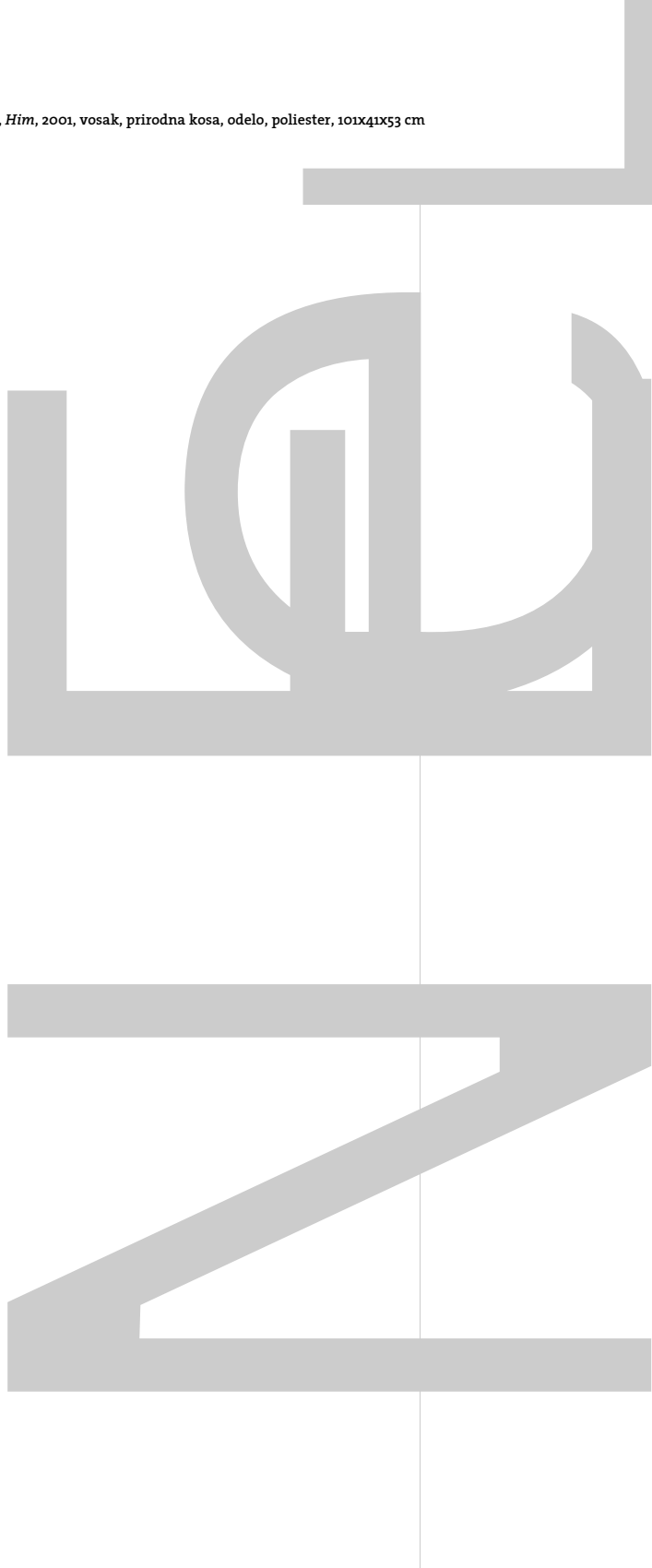
- [179] *Američki efekat:* Intervju sa Lawrenceom Rinderom (prev. Vesna Madžoski)
- [191] *Kako je osvojen Istok:* Intervju sa Michele Maccarone (prev. Nikola Zmajević)
- [208] *Pisati o umetnosti znači ubiti je:* Intervju sa Ali Subotnick (prev. Marina Krstić)

NELAGODNOST

U I D E O L O G I J I



← Maurizio Cattelan, *Him*, 2001, vosak, prirodna kosa, odelo, poliester, 101x41x53 cm



Fidel Kastro

NE BUDITE GLUPI, GOSPODINE W.

Govor predsednika Republike Kube, Fidela Kastru Rusa (Fidel Castro Ruz), održan na glavnom trgu Calixto García, Olgina, 1. juna 2002, na otvorenoj tribini Revolucije u znak protesta i gnušanja protiv blokade, pretnji, kleveta i laži predsednika Buša (G. W. Bush).

Dragi sunarodnici iz Olgina, Granme, Las Tunasa i čitave Kube,

Dvadesetog maja, dana ponižavajućeg spektakla za auditorijum iz Majamija, bilo je ironično slušati gospodina W. Buša kako energično govori o nezavisnosti i slobodi — ali ne za Portoriko, već za Kubu — kao i o demokratiji — ali ne za Floridu, već za Kubu. Gospodin W. se posebno osvrnuo na odbranu privatne svojine, kao da ona ne postoji na Kubi.

Shvatio sam da godine prolaze. Kako su daleko ona vremena kada je jedan čovek toplog glasa i ubedljivih reči, u invalidskim kolicima, govorio sa mesta predsednika SAD i ulivao poštovanje: bio je to Frenklin Delano Ruzvelt (F. D. Roosevelt). Nije se ponašao kao hvalisavac ili svađalica; niti su SAD u to vreme bile hegemonijska super-sila, kao što su to danas. Etiopija beše okupirana. U Španiji je izbio krvavi građanski rat. Kina je bila napadnuta, dok je naci-fašistička opasnost pretila svetu. Ruzvelt, po mom mišljenju istinski državnik, borio se da sopstvenu zemlju izvuče iz opasnog izolacionizma.

U to vreme bio sam učenik šestog ili sedmog razreda. Imao sam nekih 12 ili 13 godina. Rođen sam na selu bez električne struje, do koga se dolazilo jedino na konju, blatnjavim putevima. Tokom godine, provodio sam mesece u rigidnom segregacionističkom internatu u Santjago de Kubi — čitaj: polni aparthejd, dečaci, na beskonačnoj udaljenosti od devojčica, u odvojenim školama koje je delila čitava svetlosna godina — a zatim, odlazio na kratke letnje raspuste; najduži sam proveo u Biranu.

Mi, koji smo bili privilegovani, imali smo šta da obučemo, obujemo i pojedemo. Bili smo okruženi velikim siromaštvom. Ne znam koliko je veliki ranč gospodina W. ali se sećam da je moj otac posedovao više od deset hiljada hektara zemlje, što skoro da nije predstavljalo ništa. Ostala ogromna prostranstva koja su iznosila od 110 409 do 115 075 hektara — vlasništvo *West Indies Sugar Company* i *United Fruit Company* — nalazila su se oko našeg porodičnog imanja.

Kada bi predsednik SAD najavljiavao svoj govor, to bi bilo isto kao da su rekli da će govoriti sam Gospod Bog. Logično, jer sve što je odande dolazilo bilo je lepo, dobro,

korisno: počev od žileta za brijanje do lokomotive, od razglednice Kipa slobode pa do kaubojskih filmova koji su toliko oduševljivali decu i odrasle. Osim toga, »to je mesto odakle su nam došle nezavisnost i sloboda«. Tako su govorili desetinama hiljada poljoprivrednih radnika i seljaka bezemljaša, na onim teritorijama gde su u jednom delu godine dobijali kao posao da pleve i seku šećernu trsku. Bosi, loše obučeni i izgadneli, živeli su pod terorom seoske žandarmerije, koju su osnovali nadzornici, a koja je bila opremljena *Springfield* puškama, dugačkim i uzanim mačetama, sombrero–šeširima i teksaškim konjima, koji su svojom impozantnom pojavom sejali strah kod naših neuhrađenih radnika, kako bi se nemilosrdno suzbio njihov, i najmanji, nagoveštaj štrajka ili protesta.

Na tim ogromnim prostranstvima poljâ, sa barakama, kolibama od palminog lišća, u osiromašenim selima i fabrikama šećera, povremeno bi se obrela poneka bedna učionica na 200 ili 300 dece, bez knjiga, sa jako malo šolskog materijala, a nekad i bez učitelja. Samo je u krugu velikih fabrika bio jedan ili dva lekara koji su lečili uglavnom porodice administrativaca i višeg osoblja stranih kompanija za proizvodnju šećera.

S druge strane, namnožila su se neka čudna stručna lica, sa ne više od tri ili četiri razreda škole — pravi mudraci među nepismenom masom, često prijatelji ili povremeni posetioci seoskih porodica — koji su bili zaduženi za izbore. Oni bi vadili glasačke listiće i obavezivali birače. Bili su to politički narednici. Seljak nije prodavao svoj glas, već bi pomagao »svom prijatelju«. Onaj koji bi imao više para i angažovao više političkih narednika, sigurno bi postao, osim izuzetaka, porednički kandidat za zakonodavne položaje u državi ili za druge funkcije, bilo opštinske, bilo provincijske. Kada bi se na nekim od tih izbora odlučivalo o smenjivanju predsednika — a nikad političkog i društvenog sistema, što je bilo nezamislivo — i kada bi došlo do sukoba interesa, onda bi seoska žandarmerija odlučivala o rukovodstvu.



Najveći deo stanovništva je bio nepismen ili polupismen; zavisio je od bednog radnog mesta koje bi mu dao gazda ili neki politički funkcioner. Za građane nije bilo nikakve druge opcije, budući da nisu posedovali ni osnovno neophodno znanje da bi mogli da odlučuju o sve složenijim društvenim i svetskim temama.

O istoriji naše otadžbine znalo se jedino kroz legende — koje su usmeno prenosili očevi i dede — o nekadašnjim junačkim borbama iz kolonijalnog doba; ispostavilo se da je veoma srećna okolnost što je bilo tako. Međutim, kako bi narod mogao da shvati šta su u stvari predstavljale one tradicionalne političke partije, upravljane oligarhijama u službi imperije? Ko bi im to objasnio? Gde bi to mogli da pročitaju? U kojoj šampi? Kojim slovima? Kako bi im se to prenelo? Brilljantan i herojski napor intelektualaca levičara, koji su postigli zadivljujući uspeh pod tim uslovima, sudarao se sa neprobojnim zidovima novog imperijalnog sistema i viševekovnog iskustva vladajućih klasa sa držanjem naroda u stanju potčinjenosti, eksploatacije, zbunjenosti i podeljenosti.

Jedino pravo na vlasništvo, koje je poznavalo skoro celokupno stanovništvo Kube do 1959, bilo je pravo velikih stranih kompanija i njihovih saveznika, nacionalne oligarhije, na ogromne zemljišne posede, prirodna bogatstva zemlje i na posedovanje velikih fabrika, na javne službe od životnog značaja, banke, skladišta, luke, privatne bolnice i škole koje su pružale svoje kvalitetne usluge beznačajnoj manjini privilegovanog stanovništva.

Sudbina mi je dodelila čast da se upravo ovde rodim, na sadašnjoj teritoriji ove provincije, a iako je to mesto udaljeno od ovog trga 54 kilometra, uspomene su mnogo bliže, na samo 10 milimetara ili na 10 sekundi u mom sećanju.

Na tim ogromnim imanjima šećerne trske mogao sam da vidim jedino desetine hiljada seljaka bezemljaša ili posednika parcela bez tapije, kojima su jahači na teksaskim konjima stalno pretili ili ih proterivali, a oni su, u najboljem slučaju, morali da



Na slikama s leva na desno: Fidel Kastro, zatvorenik br. 4914, osuđen na 15 godina zatvora zbog napada na kasarnu Monkada; Raul Kastro, osuđen na 13 godina, Pedro Miret na 13 godina, Huan Almeida na 10. Pet godina posle napada od jula 1953, kasarna Monkada — koju su revolucionarne snage osvojile bez ijednog hica — biće pretvorena u školu.

plaćaju previsoke rente. U gradovima sam viđao veoma malo vlasnika stanova među onima koji su u njima živeli, a stanari su plaćali veoma visoke kirije. Nisam video bolnice niti škole za običan narod i njegovu decu, nisam video mnoštvo lekara i nastavnika — samo beda, nepravda i očaj. Kubanskom narodu je bila zaplenjena i oduzeta sva imovina.

Trebalo je vratiti se u makiju. Trebalo je pokidati lance. Trebalo je izvesti duboku revoluciju. Trebalo je da budemo spremni da pobedimo ili umremo. To smo i učinili.

Socijalistička revolucija je stvorila više vlasnika nego što ih je kapitalizam stvorio na Kubi tokom vekova. Danas stotine hiljada seljačkih porodica imaju vlasništvo nad svojom zemljom, a da za to ne plaćaju čak ni porez. Preostale stotine hiljada imaju na nju besplatno pravo uživanja, i obrađuju je individualno ili kolektivno, vlasnici su mašina, radionica, stoke i ostalih dobara. Ali najvažnije je sledeće: Revolucija je kubanski narod pretvorila u vlasnika sopstvene zemlje. Ono što je iskorenila, bilo je vlasništvo nad osnovnim sredstvima za proizvodnju, finansijskim ustanovama i ostalim službama od životnog značaja, koje su do tada bile u rukama pljačkaša i eksploatatora naroda, onih koji su se bogatili na znoju radnikâ, ili su ih isključivo koristili privilegovani i bogati, dok siromašni i crnci nisu imali prava na njih.

Nostalgija za vlasništvom koju oseća šef imperijalne vlade, možda bi bila prevladana ako bi video da su sada, pored seljaka, milioni porodica u gradovima postali vlasnici stanova u kojima žive a za koje ne plaćaju čak ni porez.

Iz istorijske potrebe da prevaziđe nasleđenu nerazvijenost, Kuba saraduje sa stranim kompanijama u onim oblastima proizvodnje u kojima ne bi mogla da učestvuje sa sopstvenom tehnologijom i novčanim sredstvima, ali nijedna međunarodna finansijska institucija, niti inostrani privatni kapital ne određuje našu sudbinu.

Uz to, nijedan cent ne završava u džepovima Kastrâ i njegovih pristalica. Nijedan viši kubanski revolucionarni rukovodilac nema ni dolara u banci, niti privatnih deviznih računa na teritoriji Kube ili van nje, ili pak račune na ime nekog drugog. Nijedan od njih nije podmitljiv. To veoma dobro znaju stotine stranih firmi koje posluju na Kubi. Nijedan od njih nije milioner, kao što je to gospodin predsednik SAD, čija je mesečna plata skoro dvostruko veća od godišnje plate svih članova Državnog saveta i Ministarskog saveta Kube. Nijedan od njih ne bi mogao da se nađe na dugačkoj listi mnogobrojnih neoliberalnih prijatelja gospodina W. u Latinskoj Americi, tih olimpijskih prvaka u malverzaciji i krađi. Mali broj ovih poslednjih koji ne potkrada javne fondove i državne poreze, otima višak vrednosti od rada siromašnih i izgladnelih, i svake godine ubija na stotine hiljada latinoameričke dece čiji bi životi mogli da budu spaseni; to je sistem kakav gospodin W. čezne da nametne Kubi kao model. Njegova uvreda je nezaslužena. Zato, neka se ne žali na naše oštre odgovore.

Prestanak eksploatacije ljudskih bića i borba za istinsku jednakost i pravdu predstavlja i predstavljaje cilj jedne revolucije koja nikada neće prestati to da bude.

Kubanska revolucija ostvarila je veliki podvig u celoj zemlji, a još veći u dragoj i junačkoj istočnoj oblasti koja je bila najsiromašnija i najzaostalija. Od pet istočnih provincija, tri koje su poslale na ovaj istorijski protestni skup više od 400 000 borbenih i poletnih građana — Olgin, Granma i Las Tunas — postigle su za kratko vreme društvene i ljudske rezultate bez premca u svetu.

Navodim neke podatke o tome šta su imale i šta imaju, pre i posle pobede Revolucije:

Stopa smrtnosti dece: pre, više od 100 na hiljadu živorođenih; danas, 5,9% — stopa mnogo niža nego u SAD;

Očekivano trajanje života: pre, 57 godina; danas, 76;

Broj lekara: pre, 344; danas, 10 334;

Zdravstvene ustanove: pre, 46; danas, 4 006;

Bolnički kreveti: pre, 1 470; danas, 12 000;

Učitelji: pre, 1 682; danas, 77 479;

Fakulteti: pre, nijedan; danas, 12;

Stopa nepismenih: pre, 40,3%; danas, 0,2%;

Broj učenika sa završenim šestim razredom: pre, 10% od samo 34% dece školskog uzrasta koja su pohađala državne škole; danas, pohađa 100% i završava 99,9%;

Televizori za audiovizuelno obrazovanje: pre, nijedan; danas, 13 394;

Oprema za kompjutersko obrazovanje, počev od predškolskog pa do šestog razreda: 5 563 koje koriste 237 510 dece.

Više od 27 000 mladih između 17 i 30 godina koji nisu bili zaposleni, pohađaju predavanja srednjeg i višeg stepena u nedavno osnovanim školama za integralno usavršavanje mladih, za šta dobijaju novčanu nadoknadu.

Ove tri provincije imaju 62 muzeja, 68 domova kulture, 21 umetničku galeriju i 72 biblioteke.

Sva kubanska deca, nezavisno od prihoda svojih roditelja i boje kože, imaju obezbeđenu visokokvalitetnu i sve bolju zdravstvenu zaštitu, od rođenja pa do kraja života, kao i obrazovanje, od predškolskog pa do diplome doktora nauka, a da za to ne plaćaju niti jedan cent.

Nijedna zemlja Latinske Amerike nije ni blizu Kubi po pitanju ovih navedenih pokazatelja i mogućnosti. U našoj otadžbini nema nijednog deteta koje prosi na ulici ili radi da bi preživelo, umesto da ide u školu; niti ima droge koja truje i uništava adolescence i mlade.

To nije tiranija, kako tvrdi gospodin W. To je pravda, istinska jednakost među ljudskim bićima, opšte znanje i kultura bez koje nema, ne može da bude, niti će biti prave nezavisnosti, slobode i demokratije nigde na zemaljskoj kugli.

Gospodina W. trebalo bi da bude sramota kada navodi društva u kojima vladaju korupcija, nejednakost i nepravda, društva razorena neoliberalnim modelom, kao primer nezavisnosti, slobode i demokratije!

Za gospodina W. jedina demokratija je tamo gde se novcem sve rešava, i gde oni koji mogu da plate večeru od 25 000 dolara po osobi — što predstavlja uvredu za milijarde ljudi koji žive u siromašnom, izgladnelom i nerazvijenom svetu — jesu ti koji su pozvani da rešavaju društvene i svetske probleme, i koji treba da odlučuju o sudbini jedne velike zemlje kao što su SAD, i ostatka planete.

Ne budite glupi, gospodine W. Poštujte inteligenciju osoba koje su sposobne da razmišljaju. Pročitajte neka od onih stotinu hiljada pisama, koja su Vam poslali naši pioniri. Ne vredajte Martija (J. Martí). Ne spominjite uzalud njegovo sveto ime. Prestanite da se služite takvim prigodnim frazama u Vašim govorima. Poštujte druge, a i sebe samog.

Zločinačka blokada, koju nameravate da pooštrite, uvećava čast i slavu našeg naroda, o koga će se razbiti Vaši genocidni planovi. Uveravam Vas u to.

Sunarodnici: Pred opasnostima i pretnjama, neka živi, danas više nego ikada, Socijalistička revolucija!

Otadžbina ili smrt!

Pobedićemo!

Izvorni naslov govora: Discurso pronunciado por el Presidente de la República de Cuba Fidel Castro Ruz, en la Tribuna Abierta de la Revolución en acto de protesta y repudio contra el bloqueo, las amenazas, las calumnias y las mentiras del presidente Bush, en la Plaza Mayor General Calixto García de Holguín, el 1ro de junio del 2002.

službeni prevod sa španskog



BELEŠKE ZA ISTRAŽIVANJE
IDEOLOGIJE SAVREMENOG FASIZMA

Vedra rezignacija koja je, nakon sloma socijalističkog sistema u Istočnoj Evropi posle 1989. godine, obeležila duhovnu klimu u oblasti političke teorije, traži svoje opravdanje i uporište u mitu o kraju ideologije, mitu koji je istovremeno trijumfalistički i defetistički, i koji, stoga, parališe kritičko suočavanje s istorijskom realnošću. Konceptije koje operišu idejom o »kraju ideologije«, postavljene na sličnim temeljima kao one koje su razvijane sredinom pedesetih godina XX veka, računaju da je oportuno predviđati buržoaskom poretku perspektive nesmanjene ekonomske efikasnosti, zamlanja klasnih antagonizama, i jačanja pretpostavki za dalji neometan razvoj »globalizacijskih« tredova. Otuda se sve »velike naracije«, bilo da je reč o utopiji, ideologiji ili, čak, o istoriji, mogu (još jednom) poslati »u penziju«, kako bi oslobodile pozornicu za bezbrižnu igru letargičnog »postpolitičkog« konsenzusa, koji funkcioniše uz pomoć proste marketinške manipulacije. Idilu ovakve eshatologije pokvariće jednostavno saznanje da za ideologiju važi ono što se nekada govorilo za đavola — njeno najveće lukavstvo je u tome da pobudi veru u svoje nepostojanje.



Raša Todosijević: *Gott liebt die Serben*, instalacija, Muzej savremene umetnosti Beograd, 2002.

1 Slabljenje uticaja političkih projekata utemeljenih na zamisljivosti primatu klasnog interesa koje je izraženo od sedamdesetih godina XX veka, obeleženo je pojavom sve jačih zahteva za priznanjem neprikosnovenosti partikularnih »identiteta« određenih društvenih grupa kojima se pripisuje atribut »prirodnosti«, spontane ili kontingentne uslovljenosti. Dominacija problematike etniciteta, jezika, kulture ili seksualnosti u političkom diskursu pokazala se kao pogodno sredstvo za prevazilaženje (a možda pre zaobilazanje) izvesnih pitanja karakterističnih za politiku klasične levice (problem siromaštva i eksploatacije, na primer). Teorijske apologije ovakvog trenda često se izražavaju na način sličan sledećem: »Samo jedan identitet — na primer, identitet društvene klase — nije u stanju da ustroji mnoštvo različitih identiteta u jedinstven, preovladavajući »vedeći identitet«, koji bi predstavljao siguran temelj jedne politike. Ljudi više ne prepoznaju svoje društvene interese isključivo preko pojma klase; klasa ne može da posluži kao diskurzivno sredstvo ili mobilizacijska kategorija kroz koju bi se uskladili i reprezentovali svi različiti društveni interesi i identiteti naroda« (Hall, 1996: 280). Nedovoljno uzimajući u obzir da se takva predstava »različitih društvenih interesa« ređe artikuliše kroz feminističko afirmisanje jednakosti žena i muškaraca, kroz borbu za rasnu i nacionalnu ravnopravnost, zalaganje za brigu o životnoj sredini ili uvažavanje tzv. seksualnih manjina (što su, uostalom, stremiljenja prema kojima nije zatvorena emancipatorska politika klasične levice), nego kroz isključive projekte konstituisanja zajednice određene agresivnim partikularizmom — etničkim ili verskim, na primer — akademske diskusije koje u »političkim identitetima« nalaze ključ za razumevanje savremene epohe ostaju zatvorene za promišljanje problema *prvenstva* određenih interesa i stvarne veličine političke uloge različitih »identiteta« u prikriivanju tog prvenstva.

Bez obzira na to što znamo da je upravo jedan od učinaka ideologije praktično poricanje *putem ideologije* ideološkog karaktera ideologije (zbog čega se najčešće dešava da oni koji su u ideologiji, kao po definiciji, veruju da su izvan nje), zanimljivo je posmatrati kako se u novoj istorijskoj konfiguraciji globalnog poretka moći (i znanja) nastoji da se naprosto izbriše ili »ukine« mesto koje pripada ideologiji. Opušteni liberalni pragmatičari priklanjaju se postmodernističkoj amneziji, pod čijim dejstvom se promišljanje problema ideologije doživljava kao jedna od neprihvatljivih manifestacija »centrizma«, »univerzalnosti« ili »totalizacije«. Zato se pojam ideologije šalje u prašnju tamu arhiva, gde će zajedno sa njim završiti i svi »veliki emancipatorski diskursi«.

U razdoblju u kojem je klasna politika »ustupila« mesto političkim identitetima,¹ zahvaljujući čemu su se liberalna demokratija i kapitalističko tržište prerano prepustili euforiji »kraja istorije«, ideologija — uprkos pomodnosti teorijske ignorancije — istrajava kao polje u kome ljudi postaju svesni sukoba interesa i te sukobe borbom rešavaju. Odatle izrasta neophodnost da se iz arhiva izvuku konceptualna oruđa, ili, drugim rečima, da se ponovo procene prebrzo odbačene teorije i njihov kategorijalni aparat, koji će pomoći u istraživanju značajnih društvenih problema današnjice među kojima, svakako, svoje mesto zauzima i uspon različitih modifikacija fašizma.



Nečiji dnevno-politički razlozi za odbacivanje pojma ideologije ne mogu biti shvaćeni kao ozbiljna pretnja potrebi za naučnim bavljenjem tim predmetom. Naprotiv, čak i u okviru epistemoloških zahteva kojima je ishodište s onu stranu diktata »vrednosne neutralnosti« nauke, ideologija je stajala u samom središtu teorijskog interesovanja. Glavne preokupacije unutar teorije ideologije, kao i neslaganja u pristupu koja obeležavaju osnovne tokove bavljenja ovim problemom, deo su marksističkog nasleđa (Eagleton, 2000: 3). Danas se, doduše, čak i u relativno ozbiljnim akademskim krugovima prilično kruto ispoljava odbojnost prema bezmalo svim saznavnim doprinosima marksističke teorije, što dovodi do situacije u kojoj su i najskromniji pokušaji proučavanja ideologije osuđeni na manje ili više jalove rezultate. U skladu sa imperativima vladajućeg načina mišljenja koji se nameću od strane najmoćnijih činilaca tekuće političke konjunktura, neprikosnovenost privatne svojine, slobodnog tržišta i višepar-

tijske (ili, još bolje, dvopartijske) demokratije u okvirima liberalističkog parlamentarizma predstavlja se, i u stručnoj javnosti, kao nešto »normalno« ili »politički neutralno«, nešto što nema nikakve veze sa ideologijom. Desničarska politika se, na taj način, oslobađa hipoteke ideologije, koja se — kao oličenje zla — prevashodno pripisuje leviци. Međutim, teškoće sa predavanjem zaboravu trenutno neprihvatljive levičarske klasne politike nastaju iz činjenice što ni učinci novootkrivene politike identitete ne mogu uvek da se shvate pomoću pojmovnog registra vladajućeg idejnog konsenzusa. Osetno jačanje snaga ekstremne desnice u Evropi tokom devedesetih godina XX veka, pored praktične zabrinutosti za dinamiku različitih procesa »integracije«, uvodi u polje političke teorije niz nedoumica, koje je, svakako, lakše razrešiti ako ne pokušavamo da »razvaljujemo otvorena vrata«, i ako posegnemo za istraživačkim rezultatima najozbiljnijih pokušaja bavljenja ideološkim aspektima fašizma. Takvi pokušaji su svoje uporište našli u marksizmu.

Analiza fašizma bila je istovremeno i samorefleksija marksizma, budući da su pokušaji davanja odgovorâ na pitanja o društvenom karakteru fašizma, o snagama koje stoje iza njega i o načinima borbe protiv njega uvek sadržavali i pitanje o teorijskim i praktičnim dometima marksističke misli. Do takve se samorefleksije moralo doći kroz iskustvo poraza — suočavanjem sa činjenicom da je uspon fašizma u razdoblju posle Prvog svetskog rata predstavljao iznenađenje za radnički pokret (Dolar, 1983: 5–6). Slično iskustvo poraza, krajem XX veka, imalo je fatalne učinke na perspektivu daljeg razvoja istorijskog materijalizma. Izgleda kao da je posle katastrofalnog sloma istočnoevropskog socijalizma napuštanje marksističke orijentacije u okviru društvene nauke poprimilo razmere epidemije, koja je blokirala mogućnost da se teorijski reaguje na novonastalu situaciju i da se pokuša sa novim projektom ozdravljujuće teorijske samorefleksije. Ostali smo, tako, uskraćeni za jedan značajan deo saznanja—teorijske aparature koja bi koristila u nastojanjima da se dâ naučno objašnjenje aktuelnih društvenih procesa. Međutim, ono što je utemeljeno u naporima nekadašnjeg teorijskog suočavanja sa fašizmom otvorilo je jedno veoma interesantno polje, koje obuhvata opširnu problematiku u okviru koje se i danas može naći obilje originalnih rešenja za neke od najkrupnijih problema političke teorije. Reč je, između ostalog, o složenim implikacijama pitanja koje se postavlja u pogledu objašnjenja činjenice da je klasični fašizam predstavljao masovni pokret, čiji je oslonac bio ne samo u sprovođenju prisile i terora, već i u širokom nacionalnom konsenzusu. Koliko je teza o prostoј manipulaciji masama putem »socijalne« demagogije nedostatna, jasno je već iz njene nemogućnosti da objasni kako su mase bezuslovno popustile tako prizemnom zavodaenju, i odakle demagoškim frazama tolika moć. Zato je bilo neophodno ponovo teorijski osmisliti modalitete delovanja ideologije, odnosno ideološkog.

Polazeći od pojma *hegemonije* koji je skicirao Antonio Gramsci (A. Gramsci), marksistička misao se okrenula i prema analizi oblika ideološke vladavine, u smislu dobrovoljnog pokoravanja i »aktivne saglasnosti« potčinjenih, koja se postiže na terenu građanskog društva, nasuprot dominaciji koja se zasniva na državnoj represiji. Takva promena perspektive usloвила je pojavu nešto drugačijeg pogleda na prirodu ideološkog. S obzirom na heuristički značaj ove zamisli, njena dalja razrada doprinela je proširenju mogućnosti da se bolje razmotre složeni problemi vezani za pitanje na koji način, odno-

sno kroz koje se mehanizme individue usmeravaju kako bi, u određenom uzrastu, mogle da se kao subjekti uključe u proizvodni proces i stupe u kapital–odnos. Tema je za kritičku misao o politici bitna barem iz jednog razloga: budući da eksploatacija radne snage u procesu proizvodnje implicira proizvodnju samih eksploataisanih — reprodukciju radne snage — ona je ključna i za reprodukciju odnosa vlasti. Teorijska analiza ove problematike karakteristična je za delo Luja Altisera (L. Althusser) koje po mnogo čemu, uprkos različitim ocenama epistemološkog doprinosa ovog autora, predstavlja prekretnicu u oblasti naučnog bavljenja pitanjem ideologije. Istraživanja koja su potom zasnovana na njegovim konciznim tezama, iznetim u ogledu o ideologiji i državnim ideološkim aparatima, predstavljaju značajan prilog za razumevanje uloge ideologije u fašističkim pokretima i sistemima.

Pre nego što se okrenemo konkretnijem razmatranju osnovnih premisa za ispitivanje fašističkog modaliteta ideološkog, neophodno je raščistiti izvesne nedoumice vezane za sam pojam ideologije. Upuštanje, na ovaj način, u školsko izlaganje teorijskih opštih mesta delovaće trivijalno, ali je, prema oceni pisca ovog teksta, ipak neophodno radi jasnijeg ekspliciranja epistemološkog polazišta za izgradnju pojmovne osnove daljih istraživanja. Već je pomenuto da u okviru teorije ideologije, koja se razvijala prevashodno pod marksističkim uticajem, nailazimo na temeljna neslaganja vezana za sam njen predmet i karakter tog predmeta. Bez ulaženja u suptilniju analizu različitih teorijskih uticaja i njihovog ukrštanja, ovde će se, uz otvoreno priznavanje pristrasnosti takvog postupka, grubo skicirati dve osnovne orijentacije.

Prvo shvatanje u okviru klasične marksističke tradicije pod ideologijom podrazumeva iskrivljenu svest. Iskrivljenost ili »lažnost« svesti proizlazi iz toga što se proizvodni odnosi unutar kapitalističkog načina proizvodnje prikazuju u mistifikovanoj formi. Rezultati vlastitog rada pojavljuju se pred čovekom kao »tuđe sile«, i otuda je otuđenje ili samootuđenje čoveka opšte obeležje ideologije. Tek iz perspektive prevazilaženja ili ukidanja (*Aufhebung*) robne proizvodnje može se predviđati i ukidanje »postvarene svesti«. Ako uvek, doduše, i ne predstavlja iskrivljenu svest, ideologija se široko definiše kao opšta forma društvene svesti koja odražava društveno–ekonomske odnose, pogrešno ili tačno (što zavisi od klasnog položaja). U svakom slučaju, ovakvim koncepcijama dominira humanističko–teleološka, antropološka ili ontološka problematika, a ideologija se u osnovi svodi na fenomen svesti, i najčešće se tumači kao društveno uslovljena svest.

Drugo stanovište polazi od pojma društvene formacije. Svaku društvenu formaciju karakteriše specifičan odnos nivoa ili instanci: ekonomske infrastrukture i političko–pravne i ideološke superstrukture. Ovi nivoi su različiti ne samo zbog toga što se odnose na različite prakse ili predmete, već i zbog njihove nejednake sposobnosti međusobnog determinisanja. Jedinstvo koje ti nivoi sačinjavaju počiva na određenoj hijerarhiji, po kojoj ekonomski nivo determiniše, u krajnjoj instanci, političke i ideološke nivoe, ali je u isto vreme naddeterminisan svakim od njih. Dakle, superstruktura nije odraz koji proističe iz infrastrukture. Pre bi se instance nadgradnje mogle sagledati kao nužan uslov egzistencije ekonomske baze, i stoga superstruktura poseduje relativnu samostalnost u odnosu na bazu. U tom smislu, specifična dejstva političkog i ideološkog prisutna su u složenom strukturalnom determinisanju svakog elementa strukture društvene formacije.

TIME TO CHOOSE



Nasuprot redukovanju ideologije na epifenomen »suštine«, koja se nalazi u ekonomskoj bazi (tako da svest prosto reflektuje odnose proizvodnje), javlja se jedno razumevanje ideologije kao specifičnog objektivnog nivoa unutar društvene formacije. Supstrat tako shvaćene ideologije jeste svet u kojem ljudi žive, njihovi odnosi prema prirodi i društvu, prema drugim ljudima, i prema vlastitoj ekonomskoj i političkoj delatnosti. Zato je Nikos Poulancas (N. Poulantzas) usvojio stav po kojem ideološki nivo odražava način na koji činioци jedne formacije, nosioci njene strukture, doživljavaju svoje uslove postojanja; dakle ideologija je »doživljen« odnos činilaca prema tim uslovima. Funkcija ideologije jeste da na imaginarnom planu *rekonstruiše* neki relativno koherentan iskaz koji služi kao horizont »doživljaju« subjekata, uobličavajući njihove predstave o stvarnim odnosima i unoseći ih u jedinstvo odnosa jedne formacije, a zbog čega je i Gramši za ideologiju koristio metaforu »cementa« društvenog bloka (Poulantzas, 1978: 207–209). Premda predstavlja relativno koherentni skup predstava, vrednosti i verovanja, bilo bi pogrešno svoditi ideologiju na pojam svesti.² Postojanje ideologije je *materijalno*. Ona egzistira jedino unutar aparata i njegovih praksi, a »doživljeni odnosi«, reprezentovani putem ideologije, uključuju individualno učešće u određenim postupcima i ritualima unutar konkretnih ideoloških aparata, naročito državnih ideoloških aparata, koji su, opet, shvaćeni kao poprište klasne borbe.

Reč je, dakle, o shvatanju ideologije kao »proživljenog iskustva«, koje predstavlja imaginarni odnos individua prema realnim uslovima njihovog postojanja; shvatanju u kojem istaknuto mesto zauzima ideja da se pojedinačni subjekti izgrađuju i reprodukuju u ideologiji. Društveno–praktična funkcija ideologije sastoji se u tome što ona konstituiše konkretne individue kao subjekte, tj. ona »deluje« time što *interpelira* (fr. *interpel-ler, l'interpellation* — prozivati, prozivanje) individue kao subjekte, odnosno »funkcioniše« tako što »regrutuje« subjekte među individua (Althusser, 1979: 108–111). Pomoću konkretnog funkcionisanja ideologije u materijalnim ritualima svakodnevnog života, svaka individua se prepoznaje kao subjekt. Prepoznavanje postojanja subjekta, dakle

2 Bilo bi zanimljivo dominantnom pristupu, koji na empiricističkim osnovama razvijenim unutar socijalne psihologije temelji svoja razmatranja »ideoloških orijentacija« kao elementa »društvene svesti« koji se mogu lako kvantifikovati merenjem stavova pomoću skala, uputiti izazov u formi provokativne primedbe da je ideologija sistem reprezentacije, koji, međutim, uglavnom nema ničeg zajedničkog sa »svešču«. Nju sačinjavaju mahom slike, ponekad pojmovi, ali se, pre svega, ogromnoj većini ljudi ideologije nameću kao *strukture*, ne prolazeći kroz njihovu »svest« (Altise, 1971: 216).

3 Za razumevanje ove sažete formulacije, od pomoći bi moglo da bude sledeće tumačenje: »Mehanizam ideološke interpelacije možemo opisati na sledeći način: da bi izrekao smislaonu izjavu govornik se identifikuje sa *strukturnom* pozicijom sa koje smisaona, tj. interpelativna izjava *može biti* izgovorena. Interpelirana individua se *identifikuje* sa *istom instancom* koja, sa njegove/njene strane, deluje kao pozicija sa koje *se može verovati* da izjava 'ima smisla'. Međusobno 'priznavanje' obe strane je, na ovaj način, posredovano trećom instancom sa kojom se obe aktivno identifikuju. Obe komunicirajuće strane *žele* da rečenica ima smisla; da bi se njihove želje ostvarile, obe strane su *primorane* da prihvate, barem uslovno, određena verovanja. Instanca identifikacije je time locirana u tačku gde se *želja i primoranosť podudaraju*« (Močnik, 1998: 171).

prepoznavanje onoga što se pojavljuje kao očigledna i prirodna činjenica, jeste u stvari ideološko prepoznavanje očiglednosti koju *nalaže* ideologija. Interpelacija se, prema tome, može odrediti kao proces subjektivacije kroz ideologiju, odnosno prepoznavanja sebe kao subjekta ideologije.³ Neka osoba se prepoznaje kao subjekt samo u praksi konkretnih ideoloških rituala »zapisanih« ideološkim aparatima. Moć bilo kojeg ideološkog diskursa ne zasniva se na racionalnim argumentima, već na automatizmu rituala i ponavljanju često i besmislenih obrazaca.

Za ideologiju »uopšte« može se tvrditi da *nema istoriju*, ako je tačno da njena struktura i načini njenog funkcionisanja

od nje tvore jednu neistorijsku realnost; neistorijsku, odnosno *sveistorijsku* realnost, u tom smislu što su ova struktura i ovi načini funkcionisanja, u nepromenljivom obliku, prisutni u čitavoj istoriji — preciznije: istoriji klasnih borbi, odnosno istoriji klasnih društava. Ovu tvrdnju je moguće (zapravo, nužno) dovesti u teorijsku vezu sa stavom Zigmunda Frojda (S. Freud) da *nesvesno jeste večno*, to jest da nema istoriju (Althusser, 1979: 101). Mehanizam ideologije »uopšte« apstraktan je u odnosu na pojedine *ideologije* koje postoje u društvenoj formaciji. Konkretno ideologije, one koje imaju istoriju, determinisane su u krajnjoj instanci klasnom borbom, budući da je njihova istorija smeštena izvan njih samih — u istoriji društvenih formacija.

Kod vladajuće ideologije neke društvene formacije može se utvrditi dominacija jedne oblasti ideologije nad drugim. Te oblasti mogu da budu: moralna, pravna i politička, religijska, ekonomska, filozofska, estetička, itd. Pravno-politička ideologija najbolje ispunjava funkciju prikrivanja dominantne uloge ekonomskog u kapitalističkoj formaciji i kapitalističkom načinu proizvodnje. Politička uloga vladajuće buržoaske ideologije, nad kojom dominira pravno-politička oblast, sastoji se u nastojanjima da se celini društva nametne »način života« kroz koji će se država doživljavati kao predstavnik »opšteg interesa«, kao nosilac univerzalnog u odnosu na »privatne pojedince«. A oni, budući stvoreni dominantnom ideologijom, predstavljaju se kao subjekti ujedinjeni »jednakim« i »slobodnim« učešćem u »nacionalnoj« zajednici pod rukovodstvom vladajućih klasa, koje treba da ovaploćuju »narodnu volju« (Poulantzas, 1978: 216). Situacije u kojima se javlja kriza ovakvog predstavljanja, kriza vladajuće ideologije — ili, čak, *opšta ideološka kriza* — predstavljaju konjunkturu za pojavu fašizacije.

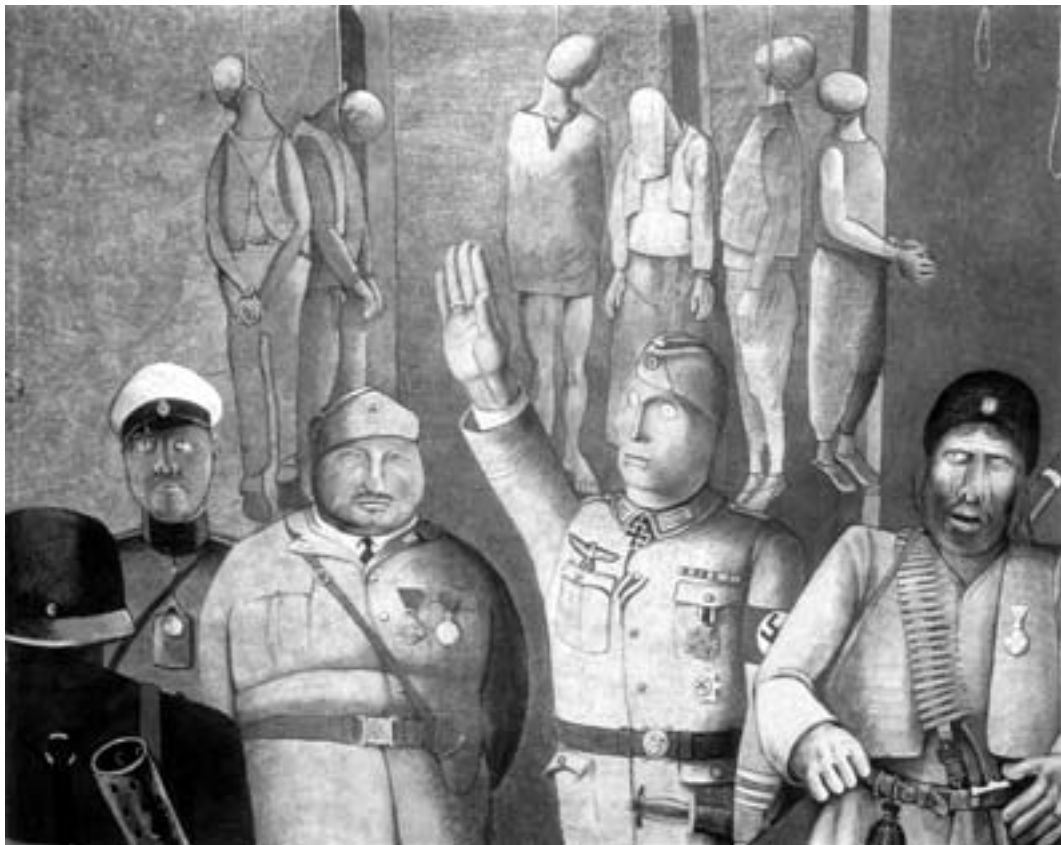


Potpunu ideološku krizu u većem broju evropskih društava, koja je postala akutna u poslednjim danima Prvog svetskog rata (kao i neposredno posle njega), ideološki subjekti su morali da dožive kao dubok poremećaj, štaviše — kao ličnu krizu, koju je ekonomska kriza samo još više povećala. Otuda se o epohalnoj pojavi fašizma dvadesetih godina XX veka može govoriti u kategorijama odbrane ideološkog kao takvog, a takođe i jačanja ideoloških odnosa reprezentacije. Klasični fašizam nije bio revolucija ideološkog, ali je bio revolucija u ideološkom; ne revolucija društvene baze, ali, ipak, revolucija u organizaciji doživljaja ove baze (Haug, 1983: 156). Pored toga što pozornicu na kojoj se javlja fašizam, kao oblik spasavanja kapitalizma, obeležava duboka ekonomska kriza, politička nestabilnost i preteći izazov socijalističke alternative, treba istaći kako je kriza hegemonije unutar vladajućeg bloka — kada ni jedna od frakcija vladajuće klase nije sposobna da, bilo vlastitom političkom organizacijom, bilo pomoću »demokratske parlamentarne« države nametne svoje vođstvo drugim frakcijama ili klasama — nužno morala da se prevlada artikulacijom radikalno kontrarevolucionarnog ideološkog rešenja. Međutim, daleko od toga da bude ideološki izraz najkonzervativnijih i najreakcionarnijih sektora vladajuće klase, fašizam je uspeo da se uzdigne u masovni pokret uključujući u svoj rastegljivi diskurs značajne elemente imaginarnog odnosa brojnih skupina sitne buržoazije i radništva prema uslovima njihove ugrožene egzistencije.

Klasični fašistički sistemi — napose italijanski fašizam i nemački nacionalsocijalizam, kao najizrazitiji — čije razvijanje je ostavilo dubokog traga na evropsku istoriju u periodu od 1919. do 1945. godine, mogu se, u svojoj političkoj, organizacionoj i ideološkoj strukturi, odrediti na osnovu nekoliko bitnih osobina. Najznačajnije obeležje jeste hijerarhijska, paramilitaristička organizacija ustrojena po načelu vođe, koja je, usled nestabilnosti socijalne baze fašizma, neophodna za efikasno disciplinovanje društva u cilju osiguravanja ekonomske osnove društvene moći stare kapitalističke klase. Ideološki sadržaji koji čine okosnicu programa političkog delovanja prevashodno su označeni šovinizmom, koji je često radikalizovan rasističkim i antisemitskim resantimanom; zatim antikomunizmom (kojeg ne sputava oštra kritika političkog liberalizma i kapitalističke »plutokratije«), kao i korporativističkim vizijama organske narodne zajednice u smislu staleški ustrojenog društva. Karakteristična je, takođe, i primena nasilja u obliku sistematskog terora kao društveno–organizacionog principa. Teror, svakako, ne deluje samo na spoljnom planu — pomoću pretnje i ostvarenja fizičkog i psihičkog nasilja — već se, prisutnošću tog spoljnog terora, mrežom agenata, doušnika i rejonskih

Krsto Hegedušić, *Okupator*, freska iz ciklusa *Bitka na Sutjesci*, spomen-kuća na Tjentištu

Uništavanje Memorijalnog kompleksa bitke na Sutejsci, kao i drugih objekata nacionalnog parka »Sutjeska« na Tjentištu, započelo je 1992. godine, kada su jedinice Armije Bosne i Hercegovine zaposle Dolinu heroja, a totalno pustošenje izvršeno je kada su Tjentište zauzele jedinice Vojske Republike Srpske. Hegedušićeve freske izrešetane su hicima iz automatskog oružja.



nadzornika, delovanjem masovnih medija i, napokon, ritualizovanom demonstracijom moći (uniformisanjem, marširanjem, insceniranim nastupima partijske elite), on postepeno internalizuje (Clemenz, 1976: 21). Naravno, u ovakvom, prevashodno fenomenološkom, pristupu analizi klasičnog fašizma nužno je raditi na definisanju što jasnijih kriterijuma razlikovanja razvijenosti fašističkih pokreta i sistema u pojedinim kapitalističkim zemljama do kraja Drugog svetskog rata, pre svega preko stepena zastupljenosti izrazitih fašističkih sadržaja u njihovim ideologijama. U tom smislu, za buduća istraživanja posebno bi bio značajan pokušaj da se u izučavanju specifičnih karakteristika fašizma u različitim regionima Evrope pođe od njegove kontrarevolucionarne funkcije (Lacko, 1986: 124).

Istorijska situacija, koju pored krize kapitalističke privrede na svetskom nivou i socijalne panike širokih slojeva izazvane takvim stanjem, karakteriše zamašna ideološka dezartikulacija i reartikulacija u koju se uključuju praktični interesi najmoćnije frakcije buržoaske klase, ne bi trebalo da se shvata kao nešto jedinstveno, neuporedivo i neponovljivo. Vojna pobjeda nad fašizmom 1945. godine nije zauvek zatvorila vrata pred tendencijama fašizacije.

Činjenica da se ubrzo posle završetka Drugog svetskog rata u Zapadnoj Evropi pojavljuje mnoštvo grupa, organizacija i partija sa fašističkim ili profašističkim, ekstremno desničarskim određenjem, ukazuje na ozbiljnost gornjeg upozorenja. Istini za volju, s obzirom na izmenjene društveno-političke uslove posleratnog poretka, fašističke tendencije u ovom razdoblju su, u odnosu na klasičan fašizam, morale da računaju na nemerljivo slabiju klasno-političku ulogu, kao i na nužne modifikacije i adaptacije u koncepcijama i metodama. Marginalnost većine posleratnih fašističkih grupa posledica je orijentacije vrhova buržoazije na druge oslonce za svoju klasnu vladavinu, kao i generalne nepopularnosti među širim slojevima usled ogromne kompromitacije zločinima tokom rata. Različite fašisoidne tendencije u periodu po završetku Drugog svetskog rata, pored elemenata fašizma u pojedinim autokratskim i diktatorskim režimima, najjasnije su artikulisane kroz aktivnosti velikog broja grupa i pokreta. Najznačajniju organizovanu formaciju predstavljale su, svakako, političke partije koje su uspele da se stabilizuju u nekolicini razvijenih kapitalističkih zemalja. U ovom smislu, paradigmatični su bili Italijanski socijalni pokret (Movimento Sociale Italiano — MSI), Nacionaldemokratska partija u SR Nemačkoj (Nationaldemokratische Partei Deutschlands — NPD) i Nacionalni front (National Front) u Velikoj Britaniji. Naravno, daleko je veći broj raznih politički marginalnih organizacija koje su se borile za status političkih stranaka i pokreta, a delovale su sa krajnje reakcionarnih, autoritarnih i fašističkih pozicija. Ovakvim se tendencijama, uopšteno govoreći, nije pridavao veći značaj, niti im se predviđala perspektiva ozbiljnijeg jačanja (Pribićević, 1976: 34–36). U međuvremenu su se perspektive drastično izmenile, tako da smo postali svedoci uspona ekstremne desnice, u njenim različito značajnim vidovima, tokom devedesetih godina XX veka.

Da bi se razumele modifikacije koje je tokom ovog perioda, naročito što se tiče njenih sadržaja, pretrpela fašistička politička ideologija — budući da ona »ima istoriju« — bilo bi korisno, makar sasvim površno, obratiti pažnju na jedan mali segment iz sporova koji se u političkoj nauci poslednjih decenija vode povodom terminoloških nedoumica koje se vezuju za različite aspekte ove pojave; obratiti, dakle, pažnju na faktore nerazumevanja tih modifikacija.



Krsto Hegedušić, *Mrtvački ples fašizma*, freska iz ciklusa *Bitka na Sutjesci*, spomen-kuća na Tjentištu

Zbrka koja nastaje povodom množine semantički srodnih ali konceptualno različitih izraza, kojima se ovaj posleratni fenomen obeležava, doprinosi teškoćama oko definisanja pojave. Termin »ekstremna desnica«⁴ mnogima se ispostavlja kao problematična alatka za svrhe političke analize. Njegova rasprostranjenost u evropskom akademskom žargonu suprotstavlja se mnogo češćoj upotrebi naziva »radikalna desnica« u Sjedinjenim Američkim Državama, dok se u nemačkoj istraživačkoj sredini praktikuje upotreba oba termina, uz pravljenje jasne distinkcije među pojmovima koje oni označavaju (Hainsworth, 2000: 4–8). Razumljivost predmeta se umanjuje upotrebom izraza »neofašizam« i »radikalni desni populizam« kao gotovo sinonimnih, a takve nejasnoće doprinose trendu nediferenciranog bavljenja »ekstremizmom« ili »radikalizmom«, čime se gubi skoro svaka razlika u poimanju političkih ideologija levice i desnice. Ova pojmovno–terminološka neujednačenost, i iz nje proistekla dvosmislenost, najvećma upućuje na nedvosmisleni »ujednačenost« idejno–političkih opredeljenja istraživača.

4 Taj termin će u istraživanju koje se temelji na ovom članku imati široku primenu i pored sumnji u njegovu preciznost. Uporedo s njim biće korišćena sintagma *savremeni fašizam*, koja će se tretirati kao sinonimna gorespomenutom terminu. Unatoč tome što neekvivalentnost ovih izraza može da predstavlja smetnju preglednosti pojmovnog sistema ovog teksta, bilo je neophodno da se istakne, već na osnovnom konceptualnom planu, kako se pojava koja će biti predmet istraživanja ne tumači kao jednostavan empirijski izraz ekstremne vrednosti na desnoj polovini neke skale za kvantifikovanje političkih ideologija, već kao kompleksno struktuirana ideološka matrica koja poseduje istoriju prema kojoj se ne može zauzeti neutralan i neobavezujući istraživački stav.

Ovakvi problemi javljaju se, u dobroj meri, kao jedna od posledica nefleksibilnosti fenomenološko–istoricističkog pristupa u studijama fašizma. Savremena ekstremna desnica se tumači kao pojava koju radikalni prekid 1945. godine udaljava od bilo kakve strukturalne sličnosti sa »istorijskim fašizmom«, koji se, pak, često ograničava samo na italijanski režim u periodu od 1922. do 1943. Samosvojnost i nepovnljivost istorijskog fenomena ističe se kao dogmat-ski princip, što je samo na korak razdaljine od objašnjavanja fašizma isključivo preko ličnosti partijskih

vođa i njihove individualne psihopatologije. S obzirom na slabu razvijenost teorijskih koncepata nije lako pratiti reprodukciju ideoloških struktura koje konstituišu fašističko, kada se ono sâmno, u pojavnj ravnj, modifikuje do neprepoznatljivosti i prilagođava novonastalim okolnostima stabilizovane liberalne demokratije.

Pronalazeći korelat sadašnje ideološke krize »zapadnog sveta« u pojavama kao što su: degradacija životne sredine, masovna imigracija, izrazitije mešanje različitih kultura, »globalizacija« i »mekdonaldizacija« sveta, jačanje nadnacionalnih državnopolitičkih integracija (Evropska Unija, na primer), porast obolevanja od side, i mnoge druge, savremeni fašizam je uspeo da opstane u »nepovoljnom okruženju«. Njegovo pribegavanje izvesnim temeljnim procesima adaptacije na tekuće uslove političkog delovanja dovelo je do takvih efekata da su savremene manifestacije fašizma potpuno neraspoznatljive za većinu onih koji su profesionalno osposobljeni da uočavaju isključivo naznake pomaljanja fašističke partije ili nacističkog režima. Savremeni fašizam uspešno se modifikovao i adaptirao pomoću »internacionalizacije«, »metapolitizacije« i usvajanja pozicije »demokratskog fašizma«, odnosno »etnokraskog liberalizma« (Griffin, 2001).

Posleratne tendencije širenja i povezivanja baštinika razbijenog fašističkog sistema na širim, nadnacionalnim osnovama imale su svoj uzor u vizijama stvaranja »Novog evropskog poretka« na temeljima priželjkivane ratne pobeđe nacističke Nemačke, pa čak i u međufašističkoj solidarnosti iz ranijeg perioda i pozivima na uspostavljanje fašističke »internacionale« s kraja dvadesetih godina XX veka. U snovima o pan-evropskom fašizmu zastupao se apokliptični misticizam misije spasavanja evropske civilizacije od rušilačke najezde boljševizma i, u manjoj meri, amerikanizacije (podrazumeva se da je sponu između ta »dva kraka destrukcije«, naravno, predstavljalo jevrejstvo). U brojnim savremenim verzijama, slični obrasci se ispunjavaju sasvim oprečnim sadržajima: od uzdizanja regionalističkog separatizma različitih pokreta u organizacioni princip jedinstvene kulturnopolitičke ideje »Evrope stotinu zastava«, inspirisane tradicionalističkom predstavom srednjovekovlja — pa do interkontinentalnog povezivanja grupa koje propagiraju potrebu očajničke krvave borbe za očuvanje čistote i opstanka bele »arijevske« rase, na temeljima mističkih interpretacija nordijske mitologije, izolacionističkog američkog protestantskog fundamentalizma ili, naprosto, glorifikacije učinaka delatnosti Kju Kluks Klana i Adolfa Hitlera (A. Hitler). Platformu za transnacionalno povezivanje grupica istomišljenika sa ekstremne desnice moglo je da predstavlja agresivno isticanje zahteva za jačim osloncem na SAD, kao tvrđavu »slobodnog sveta« u ratu do istrebljenja protiv komunizma kao univerzalnog neprijatelja, ali i drugačija geopolitička kombinacija — pogled prema Rusiji i ideja »evroazijske« zajednice, kao reminiscencija na »nacionalboljševizam« Ernsta Nikiša (E. Niekisch) usmeren protiv dekadentnog materijalizma i individualizma »atlantskog« Zapada. Proces posleratne »internacionalizacije« fašizma doprineo je i tome da brojne raštrkane snage ekstremne desnice razvijaju »esencijalističko« shvatanje nacizma, koji se više ne sagledava u kontekstu nemačke državne politike Trećeg Rajha, već mu se dodeljuje uloga transistorijskog ideološkog oružja svih »rasno svesnih Arijevaca« u borbi protiv »prirodnih« neprijatelja — Jevreja, komunista, »nižih rasa« uopšte i »degenerisanog« liberalizma.

Nesumnjivo, još značajniju inovaciju u ideologiji savremenog fašizma predstavlja njeno iznuđeno osamostaljenje od klasičnih odnosa organske povezanosti sa partijskim aparatom, paramilitarnom silom i masovnim pokretom, posle konačnog ratnog debakla »sila Osovine« 1945. godine. Preorijentacija na druge aparate i na srazmerno skromnije oblike ritualizovanja omogućila je da se fašistički ideološki sadržaji u situaciji preovlađujućeg liberalizma reprodukuju u relativnoj bezbednosti, bez ekspanzije u sferi organizovane politike — pogotovo ne one parlamentarne, koja je upućena na periodično regenerisanje legitimnosti pomoću izbornih takmičenja u okvirima nacionalnih država. Ova »metapolitizacija« fašizma karakteristična je po delovanju mnoštva minijaturnih aktivističkih grupa; delovanju usmerenom prevashodno na kulturno-ideološki plan. Neobično razgranata mreža jednog novog sektora međunarodne kulturne produkcije posvećena je borbi da održi fašističku ideologiju u životu, naročito putem izdavanja publikacija u kojima se učinak klasičnog fašizma glorifikuje korišćenjem različitih formi istorijskog revizionizma. S druge strane, još je izrazitije prisustvo nešto suptilnijih mehanizama vođenja ofanzive u pravcu nametanja kulturne hegemonije ekstremne desnice, bez ogoljenog isticanja klasičnih profašističkih sadržaja. »Tradicionalistička filozofija istorije«, poput one koju predlaže Julijus Evola (J. Evola), a na kojoj evropska »nova desnica« zasniva svoju kritiku savremene liberalne demokratije i potrošačkog društva Zapada, okuplja brojne novinare, pisce, živopisne autodidakte i akademski priznate intelektualce, uposlene na projektu tendencioznog tumačenja izvorišta »konzervativne revolucije« u delima Fridriha Ničea (F. Nietzsche), Martina Hajdegera (M. Heidegger), Karla Šmita (C. Schmitt), Luja-Ferdinana Selina (L.-F. Céline) ili Ernsta Jingera (E. Jünger). Eklektizam ovakvog pristupa ezoteričnog traganja za istorijskim izvorima iz kojih bi ideologija savremenog fašizma mogla da crpi životnu energiju može da se uporedi sa fragmentarnošću virtuelnog fašiziranog sveta, koji postoji posredstvom bukvalno hiljada i hiljada ekstremno desničarskih stranica na Internetu. U fenomenu »sajber-fašizma« vrhunac metapolitizacije susreće se sa krajnjim dometima internacionalizacije savremene fašističke ideologije (Griffin, 2001). Međutim, ta ideologija, očekivano, pronalazi svoje nosioce i na nešto »prizemnijem« nivou sadašnje društvene formacije, u političkim partijama koje su čvrsto integrisane i legalno deluju u sistemu građanske demokratije.

Prilagođavanje okvirima »realpolitike« podsticalo je partije ekstremne desnice da sa prividnim entuzijazmom prihvate program ne samo ekonomskog, već i političkog liberalizma. Takva partijska politika omogućila je da se izbrišu neprijatne uspomene na klasičnu fašističku prošlost, u kojoj su masovne i naoružane partije frontalno napadale liberalni sistem parlamentarne demokratije, i da se ostvari mogućnost da se iznutra deluje na izmenu sadržaja liberalno-demokratskog sistema, uz očuvanje njegove forme — podrazumeva se, i njegovih institucija. Istini za volju, u dugoj istoriji liberalizma vladavinu buržoazije karakterisalo je u velikoj meri političko isključenje ogromnih delova stanovništva: žena, neimućnih klasa, porobljenih naroda, itd. Ne treba prenebregavati ni takvo liberalno nasleđe u kontekstu savremenih procesa modifikacije fašističke ideologije u smeru »etnokratskog liberalizma«, čiju okosnicu čini stav da u okviru stabilizovanog poretka liberalne demokratije — koji se ne dovodi u pitanje — samo jedna etnička grupa treba da uživa sva građanska prava. U tom ključu, francuski Nacionalni

front (Front National) sebe ideološki pozicionira kao silu koja treba da zaštiti liberalne i revolucionarne tradicije Francuske od destruktivnog priliva imigranata i pogubnog uticaja drugih kultura. Etabliranje »demokratskog fašizma« karakterisao je značajan izborni uspeh partija kao što su: Nacionalni savez (Alleanza Nazionale) — koji je nasledio MSI — i Liga za Sever (Lega Nord) u Italiji, Liberalno–demokratska partija Rusije, Slobodnjačka partija Austrije (Freiheitliche Partei Österreichs — FPÖ), Flamanski blok (Vlaams Blok) u Belgiji, i njima slične širom Zapadne i Istočne Evrope. Jak etnički nacionalizam, ksenofobija, obojena primesama rasizma, i zagriženi antikomunizam predstavljaju bazični obrazac ideološkog sadržaja ovakvih partija. Zanimljivo je primetiti da neočekivan uspeh na izborima nekih od ovih stranaka posle 2000. godine koincidira sa vođenjem desničarske, neoliberalizmom inspirisane politike levičarskih (socijaldemokratskih) vlada tokom devedesetih (deregulacija, privatizacija, kresanje socijalnih davanja, itd.), što ukazuje na snažan potencijal ideološke reartikulacije socijalno–liberalnih sadržaja kod savremenog fašizma; potencijal koji se, svakako, najbolje ispoljava u situaciji duboke krize parlamentarnog političkog predstavljanja.

Raša Todosijević: *Gott liebt die Serben*, instalacija, *After the Wall & Aspects - Positions*, Ludwig Museum, Wien, 2000



Opisane savremene modifikacije fašizma možemo shvatiti i kao različite oblike rekonstrukcije fašističkih ideoloških aparata. U tekućoj konjunkturi, ti aparati su slabi i nerazvijeni, naročito ako se porede sa »klasičnom« epohom evropskog fašizma, ali i takvi, kroz razgranatost svojih praksi, uspešno doprinose reprodukciji diskursa ekstremne desnice. Kao ključnu i centralnu praksu ovog ideološkog sistema mogli bismo da izdvojimo ne organizovanu i etabliranu partijsku politiku, već — što može da izgleda paradoksalno — one postupke i rituale koji su uključeni u oblast nastalu »metapolitizacijom« fenomena koji se danas najčešće određuje kao ekstremna desnica. »Demokratski fašizam« u svojim različitim oblicima, najčešće je naddeterminisan meta-političkim projektom ostvarivanja potencijalne hegemonije u sferi kulture, bilo da se taj projekat zasniva na ideji »konzervativne revolucije« ili, pak, na nekoj drugačije formulisanoj reakcionarnoj revandikaciji. Marljivi aktivizam osoba koje se u popularnom imaginarijumu označavaju kao »nacionalni radnici« — a mahom dolaze iz tradicionalnih institucija kulture, umetnosti i nauke, publicistike, univerzitetske sredine i krugova bliskih očekivano konzervativnim ustanovama poput crkve i vojske — upućuje na nosioce odbrane ideološkog kao takvog, »nejunačkom vremenu u prkos«. Podrazumeva se da se ova odbrana ideološkog može obavljati i na polju manje ili više suptilne normalizacije ili neutralizacije fašizma kroz usvajanje i javno deklarisanje cinične paradigme »kraja ideologije«, koja je, kako smo videli, *par excellence* ideološka.

Formiranje ili regrutovanje bilo »post-ideoloških«, bilo »radikalno-ideoloških« subjekata krajnje desnice otežano je u uslovima beskrajne fragmentarnosti savremenog fašizma. Različiti obrasci prilagođavanja fašističke ideologije na mogućnosti delovanja u okvirima savremene konjunktore sadrže različite inerpelacije⁵ koje više nisu u stanju da artikulišu relativno jedinstven diskurs, kako je bilo moguće u doba procvata klasičnog fašizma — koji je predstavljao, po mnogim ocenama, školski primer ideološkog delovanja — ili kako u današnjim uslovima još uvek polazi za rukom osavremenjenom liberalizmu. Parazitiranje na dezartikulacijama konkurentskih političkih ideologija u uslovima redefinisanja polja na kojem se odvija klasna borba omogućava savremenoj ekstremnoj desnici da reprodukuje elemente fašističke ideologije u dovoljnoj meri, da se na nju može računati kao na potencijalno veoma ozbiljnu političku snagu, posebno u situaciji gotovo potpunog rasula adekvatne radikalno leve alternative. Segment ekstremne desnice koji se struktuiru izvan sfere partijske politike, uprkos svojoj usitnjenosti, u pojedinim prilikama dolazi u položaj da ostvaruje nezanemarljiv uticaj na izvesne delove državnih ideoloških aparata, i time praktično usmerava širenje okvira prostiranja kulturne hegemonije, čime se ujedno omeđava i potencijal realizovanja političkih aspiracija ekstremno desnih partija.

5 Svestan toga da se kreće po klizavom tlu, pisac ovog teksta prvobitno je bio u iskušenju da upotrebi termin *parcijalne inerpelacije*, za šta je postojalo izvesno pokriće u radu Erneta Laclaua (E. Laclau), naročito u njegovim pokušajima osmišljavanja dejstva klasne borbe na polju narodnodemokratskih ideologija (Laclau, 1982: 109). Upotreba tog termina nije se pokazala heuristički opravdanom kada je reč o kasnije sprovedenom istraživanju reinterpretacije nacionalne »tradicije« kao ideološke strategije savremenog srpskog fašizma, budući da se »slabost«, po svemu sudeći, ne nalazi u samom interpelativnom mehanizmu, već u relativnoj nerazvijenosti ideoloških aparata.

Brojne individue suočene sa zabrinjavajućom krizom, sa »krajem velikih naracija«, odnosno slomom emancipatorskih projekata XX veka, relativno lako su se »prepoznale« kao subjekti različitih sektora savremene fašističke ideologije, a to se najsnažnije osetilo u postsocijalističkoj Istočnoj Evropi, budući da u socijalističkom

sistemu nije bilo pojava ekstremne desnice. Fatalistička fasciniranost političkom snagom i ekspanzivnom vitalnošću ideologije ekstemne desnice u ovom regionu, kao i u ostatku Evrope, izborila se za status objektivne političke procene. Izgleda, ipak, da će realna snaga te ideologije biti precenjivana samo dok se budu precenjivale trajnost mode »politike identiteta« i stabilnost trenutne hegemonije ideologije liberalizma.

CITIRANA LITERATURA:

Althusser, Louis (1979): »Ideologija i državni ideološki aparati (Beleške za jedno istraživanje)«, *Marksizam u svetu*, god. 6, br. 7–8, str. 77–119 (prevod s francuskog)

Altise, Luj (1971): *Za Marksa*, Beograd: Nolit (prevod s francuskog)

Clemenž, Manfred (1976): »Prilog fenomenologiji fašizma: predhodna razmatranja za kritiku tradicionalnog pojma fašizma«, u: *Fašizam i neofašizam: zbornik izlaganja na međunarodnom znanstvenom simpoziju*, Zagreb: Fakultet političkih nauka i Centar društvenih djelatnosti Saveza socijalističke omladine Hrvatske, str. 20–27 (prevod s nemačkog)

Dolar, Mladen (1983): »Marksistički teorijski obračun s fašizmom«, *Marksizam u svetu*, god. 9, br. 8, str. 5–27 (prevod sa slovenačkog)

Eagleton, Terry (2000): *Ideology: An Introduction*, London & New York: Verso

Griffin, Roger (2001): »'Fascism': An Ex-Paradigm?: Reflections on the Taxonomy of Contemporary 'Authoritarian Movements'«, URL: http://www.brookes.ac.uk/schools/humanities/Roger/2457/ex_paradigm.htm (web-stranica posećena 22. 4. 2001.)

Hainsworth, Paul (2000): »Introduction: The Extreme Right«, u: Paul Hainsworth (ur.): *The Politics of the Extreme Right: From the Margins to the Mainstream*, London & New York: Pinter, str. 1–17

Hall, Stuart (1996): »The Question of Cultural Identity«, u: Stuart Hall, David Held & Tony McGrew (ur.): *Modernity and Its Futures*, Cambridge: Polity Press in association with The Open University, str. 273–325

Haug, Wolfgang Fritz (1983): »Približavanje fašističkom modalitetu ideološkog«, *Marksizam u svetu*, god. 9, br. 8, str. 126–165 (prevod s nemačkog)

Lacko, Mikloš (1986): »Fašizam u istočnoj i srednjoj Evropi: prilog opštoj definiciji fašizma«, *Marksistička misao*, br. 3, str. 120–135 (prevod s nemačkog)

Laclau, Ernesto (1982): *Politics and Ideology in Marxist Theory: Capitalism — Fascism — Populism*, London: Verso

Močnik, Rastko (1998): *Alterkacije: alternativni govori i ekstravagantni članci*, Zemun i Beograd: Biblioteka XX vek i Čigoja štampa (prevod sa slovenačkog)

Poulantzas, Nicos (1978): *Politička vlast i društvene klase*, Beograd: Izdavački centar Komunist (prevod s francuskog)

Pribičević, Branko (1976): »Fašizam i neofašizam (koncepti i tendencije — skica)«, u: *Fašizam i neofašizam: zbornik izlaganja na međunarodnom znanstvenom simpoziju*, Zagreb: Fakultet političkih nauka i Centar društvenih djelatnosti Saveza socijalističke omladine Hrvatske, str. 28–36



ŠTA DA SE MISLI? ŠTA DA SE RADI?

Ono što se dogodilo na izborima jeste potpuni slom Žospena i veoma slab Širakov rezultat. Od te činjenice i mi treba da krenemo, jer Le Penov uspeh nije ništa drugo do njena posledica.

Možemo li onda tvrditi da je nas je taj događaj zaprepastio (zovemo ga »potresom«, »sramotom«)? Da je bio neočekivan, istina je. Ali ne i apsurdan. Već dvadeset godina Le Pen učestvuje na opštim izborima i osvojio je tek nešto više glasova nego obično.

Oni koji su skrhanii iznenađenjem, strepnjama i suzama trebalo bi da razmisle o jednoj činjenici: parlamentarizam je jedan od načina da se vodi politika. Pritom, jedna četvrtina stanovništva smatra da za Le Pena može da se glasa kao i za bilo koga drugog. Sam Le Pen ne izgleda previše nastrano, čak je u mnogome sličan ostalima. Budi-mo iskreni, Le Pen je važna ličnost u francuskom parlamentarnom životu. Jedina novost jeste što je dospelo do drugog kruga predsedničkih izbora. I mi treba da se zadržimo samo na uzrocima te činjenice.

Najpre, reč o strankama. O RPR, PS¹, pluralističkoj levici. Širaku i Žospenu. Treba li im oprostiti? Ili ih zaboraviti? Treba li svi da se okupimo pod njihovim plaštom, makar naglo pobledelim zbog uspeha ovog starog višijevca, rasiste i antisemite?

Sada, kad smo svesni poraza koji je doživela naša savest, štetnog uticaja strahovanja, zatvaranja u zajednice i kukavičluka, jasno je da nam u politici ne preostaje ništa drugo sem da se čvrsto držimo principa.

Šta podrazumevamo pod »političkim principom«? Da se u osnovnim tačkama date situacije, do kraja, nepokolebljivo držimo nekoliko načela. Da od tih načela bez oklevanja načinimo pravilo organizovanog mišljenja i delanja. Da predamo jednu bitku i odlučno se okrenemo kolektivnom procesu menjanja situacije.

Moramo reći da se ni u jednom delu pluralističke levice, da ne pominjemo RPR, ta čvrstina ni ne nazire.

Već petnaest godina gledamo kako odsustvo političkog načela priprema tle za poraz savesti. Na zvaničnim izborima i u srcu parlamentarizma, Le Pen samo sakuplja plodove onoga što su mnoge uzastopne vlade bez razlike sejale.

Evo i konkretnih primera za to.

1. Za vreme vladavine Miterana, Moroa, Fabijisa, uz saglasnost PCF², strasno se radi na uništenju političkog sadržaja pojma »radnik«. Zauzvrat, otvoreno se koristi pojam

¹ Réunion pour la République — neka vrsta udruženog desnog centra; Parti socialiste — Socijalistička partija (prim. prev.)

² Parti communiste français — Komunistička partija Francuske (prim. prev.)

»imigrant«. Le Pen se pominje kao »istinski problem«. Odbacuje se svako pominjanje fabrika, svaki glas radnika, a stavovi moderne buržoazije postaju alfa i omega zbrkanog političkog govora.

Beregovoa liberalizuje finansijski sistem više nego ijedan njegov desničarski prethodnik. Žospen privatizuje više fabrika od Žipea. Javne službe su upropašćene, modernizuje se bez ikakve mere. Niko ne vodi računa o tome kako ljudi žive, još manje o tome šta misle. Zar nije glupo sada kukumavčiti nad povratkom »populističke« batine? Drage naše poražene vlade, pa kad ste vi to brinule o narodu i njegovoj radničkoj kičmi? Buržoaskoj ravnodušnosti, kultu novca pod maskom »modernizovanja«, suprotstavice-mo sledeće načelo: nema napredne politike bez novog promišljanja pojma »radništva«. Upravo zato što je još u maju '68 odbacila taj pojam, Komunistička partija je prestala da postoji. Snage sada treba usmeriti ka praktičnom rekonstruisanju pojma radništva.

2. U Francuskoj živi i radi na stotine ljudi stranog porekla i većina njih su radnici. Miteran, Moroa, Fabijis, Rokar, Beregovoa, Baladir, Žipe, Žospen, uz saglasnost čitave levice, učinili su da pitanje regulisanja boravka tih radnika (pitanje u nadležnosti države) postane pitanje bezbednosti i pređe u nadležnost policije. Nazivali smo ih »ilegalnim imigrantima«, stvorili smo imigracione kampove, ukinuli pravo na azil, strogo ograničili pravo na spajanje porodice. Izglasan je Ševenmanov zakon i sada samo za izdavanje dozvole za slobodno kretanje treba priložiti zvanični »dokaz« (koji je, logično, nemoguće naći) o deset godina (deset godina!) neprekidnog boravka na francuskoj teritoriji! I onda se neko žali na uspeh Nacionalnog fronta! Hajde onda da prestanemo da vodimo njihovu politiku! Njoj treba suprotstaviti principe ustanovljene pre pet godina koji podrazumevaju udruživanje svih radnika bez dokumenata o prebivalištu i bez učešća u političkom

Rainer Werner Fassbinder i El Hedi Ben Salem na snimanju filma *Strah izjeda dušu*, 1973.



životu: onaj ko ovde živi i radi, tu i pripada. Prihvatišta za radnike, u redu. Tražimo bezuslovno regulisanje boravka svih radnika bez dokumenata.

3. Zbog čega je Žipe izgubio, a Žospen došao na vlast? Uzrok tome su, s jedne strane veliki štrajkovi i protesti stanovništva iz decembra 1995. godine, a s druge strane, odlučna akcija radnika bez isprava iz crkve Sv. Bernara i protest intelektualaca (na žalost kratkotrajni) protiv zakona koji je predložio Paska. Međutim, perspektiva koju takvi pokreti imaju u parlamentu uvek je varljiva. Žospen se ne rukovodi nikakvim principima. Nije učinio ništa da položaj radnika bez isprava bude regulisan. Nije čak uzeo u obzir ni onu nedovoljno jasnu, ali moćnu lozinku koja je milione ljudi dovela na ulicu tokom 1995. godine: »Zajedno«. Da li je uspeo da očuva javne službe? Da li je podigao na noge prosvetu? Da li je, industrijalizacijom i urbanizacijom predgrađa, vratio grad masama koje žele u njemu da žive? Nikako. Jedino je izglasan zakon o tridesetpetočasovnoj radnoj nedelji, koji koristi samo stručnom kadru, a radnike ostavlja na milost i nemilost »fleksibilnim« zahtevima poslodavaca, ukida pređašnju organizaciju života i realno snižava plate. Zatim je i Žospen, kao i ostali kandidati zapevao istu pesmu o bezbednosti. Svemu tome treba suprotstaviti princip: grad pripada svima. Dete = učenik. Jasno i nepromenljivo radno vreme.

Trebalo bi da od plate živimo dostojanstveno.

4. Od Miteranovog doba sve vlade su bez izuzetka podržale Amerikance u njihovim pohodima koji su postajali sve nasilniji, suroviji i sve više osvajački. Rat protiv Iraka, protiv Srbije, Avganistana. Pitamo: šta je sa minimumom nacionalne nezavisnosti i internacionalne pravde? Divno je što se danas takvom brzinom množe vatreni zagovornici slobode i protivnici starog višijevca. Međutim, voleli bismo da se njihova zabrinutost prenese na šire područje. Čovek ne može stati pod steg borbe protiv Le Pena, ako istovremeno bez stida podržava ratovanje Buša (koji je u svemu reakcionaran koliko i Nacionalni front) ili Šarona (kolonijalni rat koji on vodi podjednako je surov kao onaj koji je u Alžiru vodio padobranac Le Pen). Treba li da mislimo da su one divne i tanane slobode dobre za nas (sem naravno za radnike bez isprava), a da su drugde neophodni okovi rata? Svemu tome treba da suprotstavimo načelo potpune nezavisnosti u odnosu na američke avanture. Da zahtevamo ukidanje NATO-a. Da pokažemo razumevanje i brigu za politički proces koji je u toku u pokrajini Čjapas. Da tražimo teritoriju i državu za Palestine.



Rainer Werner Fassbinder,
Strah izjeda dušu, 1973.

Nema tu nikakve tajne: ako ne poštujemo tih nekoliko načela, ako se ne upustimo u nezavisnu političku borbu za njihovu pobedu, politički život ostaje pun opasnosti, a naš pad nezaustavljiv. Besramnost je uvek negde nadohvat ruke. Sada je samo nešto opipljivija, a njena veza sa izbornim sistemom i parlamentarnim životom očiglednija.

Smatramo da nijedno načelo realne demokratske politike ne može biti sprovedeno u delo na način koji predloži neka parlamentarna grupa ili stranka. Pomenuta demokratska načela upravljaju našim delanjem, potpuno nezavisno. Reč je o politici bez stranka, a nazivamo je politikom koja polazi od ljudi, a ne sa pozicija moći.

U nemirnim vremenima koja su pred nama, zaslugom Širaka i Žospena, za nas postoji samo jedan trajan i delotvoran način borbe protiv onog najgoreg: politika o kojoj smo govorili mora biti na vlasti. Suze, posramljeni uzvici i pretnje Le Penu («Gotov si!«), republikanska prenemaganja, sve to ne vodi ničemu. Važno je da se jednoj potpuno drugačijoj politici udahne život, da se o njoj razmisli, da se organizuje i da joj se pruži prilika za delanje. Da li je to moguće? Bez problema. I to odmah.

Izvornik: *Le Monde*, 29. IV 2002.

Prevela s francuskog: Marijana Ivanović





Marc Pataut, *Projet du Grand Stade*, Sen-Deni: »Svetsko prvenstvo u fudbalu održaće se 1998. u Francuskoj. U Sen-Deniju, na severoistočnom rubu prestonice, u toku je izgradnja stadiona Grand Stade de France u dolini površine od oko 7000 hektara. Ovaj kraj, visoko industrijalizovana oblast s početka veka, je osiromašen i industrijska postrojenja su izmeštena, kao i radna mesta. Ostali su samo oni koji nisu imali drugog izbora. Predeo je prošaran industrijskim pustopoljinama. Na jednoj od njih po nazivu Le Cornillon, na kojoj se gradi stadion, živela je mala zajednica takozvanih beskućnika. Neki od njih bili su tu već trinaest godina. Za većinu, ovo nije predstavljalo samo privremeno rešenje; tu su se naselili. Donete su odluke, izgrađene su barake, organizovan je život, pojedinačno ili u zajednici, dostojanstven svakodnevni život. Više od dve godine, od zvaničnog proglašenja odluke o izgradnji stadiona 3. novembra 1993. do konačnog proterivanja u maju 1995, kroz niz godišnjih doba strpljivo sam radio fotografski projekat u kome sam izmešao vlastitu intimu sa intimom teritorije i prisnim životom koji je uspeo da stvori ovu nesigurnu zajednicu«.



OD DO — N A C I J E I D E N T I T E T A

ABSTRAKT :

U ovom radu se tvrdi da smo svedoci društveno–istorijske transformacije u kojoj se *nacija*, kao istorijski odgovor na situaciju definisanu individualizmom, »kontraktualizmom« i »ekonomizmom«, sve više zamjenjuje onim što se, u nedostatku boljeg izraza, ovde naziva *identitetska zajednica*. Ova transformacija samo je jedan od nekoliko procesa koji se odigravaju unutar istorijske mutacije svetskog sistema; ovaj rad se, međutim, bavi isključivo ideološkim, tj. diskurzivnim aspektom ovog procesa, pokušavajući da pokaže da je »identitetska zajednica«, *inter alia*, promovisana određenim komunikacijskim strategijama koje se najneposrednije doživljavaju kao »kultuirifikacija« konflikata i kontradikcija. Identitetski diskurs se po ovome razlikuje od moderne *političke* artikulacije društvene promene i konflikta, tipične za period »nacijâ«. U bilo kom kompleksnom društvu sa mnoštvom »ideoloških programa«, različiti procesi »identifikacije« imaju važnu ulogu u procesu društvene kohezije. Diskurzivne strategije »nacije« oslanjaju se na formalistički i sadržajno prazan tip identifikacije za prebacivanje s jednog ideološkog »programa« ili »koda« na drugi. Suprotno tome, identitetske strategije se oslanjaju na procedure poput onih koje su proučavane u ovom radu. One, u osnovi, znače uvođenje malog *mi* termina u malu premisu retoričkog silogizma čija velika premisa ima oblik »za svako x: ako Px, onda Qx«. Identitetska strategija mora da pronađe načine kako da ubedljivo podupre univerzalistički oblikovanu veliku premisu: otud njena sklonost prema konsenzualnim *topoi* i univerzalističkom jurističkom žargonu, uključujući i idiom ljudskih prava.

POSTAVKA PROBLEMA

Kasniji Fuko (Foucault) nudi pojmovni prilaz koji bi mogao da olakša proboj kroz dihotomiju »Država / građansko društvo« koja je, ulazeći u sve vrste žargona, izgubila svoju teorijsku snagu — ako ju je ikada imala.¹ Počnimo sa sledećom kondenzovanom formulacijom fukoovske perspektive:

...upravo u ime formi egzistencije koje su oblikovane političkim tehnologijama vladanja mi se, kao individue i grupe, izjašnjavamo za ili protiv države.
(Burchell 1991: 145)

Da bismo izneli svoje zahteve, moramo naći načina da ih »prevedemo« iz njihove partikularističke idiosinkrazije u unifikovan–unifikujući opseg moderne države. Ovo »prevođenje«, međutim, ostaje samo sekundarno, budući da su *prakse* i »načini egzistencije« izraženi u ovim zahtevima morali biti uvek–već formirani na takav način da



Vanessa Beecroft, *VB 39 US Navy*, 1999, performans, Museum of Contemporary Art San Diego

otkriju »zahteve«; odnosno, oni su već morali da budu integrisani u društvenu »celinu«, proizvedenu i održavanu unifikujućom efikasnošću države. Za uzvrat, integrisano, iako specifično i sektorno, sprovođenje praksi i »formi egzistencije« osigurano je samim mehanizmima koji ih generišu — tehnologijama vladanja. Jer, tehnologije vladanja su već morale da uspostave neku vrstu »integracije«, kako bi bile sprovedene kao tehnologije države.

Opisane ovako apstraktno i na pojednostavljen način, dve glavne dimenzije moderne države, etatiistička i upravljačka², mogu izgledati kao da funkcionišu u skoro pre-stabiliranoj harmoniji. Daleko od toga da je ovo slučaj; mada, da bi postigli neku vrstu graničnog efekta totalizacije, treba pomiriti različite tipove efekata moći treba, dok različite borbe treba podvesti pod dominaciju jedne određene borbe ili njihovu koaliciju. Unutar ovih borbi, kontradikcija, koliko neantagonistička toliko i nerazrešiva, između političke države i tehnologija upravljaštva, razvija polje na kome efekat totaliteta treba da bude postignut. Dakle, ne svojim preliminarnim ujednačavanjem, već suprotno, radom svojih opstajućih kontradikcija, dve »dimenzije« moderne države podupiru efekat totalizacije za koji se ispostavlja da je »efekat Društva«³, neodvojiv od klasne dominacije.

Formalno, problem »integracije« se pomalja na nivou individualnog u velikoj meri na isti način kao što se pomalja na nivou »društvene integracije«: tehnologijama moći⁴ pojedinac biva uvučen u razne vrste heterogenih praksi i »modusa egzistencije«. Da bi se »prebacio« s jedne prakse na drugu, »uključio« u jedan modus ili drugi, pojedinac treba već da poseduje neku vrstu integrativnog uređaja — nekakav »program–menadžer«, da tako kažemo. Pojedinac će verovatno morati da se vrati istom uređaju kako bi mogao/mogla da oblikuje svoje »zahteve« u idiom podesan za unifikovanu i unifikujuću instancu političke države.⁵

Dva takva »integrativna uređaja« ili »program–menadžera« široko su delovala u skorašnjoj prošlosti i u sadašnjosti: *nacija* i ono što ću nazvati »identitetske strategije«. Izložio sam ovo shvatanje nacije na drugom mestu.⁶ Ovde ću izložiti analizu »identitetske strategije«.

IDENTITETSKA STRATEGIJA

Zarad kratkoće, obrnućemo redosled analitičkog procesa, i najpre izložiti rezultat. Identitetska strategija sastoji se u podvođenju partikularnog, individualnog ili grupnog »zahteva« pod neki opšti princip. U ovom smislu, ona se ne razlikuje od bilo koje standardne retoričke procedure koja predstavlja partikularni iskaz kao kompatibilan sa principima, ili čak deduktibilan iz principa ili, čak *topos* –a za koji se pretpostavlja da je »opšti«, tj. koji ne zavisi specifično od bilo koje pojedinačne situacije, i koji publika deli sa govornikom. Specifična odlika identitetske strategije jeste, međutim, da se supsumcija pod opšti princip izvodi u ime »identiteta«, i da se adresantov pristanak na adekvatnost supsumcije zahteva u formi *priznavanja identiteta*. Zahtev za priznanjem identiteta povlači tezu da, ukoliko ono nije dato, nešto veoma štetno ili čak egzistencijalno ugrožavajuće može da se desi identitetskom pojedincu ili grupi: sugerisano je da se u nedostatku priznanja sam njihov »identitet« izlaže riziku.⁷ Ovo, zauzvrat, favorizuje zahtevaočevu samooblikovanje u modus *žrtve*, argumentom da je ono što je promovisano kao opšti princip na neki način njoj, njemu ili njima određeno.

Očigledno, konstrukcija »ljudskih prava« nudi privilegovanu podršku za ovaj tip zahteva.

Da bi bio u mogućnosti da eksploatiše priču o ljudskim pravima, zahtevalac, bilo pojedinac ili grupa, mora da dokaže da ono za šta tvrdi da je povreda njegove/njene identitetske suštine konstituiše kršenje njegovih/njenig ljudskih prava. Da bi ustanovili ovu vezu, identitetski stratezi moraju da se sami profilisu unutar konstrukcije ljudskih prava kao *drugi* — tj. kao instanca koja predstavlja *granicu* za sprovođenje njegovih/njenih sopstvenih prava i sloboda.⁸ Identitetski zahtevaoci podvode svoj razlog pod *univerzalni* princip ljudskih prava pomoću onog što bi se moglo nazvati »hipohondrični obrt«: ovaj obrt se sastoji u upisivanju sebe u polje definisano univerzalnim principom, kao *oštećenog drugog*; ili, što se svodi na isto, obrt se sastoji u lociranju sebe u *specifičnu spoljašnjost* definisanu univerzalnim principom kao zona kršenja. Nasuprot popularnom verovanju prema kome se za identitetske ideologije smatra da su nesposobni za »relaciju spram drugog«, ja ovde iznosim tvrdnju da one, od samog svog početka, *zauzimaju* »poziciju drugog« — konkretno, poziciju oštećenog, povređenog, viktimi-

zovanog drugog. Identitetske strategije se sprovode, kako jedino mogu, sa ove »pozicije« oštećenog drugog a *koja je već uspostavljena iznutra*, i pomoću dispozitiva ljudskih prava.⁹ Stoga bi trebalo odbaciti drugu popularnu predrasudu o identitetskim strategijama prema kojoj one, navodno, protivreče ideji o ljudskim pravima. Upravo suprotno, identitetska politika *praktikuje* ovu doktrinu.

IDENTITETSKA KAZUISTIKA

(1) Albanci se bore protiv mono-etničke Makedonske države koja isključuje učešće Albanaca u svojim strukturama.

(Arben Xhaferi, predsednik Demokratske partije Albanaca, i potpredsednik makedonske vlade, kako je citirano u *Delu*, Ljubljana, 20. 3. 2001.)

Interesantna crta u (1) je tenzija između uopštenog opisa Makedonske države (uvedenog upotrebom učenog izraza »mono-etnička«) i pojedinačnog primera Albanaca, što je eksplicitna poenta iskaza. Da bismo sproveli našu analizu, usvojicemo pojmovni aparat koji je predložio Oswald Dikro (Oswald Ducrot, 1966). Demonstriraćemo svoje izmene, zajedno sa Dicroovim aparatom, prilikom analize iskaza (1).

Topos koji je inicijalno evociran u (1) može se rekonstruisati kao:

T [P: »što je više država mono-etnička«? Q »to manje dozvoljava sve-etničko učestvovanje«];

Evociranje ovog *toposa* se čini očiglednim, jer se eksplicitno tvrdi da se P odnosi na Makedonsku državu. Shodno tome, čini se da je argumentacija sledeća:

evociranje toposa T koji povezuje dve osobine, P i Q, na takav način da je posedovanje osobine Q predstavljeno kao posledica posedovanja osobine P: T [P: »Što je više država monoetnička« ? Q »to manje dozvoljava sveetničko učestvovanje«];¹⁰

primena *toposa* T na slučaj pri ruci, slučaj Makedonske države: »T ; i: Makedonija je monoetnička država«; ili: »T & P od T se odnosi na Makedonsku državu«; ovo je sam *argument* koji vodi :

zaključku: »sledstveno, Q od T se odnosi na makedonsku državu«; ili: »Prema tome: Makedonska država ne dozvoljava sveetničko učestvovanje u svojim strukturama«.

Shematski :

T [P —————> Q]

Argument: T & Makedonska država je P



Zaključak:

Prema tome: Makedonska država je Q



Vanessa Beecroft, *VB 36*, 1998, performans, Galerie für Zeitgenössische Kunst, Leipzig

Čini se da argument ukazuje na *opšti* zaključak o konkretnoj državi, Makedonskoj državi. Nasuprot ovom lakom odeljku, govornik ne samo da određuje prvi termin unutar predikativne paradigme »mono-etnička / sve-etnička«, već takođe i njen drugi termin: mono-etnička Makedonska država ne dozvoljava *Albancima* da participiraju u njenim strukturama. Moramo prema tome pretpostaviti implicitno uvođenje dopunskog toposa koji uvodi dodatno određenje drugog predikta paradigme i na ovaj način objašnjava određeni karakter zaključka.

Takav dodatni topos može se konstruisati kao topička inverzija T:

T [P': »Što je više zajednica sve-etnička u mono-etničkoj državi« → Q': »to manje joj mono-etnička država dozvoljava da participira u državnim strukturama«].

Implicitna dodatna argumentacija koja vodi eksplicitno tvrđenom zaključku bi dakle bila:

pozadinski topos: T'[P' : »Što je više zajednica sve-etnička u mono-etničkoj Državi« ? Q' : »to manje joj mono-etnička država dozvoljava da participira u državnim strukturama«];

argument : »T' i Albanci su P' = sve-etnička zajednica u mono-etničkoj Makedonskoj državi«;

zaključak: »prema tome, Albanci su Q' = nije im dozvoljeno da participiraju u državnim strukturama Makedonije«.

Shematski :

T' [P' —————> Q']

Argument: T' & Albanci su P'



Zaključak:

Prema tome: Albanci su Q'

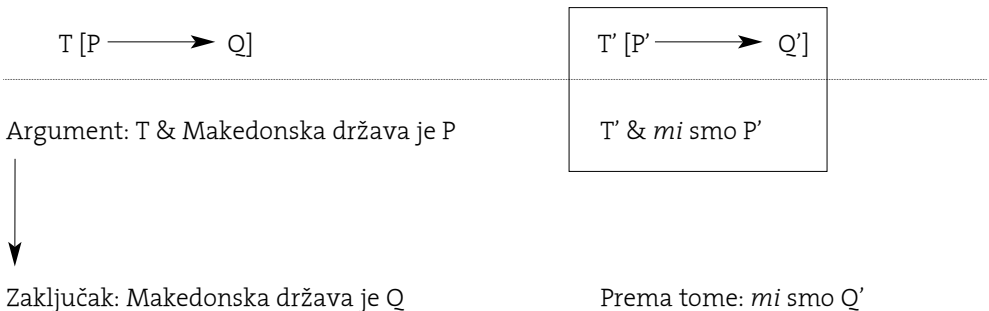
»Albanci« bi trebalo čitati »*mi*, Albanci« Primena T' (»invertovanog« inicijalnog toposa T) na određeni slučaj je prema tome »identitetska« primena. Ona artikuliše identitetsko upisivanje *mi* u opšte polje otvoreno opštim toposom T. Ipak, da bi se konstruisala ova artikulacija između opšteg toposa i identitetskog »*mi*«, neophodno je umetnuti posredujući topos T': ovaj »invertirani« topos predstavlja, uopšteno rečeno, šta znači biti viktimizovana strana unutar polja otvorenog, uopšteno rečeno, početnim toposom T. »Inverzija« putem koje T generiše T' je ono što smo nazvali *hipohondrični obrt*.

Izgovaranje (1) je primer identitetske strategije: »ono podvodi identitetsko *mi* pod opšti topos T' koji objašnjava kako izgleda biti *oštećeni drugi* unutar horizonta početnog opšteg toposa T, čija je T' inverzija. Osim što se oslanja na tipičnu retoričku paralogiku, izgovaranje (1) sprovodi značajan »moralni« pritisak na svoju publiku: i identitetska priroda »primene« toposa (tj. samog argumenta) i moralan prestiž sama dva *toposa* (doktrina ljudskih i manjinskih prava) predstavlja argumentaciju kao zahtev za identitetskim priznanjem. U našoj analizi, međutim, »priznanje« ne kreće bombastičnim metafizičkim stazama: ono što se priznaje je prosto prikladnost sumpcije »*mi*« pod opšte mesto pitanja o oštećenom drugom.

Identitetski zahtev za priznavanjem ima prisiljavajuću zlokobnu strukturu: on traži priznavanje održivosti retoričke procedure pozivanjem na osnovnu komunikativnu etiku intersubjektivne lojalnosti; a zahteva priznavanje društvenog identitetskog entiteta na osnovu održive retoričke konstrukcije. Formalnije rečeno: identitetski zahtev za priznanjem unovčava na nivou »procesa i situacije iskazivanja« (l'énonciation)

prihode stečene na nivou »iskaza« (*l'énoncé*); i, *vice versa*, on podržava profit tražen na nivou »iskaza« kreditom rastegnutim na nivo »situacije i procesa intersubjektivnog izgovaranja« — u beskrajno produžavanom zlokobnom lancu alibija. Ovo je omogućeno samim »identitetskim mehanizmom« koji ustanovljava »identitet« »iskazivačkog subjekta izgovaranja« (*sujet de l'énonciation*) i »subjekta iskaza« (*sujet de l'énoncé*) pomoću prebacivača u prvo lice ili njihovih ekvivalenata.¹¹

Predstavimo shematski ovu analizu iskaza (1):



Deo argumentacije u četvorougaoniku se ne tvrdi eksplicitno.

IDENTITETSKA GEOPOLITIKA

(2) Zahvaljujem Ministru što je došao na naš mračni Balkan.

(Predsednik Franjo Tuđman i franciski ministar spoljnih poslova Alen Žipe, na zajedničkoj konferenciji za štampu, 10. 2. 1994; Hrvatska TV)

U iskušenju smo da prikažemo iskaz (2) kao trostruku specifikacionu kaskadu:

T₁ [Što se više neko trudi da dođe u posetu → to više zaslužuje da mu/joj oni koje je posetio/la zahvale].

T₁ & Ministar je došao u posetu → Prema tome: Ministar zaslužuje da mu oni koje je posetio zahvale.

T₂ [Što se više neko pomuči da poseti mračni Balkan → to on/ona više zaslužuje da mu stanovnici zahvale].

T₂ & Ministar je došao da poseti mračni Balkan. → Prema tome: Ministar zaslužuje da mu stanovnici Balkana zahvale.

T' [Što je neko više stanovnik Balkana → to više mora biti zahvalan/na svojim posetiocima].

T' & *mi* smo stanovnici Balkana → Prema tome: *Mi* smo naročito obavezni da budemo zahvalni ministru koji je došao na *naš* mračni Balkan.

Značajno je da tri specifikaciona koraka odgovaraju trima različitim perspektivama: T1 odgovara opštoj perspektivi trivijalnih zahvaljivanja; T2 odgovara perspektivi »Evrope«; a T' (koje je zapravo inverzija T2) konstituisano je identitetskom perspektivom.

Pošto nas ovde jedino interesuje identitetska strategija, uprostit ćemo našu analizu i redukovaćemo argumentaciju iz (2) na samo dve faze: onu kojom rukovodi topos T (koji je kondenzacija gore pomenutih T1 i T2) i onu kojom rukovodi T' (koji je inverzija T).

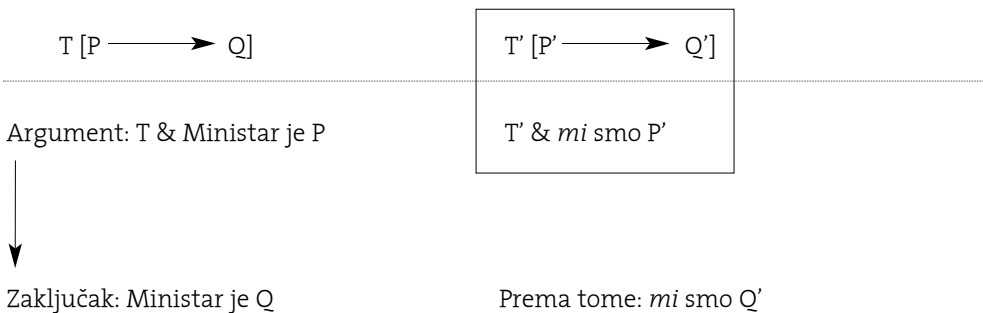
T [Što se više neko potruđi da poseti neprijatno mesto → to više zasluđuje da mu/joj oni koje je posetio/la zahvale].

T & Ministar je došao da poseti mračni Balkan → Prema tome: Ministar zasluđuje da mu oni koje je posetio zahvale.

T' [Što je više neko stanovnik neprijatnog mesta → to više mora da bude zahvalan/na svojim posetiocima].

T' & *mi* smo stanovnici neprijatnog mesta Balkan. → Prema tome: *Mi* smo naročito obavezni da budemo zahvalni Ministru koji je došao na *naš* mračni Balkan.

Shematski:



T' je inverzija T, i anticipira upisivanje identitetskog *mi* u horizont ustanovljen pomoću T. Kada je »primenjeno« pomoću »identitetske primene«: »T' & *mi* smo P'«, ono takođe ilustruje vrstu hipohondričnog kvaliteta u smislu: »Na koji način T utiče na nas, ili nas povređuje?«

IDENTITETSKO ODREĐENJE KAO IDEOLOŠKA INTERPELACIJA

Ako identitetsko određenje uspeva da podstakne samopriznanje, onda ono očigledno proizvodi interpelacijski efekat u altiserovskom smislu (Močnik, 1994). Ono što sledi je primer takve »identitetske interpelacije«.

(3) Ovo je izbor između Evrope i Balkana.

(Slovenački predsednik vlade Janez Drnovšek, *Dnevnik*, Ljubljana, 3. 6.1995.)

Kao prvu aproksimaciju, možemo analizirati (3) u poznatim identitetskim terminima:

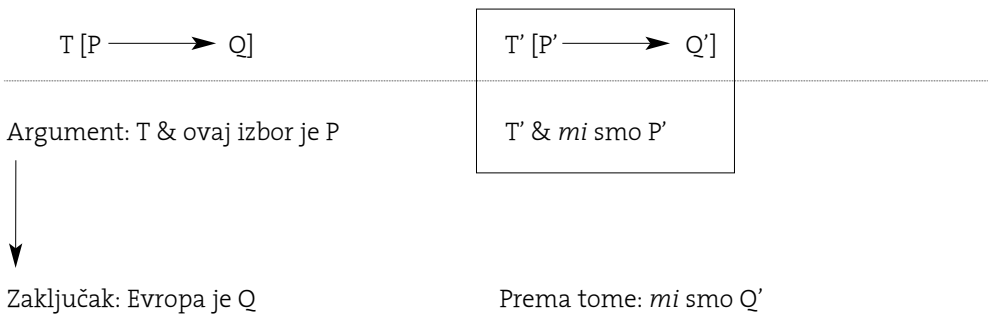
T [Što više neko mora da bira između pozitivnog i negativnog termina → lakše mu/joj je da izabere pozitivan termin].

T & izbor između Evrope i Balkana je izbor između pozitivnog i negativnog termina. → Prema tome: Lako je izabrati Evropu kao pozitivan termin alternative.

T' [Što je nekom lakše da izabere x → to on/ona ubedljivije dokazuje svoju privrženost x-u].

T' & *nama* je lako da izaberemo Evropu / kao suprotnu Balkanu / → Prema tome: *Mi* time dokazujemo *našu* privrženost Evropi / kao suprotnoj Balkanu/.

Shematski:



Analiza mora da objasni zašto (3) ima moćan retorički potencijal — dok bi makar malo »doslovnije« tvrđenje (3) bilo trivijalno ili čak stupidno. Gornja analiza takvo objašnjenje u stvari ne nudi: ona ne objašnjava unutrašnju nedovoljnost dokazivanja »privrženosti«. Dokaz privrženosti se računa jedino ako je prepoznat kao takav. Da bismo se približili ovom elementu anksioznosti koje (3) mobilise, najpre moramo da preformulišemo T' kao prostu translaciju T'' od T: translaciju sa idioma +/- na idiom *pripadanja*.

T' [Što više neko mora da bira između toga gde pripada i gde ne pripada → to mu/joj je lakše da izabere gde pripada].

T' & izbor između Evrope i Balkana je *za nas* izbor između toga gde *mi* pripadamo i gde *mi* ne pripadamo. → Prema tome: *nama* je lako da izaberemo Evropu nasuprot Balkanu.

Međutim, ova transformacija od »privrženosti« do »pripadanja« može se postići samo posredovanjem priznanja: »mi« moramo da *dokažemo* ono što tvrdimo da jesmo. *Naše jesmo* je po sebi nedovoljno dok ga ne prizna privilegovani »drugi« — a biće priznato ako »mi« obezbedimo dovoljan aktivni dokaz. Koji je međutim dokaz dovoljan, jeste na drugome da odluči. Dve analize su stoga podjednako neophodne: jedino zajedno one zahvataju proces. Osobnost ovog procesa je da je adresant situiran, od strane pošaljioaca, na strukturalno mesto onog što Žak Lakan (Jacques Lakan) naziva »subjekt za koga se pretpostavlja da zna« (Lacan, 1973; Močnik u: Kaplan 1992; Močnik 1994).¹² Kao posledica, kako *smisao izgovora* (tj. akta ispravnog izbora namenjenog da dokaže privrženost) tako i »biće« govornika, agenta izbora, postaju zavisni od priznavanja od strane adresanta, »subjekta za koga se pretpostavlja da zna«. Bez ovog priznavanja, identifikacija govornika–agenta (od *mi*) sa privilegovanim drugim za koga se pretpostavlja da »zna«, jeste nemoguća, a iskaz (izbor) nema smisla (nije priznat kao »dokaz«). Ali bez dokaza, pripadanje *mi* identifikujućoj i identitetskoj zajednici (»Evropi«) je određeno, i *mi* više nema mesto, nema zajednicu, niti biće.

Ono što sledi je radikalizovana verzija ovog istog mehanizma:

(4) Nemoguće je ostati neutralan.

(Dimitrij Rupel, ministar spoljnih poslova Slovenije, 13. 9. 2001.)

Analiziraćemo (4) na sledeći način:

T [Što više neko mora da bira između pozitivnog i negativnog termina → to je više ostajanje neutralnim (tj. ne biranje) jednako biranju negativnog termina].

T & ovo sad je izbor između pozitivnog i negativnog termina. → Prema tome: Ne biranje je sada izjednačeno sa biranjem negativnog termina.

Ali prelaz sa evociranog toposa T u pozadini ka njegovom specifikovanju u »T & ovo sad...« određenju posredovan je identitetskom supsumcijom: mora da za bezlično formulisanje (4) ima neke konkretne privlačnosti. Ovo posredovanje može se predstaviti na sledeći način:



Rineke Dijkstra, *Induction Center, Tel Hashomer, Israel, April 12, 1999*, c-printovi, 126x107 cm

T [Što više neko mora da bira između pozitivnog i negativnog termina › više je ostajanje neutralnim (tj. ne biranje) isto što i biranje negativnog termina].

{T' [Što više neko pripada x-u → više je izbor između x i ne-x izbor između pozitivnog i negativnog termina za njega].

T' & *mi* pripadamo civilizovanom svetu¹³. → Prema tome: Ovo je izbor između pozitivnog i negativnog termina *za nas*.)

T & ovo sad je izbor između pozitivnog i negativnog termina. → Prema tome: {*Za nas*} je nemoguće da ostanemo neutralni.

Jer, »ostajanje neutralnim« ne bi samo značilo biranje negativnog termina alternative, to bi takođe bila samoizdaja. Ne birajući, *mi* ne samo da bismo odabrali pogrešnu stranu, *mi* bismo takođe izdali sopstveni identitet. Naš sopstveni identitet, pak, utoliko ukoliko je priznat od privilegovanog drugog: naše ne ostajanje neutralnim jeste dokaz našeg pripadanja pravoj strani — ipak, on mora biti priznat kao takav, i naša pripadnost, naš civilizovan identitet zavisi od ovog priznanja.

ZAKLJUČAK

Analiza identitetske diskurzivne strategije pokazuje da identitetska ideologija i njene prakse ne protivreče univerzalističkom okviru trenutno dominirajuće ideologije.

Čini se pre da su one jedna od mogućih aktualizacija ovog okvira. Kao posledica, izgleda da »paradigma državljanstva« nije protivmera identitetskim paradigmatima i njihovim praksama.

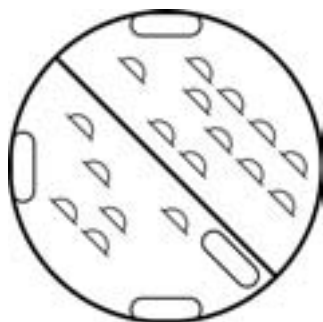
DODATAK I: FORMALNA TEORIJA NACIJE¹⁴

U članku iz 1956¹⁵, Levi-Stros je razvio tezu da se dualne društvene organizacije nekako »spontano« razvijaju u trojne organizacije. Ne zadržavajući se na značaju koji bi ova tvrdnja mogla da ima za glavnu ideju njegovog teksta, on je takođe predložio da u svakom društvu postoji jedna očigledno nefunkcionalna *nulta-institucija*, čija je jedina funkcija da omogući društvu da postoji. Uz pomoć adekvatne definicije »dualnog društva«, možemo pokazati da je uvođenje treće komponente strukturalno neophodno, i da je ova dodatna strukturalna instanca *nulta institucija*.

Rineke Dijkstra,
Golani Brigade, Eyakim, Israel 26, 1999, c-printovi, 180x150 cm



Levi–Stros predstavlja primer dualistički organizovanog Vinebago sela i skreće pažnju na činjenicu da da izveštači iz različitih delova daju drastično različite prikaze seoske organizacije: iako su obe organizacije dualističke, jedna počiva na dijametričnoj koncepciji dualizma, a druga na koncentričnoj koncepciji.



Vinebago selo prema informantima gornjeg sela



Vinebago selo prema informantima donjeg sela

Diskrepancija između dve reprezentacije — jedne dijametrične i druge koncentrične — podržava istorijsko materijalističku tezu da pojam »društvenog totaliteta« zavisi od strukturalne pozicije sa koje se »totalitet« shvata; ona takođe radikalizuje pitanje: kako takvo društvo uopšte može da produkuje *efekat totaliteta*, kako može da se reprodukuje; pod ovim uslovima, društvena »integracija« — reprodukcija izgleda kao nemoguća, jer je blokirana pomoću dve radikalno različite, uzajamno isključive, ideološke sheme koje ne mogu međusobno da komuniciraju.

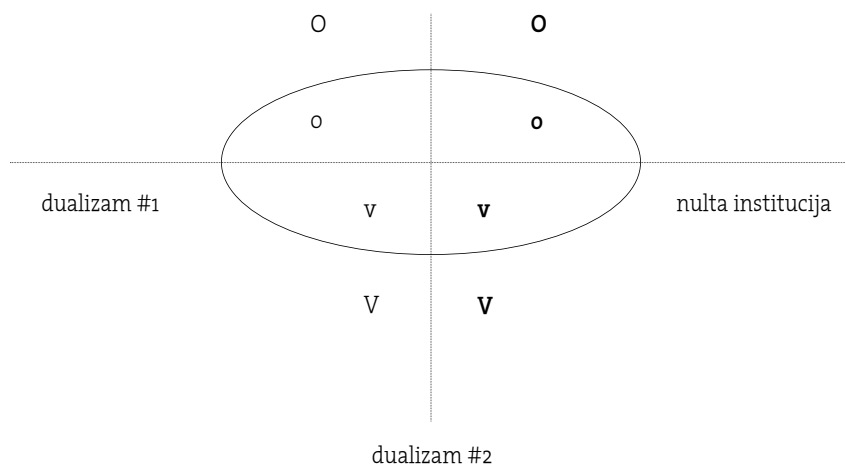
Ovaj očigledni objačnjavalacki ćorsokak je svojevrsna teorijska uvertira. On nudi dobru startnu poziciju za striktniju definiciju »dualne« (ili bilo koje druge) društvene organizacije, jer uvodi neophodnost takve definicije *koja bi uzela u obzir ideološko posredovanje reprodukcije društvenih odnosa*.¹⁶

Dualna društvena organizacija može se dakle definisati kao vrsta organizacije koja *dozvoljava dve različite dualističke koncepcije* društvene »celine«. (U našem slučaju, dve reprezentacije bazirane su na dva različite koncepcije dualizma: jedna je dijametrična, druga koncentrična).

Takva organizacija suočava se sa strukturalno motivisanim komunikacijskim slovom koji se (jedino) može razrešiti uvođenjem treće ideološke koncepcije koja je »neutralna« u pogledu druge dve koncepcije »društva«, i u odnosu na koju dve konstitutivne ideologije mogu da definišu i »situiraju« jedna drugu, i prema tome međusobno komuniciraju.

Predstavimo uprošćeni model rešenja. Pretpostavimo da je mali društveni svet, koji se sastoji od objekata definisanih pomoću tri para suprotstavljenih distinktivnih obeležja, inicijalno organizovan dualistički. Jedna od »inicijalnih« dualističkih ideoloških koncepcija organizuje ovaj svet duž opozicije »cirkularno/ne–cirkularno«, a druga

duž opozicije »malo/ne–malo«. Shvatajući društveni svet na dva različita dualistička načina, članovi ovog društva ne mogu da komuniciraju direktno, osim ukoliko dve grupe, definisane svojim »ideološkim pogledima na svet«, ne nađu zajedničko rešenje. Rešenje se javlja uvođenjem *trećeg tipa konceptualne sheme, bazirane na neprimerenom distinktivnom obeležju* (»podebljano/ne–podebljano« na našoj shemi). Ono može da se rastavi na dva koraka: 1. Percepcija i definicija nesporazuma (nesporazum se pojavljuje kao pozitivan momenat u društvenoj integraciji): »Vaša koncepcija društvenog sveta bazira se na obeležju koje *nije primereno mojoj koncepciji*.« — »Moj način da organizujem svet proizlazi iz distinkcije koja je neprimerena načinu na koji ga vi organizujete.« — Ovaj korak uvodi pojam neprimerenog distinktivnog obeležja. — 2. Za drugi korak, obe grupe se »slože« oko zajedničke sheme organizacije sveta, bazirane na distinktivnoj opoziciji koja nije primerena njihovim odvojenim specifičnim ideološkim koncepcijama. Ova »treća« konceptualna shema je *nulta institucija*. Nulta institucija funkcioniše kao zajednička referenca dveju, uzajamno isključivih, konceptualnih shema (obe mogu biti »generisane« iz nje), i tako obezbeđuje njihovu međusobnu komunikaciju, namećući se kao »neutralna«, posredujuća instanca. Nulta institucija proizvodi *totalizujući efekat Društvo*.



Naša hipoteza je da *nacija funkcioniše kao nulta institucija*. Intuitivno, ideja se čini ubedljivom: 1. dok druge institucije, podele itd. izgledaju funkcionalne u modernom društvu, naciji izgleda »nedostaje« funkcija; 2. korelativno, u nacionalno organizovanim društvima, sve funkcionalne institucije itd. referiraju na, i shvataju se u perspektivi nacije.

Činilo bi se prema tome plauzibilnim da nacija nema drugu funkciju nego da omogućiti izvesnom tipu društva da postoji, tj. da se reprodukuje »kao celina«. — Suprotna intuiciji je činjenica da *ovaj* tip društva već poseduje mehanizam za celovitu društvenu reprodukciju — državu. Izgledalo bi, dakle, da nacija *duplira* već postojeću instituciju. Ostale teškoće proizilaze iz razlika između nulte institucije kakva operiše u društvima koja nisu na nivou države i načina operisanja nacije:

Dok standardna nulta institucija *deli društvo iznutra* — nacija *unifikuje* moderno društvo i definiše njegovu *spoljašnju* granicu. Dok nulta institucija *deli društvo u isključive grupe* — nacija *totalizuje društvo u inkluzivnu celinu*.

Dok standardna nulta institucija definiše sebe u odnosu na *druge* (funkcionalne) institucije *istog* društva — nacija sebe definiše u odnosu na *istu* instituciju (naciju) *drugih* društava.

Nacija je iznutra inkluzivna a spolja isključiva, dok je standarda nulta institucija iznutra isključiva i nema spoljašnju dimenziju. Ili, preciznije rečeno:

Nacija je inkluzivna u u heterogenoj dimenziji (uključuje druge heterogene institucije istog društva) a *isključiva u homogenoj dimenziji* (isključuje institucije iste vrste, tj. druge nacije).

Standardna nulta institucija je isključiva u heterogenoj dimenziji (ona »pokriva« druge institucije različitih, heterogenih vrsta) a inkluzivna u homogenoj dimenziji (unutar sopstvene dimenzije, ona distribuira individue na unifikovan način).

Važne konsekvence slede iz ovih razlika: dok standardna nulta institucija definiše sebe u odnosu na druge (»funkcionalne«) institucije, i *deli* društveno polje na isključive grupe — nacija definiše sebe u odnosu na druge nacije, prvo one sa kojima »deli« granicu, i u odnosu na individue unutar te granice; ona *unifikuje* društveno polje u iznutra inkluzivnu, a spolja isključivu »celinu«. Nacija je u osnovi imaginarna granica.

Prevedena u naš idiom »niza verovanja«, ova obeležja ukazuju da je nacija, kao nulta institucija, rešenje problema društvene integracije pod uslovima uzajamno nezavisnih i situaciono de-relativizovanih verovanja. U Levi–Strosovom primeru, koji bi mogao biti slučaj retkog društvenog dogmatizma, konceptualne sheme su povezane sa društvenom pozicijom. Ni situaciona ni društvena relativizacija nije nigde povezana s apstraktnom političkom konstitucijom individualističkih društava. Jedina opozicija koju nacija uvodi u društveno polje koje definiše, jeste opozicija između individue i kolektivnosti. Nacija mrvi društveno polje u niz apstraktnih individua, definisanih jedino svojim odnosom prema nacionalnoj kolektivnosti, tj. prema imaginarnoj granici. Ova *strukturna opozicija* »funkcioniše kao«, ili »je shvaćena, iskušena kao« *kulturna identifikacija*. To je identifikacija sa subjektom nacionalne nulte institucije. Suprotno instanci »subjekta za koga se pretpostavlja da veruje« i koji podržava setove verovanja, ovo je »subjekt za koga se pretpostavlja da zna«, jer je identifikacija sa ovom instancom *korelativna sa pokrivanjem uslova mogućnosti takve identifikacije*.

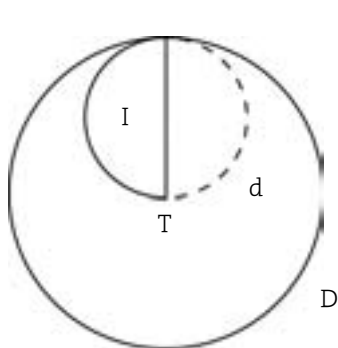
Subjekt nacionalne nulte institucije je sigurno subjekt za koga se pretpostavlja da »zna«, ali je »znanje« pripisano ovoj instanci prazno : ono se iscrpljuje u »funkciji« koja treba da obezbedi mogućnost »prebacivanja« između inače nepovezanih nizova verovanja. Zbog toga je otvoreno za investiranje od strane nekog određenog niza verovanja, od neke *određene ideologije* koja operiše unutar polja ograničenog nacionalnom nultom institucijom. Ideologija koja investira inače »prazno« polje »znanja«, pripisano subjektu nulte institucije, postaje *hegemonistička ideologija*. Hegemonistička ideologija može da tvrdi da je podržana autoritetom »subjekta za koga se pretpostavlja da zna«. U nacionalno organizovanim društvima, ideološka borba se bje upravo oko pitanja *koja* ideologija će (privremeno) investirati »znanje« pripisano subjektu nacionalne nulte institucije, instancu koja podržava nacionalni *identitet*. Ideologije oblikovane na balkanski način naročito su pogodno

za ovaj zadatak: budući ideologije granice, one se dobro usklađuju sa nesavršenim ideološkim kosturom »nacionalne granice«; i povrh toga, preuzimajući nultu instituciju, one je same *podržavaju* u njenoj funkciji zadržavanja spoljašnje granice »nacije«.

**DODATAK II: IDEOLOŠKA INTERPELACIJA KAO INVERZIJA
LAKANOVE SCHEME TRANSFERA U ANALITIČKOM PROCESU**

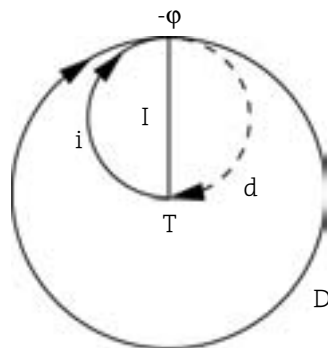
Predstavljamo komunikacijski proces kao *inverziju* Lakanove sheme analitičkog procesa¹⁷: komunikacijski proces počinje od adresantovog »zahteva za smislom« (d), koji je suprotstavljen alternativni »smisao/besmisao«; adresant rešava ovu alternativu *identifikujući se* (i) sa subjektom za koga se pretpostavlja da veruje (T) »sve šta je neophodno da veruje« da bi određeni označiteljski niz »imao smisla«; sa ove kvazi-neutralne stožerne tačke komunikacije (kojoj se i pošaljilac i adresant implicitno obraćaju), »smisao« se vraća nazad adresantu. Ova protivreakcija adresantovom zahtevu za smislom je, uopšteno, »smisao« iskaza; u određenim slučajevima, međutim, »povratak« smisla adresantu uzima formu *ideološke interpelacije* (i).

Šta su, prema tome, uslovi »srećne« interpelacije? Oni su sugerisani samom shemom koju smo pozajmili od Lakana: ako je, u tački alternative »smisao/besmisao«, individua locirana *kao subjekt* ($-\phi$) tj. ako je individua, u toj tački sabijena u tzv. vel-alternativu (tipa: »daj novac ili ću ti oduzeti život!«), onda proces ne nastavlja direktno do tačke identifikacije (do »subjekta za koga se pretpostavlja da veruje«), već *čini nesvestan zaokret i posredovano je individuinom (nesvesnom) željom* (d). U ovom slučaju, identifikacija nije više »uslovna«, ona postaje bezuslovna, pozadinska verovanja se podrazumevaju kao neophodna, identifikacija je posledično sa »subjektom za koga se pretpostavlja da zna«, i interpelacija sledi.



Lakanova šema

- D zahtev (za smislom)
- I identifikacija
- T tačka transfera
(subjekat koji bi trebalo da veruje/zna)
- d želja



Šema ideološke interpelacije

- D zahtev (za smislom)
- I identifikacija
- T tačka transfera
- d želja
- $-\phi$ pozicija subjekta (u vel-alternativi)
- i ideološka interpelacija.

Napomene:

1 Autor rada sumnja u to. Kako se istorijska realizacija politike »građanskog društva« i ljudskih prava postavila kao ništa drugo do potčinjavanje post-socijalističkih društava globalnim politikama neo-liberalnog kapitalizma, čini se da je neophodno priznati da su, u izvesnoj meri, ovi tokovi potvrdili snagu Marxsove kritike u: »Zur Judenfrage« (1844)

2 Michel Foucault, »Governmentality« u (Burchell 1991)

3 »L'effet de societe«: ovaj pojam uveo je Althusser (1969: 80 *et passim*).

4 Treba dodati da »tehnologije moći« nisu samo one tehnologije klasičnog doba na osnovu kojih je Foucault konstruisao njihov pojam. Mi uključujemo u ovaj pojam takođe i »tehnologije« koje su na delu u porodici, unutar rodbinskih struktura, itd. — ceo set »na *naturwüchsige* veza (za koje je Marx, greškom, pretpostavljao da su zbrisane novim odnosima koje diktira kapitalistička ekonomija opšte komercijalizacije).

5 U »Idéologie et appareils idéologiques d'état« (1973), Althusser (1976) podvlači *unifikujuću* akciju dominantne ideologije: upravo je ova sposobnost da »unifikuje« (različite ideološke aparate i njihove raznovrsne ideološke diskurse) ono što kvalifikuje ideologiju da »dominira«. U (Močnik, 1994), predložio sam čisto »formalni« koncept *unifikacijskog mehanizma*: u nacionalno konstituisanim društvima, unifikacijski mehanizam je nacija, a nacionalizam bi onda bio »dominirajuća« ideologija; prema ovoj shemi, određena ideologija koja (privremeno) prevlađujuće određuje unifikujuć mehanizam nacije, bila bi »hegemonistička« ideologija. Shodno tome, nacija kao »dominantna« ideologija može da prilagodi raznovrsne ideološke hegemonije (čini se da je ovo poenta Erik Hobsbaumovog prikaza istorije nacionalizama u: Hobsbawm 1990)

6 Videti: (Močnik 1994). Ova ideja ukratko je izložena u Dodatku I, ispod

7 Otud »politika priznavanja«. Videti: (Taylor 1992)

8 »La liberté consiste à pouvoir faire tout ce qui ne nuit pas à autrui: ainsi, l'exercice des droits naturels de chaque homme n'a de bornes que celles qui assurent aux autres membres de la société la jouissance de ces mêmes droits« (čl. 4, *Déclaration* iz 1789.)

9 Ova pozicija oštećenog drugog upisana je u polje ljudskih prava pomoću »strukturirajuće« opozicije *tout homme/nul homme*: *svako* treba da bude uključen, *jeste* (po prirodi) uključen unutar horizonta ljudskih prava; korelativno, *niko* ne treba da bude isključen, ne može da bude isključen iz ovog horizonta. Ona je upisana takođe kao »strukturirani« efekat, punktualno, kao figura »autrui«, »autres membres de la société«.

10 Evocirani *topos* ostaje na nivou »pozadine«; shematski, obeležićemo ovo tako što ćemo napisati T iznad horizontalne linije, *ispod* koje ćemo predstaviti lanac [argument »zaključak].

11 Upravo zato Devereux (1985) postavlja, kao jedan od uslova etničkog identiteta, mogućnost da se on izrazi kroz »auto-etnografski« iskaz. Takav iskaz obuhvata kako iskazivačkog subjekta tako i subjekta iskaza, i mora se izvesti u formi »A kaže: Ja sam P.« Pod uslovima u koje ovde ne ulazimo, takav iskaz ustanovljava »identitet« [A='I'].

12 Videti: Dodatak II.

13 Izraz »civilizovan svet« se pojavio u kasnijim pasusima istog diskursa.

14 Za dužu ekspoziciju teorije koja je ovde predstavljena videti: (Močnik 1994)

15 Videti: (Levi-Strauss 1958).

16 Na ovaj način pokušavamo da ponudimo stari ideološki *desideratum*; definiciju društvene strukture u terminima inskripcije subjekta u nju. Cf. takođe (Levi-Strauss 1962.) Koliko ja znam, prva definicije »društvene činjenice« u terminima njene »subjektivnog« (tj. ideološkog) shvatanja jeste definicija »telesne tehnike«, koju je ponudio Marcel Mauss u »Les techniques du corps« (1934) (Mauss, 1950).

17 Kako je dato u: (Lacan 1973: 244).

LITERATURA

- Althusser, Louis. 1969. *Lire le Capital - I*. Paris: Maspero.
- Althusser, Louis. 1976. *Positions*. Paris: Editions sociales.
- Böcke, H, et al, eds. 1994. *Denk-Prozesse nach Althusser*. Hamburg - Berlin: Argument.
- Burchell, Graham, et al. 1991. *The Foucault Effect. Studies in Governmentality*. London etc: Harvester/Wheatsheaf.
- Devereux, Georges. 1985. *Ethnopsychanalyse complémentariste*. Paris: Flammarion.
- Ducrot, Oswald. 1996. *Slovenian Lectures / Conferenes slovenes*. Igor Žagar, ed, Ljubljana: ISH.
- Hobsbawm, Eric. 1990. *Nations and Nationalism Since 1780*. Cambridge etc: Cambridge University Press.
- Kaplan, Ann/Sprinker, Michael, eds. 1992. *The Althusserian Legacy*. London and New York: Verso.
- Lacan, Jacques. 1973. *Le Séminaire XI. Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*. Paris: Seuil.
- Levi-Strauss, Claude. 1958. »Les organisations dualistes existent-elles?« *Anthropologie structurale*. Paris: Plon.
- Levi-Strauss, Claude. 1962: *Le totemisme aujourd'hui*. Paris: PUF.
- Mauss, Marcel. 1950. *Les techniques du corps (1934). Sociologie et anthropologie*. Paris: PUF.
- Močnik, Rastko. 1994. »Das 'Subjekt, dem unterstellt wird zu glauben' und die Nation als eine Null-Institution«. H. Böcke, et al, eds, *Denk-Prozesse nach Althusser*. Hamburg-Berlin: Argument.
- Taylor, Charles. 1992. *The Politics of recognition. Multiculturalism*. Amy Gutmann, ed, Princeton: Princeton University Press (second expanded edition: 1994).

KO Zoran Naskovski TO TAMO PEVA?



U filmu Slobodana Šijana *Ko to tamo peva*, postoji poznata sekvenca u kojoj sin kaže ocu: »Tata, i ja bih ovo radio«, na šta mu otac odgovara: »I tata bi, sine!«

Na sličan način smo dobili rad umetnika (sina) i podršku teoretičara (oca) Branislava Dimitrijevića. Ovaj drugi, u časopisu *Škole za istoriju i teoriju umetnosti* CSUb-a PRELOM br. 2/3, u svom tekstu »Ovo je savremena umetnost« piše da »umetnik Zoran Naskovski vodi čitavu kampanju u kojoj tvrdi da je koncept preuzet iz njegovog projekta iz 1999. sa pevačicom Mašinkom Lukić«

Međutim, upravo je nakon bečkog performansa usledila agresivna promotivna medijska kampanja, posle koje je ceo Beograd »prasnulo u smeh«. Naravno, većina Beograđana je upravo mene pitala šta mislim o tome, a ono što mislim rekao sam javno u više navrata različitim medijima, kao i lično Branislavu Dimitrijeviću. Prema tome, kampanju nisam vodio ja, ja sam samo

rekao svoje mišljenje. Ono što, ipak, treba imati na umu kada su kampanje u pitanju (a što je »tim« koji je vodio promotivnu kampanju za ovaj rad trebalo da zna) jeste zlatno pravilo marketinga: proizvod koji nije kvalitetan ne treba previše reklamirati.



Zoran Naskovski, *Apolo 9*, 1999, performans, Terazije, Beograd

Takođe, Branislav Dimitrijević pominje i sledeće: »...Osim spomenutog napada Marine Gržinić, ovaj rad je izazvao mnoge negativne reakcije i u Srbiji, koje ukazuju da je temom turbo-folka pogođena neka traumatična tačka, koja se ovim radom prikriva.«

Srbija se, nažalost, već duže vremena unazad, ne uzbuđuje ni oko čega, dok se na fotografijama može videti šta je istinska traumatična tačka autora projekta koji se »bave turbo-folkom«.





Ivana Momčilović,
kolektiv Eimigrative art

URBO-FOLK — DA, ALI KADA?

DA LI JE (T)URBO-FOLK
~~TIGAR (OD PAPIRA)?~~

ILI
GLOBALIZUJ BORBU!

»Tamo nema bajnih dama
s ogromnih reklama,
nitko kruha gladan nije
i nema demokracije«
Darko Rundek, »Kuba«, sa albuma *Ruke*

»Kapitalizam je nakupljanje mogućnosti
u nabreklih grudima,
bez mogućnosti sisanja«
Danijel Helin, Belgija, *Zbogom partije*

i

Šezdesetih godina prošlog veka, u vreme kada je Mao Ce Dong tvrdio da je imperijalizam samo origami–igračkica u rukama naroda, sprovodeći čeličnu kulturnu revoluciju širih srazmera, a Hruščovljevi podanici iz enciklopedija brisali nepodobnu Ljilju Brik sa fotografija *narodnog pesnika revolucije* Majakovskog¹, poezija istine našeg (radnog) samoupravnog i, samo na prvi pogled, revizionističkog naroda nisu bili partizanski (revolucionarni) potpuri, nego upravo narodnjaci.

SFRJ je tumarala stazom eksperimentalne »van–blokove« demokratije i krčila sebi svojstven pod–žanrovski put u hram kulturno prosvetnog socijalizma.

No, i pored neospornih skorova (»narod se pita«) naše narodnjačko rukovodstvo (Silvana, Lepa, Toma) nije bilo od onih čiji je mandat potrajao.

»Kongres kulturne akcije« (KKK), održan početkom sedamdesetih godina u Krajujevcu, prva je iskra ovdašnje kulturne revolucije i ideološkog puritanizma koja će ubrzo buknuti u veliku lomaču odbrane supra–intelektualnih i visoko kulturnih vrednosti. Na njenom žaropeku će narednih godina *welfare* državnog socijalizma goreti sve i svako: od krimi romana, ljubića i »ostalog oružja imperijalističko–buržoaske propagande« (»Čik«, »Adam i Eva«), sve do dekadentne narodne muzike, narodnjačkih fanzina i njenih heroja. Novopečenim »porezom na šund« krenuće dugogodišnje postavljane barikada između ružnog i lepog, dobrog i lošeg (ukusa), jer je »lov na estradne veštice, već decenijama, jedan od popularnijih hobija ovdašnje javnosti željne trofeja, koji postaju važan poen u svakoj lovačkoj biografiji«, kaže P. Luković u *Boljoj prošlosti* (NIRO Mladost, 1989).

Barikade nikada nisu uklanjane, a jednoga dana su, u ime istih, osvanuli balvani na putevima. No, krenimo redom.

¹ Pogledati knjigu drugog muža Ljilje Brik: Vasilij Katanjan, *Upoznavanje idola*, Moskva, 1997.

II

Priča o Silvani Armenulić, alias Zilhi Barjaktarević, trećem detetu poslastičara Mehmeda Barjaktarevića iz Doboja, priča je o večno tragičnoj sudbini »slatkiša narodne volje« u čeljustima neutažive intelektual–građanske državotvorne elite. Naime, i pored neospornog traga koji je ostavila u brdovitom kulturnom pejzažu miliona Jugoslovena (1964–1976), vest o smrti estradne zvezde i narodne umetnice Silvane (kao i njene sestre Mirjane Barjaktarević) nije objavila državna televizija (obznanjujući istovremeno skandalozno cenzurisano informaciju o istoj nesreći u kojoj je stradao jedino »šef narodnog orkestra ali i član kolektiva RO RTB–a, violinista Rade Jašarević«). Ova činjenica inicira početak najmračnijeg kulturrazizma ideologije na vlasti prema neskrivenim narodnim potraživanjima. Kada se te 1976, na sahrani okuplja 30 000 ljudi, ali niko sa masovnog medija — televizije (koja je godinama živela od estradnih radnika) postaje jasno da potisnutima (potisnutom) ne preostaje ništa drugo nego da nagrnu u realnost, baš kao što je obrnuto dopušteno svake noći u snovima. Silvanina koleginica, Lepa Lukić, povodom Silvanine smrti, možda najbolje govori o ras-kolu između tadašnjih »narodnih želja« i »društveno priznatih« potraživanja: »Tek sada shvatam koliko smo potisnuti i zvanično nepriznati. Nas samo narod voli, a narod se izgleda, kad je reč o njegovoj muzici, slabo pita. Razočarale su me i kolege. Svi smo se sakupili na sahrani da odamo poštu poginulim prijateljima, ali se kasnije ispostavilo da su neki od nas iz drugih razloga došli na groblje. Kada je trebalo odati poštu Silvani i Mirjani posle četrdeset dana, okupili su se samo najbliži rođaci i gotovo niko od kolega. Bili smo samo Hoki i ja«. Ili, kako neko reče, u zemlji koja je još 1943. raskrstila sa monarhijom, Lepa i Silvana su bile — kraljice, ali kraljice u opancima. Drugim rečima, radilo se, i pored svega, očigledno o vremenu (ne)zvanične ilegale za narodni užitak.²

Tragično slična je i sudbina nezvanične narodne himne »Jugo, moja jugo«, nastale 1971. na predlog MILENIJE RADOVANOVIĆ, naše gastarbajterke u Nemačkoj, objavljene u »TV reviji«. Himna je zamišljena kao alternativna radna akcija, u čijem oblikovanju stihova učestvovali čitaoci »TV revije«, baš kao i pesnici, a opštenarodno glasanje o njenom izvođaču organizovano je putem kupona čitalaca istog lista; u tesnoj konkurenciji između Bore Spužvića–Kvake, Lepe i Silvane, izabrana je poslednja, Zilha Mangano, alias Silvana Armenulić, koja je najviše odgovarala težini zadatka i težini obavezujućih »reči života« naših emigranata:

2 Jedno od zanimljivijih poetsko–političkih pitanja jeste i stav zvaničnog »poetskog rukovodstva« prema poeziji naroda. Oskar Davičo naglas razmišlja u *Poeziji i otporima*: »Ukusi su razni! Reče đavo i sede u koprive. Reći ćete: šta bi ste hteli? Da ukinemo tu emisiju? Nedeljom između 19 i 20? Reći ću: Ne želim da ukinete tu emisiju. Želje će ostati i posle ukidanja, iste kakve su i sad dok se samodopadljivo samoslušuju kroz eter nedeljom između 19 i 20h. Drugo. Ne smatram da bi to pomoglo onome sto hoću. (...) Umetnik nije demokrata kada je u pitanju istina i ne mora da kao direkcija radija vodi računa o većinama. (...) Reći ću: rđav ukus je vrlo popularan. Slušajte emisiju između 19 i 20h, nedeljom posle utakmice, a pre vesele večeri. (...) Poezija ne može biti, i ni u kom slučaju nije rđavi ukus masa slušalaca, ni laži koje im laskaju. Bez obzira što vas ne pozivam da brkate šansone iz nedeljne emisije između 19 i 20h sa pesmama koje su napisane danas bajatim, jučerašnjim srcem. To je potkradanje u život prošlom. Lopov je mrtvac sadašnjice. Poezija je i borba protiv tih živih mrtvaca i njihovo neprekidno poražavanje. U ime čega? — reći ćete. — U ime onoga, — reći ću — u ime onoga što će da bude!«

Zanimljivo je da je po Bartu, jezik savremene poezije, dakle onaj koji naslućuje i misli Davičo, jedini otporan na mit (odnosno jeste nulti stepen značenja).

*»Jugo moja, puna svega dosta,
u tebi mi sve najdraže osta:
muž i deca i rodbina cela
i svi drugi koje sam volela.*

*Jugo moja, rodni zavičaju,
ja za tobom večno ću da žalim.
Oj, da mi je grumen rodne grude
na umorne grudi da ga stavim!*

*Plačem plačem i srce me boli
daleko je sve što tamo volim.
Ovde para i sve je bogato,
al je Juga moje pravo zlato.*

*Šest meseci tužni su i dugi
dok ja pođem mojoj dragoj Jugi.
Jugo moja, moj najdraži cvetu,
najlepša si zemlja ti na svetu«.*

Na nastupajućim koncertima, Danska i SR Nemačka, odnosno njihov SFR–jugoslovenski deo, plakale su euforično.

No, avnojevska Jugoslavija, milionski željena »Juga«, zemlja koja se zaklela da »nema povratka na staro« i obavezala na neprekidni kontinuitet sa oružanim delom revolucije, definitivno je dokazala, događajima koji će slediti, izneveravanje ideala pučke, lumpenske revolucije na čijim tekovinama je stasala. Jer, ni masovna akcija oko sastavljanja alternativne himne »u ime naroda«, kao ni odobravanje »podobnije i školovanije« struje šansonjera koji su je, poput Arsena Dedića, podržali rečima: »pesma na koju se dugo čekalo«, nisu izmenili konačnu presudu: »Jugo, jugo« je proglašena šundom, a ono što je sledilo su otkazivanja koncerata pod pokroviteljstvom RTV Sarajeva u emigraciji, kao i otkazavanje snimanja Silvaninog TV šou–a na RTV Beograd, zbog navodne banalnosti, »odsustva pesničkih kvaliteta« i »jeftinog navlačenja publike« koje ova pesma nosi! Između ostalog, sve vernija prvoj zemlji socijalizma — najstarijem bratu sa kojim je, nakon porodične svađe (koja je uveliko prevazilazila familijarne okvire), obnovila, sredinom pedesetih godina, porodične odnose — »Juga dijamata« se nije prepoznala u »Jugi iz gastarbajteskog blata«.

Politically correct vrednosti nastajuće, i nikad ne nestajuće (male i velike) buržuazije, popločavale su već tada put »sramne i nazadne« prošlosti, hitajući u antropomorfnu post–modernističku budućnost. Prestiž državnih institucija i prisila »nadkulturnih« aspiracija gurale su kafanu i svu njenu srću pod čilim nacije, gde ona i ostaje sve do maksimalno osporavanih turbo–devedesetih, onih istih devedesetih koje se, poput čeličnog bumeranga, vraćaju direktno u zenicu medijskog prostora i svih koji su decenijama od nje okretali glavu i skrivali pogled.

»Prilikom poslednje posete Parizu, Lepa Lukić navratila je u klub svojih obožavalaca. Iako su članovi kluba isključivo naši radnici, ona je sve verne konverzirala na francuskom. Nije u pitanju snobizam. Jednostavno francuski joj više odgovara — ima manje padeža« — iščekaj je iz ondašnje štampe koji govori u prilog još onda cementiranih buržoa–građanskih barikada.

Iste 1971. godine, braneci boje još jednog u nizu građanskih ne–događaja kojeg zvezde narodnjaka, a među njima i Silvana, uspešno zaobilaze, Safet Isović povodom Ilidže, a zapravo obraćajući se pomenutoj pevačici, izjavljuje: »Niko ne može osporavati Ilidžu, a pogotovo ne pevači sumnjivih kvaliteta i sumnjivih kafanskih manira«. Uz sve, naredne 1972. godine, na opštu zapanjenost javnosti, Silvana se u novogodišnjem TV programu skida u bikini, što definitivno blasfemizira (i dokrajčuje) filigranski model žene–ikone iz medaljona (malo)građanske revolucije.

Tako je, lagano ali sigurno, završavana bajka o modernim narodnim ne–herojima Juge i njenih ravnopravnih naroda i narodnosti, uključujući i njihov blistavi vrh: Mišu (Mata) Kovača, Toma Džonsa na socijalistički način, zabavnjaka bez diplome koji nije pobeđivao na festivalima i nije uspeo da zasluži zvanični status umetnika, ali je stigao da razduži 15 miliona ploča. Tvrdo glavo odbijajući, sredinom ne tako davnih osamdesetih, da na jednom od koncerata yu–emigraciji (Calgary, Kanada) peva pred slikama Pavelića, Stepinca, baš kao i živog sveštenika, on ih je, na najočigledniji način, oterao sa istorijske pozornice (»Ali ja sam se ponašao kao da sam ovdje, na Trgu Republike, a ne u Calgaryju, centru emigracije. Ja sam se sjetio: Ej, pa Jugoslavija je dala dva milijuna života u ratu«). Mišo je na pitanje nepoznatog uvažavatelja: »Šta nam to uradi, to nam ni Tito ne bi uradio«, umeo da uzvрати sledećim razgovorom: »Napravio bi Tito sigurno. Ali evo i ja sam ti napravio, imaš li nešto protiv?«... »Nemam«. »Dobro, idem i otišao sam«, što ga je koštalo ukidanja savezne (prvo)pomoći, a još više lokalne republičke zaštite. Već tada ispolarizovana dijaspora, ona ista kojoj je petnaest godina ranije oduzeto pravo na univerzalističku Jugo–frekvenciju, tek ga je najmanje shvatila i najmanje mu uzvratila. (»Ja nisam u Partiji, ali vjerujem u ono u šta vjerujem. Meni izgleda ovako: da se u Jugi ne proganja onaj ko je protiv nje, već onaj ko je za nju! To sam osetio na svojoj koži!« — Juga nije na prodaju, intervju sa Mišom Kovačem, Duga od 25. januara 1986).



Nova klasa preživelih omladinaca

Drugim rečima, behu to godine »američkog self-made sna, na samoupravni način«.

Jer, »još od prvih dana pobeđe socijalizma u nas, pod posebnom paskom nadležnih, potisnuti su bili na društvenoj margini: većito sumnjivi elementi, potencijalni neprijatelji progressa i čovečanstva, uvek savršene žrtve koje su ćutale da bi prežvele. Scenario se ni kasnije nije menjao: slikani su kao jeftini zabavljači, generalno tupavi, neobrazovani, gramzivi, zločesti i bezosećajni« — P. L.



Mišo Kovač bolje prošlosti

III

Do ove tačke se svi, verovatno, slažemo. Sa nestajanjem jugoslovenske zvezde, ponor gole realnosti vapio je za novim zvezdama. Dugoročnim programom ekonomske stabilizacije 80-ih, nezvanični »rat« između Silvaninih minića i Lepinih šortseva zamenile su zvanične vruće pantalonice Lepe Brene. U vreme opšte estetizovane stvarnosti, Hanka je unosila najveću *new wave* muzičku novinu, spajajući tvrde zvuke roka (Milić Vukašinić) sa tradicionalno sparnim štimungom *bircuza* i *derta*. Miroslav Ilić, dečko koji je strah od grada pretvorio u zlatni hit »Voleo sam devojkicu iz grada«, započinjajući svoju karijeru drugom (doduše neuspešnom) stranom istog singla: »Vesna stjuardesa«, posvećenom preživeloj stjuardesi JAT-a Vesni Vulović, najavljivao je definitivno novo vreme novih regiona. Iako je Lepa Lukić o smeni generacija imala da kaže kako je Lepa Fahreta »više vizuelni nego muzički događaj«, u doba nestašica, restrikcija, redova i inflacije, američki face-lift san »uradi sam svoj uspeh i svako je bar 5 minuta Holivud«,

sve je manje bivao zabranjen. I dok Jovanki Broz, najvećoj dekolte–heroini u našem rukovodstvu, takav san nikada nije bio osporavan kao »skretanje sa puta«, ideologija na vlasti uzimala je pred kupletom politika / narodna zabava i popularna estetika (dekolte) kao objektivno nerimljivom materijom.

U to ime, Olivera Katarina, prevremeno penzionisana i osporavana estradna umetnica koja je, posle dvadesetpetogodišnje izolacije, 5. oktobra godine nulte, sa terase Gradske skupštine u Beogradu, konačno puna srca zapevala »Alaj mi je večeras po volji«, ovih dana u svojim memoarima potvrđuje da je brak između političara i njene zabavljačke malenkosti, bio osporavana odnosno nemoguća kategorija samoupravnog KPJ socijalizma (*»U komunizmu se nije gledalo sa blagonaklonošću na brak između glumice i političara. Tadašnji sekretar gradskog komiteta KP, drug Saša Gligorijević tražio je da me sklone«*, Svet, br. 282, 8. novembar 2002). Podatak koji kao i svaka lako–izmi-goljiva dnevno–politička ideologema i jeste i nije daleko od istine. Nije daleko, jer je gađenje i ograđivanje od uživanja u mračnom predmetu želja *mnoštva*, opšte mesto nelagode buržoaske elite i njenih intelektualnih (ekspertnih) kurira³ ma kog državotvornog globalnog poretka prošlog, pa i ovog, veka; jeste daleko, s obzirom na količinu ornamljenosti kapitalističkim (komercijalizovanim) načinom užitka koji je, kao vladajuća ideologija, prevladavao i našim lokalnim pokušajem nesvrstane i »dogovorne« ekonomije. Slučaj O. K. ima i dodatnih komplikacija jer, po njenim sopstvenim rečima, tadašnje dovođenje u medije »izvorne srpske muzike i trubača« jeste ono što je ovu umetnicu, opravdano ili ne, koštalo dobijanja presudne etikete »nacionalistkinje«. Očigledno u pogrešno vreme.

No, prva (i jedina) komplikacija vremena sadašnjeg jeste to što Katarina, u ime istog narodnog, popularnog i manihejistički jedino »civilizovanog i dobrog ukusa« (*Aristokratsko stopalo*, 2002, knjiga koju, po rečima autorke, »ne ispuštaju više iz ruku ni naši akademici«), danas zagovara »autentičnu« srpsku narodnu, nacionalnu audio–vizuelnu paradigmu, otpočinjući medijski rat protiv »turbo–mutanta sa magistrale« ali, ujedno, i u pratećim medijima — protiv najslavnije disidentkinje sa ovih prostora koja »srpstvo satanizuje« i koja nju, monahinju nacije, u javnosti prokažuje zbog homofobičnosti.

U raspletu nemoguće drame (sukoba), nenadano kao što to uvek biva, zajedničko mesto samozvanih disidenata samoupravnog režima i svetski priznatih disidenata Miloševićeve Jugoslavije izleteće, kao pajac iz kutije, ništa drugo do od obe strane *neočekivani i odbacivani turbo–folk*. Time jedan ideološki, i samo na prvi pogled politički, spor dobija sasvim drugačiji kraj.

Jer, da li u širem diskursu kojim O. K. kritikuje magistralu, a čuveni ljudsko–pravaši Karićeve čizmice (i preko njih široki spektar kultur–klišeja), ima mesta za nekakav suštinski izbor, i u čemu je opsena radikalnost (a)politike koju reprezentuju i jedna i druga strana? Da li u »šu–šu–šumadiji« etnički čiste »slavske malograđanske nacionalne burzoazije«, većito spregnute sa akademizmom, koja je »u ime nacije«⁴ narod vodila (sve do barikada, i dalje), ili pak u apstraktnim fragmentarizovanim buržoaskim ljudskim pravima pasivizirajuće i manjinske

3 Neverovatno precizan i sa trenutkom kompatibilan termin »intelektualno kurirstvo« — pozajmljen od Vladimira Markovića — pamflet »Laž u tranziciji«, *Stav*, novembar 2002.

4 Po Bartu, u poglavlju *Mitologija* »Buržuazija kao anonimno društvo«, politička hemoragija buržoaskog imena se vrši preko ideje *nacije*, progresivne ideje samo u jednom vremenu koje je pomoglo da se isključi aristokratija; danas se buržuazija razvodnjava u ideji nacije, u cilju odbacivanja svih elemenata koji se u njeno ime proglašavaju nepoželjnim.

vizije sveta, zabrinute socijaldemokratske opozicije na globalnom nivou, koja sa istinskim pravima ljudi ima toliko dodirnih tačaka koliko i vegetarijanstvo sa štrajkovima glađu? Konačno, nije li tačno da globalni svetski poredak, u kome su ljudska prava zamjenila radnička, »rađa sam svoje monstume«, različitu stranu istog novčića u kome *nema* politike koja bi se izborila kako sa etno-fašizmom segregacionišućeg malograđanskog naciona, tako ni sa krupnim kapitalom segregacije *per se*, globalnih stremljenja.

No, pre i posle svega, da li je turbo-folk baš ta radikalna drugačijost, anti-fašizam *par excellence*, rešenje koje je, na zgražanje malograđanske javnosti, potrebno prepoznati, odbraniti, dodeliti mu mandat, i prema njemu sudbonosno iskoračiti?

Prva ili druga Srbija, ili ni turbo-folk?

IV

(T)urbo-folk, savremeni izraz mutantskih pomeranja seoskih migranata prema velikim gradovima, nastavak je drevnog revolucionarnog mita o »srpu koji je tražio (našao) čekić«, selu koje je maštalo grad; istovremeno, istinska veza između radnika, seljaka i poštene inteligencije, nauštrb istog mita, nikada se nije ostvarila. Prepušteno samom sebi, ostavljeno da u svojoj dosadi i izolovanosti mašta napredak i bolji život za sve, selo je uspevalo da povremeno iznedri najzačudnije stihove sopstvene emancipacije: (*»Jedva čekam da sa'ranim majku, pa u kuću da dovedem Rajku«* — XY, *»Jedno jutro rano, kad*

zora zarudi, ustala je svekrva, snaju da probudi. Ajd' svekrvo, napolje i ugasi sveću, ja sam sebi rekla da ti radit neću« — petogodišnja [*sic!*] Ceca Veličković), pretvarajući ih, polako ali sigurno, iz novokomponovanog fenomena ekonomije u (de)stabilizaciji, u neosporni komercijalni objekat sve prisutnije kapitalističke privrede i proizvodnje, i oko nje organizovanih odnosa.

Tako, kada davne 1983, nakon deset godina ćutnje pred »paralelnim svetom«, kulturna redakcija *Politike* konačno odlučuje da posveti pažnju roditeljskoj preteči turbo-folka, takođe osporavanoj novokomponovanoj muzici, Milan Vlačić će u jednom svom prikazu sliti sve segregacionističke obrasce, otežavajući time svaku odbranu ili napad na »fenomen« koji, konstantno ignorisan od formalnih akademizama, prerasta u pravi pravcati bauk, šireći se (u drugačijim okvirima lokalnih politika) Evropom, ali i globalnim Svetom.



Radnici nose bunde preko svojih predstavnika: Olivera Katarina u kontaktu sa bazom

»... Svidalo se to nama ili ne, novokomponovana narodna muzika govori neke 'prave stvari' velikom delu naše publike. Ukoliko ne misle da je 'pučina stoka jedna grdna', naši kulturolozi i analitičari masovne kulture mogli bi da se pozabave ovim oblikom komunikacije, onim što on izražava i predstavlja. Za razliku od modernih potkultura mladih (rok, crnačka etnička muzika, pank, da ne nabrajamo dalje), ova potkultura, kao i američki 'country and western', sa kojim ga vežu snažne analogije, živi od ostatka mesta narodne tradicije i najčešće neguje iluziju povratka zavičajju koji više u takvom obliku ne postoji. (...) Ovaj hroničar do sada nije imao neposredna iskustva sa novokomponovanom muzikom, ako se izuzme njegovo prisustvo na televiziji i radiju, kad se ne može izbeći ('Beogradska hronika' i druge slične emisije). Prvi put u životu bio je na jednom celovečernjem koncertu novokomponovan emuzike, prvo veče nastupa Miroslava Ilića u Domu Sindikata (od 13 uzastopnih — prim. ur.) I nije zažalio. Koncert pevača iz Mrčajevaca trajao je 125 minuta bez pauze i pokazao da ovaj pevač nije slučajno već deset godina u vrhu popularnosti. (...) Čitav koncert je imao izgled i dramaturgiju pravog akademskog događaja: pevač i članovi orkestra u tamnim večernjim odelima, bez ikakvih vizuelno-scenskih dodataka. Publiku (svečano obučenu, izdašnu u aplauzima) zanimala je samo muzika. Izvrstan orkestar u kome su prednjačili klarinetista Boki Milošević, profesor Muzičke akademije, i virtuoz na dvojnica Bora Dugić pratio je pevača... (...) Bilo je to veče snažne emotivne komunikacije i poistovećenja. Ne sećam se da sam u životu prisustvovao koncertu na kome je bilo prisutno toliko obilje nežnih emocija u vazduhu, dok pola sale šapatom izgovara reči uglas sa pevačem! To emotivno jedinstvo ovaj sloj publike ne može da doživi u roku, ni u takozvanoj ozbiljnoj muzici. Na izlazu sam sreo srećne Beograđane! Očigledno, živimo u paralelnim svetovima« (Politika, mart 1983).

I, poput matrice, sigurne vrednosti su uvek sigurno čuvane »pravim akademskim događajem, (...) tamnim večernjim odelima izvođača, (...) i svečano obučenoj publici koja je uživala u emotivnom jedinstvu koji taj ciljani sloj publike ne bi mogao da doživi ni u roku, ni u klasiци«. No, emancipatorska revolucija započeta NOB-om upravo je priželjkivala da »ciljani sloj publike«, pretpostavljena gradska emigracija sa sela i prigradskih zona, ukratko rečeno: moderni proletarijat, prekine seriju istorijskih poraza i počne da uživa u svim blagodetima modernizma... Bez izuzetka. I bez završetka.

Tek sa turbo-folkom postaje jasno da je još davno u Jovankinom dekolteu i šljokicama trebalo tražiti (avaj, opet ne dostupnu svima) emancipaciju od ranjeničkih zavoja i proletarijarštine, a u modernim silikonima zavoj za nove siromahe (dugo sakrivane moderne proletere). Dakle, u jednom slučaju, emancipaciju od zavisnosti, u drugom stvaranje nove zavisnosti.

»Lepak za nerve«, »lepak za novac«, »slatko od snova« ili »svi smo mi (nismo mi) anđeli«, zevalice koje su pojele prespavale skakavce?

Koji je najneugodniji atribut muzičkog mutanta koji prati najgore godine raspada i ratova?

Prateći mit pobede koji je i sam lagano mutirao prema porazu, turbo-folk mitologija glamuroznog i ugodnog zvuka života, koja je pratila velike ratne operacije devedesetih, ispunjavala je pre svega onu veliku prazninu koju su ratne godine ljudske i druge bede donosile sa sobom (Telegraf: Čiji je »rols-rojs« iz spota »Idi dok si mlad«? Ceca:

Moj, donela sam ga u miraz. — broj od 1. novembra 1995). Mit, kaže Rolan Bart u *Mitologijama*, po sebi je depolitizovan. Depolitizovan upravo meta-jezikom kojim raspolaže, on »peva stvari umesto da na njih utiče«, stvarajući »srećnu jasnost« stvari koje znače po sebi. Menjajući smisao u formu, mit je pre svega jezička krađa. »*Kradem crnca koji ot-pozdravlja, belo-braon fasadu i sezonsko sniženje cena — ne da bih dao primere ili gra-dio simbole, već da bih naturalizovao preko njih: Carstvo, moj ukus prema baskijskim stvarima, Vladu*«. Dizel za tenkove se pretapa mit-čarolijom ratnog glamura u dizel-look trend; opskurna vremena râspada, međunarodne izolacije i ratne proizvodnje u MTV visoko-budžetnu estetiku solventnih zvezda i mikro populacije koja je uspešno ostvarivala makro prvobitnu akumulaciju kapitala po istorijskom mraku. Pretapanje traje do zatamnjenja. Po Bartu, »*mit se obavezuje da pretvori istorijsku nameru u prirod-ni zakon, slučajnost u večnost — upravo ono što čini buržoaska ideologija; (...) mit ne ne-gira stvari, njegova funkcija je, naprotiv, da o njima govori; jednostavno on ih pročišća-va, onevinjuje (...) dajući im jasnost ne objašnjenja, već konstatacije. (...) Mađioničarskom čarolijom koju realno (le réel) obrće, evakušući ga, evaporišući ga u osetljivu prazninu po svojoj funkciji, svet ulazi u jezik kao dijalektički odnos aktivnosti i ljudskih akata: a izlazi iz mita kao harmonična slika*«.

Za razliku od pastoralnih motiva novokomponovane muzike, koja se još posled-nji put bavila migrantskom setom došljaka i tugovala za povratkom u zavičaj, tur-bo-folk se potpuno okreće gradu i zavetu: »po svaku cenu postati (njegov) deo«.

No, da li je turbo-folk zaista uspeo da iznikne u URBO-FOLK, muzički izraz ši-rokih migrantskih masa koji nosi u svojim venama dugo priželjkivanu emancipaciju svih? Osim »skrnavljećih« primesa turskog, arapskog (»Radio-Teheran«), ali i špan-skog, grčkog, američkog, *dance melosa*, koji najbolje emancipuju »srpski najbolji deo« od samoga sebe — suštinski, on u sebi nosi desni ideološki predznak, operišući u domenu »mitologije na desno« (Bart), u domenu spektakla kao njenog nerazdvojivog dela.

Jer, u zlatnom kavezu moderne buržoaske scene, uloge se regresivno zamenjuju: onaj koji čini svet, dojučeršnji oprimirani, onaj koji nema ništa »osim reči *sopstevne emancipacije*« i jezika politike — postaje opresor, onaj »koji ima sve, čiji je jezik bogat, mek, savitljiv, tetaralan, gestikulativan, — jednom rečju postaje onaj koji raspolaže *Mitom*« (R. Bart).

U slučaju turbo-folka? Ukoliko se složimo sa Marksovom tezom da je ono što radnici stvarno proizvode — višak vrednosti, i da dok ga proizvode imaju da troše, slo-žićemo se da silikoni nisu ništa drugo do, još jednom, sredstva za proizvodnju viška vrednosti koja ne pripadaju radnicima.

Govoreći o proizvodnom i neproizvodnom radu, Marks zapravo započinje ono što Lakan nastavlja. (»*Neki entrpeneur /preduzimač/ pozorišta, koncerta, burdelja itd. kupuje privremeno raspolaganje radnom snagom glumaca, muzikanata, kurtizana (...), kupuje takozvani 'neproizvodni rad'. (...) Za prodaju ovih usluga, publika mu nadoknađu-je najamninu i profit. I ove usluge, koje je na takav način kupio, daju mu mogućnost da ih ponovo kupi, to jest one same obnavljaju fond iz koga se plaćaju. (...) Istina je da se entrpeneur-u ove usluge plaćaju iz dohodka publike*« — *Teorije o višku vrednosti I, glava IV Teorije o proizvodnom i neproizvodnom radu*), odnosno »*U robnoj proizvodnji je pretva-ranje proizvoda u novac, prodaja, conditio sine qua non. (...) Zar se na tržištu ne nalaze u*



Urbo-folk: na putu invencije (Pesma leta 1972, Jugoslavija)

svakom trenutku pored pšenice, mesa itd. i bludnice, advokati, vojnici, političari, pozorišta, koncerti, propovedi itd? Ova družina ne dobija 'žito i druga životna sredstva' ili uživanje badava. Oni za to daju, ili nameću, svoje usluge, koje kao takve imaju upotrebnu vrednost, a usled svojih troškova proizvodnje imaju i razmensku vrednost« (komentari na Smitovo Istraživanje prirode i uzroka bogatstva naroda, Marks — Teorije o višku vrednosti I i II).

Američki *self-dream* koji sada imaju svi »unutra«, i koji više ne stvara prisilu inostranog uvoza, donosi novinu u kojoj je *entrpreneur* zapravo izvođač sam. Iako deo iste scene, čak i kao publika, mi smo i dalje ubačeni u *societe de spectacle*, nikako izvan nje-ga, a spektakl je uvek po svojoj dubokoj prirodi buržoa (profitabilan).⁵

»Objekat konzuma (Krlježa), orijentisan kapitalističkim diskursom i formama najekstremnije liberlane ekonomije vladavina je onog univerzalnog koje ukida singularnost pojedinačnog užitka. To je vladavina želje stavljene u zajedničko tržište sa svim svojim segregativnim efektima čija funkcija koncentracionog kampa (logora) jeste glavni svedok naše skorije istorije i naše savremenosti.« (A. Stevens: Koncentracioni kamp, zajedničko tržište i segregacija).

⁵ Podatak o kome svedoče posetioci Cecinog koncerta na Marakani, radnice štamparije »Standard 2« i knjigoveznice »Eva«, Beli Potok, najbolje govori o izjavi prve dame turbo-folka koja je koncert »poklonila narodu«. Uz neosporno dampingovane cene karata, publika je pretresana na ulazu i oduzimano joj je svako bezalkoholno osvežavajuće piće. S obzirom na visoku spoljnu temperaturu, cene boce »Coca-Cole« (litar i po) od 300 din, čaše piva (80 din), kao i čašice coca-cole (60 din) kao obaveznog dela proslave, dovoljno svedoče o altruističkim namerama visokih profesionalaca estrade.



»Apolitični« turbo-folk: od ratnog glamura, preko viteškog mita do predizbornog spota B. Pelevića

U istom tekstu u kome A. Stevens, zapravo, analizira Lakanov seminar *L'Engoisse*, iz 1963, najzanimljivija je veza između zajedničkog tržišta i posleratnog morala, na kojoj Lakan gradi svoju tezu o segregativnom posleratnom imperativu »nikada više to«:

»(...) *To me podseća, naravno, na problem koncentracionog kampa i njegovu funkciju u onom periodu naše istorije koja je do sada potpuno bila maskirana epohom kretenizirajuće moralizacije koja je pratila posleratni period i apsurdnom idejom da ćemo moći da završimo sa svim tim tako brzo. (...) Ceo moral treba tražiti sa strane Realnog, u njegovom principu, u njegovom začetku, (...) još više u politici. Ali vas zato ne treba terati da ga tražite na strani Zajedničkog tržišta*«.

Ako je Miki Maus bio ono po čemu smo bili bliži Americancima nego Rusima, a kulturna revolucija ono po čemu smo bili bliži ovim drugima, ostaje da se shvati da je pred nama još uvek dug put stvarnog alterniranja logike državno–kapitalističkog/socijalističkog preduzeća.

U bratstvu i jedinstvu tržišta, da li je Ceca Ražnatović Mini Maus, a Jelena Karleuša Pata, tržišni fantazam, odnosno »meko ubijanje jastukom«, još uvek legalni metod regulisanja problema emigracije u pojedinim zemljama Evropske Unije.⁶

Jer, osim turbo–folka, proizvod civilizovane Evrope su i »boat–people«, potencijalni radnici bez papira, milionski emigranti možda baš iz ove zemlje⁷, nečija bivša publika a budući akteri sopstvene sudbine koji, pokušavajući da preskoče bedeme Evrope — iz eksploatisane periferije i njenih slepih uglova, preskačući obećanu periferijsku integraciju u želji da dodirnu direktno i jedino Centar — koračaju pravo u još jedan Mit. I ovog puta, bez svoje himne (»Juga«).

A mit je *radikalno* drugo od snova. Snovi sanjaju svoju istinu. Ona se upravo čita u činjenici sna (*factum somnii*) koja kaže: »postoji misao u snovima«. Jer, ako postoji misao, postoji nesvesno, reč je o subjektu. A o subjektima, ne više o objektima, se radi od sada pa zauvek i to sa najvećom hitnošću...

Kuda?

6 Kraljevina Belgija, zemlja »normalnih Evropljana« poznata po programu »Nulta emigracija«, obezbeđena je zakonskim regulativima koje još uvek štite počinioc ubistva nad Samirom Adamu, mladom Nigerijkom ugušenom 1998. na redovnoj avionskoj liniji Brisel–Lagos, od strane pripadnika specijalnih snaga žandarmerije.

Samira je ubijena jastukom. Jastuk su pripadnici reda i bezbednosti koristili da bi umanjili krike koje je devojka puštala protiveći se odluci o deportaciji, a koji su dakako smetali ostalim zapanjenim putnicima. Samira je ubijena posle petog pokušaja pružanja otpora u avionu. Nedavno je i Siero–Leonjanin Ibrahim Bah, u istoj, prvoj zemlji Evropske Unije, bio izložen istim »demokratskim« metodama koje očigledno (p)ostaju sofisticirana praksa »civilizovanih«.

7 Prema istraživanju Centra za proučavanje alternativa iz Beograda o strategijama opstanka domaćinstava Srbije, obavljenom septembra 2002. godine, najugroženije stanovništvo, odnosno ono koje je najmanje osetilo petooktobarske promene su selo i sitni poljoprivrednici, kao i većinska populacija siromašnih koja nije uključena u univerzalizam »biznisa« i privatizacije.

V

Revolucija (izlazak iz građanskog okvira) nikada nije završena. Biti revolucionar, govorili su pr(a)vi revolucionari NOB-a, značilo je — »do rata negovati alternative prema kapitalizmu, u ratu prema okupaciji, posle rata prema državnom socijalizmu« (V. Stojnić — *Priča nedopričana*, 1988). I dalje. Danas, prema državnom parlamentarizmu i čeličnom konsenzusu. Po cenu prekida. I radikalnog iskoraka koji, po Badjuu, jeste politika.⁸

Novina koju meksički zapatisti unose u savremene političke prakse, i novi jezik za kojim tragaju, jeste odbijanje svakog daljeg kontinuiteta sa crno-belim dihotomijama XX veka. Javljujući iz šuma Čjapasa da je prva knjiga političke teorije zapravo *Don Kihot*, ona koja odbija da bira između romantizma Kihota i materijalističkog hedonizma Sanča Panse, neprestano meandrirajući između istih, u čemu i leži krčenje novih obala, poruka glasi: Ni prva ni druga Srbija; ni apaurin ni aspirin; ni pink ni kontra-pink; ni Milošević ni NATO, ni srpski »Srba je sve manje« (bg) sindikati, ni globalni mandati (»evropska normalizacija«); ni komerc ni komunikacija; ni Stounsi ni Bitlsi; ni Barbi ni Ken; ni zabrinuti socijaldemokrati ni stara levica, ni drevna ni podmladena (fondacijska) desnica; ni Zone na američki način (*serbia sounds global*), ni diple ekologija ni turbo basket, ni mega-folk. Dok se publika Stounsa i Bitlsa tukla po ulicama, Bregović se sreo sa Cecom i piše joj novu pesmu (*Antena*, br. 34, 8. novembar 2002).

Kao verni brehtijanac, a ne aristotelijanac, dakle verujući u transformaciju, a ne u pročišćenje, završiću sa Brehtom, tekstom veoma kompatibilnim sa zemljom potpunog poraza — Jugom s početka ove priče. Teza teksta je da je velika buržoaska kultura prošla, a da nova još nije došla.

Pitanje, dakle, glasi: kada će novo konačno doći?

...kada kultura, u punom obrušavanju, bude prekrivena mrljama, gotovo sazvežđem mrlja, istinskim đubrištem otpada;

...kada ideologije postanu suviše niske da bi napadale vlasničke odnose, ali takođe niske da bi ih branile i kada gospodari, koje su hteli ali nisu uspeli da opsluže, njih proteraju;

...kada reči i koncepti ne budu imali gotovo više ništa sa stvarima, aktima i odnosima koje opisuju, kada budemo mogli da menjamo jedne, a da ne menjamo druge, da menjamo reči ostavljajući stvari, akte i odnose nepromenjene;

...kada bude trebalo, da bi se očekivano izvukla živa glava, biti spreman na ubijanje;

...kada intelektualna aktivnost bude smanjena na nivo na kome će i proces eksploatacije to osetiti;

...kada više ne budemo mogli da ostavljamo velikim karakterima vremena da se odreknu sami sebe;

...kada izdaja bude prestala da bude korisna, niskost isplativa, glupost preporuka;

...kada čak i neutaživa žeđ za krvlju sveštenika ne bude dovoljna i kada budu morali da budu prognani;

⁸ U nedavno objavljenom »Nacrtu za prvi manifest afirmacionizma« (*Utopia 3: pitanja umetnosti u 3.milenijumu*, ed. Germs, 2002), praveći razliku između Demokratskog i (našeg savremenog) Carskog sveta i njegove umetnosti, a aludirajući na Rimsko carstvo, Badju takođe razlikuje »pompeznu proslavu sopstvene moći, pijanu morbidnu reprezentativnost (...) ponudenu ljudima kao opijum za sopstvenu pasivnost: cirkuske umetnosti, danas profesionalni sport i kulturna industrija, bilo muzička bilo filmska (...), jednom rečju 'vatrogasnu umetnost', čiji je prirodni heroj ubica, plaćeni serijski ubica, perverzni gladijator«, naspram umetnosti »mrzovoljnog romantizma, nemoći i pretenzije za povlačenjem iz opšte cirkulacije«. Teza je da ne-Carska umetnost tek predstoji i da je retka. Takođe, u diskusiji posle čitanja teksta (isti zbornik, ed. Germs), Badju tvrdi da »zapravo nije sigurno da postoji rešenje — i da je ikada postojalo — striktno umetničko rešenje problema umetnosti«. Po njemu, »jedan od razloga teškoća umetnosti danas jeste izuzetna inventivna slabost savremene politike«.

9 Ljudi misle (Les gens pensent), teza Silvaina Lazarusa, *Anthropologie du nom*, Seuil, 1996.

*...kada ne bude više ničega da se demaskira jer će opresija napredovati bez maske demokratije, rat bez maske pacifizma, eksploatacija bez dobrovoljnog pristanka eksploatisanog;
...kada bude carevala najkrvavija cenzura svakog mišljenja, ali koja će biti suvišna jer mišljenja neće više biti;
...o, kultura će tada moći da bude preuzeta od proletarijata u istom stanju kao i proizvodnja: u ruševinama.*

(B. Breht, »Proletarijat nije rođen u belom prsluku«, 1932).

Dakle, na nama je da spremni dočekamo »nemoguće«.
Ljudi misle.⁹ Ljudi govore.

Beograd, novembar 2002.

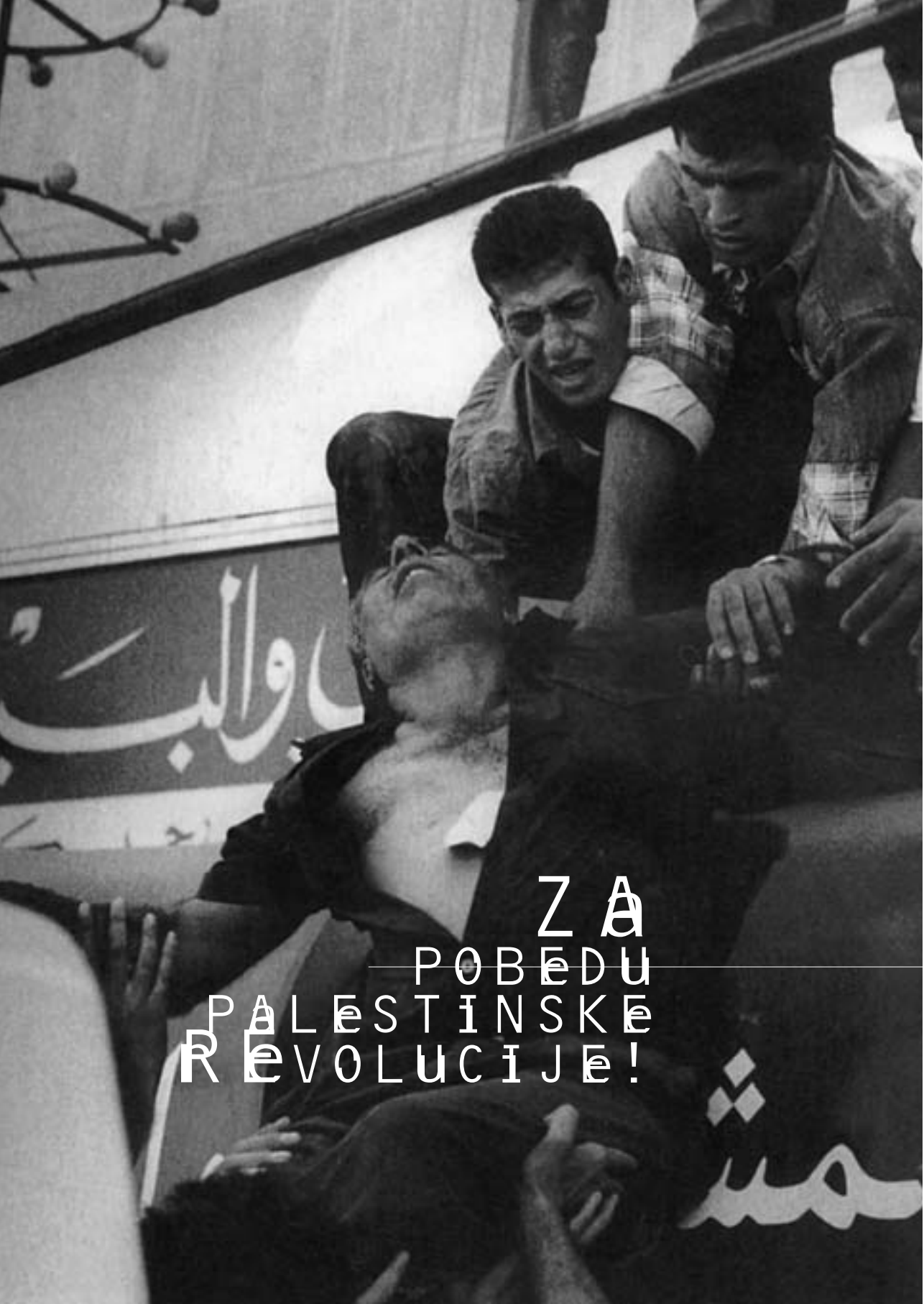
U prvom delu teksta korišćen dokumentarni materijal iz knjige Petra Lukovića *Bolja prošlost*, NIRO Mladost, 1989. Hvala autoru na pedantnim arhivama i Škartovoj biblioteci na otkriću i pozajmici.

U momentu zaključivanja ovog broja, vest o pogibiji velike zvezde narodne muzike (»Nazdravite, drugovi«, »Čaše lomim«), Hašima Kučuka Hokija, preneli su retki mediji (*Nacional*, *Blic*). Tako se, ovim događajem, paradoksalno, vraćamo na početak ovog teksta, uz malu razliku. Na Silvaninoj sahrani bio je Hoki, a na njegovoj B. Pelević. Vrtlog i konfuzija depolitizacije ideje jugoslovenstva učinili su da poslednju poštu velikom Jugoslovenu, koji je, iz nacionalnih razloga vozio do poslednjeg daha zastavu 101, i dao dvojici sinova imena: Tito 1 i Tito 2, odaje čelnik »narodu bliske i humane« Stranke srpskog jedinstva, koja »jedina drži reč«.



Helena Klačar, kolektiv Eimigrative Art: ne feministička, već radikalna revizija oficijelnog plakata belgijske staljinističke partije (Partije rada), nastalog povodom antiglobalističkog face-liftinga stare levice, 2001.

U prvobitnoj partijskoj varijanti, muški Če je bio u klasičnoj pregalačkoj pozi – disciplinovan, odlučan, smeran i (neizbežno) martirski namreškan borama »politike«.



ZA
POBĚDU
PALESTINSKÉ
REVOLUCIJE!

Osnivanjem države Izrael, 1948. godine, otvorilo se pitanje: koliko je moguće formiranjem nacionalnih država kanalisati nacionalnu emancipaciju etničkih zajednica?

Tim aktom, jevrejsko pitanje, kakvo je postojalo do polovine dvadesetog veka, i koje je kulminiralo nacističkim holokaustom, postaje palestinsko pitanje kraja dvadesetog veka. Konstanta oba ova nacionalna pitanja su ljudi bez zemlje! Danas, kada se intenziviraju palestinska intifada i izraelski okupacioni teror, a broj civilnih žrtava na obe strane povećava, nužno je ponovo ukazati na istorijski kontekst ovog sukoba, te ponuditi mogućnost drugačijeg odgovora na pitanje *prava nacija na samoopredeljenje*, odgovora koji bi izbegao zatvaranje u dominantnu logiku globalizovanog (imperijalističkog) kapitalizma. Pri tom, kažimo i ono što se kazati mora: izraelsko-palestinski sukob reflektuje do nelagodnosti akutne probleme »srpsko-albanskih odnosa«, i otvara mogućnost da se partikularna nepravda nad isključenim grupama promišlja u dimenzijama univerzalnog.

Tekstovi koje donosimo u rubrici »Pamflet« proizvod su višedecenijske političke analize bliskoistočne krize od strane radikalnih zapadnih marksističko-lenjinističkih aktivista, okupljenih oko časopisa *Hammer and Steel*, a kasnije Staljinističke radničke grupe i grupe *Ray O. Light*.

Mišljenja smo da se aktuelnost redova koje predstavljamo, ni do ovog trenutka, ne može dovesti u pitanje. U prilog tome rečito govori i analiza savremenih perspektiva palestinske revolucije koju prenosimo iz ovogodišnjeg izdanja maoističkog časopisa *A World To Win*, kojom se ova rubrika zatvara.

ZA POBEDU PALESTINSKE REVOLUCIJE: UVOD

Naftom bogati Bliski Istok jedno je od najvažnijih strateških područja na svetu. Pravedna borba palestinskog naroda da oslobodi i povрати svoju zemlju koju mu je ukrala naseljenička država Izrael, sponzorisana od strane imperijalizma SAD, jeste sama duša revolucionarnog pokreta u celom arapskom svetu, na celom Bliskom Istoku. Tokom proteklih petnaest godina, američki imperijalizam s lakoćom je zauzeo hegemonističku poziciju na Bliskom Istoku, a dominacija i kontrola Bliskim Istokom i njegovom naftom postala je ključ za zadržavanje hegemonističke pozicije na kapitalističkom Zapadu, uprkos ekonomskom slabljenju američkog imperijalizma u poređenju sa Zapadnom Evropom i Japanom.

Američki imperijalizam je mogao da zauzme i zadrži ovu poziciju jer je od 1970. godine vodio politiku podržavanja ne samo izraelske države, već i reakcionarnih arapskih režima koji do danas predstavljaju ogromnu većinu među arapskim sistemima. Ovakvu imperijalističku politiku SAD nazvali smo politikom »dvostruke podrške«, i ona je zamenila ono što se u prethodnom periodu pretvorilo u preterano oslanjanje američkog imperijalizma na Izrael.

U ovoj politici »dvostruke podrške«, američkom imperijalizmu značajno su pomogli ruski i kineski revizionisti. Jer, obe ove revizionističke sile ne samo što su i same sarađivale sa imperijalizmom SAD (na buržoaskoj nacionalističkoj osnovi »svaka zemlja za sebe«) na račun potlačenih naroda, već su takođe nametale buržoasku nacionalističku liniju »nesvrstavanja«, »ne-kapitalističkog« trećeg puta, »trećeg sveta«, itd, proleterskim revolucionarima i masama potlačenih nacija.

Nigde u svetu ova bankrotska revizionistička linija nije više naškodila cilju nacionalnog oslobođenja, socijalizma i komunizma nego na Bliskom Istoku. I nigde se američki imperijalizam nije više teritorijalno proširio političkim sredstvima u ovom periodu. Upravo je palestinski revolucionarni cilj i palestinski narod platio najstrašniju cenu za revizionističku izdaju i uspeh američkog imperijalizma na Bliskom Istoku.

Zbog strateške važnosti Bliskog Istoka ne samo za Sjedinjene Države i međunarodni imperijalizam, već i za međunarodni proletarijat i potlačene narode, mi smo već bili planirali priređivanje ove zbirke spisa, kada su se odigrali *tekući događaji* i učinili je pravovremenom i hitnom.

U našem pismu iz jula 1983, »Narodni ustanak protiv Arafatovog vođstva: Pravi pomak za palestinsku revoluciju«, predvideli smo da, ako su izvorni palestinski borci za slobodu u pokretu Fatah sposobni da poraze izdajničko rukovodstvo oko Jasera Arafata, onda čak i u ovom tragičnom i teškom momentu za palestinski cilj postoji perspektiva napredovanja. Toliko mnogo puta tokom proteklih petnaest godina, palestinski borci su se naizgled podigli iz pepela slomljenosti i poraza izazvanog poražavajućom izdajom od strane reakcionarnih arapskih režima u kolaboraciji sa naseljeničkom državom Izrael i američkim imperijalizmom. Prvih nekoliko dana septembra 1983, ovi hrabri i odlučni ljudi su bez sumnje još jednom pomogli započinjanje novog rata za oslobođenje u Libanu, ovoga puta na temelju borbe protiv Arafatovog vođstva.

U prvoj nedelji novog oslobodilačkog rata palestinskih i libanskih muslimanskih sila, *Wall Street Journal* (WSJ)

tvrdi da »ukoliko SAD odluče da smanje gubitke i da se povuku, libanska vlada će skoro sigurno pasti« (9. septembar 1983).¹

Do 20. septembra WSJ je priznao da je »pomorska artiljerija SAD juče došla u pomoć desetkovanoj libanskoj armiji u velikoj eskalaciji američke umešanosti u libanski rat«. U članku se dalje nastavlja: »Ovo bombardovanje označava prvi slučaj da su SAD gađale određene ciljeve radi direktne operativne podrške libanskoj armiji, i predstavlja značajnu ekspanziju američke podrške libanskoj vladi protiv sirijskih trupa u povlačenju«.

Američki imperijalizam već otvoreno i aktivno ratuje protiv libanskih Muslimana i Palestinaca koji se bore za oslobođenje Bejruta. Okupacione trupe SAD već su locirane u Sinaju kao i u Bejrutu, a vazdušni napadi su na pomolu. Jasno se nazire otvoreni i svobuhvatni rat Sjedinjenih Država protiv palestinskih i arapskih narodnih masa.

Otkriva se pravo lice imperijalističkih »mirovnih snaga« SAD, Velike Britanije, Francuske i Italije — one treba da održavaju Amina Gemajela na vlasti u Libanu — dakle, čoveka nametnutog Libanu pod uperenim izraelskim puškama, podržanog britanskim, francuskim, italijanskim i, naročito, američkim imperijalizmom. Imperijalistički »mirotvorci« su u Libanu da bi vodili rat protiv palestinskog i libanskog naroda u odbranu imperijalističkih interesa.

Proleterska revolucija širom sveta treba da, na svaki mogući način, podrži rat za oslobođenje koji sada libanski i

¹ U istom članku WSJ dalje se kaže da »izraelsko iskustvo u ovom slučaju ne ohrabruje. Kao i Sjedinjene Države, Izraelci su nekad imali viziju uspostavljanja stabilne vlade u Libanu, koju bi vodili hrišćani. Konačno su odustali u subotu, nakon što je više od 500 Izraelaca poginulo u borbi, i oni povukli svoje snage iz centralnog Libana. Izraelci su, zapravo, odlučili da se povuku — odustajući od mnogih ciljeva zbog kojih su započeli svoju invaziju u junu 1982.«



Kontingent Arapske legije, Eritreja 1946/41.

palestinski narodi počinju protiv američkog (i francuskog) imperijalizma, te marionetskog Gemajelovog režima u Libanu. Naravno, ključ ovog novog oslobodilačkog rata koji udruženo vodi bar nekoliko palestinskih oslobodilačkih organizacija i glavne libanske muslimanske sekte bila je borba koju vode »disidentske« Fatahove gerile protiv izdajničkog vođstva Jasera Arafata, podržanog internacionalnim revizionizmom, isto koliko i internacionalnim imperijalizmom. U stvari, čak i dok je pokušavao da ovu oslobodilačku borbu stavi pod vođstvo sirijskog predsednika Asada, *WSJ* je 14. septembra priznao da »izgleda da su se pobunjenici protiv Arafata pridružili borbi u libanskim planinama«. *WSJ* je identifikovao ove borce pod novim imenom palestinskih snaga za povratak u Bejrut pod vođstvom Abu Muse. Konačno, u članku u *WSJ* se pri-

znaje da je nova »sirijska« kampanja ove godine počela ranije »pobunom protiv vođstva Jasera Arafata nad Palestinskom oslobodilačkom organizacijom«. (14. 9. 1983.).

Zajedničko iskustvo iz koga je izniklo novo palestinsko leadersko jezgro jeste istorija izdajâ palestinske revolucije od strane Arafata podržanog internacionalnim revizionizmom, arapskom reakcijom, izraelskim cionizmom i američkim imperijalizmom.

Erik Rulo, glavni dopisnik sa Bliskog Istoka, za autoritativni francuski imperijalistički časopis *Le Mond*, ističe sledeće:

»...skoro svi su došli iz jordanske armije, iz koje su dezertirali da bi se pridružili fedajinima tokom debakla 1970; njihov ultra-nacionalizam (*sic!*) naveo ih je da ospore odluku Palestinskog nacionalnog veća iz juna 1974. da se princip palestinske

države prihvati uz Izrael, ne umesto njega; svi su se suprotstavili saradnji PLO sa konzervativnim arapskim državama, naročito Jordanom i Saudijskom Arabijom, i svi su bili za strateški savez sa Sovjetskim Savezom« (»Budućnost PLO«, Eric Roubleau, *Foreign Affairs*, jesen 1983, str. 142).

Upravo u ovom momentu američki imperijalizam otvoreno napada Bliski Istok, i dobro je što je palestinska revolucija razvila leadersko jezgro čiste antiimperijalističke linije. Rulo je nedavno izvestio o sledećem:

»Tri meseca pre izbijanja pobune, Abu Musa je jasno i precizno izrazio mišljenja za koja je rekao da ih sam zastupa. Tokom sednice iza zatvorenih vrata, koju je Fatahovo Revolucionarno veće održalo u Adenu 27. januara 1983, on je doista žučno napao Fatahovu politiku i, ne imenujući ga, Jasera Arafata lično. Tekst koji je predstavljao osnovu njegove osude — koji je, zapravo, zajednički sastavila disidentska grupa i distribuirala ga nakon što je pobuna počela — ukazivao je na to da su se pobunjenici žučno protivili svakom kompromisu sa Izraelom i da je njihov cilj bio da 'oslobode celu Palestinu' shodno povelji Palestinske oslobodilačke organizacije (PLO), koja je po njihovom mišljenju bila narušena serijom rezolucija Palestinskog nacionalnog veća (PNC) i diplomatijom Jasera Arafata. U tekstu je izneseno njihovo suprotstavljanje Reganovom planu, Fezovom planu koji su usvojili arapski lideri septembra 1982, pregovorima sa kraljem Huseinom, i kontakima koji su uspostavljeni sa Egiptom i izrael-

skim pacifistima. Predložen je nastavak oružane borbe — 'jedinog puta za oslobođenje' — u Libanu, na Golanskoj visoravni koju su okupirali Izraelci, i zapadnoj obali (tekst je pojasnio da će borba otpočeti sa jordanske teritorije nakon svrgnuća hašemitskog režima) i implementiranje operacija u cilju 'napada i likvidacije' američkih interesa na Bliskom Istoku i 'okončanja američke hegemonije u regionu'« (ibid, str. 142–143).

★ ★ ★

Pet odabranih tekstova koji su predstavljani u ovoj brošuri² napisali su Rej O. Lajt i njegovi prethodnici (časopis *Hammer and Steel* i Staljinistička radnička grupa za afroameričko nacionalno oslobođenje i novu komunističku internacionalu) tokom proteklih 16 godina kao odgovor na većinu ključnih kriza koje je palestinska revolucija iskusila. Po našem mišljenju, ovi tekstovi uzeti zajedno odražavaju principijelno proletersko i revolucionarno političko stanovište u palestinskoj revoluciji koje se, u suštini, pojavljuje kao politička linija novoorganizovanog jezgra rukovodstva same palestinske revolucije.

Jedna značajna razlika između Fatahove disidentske političke linije u Palestini (kako je opisuje Rule) i linije Reja O. Lajta jeste »strateško savezništvo sa Sovjetskim Savezom«. Kako naredne stranice otkrivaju suštinski izdajničku ulogu koju je sovjetski revizionizam odigrao u kočenju palestinske revolucije tokom svih ovih godina, mogućnost napredovanja palestinskog revolucionarnog cilja

² U rubrici »Pamflet« predstavljamo dva od njih. (prim. redakcije)

danas može da predstavlja jedino *taktičko savezništvo* sa Sovjetskim Savezom.

Ova brošura bi, takođe, trebalo da se pokaže korisnom u jačanju »disidentskog« stanovišta pukog *taktičkog savezništva* sa sirijskim predsednikom Asadom, koji je izdao palestinsku revoluciju i ceo arapski narod 1970, 1976. i ponovo 1982!

Konačno, ovi spisi će razjasniti da je razlog koji je omogućio Rej O. Lajtu i njegovim prethodnicima da zauzmu postojan proleterski revolucionarni stav po pitanju Palestine njihova postojana borba protiv revizionizma. Drug Lenjin je učio: »borba protiv imperijalizma samo je prevara i laž ukoliko nije neraskidivo povezana sa borbom protiv oportunističkog«. U svetlu ovoga, jako nas je ohrabrilo saznanje iz Ruloovog članka da »Poručnik Kaled al-Umla, sa reputacijom (‘disidentskog’) ideologa grupe, usvaja marksizam-lenjinizam za koji tvrdi da je nepopustljiviji i od onog u SSSR-u i od onog u Kini«. (*Foreign Affairs*, jesen 1983, str. 142). Jer, bez postojane borbe protiv oportunističkog, ne samo da se ne može

razviti i održati postojana proleterska revolucionarna linija, već se ona ne može ni primeniti u revolucionarnoj praksi. Na putu ka ovom cilju, javlja se hitna i životna potreba za novom komunističkom internacionalom.

Za pobedu palestinske revolucije!

Smrt izraelskom cionizmu, arapskoj reakciji i američkom imperijalizmu!

Proleterima svih zemalja i potlačeni narodi, ujedinite se!

Rej O. Lajt
23. septembar 1983.

Izvornik: *Victory to the Palestinian Revolution!*,
Ray O. Light, Boston, 1983, str. i-vii

Preveo s engleskog i priredio:
Prevodilački kombinat P R E L O M (PKP)



RATU U LIBANU (1976) I ULOZI
KTO JE SVETI
TEORIJE O TRI SVETA

Isečak iz pisma »Drugovima iz Saveza za proletersku revoluciju«¹

31. jul 1978.

Ispitajmo dogmu teorije o »tri sveta« lenjinističkim metodom, tj. »na probnom kamenu revolucionarne borbe masa, na probnom kamenu žive prakse.«

(I. V. Staljin, *Pitanja lenjinizma*)

REVOLUCIJA U LIBANU

Drugarice i drugovi, svi mi znamo koliko je strateški važan Bliski Istok, kako za revoluciju, tako i za imperijaliste. Ulog je oslobođenje miliona pregalaca od imperijalističkog i feudalnog tlačenja, a u srcu borbe je oslobođenje palestinske zemlje od naseljeničke države Izrael. Za imperijaliste, ulog je nastavak eksploatacije i pljačkanja radne snage miliona pregalaca i bogatstva regiona (prvenstveno nafte). Drugim rečima, milioni i milioni dolara super-profita. Zbog toga nije slučajnost što se među glavnim kupcima američkog oružja nalaze Iran, Saudijska Arabija i Izrael. Zbog toga nije slučajnost što se Zelene beretke sada treniraju za ratovanje u pustinji. Eto zašto nije slučajnost što američki imperijalizam podržava ne samo državu Izrael već i arapske države u kojima su kompradorske ili reakcionarne buržoaske i/ili feudalne snage na vlasti (svedoci smo nedavne prodaje oružja Izraelu, Saudijskoj Arabiji i Egiptu).

U proleće 1976, moćna revolucija bila je na domak pobeđe u Libanu. Na strani revolucije — savez libanskih mu-

¹ Ovo pismo bilo je »inspirisano novim mogućnostima borbe protiv revizionizma pokrenutim od strane herojske Partije rada Albanije«. Pripremila ga je i distribuirala grupa sledbenika Rej O. Lajta u Novoj Engleskoj

slimanskih pregalaca i Palestinaca, sličan savezu od pre šest godina između palestinskog i jordanskog naroda pre nego što je revolucija ugušena u Jordanu. Na strani imperijalizma, libanski maronitski hrišćanski desničari, koji se bore da eliminišu palestinsko prisustvo u Libanu i zaštite svoju privilegovanu egzistenciju kao predstavnika »Vol Strit« imperijalizma SAD na Bliskom Istoku. Neposredan zahtev revolucije bio je većinska vlast libanskih muslimana — demokratski revolucionarni zahtev. Ovaj revolucionarni zahtev direktno se suprotstavio američkom imperijalizmu, jer je: 1) Liban bio bankarski centar Bliskog Istoka i, prema tome, deo njihovih planova za dominaciju i 2) još važnije, uspešna revolucija u Libanu činila bi moćnu revolucionarnu bazu za dalje oslobodilačke operacije palestinskih boraca za slobodu. Revolucija u Libanu predstavljala je direktnu pretnju naseljeničkoj državi Izrael. Neminovna revolucionarna pobeda u Libanu bila je takođe pretnja za reakcionarne buržoaske režime arapskog sveta i njihovu želju da sklapaju dogovore sa Izraelom i američkim imperijalizmom, bilo da je u pitanju zemlja na Golanskoj visoravni ili na Sinaju, jer bi revolucionarni Liban bez sumnje inspirisao druge arapske pregaoce da ustanu protiv sopstvenih tlačitelja, i da zahtevaju akciju protiv naseljeničke države Izrael.

Ipak, revolucija nije bila pobednička. Američki imperijalizam je regrutovao Siriju da obavi njegov prljavi posao i Asad je zauzeo mesto u istoriji rame uz rame sa kraljem Huseinom, plaćenim kasapijom CIA-e iz Amama. Posle rata 1973, sirijska ekonomija je postala sve više povezana sa zapadnom, kroz ogromnu ekonomsku pomoć Saudijske Arabije i Kuvajta. Tokom 1975, i u prvih šest meseci

1976. pomoć SAD iznosila je 200 miliona dolara. Početkom 1976, ekonomska pomoć Saudijske Arabije i Kuvajta od koje je zavisila Sirija još uvek nije bila presušila. Imperijalisti su zahtevali otplatu — zauzdavanje revolucije u Libanu.

Do januara 1976, Sirija je očigledno intervenisala u Libanu na strani desnice i protiv nacionalnih libanskih i palestinskih revolucija. Već su bili vojno prisutni u Libanu i to često koristili protiv revolucije i naročito protiv prethodnice palestinske borbe, PLFP-a. Sirija je presekla svu pomoć revoluciji.

Sirijski režim je vršio političke pritiske podržavajući izbor kandidata Hrišćanske desnice za predsednika, umesto libanskog muslimanskog kandidata. Ipak, nijedna od ovih akcija nije bila dovoljna da iznedri plimu revolucije i kada je bilo jasno da je revolucija nadomak pobede, Sirija je punom snagom počela invaziju, s ciljem da uguši libanske i palestinske revolucije! Kakva tragedija — Sirija, »prijatelj palestinskog naroda«, koju je otvoreno snabdevala oružjem naseljenička država Izrael, bori se da do nogu potuče libansku i palestinsku revoluciju rame uz rame sa libanskom desnicom. Od doline Beka do gradova Bejrut, Tir i Tripoli, do izbegličkog kampa Tal-az-Zatar, revolucija se borila protiv svojih novih »tlačitelja« pružajući herojski otpor. Sirija je otvoreno izvršila invaziju na Liban 1. juna, i tek nakon pet meseci, sa trupama koje su brojale 22 000 vojnika, invazione snage su bile u mogućnosti da preuzmu Bejrut od revolucionara. Na kraju, uprkos herojskom otporu, revolucija u Libanu bila je privremeno ugušena.

U gušenju revolucije u Libanu, podstrek američkim imperijalistima pružala je pro-imperijalistička uloga Sirije, što se ogledalo u buržoaskoj štampi u člancima



poput »Jedna invazija koju SAD odobravaju« (*U.S. News & World Report*, 14. jun 1976). Čak i pre žestoke invazije Sirije, izraelski premijer Rabin je likovao: »Sirija je trenutno u ratu sa Al Fatahom i ne žalim što su tokom prošle godine njene ekspedicione snage u Libanu ubile više Fatahovitih ljudi nego izraelska armija u prethodne dve godine« (*Boston Globe*, 13. maj, 1976, str. 17). Američki imperijalisti su konkretno reagovali na njihovog anti-palestinskog i anti-revolucionarnog prijatelja sa dodatnih 80 miliona dolara ekonomske pomoći Siriji u julu, a avgusta je je sklopljen dogovor u Damasku koji je garantovao privatne investicije SAD u Siriji. Saudijska Arabija, koja je ranije otezala pomoć Siriji, obnovila je, avgusta 1976. pomoć koja je uključivala 75 miliona dolara dugoročnog zajma.² To je sve bila plata za dobro obavljen posao, tj. za brutalno gušenje revolucije u Libanu.

Šta je dakle bila uloga Komunističke partije Kine (KPK) u revoluciji u Libanu? Kako su teoretičari »tri sveta« reagovali na gušenje libanske i palestinske

revolucije, na prvoj liniji sa naseljeničkom državom Izrael? Šta je bila njihova uloga u ovoj ključnoj situaciji koja je imala potencijal da izazove revolucije protiv drugih arapskih kompradora i revolucionarnih lidera i potencijal koji bi direktno vodio oslobađanju Palestine, što je srž revolucije na Bliskom Istoku? (Već u proleće 1976, revolucija u Libanu je vodila velikim revolucionarnim komešanjima na Zapadnoj obali protiv izraelske okupacije i njene brutalnosti: nepravedno oporezivanje, itd.).

U članku iz *Peking Review* br. 27, od 2. jula 1976, nalazimo odgovor na naše pitanje. Članak naslovljen »Konferencija u Rijadu — ojačavanje arapske solidarnosti« podržava, na celoj stranici, konferenciju između šefova države Egipta, Sirije, Saudijske Arabije i Kuvajta. Nisu PFLP niti drugi autentični predstavnici potlačenih naroda Arabije i Palestine, već su ova četiri šefa država, svi direktno povezani sa američkim imperijalizmom, podržavani kao šampioni arapskog jedinstva! A ova konferencija je održana tek nekoliko nedelja nakon žestoke invazije Sirije na Liban!

KPK u ovom članku iznosi sledeće gledište na situaciju u Libanu: »Sasvim je prirodno da kod arapskih zemalja postoje različita gledišta i prilazi određenim problemima i događajima, zbog različitih okolnosti u kojima se nalaze. Ali ne postoji fundamentalan konflikt interesa među zemljama trećeg sveta, kome sve arapske države pripadaju« (str. 18).

Drugarice i drugovi, koliko vulgarni i anti-revolucionarni možemo biti? Pa zar nema fundamentalnih razlika između sirijskog gušenja revolucije u korist američkog imperijalizma i libanskih masa, te Palestinaca koji se bore za većinsku vlast i oslobodjenje svoje zemlje od imperijalis-

² Ova i prethodne cifre uzete iz MERIP-ovog izveštaja br. 51, str. 9

tičkog tlačenja?! Sve u ime »jedinstva trećeg sveta« i »nesvrstanih« a naspram »spletki Sovjetskog Saveza«, stižemo do nacionalne buržoaske linije teorije o »tri sveta« — *prevedene kao likvidacija revolucionarne borbe protiv imperijalizma*. Zar pozicija KPK ne predstavlja za libansku revoluciju upravo ono čemu drugovi iz Saveza za proletersku revoluciju tvrde da se suprotstavljaju: »podizanju kontradikcije između trećeg sveta i supersila na apsolutni nivo i likvidiranju klasne distinkcije i klasne borbe unutar zemalja trećeg sveta...?«. Kao što su albanski drugovi rekli u *Teoriji i praksi revolucije*, »...druga stvar koja upada u oči kod ove podele sveta jeste njeno besklasno gledište na ono što se zove 'treći svet', njeno ignorisanje klasa i klasne borbe, tretman zemalja koje ova teorija uključuje u treći svet, režima koji tamo dominiraju i različitih političkih sila koje unutar njega operišu kao jedinstven entitet. Ona ignoriše suprotstavljenost između potlačenih naroda i reakcionarnih i pro-imperijalističkih sila njihovih sopstvenih zemalja« (naš kurziv).

A događaji koji su usledili na Bliskom Istoku samo dalje raskrinkavaju bankrot teorije o »tri sveta« i potkrepljuju tvrdnju albanskih drugova.

Sa izborom otvorenog naseljenika i teroriste Begina za šefa naseljeničke države Izrael, povećale su se mogućnosti za raskrinkavanje pogrešnog arapskog vođstva. (U to vreme skoro svaki arapski lider, i sve države koje su se graničile sa Izraelom, u većoj ili manjoj meri bile su voljne da sklapaju dogovore sa naseljeničkom državom Izrael.) Američki imperijalisti imali su »keca u rukavu« za izlaženje na kraj sa ovom novom situacijom, a to nije bio niko drugi do Sadat, jedan od »pobornika arapskog jedinstva« na rijad-

skoj konferenciji! Sadat je za svoj »mirovni plan« bio nagrađen ne samo prodajom borbenih aviona F-5, već i titulom časopisa *Time* »čovjek godine«! A Sadatov mirovni plan, preveden kao kontinuirana imperijalistička dominacija Bliskim Istokom, »rešava« domaće pitanje Palestine na zapadnoj obali Jordana, pod okriljem kralja Huseina, amamskog kasapina! U istom periodu, aktuelno kinesko vođstvo hvali Huseina, poznatog agenta CIA-e, kao »zaštitnika suvereniteta«, itd! A ovog proleća, kada je naseljenička država Izrael počela masovnu invaziju na južni Liban kako bi ugušila ponovno oživljavanje palestinskog oslobodilačkog pokreta, palestinska revolucija je bila toliko izolovana da je ovaj akt imperijalističke agresije mogao biti dočekan samo cviljenjem arapskog sveta. Gde je bilo jedinstvo Arapa *protiv* imperijalističke agresije kada je bilo potrebno?

Jedinstvo sa reakcionarnim i kompradorskim režimima na Bliskom Istoku, režimom kralja Huseina, Sadata, Asada, itd, u ime »nesvrstavanja« i borbe protiv »hegemonizma supersila«, i razoružavanje palestinskih i libanskih masa uprkos brutalnoj imperijalističkoj agresiji: ukratko — likvidacija revolucionarne borbe protiv imperijalizma. Takvi su plodovi nacionalne buržoaske linije teorije o »tri sveta«.

Izvornik: *Victory to the Palestinian Revolution!*, Ray O. Light, Boston, 1983, str. 36-40

Preveo s engleskog: PKP

IZRAELSKA NASELJENIČKA VOJNA
OKUPACIJA I LIBANA:
POBEDA ILI PORAZ
PALESTINSKOG NARODA.

Bilten *Ray O. Light* br. 12
Septembar 1982. godine

»Jer, proleterijatu je potrebna istina, i nema ni-
čeg što toliko šteti njegovom cilju kao uverljive,
prihvatljive, sitnoburžoaske laži.«

(V. I. Lenjin)

UVODNO UPOZNAVANJE
SA NAJNOVIJIM RAZVOJEM
DOGAĐAJA: BELEŠKA O
MASAKRU U BEJRUTU

U ovom trenutku, pitanje »bejrutskog masakra« ne pokreće samo Palestinski oslobodilački pokret. U pitanju je događaj koji američki imperijalizam obelodanjuje kako bi naterao svog izraelskog naseljeničkog saveznika da se pokori imperijalističkim planovima i ciljevima SAD za Liban i Bliski Istok i sakrio činjenicu da je američki imperijalizam isplanirao ovaj masakr unutar svog Habibovog plana za evakuaciju pripadnika Palestinske oslobodilačke organizacije (PLO) koji su branili zapadni Bejrut. Publicitet »bejrutskog masakra« ima za cilj da prisili krvožedno vođstvo Begin-Šaron u naseljeničkoj državi Izrael da dozvoli američkom imperijalizmu da podrži vladu libanskih hrišćana i falangista u Libanu, koja je lojalna američkom imperijalizmu ali ima nešto »nezavisnosti« u odnosu na izraelski naseljenički režim. Ima za cilj prisiljavanje Beginovog režima da dozvoli imperijalizmu SAD da podrži izdajničko vođstvo Jasera Arafata i arapske reakcionarne režime kojima upravlja CIA koji bi dosad trebalo da budu potpuno diskreditovani zbog svoje postojane istorije izdaja cilja palestinskog i arapskog oslobođenja i postojanog služenja američkom imperijalizmu.

A ako Begin-Šaronovo vođstvo ne odustane od svojih planova za aneksiju Libana, američki imperijalizam će iskoristiti bejrutski masakr da zameni Beginov režim režimom izraelske Laburističke partije, predvođenim Šimonom Peresom koji će se pogađati u ime američkog imperijalizma kao lakejski stub dvostruko poduprte strategije američkog imperijalizma za dominaciju Bliskim Istokom.

Istovremeno, protest masa Palestinaca na Zapadnoj obali, jednosatni generalni štrajk italijanskih radnika i drugi masovni protesti povodom bejrutskog masakra predstavljaju neosporno pozitivnu stranu i ovaj aspekt bejrutskog masakra treba da se produbi prilikom informisanja masa o mnogo masovnijem maskru koji je izraelska vojna mašina izvršila prošlog juna nad palestinskim i libanskim muslimanskim masama putem otvorene izraelske invazije i okupacije Libana. Ovaj masakr, međutim, imao je blagoslov Reganove administracije i američkog imperijalizma. On je bio na liniji sa Rokfeler-američkim imperijalističkim planom za povećanu američku dominaciju Bliskim Istokom i kontrolu njegovim ogromnim naftnim bogatstvima. Shodno tome, američki imperijalizam je zataškao taj mnogo veći masakr. Što se tiče medijske kontrole koju ostvaruje američki imperijalizam, ona je tako jaka u međunarodnim okvirima da je ta masovna, potpuno nezakonita, izraelska vojna invazija na Liban prošlog juna praktično propraćena tišinom.

Protesti povodom bejrutskog masakra septembra 1972. ne bi, ni u kom slučaju, trebalo da odvuку pažnju ljudi sa mnogo masovnijeg izraelskog masakra u Libanu koji je počeo invazijom u junu i nastavio se tokom leta. Naprotiv, protesti povodom bejrutskog masakra trebalo bi

da budu iskorišćeni da podstaknu naš pokret da se nosi sa tragičnim nazadovanjem procesa palestinskog i arapskog oslobođenja, koje se desilo u Libanu tokom protekla četiri meseca.

★ ★ ★

Od Leonida Brežnjeva, koji je poslao telegram Jaseru Arafatu pozdravljajući pobedu kojom su »međunarodne pozicije PLO značajno ojačale«, do navodnog »marksističko-lenjinističkog« »nezavisnog« glasila *Guardian* u SAD koje odražava Brežnjevljevu poziciju, do Feza, marokanskog samita Arapske lige gde je Arafat od strane šefova država pozdravljen kao heroj i na slici je, rame uz rame, sa kraljem Saudijske Arabije Fahdom, gde obojica otpozdravljaju »V« znakom pobeде, — svi ovi samoproklamovani »prijatelji palestinskog naroda« insistiraju na tome da je izraelska invazija Libana rezultirala pobedom palestinskog naroda.

Sam Arafat je izjavio:

»Mi smo najmanja vojna snaga arapskog sveta. Ali, borili smo se i čvrsto držali protiv moćne izraelske ratne mašine duže od bilo koje arapske države u pređašnjim bliskoistočnim ratovima. Ovo je *palestinska pobeda*.«
(AP, 17. 8. 1982, naš kurziv)

Ali, Arafat, Brežnjevi i ostale sitnoburžoaske, buržoaske i buržoasko-feudalne i kompradorske snage koje su gore nabrojane, nisu jedine snage koje insistiraju na tome da je cilj palestinskog oslobođenja odneo pobedu u Libanu — američki imperijalizam i njegovi masovni mediji su predvideli i naduvali Arafatova navodna »diplomatska dostignuća« naširoko i nadugačko tokom ovih prvih nedelja septembra nakon njegovog odlaska iz zapadnog Bejruta.

I zaista, Arafata nisu samo hvalili Brežnjev i arapski samit, već je bio počasni gost italijanskog imperijalističkog predsednika Pertinija, dočekan u Grčkoj sa svim vojnim počastima, i već bio pozvan da se susretne sa francuskim imperijalističkim predsednikom Miteranom. Još dramatičnije, Arafat je bio blagosloven »privatnim« sastankom sa papom Jovanom Pavlom II, jednim od glavnih stubova svetskog kapitalizma, predvođenog američkim imperijalizmom.

Da li sva ova Arafatova »diplomatska dostignuća« iz prethodnih nedelja predstavljaju pobedu ciljeva palestinskog oslobođenja? Ili su oni jedno ogromno dobro izrežirano pokriće za ubojni poraz koji je palestinski narod pretrpeo u rukama krvožedne države Izrael, podržane od strane američkih imperijalista, i napor da se podrži izdajničko vođstvo Arafatovog soja koje je vodilo palestinske (i libanske muslimanske) mase u pokolj?

IZRAELSKA INVAZIJA I OKUPACIJA LIBANA

Dana 6. juna, naseljenička država Izrael, koju podržava moćni američki imperijalizam, počela je masovnu i brutalnu invaziju Libana, suverene arapske države. Ostavljajući smrt i destrukciju za sobom, izraelska naseljenička armija, od skoro 100 000 vojnika, marširala je sve do Bejruta, dok je 7000 »mirotvoraca« Ujedinjenih Nacija stajalo sa strane. Izraelski naseljenici slomili su palestinske opsade Tira, Sidona i Damura pre nego što su opseli zapadni Bejrut, centar libanskog nacionalnog pokreta i palestinskog nacionalnooslobodilačkog pokreta.

Do 20. juna invazija je za sobom ostavila 15 000 mrtvih, 60 000 ranjenih i 750 000 beskućnika. (*L.A. Times*, 20. 6. 1982).

Ove cifre odnose se samo na prve dve nedelje rata. One ne uključuju broj mrtvih i ranjenih iz zapadnog Bejruta, ni gubitke nastale nastupanjem zaraza i gladi. Još desetine hiljada leže ispod ruševina uništenih libanskih gradova. Međunarodne humanitarne organizacije su procenile da 90% ubijenih i ranjenih nisu borci, 60% od toga su žene i deca. Lekari su prijavili da su 30–50% ranjenih umirali, što je dvostruko više od očekivane stope u vreme rata. Ovo je posledica široke upotrebe oružija usmerenog protiv žive sile, kao što su kasetne bombe, koje je izraelska naseljenička ratna mašinerija bacala na gusto naseljene civilne kvartove.

Posebno divljaštvo izraelske invazije i okupacije bilo je rezervisano za palestinske izbegličke logore. Logor Ain Ah Hivih od 80 000 ljudi pored Sidona bio je potpuno razoren u strahovitoj šestodnevnoj borbi. Svih četrnaest izbegličkih kampova registrovanih kod Ujedinjenih Nacija u južnom Libanu (većinom izgrađenih 1948. kada su cionisti oterali Palestince iz njihove domovine) bilo je potpuno uništeno i Palestinci su još jednom postali izbeglice usled ekspanzionističkog terora izraelske naseljeničke armije. Oni kampovi koji nisu potpuno uništeni u borbi srušeni su sa zemljom buldožerima nakon što ih je izraelska naseljenička armija okupirala. Pošto je ubilačka invazija nastavila da proliva krv libanskog i palestinskog naroda i povećava broj mrtvih i ranjenih, izraelski naseljenici su bombardovali bolnice i uhapsili mnoge lekare. Izbeglički logori oko Bejruta napadnuti su intenzivnim granatiranjem i bombardovanjem tokom opsade tog grada. Izraelska naseljenička armija prekinula je snabdevanje hranom, vodom i strujom.

Liban je prostor na kome je Palestinski nacionalnooslobodilački pokret posto-

jao u svojoj najorganizovanijoj formi, politički i vojno. Ispravno se o njemu govorilo kao o »državi unutar države«. To je bila poslednja zemlja gde je moćni pokret za zemlju i slobodu postojao na granici njihove domovine — Palestine.¹ Svim ostalim graničnim državama, Egiptu, Jordanu, i Siriji, zabranjene su vojne aktivnosti.

Palestinska gerila u zapadnom Bejrutu je proterana iz Libana na nišanima izraelskih pušaka. Gerilci su se raštrkali u deset različitih zemalja, od kojih svaka (sa izuzetkom Demokratske Narodne Republike Jemen) ima vladu neprijateljski nastrojenu spram ideje palestinskog nacionalnog oslobođenja. Oni koji su preživeli »pratnju« američkih marinaca iz Libana, još 3 000 ili više od ukupno 10 000 gerilaca PLO bivaju poslani u Siriju. Kako će ovi palestinski revolucionari biti tretirani u Siriji, zakletom neprijatelju palestinske ideje? Nagoveštaj se objavljuje u *Newsweek*-u (6. 9. 1982.) koji govori,

»Gerilci koji su brodom dospeli u Siriju bili su ugrurani u 30 autobusa koji su čekali i otpremljeni u sumorni palestinski kamp u Damjaru, 45 milja severno od Damaska. Objekat je pored sirijske vazdušolovne baze i budno se nadgleda sa stražarskih kula — manje je dom nego zatvorenički logor.«

Šta čeka gerilce PLO-a poslate u Jordan i u kandže plaćenog agenta američke CIA-e, u javnosti raskrinkanog kralja Hu-seina, koji je slomio palestinski pokret 1970, oterao ih iz Jordana i ubio 20 000 palestinskih i jordanskih patriota u tom procesu?

Prijavljenih 10 000 zarobljenika okupljeni su i poslani u izraelske zatvoreničke logore (koncentracione logore). Pouzdani očevidci su govorili u brutalnim prebijanjima zarobljenika, nekih i na smrt. Izrael je odbio da da zarobljenicima status rat-

nih zarobljenika — niko ne zna ko je bio odveden, koliko njih, te šta će se desiti sa njima. Pod uslovima vanrednog stanja u Izraelu, njihovo zarobljeništvo može biti obnovljeno na svaka tri meseca bez suđenja, neograničeno.

Palestinska nacionalnooslobodilačka borba, libansko nacionalno oslobođenje i arapsko oslobođenje su, i vojno i politički, pretrpeli veliki poraz isterivanjem PLO iz Libana, zatvaranjem više od 10 000 boraca za oslobođenje u zatvore izraelskih naseljenika, i okupacijom Libana sa više od 100 000 pripadnika izraelskih trupa koje sada kontrolišu više od 50% teritorije Libana.

Kao deo istog procesa dezintegracije i poraza za palestinske i libanske muslimanske oslobodilačke pokrete, krajem avgusta na nameštenim izborima, Bašir Gemajel, predstavnik falangističkog krila maronitskih hrišćana, bio je »izabran« za novog predsednika Libana dok je zemlja bila okupirana od strane izraelskih trupa.² (Nakon ubistva Bašira Gemajela ovog meseca, upravo su održani drugi namešteni izbori u kojima je njegov brat Amin Gemajel ostvario izrazitu pobedu,

1 Ovo je takođe takođe bilo mesto gde su Palestinci i njihova libanska braća i sestre iz Libanskog patriotskog pokreta formirali snažni savez koji je umalo postigao pobedu 1976, koja bi obezbedila bazu revolucionara oslobođene teritorije sa koje bi se vodila borba za oslobođenje Palestine. Samo intervencijom desne ruke američkog imperijalizma, Asada iz Sirije, američki imperijalizam i Izrael su uspeali da izbegnu poraz.

2 Vodeće porodice maronitskih hrišćana su postale izuzetno bogate delujući kao posrednici između Evrope i Bliskog Istoka početkom ovog veka i uspostavile su, uz pomoć zapadnog imperijalizma (prvo Francuske, a onda SAD), ogromno bankarstvo i uspešan uslužni sektor sa središtem u Bejrutu. Bejrut je postao poznat kao »Vol Strit Bliskog Istoka«. Godine 1958, američki marinci iskrcali su se u Libanu kao odbrana maronitskom hrišćanskom režimu, održavajući ih na vlasti obaranjem populističkog pokreta. »Sistem koji je dao predsedničku funkciju i upravu nad armijom Maronitima, postao je simbol nepravde za siromašne i levičare, koji su uglavnom naseljavali muslimanski deo grada.« (*N.Y. Times* 9. 7. 1982.)



predstavljajući kao i obično strateške interese američkog imperijalizma u regionu. Falangističku partiju je 1936. godine, na smernicama italijanskog i nemačkog fašizma, osnovao i nadalje vodio njihov otac, Pjer Gemajel.)

Naseljenička država Izrael i imperijalizam SAD su zajedno pozdravile »izbor« Bašira Gemajela. Zato što je Gemajel bio desničarski vojni komandir Falangističke milicije, najveće hrišćanske milicije. Hrišćanske milicije (sada zvane »Libanske snage«) su finansijski dobro potkovane, primaju značajne sume novca iz reakcionističkih arapskih režima Kuvajta i Saudijske Arabije kao i jednu do tri milijarde dolara godišnje od kontrole libanske trgovine hašišom. Bašir Gemajel je uspostavio direktnu vojnu vezu sa Izraelom 1975. i 1976. kada je poslao stotine svojih oficira na obuku u Izrael. Posetio je Izrael nekoliko puta. Godine 1980. sam Izrael (finansijski podržan američkim imperijalizmom) obezbedio je pošiljke oruž-

ja u vrednosti od preko sto miliona dolara za Gemajela i njegove snage.

Da bi se osigurali da Falangisti (i izraelske marionetske snage) zaista mogu da vladaju, Izraelci su predali vlast na okupiranoj teritoriji Libana privatnim, feudalnim hrišćanskim milicijama umesto Libanskoj armiji. Mnogim nekadašnjim muslimanskim i palestinskim uporištima sada patroliraju snage predvođene Hadadom (libanski zapovednik koga direktno plaća Izrael). Na taj način, privatne desničarske hrišćanske milicije biće snažnije i imaće više kontrole od same libanske armije! Na toj osnovi, izraelska armija može da ostane dominirajuća vojna sila u Libanu.

3 Said Aki, poznati libanski hrišćanski pesnik i lider oružane maronitske frakcije poznate pod imenom Čuvari kedrova, izjavio je »Postoji mesto za Palestine, ne na našem tlu, već ispod našeg tla... ubijam ga jer moram da živim'. Rekao je da je, kao starešina Čuvara kedrova, ubijao Palestine: 'i ubijaću preostale dok ne bude više ni jednog'« (N.Y. Times 10. 7. 1982).

Isterivanjem PLO iz Libana i palestinskih masa iz njihovih domova, izraelska armija je pripremila palestinske mase za pokolj u rukama desničarskih maronitskih hrišćanskih snaga.

Aparat PLO (»država u državi«) nije obezbedio samo obrazovni sistem, zdravstvene usluge itd., već i neophodnu vojnu zaštitu od šovinističkih maronitskih milicija koje su poznate po svojoj brutalnosti protiv palestinskog i libanskog muslimanskog stanovništva.³ Bašir Gemajel, koji je predvodio maronitske snage u građanskom ratu 1975–76, lično je predvodio pokolj nad 3500 libanskih muslimana u jednom danu, koji se još pamti kao »crna subota«. Sada falangistička partija predvođena Gemajelom, zahteva progon svih Palestinaca iz Libana: »Izraelski radio danas je citirao Pjera Gemajela kako zagovara proterivanje svih Palestinaca iz Libana« (*N.Y. Times*, 9. 7. 1982).

Otkad smo prvi put napisali ove reči, ta bestijalne politika stupila je na snagu. Koristeći ubistvo Bašira Gemajela kao izgovor, izraelska naseljenička armija se, kršeći svoj dogovor sa agentom američkog imperijalizma, Habibom, ustremila na zapadni Bejrut i sistematski razoružala poslednje zaštitnike tamošnjih palestinskih i libanskih muslimanskih zajednica.

Naredni korak izraelskih naseljenika bio je da dovedu svoje najkrvožednije libanske hrišćanske plaćenike, među kojima i Hadada, feudalnog gospodara južnog Libana, podržavanog od Izraela, da sistematski terorihu i istrebljuju palestinsko stanovništvo u masakru 17–19. septembra, poznatom kao bejrutski masakr. U vreme dok ovo pišemo, već se za 1500 nenaoružanih muškaraca, žena i dece zna da su ubijeni.

Jasno je iz navedenih činjenica da su naseljenička država Izrael i svetski imperijalizam, predvođeni imperijalizmom SAD, izuzetno ojačani izraelskom invazijom i okupacijom Libana, na račun slobodoljubivog palestinskog naroda i njegove libanske braće i sestara.

★ ★ ★

Kada se tragični gubitak palestinskih života i snaga u Libanu (i istovremeno pooštavanje izraelskog režima na Zapadnoj obali i Gazi) upoređi sa Arafatovim »diplomatskim dostignućima« iz proteklih nekoliko nedelja, postaje jasno da su ovi Arafatovi navodni »internacionalni dobici« u stvari ogromno, dobro izrežirano zataškavanje razornog poraza koji je pretrpeo palestinski narod nastojeći da podrži izdajničko vođstvo, koje zajedno s Arafatom, vodi palestinske (i libanske muslimanske) mase u pokolj.

Zaglušujuća tišina takozvanog socijalističkog lagera, arapskih režima i skoro svih ostalih »progresivnih snaga svetuskog mnjenja« tokom otvoreno nezakonite i bespravne invazije Libana od strane ubilačke izraelske naseljeničke armije raskrinkava istinske internacionalne *gubitke* pre nego *dobitke* za cilj palestinskog oslobođenja.

Brežnjevljevi telegram Arafatu u kojem se navodi da su »međunarodne pozicije PLO značajno ojačale« raskrinkan je kao velika laž sovjetskog revizionizma u vreme izraelske vojne invazije na Liban. Kao što je *Newsweek* ukazao (28. 6. 1982.):

»Kremlj je prekinuo svoju diplomatsku tišinu sa Izraelom prošle nedelje po prvi put od kad su raskinuli veze pre petnaest godina. Poruka, iako požurena izraelskom invazijom na Liban, nije imala nikakve

veze sa sovjetskim problematičnim saveznicima, Sirijom i Palestinskom oslobodilačkom organizacijom. U depeši koju je prosledila finska ambasada, Moskva zahteva jedino da Izrael ne granatira njenu ambasadu u Bejrutu. Premijer Menahem Begin lično je odgovorio uveravajući Sovjete da nemaju čega da se boje pritom iznoseći izraelske pritužbe na račun PLO.«

**ULOGA AMERIČKOG IMPERIJALIZMA:
»MIROTVORAC« ILI RATNI HUŠKAČ
ŽELJAN PROFITA?**

★ ★ ★

»Gubitak slobode pristupa bliskoi- stočnoj nafti mogao bi da ugrozi, za bar još jednu generaciju, ekonomski prosperitet i političku stabilnost Trilateralnih regiona. Zato je odavno politika trilateral- nih regiona bila da se štiti i održava ova sloboda pristupa bliskoi- stočnoj nafti...« (»Bliski Istok i Trilateralne zemlje« *Trilate- ralna komisija* (predvođena Rokfelerom).

★ ★ ★

Od prošlog juna, kada je Izrael okupi- rao Liban, američki imperijalizam je naširoko negovao svoj imidž glavnog »miro- tvorca« u Libanu.

Poučno je zapamtiti da je američke marine, kada su se iskricali u Libanu 1958, pozdravio oružani oslobodilački pokret patriotskih libanskih masa. Američki marinci tokom 1982. prvi put ulaze kao integralni deo Habib-SAD imperijalističkog plana za evakuaciju PLO, u svojstvu »oslo- bodilaca« PLO i zaštitnika pola miliona Palestinaca ostavljenih u pozadini. Poma- žući odlazak naoružanih PLO branilaca zapadnog Bejruta, američki marinci su

utrli put izraelskim naseljenicima da uspešno izvedu Bejrutski masakr.

Sada je Reganova administracija u dogovoru sa Beginovim režimom u Izra- elu odlučila da pošalje u Liban američke marine u *ratnoj pripravnosti*, navodno da zaustavi kvoproliće nad palestinskim i libanskim muslimanskim masama spon- zorisano od strane Izraela! Godine 1982. nije bilo masovnog libanskog otpora oku- paciji njihove teritorije od strane američ- kih marinaca!

Štaviše, američki imperijalizam je dokazani međunarodni krvnik revoluci- ja, uključujući palestinsku i arapsku re- voluciju. Zapravo, kada pogledamo iza sadašnjeg američkog imperijalističkog paravana »spasioca« palestinskog nara- da, otkrivamo da je jedan od dva glavne stuba imperijalizma SAD na Bliskom Is- toku i dalje naseljenička država Izrael.

Članak naslovljen »Ujka Sem drži vuka podalje od vrata Izraela« iz *Chri- stian Science Monitor*-a, jasno i glasno govori o odnosu naseljeničke države Iz- rael prema SAD:

»Krhka i preko potrebna ekonomska žila kucavica povezuje Tel Aviv sa Vašingtonom obezbeđujući bezgo- tovinsko plaćanje oružja koje Izrael nigde na drugom mestu ne može kupiti, čak i kad bi mogao da ga pla- ti ... Javna pomoć SAD u proteklih tri godine iznosila je prosečno 3 milijar- de dolara godišnje, a 1982. troškovi bi mogli još jednom da se povećaju — redak kontraprimer za drastično smanjene budžete domaćih progra- ma administracije: Skoro polovina zvanične pomoći SAD sastoji se od donacija ili momentalno oproštenih zajmova. Ostatak se dodaje ubrzano eskalirajućem spoljnjem dugu Izrae- la koji se približava iznosu od 20 mi-

lijardi dolara, što je ekvivalentno rekordnom nivou od (skoro) 5000 dolara po glavi stanovnika.«

»Kao posledica pogoršavajuće ekonomske slabosti Izraela od 1973, on može da servisira ovaj dug samo u formalnom smislu otplaćivanja rata na vreme, dok su one u stvari finansirane novom pomoći SAD svake godine.«

»Dalja pomoć izvan formalne strane strukture pomoći je opsežna i istrajna pomoć izraelskim univerzitetima i istraživačkim institucijama koje finansiraju Ministarstvo obrazovanja, Nacionalni zdravstveni institut, i ostale agencije u SAD u formi donacija i ugovora. Ovo navodno sveukupno iznosi skoro 100 miliona dolara godišnje.«

»Završni niz ekonomske pomoći uključuje posebne koncesije za izraelski izvoz u SAD... 96% od jedne milijarde dolara izvoza u SAD ulazi potpuno neocarinjeno.« (*Christian Science Monitor*, 29. decembar 1981).

Ili, kako piše *Washington Post*,

»Sa izuzetkom nekih francuskih aviona i britanskih tenkova, skoro sva oprema izraelskih oružanih snaga potiče od američkog programa prodaje vojne opreme inostranstvu, od koga je *Izrael primio 15 milijardi od ukupno 28 milijardi dolara distribuiranih širom sveta od 1951.*«

(*Washington Post*, 21. jul. 1982, naš kurziv)

Iz gore navedenog se jasno vidi da bez ove vrste jake podrške od strane američkog imperijalizma, Izrael ne bi bio u poziciji da izvrši masovnu vojnu invaziju i okupaciju Libana.

A koji je odnos američkog imperijalizma prema invaziji? Imperijalistički

mediji projektuju stanovište da je vlada SAD bila protiv invazije, da su bili iznenađeni njome i potreseni njenom brutalnošću. Činjenice govore drugačije. Posle same invazije:

1) SAD su stavile veto u Savetu Bezbednosti Ujedinjenih Nacija na rezoluciju koja osuđuje izraelsku invaziju.

2) SAD nisu podržale čak ni uvijenu i blagu rezoluciju u Ujedinjenim Nacijama koja poziva Izrael da dozvoli slanje zaliha hrane, vode i medicinske opreme u zapadni Bejrut. Toliko o »potresenosti« američkog imperijalizma pred rušenjem i razaranjem u Libanu.

3) »Izuzev kašnjenja najavljenog od strane Bele Kuće u isporuci kasetne municije, dok se njihova upotreba od strane izraelskih trupa u Libanu ne preispita, Pentagon i izraelski zvaničnici nisu prihvatili nikakav zastoj u protoku američkih rezervnih delova, ili prateće podrške, posle investicije Libana ... 'mi nastavljamo posao uobičajeno, sledeći nacionalnu politiku', rekao je zvaničnik Pentagona« (*Washington Post*, 21. 7. 1982).

4) Vlada SAD stalno je tokom invazije potvrđivala da se slaže sa ciljevima Izraelaca, u smislu izbacivanja PLO iz Libana i uspostavljanju »novog«, »stabilnog« političkog poretka.

★ ★ ★

Jasno je, iz gore navedenog, da su američki imperijalisti dali »zeleno svetlo« Izraelcima za invaziju Libana i podržali ih vojno i ekonomski dok je naseljenička država Izrael sprovodila svoje ubilačke planove protiv palestinskog i libanskog muslimanskog naroda. Imperijalizam SAD je glavni sponzor ovih zločina i glavni korisnik ratnog plena.

Nije čudo što je Henri Kisindžer, taj kriminalni rokfelerski portparol američkog imperijalizma, u *Washington Post*-u od 16. juna izjavio:

»U ovom konkretnom slučaju (izraelske invazije Libana), rezultati su bili u skladu sa interesima mirovnog procesa na Bliskom Istoku, sa interesima svih umerenih vlada u regionu, kao i sa interesima Sjedinjenih Država... Sukob u Libanu... otvara izuzetne mogućnosti za dinamičku američku diplomatiju širom Bliskog Istoka.« (16. 6. 1982).

Ali, da li ovo znači da su interesi američkog imperijalizma *identični* sa interesima izraelske naseljeničke države? Ne, nisu.

RAZLIKE IZMEĐU AMERIČKOG IMPERIJALIZMA I NASELJENIČKE DRŽAVE IZRAEL

Dok je Beginova vojna invazija na Liban u junu skoro sigurno imala blagoslov američkog imperijalizma, izraelski vojni pomak u zapadni Bejrut neposredno nakon ubistva Bašira Gemajela u septembru i bejrutskog masakra koji je usledio sasvim sigurno *nije* imao blagoslov.

Jer, američki imperijalizam je bio spektakularno uspešan kako u ulepšavanju ubilačke izraelske naseljeničke agresije u Libanu sa nekoliko meseci davanja širokog publiciteta pregovorima za evakuaciju PLO iz Bejruta (»humanitarni« gest Izraelaca), i naročito u uspostavljanju izraelskog američkog sponzora za »mirotvorca« u Libanu. Imperijalizam SAD bio je uspešan u postavljanju Bašira Gemajela, najmoćnijeg falangističkog lidera čija je odanost američkom imperijalizmu bila skoro potpuna. Na svojoj prvoj pres konferenciji Bašir je rekao:

»Želimo demokratsku zemlju; želimo da Liban bude u prijateljskim odnosima sa SAD; želimo da vam pomognemo da zaštitite svoje interese u regionu« (*Guardian*, 1. 9. 1982).

Jer, Bašira Gemajela podržavao je kako Izrael tako i reakcionarni arapski šehati, upravo oba potporna stuba imperijalizma SAD na Bliskom Istoku. Ipak, to je takođe značilo da Baširova vernost Izraelu nije bila potpuna. I prilično je verovatno da su ga njegovi izraelski saveznici ubili kada je odbio da potpiše neposredan ugovor sa Izraelom i umesto toga pozvao na povlačenje izraelskih trupa iz Libana (što je američki imperijalizam, preko predsednika Regana, takođe radio).

Za naseljeničku državu Izrael, »posedovanje čini 9/10 prava«. I zaslepljeni i žedni krvi zbog svoje ubilačke pobede u Libanu, izraelski naseljenici bili su odlučni u tome da njihova okupacija Libana treba da rezultira prisvajanjem ili čitavog Libana ili bar većeg njegovog dela kao nove izraelske teritorije.⁴

Bejrutski masakr sponzorisan od strane izraelskog naseljeničkog režima, kome se usprotivio američki imperijalizam preokrenuo je evakuaciju PLO iz Bejruta od »humanitarnog« gesta izraelskih naseljenika i američkog imperijalizma u njegovu suprotnost — u ciničnu, imperijalističko-naseljeničku nameštaljku za masakriranje i terorističko tlačjenje pola miliona palestinskih izbeglica koje su ostale u Libanu. I čitavo manevrisanje i manipulisanje sovjetskih revizionista, arapskih reakcionarnih režima, svetskog javnog mnjenja, itd. od strane američkog imperijalizma, koje je vodilo praktično međunarodnoj tišini uoči junske izraelske vojne invazije i okupacije Libana, sada pretilo da mu se obje u glavu. Značajne demonstracije

Palestinaca na Zapadnoj obali već su se razbuktales u protest protiv bejrutskog masakra. Unutar sadašnjih granica izraelske države takođe su iskrsele pobune arapskih Palestinaca.

Od velikog je značaja i činjenica da je unutar ostalih arapskih država počela da izbija na površinu kritika režima zbog njihove podrške *američkom imperijalizmu*.

Izraelske uske naseljeničke akcije ugrožavaju, dakle, kako stubove američke imperijalističke strategije na Srednjem Istoku, kao što ugrožavaju sam američki imperijalizam.

Naseljenička država Izrael formirana je u periodu posle Drugog svetskog rata na zemlji ukradenoj od palestinskog i arapskog naroda. Tokom više od 30 godina od tada, palestinski narod se bez prestanka bori da povрати svoju domovinu i tako osvoji svoju slobodu kroz nacionalnu nezavisnost. Da bi nastavila da postoji, naseljenička država Izrael morala je stalno da bude u ratu sa palestinskim masama. Izraelsku decu su od kolveke učili da Palestinci »nisu ljudi«. (Premijer

Begin je lično u izraelskom parlamentu — Knesetu opisao palestinske narod kao »zveri koje hodaju na dve noge«.)

Nije slučajno što u takvom naseljeničkom društvu teroristi i koljači poput Menahema Begina i Arijela Šarona postaju najviši rukovodioci. Takođe, ne iznenađuje ni to što skoro 35 godina istorije Izraela (kako pod Likudovim vođstvom, tako i pod Laburističkom partijom) predstavlja istoriju agresivne vojne ekspanzije. Ogoljena vojna invazija i okupacija Libana od strane naseljeničke izraelske armije od 6. juna 1982, i naročito septembarski bejrutski masakr, mogu se u velikoj meri protumačiti kao proizvod ilegitimnog *naseljeničkog* statusa Izraela.

Od samog početka, država Izrael služila je kao glavni pas čuvar vitalnih (naftnih) interesa američkog imperijalizma na Bliskom Istoku. Zaista, bez ogromne podrške koju je dobila od američkog imperijalizma, država Izrael bi davno prestala da postoji. Izrael zavisi od imperijalizma SAD.

4 Nakon svakog velikog rata sa arapskim zemljama, Izraelci su povećavali svoj plen. Ni ovog puta neće biti drugačije. Juval Ne'eman, ministar za nauku i tehnologiju, izjavio je: »Izrael, dakle, sada ima sjajnu priliku da uspostavi novi poredak u Libanu... Reku Litani mogu da eksploatišu obe države, kao što je Izrael predložio 1953. Parničnim planom... Izrael bi možda mogao da integriše južni pojas Litanija« (*Jerusalem Post*, 27. 6. 1982). Ovaj plan seže do samih korena postojanja izraelske naseljeničke države. Godine 1948, Ben Gurion je napisao u svom dnevniku da bi libansku vladu trebalo zbaciti: »Tamo bi trebalo uspostaviti hrišćansku državu čija bi južna granica bila na Litaniju«. (Citirano iz *Manchester Weekly Guardian*, 27. 6. 1982).

»Prema (bivšem ministru spoljnih poslova) Šaretu, Moše Dajan je smislio način da primeni Ben Gurionov plan. Šaret je 1955 zabeležio u svom dnevniku da mu je Dajan rekao: 'Jedino je neophodno naći libanskog oficira, čak bi i major bio dovoljan. Pridobićemo ga ili kupiti njegovu saglasnost da se proglasi spasiocem maronitske populacije... (Tada) će Izraelska armija ući u Liban, okupirati teritoriju koja joj je potrebna i stvoriti hrišćanski režim koji će stupiti u savez sa Izraelom. Teritorija južno od Litanija biće u potpunosti pripojena Izraelu'« (*The Nation*, 19. jun 1982)

Štaviše, kao što ističe *Christian Science Monitor*: ekspanzionistička politika Izraela povezana je sa njihovim potrebama za vodom; Zapadna obala obezbeđuje 20% izraelskih potreba za vodom za navodnjavanje i piće; Izrael je počeo vojne napade kako bi mogao da nastavi da krade arapsku vodu — Halad Dam u Jordanu je uništen i Izrael je razneo kanal Gor, jedinu irigacionu arteriju zapadne obale jordanske doline; branu koju je Liban planirao da izgradi na reci Litani 1970. za upotrebu u dolini Beka sabotirali su Izrael, američki imperijalizam i njihova kontrola nad međunarodnim finansijskim institucijama; Izraelu ponestaje voda; reka Litani sve se više preuveličava kao faktor koji može da poveća Izraelovo raspolaganje vodom između 25–45% (»Potrebe za vodom u Izraelu mogle bi da prokopaju put ka miru u regionu« 20. 1. 1982).

Upadljivo je s kolikom tačnošću su ovi agresivni planovi sprovedeni 1982. od strane teroriste Begina u invaziji Libana, kasnijim izborom maronitskog pro–izraelskog desničara Gemajela i okupacijom južnog Libana od strane 100 000 izraelskih vojnika.

Izrael je dakle uklješten između borbe za sopstvene uske i urgentne *naseljeničke* interese, i podređivanja svojih vitalnih interesa službi američkom imperijalističkom sponzoru koji ima sopstvene šire strateške ciljeve, tj. želju za maksimumom profita .

Sadašnja interna borba u Izraelu između Beginove Likud partije i Laburističke partije koju predvodi Šimon Peres, vodi se oko pitanja da li treba slediti ilegitimne potrebe »opstanka« Izraela (uključujući ogoljenu ekspanziju i teror u Bejrutu) ili će potreba Izraela da ostane lojalan američkoj imperijalističkoj politici i ciljevima na Bliskom Istoku (uključujući stabilizaciju libanske vlade iza pro-imperijalističke ali ne potpuno Izraelske sile) prevladati.

Pošto je Izrael bio glavni pas čuvar na strateški važnom Bliskom Istoku tokom proteklih godina, američki imperijalizam je unekoliko zavisio od Izraela i,

stoga, u nemogućnosti da upotrebi svoje mnogo veće kapacitete za internacionalno manevrisanje. Godinama je politika SAD bila u velikoj meri sputana njihovom potrebom da podržavaju Izrael sa njegovim uskim naseljeničkim nazorima i ciljevima. Ova nemogućnost manevrisanja predstavljala je veliku opasnost za američki imperijalizam — izlažući američki imperijalizam skoro istoj opasnosti da bude isteran iz regiona. Počevši dakle od 1970, američki imperijalizam je jevesno razvio drugi glavni potporni stub svoje politike na Bliskom Istoku — konzistentnu, koncentrisanu i moćnu podršku arapskim reakcionarnim režimima.

★ ★ ★

Koliko krvi palestinski narod mora da prolije u svojoj borbi za slobodu i zemlju, pre nego što se pojavi revolucionarno vođstvo kadro da povede taj slobodoljubivi narod do pobjede?

Kao što nas je drug Lenjin učio, »...proleterijatu treba istina, i nema ničeg tako štetnog po njegove ciljeve od uverljivih, prihvatljivih sitnoburžoaskih laži«. Kao odgovor Brežnjevju i sovjetskom revizionizmu, rukovodstvu »novog komunističkog pokreta« u SAD, *Guardian-u*, i svim međunarodnim oportunistima koji prodaju »veliku laž« američkog imperijalizma da su Palestinci pod Araftom učinili napredak, proleterski revolucionari moraju otvoreno reći narodi-ma sveta gorku *istinu* da je izraelska vojna invazija i okupacija Libana 1982. godine nanela strahovit *poraz* »stvari« palestinskog oslobođenja i svetske revolucije.

Na osnovu prepoznavanja ovog gorkog poraza:

1) Neophodna je oštra i principijelna borba unutar Palestinske oslobodilačke



Michal Heiman, Michal Heiman Test (M. H. T.), 1997.

organizacije, koja bi uključivala i široko korišćenje kritike i samokritike. Habašov Narodni front za oslobođenje Palestine (PFLP), Havatmeh, itd. moraju se primorati da, na ovaj ili onaj način, zauzmu stav o Arafatovom vođstvu. Habaš treba da se upita šta je njegova podrška sovjetskom revizionizmu tokom poslednjih godina donela palestinskom narodu. *Porazite vođstvo poraza!*

2) Neophodna je oštra i principijelna borba unutar međunarodnog komunističkog pokreta zbog napuštanja palestinske revolucije, zbog zaglušujućeg ćutanja pred zverskom izraelskom invazijom Libana. Podrška, kako sovjetskog tako i kineskog revizionizma »arapskom jedinstvu«, »Trećem svetu«, itd. mora biti raskrinkana kao pro-imperijalistička teorija i praksa, što ona i jeste. Potreban je napor da se razvije nova Komunistička internacionala, neophodna za poraz buržuaskog nacionalističkog revizionizama, konzistentnim proleterskim internacionalizmom. Međunarodni komunistički pokret mora uložiti napor da se ostvare uslovi za osnivanje marksističko-lenjinističkih partija u arapskom svetu.

3) Sposobnost Reganove administracije, na strateški važnom Bliskom istoku, da inicira Habibov plan, da utiče na izraelsku vladu, da utiče na libansku vladu, iskrcava američke marince, naročito u poređenju sa paralizovanošću sovjetskog revizionizma pred izraelskom okupacijom Libana, predočava nam kristalno jasno da je imperijalizam, predvođen imperijalizmom SAD, glavni neprijatelj Palestinaca i arapskih naroda. Narodnu borbu treba usredsrediti na ovog glavnog neprijatelja i njegove pomagače. Na toj osnovi, treba uložiti svaki napor da se na političku izolaciju Izra-

ela (nakon masakra u Bejrutu) nadoveže politička izolacija njegovog sponzora, američkog imperijalizma.

4) Jasno je da put ka arapskom suverenitetu u Amanu, Bejrutu, Rijadu, Kairu i Damasku, itd. leži u oružanoj borbi sa Tel Avivom. Usled odbijanja reakcionarnih arapskih režima da povedu rat protiv Izraela, kao odgovor na izraelsku invaziju na Liban i njegove neraskidive veze sa američkim imperijalizmom, svrgavanje reakcionarnih arapskih režima i uspostavljanje anti-imperijalističkih režima koji bi omogućili revolucionarnu bazu za palestinsko oslobođenje glavni je zadatak.

»...Borba protiv imperijalizma samo je prevara i laž ukoliko nije neraskidivo povezana sa borbom protiv oportunizma.«

V. I. Lenjin

ŽIVEO LENJINIZAM — UPUTSTVO ZA NAŠE POBEDE!

PORAZITE RUKOVODSTVO PORAZA!

PROLETERI SVIH ZEMALJA I POTLAČENI NARODI — UJEDINITE SE!

BEJRUTE — OSVETIĆEMO TE!

APPENDIX:

BELJEŠKA O ANTISEMITIZMU

Događaji u Libanu ovog leta doprineli su porastu novog talasa antisemitskih napada širom Evrope. Upravo antisemitizam nema ništa zajedničko sa oslobođenjem palestinskog naroda već, naprotiv, služi neprijateljima palestinske slobode. Po pisanju *Newsweek*-a, Francuska je ovog avgusta bila svedok najkrvavijih anti-jevrejskih napada od kraja drugog svetskog rata. *Newsweek*-ov izveštaj od 23. avgusta 1982. navodi više anti-jevrejskih napada

u Austriji, Italiji i Nemačkoj, centrima antisemitskog fašizma tokom Drugog svetskog rata. Primer koji najviše uznemirava jeste nedavni marš italijanskih levičara. Prema izveštajima, dok su ovi levičari marširali pored sinagoge, uzvikivali su: »Jevreje u peći«. Ovakav šovinizam spram jevrejskog naroda bio je osnovna ideološka komponenta u razvoju fašizma pre 40 godina. Danas, antisemitizam, kao i drugi oblici šovinizma, i dalje igraju svoju ulogu u jačanju imperijalizma, predvođenog američkim imperijalizmom. Štaviše, antisemitizam samo pomaže guranju Jevreja u naručje cionizma i američkog imperijalizma, umesto iznalaženja načina da se Jevreji širom sveta odvoje od cionizma i imperijalizma.

Tokom prve polovine XX veka, Jevreji su odigrali ogromnu ulogu u službi svetske revolucije. U potpunoj nesrazmjeri sa njihovom brojnošću, jevrejski revolucionari su činili kičmu ruskih revolucija, kako one od 1905. godine, tako i u obe iz 1917. godine.

Od osnivanja naseljeničke države Izrael, na palestinskoj zemlji, nakon Drugog svetskog rata, međunarodni cionizam i američki imperijalizam su pokušali da poistovete interese Jevreja širom sveta sa sudbinom države Izrael. Na istim ovim, šovinističkim osnovama, reakcionarni arapski režimi su mogli da iskoriste antisemitizam kako bi ojačali svoju tiraniju nad arapskim narodima. Ovi naponi imperijalista, cionista i reakcionarnih arapskih režima su uglavnom bili uspešni, naročito u SAD gde su dve ili tri generacije jevrejskih radnika, koji su predvodili komunistički i radnički pokret, kao i antifašistički pokret tokom tridesetih i četrdesetih godina, ustupile mesto generaciji jevrejske srednje klase šovinista, pro-cionista, koja podržava svetsku imperiju SAD.

Što se tiče onih jevrejskih radikala koji zaobilaze pitanje Izraela, treba ih podsetiti na ulogu vođa cionističkog pokreta u izdaji jevrejskih masa nemačkom fašizmu. Sasvim je moguće da će cionistički vladari Izraela, koji su prišili svoju jevrejsku zvezdu na zastavu američkog imperijalizma ponovo odvesti jevrejske mase, koje ih prate, u sličnu sudbinu. Američki imperijalizam, koji se isprva oslanjao na jedan stub — Izrael, kao na bazu svoje bliskoistočne politike, a tokom godina usvojio politiku dva stuba, uključujući i arapske reakcionarne režime, može naći korisnim da u budućnosti žrtvuje svoj izraelski stub kako bi osnažio reakcionarne arapske režime i tako nastavi američku imperijalnu dominaciju nad Bliskim istokom.

Premda je to sekundarni cilj ovog teksta, Rej O. Lajt se nada da će izgrađivanjem jasnog, principijelnog proleter-sko-internacionalističkog stava o Palestini unutar Palestinskog oslobodilačkog pokreta, i pomaganjem njegovog postizanja, palestinski drugovi uspeti da neutralizuju ili čak odvoje deo svetske jevrejske zajednice, uključujući sefardske Jevreje i druge unutar Palestine, od cionističkih kasapina. Postoji nada da će se pojedini jevrejski borci naći u redovima Palestinaca, stvarajući tako osnovu za život čestitih jevrejskih porodica u državi Palestini, kada ova bude konačno oslobođena.

Izvornik: *Victory to the Palestinian Revolution!*, Ray O. Light, Boston, 1983, str. 41–53; 62–64

Preveo s engleskog i priredio: PKP

PALESTINA

NA LINIJI FRONTA

Nastavlja se izraelska reokupacija najvećih naseljenih mesta na Zapadnoj obali, najveća izraelska vojna akcija još od invazije Bejruta 1982. godine. Izazvala je žestok otpor kako Palestinaca tako i tala-se podrške progresivnih ljudi širom sveta. I pored nezabeleženih pokušaja izraelskih vlasti da spreče pristup novinarima ili humanitarnim radnicima, pristižu izveštaji o stotinama masakriranih žrtava samo u izbegličkom naselju u Dženinu. Svedoci govore o masovnim grobnicama i ljudima koji su živi zatrpani buldožerima.

Dok se bes širi svetom, SAD, gotovo usamljeno, stoje iza »svog razdraženog psa«, uporno odbijajući da zategnu povodac.

SAD su započeli partiju dodavši »anti-terorističkog« aduta Izraelskoj državi; on, onome ko ga ima u ruci garantuje imunitet dok sprovodi užasavajuće zločine protiv naroda. Kako je bes javnosti širom sveta svakodnevno rastao, Buš biva primoran da maskira svoju ogoljenu podršku »pravu Izraela na samoodbranu«, javno zatraživši od Šarona da se povuče iz naselja na Zapadnoj obali; istovremeno je jasno stavio do znanja da će on imati svo raspoloživo vreme potrebno da dovrši svoj krvavi posao.

★ ★ ★

Palestinska borba se trenutno nalazi na najkritičnijoj prekretnici od 1948. godine. Krajem marta 2002. godine, u najopsežnijem upadu u okupirane teritorije od 1967. godine — Zapadnu obalu i pojas Gaze — Izrael ponovo osvaja teritorije s kojih se povukao pre više godina pod uslovima sporazuma iz Osla. Od početka Druge Intifade (»Ustanka«) u septembru 2001. godine, ubijeno je više od

1200 Palestinaca, dok je više hiljada ranjeno. Brojevi ubrzano rastu zahvaljujući brutalnoj izraelskoj agresiji. Izrael koristi svoju mnogostruko nadmoćnu vatrenu moć da po volji bombarduje palestinske gradove: dok borbeni avioni F16 američke proizvodnje paraju nebo nad Palestinom sejući teror, tenkovi gaze kroz palestinske gradove i izbegličke kampove raznoseći baraže kamenica koje na njih bacaju herojski, ali beznadežno nadjačani, mladići na ulicama Palestine. Ramala, često nazivana najlepšim od palestinskih gradova i simbolično sedište palestinske autonomije, razorena je do temelja. Na delu su hladnokrvne egzekucije zarobljenih pripadnika palestinskih snaga bezbednosti. Izraelski zatvori su krcati hiljadama palestinskih zatvorenika koji trpe svakodnevnu torturu, i to pod odobravajućim pogledom najviših izraelskih sudova.¹ Ariel Šaron, premijer Izraela, hvali se kako će »primorati Palestince na pokornost«, kako će naučiti »divljake« pameti, i javno traži dozvolu od svojih američkih gazdi da asasinira Jasera Arafata. Ma čiji prst bio na obaraču, krv palestinskog naroda je na rukama američkih imperijalista, čija je puna podrška neophodna za samo postojanje Izraela.

Palestinski odgovor je do sada odneo živote preko 400 Izraelaca i pokazao čitavom svetu, i naročito Izraelu — kao da je to zaista bilo potrebno — da Palestinci nikada neće prihvatiti život pod jarmom imperijalističke cionističke države. Porast izraelske represije nad palestinskim narodom je visoko rizičan poduhvat koji izaziva sve veći broj protesta ši-

rom sveta, naročito u obližnjim arapskim zemljama. Može se ispostaviti da će to izazvati niz događaja koji mogu izmaći kontroli Izraela i uvući ga u konflikt širokih razmera za čije rešavanje nema sredstava — Moguće je da je Izrael, kako bi to Mao Ce Tung rekao, podigao kamenicu samo kako bi je ispustio na sopstvena stopala.

PALESTINSKI ISLAMSKI FUNDAMENTALISTI I DEMOKRATSKA SEKULARNA DRŽAVA

Još od 1960-ih godina, palestinski oslobodilački pokret je, kao cilj svoje borbe, zacrtao uništenje cionističke države Izrael te uspostavljanje demokratske sekularne države u Palestini. To bi bila država u kojoj bi svi stanovnici Palestine, bez obzira na versku pripadnost, bili jednako tretirani. Takav program bio je oštro suprotstavljen teokratskoj orijentaciji Izraela, koji, kao »jevrejska država«, uskraćuje palestinskim građanima i građankama pravo učešća u bitnim javnim poslovima, i otvoreno ih diskriminiše. Demokratska i sekularna država je predstavljala cilj koji je imao podršku maoističke Kine i mnogih drugih u svetu; takođe, bila je i simbol vizionarske širokogrudosti palestinskih oslobodilačkih snaga koje nisu želele da sebi dozvole spuštanje na nivo svojih imperijalističko-cionističkih neprijatelja, pri tom se trudeći da ne budu uvučene u dinamiku ograničavanja sopstvenih političkih vizija u okviru koje su zacrtali njihovi protivnici.

Pristupajući mirovnom procesu iz Osla, u kojem su posredovali imperijalistički mešetari, Jaser Arafat je naterao rukovodstvo palestinskog otpora na odstupanje od ovog istorijskog postignuća. Zapravo, još od 1974, Arafat jasno stavlja do znanja da bi pristao na »mini-državu«,

¹ Vrhovni sud Izraela je odobrio primenu »odmerene fizičke prisile« — torture — na zatvorenima. Više od pola palestinske mladeži iz Okupiranih područja završi u zatvoru. Alen Greš, *Israel-Palastine* (Fayard, Paris, 2001), str. 161, 154

formiranu na samo jednom malom delu istorijske teritorije Palestine; ipak, u datoj istorijskoj situaciji, nije bilo moguće da Izrael i SAD prihvate njegovu kapitulaciju.²

Brojni su faktori, pored Arafatove davnašnje želje da se stavi na raspolaganje imperijalistima, bili uključeni u pokretanje procesa iz Osla. Slom Sovjetskog Saveza bio je praćen globalnom kampanjom imperijalista, koji su koristili promašaje sovjetskog revizionizma kako bi napali komunizam i revoluciju uopšte; on je doveo do slabljenja radikalnijih sekularnih snaga u palestinskom oslobodilačkom pokretu.³ To je olakšano činjenicom da je preveliki deo palestinske levice, umesto praktikovanja maoističke zamisli oslanjanja na sopstvene snage, predstavljao sovjetske socijal-imperijaliste kao prijatelje palestinske borbe, i dozvolio sebi da postane zavisan od milostinje sovjetskog »velikog brata« i njegovih saveznika u regionu, poput Asadove Sirije, a takođe, zavisan i od finansijske pomoći otvoreno reakcionarnih arapskih režima.

Ovakav razvoj situacije — kome treba dodati izrastanje SAD u jedinu preostalu svetsku super-silu, njihovo suzbijanje Iraka tokom Zalivskog rata, kao i niz imperijalistički-posredovanih »mirovni sporazuma« (poput onog u Južnoj Africi) što su ih SAD obezbedile, s jedne strane, i osvedočena sposobnost Izraela da osigura mir sa glavnim arapskim režimima u regionu s druge, i to kombinovana sa obnovljenom potrebom cionističke države za stabilnošću — utro je put mirovnom procesu iz Osla.

Takva politička dinamika, a posebno slabljenje palestinske levice, stvorila je plodno tle za uspeh islamističkih snaga. Njihovo snaženje bilo je, takođe, potpomognuto opštom reakcijom na dalje imperijalističko prodiranje u region, koje je

dovelo do pojačanog tlačenja širokih arapskih masa. Pored toga, podsticanje islamističkih snaga predstavljalo je svojevrsnu reakciju protiv Izraela.

Uspon islamističkih snaga ne može se shvatiti kao isključiva posledica sponiranog razvoja situacije. Njega su, takođe, svesno i cinično podržali sami imperijalisti i cionisti. Tokom 1980-ih, izraelska vojska je brutalno provalila duboko u Liban, s ciljem da protera snage okupljene oko PLO, što je snagama islamskih fundamentalista omogućilo da popune prazninu u organizaciji vlasti. Izraelska vojska je svesno favorizovala ovakav razvoj događaja, smatajući da su islamističke snage »manje zlo« nego radikalne sekularne snage protiv kojih se ljuto borila toliko godina.⁴ Istovremeno, američki

2 Porazi koje su pretrpele arapske armije u ratovima 1967. i 1973, verovatno su Arafata i njegov Fatah vodili ka zaključku da su izgledi za pobjedu nad američko-cionističkom državom tanki ili, čak, nikakvi, te da bi najviše što se može postići bilo prihvatanje postojanja Izraela i uspostavljanje mini-države. U preostalom delu palestinske levice, bilo je mnogih koji se nisu slagali sa takvim zaključkom. Oni su formirali takozvani »front odbijanja«. Više o tome u: *A World To Win*, br. 11/1988

3 Nakon prevrata sredinom 1950-ih, koji je unazadio tekovine revolucije, i doveo do restauracije kapitalizma, nova sovjetska buržoazija je poseban značaj pridavala ugrožavanju pozicija rivalskog, američkog imperijalizma na Bliskom Istoku. Sovjetski socijal-imperijalisti nastoje da iskoriste suprotstavljenost arapskih režima Sjedinjenim Državama, a posebno Izraelu, kako bi uspostavili sopstvenu sferu uticaja. Bili kako bilo, njihovi planovi su konačno osujećeni, što je posebno došlo do izražaja u slučaju proterivanja sovjetskih savetnika iz Egipta. Nakon sporazuma iz Kemp Dejvida 1978. godine, Egipat direktno prelazi u tabor SAD.

4 Hamas je izrastao iz organizacije Muslimanska braća, koja je, prema Alenu Grešu, »tokom sedamdesetih i osamdesetih primala pomoć od izraelske tajne službe, kako bi se borila protiv PLO« (*Israel-Palastine*, str. 170). U tekstu pod naslovom »Izraelska vojska jače udara na palestinske vlasti nego na Hamas«, objavljenom u listu *Le Monde* od 3. aprila 2002, opisuje se kako izraelske oružane snage sistematski odgovaraju na delovanje Hamasovih bombaša samoubica udarima na Arafatove snage i infrastrukturu. Time se ukazuje na prečutno sadejstvo Hamas-a i izraelske vojske.

imperijalisti obezbeđuju široku podršku islamističkim snagama u Avganistanu, što doprinosi razvijanju islamističkih snaga u čitavom regionu. Da ironija bude veća, imperijalistička podrška islamističkim snagama dolazi u trenutku kada su ostvareni uslovi za sklapanje sporazuma sa sekularnim snagama oko Arafata, što je omogućilo ovim prvim da se pojave kao jači oponenti američko-izraelskom režimu.

Na taj način, islamističke snage profitiraju iz ogromnog razočaranja u pro-zapadne sekularne snage, privlačeći deo masa željnih borbe protiv Izraela.

Najzad, treba istaći da, koliko god Hamas i islamski džihad izgledaju militantno, njihov program nije taj koji će voditi ka porazu izraelske države i oslobođenju palestinskog naroda. Hamas proglašava da je njegova želja uvećanje islamističke palestinske države i uništenje Izraela koji se optužuje da je »jevrej-

ski infiltrator« na arapskoj zemlji. Ipak, srž Hamasovog programa, uzimajući u obzir strategiju njegove borbe i odnose sa Arafatom i palestinskim vlastima, ukazuje na konačne ciljeve koji ne prevazilaze želju za stavljanjem na raspolaganje imperijalizmu, pod religijskim paravanom. To ne bi trebalo da iznenađuje: nijedna islamistička politička snaga, ni Homeinijeva islamska republika u Iranu, niti talibani u Avganistanu, nikada nisu uspjeli da temeljito raskinu veze sa imperijalizmom — štaviše, oni to nikada nisu ni pokušali.

Program Hamasa odražava interese feudalnih snaga: izgrađen je na produžavanju potčinjenosti žena. U njemu nema stavki o zemljišnoj reformi ili agrarnoj revoluciji. Štaviše, Hamas i drugi islamski fundamentalisti svode karakter borbe na rat među religijama i time zamagljuju interese nacionalnog i socijalnog oslobođenja palestinskih masa — da ne pomi-

Vojnici Engleskog korpusa, Azijska ekspedicija, Palestina—Sudan—Abisinija, 1939/42.



njemo činjenicu kako je veoma teško uočiti na koji način bi preobraćanje ove borbe u bitku muslimana protiv Jevreja moglo da se pokaže plodonosnim za mobilisanje stotina hiljada Palestinaca koji potiču iz hrišćanskih zajednica.

Pa čak i kada bi Hamas nekako prevazišao svoj feudalni karakter i istinski se borio za poraz američko–izraelskog režima, ne bi bio u stanju da mobilise pune snage palestinskog naroda, neophodne za napornu bitku protiv daleko moćnijih neprijateljskih vojnih snaga. Njegova taktika, u koju spadaju i napadi na jevrejske civile, ukazuje na jedini cilj: učiniti da Izrael plati isuviše veliku cenu za nastavak okupacije Zapadne obale i Gaze.⁵

Politika koju su usvojili Arafat i palestinske vlasti spram islamističkih snaga sastoji se u pokušaju njihovog iskorišćavanja, koliko je god moguće, a da se pri tom one drže pod kontrolom. Arafat i palestinski zvaničnici prave se slepi za izvesne napade na Izrael kada to odgovara njihovim interesima, a istovremeno hapse islamističke borce onda kada je to njima potrebno. Na taj način, i Arafatove i islamističke snage trude se da sebi stvore manevarski prostor u smislu borbe za bolje uslove pregovaranja o postizanju sporazuma sa imperijalističko–cionističkim neprijateljem, a ne u cilju rušenja izraelske države i postizanja potpunog palestinskog oslobođenja. Takvu politiku je godinama u Libanu sledila tamošnja islamistička partija, Hezbolah. Kada su, uz podršku Sirije, najzad uspeli da prisile Izrael na povlačenje, odbacili su sve ostatke radikalnih pretenzija i postali deo reakcionarne vladajuće strukture Libana.

Pre no što završimo s analizom Hamasa i islamskih fundamentalista, valja progovoriti nešto o usaglašenim napadima zapadnih medija na taktiku bomba-

ša–samoubica, koju uglavnom koriste islamističke snage. Ti imperijalisti, odgovorni za iskorenjivanje i rasejavanje nekoliko miliona Palestinaca; oni čije su izraelske marionete izvršile invaziju na Liban i bombardovanje Bejruta, u kojem je poginulo preko deset hiljada civila; koji su pomogli Izraelu da izgradi nuklearni arsenal u regionu koji je iskusio nezabeleženu učestalost ratova; isti oni koji su ubili oko 200000 Iračana tokom Zalivskog rata, a potom gledali kako stotine hiljada dece umire u blokadi; oni koji su poubijali na hiljade avganistanskih civila a danas zatvaraju oči pred izraelskim bombardovanjima gusto naseljenih oblasti u Palestini, i pri tom potcenjuju neizbežne civilne žrtve tretirajući ih kao »kolateralnu štetu« — ti imperijalisti nemaju prava da optužuju »terorizam« kojem pribegavaju slabo naoružane snage koje pružaju otpor brutalnoj okupaciji.

Oni jadikuju o »civilnim gubicima« na obe strane, ali se trude da Palestine predstave kao goru stranu, jer se o njima govori da »uzimaju za metu« izraelske civile, dok se za palestinske civilne gubitke pretpostavlja da nisu nameravani. Zar zaista treba očekivati da neko poveruje kako su, prilikom izbacivanja iz izraelskih mlaznjaka bombi od 500 kg na gusto naseljeni gradski centar Gaze, civilni gubici »slučajni«!? Mogu li da objasne zašto je među poginulima gotovo četiri puta više Palestinaca nego Izraelaca? I zašto je srazmera ranjenih Palestinaca i ranjenih Izraelaca čak i veća? Izraelski vojnici stalno svedoče o tome kako im je bilo naređeno da pucaju na decu, a izraelska vrhovna komanda je čak, bez obzira

⁵ U ovom pogledu, Hamas podseća na mnoge druge nacionalističke snage, poput Irske Republikanske Armije, Baskijske ETA-e i drugih, koje taktiku terora koriste s ciljem da cenu koju okupacione snage plaćaju učine previsokom za dalji nastavak okupacije.

na opštu osudu, pokušala da opravda otvaranje vatre na radnike Crvenog krsta, vozače ambulantskih kola, lekare i bolničarke koji pokušavaju da pomognu ranjenima.⁶

Jedan od ubedljivo najuvredljivijih argumenata cionista jeste onaj po kome Palestinci »sami to sebi čine«. Govoreći o porastu broja palestinske dece među žrtvama izraelske vojske, Bernar–Anri Levi, francuski filozof, postavlja sledeće pitanje: »Da li je cepidlačenje ako se, pre svega, upitamo ko postavlja tu decu u prve borbene redove, i u funkciji kakve to mračne strategije mučeništva?« — što je očigledan pokušaj da se krivica usmeri na stranu suprotnu izraelskim oružanim snagama, onim snagama koje pucaju na decu koja na ulicama bacaju kamenje.⁷

I nije u pitanju nikakva »spirala nasilja« ili nasleđena mržnja među susedima koja je iznova buknila oko neke davno zaboravljene tričarije. Ovo je borba između okupatora i okupiranih, između onih koji prisvajaju i onih kojima se otkriva. U ovom slučaju, jedna bogata, moćna kapitalistička država sa 200 000 aktivnih vojnika i 400 000 rezervista sa uporištem u borbenim avionima, raketama, tenkovima, pa čak i nuklearnim bombama — da se ne pominje podrška trenutno najobimnijeg plana inostrane vojne pomoći koji se u svetu sprovodi — pokušava da, kako je Šaron rekao, »tuče sve do predaje« jedan potlačeni narod kome su, umesto vojske, dozvoljene samo policijske snage od 35000 ljudi, naoružanih puškama jedva nešto modernijim od onih iz perioda Drugog svetskog rata. Činjenica da »zvanična« međunarodna zajednica skoro da nije izrekla nikakve reči osude povodom nečuvenih Šaronovih pretnji obelodanjuje dvostruke standarde koji se primenjuju prilikom iz-

veštavanja o Palestini. Zamislite kako bi se protestovalo kada bi Arafat zapretio kako će da »tuče Izraelce sve do predaje« ili otvoreno razmišljao kako bi trebalo da »likvidira Šarona«!

BOJNO POLJE DANAS

Izraelsko–američki režim se danas suočava sa ozbiljnom dilemom. Ispostavilo se da je žed Palestinaca za nacionalnim oslobođenjem neutaživa. Ukoliko cionisti nastave da pooštavaju represiju i trajno reokupiraju okupirane teritorije, kroz nove patnje, bombardovanja, zatvore, ubistava... ojačaće bes i očaj Palestina, te stvoriti nove mete palestinskim borcima. Izraelski generali su razumljivo uplašeni, i brojni represivni programi su na dnevnom redu, uključujući gigantski sistem betonskih zidova, električnih ograda, kanala i rovova ne bi li se sprovela separacija i getoizacija Palestinaca. Jedan izraelski oficir je savetovao svoje kolege da prouče nacističku taktiku u Drugom svetskom ratu. On tvrdi da, ukoliko je »posao izraelskog oficira da zauzme izbeglički kamp ili preuzme kontrolu nad *kasabom* u Nablusu...onda on mora da analizira i sabere sve pouke prošlih bitaka, čak i — ma koliko to šokantno to izgledalo — da analizira kako je nemačka vojska operisala u varšavskom getu«.⁸ Ima li boljeg dokaza o načinu na koji Izraelci posmatraju Palestince, kao »inferioran narod«, »podljude« — kao njihovi američki gospodari zatvorenike u bazi

6 Ovakvi događaji naveli su čak i poslušnu američku marionetu Kofija Anana, generalnog sekretara UN, da se oglasi.

7 Što se tiče pucanja na decu, jedan izraelski snajperista je izjavio: »Ne pucamo ako su mladi od 12 godina. Preko 12 je odobreno. Tako su nam rekli.«, *Le Monde* od 24. novembra 2000.

8 Robert Fisk, *The Independent*, 30 mart 2002.

Guantanamo na Kubi — lišene čak i najosnovnijih prava? Da li je ovo objašnjenje za brojeve utisnute na ruke palestinskih zatvorenika dovedenih u izbegličke kampove u martu ove godine? Šta to znači za budućnost?

Zaista, baš kao što su njihovi američki gospodari pomerili polje političke debate »udesno« nakon napada od 11. septembra, tako su i vladari Izraela pomerili polje debate na rešavanje »Palestinskog pitanja«. Sve je više govora u krugovima koji kreiraju politiku Izraela, uključujući i kabinet premijera, o »transferu«, što je eufemizam za proterivanje Palestinaca sa Zapadne obale, i možda čak i proterivanje milion Palestinaca koji su građani države Izrael. Ovo je ništa drugo do ogoljeno »etničko čišćenje« — i nema druge države na svetu gde su ovakvi razgovori navodno prihvatljivi. Takvo rešenje je vrlo privlačno cionističkim šefovima jer je, na kraju krajeva, etničko čišćenje omogućilo stvaranje države Izrael, kada je njihov »jevrejski džihad« proterao dve trećine Palestinaca. Ipak, za razliku od Slobodana Miloševića, kome se, kao ratnom zločincu, sudi za program etničkog čišćenja, očevi osnivači Izraela nisu kažnjeni za svoje zločine, već nagrađeni. Zbog toga tako revnosno podržavaju ono što neki Izraelci nazivaju »završavanje posla« — proterivanje svih Palestinaca sa njihove rodne zemlje.

U isto vreme, imperijalisti poklanjaju veliku pažnju još jednom predlogu mirovnog sporazuma, ovog puta predloženog od strane velikog prijatelja američke demokratije, imperijalističkog lakeja na čelu Saudijskih šeika, krunskog princa Abdulaha. Kao i prethodni planovi, i ovaj će koristiti isključivo Izraelu i reakcionarnim arapskim državama, a ići na štetu Palestinaca.

PODRŽITE PRAVEDNU BORBU PALESTINSKOG NARODA!

Palestinska borba je danas, više nego ikada, povezana sa svetskom revolucijom. Imperijalistički odnosi u regionu su čvrsto isprepletani, što znači da bilo kakav značajniji potez vodeće sile može da dovede do neželjenih i nesagledivih posledica koje bi odjeknule širom sveta — u šta su se Sjedinjene Države uverile na dramatičan način kada su bile pogođene »uzvratnim udarcem«, koji je u dobroj meri bio proizvod njihovih sopstvenih igara moći na Bliskom Istoku i Balkanu. Bliski Istok, koji pokriva 60% svetske trgovine oružjem, oduvek predstavlja »minsko polje« sveta, na kojem svaki pogrešan korak može da bude smrtonosan.

Druga Intifada i dalje napreduje odbijajući da napusti bojno polje, uprkos nesumnjivoj vojnoj nadmoći Izraela. Uzavreli gnev širi se Okupiranim teritorijama i izbegličkim logorima u Libanu i van njega. Ulog je viši nego ikad ranije kada je palestinska borba u pitanju. Kada ga je zapadni novinar upitao da li je uplašen povodom ponovne invazije izraelskih oružanih snaga na Gazu, jedan palestinski borac je odgovorio: »Zašto bih bio? Mi nemamo šta da izgubimo«. ⁹

Palestinski narod zaista nema šta da izgubi, nema šta da izvuče iz ulaganja u mirovni proces, nikakvu korist od zasladenih reči imperijalista iza kojih su skriveni jedino novi ćorsokaci i zamke. Udarci koje je imperijalistima zadala palestinska borba dovode do slabljenja imperijalizma i do jačanja borbe potlačenih širom sveta, a naročito u arapskoj sredini koja predstavlja dubok rezervoar mržnje spram američkog imperijalizma. Iako ove žrtve još uvek nisu dovele do pobe-
| ⁹ Guardian od 7. marta 2002.

postignuća palestinske borbe — posebno sprečavanje da kapitulantski sporazum iz Osla uspe — stvorila su bolje uslove za razvoj revolucionarnih i oslobodilačkih borbi širom sveta, a naročito u samoj Palestini. Logika palestinske borbe jeste i logika borbe svakog potlačenog naroda.

Mladi naraštaj, koji se našao na ulicama Palestine, suočen je sa zastrašujućim izazovima, budući da Izrael preti uništavanjem bez presedana i sprovođenjem pokolja. Ali njima ne manjka osnova za savladavanje lekcija plaćenih krvlju i ispaštanjem njihovih sopstvenih predaka, kao i generacija potlačenih širom sveta koji su se borili i, u par dragocenih slučajeva, uspevali da nanesu poraz mrskom neprijatelju. Zbog toga su i odbacili iluzije o mirovnom procesu. Sada je trenutak da se napuste tradicionalne metode svojstvene snagama juče-rašnjice i da se posegne za oružjem mao-

izma, gledištem onih koji se nalaze na dnu globalnog imperijalističkog carstva, onih koji nemaju šta da izgube; gledištem revolucionarnog proletarijata. Pomoću marksizma-lenjinizma, maoizma i njegove vojne strategije — narodnog rata, palestinska narodna borba zasigurno bi dobila na snazi i još više se pokazala kao sastavni deo svetske revolucije, što bi nas dovelo bliže trenutku u kojem će imperijalizam, cionizam i svi njihovi pratioci doživeti svoju propast.

Izvor: V. K. Sin: »Palestine on the Front Line«, *A World To Win*, vol. 28, No 28

www.awttw.org/current/issues/28/PalestineanFrontLines.htm

Priredio i preveo: PKP

Transjordanke pogranične snage, Palestina—Etiopija, 1937/41.



A black and white photograph of a man's face, seen through a chain-link fence. The man has a serious expression and is looking slightly to the right. The fence's diamond-shaped mesh is prominent in the foreground, creating a barrier between the viewer and the subject. The lighting is dramatic, with strong highlights and deep shadows. The text 'ČITANJE SLIKE' is overlaid on the image in a white, sans-serif font.

ČITANJE
SLIKE

Č I T A N J E | S L I K E

Fredrik Džejmson

TOTALITET KAO ZAVERA

U široko rasprostranjenoj paralizi kolektivnog ili društvenog imaginarnog, koje »ostaje nemo« (Karl Kraus) u suočavanju sa ambiciozним projektom fantaziranja ekonomskog sistema na globalnom nivou, jedan stariji motiv, motiv zavere, dobija na svežini i opstojava kao narativna struktura sposobna da objedini minimalne osnovne komponente: potencijalno beskrajnu mrežu i uverljivo objašnjenje njene nevidljivosti; drugim rečima, da objedini kolektivno i epistemološko.

Ovakvo formulisanje podrazumeva razumevanje načinâ na koje ta nesavršena, posrednička i alegorijska struktura — *zavera* (koja se čak još uvek ne može nazvati svetskim sistemom) proizvodi ozbiljne reprezentacijske dileme budući da se tradicionalni narativi nisu pokazali dovoljno efikasnim u prenošenju kolektivnog (osim u eksplozivnim, vremenski određenim trenucima rata ili revolucije), a funkcija znanja kao takva nikada nije bila osobito kompatibilna s *lepom književnošću*. Najzad, alegorija zavere takođe pokreće i pitanje Vrednosti, utoliko pre jer je njoj upravo potrebno da bude obeležena kao nesavršena, ne bi li takva služila kao *kognitivna mapa* (koju bi bilo fatalno opasno brkati sa stvarnošću, kao onda kada je Floberova Félicité zatražila da na mapi Havane vidi kuću u kojoj je odseo njen nećak–mornar).

S druge strane, sazajno ili alegorijsko investiranje u reprezentaciju zavere će većim delom ostati *nesvesno* investiranje, jer samo na dubljem nivou našeg kolektivnog fantazma mi zaista mislimo o društvenom sistemu sve vreme, i samo taj dublji nivo omogućava da naše političke misli nesmetano provučemo kroz liberalnu i anti-političku cenzuru. Ipak, to s jedne strane takođe podrazumeva da kognitivna funkcija zapleta zavere treba da zadrži sposobnost svog sporadičnog treperenja u vidu nekog sekundarnog sublimnog odraza, a da se, istovremeno, tako dostignutoj površini reprezentacije ne sme dozvoliti pretenzija na monumentalni status visoke umetnosti, barem ne do pojave postmoderne kada će jedna nova interpretacija visoke umetnosti i masovne kulture uspeti da konstrukcije zavereničkog zapleta, poput onih koje srećemo kod Pinčona, vine u domen »artističkog« ili visokoumnog.

Što se kolektivne dimenzije ove hermeneutičke mašine tiče, ono što je jasno prenosi u novi poredak stvari jeste dijalektičko intenziviranje informacije i komunikacije kao takve, koje, istina, ostaje netematizovano sve dok smo u domenu nediferencirane rulje, igoovske ptičje perspektive na bitku kod Vaterloa (u *Jadnicima*), ali što će pojava tehnologije i tehnološko zaoštavanje uspeti da na valjan način problematizuje, počev od one teze–tème poznate kao »prvo pojavljivanje železnice u engleskoj ili (francuskoj)

književnosti« pa do nelagode Prustovih »telefonskih« vestalinskih devica. Kako je svetski sistem kasnog kapitalizma (ili postmodernizam), međutim, nezamisliv bez kompjuterizovane medijske tehnologije, koja istiskuje i zauzima njegove bivše prostore i uspostavlja bešumnu simultanost duž njegovih domena, informaciona tehnologija će, praktično, postati reprezentacijsko rešenje, baš kao i reprezentacijski problem kognitivnog mapiranja svetskog sistema, od čijih će se alegorija od sada uvek očekivati da uključe i jedan komunikacijski treći termin.

Stoga ćemo ovde istrajavati u pokušaju da istražimo nove simptomatične narative iz tri opšta pravca: 1) da ove narative ispitamo u pogledu načina na koje se njihovi objektni svetovi mogu alegorijski pripremiti, preurediti, oživeti kako bi postali nosioci zavere, pri čemu će se egzistencijalni nameštaj dnevnog života postepeno transformisati u komunikacione tehnologije; 2) da ispitamo jaz između individualnog sve-doka — individualnog lika u jednom još uvek antropomorfnom narativu — i kolektivne zavere koja se izlaže i otkriva kroz takve pojedinačne napore; 3) da ispitamo »samu stvar«, naime, na koji način lokalne pojedinosti naše sadašnjosti i onog ovde–i–sada mogu da izraze i označe odsutno, nepredstavljivi totalitet; i dalje, kako pojedinačne osobe nadilaze sopstveni zbir, te kako bi globalni ili svetski sistem mogao da izgleda nakon kraja kosmologije.





Ukoliko želimo da govorimo o ekonomiji, na primer, mi to činimo kroz politički materijal (što je ujedno i opšta interpretativna premisa ovog poglavlja: ekonomska organizacija multinacionalnog kapitalizma se, u zavereničkoj formi, prenosi kroz promenljive oblike političke moći). S druge strane, ako želimo da govorimo o politici (kao u slučaju filma *Videodrom*), onda se figuracija političkog ostvaruje kroz pozivanje na ekonomske sirovine, to jest film kao veliku korporaciju, i njegov odnos prema malim delatnostima. Sa filmom *Svi predsednikovi ljudi*, mi se približavamo kvadraturi kruga tog alegorijskog zakona: u pitanju je politički film koji lažno izgleda kao politički, reprezentacija koja želi da prenese određenu koncepciju političkih odnosa putem otvoreno političkog materijala.

Međutim, taj prvi utisak je verovatno varljiv — ovaj »vašingtonski« film je, naime, dobrim delom očišćen od otvoreno političkog sadržaja jer se niti jedan politički izabrani zvaničnik ne pojavljuje u filmu. Država je, tako, ne samo transformisana u ogromnu, ozvaničenu birokratiju, već se ta birokratija — u situaciji u kojoj ne postoji praktična politika, gde se nixonovska moć bespogovorno prihvata a svaki nagoveštaj ratne ikonografije biva prećutno uklonjen — lako prepoznaje u figuri zavere. S druge



strane, sva originalnost *Svih predsednikovih ljudi* leži u postupku postavljanja lanca događaja (praktično od samog početka filma) kao borbe između *dve* zavere, dva kolektiviteta, dve nadpersonalne organizacije: instalatera (prislušnih uređaja) spram štampe; Bele kuće spram *Washington Posta*-a; telefonskih glasova spram, u principu jednako rastelovljenog, glasa čoveka s nadimkom Duboko Grlo (Deep Throat), amoralne arogancije Niksonovih zvaničnika spram jednako brutalne i beskompromisne odlučnosti i ambicije mladih reportera. Naklonost gledaoca, u stvari, ne odlazi ni na jednu od dve strane; gledalac će, možda, samo prolazno saosećati sa Sekretijem i sekretaricama, kao što ćemo kasnije pokazati. Mesto žrtve u suštini i jeste rezervisano za sekretarice, u jednoj situaciji u kojoj zločin postaje zločin-bez-žrtve.

U međuvremenu, budući da je jedna od specifičnosti Votergejt afere (ono što joj je zajedničko sa paradigmatiskim špijunskim narativom) to da se od samog početka okreće ka informaciji i reprezentaciji umesto ka bilo čemu opipljivom — kako ukaljati ugled Demokrata u očima javnosti, operacija koju je moguće preobraziti, bez ikakvih posebnih teškoća, u simetričnu, onu koja od očiju javnosti skriva republikansku sramotu — karakteristična dvoslojna struktura tradicionalne detektivske priče biva pretopljena u komplementarno, ničim ometano kruženje u kome sadržaj postaje forma. Detektivska priča, naime, pretpostavlja apsolutnu distinkciju između priče o zločinu i priče o njegovom razrešenju: ovde je distanca između dveju priča, pak, redukovana na apsolutni minimum činom pozicioniranja zločina kao informacionog i medijski-centriranog, baš kao i njegovog razrešenja.

Ono što proizilazi jeste upečatljivo umanjeње efekta, koje dijalektički transformiše takve granice u jedan potpuno novi tip reprezentacije. *Takt* u ovom filmu postaje novi žanr, zavera se pretvara u promisao, a *Svi predsednikovi ljudi* nude spektakl neke vrste kamerne muzike koja se sreće u melodrami, izuzetni *Kammerspiel* u kome je čitav red duvačkih instrumenata obezvučen i gde ni jednom od efekata nije dozvoljeno da prekorači taj delikatni i prigušeni *forte*, kao čuveni akord iz Hajdnove *Simfonije iznenađenja* koja zvuči takvim taktom i diskretnošću da nam se odmah nameće slika uplašenog izvođača, spremnog da pobegne baš u trenutku zadavanja prigušenog udarca. Takav je na primer vrlo uspeo trenutak u filmu kada Vudvord, nakon poslednjeg upozorenja Dubokog Grla, »bez daha« kreće u suočavanje sa svojim progoniteljima, tek da bi se obreo na praznim ulicama usnulog Vašingtona, obasjan neonskom svetlošću koja mu zuri u lice. Ovaj čisto formalni klimaks — čista sintaksa, iz koje je sva grubost sadržaja sublimirana — konstituiše idelno praznu malarmeovsku kategoriju susreta s apsolutnim Drugim, i zamenjuje svu količinu negativaca, sekvenci nasilja, dramskih sukoba, borbi, kung-fu ili rvačkih zahvata, što je inače poseban doprinos klasične melodrame (u *Paralaksi*, tuča u baru u jednoj šumi Severnozapadne obale, koja je i sama imitacija zastrašujuće sekvence u filmu *Usamljeni su hrabri* (1962), Daltona Tramboja, je međutim, više od prosečnog utelovljenja obrnute strategije). U svakom slučaju, kasnije otkrivanje aktuelne fizičke opasnosti (po Bernštajnu) samo prividno nastavlja da manipuliše osnovnim znacima i sirovim materijalom melodrame. U stvari, sekvenca u kojoj se reči kucaju na mašini (jer, govor izostaje zbog straha od prisluškivanja) rascvetava se u grlenu, trijumfalnu provalu barokne muzike čija transcendentalna radost anulira bukvalni sadržaj napisanog i pečati pobedu reportera nad njihovim protivnicima. Nema sum-

nje, dakle, da je zlo u *Svim predsednikovim ljudima* veoma problematično, i upravo je njegovo suštinsko odsustvo ono što najviše uznemira (ali na sasvim različit način od zaverе u *Paralaksi*, čije kobne izvesnosti karakteriše barem izvesna epistemološka uverljivost). Čak i »Nikson« ne nadomeštava odsustvo zla, i nikada ne postaje sasvim jasno da li se tu zaista nalazi nešto (»činjenica je«, kako kaže Duboko Grlo, da »negativci nisu baš neki pametni momci«).

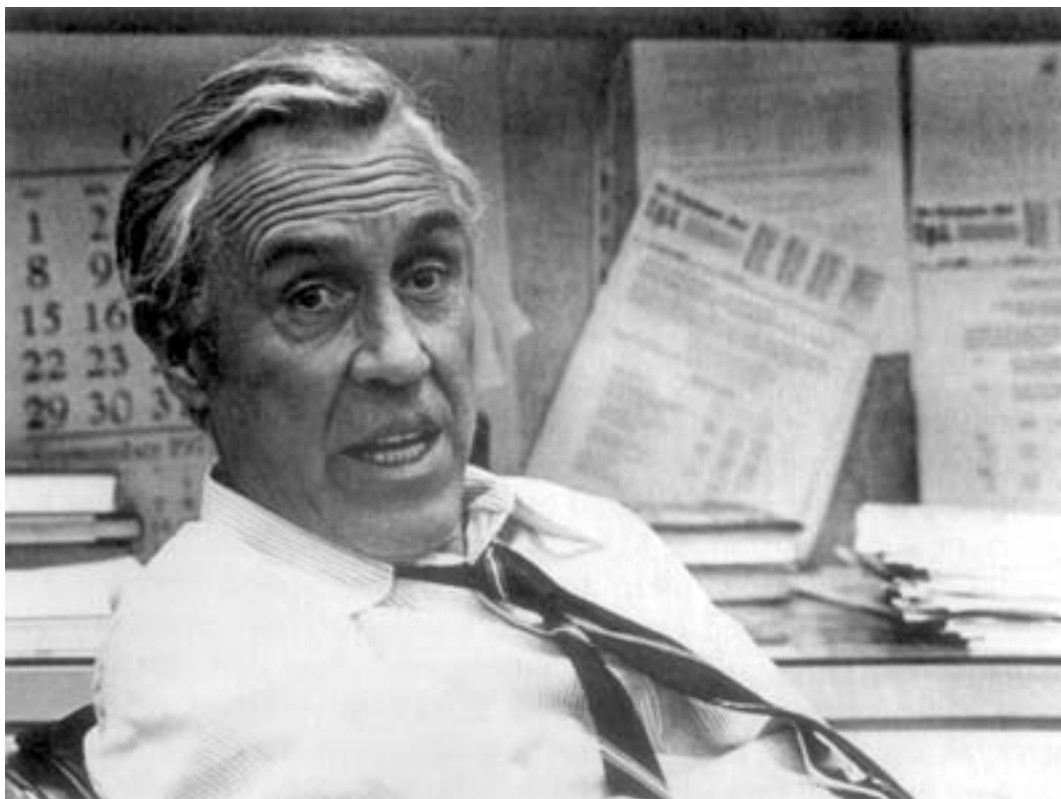
Sam Pakula (u jednom intervjuu) beleži dva osnovna formalna ograničenja koja verovatno proizilaze iz specifičnog načina funkcionisanja koji pripisujemo posebno ovom filmu. Prvo se povezuje sa složenošću činjenica i problemom ekspozicije: ako uporedimo ono što su pisali sami reporeteri (kao i širu konstelaciju događaja) otkrićemo zadržavajuće podatke o ekspertskom nizu strategijskih izbora i posve smišljenih izostavljanja. Većina materijala — kako uredničkih komentara, tako i aktuelnih polemika — potiču iz prvih nekoliko nedelja istrage; Džon Din i Erlihman su iz cele priče potpuno »isečeni«; obezbeđenje, Bela kuća, snimljeni materijal, sve je izostavljeno; kretanje koje vodi kulminaciji građeno je oko pojave Haldemana, itd. Sve to nas vodi ka drugoj specifičnosti ovog filma, ka nestabilnoj prevazi dijaloga: Mislim da ne postoji film koji je više verbalan od ovoga, izjavljuje Pakula¹, čak ni *Klerino koleno*. Poređenje sa Romerom je odgovarajuće i značajno jer sugeriše formu koja ostaje duboko kinematografska i ne pravi korak unazad ka »snimljenom pozorištu« i prvim slikama—koje—govore, ali u kojoj je jezik od centralnog značaja a sam scenario opremljen specifično filmskim jezikom i to tako što je sam dijalog promovisan u neku vrstu akcije ili događaja. Ono što je kod Godara spektakularno opredmečeno u formi intervjua, u ovom filmu postaje izvanredna igra jedan—na—jedan, gde se minimalne facijalne ekspresije, kao u krupnim planovima s početka kinematografije, uvećavaju u prostorima krucijalnim za narativna značenja. I to ne da bi proizveli lica—maske, kao u nemom filmu, već pre da bi podržale i pojačale neku vrstu »teniske utakmice« u kojoj, da tako kažemo, sedite na rukama i pokrećete samo pogled, mobilizujete podignutu obrvu, najmanje tikove i reflekse, do nivoa koji nosi vrednost verbalne intervencije, oštrog odgovora, ishitrenog pitanja. Nova forma se ispoljava po svojim spoljnim granicama sa tehničkom virtuožnošću i ne malom smelošću u telefonskim razgovorima, čija učestalost valjda prevazilazi sve, do tada, snimljene filmove; ovi telefonski razgovori nam — slično Godarovim intervjuisanim licima, poređanim poput žrtvovane vatrogasne brigade uz goli zid, ali uz potpuni preokret osnovne hijerarhije odnosa — dozvoljavaju uvid u reportere na delu, koji su kao pravi karakterni glumci »svedeni na egzistencijalni minimum«, proizvodeći i istovremeno konzumirajući sveže informacije na naše oči.

U nizu epizoda to, dakle, znači izuzetnu antologiju karakterne glume i kratkotrajnih susreta; a ko može poreći da naše najsuštastvenije znanje o drugim ljudima nije izmereno upravo sa te srednje distance snažnog ali slučajnog kontakta, umesto dalekim odsjajem delimično reprezentovanog lika, ili Drugim čija zaslepljujuća blizina onemogućava razaznavanje obrisa. Ipak, ako daleki stereotip popušta pred onim što zovemo realizmom, a interpenetracija nekog apsolutnog Drugog prostoru modernističkog jezičkog eksperimenta, kako bismo onda nazvali ovu seriju reprezentacija (koja sigurno u sebi nema ničeg od postmodernog)? Takođe je potrebno pokrenuti i pitanje roda u ovim susretima

1. Intervju u *Film Comment* 5, septembar—oktobar 1976, str. 13; a videti takođe i izvanredan preteći članak koji je napisao Richard T. Jameson.



gde nam je drugi tako blizu, a drugi je u ovom filmu sekeretarica ili posrednik za odsutne druge, one koji imaju apsolutnu moć, dakle, skoro uvek žena koja mora, na ovaj ili onaj način, da bude žrtvovana ili zlostavljana ne bi li otkrila svoju tajnu, ili — kao u zapanjujućoj sekvenci iz Majamija — uklonjena sa mesta dešavanja. U stvari, istinski kontakti među muškarcima i ne postoje — čovek sa indikativnim nadimkom Duboko Grlo ostaje jedini izaslanik koji dolazi iz tog senovitog carstva, jedini glas koji odzvanja mračnom pećinom. Čak i takvi kakvi su, ovi retki muški kontakti bivaju feminizovani u trenutku otkrivanja, izdaje, otvaranja ili izlaganja: nešto najinteresantnije u krajnjoj instanci se dešava sa Segretijem, kada celokupno simboličko zavođenje započinje vidljivim olakšanjem koje oseća potkazivač nakon što mu se konačno ušlo u trag. Možda ima nečeg pornografskog u ovoj potrazi (u onom smislu u kome se kaže da detektivska priča ponavlja potragu za primalnom scenom) ili se možda, na ovom nivou formalne apstrakcije, dramski sukobi i seksualnost preklapaju. Ono što se čini apsolutno izvesnim jeste to da sociološki uslovi za mogućnost ovog narativa leže u nešto starijem rodno-hijerarhijskom kancelarijskom stilu i poslovnom menadžmentu karakterističnom za niksonovski etos, ako ne i za celokupan period. To znači da je ipak u pitanju arhaična priča, narativ prošlogodišnjice (koji, po svojoj prilici, ne može da bude oživljen za Irangejt period); ja ću se još jednom nakratko vratiti načinu na koji ovaj film sebe obeležava kao



da pripada jednoj sada iščezloj prošlosti, umesto što bih zagovarao tvrdnju da on pripada nekoj našoj sadašnjosti.

Konačno, treba takođe primetiti da direktna srazmera u ovom filmu ima odlučujući efekat na prostor; ili, štaviše, na odlučujuće prostorne efekte: neka vrsta klaustrofobije ugrađena je u samu formu kojom se opisuje otvoreni prostor — ručak na otvorenom, kada ceo Vašington, u leto, biva prostrt duž velikog ekrana predstavlja opis koga odlikuje izuzetna, ali nadasve privremena snaga. To ističem zato što će kasnije intervjuisanje ponovo uvlačiti otvoreni prostor natrag u svoje formalne okvire, postepeno zatvarati male neo-kolonijalne kuće u sebe, oduzimajući im kratkotrajnu slobodu izolovanosti, sve dok ceo grad Vašington ne bude sveden na jednu ogromnu listu, to jest, niz imena i adresa koje treba istražiti.

Prostor nije tek slučajni igrač u ovom osobenom umetničkom delu, gde relativno uzdržavanje na račun narativnih akantata ili likova, u izvesnom smislu, determiniše uvećanje i investiranje, do tada slučajnih, prostornih obeležja u same protagoniste i njihovu stvar. Ako ništa drugo, onda se bar ova neobična prostorizacija narativa može okarakteristi kao postmoderna, ili barem kao proto-postmoderna. Pa se postavlja pitanje kako jedan prostorni medij kao što je film može da, na bilo koji način, bude okarakterisan kao

manje ili više prostorni, kao onaj koji postaje značajno prostorizovan (nakon što je, po svojoj prilici, nekada to manje bio); to je stvar velikog takta, u svakom slučaju, ne nonsensa bez značenja. Barem po ovom pitanju, dobar deo teorije filma, koji mi klasično povezuje sa časopisom *Screen*, može da bude preispitan kroz pretpostavku da je, u procesu naturalizacije narativa ili realistične priče, Holivud sistematski primoravan da organizuje, da tako kažemo, potisne i neutralizuje prostor kao takav, budući da je baš prostor taj koji remeti i prekida prirodni tok linije priče. Još češći je slučaj, međutim, da teza o nekoj vrsti prostorizacije prostornog medija kakav je film doprinosi nečemu mnogo značajnijem od pretencioznog ukazivanja na rastući značaj arhitekture unutar filmskog medija.

Ovde, u filmu *Svi predsednikovi ljudi*, arhitektura je bez sumnje od vrhunskog značaja i predstavljena je počev od praznih garaža za parkiranje gde Vudvord sreće Duboko Grlo — i samom Votergejtu se prilazi kroz jednu od tih garaža — pa sve do kancelarija redakcije *Washington Posta*—a, tog kvintesencijalno birokratskog kancelarijskog prostora postmodernističkog perioda, čiji značaj Pakula posebno naglašava. »Naježim se pri pomisli šta bi bilo da se *Post* nije preselio u novi kvart ... te stare kancelarije, pretpostavljam, bile su kao većina starih novinarskih kancelarija.«² Štaviše, Pakula smatra da je otvaranje *Post*—a i jarko fluorescentno osvetljenje znak Istine same, te svega neprijatnog što ide uz nju: u stvari, to svetlo je u potpunosti neprirodno, baš kao i mrak, i takođe, u izvesnom smislu, predstavlja reaktiviranje i otkrivanje originalnih prostorija u Votergejtu od kojih smo prvobitno krenuli. S druge strane, kancelarija može da postane prostor za izvanredno izražajno kretanje kamere; kao što ćemo kasnije videti, kamera je u vrtoglavoj potrazi za raznim reporterima na njihovom putu ka kancelarijskom stolu ili vratima, ali pre svega za likom Bredlija za koga Pakula izjavljuje:

Glavno pojavljivanje u filmu jeste Robertovo (Robert Redford). Do njegovog pojavljivanja, skoro da i nema kretanja kamere; ili vrlo malo. Kada on izađe iz svoje kancelarije, samovoljno ni od kuda, mi se krećemo zajedno sa njim: dodeljujemo mu status zvezde. Kažemo: evo dolazi kralj.³

Obe vrste prostora, tako, potiču iz ovog prvoizgrađenog prostora; treba istaći da je on prvobitno predstavljen kao model kojim se može manipulirati i koji se može ispitati sa stanovišta perspektiva, dakle, iz različitih tačaka gledanja. Zgrada Votergejta nudi *jouis-sance* minijature, drugim rečima esencijalno zadovoljstvo u implicitnom simboličkom praksisu: zgradu vidimo preko ulice, kada je samo nekoliko izabranih spratova osvetljeno; vidimo je i iz podzemne garaže za parkiranje, sa tačke gledanja insajderâ koji hodaju svojom narativnom trajektorijom, te kao kvintesencijalno dekorisano zdanje čija fasada ističe tu vrlo posebnu kombinaciju anonimnosti i moći, nametljivog—zastrašujućeg i praznog—trivijalnog, na koju sam ja već referirao i koja je, na sebi svojstven način, misterija svih Niksonovih godina. Stvar je međutim u tome da svaki prostor, istaknut u prvom planu, biva lišen svog prirodnog konteksta, a takvom kontekstu inertan i konvencionalizovan prostor u normalnim okolnostima i služi. Stvarnost i stvar su otrgnuti od svoje prirod-

2. Ibid, str. 18

3. Ibid, str. 15

ne osnove i postaju izrazito slobodno—lebdeći, što se mnogo upečatljivije može dektektovati u drugoj velikoj osi filma, uz osu svetlo/tama, o kojoj smo upravo govorili.

Ta druga osa — osa srazmere — uspostavljena je sa nezaboravnom prvom slikom, u kojoj oko počinje da razli-
kuje papir na mašini i tipku na tastaturi. Naravno, to je samo jedna od stvari na listi materijala za pisanje koji uključuje: kopir mašine, bibliotekarske kartone, specijalni papir za kopiranje⁴, poruke nažvrljane na komadima toalet papira, izvode iz agendi, liste sa imenima, poništene bankovske čekove i kopije kreditnih izveštaja, i sve druge objekte koje će hermeneutika detekcije, na licu mesta, transformisati u tragove i znake. Nadam se da ove stvari ne označavaju, kako Pakula kaže, staru poslovicu da je pero ubojitije od mača (ako ni zbog čega drugog — ako sledimo iskaz Mairiam Hensen, na koji sam upućivao ranije u tekstu⁵, da film uključuje druge medije kako bi dramatisovao sopstvenu superiornost nad njima — ono što se onda nameće pitanje: šta je ubojitije od pera?). Još manje je u pitanju samozadovoljna proliferacija onog *écriture* gde, kao kod Ešerevog

4. Ibid, str 16

5. Upor. str. 83–84 u izvorniku (*prim. prev.*)



crteža, kamera besciljno luta, »žvrlja po sebi«. Svakako, kao što nas kraj telegrafске mašine, od samo pre godinu dana ili tako nekako, podseća, ako je operativni momenat u toj meri detaljno obeležen, onda on preuzima funkciju periodizacije: to su sve stariji oblici reproduktivne tehnologije, uveliko zastarele kada je ovaj film snimljen i pušten u optičaj (Pakula, u svojim pisanim komentarima, ističe da je »upotreba televizijskog aparata nešto posebno«⁶). Takva nepotpuna modernizacija je u upečatljivom kontrastu — ako ne i u značajnoj kontradikciji — sa birokratskim, modernim, sanitarnim pristupom novim kancelarijama. Čini se da je za ovaj film krucijalno to što su reversi Kongresne biblioteke još uvek od papira, što čekovi i Segretijeva kreditna kartica još uvek nisu uskladišteni u kompjuteru, dok pisaća mašina — na kojoj se »virutuožno« kuca sa dva prsta, karakteristična za klasičog novinara (još uvek ne *print journalist!*) koji slavi svoj anahronistički, ako ne i posthumni trijumf. Kao što sam ranije nagovestio, takva arhaična tehnologija direktno utiče na mogućnosti reprezentacije, do te mere da čak i kad je u pitanju nova komunikaciona mašinerija — baza podataka, na primer — izbegava svaku konvencionalnu reprezentaciju. Tako je za Pinčona karakteristično da regredira na pedesete godine u *Vinelandu* kada svoju najsavremeniju evokaciju kompjuterske mreže smešta unutar do tada već zastarelog supermarketa. Tek sa pojavom ere sajberpanka, književni narativ će pokušati da razvije nove forme koje se mogu porediti sa mrežom kasnog ili globalnog kapitala.

Međutim, neka dublja logika je, čini se, ovde na delu. Aragon će prvi, u *Seljaku iz Pariza* (1927) primetiti da mi, sasvim adekvatno, možemo da reprezentujemo *savremeno* na način koji je blago izašao iz stila, ili je u procesu istorijskog zastarevanja. Valter Benjamin je sledbenik ovakvog stava a njegov projekat *Arkade* strukturiran je upravo po ovom principu. Jasno je da će dijalektički pogled na istoriju (ili na načine na koje su njeni zakoni i unutrašnja dinamika modifikovani iz perioda u period) biti spreman da pretpostavi neko aistorijsko istrajavanje baš kad je u pitanju takav »princip anahronističke reprezentacije« iz Drugog carstva do 1920-ih i odatle do početka naše ere krajem 1960-ih. Ipak, ako je ono što zovemo postmodernizmom okarakterisano mnogo kompletnijom i radikalnijom modernizacijom u odnosu na nešto što je pribavljeno u istorijski nehomogenom periodu takozvanog »čistog« modernizma, koji je obeležen mnogo sistematičnijim brisanjem svih anahronističkih tragova, čak i u slučaju recentne istorijske prošlosti, onda se čini mogućim da je istorijska reprezentacija u postmodernom dobu osuđena na nešto mnogo važnije od puke nostalgije za istorijskim tragovima. U svakom slučaju, čini se da je u filmu *Svi predsednikovi ljudi*, reprezentabilnost narativnog materijala dublje povezana sa onim što je već arhaično u vezi njega, sa onim što više nije aktuelno (iako se o tome javno ne govori), što je zastarelo i staromodno, bez obzira da li su ili ne učesnici ili prvi gledaoci toga svesni. Kao da se film nekako rađa iz sebe, u nekoj vrsti odmeravanja trajektorije sopstvenog sadržaja u odnosu na neku daleku prošlost, herojski legendaran trenutak jednog iščezlog medija, novinske štampe, senzacionalne vesti koja se po svojoj generičkoj prirodi približava bajci.

6. *Film Comment*, str. 16.

Ipak, upravo sam zbog koncepta prostora pokrenuo pitanje upotrebe tipova lica (iako su vrednosti zvuka takođe značajne). Jer nas ova početna epizoda — za koju se očekuje da programira naše navike opažanja

mного energičnije od svega što će uslediti — sada preusmerava na osu srazmere, koja se kreće od mikrokosmosa do makrokosmosa. To je, po mom mišljenju, nešto mnogo značajnije, ako ni zbog čega drugog jer je manje očigledno, ali iznad svega jer je manje simboličko i simbolički opterećeno gotovim značenjima zloslutnijih konotacija, što je karakteristično za osu svetlo/tama o kojoj smo već govorili. Ovde, ono »sićušno« — u smislu Benjaminovih dobropoznatih redova o hirurškoj vokaciji filma koji treba da ispita dimenzije prostora (i vremena) nedostupne bićima naše veličine i metabolizma⁷ — priprema onu manipulaciju modelom Votergejt zgrade o kojoj sam upravo govorio. To nam omogućava novu distancu od objekata i njihovih prostora, distancu za koju se ne može reći da je brehtovski–naučna distanca eksperimentisanja i iskivanja alternativa (monopolisana od strane postmoderne), ali je ipak uporediva sa njom.

S druge strane, ova osa nije kompletna, niti je opažajno funkcionalna, sve dok ne dosegne skoro kosmološki termin — koji, kao kod presokratovaca, u prvi plan skreće sferičnu viziju prirode univerzuma. Takav je čuveni i naizgled neopravdan kadar Kongresne biblioteke, koji se bukvalno uzdiže iz onog malog (bibliotekarskih kartona u čitaonici) do, ni manje ni više, društvenog totaliteta.

Sam Pakula pak iznosi opservacije koje trivijalizuju ovaj čudesni efekat:

Krećem od tih malih bibliotekarskih kartona, koji postaju znaci koji ispunjavaju ekran, isprva ogromni po veličini; zatim podižem kameru na vrh Kongresne biblioteke, odakle reporteri izgledaju tako sućušni; na taj način, ja dramatižujem beskrajno vreme potrebno da se urade tako velike stvari, a da samo prikazivanje ne postane dosadno. Ovaj postupak takođe proizvodi osećaj izgubljenosti u toj stvari, utisak sićušnosti glavnih likova spram veličine zadatka i herojskog posla koji oni pokušavaju da obave.

Ali tada, praktično kao misao koja nadolazi sa zakašnjenjem, Pakula modifikuje registar unutar koga je izrekao ove uvodne opaske:

Postoji nešto u Kongresnoj biblioteci što me uzbuđuje, posebno kadar hodnika, nešto što nisam očekivao da će publika deliti sa mnom, dakle, posve lična stvar. Taj pseudorenesansni hodnik koji vodi do čitaonice, kao i sama čitaonica, skrivaju romantičnu koncepciju moći, a takođe i romantični ideal o ljudskom biću: *antitezu* svemu što se dešava u ovom filmu.⁸

To što Pakula izjavljuje ipak nije sasvim tačno, jer tradicionalna, religiozna ili metafizička arhitektura čitaonice i njene kupole nisu samo ironični kontrapunkt pozitivističkoj ili birokratskoj realnosti likova, već upravo sada ona počinje da koincidira sa istraživanjem reportera. Ako ništa drugo, Pakuline reči po prvi put najavljuju onaj alegorijski nivo koji se pomalja iza znojave, krupnoplanske društvene stvarnosti empirijskog zapleta.

7. Walter Benjamin, »The Work of Art in the Age of Its Mechanical Reproduceability«, u: *Illuminations*, u prevodu: H. Zohn (New York: Schocken, 1968) str. 233, 236

8. *Film Comment*, str. 16



Jer, upravo je nemoguća vizija totaliteta — otkrivena u trenutku u kome mogućnost zavere potvrđuje mogućnost samog jedinstva društvenog poretka — ta koja je slavljena u ovom iskonskom »nebeskom« trenutku. Na delu je veza između fenomenalnog i noumenalnog, ili, ideološkog i utopijskog. Ova slika iz gornjeg rakursa, potcrtana razgovetnom pojavom, po prvi put u filmu, svečane muzike, koja tako upečatljivo potvrđuje *telos* istrage i samog filma, gde mapa zavere, sa iscrtanim ulicama koje polaze iz ovog ultimativnog centra i zrače kroz ceo Vašington, neočekivano sugerise mogućnost kognitivnog mapiranja na globalnom nivou i iznenada postaje i njen supstitit i njena alegorija. Podignuta kamera koja umanjuje grozničave istrage dvojice istraživača koja treba da, iz gornjeg rakursa, otkrije zamrznutu kosmologiju kružnih balkona čitaonice, potvrđuje trenutnu koincidenciju znanja kao takvog i arhitektonskog poretka astronomskog totaliteta, dopuštajući kratkotrajni bljesak božanskog, tog nečeg što organizuje istoriju ali je nepredstavljivo unutar nje.

Možda je još značajniji, od Pakulinog opisa, onaj koji daje Žak Rivet; reč je o analognom kadru iz Reneovog filma *Svo sećanje sveta* (u odnosu na koji kadar Kongresne biblioteke može biti shvaćen kao aluzija):

najbitinija stvar koja se događa našoj civilizaciji je ta da se ona nalazi u procesu postajanja civilizacijom specijalistički usmerenih. Postajemo sve izolovaniji unutar svojih malih domena, nesposobni da ih napustimo. Danas je nemoguće naći nekoga ko je sposoban da sa jednakom lakoćom dešifruje kako drevni upis tako i modernu naučnu formulu. Kultura i zajedničko blago čovečanstva postali su plen specijalista. Mislim da je Rene to imao na umu kada je snimao *Svo sećanje sveta*. On je želeo da pokaže da jedini zadatak koji čovečanstvo, u potrazi za jedinstvom kulture, treba da obavi jeste taj da kroz rad pojedinaca pokuša da sakupi razbijene fragmente univerzalne kulture, kulture koja se čini izgubljenom. Ja takođe smatram da se iz istih razloga *Svo sećanje sveta* završava ovim sve vi-

šim i višim kadrovima centralnog hola, iz koga smo u stanju da vidimo svakog čitaoca na svom mestu, nagnutog nad sopstvenih rukopisom, a ipak jednog pored drugog, u zajedničkom pokušaju sakupljanja rasturenih komadića mozaika, pronalaženja izgubljene tajne čovečanstva, tajne koju bi možda bilo primereno nazvati srećom.⁹

Ipak, čak i tajna sreće — poput sentimentalne odbrane od konstituisanja onog MI, sa kojom Pakulin film otvoreno završava — možda nije najbolji način specifikovanja načina na koji, u ovom filmu, svečanost iskivanja sudbine biva spojena sa povremenim, skoro ekstatičnim, bljeskom rajskog blaženstva. Pada nam na pamet perverzni argument takozvanih kapital–logičara: da ono što Hegel zove Apsolutnim Duhom, u procesu izrade iscrpnog inventara o njemu, može sada, iz naše perspektive, biti identifikovano sa Kapitalom, čije istraživanje postaje naša stvarna ontologija. To je, u pravom smislu reči, svetski sistem, treći stadijum kapitalizma. On je za nas odsutni totalitet, Spinozin Bog ili Priroda, ultimativni (i najzad, možda jedini) referent, istinska osnova Bića našeg vremena. I samo kroz ovakvu hirovitu kontemplaciju njegova budućnost, baš kao i naša sopstvena, može se koliko–toliko razotkriti:

Kao što se vidi, i filozofija može imati svoj *hilibizam*, ali takve vrste da se njena hilijastička očekivanja mogu potkrepiti, makar samo indirektno, poznavanjem ideje na kojoj se ona zasnivaju, pa tako, dakle, takva očekivanja nisu nimalo zanesenjačka. U pitanju je samo to da li će iskustvo otkriti išta o tome da namere prirode idu tim putem. Ja kažem: iskustvo će ipak otkriti *nešto malo*, jer takav kružni put, da bi se zatvorio, izgleda da zahteva toliko mnogo vremena, da se, iz malog dela koji je čovečanstvo idući ka tom cilju prešlo, oblik te putanje i odnos delova prema celini ne mogu pouzdanije odrediti nego što se, na osnovu svih dosadašnjih posmatranja Neba, može odrediti putanja kojom se kreće naše Sunce zajedno sa čitavom armijom svojih pratilaca u velikom zvezdanom sistemu; pa ipak, dovoljno pouzdano da bi se iz opšteg načela sistematskog uređenja svemira i iz onog malog što je do sada posmatrano, mogao izvesti zaključak da takav kružni put zaista postoji. Međutim, u ljudskoj je prirodi da ne može ostati ravnodušna čak ni spram najudaljenije epohe koja nosi potencijal da, u krajnjoj instanci, utiče na našu vrstu, sve dok takvu epohu čovečanstvo sa sigurnošću može očekivati.¹⁰

Izvornik: Fredric Jameson, *The Geopolitical Aesthetic: Cinema and Space in the World System*, Indiana University Press, 1995, str. 9, 10, 67–84.

Priredila i prevela s engleskog: Dragana Kitanović

9. Jim Hillier (prir.), *Cahier du cinéma*, Vol. I (*the 1950s*), (Harvard University Press, 1985), str. 60

10. Immanuel Kant, »Idea for a Universal History«, u: Hans Reiss (prir.), *Kant's Political Writings* (Cambridge University Press, 1970), str. 50. (upor. Immanuel Kant, »Idea opšte istorije usmerene ka ostvarenju svetskog građanskog poretka«, u: *Um i sloboda. Spisi iz filozofije istorije, prava i države*, prev. Dušica Guteša, Ideje, Beograd, 1974, str. 37 (*prim. prev.*))



DŽEJMSON I

GLOBALNA ESTETIKA

Majkl Volš

Fredrik Džejmson spada među one teoretičare koji dolaze iz različitih akademskih područja a svoju pažnju usmeravaju ka proučavanju filma, iznoseći pri tom sve smelije i opštije tvrdnje o kulturnoj produkciji *en général*. Ako prihvatimo da su se akademske studije filma razvijale kao »kukavica u drugim disciplinarnim gnezdimama«, onda je opravdano pretpostaviti dugu istoriju prijemčivosti na određene vrste interdisciplinarnih intervencija. Shodno tome, veći deo teorije i kritike filma razvijao se kao eklektična mešavina teorije književnosti, marksizma, psihoanalize i drugih nauka. U svojim zbirkaama eseja o filmovima (*Znakovi vidljivog* [1990] i *Geopolitička estetika* [1992]), objavljenim u periodu od dve godine, Džejmson govori o filmu kao o glavnoj sili koja obezbeđuje prevlast postmodernog. U *Političkom nesvesnom* (1981), film je za njega »hegemoni formalni izraz kasno-kapitalističkog društva«. ¹ Do pojave *Postmodernizma, ili kulturne logike kasnog kapitalizma* (1991), međutim, on odustaje od te teze i iznosi tvrdnju da, iako sadrži primere postmodernog, film prestaje da bude »privilegovani simptomatični indeks duha epohe«. ² Iz takvih izjava možemo zaključiti da Džejmsonovo primarno kritičko interesovanje ne leži toliko u proučavanju filmova-kao-estetičkih-objekata, već u lociranju estetskog na poziciju sa koje će ono služiti širem istorijskom okviru.

Jedan ključ za Džejmsonov opus o filmu pronalazimo u sagledavanju njegovog rada u svetlu razlogâ koji se često navode kao odlučujući za raskol u lakanovskoj psihoanalitičkoj paradigmi. Dve glavne kritike usmerene su ka toj teorijskoj liniji od strane onih koji su, na ovaj ili onaj način, ipak ostali blagonakloni spram ciljeva koje ona pripoveda, u želji da sačuvaju neke od njenih metoda. Prva kritika se upućuje činjenici da psihoanaliza ističe jedan motivacioni uzrok — Simbolički poredak — koji je toliko širok i totalizujući da je istovremeno i idealističan i, konačno, aistorijski. Druga, da upotreba psihoanalize za osvetljavanje polne razlike ne pronalazi efekatan način da govori o drugim oblicima razlike, rasne ili klasne. Baš kao što Džejmson opisuje istražavanje starijih književnih paradigmi, čak i nakon jenjavanja njihovih originalnih istorijskih stimulansa, ³ i njegov sopstveni rad možemo najbolje shvatiti kao vrli pokušaj da adaptira totalizujuće teorijske prakse koje su postale značajan deo savremene teorije filma i kao istovremeno nastojanje da se obračuna sa kritičkim strujama koje sam gore pominjao. Ideologiju i simbolički poredak, kao motivacione uzroke, smenjuje jedan specifični materijalni način

1. Fredric Jameson, *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act* (Ithaca, N.Y. Cornell University Press, 1981), str. 160

2. Fredric Jameson, *Postmodernism: or, the Cultural Logic of Late Capitalism* (Durham, N.C. Duke University Press, 1991), str. 69

3. *PU*, str. 151, 186

proizvodnje, kapitalizam, koji se nadalje istorijski suptilno diferencira, upotrebom Ernest Mendelove distinkcije troetape evolucije, na njegovu kasniju ili transnacionalnu verziju.⁴ Upotreba marksističkog teorijskog okvira, modernizovana Mendelovim akcentom na transnacionalne sile, Džejmsona fokusira na različita pitanja društvene dominacije i otpora unutar, a posebno između, dva društva/socijeteta. Centralni mehanizam njegove teorijske prakse predstavlja pokušaj povezivanja istorijskih promena u načinu proizvodnje sa proizvodnjom estetičkih diskursa i pratećom proizvodnjom subjektivnosti.⁵

Ovde ću se posebno baviti trasiranjem obrisa Džejmsonove teorije, počev od njenih opštih premisa do specifičnih primena na film, a zatim, procenjivanjem koherentnosti i vrednosti Džejmsonovog opusa u oblasti filma. Iako Džejmson počinje da se bavi filmom interdisciplinarno, preko širih oblasti proučavanja, njegov rad se naslanja na određenu ontologiju filma, a takođe i na istoriju i »geografiju« ovog medija. On se karakteristično usredsređuje na uokviravanje širih vremenskih perioda u koje »insertuje« različite filmove kako bi im pronašao društveno i istorijsko značenje. Takav projekat pokreće niz pitanja: o vrednosti tako široke periodizacije kao preliminarne analizi umetničkih dela, o načinu na koji se ovi periodi definišu, kao i o načinu na koji Džejmson piše svoju analizu i istoriju filma ne bi li iste uskladio sa tako, široko, postavljenom periodizacijom.

DŽEJMSON O ISTORIJI / DŽEJMSONOVA ISTORIJA FILMA

Ernest Mendel izlazi sa tvrdnjom da kapitalizam prolazi kroz tri istorijske faze: tržišnog kapitalizma, monopolnog ili imperijalističkog kapitalizma i kasnog ili transnacionalnog kapitalizma. Sam Džejmson bazira svoj rad na ideji da su ove tri faze u direktnoj vezi sa tri glavne estetičke makrostrukture: realizmom, modernizmom i postmodernizmom. Iz gramšijevske perspektive, Džejmson upozorava da nijedna od tri strukture neće postati sveobuhvatna sila, već »kulturalna dominanta« koja zauzima hegemono mesto unutar datog društva, u datom istorijskom trenutku.

Unutar tako široko postavljenih granica ekonomskog konteksta i kulturnog odgovora na njega, Džejmson tvrdi da realizam u umetnosti korespondira sa pozicijom celovitog subjekta koju zahteva rani kapitalizam, dok je odnos modernizma prema monopolnom kapitalizmu pak mnogo ambivalentniji. U ranijim radovima, on naglašava da modernizam predstavlja kontrapunkt masovnoj kulturi, dok oba fenomena izražavaju fragmentaciju subjektiviteta pod kapitalizmom. Ipak, ako su oba imala i istu funkciju, žestina konačnog neuspeha modernizma da napravi razliku između visoke i niske kulture bila bi manje uočljiva. Iz tih razloga, Džejmson je požurio da naglasi negativnost modernizma u kulturi. Eksperimenti modernizma sa formom nisu tek jednostavan odgovor na moderno, već često reakcija protiv modernizujuće kapitalističke ekonomije.⁶

4. Ernest Mandel, *Late Capitalism* (London: New Left Books, 1975).

5. *PCL*, str. xiv

6. *Ibid.*, str. 307

Sa svoje strane, postmodernizam odgovara na ulazak ekonomske sfere u kasni kapitalizam. Institucije poput muzeja i univerziteta bivaju kanonizovane, umetnička dela se pretvaraju u robu, čak i kad su u pitanju najradikalnija avangardna umetnička dela modernizma. Celoviti subjekt gubi svoje pozicije, a taj proces, započet u eri modernizma, sada postaje kulturalna dominanta.

Rezultirajuća kulturna formacija jeste formacija fragmentacije, pukog označavanja bez reference, te bilo kakvog pojma originalnosti, ekspresivnosti ili afekta (jer, ko bi bio subjekt ovih osobina?); na delu je pretvaranje umetnosti u robu, svojevrsno opredmećenje i, što je još ključnije, gubitak svake vrste istinskog istorijskog mišljenja. Po Džejmsonu, pobeda kulture nad prirodom u kasnom kapitalističkom društvu postaje potpuna. Sada kada više nema starog, nema ni relacione pozicije novog i tako, u ovom smislu, industrijalizovani zapadni kapitalizam biva izmešten izvan modernosti.

Mendel opisuje kasni kapitalizam kao fenomen posleratnog perioda: njegova polazišna tačka je poraz radničke klase u fašizmu i ratu.⁷ Zahvaljujući poluautonomiji kulturnih oblika, međutim, postmodernizam se pojavljuje kao dominantna tek nakon što su mu kulturna previranja kasnih 1960-ih prokrčila put. Rekonfiguracija kapitala u globalni sistem znači da Priroda, koja je prethodno funkionisala kao kulturni Drugi, sada biva pomerena ka Trećem svetu. Prema Džejmsonu, hegemonija postmodernog doba se zasniva na načinu na koji su same opozicione opcije uključene u logiku postmodernizma. Svaka vrsta socijalnog neslaganja biva zasnovana na fragmentovanom kolektivitetu jedne lokalizovane grupe, umesto na istorijski značajnom klasnom modelu.

Odnosi između kulturne sfere i ekonomske sfere se shvataju kao analogni (u izvesnom stepenu, čak i ležerni) u tome što su i kapitalizam i umetnost shvaćeni kao napredujući, iako kroz niz prekinutih faza. Diskontinuiteti u jednoj sferi se poklapaju sa diskontinuitetima u drugoj. Ipak, Džejmson insistira na tome da odnos ekonomske sfere spram kulturne nije jednostavan odraz odnosa baze–superstrukture, to jest prost funkcionalizam. On *kulturno* shvata kao nešto što *transkodira* dominantni način proizvodnje, u pokušaju da posreduje ekonomskim domenom i, na složene načine, odgovori na njegove zahteve, te pretpostavlja promenljive stepene autonomije unutar te dve sfere. U praksi, to znači da su kulturni sistemi poluautonomni u odnosu na način proizvodnje, tako da odnos između dva entiteta ostaje suštinsko pitanje Džejmsonove estetičke teorije. Pre ili kasnije, odnosi u društvenom strukturiranju načina proizvodnje vodiće ka nekoj vrsti komplementarne alteracije u makrostrukturama kulturne proizvodnje. To bi značilo da se kulturna produkcija najbolje opisuje u terminima ovih dominantnih struktura kao što su realizam i postmodernizam, gde se ovaj drugi zamenjuje prvim u hegemonim odnosima, preko srednje etape modernizma. Ovaj široko–epohni okvir Džejmsonu omogućava trasiranje različitih istorijskih promena, koje on shvata kao fundamentalne i dubinski određujuće. Standardna kritika refleksionističkih pristupa tiče se redukcije raznolikosti umetničkih radova na jednu istu stvar. Za Džejmsona, estetički objekt jeste potreban, jer je i sama Istorija ekvivalent za lakanovsko Realno, uhvatljivo isključivo kroz govorno posredništvo. Nije tekst taj koji je toliko značajan, koliko je značajno ono što tekst nagoveštava. Glavno interesovanje za Džejmsona zato leži u kritičkom ulaženju u načine na koje umetničko delo aktivira te gestove u pokušaju da odgovori na uslove koje postavlja istorijski kontekst. Značajan opseg i kompleksnost njegove kritike sadržani su, dakle, unutar modela umetnosti–kao–odgovora.⁸

Budući da Džejmson naglašava da se njegov projekat sastoji u istorijskom povezivanju ekonomskog i estetičkog, potrebno je da nakratko ispitamo model istorije sa kojim on operiše. Džejmson je otvoreni hegelijanac kada generiše narativ koji se bazira

7. Mandel, *Late Capitalism*, str. 9
8. *PCL*, str. 164



Alan J. Pakula, *Paralaksa*, 1974.

oko teleologije primarnog posrednika — kapitala. On prednost marksizma vidi u njegovoj sposobnosti da locira specifičnosti (sadašnjeg, pojedinačnih umetničkih dela) unutar zasnivajućeg totaliteta (materijalističke koncepcije istorije). Početno polazište za svaku raspravu o Džejmsonovoj teorijskoj misli je, generalno, njegovo insistiranje na shvatanju, kako ekonomske tako i kulturne, proizvodnje unutar jednog totalizujućeg sistema, »aposlutnog horizonta« marksističkog pogleda na istoriju.⁹

Zbog takvog stava, Džejmsona su posebno kritikovali post-strukturalisti, koji proglašavaju kraj transcendentnih metanarativa.¹⁰ On je ipak, u nekoliko slučajeva, pokušao da odgovori na njihove primedbe.

9. *PU*, str. 17

10. Videti: R. Radhakrishnan, »Post-modernist Poetics: Towards a Theory of Coalition«, u: *Postmodernism/Jameson/Critique*, ur. Douglas Kellner (Washington, D.C. Masonneve, 1989) str. 301–333

11. *PCL*, str. 363

Prvo, Džejmsonovo insistiranje na složenoj poluautonomiji kulturnih oblika ga unekoliko spasava od optužbi za vulgarni marksizam. On takođe rafinira pojam »totalizujući sistem« kako bi od njega napravio takoreći negativan pojam. Istorijski trenutak ne diktira tako jednostavno ono što se mora reći: pre bi se reklo da on obezbeđuje niz spoljnih okolnosti na koje se može različito odgovoriti, ali da takvi odgovori imaju svoja ograničenja. Džejmson opisuje aktivnost *totalizovanja* kao »poigravanje sa granicama«. ¹¹ Konačno, on koristi psihoanalitičku analogiju kako bi očuvao sopstveni totalizujući narativ, uz tvrdnju da postmodernizam označava kraj velikih narativa. Postmodernizam ne označava kraj velikih narativa, pre bi se reklo da on te narative potiskuje. Naracija istorije postaje veliko potisnuto, *političko nesvesno*.

Film je utoliko blizak Džejmsonovim interesovanjima jer se njegova popularnost može uzeti kao znak kulturne dominantnosti. To što je film zasnovan na vizuelnim predstavama ga, pored ostalog, dovodi u suštinski odnos sa Gi Deborovom formulacijom »društvo spektakla«. Debor kreće sa izjavom da se, pod tekućim načinom proizvodnje, »ceo život predstavlja kao ogromna zbirka spektaklâ« pri čemu se termin »spektakl« shvata »kao društveni odnos među ljudima koji je posredovan slikama«. ¹² Džejmson fragmentaciju čula u modernosti dovodi u direktnu vezu sa privilegovanjem vizuelnog, koje se onda koristi za posredovanje društvenim odnosima dok, u isto vreme, maskira stvarnost tih odnosa od njenih subjektâ.

Džejmsonovo bavljenje filmom podrazumeva borbu na dva konceptualna fronta. Prvi se odnosi na široku istorijsku shemu unutar koje se smešta njegova teorija filma koja se, zapravo, vraća klasičnoj teorijskoj liniji. Njegovom ontologijom filma dominira *vizuelno* shvaćeno kao agresivni ovladavajući pogled koji namerava da fizički poseduje svoje objekte. Film nam nudi objekte na način na koji nas postmoderna kultura navodi da o svetu mislimo kao o zbiru izolovanih objekata. »Takva redukcija–na–telo immanentna je funkcija filma kao medija« ¹³. Pornografija i nasilje, kao svojevrstne redukcije–na–telo se tako smatraju intrinzičnim svojstvima filma (»vizuelno je suštinski pornografsko« ¹⁴), svojstvima koja su podsticana unutar našeg kulturnog režima. ¹⁵ Na delu je neka vrsta negativne adaptacije bartovske pozicije koja *jouissance* pronalazi u vizuelnom višku slike. Na nekoliko mesta u svojim analizama, Džejmson se oslanja na Hajdegera zbog distinkcije između Sveta (čitaj: Istorije, pokušaja da se proizvede značenje iz iskustva) i Zemlje kao inercije čiste stvari. ¹⁶ Ontološka osnova filma u vizuelnom odgovara Zemlji, dok je sposobnost filma da reprezentuje Svet (istorijske odnose) mnogo problematičnija. Sledeći Altisera, Džejmson shvata Istoriju kao odsutni uzrok, a vizuelnu osnovu filma zasniva isključivo na onome što je prisutno.

Druga linija analize kreće od toga da film ne samo što proizvodi vizuelni spektakl, već proizvodi suštinski spektakl u obliku narativa. Upravo kroz narativ, Džejmson uspeva da pomiri film i svoju istorijsku hermeneutiku. Tako će narativni film uvek predstavljati, barem simptomatski, političko nesvesno datog istorijskog trenutka. Nužno, filmovi kao i snovi nikada ne bi smeli da znače ono što nam se čini da znače (barem u kasnokapitalističkim društvima). ¹⁷ Zanimljivo bi bilo uporediti Džejmsona i Zigfrida Krakuera po ovom pitanju. Za Krakauera, bogatstvo slike predstavlja ono što slici dozvoljava da prekorači svoju svesnu nameru i zađe u društveno nesvesno. ¹⁸ Za Džejmsona pak, vizuelno jednostavno zaustavlja značenje i treba da bude ojačano, ili se čak protiv njega treba boriti, putem njegove inkorporacije u narativ. Tako će se vizuelni »sjaj« Holivuda shvatati kao nešto što šteti holivudskim filmovima, nešto što će direktno voditi ka vrednovanju sirovije vizuelne forme.

12. Guy Debord, *Society of the Spectacle* (Detroit: Balack&Red, 1983)

13. Fredric Jameson, *Signatures of the Visible* (New York: Routledge, 1990), str. 148

14. Ibid, str. 1

15. Ibid, str. 3, 147

16. PCL, str. 7, i »The Synoptic Chandler« u: *Shades of Noir*, ur. Joan Copjec, (London: New Left Books, 1993), str. 48–50

17. Fredric Jameson, *The Geopolitical Aesthetic: Cinema and Space in the World System* (Bloomington: Indiana University Press, 1992), str. 67

18. Siegfried Krakauer, *From Caligari to Hitler: A Psychological Study of the German Film* (Princeton, N. J. Princeton University Press, 1947), str. 7

Džejmsonov narativ o istoriji filma je modelovan po njegovoj široj priči o ekspanziji kapitala. Očekivano, istorija filma se deli na tri osnovne etape — realizam, modernizam i postmodernizam, koje odgovaraju tržišnom, monopolnom i kasnom kapitalizmu. Međutim, taj odnos nije jednostavan. Kako je film poluautonoman spram ovih širih promena u načinu proizvodnje, njegova trajektorija kroz ove tri etape će poprimiti svoja zaslužena distinktivna obeležja. U stvari, Džejmson odlazi predaleko kada tvrdi da postoje dve istorije filma: istorija nemog filma, gde se uočava progresivno kretanje od realizma ka modernizmu, a zatim skraćenje sa uvođenjem zvuka.¹⁹ Proces započinje krećući se od isprepletanog sistema klasičnih holivudskih žanrova (realizam) do modernizma, koji dolazi u prvi plan i u praksi i u kritici (oterizam) u 1950–im i završava se krajem klasičnog studijskog filma, do punog postmodernizma koji se pojavljuje nakon 1960–ih kada dominira eksploatacija kulturnih stanja posleratnog kasnog postmodernizma. Brajan De Palma se, na primer, navodi kao prvi postmodernistički filmski reditelj.²⁰

Na nivou kritike, veliki deo poteškoća po Džejmsonov opis proizilazi iz toga što on piše *oko* filmova o kojima raspravlja, umesto da piše *o* njima. Time što film locira unutar sheme modernizma i postmodernizma, on ga otvara za intertekstualne reference. One se crpu iz spektra estetičkih, ekonomskih i političkih praksi, kroz pozivanje na veliki broj teoretičara. Širenje umetničkih dela u različite istorijske kontekste odgovara post–sturukturalističkoj distinkciji između dela i teksta, gde tekst kao termin označava čvornu tačku u kojoj se stapaju različiti diskursi. Džejmsonovi argumenti ne zavise toliko od analize pojedinačnih filmova ili slika, koliko od njihovog umetanja u širi narativ. Tipično, njegova analiza društvene pozicije filma i funkcija demonstrira da su kvaliteti koje izlaže samo odgovori na dati društveni trenutak. Film *Terorista* (1986) se jednostavno opisuje kao modernistički film, proizveden unutar širećeg posmodernog konteksta. U tom smislu, Džejmsonovo interesovanje ne leži toliko u modernističkim strategijama koje primenjuje reditelj Edvard Jang, koliko u načinu na koji te strategije dobijaju istorijski značaj različit od onih koji dobijaju iste te strategije kada ih primenjuje analogni modernista Andre Žid, čiji je modernizam smešten u različit društveni kontekst.

Kao što Džejmson detaljno obrazlaže u svom *Političkom nesvesnom*, kritika bi ovaj tekst trebalo da čita simptomatski, to jest da traži potisnuti izraz istorijskog trenutka iz koga se ovi tekstovi generišu. Džejmsonov kritički metod se zasniva na frejdovskoj interpretativnoj tradiciji koja, barem u studijama filma, ima svoje prethodnike u Krakauerovoj upotrebi psihoanalize i sociologije za proizvođenje iskaza o kolektivnom nesvesnom, koje generiše kako umetnička dela tako i političke događaje. Od nedavno, ideja nacionalnog i kulturnog imaginarnog korišćena je za podsticanje debate o sličnim pitanjima. Džejmson po tom pitanju ne ide daleko, locirajući nesvesno značenje kao atribut tekstu, a ne kao društveno postojeći entitet. On je, takođe, sasvim blizu kritičkim pristupima generisanim od strane feminističke teorije filma 1970–ih, time što nudi dva pravca teoretičaru/kritičaru. Prvi je simptomatsko čitanje kulturnog objekta, proizvedeno pod dominantnim ideološkim sistemom, a drugi je valorizacija objekata koji odbacuju dominantno, ili se bore protiv njega. Ako je avangarda u mnogome ispunila ovu drugu funkciju za psihoanalitičku feminističku kritiku 1970–ih, Džejmson to

19. *SV*, str. 15720. *Ibid.* str. 55

isto čini sa filmovima Trećeg Sveta, i u manjoj meri, Istočne Evrope. Ti filmovi reprezentuju mogućnosti kulturne prakse koja obezbeđuje spoljnu perspektivu na savremeni kapitalizam, a takođe izražavaju utopijske kolektivne impulse. Važna metafora je ovde metafora Prirode: »kulturna industrija, ili nesvesna industrija, probija jednu od dve preživele pred-kapitalističke enklave Prirode unutar sistema — to jest Nesvesnog. (Drugi je pred-kapitalistička kultura Trećeg sveta)«²¹ Ova dvodelna strategija — simptomatsko unutar sistema i Prirodno koje pruža otpor od spolja — obezbeđuje okvir za njegovu *Geopolitičku estetiku*. Ovde se holivudski film identifikuje sa agresivnim totalitetom kasno-kapitalističke superdržave, dok drugi filmovi pružaju primer različitih vrsta »kruženja« oko tog totaliteta. Pod drugom rubrikom u knjizi, Džejmson raspravlja o spektru nacionalnih filmova i načinima na koje oni registruju globalne impulse kasnog kapitalizma. S jedne strane, globalizacija kapitala se shvata kao nešto što internacionalnom tržištu daje prednost u odnosu na naciju-državu.²² U isto vreme, Džejmson je svestan da »ne postoji kasni kapitalizam u opštem smislu, već samo ovaj ili onaj njegov oblik«²³. Pritisci transnacionalne ekspanzije kapitala se proširuju na preegzistirajuće istorijske strukture i, shodno tome, provociraju različite odgovore. Ove nacionalne varijacije se ne osećaju, tako jednostavno, između Prvog i Trećeg sveta. Džejmson govori da Habermasova nacionalna situacija u Nemačkoj daje značajan kontekst za razumevanje pozicije koju on zauzima spram modernizma i postmodernizma, pa tako *Klute* ispoljava »američke terapeutske tonove« dok su severno-amerikanci »ideološki nesposobni« da zamišljaju kolektivne procese.²⁴

Ipak, pritisci na sferu nacionalne kulture će se mnogo dramatičnije osetiti u Trećem Svetu. Džejmsonov najpoznatiji rad o Trećem svetu se bavi više književnošću nego filmom, ali kako oba medijuma dele narativ, materijal političkog nesvesnog, Džejmson je u mogućnosti da transferira ideje, s jednog medija na drugi.²⁵ Umetnost u Trećem Svetu, kroz opšte prihvaćenu vezu sa Prirodom, pruža otpor mogućnosti našeg oslobađanja od »zatvaranja u sadašnjost postmodernizma«, dajući nam spoljnu perspektivu na naše kulturno iskustvo. Totalizacija Džejmsonove hermeneutike se ponovo pojavljuje, sa još većom žestinom, onda kada on tvrdi kako su svi tekstovi Trećeg sveta ništa drugo do (...) nacionalne alegorije.²⁶ Na način koji podseća na ruski konstruktivizam, on ističe da tekstovi Trećeg sveta guraju lično preko istorijskog. To je u kontrastu sa načinom na koje tekst Prvog sveta ponovo skuplja svoju libidinalnu energiju kroz idealizaciju psihologizma, što nas ohrabruje da svet sagledamo u terminima »koegzistencije individualnih monada«²⁷.

21. Fredric Jameson, »Pleasure: A Political Issue«, *Formations of Pleasure*, ur. Tony Bennet (London: Routledge and Kegan Paul, 1983), str. 9

22. Anders Stephanson, »Regarding Postmodernism? A Conversation with Fredric Jameson«, *Social Text* 17 (Fall 1987): 29–54; i *PCL*, str. 412

23. *PCL*, str. xx

24. *Ibid.*, str. 59; *G*, str. 54, 41

25. Fredric Jameson, »Third World Literature in the Era of Multinational Capitalism«, *Social Text* 15, (Fall 1986): 65–88

26. *Ibid.*, str. 69

27. *PU*, str. 221–222

PROBLEMI PERIODIZACIJE

Odgovor na Džejmsonov opus se, za praktične potrebe, može podeliti u dva dela: prvi se tiče pitanja koja pokreće njegova opšta teorija kulture, istorije i postmoderne, a drugi

načina na koji se te ideje primenjuju na analizu i istoriju filma. Brojne analize Džejmsonovih opštih ideja su već napisane i ja se na njima neću zadržavati. Ovom prilikom ću šire govoriti o njegovim esejima o filmu²⁸, te izneti pitanja koje se tiču: Džejmsonove ontologije filma, vrednosti njegove periodizacije, efekata tih periodizacija na njegovu kritičku praksu, Džejmsonovog narativa istorije filma i geografije nacionalnih filmova.

Džejmsonove tripartitne podele su često toliko neuhvatljive i opstruktivne za jednog istoričara, koliko je to i sam Simbolički poredak. Džejmson žuri da pokaže svoju široko–eksplanatornu moć, kojom bi da opravda svoje oslanjanje na široko–epohnu periodizaciju, ali to čini na račun istorijske preciznosti. Već je uobičajeno reći da se, s početka postmodernizma, nisu mogla naći čak ni dva teoretičara koja bi delila isto mišljenje o trenutku početaka postmodernizma. Slična neodeđenost prati i pojavu kasnog kapitalizma. Sam Mendel upozorava da »kasni kapitalizam nije nova epoha kapitalističkog razvoja. On je samo dalji stadijum imperijalističke, monopolističko–kapitalističke epohe.«²⁹ Anton Keas, na primer, piše o načinu na koji film, *od samog nastajanja*, nije ništa drugo do produkt kasnog kapitalizma.³⁰ Takve periodizovane ekonomske i estetičke sheme predstavljaju široke generalizacije čiji je cilj da »uhvate« široke društvene promene. Ono što će predstavljati čest problem jeste primena ovih periodizacija na specifične slučajeve, koji bi trebalo da čine polazište za kritičku i istorijsku praksu.

Takođe, uočavamo izvesnu unutrašnju nekonzistentnost u primeni Džejmsonovih periodizacija. Na primer, kada modernizmu dodeljuje kritičku, negativnu funkciju, Džejmson bi, logično, morao da porekne da je modernizam ikada bio kulturno dominantan, jer se dâ pretpostaviti da ono što modernističko umetničko delo negira jeste upravo dominantna afirmativna kultura. Takva nekompatibilnost osujećuje njegove inicijalne pokušaje da modernizam i vrhovnu vlast monopolnog kapitalizma dovede u odgovarajuću korelaciju.³¹ S druge strane, onda kada tvrdi da se, pod postmodernizmom, Priroda locira u Trećem svetu, on takođe podrazumeva da kasni kapitalizam uključuje uspostavljanje »unutrašnjih trećih svetova« unutar Prvog sveta.³² Teško je domisliti kako Džejmson ističe obe tvrdnje, a da se pri tom ne odriče prethodnog stava da je Priroda prognana iz Prvog sveta.

28. Za bibliografiju videti: Kellner, *Postmodernism/Jameson/Critique*

29. Mandel, *Late Capitalism*, str. 10

30. Anton Keas, »The Debate about Cinema: Charting a Controversy« (1909–1929), *New German Critique* 40 (1989): 10

31. *PCL*, str. 318

32. *Ibid.*, str. 150, 159

Sve u svemu, Džejmsonov širokoprimenljiv deskriptivni metod zahteva široke i neodređene generalizacije kako bi se konkretizovao. Primer toga je potezanje prividno samoočiglednog argumenta da je kultura sada prognala Prirodu. Slično, ako unutar nove kulturne dominante postmodernizma subjekt biva razgrađen, onda takvu tvrdnju možemo pozdraviti sa velikim stepenom skepticizma. Džejmson tvrdi da se jedna masovna i bazična promena dogodila unutar savremenog društva, ali gde je dokaz za to? Nekakva savremena teorija i avangardna praksa može da problematizuje stabilnost izvesnih koncepcija subjektiviteta, ponuđenih od strane izvesnih tipova diskursa u zapadnom društvu, ali tvrditi da je to dokaz za novu kulturnu dominantu, isto je što i mešati ograničene sektore umetničke i intelektualne prakse sa širokim spektrom kulturne produkcije, i

sveopštim opsegom praksi u svakodnevnom životu. Čak i sam Džejmson iznosi opasku da se on samo pretvarao da veruje kako je postmoderna onoliko neobična koliko bi želela da to bude.³³

33. Ibid, str.xiii

Džejmson je sklon da poveže kulturnu sferu sa dominantnim načinom proizvodnje; mi, ipak, možemo postaviti pitanje prave prirode veze između kasnog kapitalizma i postmodernizma. Realizam ima funkcionalnu ulogu spram pratećeg načina proizvodnje u tome što obezbeđuje ideološki celovite subjekte, dok modernizam to problematizuje otvaranjem negativnog položaja u prisustvu rastućih kontradikcija monopolnog kapitalizma. Postmodernizam se shvata kao povratak funkcionalizmu utoliko što briše istoricitet i naglašava komodifikaciju i opredmećenje. Ipak, ostaje pitanje zašto kasni kapitalizam, koji se od prethodne faze kapitalizma razlikuje po svojoj transnacionalnoj prirodi, treba da traži novu formu subjektiviteta — za koju se ispostavlja da predstavlja sveukupno rastakanje subjekta.

Ovde, takođe, treba preispitati slučajne mehanizme koji proizvode taj fenomen. Na koje načine promena na kasni kapitalizam, ako ćemo je čitati kao uvećani transnacionalizam, pomaže stvaranju novog kulturnog režima? Džejmsonov kriterijum za definisanje kasnog kapitalizma se izgleda ovde pomera ka opštijim verzijama »društva

Edward Yang, *Terorista*, 1986.



slike« bez održive veze sa ekonomskim. Zato treba ukazati i na druga, konzistentno postavljena, pitanja Džejmsonu i drugim teoretičarima postmoderne: naime, da li je postmodernizam distinktivno različit kulturni fenomen, i da li on može biti uredno (ili čak neuredno) podeljen po periodima koja se tiču istorije promena u načinu proizvodnje.

Džejmsonove istorijske i estetičke periodizacije idu ruku pod ruku sa širim konceptima čiji složeni, promenljivi kriterijumi obezbeđuju širok manevarski prostor za potencijalnog analitičara. Onako kako su se analize postmoderne umnožavale, analitičari su dobijali širok spektar kriterijuma na raspolaganje. Neki kriterijumi mogu da budu proizvedeni u izvesnim slučajevima, dok se u drugim smatraju za neizvesne. Jedan film se, na primer, može smatrati postmodernim zbog upotrebe pastiše, drugi zato što uklanja fiktionalne subjektivitete, a treći zato što njegov status robe zamagljuje proizvodne odnose koje on reprezentuje. Sličnosti se mogu navesti kao dokaz za postmodernu, ali isto tako i razlike, jer ukazuju na proces kulturne fragmentacije. Postmodernizam je moguće mobilisati kao eksplanatorno oruđe kad je u pitanju široko varirajući opseg filмова, jer može da znači toliko mnogo različitih stvari, u tako mnogo različitih trenutaka.

Iako se tragovi postmodernizma daju identifikovati upotrebom raznovrsnih kriterijuma, svi se oni lako mogu navesti na jednu te istu interpretativnu vodenicu. Džejmsonova tvrdnja da istorijski kontekst oslobađa zarobljene mogućnosti za umetnika može da, naizgled, prođe bez zamerki, kao svojevrsni opis kulturne proizvodnje, ali će svakako izazvati probleme ukoliko želimo da je primenimo na kritičku praksu. Takav netrascendentabilni horizont istorije (čitaj: »način proizvodnje«) kao da traži privilegovanje određenih hermeneutičkih strategija (alegoriju) i usmerava te strategije ka izvesnim predeterminisanim značenjima (načinu proizvodnje). Hermeneutička vežba poprima kružni tok, gde se tekst postavlja naspram estetičke dominante koja se shvata kao povezana sa istorijskim načinom proizvodnje, tako da govori o istom načinu proizvodnje. Drugim rečima, kritičari pronalaze ono što sebi zacrtaju da treba da pronađu. Teško je domisliti kako bi Džejmson mogao da čita jedan tajvanski film, poput Jangovog *Teroriste*, na bilo koji drugi način osim kao bavljenje tajvanskom pozicijom u transnacionalnoj ekonomiji.

Pojedinačni film se uglavljuje u narativ istorije, i tako žrtvuje dobar deo svoje kompleksnosti. Kao i Krakauer pre njega, Džejmson prerađuje filmove kako bi istakao upravo one aspekte koji se najlakše mogu alegorizovati. Na primer, na osnovu veoma tankih dokaza, Džejmson tvrdi da lekar u *Teroristi* funkcioniše kao centralni protagonista filma, te da se zatim može preobratiti u figuru koja alegorizuje tajvansku poziciju unutar globalne ekonomije. Iako priznaje da je ovaj film »polivokalan«, Džejmson veruje da lik lekara treba da ima povlašćenu poziciju jer nudi najbolji »interpretativni ključ«.³⁴ U sledećem poglavlju, Džejmson brže–bolje izjavljuje, na osnovu ništa jačih dokaza od onih koje nudi »ad hoc ili eksperimentalni imerativ«, da Džerzi nije protagonista Godarovog filma *Strast* (1986) zbog čega se taj film može alegorizovati kao decenrirani kolektiv.³⁵ U oba slučaja, zaključak postaje osnova za definisanje dokaza koji treba da potvrde zaključak.

34. GA, str.145

35. Ibid, str. 166

Jedan od argumenata koje Džejmson koristi u odbranu totalizujućih sistema jeste taj da oni predstavljaju najbolju raspoloživu alternativu ako želimo da u potpunosti shvatimo umetničko delo. Odbiti marksističko–hegelijanski istorijski

narativ, za Džejmsona znači korak ka empirističkoj fragmentaciji, što je sasvim u skladu sa njegovom shvatanjem logike postmodernizma. Ukoliko vratimo njegov argument protiv empirizma na teren kritičke prakse, ekvivalentna pozicija koja se napada u teoriji filma postaje formalizam. Džejmson smatra da pokušajima sagledavanja filmova kao empirijskih objekta nedostaje eksplanatorana moć; takvi pokušaji film definišu kao nešto što je lažno autonomno razdvajajući njegove relacione aspekte i odobravajući samo »prvo čitanje« koje je strogo uslovljeno vizuelnim, dok istovremeno negiraju drugo, ultimativno određujuće, istorijsko značenje. Vilijam Rotmanova knjiga o Hičkoku na sebe preuzima zadatak da opravda takva ograničenja.³⁶ Iako se možda i možemo složiti sa Džejmsonovom kritikom formalizma koji želi da umetničkom delu ustupi empirijsku autonomiju, treba napomenuti da većina samosvesnih formalističkih studija filmova zapravo to ne radi, već pre pokušava da razmotri istorijske, društvene i autorske aspekte formalnih sistema.³⁷

Brižljiva formalana analiza se ne vraća nužno na poziciju tradicionalnog estetičkog objektnog sveta — autonomni tekst umesto rasutog teksta. Reklo bi se da Džejmsona čak i ne zanima estetičko kao autonomno carstvo umetničkih pokušaja, ali bi da još uvek bude odgovoran i precizan u svojoj formalnoj analizi, jer se forma navodno nalazi tamo gde cveta ideologija. Iako se slaže da je forma važna kao obeležje ideologije, on postavlja nekoliko oštrih ograničenja kad je u pitanju ono što se uklapa u kategoriju filmske forme. Džejmson je, naime, zainteresovan za vizuelno na ontološkom nivou, ali njegove analize filmova ne sadrže puno preciznih vizuelnih detalja iz filmova, niti on mnogo govori o montaži ili zvuku. On, dakle, ne nudi dovoljno argumenata u pogledu onoga što bi većina teoretičara filma smatrala za formalne elemente filma.

Džejmsonovo oslanjanje na ontološku teoriju filma, onu koja potiče od Stenlija Kavela, je jedan razlog za ograničenja koja se pripisuju njegovom proučavanju filma, filma shvaćenog kao niz formalnih procesa. Kada Džejmson piše o formi filma, on je, skoro isključivo, redukuje na razmatranje pro-filmskog materijala. Najupečatljiviji dokaz za za ovu tvrdnju pronalazimo u njegovoj analizi filma *Svi predsednikovi ljudi* (1976). Ovde on ovlaš upućuje na delo koje je objavljeno u časopisu *Screen*, o prostornoj organizaciji u holivudskim filmovima, ali onda nastavlja: Najčešće, međutim, teze o nekoj »vrsti prostorizacije prostornog medija kakav je film doprinosi nečemu mnogo značajnijem od pretencioznog ukazivanja na rastući značaj arhitekture unutar filmskog medija«³⁸. Na taj način, on pokušava da težište usmeri na raspravu o arhitekturi u ovom filmu. Slično, kada upućuje na upotrebu prostora u filmu *Terorista*, on se ograničava na prostu diskusiju o lokacijama u filmu.³⁹ Džejmson izgleda namerno pogrešno čita istraživanja koja pokušavaju da dokažu kako je vizuelna forma mnogo kompleksnija nego što to Džejmson dopušta. Takvo istraživanje ukazuje na to da je vizuelno više od pukog elementa fizičke reprodukcije, ali da ono, takođe, uspostavlja uslove kroz koje mi shvatamo narativ.

Redukcija prostora na njegove pro-filmske komponente je u službi Džejmsonove šire alegorijske hermeneutike. Jer, lakše je alegorizovati moderno zdanje u Tajpeju

36. *SV*, str. 99–127

37. Istorijska poetika koju David Bordwell iznosi na kraju *Making Meaning: Inference and Rhetoric in the Interpretation of the Cinema* (Cambridge: Harvard University Press, 1989) je pokušaj da se zasnuje studija o formi u istorijskom kontekstu; razlika je u tome što on vidi istoriju u manjoj srazmeri, a sa neposrednijim uticajem.

38. *GA*, str. 74

39. *Ibid*, 154

kao nešto što označava ulogu glavnog grada, nego alegorizovati dubinsku oštrinu, kadriranje ili montažne strategije. S jedne strane, Džejmson ističe da Pakula favorizuje krupne planove, ali u smislu povratka na pro-filmsko, na raspravu o značaju ljudskih lica, dok bi neko možda mogao da očekuje da on želi da govori na koji način film poput *Paralakse* (1974) koristi krupne planove na mesto kadrova za uspostavljanje prostora u cilju dezorijentacije gledaoca, te potkopavanja mejnstrim koncepcija kinematografskog prostora.⁴⁰

Džejmson puno investira u termin »prostor« je on za njega prevashodno metaforički. Njegov prilično negativan analitički stav o filmskom prostoru je u službi šireg gledišta da postmodernu kulturu koja, ukudajući istorijsko mišljenje, ukida i kategoriju vremenskog, zbog čega *prostorno* treba da obezbedi primarna sredstva savremenoj analizi. Na širem nivou, vremensko se može identifikovati sa dijahronom analizom. Prostore bi onda stajalo kao termin za sinhronijsku analizu, što za Džejmsona prevashodno podrazumeva raspored socijalnih grupa u odnosu na način proizvodnje. On potvrđuje da se njegov glavni prostorni koncept, *kognitivno mapiranje*, zaista odnosi na klasnu svest.⁴¹ Istraživanje koje naglašava načine na koje dominantni filmski stilovi karakteristično artikulišu prostor tako da on odaje utisak neodređenosti (i čak proizvodi pozicije celovitog subjekta za gledaoce, kako bi tvrdili teoretičari filmskog šava) sasvim sigurno dolazi u nesaglasje sa Džejmsonovim čuvenim primerom hotela *Boneventure* i prostorne dezorijentacije koje on indukuje.⁴² Iako bi želeo da analizu prostora izvede u metaforičkim terminima, Džejmson bi da ipak zadrži određeni bukvalni nivo kako bi od teksta (bukvalnog prostora) došao do istorije (metaforičkog prostora). Postmoderna arhitektura je ovde privilegovano polje; odatle idu njegovi komentari o analizi filma i arhitekturi. Izražavam sumnju kad je u pitanju Džejmsonov pokušaj da pronađe strategije za prostornu dezorijentaciju na filmu i smatram da bi ga takav pokušaj odveo u modernizam umesto u postmodernizam, a nas vratio na ranije probleme periodizacije.

Ako postmodernizam podrazumeva čistu igru označitelja, redukciju na površinu, Džejmson ostaje privržen uvreženoj opozicionoj praksi čitanja kroz označitelja do podtekstualnog značenja, gde se tekst čita samo kao simptom koji ogoljava nesvesno. Shodno tome, manifestni označitelj (barem kada govorimo o filmu) je za Džejmsona od malog značaja: »Ova vrsta analize podseća na Frojda uglavnom kad je u pitanju način na koji, onda kada je uspešan, likvidira problematična iskustva i rastvara ih bez traga; što se mene tiče, nemam želju da ponovo gledam film o kome sam već uspešno pisao«⁴³. Džejmsonovo nepoverenje u vizuelno, i ograničenja njegove formalne analize, takođe potiču iz epistemologije njegove teorije filma. Za njega se vizuelno »okončava u ushićenju, bez-

glavoj fascinaciji«⁴⁴. On film vidi kao preterano čulnu stvar, koja se doživljava telom i tvrdi da ta jaka čulna privlačnost vizuelnog »zatvara sve pukotine u formi«⁴⁵ što omogućava da »naivni gledalac« nikada ne doživi film kroz kadrove ili okvire.⁴⁶ On citira Stenlija Kavela tvrdeći čak da je nečije sećanje na film (ili nedostatak sećanja) mnogo važnije od samog filma. Ako se shvati kao argument protiv formalne analize, ova tvrdnja će biti bliska većini profesora studija filma, ukoliko dolazi od njihovih kritički raspoloženih nesvršenih studenata. Međutim, treba napomenuti da su Džejmsonove ideje o nedostatku istoriciteta i po-

40. Ibid, str. 64

41. Jameson, »Afterword: Marxism and Postmodernism« u: *Postmodernism/Jameson/Critique*, str. 387

42. *PCL*, str. 39–44

43. *SV*, str. 4

44. Ibid, str. 1

45. Ibid, str. 5

46. Ibid, str. 100

litičkom nesvesnom precizno bazirane na pokušaju da se promene odgovori naivnog gledaoca. Ako prihvatimo njegove argumente da je moguće analizirati politiku i istoriju u terminima koji se ne mogu neposredno uhvatiti od strane subjekta iskustva, onda bi takođe trebalo analizirati umetničku formu na istom nivou.

Baš kao što je Džejmson više zainteresovan za Vizuelno, a manje za vizuelni detalj, kao istoričar filma, on je mnogo više zainteresovan za Istoriju u širem hegelijanskom smislu, a mnogo manje za bavljenje istorijom na način na koji većina savremenih teoretičara filma to čini. On duboko veruje da se istorija kreće velikim koracima, a ne nekakvim malim pomeranjima. U svom pokušaju da poveže ekonomske i estetičke sfere, on ignoriše celokupni neposredni nivo deskripcije. Veliki deo teorijske oštrice savremene istorije filma potiče od priznanja da ekonomske sile sebe ne iskazuju na energičan i nekonfliktualan način, već su posredovane kroz uticaj međusobno konkurentnih institucija, kako državnih tako i onih koje se tiču trgovine. Ovaj nivo deskripcije u potpunosti izostaje iz Džejmsonovog opusa. Van Džejmsonove kategorizacije tri stadijuma kapitalizma, mi pronalazimo vrlo malo ekonomskih detalja u njegovom radu. On ekonomiju uglavnom shvata kao »veliki modelujući sistem«⁴⁷. Kada govori o pojedinačnim filmovima, on, u prolazu, referira na krizu u američkoj filmskoj industriji, u svojim spisima ili fusnotama. Džejmson ekonomsko ne shvata kao nešto što operiše kroz razna posredništva i fluktuacije, već se jednostavno usmerava na široku skicu svog velikog narativa o ekspanziji kapitala.

Onda kada se Džejmson udaljava od istorijske naracije i usredsređuje na specifične istorijske detalje u vezi filma, problemi ubrzo iskrsavaju. Na primer, on *tvrdi* umesto da *dokazuje* podelu filma na nemi i zvučni, dok je nama, čitaocima, ostavljeno da spekuliramo kojoj vrsti filma se dodeljuje primat u toj podeli. Moj osećaj kaže da bi Džejmson želeo da objasni tu razliku kao promenu u fizičkom prisustvu medijuma uz dodatak dijegetičkog zvuka. On tu podelu shvata kao pojačavanje fizikalnosti vizuelnog, kao kavelijanski osećaj prisustva profilmskog u odsustvu gledaoca, što je korak nazad, od fragmentacije čulnog iskustva koju uznepredovali kapitalizam traži, a modernizam počinje da beleži.

Šta god da je razlog, za Džejmsonov narativ istorije filma se ispostavlja da veoma podseća na klasične figure poput Luisa Jakobsa ili Rudolfa Arnhajma. Džejmson će početak nemog filma locirati na poziciju reprodukcije, koju smenjuje vizuelno zanatstvo, koje se onda preokreće (ne na bolje) uvođenjem zvučnog filma.⁴⁸ Džejmsonova istorija će možda na prvi pogled izgledati sugestivno, kad je u pitanju način na koji trasira kretanje od Limijera do konstruktivizma–ekspresionizma–francuske avangarde i onda objašnjava iščezavanje ovih potonjih kretanja.

Ipak, naravno, u pitanju je istorijski narativ koji bi malo ko, ako neko uopšte, od istoričara filma prihvatio. Taj standardni istorijski narativ je dugo potkopavan na oba kraja, a i po sredini takođe. Veliki broj radova koji su, poslednjih petnaest godina, posvećeni ranom filmu, ukazujući na ono što Tom Ganing zove »filmom atrakcije«, preokrenuli su, ako ništa drugo, sléd Džejmsonove naracije. Ganing pokazuje da se rani film može smatrati bliži modernističkim tekstualnim praksama, i da se on u stvari pomerio od njih, jer u prvi plan stavlja narativ, a ne tok nemog filma. Slično tome, Dejvid Bordvel demonstrira da su, u toku nekoliko godina od uvođenja

47. GA, str. 212

48. SV, str. 155–157

Edward Yang, *Terorista*, 1986.

zvuka, vizuelni sistemi, uvedeni za vreme holivudskog nemog filma, bili adaptirani na zvuk uz minimalne promene.⁴⁹

Jedan džejmsonijanac će možda odbaciti analize Ganinga i Bordvela kao formalističke i empiricističke. Ipak, mora se priznati da sam Džejmson iznosi tvrdnje koje se mogu podvrgnuti empirijskom istraživanju — na primer, da jedna dominantna smenjuje drugu unutar kulturnog sistema filma. Ako Džejmson pokušava da objasni iščezavanje modernističkih kretanja unutar evropskog filma, onda bi on takođe mogao, s pravom, da raspravlja o uvođenju zvuka, iako mnogi istoričari nemačkog filma tvrde kako je nemački ekspresionizam zamro mnogo pre pojave zvuka, te da je *Neue Sachlichkeit* realistički pokret bio mnogo jači na kraju perioda nemog filma. (Kao drugi ekstrem, navodimo tvrdnju arhi-empiričara Berija Solta da se nemački ekspresionizam sastoji samo od šest filmova.⁵⁰) Važno je naglasiti da Džejmson zagovara mišljenje da modernistički film nije tek jednostavan niz formalnih obeležja, već niz formalnih obeležja koji zauzimaju određenu društvenu poziciju, ako ne dominantnu, onda barem značajnu u smislu kolektivnog odgovora na ekonomsku sferu, u datom istorijskom trenutku. Ipak, on ne pokušava da pokaže kako su se takva evropska kretanja jasno približila preispitivanju društvene dominantnosti mejnstrim narativnog filma.

49. Tom Gunning, »An Unseen Energy Swallows Space: The Space in Early Film and Its Reaction to American Avant-Garde Film«, u: *Film before Griffith* (Barkley: University of California Press, 1983), str. 355–366; Noel Burch, *Life to Those Shadows* (Berkeley of California Press, 1983, 1990); David Bordwell, Janet Staiger, i Kristin Thompson, *The Classical Hollywood Cinema* (New York: Columbia University Press, 1985), str. 298–308

50. Barry Salt, »From Caligari to Who?« *Sight and Sound* 48, 2. (Spring 1979): 119

Sada je zgodan trenutak da se vratimo ranijem Džejmsonovom kritičkom stavu: on, naime, tvrdi da postoji kulturna dominantnost, ako ne modernizma, onda svakako postmodernizma, u njihovim respektivnim istorijskim trenucima; međutim, glavni način na koji on dokazuje svoje tvrdnje su isključivo komentari o tekstovima, ne razmatrajući pri tom validnost generalizacija iz



tih tekstova za kulturnu sferu kao celinu. Na primer, ukoliko raspravljamo o usponu umetničkog filma u pedesetim kao o usponu modernizma, treba imati na umu da je u pitanju bio održiv način tržišnog pozicioniranja filmova. Po svoj prilici, neki masovno-kulturni protivdeo modernizmu se mogao smatrati za kulturnu dominantu tog trenutka, iako Džejmson, lično, nije naročito zainteresovan za njega. On, međutim, uspeva da postavi istorijski kontekst kroz određeni broj izjava koje su, ili u toj meri uopštene da izlaze izvan svakog upotrebljivog istorijskog pisanja, ili su prosto pogrešne.⁵¹ Uprkos krizi u 1950-im, i ponovo u ranim sedamdesetim, Holivud je ostao hegemonu sila čije su tekstualne strategije mnogo lakše objašnjive unutar istorijskog kontinuiteta nego diskontinuiteta. Tvrditi da su žanrovi odbačeni od strane dominantnog filma, kao što Džejmson tvrdi, prosto nije istina i to se može dokazati.⁵²

Na sličan način, za recentne filmove poput *Umri muški* (1988) se kaže da utelovljuju postmoderne aspekte jer zadovoljavaju određen broj kriterijuma (citatnost, samosvest) ali, i pored referenci na vestern i romantičnu melodramu, oni, vrlo diskutabilno, uspevaju da kreiraju iste pozicije koherentnog subjekta za svoju publiku, kao što to, bez sumnje, uspevaju njihovi prethodnici. Može se čak tvrditi suprotno: da bi se osvetlila pojava novih trendova, potrebno je umanjiti značaj sličnosti i izneti razlike na koje Džejmson igra; možda je, dakle, ipak potrebno pretvarati se kako je postmodernizam onoliko važan koliko njegovi teoretičari misle da jeste. Ipak, takve neodržive tvrdnje poput one da su »kapitalističke zemlje danas u polju stilističke i diskurzivne heterogenosti bez norme«⁵³ ne mogu biti shvaćene kao puka polemika. One se moraju shvatiti kao nešto što leži u osnovi celokupnog Džejmsonovog projekta, kako bi Džejmson uopšte mogao da uspostavi nekakav kriterijum kulturne dominantnosti. Ako je ekonomsko u središtu, a kulturno predstavlja odgovor na uslove ekonomskog, onda

51. Videti: Douglas Kellner, »Jameson, Marxism, Postmodernism« u: *Postmodernism/Jameson/Critique*, ur. Douglas Kellner, str. 1–52

52. *SV*, str. 177

53. *PCL*, str. 17

i kulturni odgovori moraju biti od centralnog značaja. Možda bi takođe trebalo ukazati i na to da istoričari, ili teoretičari koji tvrde da istoriju treba shvatiti ozbiljnije, ne treba da se bave pretvaranjem.

Iako nam Džejmson predstavlja istoriju dominantnog filma, u kojoj se tradicionalni žanrovi krnje u 1950-im, da bi zatim bili istisnuti od strane modernističkog organizacionog principa autora, veći deo Džejmsonovog rada o savremenom američkom filmu biva zasnovan na žanrovima (što ga navodi na nespretnu kovanicu: »postgenerički žanr filmovi«⁵⁴). Žanr *filma nostalgije* je posebno značajan za njegovu ideju postmoderne, jer zamenjuje pravi istoricitet lažnim istoricizmom koji se uspostavlja isključivo slikama. Džejmson u nostalgiji vidi rekonstrukciju prošlosti kroz površinske predstave ili simulakre. Na prvi pogled, to izgleda kao ekstremno sugestivan uvid, koji objašnjava kako popularne rekonstrukcije istorijskih perioda privileguju izolovane označitelje kao neku vrstu čistog stila, dok izostavljaju i depolitizuju ogromna područja kulturnog iskustva. To takođe osvetljava nezadovoljstvo mnogih savremenim inkarnacijama takozvanog »kvalitetnog filma«: predivno dizajnirani i fotografisani filmovi australijskog perioda, koji bi da ponove internacionalni uspeh filmova *Izlet na steni* i *Moja briljantna karijera*. Ipak, mnogi od problema teorije filma prouzrokovani su upravo generalizacijom ideja, za koje se ispostavlja da su, pre svega, izrazito sugestivne. Stvari postaju problematične ukoliko pažljivije pogledamo teorijsku podršku koja održava i diferencira takve kategorije kao što je film nostalgije.

Džejmson razlikuje film nostalgije od njegovog ne-postmodernističkog analogona, filma magijskog realizma; glavno obeležje filma nostalgije jeste njegov vizuelni sjaj, gde se boja koristi na takav način da »zamagljuje i ujednačava objekte« kako bi se stvorilo homogeno polje koje isključuje libidinalnu energiju magijsko-realističkog filma.⁵⁵ Ovde svakako treba prokomentarisati Džejmsonove kriterije razlike. Naime, holivudski filmovi su kritikovani za sjaj samo zato što su *holivudski* filmovi, a Trifo nas podseća da »kvalitetni film« i njegova nelagoda traju već dovoljno dugo.⁵⁶ Osim toga, kada su to filmovi sa istorijskim setingom bili istorijski precizni? U Fejevom (Fox Alice Fay) filmu o »veselim devedesetim«, koji je snimljen u 1940-in, vrlo se malo govori o ekonomskoj krizi 1890-ih.

Džejmsonov glavni manevarski prostor proizilazi upravo iz nejasnosti njegovih kriterijuma, ali upravo ta činjenica njegove kalsifikacije otvara za empirijsku diskusiju. Prvi primer filma nostalgije koji on navodi jeste film *Konformista* (1970); taj film je istinski vizuelno upečatljiv, ali još uvek zadržava (po meni) neposrednost i direktnu energiju u upotrebi boje. (Setimo se upotrebe bele boje u sceni sa psihijatarskom klinikom.) Ako se takvi kriterijumi — postgenerički žanrovi, zamagljeni objekti, visoki sjaj boje — ponavljaju u Džejmsonovom pisanju o filmu, onda se postavlja pitanje njihove

54. GA, str. 5

55. Ibid, str. 139, 142

56. Francois Truffaut, »A Certain Tendency of French Cinema«, u : *Movies and Methods*, ur. Bill Nichols (Berkeley: University of California Press, 1976), str. 224–236

57. Fredric Jameson, »Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism«, *New Left Review* 146 (July -August 1984): 52-92

unutrašnje koherentnosti. U svojim *Znalcima vidljivog* on tvrdi da je postmoderna slika obeležena fragmentacijom, pastišom i shizofrenim intezitetima.⁵⁷ (Distinkcija koju on pozajmljuje od Liotara takođe ne pomaže, jer je upravo manjak intenziteta ono što Džejmson identifikuje

u filmu nostalgije. Uz svu kompleksnost svog intertekstualnog pozivanja, Džejmson će često pribegavati nejasnoj kritičkoj praksi kako bi filmove svrstavao na mesta koje je za njih pripremio u jednoj daleko široj shemi stvari.

Drugi, takođe glavni postgenerički žanr koji Džejmson pominje, *film zavere* (čiji je najimpresivniji primer *Paralaksa*) shvata se kao odgovor na postmodernu društvenu fragmentaciju. Ovde je pojedinac izgubljen u društvenim, tehnološkim, i ekonomskim sistemima koji su izvan njegove/njene kognitivne moći. Narativ teorije zavere biva shvaćen kao alegorija za procese kognitivnog mapiranja koje Džejmson stavlja u središte svoje kritičke prakse — elaboracije simboličkog, prostorizovanog modela da bi društvenim subjektima dočarao delokrug društvenog totaliteta kapitalizma. Navedeni smo da ponovimo već postavljeno pitanje: ima li ičeg postmodernog u tome? Ako bismo odgovorili na svrsishodan način da postmodernistički društveni subjekti ne mogu da konceptualizuju društveni totalitet, onda moramo postaviti neki istorijski trenutak u kome su društveni subjekti kadri da shvate društvene sisteme u kojima žive. Ali, kada je uopšte to slučaj? Ne sporim Džejmsonovo čitanje žanra koliko sporim istorijsku specifičnost označavanja koju on pripisuje svom čitanju. Po Džejmsonu, kognitivno mapiranje i uloga umetnosti u tom procesu daleko prethodi postmodernizmu. Slično, film zavere nije izum 1970-ih, već subžanr unutar detektivskog žanra. Dakako, Džejmson je svestan prigovora koji mu se upućuje i žuri da obezbedi izvestan broj polazišta za razlikovanje subžanrova. Sve one naglašavaju tehnologiju, kolektivizaciju negativca, detektivski gubitak privilegovane distance. Svakako, još jednom treba istaknuti svi njihovu sugestivnost; ipak, razmotrimo načine na koje Džejmson odbija da raspravlja o tim subžanrovskim filmovima. On se odlučno protivi da ih vidi u svetlu ubistava 1960-ih ili Votergejta, koje on smatra za lokalizovani manifestni materijal, potreban da bi se došlo do onog *iza*, gde je moguće ugledati ruku Kapitala (jedini stvarni oblik posredništva) na delu, i na latentnom nivou. U kontekstu mejnstrim filmova Prvog sveta, on ne želi da prizna refleksionizam i lokalizovani kontekst kao eksplanatorni mehanizam koji je isuviše blizu irelevantnoj političkoj »svesti«. (On tvrdi da nakon 1960-ih izborna politika više nema značaja⁵⁸).

S druge strane, međutim, Džejmson zaista želi da izvrši rekonfiguraciju svesne/nesvesne metafore na različit način u kontekstu Trećeg sveta. Unutar Prvog sveta, politička alegorija jeste prisutna, u to možemo biti sigurni, ali je ona nesvesna; manifestni nivo filma se bavi likovima koji se shvataju kao individualne psihologije. Paradoks je ovde da dok, s jedne strane, Džejmson shvata postmodernistički tekst kao nešto što se bavi rastakanjem subjektivnosti, on ga istovremeno vidi kao pokušaj očuvanja tradicionalne kapitalističke pozicije autonomnog pojedinca, kroz naglašavanje psihologizma kao eksplanatornog mehanizma. Suprotno tome, Džejmson politički alegoriju Trećeg sveta shvata i kao svesnu i kao otvorenu. Pokušavajući da uspostavi niz binarnih opozicija između Prvog i Tećeg sveta, između svesnog i nesvesnog, između fragmentacije i celovitosti, on locira esencijalizovanu kulturnu praksu i subjektivnost u Treći svet.

Deo Džejmsonovog objašnjenja za otvorenu svesnost koju on pripisuje rediteljima Trećeg Sveta leži u navodu da ti umetnici koji su »izvan centra ili supersile« stoje na poziciji na kojoj su duboko svesni »dileme nacionalnih subalteriniteta«

58. GA, str. 48

59. Ibid, str. 110



koje proizvodi globalni kapitalizam.⁵⁹ Kada ovu tvrdnju dovedemo u vezu sa filmom, onda se ona može shvatiti kao argument koji treba preformulisati sa mnogo više rafinmana kako bi se priznala, ako ne autonomija, ono barem specifičnost filmske industrije. Na koji način postaje svrsishodno vezivati transnacionalizam savremenog Holivuda za postmodernizam, kada je transnacionalizam vitalna komponenta filmske industrije od samih njenih početaka? Globalana priroda filmske proizvodnje i distribucije, od Limijera pa nadalje, svakako nije novi fenomen. Stoga nam je potreban mnogo širi okvir od recentne evolucije u kapitalizmu za njihovu kontekstualizaciju⁶⁰. Mnogo je reditelja Trećeg sveta (u Indiji, na primer) koji su, zbog regionalne prirode svoje produkcije, manje ugroženi od strane Holivuda nego što je to slučaj sa francuskim rediteljima, na primer. Još jednu varijablu ovde treba uzeti u obzir, a to je uloga države u kreiranju i podržavanju filmske industrije, čime se ona, u većoj meri od drugih industrija, odvaja od logike komparativne prednosti i globalnog prekoračenja. Upravo na ovakvim posredujućim institucionalnim faktorima treba zasnivati poluautonomiju kulturnih formi.

Deo problema je i u oslanjanju na unifikovanu kulturnu dominantu koja treba da opiše nacionalni film. Koncept kulturne dominante treba da označi priznanje egzistencije čitavog niza praksi, ali u Džejmsonovim rukama, on postaje način njihove subsumpcije pod jednim jedinim opisom. Stiven Krofts pruža mnogo korisnija analitička sredstva kada daje taksonomiju od sedam različitih modela za razumevanje koncepcije nacionalne filmske industrije i garantuje da će bilo koji nacionalni film generalno sadržavati bar nekoliko od ovih modela.⁶¹

60. Jim Collins je takođe ukazivao na nivo estetičkih makrostrukture; modernizam, pre nego postmodernizam, tako žestoko reaguje na nacionalno (*Uncommon Culture and Post-Modernism* [New York: Routledge, 1989]), str. 122

61. Stephen Crofts, »Reconceptualizing National Cinema/s« *Quarterly Review of Film and Video* 14, 3 (April 1993): 49-67

62. Aijaz Ahmad, »Jameson's Rhetoric of Otherness and the National Allegory«, *Social Text* 17 (Fall 1987): 3-25

63. Ibid, str. 13

Aijaz Ahmad je preuzeo na sebe zadatak da preformuliše Džejmsonove rane tvrdnje o umetnosti Trećeg sveta, napadajući ga za gušnje složene kulturne ekspresije u ovim zemljama.⁶² On tvrdi da zapadna analiza obično odabira samo određene tipove reditelja Trećeg sveta, one koji su dostupni u prevodu. Na uporediv način, Džejmson razmatra samo filmove iz internacionalnog festivalskog kruga, bez referenc na ogroman broj popularnih indijskih, hongkoških i egipatskih filmova čiji bi nedostatak alegorijskih nijansi možda izazvao probleme za njegove tvrdnje. Ahmadova glavna kritika, međutim, usmerena je na celokupan projekat onoga što on zove teorijom Trećeg sveta, tvrdeći da se kapitalizam, socijalizam i iskustvo neke vrste kolonijalizma mogu pronaći unutar onoga na šta uobičajeno referiramo kao na Treći svet; shodno tome, nacije na koje mi uobičajeno referiramo kao na deo Trećeg sveta nisu suspendovane izvan modernih sistema proizvodnje na način na koji Džejmsonova identifikacija Trećeg sveta, kao poslednjeg bastiona Prirode, implicira.⁶³

Džejmson je odgovorio na ovu kritiku širim razmatranjem uticaja globalnog kapitalizma na nacionalni film, kako u Aziji tako i Istočnoj Evropi, pozivajući se na ideju proletrijata Trećeg sveta unutar »superdržava« Sjedinenih država, Japana i Istočne Evrope. Ako se postmodernizam bazira na rastakanju nacije–države, odakle crpe svoju eksplanatornu moć, neophodno je obnoviti koncept supersile kako bi mu poslužio u bavljenju globalnim relacijama. (Ako su mogući post–generički žanrovi, onda je ekvivalentna pozicija, pozicija post–nacionalne države.) Ukoliko je jedan od načela postmodernizma kolaps distance unutar globalne kulture, onda je Džejmsonu potreban neki način održavanja konceptualnih granica, ukoliko želi da nastavi da govori o nejednakim relacijama geografski definisanih grupa. Ali u tom slučaju bez geografske komponente — to jest, ako jednostavno prihvatimo tvrdnju da je Prvi svet odgajio Treći



Alan J. Pakula, *Svi predsednikovi ljudi*, 1976.

svet unutar sebe — onda je geopolitiku moguće pretočiti u potrebu za opštom klasnom svešću.

Homi Baba je nedavno pokušao da adaptira Džejmsonove ideje za analizu postkolonijalne estetičke produkcije tako što bi Džejmsonov rad čitao ne kao binarne opozicije između Prvog i Trećeg sveta i njihovih kultura, već kroz radikalni jaz ili diskontinuitet između njih. Baba se usredsređuje na načine na koje postkolonijalna kulturna produkcija može biti čitana u terminima tekućeg popularnog koncepta liminiteta, o kome on govori kao o »trećem prostoru«. ⁶⁴ On im svoj protivdeo u formulacijama kao što je »Treći film« koji je bio sporna tačka neko vreme među teoretičarima filma. ⁶⁵ Opasnosti koje se ovde javljaju su bilo u vidu esencijalizujućih diskurzivnih praksi i subjektiviteta (nešto poput »Prirodnog«), ili u vidu definisanja Trećeg sveta, ako ne kao čistu razliku, ono barem u skladu sa sopstvenim specificitetima, diskontinuitetima i kompleksnostima. Pitanje koje ostaje je da li Džejmsonov globalni aparat modernizma i postmodernizma od dovoljno značajne upotrebne vrednosti, posebno za pisce iz ovih novih zemalja čije istorijske specifičnosti lokalizovanih situacija traže veće priznanje nego što to dozvoljava jedna modernistička/postmodernistička debata.

Konačno možemo vratiti ovu diskusiju na isti teren na kome počiva Džejmsonova istorija filma. Time što se pojedinačno umetničko delo koristi za dolaženje do šire totalizujuće periodizacije ili konceptualizacije, Džejmson ne uspeva da opiše umetničko delo na precizan način, i često ignoriše relacije koje su više lokalne. On svoju analizu gradi od spolja na unutra, od epohnog konteksta do umetničkog dela, koje nas onda, sa svoje strane, vraća nazad u široki istorijski kontekst. Problem je u tome što zaključak postavlja uslove za analizu filmova. Džejmson želi da od umetničkog dela dođe do složenih odnosa, ali ako je analiza umetničkih dela vođena u toj meri selektivno, ili ako umetnička dela nisu reprezentativna u pogledu obima kulturne produkcije, onda naše poverenje u odnose koje on predlaže ne može dugo istrajavati.

Jedna kritika psihoanalitičke teorije je u tome da ona, u svojim pokušajima da obezbedi odgovore na šira pitanja, nešto, o čemu se može govoriti sasvim preciznom terminologijom (retorički proces), opisuje u neodređenim terminima i probnim načinima (nesvesno). I dalje se usredsređujući na šira pitanja, Džejmson predlaže politički kontekst za nesvesno, ali na način koji svakako ne može izbeći oštricu ovde iznete kritike. Ako ništa drugo, epohna periodizacija koju on pridodaje psihoanalitičkoj analogiji značajno povećava neodređenost njegove kritičke i istorijske prakse.

Izvornik: Michael Walsh, »Jameson and 'Global Aesthetics'«, u David Bordwell and Noel Carroll, eds, *Post-Theory: Reconstructing Film Studies*, str. 481-500, Madison: University of Wisconsin Press, 1996.

Prevela s engleskog: Dragana Kitanović

⁶⁴ Homi K. Bhabha, *The Locations of Culture* (London: Routledge, 1994): str. 212–223

⁶⁵ Videti *Questions of Third Cinema*, ur. Jim Pines i Paul Willmen (London: British Film Institute, 1989).

O FILMSKOJ FORMI
MEĐUETNICKIM ODNOSIMA
U POST-JUGOSLOVENSKOM
FILMU

Pavle Levi

Glupost je uvek savremena.

Đerđ Konrad

Nema ničeg neobičnog u činjenici da filmovi sa post–jugoslovenskih prostora, nastali 90–ih, za vreme i neposredno posle krvavih balkanskih ratova, iz najrazličitijih uglova sagledavaju probleme koji se tiču nacionalnog identiteta i međuetničkih odnosa. Baveći se analizom nekolicine estetski/formalno privlačnih i teorijski inspirativnih primera tih različitih, često suprotstavljenih filmskih perspektiva, ovaj esej će pokušati da izbegne uplitanje u kategorije »nacionalnog« filma (bosanskog, srpskog, hrvatskog...) kao primarnog (kvalitativnog) kriterijuma za diferencijaciju među izabranim delima. Umesto toga, kao konceptualna polazna tačka poslužiće nam prilično jednostavna, ali ipak presudna, dihotomija koja leži u osnovi post–jugoslovenske filmske prakse, kao uostalom i čitave kulturne produkcije. Jednu stranu ove dihotomije čini mnoštvo ograničenih i rigidnih, ali dominantnih *etnocentričnih* pogleda na raspad jugoslovenske federacije, na rat kao posledicu raspada, te na buduću organizaciju života u regionu. Nasuprot njima stoje pristupi zasnovani na onome što ćemo ovde označiti kao *etno–eferencu*, silu otklona spram esencijalističkih i ekskulzivističkih koncepcija identiteta. Uskraćujući etno–kolektivističkoj pretnji pravo da određuje karakter i ton diskursa pojedinca, potonji pristupi teže da zamagle distinkcije među različitim etničkim grupama u regionu i da ukažu na neodrživost veštački stvorenih linija razdvajanja.

★ ★ ★

Kao osnova za scenario filma *Lepa sela lepo gore* (1996) Srđana Dragojevića, poslužio je tekst Vanje Bulića objavljen u beogradskom časopisu *Duga*. Jedan od najgledanijih srpskih filmova svih vremena, Dragojevićevo ostvarenje je narativ o ratu u Bosni, dat u fragmentima — kroz flešbekove ranjenog i hospitalizovanog srpskog vojnika Milana — čiji se sadržaj, hronološki, može sažeti na sledeći način:



Najpre, Milanov vòd pustoši po Bosni, spaljujući muslimanska sela. Potom se Milan i još šest vojnika koji su preživeli iznenadni noćni napad, nađu unutar napuštenog tunela, opkoljeni bosanskim vojnicima. Uz ovaj centralni ratni narativ, Milanovi flešbekovi nam u više navrata takođe pružaju uvid u njegovo nekadašnje blisko prijateljstvo sa Halilom, Muslimanom sa kojim je odrastao tokom godina mira Socijalističke Federativne Republike Jugoslavije.

Tunel u kome se nađu srpski borci predstavlja više od centralne dijegetičke lokacije *Lepih sela*. U kvazi-dokumentarnim uvodnim scenama filma, koje su smeštene u 1971. i podsećaju na filmske žurnale koje je svojevremeno sponzorisao komunistički režim, taj tunel je svečano otvoren kao »Tunel bratstva i jedinstva«. Milan se, međutim, seća kako su se kao deca Halil i on plašili tunela, jer se pričalo da u njemu živi Drekavac. Predstavljajući neku vrstu centralne metafore u filmu, tunel funkcioniše kao »crna rupa« u kojoj se tokom komunističkih godina Jugoslavije čuvalo sve ono što je bivalo potisnuto sa površine društveno-političke stvarnosti, da bi zemlja održavala svoj imidž narodne solidarnosti. I etnička netrpeljivost (Drekavac) — iz nekog razloga bezvremena, transistorijska — navodno je, tako, narastala ispod fasade međuetničkog zadovoljstva, da bi krajnje nasilno izbila na površinu sa raspadom jugoslovenske federacije. Stoga, koliko god žalili zbog rata u Bosni, iz etno-esencijalističke perspektive koja se nudi u *Lepim selima* moglo bi se zaključiti da je taj rat ipak bio... neminovan.

U onoj meri u kojoj predstavlja metaforički izraz uzrokâ koji stoje iza realnosti etničke mržnje, Dragojevićev Drekavac je jedno u mnoštvu sličnih teleoloških obja-

šnjenja koja su kulturne industrije u regionu ponudile tokom 90-ih. Pristupajući balkanskim bratoubilačkim ratovima iz različitih uglova, ta se objašnjenja kreću u rasponu od najvulgarnijih kvazi-naučnih (teza srpskih ekstremista da su Hrvati »genetski genocidni«, ili pak njen hrvatski antipod gde su Srbi »kolektivno frustrirani« i »posvećeni ubijanju«), preko mitomanskih (konflikt na Balkanu je vanvremenska borba mit-skih razmera, utemeljena u iracionalnosti ljudi koji žive u regionu), do istorijsko-determinističkih (Srbi i Hrvati, Srbi i Albanci, itd..., oduvek su se borili jedni protiv drugih i to će činiti i u budućnosti — rat koji se trenutno vodi samo je poslednja faza jednog beskrajnog procesa), ...

Mnogim od ovih »istoriografija« dodeljena je i osobita filmska forma (što, naravno, ne znači da je nivo estetske sofisticiranosti u tom pogledu ujednačen). Tako, na primer, u filmu *Pre kiše* (1994), međunarodno vrlo uspešnom makedonskom ostvarenju, reditelj Milčo Mančevski sugerše da su etničke tenzije između Albanaca i Makedonaca gotovo transistorijske, te da ih pokreću prastare balkanske strasti. Rečima samog stvaraoca: »Ako zanemarite automatske puške, kožne jakne, najk-patike i adidas-majice, ovaj sukob mogao bi da se događa i pre 200 godina«¹. Mitska dimenzija ovog konflikta naročito je naglašena kružnom narativnom strukturom filma, kao i suprotstavljanjem izolovanog i tradicionalnog seoskog života i ekonomski razvijenog, bezbednog, ali dosadnog i emocionalno praznog, zapadnog sveta.

Film *Underground* (1995) Emira Kusturice, slično prethodnom primeru, promovše viđenje balkanskih međuetničkih konflikata kao neke vrste prirodne i uobičajene »socio-tektonske« nepogode, i sklon je relativizujućem (»sve-strane-su-podjednako-krive«) pristupu zločinima počinjenim tokom nedavnog bosanskog krvoprolića. Na formalnom planu, ovo ostvarenje nudi složene koreografije razobručenog uživanja i neprekidnog trošenja energije, kojima se, zapravo, pruža podrška etničkoj samoživosti i atmosferi nacionalne euforije u Srbiji.²

Film *Bogorodica* (Hrvatska, 1999) Nevena Hitreca, slika grupni potret srpskog etnosa u vidu pijanih i podivljalih zveri, koje, kad im se za to ukaže prilika, ne propuštaju priliku da udovolje svom primalnom porivu da kolju i siluju. Film *Nož* (1999) Miroslava Lekića je, s druge strane, filmski spomenik jednom od klasika srpske populističke literature 80-ih: istoimenom etnofobičnom istorijskom romanu Vuka Draškovića, romanu koji podstiče na mržnju. Srbi su u njemu prikazani kao mučenici koji kroz istoriju stoički podnose užasnu torturu i pokolj koji nad njima vrše krvožedni bosanski Muslimani (čijem se kulturnom i religijskom identitetu osporava bilo kakva autentičnost, time što se insistira da su oni samo islamizovani potomci Srba). Konačno, film *Cijena života* (1994) Bogdana Žižića, optira za poluotvorenu osudu etničkog mešanja kao nečega što nužno izaziva nevolju i što je, stoga, nepoželjno. Glavni protagonist filma Ivan (Hrvat koji je pobjegao iz srpskog logora u blizini Vukovara) ne samo što ubija srpskog pripadnika paravojnih trupa, sadistu čija mu je žena-Hrvatica pomogla da se sakrije, već postaje i očuh sinu te iste žene, da bi na

1 Citirano iz *Pre kiše*: press material (nedostaju bibliografski podaci)

2 Za opširniju analizu ovog filma videti Pavle Levi, »*Underground*: jedna estetika etno-nacionalistickog uživanja«, *Republika* br. 270-271 (1-31. oktobar 2001), str. 49-53

taj način obezbedio »odgovarajući« očinski autoritet detetu mešovitog — to jest »problematičnog« — etničkog porekla.

Uprkos brojnim razlikama u pogledu stila i sadržine, u svim ovim primerima uočavamo opštu tendenciju podleganja »političkoj histeriji« (Đerđ Konrad) i prikazivanja savremenih etničkih razdora kao nečega što se nije moglo izbeći. Na taj način, ovi filmovi ili ne ističu, ili hotimice čine nejasnim, ili, u najmanju ruku, previdaju ključni aspekt ontogeneze savremenog balkanskog nacionalizma: meru u kojoj je nacionalizam 80-ih i 90-ih predstavljao oruđe, instrument moći, u rukama etno-političkih elita, to jest, ideološko-diskurzivni okvir uveden u svakodnevnicu naroda kojima počinje da vlada. Drugim rečima, pravi razlozi etničke mržnje u bivšoj Jugoslaviji nalaze se pre svega u uspešnoj naturalizaciji i legitimizaciji (postignutoj, između ostalog, pribegavanjem različitim historicističkim objašnjenjima i mitskim narativima koji se tiču porekla) političkog artefakta koji je ova mržnja, u svojoj osnovi, bila. Ovakav način razmišljanja o raspadu Jugoslavije verovatno niko nije izrazio jednostavnijim i jasnijim (pa ipak bolno preciznim) terminima od Dubravke Ugrešić, u knjizi *Kultura laži*:

Identitet, nacionalni, eto ključne reči rata. Rat za nešto (uvijek je za nešto!) daje ratu status, ako ne prihvatljive, ono barem razumljive ljudske aktivnosti. Interpretatori — političari i politikolozi, novinari i politički komentatori, povjesničari i sociolozi — i ne znajući to, idu na ruku gospodarima rata. Gospodari rata spremno idu u susret svojim interpretatorima.

Rat je organizirani, kolektivni kriminalan čin koji vode gospodari, vođe i ratnici za veoma opipljive stvari: za političku vlast, za teritorije, za ovu ili onu vrstu profita... A, kako se zaludenoj većini ne može suditi, onda se kriminalitet rata uvija u paket razlogâ, uzrokâ i argumenata, u svima »razumljivu« stvar... Tako, kriminalno ludilo manjine, koje je spretno prošlo kroz tzv. institucije *volje naroda*, postaje u rezultatu našom »zajedničkom sudbinom«, »sudbinom naroda«, »povijesnim trenutkom« i tome slično.³

U svetlu ovih reči, film *U okruženju* Stjepana Sabljaka predstavlja, iako posve nenamerno, jedno od interesantnijih filmskih bavljenja ideološkim mehanizmima koji su upravljali južnoslovenskim etničkim ratovima. Ovu hrvatsku amatersku video-produkciju — koja je snimljena za svega 10 000 nemačkih maraka, uz pomoć tehničkog osoblja i glumaca koje su činili isključivo veterani iz nedavnog rata (izvestan broj njih, uključujući i reditelja Sabljaka, su invalidi) — karakteriše potpuno odsustvo interesovanja za razloge etničke mržnje. Ostvarenje *U okruženju*, u kojem se govori o četvorici hrvatskih vojnika, ratnih zarobljenika, koji beže iz srpskog logora »Pješčara« i probijaju se kroz neprijateljsku teritoriju, jeste film zainteresovan isključivo za ispunjenje svoje žanrovske »dužnosti«: da, kao što kaže slogan pod kojim se film promovira, bude »prvi hrvatski amaterski akcioni film«! U njemu se u velikoj meri insistira na brojnim borbe-

³ Dubravka Ugrešić, »Kultura laži«, *Arkzin*, Zagreb, 1996, str. 206–207

nim scenama da se (budući da su sve simpatije na strani hrvatskih vojnika, a Srbi, bukvalno, prikazani kao krvožedni imbecili)

povremeno stiče utisak da je zakržljali narativ filma u potpunosti zadovoljen »prosvćenim« nacionalističkim vulgarizmom; taj vulgarizam podrazumeva da su, za Srbe, Hrvati isto što i ustaše, baš kao što su, za Hrvate, termini »Srbi« i »četnici« praktično istog značenja. Za razliku od filmova *Pre kiše* i *Lepih sela*, ili čak *Bogorodice*, koji svaki na svoj, osobit, način pridaju značaj, makar naslućivanju razloga etničke mržnje u regionu, film *U okruženju* usvaja tu mržnju kao krajnje jednostavnu prirodnu činjenicu — nešto što je, prosto rečeno, datost.



Ipak, ono što u tom smislu komplikuje stvari, i na kraju — mada sasvim sigurno nehotice — delegitimizuje aksiomatsko odobravanje nacionalne netrpeljivosti u ovom filmu, jeste njegov samoproklamovani *amaterizam*. Taj amaterizam, tehnički, kao i estetski, za svoju glavnu posledicu ima urnebesno komičnu nesposobnost ovog filma da sakrije dokaze svog proizvodnog procesa. Kostimi i šminka su prenaplašeni (na primer, dugačke i neuredne kose i brade četnika gledalac lako prepoznaje kao jeftine perike), likovi su jednodimenzionalni, izvedbe neprofesionalnih glumaca nevešte i neprirodne; dijalozni zvuče veštački i služe da gledaocima pojasne radnje koje izvode likovi; što je najzanimljivije, dijalozni su osmišljeni tako kao da i sami likovi

imaju potrebu da sebi objasne sopstvene akcije i odluke. Ukratko, audio–vizuelna i narativna forma filma *U okruženju* toliko je očigledno diletantska da nikako nije u stanju da sakrije tragove sopstvene konstrukcije, a stoga ni da naturalizuje priču o odbeglim hrvatskim vojnicima. Umesto toga, film biva obogaćen dimenzijom autorefleksivnosti: kao fiktivni narativ o borbi između Hrvata i Srba, *U okruženju* je istovremeno i »dokumentarac« o stvaranju, o rađanju sopstvene dijegeze. Drugim rečima, autorefleksivni obrt u ovom filmu sastoji se u neprestanom podsećanju gledaoca da se priča ne odvija »sama od sebe«, već isključivo zato što je neko — glumci/likovi u ovom filmu — odlučio da se ona dogodi, da bude realizovana. U tom smislu, možemo čak reći da *U okruženju* predstavlja jedinstveni filmski ekvivalent teorijskog uvida koji je Slavoj Žižek opisao na sledeći način: »Šta god da činimo, mi to uvek postavljamo u širi simbolički kontekst koji je zadužen da dodeljuje smisao našim postupcima. Međutim, takvi narativi su uvek retroaktivne rekonstrukcije za koje smo mi na neki način odgovorni, oni nikad nisu proste činjenice: prema njima se nikad ne možemo odnositi kao prema zatečenom stanju, kontekstu ili pretpostavkama za našu aktivnost. Baš kao i sa pretpostavkama, mi smo oni koji uvek–već postavljaju te narative«.4

4 Slavoj Žižek, *Tarrying with the Negative* (Durham: Duke University Press, 1993), 127. Ili, kao što bi to Đerd Konrad rekao: »Ono što misaono nije anticipirano, to i ne postoji. Ono što se duhovno projektuje, za ono što se priprema duhovna atmosfera, to će se verovatno i otelotvoriti«. Đerd Konrad, *Identitet i histerija* (Novi Sad: Apostrof, 1995), str. 60



Ovaj autorefleksivni uvid ima dubok uticaj i na način na koji se etno-ideologija Sabljakovog ostvarenja manifestuje na ekranu. Koliko je nacionalistička mržnja presudna komponenta dijegetičkog sveta filma *U okruženju*, toliko, paradoksalno — kada se propusti kroz prizmu tekstualne refleksivnosti — ta mržnja samu sebe otkriva kao deo sadržaja koji je osmišljen, a zatim izveden, odigran, od strane protagonista/izvođača koji su i sami deo tog sadržaja. Drugim rečima, ono što je u Sabljakovom filmu inicijalno shvaćeno kao neosporan, preegzistirajući socijalni okvir, »zakon« netrpeljivosti između Hrvata i Srba, dovelo je — u procesu njegove manjkave/amaterske filmske realizacije — do vrednog kritičkog nusproizvoda: da bi ideologija (etno-nacionalistička, ili bilo koja druga) bila operativna, ona mora da sakrije činjenicu da — kao što je Alenka Župančić sažeto izrazila — »zakon nije uvek-već tu, iščekujući da mu se subjekt potčini: samo-potčinjavanje je (...) ono što konstituise zakon...«⁵. Upravo je to »konstituisanje-kroz-potčinjavanje« nacionalističkih ideologija ono što različiti Drekvanci, etno-zemljotresi, istorijsko-genetski determinisani nacionalni tipovi i slični »razlozi« raspada Jugoslavije pokušavaju da zataškaju. Nasuprot onim filmovima u kojima se ovakva ili njima slična objašnjenja pojavljuju — i uprkos, ili baš zbog njegovog besramno etnofobičnog stava — film *U okruženju* nas, s druge strane, podstiče da savremene eksplozije nacionalizma u regionu promišljamo na drugi način: možda u osnovi ovih sukoba nema nikakvog drugog pokretača do *ideološke sile nacionalizma samog* — nacionalizma kao savremenog događaja/činjenice koji živi kroz svoje glumce/aktere: agitatore, egzekutore i putnike namernike.

Film *Outsider* Andreja Kosaka, slovenačka produkcija iz 1996, značajan je u tom smislu što ne ostavlja mesta ni mistifikaciji ni teleologiji.⁶ *Outsider* je redak primer filma u kojem racionalna socio-kulturološka analiza utiče na autorovo iskreno zanimanje za korene međuetničkih tenzija. Otvoreno kritičan spram etničkog i klasnog elitizma, usmerenog protiv bosanskih iseljenika, film *Outsider* priča povest o Seadu, bosanskom mladiću čija se porodica ranih 80-ih seli u Sloveniju (njegov otac je oficir u Jugoslovenskoj narodnoj armiji). Film istovremeno osuđuje kako državno propagiranje jugoslo-

venskog »bratstva i jedinstva« u formama koje su se, krajem 70-ih, svele na rigidne, dogmatsko-ideološke klišeje, tako i aktualna odstupanja od ideala međuetničke solidarnosti u svakodnevnoj praksi. *Outsider* pokušava da očuva ideju jugoslovenskog »bratstva i jedinstva« premeštajući je u domen potkulture, podsećajući nas tako na pristup koji su New Primitives imali spram istog pitanja tokom 80-ih. Tu — van domašaja zvaničnih ideoloških »pravila ponašanja« — ova transetnička solidarnost stiže novu vitalnost i cveta na najspontaniji i najnesputaniji način.

Nov i usamljen u Ljubljani, Sead — dete iz mešovitog braka, i glavni »autsajder« u filmu — ubrzo nalazi prijateljstvo i razumevanje među lokalnim pankerima, koji tinejdžerski angst ispoljavaju, ironično, psovanjem i pevanjem protestnih pesama protiv Jugoslovenske narodne armije i Komunističke partije. Način na koji Kosak ističe nadnacionalni karakter anderground scene — čiji Sead postaje član — zaista je originalan. Pored elemenata pank-pokreta — koji ima jaku i dugu tradiciju u Sloveniji — ova scena, kakvom je film konstruiše, sadrži i elemente karakteristične za bosansku omladinsku potkulturu. Muziku za *Outsider* je, primera radi, komponovao bosanski pop muzičar Saša Lošić (koji je, kao i mnogi drugi Bosanci, zaklon od rata potražio u Sloveniji), čiji se bend *Plavi orkestar* ponekad dovodi u vezu sa poznom fazom Novog primitivizma. Zapravo, određeni broj muzičkih motiva u samom filmu može se, bez većih poteškoća, prepoznati kao ponešto modifikovane verzije starih i dobro poznatih pesama *Plavog orkestra*. Najdirektniju referencu na Novi primitivizam bez sumnje predstavlja ključna protestna pesma koju izvode Sead i njegov bend: »Anarhija All Over Slovenia«. Ova pank pesma (dijegetički zamišljena kao lokalni ekvivalent himne *The Sex Pistols*-a »Anarchy in the U.K.«) predstavlja otvorenu parafrazu neoprimitivističkog hita *Zabranjenog pušenja* »Anarhija All Over Bašćaršija« — parafrazu toliko funkcionalno ukopljenu u narativ da se čak i refren pesme *Zabranjenog pušenja*, »Sejo se danas super osjeća!«, čini savršeno logičnim u kontekstu Seadove priče.

Outsider se tragično okončava. Sead će, usled nesposobnosti da podnese očeve stroge, vojničke disciplinske metode, kao i zbog raskida veze sa devojkom Metkom, a suočen sa mogućnošću nove selidbe (jer je otac dobio prekomandu), izvršiti samoubištvo. Značajno je i to da on sebi oduzima

5 Alenka Župančič, *Ethics of the Real: Kant, Lacan* (London: Verso, 2000), str. 163

6 Konceptualne polazišne tačke koje štite filmski tekst od mistifikacije i teleologije — i dopuštaju da budu naglašeni neposredniji socio-psihološki, politički i ekonomski faktori — mogu se dakako pronaći i u drugim filmovima iz 90-ih. Međutim, one se pre svega pojavljuju u delima koja se, budimo iskreni, ne bave u tolikoj meri međuetničkim odnosima i tenzijama u regionu (temom ovog eseja), koliko nekim drugim simptomima široko rasprostranjenih socijalnih previranja. *Crvena prašina* Zrinka Ogresta (1999) bavi se krupnom korupcijom i institucionalizacijom ekonomskih zločina: to je narativ o fenomenu »tajkunizacije« u Hrvatskoj (prisivajanje nekadašnjih državnih preduzeća od strane ratnih profitera i kriminalaca). Bezakonje, kultura oružja i potpuni gubitak društvenih i moralnih vrednosti su, s druge strane, centralne teme *Bureta baruta* (1998) Gorana Paskaljevića. *Tetoviranje* (1991) Stoleta Popova, veristički, detaljni prikaz zatvorskog života u Makedoniji, govori o slomu institucionalnog sistema socijalističke Jugoslavije. Konačno, u filmu Želimir Žilnika *Marble Ass* (1994) — beogradskoj priči sa *gender-bending* obrtom u kojem u srpskoj svakodnevnici 90-ih, razvučenoj između militantnosti i ekonomske frustriranosti, transvestit-prostitutka čuva poslednje ostatke zdravog razuma, humanosti, osećajnosti i normalnosti — našli su se na udaru tradicionalistička/patrijarhalna homofobija, kult mačizma i kultura nasilja. Politički transgresivna dimenzija *Marble Ass*-a svakako počiva u činjenici da on dekonstruiše dominantno shvatanje (kolektivnog) »nacionalnog bića« posmatrajući ga kroz prizmu konstrukcije roda. Važno je i to da najsubverzivniji aspekt Žilnikovog dela ne počiva u prostoj sugestiji da postoje i »drugi« Srbi, oni koji se — poput transvestita-protagonista ovog filma — ne povinuju jednoobraznom patrijarhalnom modelu mačo muškarca. Više od toga, *Marble Ass* implicira da ne postoji čvrsto, stabilno tle koje će sprečiti pojedinca da kao *normu*, kao *standard u odnosu na koji se formira celokupna etno-rolativna slika*, uzme upravo te druge Srbe, koji nisu konformisti u pogledu seksualnosti.

život 4. maja 1980, u trenutku kada TV voditelj saopštava da je preminuo jugoslovenski predsednik Josip Broz Tito. Uspostavivši simboličku vezu između smrti Seada, etničkog Jugoslovena, i smrti glavnog predstavnika socijalističkog sistema zemlje, *Outsider* u poslednjim scenama čini jasnim da, iako odobrava otpor titoističkom ideološkom dogmatizmu i političkom autoritarizmu, kraj Titove ere vidi ne kao početak kolapsa jugoslovenske »tamnice naroda« (kao što se tvrdi u popularnim etno-centričkim formama savremene kritike), već pre kao uvod u brutalno ubistvo projekta međuetničkog bratstva jugoslovenskih naroda.



Vratimo se sada tunelu u kome smo ostavili zatočene protagoniste *Lepih sela*, kako bismo nešto detaljnije analizirali načine na koje filmska forma može služiti u etno-nacionalne ideološke svrhe. »Pat pozicija« u kojoj su se našle dve zaraćene strane u potpunosti je, kao i sve drugo u filmu, prikazana iz perspektive srpskih vojnika. Autor je svesno izabrao da se uopšte ne bavi onim što se događa na drugoj, »muslimanskoj« strani. (Čitalac, međutim, ne bi trebalo da iz vida ispusti činjenicu da je »muslimanska« strana u konfliktu bila zapravo manje etnički homogena, posebno tokom prvih godina sukoba, nego što su to spremni da priznaju oni koji su skloni da taj rat interpretiraju jednostavno kao međuetničku borbu za prevlast jedne od vizija etnički čiste države. Bosansku stranu je pored Muslimana činio značajan broj Hrvata, Srba, etničkih Jugoslovena). Budući da nisu u stanju da vide šta se dešava van tunela, znanje srpskih vojnika o prisustvu neprijatelja Muslimana zavisi pre svega od glasova koje čuju, ili preciznije, zavisi od *akuzmatičkih* glasova koji se čuju unutar tunela — glasova koji se, rečima Mišela Šiona, »čuju iako se (njihov)... izvor ne vidi«, glasova za koje se čini da »lutaju površinom (slike ili ekrana), istovremeno spolja i iznutra, tražeći mesto na kome će se zaustaviti«⁷. Iako se pretpostavlja da pripadaju Etničkom Neprijatelju izvan, ovi glasovi nisu nikada odista otelovljeni; za njih bi se, budući da odjekuju kroz tunel ili se čuju pomoću radio stanica zarobljenih vojnika, pre moglo reći da su bez izvora. Čak i u retkim trenucima kada se čini da će ovi sablasni glasovi konačno dobiti vizuelni identitet — to jest, biti dovedeni u vezu sa njihovim fizičkim izvorom — gledaocu se umesto telesnog prisustva neprijatelja prikazuju senke koje se brzo kreću i brzo nestaju, vizuelno »nezasićene« figure koje podsećaju na utvare.

U konstruisanju Etničkog Neprijatelja kao *akuzmetra*⁸ ima nečeg potencijalno veoma subverzivnog, jer se čini da ono dopušta mogućnost nepodudaranja glasa dodeljenog etničkom drugom i simboličke stvarnosti »zaista postojećih« etničkih grupa (Muslimana, Srba, itd). Glas Etničkog Neprijatelja mogao bi, konačno, naći svoj izvor u intersubjektivnoj fizičkoj realnosti, ali i ne mora. Dvosmislenost se, tako, pojavljuje tamo gde bismo očekivali da nađemo na potvrdu jedne od osnovnih žanrovskih pret-

7 Michel Chion, *The Voice in Cinema* (New York: Columbia University Press, 1999), str. 18

8 Chionov termin, videti prvo poglavlje *The Voice in Cinema*, str. 17–31

postavki ratnog filma: da su obe strane koje su umešane u prikazani sukob u potpunosti ostvarene u spoljašnjoj, materijalnoj stvarnosti. Nemoguće je jemčiti da poreklo akuzmatičkih glasova koji se čuju u tunelu nije, recimo, pre u samim srp-

skim vojnicima nego u onim utvarama za koje se pretpostavlja da čekaju izvan tunela. Nije li možda moguće da ovi avetinski glasovi, kao i figure–utvare, shvaćene kao Etnički Neprijatelj izvan tunela, zapravo pripadaju *mrtvim* stanovnicima spaljenih sela — onima koje su vojnici ubili tokom njihovog divljanja po Bosni, a čije smrti nisu prikazane u filmu, koje filmski aparat nikada nije jasno naznačio.

Bilo kako bilo, čini se da ova hermeneutička nesigurnost⁹ koja se odnosi na akuzmatski glas implicira, konačno, da jedino jemstvo da akuzmetar *zaista* postoji — da njegov glas *zaista* ima izvor koji se može pronaći u simboličkoj stvarnosti — leži, kao što bi Šion ustvrdio, u našoj želji da verujemo da je *zaista* tako, u našem »dobrovoljnom slepilu«¹⁰ za akuzmatska svojstva glasa. Ovo jemstvo svodi se na »deakuzmatizaciju«¹¹ koju je autor/gledalac samom sebi odredio i sam je izvršio. Drugim rečima, neophodno je da, terminima lakanovske psihoanalize,¹² »subjekt za koji se pretpostavlja da veruje« — ili, u ovom slučaju, »gledalac za koga se pretpostavlja da veruje« u pozitivno postojanje akuzmetra — aktivno učestvuje u proizvodnji značenja filma, ukoliko se želi sprečiti da značenje koje preteća etnička drugost ima u *Lepim selima* bude iskorišćeno kao ekspozicija mehanizama koji leže u osnovi nacionalizma, i da umesto toga bude stabilizovano kao forma mimezisa spoljašnje, iskustvene stvarnosti.

S tim u vezi, interesantno je istaći da je, prema Dragojeviću, u vreme pojavljivanja *Lepih sela* značajan broj srpskih vojnika koji su se borili u Bosni smatrao ovaj film veoma »realističnim« (u smislu da je u velikoj meri odgovarao njihovim iskustvima u ratu).¹³ Ovo sugeriše ne samo to da je empirijski, istorijski subjekt koji *zaista* (već) veruje u »etničku stvar« — subjekt interpeliran etno–nacionalizmom — savršeno predisponiran da zauzme mesto uzornog »gledaoca za koga se pretpostavlja da veruje« koje mu film nudi, već i više od toga, da reakcija tih vojnika na film upućuje i na stepen u kojem je, na izvestan način (i za neke koji su u njemu učestvovali), rat u Bosni predstavljao materijalizaciju–kroz–izvođenje fundamentalnog fantazma o pretećoj etničkoj drugosti: fantazma na kojem je čitav rat počivao, a koji, kao svoju strukturalnu funkciju, već uključuje subjekt za koji se, poput uzornog gledaoca *Lepih sela*, »pretpostavlja da veruje« u konflikt između Srba i Muslimana kao opipljivih i vizuelno dostupnih Etničkih Tela.¹⁴

9 Rick Altman definiše »hermeneutiku zvuka« na sledeći način: »Zvuk u filmu najčešće postavlja pitanje: »Odakle (ovaj zvuk dolazi)?«. Vizuelno definišući izvor tog zvuka, slika najčešće odgovara: »Oдавde!«. Hermeneutika zvuka je čitav taj proces postavljanja pitanja i davanja odgovora, onako kako ga je gledalac/slušalac shvatio. Rick Altman, »Afterword: A Baker's Dozen of New Terms for Sound Analysis«, *Sound Theory Sound Practice*, ed. Altman (New York: Routledge, 1992), str. 252

10 Chion, *The Voice*, str. 34

11 Chion, *The Voice*, str. 23

12 Videti na primer Rastko Mocnik, »Subjekt za koji se pretpostavlja da veruje i nacija kao nulta institucija«, *Alterkacije* (Beograd: xx vek, 1998), str. 163–221

13 Neobjavljeni intervju sa Srdanom Dragojevićem (Beograd, mart, 1997).

14 Podsetimo se ovom prilikom na koji je način Petar Luković jednom (1993) opisao predratnu nacionalističku kampanju u Srbiji: »Mislim da se mora početi od ideje da su sva zla koja se događaju u ovoj zemlji sada — milioni izbeglica, milioni žrtava... — da je sve to zlo počelo pre šest godina... kao jedan državni projekat, jedan ideološki projekat. Znajte da smo sve ono čemu smo svedoci danas mi već testirali na blaži način, i u manjoj meri, putem televizije, putem medijskih ratova, političkih ratova, svih vrsta diskusija i dijaloga — *simulacija bez oružja* — pre ovih ratova. Tako da smo mi bili pripremljeni za ovakvu vrstu rata. (...) Očigledno je da se tu radi o propagandnom projektu koji je započeo 1987. kada je Milošević započeo svoju nacionalističku kampanju ovde« (kurziv je dodao). Citat iz Florence Hamlish Levinsohn, *Belgrade: Among the Serbs* (Chicago: Ivan R. Dee, 1994), str. 113–114

Način na koji se filmska priča okončava, međutim, efektно podriva sve potencijalne dileme u vezi sa prirodom i poreklom Etničkog Neprijatelja zatočenih srpskih vojnika: taj neprijatelj, otkrivamo na kraju filma, *jeste* veoma stvaran, a pretnja koju on predstavlja veoma je realna. U trenutku napuštanja tunela, Milan konačno prisustvuje pojavljivanju neprijatelja u potpunosti konstituisanog u stvarnosti: Milanov nekada najbolji prijatelj Halil, sada komandant u neprijateljskoj armiji, stoji na vrhu tunela. Kao Musliman, on je otelevljenje etničkog drugog čije se prisustvo izvan tunela (manje–više individualizovano) osećalo i čulo sve vreme, ali nikada nije bilo »antropomorfnopotvrđeno«. Sada, Halilova pojava vizualizuje akuzmetra (i u tom smislu može se čak reći da se etno–ideološko »ograničenje« *Lepih sela* ne sastoji, kao što se isprva da pomisliti, iz neuspeha da se u dovoljnoj meri vizuelno predstavi Etnički Neprijatelj srpskih vojnika, već pre u činjenici da je, sa Halilom na vrhu tunela, film vizuelno identifikovao i previše tog, u osnovi fantazmatskog, neprijatelja).

No, iako uspostavlja objektivno postojanje Etničkog Neprijatelja u intersubjektivnoj stvarnosti, Halilovo pojavljivanje nad tunelom takođe je u stanju da problematizuje, ili potpuno rasprši, etnički bes i mržnju pripisanu bestelesnom glasu protivnika.¹⁵ Jer, Halil nije tek bilo koji pojedinac čije telo deakuzmatizuje njegov glas, već upravo Milanov bivši najbolji prijatelj. Tokom filma gledaocu je ponuđen (pomoću Milanovih flešbekova) niz scena u kojima se ogleda ovo uzorno prjateljstvo. Može se primetiti i simetrija koja postoji između prikazanih ratnih aktivnosti Srba i nereprezentovanih ali sugerisanih aktivnosti njihovih neprijatelja. Halilovo pojavljivanje nad tunelom predstavlja prvi susret dvojice prijatelja u toku rata, a njihova kratka skopička i verbalna razmena nagoveštava da bi njihovo prijateljstvo moglo biti očuvano, jer niti je Halil ubio Milanovu majku (u šta je ovog ubeđivao nacionalistički agitator, prikladno nazvan Slobo), niti je Milan, kako je Halil mislio, spalio njegovu radnju (Milanovi prethodni flešbekovi stavili su do znanja da je situacija zapravo obrnuta — on je pokušao da zaštiti Halilovu radnju od onih koji su podmetnuli požar).

Međutim, film uskoro osporava i ovu mogućnost okončavši kratki susret dva prijatelja eksplozijom u blizini tunela od koje Halil gine. Čini se da je sama smrt intervenisala — deus ex machina — kako bi zapečatila prijateljstvo između Milana i Halila i potvrdila preimućstvo nepremostivog etničkog procepa između Srbina i Muslimana. Halilovom smrću omogućeno je produženo funkcionisanje akuzmatskog glasa Etničkog Neprijatelja sa svim njegovim pretećim moćima. Ako se taj neprijatelj ne može konstruisati kao »celoviti akuzmetar«¹⁶ — onaj koji *nikad* nije vizuelno identifikovan — zbog toga što bi to dovelo u pitanje samo njegovo postojanje u simboličkoj stvarnosti, onda se neprijatelj/akuzmetar ne može ni u potpunosti deakuzmatizovati, njegovo (pojedinačno) telo ne može se oslikati, zato što bi onda mogao da izgubi zastrašujuće moći koje poseduje kao glas bez tela. Etnički neprijatelj, stoga, mora da istovremeno bude i *već vizualizovani akuzmetar* i *vizuelni akuzmetar u nastajanju*: akuzmetar čije zastrašujuće moći glasa ostaju nedirnute uprkos neprekidnim pokušajima da se otkriju njegova (mnoga) telesna pojavljivanja, zato što su ta otkrića *a priori* osuđena da ostanu nekompletna i nedovoljna.

¹⁵ Ovde se pozivam na Chiona, *The Voice*, str. 23

¹⁶ Chionov termin, vidi: *The Voice in Cinema*, str. 21

U svetlu »nacionalne ekonomije« filma *Lepa sela lepogore*, ne čini se preteranim sugerisati da je Halil umro kako bi se Milanov animozitet prema etničkom drugom (prema akuzmatičkom glasu etničke drugosti), i njegovom iskustvu tog drugog kao pretećeg, mogao nastaviti. Upravo nas to etnofobično »razrešenje« sukoba u tunelu navodi da posumnjamo u efektivnost osude nacionalističkog ludila koju ovaj film izriče u svojoj poslednjoj, vizuelno i dramaturški uspelej, sceni koja se dešava u bolnici. Dok Milan, obuzet mržnjom prema Muslimanima, puži po podu rešen da ubije neprijateljskog vojnika koji leži u istoj bolnici, film naglašava da samo u rasplamsalom nacionalističkom delirijumu taj vojnik — mlad, nevinog izgleda, više bespomoćan nego preteći — može predstavljati otelovljenje zlog Etničkog Neprijatelja.¹⁷ Čini se da Milan, konačno, i sam to shvata i odustaje od svoje ubilačke zamisli, najavljujuci tako atmosferu patosa za simbolični kadar koji prikazuje bezbroj mrtvih tela u tunelu (a koja Milan i Halil, kao dečaci, posmatraju).

17 Deo filmskog narativa koji se događa u bolnici, kao i Milanovo sećanje na rat, prikazan je fragmentarno kako bi se dramski klimaks — Milan koji se nađe oči-u-oči sa vojnikom koga želi da ubije — dogodio odmah nakon razrešenja priče u tunelu. Zanimljivo je da nemo telesno prisustvo ranjenog neprijateljskog vojnika, u scenama koje uokviruju Milanova sećanja na događaje iz tunela, predstavlja korelativ bestelesnom, akuzmatičkom glasu (glasovima) koje su zarobljeni srpski vojnici mogli da čuju.

Treba li, na kraju, kriviti Drekavca za sve užase rata u Bosni? I, može li taj Drekavac predstavljati nekakvu »datost«, nekakav objektivno nepremostiv etnički antagonizam koji će se pre ili kasnije oteti kontroli, ili je, pak, pre reč o samoj parališućoj *veri* u etno-esencijalistički *mit* o »objektivnoj nepremostivosti« nacionalnih razlika? Jasan izraz autorovog promišljanja ovog problema nalazimo u trenutku kada Halil sarkastično dobaci Milanu (koji je konačno izašao iz tunela): »A ko je učinio sva ova zlodela? Da nije Drekavac iz tunela, a? Da nije Drekavac, Milane?«. No, da li je onda »prst sudbine« — Halilova naprasna smrt — adekvatan »odgovor« na ovo uznemirujuće pitanje?



Završetak TV drame *Poslije bitke* Muhameda Hadžimehmedovića, proizvedene 1997. za bosansku televiziju, predstavlja izuzetno zanimljiv, čisto vizuelni kontrapunkt zvučnoj konstrukciji etničkog drugog u *Lepim selima*. Jednom Muslimanu i jednom ranjenom Srbinu, vojnicima u zaraćenim armijama, svakom u begu od svog neprijatelja, ukrste se putevi negde u brdima Bosne. Uprkos njihovom neprijateljstvu, Musliman pomaže ranjenom Srbinu, koji mu otkriva da i za njim tragaju srpske snage zbog toga što je dezertirao (a nasilno je bio i mobilisan). *Poslije bitke* koristi paralelnu montažu da prikaže kako se dvojici boraca, dok se polako kreću, približava srpska jedinica snajperista koji nisu svesni da Musliman više nije usamljen. Poslednja scena prikazuje Muslimana kako sahranjuje svog saputnika Srbina, koji je tokom puta umro, i obeležava njegov grob improvizovanim krstom. Baš u tom trenutku, gonioci ga sustižu i snajperista se, dok posmatra vojnika kroz nišan puške, dvoumi da li da puca ili ne. On, naime, nije siguran kojoj strani vojnik pripada. Njegova je uniforma krvava, pa se ni vojne oznake ne mogu razaznati. Ako je taj vojnik Musliman, zašto onda obeležava grob krstom?



Gledalac u ovoj sceni postaje svedok izjednačenja perspektive snajperiste — fiktivnog pogleda vizuelno realizovanog subjektivnom kamerom — sa pogledom etničke mržnje uperenim u »drugog«. Kako sugeriše zbuđenost snajperiste pred onim što vidi kroz tražilo, objekat ove mržnje pre svega je fantazmatski drugi: drugi kao ideja koja, da tako kažemo, biva nadređena empirijskoj realnosti, nadređena pojedincima sa »pozitivnim« materijalnim svojstvima koja su deo te realnosti.¹⁸ Drugim rečima, ekonomija etničke mržnje utemeljena je u operaciji *transfera*, putem koje se zle, negativne osobine — one zbog kojih »mi« »njih« mrzimo — projektuju na, odnosno vezuju za, etničkog drugog. Opasnost koju etnicitet drugog označava i odbojnost koja se prema njemu oseća, predstavljaju eksces koji proizvodi upravo onaj koji usmerava pogled na drugog. Pogled, na taj način, prethodi svom objektu, i kao takav ga kvalifikuje — ideološki »boji«.

Jos jedan primer filmske postavke ove transferencijalne veze između mene i drugog, jeste scena iz *Lepih sela* u kojoj Viljuška, jedan od zarobljenih vojnika, puni pušku i svakom pojedinačnom metku daje različito muslimansko ime. Kao da vojnik tim postupkom davanja imena pokušava sebe da uveri da akuzmatski glasovi koje čuje u tunelu zaista potiču od konkretnih Etničkih Tela izvan njega. U *Poslije bitke*, pak, upravo je *vizibilnost* neprijatelja/drugog — njegovo konačno pojavljivanje i lociranje u vidnom

¹⁸ Jean-Paul Sartreova knjiga *Anti-Semita i Jevrejin* predstavlja klasičnu teorijsku studiju koja se bavi ovim problemom (New York: Schocken Books, 1946). Obratiti pažnju na strane 12–17, 46–47, 53. Na strani 13, na primer, Sartre kaže: »Da Jevrejin ne postoji Anti-Semita bi ga izmislio«. Slično tome, na strani 69 piše: »Jevrejin je onaj koga drugi ljudi smatraju Jevrejinom: to je prosta istina od koje se mora poći«. Slavoj Žižek je nedavno izložio nešto strožiji psihoanalitički postupak povodom istog pitanja. Videti, na primer Slavoj Žižek, *Metastaze uživanja* (Beograd: XX vek, 1997).



polju snajperiste — ono što *uspostavlja neizvesnosti u pogledu njegovog identiteta*. Na osnovnom nivou priče, kraj Hadžimehmedovićeve TV–drame ostavlja otvorenom, nerešenom, sudbinu muslimanskog vojnika koji samo što je sahranio svog saputnika Srbina. Da li je snajperista u njega pucao ili ne, gledalac nikada neće saznati. Na dubljem, idejnom nivou, međutim, čak i pre nego što oroz na pušci biva/ne biva povučen, *Poslije bitke* osvetljava jedan drugi, složeniji problem: nijedan snajperista, koliko god da je precizan i ma koliki bio njegov domet, nikada neće sa apsolutnom sigurnošću moći da otkrije, niti da svojim pogledom u potpunosti obuhvati, zlog Etničkog Neprijatelja. Budući pravim objektom etničke mržnje za kojim snajperista opsesivno traga, ovaj Nerpijatelj se nalazi sa druge strane tražila puške, »u oku posmatrača«.

RAT, TO SAM JA LIČNO!

Žorž Bataj



Nevena Daković

VELIKI DRUGI
UNDER/COVER/ED:
SLIKA ZAPADA
U SAVREMENOM
SRPSKOM FILMU

Shodno shvatanju da je nacionalna kinematografija samo jedno od polja konstrukcije nacionalnog identiteta, i globalnoj skepsi da se nacija (kultura) može razumeti samo kroz odnos prema sebi samoj, nacionalna filmska produkcija se poima kao skup reprezentacija identiteta sopstva, ali i reprezentacija Drugog. Reprezentacija stranih identiteta u okviru nacionalne kinematografije proces je koji govori koliko o tvorcu stereotipa — nacionalnoj filmskoj imaginaciji i navodnom temperamentu — toliko i kroz same stereotipe. Slika Drugog kao »indeks« sopstvene slike podjednako je dragocena i tvorbena, a filmske slike postaju čvorište trojaka upisivanja različitih reprezentacijskih modela:

- a) auto-representacija ili slika nacije u nacionalnom filmu;
- b) slika nacije u drugim kinematografijama;
- c) slika drugih nacija u srpskoj kinematografiji.

U tom smislu, kao ravnopravna pitanja postavljaju se: na koji način su nacionalna i svetska kinematografija konstitutivne za kolektivitet nacije, odnosno, koliko je redefinisane naših i drugih nacija konstitutivno za kinematografiju? U ovom radu bavimo se samo jednim odabranim analitičkim segmentom — slikom Zapada (Evrope i u manjoj meri SAD) kao prikrivenog Drugog u savremenom srpskom filmu. Za potrebe analize iznosimo studije slučajâ dva filma koja govore o NATO-bombardovanju i otkrivaju nužno preplitanje ratnog i nacionalnog diskursa gde se, usled različitih zbivanja, severnoatlantski (kulturni i drugi) prostor mahom doživljava kao veliki Neprijatelj. Analiza reprezentacije i stava nacije o danima »rata« sa celim svetom jasno otkriva tipove nacionalne svesti, ratnog ili antiratnog stava i identiteta kao uvezanih u Gordijev čvor. Stav nacije se profiliše kroz zamišljanje, vrednovanje i definisanje spram Velikog (neprijateljskog) Drugog koji, sa svoje strane, nužno povratno određuje naš temperament i mentalni sklop, naše auto-zamišljanje. U osnovi ovako usko definisane teme leži sukob tematskog (topičkog) i formalnog (stilsko-žanrovskog) zamišljanja Zapada kroz kodiranje vrednosno suprotstavljenih stavova. Takva ambivalentna procena Zapada

biva materijalizovana kroz tri distinktivna nacionalno–ratna diskursa: nacionalistički (režimsko–patriotski), nacionalni (mazohističko aplaudiranje NATO–u)¹ i kritičko–kosmopolitski (unverzalno–humanistički), te njihove specifične strukture.

Takođe, imperativna povezanost ratnog i nacionalnog diskursa podržana je i nekim od načinâ definisanja nacionalne kinematografije (Appadurai) kroz identifikaciju tekstualnih konvencija, pre svega žanrovskih, kao karakterističnih za nacionalni film. Žanr se, naime, sve manje sagledava kao industrija, a sve više kao kodifikacija društveno–kulturnih specifičnosti, u našem slučaju, rata i krize socijalizma. Druga odlika definisanja nacionalne kinematografije jeste upisivanje nacionalno–kulturne specifičnosti, bilo kroz diskurs nacionalizma koji teži homogenizaciji etno–mita, bilo kroz filmsko–tekstualnu artikulaciju različitih identiteta u svoj njihovoj raznovrsnosti. Konačno, nacionalnu produkciju odlikuje sposobnost da proizvede kulturno specifične žanrove i pokrete kroz, i kod nas ostvarenu, klasičnu hibridizaciju — apropijaciju pozajmica, formalnih konvencija u lokalnoj kulturi; sa svoje strane, to vodi kontaminaciji klasičnog ratnog filma slikama nacije, te drugim kulturno–nacionalnim modelima.

Na taj način, filmovi o bombardovanju mogu biti pojmljeni kao *žanr za sebe* nastao kodifikacijom društvenih (istorijskih), nacionalnih i kulturnih (odnos spram kulture Drugog) specifičnosti.

TIPOVI RATNIH DISKURSA:

STRAST NACIONALIZMA I UZDRŽANOST NACIONALNOG

Čuveni vidovdanski govor (kasnije naslovljen kao *Kosovo i jedinstvo*) Slobodana Miloševića iz 1989. godine označio je prekretnicu njegove političke karijere ali i oficijelno buđenje nacionalističke kulture, čiji će diskurzivni i retorički elementi, probрани iz prohujalih vremena, biti oživljeni jednom novom »strategijom pamćenja« — iznenadnim ponovnim otkrićem slavne nacionalne prošlosti koja postaje uzor sadašnjosti i budućnosti.² Za glavno izvorište se uzima srpsko srednjovekovlje, pravoslavno–bizantijska tradicija a čvorište, *mythomoteur* (Stoianovich) propisanog patriotizma/etničkog nacionalizma postaje kosovski mit, zasićen idealima svetaštva, viktimizacije, nepravde i patnje.³ A kako »magija srpskog nacionalizma« slučajni poraz pretvara u sudbinsku pobjedu⁴, pobjeda u porazu postaje ritualni scenario, ritmički ponavljani svakih desetak godina u srpskim kako ratovima tako i filmovima.

Budući da je Kosovo neposredni povod NATO–intervencije, dve istorijske epizode se prirodno povezuju, a značenja prve bivaju direktno preneti na drugu. Godina 1999. dodaje novi značenjski sediment mitskoj osnovi, a nacija se ponovo

1 Termini su pozajmljeni od Đ. Vukadinovića, koji govori o mutacijama nacionalnog i proevropskog stava tokom rata u »režimski patriotizam« i »mazohističko aplaudiranje« NATO–u. Moguća su i druga definisanja vrste nacionalne svesti, kao na primer, V. Cvetkovića, koji govori o modalitetima »etničko–se-ljačkog« i »građanskog« određenja nacije tj. »srpskom nacionalizmu i trans–etničkom (inter)nacionalizmu / nacional–šovinizmu kosmopolitskom unitarizmu«. Druga opcija pseudo–kosmopolitizma je suštinski protivna konceptu nacije.

2 Odabiri iz tradicije su, zapravo, hobsbaumovsko »izmišljanje tradicije« reinterpretacijom, dopunjeno Billigovom »nacionalnom banalnošću«, kao praksom nacije unutar banalne svakodnevice, etno pejzažima koje promovise i favorizuje sama nacija uzdižući ih do mita.

3 Čuvena legenda koju citira Rebecca West u knjizi *Crno jagnje, sivi soko* (1941) govori o proroku Iliji, koji, pretvoren u sivog sokola, leti iz nebeskog Jerusalima na Kosovo polje, veće uoči bitke. Ptica pita kneza Lazara kojem će se privoleti carstvu. Umesto zemaljskog Lazar bira nebesko carstvo — večni spas i sekularni poraz.

4 Magija nacionalizma je da slučaj pretvori u pobjedu (Benedict Anderson).



suočava sa prilikom da pokaže spremnost na mučeništvo i tako substancijalizuje narcisoidni osećaj et(n)ičke superiornosti. Snažno nacionalističko (nacionalno šovinističko) osećanje u trenutku neposredne ratne opasnosti iskaz je zahtevanog »režimskog patriotizma«, emfatičkog zanosa rekodifikovanog u seriji novih tekstova inspirisanih osećanjima nacije u ratu i krizi. Mera zahtevanog patriotizma postaje mera odbacivanja i prezira spram Drugog koje je tu samo da bi nas pozicionisalo na vrh vrednosti razrađenim sistemom binarizama (mi/oni).

S druge strane, nacionalni diskurs sofisticiranog tona i »odmereno komspolitski« intoniranog patriotizma ostaje rezervisan za manjinske intelektualce, umerene patriote, građansku populaciju u recesiji. Takva retorika je utemeljena na, tada virtuelnom, projektu evropeizacije Srbije koji postavlja »nacionalno« u tačku preklapanja pan-evropske i lokalne tradicije sa kontrolisanim vezama sa originalnom kulturom. Zalažući se za multietničku toleranciju, neku vrstu »sagledavanja sebe sa strane«, ovaj diskurs dovodi u pitanje miloševićevski koncept nacionalne države. Kada je NATO-bombardovanje označilo vrhunac jugo-krize, pravi početak kraja, kao i uvek pred spoljnjim neprijateljem, nacija je stremila stanju epske homogenosti

u želji da prikrije vlastitu razdiruću mentalnu heterogenost. Tako je pan-evropski, kosmopolitski stav logično mutirao u »mazohističko aplaudiranje NATO-u« koje je kao i »režimski patirotizam« postalo neprihvatljiva opcija, budući da nisu postojali dovoljno jaki argumenti za opravdanje proevropskih stavova u uslovima patriotske borbe za opstanak i ugroženosti od strane te iste Evrope. Treći tip diskursa — »interpretativni univerzalni humanizam« — pokušao je da uravnoteži opravdanje intervencije i njenu očiglednu nepravdu i moralnu problematičnost, i označio pomeranje ka neutralnom, čak nezainteresovanom, etičkom sudu. Novi diskurs uzima u obzir različite argumente i razloge: kritikuje obe strane, jasno govori o pogrešnoj politici jugoslovenske vlade, ali i strasno poriče bilo čije pravo da bombarduje Jugoslaviju pod bilo kojim izgovorom. Nacionalno, oplemenjeno željenom moralnom ravnotežom, prevodi se subsumiranjem u okvire (de)politizovanih umetničkih diskursa kao kombinacije esencijalnog humanizma

(»velika opšta tragedija«), oznaka kulturalizma (»veoma etno, veoma naše«) i estetizovanja kulturne specifičnosti (»poetski izveštaj o lokalnom životu«). Narativ, uglavnom, počinje kao predstavljanje jednog slučaja šireći se do univerzalne pouke vrhunskog moraliteta koji slika obe strane.

Od ukupno pet filmova recentne produkcije koji se bave NATO bombardovanjem, čak tri — *Ranjena zemlja* (1999, r. D. Lazić), *Nebeska udica* (1999, r. Lj. Samardžić) i *Dorćol Menhetn* (2000, r. I. Bjelica) ubrajamo u nedovoljno interesantna ostvarenja. S druge strane, filmovi *Zemlja istine, ljubavi i slobode* (2000, r. M. Petrović) i *Rat uživo* (2000, r. Darko Bajic) izrastaju u složene tekstualne strukture, bogate referencama i citatima koji omogućavaju raznovrsna, multiperspektivna čitanja ideoloških i nacionalnih stavova. Zajednička odlika ovih filmova je napor uložen za prevazilaženje i odbacivanje ideološkog reziduuma prošlosti, uspostavljanje odmaka od moralno-političkih imperativa, propisanih likova, definisanih zapleta i neizbežnog, jednoobraznog ishoda. Oba — jedan nespretno i skoro slučajno a drugi lucidno i planirano — daju nova viđenja, odbacuju zablude i prerasude, idu ka (samo)kritici, humanizmu, kosmpolitzizmu sve nudeći diskurzivni odraz haotičnog stanja (nacionalne i svake druge) svesti jugoslovenske populacije tokom događanja istorije u vidu bombardovanja. Film postaje tekstualna artikulacija i svojevrsno pripitomljavanje preteranog, konfuznog nacionalnog emocionalizma i etičkog pluralizma svakodnevice.

RAT I ISITNA: EN DIRECT

Mart 1999. godine u Beogradu zatiče filmsku ekipu u sred snimanja filma, melodrame prepune socijalnih i političkih aluzija i kritike. U projekt je uložen novac američkog biznismena (Harvey Jackson/Daryl Haney) koji će se, u trenutku bombardovanja, transformisati u personu *non grata*. Reakcije filmske ekipe postaju verni iskaz balkanskog mentaliteta i ratnog stava. Članovi *déjà vu* flmske ekipe sastavljene od stereotipa poznatih iz mnogih »filmova o filmu« — počev od *Američke noći* (*La Nuit Americaine*, F. Truffaut, 1973) do *Živeći u zaboravu* (*Living in Oblivion*, Tom di Cilio, 1995) — spore se oko Adornove teze o umesnosti bavljenja umetnošću u trenutku rata i umiranja, razmišljaju da li i kako da spasu Harvija, zabeleže istinu o ratu, održe svoj eskapistički svet ili iskažu prezir spram nehumanosti i ludila. Pojava Mileta (Aleksandar Berček), cenzora i kontrolora DB-a, katalizator je za kristalizaciju različitih mišljenja i odluke o sudbini projekta. Režimski patritozam — nikada sinonimniji sa etničkim nacionalizmom — postaje ratno-nacionalistička euforija koja obuzima Acu (M. Mandić) pa se on odaziva na mobilizaciju, Tatulu (*fine touch* B. Živojinović, kao legenda partizanskih filmova u ulozi gluvog tonca, junaka čije je vreme u svakom smislu prošlo) koji tvrdi »Pobedićemo!«, dok Mile, očekivano, propoveda o dužnosti odbrane i službe. »Mazohističko odobravanje«, za koje se može reći da je nikada manje osmišljeni kosmpolitzizam, postaje istovrsna groteska. Ljudi se napijaju ignorišući grad u požaru. Režiser (Dušan/S.Todorović) biva ponesen egzistencijalnim pragmatizmom i nejasnom idejom Godarovog angažovanog filma. Sergej (D. Bjelogrić), producent u stanju moralne i emotivne konfuzije, traži za novim/starim scenarijem koji će na najbolji način rezimirati vladajući kaos. Film u filmu se pretvara u *parodiju trilera III sveta* kada blaženo nesvestan Amerikanac stiže

samosvest i otkriva novi smisao života u ratom razorenoj zemlji, okružen prizorima patnje stanovništva kombinovanih sa iskazima o nevinim žrtvama, kolateralnoj šteti i mrtvim uzurpatorima. Ovako narativno transparentan film je, u pravom smislu reči, stilski bogat jer uspešno koristi razne forme ratnog diskursa: pseudo–reportažu, fikciju, fikciju o fikciji, parafraze TV vesti, oniričke pasaže, skoro dokumentarno prepoznatljive delove.

Glavni sukob načela odigrava se između Sergeja i Mileta. Sergej je odani profesionalac koji hoće da bude nezavisan od politike; u sledećem trenutku ophrvan je patriotskim žarom koji postaje još jači u trenutku konkretnog i personalizovanog stradanja — smrti najboljeg druga i direktora fotografije (G. Kičić). Sergej postaje usamljeni revolvertaš, plemeniti odmetnik koji poštuje isključivo lični moralni kodeks. Mileta je tvrdokorni nacionalista i patriota na liniji odbrane, u ime opštih ciljeva i dobra. Konflikt kulminira oko konačne verzije filma: izborom između podjednako lažnih/istinitih a nada sve manipulativnih opcija. Čovek iz DB–a želi savršeno delo patriotske propagande, a umetnik odbacuje i samu pomisao o diskutovanju i proceni rata kroz film *Život je važniji od bilo kog filma* — koji baš zato i ne treba da bude snimljen. Sergej uništava negativ i nestaje u plamenu dok neka treća verzija filma doživljava premijeru u Grčkoj 2000. godine. Narativ, posvećen nestalim prijateljima, postiže fenomenalni uspeh čime reditelj lukavo anticipira reakcije na sopstveni film — reakcije intradijegetičke postaju uzor za reakcije ekstradijegetičke (realne) publike. Jasno je sugerisano da u pitanju film koji i mi gledamo — *Rat uživo*. Oba narativna nivoa spajaju se u jedan, noseći odjeke *čoveka sa filmskom kamerom (Cehlovek s kinoaparatom, r. Dziga Vertov, 1929)*, *Poslednjeg magnata (The Last Tycoon, r. Elia Kazan, 1976)* ili *Beti Blu (37,2 le matin, r. Jean–Jacques Beinix, 1986)* odnosno *Ženske francuskog poručnika (The French Lieutenant's Woman, r. Karel Reisz, 1982)*, *Prezira (Le Mepris, r. Jean–Luc Godard, 1963)*, *Dece raja (Les Enfants du Paradis, r. Marcel Carne, 1945)*.⁵ Krug je zatvoren: koncentrični krugovi stvarnosti i fikcije se konačno poklapaju jer, kako kaže Truffaut, *Filmovi su važniji od života*.

Film *Zemlja istine, ljubavi i slobode* se, takođe, odigrava tokom NATO– bombardovanja, kada montažer (Boris Milivojević), preživeli iz bombardovane zgrade RTS, dospjeva u psihijatrijsku bolnicu — izmešteno klaustrofobično podzemno sklonište. Kroz seriju psihoanalitičkih seansi, on objašnjava svoju idealnu koncepciju sedme umetnosti, govori o narativu filma koji bi želeo da snimi — nešto kao film koji teče u njegovim mislima, dok njegov cimer, bivši policajac, okajava grehe profesije i prošlosti projektujući, u mislima, scene iz starog jugoslovenskog filma *Čudotvorni mač* (1950, r. Vojislav Nanović). Okvirni film kao uvodne kadrove koristi scenu iz filma pedesetih, u kome junač treba da reši zagonetku (čije je rešenje sam naslov filma), jasno ironišući kolektivnu fasciniranost etničko mitskom koncepcijom naroda.

Struktura »filma u filmu« se umnožava na četiri nivoa, a metafilska dimenzija je, u mnogome, rafiniranija: složeno preplitanje postaje direktan omaž Makavejevom filmu *Nevinost bez zaštite* (1968); tekst je krcat citatima i aluzijama, ne samo iz filmova već šire, iz teorije filma — poput silolokvija o odnosu filma i psihoanalize. Trougao ludnica–psihoanaliza–film u filmu približava nas mizanscenskom, narativnom i idejnom

⁵ Insistiranje na citatnosti i omažima vodi raspravi o postmodernizmu nacionalnog filma, potvrđenog epsteinovskom tezom o izjednačavanju postkomunizma i postmodernizma.

modelu Bulgakovljevog romana *Majstor i Maragarita*. Poslednja scena junakove smrti i ulaska u film/svet ostvarenih želja je direktna parafraza Petrovićeve filmske adaptacije romana (1972). Konačno, svi tipovi nacionalno ratnih diskursa bivaju odbačeni kroz diskurse ironičnog odmaka. Nacionalistički diskurs je parodiran i ironisan pozicioniranjem scena *Čudotvornog mača*; pan-kulturalizam, kao naličje kosmopolitizma, je »sveden« u racionalne okvire kroz kritičku formu zamišljenog/sanjanog holivudskog, nalik filmu u kome glavna junakinja čak liči na Demi Moore, dok je esencijalni humani anti-ratni stav kontekstualizovan u globalnom okviru razaranja i ludila; nadalje, u samom junaku i bolničkom okruženju, nije teško iščitati i širu (nacionalnu) alegoriju.

DRUGO:

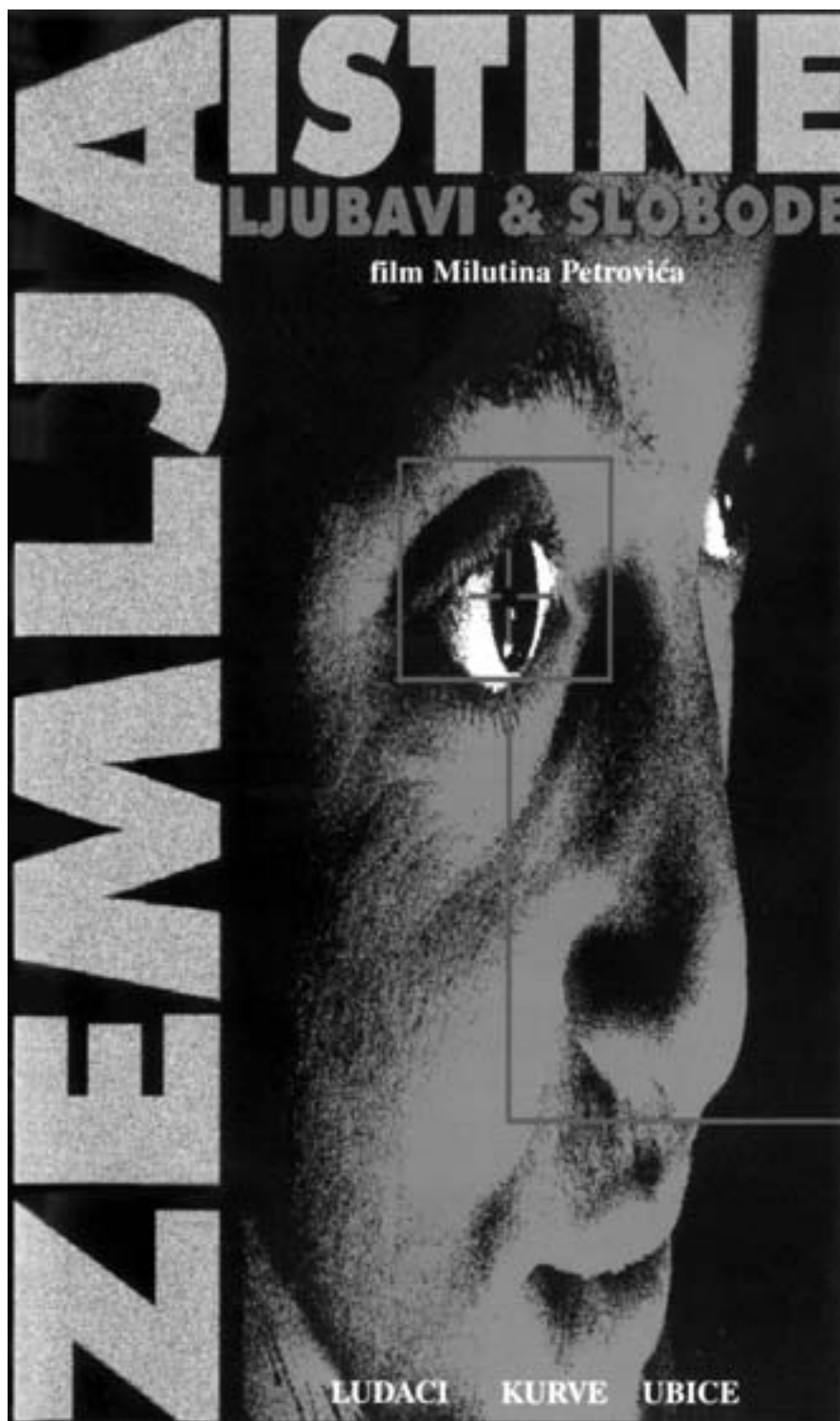
UNDERCOVERED AND UNCOVERED

Zahvaljujući rastućoj samosvesti, autoci-tatnosti, metafilmskoj strukturi *Rat uživo* i *Zemlja...* predstavljaju trenutke stilskog »proboja« jugoslovenskog filma. Oba filma su pretežno »posvete« evropskoj filmskoj tradiciji, od Truffauta i Varde do Godarda i Minghele, i manje holivudskoj žanrovskoj. Formalna počast se čita kao pozitivni kulturni konstrukt Zapada, koji je komplementaran političko-istorijsko-negativnoj viziji, iniciranoj izborom teme i aktuelnim kontekstom. Filmovi su subverzivni u odnosu na sliku koju nudi oficijelna politika — Zapad kao Drugi, strani, inferiorni arhinepri-jatelj. Oba teksta, koristeći slične retoričke strategije i narativne strukture, odlučno odbacuju i nacionalistički režimski patriotizam i nekritički kosmpolitizam. Inovativna retorika o Zapadu puna je ironije, duha, skepticizma, ali i proevropskih/proholivudskih sentimenata — ma kako ironičan, Borisov sanjani film ipak sledi holivudski obrazac — kao oprečnih očekivanom balkanskom antievropeizmu i antiamerikanizmu devedesetih. Negativni naboj je ispravljen i korigovan kulturnim divljenjem, tvoreći tekst dvostruke funkcije. Na taj način, filmovi uspevaju da budu humani politički iskazi o bombardovanju kao i mesta tihog (tekstualnog) otpora Miloševićovoj ksenofobnoj politici i »sirovom« nacionalizmu.



Filmovi ne samo da poštuju polisemiju inherentnu stvarnosti, već je i otkrivaju i naglašavaju. Oba filma se opiru eksplicitnim moralnim kvalifikacijama ostajući u zoni sivog: brisanja jasnih binarizama i odsustva izjednačavanja etičkog, etničkog i patriotskog. Dobri momci nisu savršeni, loši postaju simpatični, »baš kao mi« a mučenici profilerski manipulišu sopstvenom sudbinom. Završne scene filmova *Rat uživo* i *Zemlja...* objedinjuju različite diskurse, ispisujući vrhunsku apologiju samom filmu. Na delu je svojevrсна oda filmu kao amalgamu »stvarnosti i fantazije«, večnom fiction/faction prepletu. Godard i Bazin govore kako »film zamenjuje naš pogled svetom saobraženim našim željama«/»film zamenjuje naš pogled nudeći nam svet saobražen našim željama«, pa likovi sami tkaju filmsku priču oblikovanu filmičnom ratnom stvarnošću. Kako je *Rat uživo* bio u post– produkciji u danima sudbinskih preloma, svesno izabrani obrazac otvorenog dela primer je političkog pragmatizma koji je reditelj Bajić eleganto iskoristio, dok je otvorena, interpretativno zahtevna i potentna struktura *Zemlje...* konsekventno realizovana početna zamisao čime je ostvaren projekat, u svakom pogledu, nezavisnog filma. Jedini važni, i zato ispunjeni, moralni imperativ ostaje vernost ideji nezavisne umetnosti i ličnih etičkih načela. Filmovi, kao i rukopisi, ne gore već traju za večnost sa svojim poukama i pričama, kao uzori. Stoga, kinematografija Drugog traje kao večiti uzor i izvor uticaja, uprkos političkom kontekstu i menjajućim prilikama. Oba dela slede istu shemu upisivanja odmerenog ili ironizovanog esencijalnog humanizma i pozitivnog *role model* kulturološkog Drugog kroz formalni metafилски tekstualni sloj, prevazilazeći prosto promišljanje rata na jedan esejistički način, i istim putem, obogaćujući modalitet zamišljanja Zapada.

Oba filma nas vraćaju Bulgakovu, Baudrillardu, Bazinu, Godardu. Kao ratni filmovi, oni su pravi primeri medijske simulakre, kopije sveta koji postoji samo u svojim okvirima. Savremeni ratovi se vojuju na ekranu i platnu, tačno tamo gde se i razrešavaju *love/hate* psihoanalitički odnosi. Konačno, potvrdu važnosti dobijaju: kao zamena sećanja i svojevrсна terapija za izmučenu naciju, kao polje artikulacije identiteta, kao poprište sukobljenih mišljenja i filmskih formi i rasplesa kulturoloških i civilizacijskih trauma osmišljavanjem lika Drugog. Oni ispisuju identitet Zapada kao Drugog, stešćenog između istorijskog i nacionalnog diskursa, kada ga, od iščezavanja i utapanja u negativno, spašava jedan diskretni kulturološki diskurs. Zapad iščezava kao doslovan da bi se pojavio kao figurativan. Zavodljiva igra pojavljivanja i iščezavanja opisuje i same granice reprezentacije u tekstu fikcije i koprusu nacionalnog filma koji tako biva mnogo preciznije omeđen. Jer, filmovi su važniji, efektivniji i tačniji od stvarnosti...



Nebojša Jovanović

THINGS TO DO IN BOSNIA WHEN YOU'RE DEAD

Daleko od medijske vreve *a propos* Oscara za *Ničiju zemlju* Danisa Tanovića, po strani od svih panegirika i izljeva zavisti, stoji pitanje na koje će filmski kritičari i historičari kad-tad morati odgovoriti: u kakvom odnosu stoji Tanovićevo djelo s ostatkom BH kinematografije, osim što joj je priskrbilo njenog prvog Oscara? Ili, precizno, u freudovskom ključu: kakvom postaje bh. kinematografija u svjetlosti Tanovićevog filma, na koji način *Ničija zemlja* rekreira njenu historiju, kako naknadno mijenja cijelu konfiguraciju kinematografije koje je dio?

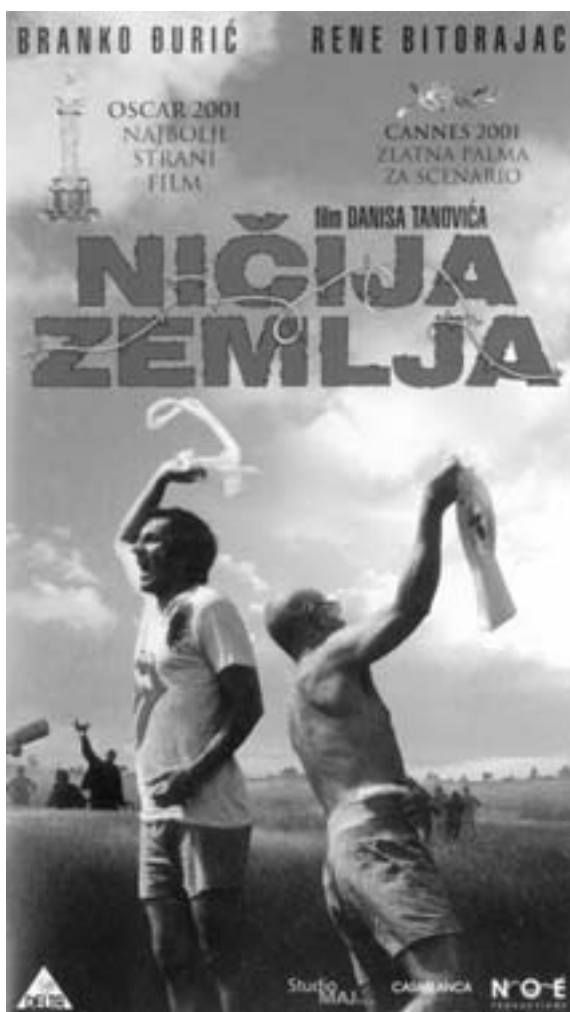
Po dalekosežnosti i jačini tog *nachträglich* utjecaja, *Ničija zemlja* se ispostavlja kao jedan od prelomnih, epohalnih trenutaka bh. kinematografije. I to ne zato što bi spektakularni sjaj Oscara i ostalih nagrada što ih je *Ničija zemlja* osvojila svjedočio o nekakvim boljim danima za film u Bosni, ili o nekakvom autentičnom talentu koji resi BH filmaše, itd, nego zato što je *Ničija zemlja* film kojim se uspostavlja dominacija jedne nove naracije u bh. kinematografiji. Štoviše, u svjetlosti te promjene, sada po prvi put jasno uočavamo slične promjene koje su se već zbile u historiji BH kinematografije.

Posve precizno, *Ničija zemlja* verificira drugu smjenu narativnih epoha ove vrste u BH kinematografiji: prethodna se smjena velikih naracija zbila početkom 80-ih. U periodu koji joj je prethodio, dominantna naracija u BH kinematografiji bila je naracija o svijetu u znaku edipalnog Oca — oca koji je agens Zakona i simboličkog poretka, oca koji subjekta uvodi u svijet značenja i normi, a kojeg Lacan označava očinskom metaforom Ime–Oca. Ta je naracija svoj vrhunac dosegla u opusu Hajrudina Šibe Krvavca: tipski junak njegovih filmova je sin koji se bori protiv svog oca i slijedi ga u isti mah, koji ubija oca da bi usvojio njegovu riječ, ili pak sam otac koji hrli u vlastitu herojsku smrt, žrtvujući sebe i svoja postignuća zarad dobra svojih nasljednika. Nije slučajno da se za stvaralaštvo Šibe Krvavca vezuje termin »partizanski *western*«, jer upravo pitanje Zakona čini srčiku *westerna*.

Naracija koja je početkom 80-ih smijenila »klasičnu edipalnu« naraciju također je bila naracija o ocu, no radikalno drukčija. Za nju je teško naći podesniji »radni naziv« od naziva romana *Otac je kuća koja se ruši* Abdulaha Sidrana. Obilježivši naredno desetljeće bh. kinematografije svojim scenarističkim doprinosom filmovima Emira Kusturice (*Sječaš li se, Doli Bel?*, *Otac na službenom putu*) i Ademira Kenovića (*Kuduz, Savršeni krug*), upravo se Sidran nametnuo kao svojevrsni veliki narator, glavni autor priče koja u ocu počinje prepoznavati opsceni, impotentni lik koji se *ruši* u svojoj korumpiranosti

i frustriranosti. To nije otac koji nas uvodi u Zakon, nego otac koji taj Zakon iznevjerava, prokazuje ga kao nepotpun i nestabilan; to nije žrtvovanju sklon heroj, nego lupež, izopćenik, pijanac, ubojica. Pobjorna četiri filma čine glavni trajektorij za istraživanje uspona i pada te sidranovske naracije, premda pri tome svakako trebamo uzeti u obzir bitne razlike između Kusturicinog i Kenovićevog redateljskog proseda (dok Kusturica tek konstatira da je otac »kuća koja se ruši«, prepuštajući gledatelju da taj mračni spektakl promatra iz perspektive djeteta, Kenović se odlikuje svojevrsnim viškom racionalizacije: on pokušava »objektivno« objasniti zašto se ta vražja kuća uopće ruši, što je daleko manje zanimljivo od samog spektakla i najčešće neuvjerljivo...).

Evolucija sidranovskog Oca dosegla je svoj zadnji stadij *Savršenim krugom*: u obličju pjesnika koji fantazira o svom samoubojstvu, sidranovski je Otac konačno zakoračio u registar smrti. Svi prethodni Sidranovi očinski likovi bili su se odveć čvrsto uhvatili za život, i upravo ih je to poricanje smrti, to nepriznavanje činjenice da se ruše, činilo tako nemoćnima i opscenima. No, Tanović u *Ničijoj zemlji* nije naprosto otišao mnogo dalje no Sidran u *Savršenom krugu*: on je napravio radikalni potez, potpuno odbacujući očinsku metaforu. Upravo tim rezom Tanović je naknadno rekonfigurirao historiju naracije u BH kinematografiji: herojski otac, Otac koji subjekta uvodi u Zakon (Krvavac, Bato Čengić, Ivica Matić...), prokazao se kao švindlerski Otac u svijetu korumpiranog i nepotpunog Zakona (Sidran, Kusturica, Kenović), da bi se na kraju od očinske metafore posve odustalo — kako pravi problem leži u simboličkom poretku koji se, zajedno s pripadajućim Zakonom, posve dezintegrirao, to je Otac kao garant simboličkog Zakona posve uklonjen sa scene. Na njoj je ostao samo subjekt koji se pokušava pronaći, pozicionirati u onome što je ostalo nakon apokalipse simboličkog poretka. Otud nije nimalo slučajno da se središnji protagonist *Ničije zemlje* nalazi u prostoru između dvije smrti.



Poput »filozofije« Jamesa Bonda, i psihoanaliza Jacquesa Lacana tvrdi da samo dvaput se živi, ili, točnije, umire: jedanput umiremo biološki, kao živa bića, organizmi čija fiziologija ne može prekoračiti stanovite granice, dok drugi put umiremo simbolički, kada nas izopće iz simboličkog registra ili kada se taj registar slomi. Žižek to postojanje između dvije smrti običava skicirati poznatom scenom iz crtića — ganjajući Jerryja, Tom pretrčava rub ponora i suprotno svim zakonima fizike, nastavlja trčati u zraku još neko vrijeme, točnije, sve dok ne shvati da izvodi nemoguću radnju. U tom trenutku spoznaje, mačak se sunovraćuje u bezdan i u svoju »drugu« smrt: »prve« je dopao već u trenutku kad je prekoračio rub bezdana — već je tada bio mrtav, samo toga nije bio svjestan. U sličnoj je situaciji i ranjenik iz Tanovićevog filma: nakon što pod njegovo tijelo četnik postavi minu, on mora ostati nepomično ležati, jer bi svaki pokret prouzročio aktiviranje mine i njegovu smrt. Spašavanje ranjenika, koje tijekom filma poprima dimenzije spektakla, u konačnici se prokazuje kao farsa — nesretniku zapravo nema pomoći. On je svoju »prvu smrt« doživio već na početku filma, onog trenutka kada je ranjen i kada je pod njega postavljena mina — već tada je bio mrtav, samo što to nije znao, upravo poput mačka nad bezdanom. Kada na kraju dana unproforovci odustanu od nemoguće misije deaktiviranja mine, i kada poprište cijelog udesa napuste i mediji, kojima je servirana laž da je ranjenik zapravo spašen, ranjenik ostaje sam u rovu, na ničijoj zemlji, ostavljen od svih, otpisan i prebrisan, u trenutku svoje definitivne, »druge« smrti.

Kao naracija o stanju između dvije smrti, *Ničija zemlja* čini prošivni bod u sadašnjem trenutku BH kinematografije: svojim stabilizirajućim učinkom, ona ne samo da nam historiju BH kinematografije nudi u posve novoj konfiguraciji, koja nam se od svih dosadašnjih čini najsustavnije ustrojenom, nego i ukazuje kako recentni filmovi mladih BH redatelja zapravo dosljedno variraju motiv postojanja između dvije smrti. Junaci tih filmova su, slično Tanovićevom ranjeniku, uhvaćeni u međuprostoru između dvije smrti: mrtvi su, samo to ne znaju. Kratki igrani filmovi *Put na Mjesec* Srđana Vuletića i *Prvo smrtno iskustvo* Aide Begić primjerne su potvrde te teze.

Glavni junak filma *Put na Mjesec* (1998), sitni je prevarant koji glumi uspješnog advokata: on doživljava prometni udes u kojem, prema onom što vidimo (njegova raskrvarena glava je pala na volan i sirenu koja tuli), pogiba. No, već u narednom kadru vidimo ga kako živ i tek malo ugruhan prolazi pored svog auta (čija sirena i dalje, neprekidno tuli), a nakon tog nesvakidašnjeg narativnog »loma« redatelj će mu podariti ekstatičan *happy end* — seksualnu avanturu sa plavušom koja mu se sviđa. No, Vuletić ne pokušava prikriti artificijelnost takve završnice: upravo suprotno — njegov se junak svojom posljednjom rečenicom i zureći izravno u kameru zahvaljuje »filmu kao umjetnosti«, potvrđujući svojevrstu metapoziciju s koje svjedoči o ultimativnoj istini filmske umjetnosti — iluziji.

Posve istu strategiju nalazimo i kod Aide Begić. Pokušavši nakon rata izvaditi osobnu kartu, protagonist *Prvog smrtnog iskustva* (2000) doznaje da je mrtav još od početka rata, kada je poginuo od granate: bezoblični leš je identificiran pod njegovim ime-

nom, te Dado, kako se lik zove, što se papira tiče, mrtviji ne može biti. Njegova potraga za bilo kakvim dokazom identiteta i postojanja je neuspješna, te ga redateljica na kraju također razrješuje jednim *fake* sretnim završetkom — Dado i njegova djevojka se vjenčavaju, pljačkaju supermarket, te se puni novca odvoze prema horizontu, u sretnu budućnost. Naravno, samo za gledatelja koji ne zna prepoznati proceduru kojom redatelj sugerira da je njegov junak i definitivno mrtav, da je bespovratno prešao u područje s onu stranu »druge smrti«.

Tumačenje koje bi naraciju o dvije smrti kod najmlađih BH filmaša općenito, prepoznalo kao talog iskustva rata i opsade, dakle faktičkog stanja između dvije smrti, nedvojbeno stoji, no to ipak nije cijela priča. Naime, pored ratnog iskustva, dade se odrediti još jedan utjecaj, koji nema nikakve veze s lokalnim, bosansko-ratnim kontekstom — upravo suprotno, riječ je o utjecaju koji dolazi od glavnog toka američke kinematografije. Jer, nije li naracija o dvije smrti — od *Alien*³ do *American Beauty*, od *The Usual Suspects* do *Titanica*, od *Reservoir Dogs* do *Lost Highway* itd. — bila *Naracija 90-ih godina*, globalna filmska priča na razmeđu milenija? I nisu li 90-te počele upravo jednom bizarnom završnicom, tako sličnom onima kakve imamo kod Begićeve i Vuletića: riječ je o finalu *Divljih u srcu* gdje Lynch svog, očito mrtvog junaka, oživljava intervencijom dobre vile i šalje ga u očevidno fingirani *happy end*, kakav svojim suicidalnim protagonistima sve češće priređuje i David Fincher (*Igra, Klub boraca*)? Konačno, ne demonstrira li uspon naracije o dvije smrti i njenog paradigmatškog antiheroja u 90-im *in nuce* i preobrazba likova koje je igrala najveća zvijezda 90-ih, Bruce Willis — od tipškog akcijskog heroja druge polovice 80-ih, do zgužvanog introverta koji u završnici filmskog hita s konca 90-ih doznaje da je ubijen još na početku filma?

Djela najmlađeg naraštaja BH filmskih autora, generacije Tanovića, Begićeve i Vuletića, tako su u *znaku vremena* vjerojatno više no što su BH filmovi ikad bili. Hoće li mladi BH autori (ali zašto ne reći: i njihovi kolege iz susjedstva) znati iskoristiti tu okolnost, ovisiti će i o tome hoće li shvatiti i najvažniju od svih Tanovićevih lekcija, onu koja se, paradoksalno, ne tiče samo filma. Naime, ne podsjeća li nas globalni uspjeh *Ničije zemlja* na jednu od elementarnih lekcija o ideologiji: nije moćan onaj tko ima novce, nego onaj tko ima priču. Ili, nešto manje kolokvijalno: onaj tko svoju naraciju nametne drugima. U vrijeme kada se sve javne debate o filmu *ovdje i danas* mahom svode na kucknjavu o nedostatku novca i ignoranciji institucija, nema dragocjenijeg poučka od tog: glavna bitka za film se ne vodi na financijskim bojišnicama, nego prije i poslije svega na fronti naracije.

Anri Žiro

POTROŠNJA DRUŠTVENE PROMENE: THE UNITED COLORS OF BENETTON¹

PROMOTIVNA KULTURA U POSTMODERNOJ ERI

Različitost je roba ... tvoja kultura (ko god da si) važna je koliko i naša (ko god da smo).

Uprkos navodnom kolapsu postmodernizma kao još jedne teorijske mode, politika reprezentacije koja se nalazi u središtu njegove analize postaje nužna za razumevanje načina na koje politika dopire do svakodnevnog života i mobiliše svakodnevna životna iskustva, želje i oblike posredništva. Mada neke od verzija postmodernizma svakako prećenjuju stepen do koga su granice između slika i realnosti postale nejasne, postmodernistički pristup, u osnovi, ne potcenjuje rastuću snagu reprezentacija, tekstova i slika u produkciji identiteta i oblikovanju veze između sopstva i društva u sve više komodifikovanom svetu.² Ako je postmoderna teorija, za analizu širih kulturnih i društvenih

1 Drugačija verzija ovog eseja će biti objavljena u izdanju koje uređuje Carol Becker i koje će objaviti Routledge.

2 Uprkos recentnoj kampanji protiv postmodernizma koju vode mnogi levo orijentisani intelektualci, neki teoretičari su odbili da definišu postmodernizam kao totalitarizujući diskurs. U tom slučaju, postmodernizam je tretiran dijalektički u skladu sa njegovim težnjama i slabostima. Vidi npr. Teresa Ebert »The 'Difference' of Postmodern Feminism«, *College English* 53, no. 8, 1991; Judith Butler »Contingent Foundations: Feminism and the Question of Postmodernism«, *Feminists Theorize the Political*, ed. Butler and Joan W. Scott, Routledge, New York, 1992; Stanley Aronowitz and Henry A. Giroux, *Postmodern Education*, University of Minesota Press, Minneapolis, 1991.

3 Kao primer promenljivog diskursa politike konzumerizma videti: Mica Nava, *Changing Cultures: Feminism, Youth, and Consumerism*, Newbury Park, Sage, Calif., 1992; Mike Featherstone, (ed.), *Consumer Culture and Postmodernism*, Newbury Park, Sage, Calif., 1991; W. F. Haug, *Critique of Commodity Aesthetics: Appearance, Sexuality, and Advertising in Capitalist Society*, University of Minesota Press, Minneapolis, 1986; William Leiss, Stephen Kline, and Sut Jhally, (eds.), *Social Communication in Advertising*, Methuen, London, 1986; Sut Jhally, *The Codes of Advertising*, Routledge, New York, 1990; Stuart Ewen, *All Consuming Images*, Basic Books, New York, 1988.

4 David Bailey and Stuart Hall, »The Vertigo of Displacement«, *Ten.82*, no. 3, 1992.

promena, koristila pojmove decentriranog subjekta ili pluralnih identiteta, advertajzeri na masovnom tržištu koriste kulturnu logiku postmodernizma kako bi politiku i različitost integrisali u stilizovani svet estetike i potrošnje.³ Postavljen u vrtlog globalno proizvedenih slika i predstava, postmodernistički potrošač proizvodi značenja posredovana zahtevima za istinom, predstavljenom u slikama koje cirkulišu u elektronskom, informatičkom hiperprostoru, otuđenom od istorije, konteksta i borbe. Slike koje su šokirale ljude u prošlosti postaju ono što Dejvid Bejli (David Bailey) i Stjuart Hol (Stuart Hall) zovu »najefektnijim načinom prodaje robe u sadašnjosti«. ⁴

Postoji izvesna ironija u činjenici da dok mnogi teoretičari društva tvrde da je postmodernizam mrtav, masovni adver-

tajzeri preplavljaju postmoderno stanje slavljenjem slika, proliferacijom razlika i fragmentovanim pojmom subjekta, kako bi stvorili pedagoške prakse koje nude osećaj jedinstva u svetu sve više lišenom svakog supstancijalnog diskursa zajedništva i solidarnosti. I upravo kroz ove usaglašene i često pogubne napore, reartikulise se veza između razlika, ljudskog faktora i društva: masovni advertajzing postaje sve uspješni u svojoj promotivnoj misiji prikrivanja političke prirode svakodnevnog života i prisvojanja ranjivog novog terena pobunjenih razlika, objedinjenih u težnji ka slomu konzumerizma.

Ipak, ovde je u igri daleko više stvari od puke postmoderne kombinacije advertajzinga i tržišta, prilagođenih ritualizaciji mode koja je prvobitno izbegla njegov dom. Što je još važnije, masovni advertajzing je postao uporište politike reprezentacije koje pruža snažan izazov našem razumevanju pedagoške strukture, mesto u kome ona funkcioniše i koje govori o uslovima svog autorizujućeg posredništva. Sa pojavom advertajzinga kao globalnog poduhvata, postajemo svedoci novog oblika nasilja nad javnošću. Ja pod ovim ne podrazumevam toliko jednostavan upad nasilja u projektovanu javnu sferu, koliko sugerišem ono što Endrju Pejn (Andrew Payne) i Tom Tejlor (Tom Taylor) nazivaju »javnošću čija bi suštinska odrednica bilo nasilje«. ⁵ U suštini tog nasilja leže konstitutivni principi koji naglašavaju individualizam i razliku kao ključne elemente tržišta.

Reartikulacija i novo ukrštanje advertajzinga i trgovine s jedne strane, i politike i pedagogije reprezentacije s druge, može se posmatrati kroz pojavu *Benettona* kao jedne od vodećih fabrika i prodavnica savremene odeće. *Benetton* kompanija je važna ne samo zbog svog marketinškog uspeha, već i zbog toga što je zauzela značajno mesto u pokušaju da koristi advertajzing kao forum za držanje govora o visoko odgovornim socijalnim i političkim temama. Kroz javne izjave i reklamne kampanje, *Benetton* je izabrao opasni novi pristup da bi korporirao aproprijaciju kao glavni proizvod postmoderne estetike. Pozivajući na prodiranje estetike u svakodnevni život, on je iskoristio ležernije i fleksibilnije pristupe dizajnu, tehnologiji i stajlingu. Takvi postmoderni pristupi marketingu i izdavaštvu daju prednost nepredvidivosti, pluralnosti i poetičnosti fotografske slike, nastojeći da ponovo uspostave vezu između estetike, tržišta i politike. *Benetton* pokušava da redefiniše ove veze naglašavajući kako politiku reprezentacije tako i reprezentaciju politike. Tako, za potrebe sopstvene reklamne kampanje, on privsjaja aktuelne izveštačke snimke društvenih događaja koji prikazuju različite vrste savremenih nesreća: patku prekrivenu gustim uljem, ubijenu žrtvu mafije u lokvi krvi, slike dečjeg rada i teroriste koji dižu kola u vazduh. Kao aspekt reprezentacije politike, *Benetton* nastoji da se predstavi ne kao proizvođač i prodavac robe, već kao akcionarski glas koji zastupa javni moral, konsenzus, koherentnost i zajedništvo. U skorije vreme, to je postalo očigledno sa reklamnom kampanjom koja prikazuje senatora Lucana Benetona (Luciano Benetton) kako pozira nag uz prateći tekst koji nagovara bogataše da poklone svoju »staru« odeću u dobrotvorne svrhe. *Benetton* opravdava reklamu dokazujući da se »sa biznisom mora nastaviti zbog svih«. Bogati ljudi treba da kupe novu stvar i da osećaju zadovoljstvo jer su drugi profitirali (na račun njihove stare odeće)«. ⁶ Tako je pravda prisvojena u cilju kako regulisanja potrošnje tako i njene legitimizacije.

⁵ Andrew Payne and Tom Taylor, »Introduction: The violence of the Public«, *Public* 6, 1992.

⁶ Sharon Waxman, »Benetton Laid Bare«, *Miami Herald*, February 8, 1993.

Benettonov pogled na svet prerađuje vezu između formacije identiteta, tržišta, pedagogije i politike, tj. ona se sada koristi da bi istakla mogućnost regrutovanja pedagogije u službu odnosa identiteta i razlike, koje promoviraju apolitični egalitarizam pod velom apela za internacionalnom harmonijom. Rezultat tog procesa je da se *Benetton* nudi kao promotivni posrednik neke vrste društva koje apstrahuje etiku od istorije, istorije satkane od različitih oblika otpora i kolektivne borbe. Prema ovom pogledu na svet, društvena svest i aktivizam se vezuju za kupovnu moć potrošača i ne menjaju opresivne odnose moći.

MALI POČEĆI I GLOBALNE KONTROVERZE

Širom sveta Benetton zastupa sportsku odeću različitih boja, multikulturalizam, svetski mir, rasnu harmoniju, a sada i progresivni pristup ozbiljnim društvenim problemima.

Benetton⁷

Godine 1965, Luciano Benetton sa svoja tri brata započinje mali biznis u Italiji kraj Trevi-za. Prvobitno osmišljen kao proizvodnja raznobojnih džempera, biznis se proširio u širok spektar ličnih odevnih predmeta i na kraju razvio u dvo-bilionsku modnu imperiju koja proizvodi dva miliona odevnih predmeta godišnje za sedam hiljada ovlašćenih kuća u preko sto zemalja.

Tokom poslednje dekade, *Benettonova* reklamna kampanja postaje oruđe njegovog uspeha u svetu mode. Ova reklamna kampanja je značajna ne samo kao sredstvo koje potvrđuje *Benettonov* komercijalni uspeh, i koja je njegovo ime učinilo prepoznatljivim, već i kao ključ za razumevanje načina na koji filozofija kompanije pokušava da upiše svoj imidž u širi okvir političkih i kulturnih problema. Godine 1984, za vođenje sopstvene reklamne kampanje, *Benetton* unajmljuje nagrađenog fotografa Olivijera Toskanija (Oliviero Toscani). Dobivši potpunu slobodu u određivanju budžeta za advertajzing, Toskani se najpre usmerio ka kulturnim razlikama mladih ljudi odevenih u *Benetton*-odeću i zaposlenih raznim, naizgled besciljnim i »razigranim poslovima«. Povezujući boje *Benetton*-odeće sa različitim »bojama« njenih kupaca širom sveta, on je pokušao da iskoristi temu rasne harmonije i svetskog mira kako bi takve razlike ubeležio u širi unifikujući izraz. Godine 1985, Toskani usvaja slogan *United Colors of Benetton* koji postaje cirkularni trejdmak *Benetton* ideologije, a 1991. pokreće kampanju za publicitet kuće koja je udaljila *Benetton*-robu od advertajzinga firme, te počela da koristi osamdeset miliona dolara celokupnog reklamnog budžeta za objavljivanje kontroverznih i uznemirujućih fotografija po časopisima i bilbordima. Preuzevši potpunu kontrolu nad reklamnim stampedom, Toskani je lično snimio veliki deo fotografija koje su dominirale *Benetton*-kampanjom iz 1991. Među njima su i brojne slike nasilja koje proizvode efekat provokacije: različito obojeni, uveličani kondomi koji plutaju u vazduhu, monahinja koja ljubi sveštenika u usta, niz epruveta ispunjenih krvlju, krvava novorođena ženska beba sa neprekinutom pupčanom vrpcom. Tokom 1992. godine, Toskani se izložio najdramatičnijim pokušajima kombinacije visoke mode i politike u službi pro-

⁷ Benetton, *Advertising Campaign Copy*, Spring-Summer 1992, str. 5

mocije *Benettonovog* imena. On je izabrao seriju visoko odgovornih fotožurnalističkih slika koje su, između ostalog, referirale na



AIDS krizu, ekološke katastrofe, političko nasilje, rat, izgnanstvo, prirodne nepogode. One se pojavljuju, kako po različitim novinama i magazinima, tako i na bilbordima, i to bez ikakvog teksta osim upadljivog zelenog umetka sa belim logom *United Colors of Benetton*, smeštenim na marginama fotografije.

Benettonovu promenu strategije oglašavanja između 1984. i 1991. treba posmatrati kao deo šire politike i pedagogije reprezentacije. Ranije fotografije koje su prikazivale decu različitih rasa i boja obučenih u *Benetton* odeću poseduju, kako piše Majkl Stevens (Michael Stevens), »nezemaljsku odliku koja posmatraču daje utisak kao da je bacio pogled na nekakvo modno nebo«. ⁸ Deca prikazana na ovim fotografijama kako se drže za ruke, jesu predstava rasne harmonije i različitosti koja je istovremeno i sterilna i banalna. Kroz preterivanje u preciznosti modela i primarnosti boja, rasno jedinstvo postaje čisto estetska kategorija, dok rasni konflikt biva u potpunosti eliminisan. U stvari, ono što nalazimo na *Benettonovoj* reklami predstavlja paradu rasnih esencija. »Belci' imaju plavu kosu i plave oči, 'crnci' su 'Negroidi', a 'Orijentalci' su isto tako zabravljani u smrvljenu sliku 'rasnih' osobenosti«. ⁹ Štaviše, »raznobojne« slike u ranoj fazi *United Colors* kampanje deluju isuviše udobno i čudno, u svetu koji je obeležen političkim, ekonomskim i kulturnim konfliktom. Iako rasne razlike jesu naglašene, one su primarno uvezane u logiku potrošnje i u velikoj meri podređene logici tržišta i razmene dobara. Štaviše, budući da su harmonija i konsenzus, upleteni u ove reklame, konstituisane usred

⁸ Michael Stevens, »Change the World, Buy a Sweater«, *Chicago Tribune*, December 11, 1992, str. 33

⁹ Les Back and Vibeke Quaaed, »Dream Utopias, Nightmare Realities: Imaging Race and Culture within the World of Benetton Advertising«, *Third Text* 22 (Spring 1993), str. 69

hijerarhijskih odnosa borbe, moći i vlasti, one se istovremeno rugaju konkretnim rasnim, socijalnim i kulturnim razlikama. U tom slučaju, *Benettonova* korporacijska slika, na čudan način, izneverava sopstveno istraživanje tržišta koje indicira da su njegove »ciljne mušterije – žene između 18 i 34 godina starosti – društveno svesnije i aktivnije od bilo koje generacije koja im prethodi«.

Zaokret ka reklamnoj kampanji sa kontroverznim fotožurnalističkim slikama odražava *Benettonov* pokušaj da redefiniše sopstveni korporacijski imidž. Da bi se predstavio kao kompanija koja se brine o društvenim promenama, *Benetton* je prestao da koristi ekscentrične predstave u svojim masovnim reklamnim kampanjama, posebno u trenutku u kome, kako piše Kerol Skvajrs (Carol Squires) »poricanje u službi optimizma potrošnje nije više delotvorna strategija pošto smo neprekidno preplavljeni uznemirujućim i čak kataklizmičnim događajima«¹⁰. U postmodernom svetu, porobljenom disruptivnim snagama nacionalizma, gladi, nasilja i rata, ovakve reprezentacije *Benettonov* imidž ne dovode toliko u vezu sa imperativima rasne harmonije, koliko sa snagama kulturne uniformnosti i japi-kolonizacije. Osim toga, *Benettonov* pomak ka apelu na društvenu odgovornost daje primer koji pokazuje kako kultura promovisanja sve više koristi pedagošku praksu, ne bi li premestila akcenat sa prodavanja proizvoda na prodavanje imidža korporacijske odgovornosti.¹¹ Široko rasprostranjeni publicitet koji je pratio *Beneton* kompaniju i povećanje prodaje i profita, imao je da zahvali, kako se činilo, kampanji koja pravi čuda.

Usledila je brza reakcija na kampanju inaugurisanu 1991. Istovremeno, *Benetton* je bio kako hvaljen zbog uključivanja urgentnih socijalnih pitanja u sopstveni advertajzing tako i kuđen zbog korišćenja ozbiljnih društvenih problema u svrhe prodavanja robe. *Benettonove* reklame su često bile zabranjene u pojedinačnim zemljama ili odbijene od strane specifičnih časopisa. Jedna od najkontroverznijih reklama prikazuje AIDS bolesnika Dejvida Kirbija (David Kirby) neposredno pred smrt i okruženog porodicom. Ta reklama je bila tema žestoke rasprave koja se vodila u različitim zemljama i među različitim delovima populacije. Uprkos kritikama, a delom i verovatno zahvaljujući njima profit kompanije je tokom 1991. u čitavom svetu skočio za 24 procenta tj. za 132 miliona dolara. *Benettonovo* ime je čak inkorporirano u popularnu književnu kulturu sa Daglas Kuplandom (Douglas Coupland) koji je za potrebe svog romana *Planeta šampona* (*Shampoo Planet*) skovao frazu »benetonovska mladost«, referirajući na decu globalizma Reganove ere, obeležene upadljivom i pohlepnom potrošnjom. *Adweek* izveštava da je Toskani, zahvaljujući uspehu kampanje, postao nešto poput komercijalne »zvezde« i da je dobio ponudu da razvije marketinške koncepcije za American Express. Akcije *Benettona* su porasle zahvaljujući »vidljivosti« kompanije i Dejvid Roberts (David Roberts), analitičar agencije Nomura International iz Londona, tvrdi da se *Benetton* »po svojoj prepoznatljivosti približava Koka-Koli«.¹²

10 Carol Squires, »Violence at Benetton«, *Artforum* 30 (May 1992), str. 18–19

11 O problemu promotivne kulture vidi Andrew Warnick, *Promotional Culture* (Newbury Park, Calif. Sage), 1991.

12 Noreen O'Leary, »Benetton's True Colors«, *Adweek*, August 24, 1992, str. 28

Benettonov praktični odgovor na ove kontoverze se utrostručio. Najpre su, *Beneton* i portparoli kompanije u odbrani svoje reklamne politike, napadno reagovali u brojnim forumima i debatama, osuđujući kritike uperene protiv njih kao oblik cenzure, ili kritikujući reklamne produkcije drugih kompanija kao najublaženije oblike pragmatizma. Zatim je

Benetton kompanija iskoristila ovu debatu da ponovo uspostavi identitet akcionarske snage usmerene ka društvenoj odgovornosti. Konačno, ova kompanija je samu kontroverznu iskoristila kao pretekst za dalje promovisanje sopstvene ideologije preko knjiga, magazina, priča, intervjuja ili članaka.

Benetton je pokušao da artikuliše i odbrani svoju poziciju kroz materijal koji sadrži sam *copy* kompanije poslat raznim prodavicama širom sveta u pratnji kolekcija jesen–zima, proleće–leto 1992. Štaviše, preko izjava odabranih direktora u raznim intervjuima, štampi i popularnim časopisima kompanija pokušava da ublaži kritiku reklama. Tri glavna portparola *Benettona* bili su Lučano Beneton, osnivač i generalni direktor, Olivijero Toskani, kreativni direktor i Piter Fresola (Peter Fressola) direktor za komunikacije u Severnoj Americi. Sva trojica nude različite verzije slične priče: *Benetton* se ne odnosi na prodaju džempera, već na društvenu odgovornost i to je kompanija koja ne predstavlja toliko sam proizvod koliko životni stil i pogled na svet.

Lučano Beneton, nedavno izabran za senatora Italijanskog parlamenta, je vodeći ideolog *Benetton* aparata. On je glavni i odgovorni za definisanje strukturalnih principa kojima se *Benetton* rukovodi i kao akcionarski entitet i kao ideološka snaga. Njegova sopstvena politička uverenja duboko su ukorenjena u neoliberalnom jeziku slobodnog tržišta, privatizaciji, udaljavanju vlade od tržišta i zastupanju poslovnih principa kao baze za zamisao novog društva. Stoga nije iznenađujuće što u dodatku odbrane reklama i njihove uloge u generisanju svesti javnosti po pitanju kontroverznih problema on priznaje da reklamna kampanja »ima tradicionalnu funkciju (...) da *Benetton* učini poznatim širom sveta i da približi proizvod potrošačima«¹³. Više nego bilo koji drugi portparol, Lučano Beneton artikuliše poziciju kompanije naglašavajući vezu između trgovine i umetnosti, figurirajući kao neko ko konstantno podseća da je krajnji cilj kompanije profit, a ne socijalna pravda.

Piter Fresola, s druge strane, promovise *Benettonovu* ideološku poziciju i tvrdi da reklamna kampanja ne odražava želju kompanije da prodaje džempere. On protestuje: »mi nismo toliko glupi. Mi radimo na akcionarskoj komunikaciji. Mi sponzoriramo slike kako bi promenili mišljenje ljudi i pobudili njihovo saosećanje za društvene probleme. Mi shvatamo ove slike kao umetnost sa socijalnom porukom«¹⁴. Naravno, ovde se postavlja pitanje čije misli *Benetton* želi da oblikuje? Odgovor na ovo pitanje jednim delom leži u reklamnom materijalu kompanije koji tvrdi kako su »različite studije pokazale da su potrošači tokom 1992. godine bili jednako zainteresovani za ono za šta se kompanija zalaže, kao i za cene prodavane robe«¹⁵. U Fresolinoj poruci ne postoji ništa što izaziva nasleđe korporacijskog korišćenja komunikacija da bi, pa makar i samo nominalno, one razvile »neku vrstu samo–unapređujuće razmene«¹⁶.

Na jednom nivou, logoi prožimaju naš svakodnevni život do te mere da postaju simboli opšteg mesta koje zamagljuju granicu između umetnosti, politike i komodifikacije. Kao nova forma kulturnog kapitala, oni označavaju razliku između vodećih korporacija ili korporacija u trendu od manje značajnih preduzetničkih igrača. Međutim, ono što je još važnije: oni uspostavljaju granice unutar kojih se kulturni objekti i prakse konstituišu kao oblik kapitala. Logoi u ovom smislu ne služe

13 Ingrid Sishy, »Advertizing Taboos: Talking to Luciano Benetton and Oliviero Toscani«, *Interview*, April 1992, str. 69

14 Peter Fressola citirano in Squires, »Violence at *Benetton*«, str. 18

15 Benetton, Spring–Summer 1992, str. 2

16 Warnick, *Promotional Culture*, str. 181

samo tome da jednostavno označe robu, već preuzimaju ulogu markera koji nas podsećaju da ne postoje javne sfere, želje, prakse i potrebe koje mogu izbeći komodifikaciju. Oni su postali ključno mesto politike identiteta, mesto sa koga se ljudi snabdevaju oblicima reprezentacija u kojima se mogu prepoznati ili kroz koje mogu pronaći svoje odnose sa drugima.

Krajem dvadesetog veka u Americi, kulturni kapital korporacija je zamenio brojne ljudske oblike kulturnog kapitala. Budući da kupujemo, oblačimo i jedemo logoe, postajemo sledbenici i propagandisti samih korporacija, počinjemo da se definišemo u skladu sa društvenim ciljevima različitih korporacija. Neki će reći da je u pitanju nova forma tribalizma i da, upražnjavajući korporativne logoe, mi ih zapravo, ritualizujemo i humanizujemo kako bi kulturni kapital korporacija bio redefinisani u skladu sa ljudskim i društvenim terminima. Ja bih rekao da stanje u kome se kultura ne razlikuje od logoa i gde kulturna praksa rizikuje da prekrši privatno vlasništvo jeste stanje u kome korporacijske vrednosti prevlađuju nad humanim.¹⁷

Benettonov odgovor na ove kritike kretao se od postavljenja visokih moralnih standarda do izmeštanja šireg političkog i ideološkog značaja logoa pragmatičnim upućivanjem na rezultate proširenog istraživanja tržišta. Na primer, na pitanje zašto je *Benettonov* logo utisnut na svaki reklamni *copy* i fotografiju, Fresola, Toskani i drugi portparoli kompanije su načelno dali odgovor izbegavajući pitanje i naglašavajući da su te fotografije zapravo produkti njihove podrške umetničkom, kontroverznom i javnom razgovoru o društvenim temama. Ipak, prisustvo logoa nije mala stvar. U svetlu njihovog istraživanja, tržišta koje naglašava ono što Rejmond Lui (Raymond Loewy) naziva »potrebom dizajnera da inkorporira simbole u registar vizuelnog pamćenja«, *Benettonov* logo se naslanja na moćno nalseđe advertajzinga. To potvrđuje da, bez obzira na oblik koji poseduje, cilj reklame jeste da podredi sve vrednosti imperativima profita i komercijalizacije. Luijeva tvrdnja: »Mi želimo da svako ko vidi logotip, čak i u prolazu, nikad ne zaboravi ono što je video, ili da, u krajnjem slučaju, to zaboravlja postepeno«, snažno optužuje *Benettonovo* obrazloženje i potvrđuje da ova kompanija zaista pokreće *novu* formu korporacijske komunikacije.¹⁸ Odbijajući da prekine ili izazove tu hajku i otkrivajući zaveštanje dizajnerskog uma, ovakva komunikacija izgleda ne služi ničemu drugom do povezivanju komodifikacije ljudske tragedije sa imperativima prepoznatljivosti robne marke kroz simultano potvrđivanje i diskursa estetske slobode i moralne odgovornosti tržišta. Delimično, to možemo pronaći i u izjavi koja se pojavljuje u *Benettonovoj* kampanji jesen–zima 1992: »Među različitim raspoloživim sredstvima za postizanje prepoznatljivosti robne marke koje svaka kompanija mora imati, mi koji radimo u *Benettonu* verujemo da će naša strategija komunikacije biti efektivnija za kompaniju i korisnija za društvo nego što bi to bila još jedna serija reklama sa lepim devojkama u lepoj odeći.«¹⁹

17 Raymond Loewy citirano u Ewen, *All Consuming Images*, str. 247

18 Benetton, *Advertising Campaign Copy*, Fall – Winter 1992, str. 2

19 Oliviero Toscani citirano u Sishy, »Advertising Taboos«, str. 69

17 Raymond Loewy citirano u Ewen, *All Consuming Images*, str. 247

18 Benetton, *Advertising Campaign Copy*, Fall – Winter 1992, str. 2

19 Oliviero Toscani citirano u Sishy, »Advertising Taboos«, str. 69

20 Stuart Hall, »The Meaning of New Times«, *New Times: The Changing face of Politics in the 1990s*, ed. Hall and Martin Jaques, London, str. 16–33

Toskani je otišao toliko daleko da je počeo da razdvaja svoju ekonomsku ulogu direktora advertajzinga od onoga što on naziva procesom komunikacije. On ležerno tvrdi: »Ja sam zadužen za komunikaciju kompanije, ja odista nisam zadužen za njenu ekonomiju.«²⁰ U tom slučaju

Toskani se obraća moralnoj većini i to onoj koju smatra nepomračenom komercijalnim kontekstom uske strukture njegove delatnosti. Da li možemo da pretpostavimo da *Benettonovo* istraživanje tržišta, radi identifikovanja ciljne publike, nema nikakve veze sa Toskanijevim kreativnim naporima? Ili da je verovatno on sâm pronašao način na koji će izbeći vezivanje sopstvenog akcionarskog uspeha sa usponom prepoznatljivosti imena *Benetton* kompanije na globalnom tržištu? Toskani je vrlo svestan veze između reprezentacije i moći, budući da najverovatnije on ima glavnu ulogu u novom zaokretu ka reklamiranju artikala kao kulturnih znakova radi promovisanja osobitog sistema razmene.

POST-FORDIZAM I POLITIKE RAZLIKA

Kapital se zaljubio u razlike; advertajzing je procvetao prodajući nam stvari koje će pojačati našu jedinstvenost i individualnost. Kulturne razlike se prodaju počev od World Music-a pa do egzotičnih odmora na lokacijama Trećeg sveta, od etničkih TV recepata do peruanskih pletenih kapa.

Martin Dejvidson (Martin Davidson) *Potrošački manifest*

Razlike u svetu internacionalnog kapitala predstavljaju sporan i paradoksalan koncept. S jedne strane, kako se individue sve više pozicioniraju unutar i kroz različite identitete, potrebe i stilove života, kapital sve više preplavljuje ove razlike u nameri da stvori novo tržište i nove proizvode. Ideje koje obećavaju produkovanje društvene kritike pretvaraju



se u proizvode pokušavajući da podrede dinamiku socijalne borbe proizvodnji novih stilova života. S druge strane, razlika je takođe opasan indikator onih istorijskih, političkih, društvenih i kulturnih granica, na kojima ljudi koji se smatraju »Drugim(a)« često biva-ju isključivani iz zajednice, izlagani teroru policije i ugnjetavni. Postavljena između dinamike komodifikacije i dinamike otpora, razlika postaje mesto konflikta i borbe tela, želja, zemlje, rada i preraspodele dobara. Ta borba se odvija u prostoru između konfliktâ i robne čari koje razlika nosi sa sobom: nasleđe mogućeg nemira i političke borbe i mogućnost kolonizacije različitih tržišta. Prema logici prestrukturiranog globalnog tržišta, kulturne razlike moraju biti i priznate i depolitizovane kako bi bile suzbijene. U svetu izrešetanom konfliktima, zasnovanim na kulturnim, etničkim i rasnim razlikama, *Benetton* kompanija definiše te iste razlike pre u kategoričkim nego u relacionim terminima i, čineći to, naglašava istreniranu dijetu liberanog pluralizma i harmoničnog konsenzusa.

Za *Benettonovo* veličanje kulturnih razlika, ključna je dinamika ekonomskog prestrukturiranja i samog uspona kompanije od lokalnog poslovnog preduzeća do globalnog trgovinskog konglomerata. Komercijalni uspeh kompanije i ideološka prepoznatljivost na kojoj ona konstruiše svoj *United Colors of Benetton* pogled na svet delom proizilazi i iz njenog agresivnog prilagođavanja promenama ekonomskih i kulturnih okolnosti onoga što je nazivano post-fordizmom.²¹

Iako »post-fordizam« nije neproblematičan termin kada je u pitanju označavanje promena u sistemu proizvodnje i maloprodaje u naprednim industrijskim zemljama nakon 50-ih, on ipak skreće pažnju na brojne ekonomske i ideološke tendencije koje mobilisu našu potrebu za novim opisima i analizama onoga što Stjuart Hol naziva »promenom socijalnog i tehnološkog pejzaža režima moderne industrijske proizvodnje«²², režima koji iznova oblikuje vezu između kapitala i svakodnevnog života.

21 U članku »Vrli novi svet«, objavljenom u *Socialist Review* No. 1, 1991. godine, Hol je vrlo jezgrovito opisao neke od najbitnijih karakteristika post-fordizma. On piše: »Post-fordizam je (opšti) termin koji sugerise čitavu novu epohu koja se razlikuje od ere masovne proizvodnje (...) on se u najmanju ruku odnosi na neke od sledećih karakteristika: promenu izazvanu novim informacionim »tehnologijama«; fleksibilnije, decentralizovane oblike radnog procesa i organizacije rada; opadanje stare proizvodne baze i uspon industrija koje se baziraju na kompjuterima; uzdizanje ili širenje delatnosti van elementarnih funkcija i službi; snažnije naglašavanje izbora i razlikovanja proizvoda prema načinu prodaje, pakovanju i dizajnu u procesu »ciljanja« na potrošače, uzimajući u obzir pre njihov stil života, ukus i kulturu nego pripadanost određenoj društvenoj klasi; proporcionalno opadanje vešte muške manualne radničke klase, uspon službi i radnika i »feminizacija« radničke klase; ekonomija kojom dominiraju multinacionale, sa novom internacionalnom preraspodelom rada i većom autonomijom u odnosu na kontrolu koju pretpostavlja instanca nacija-država; »globalizacija« novih finansijskih tržišta koju je izazvala revolucija u komunikacijama.

22 Stuart Hall, »Brave New World«, *Socialist Review* 91, No.1, 1991, str. 57–58

Koristeći globalne promene u poretku ekonomskog i kulturnog života, *Benetton* je preplavio post-fordističke proizvodne tehnike i maloprodajne metode koji integrišu različite aspekte produkcije, dizajna, distribucije i fleksibilne radne snage u samostalno koordinirani sistem. Velikom veštinom i genijalnošću, *Benetton* kompanija je iskoristila svoje kompjuterske sisteme za planiranje, fleksibilnu tehnologiju proizvodnje i marketinga kako bi predvidela i izašla u susret zahtevima potrošača širom sveta. Čim se na kraju dana popišu potražnje potrošača po različitim *Benetton* prodavnicama širom sveta, šalju se centralizovanom kompjuterskom sistemu koji omogućava da za nekoliko dana budu ispunjene. Benettonova briga za razliku delom je ukorenjena u čvrstoj realnosti globalnog tržišta i njegovoj potrebi da bude u službi različitih potrošačkih zahteva. Međutim, *različitost* je nešto više od robne odlike, ona se takođe tiče društvenih kretanja, kolektivnog pamćenja, otpora i borbe podređenih grupa

kako bi one poboljšale sopstveni položaj u društvu. U vezi s tim, *Benetton* kompanija je razvila predstavljajuću politiku koju je postavila u službu akcionarskog narativa sa ciljem zauzdavanja razlika kroz ideologiju promocije i političku uzdržanost.

U tom slučaju, *Benettonova* post-fordistička ekonomska politika osigurana je neokonzervativnom političkom filozofijom koja podržava minimalno mešanje države u svet trgovine, naglašava privatizaciju u obliku podugovora, finansira široko rasprostranjeni napad na organizovano radništvo i dramatično proširuje službenički sektor. Dok propoveda jevanđelje društvene odgovornosti, *Benetton* postaje »akcionarski model« za nove post-Fordističke proizvodne tehnike unutar kojih su radnici sve više primoravani da uzimaju poslove sa manjom zaštitom, manjim beneficijama i nižim platama.

Ovaj napad na radnike u vezi je sa pozivom na manju ulogu države u regulaciji biznisa. Kao senator italijanskog parlamenta, Luciano Benetton se izjasnio da će se zalagati za »manje prisustvo države u ekonomiji«²³ i primenu logike biznisa na širi svet politike. Prema ovom scenariju, diskurs socijalne pravde *Benetton* kompanije postaje transparentno ciničan s obzirom na njene konglomeratske menadžmentske prakse, rastuću upotrebu privremeno zaposlenih radnika na uštrb punog radnog vremena sindikalno organizovane radne snage, i agresivne pokušaje da se svi aspekti političkog i kulturnog diskursa podrede logici kapitala i trgovine.²⁴

Ekonomske mandati benetonovskog post-fordizma poseduju naglašeni ideološki imperativ: potrebu za lokalizacijom potencijalno antagonističkih kulturnih razlika i buntovnički multikulturalizam izražen kroz predstavljajuću politiku koja kombinuje pluralizam sa depolitizovanim apelom na svetski mir i harmoniju. To postaje još jasnije sa priznavanjem da politika razlike *à la Benetton* ukršta razne vektore reprezentacije. S ekonomske tačke gledišta, post-fordistička organizaciona struktura kompanije priznaje kulturnu razliku kao sredstvo za tržišnu i robnu ekspanziju; različitost u komercijalnom smislu zahteva odmak od standardizovanog tržišta i upad biznisa u postmoderani svet pluralnih identiteta. Reprezentacija razlike postaje krucijalna komponenta tržišno iniciranog pokušaja proširivnja proizvodnje različitih predmeta za veoma različite individue, grupe i tržišta. Stoga, benetonovska akcionarska ideologija nagoveštava potrebu za konstruisanjem reprezentacija koje u isto vreme i afirmišu različitosti i negiraju njihove radikalne mogućnosti unutar akcionarske ideologije upućene globalnim problemima. Razlika u tom smislu ima postmoderani problem: ona održava specifičnosti različitih grupa i simultano unifikuje takve različitosti u *Benettonovski* koncept »sveta bez granica«.

Benetton se obraća ovoj problematici i u pedagoškim i u političkim terminima. U pedagoškom smislu, on se bavi problemom razlike preko reprezentacija utemeljenih na konvencijama mode, stila i spektakla. Prilagođavajući svoj široko rasprostranjeni časopis *Colors*, MTV formatu, on koristi žurnal kako bi se usredsredio na transnacionalne teme kao što su muzika, seks, kontrola rađanja i razni problemi koji se bave popularnom kulturom. Popularna kultura postaje pedagoško sredstvo kroz koje se *Benetton* kompanija obraća svakodnevnim problemima mladih, dok istovremeno zamagljuje granicu između

²³ »Interview with Luciano Benetton«, *Colors* 3, Fall-Winter 1992-93, str. 2

²⁴ Za dalju analizu veze između post-fordizma i kapitalizma videti David Haravay, »Flexibility: Threat or Opportunity«, *Socialist Review* 91, No 1, 1991, str. 65-67

popularnih kultura otpora i kulture trgovine i komercijalizacije. Parada mladih ljudi koji pripadaju različitim rasnim i etničkim grupama, obučeni u *Benetton* odeću, ispreplete-na sa komentarima o muzici, pizzi, nacionalnim stilovima, kondomima, rok zvezdama i biografijama različitih osoba vezanih za kompaniju. U tom kontekstu, razlika, lišena svih socijalnih i političkih antagonizama, postaje komercijalni simbol svega onoga što je mladalački šik, trend i moda.

U političkom smislu, *Benetton* kompanija razvija strategiju suzbijanja, zasniva-jući reklamne prakse na korišćenju žurnalističkih fotografija koje upućuje potrošačima kroz stilizovane predstave čiji su strukturni principi šok, senzacionalizam i voajerizam. Benettonovi motivi za produkciju ovih slika nemaju baš toliko veze sa prodajom pojedinačnih proizvoda, koliko sa mehanizmima koje koristi sama kompanija kako bi izazvala publicitet, upućujući različitim kulturama unifikujući diskurs za rešavanje velikog broja društvenih problema i ugrožavajući obeskorenjenu razliku diskursom harmonije, konsenzusa i mode. Zamenom »fabrikovanog« studijskog snimka hiperrealizmom fotodokumentarističke slike, *Benetton* ruši granice između zastrašujuće fantazije o promociji potrošnje i usiljenih vizija o društvenoj odgovornosti.

REPREZENTACIJA BEZNADEŽNOSTI

Mnogi ljudi pitaju zašto nismo dodali tekst koji bi objasnio sliku. Međutim, mi smo se odlučili da izostavimo tekst, jer smatramo da je slika po sebi razumljiva.

Lućano Benetton

Mislim da umreti znači umreti. To je ljudska situacija, ljudsko stanje. ...Mi znamo da ljudi umiru. To je realna stvar, ali je još realnija stvar da malo ljudi to želi da vidi. Oduvek me je intigiralo pitanje zašto je laž prihvatana, a realnost odbacivana. Mi iz Benetona pokušavamo da osvestimo ove probleme. AIDS je jedan od najvećih modernih problema u savremenom svetu, tako da mislim da moramo prikazati nešto na tu temu.

Oliviero Toscani²⁵

U odbrani komercijalne upotrebe senzacionalnih, žurnalističkih fotografija koje uključuju prethodno pomenutog pacijenta koji umire od AIDS-a, teroriste koji dižu kola u vazduh i crnog vojnika sa pištoljem privezanim na ramena i koji drži deo posmrtnih ostataka drugog ljudskog bića, *Benettonovi* portparoli kombinuju potvrdu univerzalnih vrednosti i iskustava sa politikom realizma. Dokazujući da ovakve slike, privlačeci pažnju realnog sveta, postaju sredstvo u službi društvenih promena, *Benetton* kompanija sugerise da njena reklamna kampanja poseduje predstavljачku politiku u kojoj je »istina« samo slika zagarantovana njihovom sposobnošću da promene realnost. Iz te perspektive, »šokantne« fotografije pre beleže nego što iznose stav o navodno neposredovanom pojmu istine. Ovo obraćanje neposredovanim »efektima istine« fotografske predstave praćeno je tvrdnjom da »umreti znači umreti«, koja služi poricanju istorijske, društvene i političke specifičnosti pojedinačnih događaja. Ideološki, to sugerise da vred-

25 Luciano Benetton and Oliviero Toscani citirano u Sishy, »Advertising taboos«, str. 69

nost *Benettonovih* fotografija obitava u njihovoj samo-referencijalnosti, tj. njihovoj sposobnosti da reflektuju kako

jedinstvenu viziju sponzora, tako i opravdanost izvesnih konstrukcija realnosti. Takav diskurs zataškava priznanje da je značenje fotografija vezano za njihove uloge u specifičnim kontekstima.

Sve *Benettonove* reklame vezane su za dupli mehanizam dekontekstualizacije i rekontekstualizacije. Da bi napravile prvi korak, one se bore protiv čitanja koje istorijski i kulturno locira njihov sadržaj i kontekst. Nadređene neposrednošću logike spektakla, fotografije se zaustavljaju na onome što Stjuart Juan (Stewart Ewen) zove »sećanje na stil«. ²⁶ Kroz deistorizaciju i dekontekstualizaciju, zamagljivanje okolnosti produkcije, kretanja i komodifikacije koje ih čine realnim i istinitim, *Benetton* pokušava da ideologiju prikaže kao nevinu. Odnosno, poricanjem specifičnosti ovih slika on zataškava njihovu istoriju i, čineći to, on zapravo ograničava spektar značenja koja bi mogla da uđu u optičaj. Reč je o poricanju činjenice da promena konteksta slici daje različita značenja. Naravno, depolitizacija o kojoj je ovde reč nije nevinna. Propuštajući da prekinu dominantne ideološke kodove (npr. rasizam, kolonijalizam, seksizam) koji strukturiraju ono što nazivam *Benettonovom* upotrebom hiper–provetravajućeg realizma (realizam senzacionalizma, šoka i spektakla), njegove reklame pre beleže nego što nude izazov dominantnim socijalnim odnosima, reprodukovanim na fotografijama.

Nemoguće je uhvatiti logiku operacija moći koje prožimaju socijalne probleme opisane u *Benetton* reklamama, niti je moguće razaznati različite otpore koji pokušavaju da idu u korak sa takvim problemima. Preko ove estetizacije politike, spektakl u prvi plan iznosi našu fascinaciju hiperrealnim, a pozicija posmatrača biva svedena na jednostavno viđenje strave i šoka koje nije praćeno kritičkom reakcijom. Rolan Bart (Roland Barthes) je referirao na ovaj oblik reprezentacije smatrajući da ona postavlja posmatrača u »neposrednost prevođenja.« ²⁷ Prema Bartu, reč je o formi predstavljačke politike koja funkcioniše kao mit, jer »odbacuje kompleksnost ljudske uloge, pojednostavljuje suštine, odaljuje se od svake vrste dijalektike i nikad ne odlazi iza onoga što je neposredno vidljivo, jer kreira svet u kome nema kontradikcija zato što nema ni dubine, svet koji je široko otvoren, koji pliva u očiglednom i koji se odlikuje blaženom jasnoćom — stvari znače upravo ono što predstavljaju.« ²⁸ Izolovane u odnosu na istorijske i socijalne kontekste, *Benettonove* slike smanjuju svoje političke potencijale i svode se na spektakl fascinacije i nasilja koji je primarno u funkciji nečije privatizacije odgovora na društvene događaje. Drugim rečima, način obraćanja pre reprodukuje dominantno izvođenje slike i prenosi mogućnost posredovanja na privatizovani čin kupovine robe, nego što biva angažovan u formi samoodređenja i društvenog određenja. Ovaj proces i njegove posledice postaju jasne u analizi jedne od *Benettonovih* najkontroverznijih reklama sa pacijentom Dejvidom Kirbijem, prikazanim na samrtničkoj postelji i okruženim članovima svoje ožalošćene porodice.

Kao što sam prethodno naglasio, ove slike povlače sa sobom duplo kretanje. S jedne strane, one zataškavaju različite stilove života, borbe i realnosti individua zaraženih AIDS–om koje se nalaze na različitim stupnjevima života i, čineći to, one pojačavaju dominantne predstave ovih osoba, reprodukujući, kako je već u jednom drugom kontekstu zapazio Douglas Krimp, »ono što je već pokazano ili rečeno o osobama

²⁶ Ewen, *All Consuming Images*, str. 248

²⁷ Roland Barthes, *The Eiffel Tower*, Hill and Wang, New York, 1979, str. 72

²⁸ Roland Barthes, *Mythologies*, Noonday Press, New York, 1972, str. 143



sa AIDS-om: da su opustošene, izobličene i izmučene ovom bolešću i da su generalno (...) očajne, ali i resignirane spram sopstvene neizbežne smrti.²⁹ Obraćanje estetici realizma vrlo malo deluje u smeru narušavanja društvenih i ideoloških snaga ovakvih nasleđenih dominantnih reprezentacija. S druge strane, ne analizirajući predstave AIDS-a kao *de facto* smrtnu presudu i oslanjajući se umesto toga na klišeje podstaknute dominantnim slikama i njihovim društvenim posledicama, Benettonove reklame reprodukuju umesto da provociraju konvencionalne reprezentacije koje prikazuju ljude sa AIDS-om kao beznadežne žrtve.

Politika na delu u *Benettonovim* fotografijama je, takođe, upadljivo otkrivena kroz korišćenje fotožurnalističkih slika, dekontekstualizovanih u odnosu na bilo koje smisljeno istorijsko ili socijalno okruženje i onda rekontekstualizovanih kroz dodavanje *United Colors of Benetton* slogana. U tom kretanju, logo proizvodi predstavljачku »zonu

29 Douglas Crimp, »Portraits of People with Aids«, u *Cultural studies*, ed. Lawrence Grossberg, Cary Nelson, and Paula Treichler, Routledge, New York, str. 118

udobnosti« i potvrđuje nestašnost koja posmatraču odobrava potiskivanje bilo kog političkog ili etičkog razumevanja slika sa *Benetton* reklama. U velikoj meri, logo služi tome da publici priušti kombinaciju realizma i zabave. Javne istine koje otkrivaju *Benetton* slike, bez obzira na to koliko one bile zastrašujuće ili preteće, prema Diku Hebdidžu (Dick Hebdige) nude »neku vrstu šale (npr. *how low can we go*) koja posmatrača poziva da učestvuje; međutim, potencijalna opasnost je

vrlo jasna: danas, vanzemaljci kidnapuju ljude sa džoginga, juče se Aušvic nije dogodio, a šta će se sutra dogoditi koga briga?«.30 Naravno, »šala« se zapravo sastoji u tome što sve što je za prodaju i socijalni doprinos predstavlja samo još jedan trik za prodavanje robe. U ovom tipu predstavljačke politike, koja postavlja fotografiju i njen politički referent u istu reklamu, kritički angažman postaje neefektivan. Ako reklama i navodi na mogućnost društvene kritike, umetanje logoa brzo ruši ovu mogućnost, sugerišući da je bilo kakvo saučesništvo posmatrača i prikazanog događaja samo ironično. Krajnje reference slike nisu ništa drugo do siguran prostor u kome logika robe i tržišta mobilise potrošačeve želje umesto da se bori protiv društvene nepravde i konflikta. U slučaju AIDS–reklame, upotreba *Benetton* logoa jukstapozira ljudsku patnju i promotivnu kulturu i poziva posmatrača da se pozicionira između razigranosti komodifikacije i slike apokalipse koja izražava i društvene promene i ironiju, ili, pak, nešto nezamislivo. Ona u manjoj meri služi tome da ugosti kritičkog posmatrača, koji može posredovati u društvenoj realnosti i njenim pratećim problemima, već pre da podredi posmatrača zahtevima estetike i trgovine. Jednu od posledica ovakve pozicije primetio je Stjuart Ivin (Stuart Ewen): »Svođenjem svih društvenih problema na stvar percepcije, oni bivaju upućeni na perceptivni nivo. Umesto društvene promene, dobili smo promenu slike. U pitanju je kratka izložba fleksibilnosti površinske maske, čija je suština beskompromisna«.31

U drugom slučaju, rekontekstualizacija se poziva na neodređenost koja navodi na pomisao da slike koje *Benetton* širi mogu biti prenete različitim osobama na mnogobrojne i raznovrsne načine. Otuda i Benettonova tvrdnja da one proizvode različite interpretacije. Međutim, dok ove tvrdnje ispravno sugerišu da posmatrači uvek posreduju i prerađuju slike, ukoliko njihova značenja nisu ograničena, one se, istovremeno, ne obaziru na činjenicu da specifični konteksti favorizuju određene vrste čitanja u odnosu na neke druge. Drugim rečima, dok individue pre produkuju značenja nego što ih jednostavno primaju, izbori koje prave i značenja koja proizvode nisu slobodno–lebdeća. Takva značenja, posredovanja delom, formirana su u širem društvenom i kulturnom određenju koje predlaže čitavu skalu posmatračkih praksi, uključujući i odnose moći, dominancije i podređenosti. Čitanje bilo koje vrste teksta ne može biti shvaćeno nezavisno od istorijskih i kulturnih iskustava koja konstruišu način na koji publika interpretira drugi tekst. U ovakvom pojmu čitanja formacije, to je ono što apsolutno izostaje iz *Benettonovih* slika smrti, bola, opasnosti i šoka koje se beskrajno ponavljaju. U tom smislu, Toni Benetova (Tony Bennett) interpretacija može da bude od koristi: »Koncept čitanja formacije (...) predstavlja pokušaj promišljanja konteksta kao skupa diskurzivnih i inter–tekstualnih determinacija koje operišu sa materijalnom i institucionalnom podrškom i koje se odnose prema tekstu ne samo eksterno, spolja, već i interno, oblikujući ga u istorijski konkretne oblike koji su onda dostupni kao tekst za čitanje i spolja i iznutra«.32

Benettonova poenta se može ilustrovati ispitivanjem njebove dve reklame koje se bave rasnim pitanjima. Na jednoj je prikazana crna žena sa belom bebom, a na drugoj dve ruke vezane lisicama od kojih je jedna bela, a druga crna. Na prvoj reklami,

30 Dick Hebdige, »After the Masses«, u *New Times: The Changing Face of Politics in the 1990s*, ed. Stuart Hall and Martin Jacques, Verso, London, 1990, str. 83

31 Ewen, *All Consuming Images*, str. 264

32 Tony Bennett, »Texts in History: The Determinations of Readings and Their Texts«, u *Post–Structuralism and the Question of History*, ed. Derek Atridge, Geoff Bennington, and Robert Young, Cambridge University Press, 1987, str. 72

posmatrač je suočen sa torzom snažne crne žene koja doji belu bebu. Tamno-crveni džemper na raskopčavnje blago je smaknut sa njenih ramena kako bi se videle grudi. Na rukama se vide tragovi ožiljaka, dok su nokti su uredno skraćeni. Ovo nije tradicionalni *Benetton* model. Pitanje je: kako bi se mogao dešifrovati ovaj potentni, predodređeni skup označitelja? Termin »predodređen« ovde ima dvostruko značenje: prvo – rasno kodiranje slike je toliko predodređeno da je vrlo teško zamisliti da je žena koja doji dugačku svetlo ružičastu bebu zaista i majka ovog deteta. Uzimajući u obzir nasleđe kolonijalizma i rasizma koje prožima ovu sliku, verujem da ona funkcioniše u radijusu dominantnih čitanja koja navode na ukorenjeni stereotip crne robinje–dadilje ili *mame*.³³ Osim toga, na ovoj fotografiji ne postoji ni jedan označitelj koji preti ovom imperijalističkom kodiranju ili raskida sa njim. On upravo ukazuje na odsustvo referenata koji su vezani za otpor, prekid i kritiku i dopušta posmatraču da oseća savršenu udobnost u ovakvoj rasnoj i klasnoj konfiguraciji, dok istovremeno prihvata sliku samo kao »razi-granu« reklamu i nista više.

33 Rasne reprezentacije i posledice njihovog oblikovanja kulturnih praksi analizirane su u sledećoj literaturi: Sue K. Jewell, *From Mammy to Miss America and Beyond*, Routledge, New York, 1993; Sander L. Gilman, *Difference and pathology: Stereotypes of Sexuality, Race and Madness*, Cornell University Press, Ithaca, 1985; Jan Pieterse, *White on Black: Images of Africa and Blacks in Western Popular Culture*, Yale University Press, New Haven, 1992.

34 Ovo ne znači da obe vizualne reprezentacije ne mogu biti sagledane i drugačije. Npr. moguće je da se slika crne i bele ruke vezane liscama pročita kao »u ovome smo svi zajedno«. Postoje i drugačija čitanja, ali ovde govorimo o učitavanju takvih slika u istoričnost i kombinaciji odnosa snaga koje uže definišu granice klimavog relativizma ili, pak, jednako banalnih pretpostavki da je raspon izbora čitanja beskonačan.

35 Hal Foster, *Recordings: Art Spectacle, Cultural Politics*, Bay Press, Seattle, 1988, str. 6–7

Druga slika koja prikazuje crnu i belu ruku vezanu liscama predstavlja proračunatu i lažnu sliku jednakosti na radu. Da li posmatrač u Americi, Engleskoj, Francuskoj ili južnoj Africi zaista veruje da je crna ruka označitelj zakona, reda i pravde? Ili je, pak, s obzirom na nasleđe belog rasizma u ovim zemljama verovatnije da slika, barem na podsvesnom nivou, reprodukuje rasističku pretpostavku da je kriminal, metež i odsustvo zakona esencijalno crnački problem.³⁴ Ponovno postavljanje rasnih odnosa na scenu eksploatiše ove tenzije zasnovane na savremenim rasnim formacijama u industrijskim zemljama Zapada, redukujući istorijsko nasleđe supremcije belih na reprezentaciju uprošćene jednakosti ili simetričnosti. Emocionalno ispunjen pejzaž rasnih odnosa, u ovom smislu, postaje još jedan egzemplar načina na koji socijalni problemi bivaju »spakovani« u poredak, ili kao što je pisao Hal Foster kako bi »u našim životima realnost bila ponovo ubrizgana kao spektakl«.³⁵

ZAKLJUČAK: PEDAGOGIJA I POTREBA ZA KRITIČKI NASTROJENIM JAVNIM KULTURAMA

Budući da se pedagoška praksa razvila na brojnim mestima izvan tradicionalnih obrazovnih institucija, glavni izazov nove postmoderne pedagogije masovnog advertajzinga upućen je kulturnim radnicima koji bi trebalo da rade na produblivanju svojih politika kroz šire razumevanje načina na koji se produkuje znanje, oblikuju identiteti i artikulišu vrednosti. Borba za značenja više ne može biti ograničena na programe obrazovnih institucija i njihovog nastavnog plana. Štaviše, borba za identitet više ne može biti ozbiljno razmatrana izvan politika reprezentacije i nove formacije potrošnje. Kulturu sve više konstituiše tržište, a prodiranje robne kulture u sve ravni svakodnevice postaje

je glavna osovina odnosa razmene, kroz koje korporacije aktivno proizvode nove i efektivnije oblike obraćanja.

To ne podrazumeva činjenicu da politika potrošnje u svojim različitim poljima moći konstituiše nekrivotvoreni oblik dominacije. Ovakav pogled je pre monolitno odbrambeni, nego dijalektičan, te manje zainteresovan za razumevanje kompleksnog procesa ljudske želje, izbora i akta u svakodnevnom životu, nego za odbranu čuvara visokog modernizma koji su oduvek prezirali popularnu kulturu zbog njene vulgarnosti i povezanosti sa »masama«. ³⁶ U ovom novom ukrštanju tržišta, advertajzinga i potrošnje, u igri je sama definicija i opstanak kritičke javne kulture. Ja ovde referiram na one sfere svakodnevnog života gde ljudi mogu raspravljati o značenjima i konsekvencama javnih istina, gde se mišljenje o moralnoj odgovornosti može ubrizgati u predstavljачke prakse i gde se množe kolektivno boriti za promenu dominirajućih relacija moći. Za moju tvrdnju, ključna je pretpostavka da ovi novi oblici advertajzinga i potrošnje ne negiraju politiku, već je, jednostavno, iznova prisvajaju. Oni propisuju politiku koja prema Hebdidžu »aktivno proizvodi jednu verziju društvenosti«, onu koja živi u harmoniji sa ideologijama i inicijativama tržišta. Ovakve politike se ne opiru verziji društva pošto smo, kako kaže Bil Moyers (Bill Moyers), preplavljeni »demokratijom slika«, ekstravagancijom javnih medija u kojima je politika u velikoj meri definisana kroz »potrošnju slika«. ³⁷

Potreba kulturnih radnika da reformulišu koncept otpora obično je vezana za ove forme kolonizacije. Ova reformulacija bi trebalo da započne analizom načina na koji funkcioniše postmoderna pedagogija, problematizujući način ukrštanja moći i reprezentacije u uznapredovaloj demokratizaciji predstava i kulture. Reprezentacija u postmodernom dobu duboko je uplivila u svakodnevni život, doprinoseći sve jačoj fragmentaciji i decentriranju individualnih i kolektivnih tema. U postmodernom svetu, reprezentacije duboko prodiru u svakodnevni život, doprinoseći sve snažnijoj fragmentaciji i decentriranju individualnih i kolektivnih tema. Ne samo da stare kategorije rase, roda, seksualnosti, godina i klase bivaju sve više upisivane u visoko diferencirajuće i često deljive termine, već je društveni prostor dalje destabilizovan kroz podesni marketing koji konstruiše identitete oko stilova života, etniciteta, mode i mnoštva drugih komodifikovanih pozicija subjekta. Ovde je glavna tema način na koji je moć postala važna kulturna i ideološka forma, delimično unutar diskursa razlike i popularne kulture. Kulturnim radnicima je potrebna nova mapa za registrovanje i razumevanje načina na koje moć deluje na upisivanje želja i identiteta i kreira umnožene zaključke o antagonizmu i borbi. Takođe, ozbiljnu potrebu za razmatranjem zahteva i stvaranje nove vrste pedagoške politike i pedagogije, organizovane oko dirigovanih narativa koji povezuju globalne i lokalne kontekste, nude nove artikulacije za angažovanje popularne kulture unutar novih tehnologija i režima reprezentacije kai i moralni jezik za širenje borbe za demokratiju i građanstvo širećih sfera dnevnog života.

Preciznije rečeno, ovde je u fokusu više stvari od razumevanja načina na koje reprezentacije rade na konstruisanju sopstvenih sistema značenja, društvenih organizacija i kulturnih identifikacija. Delimično, kulturni radnici moraju da istraže novu politiku tržišta i to ne samo kao ekonomsku temu, simptomatičnu za novu

³⁶ Hebdige, »After the Masses«, str. 89

³⁷ Bill Moyers, transkript iz »The Public Mind«, WNET Public Affairs Television, 1989, str. 14

konfiguraciju post-fordističkog sveta, već kao reakciju na pojavljivanje i, prema rečima Dejvida Beneta (David Bennet) i Teri Kolitsa (Terry Collits), »odbranu novih etniciteta, problema rasizma, nacionalizma, prava, diskriminacije i odbranu pojedinačnih zajednica«. ³⁸ Štaviše, ovaj tip analize sugerije reformulaciju politike i pedagogije razlike unutar etičkog diskursa, budući da obe osporavaju ideološku podlogu i reprezentaciju tržišta i ograničavaju ove javne sfere u pokušajima aproprijacije. Ako bi politika razlike trebalo da bude povezana ne samo sa beleženjem »drugosti«, već i sa identifikovanjem uslova kroz koje drugi postaju kritički zastupnici, etika potrošnje treba da bude osporena kroz otkrivanje njenih granica. Kao kulturni radnici, mi treba da prihvatimo izazov samoučenja, podučavanja naših studenata i drugih, kako bismo razumeli zajedničku složenu poziciju unutar diskursa i prakse potrošnje, te da, istovremeno, nadu koju mobilizuju te prakse dovedemo do principijelne i perzistentne krize. U pitanju nije prizivanje vulgarne kritike realnih zadovoljstava kupovine, ili potcenjivanje različitih načina na koje ljudi pregovaraju sa tržišnim terenom ili ponovo prisvajaju robu opirući se oprečnim praksama. Pre bi se reklo da ove prakse zahtevaju prepoznavanje političkih i pedagoških limita potrošnje, njeno često aktivno učešće u kreiranju novih identiteta i stalni napad na uskomešane razlike u multikulturnoj i multirasnoj demokratiji. Individualno i kolektivno posredovanje predstavlja nešto više od kupovine robe, a društveni život, u svojim najelementarnijim formama, izlazi izvan logike tržišta kao vodećeg principa. Na kulturnim je radnicima i na drugim progresivnim vaspitačima da ove teme upute direktno kao deo postmodernog političkog ili pedagoškog izazova.

Izvornik: Henry A. Giroux, *Disturbing Pleasures: Learning Popular Culture*, Routledge, New York & London, 1994, str. 3 – 24

Prevela s engleskog: Jelena Vesić

³⁸ David Bennet and Terry Collits, »The Postcolonial Critic: Homi Bhabha Interviewed«, *Arena* 96, Spring 1991, str. 47–48

FIRST



WE TAKE



MANHATTAN



MANHATTAN

AMERIČKI EFEKAT

Intervju sa Lawrenceom Rinderom

Siniša Mitrović

PRELOM: *Pre dve godine postavljen si na položaj kustosa za savremenu umetnosti u Whitney muzeju. Čime si se bavio pre toga?*

LARRY RINDER: Neposredno pre toga bio sam direktor CCAC Institute — instituta pri *California College of Arts and Crafts*. To je umetnička škola koja se nalazi u Ouklendu i San Francisku i postoji još od početka XX veka. Od ostalih umetničkih škola u zoni zaliva razlikuje se po tome što, pored »lepih« umetnosti, poseduje i kurseve za arhitekturu i dizajn, tako da daje celovit kulturni program. Tamo su me angažovali da bih razvio međunarodni program izložbi i predavanja, simpozijuma i sličnih stvari. Time sam se bavio dve godine i odlično se zabavljao. Imao sam mogućnost da vidim i pokažem mnoštvo fantastičnih umetničkih radova. Stvarno sam to voleo. Pre toga, deset godina sam radio u *Berekeley Art Museum*. To je univerzitetski muzej, pri *University of California*. Tamo sam radio kao kustos za umetnost XX veka.

PRELOM: *Da li je ovo prvo Bijenale na kome si radio?*

LR: Ne. Pre toga bio sam savetnik na Bijenalima 1991. i 1993. godine, ali sam tada imao veoma malu ulogu. U to vreme, živio sam u Kaliforniji i pozvali su me da dođem u *Whitney* i održim prezentaciju radova umetnika koji su mi se dopadali. Na kraju, nisu izabrali nijednog od umetnika koji su se meni dopadali, tako da... (*smeh*) sam bio savetnik čiji saveti nisu bili prihvaćeni, ali sam se ipak osećao počastvovanim. Zatim sam 2000. godine bio jedan od šestoro kustosa Bijenala. I dalje sam radio u Kaliforniji, ali su kustosi tog Bijenala bili ljudi koji nisu dolazili iz *Whitney*-ja, već sa raznih strana Amerike. Ja sam bio jedan od njih. Nakon toga, pozvali su me da dođem i budem kustos za savremenu umetnost.

PRELOM: *Postalo je već uobičajena praksa da se svako Whitney bijenale žestoko kritikuje iz najrazličitijih aspekata. Pretpostavljam da je za jednu takvu izložbu nezbežno da se stalno smatra »kontroverznom«. To je bio slučaj i sa ovogodišnjim Bijenalom, pogotovo zbog toga što je u pitanju najveća izložba još od 1981, sa radovima 113 umetnika. Ovoga puta, kritike su se kretale u rasponu od najbanalnijih zamerki zašto su neka imena uključena u izbor a druga nisu, preko problema haotično struktuirane prezentacije, do ozbiljnih prigovora zbog »raspuštenosti«, čak nekoherentnosti osnovne kustoske koncepcije. Koja je zapravo bila tvoja*

osnovna namera i kakvo je značenje tri programske celine — Bića, Prostori i Plemen — kroz koje si koncipirao Bijenale?

LR: Ja u osnovi verujem da je za kustosa bitno da radi na umetničkoj, a ne na teorijskoj osnovi. Smatram da mnoge izložbe »pate« zbog toga što su zasnovane na teoriji a ne na otvorenosti prema umetničkim radovima i njihovoj pojedinačnoj vrednosti. Zbog toga sam se sve vreme trudio da posmatram umetnost i razmišljam o njoj, a ne da čitam teorijske tekstove i stvaram koncept za izložbe zasnovan na teorijskim pretpostavkama. Pogotovo je Bijenale, po mom mišljenju, izložba koja se odlično uklapa u ono što bismo mi u Americi nazvali *grass-roots* pristup — zidanje od temelja na gore — pošto je, istorijski, veoma eklektična. I samo osnivanje *Whitney*-a predstavljalo je prilično populistički poduhvat. Osnovao ga je jedan umetnik, i u početku muzej je bio neka vrsta alternativnog prostora za umetnike koji nisu bili prihvaćeni od strane mejnstrim umetničkog establišmenta tog vremena. U to vreme, establišment je bio zainteresovan samo za evropsku umetnost, uopšte se nije bavio američkom umetnošću, nije je kupovao, niti pisao o njoj. Tako su se umetnici udružili i stvorili ovaj prostor u kome su njihovi radovi mogli da se prikazuju i budu cenjeni.

Tendencija Muzeja da naglasak stavlja na koncept otvorenosti, zadržala se do danas i ona za mene ima visoku vrednost — radi se o shvatanju po kome smo spremni da rizikujemo kada se radi o umetničkim radovima koji nisu prethodno legitimizovani od strane zvaničnog tržišta ili kulturnog establišmenta. Stoga je, kada sam pristao da radim na Bijenalu, jedini uslov koji sam nametnuo sebi i ostalim kustosima — još troje kustosa radilo je sa mnom: Chrissie Iles, Christiane Paul i Debra Singer — bio da jednostavno budemo otvoreni prema radovima prema kojima inače ne bismo to bili, da se svesno suprotstavimo granicama na koje nailazimo. Kad pogledamo oko sebe, vidimo stvari na koje strastveno reagujemo, a ipak ih odbacujemo, ili zadržavamo izvan polja svog profesionalnog interesovanja, zbog činjenice da se one ne uklapaju u predubedenja koja

AA Bronson, *Felix Partz, June 5, 1994, 1994 i 1999*, lak na vinilu, 213.4x426.7 cm



imamo o tome šta je zapravo jedno umetničko delo, ili šta je to što je prihvatljivo unutar miljea muzeja savremene umetnosti. Želeo sam da iskoristim priliku Bijenala zasnovanog na istraživanju da se suprotstavim predubedenjima koja postoje o takvim kategorijama. Delimično sam bio inspirisan onim što sam video na izložbi Manifesta 3 u Ljubljani, koja je za temu imala sindrom granica, ali sam osetio da je u njoj bilo nekih nejasnoća, manjka prioriteta, pošto je sama tema bila u potpunosti politička. Mislim da je to primer izložbe na kojoj je ideja bila na prvom mestu, a gde je umetnost došla tek na drugo. Kada sam video postavku, pomislio sam — OK, međunarodne granice su interesantne i moguće je iz pozicije umetnosti na zanimljiv način istraživati pitanje granica, ali te granice, to pitanje granica koje proizilaze iz rasizma, klasizma, seksizma, prisutno je i u samom svetu umetnosti. Ne moramo da zalazimo u oblast geopolitike da bismo se susreli sa problemom granica; granice su manifestno prisutne i u samom svetu umetnosti. Tako da je ono što sam pokušao, na suptilan način, ne penjući se ljudima na glavu sa idejom izložbe, već usađujući jednu vrstu kritičke perspektive u fazu samog istraživanja, bilo da dovedem u pitanje pojam granica u svetu umetnosti i sagledam načine na koje su granice, kada ih konstatujemo, konstruisane na temelju rasizma, klasizma, seksizma, homofobije, čegagod. Određene stvari se etiketiraju kao »zanatstvo« nasuprot »lepoj umetnosti« — iz kog razloga? Ne morate da kopate suviše duboko ispod površine da biste otkrili ove razloge.

Međutim, ni u samoj prezentaciji Bijenala nisam želeo da ističem svoje ideje u prvi plan i kažem: »Pogledajte kako sam pametan i šta sve mislim o ovim stvarima«. Želeo sam da umetnost bude ono prvo i osnovno, kao i samo iskustvo posetilaca, tako da sam teorijski aspekt prezentacije sveo na minimum. Teorijske dimenzije izložbe bile su naprosto oruđe da se otvore vrata većem broju umetničkih radova, većem broju različitih vrsta umetničkih radova, da budu uvršteni u izložbu. Kad jednom uđu unutra, radovi mogu sami da odrade posao.

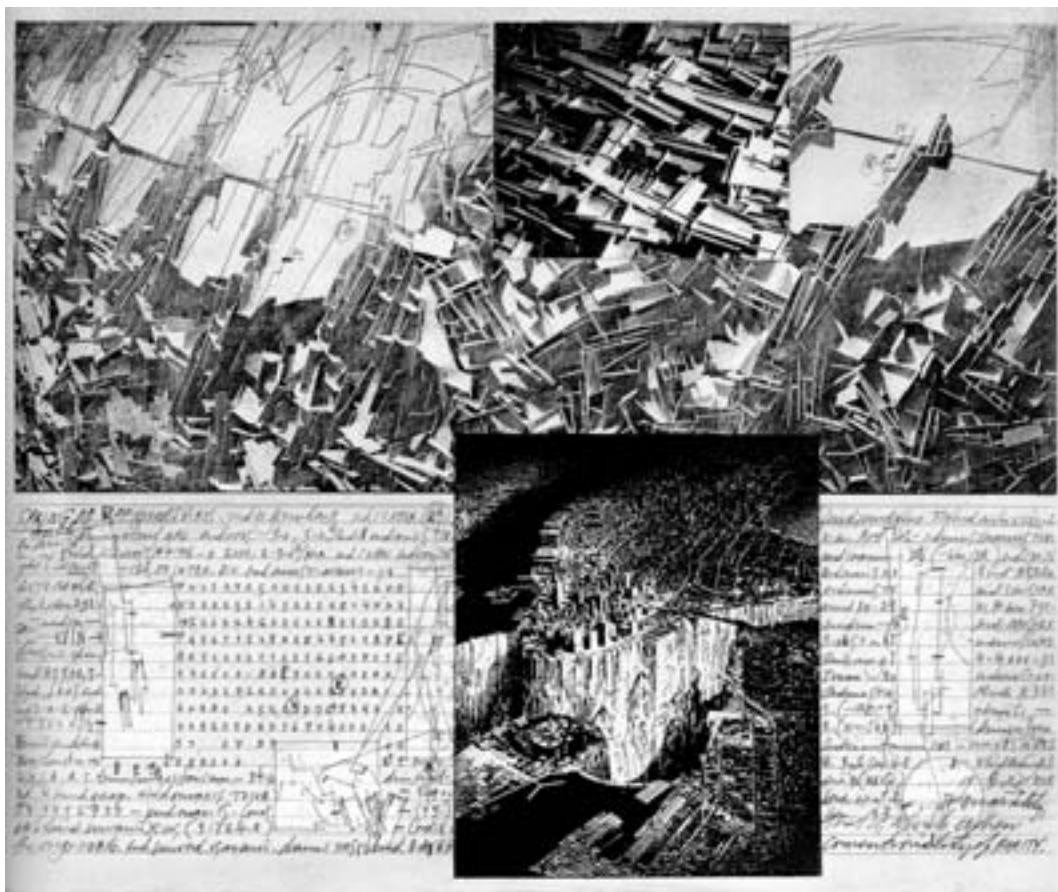
Tri celine koje si pomenuo, *Bića*, *Prostori* i *Plemena*, jesu teme koje su nastale u poslednjoj fazi razvoja izložbe — pošto je 90% radova već bilo odabrano i pošto je došao trenutak da se razmisli o tome kako će se svi oni fizički uklopiti u muzej. Tada sam počeo da, kao neku vrstu vežbe i da bih odredio njihov fizički raspored, razmeštam radove... ne same fizičke radove (*smeh*) već u osnovama, na tri glavna sprata *Whitney*-a. Dok sam to radio, počele su da se pojavljuju konstelacije značenja koje nisu bile prisutne kada sam razmišljao o svakom radu pojedinačno. Postalo mi je očigledno da postoje tri osnovne teme i da radovi na neki način prirodno gravitiraju prema drugim radovima sa kojima dele slične teme. Te teme mogle su da se nazovu velikim brojem različitih imena; ja sam, eto, izabrao *Bića*, *Prostori* i *Plemena* i ona, čini mi se, opisuju na neki opšti način osobine koje dele radovi na svakom od spratova. Pokušao sam, opet, da iskoristim ove teme na način finog povezivanja, kao vezivno tkivo, kako bih izložbi dao neku vrstu koherentnosti. Bijenale je, zapravo, u prošlosti dosta patilo od viška eklekticizma, ne teorijski ili principijelno, već po načinu na koji su radovi obično izlagani. Veoma je naporno ako je svaki rad dijametralno suprotan od onog prethodnog, gledanje toliko različitih stvari jednostavno postane iscrpljujuće, fizički. Stoga mislim da se stvaranjem tematskih veza, ako ništa drugo, daje energija da nastaviš dalje i predeš sa jednog rada na sledeći.

PRĚLOM: *Da li je želja da proširiš opseg uključenih radova, kao glavni princip koji si primenjivao u toku selekcije, razlog zbog koga su po prvi put uvršteni arhitektonski projekti, kao i internet–umetnost u tom obimu? To je bila stvar koja se često pominjala u vezi sa izložbom.*

LR: Delimično, jeste. Uputstvo za osporavanje granica bilo je u suštini ograničeno na istraživačku fazu — konačni kriterijum bio je taj da li je rad dobar ili ne. Samo Bijenale nije bilo strogo programski zasnovano na temi pomeranja granica. Istraživačka faza ticala se dovođenja u pitanje naših predubedenja i svaki rad koji je na kraju ušao u selekciju dospao je tu zato što predstavlja izuzetno umetničko delo. Tako da je kriterijum — na kraju — bio zapravo isti za svaki izbor. Umetnički radovi arhitektonskog karaktera koji su se našli na Bijenalu nisu predstavljeni samo zato što je postojala neka odluka tipa: »Oh, moramo po svaku cenu da imamo arhitekturu«. Mislim da ti radovi reflektuju činjenicu da u umetnosti kakva se danas stvara često uočavamo veliki stepen transparentnosti ili povezanosti između arhitekture i umetnosti. Postoje brojni primeri da umetnici pozajmljuju jezik arhitekture, bilo da se radi o formalnom ili teorijskom jeziku. Sa druge strane, imate arhitekta koji stvaraju dela koja izgledaju, i deluju, i »mirišu« kao umetnost. Tu je primer Laurette Vinciarelli. Ona radi akvarele koje opisuje kao »arhitektonske studije«. Na određenom nivou, one su čisto filozofske — studije za građevine koje nastanjuje jedino svetlost — i ona ih tako i opisuje. Razlika između tih studija i »umetnosti« je samo semantička, i mislim da nas ova semantička pitanja sprečavaju da cenimo raznovrsnost. Zato sam jednostavno odlučio da ih uključim i rekao: »Pa, dobro, ubaćićemo ih u izložbu«.

PRĚLOM: *Kako vidiš ovogodišnje Bijenale u kontekstu tradicije prethodnih Whitney bijenala?*

LR: Na to sam već ranije aludirao — poreklo Bijenala u *Whitney* muzeju je vrlo demokratsko i populističko. Na prvim Bijenalima, tokom tridesetih, radove su često birali sami umetnici. Bilo je jako malo kustoskih intervencija. *Whitney* bijenala nikada nisu bila tematski određena. Ona su naginjala eklektičnim reprezentacijama, za razliku od mnogih evropskih izložbi kao što su Manifesta, Documenta ili Lionsko bijenale gde se odabere tema, a radovi koji se prikazuju mogu biti po 10, 20, ili čak 30 godina stari — bitno je jedino da se uklapaju u temu. Te velike izložbe zapravo pokazuju tendenciju da pruže šansu kustosima za neku vrstu intelektualne provokacije. *Whitney* bijenale je, pre svega, ograničeno na radove nastale u poslednje 2 godine. To je ono o čemu se radi: o radovima nastalim od poslednjeg Bijenala i o američkim radovima — to su dva uslova. Unutar njih postoje neke varijacije. Poslednje Bijenale, održano 2000, namerno je bilo ne–tematsko. Nije bilo teme na početku, niti se ona pojavila na kraju. Takođe, činjenica da je bilo angažovano šestoro kustosa naglasila je, kroz umnožavanje perspektiva i ukusa koji su definisali izložbu, takav demokratizujući, eklektični pristup Bijenalu. Mislim da je ta izložba, na kojoj sam i sâm radio, patila od toga što je bila suviše raznolika, od toga da nije imala nikakav jasan stav. Tu je bilo puno odličnih radova, ali je bilo krajnje iscrpljujuće ići kroz izložbu i sve to razgledati postavljeno jedno pored drugog na suštinski potpuno besmislen način. Zato sam se nadao da ću kroz ovu izložbu odati počast istorijskim tendencijama izložbe, ali da ću im istovremeno dati veću jasnoću — na taj



Lebbeus Woods, *Terrain 6*, 1999, kombinovana tehnika, 49x59.2 cm

način što sam sâm bio glavni kustos i kreator postavke, dopuštajući temama da proizađu iz samog radnog procesa, bez tema koje bih nametao spolja a koje samo mogu da suze opseg radova za kojima smo tragali.

PRELOM: *Da li ipak postoji neki dublji politički smisao u balansiranju te demokratske tradicije Bijenala, sa jedne strane, i dovođenja u pitanje pretpostavki o prihvatljivosti i prikladnosti dela savremene umetnosti, sa druge? Za mene je verovatno najupadljivija stvar na čitavoj izložbi bio jedan prošireni pojam nacije, očigledno proizašao iz činjenice da većina odabranih radova ne potiče iz vodećih umetničkih centara kao što su Njujork ili Los Anđeles.*

LR: Pa, pošto sam poslednjih 20 godina živeo van Njujorka — prvo u Mineapolisu, a onda u Berkliju — na osnovu ličnog iskustva postao sam svestan da ima puno dobre umetnosti koja ne uspeva da se probije do njujorških i losandeleskih galerija, ili vodećih publikacija. Za mene je to postalo veoma očigledno. To se dešavalo ne samo u Mineapolisu ili Berkliju, već verovatno širom cele zemlje. Da bih došao do takvih radova, morao sam da otputujem na sva ta mesta. Morao sam da fizički krenem na put, što je

bio pravi izazov jer mi kustosi sve više postajemo naviknuti ne samo na određeni način mišljenja, već i na određeni način postupanja. Fizičke putanje su ograničavajuće jednako koliko i mentalne. Znaš kako ćeš otići u Los Anđeles, ali teško je da odeš u Klivlend. Mislim, koga ćeš da pozoveš, šta ćeš da radiš? (smeh) Upravo zbog toga je bitno raditi takve stvari. Takođe, mislim da menjajući fizičku matricu možeš da promeniš i mentalnu. Čim stigneš u Klivlend, umesto u Los Anđeles, istog trenutka ulaziš u svet novih problema, novih scenarija, novog konteksta. Zato je veoma, veoma produktivno otići na neko »drugo« mesto, jednostavno ući u neki drugi avion. I tako sam proveo četiri meseca putujući širom SAD. Od 50 država, posetio sam 27 ili 28. Bio sam u Portoriku koji je deo SAD mada nije zasebna država. Posetio sam male gradove, velike gradove, gomilu ljudi i zaista pronašao puno jako dobrih radova, u nekim slučajevima radove umetnika koji nikada ranije nisu uopšte izlagali, a kamoli u Njujorku ili LA.

PRELOM: *Da, ali mislio sam na nešto drugo. Iako je veći deo selekcije napravljen još pre 9/11, izgleda kao da je celo Bijenale, što se i podrazumeva, tumačeno u svetlu tih dešavanja. Zanima me do koje mere je to bilo smišljeno? Tačno je da se nijedan rad u potpunosti ne odnosi na 9/11, ali čak i tvoj tekst u katalogu otvoreno upućuje na 9/11 kao na glavni kontekstualni okvir kroz koji se treba posmatrati američka umetnost danas. Otuda se ne može oteti utisku »prikladne« motivacije da se uhvati korak sa čitavom »America United« atmosferom, utisku neke vrste napora usmerenog na naknadno upisivanje pomalo ljigavih, patriotskih osećanja. Šta misliš o tome?*

LR: Mislim da je to besmisleno. Nisam u životu čuo nešto toliko glupo! (smeh) Jesi to negde pročitao?

PRELOM: *Ne, ne, samo mi se čini... Mislim, na izložbi postoji nekoliko emotivno i simbolički »dirljivih« trenutaka, kao što je npr. instalacija Margaret Kilgallen koja je preminula prošle godine, ili audio snimci Svetskog trgovinskog centra Stephena Vitiella... Zatim, čitava ta ideja da Amerika nije samo Njujork ili Los Anđeles, već svaki gradić i svaka bogovetna državicica, kao i ubeđenje da sve — od autentično »narodne«, čak folklorne umetnosti do visoko sofisticirane i tehnički napredne kompjuterske umetnosti — može da uđe u izložbu nacionalne umetnosti u jednom od vodećih muzeja, savesno odražava duh jedinstva i snažno podstrekavnog verovanja u mitske vrednosti američkog načina života, što je prevladavajući sentiment u post-9/11 Americi. Čak je i koncepcija tematskih celina Bijenala bila u potpunosti hajdegerijanska po karakteru, nabijena implikacijama nekakvih »većnih«, spiritualnih vrednosti...*

LR: Pa, na kraju krajeva, suština je u samom radu: da li je rad uopšte dobar ili nije? To da li on dolazi iz nekog gradića, da li je žena umrla dok ga je radila, da li je kustos nastupio sa nekim hajdegerijanskim izgovorom — to je od sekundarne važnosti u poređenju sa činjenicom da li je rad uopšte zanimljiv ili ne. Mislim da je instalacija Margaret Kilgallen odlična, potpuno je nebitna činjenica što je ona umrla. Osećao bih se užasno ako je ijedna od mojih tematskih celina na bilo koji način uticala na to kako će ljudi procenjivati radove. Nadam se da su one samo dodale nešto. Isto tako, sigurno si

primetio da uopšte nismo isticali ove kategorije. Nije bilo natpisa na kojima bi pisalo »Na ovom spratu su *Bića*«, nigde nisam napisao »*Bića* su to i to« ili »*Pleme* je...«. U katalogu postoji možda po jedan pasus o svakoj celini u kome se ne daje nekakva arhetipska definicija tih tema, već jednostavno ukazuje na načine na koje se one manifestuju u umetničkim radovima. Nije bilo nijednog objašnjenja ovih pojmova, oni su bili prilično efemerni i laki. Tako da se nadam da nisu predredili reakcije ljudi.

PRELOM: *Šta misliš kako su događaji od 9/11, i da li su uopšte, uticali na umetničku praksu u Americi, i kulturu uopšte?*

LR: Hm... još uvek ne mogu to da procenim. Mislim da nije prošlo dovoljno vremena da bih mogao tačno da ocenim kakvi su zanimljivi umetnički odgovori proizašli iz 9/11. Do sada sam video pregršt interesantnih radova, ali mislim da je to nedovoljno da bih mogao da generalno spekulišem o pravcu u kome je krenula američka kultura posle 9/11. Mislim, na žalost, da pravac u kome se kreće društvo u ovoj zemlji vodi gubitku sloboda i svim ostalim užasnim stvarima, ali je još uvek prerano govoriti o tome šta će se desiti u smislu umetničke prakse.

Što se samog Bijenala tiče, a to sam pomenuo i u katalogu, smatram da su, politički i društveno, uslovi koji su doveli do 9/11 bili prisutni još mnogo *pre* 9/11. Neravnoteža moći, postojanje terorizma usmerenog protiv SAD u drugim zemljama, izvesna klima straha, na najsuptilnijem nivou, sve teskobe koje su rezultat američke dominacije u post-hladnoratovskom periodu. Svi ti uslovi proizveli su teskobu prisutnu u kulturi i mislim da su oni bili evidentni čak i u nekim od radova na Bijenalu. Iako se 9/11 nije odigrao u vreme kada su ovi radovi nastajali, preduslovi za taj događaj su već postojali.

PRELOM: *Zanimljiva je upadljiva ćutnja oko događaja od 9/11 u diskursu popularne kulture. Pored toga što biva artikulisana kroz senzacionalizam i neverovatnu manipulaciju osećanjima patetičnog heroizma i nacionalne paranoje, da i ne pominjemo potpuno odsustvo i najmanjih tragova bilo kakve kritičke rasprave, izgleda kao da ovu temu okružuje snažan tabu. Šta misliš odakle potiče ova paraliza?*



Rachel Harrison, *Unplugged*, 2000, drvo, električne utičnice, hromogenski print u boji Michaela Jacksona koji dodiruje glavu rabina, 172.7x101.6x61 cm

Može li trauma neočekivanog užasa biti još uvek toliko jaka da sprečava verbalizaciju iskustva, ili je reč o nečemu drugom?

LR: Mislim da to zaista zavisi od date situacije. Sve to još uvek jeste traumatično za mnoge ljude. Možda si u pravu da na određenom nivou popularne kulture, i u domenu zabave i u domenu vesti, jeste tabu angažovati se kritički ili ironično, ili na bilo koji način koji bi išao nasuprot dominantnoj struji. Ne mislim da se umetnici pokoravaju ovim standardnim pravilima i tabuima u kulturi. Zbog toga oni i jesu umetnici. Možda se može reći da među njima postoji relativno odsustvo angažovanja — mnogo veće nego što bi se to moglo očekivati ako uzmemo u obzir prirodu ove teme — što delimično ima veze sa iskustvom traume. A potom, takođe smatram da sigurno *postoje* radovi za koje još uvek ne znamo. Ne bih se složio da vlada baš potpuna ćutnja i siguran sam da će se radovi već nekako pojaviti.

PRELOM: *Možeš li mi reći nešto više o izložbi koju pripremaš za sledeću godinu? Koliko sam razumeo, ona će se baviti spoljnim percepcijama Amerike. Taj projekat zvuči izuzetno zanimljivo i intrigantno, pogotovo jer se radi o THE američkoj instituciji i kući skoro isključivo američke umetnosti. To može biti dobra prilika za bavljenje nekim od pitanja o kojima smo upravo razgovarali.*

LR: Da, izložba će istraživati različite globalne poglede na Ameriku kroz radove u svim medijima nastale otprilike od devedesetih. Inicijalna ideja za izložbu javila se, zapravo, još pre 9/11. Dok sam istraživao za Bijenale, susreo sam se sa radovima nekolice autora koji nisu Amerikanci i koji nisu radili u samoj Americi a za koji sam, uprkos tome, osećao da su na neki način *de facto* američki. Tu je, na primer, Sophie Ristehueber koja je uradila izuzetno snažne fotografije iračkih predela po okončanju Zalivskog rata, koje bi, po meni, bilo sasvim primereno pokazati u kontekstu nečega kao što je *Whitney* bijenale. Bilo kako bilo, složili smo se da je bolje da zadržimo trenutne kriterijume koji se tiču uključivanja u Bijenale. Ti kriterijumi su da rad mora da je uradio američki državljanin, bez obzira na to gde živi i radi, ili ne–Amerikanac koji radi u Americi. To nije nekakvo savršeno pravilo, ali je tradicionalno i, mislim, pošteno. Na kraju sam drage volje pristao — »OK, u redu. Hajde da se držimo pravila« — ali sam takođe, negde u svesti, držao ideju da bi, ukoliko bih mogao da pronađem dovoljno radova ovog drugog tipa, možda mogla da se napravi zasebna izložba. Ona bi predstavljala izuzetak, priliku da se kaže: »OK, *Whitney* će konačno jednom pokušati da vidi šta ostatak sveta misli o Americi«. Međutim, pripremajući Bijenale bio sam veoma zauzet, tako da nije bilo prilike da predložim ovu ideju sve do nakon 9/11. Posle 9/11, predstava o tome šta ne–Amerikanci misle o Americi postala je relevantan koncept ne samo zbog činjenice da su umetnici stvarali zaista izuzetne radove ove vrste, već zbog toga što je neophodno da se ovo pitanje postavi iz društvenih, a ne samo estetskih razloga. Mi, u osnovi, nemamo nikakvu predstavu o tome šta drugi ljudi misle o nama. Za mnoge je veliki šok predstavljala sama činjenica da je neko poželeo da digne u vazduh Svetski trgovinski centar. To je prouzrokovalo veliki jaz u našoj samospoznaji. Zato sam predložio ideju o ovakvoj izložbi koja je sa odobravanjem prihvaćena. I dok sama premisa izložbe krši pravila *Whitney*–ja o tome šta može da se izlaže u ovoj instituciji, ona to čini sasvim svesno. Mislim da je u simboličkom smislu jako da *Whitney* — kao institucija

posvećena američkoj umetnosti — bude ta koja lomi svoj okvir i postavlja pitanje šta ostatak sveta misli o ovoj zemlji. Veoma sam ponosan na instituciju koja je toliko fleksibilna da može istog trenutka da iskorači iz sebe same da bi pokazala radove koji su važni kao umetnost i, potom, prinudno i neodložno prisilila američke građane da se suoče sa određenim pitanjima.

PRELOM: *Trenutno putuješ svuda po svetu pokušavajući da odabereš radove za ovu izložbu. Kako se osećaš dok prolaziš kroz toliko različitih mesta, ne zadržavajući se obično nigde duže od nekoliko dana, i onda budeš u poziciji da donosiš odluku o tome šta ćeš odabrati? Mislim, kad dođeš u sredinu sa kojim ni približno nisi upoznat, situacija se prilično razlikuje od toga kad odeš u Klivlend. Zar to takođe, uprkos dobronamernoj želji da se odnos moći obrne i pogled preusmeri sa Drugog na sebe, ne predstavlja oblik kulturnog imperijalizma?*

LR: Pre svega, ovo nije izložba o tome ko je najbolji umetnik na svetu. Izložba ima vrlo precizan fokus. Pre nego što otputujem na određena mesta, ja istražujem i potom odlazim da bih video konkretne radove. Vrlo mi je važno — ukoliko to mogu da postignem — da radove vidim »uživo«, a ne da ih biram sa fotografija ili interneta, tako da se zaista trudim da uradim svoj posao najbolje što mogu. Nije mi namera da izložba dâ uravnoteženu sliku o tome kakvi sve pogledi na Ameriku postoje širom sveta. Ne

Robert Fenz, *Soledad: Meditations on Revolution III*, 2001, kadar iz filma



trudim se da izbalansiram pogled nijedne zemlje posebno, pa čak ni čitavih regiona, tako da ukoliko imam arapski pogled to ne znači da obavezno moram da imam i izraelski. Tragam za izrazima o Americi koji su snažni kao umetnička dela, dela u kojima je ova tema pobudila snažnu umetničku reakciju. To mi pomaže da se osećam manje krivim zbog toga što ne provodim više vremena u svakoj od zemalja koje posećujem pošto, konačno, cilj mi i nije da predstavim šta određena zemlja, ili grad, ili region misli o Americi. Izložba nije o tome. Ona se bavi umetnošću i perspektivama umetnika koje mogu biti potpuno fantastične i ne moraju imati ništa zajedničko sa onim što bilo ko drugi iz te posebne zemlje misli o tome.

P R E L O M: *Uskoro ćeš posetiti Beograd. Da li si, osim Slovenije, bio u još nekoj od zemalja bivše Jugoslavije?*

L R: Ne, samo u Sloveniji, ali nadam se da ću na ovom putovanju posetiti i Hrvatsku.

P R E L O M: *Šta očekuješ od posete Beogradu?*

L R: Pa, zahvaljujući tebi, očekujem puno. Pokazao si mi veoma upečatljive primere umetničkih radova i osećam da je ovo uzbudljivo vreme za posetu Beogradu koji ulazi u fazu tranzicije. To je uvek zanimljiv trenutak da se neko mesto poseti. Veoma se radujem što ću upoznati umetnike o kojima smo razgovarali. Razumljivo da sam radoznao i zbog specifičnih odnosa Srbije i SAD u poslednjih deset godina. Podrazumeva se da to stvara određenu... aromu (*smeh*) koje za umetnike može da pruži bogat materijal.

P R E L O M: *Govoreći o razlikama između Whitney-ja i nekih evropskih bijenala, pomenio si razliku u ulozi kustosa. Kakvo je tvoje mišljenje o upadljivom trendu po kome su kustosi jedine prave zvezde sveta umetnosti? Kako se to uklapa u tvoje stavove o poslu kojim se baviš?*

L R: Mislim da je to žaljenja vredna tendencija koja odvlači pažnju sa umetničkih radova. Odnedavno, u biografijama umetnika možeš da primetiš zanimljiv detalj — pored naziva izložbe navode i ime kustosa. Očigledno postaje pitanje prestiža da imate tu »*curated by*«-stavku, a određena osoba postaje... kako se to kaže u crkvenoj hijerarhiji... osveštana ili kako god, što mislim da je žalosno.

P R E L O M: *Možemo li umesto koncepta »kustosa-zvezde« govoriti o konceptu »kustosa-putnika«?*

L R: Jako je važno da kustos putuje da bi video radove i... tačka! Mislim da kustosi ne bi trebalo da pogrešno shvataju svoje iskustvo kao nekakvu globalnu paradigmu »čoveka-u-pokretu«. Većina ljudi ne putuje. Iskustvo većine ljudi je isključivo lokalno. Oni imaju svoje poslove, odlaze u kancelarije svakoga dana i rade za svojim stolovima. Mislim da kustosi moraju da upamte da, kada putuju, uvek dospevaju u tačno određeno mesto u kome je potrebno da nekako — kako god to znaju i umeju — ostave po strani lutalačka iskustva jednog transnacionalca, čega god, i skoncentrišu se na lokalni kontekst. Ipak, putovanje jeste funkcija naše profesije i ja se u potpunosti zalažem

za to pošto mislim da se umetnost nalazi na svim mogućim mestima, i da je jako dobro videti na mestu sa koga potiče. Jesi li mislio na to?

PRELOM: *Ovo sam pitao zato što mi se dopala tvoja opaska o tome kako putujući automatski uspostavljaš drugačiji okvir svesti i vidiš stvari drugačije.*

LR: Ta ideja mnogo je više u vezi sa predstavom koju imam o navikama generalno. Putovanje je samo jedna vrsta navike. Ali isto se odnosi i na to šta jedeš ujutru, šta oblačiš, na niz raznih drugih vrsti aktivnosti. Smo svi mi u ogromnoj meri bića navike i sve što moraš da uradiš jeste da promeniš naviku da bi promenio svest. Zbog toga mislim da je uvek dobro osporavati i menjati sopstvene navike.

Njujork, avgust 2002.

Lawrence Rinder je kustos za savremenu umetnost u *Whitney Museum of American Art* u Njujorku.

POST SCRIPTUM, oktobar 2002.

PRELOM: *Pošto si u okviru svoje world-wide istraživačke misije u okviru priprema za novu izložbu posetio Beograd, reci nam kako si doživio grad i njegovu umetničku scenu?*

LR: Da budem iskren, moj prvi utisak uopšte nije bio povoljan. Voz je ušao u grad prolazeći pored velike grupe ljudi (Romi?) koji žive u nečemu što izgleda kao kuće od kartona. Izgleda da je kvalitet vazduha u Beogradu na veoma niskom nivou. Od železničke stanice do hotela, taksista mi je naplatio cenu u protivvrednosti od 10 dolara, i to za razdaljinu, kako sam kasnije shvatio, od samo par blokova. Kada sam prošetao glavnom gradskom ulicom, video sam postere Osame-bin-Ladena i slične stvari koje se prodaju. Onda si ti stigao na sastanak sa flasterima na nosu, »reš« posle užasnog *gay-bashing*-a. I tako, moram da kažem, moja poseta uopšte nije dobro počela.

Ipak, iskustvo nakon posete umetnicima dalo mi je drugu, mnogo pozitivniju i uzbudljiviju sliku o gradu. Bio sam veoma podstaknut da naučim što više o različitim oblicima suprotstavljanja Miloševićevom režimu, o borbi o kojoj se u Americi gotovo ništa ne zna. Bio sam oduševljen stepenom do koga su se sami umetnici angažovali u pokretu za promenu i otvaranje društva. Sama umetnost bila je raznovrsna, vitalna i upečatljiva. Izgleda da tamo postoji dobra zajednica umetnika. Teško je proceniti kako će ona opstajati i razvijati se u uslovima nove političke i ekonomske stvarnosti. Bez jakog političkog povoda i razvijene ekonomske baze (tj. umetničkog tržišta) čini se da će umetnici morati da budu ekstremno posvećeni umetničkoj praksi kao takvoj da bi nastavili da stvaraju svoja dela. Veoma me interesuje kako će se stvari dalje odvijati. Sve veći internacionalizam sveta umetnosti može beogradskim umetnicima pružiti novi okvir da izlažu i prodaju dela, uključujući tako njihove ideje u globalni diskurs i omogućavajući im u isto vreme nekakav prihod od koga mogu da žive. Ipak, bilo bi šteta



Luis Gispert, *Untitled (Single Floating Cheerleader)*, 2001,
Fujiflex print na aluminijumu, 182.9x101.6 cm

ukoliko bi snažna lokalna dimenzija koju sam uočio bila zamenjena monokulturnim internacionalnim stilom. Ubedljivost lokalno angažovane prakse predstavlja jednu od najimpresivnijih stvari u novijoj beogradskoj umetnosti.

PRELOM: *Ima li nekih zanimljivih novosti u tvom projektu? Kako se čitava stvar uobličava?*

LR: Projekat se razvija u interesantnim pravcima. Sama izložba, koja sada ima i naslov — »American Effect« — baviće se globalnim pogledima na Ameriku u svim medijima od 1990. do danas. Ona neće, kako je to objavljeno na Dnevniku jedne beogradske TV stanice, biti fokusirana na »anti-američka« gledišta već će, zapravo, biti otvorena prema svim perspektivama — pozitivnim, negativnim i neutralnim. Do sada sam posetio Brazil, Australiju, Vijetnam, Kinu, Koreju, Japan, Francusku, Nemačku, Rusiju, Hrvatsku i Jugoslaviju. Uskoro ću posetiti Kubu, Meksiko i Kolumbiju. Putovanja u Egipat, Iran i Pakistan otkazana su zbog zabrinutosti povodom predstojećeg rata sa Irakom; uprkos tome, učiniću sve što je u mojoj moći da i umetnici iz ovih, i ostalih arapskih zemalja budu zastupljeni na izložbi. Jedna od naročito važnih dimenzija projekta jeste katalog koji će uključivati eseje nekoliko vodećih međunarodnih autora, kao što su Tariq Ali, Pramodya Ananta Toer, Nawal El Saadawi i Luc Sante, o temama koje se stalno ponavljaju u radovima koji se bave Amerikom. Među te teme spadaju pitanja slobode, materijalnog izobilja, različitosti, paternalizma, hegemonije i osvete. Izložba će biti otvorena u *Whitney* muzeju u junu ili julu 2003.

KAKO JE OSVOJIO ISTOK

Intervju sa Michele Maccarone

Siniša Mitrović

PRELOM: *Koliko već dugo živiš u Njujorku?*

MICHELE MACCARONE: U Njujorku živim jedanaest godina. Ovde sam došla u školu. Studirala sam istoriju umetnosti i oduvek želela da postanem profesor. U name-ri da ostvarim svoje zamisli, krenula sam na Kolumbiju i započela školovanje. Oni su imali jako dobar program na odeljenju za istoriju umetnosti. U početku, glavni predmet mi je bio barokno slikarstvo — rimsko barokno slikarstvo sedamnaestog veka — i iz te oblasti sam radila i diplomski. U isto vreme, želela sam da radim u nekoj galeriji savremene umetnosti, u fazonu — paralelno sa studijama, tako da sam se 1990. zaposlila u *Daniel Newberg Gallery*. To je bila dosta *cool* galerija, kao, prva ovde koja je izlagala Maurizia Cattelana, i tako to. Tamo sam radila nekih godinu, godinu i po dana; direktor galerije je bio veliki frik — svojevremeno je bio u *Factory*, s njim smo se stalno zezali i igrali svakavih igara. On je bio neverovatan, ali je galerija bila dosta »spora«, pa sam posle nekog vremena poželela da radim na nekom drugom mestu. Od detinjstva sam poznavala Larryja Clarka — odrasla sam u Prinstonu, Nju Džersi, gde je i Larry nekad živio — pa sam znala da ga zastupa *Luhring Augustine*. U stvari, kao tinejdžerka sam nekoliko puta bejbi-sitovala njegovoj deci, tako da sam pomislila »Uuuu, to je baš strava!«, pa sam svratila do galerije upravo u trenutku kad su tamo otvarali konkurs za stažistu, te sam dobila posao.

U tom trenutku art-tržište je praktično doživelo slom, svi su plaćali kiriju slika-ma i tako to. To je, kao, bio baš depresivan trenutak za svet umetnosti. Ja sam volontirala u toj ultra-*fancy* galeriji gde su, uprkos svemu, radili sve te neverovatne konceptualne izložbe. I tako sam polako počela da ulazim u posao, kao, svaki dan po malo, i to je potrajalo. Međutim, za sve to vreme, i dalje sam studirala i bila u fazonu: »Čim diplomiram, ima da počnem da radim doktorsku disertaciju, a onda ću da budem profesor na Harvardu, i bla, bla, bla« (*smeh*). A onda je, jelte, došao trenutak kad sam diplomirala i bila pred izborom: ili ću se uvaliti u, kao, OGROMNE dugove i postati profesor, ili ću nastaviti da radim u svetu savremene umetnosti onako kao što sam radila kod *Luhring Augustine* — direktno sa umetnicima, kustosima muzeja, i tako dalje, i tako bliže. Smatrala sam da bi možda bilo dobro baviti se ovim poslom nekoliko godina, dok se ne vratim u školu. Direktor u *Luhring Augustine* je napustio svoje mesto baš u momentu kad sam ja diplomirala, tako da sam praktično samo uskočila. Onda je to tako trajalo, i trajalo, i trajalo, i ispostavilo se da sam za njih radila narednih pet godina, što sve ukupno daje nekih devet ili deset...

PRELOM: *Do kad?*

MM: Do 2000, do septembra 2000.

PRELOM: *Zašto si otišla, i kako je začel Maccarone Inc.?*

MM: Pa, meni se jako sviđalo da radim sa umetnicima, sviđalo mi se da radim za umetnike, sviđala mi se galerija, ali, kapiraš, osetila sam da sam tokom godina stvorila sopstveni identitet, sopstveni ukus, i da sam izgradila vrlo bliske kontakte sa mladim neafirmisanim umetnicima. U jednom trenutku sam pomislila: »Ili ću ih uvrstiti u program kod *Luhring Augustine* (što nije nužno bilo ono što su i oni želeli), ili ću da napravim nešto svoje«. Imala sam ideju da prosto skupim neki novac i otvorim prostor tipa *Kunsthalle*, jedan alternativni prostor, ne zapravo galeriju *per se*, već nešto... Imala sam gomilu ideja i jednostavno sam znala da moram da napustim *Luhring Augustine* ne bi li stvorila sopstvenu reputaciju, ali sve je visilo u vazduhu još neko vreme. A onda sam, u celom tom procesu promišljanja, pomislila nešto u fazonu: »Ma jebi ga, radim po galerijama već deset godina i znam kako se galerija vodi. Potreban mi je drugačiji prostor, potrebno mi je da zastupam umetnike«. Sve je, ipak, bilo dosta komplikovano jer sam videla kroz kakve su gomile problema prolazile različite galerije. To je zaista težak posao, ali sam shvatila da tako najbolje radim, da jedino tako i umem da radim. I zato sam, čim sam ih napustila, počela da tražim novi prostor. Provela sam jedno godinu dana tražeći, pregovarajući i sastavljajući program, a potom je galerija otvorena skoro tačno godinu dana nakon što sam dala otkaz.

PRELOM: *Reci mi nešto više o koncepciji Maccarone Inc.? Kako doživljavaš galeriju i koje je tvoje shvatanje te ozloglašene institucije sveta umetnosti?*

MM: Oduvek sam, još i pre nego što sam napustila *Luhring Augustine*, zamišljala kako bi trebalo da izgleda moja idealna galerija. Imala sam specifičnu ideju šta bi to trebalo da bude, i sve je bilo jasno izdefinisano u mojoj glavi. A zatim sam, sasvim slučajno, naletela na jednu zgradu na Louer Ist Sajdu u kojoj se sada nalazim. To je bilo, kao, ugledam ti ja nekakav neverovatno *ready-made* i zaljubim se na prvi pogled. Zgrada me je potpuno inspirisala, ali je bilo stvarno teško da je dobijem. Prošla sam kroz žestoku pravnu bitku i na kraju me je koštala mnogo više nego da sam izabrala prostor od jebećih 2000 kvadrata u Čelziju i otvorila »normalnu« galeriju. Sve je bilo mnogo bolnije i mnogo skuplje, ali zgrada je zaista predivna. Sagrađena je sredinom XIX veka i ima tri sprata, plus podrum u kome se trenutno nalazi električarska radnja — *Kunst Electrical Supply Company*. Ta nadstrešnica na kojoj piše »KUNST« predstavljala je za mene veliki znak, nekakav simbol, zato što sam se nosila mišlju da ne otvaram po svaku cenu galeriju u tradicionalnom smislu te reči — mislim, ime je *Maccarone Inc.* a ne *Maccarone Gallery*. Imala sam ideju da to bude neka vrsta art kuće, nešto kao mesto gde možeš da izlažeš umetnost a da to nije galerija. Sam termin »galerija« nosi za mene sve te bezveze konotacije, kapiraš, kao nekakav skupoceni prostor i neka galerina sa blistavom zalizanom kosom i sva fancy, kao da se nalazi na nekom višem nivou (*smeh*)... uđeš u galeriju i tu je neka galerina koja, kao, ne obraća pažnju na tebe zato što šalje mejl dečku ili šta već (*smeh*)... Imala sam stvarno intenzivne, košmarne slike tih velikih fancy galerija, i pomislila sam kako, u stvari, želim prostor u koji bi ljudi ušli i bili okruženi umetnošću

— ne obavezno onom koja visi sa zidova — mesto u kome umetnost nije čak ni postavljena, već gde ona može prosto da postoji. Neko zaista pristupačno mesto, gde bi ljudi mogli da dođu i *dožive* umetnost, a da ne dožive galeriju — ako to uopšte ima smisla. Rezultat je to što kad dođeš u moju galeriju vidiš da tu nema ničeg skrivenog, nikakve sobice pozadi, sve je potpuno otvoreno. Prosto takva sam osoba, pa sam želela da imam i takav prostor. Naravno, ja shvatam da je galerija posao i, kapiraš, pokušavam da je vodim u što većoj meri imajući to u vidu, ali pre svega me zanima sastavljanje dobrog programa i bliska saradnja sa umetnicima.

Ljudi me neprestano pitaju o kriterijumima, o tome šta tražim, i ja uvek moram da im odgovorim da, što se umetnosti tiče, sve u šta verujem dolazi iz stomaka. Kriterijumi ne postoje — ja naprosto znam. Jednostavno nešto vidim, ili čak ništa ne vidim, ponekad nema šta da se vidi... ili je to prosto dijalog sa umetnikom, ili razumevanje procesa, nešto što me natera da pomislim: »To je prava stvar!« Ne mogu da objasnim koji je faktor koji bi me zainteresovao za nekog umetnika, ili podstakao da mu ponudim izložbu, ili saradnju — to ne mogu tačno da odredim. Ali znam da su, ako bacim pogled unazad i pogledam program i umetnike sa kojima sam radila, jedine stvari koje ih povezuju interesovanje za multimedije i to što svi imaju veliku širinu i opseg, što su svi zainteresovani za procese i eksperimentisanje. Stvarno me zanimaju umetnici koji imaju »velike« i čudne ideje i koji te ideje razrađuju kroz različite projekte, a konačni rezultati mogu da se manifestuju na, kao, milion različitih načina. Ili čak da se nikad ni ne manifestuju, već da samo postanu diskurs, ili šta god.

Definitivno veoma volim konceptualne radove. Ja, na primer, uopšte ne izlažem slikare ili ljude koji *samo* slikaju, fotografe koji *samo* fotografišu. Isto tako, nisam veliki formalista. Iako moj bekground predstavlja slikarstvo renesanse i baroka — koje je neosporno formalno na jednom vrlo važnom nivou — oduvek su me više zanimala konceptualne kritike tog slikarstva. Umetnost me je oduvek mnogo više interesovala sociološki, socio-politički, kulturološki — u smislu te vrste odnosa, a ne kao kad, kapiraš, naprosto uđeš i okačiš različite radove na zid. To može da se dogodi, mislim, definitivno će biti izložbi na kojima će stvari visiti sa zidova. Ne kažem da sve mora da bude sjebana, svuda-po-galeriji instalacija, kao što je to bila moja prva izložba Christoph Büchela (*smeh*), i ne kažem da volim samo radove koji su do te mere žestoki... Jedan



Christoph Büchel u *Maccarone Inc*, 2001, instalacija, kombinovana tehnika
(courtesy of the artist & *Maccarone Inc*)

kustos mi je jednom rekao: »Tvoja galerija je toliko ograničena u smislu umetnika koje zastupaš da je sve skoro kao jedna velika grupna izložba« i, kapiraš, ja nisam mogla da shvatim da li je to kritika ili veliki kompliment. Ne znam. Ja samo izlažem umetnike koje osećam da želim da izložim, i to je otprilike to.

P R E L O M: *Koje umetnike trenutno zastupaš?*

MM: Prva izložba... vidiš to je interesantno, interesantno je što su, osim jedne, sve izložbe koje sam dosad radila — a uradila sam četiri — na osoben način upućivale na zgradu, ili na ovaj kraj grada. Prvi je izlagao švajcarski umetnik Christoph Büchel koji je napravio instalaciju koja je zauzela svaki milimetar galerijskog prostora — približno 200 kvadratnih metara na drugom i trećem spratu zgrade. Bila je to instalacija u kojoj... ma, skroz otkačeno... čitavu stvar je bukvalno izgradio. Ulazilo se na trećem spratu kroz rupu u zidu, a onda bi morao da puziš gore, i dole, i svuda naokolo kroz niz neverovatnih ambijenata. Bili su tu kupatilo, kuhinja, učionica, soba za ping-pong, beskućnička jazbina, kancelarija, sklonište, zatvorska ćelija; postojao je jedan vertikalni otvor kroz koji bi se spuštao, kao niz tobogan, s trećeg sprata na drugi, dok su kroz isti taj otvor sve vreme letele stare novine koje je raznosio ventilator, i... On je doslovno razrovaio sve zidove u zgradi i ostavio šut. U jednoj od prostorija nalazilo se dvosmerno ogledalo, a moja kancelarija je bila s druge strane, kancelarija u kojoj, kapiraš, ja treba da radim. Samo što sam svaki dan morala da se pentram kroz prozor da bih u nju ušla (*smeh*) i tamo sedela potpuno izolovana po ceo dan. Posle svih tih neverovatnih stvari, na kraju bi završio na krovu. Čitav krov zgrade bio je skinut i postavljen na treći sprat galerije, a preko svog tog materijala stavljene su dve odvodne cevi iz kojih je non-stop curila voda. Sad možeš da zamisliš — krov zgrade nalazi se na trećem spratu, a iz tih cevi voda lije u potocima, i sliva se niz krov, i pljušti na ulicu — mislim, potpuno ludilo!

Za postavljanje ove instalacije, suvišno je i govoriti, bilo je potrebno dva meseca; uklanjanje je trajalo mesec dana; budžet je enormno premašen, a ja sam praktično



bankrotirala. Međutim, u trenutku kada sam srela Christopa znala sam za te instalacije koje pravi i rekla sam mu: »Pazi — imaš *carte blanche*. Napravi šta god želiš, budžet neograničen«, »Nema problema, ništa ti ne brini« — na kraju je koštalo pet puta više od svakog najluđeg budžeta, a galerija mi je pretvorena u švajcarski sir (*smeh*). Prvo mi je palo na pamet je da je to, kao, besplatno renoviranje galerije. Pomislila sam: »Sjajno — on će da postavi instalaciju, srediće zidove, ja ću sve to da izbacim i dobiću predivnu novu galeriju« O ne, ma zaboravi! (*smeh*) Sve potpuno uništeno! Mislim, stavio je tonu materijala na treći sprat! Moj treći sprat je sada neupotrebljiv, u konstruktivnom smislu, i nikad više neće biti isti... Ali, bila je to neverovatna izložba. Dobila sam ogroman publicitet. Ljudi su dolazili — i to ne samo ljudi iz sveta umetnosti, već sve uredno mame i tate sa decom — da vide tu neverovatnu stvar. Da ne pominjem da se voda, koja je lila iz cevi, slivala niz prozore galerije i danonoćno pljuštala po ulici. A sve je bilo referenca na oronule stambene zgrade na Louer Ist Sajdu, na Kineze — znaš, ping-pong stolovi, skloništa, i tako to — toliko mnogo internih referenci. Bilo je neverovatno pretvoriti u galeriju tu uvrnutu, sjebanu zgradu, koja nema razloga, a možda ni prava, da bude galerija, a zatim prevazići čak i to i postaviti instalaciju koja ne samo da ne može da se dovede u vezu sa pojmom galerije, već upravo podriva svaku ideju galerije. Kolekcionari su mi dolazili u skupim odelima, a izlazili u dronjcima (*smeh*). Odeća bi im se iscepala dok bi prošli kroz čitavu instalaciju, ljudi su, kao, bili totalno blatnjavi i umazani. Ja sam svakog dana dolazila u donjem delu trenerke i vojničkim čizmama da bi se probila do kancelarije (*smeh*). Znaš, instalacija je isto tako predstavljala ogromnu opasnost u protivpožarnom smislu, sve u vezi sa njom bilo je potpuno nelegalno, ali bila je ogroman uspeh na mnogo različitih nivoa. Pre svega uspeh za umetnika jer koja to galerija na svetu bi bila u fazonu: »Radi šta god 'oćeš, uništi zidove, uništi tavanicu. Zabolle me«. On nikad pre toga nije imao samostalnu izložbu u Njujorku, i to mu je bila, kao, velika premijera, a ljudi o tome još uvek pričaju. Roberta Smith prokomentarisala je nešto u fazonu »istorija umetnosti u nastajanju«, ali to nije bila moja namera. Namera je

Christoph Büchel u *Maccarone Inc*, 2001, instalacija, kombinovana tehnika (courtesy of the artist & *Maccarone Inc*.)



bila: »Ti radiš izložbu u mojoj galeriji — imaš *carte blanche* da uradiš šta god želiš. Sredstva su mi ograničena, ali nekako ćemo se snaći«. Grizi do kraja, kapiraš! Bio je to na neki način skok vere, sa obe strane, i sa moje i sa njegove, i ja sam bila super–fleksibilna zato što sam htela da izložba bude što bolja. Još uvek sam u velikim dugovima, al' baš me briga. Jer, znaš, ne otvara se galerija... Mislim, ima ljudi koji su u svetu umetnosti zato što, kao, tako mogu da zarade novac, kapiraš, ali to je nešto čime ja nikad nisam želela da se bavim, nikad ikad. Ono što sam oduvek želela da radim jeste da platim za fabrikaciju, stupim u nekakav odnos sa umetnikom, i budem u fazonu: »'Ajde da mlatio pare i da ih spiskamo na izložbe«, jer mislim da je suština čitave priče u tome. A ako su umetnici kojima dam izložbu u fazonu: »Hmmm, znaš, odradili smo prvu izložbu kod tebe, i sad smo, kao, veliki *fancy* umetnici i treba nam galerija sa više para, stabilnija, koja nije sve vreme švorc...« (*smeh*) mogu da odu i izlažu u većoj galeriji, to je skroz u redu. Jer što se mene tiče, stvar je u tome da u okviru svojih mogućnosti učinim sve da etabliram umetnika. To sve ima veze i sa emocijama, naravno... to je kao sa decom. Ja se osećam kao da sam mama, a oni kao deca o kojoj brinem i koju puštam da se igraju. Osećam se kao jedna od onih majki koje potpuno upropaste decu puštajući ih da rade šta god požele (*smeh*). Mislim, to je deo moje filozofije i deo koncepta galerije.

PRĚLOM: *Jel' možeš da spomeneš još neke umetnike sa kojima radiš?*

MM: Galerija je veoma internacionalna. Većina galerija ne radi takve stvari — veoma je skupo izlagati inostrane umetnike. To je isto jedna od stvari po kojima se razlikujem od ostalih. Radovi su, naravno, najčešće izuzetno ambiciozni, veoma zahtevni u pogledu izrade, kao, skupi da se isfabrikuju.



Christoph Büchel u *Maccarone Inc*, 2001, instalacija, kombinovana tehnika (courtesy of the artist & *Maccarone Inc*.)

Druga je bila izložba Christiana Jankowskog, koji je napravio video instalaciju. On je našao nekog tipa koji je savetnik za menadžment i koji odlazi u različite kompanije procenjujući ih prema tome kako su organizovane, sa kakvim problemima se suočavaju, šta im dobro ide, itd, a onda uradi evaluaciju. Zaposlili smo tog savetnika za menadžment koji je prvo intervjuisao mene i raspitivao se o mom poslovanju, a zatim gospodina Kunstlingera, vlasnika *Kunst Electrical*

Supply Company od ispod. Svako od nas odgovarao je na svoja pitanja, Christian je zapisivao ono što smo pričali, a onda smo zamenili izjave. Na kraju je video snimljen tako što je konsultant za menadžment u stvari narator, ja pričam kao da sam već 35 godina vlasnik električarske radnje, a taj sedamdesetpetogodišnji Jevrejin priča kao dvadesetosmogodišnja žena koja je vlasnica galerije za savremenu umetnosti... Histerično! Rad se zove »Point of Sale«. Treća je bila izložba Olava Westphalena. On je izložio jednu vrstu izbora iz onoga što je radio u toku poslednjih nekoliko godina — mnoštvo crteža, skulptura i jednu video instalaciju. Četvrta je bila izložba Daniela Rotha. On je takođe nemački umetnik... Volim Nemce, prosto ne znam zašto... (*smeh*) To je skroz... Mislim, nacionalnost i pol su od onih stvari koje su mi potpuno nebitne. Ja nisam od onih galerista koji kažu: »OK. Moram da imam pet žena, pet muškaraca, dvoje homoseksualaca, troje crnaca«, ja prosto ni ne pomišljam na to, meni je bitan samo rad. Možda me zato oštro kritikuju što ne predstavljam žene u dovoljnoj meri (*smeh*). Bilo kako bilo, Danijelova izložba, hm, je organizovana oko veoma komplikovanog narativa i sastoji se od crteža na zidu, skulpture, video–instalacije, projekcione instalacije i slajd–instalacije. Sve izložbe su na dva nivoa, a umetnicima su u osnovi potpuno određene ruke. Što se mene lično tiče, naginjem tome da mi se dopadaju izložbe koje predstavljaju jedan celovit projekat. Ja to, naravno, ne mogu da prodam, ali mi se više sviđa kad je umetniku omogućeno da se bavi jednim složenijim projektom, nego kad pokušava da uradi gomilu malih stvari.

PRELOM: *Kad čovek malo bolje razmisli, čini se kao da si ti sama u velikoj meri deo svih projekata. Umetnici reaguju na tebe baš kao i na zgradu. Svi ti dijalozi koje vodiš mora da te koštaju čitavo bogatstvo... (smeh)*

MM: Ja sve vreme pričam! (*smeh*) Razgovaram sa toliko mnogo ljudi, svakog dana, sa svim umetnicima, kritičarima, kustosima, pametnjakovićima. Kao, sto puta na dan — uvek i isključivo o umetnosti, što je fenomenalno.

PRELOM: *A imam osećaj i da je Maccarone Inc. veoma društveno mesto. Uvek kada bih svraćao, bilo je puno ljudi...*

MM: Uvek puno — upravo sam tako i želela da bude. To je deo koncepta galerije — imati prostor gde će ljudi, umetnici, ko god hoće, moći da iskuliraju, vise, šta god. Svaki put kada svratiš, tamo je najmanje, nemam pojma — moja pomoćnica se muva okolo i priča sa dvoje umetnika koji izlažu, Ali Subotnick je obično tu, pa još jedan kritičar ili pisac, još neko deseti, mladi umetnici koje galerija ne zastupa ali koji su zainteresovani, i tome slično. Ljudi prosto banu i to mi se sviđa. To me podseća na Stuarda Regena, jednog od mojih mentora, koji je vodio *Regen Projects* u Los Angelesu. Svaki put kada bih otišla u njegovu galeriju osetila bih istu tu stvar i bila u fazonu »Vau! To je ono što mi treba — galerija koja je jebeni društveni klub!«. Jer to je deo ideje, ta pristupačnost. Kad posećuješ galerije, obično nemaš pojma ko je njihov vlasnik, ko tu radi, šta oni, do đavola, uopšte misle. Mislim, ja sam radila sa tim ljudima, oni godišnje zarađuju po 21.000 \$ tako što sede tamo i onda na kraju dana odu kući. A ja — ja nemam privatni život, kapiraš, ja ne želim privatni život, kad bih mogla da živim u galeriji, tamo bih živela (*smeh*). Ja to negde tako doživljavam. U fazonu, neću da se udam i rađam

decu i budem keva koja čeka decu posle fudbala (*smeh*). Mislim, ja to jesam, ali ja sam to za umetnike, ja sam to za jednu generaciju, kapiraš, i veoma sam ponosna na to. Mislim, razni ljudi se tu motaju, i razne stvari se dešavaju, možda jednom ispadne nešto stvarno veliko od svega ovoga. Svet umetnosti se neprestano menja, uvek postoji ta nova generacija, a ja volim da sam okružena ljudima koji pripadaju toj generaciji, koji mogu da nastave dijalog.

PRĚLOM: *Kako održavaš ravnotežu između te duboke lične strasti prema umetnosti i tog, hm, pa... na zanimljiv način artikulisanog majčinskog instinkta... (smeh) — izigravajući majku svojim umetnicima — i galerije kao biznisa?*

MM: Ne održavam, ne održavam ravnotežu. Mislim da je najbolji način da se to objasni ako zamisliš jedan porodični posao gde stvari stoje po principu — novac dođe, novac ode. »Trebaju ti pare? Kol'ko ti treba? — Evo ti. Okej, ta osoba mi je platila toliko i toliko, ove troškove treba da pokrijem, tako da ću da ti dam ovoliko. Dugujem ti toliko, ali 'ajde da to odbijemo zato što ćemo da isfabrikujemo ovo«, itd. I to je zaista... to je skroz porodični posao. Nema šanse da sa mnom zakažeš sastanak, a da ne popiješ 20 miliona pića i ne pojedeš 10 kila testenine i... (*smeh*) ...to prosto nije... ja ne želim da to liči na posao. Ugovori ne postoje, ali se stvari ipak odrade, kapiraš, ja pošaljem fakture... Ja sam jedna od retkih galeristkinja koje se pojavljuju na svakom jebenom otvaranju svojih umetnika, bez obzira gde. Konstantno putujem i do kraja ih podržavam. Ako je nekom potreban novac — dobiće novac.

Kad sam otvorila galeriju, imala sam vrlo ozbiljan poslovni plan. Imala sam menadžera, i sve to, ali je sve puklo još tokom prve izložbe! (*smeh*) Bilo je to, znaš kao, mi imamo poslovni plan po kome je budžet za svaku izložbu 6000 \$. Ja sam mislila: »To je do jaja!«, kapiraš, to je nešto ekskluzivno, samo za umetnika i troškove njegovog rada. Preko toga bi ja još morala da platim poštarinu, isporuku, postavljanje, uramljivanje, i razna sranja — sve preko tih 6000. Prva izložba me je koštala 40.000 jebenih dolara! (*smeh*) I kol'ko izložbi, kao, možemo tako? Toliko o poslovnom planu. Uzela sam ga u ruke i bila u fazonu... (*pravi potez kao da cepa parče papira*) Ostali smo švorc, ispucali kreditne kartice, 'ajmo sad s konca i konopca.

Tako da posao... imala sam ja ideju da to liči na posao, al' to je smesta otpalo. Mislim da entuzijazam i energija koju ulažem u umetnost daleko premašuju moje poslovne sposobnosti. U jednom trenutku sam se toliko zainteresovala za umetničku praksu i u to se upetljala, tako da sam po čitav dan, svaki bogovetni dan, pričala sa makar pola umetnika koje galerija zastupa, o idejama i slično, i nisam imala vremena da radim bilo šta drugo. Sad sam konačno zaposlila asistentkinju koja je u fazonu: »Moramo da platimo ovaj račun, moramo da platimo onaj račun«, tako da je sada sve na neki način uravnoteženije. Vodila sam posao sama punih 6 meseci, i stvari sad polako dolaze na svoje mesto. Još uvek imamo poslovnog menadžera koji vodi računa o stvarima, ali ravnoteža... ja lično nemam ravnotežu. Ja se ne bavim poslom.

PRĚLOM: *Jedna od najinteresantnijih stvari u vezi sa tvojim prostorom — hajde da ga tako nazovemo — jeste to što se nalazi ovde, u jednom, ako izuzmemo mitsku boemsku auru, potpuno anti-šik kraju na Louer Ist Sajdu. Pa čak i tada, još južnije*

i istočnije, na samoj periferiji kineske četvrti, daleko od svih glavnih art promena-da Čelzija ili SoHo-a. To je jedna od stvari u Njujorku kojima ne mogu da se načudim — sve mora da bude zgurano u dve ulice i da funkcioniše po principu »Kuda jedan, tuda svi«. Prijatno je videti ozbiljnu galeriju na nekom drugom mestu.

MM: Pa, ja sam dosta radila u ovom kraju i bila sam, u stvari, zainteresovana za jednu staru zgradu još dalje niz ulicu u kojoj je bila sinagoga. Ovaj kraj mi se svideo iz više razloga. Pod jedan, lično sam oduvek živela u *downtown*-u jer sam stvarno mnogo lenja i mrzelo me je da putujem do Čelzija. A putovala sam do Čelzija tri godine. Živela sam u SoHo-u i morala svaki dan da prevaljujem tih nekoliko desetina blokova, što je jedna od najgorih putanja ako moraš da je prelaziš dvaput dnevno — tamo i nazad. Čelzi mi se nikad nije svideo. Prosto mi se ne dopada ta ideja. Mislim, pre svega, mi smo u Njujorku — on je mali, lako ga je obići, nismo u nekom suludom gradu kao što je Los Anđeles gde ti je potrebno sto godina da stigneš bilo gde. Činjenica da galerije u Njujorku imaju mentalitet krda oduvek me je zapanjivala, ali to je apsolutno povezano sa finansijama. Stvar je u ekonomiji, u stvaranju tržišta, tržišnoj vrednosti, i to je sve. Sve je u potpunosti zasnovano na tome, ali mene to ne interesuje. Znaš, ljudi su mi govorili: »Jesi ti odlepila?« zato što sam tražila prostor na Louer Ist Sajdu i u finansijskoj četvrti, sve u jako čudnim krajevima što se zgrada tiče, i svi su bili u fazonu: »Jesi ti malo skrenula?«. Jedan kolekcionar u Veneciji mi je rekao nešto kao: »Ne prelaziš u Čelzi? Kako ću onda da te posetim?« Ja sam bila u fazonu: »Kažeš lepo svom vozaču da vozi *malo* južnije i onda provedemo prijatno poslepodne, izađemo na *dim-sum*, i tako«. (*smeh*) Mislim, znaš... I ljudi zaista dolaze i provode dosta vremena jer, kao, gde bi pa drugo išli? Na neko »nadrkano« šupačko mesto? Što isto može da bude zanimljivo, al' ipak...

Za mene je to, uostalom, bilo i pitanje finansija — koji je najveći prostor koji mogu da dobijem? Kraj ispod ulice Delancey ionako mi se oduvek dopadao. Tu ima Jevreja, Kineza, Hispano-Amerikanaca, blizu je umetnicima i projektima, a ja sam želela da budem u nekom potpuno nesređenom kraju. Nema apsolutno nikakve nade da će se ovaj kraj razviti više nego što je sada razvijen zato što kineska populacija skoro u potpunosti određuje kako se stvari kreću. Većinu zgrada poseduju Kineza, oni ih i održavaju. Znaš, moja zgrada koju je posedovala jedna stara jevrejska porodica sa kojom sam morala da se sporim, predstavlja izuzetak. Imala sam nešto novca, kapiraš... ali, hm... Ovaj kraj mi se još više dopada sada, upravo zbog takvih stvari. Drago mi je da se nalazim ispod Delanceyja, a ne iznad, gde je sad mnogo barova i *fancy* butika i restorana, i tako dalje i tako bliže. Potpisala sam zakup na četrnaest godina. Eto, ako ćemo već o posvećenosti. Posvećenosti fizičkoj zgradi, koju obožavam i volim, i baš me briga što ima loš plafon i što su podovi stvarno neravni, baš me briga. Ali i sam kraj je neverovatan. Mada ne bih baš mogla da kažem da je prijatan. Kineskinji koja radi u pekari bilo je potrebno godinu dana da mi kaže dobar dan iako sam kod nje kupovala kafu svaki dan po šest puta (*smeh*). A u radnji za tehničku opremu, kapiraš, u kojoj sam ostavila više od 30.000 \$, sačuvaj bože da mi učine uslugu i dopuste da upotrebim kreditnu karticu za račun od 48 dolara i 95 centi kad je minimum za upotrebu kreditne kartice 50.

Stvar je bila i u tome što je jedan od mojih kriterijuma za galeriju bio taj da mora da bude ne-skupocena zato da bismo mogli da podižemo i rušimo zidove, probijamo grede, probijamo podove, razbijamo prozore, lomimo stvari, slikamo svuda. Ja nemam,

kao, nekakav arhitektonski veličanstven prostor u kome bih bila u fazonu: »Uuuužaas! Ne smeš da zabijaš šrafove u moj betonski pod vredan 100.000 \$!«, već sam, kapiraš, u fazonu — baš me briga, prosipaj pivo, povraćaj u kupatilu, radi sve što treba da radiš (*smeh*). Čitav kraj poseduje tu vrstu stava. Neverovatno je da ovde imaš galeriju u kojoj se rade izložbe kakve ja radim. Znaš kao, pandurima se jebe, vatrogascima se jebe, mišlim, ovde je sve toliko nelegalno, tako da se ti baviš svojim poslom, i svi se ostali bave svojim poslovima, i niko nikog ne dira. To je neverovatno... Obožavam što sam ovde.

PRĚLOM: *Misliš li da bi i ostali uskoro mogli da pođu tvojim stopama?*

MM: Već jesu. Zovu me kao da sam ja nekakav prokleti agent za nekretnine na Lauer Ist Sajdu. Zovu me svaki dan, kapiraš, u fazonu: »Ej, Michele, jel' znaš neku zgradu koja može da se dobije?« A ja, kao, nemam druga posla, već sedim i čitam odeljak sa nekretninama: »Da, u stvari baš ima 500 kvadrata na uglu Rivingtona i...« (*smeh*). Ma ne, nadam se da neće baš nagrnuti. Mislim, sviđa mi se da ostanem pionir u ovoj predivnoj oazi, da imam taj luksuz da se ljudi spuštaju samo da bi došli do mene i zezali se. Mada, biznis se ne obavlja nužno na taj način. Većinu stvari obično prodajem preko prokletog telefona, ili tako što putujem po Evropi. Ja nemam galeriju u koju ljudi uđu i kažu: »Aha, uzeću celu stvar, spakuj je i pošalji u moje skladište«, ili nešto slično. Posao prosto ne funkcioniše tako. Ali sviđa mi se ideja da kustosi i kritičari, i ko god, dođu i provedu neko vreme u galeriji. Tako da nemam pojma... Plašim se da će se ovde pojaviti još neke galerije koje će pokušati da slede moj model, ali mislim da moraš da budeš lud kao ja da bi to isfurao, a nije baš lako biti toliko lud. Ljudi žele da uspešno posluju, pa mi se sve čini da će galerije koje se pojave biti »prekrasne«, i imati čiste toalete, i aparate za kapučino, i *fancy* asistente, i visoke stolove, i... (*smeh*). Mislim da će takvi ljudi, kad presele svoje galerije, pretvoriti ovo mesto u tržni centar, ali moja galerija će ostati zajebana kao i do sada.

PRĚLOM: *Gde vidiš sebe i poziciju Maccarone Inc. u trenutnoj konstelaciji na njujorškoj art sceni?*

MM: Rekla bih da sam jedina osoba iz moje generacije koja drži galeriju čiji je program na nivou ozbiljnog muzejskog programa. Mislim... postojim ja, zatim *Project*... hm, u ovom trenutku zapravo može biti samo ja i *Project*.

PRĚLOM: *Kakvo je aktuelno stanje u njujorškom svetu umetnosti?*

MM: S. R. A. NJ. E. Sve je postalo previše buržoaski, ali i treba tako da bude — ako nemaš buržoaziju koja kupuje umetnost onda si puk'o. Niko više ne plaća muzejima, niti im daje pare. Buržoazija nam je potrebna, ali mislim da je problem u tome što su se umetnici i galerije previše upetljali u te priče. Pogledaj, na primer, YBA: svako od njih ima, kao, po tri kuće, samo štancuju radove i prave iste izložbe sve vreme. Ljudi se osećaju toliko bezbedno i toliko su navikli na novac koji je ušao u svet umetnosti tokom devedesetih da se sve srozalo na nivo robe. Ja sam oduvek bila opsednuta projektima koji ne moraju da se manifestuju, a jako je malo galerija spremnih da pokažu umetnost koja se teško ispoljava, koja se teško komodifikuje, zato što je takvu umetnost teško prodati. Ako je rad dobar, ja sam više nego spremna da stanem iza njega, a vremenom će se

već prodati — to je oduvek bila moja filozofija. Naravno da je neophodno da prodaješ. Ja vodim komercijalnu galeriju, kapiraš, i ne kažem da je ona u »sve-je-besplatno« fazonu, ali kad pogledaš kako stoje stvari u svetu umetnosti, i odeš na sajam umetnosti u Bazelu, ili čak na Documenta, shvatiš da su galerije neuporedivo moćnije nego bilo šta drugo. One stvaraju standarde za pokazivanje i izlaganje umetničkih dela.

To, naravno, nije ništa novo. Oduvek je bilo tako, u stvari barem u poslednjih 20 godina — od sedamdestih, kad su ljudi bili u fazonu: »Jebeš sve to, 'ajde da preuzmemo taj i taj prostor, i uradimo to i to«. To je bio period kada je bilo radova od zemlje, konceptualnih radova koji nisu toliko zavisili od galerija. U fazonu, kome je uopšte potreban galerijski prostor? A onda se pojavilo mnogo galerija, i umetnici su preko njih zaradili puno para, tako da su stvari morale da postanu »spremne-za-galeriju«. Što je jako problematično. Mislim, ako odeš u Čelzi, bilo kad, možeš da vidiš toliko izložbi koje su kao neke užasno dugačke liste narudžbi sa gomilom crvenih tufni, i onda mogu da ti spakuju nešto, ti to staviš pod ruku, ili staviš u svoj, šta god, džip, i odneseš lepo u kuću u Konektikatu, pa okačiš na zid. Puno galerija opstaje zahvaljujući tome. Ali čini mi se da postoji samo nekolicina dobrih umetnika, mislim, sad radi više umetnika nego ikad, a meni je interesantan samo 1% od 1%. S druge strane, toliko novca odlazi na stvari koje



Christian Jankowski, *Point of Sale*, 2002, video instalacija (courtesy of the artist & Maccarone Inc.)

su čisto rasipanje. Ovo je interesantan trenutak — post-9/11, post-krah-berze moment. Nadam se da će se stvari još malo zakomplikovati. Mene ne plaši finansijski kolaps, mislim da bi to učinilo stvari mnogo zanimljivijim. Svi površni radovi bi nestali — to je ono čemu se nadam. Njujork je jako problematičan grad. Mislim, ovde ima toliko novca, toliko se ulaže u galerije, toliko umetnika živi ovde i... ništa — kad si poslednji put video dobru izložbu? Kapiraš, ovo je kao navodno epicentar sveta umetnosti. Pa dobro, 'ajde onda, dokaži ti to meni! (*smeh*)

PRĚLOM: *Ipak, ne bih rekao da ti vodiš nekakv krstaški rat (smeh). Mislim, siguran sam da imaš dobre veze i da saraduješ sa još nekim galerijama...*

MM: Što se galerista tiče, u najboljim sam odnosima sa Davidom Zwirnerom i Ivanom Wirthom iz *Hauser&Wirth*. Blisko saradujem sa te dve galerije koje obe finansijski podržavaju moju. Njih dvojica su veoma moćni — imaju puno novca, gomile para dolaze i odlaze, obe galerije izlažu vrlo etablirane umetnike, obe zarađuju velike količine novca kroz preprodaju. Takođe, obojica su kolekcionari i sakupljaju mlade umetnike koji se tek probijaju, tako da im je, na neki način, potreban neko kao ja. Oni su mi, u osnovi, u finansijskom smislu omogućili da se bavim ovim čime se bavim: dali su mi toliko novca i kupili toliko radova od mene da bi mi priuštili luksuz tipa *carte blanche* izložbe. Zato sam u stalnom kontaktu sa njima. Po mojoj proceni, oni su 50% posao, a 50% konceptuala — obojica su orijentisani na zaradu, ali vole umetnost i podržavaju veoma, veoma »teške« radove. Oni zastupaju ljude kao što su Paul McCarthy, Jason Rhoades, Stan Douglas — znači, ne isključivo ono što je, kapiraš, lako prodati. David mi je, na primer, rekao da mu je, kad je otvorio galeriju, bilo potrebno godinu dana da proda prvu stvar. Isto tako, veoma cenim Marian Goodman i Barbaru Gladstone. Ne kritikujem njihove galerije, te galerije su nam potrebne — one su stvorile tržišne uslove za prodaju veoma komplikovanih umetnika, od one vrste od koje ja preuzimam mlađu generaciju i sledim njen put. Ja, na izvestan način, težim tome da postanem neko kao Marian Goodman — da budem u stanju da zaradim puno novca za galeriju i priuštim svojim umetnicim luksuz da naprosto rade ono što misle da je potrebno.

PRĚLOM: *Ko su ljudi koji kupuju te, kako ti kažeš, »teške« radove?*

MM: Uglavno kolekcije institucionalnog nivoa. Ja ne prodajem kolekcionarima koji su u fazonu »Jao, što je slatko! Daj okači to na zid«. Puno toga sam prodala Ivanu Wirthu i njegovoj supruzi Manueli koja poseduje muzej. Puno sam prodala Davidu Zwirneru. Puno sam prodala jednom kolekcionararu iz Teksasa čija se kolekcija nalazi u *Dallas Museum of Art*. Prodajem radove za *New Museum of Art*. Prodajem Lindi Pace koja ima fondaciju i instituciju u San Antoniju. Ona mi je jedan od najboljih kolekcionara. Prodajem dvojici privatnih kolekcionara iz Njujorka čije su kolekcije na institucionalnom nivou i biće ustupljene muzejima — oni kupuju, kao, veoma masivne i veoma »teške« radove. Prodajem trima, verovatno najvećim kolekcionarima u Nemačkoj koji svi imaju privatne muzeje...

PRĚLOM: *Kako je 9/11 uticao na tržište umetnosti i umetničku praksu? Da li je uopšte izazvao neke značajnije posledice?*



Christian Jankowski, *Point of Sale*, 2002, video instalacija (courtesy of the artist & Maccarone Inc.)

MM: Prva stvar do koje je doveo bila je ta da art-tržište nije funkcionisalo najmanje šest meseci. Sve je stalo i niko nije imao posla. A onda je u februaru sve nastavilo svojim tokom... Ljudi su bili dosta prestravljeni i izbezumljeni, ali, zanimljivo, nije bilo nekog većeg uticaja, ili barem ja nisam mogla da ga primetim, na fizičke manifestacije radova. Bilo je, dakako, mnogo umetnika koji su radili memorijale u čast Svetskog trgovinskog centra, ali u svetu umetnosti, onakvom kako ga i ti i ja znamo — mislim na *Artforum*, Robertu Smith, kontekst muzeja — posledice su bile male ili nikakve. Mislim, koliko je važnih umetnika napravilo važne radove povodom 9/11? Ima gomila umetnika koji rade stvari u vezi sa 9/11, ali njih ne zastupaju najvažnije galerije u Njujorku, niti se pojavljuju na izložbama u glavnim muzejima. Možda grešim, možda sam bila previše zaokupljena time što sam kretala u posao i što sam odlepila brinući da li ću da propadnem — jer kad su se kule srušile, a meni galerija stoji, kao, četiri bloka dalje, bila sam u fazonu: »Uf, koje sranje!« — tako da nisam primetila nikakav uticaj, ostavimo li po strani taj zastoj u poslu i ljude koji su neko vreme bili odlepili i pokušavali da prikupe nešto novca, što mislim da je bilo vrlo tašto od strane galerija koje su u učestvovala u tom projektu. Ne vidim da ljudi sad uopšte nešto razmišljaju ili brinu o 9/11. Da li grešim? Ne znam. To je na neki način neverovatno...

PRĚLOM: *Mislim da ovde još uvek postoji neka vrsta tabua u vezi sa 9/11. Ne možeš stvarno da govoriš o toj temi a da ne uvidiš koliko kompleksne mogu da budu reakcije ljudi na nešto što je, iz godine u godinu, spektakularizovano u filmovima. Industrija suvenira se dobro snašla, ali je potpuno fascinantno odsustvo bilo kakve reference u okviru pop kulture. Zanimljivo će biti da se sačeka na neki holivudski film, koji će se ionako verovatno prvo pojaviti na HBO specijalu...*

MM: Već se pojavio, HBO je uradio nešto u fazonu reality-TV. Ali uzmi, na primer, serije kao što su *Seks i grad* ili *Njujorški plavci* u kojima se tek uzgred upućuje na ova dešavanja, ili ostatak pop kulture gde — nigde se stvarno ne referiše na to. Ako izuzmemo *New York Times*, koji je imao specijalni odeljak posvećen događajima od 9/11...

PRĚLOM: *A Nation Challenged.*

MM: Ako to izostavimo, šta nam jebeno preostaje?

PRĚLOM: *To je i dalje vest sa naslovnih strana, ali sad u smislu: »9/11 pas udaje se za svog vlasnika« (smeh). Ne možeš pobeći od senzacionalizma koji prati čitavu stvar, ni od licemernog osećaja da se na raznim stvarima u vezi sa 9/11 dobro zarađuje, a da o svemu tome ne postoji bilo kakva ozbiljnija rasprava. Tu je i neumorno zastrašivanje koje se sprovodi na nacionalnom nivou i koje je direktno povezano sa Agencijom za unutrašnju bezbednost — PATRIOT Act, sve te stvari sa kojima se brza i o kojima se uopšte nije diskutovalo. Skoro kao da je 9/11 bio poklon za Busha, u smislu kontrole nad stanovništvom.*

MM: Apsolutno. Sve je pod super-kontrolom i jedino mesto na kome shvatiš da se 9/11 stvarno dogodio jeste kad se ukrcavaš na avion. To je neverovatno, ali sem toga ne postoji... Mislim, Noam Chomsky i neki drugi ljudi su smisljeno pisali o tome, ali sve je to zatrpalo đubre koje čitamo iz dana u dan. Ni o čemu se nije vodila debata... Čak i Guillian, za koga smatram da je jedan ogavni drkadžija — mislim, 9/11 je od njega napravio heroja. Taj tip je pretvorio Njujork u policijsku državu, a da to niko nije kritikovao! Sad imamo jednog nepismenog drkadžiju za predsednika, a kritike nema zato što on mora da se nosi sa opasnošću po naciju — baš sad! Kapiraš, on će sigurno biti ponovo izabran u toku ove krize, što znači da će zemlju osam godina voditi jedan retardirani drkadžija.

PRĚLOM: *Ali on je očigledno samo marioneta, zar ne?*

MM: A čak se ni to ne kritikuje. Svet umetnosti je skroz u fazonu: (peva) »La-la-la, lepo slikarstvo, lepo slikarstvo« (smeh). Znaš, kad uđeš u galeriju shvatiš da sve te stvari o kojima sada diskutujemo ne nailaze ni na kakav odjek u svetu umetnosti. Mislim, seti se devedesetih — tada su barem postojale *Guerilla Girls* i postojali su ljudi koji su kritikovali *Whitney* bijenale zbog toga što je bilo politički korektno ili politički nekorektno, nije bitno, ali ono je ipak predstavljalo ogledalo našeg društva, što bi umetnost uvek trebalo da bude. I onda odeš na Bijenale koje se upravo završilo i koje je bilo u fazonu: (peva) »La-la-la, umetnost je dobra, umetnost je lepa, umetnost je mlada, umetnost je pomodna, la-la-la« — kao da se ništa nije dogodilo! Ja ne govorim da je išta što se dešava u mojoj galeriji, znaš kao, neka fenomenalna kritika vlade, ili tome slično. Ja na prosto izlažem ono što mi se dopada — i sama sam pomalo u la-la-la fazonu, ali barem

stalno učestvujem u raspravi, stalno diskutujem i... u stvari, želim da budem odbornica u gradskom veću, da jednog dana postanem gradonačelnica, i opet legalizujem oružje i pušenje trave na ulici, i tako to! (*smeh*) Baš sam pre neki dan sedela i razmišljala o tome, u stvari baš jutros za doručkom, i uostalom zašto da ne? Sad nemam vremena da započnem kampanju, ali čim »podesim« galeriju na autopilota, čim budem imala makar i trenutak slobodnog vremena, počecu da radim na kampanji, počecu da lobiram, počecu da idem na sve te sastanke, da srećem ljude i, dođavola, želim nešto da učinim! Sad kad shvatam kakva je tarapana Njujork postao, uostalom, kapiraš — zašto da ne?

PRELOM: *Ja bih sigurno glasao za tebe, Michele... (smeh). Možeš li da mi kažeš nešto više o novom projektu na kome sada radiš?*

MM: Aha — o onom zbog koga će me najverovatnije konačno strpati u ćuzul (*smeh*) Hm, to ponovo ima veze sa filozofijom galerije... to je ono kad umetnik dođe... vidiš, to mi je najomiljenija stvar na svetu — bez obzira što sam stalno u haosu, ja volim da rešavam probleme. Volim kad umetnik dođe s idejom i kaže: »Slušaj, imam jednu ideju!«, a onda ja kažem: »To je odlična ideja. Hajde da vidimo kako da je izvedemo!« I tako je jedan od mojih umetnika — Christoph Büchel — došao s idejom: »Hoću da uradim ediciju!«, »Odlična ideja! Ne mogu da prodam tvoju prokletu instalaciju, ali edicija zvuči odlično«, »Hoću da uradim ediciju džinovske table esida (!), na papiru veličine metar sa metar«, (*pauza*) »Okej« (*smeh*). Onda ja krenem da telefoniram, tri meseca okrećem telefone, šaljem mejlove, pokušavajući da kupim jebeni esid! Možeš li da zamisliš? (*smeh*) Ali u Njujorku ne možeš da kupiš ni parčence esida, kapiraš, čak ni običan pis. To nisam shvatila sve dok nisam upoznala jednog hemičara koji zna sve o tome. Izgleda da su postojala tri mesta u Americi gde se proizvodilo 90% celokupnog esida, i da su sva tri bila provaljena i zatvorena između 1996. i 1998. Zato u Americi više ne možeš da nađeš LSD. Jako, jako, jako teško. E, a baš sad, u ovom trenutku, pojavljuju se neki novi proizvođači koji pokušavaju da se probiju... Interesantno je da je pedesetih jedan jedini čovek snabdevao skoro celu zemlju, bila je to najveća fabrika na Zapadnoj obali, i... zaboravila sam njegovo ime, u svakom slučaju uhvatili su ga i podneli tužbu za zločin protiv čovečnosti. Mislim, to nije čak bila ni nelegalna supstanca, a oni mu prikačiše »zločin protiv čovečnosti«. Bilo kako bilo, on je uspeo da pobegne i ode u Vankuver gde je u ilegalni nastavio da »radi« još 30 godina. Najveće količine LSD-ja u Severnoj Americi poticale su od tog jednog jedinog proizvođača, tog *vigilantea*. Na kraju su ga ipak uhvatili, a posle toga je došlo do velike čistke, i zato je sad tako teško pronaći esid. Ali ja imam tu vezu i... hmmm, imam tu vezu, ovaj... (*smeh*) i nadam se da ćemo uspeti da proizvedemo tu... uf...

PRELOM: *Ediciju?*

MM: ... ediciju. (*smeh*) Sve je već rešeno. Mislim, postoje formalni aspekti koje još nismo u potpunosti razradili... Ja, u stvari, nisam shvatala koliko je teško proizvesti LSD, pa sam pomislila: »Ma šta, ovde smo usred kineske četvrti gde je ionako sve totalno ilegalno — napravićemo LSD laboratoriju u galeriji!« (*smeh*) Onda sam pričala sa tim hemičarom koji misli da bi to koštalo najmanje 100.000 \$, a ja sam bila u fazonu:

»Zaboravi. 'Ajde da sve izvedemo što jednostavnije« — ko ima esid, kako možemo da ga kupimo, šta se najviše isplati. Na kraju smo provalili kako da dođemo do jednog grama, koji košta nekih 5.000 \$, i od koga može da se napravi mnoooogo esida. U suštini, dil je da ja kupim taj gram, a da tip isfabrikuje džinovsku tablu. Meni je od grama potreban zanemarljiv procenat jer je koncentrat vrlo jak, tako da on uzima ostatak koja ne upotrebimo i može da ga proda. On će, u suštini, zaraditi mnogo više nego što ću ja prodajom edicije, ali je početna investicija moja, jer mi treba za umetnost. I tako, kapi-raš, ja sad konstantno šaljem mejlove petorici advokata, pokušavam da, kao, izađem na kraj sa zakonom, ali sve je, još uvek, veoma riskantno. A onda posle svega pomislim: »Pa to je, na kraju krajeva, umetnost«, mislim — šta mi mogu? Jedini način da se uvalim u nevolju je da...

P R E L O M: *Oni ovo pročitaju? (smeh)*

MM: Hm, a gde će ovo biti objavljeno?

P R E L O M: *U Beogradu.*

MM: Ma ne, onda je u redu (*smeh*). Jedini način da dospem u nevolju... ne, ne, ne... to se čak ne bi dogodilo ni zbog ovog intervjua; jedina stvar zbog koje bih mogla da se uvalim u nevolju jeste novčana transakcija između mene i osobe od koje ga nabavljam. Samo bi me ta razmena uvalila u nevolju. Ono što se posle dešava, ceo proces fabrikacije — mislim da to ne predstavlja problem. Ja ediciju na kraju prodajem kao umetnički rad — mislim, šta će da urade? Te listove papira ćemo staviti u sanduke, pod staklo, i zapravo neće biti moguće da dopreš do samog esida. Što se kolekcionara tiče, ili koga god, on može ali i ne mora da zna da se unutra nalazi esid, ali ja to znam, a i kolekcionar će, nadam se, znati. Namera, na kraju krajeva, i nije da se proda da bi se konzumiralo! Osim toga, biće teško otvoriti te »kutije«, tako da će sve više biti kao neka vrsta »mamca« — ne znaš zapravo šta kupuješ. Mislim, OK, moooožda ću otići u zatvor (*smeh*). Videćemo. Mislim, nisam ja ipak potpuno šenula; preuzimam sve mere predostrožnosti koje su neophodne kada se radi o ovakvom projektu (*smeh*).



Christian Jankowski, *Point of Sale*, 2002, video instalacija
(courtesy of the artist & Maccarone Inc.)

P R E L O M: *Odakle ti snaga da se toliko angažuješ? I da li ikad zažališ što nisi odabrala drugu opciju i postala uvaženi profesor istorije umetnosti na Harvardu?*

MM: Hm... Mislim da me ne zanima u tolikoj meri šta ljudi naokolo misle. Na kraju krajeva, mislim da radim dobre stvari i ljudi koji su mi bliski to poštuju. To mi daje snagu da nastavim. U stvari, ja mislim da sam potpuno luda (*smeh*). Znaš, ja uvek radim ono što... pazi — jednostavno ne mogu da objasnim zašto se ovim bavim. Da sam bila pametna, i sve to, bila

bih, kao, nekakav smor–profesor negde, na nekom *fancy* koledžu, kapiraš, predavala bih i pisala knjige, odlazila uveče kući i bila u stanju da zaspim, kapiraš. Ali ne — umesto toga ja po čitavu noć buljim u zidove i mozgam: »O, bože! Kako ću da vratim 100.000 \$ duga, kako ću da uradim ovo, kako ću da uradim ono, bože moj jel' dobro ovo što radim« — sve vreme ludim. Ali to je ono što želim. I zaista, dobijam jako dobre reakcije. Ljudi prihvataju ono što radim i stvarno sam im zbog toga zahvalna. Ne znam, možda su stvari mogle da ispadnu drugačije, ali nikad nisam ni pomislila da će *Maccarone Inc.* biti loša galerija, oduvek sam... jedina stvar u koju sam oduvek bila sigurna — a nisam baš sigurna u mnogo stvari — jeste to da umem da prepoznam talenat, da dobro razumem umetnost i da sam sposobna da o tome komuniciram, da je stavim u neki kontekst i zatim radim u okviru toga. Zato i imam galeriju. Kad pomislim: »Jebote, u čemu sam ja to dobra? Šta mi se sviđa?«, pa, eto — u ovome sam dobra, ovo mi se sviđa, i to saznanje daje mi snagu. To i činjenica što održavam nekoliko umetnika u životu. To je ono što me svakog jutra diže iz kreveta.

Njujork, avgust 2002.

Michele Maccarone je galeristkinja i vlasnica *Maccarone Inc.*

Preveo s engleskog: Nikola Zmajević

Intervju sa Ali Subotnick

PISATI O UMETNOSTI ZNAČI
UBITI JE

Siniša Mitrović

PRELOM: *Znači, ti si pomoćna urednica ...*

ALI SUBOTNICK: *Imam novu titulu... (smeh)... sad sam pridružena urednica...*

PRELOM: *(smeh)... časopisa Parkett. Koliko već dugo?*

A S: *Sad već nešto više od tri godine.*

PRELOM: *Čime si se bavila pre toga?*

A S: Prvo sam... ma, ispričaću ti celu priču. Išla sam u školu u Čikagu gde sam magistrirala istoriju umetnosti, a onda sam se u leto 1997. preselila u Njujork. I tako nazovem ti ja *Artforum* da promenim pretplatničku adresu i, čisto iz zezanja, ih upitam da li imaju neko slobodno radno mesto. Oni mi kažu da im treba recepcioner i da faksiram svoju biografiju. Ja je odmah pošaljem, oni me pozovu na razgovor i ja dobijem posao. Javljala sam se na telefon u *Artforum*—u nekih godinu dana, što je zapravo bilo najbolje moguće upoznavanje sa njujorškim svetom umetnosti koje sam mogla da poželim jer sam razgovarala sa svima, srela sve žive, znala za sva otvaranja i sve šta se dešava. Ali do kraja te godine bila sam spremna da se ubijem, zato što je to bio stvarno... ponižavajući posao; ja sam više htela da se bavim uređivanjem, ali njima nije bio potreban urednik. Onda je pomoćnik urednika u *Artforum*—u čuo za upražnjeno mesto pomoćnika urednika u *Art News*—u, pa sam se prijavila za taj posao. Tamo sam radila za njihovu tada novu izvršnu urednicu Robin Cembalest, što je bilo sjajno jer ona ima novinarski bekgraund i naučila me gomili stvari u vezi sa uređivanjem i pisanjem. Bilo je OK, ali pomalo i frustrirajuće jer je sadržaj časopisa bio ograničen; oni se nisu toliko bavili savremenom umetnošću i umetnicima koji su meni bili zanimljivi. A onda sam, posle otprilike godinu dana, naletela na prijateljicu koja je radila za *Parkett* i koja mi je rekla da se seli za Los Anđeles, tako da sam konkurisala na njeno mesto i posle nekoliko razgovora dobila posao.

PRELOM: *Šta je zapravo tvoj posao u Parkett—u?*

A S: Verovatno da se oko 60% mog vremena u *Parkett*—u sastoji u radu na edicijama u ograničenom broju primeraka. U svakom broju radimo sa po tri umetnika sa kojima ja blisko saradujem. Zajednički odlučujemo šta će da urade kao ediciju, smišljamo kako da se ona isproducira, radimo sa majstorima i štamparima, a kada završimo, potpišemo, numerišemo i pošaljemo kopije za Ciri. Ja takođe prodajem edicije, idem po umetničkim sajmovima, postavljam naš štand i prodajem. Pored toga bavim se i uređivanjem.

U Njujorku Cay Sophie Rabinowitz i ja naručujemo većinu tekstova na engleskom, čitamo ih, editujemo i kontrolišemo zajedno sa umetnicima. Ja se obično angažujem i oko prikupljanja fotografija. Isto tako, nadgledam prelamanje zajedno sa umetnicima.

PRELOM: *Na kojim edicijama si do sada radila?*

AS : O, bože... prvi broj na kome sam radila od početka do kraja bio je onaj sa Jorge Pardom, Vanessom Beecroft i Ellsworthom Kellyjem. Jorge je napravio malu skulpturu — u stvari niz unikatnih skulptura — i došao kod mene sa prototipom... ne, u stvari ostavio je skulpturu u galeriji i ja sam morala da odem da je pokupim. U pitanju je bilo parče penaste materije, kao stvrdnuti sunder, sa priheftanim listom papira. To je bilo sve! Ja sam bila u fazonu »Jel' ti to mene zezaš?« U smislu, kako on zamišlja da prodamo OVO? (*smeh*) Na kraju ih je malo razradio i dodao boje, pa su ispale dosta dobro... Vanessa Beecroft je uradila set od pet postera, Ellsworth Kelly je uradio print, ali je sâm blisko saradivao sa štamparom, tako da ja tu nisam imala baš puno posla. Sećam se, na primer, da je Doug Aitken želeo da napravi zmaja, pa sam morala da tražim zmaja, ali ne bilo kakvog — on je hteo zmaja sa ogledalom. Svuda sam tragala za samolepljivom masom koja izgleda kao ogledalo, što je bilo dosta teško jer su takve vrste zmajeva u stvari zabranjene pošto njihova refleksija može da ometa avionski saobraćaj. I ne samo da je ceo proces traženja trajao jako dugo, već smo potom morali da tu masu nanosimo na svakog zmaja pojedinačno. Pravljenje edicije Maurizia Cattelana je bilo strašno napeto jer je on želeo da uradi mini izdanje *Parkett*-a, potpuno isto kao broj u kome se pojavljivao samo četiri puta manje. Na kraju to nismo mogli da izvedemo — bilo je previše skupo za štampanje, a i ne bismo završili na vreme jer je trebalo da radimo tek pošto bi »pravi« broj bio odštampan. On se jako iznervirao i svi rokovi su bili već odavno prekoračeni, tako da je u poslednjem trenutku odlučio da uradi fotografiju sa čovekom kome je pampur nabijen u usta. To je crno-bela fotografija i izgleda kao da je iz pedesetih ili šezdesetih... Upravo sada, za novi broj, završili smo Lauru Owens — ona je uradila litografiju — i Johna Currina koji je pripremio jedan bakropis. Mislim, svi radovi se stvarno dosta razlikuju.

PRELOM: *Da li umetnici sami plaćaju za produkciju?*

AS : Ne, mi plaćamo za celokupnu produkciju — mislim, u okviru budžeta proračunamo koliko će da košta i kako da je izvedemo. Znači, ukoliko naš budžet to može da pokrije, mi plaćamo troškove. Ukoliko ne, kao što je to bio slučaj sa Cattelanovom idejom, onda moraju da smisle nešto drugo. Umetnici sa kojima saradujemo ne dobijaju honorar, već po jedan primerak časopisa i pravo da zadrže polovinu autorskih kopija. Obično uradimo po 20 kopija — koje su označene rimskim ciframa — tako da umetnici dobijaju primerke obeležene brojevima od I do X, a mi za arhivu ostavljamo one od XI do XX.

PRELOM: *Kako se sam časopis finansira? Da li uglavnom prodajom edicija ili postoje i neki drugi izvori?*

AS : U principu, da, prodaja edicija je način na koji produciramo časopis. To pokriva troškove, ali ne donosi baš neku zaradu. Objavljujemo i reklame, ali one u suštini

ne donose toliko novca, tako da se sve uglavnom svodi na prodaju edicija. Za mene je, međutim, ovo vrlo zanimljiv posao, jednim delom poput rada u galeriji jer toliko blisko saradujem sa umetnicima. Zaista je uzbudljivo saslušati njihove ideje i pokušati da smisliš kako da se one sprovedu u delo. Jako uživam i u uređivanju i saradnji sa autorima tekstova. Pored toga, radimo i specijalne »umetke« — u svakom broju po jedan umetnik dizajnira između 8 i 12 strana — i ja obično predlažem ljude za taj posao. Moji predlozi ne prihvataju se uvek, ali u svakom broju je barem po neko koga predložim.

P R E L O M: *Ono što je interesantno u vezi sa Parkett-om jeste činjenica što se on smatra jednim od najuglednijih časopisa o umetnosti, u smislu kvaliteta tekstova, izbora pisaca i predstavljenih umetnika, a, u isto vreme, dosta polaže na taj pomodni, fetišistički koncept časopisa kao savršenog, skupocenog objekta samog po sebi. Što je još važnije, u ekonomskom smislu Parkett je zasnovan na koncepciji časopisa kao sredstva za prodaju umetničkih dela. Stiče se utisak da se Parkett, u stvari, i ne razlikuje u većoj meri od bilo kog kataloga za naručivanje; on je samo znatno sofisticiraniji i nudi drugačiju vrstu robe. Ali na kraju krajeva, sve se svodi na robu i pretvaranje stvari u robu. Kako gledaš na međuodnose tih različitih aspekata časopisa?*

A S : Pa, u početku je cilj uređivačke politike bio da se stvori most koji bi povezivao svetove umetnosti Evrope i Amerike. Počelo se sa jednim umetnikom po broju, što se u suštini pretvorilo u pravljenje monografije. Onda su krenuli da rade sa po dva umetnika pokušavajući da prikažu različite aspekte i različite interpretacije, kako u delu svakog od njih pojedinačno, tako i kroz njihov međusobni odnos. Umetnici su veoma angažovani u svim aspektima saradnje koja je izuzetno intenzivna. Oni sami odlučuju o tome ko će pisati o njihovom delu, kako će izgledati *layout*, itd, tako da se jednim delom radi o monografiji, ali kao nekoj koju uređuje kustos. U pitanju je u stvari *curated* časopis.

Sada radimo sa po tri umetnika, tri puta godišnje, tako da je još teže da ih na najbolji način povežemo. Ponekad postoji neka »labava« tema, odnosno neki neodređen odnos, ali tokom čitanja eseja i analize radova, obično se pojavi nešto što ih na kraju »spoji« — tome se barem uvek nadamo. Naravno, neizbežno je da svi časopisi završe kao sredstvo za promociju umetnika. To je način da prodaš ediciju, a edicija je način da isproduciraš časopis, tako da se sve vrti u krug. Ta dva aspekta časopisa su međuzavisna i suštinski se oslanjaju jedan na drugi. Za mnoge umetnike predstavlja vrhunac karijere kada dobiju saradnju sa *Parkett-om*, kao značajan stepenik naviše, kapiraš, nešto na šta su čekali i čemu su se nadali, i...

P R E L O M: *Ali do koje mere je Parkett zaista efikasan u promovisanju njihovog rada u široj javnosti, izvan zatvorenog kruga kolekcionara. Šta misliš koliko ljudi stvarno može da priušti časopis koji košta 32\$?*

A S : Skup je, znam. Jeftiniji je ako se pretplatiš, ali isto tako *Parkett* nije običan časopis, više je kao knjiga. Mislim, ljudi ne kupuju *Parkett* da bi ga posle bacili, oni ga čuvaju. Ja ne bacam ni svoj *Artforum* ili *Frieze*, ali pogotovo *Parkett* čuvaš kao nešto čemu uvek možeš da se vratiš, kao nešto što obeležava trenutak u karijeri jednog

umetnika... U časopisu se često pojavljuju izuzetno dragocene stvari. U jednom broju, na primer, pojavio se razgovor između Jeffa Koonsa i Jamesa Rosenquista, što je zaista prava retkost. Mnogi tekstovi iz *Parkett*-a poseduju antologijsku vrednost, tako da je časopis uvek relevantan i ne zastareva, dok većina drugih časopisa vremenom izgubi na relevantnosti.

PRELOM: *Zar ti se ipak ne čini da je Parkett u suštini jedan elitistički, na kolekcionare usmereni projekat koji igra značajnu ulogu u funkcionisanju galerijskog sistema? Mislim, većina umetničkih časopisa direktno zavisi od reklama, tako da je kritičko stanovište obično podređeno tržišnim interesima, a sami časopisi vrlo lako postaju oruđe u rukama galerijskog sistema. Očito moraš prvo da platiš za reklamu da bi dobio recenzija, a potom vrednost recenziranog umetnika automatski raste. Ako uzmeš časopis kao što je Artforum ili Frieze, prođeš kroz čitav broj i shvatiš da su eseji zapravo samo umetnuti između reklama, kao u nekom sendviču. Parkett se dosta razlikuje, bar što se tiče kvaliteta i ozbiljnosti eseja, ali ipak...*

AS: *Slažem se da je Parkett u potpunosti elitistički i tačno je da, kada vide da smo ga uključili u broj, mnogi kolekcionari odmah počnu da obraćaju pažnju na nekog*



umetnika i pomisle: »E, sad вреди sakupljati njegove radove!«, ili galerije krenu da se otimaju oko njega, i sl. Radili smo sa Ugom Rondinoneom još pre nego što je on stvarno imao izložbu u Njujorku, Slominsky ni do danas nije izlagao u Njujorku; ali čim jednom saradujemo sa njima, oni automatski privuku više pažnje. Zanimljivo je što je čitava stvar u početku krenula više kao... ne bih rekla andergraund, ali su je pokrenuli ljudi koji su bili veoma isfrustrirani umetničkom kritikom u Cirihi, i svime što se pisalo i pričalo, tako da su želeli da započnu nešto što bi neposrednije uključivalo umetnike i podrazumevalo dijalog.

PRELOM: *Kako birate umetnike sa kojima saradujete?*

AS: Definitivno ne radimo sa umetnikom ako nije dosta izlagao i ako ga ne zastupa neka galerija zato što moramo da imamo nešto konkretno čime bismo se bavili. To je razlog zbog koga u *Parkett*—u nisu toliko zastupljeni mlađi neafirmisani umetnici. U principu čekamo dok oni ne stignu do izvesne tačke u karijeri kad zaista možemo da istražujemo ono što su već uradili ili ono čime se trenutno bave. U poslednje vreme radimo sa po jednim etabliranim, na neki način »starijim« umetnikom i dva mlađa, tako da dođe do finog kombinovanja. Mlađi umetnici sa kojima radimo obično su oni za koje si siguran da će nastaviti da stvaraju značajna dela i koji su se već dovoljno etablirali da znaš da neće tek tako »nestati«. Mislim, radili smo mi ponekad i sa umetnicima o kojima se posle ništa nije čulo, ali retko...

Uvek sumnjam u odluke koje donosimo. U fazonu, zašto saradujemo baš sa tim i tim švajcarskim umetnikom, a ne sa nekim drugim? (*smeh*) Ja ne donosim konačnu odluku o tome s kim ćemo raditi, u izvesnoj meri to je stvar uređivačke politike, ali isto tako moramo da imamo u vidu i tržište jer prodajemo edicije. To ponekad stvarno izluduje, ali moramo da radimo sa umetnikom čija dela mogu da se prodaju. To je prosto način na koji sistem funkcioniše. Što se tiče etabliranja i pomaganja umetnicima da se uspnu na neki »viši« nivo i dostignu veću tržišnu vrednost, pretpostavljam da to nije sasvim negativna stvar. Ako postoji umetnik čiji rad mi se stvarno dopada i ako mislim da je potcenjen, biću veoma srećna da radim sa njim i da ga »poguram«. Isto tako, povremeno radimo i sa umetnicima za koje mislim da su precenjeni i koji ne zaslužuju saradnju po svaku cenu, tako da ... Nekako verujem da će svako formirati svoje sopstveno mišljenje, ili se barem nadam tome, a ako se povodiš za onim što piše u časopisu, onda, uostalom, ni ne vrediš baš bogzna šta.

PRELOM: *Reci mi nešto o časopisu Charley i ostalim stvarima koje radiš?*

AS: Počecu sa *Charley*—em. Mislim da smo prvi put počeli da pričamo o tome nakon saradnje sa Mauriziom. Nastavili smo da se družimo, i on je pričao kako bi želeo da napravi časopis o neafirmisanim umetnicima. Bio je stvarno iritiran time kako se većina časopisa ne bavi mlađim umetnicima, tako da je *Charley* zapravo nastao kao kombinacija te ideje i ideje njegovog časopisa *Permanent Food* — što znači: brzo, jeftino i lako, jer ništa nije originalno — ne moramo da pišemo ništa originalno, ne moramo da nabavljamo originalne fotografije, a uz pomoć e—mejla bilo je zaista lako nabaviti sav potreban materijal. I tako smo zamolili otprilike 150 umetnika, kustosa i kritičara iz svih krajeva sveta, uglavnom iz Evrope i Amerike, ali i iz Australije i Azije, malo

smo se »razgranali« kapiraš, zamolili smo ih da nam preporuče do deset ljudi, deset umetnika u usponu, za koje smatraju da su zanimljivi, i da nam ili pošalju materijale o njima ili pomognu da sami stupimo u direktan kontakt. Tražili smo stranice iz drugih publikacija, sve što je štampano u bilo kom obliku, bilo da je u pitanju razglednica, stranica iz nekog časopisa, strana iz kataloga, bilo šta. Od većine smo dobili kontakt informacije, tako da smo stupili u komunikaciju sa umetnicima i rekli im: »Pošaljite nam nešto, želimo bilo šta«. Razgovarali smo sa P.S.1, dok je Carolyn Christov-Bakargiev još uvek tamo radila, i ona je rekla da bi od tih stvari napravila arhivu i da ćemo možda moći da uradimo i izložbu. Uopšte nismo imali novca, ni kinte, i znali smo da nećemo moći da vraćamo materijale, pa je to bilo rešenje da kažemo: »Ne možemo da vam vratimo materijale, ali će oni ostati u arhivi«.

Na kraju smo kontaktirali 600 umetnika i primili oko 400 prijava. U početku smo mislili da sve to lepo pročešljamo i da više, kao, biramo stranice, da nekim umetnicima damo po dve strane, itd, ali smo onda odlučili da u potpunosti budemo anti-*Cream*. Bili smo do kraja demokratski i uzeli samo po jednu stranu od svakog umetnika. Još uvek smo mislili da će 400 strana biti preskupo, ali smo na kraju nekako smislili kako da sve izvedemo, sa manjim formatom i slično, tako da smo odabrali po jednu stranu iz svakog fajla ili pošiljke i onda proveli otprilike mesec dana raspoređujući stranice po podu. Ušli bismo u kancelariju, ili bilo gde gde je bilo slobodnog mesta, raširili stranice po podu i pokušavali da dođemo do nekih vizuelnih kombinacija koje bi bile dobre. Sastavljali bismo po dve strane i gledali šta bi moglo da dođe sledeće. Grupa od nekih desetak stranica se poremetila u procesu štampanja, ali... (*smeh*) bili smo prilično zadovoljni kako je sve zajedno na kraju ispalo. Bilo je stvarno jeftino, sirovo i haotično, ali je u isto vreme uspelo da predstavi sve i svašta. Mislim, nisu bili baš svi uključeni, ali je *Charley No. 1* uspeo da dâ jedan stvarno opsežan, a ipak vrlo, vrlo apstraktan pregled svega što se dešava u svetu umetnosti jer vidiš samo po jednu fotografiju, koja je u stvari slika »druge generacija«, fotografija fotografije, tako da zapravo i ne provališ kakav je umetnik stvarno. Ponekad ta izabrana fotka uopšte nije bila reprezentativna za čitav rad. Sve smo fotografisali digitalnim aparatom tako što bismo svaku stranu ili predmet prosto stavili na pod i fotografisali. Neke od stvari koje smo dobili su nam stvarno onemogućavale da ih predstavimo na odgovarajući način. Jednostavno ne bismo znali šta s njima. Mislim, dobiješ CD i šta sad? (*smeh*) Onda bismo fotografisali samo omot. U svakom slučaju, čitava stvar je izazvala odlične reakcije i ljudi su stvarno bili zadovoljni.

PRELOM: *Naišlo je na neverovatan odjek. Jel' bilo zabavno raditi tako nešto?*

AS : Bilo je jako zabavno, ali je oduzelo dosta vremena, imali smo gomile sastanaka, i sve je bilo u fazonu »jedan korak napred, dva koraka nazad«. U početku nas je bilo četvoro: Massimiliano Gioni, Maurizio, Bettina Funcke koja radi za DIA i ja. Na drugom broju Bettina nije radila sa nama jer je zauzeta drugim obavezama, a mi smo želeli da ga uradimo što pre, bez održavanja tih maratonskih sastanaka na kojima smo diskutovali o svakoj sitnici. Takođe smo odlučili da u potpunosti promenimo koncept. U stvari, sigurna sam da će svaki broj biti potpuno drugačiji. Ovoga puta, za drugi broj, razmišljali smo o tome kako Max, Maurizio i ja posećujemo svaku moguću izložbu — sastajemo se svake subote u SoHou i Čelziju i idemo da vidimo doslovno SVE — pa smo



Charley No. 2, 2002.

se zapitali: »Dobro, kako to može da nam posluži?« Na koji način ta iskustva možemo da pretvorimo u nešto što će i drugima koristiti, tako da smo odlučili da napravimo »godišnjak«. Radi se o tome da se baci pogled na proteklu sezonu i ono o čemu se govorilo, o čemu se pisalo, da se stvori neka vrsta memorijskog okidača, nečega što bi te podsećalo na ono što se dogodilo. Ili ti, u nekim slučajevima, otkrilo delić onoga što si propustio. Dodatno, to se naravno tiče i efekta 9/11. Mislim, nismo želeli da se fokusiramo isključivo na taj momenat, ali mnoge izložbe su u novonastaloj situaciji postale značajne, naročito one koje su se otvorile tokom septembra, i na njih se ne može gledati bez uzimanja u obzir i tog aspekta. Izložba Richarda Philipisa je jedna od njih jer je on uradio portret Georgea Busha na koji ranije niko ne bi ni obratio pažnju, ali zbog svega što se dogodilo taj rad su reprodukovali u svakom mogućem članku iz sveta umetnosti koji se bavio 9/11. Slike aviona koje udaraju u stambene zgrade, koje je uradila Nancy Davenport, bile su reprodukovane na sve strane. Čak i Richard Serra — njegova retrospektiva je izazvala strašno emotivne reakcije, ljudi bi u galeriji provodili sate i sate, njegove skulpture su bile toliko... utešne, da su se ljudi vraćali samo da bi stajali pored njih, ulazili i izlazili iz njih. Neko se venčao u galeriji za vreme trajanja izložbe i sve je nekako posedovalo taj »umetnost-će-ipak-preživeti« osećaj. Moguće da su neke izložbe bile zanemarene ili pogrešno protumačene jer se smatralo da su previše površne. Sećam se da je Olaf Breuning bio vrlo nervozan oko otvaranja izložbe u oktobru jer ona nije nosila »duboku« temu, kapiraš, u pitanju je bila fantazija jednog tinejdžera: imao je neke gorile, i crvene »oči« koje trepću, i fotografije primitivnih surfera, tako da izložba nije baš dobro primljena. Sada mislim da su ljudi promenili perspektivu i da je interesatnije sagledati proteklu sezonu. U prvih nekoliko meseci posle 9/11, ljudi su zaista bili osetljivi i drugačije su gledali na stvari, tako da se gotovo pojavio utisak da se kvalitet vraća, a onda je do decembra to u potpunosti nestalo, sranje se vratilo i tu i ostalo (*smeh*).

PRELOM: *Kasnije ćemo se detaljnije pozabaviti 9/11, hajde sad da se vratimo na Charley. Kako planirate dalje da ga razvijate?*

A S : Pa, ovo novo izdanje su razglednice. Ima skroz novi format, kao set razglednica, i može da se, tako — doslovno rasprši. Diskutovali smo o tome da ga malo više »etabliramo« (*smeh*) ali to je mač sa dve oštrice. Meni se sviđa što je tako grub i sirov i što jedva da je finansiran. Volela bih da zaradimo i neke pare (*smeh*), ali suština je u ljubavi sa kojom ga radimo i to je stvarno divno. Ovo drugo izdanje se, takođe, pretvara u džinovsku knjigu reklama (*smeh*). Kapiraš, kao sve galerije su strašno uzbuđene i u fazonu su: »O, kako da ne, poslaćemo vam slike, nema problema« — jer mi ih u principu reklamiramo, dajemo im besplatnu reklamu. Što je u redu za ovaj broj, ali ako nastavimo tako da radimo, moraćemo da im tražimo pare.

Sviđao mi se prvi broj u kome smo koristili štampani materijal, ali to je u isto vreme Maurirziov zaštitni znak za *Permanent Food*. Mislim da je i on hteo da izbegne ta poređenja, jer se časopisi u potpunosti razlikuju. U kom pravcu bismo mogli da odemo sa ove tačke je potpuno otvoreno pitanje, uvek će se nešto raditi — mislim, ako nam ovo uspe, postoji ideja da isto uradimo i u drugim gradovima i vremenom bi to moglo da postane neka vrsta, hm, koncesije, ali ja sam nekako više zainteresovana za ono šta se trenutno dešava, ko pravi zanimljive radove, za hvatanje jednog trenutka u vremena.

PRELOM: *Da li planirate da u jednom trenutku uključite i tekst?*

A S : Hm, ako budemo uključili tekst, to će prerasti u nešto potpuno drugačije. Max i ja već pišemo za druge časopise i nemamo ni vremena, ni energije... a i čitava zamisao u vezi sa *Charley*-jem i jeste da uradimo nešto što će biti brzo i lako. Hteli smo da tražimo deset originalnih priloga za sledeći broj u kojima bi lokalni kritičari, kao, uopšteno govorili o protekloj sezoni i svetu umetnosti Njujorka, ali smo se predomislili jer je leto i zaista je teško naterati ljude da pišu i posvete se nečemu za šta ne možemo da ih platimo. Kad tražiš 300 reči o svetu umetnosti Njujorka, većina ozbiljnih kritičara neće ni da radi tako nešto, ili se sve pretvori u nešto stvarno ljigavo i sentimentalno, osim toga mi ne želimo da to bude isključivo u vezi sa 9/11. Prosto, čini mi se da bi bilo teško naterati ih da kažu nešto zanimljivo što bi stalo na format razglednice (*smeh*). Volela bih da radimo tekst, ali se u isto vreme i plašim, u fazonu: »Pa dobro, da li nam je stvarno potreban još jedan art časopis?« Max se plaši da nam neće više biti zabavno ako postanemo odgovorni za sve i ako počnemo da se oslanjamo na *Charley* zbog novca — tada nestaje sva zabava. Trenutno ga radimo kad imamo vremena i to je ono što radimo od srca, a ne iz potrebe da zaradimo koju kintu. Tako da ...

PRELOM: *Zašto ste ga nazvali Charley?*

A S : Razgovarali smo o raznim imenima i Maurizio i Massimiliano su hteli da mu daju ime *Bald Lolitas*, ali to nije prošlo (*smeh*), pa smo neko vreme razmišljali da ga nazovemo *Traffic*. Međutim, to se nikome nije baš dopalo (*smeh*). Onda smo razgovarali o načinu na koji se šire informacije, distribuciji, komunikaciji i prezasićenosti tržišta, o tome kako ima toliko mnogo umetnika i kako se toliko toga dešava, naročito u Njujorku, i Maks je predložio da ga nazovemo *Conny* po našoj dizajnerki, na šta su svi počeli da se zezaju i izvikuju razna imena, i Maxu je onako iznebuha izletelo »charley«, a svi ostali su

bili u fazonu: »Mmmh, to i nije tako loše« (*smeh*). Charley može da bude bilo šta. Mislim, svako ima drugačiju konotaciju, postoji parfem koji se tako zove, postoji Charley Brown, Maurizio ima rad koji se zove »Charlie don't surf«, ljudi su mislili da smo ga nazvali po Ray Charlesu, po Charlie Finchu, može da znači bilo šta, a ne znači ništa – svi su Charley i niko nije Charley.

P R E L O M: *U Engleskoj kokain zovu »charley«.*

A S: (*smeh*) Pa da, ima toliko različitih upotreba.

P R E L O M: *Kako su sami umetnici bili zadovoljni saradnjom jer koliko shvatam poeta i jeste da je časopis pravljen zbog njih? Koliko im je Charley pomogao da se oslobode te čuvene etikete »umetnika koji se probija« (*smeh*)?*

A S: Užasno smo brinuli da će se umetnici ljutiti zbog načina na koji smo ih predstavili, jer je to često bilo estetski ne baš prijatno i nije pružalo najbolju ideju o tome šta umetnik zapravo radi i kako rad stvarno izgleda (*smeh*). Ali većini ljudi je bilo drago da budu umešani u čitavu priču, da se nađu u časopisu, pa su razumeli čitavu haotičnu zbrku koju *Charley* predstavlja. To što su bili uključeni im je verovatno na neki način pomoglo, ako ni zbog čega drugog barem zbog šanse da više ljudi sazna za njihov rad. U stvari, malo ljudi se žalilo, bilo je jako malo negativnih reakcija. Sigurna sam da je bilo prigovora na razne stvari i da su neki ljudi, koji nisi »ušli«, bili razočarani, ali mi nismo odlučivali ko će biti uključen, mi smo naprosto zamolili druge da odluče umešto nas. Tako da smo u tom smislu bili rasterećeni, dobili smo konsenzus od drugih o tome ko bi trebalo da se nađe u časopisu i nismo nužno bili odgovorni za sadržaj. Jel' previše pričam?

P R E L O M: *Ne, super je. Kako ti se sviđa Permanent Food?*

A S: Mislim da je *Permanent Food* predivan. Sama ideja da »kradeš« od drugih i pretvaraš u nešto svoje je fantastična. Neverovatno je posmatrati kako Maurizio bira strane koje idu u *Permanent Food*. Ja ponekad iscepim stranicu iz časopisa i kažem: »Ovo bi bilo dobro za *Permanent*«, a on u 99,9 % slučajeva kaže: »Ne, to nije *Permanent*«, kao, ima vrlo preciznu ideju o tome šta bi odgovaralo. On radi tematske odeljke ili tematske brojeve i saraduje sa drugim ljudima. Ima ta žena Paola Manfrin u Milanu koja sa njim blisko saraduje; ona se bavi grafičkim dizajnom i advertajzingom. Massimiliano radi dosta na tome i ja povremeno uspem da iskopam stranu koja je dobra i to je super osećaj, u fazonu: »Konačno mu se sviđa!«. Neverovatno je kako uspeva da uzme stranice iz drugih časopisa i osmisli nešto što će u potpunosti biti originalno.

P R E L O M: *Da, fascinantan je način na koji spaja već korištene fotografije i postiže da one »rade« na sasvim nove i neočekivane načine, da proizvode potpuno novo značenje...*

A S: Da, one »rade« jedna nasuprot drugoj. Svaka priča drugačiju priču. On prekadrira te slike koje su ranije značile nešto drugo, spaja ih i one zadobiju novo značenje, gleda ih na drugačiji način. Broj koji je uradio neposredno nakon 9/11 bio je neverovatno. Mislim, na neki način srceparajući, zato što je on sam bio jako uznemiren svime što

se dogodilo i njegov način da izađe na kraj sa tim bio je da pronade stranice koje su evocirale traumu i katastrofu, i one su tako dobro funkcionisale zajedno.

PRELOM: *Gde pronalazi sav taj materijal?*

AS: On je opsednut časopisima. Kad odemo na kiosk, on prelista svaki časopis i povremeno kupi neki. Šeta tako unaokolo sa svojim nožem za sečenje hartije i, ako niko ne gleda, iscepi stranu (*smeh*). Ponekad uzima slike iz knjiga o umetnosti i kataloga. Ali najčešće iz raznih časopisa, gomile modnih časopisa, tako da nisu u pitanju nužno časopisi o umetnosti... U principu uzima slike iz svega čega se dokopa.

PRELOM: *Zadivljujuća je ta vrsta besramnog predavanja vrtlogu anonimnih slika, takva glad za slikama i opsesivno semplovanje kao organizacioni princip umetničkog časopisa. Ali to takođe vodi, u slučaju Charley-a kao i Permanent-a, ka jednom još interesantnijem momentu — ka dominaciji slike nad tekstom. Misliš li da je sama slika, oslobođena svakog konteksta i očišćena od svakog objašnjenja, moćnija, slobodnija da proizvede novo, neočekivano tumačenje?*

AS: Mislim da to varira. Neke slike mogu da stoje same za sebe, druge zahtevaju neku vrstu objašnjenja. Zavisi od toga šta je prikazano. Ja, kao, volim da slika bude mesto gde svako može da primeni sopstvenu interpretaciju i izmisli sopstvenu priču. Ja, takođe, pišem o umetnosti, ali gajim vrlo oprečna osećanja po tom pitanju. Mislim da kad jednom napišeš nešto o umetničkom delu daješ vlastito tumačenje i time onemogućavaš drugome da formira svoje. Mnogo puta se ne slažem sa većinom stvari koje čitam o umetnosti ili ono što je napisano promeni moj način razmišljanja o umetničkom delu, i to ne nužno na pozitivan način. Neki ljudi mogu da pišu o umetnosti i učine delo snažnijim, ali ga često i oslabe... Pisanje je ponekad, u izvesnom smislu, skoro omalovažavajuće, kao da mu pišući oduzmaš suštinu ili kvariš iskustvo posmatranja. Ja ne čitam kritiku filma pre nego što ga sama pogledam, u stvari i ne čitam toliko filmske kritike jer želim sama da odlučim šta da mislim. Ali kad je umetnost u pitanju, čitam mnogo više i to oduzima onaj zabavni, radosni deo; kada pišem o tome, to takođe oduzima svu zabavu. Često ako pišem o nečemu, to za mene ubije samo delo. Tako da ne volim da pišem o umetnosti u onoj meri kao ranije. To je, u svakom slučaju, mač sa dve oštrice. Dijalog je važan, ali on za mene uvek uklanja jedan deo, jedan deo se nepovratno gubi. Mislim da mi se više dopada samo vizuelno.

PRELOM: *To je ipak dosta neuobičajeno za jedan časopis, to rušenje autoriteta pisane reči. Ponuditi samo sliku... Ili u Charley-ju gde je sve toliko... anonimno da ako hoćeš da saznaš ko je uradio neki rad kreneš kroz listu ...*

AS: A i sama lista je podjednako nefunkcionalna...

PRELOM: *... zbog same činjenice da gledaš radove toliko različitih ljudi — možeš da se zabrojiš, da odustaneš...*

AS: Ili da postaneš užasno tvrdoglav da saznaš ko je ta i ta osoba. Onda proveriš i ispostavi se da je u 50% slučajeva informacija i ovako i onako pogrešna (*smeh*).

PRĚLOM: *Da, ali u svakom slučaju završiš sa tim osećajem. Postaneš isfrustriran željom da nešto tačno utvrdiš.*

A S : Lepo je osloniti se samo na vizuelno zato što je to ono u čemu se sastoji suština vizuelnih umetnosti, tako da se, u stvari, sve vraća korenu. Bilo bi lepo napraviti časopis koji bi bio original–original, ne nužno drugi *Charley*, ali originalne fotografije ili originalni radovi bez ikavih tekstova.

PRĚLOM: *Da li ikada preuzimaš ulogu kustosa i radiš izložbe u nekim javnim izlagačkim prostorima?*

A S : Radila sam sobu za projekcije u *Artist Space* prošle jeseni sa Danielom Rot-hom koji sad trenutno izlaže kod Michele Maccarone. Videla sam njegove radove pre jedno 3 ili 4 godine u Bazelu i stvarno su me dirnuli. Od tada pratim njegov rad i u *Artist Space* sam pokazala ono što je imao na Berlinskom bijenalu. On nikada pre toga nije izlagao u Njujorku, tako da smo uradili taj projekat koji se vrlo dobro uklopio sa onim što su oni tada imali izloženo u glavnom prostoru, nešto što se zvalo »Urban Photography«. Svi su mislili da je to deo naše izložbe... (*smeh*), ali nije bilo, bilo je zasebno. Razmišljala sam o pravljenju izložbi i volela bih da to radim, ali na isti način kao što imam problem sa pisanjem o umetnosti, imam problem i sa priređivanjem izložbi, naročito tematskih u kojima nakupiš radove na gomilu i re–interpretiraš ih. Ako radovi postanu tako »zaglavljani« u neku temu, posmatraš ih u nekom potpuno drugačijem,



The Wrong Gallery, West 20th Street, New York

nametnutom svetlu. Više volim neku vrstu apstraktne teme, nešto što ne etiketira rad u tolikoj meri, što ga ne podvodi pod nekakve kategorije, već jednu opušteniju varijantu. Dopada mi se da povezujem radove koji zajedno daju nekakav smisao, koji ulaze u međusobni dijalog, ali bez ikakvog teksta, bez ikakvog naslova koji implicira temu, tako da ljudi mogu da ih jednostavno posmatraju i sami konstrušu veze.

PRELOM: *Koji su, po tvom mišljenju, najvažniji ili najuočljiviji trendovi na njujorškoj sceni ove godine?*

AS: Pa, video će se definitivno zadržati i biti sve više i više prisutan. Video–umetnost je jako napredovala. Mislim, fotografiji je bilo potrebno puno, puno vremena da bude prihvaćena kao umetnička formu, a video radovi su već došli do tačke gde je dosta već urađeno, što je super, ali veliki deo toga je stvarno loš, prosto kao MTV. To se moglo videti na ovogodišnjim Documentama i prošle godine u Veneciji. Što se tiče trendova... Ne znam, većito se spekulise nešto u vezi slikarstva, u fazonu slikarstvo se vratilo — slikarstvo je gotovo — slikarstvo se vratilo — slikarstvo je gotovo, bla, bla, bla...

Mislim da je, pre svega ostalog, u Njujorku sve počelo da se svodi na etabliranje. Ne radi se baš puno »rizičnih« radova. Kada šetaš po Čelziju, kao da si u tržnom centru. Jednostavno uđeš u lanac prodavnica i uvek gledaš jednu te istu stvar, u fazonu: »Ovo je *Limited*, ovo je *Gap*« — *Gagosian* je *Gap* (smeh) — i sve postaje stvarno pretrpano. Ali onda povremeno naletiš i na nešto zanimljivo. Postoje i neke interesantne mlade galerije. Ja sam veliki obožavalac onoga što radi Michele, ona produkuje niz neverovatnih projekata koji se obično ne bi ni bili urađeni, niti prikazani u Njujorku. Galerija *LFL* je stvarno zanimljiva, oni dosta izlažu radove studenata sa Kolumbije. To je jedan mali prostor na trećem spratu na 26th St, ali će se prebaciti na 24th St. gde će postati »vidljiviji«. Tamo radi taj tip Zach Feuer koji izlaže dosta interesantne stvari, zanimljive mlade slikare. Phoebe Washer je tamo imala izložbu na kojoj su po celoj galeriji bili razbacani komadi kartona koji se postupno razvijaju u nekakvu konstrukciju, tako da moraš da prođeš ispod i da se popneš uz merdevine i gledaš odozgo... Ima, eto tako... nekih interesantnih stvari, van glavnih tokova. Ali to se stalno menja, kapiraš, jednog meseca u nekoj galeriji imaju nešto interesantno, drugog mi se stvarno ništa ne dopada. Mislim da je problem u tome što u Čelziju ima PREVIŠE galerija i svi se grabe da šćepaju »*the next big thing*«. Izlažu radove koji nisu dobro promišljeni i pokušavaju da ih prodaju. Izlažu evropske umetnike čije radove vide u časopisu ili na nekom sajmu umetnosti, ili na izložbama kao što su Manifesta, Documenta — diler to videti i onda prosto odluči da ih izloži, ali sve to nekako nije iskreno, sve je isključivo vođeno tržišnim interesima. Ipak, ja i dalje sve pratim. Doslovno. Neke izložbe su veoma dobro finansirane i *slick*, ali ponekad i jako interesantne. Često se u Čelziju mogu naći mnogo zanimljivije stvari nego u muzejima. Mnogi dileru u Njujorku su sada dobro obrazovani, znaju mnogo o umetnosti i umetnicima, i stvarno ulažu dosta truda u ono šta izlažu, često i više od kustosa ili samog muzeja.

PRELOM: *Šta misliš o ovogodišnjem Whitney bijenalu?*

AS: Smatram da je Bijenale bilo užasno. Mislim, bilo je par radova koji su bili

OK. Trebalo bi valjda da cilj Bijenala bude da pokaže kako izgleda američka umetnost u tom trenutku, a ove godine izgleda da su se previše trudili da to ne bude Njujork, Čelzi, pa su pokupili umetnike izvan Njujorka i izvan Čelzija koji nisu radili ništa interesantno. Mislim, ti jorgani su bili zaista divni i krasni, ali mislim da to uopšte nije reprezentativno za američku savremenu umetnost. U pitanju je žena koja, kao, pravi te jorgane već četrdesetak godina, kapiraš, i ona naprosto ne pripada tu. Bilo je i dosta arhitekture; ja smatram da je arhitektura zanimljiva, ali mislim da nije umetnost u smislu da bude uvrštena u takvu izložbu. Dovukli su mnogo različitih stvari, a sve je u stvari trebalo da bude malo više fokusirano. Ima toliko drugih umetnika koji su mogli da budu uključeni, toliko drugih medija... Bilo je puno radova koji su izgledali totalno zastarelo, čak i ako su možda bili pravljeni za *ovo* Bijenale, izgledalo su kao da su, kapiraš, rađeni pre 20 godina, i to ne u pozitivnom smislu. Nije bilo središta, ništa se nije slagalo jedno s drugim, a ja smatram da ako si kustos, moraš da budeš u stanju da odabereš radove i nateráš ih da uzajamno »razgovaraju«. Ovde ni jedno umetničko delo nije govorilo sa nekim drugim umetničkim delom. Sve je bilo samo kao nekakav skup nezavisnih projekata i nezavisnih komada koji zajedno nisu davali nikakav smisao. Čini mi se da je u tome bio problem. Mislim, sve je izgledalo kao... cirkus.

PRĚLOM: *Razgovarao sam sa Larryjem Rinderom pre neki dan i njegovo viđenje Bijenala je u stvari dosta slično onome o čemu si malopre govorila, o važnosti da se nikakva interpretacija ne nameće na silu... On je rekao da je jednostavno samo pokušao da pokaže radove — ne osvrćući se na teorijski koncept ili na to kako će se oni međusobno uklapati, kako će komunicirati jedni sa drugima — da demokratski predstavi sve ono što su on i njegovi saradnici smatrali vrednim ili interesantnim iz nekog razloga.*

AS: *Znači, to ti na neki način dođe kao Charley, u tom smislu što je sve nabacano i ne komunicira jedno s drugim (smeh), ali kad smo mi prelamali Charley, stranice su »pričale« jedna s drugom. One su bile tako prelomljene da je svaka sledeća na neki način bila povezana sa onom prethodnom. Na kraju krajeva, ne slažem se sa njegovim mišljenjem jer su neki od radova koje je odabrao bili jednostavno loši. U tome je i bio problem — naprosto bilo je dosta loših radova. Mislim da je njegov osnovni cilj bio samo da se što više udalji od Čelzija, toliko da je na kraju zaboravio na kvalitet.*

PRĚLOM: *OK. Hajde da se vratimo na 9/11. Šta misliš kako je ovaj događaj uticao na umetničku scenu, svet umetnosti i kulturu u celini? Da li je uopšte bilo ikakvog uticaja?*

AS: *U početku je izgledalo kao da će se sve promeniti, bilo je toliko traumatično... Sećam se da sam otišla u Gavin Brown's, Gavin je u galeriji organizovao neku vrstu druženja u znak sećanja na ono što se dogodilo i to je bilo... pa, bilo je stvarno dirljivo videti sve te ljude okupljene, a da nisu nužno usredsređeni na neku izložbu ili umetnički događaj. Kao kad se okupi porodica, jer čudan je taj svet umetnosti u kome ti se profesionalni život toliko isprepliće sa društvenim, tako da kad se nešto ovakvo dogodi, ljudi kojima se obratiš su, u principu, iz sveta umetnosti. Izgledalo je kao da smo se našli pri ruci jedni drugima — bilo je strašno vreme i znali smo da stvari možda nikad više*

neće biti kao pre. Pitala sam se da li nam je umetnost uopšte potrebna, da li je ona toliko dragocena u trenutku kao što je taj, i znala sam da ću od tada drugačije gledati na stvari. Sećam se momenta kada je ušao Jerry — Jerry Saltz i ja smo vrlo bliski — i rekao kako ide da obiđe galerije. Bila sam šokirana, u fazonu: »Ne mogu sad da se bavim umetnošću, nema šanse«, to mi je delovalo tako isprazno i površno, ali on je rekao nešto kao: »Ja idem, uradiću to«. Nisam bila u stanju da odem tog dana, ali sam nekoliko dana kasnije otišla i bilo je, u stvari, zaista utešno kada sam shvatila da sam još uvek zainteresovana. Još uvek je sve to imalo nekog smisla. Ohrabrila me činjenica da uvek mogu da se vratim umetnosti, da će ona uvek biti tu — kao nešto postojano u svetu u kome je izgledalo da je sve drugo nestalno. Naravno, nadali smo se, ja sam se nadala, da će sve što se dogodilo naterati ljude da preispitaju ono što su do tada uradili, da poprave stvari, da će deo manje zanimljivih, manje promišljenih radova nestati i da će se ljudi zaista usredsrediti na izlaganje kvalitetnijih i ozbiljnijih stvari. Ali ništa se nije promenilo. I dalje su postavljane one iste planirane izložbe. Mislim da je čitava ta dobrotvorna akcija »I Love New York« predstavljala samo neku vrstu gesta. Ona je bila organizovana sa dobrom namerom, ali nije baš dobro ispala na kraju. To što je David Zwirner zaista želeo da uradi bilo je da prikupi novac iz sveta umetnosti za različite fondove pomoći. Čini mi se da je on uradio vrlo interesantnu stvar kad je popričao sa svojim umetnicima, pa je svaki od njih uradio nešto specijalno za dobrotvornu akciju, nešto što nije već stajalo u inventaru galerije. Ali većina galerija sa kojima je saradivao je naprosto povadila stvari iz magacina i iskoristila još jednu priliku da ih proda. Bez obzira da li su nešto zaradili ili ne, taj potez je bio stvarno jeftin. U decembru, kada je Rachel Feinstein imala otvaranje na kome se pojavila sa tigarom na glavi, to je bio znak da se sve vratilo u normalu. Sve se opet vratilo na dekor, glavno pitanje je bilo šta je ona obukla te večeri... Bilo je dobro možda nekih mesec dana, kada su ljudi bili malo zainteresovaniji, ali onda je opet nastupila površnost. Vidiš, mislim da je problem Njujorka, u stvari nije to samo problem Njujorka, u tome što su se u poslednjih nekoliko godina modni časopisi nakačili na svet umetnosti. Mislim, super je ako se o umetnosti raspravlja i ako je ona zastupljena u većim i popularnijim časopisima. Ali ono što se u stvari dešava jeste to da svi ti lepuškasti umetnici, u svojim finim krpicama, dospevaju u časopise zbog sebe samih, tako da obično i ne predstavljaju dela — radi se samo o odeći koju nose. Tako da... Mislim da se 9/11 sada pretvorio u neku vrstu robe na sniženju, u način da nekog dirnete u srce i... to je prosto... teško je da ne budeš smoren i da stvari još uvek shvataš ozbiljno. Bili smo do te mere preplavljeni slikama, raspravama i raznoraznim pričama, da skoro imaš osećaj da je sve što se desilo nešto što si gledao na TV-u, nešto što nisi zapravo iskusio, a to se stvarno dogodilo i imalo ogroman uticaj, ali sada izgleda toliko daleko.

PRELOM: Čudno je što možeš da govoriš sa takvom preciznošću. Čovek obično zaboravi ono što se dogodilo odmah nakon što najneposrednije dejstvo događaja prođe.

AS : Stvarno mi se čini kao da se sve odigralo jako davno. Imam osećaj kao da sam gledala neki film. Mislim, naša generacija nikada nije doživela ubistvo J.F.K, ili nešto slično. Moji roditelji se tačno sećaju gde su bili kada je J.F.K. ubijen. Jedino što ja

imam, a što bi bilo i blizu tome, jeste što se sećam gde sam bila kada je eksplodirao Challenger. Bilo je toliko neverovatno što je nastavnica donela televizor u učionocu i što su prenosili vesti preko razglasa. Valjda zbog toga što je u tom šatlu bila i jedna nastavnica, Sally Ryder. Tokom Zalivskog rata, sve se dešavalo jako brzo i bilo non-stop na televiziji, da se činilo potpuno nestvarno, nešto što se nije događalo na našoj zemlji i što nije direktno uticalo na nas. Nije se ticalo svakodnevnog života. Ali tog jutra... Ja nisam baš nešto emotivna osoba, i tog jutra kada sam na vestima čula da je jedna od kula pogođena, prva reakcija mi je bila da je to sigurno samo još jedna avionska nesreća. Išla sam peške na posao i dok sam prolazila pored automobila čula sam vesti na radiju i Busha kako govori da je u pitanju teroristički napad. Rekla sam naglas: »Otkud on zna da je teroristički napad?« i ti tipovi na ulici su me pogledali u fazonu: »Jee, koja glupača!«. U međuvremenu, pogledam nagore i vidim samo jednu kulu u plamenu, druga još nije bila pogođena. Ali na mene su više uticale reakcije ljudi. Svi su jednostavno stajali duž ulice Houston, sleđeni. Dok sam stigla do Šeste avenije ljudi su bili histerični i u suzama, i trčali naokolo k'o muve bez glave. E, onda sam postala stvarno nervozna, telefoni nisu radili, tako da sam jurcala naokolo pokušavajući da pronađem nekoga, a onda sam otišla do svoje kancelarije i nazvala redakciju u Cirihu u fazonu: »Zatvoriću kancelariju za danas«, a oni su bili u fazonu: »Ti nisi normalna! Sklanjaj se bre odatle!« Ali bilo je potrebno dosta vremena da mi u potpunosti prodre do svesti... mislim, ja pripadam generaciji koja jednostavno ne zna da reaguje na nešto poput ovoga. Nisam to stvarno ozbiljno shvatala sve dok nisam stupila u kontakt sa svojom majkom koja je bila histerična i koja je mislila da sam mrtva, a onda sam iznenada i sama počela da plačem. Više iz straha što nisam odmah emotivno reagovala, što sam posmatrala sve druge oko sebe razmišljajući: »Oh, trebalo bi da budem uznemirena«. Na kraju sam se i uznemirila, ali više iz šoka i straha da još nešto može da se desi, zbog pomisli da smo zapravo mnogo ranjiviji nego što smo to ikada mislili. Ali na kraju krajeva... mislim, neću da kažem da je dobro to što se dogodilo, ali nešto je moralo da se dogodi da bi se Amerika probudila i shvatila da mi ne upravljamo svetom. Do čega, na kraju krajeva, opet nije došlo jer evo — sad se spremamo da bombardujemo Irak, i ako je išta novo novo je samo to da smo postali još osvetoljubiviji. Patriotizam koji je proizašao iz tog osvetoljubivog stava je stvarno ograničen i egoističan. U fazonu: »Mi vladamo svetom i borićemo se da tako i ostane!«, što je odvratna reakcija. A pri tome se sve vreme zarađuje na saosećanju.

P R E L O M : *Šta misliš o svim represivnim merama koje su usledile nakon 9/11? O naglom porastu opšte kontrole, PATRIOT Actu, itd.*

A S : To predstavlja kršenje građanskih prava. Kakav god da je teroristički napad koji se eventualno planira i kakvi god da se teroristi nalaze u Sjedinjenim Državama, smatram da mere koje vlada sprovodi ne mogu da spreče bilo šta. Mislim, to što je zagarantovana sigurnost u avionima možda čini da se osećamo sigurnije, ali nesreća može da se desi i na bilo kom drugom mestu. Ne radi se samo o tome što se stalno odlučuje o tome da li se neko uklapa u profil teroriste i o tome što se potpuno uništava privatnost te osobe koja biva lišena svakog oblika ljudskosti. Ali... hm...u isto vreme ne znam ni koja bi bila alternativa. U svakom slučaju mora da postoji neka vrsta preventive i odbrane, ali ne znam kako se to postiže, a naročito kako se postiže bez povrede nečijih prava. Mislim,

Izložba Martina Creed a kojom je otvorena *The Wrong Gallery*, oktobar 2002.

kada vide moje ime ljudi uvek pomisle da sam Arapkinja, tako da kada putujem avionom uvek mislim da će me proveravati i izdvojiti na stranu, ali ništa se slično do sada nije desilo, tako da... Mislim, još uvek nisam iskusila kršenje prava na vlastitoj koži, tako da me to još uvek ne pogađa, ali mislim da se u slučajevima mnogih drugih to otrglo kontroli. Ipak, ne znam šta je alternativno rešenje... staviti pod istragu ljude za koje mislite da su sumnjivi, ali kako povući granicu između onih koji su sumnjivi i onih koji to nisu? Jedna stvar je sigurna — u ovom trenutku Amerika skoro da se pretvorila u pravu policijsku državu, a to na kraju krajeva neće sprečiti neke stvari da se odigraju. Postoji toliko pukotina i ako neko želi da uništi Ameriku, može to i da postigne.

PRELOM: *Uskoro ćemo završiti, traka je pri kraju. Jel' možeš da se setiš ijednog primera dela koje je proisteklo iz iskustva 9/11, a koje smatraš relevantnim ili značajnim?*

A S : Pa... hm... ovako iznebuha na pamet mi padaju dva. Prvi je rad Phila Collinsa »Enduring Freedom« sa fotografijama turista koji posećuju Ground Zero. Mislim da se ovaj rad na divan način bavi temom 9/11 zato što se ne poigrava osećanjima. U njemu su dokumentovane reakcije ljudi i čitava komercijalna delatnost koja se razvila nakon samog događaja, jer prva reakcija Amerike na bilo šta dramatično jeste pokušaj da se to nešto učini dostupnim tržištu. Philov rad pruža primer za inteligentno sagledavanje ekonomskog procesa kroz koji se čak i ovaj tragični događaj može pretvoriti u stvar zabavljačkog karaktera. Mislim, ruševine Svetskog trgovinskog centra sada predstavljaju turističku atrakciju i središte intenzivne trgovine raznoraznim suvenirima. Zanimljivo je, takođe, što Collins potiskuje ove fotografije na majice i iznosi ih na isto to tržište. Zanimljivo je posmatrati kako ljudi reaguju na te slike — ljudi koji su dole i učestvuju u čitavom spektaklu, sada su prinuđeni da se suoče sa samima sobom na fotografijama koje su otisnute na majce. Vratiti im slike njih samih i pretvoriti ih u majce koje se poklanjaju je prosto predivno.

Drugi rad bi bio Maurizioov »Frankie and Jamie« koji nije direktno vezan za 9/11, ali mislim da ga Maurizio nikad ne bi napravio da se 9/11 nije dogodio. To su voštane figure policajaca u prirodnoj veličini — okrenute naglavačke. Ne mislim da je on tim radom želeo da osuđuje bilo koga, isto kao što ni Phil nije nikog osuđivao. U pitanju je zapravo apstraktan prikaz figure policajca koja je već dugo vremena kontroverzna i jako kritikovana. Za vreme Rodney Kinga, na primer, policajci uopšte nisu bili cenjeni. Naročito u Njujorku niko ih nije voleo i uvek su ih smatrali za loše momke i idiote. A onda odjednom posle 9/11, svi su počeli da im mašu, da ih pozdravljaju i da poštuju svakoga ko nosi uniformu. Sigurno da je poginulo mnogo vatrogasaca i policajaca, ali poginulo je i dosta običnih ljudi i prosto je neverovatno kako su ljudi počeli da smatraju da uniforma znači nešto više. Gradska vlada Njujorka je to u velikoj meri koristila da bi pridobila naklonost građana i regrutovala nove članove za javne službe. Bilo je to poput neke vrste preusmeravanja osećanjâ u pravcu iskazivanja poštovanja vatrogasnim i policijskim jedinicama, a Maurizioov rad te podstiče da se zapitaš zašto odjednom menjaš svoje viđenje figure koja reprezentuje jednu specifičnu profesiju. Znaš, i sama sam posle 9/11 klicala vatrogascima i onda bila u fazona: »Jebote, šta je to radim?« (*smeh*), tako da Maurizio nije želeo da ponizi ni tu profesiju ni te ljude. On samo ponudio još jedan pogled na njih, naterao te da se u nekom smislu i sam postaviš naglavačke i dovedeš čitavu stvar u pitanje, dovedeš u pitanje to što uzdižeš ove javne figure ili ljude iz određene profesije na nekakav pijedestal samo zato što rade za grad.

P R E L O M : *Ali rad je ovde ipak smatran dosta kontroverznim?*

A S : Da. One večeri kad je bilo otvaranje, Charlie Finch je nazvao *New York Post* i podivljavao u fazonu, kao, to je ponižavajući napad na Ameriku, napad na 9/11, itd. Ali Maurizio je stvarno dobar u tome da samo izloži nešto i ostavi svakoga da formira sopstveno mišljenje. Istu stvar je uradio sa »Ninth Hour«, sa papom. Mislim, papa je ipak bio malo šokantniji, ali dobro... (*smeh*) Ako pažljivije pogledaš »Frankiea« i »Jamiea«, videćeš da su to samo obični pozornici, njihova uniforma je uniforma pozornika koji zapravo i nemaju bogzna kakve nadležnosti, ali ljudi su burno reagovali na ljude u plavom okrenute naglavačke.

PRELOM: *Koji su pet najboljih umetnika u Njujorku?*

AS : Pet najboljih po mom mišljenju... u Njujorku... jel' moraju da budu živi? Uf... Pa dobro, prvo živi, pa onda... Cindy Sherman, hm, Andy Warhol ali on je mrtav. Dakle, Cindy Sherman, Maurizio Cattelan... hm... jel' još uvek moram da ostanem u Njujorku? Ne? Sad postaje teško... Veliki sam obožavalac onoga što radi Pierre Huyghe, iako me je razočarao njegov rad za Documenta. Francis Alÿs, Laura Owens mi je omiljena slikarka... koliko je to? Cindy, Maurizio, Pierre, Francis i Laura — eto, to je pet.

PRELOM: *I Andy koji lebdi iznad svih njih.*

AS : Andy za mrtve, definitivno! (*smeh*)

Njujork, avgust 2002.

Ali Subotnick je *associate editor* časopisa *Parkett* za Ameriku. Sa Mauriziom Cattelanom i Massimilianom Gionijem uređuje časopis *Charley* i vodi novootvorenu *The Wrong Gallery*.

Prevela sa engleskog: Marina Krstić

CONTENTS

BREAK journal for contemporary art & theory
No. 4, vol. II, Autumn/Winter 2002

IDEOLOGY AND ITS DISCONTENTS:

- [7] Fidel Castro *No sea tonto señor W.* (official trans.)
[13] Vladimir Marković *Notes Towards an Investigation of Contemporary Fascist Ideology*
[29] Alain Badiou, Sylvain Lazarus, Natacha Michele *Que penser? Que faire?*
(trans. Marijana Ivanovic)
[34] Rastko Močnik *From Nation to Identity* (trans. Svetlana Minić)

THE IDEOLOGY OF DISCONTENT:

- [51] Zoran Naskovski *Who's Singing Over There?*
[53] Ivana Momčilović *Is (T)urbo-folk (Paper) Tiger?*

PAMPHLET:

VICTORY TO THE PALESTINIAN REVOLUTION!

- [69] *Victory to the Palestinian Revolution: Introduction*
[74] *On the 1976 War in Lebanon and the Role of the Chinese Revisionist Theory of Three Worlds*
[78] *The Israeli Settler Military Occupation of Lebanon: Victory or Defeat for the Palestinian People?*
[91] *Palestine on the Front Line*

READING THE IMAGE:

- [101] Fredrick Jameson *Totality as Conspiracy* (ed. & trans. Dragana Kitanović)
[115] Michael Walsh *Jameson and Global Aesthetics* (trans. Dragana Kitanović)
[135] Pavle Levi *On Film Form and Inter-Ethnic Relations in Post-Yugoslav Cinema*
(trans. Nikola Zmajević)
[148] Nevena Daković *Images of West in Contemporary Serbian Cinema*
[156] Nebojša Jovanović *Things to Do in Bosnia When You're Dead*
[160] Henry A. Giroux *Consuming Social Change: The United Colors of Benetton* (trans. Jelena Vesić)

FIRST WE TAKE MANHATTAN:

3 New York Interviews by Siniša Mitrović

- [179] *American Effect: An Interview with Lawrence Rinder* (trans. Vesna Madžoski)
[191] *How the East Was Won: An Interview with Michele Maccarone* (trans. Nikola Zmajević)
[208] *To Write About Art Is to Kill It: An Interview with Ali Subotnick* (trans. Marina Krstić)

Čeri Vanila, dvanaestogodišnjak željan kožnih minića i šminke, ima samo jednu ambiciju: da postane najpoznatija kamenjarka sa parkinga...

Nakon pesme „Cherry Lips“ grupe *Garbage* inspirisane ovom knjigom i posvećene njenom autoru, u pripremi je i film „Sara“ u režiji kultnog američkog filmskog reditelja i dobitnika Oskara - Gas Van Santa...

džej ti liroj **sara**

„Oštro i maštovito, *Alisa u Zemlji čuda* na esidu... pretvara bljutavost kurvanja u svet lirike i groteske, a da pritom ne izgubi ni malo od njegove autentičnosti... Njegov jezik je uvek svež, njegova duša nikad iskvarena.“

New York Times

„Na izvanredan način, Liroj uspeva da ukraši ovu zastrašujuću priču nežnošću i humorom... ostaćete bez daha.“

Guardian

„*Sara* se čita kao bajka. Ipak radi se o zlostavljanju, zavisnosti i bolu koji nanosi majčinsko odbacivanje: divno, strašno, tužno i smešno.“

Face

„Iznenadujuće, uznemirujuće, uvredljivo i smešno. Sve ono što bi dobro štivo ili dobar seks, kad smo već kod toga – trebalo da bude.“

Čak Palaniuk, autor *Fight Club-a*



Štampanje ovog broja pomoglo je Ministarstvo za kulturu Republike Srbije.



M