

ĩntèrkùltùràlnòst

ISSN 2217-4893

ČASOPIS ZA PODSTICANJE I AFIRMACIJU INTERKULTURALNE KOMUNIKACIJE / OKTOBAR 2016 / BR. 12



INTERKULTURALNOST

Časopis za podsticanje i afirmaciju interkulturalne komunikacije

Izdavač: Zavod za kulturu Vojvodine, Vojvode Putnika 2, Novi Sad,

tel. 021/ 4754148, 4754128, zkvrazvoj@nscable.net

Za izdavača: mr Smiljana Vlajić, direktor

Glavni i odgovorni urednik: dr Aleksandra Đurić Bosnić

Uredništvo: dr Dušan Marinković, Novi Sad / dr Ivana Živančević Sekeruš, Novi Sad / dr Željko Vučković, Sombor /
dr Aleksandra Jovičević, Beograd, Rim / dr Dragana V. Todoseskov, Novi Sad / mr Dragan Jelenković, Pančevo, Beograd / dr Ira Prodanov, Novi Sad /
dr Andrej Mirčev, Osijek, Rijeka / Vera Kopić MA, Novi Sad / Miroslav Keveždi MA, Novi Sad / Andrea Ratković MA, Sremski Karlovci /
dr Branislava Vasić Rakočević, Novi Sad / dr Marija Nenadić, Bukurešt / dr Dinko Gruhonjić, Novi Sad / mr Maja Sedlarević, Novi Sad /
dr Milivoj Bešlin, Novi Sad

Stalni saradnici: Franja Petrinović, Novi Sad / Sava Stepanov, Novi Sad / Ivana Vujić, Beograd / dr Saša Brajović, Beograd /
dr Nikola Manolesku, Bukurešt / Serž Pej, Pariz / mr Majda Adlešić, Novi Sad / Tanja Kragujević, Beograd / dr Nada Savković, Novi Sad /
dr Damir Smiljanić, Novi Sad / Tomislav Kargačin, Novi Sad / dr Boris Labudović, Novi Sad / Ivana Indin, Novi Sad /
dr Radmila Gikić Petrović, Novi Sad / dr Aleksandra Izgarjan, Novi Sad / dr Aleksandra Kolaković, Beograd /
dr Aleksandra Đurić Milovanović, Beograd

Savet: dr Jasna Jovanov / dr Gojko Tešić / mr Vasa Pavković / dr Milena Dragičević Šešić /
dr Gordana Stokić Simončić / dr Predrag Mutavdžić / dr Nikola Grdinić / dr Vladislava Gordić Petković / Milorad Belančić /
mr Mladen Marinkov / dr Mikloš Biro / dr Lidija Merenik / dr Kornelija Farago / dr Svenka Savić / dr Svetislav Jovanov / dr Milan Uzelac /
dr Janoš Banjai / dr Ljiljana Pešikan Ljuštanović / dr Žolt Lazar / dr Zoran Đerić / dr Zoran Kindić / dr Dragan Koković / dr Dragan Žunić /
dr Milenko Perović / dr Ildiko Erdei / mr Dinko Gruhonjić / Nedim Sejdinović / dr Dubravka Valić Nedeljković / dr Ivan Milenković

Međunarodni savet: Nebojša Radić, Kembridž, Engleska / dr Ivana Milojević, Sanšajn Koust, Australija /
dr Dragan Kujundžić, Gejnzvil, Florida, SAD / dr Branislav Radeljić, London, Engleska / dr Nataša Bakić Mirić, Alma Ata, Kazahstan /
dr Samjuel Babatunde Moruvavon, Ado Ekiti, Nigerija / dr Marharita Fabrikant, Minsk, Belorusija / dr Nina Živančević, Pariz, Francuska /
dr Nataša Urošević, Pula, Hrvatska / A. K. Džaješ, Hajderabad, Indija / dr Dušan Bjelić, Portland, SAD / dr Maria Kundura, Boston, SAD /
dr Samir Arnautović, Bosna i Hercegovina / dr Esad Delibašić, Bosna i Hercegovina

Koordinator Međunarodnog saveta: dr Dragan Kujundžić

Pravni konsultant: Nina Urukalo **PR, komunikacije:** Milica Razumenić **Lektura:** Teodora Zrnić

Tehničko uređenje: Dunja Šašić **Međunarodna saradnja:** Dragan Ilić, Ileana Ursu, Meral Tarar Tutuš

Autor vizuelnog identiteta časopisa: Dragan Jelenković

Urednik foto-editorijala: Vladimir Pavić **Dizajn i prelom:** Pavle Halupa

Autori foto-editorijala: Kersti K, Yasushi Okano, Nebojša Nenadić, Petros Kotzabasis

Štampa: „Grafoffset“, Novosadska 78, Čelarevo **Copyright:** Zavod za kulturu Vojvodine, 2012. **Tiraž:** 200

ČASOPIS IZLAZI POD POKROVITELJSTVOM POKRAJINSKOG SEKRETARIJATA
ZA KULTURU I JAVNO INFORMISANJE VLADE AP VOJVODINE

Ministarstvo prosvete, nauke i tehnološkog razvoja Republike Srbije je 2013. kategorizovalo časopis *Interkulturalnost* kao časopis od nacionalnog značaja (M52).

INTERCULTURALITY

Magazine for stimulation and affirmation of intercultural communication

Publisher: Institute for culture of Vojvodina, Vojvode Putnika 2, Novi Sad,

phone no. +381 21 4754148, 4754128, zkvrazvoj@nscable.net

President and Chief Executive Officer: Smiljana Vlajić, M.F.A.

Editor-in-Chief: Aleksandra Đurić Bosnić, Ph.D.

Assistant Editors: Dušan Marinković, Ph.D, Novi Sad / Ivana Živančević Sekeruš, Ph.D, Novi Sad /

Željko Vučković, Ph.D, Sombor / Aleksandra Jovičević, Ph.D, Belgrade, Rome / Dragana V. Todoreskov, M.Phil, Novi Sad /

Dragan Jelenković, M.F.A, Pančevo, Belgrade / Ira Prodanov, Ph.D, Novi Sad, Andrej Mirčev, Ph.D, Osijek, Rijeka /

Vera Kopicl MA, Novi Sad / Miroslav Keveždi, MA, Novi Sad / Andrea Ratković MA, Sremski Karlovci /

Branislava Vasić Rakočević, Ph.D, Novi Sad / Marija Nenadić, Ph.D, Bucharest / Dinko Gruhonjić, Ph.D, Novi Sad /

Maja Sedlarević, M.F.A, Novi Sad / Milivoj Bešlin, Ph.D, Novi Sad

Contributing Authors: Franja Petrinović, Novi Sad / Sava Stepanov, Novi Sad / Ivana Vujić, Belgrade /

Saša Brajović, Ph.D, Belgrade / Nicolae Manolescu, Ph.D, Bucharest / Serge Pey, Paris / Majda Adlešić, M.Phil, Novi Sad /

Tanja Kragujević, Belgrade / Nada Savković, Ph.D, Novi Sad / Damir Smiljanić, Ph.D, Novi Sad / Tomislav Kargačin, Novi Sad /

Boris Labudović, M.Phil, Novi Sad / Ivana Indin, Novi Sad / Radmila Gikić Petrović, Ph.D, Novi Sad /

Aleksandra Izgarjan, Ph.D, Novi Sad / Aleksandra Kolaković M.Phil, Beograd / Aleksandra Đurić Milovanović Ph.D, Beograd

Council: Jasna Jovanov, Ph.D. / Gojko Tešić, Ph.D. / Vasa Pavković, M.Phil. / Milena Dragičević Šešić, Ph.D. /

Gordana Stokić Simončić, Ph.D. / Predrag Mutavdžić, Ph.D. / Nikola Grdinić, Ph.D. / Vladislava Gordić Petković, Ph.D. / Milorad Belančić /

Mladen Marinkov, M.F.A. / Mikloš Biro, Ph.D. / Lidija Merenik, Ph.D. / Kornelija Farago, Ph.D. / Ivan Milenković, Ph.D. /

Svenka Savić, Ph.D. / Svetislav Jovanov, Ph.D. / Milan Uzelac, Ph.D. / Janoš Banjai, Ph.D. / Ljiljana Pešikan Ljuštanović, Ph.D. /

Žolt Lazar, Ph.D. / Zoran Đerić, Ph.D. / Zoran Kindić, Ph.D. / Dragan Koković, Ph.D. / Dragan Žunić, Ph.D. /

Milenko Perović, Ph.D. / Ildiko Erdei, Ph.D. / Dinko Gruhonjić M.Phil. / Nedim Sejdinović / Dubravka Valić Nedeljković Ph.D.

International Council: Nebojša Radić, Cambridge, England / Ivana Milojević, Ph.D, Sunshine Coast, Australia /

Dragan Kujundžić, Ph.D, Gainesville, Florida, USA / Branislav Radeljić, Ph.D, London, England / Nataša Bakić Mirić, Ph.D, Almaty, Kazakhstan

/ Samuel Babatunde Moruwawon, Ph.D, Ado Ekiti, Nigeria / Marharyta Fabrykant, Ph.D, Minsk, Belarus / Nina Živančević, Ph.D, Paris, France /

Nataša Urošević, Ph.D, Pula, Croatia / A. K. Jayesh, M.Phil, Hyderabad, India / Dušan Bjelić, Ph.D, Portland /

SAD, Maria Koundoura, Ph.D, Boston, SAD / Tomislav Longinović, Madison, USA / Jerry Chidozie Chukwuokolo Ph.D, Abakaliki, Nigeria /

Samir Arnautović, Ph.D, Bosnia and Hercegovina / dr Esad Delibašić, Bosna i Hercegovina

Coordinator of the International Council: Dragan Kujundžić, Ph.D

Legal Affairs: Nina Urukalo **PR Manager:** Milica Razumenić **Proofreading:** Teodora Zrnić

Technical Editor: Dunja Šašić **International Cooperation:** Dragan Ilić, Ileana Ursu, Meral Tarar Tutuș

Visual Identity: Dragan Jelenković

Photography Director: Vladimir Pavić **Layout:** Pavle Halupa

Editorial Photographers: Kersti K, Yasushi Okano, Nebojša Nenadić, Petros Kotzabasis

Printed by: „Grafoffset“, Novosadska 78, Čelarevo **Copyright:** The Institute for culture of Vojvodina, 2012. **Circulation:** 200

THE MAGAZINE IS SPONSORED BY THE PROVINCIAL SECRETARIAT FOR CULTURE

AND PUBLIC INFORMATION OF AP VOJVODINA

Interculturality was categorized as a scientific publication of national importance (M52) in 2013 by the Ministry of Education, Science and Technological Development - Serbia and the National Council for Science and Technological Development.

úvôdñík

Aleksandra Đurić Bosnić, DRUGO LICE EVROPE: NOMADI ILI APATRID I U INTERKULTURALNOM SVETU . . . 6

ĩntérkùltúrálna ĩstráživanjá

Esad Delibašić, KULTURNA POLITIKA I ETNONACIONALIZAM	12
Damir Kukić, KREIRANJE KULTURNIH MODELA	19
Miloš Miladinov, SUSRET EVROPSKE I AZIJSKE MISLI U HAJDEGEROVOJ POZNOJ FILOZOFIJI	29
Ivana Milovanović, OTUĐENJE U DEBOROVOJ TEORIJI O DRUŠTVU SPEKTAKLA - MEDIJI I SAVREMENI KONTEKST	37
Katarina Žeravica, PROPITIVANJA PROSTORA U <i>BIOBOXES: ARTIFACTING HUMAN EXPERIENCE</i>	49
Vladimir Paunović, UTVRĐIVANJE KARAKTERISTIKA I STEPENA DRUŠTVENE ANGAŽOVANOSTI U RADU ALTERNATIVNOG TEATRA U SRBIJI	66
Mina D. Lukić, ANIMIRANI FILM TAJNA KELSA KAO PRIMER KREATIVNE INTERPRETACIJE BAŠTINE	76
Aleksandar Matković, ISTORIJA ASEKSUALNOSTI: POSLEDICE I PROTIVREČNOSTI REPRODUKTIVNE SEKSUALNOSTI	90

vĩðeñjá

Oana Soare, RECEPCIJA EMINESKUOVOG DELA	104
Davor Beganović, BRIDGE BETWEEN HERE AND THERE. THE MELANCHOLIC LITERATURE OF FERIDA DURAKOVIĆ AND ALMA LAZAREVSKA	113
Prof. Christopher D. Morris, "EVERYTHING HAS BEEN PUT TOGETHER WRONG"	121
Dragan Kujundžić, "MICKEY MARX"	137
Ahmed Burić, KO JE ZATVORIO VRATA ILI PREDAH IZMEĐU RATOVA	145

dĩjalozi

NE ZNAM DA LI IMA SRETNOG ČOVJEKA, ALI ZNAM DA NEMA SRETNIH IZBJEGLICA (Sa AHMEDOM BURIĆEM razgovarao Vlatko Simunović)	154
--	-----

kóòrdĩnãte

Andrea Ratković, AFIRMACIJA ŽIVOTA I INTERKULTURALNOSTI	168
Radovan Pejanović, AKTUELNOST KNJIGE <i>KAPITAL 21. VEKA</i> TOMA PIKETIJA	175
Milorad Belančić, TAJANSTVO KOJE PRIVLAČI LJUDE	187

Aleksandra Đurić Bosnić

Drugo lice Evrope: nomadi ili apatridi u interkulturalnom svetu

Slika drugog, reklo bi se, pervertiranog lica Evrope, sa „uhvaćenim“ prizorima žica, pasa i zidova, improvizovanih kaveza u kojima ljudi pod maskama hrane druge ljude bacajući im „sledovanja“, betonskih žičanih brana koje obezbeđuju vojnici i zatvorenici, a sve u ime zaštite i čistote hrišćanske Evrope, govori i odveć znakovito o novoj-staroj manihejskoj podeli na crno-beli svet. Svet u kojem, i sedamdeset godina nakon holokausta, postoje i postaju sve žešći ksenofobija, rasizam i mržnja. Umesto konačnog prevazilaženja koncepta nacionalne države, istorija Evrope kao da se vratila dva koraka unazad, suočivši se iznova sa dilemom –kosmopolitizam ili neonacizam? Ili dilemom, Evropa zatvorenih ili otvorenih granica?

Ta slika „druge“ (ili možda „prve“?) Evrope, otvrdle i okamenjene u nacionalističkim zanosima, konceptima i utvrđenjima, mogla bi biti i slika novog „buđenja zveri“, uzavrele ksenofobije kao nekontrolisanog generatora kolektivnih mržnji i nasilja i nekog novog, dvestopravekovnog trijumfa onoga što je Amin Maluf nazvao – „ubilačkim identitetima“. A ubilački identitet, iskustvo nas uči, jeste onaj koji je jednoznačno i agresivno, banalno, sveden na jednu (kolektivnu) pripadnost, dovoljno opsesivnu, isključivu i opijatskog efekta, da navodi na pristrasno, sektaško, netolerantno, zapovedničko, a neretko i samoubilačko ponašanje. U ovom kontekstu, samoubilačko je upravo poigravanje dijaboličnim anahronizmima, identitetskim strastima, „čistotom“, „drevnošću“ i „superiornošću“ nacija i konfesija. Samoubilačko, jer ukoliko se otme kontroli (a u jednom trenutku kontrola nužno prestaje da bude pratilac ovakvih strasti), završiće u civilizacijskom kolapsu i nekom novom periodu globalne destrukcije. U svojim krajnjim konsekvencama, nacionalističko bestijanje je uvek samoubilačko. I, bez izuzetka, opijatski zavodljivo. I, teško izvodljivo bez učenja pokornosti i pristajanja na pripadnost i odanost plemenskom identitetu. Ovo učenje, upozorava Maluf, počinje veoma rano, indoktrinacijom i manipulacijom, političkim verovanjem, obredima, stavovima, običajima, predrasudama, osećanjima pripadnosti i nepripadnosti...

U ime imperativa očuvanja sopstvene teritorije i nenarušive čistote organske zajednice, nasilje u kolektivističkoj percepciji postaje „odbrana“... Prema Balibaru, ne samo evropska kultura nego i ideja, pa čak i mit o Evropi, sadrži dve specifično rasističke ideološke sheme sposobne da i dalje proizvode efekte kolektivnog sećanja i percepcije: to su sheme kolonijalizma i anti-semitizma. Ako, tvrdi Balibar, maksimalan intenzitet rasističkog diskursa i ponašanja teži da se usredsredi na populacije „arapsko-islamskog“ porekla, to je stoga što je u ovom slučaju došlo do sažimanja i međusobnog preklapanja kolonijalne i anti-semitske sheme. Ovakvu ideološku delotvornost Balibar prepoznaje kao delotvornost

prošlosti. I upravo ova ideološka delotvornost prošlosti obavezuje kako na svesnost tako i na pravovremenu dekonstrukciju opasnih ideološko-političkih koncepata. Otud je i svako neoprezno poigravanje zavodljivim insignijama i „moćima“ kolektivističkih identiteta u isti mah i pokretanje iracionalnog mehanizma sa, bez izuzetka, pogubelnim posledicama. Nema, dakle, nedužnog šovinizma i nema lake koketerije sa idejom nadređene Rase, Nacije ili konfesije. Baš kao što niko nije lišen individualne humane odgovornosti ukoliko je zaklonjen i amalgamisan kolektivnom voljom zajednice.

Nasuprot ksenofobičnim amalgamima koji neprekidno produkuju konflikte i kolektivne mržnje i nasilja, u projektovanoj slici bezbedne i humane Evrope, ubedljivo su funkcionalizovani narativi o globalnoj bliskosti i solidarnosti, a homogenizacija po principu nacionalnog supstituisana je homogenizacijom po principu humanog. No, zatvaranje granica i nadletanja helikoptera, scene neshvatljivo brutalnih obračuna policajaca sa migrantima, organizovanje protestnih neonacističkih skupova, organizovanje vojske i podizanje „zaštitnih“ bedema, upravo su naličje ovih, ne samo ubedljivo funkcionalizovanih, već i u javnom govoru zvanično prihvaćenih narativa...

Da bi uspostavljanje individualne odgovornosti neapsorbovane i nezakriljene kolektivnom svedozvoljevštinom bilo moguće, bio bi, svakako, neophodan preobražaj i preoblikovanje istinom, istorijskom i iskustvenom. Tek takav preobražaj značio bi ujedno i pročišćenje, onakvo kakvim ga je video Jaspers 1946, pišući o problemu kolektivne krivice i odgovornosti: „Samoprosvetljenje naroda u istorijskoj osvešćenosti i lično samoprosvetljenje pojedinca naizgled su dve različite stvari. Zapravo se prvo odigrava samo posredstvom drugog... I ovde se moramo okrenuti protiv kolektivnog načina mišljenja. Svaki istinski preobražaj odvija se u pojedincu, u bezbrojnim pojedincima“.

U filozofskom smislu, ovaj individualni etički preobražaj ovekovečen je Kantovim kategoričkim imperativom: „Zvezdano nebo nad nama i moralni zakon u nama“. U metafizičkom, preobražaj bi se mogao ticati odluke da zaista ljubimo bližnjega i upravo onda kada je „drugačiji“ i „slab“, jer kakav je podvig voleti sopstveni odraz u ogledalu?

U kosmičkom smislu, kao predelu univerzalno važećih antinomija, dobra vest bi, međutim, mogla biti ta da drugost kao stranost zapravo i ne postoji. Jer drugost uvek počinje i završava u nama, kao prisustvo ili odsustvo bliskosti, solidarnosti i empatije ili ravnodušnosti, mržnje i besa... Kao, dakle, precizna i nepogrešiva mera naše sopstvene ljudskosti.



The background of the image consists of a wall made of large, light-brown wooden panels with a prominent vertical grain. The panels are separated by dark vertical lines. In the upper part of the image, there are two small, circular holes in the wood, one on each of the two central panels. To the right of these holes, there are small, blue, rectangular objects, possibly hinges or fasteners, attached to the wood. The floor in the foreground is a light-colored, textured surface, possibly concrete or stone.

**iñterkûltúrałna
ìsträživanjá**



f o t o K e r s t i K

k e r s t i . k . p h o t o g r a p h y @ g m a i l . c o m

s t r a n a : 8 , 9 , 1 0 , 2 5 , 2 6 , 2 7 , 2 8 , 4 5 , 4 6 , 4 7 , 4 8

Esad Delibašić
Univerzitet u Zenici
Filozofski fakultet
Bosna i Hercegovina

Kulturna politika i etnonacionalizam

SAŽETAK: Predmet ovog rada je analiza uticaja etnonacionalizma na artikulaciju kulturne politike u Bosni i Hercegovini. Podijeljenost bosanskohercegovačkog društva po etničkoj osnovi zahvatila je sve aspekte društvenog života. Etniziranje društva se otjelotvoruje u političkoj dominaciji etnokratije, u rascjepu javnosti na etno-javnosti, u etničkoj privatizaciji, u preobrazbi intelektualaca u etno-intelektualce, u etniziranju morala, u prakticiranju „filozofije jednoobraznosti“, u uspostavi koncepta „čistih kultura“. Ideologizacija kulture praćena je procesima retradicionizacije. Trenutni model kulturne politike u BiH se može klasifikovati kao *nacionalno-emancipatorski model*. Zadnji primjer instrumentalizacije i ideologizacije kulture je raspodjela sredstava Federalnog ministarstva kulture i sporta na osnovu etničkih kriterija. Jedna od ključnih pretpostavki uspostave novog modela kulturne politike je transformacija prevladavajućeg poimanja značaja kulture kao sredstva potvrđivanja i afirmacije isključivo kolektivnog identiteta. Novi model kulturne politike morat će izmijeniti taj dominantni pogled na kulturu te istaći značaj kulture kao jednog od faktora ekonomskog i socijalnog razvoja.

KLJUČNE RIJEČI: etnonacionalizam, kulturna politika, etniziranje društva, „čista kultura“, ideološka instrumentalizacija kulture, novi model kulturne politike

ETNIČKA PODJELA BOSNE I HERCEGOVINE

Svim ozbiljnim društvenim analitičarima je jasno da je podijeljenost bosanskohercegovačkog društva po etničkoj osnovi zahvatila sve aspekte društvenog života. Etnička podjela Bosne i Hercegovine nije došla iznenada, odjednom, nego je pripremana i smišljena. Ona je vezana procesima raspada Jugoslavije, te ju je neophodno posmatrati u tom kontekstu. Prevlast etnopolitike nije došla bez otpora. Vodila se dugotrajna borba između etnonacionalista i demokratski nastrojenih snaga. Nažalost, snage destrukcije su, zbog niza okolnosti, odnijele prevagu. I danas nakon rata se u Bosni i Hercegovini vodi „borba“ između tendencija općeg etniziranja društva, etnogetoizacije, retradicionizacije, dezintegracije i zaostajanja, s jedne strane, i demokratizacije i razvoja, s druge strane. To etniziranje društva se otjelotvoruje u političkoj dominaciji etnokratije, u rascjepu javnosti na etno-javnosti, u uspostavi koncepta „čistih kultura“ i nemogućnosti postojanja bilo kakve zajedničke kulture, u etničkoj privatizaciji, u preobrazbi intelektualaca u etno-intelektualce, u etniziranju morali u prakticiranju „filozofije jednoobraznosti“.

Ugo Vlaisavljević ističe da „bosanskohercegovačko društvo pripada klasi onih društava koje je Arend Lijphart nazvao ‘duboko podijeljenim društvima’. Ova podjela se danas uočava kao stvarnost tri konstituirane nacije“ (Vlaisavljević 2006: 297). Društvo je podijeljeno na tri etno-društva. Ključno pi-

tanje koje se postavlja je: mogu li se tri druřtva ponovo integrirati u jedno druřtvo. Na koji naĭin je to moguće izvesti? Ili je, ipak, realnija opcija konaĭne podjele druřtva i druřave? řta ako je druřtvo toliko dezintegrirano da viře ne predstavlja nikakvu jedinstvenu zajednicu – zajednicu koja bi mogla i htjela da se obnovi...? Na ova pitanja je veoma teřko dati pouzdane odgovore. Naime, politiĭke elite etno-druřtava forsiraju ontologiju razlika. Postavlja se pitanje kako bi stanovnici sva tri druřtva reagovali, kada bi politiĭke elite nařle zajedniĭke elemente za djelovanje. Da li bi onda iskustvo zajedniĭkog ŭivota i tolerancije bilo pokrenuto i da li bi to proizvelo pozitivne efekte? Trodjelna zatvorenost bosanskohercegovaĭkog druřtva se odrŭava zbog, između ostalog, nepostojanja dijaloga. Prije svega se radi o nedostatku „politiĭkog dijaloga između ĭvrsto homogeniziranih, u se zatvorenih etniĭkih zajednica, a zapravo politiĭkih elita ili partija, koje tvrde da ih predstavljaju“ (Lovrenoviĭ 1998:7). Međutim, moŭda joř veĭi problem predstavlja odsutnost „unutarnjega dijaloga, dijalořko kritiĭke debate unutar svake od etno-politiĭkih zajednica“ (Lovrenoviĭ 1998:7).

U svakodnevnom ŭivotu etnopolitika insistira na gotovim rjeřenjima, na obrascima. řvjest pojedinca djeluje po „proizvedenim“ formama, ona se řablonizira. Druřtveni događaji su predviđljivi. Sve řto se deřava mora se podvesti kontroli etno-zajednica. Sve řto je liĭno, personalno, u etnogetoiziranom druřtvu je nepoŭeljno, jer negira osnov ideologije zatvorenosti – jednoobraznost, i uvodi polivalenciju. Svaka duhovna, nacionalna, spolna, tjelesna, kulturna, socijalna specifiĭnost se proglašava za nedostatak. Radomir Konstantinoviĭ ĭe konstatovati da „u svijetu palanke, vaŭnije je dobro se drŭati ustaljenog obiĭaja nego biti liĭnost“ (Konstantinoviĭ 1981:10). řrijednosti uspostavljene u svakoj od zatvorenih etno-zajednica su nadpersonalnog karaktera. Doŭivjeli smo smrt individualne řvjesti. Naime, kolektivni identitet se pretvara u samostalnu supstanciju do te mjere da individua nestaje ili ostaje egzistirati iskljuĭivo kao sredstvo kolektiviteta. Posljednjih dvadeset godina mi ŭivimo jednu opĭenacionalnu povijest; kao individue, kao liĭnosti, skoro da i ne postojimo. ŭivot individualne řvjesti, osobni doŭivljaj svijeta, kao i sitne liĭne radosti skoro da su nestali. Robovanje jednoobraznosti, redukcionizmu nacije, koja sve obuhvata, u suřtini je robovanje pseudosigurnosti. Negirajuĭi i poniřtavajuĭi sopstvenu volju, stanovnik etno-druřtva je sklonjen u sigurnost – u opĭe.

Bosanskohercegovaĭko druřtvo je „razbijeno“ na tri etno-zajednice, na tri zatvorena, homogenizirana „druřtva“. Svako od njih se negativno definiře, formira svoj identitet, u odnosu na ostala dva. Posljedica „homogenizacije jest, dakako, politika iskljuĭenja *onih drugih*, to jest politika pronalaŭenja onih koji su nam *neprijatelji*“ (Jaluřiĭ 2000:6). Slovenaĭki filozof Aleř Debeljak ĭe u ovom kontekstu ustvrditi da „onaj *drugi* postaje neprijatelj jedino kada je nacionalni identitet nekog naroda na staklenim nogama“ (Debeljak 2000:238). Tribalna etno-sřvjest se kreĭe u nepomirljivoj relaciji *mi-oni*. Ona ŭivi u klišeiziranim dihotomijama – u sferi crno-bijelog miřljenja. Diktatura relacije *mi-oni* nas nuŭno dovodi do disolucije socijalnog biĭa na nekoliko druřtvenih entiteta, unutar kojih prevladava politiĭki i svaki drugi monizam. Taj monizam je nuŭan jer je jedino pomoću njega moguće uspostaviti *mi-oni* relaciju spram drugih entiteta, te tako i sebi priskrbiti identitet.

Konstitutivni element etno-stvarnosti je, dakle, supstancijalizacija kolektiviteta. Dok je u socijalistiĭkom periodu razvoja bosanskohercegovaĭkog druřtva dominantan kolektivitet bila klasa, kojoj je pojedinac bio potĭinjen, u postsocijalistiĭkom periodu dominantni kolektivitet postaje etnos. Od pojedinca se traŭi da se podredi u potpunosti interesima etnosa. Individua moŭe ostvariti liĭnu afirmaciju samo kao ĭlan etnonacionalnog kolektiviteta. Na pravo pojedinca na liĭno miřljenje, na liĭni odnos prema svijetu i ŭivotu se ne gleda blagonaklono. Svaki stav koji odudara od „opĭenacionalno prihvaĭenog miřljenja“ proglašava se nacionalnom izdajom i socijalnom devijacijom. Tvrđi se da sada, kada su ugroŭeni nacionalni interesi, nije vrijeme za borbu za uspostavu liĭnih prava i sloboda.

Kao i u drugim segmentima bosanskohercegovaĭkog druřtva, sa uspostavom etnopolitike je dořlo do podjele po etniĭkoj osnovi, osim ĭasnih izuzetaka, i među intelektualcima. Tako su nastali *etno-inte-*

lektualci: intelektualci Bošnjaci, intelektualci Srbi i intelektuialci Hrvati. Zadatak *etno-intelektualaca* je bio da „brane“ samo svoju naciju, a da krivnju za sva zla svijeta upućuju na adrese drugih nacija. Nije bilo govora o kartezijanskoj sumnji, objektivnom mišljenju, dijalogu i misaonoj refleksiji. Činjenica je da „su se znatni delovi, pre svega, humanističke inteligencije, pojavili u ulozi važnog generatora militantnog nacionalizma“ (Pavlović 2004: 201). Pojam etno-intelektualci je u svom sadržaju kontradiktoran. Naime, ako je neko intelektualac on se odlikuje upotrebom svog intelekta, čime transcendirá svoje etničke, rasne i kulturološke odlike i uzdiže se do pojmovnog mišljenja. Pojam *etno-intelektualca* je prvi upotrijebio Gajo Sekulić. Elaborirajući razloge upotrebe ovog termina Sekulić kaže: „Intelektualci su faktički postali podanici novih etno-nacionalističkih nomenklatura, utemeljili, legalizirali i legitimizirali etno-šovinističko pravo na nasilje radi postizanja nacionalnih odnosno nacionalističkih ciljeva. Zato tu vrstu najčešćeg modela intelektualca na prostorima bivše Jugoslavije nazivam *etno-intelektualcem*“ (Sekulić 2006: 41). Sekulić ističe da etno-intelektualac ne vidi čovjeka od njegovog kolektivnog nacionalnog identiteta. Veliki broj intelektualaca je čitav svoj intelektualni potencijal reducirao na „ljubav“ prema sopstvenoj naciji i na širenju mržnje prema drugim nacijama.

U općoj etnizaciji društva kao krajnji i najradikalniji proces javlja se etnizacija morala. Etički principi se zasnivaju na etničkim. Ta etnizacija etičkog se zasniva na relaciji mi-oni. Za nas, naš etnos, se uspostavljaju, i važe, jedni etički principi, a za-njih važe sasvim drugi principi. Ne postoje općeljudski etički principi. Ta etnizacija morala je jedan od ključnih uzroka zatvaranja u tri etnogetoizirane zajednice. Poznati etičar Milan Kangrga se bavio analizom etnizacije etike. On je problematizirao pojmove „domoljubna etika“, „dobar Hrvat“ i „zao Hrvat“. Kangrga iznosi stav da s gledišta hrvatske domoljubne etike – „i u tome leži srž same stvari, postoji samo ‘dobar Hrvat’, ili zaoštreno formulirano samim time što je netko Hrvat, on je dobar Hrvat. Nema zlih Hrvata! O tome je riječ. Naime, čak i onda kad je Hrvat ratni zločinac, on ostaje dobar Hrvat, i ne samo to, nego on postaje i kao takav se slavi – vitez i heroj! Najčešće je dovoljno ako je taj Hrvat-domoljub, što se postaje vrlo jednostavno: treba se samo javno busati u prsa pri sviranju himne... Zato Hrvati samim time što su Hrvati ne mogu činiti zlo: oni ne mogu biti lopovi, kradljivci, pljačkaši narodne imovine, oni ne mogu biti ni ratni zločinci, jer su se ‘borili za Hrvatsku’...“ (Kangrga 2002: 24). Naši su po pravilu gotovo uvijek dobri, a njihovi zli. Ne uspostavlja se distinkcija između dobra i zla kao takvih. Naš zao se relativizira navođenjem njihovog zlog. Jednostavno nije moguće izići iz usko kolektivnog poimanja svijeta, međuljudskih odnosa i morala. Granice morala se pojavljuju kao granice naše zajednice, našeg naroda. Moral se pojavljuje kao „oblik nemorala“ (Niče 1972: 123).

Proces instrumentaliziranja i ideologiziranja kulture i umjetnosti u etnonacionalne svrhe je tekao postepeno. Sa prvim izborima vlast je trojno razdijeljena po etničkom principu. Nacionalne stranke su tvrdile da zastupaju čitave narode. Intenzivirale su se aktivnosti retradicionalizacije društva te potvrđivanja nacionalnog, vjerskog i kulturnog identiteta Srba, Hrvata i Bošnjaka. Naročito se ističe potreba za emancipacijom i afirmacijom nacionalne kulture. Forsiraju se ekskluzivni etnonacionalni projekti. Jedna od posljedica rata i socijalnog urušavanja zemlje je i činjenica da je kultura izgubila, dobrim dijelom, prostor za svoju *autonomiju*. Ona je postala *oruđe za ostvarivanje ciljeva nacije, države, vjere, ideologije, partije*. Gotovo da je nestalo svijesti da je naše nasljeđe vlasništvo svih nas. Kultura je prestala biti, u najvećoj mjeri, objektivizacija kritičke svijesti. Kulturni diskurs obogaćen sumnjom i otporom prema vladajućem sistemu vrijednosti je danas marginaliziran i najčešće se s najviših političkih instancija označava kao nacionalno izdajništvo i moralna izopačenost.

Jednoobraznost kulture je, između ostalog, uzrok zatvaranja bosanskohercegovačkog društva. Naime, etnonacionalni ideolozi su povjerovali da je moguće proizvesti „čistu kulturu“. Ta ideologizacija kulture praćena je stalnim zahtjevima za vraćanjem korijenima. „Fini bosanski poliperspektivizam raspao se danas (uz rijetke i izuzetne primjere otpora) u grubu i čistu vladavinu triju kulturnih paradigmi: bošnjačkomuslimanske, hrvatske, srpske. Svaka (misli da) mora imati: čistu svoju zasebnu povijest, čistu

svoju zasebnu knjiŕevnost, ĉisti svoj zasebni jezik...“ (Lovrenović, 1996: 147). Etnonacionalni ideolozi ne uoĉavaju da ovako koncipirane jednoobrazne kulture dovode do zatvaranja bosanskohercegovaĉkog društva i njegovog zaostajanja i odumiranja. Usljed ovakvog kulturnog koncepta veoma je rijetko naĉi nekoga, tvrdi Lovrenović, parafraziram, ko smatra da su ilirski, antiĉki, slavenski, medijevalni, islamski, katoliĉki, pravoslavni, jevrejski elementi samo dijelovi naŕe jedinstvene, zajedniĉke, kulturne baŕtine.

NACIONALNO-EMANCIPATORSKI MODEL KULTURNE POLITIKE

Sloŕenost pravno-politiĉkog ustrojstva Bosne i Hercegovine uslovila je i sloŕen sistem nadleŕnosti nad oblasti kulture. Oblast kulture je Dejtonskim sporazumom izuzeta iz nadleŕnosti ŕŕжаве. Naime, nadleŕnost je decentralizirana, ŕto je uzrokovalo nepostojanje konzistentne kulturne politike koja bi se provodila u svim dijelovima Bosne i Hercegovine. Dakle, na ŕŕŕavnom nivou ne postoji ministarstvo kulture. Nadleŕnost za oblast kulture na ŕŕŕavnom nivou ima, i to u veoma malom opsegu, Ministarstvo civilnih poslova BiH. Meĕutim, kultura je samo jedna od oblasti za koju je nadleŕno ovo ministarstvo. Na nivou entiteta postoje ministarstva nadleŕna za pitanja kulture. U Republici Srpskoj je to Ministarstvo prosvjete i kulture, a u Federaciji BiH Ministarstvo kulture i sporta. Brĉko Distrikt ima odjel nadleŕan za kulturu. U Federaciji BiH situacija je sloŕenija nego u Republici Srpskoj, jer najveĉi dio nadleŕnosti za kulturu imaju kantonalna ministarstva. Na lokalnom nivou kulturnim segmentom se bave i nadleŕne opĉinske sluŕŕbe. Svako od ovih tijela ima svoju kulturnu politiku koja se najĉeŕĉe svodi na *ad hoc* rjeŕenja; sredstva se ĉesto dodjeljuju bez jasnih kriterija, bez kompetentnih komisija te na osnovu politiiĉkih i liĉnih veza. Zbog podijeljene nadleŕnosti i kompleksne strukture ŕŕŕжаве, kao i zbog odnosa prema kulturi, neĉemo pretjerati ako kaŕemo da je kultura u Bosni i Hercegovini danas u podreĕenom poloŕaju u odnosu na druge druŕstvene strukture. Njezin druŕstveni znaĉaj – kao faktora sinteze, socijalne kohezije, faktora razvoja i transformacije društva – nije dovoljno prepoznat. Komplicirana ŕŕŕavna struktura sa 13 ministarstava za kulturu, nije stvorila adekvatne uvjete za oblast kulture. To je na duŕe staze za kulturni razvoj potpuno neodŕŕiva struktura.

Jedan od rijetkih dokumenata nastalih nakon rata koji analizira situaciju u sferi kulture u Bosni i Hercegovini je *Izvjestaĭ o kulturnoj politici u BiH* ĉiji je autor britanski ekspert za kulturnu politiku Ćarls Landri (Charles Landry), a koji je nastao kao dio Evropskog programa evaluacije nacionalnih kulturnih politika. Projekat je definirao proceduru koja predviĕa da se ŕŕŕжаве preko nadleŕnih ministarstava obraĉaju Vijeću Evrope sa zahtjevom za eksternom valorizacijom svojih kulturnih politika. Kako nisu bili u mogućnosti da analiziraju nacionalni izvjeŕtaj o kulturnoj politici BiH, jer nije postojao, evropski eksperti na ĉelu sa Landrijem sami su napisali dokument pod nazivom *Zajedniŕtvo u razlikama: Kultura na raskrsnici u Bosni i Hercegovini*. U dokumentu se konstatuje da kultura moŕe predstavljati jednu od kljuĉnih poluga obnove i reintegracije zemlje. Landri konstatuje da u podijeljenoj zemlji ne postoje strateŕski ciljevi u sferi kulture. Istiĉe se disfunkcionalna ŕŕŕavna struktura i problematizira nadleŕnost za oblast kulture. Landri istiĉe da ne postoji nadleŕno ŕŕŕavno ministarstvo za kulturu, te ukazuje na nadleŕnost entitetskih ministarstava uz naznaku komplikovane strukture u FBiH. Jedna od preporuka evropskih eksperata u izvjeŕtaju o kulturnoj politici bila je i hitno zapoĉinjanje izrade nacionalne strategije kulturne politike u BiH. *Strategija kulturne politike u BiH* je donesena 2008. godine i jedini je domaĉi dokument koji utemeljuje kulturnu politiku u Bosni i Hercegovini. Meĕutim, kljuĉna primjedba *Strategiji kulturne politike u BiH* se odnosi na njezin dominantno akademski karakter i poteŕkoĉe u njezinoj implementaciji.

Artikulacija kulturne politike u BiH kao jedne od javnih politika nije mogla izbjeĉi uticaj druŕstvenog konteksta. Ukoliko bismo postojeĉi model kulturne politike u Bosni i Hercegovini klasifikovali prema poznatim teorijskim modelima mogli bismo reĉi da se trenutna kulturna politika BiH moŕe najviše poistovjetiti sa *nacionalno-emancipatorskim modelom kulturne politike*. Vesna ŕukiĉ istiĉe da je ovaj

model kulturne politike karakterističan „za države u nastanku (stvaranje nacionalnih država), kao i za zemlje u razvoju koje su bile kolonije ili u nekim novim istočnoevropskim (Moldavija) i centralno-azij-skim zemljama (Kirgistan)“ (Đukić 2010: 104). Milena Dragičević Šešić i Branimir Stojković upozoravaju da ovaj model „veoma često vodi ka zatvaranju i nacionalizmu u kulturi, čak i do kulturnog šovinizma, jer se bez izuzetka odbacuju umetnička dela nastala u prethodnom periodu... zanemaruju manjinske kulture i potiskuju eksperimentalni i alternativni izraz koji je već bio začet“ (Dragičević Šešić/Stojković, 2007: 38).

I pored intenzivnih procesa etniziranja i instrumentaliziranja, kultura je jedan od rijetkih segmenata bosanskohercegovačkog društvenog života koji je, ipak, jednim dijelom uspio sačuvati svoju autonomiju. Kultura i umjetnost su, naime, u svojim najreprezentativnim formama očuvale svoje emancipatorske i subverzivne potencijale. Međutim, procesi svođenja kulture na sredstvo afirmacije isključivo etnonacionalnog identiteta su konstantni. Zadnji eksplicitan primjer etniziranja i instrumentaliziranja kulture u političke svrhe je raspodjela sredstava za kulturu iz budžeta Federacije BiH za 2015. godinu. Naime, Federalno ministarstvo kulture i sporta je kao ključni kriteriji raspodjele sredstava primjenilo – etnički princip. Iako taj kriteriji nije nigdje eksplicitno naveden i formuliran uočljivo je, iz Odluke o raspodjeli sredstava, da se najviše vodilo računa da se sredstva podjednako raspodjele između dva etnička bloka. Ta nasilna raspodjela sredstava je rezultirala karikaturalnim omjerima u dodjeljenim sredstavima.

Protestirajući protiv ovakve raspodjele sredstava reditelj i direktor East West Centra Haris Pašović ocijenio je posebno zabrinjavajućim primjenu etničkog kriterijuma. Pašović ističe da je „pedeset posto sredstava ministrica... dodijelila projektima za koje smatra da su ‘hrvatska kultura’ u BiH, a drugu polovinu projektima koje doživljava kao ‘bošnjačku kulturu’, a na uštrb internacionalno značajnih projekata...“¹. Pašović smatra da „mi postajemo ruralna terotorija, gdje caruju etničke skupine, a ne evropski diskurs.“² Identične stavove iznosi i reditelj Dino Mustafić, koji ističe da „odluka Federalnog ministarstva kulture i sporta o projektima i programima od internacionalnog značaja za BiH i FBiH, koji će se finansijski podržati u 2015. godini je skandalozna, ponižavajuća i razarajuća za kulturnu scenu u BiH. Očigledno se primjenjivao isključivo etnički kriterij koji je favorizirao vjersko-folklornu kulturu. Vidljivo je namjera da nestane internacionalna scena i da se sve pretvori u nacionalno-palanačke dane kosidbe i klapskog pjevanja uz posmatranje ptica.“³ Raspodjela sredstva na osnovu etničkog kriterija ukazuje na grubu ideološku i političku manipulaciju kulturom i umjetnošću. Naime, raspodjela sredstva za kulturu na etničkoj osnovi pokazuje da resorna ministrica kulturu razumijeva isključivo kao nacionalnu kulturu, odnosno, da se njezina funkcija svodi na instrument nacije. Dijeljenje bosanskohercegovačkog društva po etničkoj osnovi se nastavlja, te su sada očigledno „na redu“ one društvene oblasti koje su odolijevale etnogetoizaciji.

PERSPEKTIVE BOSANKOHERCEGOVAČKE KULTURNE POLITIKE

Evidentno je da bosanskohercegovačka kulturna politika danas ne postoji. Ključno pitanje jest: da li je uopće moguće utvrditi i provoditi jedinstvenu kulturnu politiku na teritoriju cijele države ako ne postoji koordinirajuće tijelo...? Kako ne postoji koordinirajućetijelo na državnom nivou, ne postoje ni instrumenti i ciljevi te jedinstvene kulturne politike, te je usvojena *Strategija kulturne politike u BiH*,

1 Intervju Harisa Pašovića za TV1, 2015. - Zora Dujmović pokazala ne samo opasno neznanje, nego i groznu antievropsku tendenciju. (online) Dostupno na: <http://vijesti.ba/clanak/288367/za-kosidbe-nije-novac-iz-kulture-nego-iz-poljoprivrede#sthash.s0rGZkoN.rKFd4gd9.dpuf>, (03.02.2016.)

2 Intervju Harisa Pašovića za TV1, 2015. (online) (03. 02.2016.)

3 Dino Mustafić za Radiosarajevo.ba, 2015. (online) Dostupno na: <http://radiosarajevo.ba/novost/209205/dino-mustafic-odluka-federalnog-ministarstva-kulture-je-skandalozna-ponizavajuca-i-razarajuca>(03. 02.2016.)

naĭalost, samo mrtvo slovo na papiru. Svaka analiza bosanskohercegovaĭkog društva, pa i kulturnog segmenta, danas treba poĭi od društvenog realiteta. Taj realitet nam kazuje da je bosanskohercegovaĭko društvo podijeljeno. Suštinski razlozi nepostojanja bosanskohercegovaĭke kulturne politike leĭe u etnopolitiĭkim podjelama društva. Unutar Bosne i Hercegovine stvoreno je niz paralelnih sistema po etniĭkom principu: od obrazovnog sistema, sporta, policije, do sistema kulture. Dakle, uzrok nepostojanja jedinstvene bosanskohercegovaĭke kulturne politike samo se djelimiĭno nalazi u tromosti postojećih ministarstava, neizvršenoj tranziciji socijalistiĭkog koncepta kulture, dominantnom modelu finansiranja kulture, neinventivnosti direktora ustanova kulture, nesnalaĭenju u sferi trĭišnog poslovanja, neukljuĭivanju u koncepte kulturnog menadĭmenta, u koncepte kulturnih industrija i kulturnog turizma. Suštinski razlozi za nepostojanje kulturne politike ne leĭe u sferi kulture, oni se nalaze u sferi politike tj. u etniĭkoj podijeljenosti bosanskohercegovaĭkog društva u svim sferama – pa i u kulturnoj sferi.

Jedna od kljuĭnih pretpostavki uspostave novog modela kulturne politike je transformacija prevladavajućeg poimanja znaĭaja kulture za društvo, odnosno transformacija dominirajućeg poimanja znaĭaja kulture za društveni i privredni razvoj. Naime, još uvijek dominira poimanje kulture iskljuĭivo kao dijela javne potrošnje. Novi model kulturne politike morat će izmijeniti taj dominantni pogled na kulturu te istaĭi znaĭaj kulture kao jednog od faktora ekonomskog i socijalnog razvoja Bosne i Hercegovine. Prevladavajuće poimanje kulture kao potrošnje i njeno reduciranje iskljuĭivo na sredstvo potvrđivanja i afirmacije kolektivnog identiteta usporava oporavak i razvoj bosanskohercegovaĭkog društva. Kulturna politika ne moĭe više poĭivati na naĭelu da je kultura iskljuĭivo u nadleĭnosti drĭжаве. Naime, kultura ne smije iskljuĭivo biti ovisna o budĭetu, potrebno je pronalaziti i druge modele i izvore finansiranja. Bosna i Hercegovina kao postratna i tranzicijska zemlja mora naĭi „mjeru“ izmeĭu dvije krajnosti: apsolutnog oslanjanja kulture na drĭavno finansiranje i apsolutne prepuštenosti trĭištu. Umjesto sadašnjeg modela kulturne politike, koji upravljanje kulturom svodi na politiku *ad hoc* rješenja, finansiranje i sufinansiranje projekata bez jasnih kriterija, politiĭki i etniĭki uticaj na raspodjelu sredstava, politiĭki uticaj na izbor direktora institucija kulture, nepostojanje strateĭkih ciljeva – savremena bosanskohercegovaĭka kulturna politika se treba zasnivati na formiranje funkcionalnog drĭavnog ministarstva kulture ili koordinirajućeg tijela koje će imati nadleĭnost za uspostavu i provoĭenje kulturne politike na teritoriju cijele drĭжаве; ovo nikako ne znaĭi gašenje nadleĭnosti za utvrđivanje i provoĭenje kulturne politike na niĭim nivoima organizacije drĭжаве. Nuĭno je transformirati poimanja kulture iskljuĭivo kao dijela javne potrošnje, odnosno osvještavanje znaĭaja kulture za društveni i privredni razvoj zemlje; transformacija postojećih organizacijskih i upravljaĭkih modela u institucijama kulture, te povećanje izdvajanja iz budĭeta za programske i projektne sadrĭaje.

LITERATURA:

1. Bell, David and Oakley, Kate. *Cultural Policy*. London & New York: Routledge, 2015.
2. Cvjetĭanin, Biserka, *Kultura u doba mreĭa. Ogleĭi o kulturnoj politici*, Zagreb, Hrvatska sveuĭilišna naklada, 2014.
3. Debeljak, Aleš, „Potraga za nesrećom, globalizacija i nacionalni identitet“, Zagreb, Zarez br. 31, 2000.
4. Dragojević, Sanjin, *Kulturna politika: europski pristupi i modeli* (doktorska disertacija), 2006.
5. Dragĭević Šešić, Milena i Stojković, Branimir, *Kultura – menadĭment, animacija, marketing* (peto izdanje) Beograd, Clio, 2007.
6. Đukić, Vesna, *Drĭava i kultura-studije savremene kulturne politike*, Beograd: Institut za pozorište, film, radio i televiziju, Fakultet dramskih umjetnosti, 2010.
7. Lovrenović, Ivan, *Bosna, kraj stoljeća*, Zagreb, Durieux, 1996.
8. Lovrenović, Ivan, *Prelogomena za Forum Bosnae*, Sarajevo, Forum Bosna br. 1-2. 1998.
9. Jalušić, Vlasta, Intervju, Zagreb, Zarez, 26. listopad 2000.
10. Kangrga, Milan, *Nacionalizam ili demokracija*, Zagreb, Razlog d.o.o., 2002.
11. Konstantinović, Radomir, *Filozofija palanke*, Beograd, Nolit, 1981.

12. Pavlović, Vukašin. *Civilno društvo i demokratija*, Beograd, Politeia, 2004.
13. Pašović, Haris za TV1, 2015. Zora Dujmović pokazala ne samo opasno neznanje, nego i groznu antievropsku tendenciju. (online) Dostupno na: <http://vijesti.ba/clanak/288367/za-kosidbe-nije-novac-iz-kulture-nego-iz-poljoprivrede#sthash.s0rGZkoN.rKFd4gd9.dpuf>, (03.02 2016.)
14. Prnjat, Branko, *Uvod u kulturnu politiku*, Novi Sad, Stylos, 2006.
15. Niće, Fridrih, *Volja za moći*, Beograd, Prosveta, 1972.
16. Mustafić, Dino za Radiosarajevo.ba, 2015. (online) Dostupno na <http://radiosarajevo.ba/novost/209205/dino-mustafic-odluka-federalnog-ministarstva-kulture-je-skandalozna-ponizavajuca-i-razarajuca>(03.02 2016.)
17. Mundy, Symon, *Kulturna politika: kratki vodič*, Novi Sad: Vega Media, 2002.
18. Sekulić, Gajo, *Individuum i nasilje*, Sarajevo, Rabic, 2006.
Tomić, Zorica, *Kulturna politika i politike identiteta*, Beograd, Megatrend univerzitet, 2009.
Trozbi, Dejvid, *Ekonomika kulturne politike*, Beograd, Clio, 2012.
Vlaisavljević, Ugo *Etnopolitika i građanstvo*. Mostar: Udruženje građana „Dijalog“. 2006.
Vraneš, Zorana, *Strateška dilema kulturnih politika: direktna kontrola ili odvajanje od političkog procesa*, Zavod za proučavanje kulturnog razvoja, 2011/130.

Cultural Policy and Ethnical Nationalism

SUMMARY: The subject of this paper is the analysis of the influence of ethnical nationalism on articulation of the cultural policy in Bosnia and Herzegovina. Ethnical division of Bosnian society is incorporated into all aspects of social life. Social ethnicism is embodied through political domination of ethnocracy thus diversifying the public based on ethnic, ethnic privatization, transformation of intellectuals into ethnic-intellectuals, ethnicity of moral principles, practicing of "philosophy of uniformity", establishing the concept of "pure cultures". Ideologization of culture is followed by the process of re-traditionalization. Current model of the cultural policy in BiH can be classified as the *national-emancipation model*. The last example of instrumentalization and ideologization of culture is the division of funds from Federal Ministry of Culture and Sports following ethnic criteria. One of the crucial assumptions for the establishment of the new model of cultural policy is the transformation of prevalent perception of culture as a tool for confirmation and affirmation of exclusive collective identity. New model of cultural policy will have to change the prevalent perception of culture and pinpoint the importance of culture as one of the factors of economic and social development.

KEY-WORDS: ethnical nationalism, cultural policy, society ethnicism, "pure culture", ideological instrumentalization of culture, new model of cultural policy.

Primljeno: 7. septembar 2016.
Prihvaćeno za objavljivanje: 16. septembar 2016.

Damir Kukić

Filozofski fakultet Univerzitet u Zenici

Odsjek za kulturalne studije

Bosna i Hercegovina

Kreiranje kulturnih modela

SAĖETAK: Razvoj digitalne tehnologije i novih medija doveo je do stvaranja nove paradigme i novih modaliteta ponašanja posebno u oblasti masovnog komuniciranja. Kreiranje novog okruženja i prostora označili su i postojanje jednog novog koncepta i života u video sferi. Video sfera je podrazumijevala drugačije osobine našeg okruženja koje su izgledale kao emancipatorske i demokratske komponente jednog novog svijeta. Ovo je otvorilo brojne mogućnosti i izazove ne samo u oblasti masovnog komuniciranja, nego i kulture. Medijska kultura se suočila s proučavanjem uticaja tih promjena i odnosima između medija, političkih i ideoloških centara moći, te različitih kulturnih obrazaca. Korištenje novih medija i kretanje kroz video sferu nas je dovelo do fronta na kojem traju borbe između različitih kulturnih modela.

KLJUČNE REČI: novi mediji, digitalna tehnologija, Internet, kultura, ideologija

Pojava i razvoj digitalne tehnologije i novih medija usloveli su, prevashodno, promjene u oblasti masovnog komuniciranja. Došlo je do promjene tradicionalne paradigme komuniciranja koja je podrazumijevala da se masovnoj publici upućuje poruka iz jednog (medija) centra. Funkcije masovnih medija u okviru ove tradicionalne paradigme dizajnirane su u skladu sa strukturom i ciljevima centralizirane državne ideologije koja je podrazumijevala vertikalni smjer odašiljanja poruka o zajedničkom identitetu i kulturološkoj matrici.

Novi mediji, a posebno Internet, svojom funkcijom i karakteristikama su promijenili ovu paradigmu i omogućili odstupanje od tog jednosmjernog modela. Naime, oni su produkovali uslove za horizontalnu i neprestanu dvosmjernu komunikaciju, kao i uslove za kreiranje drugačijih kulturnih vrijednosti. Ta nova paradigma podrazumijeva da je svaki umreženi pojedinac postao i potencijalni autor poruke masovnog karaktera, odnosno nova paradigma je transformisala prirodu i opseg masovne komunikacije.

Novi mediji su, u pojedinim teorijskim postavkama, označeni kao bitan element moderne kulturološke matrice radi svog emancipatorskog potencijala. Taj potencijal je počivao upravo na činjenici da su novi mediji stvorili jednu novu paradigmu komuniciranja, zatim su učestvovali u modeliranju jednog novog konteksta koji funkcioniše kao video sfera, te što su omogućili nove modele kreativnosti i razvoja kulture participacije. Proučavanje novih medija i njihovih funkcija nam, stoga, pruža šansu za identifikovanje ključnih kulturnih obrazaca kao i njihovih aktuelnih međusobnih konflikata.

NOVI MEDIJI

Pojava novih medija, a posebno Interneta, u velikoj mjeri je izmijenila naš svijet i utjecala na sve sfere života tako da su i sadašnjost i budućnost jednostavno nezamislive bez novih medija i digitalne tehnologije. Novi mediji su uspostavili i novu paradigmu u oblasti komuniciranja koja podrazumijeva da svaki umreženi pojedinac može postati i izvor poruke masovnog karaktera. Nove tehnologije i novi mediji su uključeni u sve ljudske aktivnosti i, upravo zato što je informacija postala neizostavnim dijelom tih aktivnosti, oni svojim funkcijama direktno utiču na sve procese našeg individualnog i kolektivnog djelovanja.

Pojam novi mediji nas upućuje na pitanje u odnosu na šta su ti mediji zaista „novi“, odnosno koji su to „stari“ mediji. Prva asocijacija se odnosi na tradicionalne masovne medije koji se javljaju kao „stari“ – poput televizije, radija, filma i štampe. U tom kontekstu se otvaraju dileme koje se odnose na to kada neki medij postaje star/nov tako je „javna verzija Interneta sada stara skoro tri decenije“ (Green 2014: 24). Zato je bitno analizirati medije određujući u odnosu na šta su neki mediji „stari“ ili „novi“, odnosno identifikujući u kom smislu i prema kojim karakteristikama su ti mediji novi.

Upotreba pojma novi mediji može se povezati s novim kulturnim formama, odnosno prilikom označavanja novih kulturnih formi. Upravo na tome počiva razlikovanje između onoga što se nazivalo novim medijima dvadesetih godina 20 stoljeća i novih medija proglašanih u devedesetim godinama. Ključni element je računar, jer je avangardna vizija, koja je postojala i dvadesetih godina u metaforama interfejsa i softverskih aplikacija (Manović 2001: 62), danas materijalizovana kroz računarske funkcije.

Često se novi mediji i njihova funkcija povezuju s konceptom *cyberculture* koji podrazumijeva nešto što je vještačko, nešto što je, u potpunosti, tehnološkog karaktera, odnosno nešto što je izvan ljudske kontrole, jer ima ne-ljudska svojstva. Međutim, značajnija je povezanost novih medija sa pojmom digitalna tehnologija i digitalna kultura. Za razliku od analogne tehnologije, koja je vezana za nešto materijalno i za fizički objekat, digitalni podaci su dematerijalizovani, fleksibilni i skloni manipulaciji.

Digitalizacija je inovacija koja podrazumijeva digitalnu komunikaciju – komunikaciju u kojoj se poruka (tekst, zvuk, slika) pretvara u elektronski signal predstavljen kao serija binarnih brojeva. Digitalni znakovi funkcionišu kao bitovi, ili kao dijelovi informacija predstavljeni kroz dvije vrijednosti –0 i 1. Dok analogna tehnologija barata fiksiranim, linearnim i unificiranim artefaktima, u digitalnoj tehnici oni su fleksibilni i promjenljivi. Iz ovoga proističe jedna od ključnih specifičnosti digitalne tehnologije i novih medija, a to je da i stvaranje i pohranjivanje i distribucija produkata digitalne tehnologije mogu biti u rukama korisnika (Vuković-Peović 2012: 84).

Digitalizacija i novi mediji omogućili su personalizaciju poruke na način da svaka osoba može uputiti određenu poruku onako kako ta osoba želi. Proces komunikacije je promijenjen s pojavom novih medija, koji sada bitno restrukturiraju interpersonalnu komunikaciju, te, posebno, masovnu komunikaciju i informacijsko ponašanje. Pristup informacijama, njihovo arhivisanje i upotreba, korištenje znanja i vještina danas, u vrijeme ekspanzije novih medija, zaista zahtijevaju usavršavanje novog oblika pismenosti.

Ključni elementi na kojima počiva funkcionisanje novih medija su: numeričko predstavljanje sve što kreiraju novi mediji sastavljeno je od binarnog koda i ima svoju digitalnu oznaku; modularnost ovaj princip funkcionisanja novih medija zasnovan je na njihovoj fraktalnoj strukturi; automatizacija novi mediji, upravo zahvaljujući numeričkom kodiranju i modularnoj strukturi njihovih objekata, mogu automatski realizovati mnoge operacije, a to se posebno odnosi na produkciju; promjenljivost – označava princip prema kojem je objekat novih medija podložan promjenama.

Novi mediji funkcionišu prema paradigmi AAA – *Anything* (bilo šta), *Anywhere* (bilo kada), *Anytime* (bilo kada). U okviru te paradigme računar se javlja, kao centralno mjesto i element, koji je temelj za koncept nove avangarde – nove u smislu objedinjavanja svih prethodnih medija u jednu procesnu cjelinu. Avangarda novih medija bavi se novim načinima pristupanja i manipulisanja informacijama (Manović 2001: 74), a njene tehnike su hipermediji, baze podataka, pretraživači, simulacija, vizualizacija.

Ono Ňto ta paradigma nudi, kao neku vrstu obećanja, jesu: radikalne kulturne promjene, novi identiteti, novi modeli za socijalizaciju. U tom kontekstu se avangarda novih medija moĭe posmatrati kao koncept koji se bavi „novim naćinima pristupanja i koriŇćenja prethodno akumuliranih medija“ (Manović 74). Novi mediji se, prema tim postavkama, mogu identifikovati kao postmediji, jer oni inkorporiraju i upotrebljavaju stare medije u okviru vlastitih modela funkcionisanja.

Razmatranje funkcionisanja novih medija često se dovodi u vezu sa kreiranjem i postojanjem virtualnih zajednica i kolektivne inteligencije koji imaju svoje uporiŇte u razvoju digitalne tehnologije. U tom kontekstu se novi mediji, posebno Internet, posmatraju kao fenomen koji donosi pozitivne elemente. Tako se komunikacija u okviru Interneta i *cyber*-prostora posmatra kao univerzalnost bez totalitarizma, jer se ta „univerzalnost ne totalizira kroz znaćenja“ (Levy 2001: 99).

Ta slika novih medija i Inteneta je optimistićna i ona njihovo postojanje vidi kroz prizmu opŇte povezanosti, komunikacije i participacije. Internet podrazumijeva prostor meĭupovezanosti i jedan novi model univerzalnosti ali bez totalitarizma. U svemu tome se prepoznaje novi potencijal koji se moĭe odrediti kroz ćetiri kategorije (Levy 224): kraj monopola javne masmedijske komunikacije; povećanje broja modela javnog izraĭavanja; povećanje mogućnosti za filterisanje, traĭenje i usmjeravanje informacija; razvoj virtualnih zajednica i upravljanje interpersonalnim komunikacijama na osnovu afiniteta i interesa.

Prema takvim postavkama novi mediji imaju emancipatorske karakteristike koje omogućavaju globalizaciju druŇtva i stvaranje jednog novog prostora bez totalitarnih elemenata. U tom kontekstu se funkcionisanje novih medija i postojanje *cyberculture* ne moĭe povezati s postmodernom nego sa modernom, te sa vrijednostima prosvjetiteljstva i republikanskim idealima: sloboda, jednakost i bratstvo (Levy 230).

Novi mediji i njihov razvoj se mogu posmatrati i u okviru nastajanja i egzistiranja video sfere (Debre 2000: 66), svojevrsnog druŇtveno-kulturoloŇkog okruĭenja koje ima svoje karakteristike i modele ponaŇanja. Video sfera je posljednja takva faza koja je nastala nakon logosfere (okruĭenja i perioda u kojem je dominiralo pismo) i grafosfere (dominacija Ňtampe). U video sferi je audovizuelno ono Ňto je najbitnije, odnosno u video sferi prevlast ostvaruju elektronski mediji.

Ono Ňto je znaćajno jeste da se novi mediji razvijaju upravo u okviru vladavine video sfere pa odreĭene karakteristike i novih medija i video sfere, koje utiću na druŇtvo i kulturu, postaju sve izraĭenije. Tako se moĭe razmiŇljati o tome kako je poimanje vremena (Debre 66) drugaćije u logosferi (vrijeme se posmatra kao krug – vjećnost, ponavljanje), te u grafosferi (vrijeme se poima kao linija – progres, okrenutost ciljevima u budućnosti) u odnosu na videosferu u kojoj se vrijeme posmatra kao taćka – bitna je sadaŇnjost, ovaj trenutak, kult sadaŇnjosti.

U video sferi poĭeljno doba je mladost a ne starost (logosfera) ili zrelost kao Ňto je to u doba grafosfere. Isto tako u video sferi elita koja odreĭuje Ňta je bitno u druŇtvu i za druŇtvo nisu ni crkva (proroci, sveŇtenici i dogma) niti laićka inteligencija i znanje, nego laićki mediji a ono Ňto je sveto jeste informacija (Debre 66). U video sferi paradigma privlaćenja jeste *image*, ono Ňto se poŇtuje jeste koncept uspješnosti i pojavnosti, a mit za identifikaciju jeste *zvijezda* i status *celebritija*. Ovi elementi i karakteristike video sfere su svoje mjesto naŇli u kreiranju popularnih medijskih/kulturnih sadrĭaja namijenjenih masovnoj publici.

KULTURNI FRONT

Funkcionisanje novih medija poćiva na konceptu Web 2.0. Ovaj koncept i razvoj novih druŇtenih mreĭa su omogućili korisnicima *weba* da se transformiŇu iz potroŇaća u kreatore informacija. Ovi novi koncepti i novi kontekst stvorili su uslove za promjenu modela produkcije, razmjene i distribucije informacija masovnog karaktera, ali i za promjenu naćina djelovanja u oblasti kulture i obrazovanja, omogućavajući novu vrstu kreativnosti.

Digitalna tehnologija i koncept Web 2.0 omogućuju ostvarivanje interaktivnih, globalnih i druŇtenih veza na Internetu dopuŇtajući korisnicima i da konzumiraju i da kreiraju sadrĭaj kroz virtualne

zajednice i virtualne društvene veze. Ova nova tehnološka platforma je označila preokret u praksama i korištenju *web* alati koji su usmjereni prema participativnoj korisničkoj interakciji. Istovremeno ovo je označilo i tehnološki preokret od upotrebe informacijske i komunikacijske tehnologije, koja naprosto emituje informacije, do procesa stvaranja društvenih softvera koji podržavaju zajednice u kojima se produkuju i razmjenjuju informacije.

Nove platforme su omogućile i postojanje virtualnih zajednica i novi potencijal za razvoj kulture participacije. Termin *participatory culture* često se koristi za označavanje veze između boljeg pristupa digitalnoj tehnologiji za potrebe pojedinaca koji žele kreirati određene sadržaje, te medijske industrije i njenih konzumenata (Burgess, Green 2009: 10). Kultura participacije je jedan novi kontekst koji omogućava pojedincima da aktivno participiraju u proizvodnji i distribuciji novih sadržaja u javnom komunikacijskom prostoru.

Internet i društvene mreže postaju posebno interesantni u sferi političke kulture i političke komunikacije. Oni su postali veoma značajni elementi u javnoj sferi gdje, kroz koncept *kultura participacije*, omogućavaju izražavanje stavova pojedinaca, te marginalizovanih društvenih grupa, kao i njihovo povezivanje u zajednice koje međusobno komuniciraju i učestvuju u kreiranju javnog mnijenja. Digitalna tehnologija je omogućila razvoj novih medija i društvenih mreža koje podrazumijevaju individualnu kreaciju i distribuciju medijskih poruka, kao i upotrebu javnog medijskog prostora za potrebe različitih kulturnih modela i subkultura.

Novi mediji su omogućili postojanje virtualnog svijeta, odnosno slobodno kretanje i izražavanje u virtualnom svijetu. To podrazumijeva i formiranje virtualnih zajednica na fleksibilan i interesni način, kao i stvaranje nove kulture participacije. Sve ovo je bilo moguće zato što su novi mediji stvorili virtualni prostor u kojem nema hijerarhije. U tom virtualnom svijetu, a njegovu umreženost prezentuje Internet, preovladavaju koncepti decentralizacije i deteritorijalizacije što omogućava kreiranje drugačijih identiteta i komunikacijskih i kulturoloških praksi.

Na osnovu ovih karakteristika stvorene su postavke prema kojima su novi mediji i digitalna tehnologija faktori emancipacije koji će ukinuti moć vladajuće ideologije i prevlast dominantne kulture koja iskazuje interese elitnih društvenih grupa. Takve postavke su kreirane i na osnovu pojedinih događaja koji su u političkom i sociološkom kontekstu, označavali svojevrsnu borbu za oslobođanjem i društvenim promjenama

Međutim, ideja da novi mediji mogu sami po sebi svijet učiniti boljim, a čovjekove aktivnosti i društvene procese slobodnim i progresivnim, nije se pokazala tačnom. Zanos, kojim su novim medijima pripisivani ti emancipatorski potencijali, iskazan i na početku arapskog proljeća kada su Internet, društvene mreže i mobilna telefonija, koji su omogućili demonstrantima brzu komunikaciju prilikom organizovanja njihovih skupova, nestao je s obzirom na to da rezultati svih tih društvenih procesa nisu donijeli slobodu i emancipaciju.

Razvoj novih medija, posebno Interneta, izgledao je poput nove utopije. Ta digitalna utopija je najavljivala svojevrsnu demokratizaciju i emancipaciju komunikacijskog prostora. Internet jeste jedan sasvim novi medij, jer on nije samo komunikacijski medij koji omogućava direktnu komunikaciju između korisnika (poput telefona i telegrafa) nego je, kao klasični masovni mediji (televizija, radio, novine) ujedno i medij masovne komunikacije. Međutim, primjetna decentralizacija medija i masovne komunikacije, uslovljena pojavom novih medija, kao da je prikrla činjenicu da se ideologija vladajućih društvenih grupa danas kreira i primjenjuje na jedan nov način.

Popularnost Interneta i društvenih mreža se zasniva na mogućnosti direktne komunikacije između korisnika, te na konceptima decentralizacije i otvorenosti. Ali, oni i njihov način funkcionisanja su, istovremeno, i simptomi koji ukazuju na određene društvene promjene. Naime, kao što je nekad televizija, u periodu kada je državna ideologija bila najmoćnija, predstavljala ključni medij u društvenoj matrici u kojoj je bila potrebna centralizovana komunikacija i kontrola članova društva, tako su i novi mediji i društvene mreže proizvodi novih društvenih procesa. Ti procesi su donijeli određene promjene, a suštinska promjena je promjena ideološke aparature.

Moderno društvo karakteriše ĭinjenica da drĭžavni ideološki aparat više nije toliko snaĭan. Danas su korporacije te koje upravljaju najmoćnijim ideološkim aparatima. Strategija i logika djelovanja tih korporacija je, na prvi pogled, zaista sklona konceptu otvorenosti, ali ta otvorenost je odreĭena iskljuĭivo profitom. U tom kontekstu otvorenost i decentralizacija nemaju emancipatorski karakter nego predstavljaju dio jedne nove ideološke aparature koja je obiljeĭena opštım konceptom dostupnosti i kontrole.

Tako su i u okviru arapskog proljeća Internet i Facebook djelovali na osnovu funkcionisanja neo-liberalne ideologije profita, iako su, u poĭetku, bili prozvani i legitimisani kao revolucionarni mediji ili kao revolucionarna sredstva komuniciranja. Meĭutim i ova situacija je pokazala kako je privatizacija tehnoloških alata komunikacije (mobilna telefonija, Facebook) postala „privatizacija simboliĭkog kapitala revolucije koja se njime sluĭila“ (Vuković-Peović 100).

Razvoj novih medija i digitalne tehnologije nije, sam po sebi, donio emancipaciju od ideoloških uticaja i rješavanje problema i konflikata izmeĭu razliĭitih društvenih grupa. I nakon pojave novih medija nastavlja se borba izmeĭu dominantnih društvenih grupa i onih koje su potĭinjene. Na taj naĭin se nastavlja i intenzivira borba izmeĭu dominantne kulture, koju nameće vladajuća elita, i opozicionih kultura koje su ĭesto prilagoĭene popularnom ukusu i pojedinim kriterijima videosfere, odnosno *celebrity* kulture, te znaĭaju imidĭa i *star* strategije.

Dominantna ideologija nije više ideologija koja se stvara i distribuira iz jednog, centralizovanog (drĭžavnog) centra moći, nego je kreirana u korporacijskim centrima upravljanja i predstavlja snagu neo-liberalnog koncepta i borbu za profitom. Ovom novom ideološkom aparatu nije potreban centralizovan sistem slanja poruka nego otvoren, decentralizovan sistem za komunikaciju i kontrolu korisnika. A to upravo nude novi mediji i platforma povezivanja na društvenim mreĭama.

U tom kontekstu se i otvorio kulturni front na kojem se borba vodi izmeĭu rezidualnih (tradicionalnih) i emergentnih kultura (Williams 2006: 138) unutar kojih moĭemo razlikovati opozicione i alternativne kulture. Emergentne kulture, za razliku od tradicionalnih kultura, nastoje uspostaviti nove ekonomske modele zasnovane na principima neoliberalne ideologije. Upravo zato što emergentne kulture insistiraju na komercijalnim interesima i poduzetniĭkim modelima ponašanja, one za ĭilj imaju potiskivanje tradicionalne kulturne industrije.

I u doba novih medija dominantna ideologija nastoji ostvariti prevlast i u oblasti kulture, odnosno u oblasti masovne komunikacije. Djelovanje dominantne ideologije podrazumijeva uspostavljanje dominantne kulture, ali i popularnih sadrĭaja namijenjenih podreĭenoj većini na naĭin kako to odgovara interesima vladajućih društvenih grupa. Kroz taj proces se ostvaruje hegemonija koja se zasniva na konceptu otvorenosti, slobodnom pristupu medijskoj strukturi i mogućnosti da svaki umreĭeni pojedinac bude i autor medijskih poruka.

Iako alternativne kulture ne slijede strategiju emergentnih korporacijskih kultura i nastoje stvoriti potpuno drugaĭije modele ekonomije i razmjene u odnosu na neoliberalne poduzetniĭke platforme, oĭito je da doba digitalne tehnologije i novih medija nije, samo po sebi, dovelo do ukidanja hegemonije dominantne ideologije. U okviru djelovanja dominantne ideologije i na frontu gdje se sukobljavaju razliĭiti modeli kulture, decentralizovana struktura novih medija, te njihova otvorenost i emancipatorski potencijal, ipak, funkcionišu tako da su podreĭeni emergentim kulturama i korporacijskim modelima ponašanja.

ZAVRŠNA RAZMATRANJA

Novi mediji i digitalna tehnologija su svojim razvojem donijeli promjene, prevashodno, u oblasti masovne komunikacije i kulture. Nova paradigma je oznaĭila mogućnost da svaki korisnik informacija ujedno bude i njihov kreator. Posebno se Internet pojavio kao decentralizovan komunikacijski prostor koji je, radi svoje otvorenosti, izgledao kao komponenta koja ima moćan emancipatorski potencijal. Taj potencijal je predstavljen kao novi model univerzalnosti pogodan za slobodnu i kreativnu razmjenu poruka.

Funkcionisanje novih medija je omogućilo da se formiraju virtualni prostori, kao i video sfera koja djeluje kao društvena i kulturološka matrica sa određenim vrijednostima i uticajima. U tom kontekstu promijenio se ideološki aparat i model djelovanja dominantne ideologije, čija struktura više nije centralizovana i vertikalna nego je otvorena i decentralizovana, što znači da je sada komunikacijski prostor pogodan za slobodnu produkciju i razmjenu medijskih sadržaja.

Iako je došlo do promjene ideološkog aparata, razvoj novih medija, ipak, nije automatski donio i demokratizaciju medijskog prostora. Dominantna ideologija je, na novom kulturnom frontu, potisnula tradicionalne kulture i uspostavila dominaciju emergentnih kulturnih modela čija je logika okrenuta prema profitu i prevlasti neoliberalnih ekonomskih obrazaca. Na tom frontu potisnuti su alternativni kulturni modeli, a oni opozicioni su, često, koncentrisani ka pravljenju popularnih sadržaja namijenjenih ukusu većine. Na taj način su otvorenost i decentralizacija novih medija, posebno Interneta, iskorišteni kao instrumenti emergentnih korporacijskih kultura.

LITERATURA:

1. Burgess, Jean, Green, Joshua, *YOU TUBE – Online Video and Participatory Culture*, Malden, USA, Cambridge, UK, Polity Press, 2009.
2. Castells, Manuel, *Uspon umreženog društva*, Zagreb, Golden Marketing, 2000.
3. Fiske, John, *Understanding Popular Culture*, London, Unwin Hyman, 1989.
4. Holmes, D., *Communication Theory*, London: Sage Publications, 2005.
5. Hromadžić, Hajro, *Medijska konstrukcija društvene zbilje: socijalno-ideološke implikacije produkcije medijskog spektakla*, Zagreb, AGM, 2014.
6. Kuljić, Todor, *Kultura sećanja – teorijska objašnjenja upotrebe prošlosti*, Beograd, Čigoja štampa, 2006.
7. Manovich, Lav, *Metamediji - izbor tekstova*, Beograd, Centar za savremenu umetnost, 2001.
8. McQuail, Denis, *Mass Communication Theory: An Introduction* London. Thousand Oaks, New Delhi, Sage Publications, 1994.
9. Reed, Thomas, Vernon, *Digitized lives: culture, power and social change in the internet era*, New York, Routledge, 2014.
10. Tapavički-Duronjić, Tatjana, *Kompjuterska kultura i moderni mediji*, Banja Luka: Filozofski fakultet, 2008.
11. Vuković-Peović, Katarina, *Mediji i kultura – ideologija medija nakon decentralizacije*, Zagreb, Naklada Jesenski i Turk, 2012.
12. Vuksanović, Divna, *Filozofija medija II : ontologija, estetika, kritika*, Beograd, Čigoja, 2011.
13. Williams, Raymond, „Base and Superstructure in Marxist Cultural Theory“, In Durham, Meenakshi, Gigi, Kellner, M., Douglas, *Media and Cultural Studies*, Blackwell Publishing : 130-144, 2006.

Creating Cultural Models

SUMMARY: The development of digital technology and new media has led to the creation of new paradigm and new modalities of behavior particularly in the field of mass communication. Create a new environment and space marked the existence of a new concept and life in video sphere. Video spheres entailed different characteristics of our surroundings that looked as emancipatory and democratic components of a new world. This has opened up many opportunities and challenges not only in the field of mass communication, but also the culture. Media culture is faced with a study of the impact of these changes and the relationship between media, political and ideological power centers and different cultural patterns. The use of new media and movement through video sphere has led us to the front, where last battles between different cultural models.

KEY WORDS: new media, digital technology, Internet, culture, ideology

Primljeno: 7. septembar 2016.

Prihvaćeno za objavljivanje: 16. septembar 2016.









Miloš Miladinov
Univerzitet u Novom Sadu
Filozofski fakultet
Srbija

Susret evropske i azijske misli u Hajdegerovoj poznoj filozofiji

SAŹETAK: Autor u radu razmatra pitanja o uticaju istoĭnjaĭke misli na poznu Hajdegerovu filozofiju. Ovim pitanjima pristupa se pomoću Hajdegerovih pojmova ontološke diferencije, *Ništa* i puta (*Weg*), ĭije se sliĭne koncepcije mogu pronaći u azijskoj misaonoj tradiciji. U prvom delu rada navode se mogući izvori na osnovu kojih se Hajdeger upoznaje sa istoĭnjaĭkim mišljenjem, kao i razlozi Hajdegerovog interesovanja za tu tradiciju mišljenja. Potom, autor preko pojmova *Ništa*, ontološke diferencije i puta ukazuje na mogućnost njihovog istoĭnjaĭkog porekla. Na kraju, zastupa se teza o uticaju istoĭnjaĭke misli na Hajdegerovo osmišljavanje pojma puta, dok pitanje o ovom uticaju na Hajdegerove pojmove *Ništa* i ontološke diferencije ostaje otvoreno. U zakljuĭku se skreće paĭnja na neophodne uslove za ostvarivanje dijaloga izmeĭu istoĭne i zapadne misaone tradicije iz perspektive Hajdegerove filozofije.

KLJUĖNE REĖI: Hajdeger, metod, *Ništa*, ontološka diferencija, put (*Weg*), *Tao*

HAJDEGER I JAPANSKI MISLIOCI

Izuzetna recepcija filozofije Martina Hajdegera na japanskoj filozofskoj sceni nikako se ne moĭe okarakterisati kao rezultat puke sluĭajnosti. Naprotiv, razlozi velikog interesovanja za Hajdegerovo mišljenje na japanskom tlu potiu iz imanentnih odlika Hajdegerovog filozofskog opusa. Preciznije reĕeno, u formiranju pozne filozofije ovog nemaĭkog mislioca mogu se pronaći nedvosmisleni pokazatelji uticaja azijske tradicije mišljenja. Ovaj uticaj istoĭnjaĭke misli, onda, predstavlja i glavni motiv interesa japanskih filozofa za Hajdegera.

Cilj našeg rada je da istraĭimo i u osnovnim crtama predstavimo ovaj uticaj azijskog mišljenja na poznu Hajdegerovu filozofiju. U tom duhu najpre je potrebno ukazati na neposredne Hajdegerove kontakte i izvore u pogledu razumevanja istoĭne filozofske misli.

Poĕevši od perioda studiranja, pa tokom ĭitavog ĭivota, Hajdeger ostvaruje kontakt sa nekim japanskim filozofima koji tada posećuju nemaĭke univerzitete. Najznaĭajniji japanski mislioci koje Hajdeger upoznaje jesu Tanabe Haĭime (Tanabe Hajime), Miki Kijoši (Miki Kiyoshi) i Kuki Ŗuzo (Kuki Shuzo). Smatra se da se Hajdeger sa japanskim uĕenjem o nauci i religiji upoznao preko Tanabea Haĭimea, sa japanskim mišljenjem o društvu i politici uz pomoć Mikija Kijošija, i, na kraju, sa japanskom metafizikom i estetikom preko Kukija Ŗuzoa (Parkes 1992: 378). Dodatno, svi navedeni japanski filozofi bili su upoznati sa uĕenjem Kitaroa Nišide (Nishida Kitaro), najznaĭajnijeg predstavnika tadašnje Kĭoto škole filozofije u Japanu, o ĭijoj ĕe relevantnosti za ovo istraĭivanje biti reĕi kasnije.

O tome koliko su ova poznanstva bila značajna svedoči nam i sam Hajdeger u spisu *Iz jednog razgovora o jeziku*, njegovom poznom dijalogu, u kom, između ostalog, raspravlja o Kukiju Šuzu i japanskom estetičkom pojmu *iki* (Hajdeger 2007: 81). S druge strane, kako je već pomenuto, i Hajdegerova filozofija uspešno biva prihvaćena u Japanu. Jedan od prvih njegovih prevedenih spisa na japanski jezik jeste *Šta je metafizika?* a nakon veoma uspešne recepcije ovog teksta Kuki Šuzo objavljuje knjigu *Hajdegerova filozofija*, čime se otvorila mogućnost neposrednijeg prodora Hajdegerovog učenja na područje Japana (Parkes 1992: 385).

Jedan od zadataka ovog istraživanja sastoji se u odgovoru na pitanje zašto je istočnjačka misao bila interesantna Hajdegeru. Drugim rečima, zbog čega bi se mislilac, koji se celog svog života intenzivno bavio tumačenjem zapadne filozofske tradicije, u svom poznom opusu oslonio na onu istočnjačku?

Odgovor na ovo pitanje možemo pronaći u Hajdegerovom nezadovoljstvu upravo njegovom, zapadnom filozofskom tradicijom. Naime, u projektu prevladavanja metafizike Hajdeger traži novi izvor i drugačiju poziciju za pristup problemima evropske filozofije. Kako inspiraciju ne pronalazi u zapadnoj tradiciji, on se okreće ka Istoku, gde pronalazi vidno drugačiji način mišljenja od onog evropskog. Veliki značaj koji Hajdeger daje okretu ka Istoku može se videti u spisu *Nauka i razmišljanje*, gde Hajdeger postulira tezu o *neizbežnosti* dijaloga sa istočnoazijskim mišljenjem (Hajdeger 1999: 35). Drugim rečima, zapadna filozofska tradicija, po Hajdegerovom sudu, u dvadesetom veku uspostavlja perspektivu nauke kao dominantni misaoni odnos prema svetu, te time zamagluje onaj izvorno filozofski. Da bi se ovaj problem mogao rešiti, Hajdeger predlaže povratak osnovama zapadne filozofske tradicije i starim Grcima, ali i okret ka sasvim drugačijoj misaonoj tradiciji – onoj istočnoj. Hajdegerovi pojmovi koji se nalaze u blizini istočnjačkih učenja jesu pojmovi ontološke diferencije, puta (*Weg*), kao i pojam *Ništa*¹, čije će veze sa Istokom biti poseban predmet ovog istraživanja.

ONTOLOŠKA DIFERENCIJACIJA I POJAM NIŠTA

Određenje filozofije kao metafizike važi za veoma dug period evropske filozofske povesti. Po Hajdegerovom sudu, filozofija kao metafizika započinje sa Platonovim i Aristotelovim učenjem, te takav način mišljenja ostaje dominantan u evropskoj filozofiji sve do dvadesetog veka. Osnovni zadatak metafizike može se formulisati kao pitanje „Šta nešto jeste?“, pa se da zaključiti da se kategorija *šastva* javlja kao njena centralna kategorija. Odgovorom na pitanje „Šta nešto jeste“ saznaje se suština neke stvari i samim tim smatra se da se zadobilo istinsko znanje o njoj. Po Hajdegerovom sudu, ovako konstituisana filozofija, odnosno filozofija kao metafizika, ne može adekvatno da odgovori na filozofske probleme dvadesetog veka; stoga ovaj nemački filozof, kritikujući dotadašnju filozofsku tradiciju, otvara put novom načinu mišljenja u filozofiji. Na tom tragu, kako bismo došli do preciznijeg razumevanja ontološke diferencije, prikazaćemo osnov Hajdegerove kritike u kratkim crtama.

Najpre, Hajdeger svoju kritičku oštricu usmerava na ključno metafizičko pitanje – pitanje *šastva*. Iako pojam *šastva* pretenduje na to da otkrije suštinu neke stvari, Hajdeger smatra da pitanje suštine nije određujuće za istinsko razumevanje te stvari. Naprotiv, ono određujuće dobija se odgovorom na pitanje *kako* nešto jeste, odnosno saznavanjem *načina* na koji neka stvar jeste. Pitanje o načinu bivstvovanja, stoga, prema Hajdegeru predstavlja osnov za rasvetljavanje svih daljih kategorijalnih određenja stvari.² Zaključak koji iz ovoga sledi je da se jedan od koraka ka novom načinu mišljenja nalazi upravo u promeni osnovnog pitanja filozofije, odnosno u pomeranju težišta sa pitanja o onome *šta* na pitanje o onome *kako* nešto jeste.

1 Mesta u tekstu na kojima reč *Ništa* ima veliko početno slovo „N“ odnose se isključivo na Hajdegerovo shvatanje tog pojma.

2 Treba imati u vidu da Hajdeger razlikuje *tu-bivstvovanje* i *predručno-bivstvovanje*, odnosno način bivstvovanja čoveka i drugih bivstvujućih. U tom kontekstu, tradicionalne kategorije metafizike pokazuju se kao neadekvatne za razmatranje tu-bivstvovanja, te Hajdeger uvodi egzistencijale, kao metodsko sredstvo primereno analizi tu-bivstvovanja. Dakle, različiti načini bivstvovanja zahtevaju različite pristupe (Hajdeger 2007: 82).

Sledeća tekovina evropskog metafizičkog mišljenja koju Hajdeger kritikuje jeste shvatanje bivstvovanja, odnosno izostajanje ontološke diferencije iz okvira njenih glavnih tema. U Hajdegerovoj interpretaciji, bivstvovanje i bivstvujće, kao dva centralna filozofska pojma, kroz istoriju filozofije misle se na isti naćin, odnosno pojam bivstvovanja promišlja se uvek u nekom odnosu spram pojma bivstvujćeg. Drugim rećima, bivstvovanje se razumevalo kao najviše bivstvujće, na osnovu kog svako pojedinaćno bivstvujće bivstvuje. Kao rezultat takvog pristupa ovim pojmovima dobija se pojam bivstvovanja kao *najbivstvujćijeg* bivstvujćeg, ili kao bivstvujćeg koje u najvećoj meri jeste (Hajdeger 2003: 211). Upravo na tom tragu Hajdeger uoćava problem, jer se mišljenjem dva fundamentalno razlićita pojma na identićan naćin ne dobijaju njihova suštinski razlićita odrećenja, te se da zakljućiti da se ovako oblikovan pojam bivstvovanja razlikuje spram ostalih bivstvujćih iskljućivo po intenzitetu njegovog *jeste*, dok bi, po Hajdegeru, taj pojam morao biti u potpunosti drugaćije mišljen.

Kako Rajnhard Maj (Reinhard May) primećuje (May 1996: 30), nešto gotovo identićno Hajdegerovom shvataju ontološke diferencije moće se pronaći u Ćuang Ceovom (Zhuang Zhou) taoistićkom ućenju.³ Naime, u zaostavštini Ćuang Cea nalazi se sledeće tvrćenje⁴: *Ono što odrećuje stvari kao stvari nije stvar (That which treats things as things is not a thing)* (Tzu 1968: 246). Moće se reći da Ćuang Ce na ovom mestu jasno razlikuje ono *šta* jeste i ono *po ćemu* to što jeste jeste, te, Hajdegerovim rećnikom rećeno, tvrdi da bivstvovanje nije isto što i bivstvujće, odnosno da je bivstvovanje nešto fundamentalno drugaćije od svakog pojedinaćnog bivstvujćeg. Stoga se moće primetiti da se već povodom ontološke diferencije Hajdegerova filozofija nalazi u blizini istoćnjaćkog ućenja, tj. da postoji podudarnost izmeću istoćnjaćkog ućenja i Hajdegerove filozofije. U tom kontekstu, opravdano je reći da se nešto nalik ontološkoj diferenciji moće pronaći u azijskoj misaonoj tradiciji. Ipak, iako u pismima Jaspersu (Karl Jaspers) i Jingeru (Ernst Jűnger) Hajdeger napominje da je upoznat sa taoistićkim ućenjem, on nigde eksplicitno ne govori o Ćuang Ceovom uticaju na svoju kritiku metafizike iz svetla ontološke diferencije (Ma 2008: 126). Stoga, definitivan odgovor na pitanje da li Hajdeger ideju ontološke diferencije direktno preuzima iz istoćnjaćkih ućenja ne moće biti dat.

Bez obzira na to što ideja ontološke diferencije, verovatno, nije neposredno preuzeta iz istoćnjaćke tradicije, ipak, ona svedoći o Hajdegerovoj otvorenosti za mišljenje u skladu sa istoćnjaćkim duhom. Takva otvorenost Hajdegerovog mišljenja bi se trebala uzeti u obzir utoliko pre ukoliko imamo u vidu da je upravo pojam ontološke diferencije, kao neposredno vezan za glavno pitanje Hajdegerove filozofije od samih njenih poćetaka – pitanje o bivstvovanju – odrećio razvoj Hajdegerovog mišljenja u celini. Drugim rećima, ispostavlja se da je Hajdegerov okret ka Istoku proistekao iz imanentnih odlika njegove filozofije, odnosno da se ni u kom slućaju ne moće okarakterisati kao slućajan.

Kao što smo ranije naglasili, Hajdeger dovodi u pitanje neke osnovne stavove metafizike. Meću tim, da bi se metafizika zaista mogla dovesti u pitanje, potrebno je, kako Hajdeger kaće, da se i sam pitalac dovede u pitanje (Hajdeger 2003: 96), te ujedno i da sam napusti ono što je u pitanje dovedeno. Napuštanje onog pitanog u tom pitanju, odnosno napuštanje svega bivstvujćeg, dovodi pitaoca do jednog specifićnog iskustva – iskustva u kom se susreće sa *Ništa*. Ovaj pojam za Hajdegera ima osobeno znaćenje i funkciju, koji se bitno razlikuju od njegovog tradicionalnog razumevanja – utoliko Hajdeger usvaja i nov terminološki oblik, *Ništa* umesto *ništa*. Iako je pojam *ništa* mišljen u evropskoj metafizici od samih njenih poćetaka, moće se reći da Hajdeger smatra da on nije razmatran na adekvatan naćin. U najvećem broju slućajeva *ništa* se misli u opreci spram bivstvujćeg, gde se javlja u vidu puke negacije neke datosti.

3 Iako taoizam nastaje u Kini, ovo religijsko ućenje proširuje se i na japansku kulturu u šestom i sedmom veku i ostaje prisutno do današnjih dana (Brown 1993: 30).

4 Rajnhard Maj nudi sledeći prevod ovog fragmenta: *Ono što stvarima daje stvarnost samo po sebi nije stvar* [What gives things their thingness is not itself a thing] (May 1996: 30).

Hajdeger otvara pitanje o pojmu *Ništa* u svom spisu *Šta je metafizika?*. Određenjem svih čovekovih delatnosti kao delatnosti koje za svoj predmet imaju samo bivstvjuće i ništa drugo, ovaj mislilac dovodi u pitanje upravo to *Ništa*. U nameri da prevlada metafizičko mišljenje, koje je oblikovano oko pojma bivstvjućeg, Hajdeger u fokus ovog istraživanja postavlja *Ništa*. Takva misaona orijentacija mu omogućava da otvori put novom načinu mišljenja, suprotnom tradicionalnoj evropskoj metafizici.

Prvo što bismo trebali razmotriti jeste na koji način se može pristupiti ovakvom mišljenju. Prema Hajdegeru, uslov mogućnosti bilo kakvog govora o pojmu *Ništa* jeste iskustvo strepnje.⁵ Strepnja se ovde javlja kao specifična vrsta temeljnog raspoloženja, koje jedan mislilac mora iskusiti ne bi li uopšte došao do pozicije iz koje bi mogao da pristupi ovim suštinskim pitanjima. Problematizacija tih pitanja otvara se onog momenta kada sve stvari i subjekt koji oseća strepnju padaju u ravnodušnost, na čijem temelju celina bivstvjućeg izmiče i ne ostavlja nikakav oslonac. Na tom mestu strepnja otkriva *Ništa* (Hajdeger 2003: 103). Ovakvim otkrivanjem pojma *Ništa* zadobija se novi ontološki horizont, čime se uspostavlja drugačiji način razumevanja bivstvjućeg. Može se reći da čovek u ovakvom raspoloženju posmatra metafizičke probleme kroz jednu novu vizuru, u kojoj se celokupnost bivstvjućeg posmatra spram onog *Ništa*, koje se tu javlja kao *ono drugo* bivstvjućeg. Dakle, ovo *Ništa* ujedno predstavlja i uslov mogućnosti misaonog zahvatanja celine bivstvjućeg (Hajdeger 2003: 106). Sada bi trebalo videti da li ovakvo razumevanje pojma *Ništa* počiva na nekim istočnjačkim pretpostavkama.

Kao što je ranije rečeno, spis *Šta je metafizika* izuzetno je dobro recipiran na japanskoj filozofskoj sceni. U dijalogu *Iz jednog razgovora o jeziku* Hajdeger govori o tadašnjem pogrešnom nihilističkom razumevanju njegovog pojma *Ništa* u Evropi, te ujedno hvali valjano razumevanje ovog pojma od strane japanskih mislilaca (Hajdeger 2007: 105). Razlozi za takvo stanje stvari nalaze se u sličnosti između istočnjačkih učenja i samog Hajdegerovog mišljenja.

Naime, jedan od prvih Hajdegerovih susreta sa azijskim mišljenjem događa se zahvaljujući poznanstvu sa jednim od značajnijih japanskih filozofa dvadesetog veka - Hašimeom Tanabeom. Sam Hajdeger otkriva neke detalje o ovom poznanstvu, odnosno o zajedničkom čitanju nekih Huserlovih dela (Hajdeger 2007: 87). Tanabe, koji je jedan od učenika osnivača tzv. „Kjoto škole filozofije“ – Kitaroa Nišide, upućuje Hajdegera na neke osnovne probleme japanske misli, a jedan od njih je upravo pojam *ništa* (Parkes 1992: 382). U jednom od najznačajnijih dela japanske filozofije dvadesetog veka – *Rasprava o dobru* – Nišida iznosi sledeći stav: *Ne-biće⁶ odvojeno od bića nije pravo ne-biće, jedno odvojeno od svih stvari nije pravo jedno; jednakost odvojena od razlika nije prava jednakost* (Nišida 2012: 220).

Na osnovu ovog citata mogu se primetiti izvesne sličnosti između Nišidinog i Hajdegerovog pojma *Ništa*. Prvo, Nišida ne odbacuje ovaj pojam kao puku negaciju bivstvovanja i bivstvjućeg, već ga misli kao konstitutivan za zahvatanje bivstvjućeg. Drugim rečima, možemo reći da on ne prihvata nikakav govor o *ništa* kao o čisto apstraktnom pojmu bez ontološkog osnova. S druge strane, ni Hajdeger ne misli to *Ništa* kao rezultat mogućnosti razumske operacije negacije – naprotiv: tek *Ništa* omogućava negaciju (Hajdeger 2003: 100). Na tom tragu, i kod jednog i kod drugog mislioca *Ništa* nije puka apstrakcija razuma, već prethodi mogućnosti negiranja. Međutim, to *Ništa* ne treba misliti kao nešto supstancijalno, pošto bi onda ono bilo samo još jedno u nizu bivstvjućih, nego ono treba biti razumljeno kao metodsko sredstvo za razumevanje bivstvovanja.

Na drugom mestu u Nišidnoj *Raspravi o dobru*, oslanjajući se na učenje Nikole Kuzanskog, ovaj japanski mislilac iznosi stav da je Bog apsolutna praznina, ali da nije puko *ništa* (Nišida 2012: 111). Na osnovu ovog suda opravdano je tvrditi da se u pojmu Boga kao apsolutne praznine pojavljuje svojevrsan

5 Pod strepnjom se ovde ne misli na puko osećanje, koje se stiče usled neke partikularne životne okolnosti. Naprotiv, strepnja, o kojoj je ovde reč, manifestuje se kao temeljna uzdrmanost čitavog filozofirajućeg subjekta, koja nije prouzrokovana nekim pojedinačnim događajem. Odnosno, strepnja ne nastaje usled nekog pojedinačnog događaja, već usled novog načina mišljenja.

6 Termin *ne-biće* ovde ima funkciju pojma *ništa*.

ontološki horizont za bivstvujće, gde je ono *ništa* nekakva vrsta *pozitivne* praznine u kom se bivstvujće pokazuje. I s obzirom na ovaj stav, ali iz malo drugačĭje perspektive, možemo uočĭti podudaranje između Hajdegera i Nišide, jer se ovo *ništa* javlja kao uslov mogućnosti postojanja i temelj nekakvog *nečeg*, koje je bivstvujće.

Specifična koncepcija pojma *ništa* kao onog što omogućuje bivstvujće nije strana ni nekim starijim istočnjačkim učenjima. Rajnhard Majupućuje na prisutnost ovog učenja u taoizmu, koji će potom preuzeti i zen budistička tradicija (May 1996: 27). U dvadesetom veku Kitaro Nišida ponovo afirmiše ovaj stav tezom da apsolutno *ništa* nije ništa drugo do temelj realiteta, odnosno, apsolutno *ništa* jeste ono što omogućava sam realitet (Weinmayr 2005: 235). O tome da *Ništa* omogućava bivstvujće Hajdeger govori u spisu *Pogovor za „Šta je metafizika?“*, gde kaže da *Ništa* daje svakom bivstvujćem da bude, tj. da je ono samo bivstvovanje (Hajdeger 2003: 273). Nešto slično on navodi i na drugom mestu – „*Ništa* nikad nije ništa; isto tako, ono nije nešto u smislu predmeta; ono je samo bivstvovanje, do čĭje istine čovek dolazi onda kad je sebe prevladao kao subjekta, to jest kad on bivstvujće ne predstavlja više kao objekt” (Hajdeger 2000: 90). Stoga, reklo bi se da pri mišljenju onog *Ništa*, kako kod Nišide, tako i kod Hajdegera, dolazi do specifičnog preklapanja sa bivstvovanjem. Na tom tragu, samo bivstvovanje se u određenom smislu može shvatiti kao *Ništa*, čime se ono razlikuje od svakog bivstvujćeg, te ujedno predstavlja mogućnost mišljenja bivstvovanja van svake relacije spram bivstvujćeg, što je, uostalom, i ideja ontološke diferencije.

Analizom pojmova *Ništa* i ontološke diferencije prikazana su izvesna podudaranja Hajdegerove filozofije i istočnjačkih učenja. Međutim, Hajdeger nigde konkretno ne piše o azijskom mišljenju kao izvoru inspiracije za izgrađivanje ovih pojmova, iako je evidentno bio upoznat sa njima, kako preko svojih japanskih poznanika, tako i preko samostalnog čitanja nekih taoističkih dela. Stoga, iako se određena shvatanja često preklapaju, ne može se eksplicitno tvrditi da ih Hajdeger direktno preuzima iz azijske tradicije mišljenja. S druge strane, ovakva vrsta dileme ne postoji u Hajdegerovoj koncepciji *puta*, čĭji prikaz sledi u nastavku ovog istraživanja.

TAO KAO PUT

Jedan od najdominantnijih pojmova pozne Hajdegerove filozofije jeste pojam puta. Značaj ovog pojma može se videti već u naslovima nekih njegovih poznijih dela, kao što su *Šumski putevi*, *Putni znakovi* i *Na putu k jeziku*. Otuda se zadatak ovog poglavlja sastoji u jasnom prikazu ovog pojma i njegove veze sa istočnjačkim misaonim tradicijama. Međutim, pre istraživanja ove veze, neophodno je osvrnuti se na Hajdegerovu kritiku nauke i tehnike, te ukazati na njegovu motivaciju za zasnivanje pojma puta.

Može se reći da je period novog veka, po Hajdegerovom sudu, u određenom smislu sudbonosan za potonji tok evropske povesti. U spisu *Doba slike sveta* ovaj nemački mislilac uspostavlja svojevrsnu dijagnozu novovekovne epohe, tj. određuje njene suštinske pojave, čĭje posledice bivaju aktuelne i u savremenom dobu. Ono suštinski novo, što razlikuje ovu epohu od njoj prethodećih, jeste shvatanje sveta kao *slike* (Hajdeger 2000: 71). Uslov mogućnosti ovakvog preobražaja čovekovog shvatanja sveta nalazi se u novovekovnoj metafizici subjektivnosti, u okviru koje semesto istine premešta u izvesnost samog subjekta. Na taj način, subjekt–objekt relacija postaje merilo istine i svet postaje upravo *slika* u vidu predstave, projektovana od strane subjekta (Hajdeger 2000: 69). Na temelju tako zasnovane metafizike izrastaju savremena nauka i tehnika, čĭja određenja treba pokazati u nastavku rada.

Etimološko poreklo reči *tehnika* potiče od starogrčke reči *tehne*, što, prema Hajdegeru, treba da nas uputi na tehnicu svojstvenu delatnost – *pro-iz-vođenje*. Pro-iz-vođenje se odnosi na iznošenje nečega iz skrivenosti u neskrivenost (Hajdeger 1999: 14). Međutim, da bi se tehnika mogla tako misliti, potrebno je ukazati na uslov mogućnosti takvog njenog određenja iz suštine tehnike, koja se, pak, ne nalazi u samoj tehnici (Hajdeger 1999: 9). Imajući u vidu imanentne promene tehnike u njenom povesnom

razvoju, tj. od antike pa do novog veka, Hajdeger zaključuje da tehnika u novom veku biva na suštinski način određena specifičnim načinom razotkrivanja kao po-stavlja (*Ge-stell*) (Hajdeger 1999: 20). To što određuje bit tehnike samo po sebi nije tehničko, već „postavlje znači skupljalački činilac onog postavljajnja koje čoveku postavlja zahtev, to jest izaziva ga, da ono-stvarno razotkriva kao stanje na način ispostavljanja“ (Hajdeger 1999: 20). Ono što sledi iz ovakvog određenja po-stavljajeste to da tehnika nije ništa drugo do specifičan način čovekovog odnošenja prema svetu u kom se od njega nešto traži. Drugim rečima, svet se u takvom odnosu *izaziva* (Hajdeger 1999: 28). Mesto gde se to izazivanje najviše ispoljava jeste u čovekovom tretiranju prirode uz pomoć nauke i njenog metoda, gde se ono od prirode traženo ogleda u akumuliranju i raspoređivanju iz nje iscrpljenih resursa i energije.

Određenje mišljenja kao tehničkog za svoju posledicu ima preobražaj nauke i naučne metode u novom veku. Nauka tada, ne bi li se prilagodila zahtevu koji je pred nju postavljen, shvata prirodu kao unapred izračunljiv skup sila, odnosno priroda se naučnim metodom *obrađuje* kao merljiva (Hajdeger 1999: 43). Posledica takvog određenja prirode jeste oblikovanje njoj saobraznog metoda. Otuda, metod prirodne nauke postaje računanje⁷, što dovodi do preobražaja predmetnosti prirode u stanje (Hajdeger 1999: 25). Moguće opasnosti koje tehnika, pa samim tim i moderna nauka mogu izazvati, proizilaze kako iz preobražaja predmeta same nauke, tako i iz neosnovanog ubeđenja nauke o sopstvenoj neupletenosti pri formiranju vlastitog predmeta. Drugim rečima, prema Hajdegeru, postoji opasnost da se i sam čovek počne shvatati kao stanje, te i to da se naučni metod hipostazira kao jedini validni metod razotkrivanja, koji se naizgled pokazuje kaoneutralan, a ujedno i nekonstituivan u procesu formiranja samog predmeta nauke.⁸ Svestan ovih opasnosti, Hajdeger pokušava da pronade bitno drugačiji način mišljenja da bi uspeo adekvatnije da zahvati bivstvujuće; ideju za tako nešto on ne pronalazi u zapadnoj filozofiji, te svoju inspiraciju za nov način mišljenja otkriva u dijalogu sa istočnjačkim misaonim tradicijama.

Pošto smo ukazali na moguće opasnosti koje sa sobom donosi dominacija moderne nauke i tehnike, trebalo bi dalje prikazati Hajdegerovo rešenje za takvu vrstu problema. Primećujući da nauka postavlja metod kao ono primarno, odnosno da metod nauke konstituise kako njen vlastiti predmet, tako i način datosti bivstvujućeg kao vlastitog predmeta, Hajdeger postulira nov način odnošenja spram bivstvujućeg. Naime, na mesto metoda i predmeta koji se vezuju za nauku, Hajdeger postavlja put i okružje (Hajdeger 2007: 194). Relacija između puta i okružja je fundamentalno drugačija od relacije naučnog metoda i njenog predmeta. Njihov odnos je takav da okružje oslobađa i krči put mišljenju da se ono tim mišljenjem mišljeno samom mišljenju pokaže u svojoj izvornosti (von Herrman 1992: 323). Na tom tragu može se reći da je okružje ono što daje puteve mišljenju, a mišljenje, sledeći puteve okružja, uspeva da zahvati stvari u njihovoj izvornoj datosti (Hajdeger 2007: 195).

Određujući pojam puta, Hajdeger navodi da je put nešto što nam dopušta da dospemo u ono što poseže za nama tako što nas se tiče (Hajdeger 2007: 195). Na tom tragu on primećuje da Lao Ceov *Tao* nije ništa drugo do put (Hajdeger 2007: 196). Usled površnog shvatanja puta kao puke razdaljine između dve tačke u prostoru, *Tao* je u Evropi bio shvatan kao um, duh, *raison*, smisao, logos (Hajdeger 2007: 196). Međutim, *Tao* razmatran kao put u Hajdegerovom smislu jeste ono što tek omogućava razumevanje prethodno navedenih pojmova, odnosno *Tao* jeste put koji svemu daje puteve (Hajdeger 2007: 196). Na osnovu prethodno rečenog uviđa se ne samo blizina između pozne Hajdegerove misli i taoizma, već i Hajdegerovo zasnivanje pojma puta koje je u dosluhu sa azijskom tradicijom mišljenja. Put, ili *Tao* shvaćen kao put, na tom mestu se pokazuje kao specifično misaono držanje prema svetu, u kome bi se on dao razotkriti u sopstvenoj izvornosti.

7 Treba imati u vidu da se računanje ovde ne odnosi na puke matematičke operacije već se uzima u širem kontekstu. Ovo računanje podrazumeva svojevršno očekivanje i planiranje koje potiče iz prirode po-stavlja.

8 Upravo zbog ovakvog shvatanja sopstvenog metoda Hajdeger ukazuje da nauka nije bezinteresna, štaviše, ona ono-stvarno obrađuje i ispostavlja na specifičan način o kom, pak, ništa ne reflektuje.

Ono što je karakteristično i za taoizam i za poznu Hajdegerovu filozofiju jeste mišljenje koje nije okovano novovekovnim metafizičkim kategorijama. Na tom tragu, put i *Tao* predstavljaju varijacije ne-predstavnog mišljenja, čime se novovekovna i moderno-naučna saznanja aparatura nivelira, odnosno stvari mišljenja se mišljenju otkrivaju u njihovoj vlastitoj izvornosti (von Herrmann 1992: 324). Drugim rečima, *Tao* se u Hajdegerovoj interpretaciji može razumeti kao način na koji se bivstvovanje dà misaono zahvatiti u svojoj već prisutnoj datosti, a time se posredno javlja i kaoontološki horizont u kom bi se bivstvjuće pokazalo u svojoj izvornosti. U tom kontekstumužemo reći da Hajdeger uz pomoć istočnjačkih misaonih motiva uspešno rešava zadatak sopstvene filozofije, tj. zasniva nov način mišljenja na relaciji put-okružje.

ZAKLJUČNO RAZMATRANJE

Na početku ovog istraživanja ukazali smo na Hajdegerov stav o neizbežnosti dijaloga sa istočnjačkim mišljenjem. Začetak takvog dijaloga nalazi se u Hajdegerovom određenju puta kao *Tao*-a, što eksplicitno svedoči o Hajdegerovom interesovanju za istočnjačko misaono iskustvo. Međutim, opravdano je postaviti pitanje zašto Hajdeger nije napisao ni jednu studiju posvećenu azijskoj misaonoj tradiciji, kao što je napisao mnogobrojne studije i održao niz predavanja posvećenih zapadnoj tradiciji.

Odgovor na to pitanje delimično pruža i sam Hajdeger. Naime, u dijalogu *Iz jednog razgovora o jeziku* Hajdeger ukazuje na moguće prepreke i opasnosti koje onemogućavaju valjano ispunjenje tog projekta. Prepreku dijaloga između istočnjačkog i zapadnog mišljenja predstavlja nemogućnost valjanog interpretiranja azijske misli evropskim jezicima i pojmovnošću, što Hajdeger i potvrđuje kada govori o neprevodivosti pojma *Tao* (Hajdeger 1982: 52). Preciznije rečeno, ukoliko bi se azijska misao interpretirala nekim od evropskih jezika, do pravog susreta ove dve tradicije ne bi ni došlo, pošto bi se istočnjački pojmovi javljali u svetlu evropske misli. U tom kontekstu, evropska filozofija bi svojom pojmovnom aparaturom sakrila izvorni smisao istočnjačkih pojmova i onemogućila njihovo adekvatno razumevanje.⁹ Dakle, prvi preduslov za ovakav dijalog predstavlja dobro poznavanje azijskih jezika, ne bi li se njihova misao za interpretu pokazala u izvornoj datosti.

Dakako, ovde se ne radi o pukom poznavanju azijskih jezika, nego načinima i oblicima mišljenja. Drugim rečima, jezik nije samo sredstvo mišljenja, već je svako mišljenje unapred određeno prirodom jezika u kom se ostvaruje. Međutim, ispitivanje mogućnosti dijaloga ove dve tradicije mišljenja u ravni jezika prevazilazi okvire ovog istraživanja, stoga, potrebno je utvrditi zašto se Hajdeger uopšte interesuje za istočnjačku misao, te u tom kontekstu doći do značaja uspostavljanja dijaloga, što na kraju krajeva i jeste tema ovog rada.

Naime, Hajdeger pre svega želi da utre put preobražaju evropskog načina mišljenja, te potencijalnog sagovornika u rešavanju tog zadatka pokušava da pronađe u istočnjačkim misliocima. Upravo dijalog ove dve misaone tradicije predstavlja jedan od uslova za promenu načina mišljenja na evropskom tlu. Međutim, jedan od preduslova za ovaj dijalog jeste misaona otvorenost prema drugim tradicijama, te ujedno i spremnost interprete da istraje u zadatku razumevanja sebi drugačije tradicije u njenoj izvornoj datosti. Drugim rečima, mogućnost dijaloga ne zavisi isključivo od poznavanja jezika, nego i od otvorenosti mišljenja i imanja sluha za neko, u bitnom smislu, različito mišljenje. Iako se dijalog između zapadne i istočne misaone tradicije ne ostvaruje u potpunosti u Hajdegerovoj poznoj filozofiji, ipak, on predstavlja jednu od mogućnosti prevladavanja jednostrane metafizike. Otuda, uspostavljanje dijaloga između Istoka i Zapada jeste nešto što tek predstoji novom početku mišljenja, a susret evropske filozofije i istočnjačke misli u Hajdegerovoj poznoj filozofiji može poslužiti kao model za ostvarenje takvog dijaloga.

⁹ Na primeru pojma *ikilako* se uviđa *opasnost* neadekvatnog izlaganja ovog japanskog estetičkog ideala evropskom pojmovnom aparaturom (Hajdeger 2007: 85).

LITERATURA:

1. Brown, D., *The Cambridge History of Japan, Volume I*, Cambridge University Press, 1993.
2. Hajdeger, M., „Naĕelo ĭdentiteta”, u: *Miřljenje i pevanje*, Nolit, Beograd, 1982.
3. Hajdeger, M., „Nauka i razmiřljanje”, u: *Predavanja i rasprave*, Plato, Beograd, 1999.
4. Hajdeger, M., „Pitanje o tehnicĭ”, u: *Predavanja i rasprave*, Plato, Beograd, 1999.
5. Hajdeger, M., „Doba slike sveta”, u: *řumski putevi*, Plato, Beograd, 2000.
6. Hajdeger, M., „Platonovo uĕenje o istini”, u: *Putni znakovi*, Plato, Beograd, 2003.
7. Hajdeger, M., „Pogovor za ‘řta je metafizika?’”, u: *Putni znakovi*, Plato, Beograd, 2003.
8. Hajdeger, M., „řta je metafizika?”, u: *Putni znakovi*, Plato, Beograd, 2003.
9. Hajdeger, M., *Bitak i vreme*, Sluřbeni glasnik, Beograd, 2007.
10. Hajdeger, M., „Iz jednog razgovora o jeziku”, u: *Na putu k jeziku*, Fedon, Beograd, 2007.
11. Hajdeger, M., „Suřtina jezika”, u: *Na putu k jeziku*, Fedon, Beograd, 2007.
12. Jaukoviĕ, S., *Prevladavanje filozofije umetnořću*, Filozofski fakultet u Novom Sadu, Novi Sad, 2011.
13. Ma, L., *Heidegger on East-West Dialogue: Anticipating the Event*, Routledge, New York, 2008.
14. May, R., *Heidegger’s Hidden Sources*, Routledge, London/New York, 1996.
15. Niřida, K., *Rasprava o dobru*, Kokoro, Beograd, 2012.
16. Parkes, G., „Heidegger and Japanese thought: how much did he know and when did he know it?”, u: C. Macann (ed.), *Martin Heidegger Critical Assesments. Volume IV: Reverberations*: 377-406, Routledge, London, 1992.
17. Tzu, Ch., „Knowledge Wandered North”, u: *The Complete Works of Chuang Tzu*, Columbia University Press, 1968.
18. von Herrmann, F.-W., „Way and method: hermeneutic phenomenology in thinking the history of being”, u: C. Macann (ed.), *Martin Heidegger Critical Assesments. Volume I: Philosophy*: 310-329, Routledge, London, 1992.
19. Weinmayr, E., „Thinking in transition: Nishida Kitaro and Martin Heidegger”, u: *Philosophy East & West*, Vol. 55: 232-256, No. 2, 2005.

Encounter of the European and Asian Thought in Heidegger’s Late Philosophy

SUMMARY: In the paper the author questions influence of the Oriental thought on Heidegger’s late philosophy. This question is examined via Heidegger’s concepts of ontological difference, *Nothing* and way (*Weg*), whose similar conceptions can be found in Asian thinking tradition. In the first part of the paper the author provides sources for Heidegger’s possible encounter with Oriental thinking, as well as reasons for Heidegger’s interest for that thinking tradition. Later the author indicates possibility of Eastern origins of concepts of *Nothing*, ontological difference and way. At the end the supported thesis states that Heidegger was influenced by Eastern thought in creating the concept of way, while the question of this influence for concepts of *Nothing* and ontological difference remains open. The conclusion provides necessary conditions for realization of the dialogue between Oriental and Western thinking traditions from Heidegger’s perspective.

KEY WORDS: Heidegger, method, *Nothing*, ontological difference, way (*Weg*), *Tao*

Primljeno: 3. maj 2016.

Prihvaĕeno za objavljivanje: 20. maj 2016.

Ivana Milovanović
Univerzitet umetnosti, Beograd
Srbija

OtuĊenje u Deborovoj teoriji o društĖu spektakla - Mediji i savremeni kontekst

SAĖETAK: Savremeno društĖo i postojeće tendencije koje obeležavaju poĉetak XXI veka, revitalizovali su i ponovo aktuelizovali teoriju Gi Debora o društĖu spektakla. Kako Gi Debor piše: „nije ostalo mesto na kome ljudi mogu razgovarati o realnosti, koja se tiĉe njih samih, jer se oni nikada ne mogu trajno osloboditi prisustva medijskog diskursa, kao i razliĉitih moćnih društĖenih grupa koje ga kreiraju“. Industrija zabave, zasnovana na nejednakim odnosima društĖene moći, odnosno na „specijalizaciji moći“, kako to naziva Debor, kao i na nedosledno odreĊenoj granici izmeĊu istine i laĝi, gospodari slobodnim vremenom ljudi, koji uvereni u mogućnost izbora, i zavedeni spektaklurarnim prizorima, ukidaju svaki vid (samo)odbrane i kritiĉke misli.

KLJUĆNE REĆI: Debor, otuĊenje, društĖo spektakla, mediji

UVOD

Savremeno društĖo i postojeće tendencije koje obeležavaju poĉetak XXI veka, revitalizovali su i ponovo aktuelizovali teoriju Gi Debora (Guy Debord) o društĖu spektakla. Teorijske postavke koje je o situaciji u društĖu izneo pre gotovo pola veka, mogu se ĉini se, više nego ikad, primeniti na savremenu društĖvenu praksu. Kako ističe Tijana Bajović: „Spektakl je jedan pogled na svet koji se *objektivizovao*. Ovakav spektakularni model Ćivota danas, jednako kao u Deborovo vreme, preovlaĊujući je“ (Bajović 2010: 168). Iako brojni teoretiĉari uspevaju da gotovo nepogrešivo definišu pojave i procese koji karakterišu njihovu savremenost, samo retki imaju tu sposobnost i dar da uspešno predviĊaju prirodu promena tih pojava i procesa, a Debor je svakako jedan od njih.

Poĉeci spektakla vezuju se za XIX vek i pojavu prvih opera, kabarea i cirkusa. MeĊutim, ĉitavo društĖo poĉinje da poprima odlike spektakla sa pojavom prvih medija – masovne štampe, fotografije, radija, filma i svakako televizije – najspektakularnijeg medija, koji je ĉitavu zapadnu kulturu preobratio u vizuelnu. Danas, kada je zapadna kultura zasnovana na dominaciji slike, moĝemo reći da: „Sredstva masovnog informisanja kao proizvod industrijskog društĖa, za razliku od masovnih informacija u ranijim vremenima (meĊu koje moĝemo svrstati i crkvene rituale i mise) još više uĉvršćuju i na svoj naĉin

unificiraju postojeće društvo“ (Pondeliček 1968: 73) utičući na taj način na održanje spektakla, kao sveprisutnog koncepta nametnute društvene realnosti. U spektaklu dolazi do uspostavljanja audiovizuelne i bihevioralne identifikacije između izvođača i publike artikulacijom audio, vizuelnog i bihevioralnog kolektivnog tela ili kolektivnog identiteta ili kolektivnog objekta uživanja.

Tumačeći Deborovu teoriju o društvu spektakla, Šuvaković navodi da se „društvom spektakla naziva potrošačko društvo kasnog kapitalizma u kojem dolazi do suprotstavljanja i prožimanja živog i neživog, tj. veštačkog, ali oslikovljenog koje je ponuđeno kao dopuna i nadilaženje svakodnevnog života“ (Šuvaković 2011: 670).

Industrija zabave, zasnovana na nejednakim odnosima društvene moći, odnosno na „specijalizaciji moći“, kako to naziva Debor, kao i na nedosledno određenoj granici između istine i laži, gospodari slobodnim vremenom ljudi, koji uvereni u mogućnost izbora, i zavedeni spektaklurarnim prizorima, ukidaju svaki vid (samo)odbrane i kritičke misli. Takođe, kako Debor smatra: „Nije ostalo mesto na kome ljudi mogu razgovarati o realnosti koja se tiče njih samih, jer se oni nikada ne mogu trajno osloboditi prisustva medijskog diskursa, kao i različitih moćnih društvenih grupa koje ga kreiraju“ (Gi Debor, 1998: 9-10). Na taj način, medijski spektakl postaje osnovni vid održanja celokupnog društva spektakla, oduzimajući ljudima mogućnost kritičkog promišljanja realnosti i ključnih društvenih procesa, i pri tome direktno utičući na otuđenje pojedinca od njegove istinske prirode.

Osnovna tema kojom ćemo se u radu baviti je pojam otuđenja u Deborovoj teoriji o društvu spektakla. Takođe, osvrnućemo se na kontekst nastajanja teorije o društvu spektakla, ukratko predložiti osnovne teze koje je Debor izneo u istoimenoj knjizi 1967. godine i pokušati da utvrdimo na koji način mediji u savremenom svetu, koji se često i definiše kao era vladavine medija – mediokratija – utiču na održanje spektakla i otuđenje ljudi.

SITUACIONISTIČKA INTERNACIONALA

„Pre svega, smatramo da se ovaj svet mora promeniti. Težimo najpotpunijem oslobađanju društva i života u kojima se osećamo zatočenim. Znamo da se takva promena može postići odgovarajućim akcijama. Naš zadatak se i sastoji u primeni i pronalaženju novih oblika delovanja, koji se najlakše mogu otkriti u oblasti kulture i ponašanja, ali koji se moraju primeniti u interakciji sa svim ostalim revolucionarnim promenama“ (Gi Debor 1957: 3).

Situacionistička internacionala nastaje 1957. godine, kao prva posleratna avangarda, u već podeľjenom „hladnoratovskom svetu“, koji se još uvek oporavlja od minulih ratnih razaranja i ekonomske krize, ali i duboke krize u sistemu vrednosti, umetnosti i estetici. Nastala je kao naslednik Letrističke internacionala¹, a uporište za svoje ideje, situacionisti nalaze u dadaizmu i marksizmu. Jedan od osnivača je Ernst Debor, a njegova kritika društva spektakla, koja je zapravo levičarska kritika vladajućeg kapitalističkog poretka, bila je i ideološka osnova situacionista.

Kako se iz osnivačkog dokumenta može videti, situacionisti su smatrali da se do promene može doći jedino revolucijom, u čijem je središtu kreiranje željenih situacija: „Konstruisanje situacija započinje na ruševinama modernog spektakla. Nije teško uvideti u kojoj je meri osnovni princip spektakla – neintervencija – odgovoran za otuđenje starog sveta“ (Gi Debor 1957: 13). Stoga situacionisti smatraju da je za promenu neophodno eksperimentalno istraživanje mogućih alternativnih načina života, kako bi dominantni poredak, zasnovan na spektaklu, bio urušen.

¹ Letristička internacionala nastaje 1946. godine, a njen osnivač je Žak Isidor Goldštajn, koji se predstavljao pod imenom: Isidor Isu. Isu Letirizam naziva „avangardom avangarde“.

Prilikom osnivanja Situacionističke internacionale Debor navodi da je njena srŹ povezivanje do tada otuđenih intelektualnih grupacija širom sveta:

„Predstoji nam rad na doslednom objedinjavanju elemenata kritike i negacije (kroz ideje i akciju), trenutno rasutih širom sveta, na objedinjavanju tih svesno spoznatih elemenata i celog života tako osvešćenih ljudi i najzad, na objedinjavanju sãmh ljudi i prvih grupa koje su dostigle potreban nivo intelektualnog znanja i praktiĉnog osporavanja postojećeg društva“ (Situacionistiĉka internacionala 1964: 4).

Masovni studentski protesti 1968. godine, ĉija je jedna od centralnih liĉnosti bio upravo Debor, bili su revolucionarna pobuna protiv ĉitavog sistema vrednosti na zapadu: drŹavnog i porodiĉnog paternalizma, birokratskog aparata, konformizma u svim sferama društvenog života, kao i ponovo rastuĉih militaristiĉkih tendencija, oliĉenih u tada aktuelnom ratu u Vijetnamu. U središtu ove revolucije bile su, kao što se iz prethodnog moŹe zakljuĉiti osnovne postavke Deborove kritike društva spektakla, o kojima ĉe u nastavku biti viŹe reĉi.

KRITIKA DRUŠTVA SPEKTAKLA

Deborova teorija o društvu spektakla, kao i istoimena knjiga nastaju neposredno pre studentskih protesta 1968. godine, koji su ih i uĉinili poznatim u svetu. U to vreme Debor piŹe da je poruka spektakla: „Ono što se vidi je dobro, ono što je dobro vidi se“. Međutim u predgovoru za ĉetvrto italijansko izdanje 1979. godine, Debor apostrofira neŹto drugaĉiju prirodu spektakla:

„Spektakl je svuda poĉinjavao u prinudi, krvi i prevari, ali je obećavao bolje dane. Verovao je da ga ljudi vole. Sada viŹe ne obećava niŹta. On viŹe ne kaŹe: ‘Ono što se vidi je dobro, ono što je dobro vidi se’. Sada jednostavno kaŹe: ‘To je tako’. On iskreno priznaje da je nepopravljiv, iako je stalna promena – promena svega što postoji u ono najgore – njegova suština. Izgubio je svaku iluziju o samom sebi. Spektakl kao takav zahteva pasivni pristanak i nameće se svojom pojavom ne ostavljajuĉi prostor za bilo kakav odgovor i razmiŹljanje“ (Gi Debor 2010: 5).

Kada govorimo o društvenom aspektu nastanka spektakla mogli bismo reĉi da je njegova pojava bila uslovljena nastankom burŹoaskog društva u kome se pravi jasna razlika između prirode i društva, kao i privatne i javne svojine; zatim pojavom totalitarnih reŹima u kojima se spektakularizuje ĉitav politički Źivot; kao i razvojem medijskog društva u kome se kao dominantne javljaju masovna i potroŹaĉka kultura. Stoga spektakli mogu biti politički, religiozni, sportki, muziĉi, filmski, televizijski.

Spektakl bismo u Deborovskom smislu mogli definisati kao ĉulno predoĉivi i opaŹeni događaj u kome akumulacije ekonomske ili političke moći postaju ĉulno prezentovane u organizaciji javnog i privatnog, radnog i slobodnog vremena Źivljenja. Dominacija vidnog polja i spektakl, kao roba obznanjuju spoljaŹnost i forme privida. O njima Debor govori kao o „organizovanom prividu“ sa neizbeŹnom „negacijom Źivota“. Ako stvarnost izranja iz spektakla kao vidljive negacije Źivota, kako to tvrdi Debor, onda spektakularno društvo postaje temelj i medijske kulture i ĉovekove svakodnevice.

Debor ističe da spektakl postoji u *koncentrisanom* i *difuznom* obliku u zavisnosti od stepena siromaŹstva koji u isto vreme sakriva i odrŹava. DŹonatan Krari (Jonathan Crary) smatra da je ovom podelom Debor „spreĉio da reĉ spektakl naprosto postane sinonim za potroŹaĉko društvo ili društvo poznog kapitalizma“ (Crary 1989: 105), jer pokazuje da se spektakl u svom obliku javlja i odrŹava i u totalitarnim društvima u kojima je politika shvaćena kao veliĉanje vođe, partije ili bilo kog društvenog mehanizma koji se nađe na vrhu hijerarhije upravljanja.

Koncentrisani spektakl karakteriŹe društva birokratskog kapitalizma u kojima je celokupni Źivot organizovan oko politike. Kako piŹe Debor: „Diktatura birokratske ekonomije ne ostavlja eksploati-

sanim masama ni delić prostora za slobodan izbor, jer ona sama mora da čini sve izbore, zato se svaki nezavisan izbor, bez obzira da li se radi o izboru hrane ili muzike, tretira kao objava rata“ (Gi Debor 2010: 17). Koncentrisani spektakl nameće sliku dobra koja sažima sve što zvanično postoji, sliku koja se obično svodi na jednu ličnost, najčešće vođu, koji sistemu garantuje totalno jedinstvo, a pojedinac je dužan da prihvati magijsko poistovećivanje s tom apsolutnom zvezdom ili da nestane. Ovaj oblik diktature može da opstane samo uz primenu nasilja, te stoga kao tipičan primer koncentrisanog spektakla možemo navesti nacističku Nemačku, Rusiju u doba Staljina ili Kinu u vreme vladavine Mao Ce Tunga.

Sa druge strane, difuzni, raspršeni spektakl vezuje se za robno obilje, za stabilne uslove razvoja modernog kapitalizma. Kako ističe Debor: „Svet koji nam spektakl prikazuje, u isti mah i prisutan i odsutan jeste svet robe koji dominira celim životnim iskustvom. Svet robe se tako prikazuje *kakav zaista jeste*, jer je njegov razvoj identičan *otuđenju* ljudi, kako jedni od drugih, tako i od svega što proizvode“ (Gi Debor 2010: 11). U kapitalizmu, ekonomija i potrošnja postaju osnova celokupnog društvenog života, međutim, kako piše Debor: „Ionako sumnjivo zadovoljstvo *potrošnje celine* se stalno odlaže, jer stvarni potrošač ima pristup samo delićima potrošačkog raja, kojima, bez izuzetka, nedostaju kvaliteti celine“ (Gi Debor 2010: 17). U uslovima dominacije robe, cilj je pretvoriti pojedinca u jednodimenzionalnog konzumenta, zavedenog spektaklom, pasivizovanog i lišenog bilo kakve mogućnosti kritičkog promišljanja, ili pak revolucionarnog delanja.

Spektakl, kao nametnuta realnost ima za cilj sopstveno održanje koje je moguće jedino kroz atomiziranje pojedinaca, stvaranje nekritičke mase, koja će bespogovorno pristajati na uslove života koje centri ekonomske moći diktiraju. Stoga Debor smatra da je „društvena uloga spektakla proizvodnja otuđenja“ (Gi Debor 2010: 10), o čemu će u narednom poglavlju biti više reči.

POJAM OTUĐENJA U TEORIJI GIJA DEBORA

Služeći se retorikom i ideološkom osnovom levičarske kritike društva, Gi Debor u svojoj kritici društva spektakla, preuzima nekoliko ključnih pojmova koje je izneo Marks (Karl Marx). Tako pojam otuđenja, koji predstavlja jednu od osnovnih postavki njegove teorije, Debor preuzima iz marksizma. Za Marksa, otuđenje je pojam koji ima trostruku prirodu: otuđenje radnika od proizvoda sopstvenog rada, kada rad postaje sredstvo kapitalističke razmene; otuđenje od samog rada kao procesa kroz obavljanje niza jednoličnih, besmislenih, repetitivnih radnji u procesu rada na fabričkoj traci; i na kraju otuđenje radnika od same svoje prirode kao ljudske vrste. „Mi osećamo da su naši životi prazni i beznačajni, zato što to oni zaista jesu; zato što živimo pod takvim okolnostima koje ispunjen i život vredan truda čine nemogućim za nas“ (Wood 1981: 14).

Čovek se, prema Marksu jedino ostvaruje kada se njegov rad opredmećuje. Ali u zavisnosti od istorijskih okolnosti to opredmećenje može da se pretvori u otuđenje. Otuđenje je za Marksa ona delatnost koja čovekove osobine čini njemu tuđim. „Pojedinci su odvojeni jedan od drugog; objekti industrije ne izražavaju našu ljudsku prirodu, stoga je priroda otuđena od nas, baš kao što smo i mi od prirode“ (Carver 1991: 121).

Spektakl, prema Deboru, predstavlja vrhunac ideologije, koji on naziva „novom snagom obmane“, koja uspešno drži ljude na površini zbivanja i ne dozvoljava im da se kritički zamisle, utičući na taj način na odvajanje pojedinca od samog sebe i stvaranje „usamljene gomile“, kako to ovaj autor ističe. Prema Deboru, pojedinci više ne stupaju u odnose jedni sa drugima, već njihovoj interakciji posreduju slike koje čine spektakl. Spektakl i njegov sadržaj jedinstveni su za ceo svet, čime se vešto stvara privid jedinstva. Društvo našeg vremena zapravo je razdvojenije nego ikada i pojedinci su samo usamljene jedinice koje žive virtuelni život. „Spektakl je u isto vreme i ujedinjen i podeljen, kao samo moderno društvo. Svako pojedinačno jedinstvo zasniva se na nasilnim podelama. Ali, u spektaklu i sama ta kontradikcija dolazi u

sukob sa svojim izokrenutim značenjem: podele koje predstavlja su izraz opšteg jedinstva, dok je jedinstvo koje predstavlja izraz opšte podeljenosti“ (Gi Debor 2010: 15).

Miško Šuvaković navodi da otuđenje ima fundamentalnu ulogu u spektaklu ili 'od' spektakla. Otuđenje je, kako smatra ovaj autor, način na koji se u društvu spektakla prikazuje društvenost i to kroz dva oblika:

1. kao otuđenje gledaoca od objekta rada, uživanja, zabave, odnosno od ukupnog bivstvovanja u svakodnevici. Taj objekt je za njega u spektaklu zapravo posredovani objekt ili čulna slika koja referira objektu i koju on dobija umesto stvarnog života;

2. kao proizvodnja sveta 'kulture' i 'društva', naspram sveta prirode, čime se ulazi u svet proizvodnje slika kojima se konstruiše sam život (prema: Šuvaković 2010: 494). Debor smatra da je spektakl nastao iz izgubljenog jedinstva sveta, a da je sam spektakl „opšti jezik tog odvajanja“. Stoga je otuđenje pojedinca od drugih ljudi, od proizvoda njegovog rada, ali i od sebe samog, jedna od ključnih postavki Deborove teorije, odnosno, kako sam ističe „odvajanje je alfa i omega spektakla“ (Gi Debor 2010: 9).

Pojedinci, iako otuđeni od onoga što proizvode, nastavljaju da proizvode svaki detalj svog sveta, i na taj način se još više udaljavaju od njega, jer „što više njihov život postaje njegovo delo, to su oni više isključeni iz sopstvenog života“ (Gi Debor 2010: 10). Pišući o Deborovoj kritici društva spektakla, Šuvaković navodi:

„Kritika društva spektakla je kritika kasnog kapitalizma u kojem dolazi do temeljnog otuđenja između proizvođača i objekta njegovog rada. Zato je spektakl kapital u stepenu akumulacije u kojem on postaje slika. Otuđenje kasnog kapitalizma je takvo da se subjekt ne nalazi u odnosu sa objektom, nego u odnosima sa slikama koje odlažu njegov objekt rada ili uživanja. Time spektakl postaje konkretna proizvodnja otuđenja“ (Šuvaković 2011: 670).

U društvu spektakla sve je potčinjeno održanju spektakla, odnosno, kao ističe Debor: „oblik i sadržaj spektakla služe kao potpuno opravdanje uslova i ciljeva postojećeg sistema“ (Gi Debor 2010: 6). Otuđenje aktivnog subjekta u spektaklu ogleda se u činjenici da njegovi gestovi više nisu njegovi, to su gestovi nekog drugog, koji mu ih predstavlja. Posmatrač se poistovećuje sa akterima spektakla kome se u potpunosti posvećuje. Zapravo i „samo odvajanje je deo jedinstva sveta, globalne društvene prakse podeljene na stvarnost i sliku“ (Gi Debor 2010: 6).

MEDIJI, OTUĐENJE I SAVREMENI KONTEKST

Masovni mediji, kao jedni od najznačajnijih činilaca društvenih odnosa, koristeći vizuelna sredstva komunikacije odigrali su presudnu ulogu u održanju društva spektakla, pre svega prikazujući svet kao fragmentovane slike. Žan Bodrijar (Jean Baudrillard) televiziju i masovne medije opisuje kao nova božanstva koja zavode, fasciniraju i svojom prirodom dovode do neutralisanja realnosti i stvaranja hiperrealnog, odnosno svoje sopstvene medijske stvarnosti, koja je realnija od stvarnog. Bodrijarova teorija simulacije nadovezuje se na Deborovu teoriju spektakla, a glavna razlika je u pristupu. Naime, dok Debor, koristeći se marksističkom ekonomskom analizom i retorikom, svoju kritiku zasniva na levičarsko aktivističkom pristupu, Bodrijarova kritika društva karakteriše se kao pomodernistička.

Kako Bodrijar na jednom mestu primećuje: „Ne radi se više o imitaciji, ni o dupliranju, pa čak ni o parodiji. Radi se o zamenjivanju stvarnog njegovim znacima, to jest o jednoj operaciji odvratanja od svakog stvarnog procesa njegovim operatornim dvojnikom, metastabilnom, programatskom, nepogrešivom označavajućom mašinerijom, koja nudi sve oznake stvarnog“ (Bodrijar 1991: 6). Bodrijar, za razliku od Makluana (Marshall McLuhan), koji je smatrao da dolazi jedino do implozije poruke u medijima, ističe da u posmodernom svetu dolazi do imlozije samog medija u stvarnom, dolazi do rastvaranja televizije u životu, odnosno rastapanja života u televiziji. Međutim, Bodrijar napominje da iako su mediji sve prisutniji i sve više prožimaju sve segmente života pojedinaca, oni plasirajući sve više informacija ne

dovode do smislenosti u razumevanju sveta, već naprotiv, informacije danas ne podrazumevaju smisao. Mnoštvo informacija ne nosi sa sobom i mnoštvo značenja, već postoje samo kolaži fragmentovanih prikaza u kojima je svaki prikaz samo simulakrum – savršena kopija koja nema original. Zapravo hiperrealnost i pretpostavlja „takvo stanje stvari gde ne postoji razlika između stvarnog i imaginarnog. Ovo je možda najočiglednije na televiziji“ (Wright 2006: 171).

Bodrijar je opisao pojavu novog postmodernističkog društva, koje je organizovano simulacijom, i u kome su modeli, kodovi, komunikacija, informacije i mediji nosioci radikalnog raskida sa modernistiškim društvom. „U njegovoj deliričnoj postmodernističkoj ‘kući zabave’, subjektivitet je fragmentiran i nestaje, dok se istovremeno pojavljuje nova sfera iskustva, koja raniju društvenu teoriju i politiku čini zastarelima i irelevantnima“ (Kellner 2003: 489). Svuda se javlja ista „geneza simulakrums“, lepog i ružnog, leve i desne, i onoga što je najprisutnije, ali ujedno i najteže uočljivo, istinitog i lažnog u svim porukama masovnih medija. Kako piše Douglas Kellner (Douglas Kellner):

„Sa pojavom medijske kulture, slike, zvuci i predstave počinju da učestvuju u stvaranju sadržaja svakodnevnog života, dominiraju našim slobodnim vremenom, oblikuju politička gledišta i društveno ponašanje i nude građu na osnovu koje ljudi oblikuju čak i sopstveni identitet. Radio, televizija, film i drugi proizvodi industrije kulture obezbeđuju modele na osnovu kojih određujemo šta znači biti muškarac ili žena, uspešan ili neuspešan, moćan ili slab. Na osnovu sadržaja koje nam pruža medijska kultura mnogi ljudi formiraju svoja shvatanja o klasi, etničkoj pripadnosti ili rasi, nacionanosti, seksualnosti, o ‘nama’ i ‘njima’“ (Kellner 2003: 1).

Mediji, zbog svoje sveprisutnosti i dugotrajnoj izloženosti pojedinca njihovim sadržajima, za većinu ljudi imaju izuzetan značaj prilikom određivanja smisla i oni ih, gotovo po pravilu, doživljavaju kao relevantne izvore informacija. „Mi danas živimo u vremenu u kome medijski spektakl dominira našom multimedijalnom, umreženom, digitalizovanom i virtuelnom kulturom u kojoj medijski spektakli na dnevnom nivou obezbeđuju teren na kome se vode društvene i političke bitke“ (Kellner 2012: xii). Slike koje su otuđene od svih ostalih aspekata života, stapaju se u jedinstveni tok stvari, u kojem prethodno jedinstvo više ne može biti ostvareno, tj. „fragmentarno opažana stvarnost regrupira se u novo, sopstveno jedinstvo, kao odvojeni lažni svet“ (Gi Debor 2010: 6). Tako industrija kulture, preoblikujući se u industriju svesti, stvara homogenizovanu, uprošćenu i lažnu sliku sveta. „U društvu spektakla, neposredno iskustvo zamenjeno je prizorima i predstavama. Univerzalna separacija je njegov princip. Fragmentarno i raspolučeno – spektakl objedinjuje u svojevrstu pseudocelinu. Pseudocelinu, jer sve spektakularno – lažno je, puki plagijat, zamena za autentično iskustvo. Spektakl je predanost slici i iluzija da je ona stvarna“ (Bajović 2010: 168).

Na taj način mediji upotpunjavaju sliku o realnosti koja je realnija od realnog sveta, jer „dok smo se nerealnosti sveta mogli suprotstaviti kao spektaklu, pred krajnom realnošću sveta, pred tom virtuelnom potpunosti, ostajemo bespomoćni, zapravo sa one strane svakog razotudjenja“ (Bodrijar 1998: 37). Tvorci spektakla svesno uvlače publiku u mašinu produkovane stvarnosti i zamagljuju realni svet. Kada se svet preobrazi u puke slike, te iste slike postaju stvarnost prema kojoj se ljudi odnose hipnotički i ne dovode je u pitanje.

Spektakl postaje dominantan oblik komunikacije i obraćanja publici, koja se pasivizuje, neutralizuje i atomizira, odnosno, kako ističe Debor: „Posmatrači su povezani samo jednosmernim odnosom sa centrom koji ih razdvaja jedne od drugih. Spektakl ujedinjuje ono što je odvojeno, ali samo kao *odvojeno*“ (Gi Debor 2010: 9-10).

U eri globalizacije, forma i sadržaj medijskog spektakla cirkulišu kroz globalnu kulturu, tokovima trgovine i tehnologije. Spojeni i ujedinjeni u doživljaju i konzumiranju spektakla, ljudi su zapravo više nego ikad odvojeni i bez međusobne komunikacije i razmene mišljenja. Njima se sve više upravlja, a

pažnja im se efektno usmerava u odreĕenom smeru. „Spektakli medijske kulture ukazuju na to ko ima moć, a ko je nemoćan, kao i to kome je dozvoljeno da koristi silu i nasilje, a kome nije“ (Kellner 2003: 2), podržavajućĭ i legitimĭšućĭ na taj naćin one grupe koje su na vlasti, odnosno, kako piše Kris Dženks (Chris Jenks) „promatranje i svjesna manipulacija slikama dvojni su instrumenti ostvarenja i funkcioniranja modernih sustava moći i društvene kontrole“ (Dženks 2002: 31).

ZAKLJUĆNA RAZMATRANJA

„Spektakl je u stanju da podredi sebi ljude, upravo zato što ih je ekonomija već potpuno podredila svojim ciljevima“ (Gi Debor 2010: 7). Kako je davno kritićar potrošaćkog društva prognozirao – tako se i dogodilo. U današnjem, posmodernistićkom društvu, kada se gubi iz vida totalitet sistema, a društvo i društveni procesi sagledavaju parcijalno, spektakl postaje zamena za realnost. U potpuno izokrenutom svetu, kako istiće Debor „istinito je trenutak lažnog“ (Gi Debor 2010: 7).

Postmoderno društvo najbolji je primer za društvo spektakla, a dominacija medija vaŕan je ćinilac za njegovo odrŕanje. Spektakularna stvarnost zasnovana je na medijskim prizorima do te mere, da oni preuzimaju primat nad društvenim ŕivotom i da se sveukupna realnost interpretira u odnosu na te delimićne slike koje mediji nude. U društvu spektakla postoji samo ono što se pojavljuje, na šta direktan uticaj imaju mediji. Obskrbljeni simbolićkom moći i udruŕeni sa centrima ekonomske moći, kreiraju spektaklarnu stvarnost koja dalje utiće na odvajanje pojedinaca, i ujedno stvaranje monopola onih koji sistemom i upravljaju. Dogaĕaji koji zahtevaju mobilisanje pojedinaca, njihovo promatranje i kritićko rezonovanje, u današnjem društvu ljudima se predoćavaju u fragmentima, ćime se zapravo ućešće u javnom ŕivotu svodi na puko posmatranje, udaljavanje i u krajnoj liniji otuĕenje ćoveka od ćitave stvarnosti.

Drŕanje ljudi u neprekidnom osećaju straha, uz neizostavnu spektakularnu zabavu, omogućava onim socijalnim grupama koje poseduju društvenu moć da „iza kulisa“ donose odluke, koje ljudi, koji postepeno postaju zadovoljni spektakularnim prizorima i srećni u svom virtuelnom svetu, više i nemaju potrebu da preispituju. „Eliminišućĭ geografsku udaljenost, to društvo proizvodi novu unutrašnju udaljenost, u obliku spektakularnog odvajanja“ (Gi Debor 2010: 45). U takvom društvu ćovek je zarobljen u prividu sopstvenog ŕivota od koga je otuĕen, a koji je oblikovan društvenim spektaklom.

LITERATURA:

1. Bajović, Tijana, „Društvo usnulih“, *CM - časopis za upravljanje komuniciranjem*, vol. 5, br. 15, 2010: 167-173.
 2. Bodrijar, ŕan, *Simulakrumi i simulacija*, Novi Sad, Svetovi, 1991.
 3. Bodrijar, ŕan, *Savršen zloćin*, Beograd, Beogradski krug, 1998.
 4. Carver, Terrell, *The Cambridge Companion to Marx*, 1991. Dostupno na: <http://universitypublishingonline.org/cambridge/companions/ebook.jsf?bid=CBO9781139000444> (posećeno 27. 1. 2016)
 5. Crary, Jonathan, „Spectacle, Attention, Counter-Memory“, *October*, vol. 50, 1989: 96-1076
 6. Dženks, Kris, *Vizualna kultura*, Zagreb, Naklada Jasenski i Turk, 2002.
 7. Gi Debor, Ernst, *Izveštaj o konstruisanju situacija i uslovima za organizovanje meĕunarodnog pokreta situacionistićke orijentacije*, 1957.
 8. Gi Debor, Ernst, *Comments on the Society of Spectacle*, Verso, 1998.
 9. Gi Debor, Ernst, *Društvo spektakla*, Beograd, Elektronsko izdanje, 2010.
 10. Kellner, Douglas, *Media Culture*, New York, London, Routledge, 2003.
 11. Kellner, Douglas, *Media Spectacle and Insurrection 2011*, London, Bloomsbrury, 2012.
- Osnivaćki dokument Situacionistićke internacionale, *A sada SI*, 1964.

12. Pondeliček, Ivo, „Masovna kultura, film i filmski gledalac“, *Kultura, časopis za teoriju i sociologiju kulture i kulturnu politiku*, vol. 2/3, 1968: 73-82.
13. Šuvaković, Miško, *Diskurzivna analiza*, Beograd, Orion Art, 2010.
14. Šuvaković, Miško, *Pojmovnik teorije umetnosti*, Beograd, Orion Art, 2011.
15. Wood, Allen, *Karl Marx*, New York, Routledge, 1981.
16. Wright, Christopher, „Welcome to the Jungle of the Real: Simulation, Commoditization, and Survivor“, *The Journal of American Culture*, 2, 2006: 170-182.

Alienation in Debord Theory of the Society of the Spectacle - Media and Contemporary Context

SUMMARY: Modern society and current trends that have characterized the beginning of the XXI century, are revitalized and re-actualized Guy Debord theory of the society of the spectacle. As Guy Debord writes, "there is not a place where people can discuss the realities which relates themselves, because they can never be permanently rid of the presence of media discourse, as well as various powerful social groups that create it." The entertainment industry, based on the unequal social power, that is to "specialization of power," as it called by Debord, as well as the inconsistent border between truth and lies, manage with free time of people, which convinced in the possibility of choice, and being deceived with spectacular images, terminating each aspect of (self)defense and critical thought.

KEY WORDS: Debord, the alienation, the society of the spectacle, the media

Primljeno: 22. avgust 2016.
Prihvaćeno za objavljivanje: 7. septembar 2016.









Katarina Źeravica

Sveučilište Josipa Jurja Strossmayera u Osijeku

Umjetnička akademija – Odsjek za primijenjenu umjetnost

Hrvatska

Propitivanja prostora u *BIOBOXES: Artifacting Human Experience*

SAŹETAK: Šest kratkih drama pod naslovom *BIOBOXES Artifacting Human Experiences* (2007) koje predstavljaju autorski projekt kanadske kazališne grupe Theatre Replacement, i koje su nastale na temelju razgovora provedenih s prvom generacijom kanadskih useljenika razliĕitih kulturnih i jeziĕnih profila (kantonskog, francuskog, njemaĕkog, talijanskog, japanskog i srpsko-hrvatskog), u prvi plan stavljaju priĕe i iskustva useljenika koja otvaraju „meĕuprostore“ heterogenih kategorija te pozicioniraju protagoniste unutar njih. Kako bi se istraĭilo znaĕenje „useljeniĕkog iskustva“ u kontekstu drama *BIOBOXES* kao i naĕin kojim ta iskustva kreiraju prostore, u radu se koristi interdisciplinarni pristup i teorijske spoznaje sljedeĕih autora: M. de Certeaua, M. Foucaulta, E. Cox, ali i drugih koji pruĭaju temelj za jednu od moguĕih interpretacija drame *BIOBOXES*.

KLJUĕNE REĕI: prostor, migracija, suvremeno kazalište, suvremena drama, Kanada

UVOD

Promjene u kanadskom profesionalnom kazalištu, i to pogotovo od 1991. godine kada je došlo do „ukidanja dodijeljenih fondova za ‘etnokulturne skupine’ pri ĕemu se pozivalo na to da multikulturalna financiranja moraju biti dostupna svim Kanaĕanima“ (Knowles et.al. 2009: viii), u znaku su sve veĕe pojave manjinskih kultura koje su „preuzele kontrolu nad svojom organizacijom, predstavljanjem i jezikom, bez ĕije se moĕi [...] ništa bitno ne bi promijenilo u smislu *društvenog znaĕenja* djela“ (Knowles et.al. 2009: viii).¹ Osim toga, promjena je bila vidljiva i u temama kojima su se bavili dramski i kazališni umjetnici: od pitanja identiteta useljenika i toga odreĕuje li se on u kontekstu pripadnosti izvornoj kulturi ili prilagodbi dominantnoj, osjeĕaja nostalgije za „domom koji je daleko“, pitanja jezika – jeziĕne otuĕenosti i tko kontrolira jezik predstavljanja“ (Knowles et.al. 2009: xvi) pa do sve aktualnijeg postavljanja pitanja „Gdje je ovdje?“² U pokušaju odgovaranja na potonje pitanje, suvremena kanadska drama na engleskom jeziku koja progovara o useljenicima (i/ili koju stvaraju useljenici) prestaje biti temeljena

1 Kanadska drama o useljenicima i multikulturalnosti postojala je i prije 1991. godine. Citate preuzete iz literature na stranom jeziku, engleskom i/ili njemaĕkom, prevela je autorica ovoga rada.

2 Analizirajuĕi šest suvremenih kanadskih drama o useljenicima, Jerry Wasserman svoje zakljuĕke potkrijepljuje opaĭanjima Northropa Fryea, a prema kojima se poimanje identiteta meĕu useljenicima u Kanadi više ne temelji toliko na postavljanju pitanja „Tko sam ja?“ (Who am I?), veĕ „Gdje je ovdje?“ (Where is here?). Vidi u: Knowles, Ric and Mündel, Ingrid „*Ethnic, Multicultural, and Intercultural Theatre*, Toronto, Playwrights Canada Press, 2009, 83-93.

na jasnim binarnim suprotnostima prema kojima su useljenici pozicionirani između svoje izvorne kulture i novog kulturnog konteksta, već postavlja novu paradigmu prema kojoj prostori koje zauzimaju subjekti postaju složeniji, a „granice između ovdje i tamo, doma i egzila, margine i mainstreaa postale su nejasne“ (Knowles et.al. 2009: 83).³

Theatre Replacement, kazališna grupa iz Vancouvera koja potpisuje šest kratkih drama pod naslovom *BIOBOXES: Artifacts of Human Experience*, a koje čine glavni predmet analize ovoga rada, iako osnovana 2003. godine, također ima svoje temelje u 1990-ima. Njezini osnivači, Maiko Bae Yamamoto i James Long, bili su među tim mladim umjetnicima i zagovornicima alternativnog i eksperimentalnog kazališta, koji su u svojem kazališnom djelovanju propitivali te i dalje nastavljaju otvarati bitne društvene teme, kao što su pozicioniranje useljenika unutar kanadskog kulturnog i društvenog konteksta, te pitanje multikulturalnosti u Kanadi, nerijetko bazirajući svoje dramske tekstove i predstave na svjedočanstvima i biografijama stvarnih ljudi kanadskih useljenika.

Tako su Maiko Bae Yamamoto i James Long napisali i inscenirali 2005. godine dramski tekst *Box Theatre*, koji je bio temeljen na osobnim iskustvima šestero izvođača, uključujući Yamamoto i Longa. Iz tog teksta razvila se ideja za šest kratkih drama zajedničkog naslova *BIOBOXES: Artifacts of Human Experience* koju je 2007. godine premijerno prikazalo šestero glumaca iz Vancouvera (Una Memišević, Cindy Mochizuki, Anita Rochon, Donna Soares, Marco Soriano i Paul Ternes), a koju je producirao Theatre Replacement. Spomenuti su glumci intervjuirali ljude, prvu generaciju kanadskih useljenika različitog jezičnog podrijetla: kantonskog, francuskog, njemačkog, talijanskog, japanskog i srpsko-hrvatskog. Glumci su posegnuli u živote stvarnih ljudi i njihova iskustva te ih upotrijebili kao polaznu točku za šest kratkih drama i kazalište koje se žanrovski može odrediti kao dokumentaristički teatar, jer je tekst drama preuzet izravno iz intervjua.

Oslanjajući se na navedeno, cilj ovoga rada jest utvrditi koja su to iskustva useljenika utkana u *BIOBOXES: Artifacts of Human Experience* i kako su prikazana u odnosu na stvaranje, definiranje i propitivanje prostora u spomenutoj drami. Iako će se u radu referirati na pojedine dijelove iz predstave nastale na temelju dramskog teksta *BIOBOXES: Artifacts of Human Experience*, treba istaknuti da namjera nije utvrđivanje ili dokazivanje dominacije ili prioriteta jednog teksta nad drugim, odnosno utvrđivanje što bolje ilustrira cilj rada; izvedba ili dramski tekst. Kazalište i dramski tekst dva su različita medija koji koriste sebi svojstvene znakove i mehanizme kako bi komunicirali značenja i prenijeli određenu poruku. Čitatelj ne može računati na različite vizualne i prostorne aspekte predstave kojima je izložen i u kojima je smješten gledatelj kazališne predstave. Čitatelj se, za razliku od gledatelja, oslanja na tekst drame, didaskalije i vlastitu maštu kako bi „vizualizirao“ dramski tekst. Drama *BIOBOXES: Artifacts of Human Experience* analizirat će se upravo iz pozicije čitatelja, a reference na pojedine trenutke iz predstave preuzete iz različitih osvrti i kritika, koristit će se kako bi se dodatno potkrijepila određena ideja ili misao upisana u dramski tekst.

MIGRACIJA I DOTICAJI KULTURA

Pitanje iskustva useljenika, i svega onoga što ono može značiti, podrazumijeva prije svega definiranje složenog procesa migracije ljudi i migranta/useljenika.⁴ Migracija, u najširem smislu, može predstavljati prostornu pokretljivost pojedinca ili neke grupe ljudi. Migracije mogu biti organizirane ili stihijske, dobrovoljne ili prisilne, stalne ili privremene, a uzroci migracija mogu biti različiti, od ekonomskih (siromaštvo, loše tržište rada, nezadovoljavajući životni standard...), društvenih (rat, vjerska, rasna ili neki

³ Pozivajući se na teorijske spoznaje H. Bhabhe i L. Hutcheon, Wasserman utvrđuje dominaciju koncepta prostora kao preklapajućih kategorija u kojima se ogleda postkolonijalna hibridnost, mimikrija i ambivalentnost subjekata. Vidi u: Knowles, Ric and Mündel, Ingrid „*Ethnic*“, *Multicultural, and Intercultural Theatre*, Toronto, Playwrights Canada Press, 2009, 83-93.

⁴ U nastavku rada koristit će se samo izraz migracija, pri čemu se misli na migraciju ljudi.

drugi oblik diskriminacije...), prirodnih (vremenske nepogode, prirodne katastrofe...) i sliĭno. Osim toga, migracije se mogu dijeliti i na unutarnje i vanjske, pri ĉemu se unutarnja migracija odnosi na prostornu pokretljivost ljudi unutar iste zemlje, dok se vanjska migracija odnosi na prostornu pokretljivost ljudi iz jedne zemlje u drugu.⁵ Budući da *BIOBOXES: Artifacts Human Experience* donosi priĉe ljudi koji su došli u Kanadu iz razliĉitih krajeva svijeta, naglasak je stavljen upravo na vanjsku migraciju koja, ovisno u kontekstu iz kojeg se promatra, moŹe biti definirana kao imigracija – proces useljavanja ljudi na neko podruĉje i kao emigracija – proces iseljavanja ljudi s nekog podruĉja.

Sukladno tome, osobe koje su obuhvaćene migracijom zovu se migranti te se mogu primijeniti sljedeći višestruki zajedniĉki nazivnici koji definiraju migranta kao:

„Osobu koja napušta dom i stvara drugi ili osobu s više domova ili nijednim ili osobu koja potpuno izmiće geografskoj određenosti. Migranti mogu biti individualci, obitelji ili političke zajednice. Oni se mogu kretati jer je to njihov izbor ili su primorani na to. Mogu biti dobrodošli ili ih se izbjegava. I svaka od ovih okolnosti moŹe se pretapati u neku drugu“ (Cox 2014: 7).

Nadalje, migranti koji napuštaju domovinu i odlaze u drugu zemlju, najĉešće s namjerom da ostanu u toj drugoj zemlji, mogu biti poimani kao useljenici (ako se promatraju iz pozicije zemlje u koju dolaze, u koju se useljavaju) te iseljenici (ako se promatraju iz pozicije zemlje iz koje dolaze, iz koje se iseljavaju).⁶ S obzirom na ĉinjenicu da se intervjuirani pojedinci u odabranoj drami promatraju iz pozicije Kanade, zemlje u koju su se uselili, oni su oznaĉeni kao useljenici koji kao dionici migracije, baš poput migranata u jednom širem znaĉenju, takoĉer bivaju „definirani putem kretanja kroz prostor“ (Cox 2014: 3).

Kretanje kroz prostor te prelaženje granica jedne zemlje i ulazak u drugu takoĉer podrazumijeva susret s novim kulturnim kontekstom. Kada individualci ili grupa ljudi napuštaju neku zemlju i migriraju u drugu, „bez obzira na okolnosti preseljenja, prisiljeni su promijeniti nešto u uobiĉajenom naĉinu obavljanja svojih životnih aktivnosti“ (Kim 2001: 5). Kontakt s novom kulturom neminovno pretpostavlja suoĉavanje s njezinim osnovnim kodovima: „onima koji upravljaju njezinim jezikom, njezinim obrascima percepcije, njezinim razmjenama, njezinim tehnikama, njezinim vrijednostima i hijerarhijom njezinih praksi“ (Foucault 1994: xx). To dalje upućuje na zakljuĉak da je kultura društveni konstrukt koji nije uroĉen, već je nauĉen i prenosi se s jedne generacije na drugu.⁷ Bilo bi pogrešno misliti da je kultura gotov proizvod. Kultura je dinamiĉna i nalazi se u procesu neprekidne promjene, a kada se dogodi susret izmeĉu nove kulture i useljenika taj susret predstavlja izazov za oboje, i za dominantnu kulturu i za useljenika.⁸

Iako prilagoĉavanje na novo kulturno okruŹenje nije proces koji je nemoguće ostvariti, ljudi razliĉito reagiraju na njega. Neki u njemu vide platformu za uĉenje, napredak i širenje svojih spoznaja i granica. S druge strane, isti proces moŹe takoĉer predstavljati poteškoće jer se mnogo ljudi bori s prilagodbom na novu okolinu i razvijaju „osjećaje neadekvatnosti i frustracije u svojim promijenjenim okolinama: pojedini se opiru promjeni i bore se za svoj stari naĉin života, a drugi oĉajno pokušavaju postati ‘izvor- ni’“ (Kim 2001: 5). Stoga doticaji razliĉitih kultura, pri ĉemu se useljenik mora prilagoĉavati i mijenjati, pogoduju razvijanju kulturnog pluraliteta jednog društva kao i *hibridnog* identiteta pojedinca, tvrdi

5 *BIOBOXES: Artifacts Human Experience* govori o ljudima koji su došli u Kanadu iz drugih zemalja, stoga ostali vidovi migracije kao što su migracija unutar iste zemlje, migracija iz manjeg u veći grad itd., neće biti analizirani u ovom radu; više o migraciji, imigraciji i emigraciji te o njihovim uzrocima i posljedicama vidi u: Leksikografski zavod Miroslav KrleŹa, <http://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=40619>, posljednji put pristupljeno 1. lipnja 2016.

6 Dalje u radu neće se koristiti termin emigranti budući da se intervjuirane osobe u drami *BIOBOXES: Artifacts Human Experience* ne promatraju iz pozicije zemalja iz kojih su se iselile.

7 Pavis nudi više definicija i percepcija o kulturi u: Pavis, Patrice *Theatre at the Crossroads of Culture*, London & New York, Routledge, 1992.

8 Kanada je dvojeziĉna zemlja u kojoj su i francuski i engleski jezik službeni jezici. Useljenici koji su bili intervjuirani za potrebe drame *BIOBOXES: Artifacts Human Experience* Źive u Vancouveru, Britanskoj Kolumbiji, jednoj od kanadskih provincija u kojoj se govori engleski jezik. Iz tog se razloga dominantna kultura u ovom radu odnosi na onu u kojoj se koristi engleski jezik.

Bhabha. Sam pojedinac postaje ambivalentan i *heterogen*, a njegov se identitet ogleda u *hibridnom* ili *trećem* prostoru koji je jednako ambivalentan, pruža „teren za elaboriranje strategija samosvojnosti – pojedinačne ili zajedničke – koja inicira nove oblike identiteta i inovativna mjesta suradnje“ (Bhabha 1994: 1-2) te čini da „granice između doma i svijeta bivaju pomiješane; i, začudno, privatno i javno postaju dijelom drugoga“ (Bhabha 1994: 9).⁹

Kada promišlja o vanjskoj migraciji i doticaju kultura Esser također upućuje na prilagođavanje i promjene kroz koje prolaze useljenici te razlikuje četiri „razine“, koje igraju važnu ulogu u procesu prilagodbe na novu okolinu. Prva se „razina“ zove „kognitivna asimilacija“ (*kognitive Assimilation*) i uključuje prilagodbu i razvijanje komunikacijskih vještina, jezičnih kompetencija, a putem usvajanja novog jezika osoba također usvaja obrasce ponašanja dominantne kulture. Druga se „razina“ zove „društvena asimilacija“ (*soziale Assimilation*). Na ovoj razini useljenici postaju aktivnije uključeni u različite aktivnosti, koje organizira nova kultura čijim su dijelom postali zahvaljujući upravo migraciji. Treća „razina“ koju Esser predstavlja jest „strukturna asimilacija“ (*strukturelle Assimilation*) prema kojoj životi useljenika sve više sliče životima pripadnika dominantne kulture i to na način da useljenici dobivaju jednake prilike za posao, školovanje i drugo. Posljednja „razina“ o kojoj piše Esser odnosi se na „identifikacijsku asimilaciju“ (*identifikative Assimilation*). Ona pretpostavlja useljenike koji su prihvatili sustave vrijednosti i stil života dominantne kulture tako što su se udaljili od svog izvornog kulturnog konteksta.¹⁰

Navedene Esserove „razine“ prilagodbe mogu biti proširene nekim drugim čimbenicima koji utječu na proces prilagodbe na novu kulturu, kao „primjerice psihološke/osobne karakteristike (npr. strpljivost, empatija, i fleksibilnost) [i] demografske karakteristike (npr. životna dob, životna dob u trenutku preseljenja, socioekonomski status, dužina boravka, i bračni status) [useljenika]“ (Kim 2001: 21). Budući da doticaj kultura nikad nije jednosmjernan proces, već interakcija između dvaju ili više različitih subjekata tako i prihvaćanje od strane dominantne kulture, također, može biti pridruženo kao važeći čimbenik koji uvelike utječe na proces prilagodbe useljenika.¹¹ Nova ili dominantna okolina može, ali i ne mora, pružiti potporu i učiniti proces prilagodbe useljenika lakšim kako bi se oni što manje osjećali kao iznimke u novonastalim okolnostima. No, moglo bi se reći da, bez obzira na stav dominantne kulture, procese prilagodbe kroz koje prolaze useljenici i bez obzira na to koji stupanj prilagodbe ostvare, oni će uvijek biti ili će se osjećati kao oni „drugi“. Kao „drugi“ ili kao iznimke, u interakciji odnosa s dominantnom kulturom, useljenici mogu biti odlični pokazatelji stanja u društvu u kojem su se našli, jer „iznimka objašnjava ono što je opće i samu sebe. A ako hoćemo pravilno proučiti što je opće, trebamo samo pronaći kakvu zbiljsku iznimku. Ona sve objelodanjuje puno jasnije nego samo opće“ (Agamben 2006: 19).

KANADA KAO MULTIKULTURALNA ZEMLJA

Kada govorimo o kulturnom pluralitetu te stavu dominantne kulture i prihvaćanju useljenika, a upravo zbog činjenice što *BIOBOXES: Artifacts of Human Experience* govori o kanadskim useljenicima, važno je naglasiti da je Kanada bila pluralističko društvo čak i prije 16. stoljeća i prvog kontakta s Europom. Prvi doticaji različitih kultura bili su između Britanaca (Engleza, Iraca, Škota i Velšana), Francuza

9 U svom postkolonijalnom diskursu u knjizi *Mjesto kulture* u kojemu promišlja o društvenim konstruktima kao što su kultura i nacija, Bhabha odbacuje bilo kakvu kulturnu i nacionalnu homogenost te govori o *heterogenosti* i *hibridnosti* koje su rezultat kulturnog pluraliteta jednog društva i putem kojih se propituju diskursi u odnosu između dominantne i podređene kulture. *Hibridnost* se prema Bhabhinu tumačenju odnosi i na migracije u cijelome svijetu pa se, kao rezultat susreta i sraza dviju različitih kultura, jednako ogleda i u zemljama *Trećeg*, kao i u zemljama *Prvog svijeta*.

10 Esser koristi pojam asimilacija koja odgovara pojmu prilagodba koji se koristi u radu, a označava prilagodbu i prihvaćanje ne samo jezika, već i drugih normi i vrijednosti dominantne kulture. Za pornija pojašnjenja Esserovih „razina“ asimilacije vidi: Schnur, Olaf, Drilling, Matthias and Zakrzewski, Philipp *Migrationsort Quartier. Zwischen Segregation, Integration und Interkultur*, Wiesbaden, Springer VS, 2013

11 U tom susretu i dominantna kultura doživljava promjene te na temelju svog stava prema useljenicima ima priliku otvarati prostore za razvoj jednog heterogenog i multikulturalnog društva.

i autohtonog indijanskog stanovništva, a zatim su uslijedili useljenički valovi iz Europe, Azije, Afrike pa i Juĭne Amerike. Zanimljivo je istaknuti Offovo opaĭanje da su se useljenici uvijek vrlo lako prilagodili kanadskom ekonomskom sustavu, ali nikad u potpunosti nisu bili *apsorbirani* u njezinu dominantnu kulturu. Razliĭiti su razlozi tome, no multikulturalnost, proĭivanje i suĭivot razliĭitih kultura nije oduvijek bila svjesna odluka, „pogotovo ranije u ovom stoljeću kada smo odbili Źidove s naĭih granica, kada smo mislili da crnci ne mogu preĭivjeti hladnu klimu i kada smo internirali velik broj kanadskih Japanaca tijekom rata“ (Knowles et.al. 2009:8).¹² Baĭtinjenje multikulturalnosti u Kanadi, istiĭe Off:

„nije postala politička odluka sve do 1960-ih. Tada je Kraljevska komisija za dvojeziĭnost i bikulturalizam zakljuĭila da bismo trebali biti dvojeziĭni i multikulturalni: francuski i engleski trebali bi biti naĭi sluĭbeni jezici dok bi razliĭite kulture trebale pronaĭi svoja vlastita prepoznatljiva mjesta unutar tog jeziĭnog okvira“ (Knowles et.al. 2009:8).

U godinama nakon Drugog svjetskog rata, a naroĭito kasniji useljenički valovi koji su doveli u Kanadu velik broj ljudi iz svih krajeva svijeta, imali su silan utjecaj na njezinu raznolikost kao i na ĭinjenicu da se „do 1991. samo oko ĭetrdeset posto populacije pozivalo na britansko ili francusko podrijetlo“ (Francis 1997: 85).¹³ U jednom od poglavlja knjige *Canada: Images of a Post/National Society* u kojoj Shauna Wilton piĭe o Kanadi kao postnacionalnoj drĭavi, meĭu ostalim izvorima, citira i *A Newcomer's Introduction to Canada* kako bi potkrijepila svoje istraĭivanje i potvrdila sveukupnu tendenciju kanadske vlade u promicanju identita svoje zemlje otvorene za druge kulture, zemlje koja rado prihvaća razliĭitosti i pruĭa iste mogućnosti svima bez obzira na njihovo vjersko, druĭtveno, kulturno i drugo podrijetlo: „Kanada je zemlja mnogih kultura i mnogih naroda [...] ‘i mi smo svi doĭli odnekuda[.]’ Kanada je ‘nacija useljenika’ [...], a oboje potkrijepljuje vaĭnost imigracije i rezultirajuću raznolikost identiteta Kanade“ (Florby et.al. 2009: 33).

U zakljuĭku svog poglavlja Wilton naglaĭava da Kanada moĭe biti prepoznata kao postnacionalna drĭava űto znaĭi da ju ne definira jedna nacija ili specifiĭna etno-kulturalna skupina, veĭ zajedniĭke ideje i vrijednosti. Wilton ukazuje na to da su vrijednosti kao űto su tolerancija, multikulturalnost i raznolikost prisutne u danaĭnjoj Kanadi, ali postoje neke druge vrijednosti koje ne ukazuju nuĭno na pozitivan pomak, „primjerice neoliberalni individualizam koji je uzrokovao manjak posvećenosti zajednici [i da] se pripadnost kanadskoj naciji ne temelji na nacionalnoj, veĭ na ekonomskoj osnovi“ (Florby et.al. 2009: 36).

Na temelju ovog kratkog uvida u jedan multikulturalni krajolik Kanade, te uvida u sloĭen proces migracije i svega onoga űto ona moĭe obuhvaćati, moĭe se reći da iskustvo useljenika saĭinjavaju razliĭite razine prilagodbe, stav dominantne kulture, obostrana spremnost na prihvaćanje te sva iskustvena pozadina useljenika u koju se ubrajaju i iskustva steĭena prije dolaska u novu sredinu. U kojoj je mjeri „useljeničko iskustvo“ upisano u *BIOBOXES: Artifacts of Human Experience* i postoje li odreĭeni vidovi tog iskustva koji su naglaĭeniji, posebice u njihovu odnosu prema stvaranju prostora, bit će prikazano kasnije u analizi drame. Prije toga, vaĭno je dati pregled odreĭenih koncepata o prostoru koji će posluĭiti kao interpretativan okvir za jedno od mogućih „ĭitanja ove drame“.

PROSTOR I PROSTORNI ODNOSI

Prvi od bitnih koncepata prostora u kontekstu ovoga rada jest pojam heterotopija koji uvodi Foucault. U tekstu *O drugim prostorima* Foucault usporeĭuje 19. i 20. stoljeće i tvrdi kako je ono prvo veću pozornost posvećivalo kategoriji vremena, dok se potonje dominatno bavi kategorijom prostora. Tako

¹² Off ovdje misli na poĭetak 20. stoljeća.

¹³ Jeniva Berger govori o tisućama Litvanaca, Nijemaca, Kineza, Jugoslavena, Grka i Latvijaca koji su se uselili u Kanadu nakon Drugog svjetskog rata i u kasnijim godinama. Vidi viĭe u: Wagner, Anton *Contemporary Canadian Theatre. New World Visions*, Toronto, Simon & Pierre, 1985, 216-217.

Foucault istiĉe: „Nalazimo se u epohi istodobnosti: epohi jukstapozicije, epohi onoga što je blizu i daleko, onoga supostavljenoga, rasutoga“ (Foucault 1996: 8). Osim toga, Foucault razmatra izvanjske prostore te ga posebno zanimaju ona heterogena smještanja koja u odnosu na druge „imaju ĉudnovatu osobinu da su u odnosu sa svim drugim poloŭajima, ali na takav naĉin da sumnjiĉe, neutraliziraju ili izvrću skup odnosa koji potonji oznaĉuju, zrcale ili odraŭavaju. Dvije su vrste ovih prostora koji su spojeni sa svim drugim poloŭajima, ali koji svima njima proturjeĉe“ (Foucault 1996: 10).

Jedan od dva glavna tipa takvih prostora jest utopija, a drugi je heterotopija. Heterotopija je „nemjesto“, baš kao i utopija, no za razliku od utopije koja prikazuje savršenu ili izokrenutu sliku društva i koje su „položaji bez zbiljskog prostora“ (Foucault 1996: 10), heterotopije su mjesta koja postoje u svakoj kulturi. Heterotopije su realna mjesta „koja su nalik protupoloŭajima, jedna vrsta djelotvorno ostvarene utopije u kojoj se zbiljski položaji, svi drugi zbiljski položaji koji se nalaze unutar dotiĉne kulture, istodobno predstavljaju, osporavaju i izokreću. Mjesta ove vrste su izvan svih mjesta, mada je moŭda moguće naznaĉiti njihovu smještenost u zbilji“ (Foucault 1996: 10).

Kako bi pojasnio djelovanje heterotopija i utopija Foucault uvodi metaforu zrcala kao „mjesta bez mjesta“. U sluŭbi utopije, zrcalo ispod površine otkriva sliku koja nije tamo, odnosno subjekt vidi sebe ondje gdje ne postoji. S druge strane, kao heterotopija, zrcalo je stvaran materijal, fiziĉki predmet koji odreĊuje naĉin na koji se osoba odnosi prema svojoj vlastitoj slici:

„MeĊutim, zrcalo je takoder jedna heterotopija u mjeri u kojoj ono doista postoji u zbilji, gdje vrši neku vrstu protudjelovanja na položaj koji zapremam. Sa stajališta zrcala ja otkrivam vlastitu odsutnost iz mjesta gdje se nalazim budući da se ondje vidim. Zapoĉinjući iz ovoga zora koji kao da je uperen na mene, iz temelja ovog virtualnog prostora koji se nalazi s druge strane stakla, ja se vraćam sebi; ja iznova poĉinjem usmjeravati oĉi k sebi i opet se konstituirati ondje gdje se nalazim. Zrcalo funkcionira kao heterotopija na sljedeći naĉin: ono ovo mjesto na kojemu stojim u trenutku kada se gledam u zrcalu odjednom ĉini apsolutno zbiljskim, povezanim sa cjelokupnim prostorom koji ga okruŭuje, i apsolutno nezbiljskim, jer da bi ga se zamijetilo, ono mora proći kroz virtualnu toĉku koja se tamo nalazi“ (Foucault 1996: 10-11).

Nadalje, Foucault daje opis heterotopija, tih drugih mjesta koja su „jedna vrsta istodobno mitskog i zbiljskog osporavanja prostora u kojemu ŭivimo“ (Foucault 1996: 11). Taj opis Foucault naziva heterotopologijom i veŭe ga uz šest naĉela kojima pobliŭe pojašnjava djelovanje i karakteristike heterotopije. Tako se prema prvome naĉelu heterotopija dijeli na heterotopiju krize¹⁴ i heterotopiju otklona (*déviati*)¹⁵ pri ĉemu i jedna i druga obuhvaćaju one subjekte koji su na neki naĉin izolirani od ostatka prostora. Drugo naĉelo govori o razlikama i razliĉitim ulogama koje iste heterotopije mogu imati unutar istog kulturnog konteksta.¹⁶ Treće naĉelo opisuje heterotopiju kao realno mjesto koje moŭe sadrŭavati više neovisnih i nespojivih prostora kao što su teatar, kino ili vrt, dok ĉetvrto naĉelo govori o povezanosti heterotopije i vremena pri ĉemu nastaju heterotopije vjeĉnoga (koje ŭele akumulirati sva vremena na jednom mjestu) i heterotopije privremenog koje akumuliraju vrijeme, ali u njegovom prolaznom i površnom obliku.¹⁷ Peto naĉelo govori o pristupaĉnosti heterotopija i razlikuje one koje su izolirane, a ulazak u njih moŭe se ishodiiti ili posebnim dopuštenjem ili prisilom, od onih koje se ĉine otvorenima, no pokaŭu se kao puka

14 Ovdje prema Foucaultovu mišljenju pripadaju adolescenti, ŭene tijekom mjeseĉnog ciklusa, starci i drugi. Foucault takoder smatra da ove heterotopije krize polako nestaju iz našeg društva, no neki oblici još postoje, primjerice, internati za mladiće i djevojke.

15 U heterotopije otklona Foucault ubraja psihijatrijske bolnice, zatvore, ali i staraĉke domove.

16 Foucault navodi primjer groblja kao jednog takvog mjesta koje je iz središta grada premješteno na periferiju. Groblja se od 19. stoljeća povezuju se sa smrću koja se poĉinje doŭivljavati kao bolest.

17 Sajmišta i sela za odmor bila bi prema Foucaultu heterotopije priprevenog, a arhivi i muzeji heterotopije vjeĉnog.

iluzija.¹⁸ Posljednje, ŧesto naćelo opisuje heterotopiju kao funkciju u odnosu na ostatak prostora. Ona se realizira izmeĊu dvaju potpuno oprećnih polova; „Ili im je uloga stvoriti prostor iluzije koji svaki zbiljski prostor, sve poloćaje unutar kojih je razdijeljen ljudski ŷivot, razotkriva kao joŝ veću iluziju“ (Foucault 1996: 14). Ta dva oprećna pola mogu pruŷiti ono ćega smo liŧeni ili mogu stvoriti neki drugi realan, potpuno ureĊen prostor, suprotan ovome u kojem se nalazimo.¹⁹ U zakljućku teksta *O drugim prostorima*, Foucault istie brod kao savršeni primjer heterotopije. Kao plivajući prostor, kao „mjesto“ bez mjesta koje je okrenuto prema sebi i koje se istovremeno prepuŧta morskim bespućima krećući se u prostorima izmeĊu mora i kopna te povezujući daleke luke i obale, brod postaje heterotopija *par excellence*. Civilizacije bez brodova, naglašava Foucault, pretvaraju se u distopije.

Za propitivanje prostora u *BIOBOXES: Artifacts Human Experience* vaŷno je predstaviti i de Certeauov koncept prostora. U svojoj knjizi *Invenćija svakodnevice* de Certeau poglavlje *Prićanje prića* zapoćinje sljedećim rijećima:

„U današnjoj Ateni javni prijevoz oznaćuje rijeć meaphorai. Da bi se otiŧlo na posao ili vratilo kući, koristi se „metaforu“ – autobus ili vlak. Prićanja bi takoĊer mogla ponijeti to lijepo ime: svaki dan ona prelaze i ustrojuju mjesta; izabiru ih i spajaju; ćine od njih rećenice i itinerere. To su putanje prostora“ (de Certeau 2002: 181).

U uspostavljanju putanja prostora treba ponajprije razlikovati mjesto (*lieu*) kao fizićku okolinu koju karakterizira stabilnost od prostora (*espace*) koji ćine ljudske prakse i odnosi koji su u znaku mobilnosti i kretanja, odnosno „*prostor je prakticirano mjesto*“ (de Certeau 2002: 183). Kako bi se napravila promjena i nadiŧla fiksna struktura mjesta, pojedinac poseŷe za pamćenjem koje pomaŷe u postizanju prostorne transformacije. UsporeĊujući ga poetićno s pticama koje snesu jaja u gnijezda drugih ptica, de Certeau tvrdi da se pamćenje

„proizvodi na mjestu koje mu nije vlastito [te da] u svome praktićnom obliku, pamćenje nema dovrŧena ustroja da bi se moglo negdje pohraniti. Ono se mobilizira ovisno i o tome ŧto se dogodi – nekakvo iznenaĊenje koje je ono kadro preobraziti u prigodu. Ono se nastanjuje kod drugoga jedino u kakvom slućajnome susretu“ (de Certeau 2002: 148).

Pamćenje ne samo da premjeŧa i transformira prostor, već i samo biva preinaćeno. Ono najćeŧe biva aktivirano i dozvano u novim okolnostima te ga se tumaći u kontekstu tih novih okolnosti i iz pozicije onoga drugoga. Pri tome je bitno naglasiti da iako pamćenje ćini niz heterogenih fragmenata razlićitih iskustava i niz pojedinaćnih uspomena koje je pojedinac skupio tijekom nekog vremena, ono ne bi trebalo biti poimano ili odbaćeno kao obićan arhiv ili muzej proŧlosti. Naprotiv, pamćenje je okrenuto budućnosti na naćin da ŷeljno iŧćekuje neki budući dogaĊaj nepoznat sadaŷnjosti i koji otvara mogućnosti koje sadaŷnjost ne nudi, istie de Certeau.

Ne samo pamćenje, već i priće putuju; one se kreću i omogućuju prostorne transformacije te neprestano preobraŷuju prostore u mjesta i mjesta u prostore. Za de Certeaua „svako je pripovijedanje pripovijedanje o putovanju – praksa prostora“ (de Certeau 2002: 182). Slićno kao i sjećanja, priće mogu ućiniti da ljudi „budu tamo“, ŧto se postiŷe na naćin da se prijeĊe u ono ŧto je suprotno ili drugaćije trenutnom poloćaju. Osim toga, priće zauzimaju prostor „izmeĊu (legitimnog) prostora i njegove (strane) izvanjskosti“ (de Certeau 2002: 193), odnosno prostor izmeĊu granica i mostova koji ima ulogu „meĊuprostora“ i u kojima se dogaĊaju susreti izmeĊu razlićitih subjekata ili elemenata. Paradoks granice leŷi u ćinjenici da one istovremeno razdvajaju dva subjekta, ali i predstavljaju njihove dodirne toćke. Kao takve, granice ne

18 Npr. zatvor je heterotopija u koju se moŷe ući, ali uz prisilu. Primjer heterotopije koja je otvorena, ali zapravo stvara iluziju, bila bi, kako tvrdi Foucault, amerićka motelska soba u kojoj se moŷe odvijati neka nezakonita radnja, a istovremeno je prikriivena, po strani i zaŧićena.

19 Dva oprećna pola Foucault vidi u javnim kućama te u kolonijama koje su jezuiti osnivali diljem Juŷne Amerike.

pripadaju ni jednom subjektu, već imaju samo posredničku funkciju: „Kao treće mjesto, igra međudjelovanja i među-pogleda, granica je poput praznine, narativni simbol razmjena i susreta“ (de Certeau 2002: 195). Paradoks mosta također se ogleda u činjenici da on istovremeno povezuje i razdvaja dva elementa. Most omogućuje subjektu da napusti granice datosti u kojima se nalazi, prijeđe u prostor izvan zadanih granica i istraži mogućnosti za koje misli da se nude van tih granica. Budući da subjekt tamo najčešće ne nalazi mogućnosti koje je mislio naći i budući da doživljava otuđenje od izvanjskih prostora, on se vraća i spoznaje da se sve ono što je tražio van granica i od čega je pobjegao, nalazi unutar granica zadanih datosti.

Kao što se može zaključiti iz navedenoga, kretanje i mobilnost različitih subjekata unutar nekog prostora ono je što čini i proizvodi prostor. Način na koji se ti subjekti kreću, odnose jedni prema drugima i stvaraju prostorne relacije, nabijen je vlastitom semantikom.²⁰ Stoga prostori nastali uslijed kretanja subjekata mogu imati doslovna ili metaforička značenja: „stavljajući karaktere, događaje, ili predmete u nove ili neočekivane kontekste, odstranjujući ih iz njihovih sigurnih zona ili ih stavljajući u metaforičke navodnike“ (Knowles 2014: 113).

Prikazano de Certeauovo razlikovanje mjesta i prostora, pamćenja i priče koje se kreću i proizvode prostorne tranzicije i transformacije te Foucaultov koncept heterotopije kao „mjesto bez mjesta“, tek su neki od teorijskih pristupa koji otkrivaju složenost prostora, stvaranje prostornih relacija i odnosa različitih subjekata unutar tih prostora. Način kojim se pomoću navedenoga interpretira prostor u tekstu *BIOBOXES: Artifacting Human Experience* bit će prikazan u narednom poglavlju.

ANALIZA: *BIOBOXES: ARTIFACTING HUMAN EXPERIENCE*

U *BIOBOXES: Artifacting Human Experience* svaka od šest drama ima svoj naslov i organizirane su ovim redom: Francuska kutija (*Kod kuće sa Jeanne-Pierreom*; lica: JABUKA, RÉMY MARTIN i JAJE - JEAN-PHILIPPE); Japanska kutija (*Let*; lica: PILOTKINJA); Kantonska kutija (*Moj brat, moj junak*; lica: DJEVOJKA); Njemačka kutija (*Noćna mora modernista*; lica: DIJETE, MAMA, KRAVA, KRALJ OTTO, PRIPOVJEDAČ i REPORTER); Talijanska kutija (*La storia di Anna ili Annina priča*; lica: ANNA i MUŠKARAC) i Srpsko-hrvatska kutija (*Hipohondar*; lica: ŽENA).

Pitanja što znači biti useljenik u Kanadi, na koje poteškoće nailazi useljenik u susretu i doticaju kultura, kako nadilazi prepreke i kako se nosi s procesom prilagodbe novoj kulturi kao i njezinim različitim razinama, implicitno su upisana u ove drame ili su stavljena u drugi plan. Osjećaji nelagode i migracija kao trauma nastala uslijed doticaja različitih kultura ponajviše su vidljivi u tekstu Talijanske kutije u kojemu su suprotstavljene kulturne razlike Kanade i Italije.

Talijanska kutija donosi Anninu priču. Anna je rođena i odrasla u Torinu i nije htjela otići u Kanadu, no to je ipak učinila kad je imala 29 godina, jer je njezin muž Vincent, koji se u tekstu pojavljuje kao Muškarac, htio napustiti Italiju. Prije no što su se preselili u Kanadu, Vincent je planirao ostati u Engleskoj, jer je tamo našao stalan posao. Anna je pristala pridružiti mu se, ali kako nije imala vizu, oboje su morali napustiti Englesku i vratiti se u Italiju. To je bilo Annino prvo razočaranje i iskustvo osobe koja je odbačena kao „druga“ od strane dominantne kulture:

ANNA: Bila sam na studiju u Engleskoj prije par godina i rekli su da mi mogu dati šest mjeseci, ali mislim da sam se svidjela službeniku za useljništvo jer mi je dao cijelu godinu. I tako sam mislila da su oni svi dragi i ljubazni. Ovoga puta bila su tri ulaza; britanski, Commonwealth i ja sam bila stranac... *Pojavi se putovnica s crvenim znakom X*. Dođem sa svojom putovnicom, a on kaže: „Gdje ti je viza?“ „Nemam vizu. Upravo sam se udala i moj muž je unutra“. „Tako dakle“, rekao je, „u redu“, stavio veliki crveni znak X, pozvao Vincenta natrag, stavio još jedan veliki

²⁰ Više o prostoru i prostornim odnosima vidi i u: Schnur, Olaf, Zakrzewski, Philipp i Drilling, Matthias *Migrationsort Quartier. Zwischen Segregation, Integration und Interkultur*, Wiesbaden, Springer VS, 2013

crveni znak X i rekao: „U redu, imate zabranu ulaska na dvije godine i morate prenoćiti ovdje jer ste propustili zadnji trajekt“ (Wasserman 2013: 439).

U Italiji, u Milanu, konzul ih je savjetovao da odu u Vancouver, njegov rodni grad. Anna je malo znala o Kanadi i o onome što od nje može očekivati:

ANNA: Kad smo odlučili otići u Kanadu, moj otac, koji je volio istraživati i čitati, saznao je da je Kanada druga najveća država na svijetu, da ima jednu trećinu pitke vode na svijetu. Nikad mi nije rekao da je Vancouver devet tisuća kilometara udaljen od Torina (Wasserman 2013: 439).

Dugi proces prilagodbe na novu okolinu postao je očigledan kada su Anna i Vincent stigli u Kanadu. Među prvim iskustvima u razlici dviju kultura bilo je vrijeme:

ANNA: 16. listopada. Bilo je to vrijeme kad su svi dolazili u Kanadu. Mrzila sam to. Prije svega, to je bio jedan jako dug put. Ja nisam dobar putnik. Bilo je maglovito i već su postojale tenzije između mene i Vincenta. Pa smo stali u Montrealu i prenoćili, a zatim otišli u Vancouver gdje je kišilo i kišilo i kišilo... do veljače! (Wasserman 2013: 439)

Odlazak iz Italije u Kanadu, zatim migracije Anne i Vincenta unutar Kanade od Montreala do Vancouvera, te od jednog motela do drugoga, pri čemu su promijenili osam stanova tijekom četiri godine u Kanadi, svakako govori o Anni kao migrantici koja se kreće u prostoru, i koju određuje kretanje kroz prostor. Njezina trauma izazvana dugim putovanjem i neprestanim seljenjem od jednog mjesta do drugoga posebno dolazi do izražaja ako se uzmu u obzir njezine riječi kada govori o ljudima iz svog rodnog grada za koje kažu da su *bougianais*, odnosno ljudi koji se ne sele. Kako pripada kulturi u kojoj promjena mjesta nije dio rutinske prakse, ta činjenica čini prilagodbu na novu okolinu još težom.

Druge kulturne razlike koje Anna spominje odnose se na svakodnevne probleme s kojima se susretala tijekom procesa prilagodbe. Jedan od takvih problema bio je pronaći odgovarajuću veličinu cipela:

ANNA: Nisam mogla naći cipele jer sam nosila broj trideset i četiri [...] Pa sam si morala crtati stopalo na papiru i onda bih to poslala mami i ona bi dala napraviti cipele za mene. Kad su Kinezi počeli dolaziti, tek sam onda mogla naći cipele jer Kineskinje imaju manja stopala i ja im stalno govorim: „Hvala što ste došle, inače bih hodala bosih nogu!“ (Wasserman 2013: 440-441).

Annina nostalgija za životom prije nego se preselila u Kanadu očigledna je u njezinom referiranju na rodni grad koji zove Torino, kao što se kaže na talijanskom jeziku, a ne Turin što bi bila engleska verzija tog imena. Osim toga, osjećaji nelagode koji se javljaju u doticaju s novom okolinom istaknuti su Anninim prisjećanjem na rodni grad koji je, pogotovo na početku, prikazan kao utopijski i idiličan, odnosno kao mjesto krasnih i toplih uspomena, bezbrižnog i ugodnog života u kojem se nekad uživalo te kao mjesto prekrasnih krajolika:

ANNA: Rodila sam se točno u središtu grada Torina u sjevernozapadnoj Italiji – u sjeni Mole Antonelliana. Sjećam se da sam putovala, igrala bridž i tenis, skijala i radila, naravno, uvijek sam naporno radila. Ali u to vrijeme nije bilo ni govora da bih napustila dom. I tako sam imala jako, jako lagan i ugodan život (Wasserman 2013: 439).

Dok se prisjeća Torina, didaskalije upućuju na *tarantellu*, narodni ples iz južne Italije i na pjesmu „La-uretta Mia“, tradicionalnu talijansku baladu koja se inače svira kao prva pjesma na proslavama vjenčanja. Ovi motivi služe kako bi dodatno podcrtali prisutnost nostalgije prema izvornoj kulturi. No, unatoč toj činjenici do kraja drame svjedočimo promjeni koja se dogodi u Anni i njezinoj percepciji Kanade. Promjena se dogodi istodobno s promjenom na privatnom planu, odnosno ona i Vincent (s kojim ima i sina) vremenom se razidu. Moglo bi se reći da je Anna doživjela posljednju razinu asimilacije prema Esseru,

odnosno identifikacijsku asimilaciju. Početni osjećaji nelagode i obeshrabrenosti zamijenjeni su osjećajima mogućnosti koje postoje u Kanadi i koji rezultiraju njezinim otuđenjem od njezine izvorne kulture:

ANNA: Nisam bila u Italiji sve do '73. Mogla sam ostati; ponudili su mi dva odlična posla. Zvali su me svi moji prijatelji i govorili, „Ostani, Anna, ostani“. A čak nisu ni znali za moje probleme kod kuće. [...] Kad sam se vratila u Vancouver, vrijeme je bilo predivno. Sve si mogao vidjeti: Greenland, planine... Avion je sletio u devet sati jedne nedjeljne večeri, i znala sam da će kod kuće biti problema, ali pogledala sam oko sebe i tu je bilo to ogromno nebo. Taj veličanstven zalazak sunca... (Wasserman 2013: 441).

U ostalih pet drama suprotstavljanje razlika između Kanade i izvornih kulturnih okvira useljenika prisutna su u manjoj mjeri u odnosu na Talijansku kutiju. Kada govori o raku i traži peto mišljenje o uznapređovalosti bolesti, Žena, glavni i jedini protagonist u Srpsko-hrvatskoj kutiji, kaže sljedeće: „Ja dolazim iz onog dijela svijeta gdje ljudi govore istinu“ (Wasserman 2013: 442). Jabuka, jedna od protagonista u Francuskoj kutiji prisjeća se života u Francuskoj prije dolaska u Kanadu uz dvojake osjećaje: „Znali smo ići plesati svaku večer, u Francuskoj. Glazba mi je oduvijek puno značila. U ono vrijeme tako smo naporno radili, produženo radno vrijeme, duple smjene. Onda smo dobili priliku preseliti se u Kanadu“ (Wasserman 2013: 431). Iščitavajući između redaka kako su ekonomski čimbenici bili ti koji su je primorali na odlazak iz Francuske, život u Kanadi nije se pokazao puno lakšim. Jabuka cijelo vrijeme pjevuši i ponavlja riječi *And I try* iz refrena pjesme (*I can't get no*) *Satisfaction* Rolling Stonesa te ju brine sadašnjost: „A koliko radim ovih dana, ne znam koliko ću još dugo biti ovdje“ ili „Ne znam da sam ikada bila stvarno sretna u životu“ (Wasserman 2013: 431). U Njemačkoj kutiji, iako nisu prikazane kulturne razlike, Pripovjedač govori što znači biti Nijemac nakon Drugog svjetskog rata i kazuje o osjećaju otuđenja koji se javlja u trenutku kad odluči ne zaniijekati svoju izvornu kulturu i nacionalno porijeklo:

PRİPOVJEDAČ: Natrag u Kanadi, organizirao sam večeru nekako u vrijeme kad se Njemačka ujedinila. [...] I na toj večeri netko me pitao mogu li razumjeti stav ljudi koji sad nešto nameću svoje „njemaštvo“. Dakle, mogao sam dati do znanja što osjećam, sad kad se situacija promijenila, ne baš da odobravam tu izričitu aktivnost, već da prihvaćam svoju nacionalnost. [...] Osjećao sam se sasvim sam. I na neki čudan način postao sam Nijemac nakon toga. I bilo je bolno (Wasserman 2013: 437).

Proces prilagodbe na novu kulturu također podrazumijeva usvajanje novog jezika i upravo jezik igra bitnu ulogu u dramama, odnosno jezično otuđenje predstavlja važnu traumu koju dijeli većina likova. Neki od likova ne osjećaju se ugodno kada koriste engleski jezik i svjesni su izraženog naglaska koji imaju dok govore engleski kao što su i svjesni pogrešaka koje čine. Kako je naznačeno u didaskalijama, Anna govori engleski, ali s jakim talijanskim naglaskom. Jabuka je disleksična i teško se nosi s materinim jezikom, a kamoli sa stranim:

JABUKA: Znaš, nikad nisam mogla zapamtiti abecedu. Imala sam pedeset godina kad sam saznala da sam u potpunosti disleksična. [...] I sad mi ljudi govore da možda postoje bolji načini kako raditi neke stvari, čitati, pisati [...] Nije to tako jednostavno. Zbog zone sigurnosti, iznašla sam načine kako zapamtiti stvari (Wasserman 2013: 431).

Jezično otuđenje koje suprotstavlja useljenika dominantnoj kulturi vidljivo je i u Japanskoj kutiji u kojoj lik o jeziku govori kao o bolesti:

PILOTKINJA: Da... Oboljela sam od bolesti poznate kao „ne želim govoriti engleski“, prije tri ili četiri mjeseca. [...] Razlog tome bio je – je... Bojala sam se reći engleski ljudima koji kažu engleski. Malo, moj osjećaj... Ne znam, moj govor je malo krhak. Pa onda ako ljudi kažu, „Što?“

ili „Molim?“ ili „Možete ponoviti?“ ili „Što ste rekli?“ bude mi tako ŭao, osjećam se tako loše, tako prestravljeno, tako da... Ipak. Ali sad je puno bolje. Pomoglo je, ali sam uzela jednomjesečnu stanku u školi i ostala kod kuće dva tjedna i putovala u istočnu Kanadu, Montreal, Toronto, Ottawa. [...] Organiziran put. Sama sam se prijavila. Ali vrijedilo je. Da, recimo. Ne. Nisam razvila samopouzdanje, ali sam naučila da ne moram savršeno govoriti engleski... (Wasserman 2013: 433).

Źena u Srpsko-hrvatskoj kutiji upućuje na probleme koji mogu nastati kad netko nije u mogućnosti koristiti jezik kao organ. Ta je situacija ovdje metaforički opisana u Źeninom prikazu napadaja ili kapi kao posljedice tumora na mozgu: „Dok se trza i grči, osoba pokušava ugristi i dogodi se to da si odgrize jezik i blurpblurpblurpblurp! Oстане bez jezika. Zamisli svijet bez jezika, to bi bilo strašno! Toliko zadovoljstva odstranjeno... “ (Wasserman 2013: 442).

Iako je tekst šest drama *BIOBOXES: Artifacts of Human Experience* napisan na engleskom jeziku, prisutnost drugih jezika: francuskog, japanskog, kantonskog, njemačkog, talijanskog i srpsko-hrvatskog također je upisana u tekst. Naslov Talijanske kutije postoji i na talijanskom i na engleskom jeziku - *La storia di Anna* i zatim u zagradi na engleskom *Anna's story*. To je jedina kutija s dvojezičnim naslovom, a razlog može biti taj što je to jedina kutija u kojoj se ponajviše govori o doticaju dominantne kulture i originalne kulture useljenika. Nadalje, ispod naslova svake drame nalaze se *upute dane* u zagradi: francuska/engleska kutija, japanska/engleska kutija, kantonska/engleska kutija itd., što upućuje na činjenice da se svaki tekst može izvoditi ili na engleskom jeziku – jeziku dominantne kulture ili na jednom od jezika useljenika. Ta je mogućnost spomenuta i u uvodu na samom početku *BIOBOXES: Artifacts of Human Experience* u kojemu piše: „Iz intervjua s prvom generacijom Kanađana šestero umjetnika stvorilo je male predstave koje se izvode i na engleskom i na drugom jeziku. Članovi publike biraju kad ŭele promijeniti jezik izvedbe, prebacujući s jednog jezika na drugi u bilo koje vrijeme“ (Wasserman 2013: 429).

Prisustvo tih drugih šest jezika smještenih u okvir jezika dominantne kulture upućuje na pluralitet i heterogenost društva, a odnos između useljenika i dominantne kulture upisana je upravo u posljednju rečenicu ranije navedenog citata. Jezici useljenika dani su publici na raspolaganje, odnosno svaka osoba iz publike tijekom izvedbe bilo koje od šest drama može odlučiti sama za sebe ŭeli li dati priliku drugom jeziku da ga se čuje ili ne – svatko odlučuje za sebe kakav će stav zauzeti prema istome. Stoga engleski jezik kao dominantni jezik nije ugroŭen od strane bilo kojeg drugog jezika useljenika, jer kontrolu nad jezicima nemaju likovi, odnosno u slučaju izvedbe glumci, već članovi publike.²¹

U kontekstu narativa dramskog teksta *BIOBOXES: Artifacts of Human Experience* gdje jasna binarna suprotstavljanja između dominantne i izvorne kulture pojedinca nisu dominantna, ali ne dominiraju ni reference na sve ono što podrazumijeva biti useljenikom u Kanadi, do izražaja dolaze upisane intimne priče preuzete iz riznica sjećanja useljenika, sjećanja koja su većim dijelom akumulirali prije dolaska u Kanadu. Disfunkcionalna obitelj, pobačaj, strast za hranom i pripremanjem hrane, gubitak oca u ranoj dobi i odrastanje bez očinske figure, loši odnosi između majke i sina, potraga za srećom i slično neke su od najvaŭnijih tema u Francuskoj kutiji. Oŭivljavanje sjećanja stvaranjem brojnih fotografija, prisjećanje i evociranje nacionalne povijesti i simbola kao što su grlica (simbol mira) ili odavanje počasti japanskom nacionalnom heroju Sugawari Michizane, ŭelja za letenjem i sposobnosti letenja i kretanja od jednog mjesta do drugog s lakoćom ptice, upoznavanje novih stvari, ljudi i mjesta upisano je u tekst Japanske kutije. Nesigurna tinejdŭerka koja se uspoređuje sa starijim bratom kojeg doŭivljava kao savršenog,

21 J. Kelly Nestruck u svom osvrtu na kazališnu predstavu *BIOBOXES: Artifacts of Human Experience* ističe kako ju je ova predstava i korištenje drugih jezika osim engleskog, podsjetilo na pluralitet društva u kojem ŭivi te ju je natjeralo da se zapita koliko toga propušta ili ignorira u svakodnevnom ŭivotu. Vidi: Nestruck, J. Kelly „One-at-a-time show is brilliant dramatic thinking inside the box“, *The Globe and Mail*, April 30, 2009, <http://www.theglobeandmail.com/arts/one-at-a-time-show-is-brilliant-dramatic-thinking-inside-the-box/article794229/>, posljednji put pristupljeno 1. lipnja 2016.

zgodnog i pametnog – sve ono što misli da ona nije, osjećaj manje vrijednosti jer je bila neplanirano dijete, osjećaj grižnje savjesti za sve loše što se dogodi članovima obitelji, SARS u Hong Kongu i drugo temelj je Kantonske kutije. Pitanje nacionalne povijesti i odnos pojedinca prema njoj prikazan kroz razne likove (krava, kralj Otto i dr.), suprotstavljanje starog i novog, suprotstavljanje prostora sjeverno i južno od rijeke Maine, bezbrižnih uspomena iz djetinjstva s rastućim kapitalizmom, povezivanje kapitalizma i nacizma i slično neke su od glavnih tema u Njemačkoj kutiji. Propali brak, muško-ženski odnosi, spolne uloge i drugo dio su Talijanske kutije, dok su fizička bolest, promjene na mozgu uzrokovane tumorom, glavobolje, napadaji, kemoterapija i strah od gubitka pamćenja neke od tema u Srpsko-hrvatskoj kutiji.²²

Likovi, dakle, posežu duboko u izolirano i osamljeno mjesto u kojemu je pohranjeno njihovo pamćenje, i dohvaćaju jedan mali isječak iz svojih života koji se dogodio u prošlosti, ali ga prepričavanjem i evociranjem u sadašnjosti održavaju živim. Od fragmenata svojih uspomena, od kojih su neke radosne, a neke bolne, oni kreiraju svoje priče koje dijele s drugima. Na taj način uspomene likova pretvorene u priče transformiraju prostor, otvaraju „međuprostore“, kao mjesta doticaja i stvaraju mostove koji druge subjekte, s kojima dođu u kontakt, uvode u prostore njihovih intimnih svjetova. I jedni i drugi bivaju razmješteni u tom prostoru: iz pozicije sadašnjosti likovi se vide u sjećanjima, koja pripadaju prošlosti, dakle vide se tamo gdje više nisu; pojedinci koji su voljni ući u taj intimni prostor smješteni su u kontekst intime, koja nije njihova, no putem transformacije prostora pamćenje, koje je prizvano u potpuno novim okolnostima, počinje pripadati i njima čime i oni postaju dionici tog svijeta.

Otvaranje intimnih svjetova iz kojih se prizivaju fragmenti uspomena, stvaranje tih „međuprostora“ ili „trećih mjesta“ postaje još očiglednije u odnosu prema izgledu i građi „pozornice“. Na samom je početku drame zapisano: „*BIOBOXES: Artifacting Human Experience* zbirka je kratkih monodrama za jednog člana publike koja se odvija u jako intimnom teatru: kutiji koju glumac nosi na svojim ramenima. Kutije su napravljene prema standardnim mjerama kartonske kutije [...]“ (Wasserman 2013: 429). Budući da šest drama sadrži drugačije i jedinstvene narative koji se temelje na pričama različitih pojedinaca – kanadskih useljenika, šest kutija u maniri trećeg načela Foucaultove heterotopije postaje šest kazališnih pozornica i prostora koji su neovisni i fizički odijeljeni jedni od drugih u nekom realnom prostoru. Vještim korištenjem kazališnog mehanizma kazališni prostor reflektira stvarnost koju dijele individualci, ali u kojem je naglašeno da je svaki individualac svijet za sebe koji ima i stvara vlastiti prostor/kutiju – fizički i mentalno.

Kutije kao kazališni prostori, a što se može iščitati i iz didaskalija, prije svega reflektiraju verbalni narativ drama. Tako je, primjerice, Pilotkinja u Japanskoj kutiji zaokupljena čuvanjem uspomena, a osim što se sama referira na to: „U mislima ljudi su uspomene, i ako ne fotografiraš, zaboravit ćeš...“ (Wasserman 2013: 433) i didaskalije upućuju na njezino stalno držanje fotoaparata u ruci i fotografiranje kao i ispunjenost kutije fotografijama: „*hrpa fotografija i mala baterijska svjetiljka dodane su publici*“ (Wasserman 2013: 433). Pilotkinja bi osim toga voljela biti poput grlice, simbola mira i ljubavi što je dočarano na način da „*se podiže kutija koja otkriva mnogo kljunova žarko žute boje*“ i „*čuje se zvuk cvrkuta ptica*“ (Wasserman 2013: 433).

U Kantonskoj kutiji Djevojka govori o SARS-u i jako kašlje, baš kao što sugeriraju didaskalije na početku drame kao i kasnije u drami: „*Čujemo trzanje finih žica, tajanstvena glazba. Odjednom netko počne nekontrolirano kašljati. Svjetlo padne na DJEVOJKU koja drži maramicu preko usta*“ ili „*Niz kirurških maski počinje se micati ispred DJEVOJČINA lica. Ona govori iza maski*“ (Wasserman 2013: 434, 435). U Njemačkoj kutiji u kojoj postoje reference na povijesne događaje, nacionalne i kulturne simbole, uvodna didaskalija kaže: „*Zid od stiropora odvaja PRIPOVJEDAČA od publike. Čuje se bavarska narodna pjesma i PRIPOVJEDAČ počinje plesati alpski schuhplatter* (ples u kojem plesači dlanovima plješću po cipelama)“ ili kasnije u tekstu: „*Ponovno uđe DIJETE na krovu igračke automobila Volkswagen bube*“ (Wasserman 2013: 436), itd.

22 Budući da bi bilo preopširno prepričavati sadržaj svake od tih šest drama, ovdje su u kratkim crtama predstavljeni najvažniji elementi priča.

U Talijanskoj kutiji, primjerice, kad se Anna prisjeća Italije i Torina: „*Traka se miće kako bi otkrila kartu Italije s istaknutim Torinom. Nastavlja se micati pokazujući lijepe akvarele Torina*“ ili kad govori o zabrani ulaska u Englesku: „*Pokaže se putovnica s crvenim X*“ te „*Traka se miće i ekran se pretvori u završne rešetke*“ (Wasserman 2013: 439). U Srpsko-hrvatskoj kutiji u kojoj Źena boluje od tumora mozga vide se: „*slike rendgena mozga na transparentnom ekranu koji dijeli izvođača od osobe iz publike*“ te „*Čuju se otkucaji srca proizvedeni lupkanjem na izvanjskoj strani kutije. Pojavi se ŹENINA glava. Zeleno svjetlo, kao sken na magnetnoj rezonanci, kreće se preko njezina lica*“ (Wasserman 2013: 441, 442). Čuvanje pamćenja također je bitan element za Źenu u Srpsko-hrvatskoj kutiji, a to je u kutiji dočarano velikim brojem fotografija: „*Svjetlo se mijenja. Opet se upali Źarko svjetlo. ŹENA gleda u strop gdje vidimo kolaŹ crno-bijelih slika ljudi: članovi obitelji, stari ljubavnici, itd. koje spaja nit i Źvakaća guma*“ (Wasserman 2013: 442).

Na temelju prikazanoga moŹe se reći da kutije predstavljaju stvarne fizičke spremnike priča i uspomena svakog pojedinca, odnosno predstavljaju mjesta u kojima se čuvaju i pohranjuju fotografije i razni predmeti koji pobuđuju pamćenje i koje pojedinci čuvaju kako ne bi zaboravili ono što im je bitno u Źivotu i što ih na određeni naćin određuje. Promišljajući o migrantima kao ljudima koji stvaraju i koji su stvarani svojim kretanjem kroz prostor, primjećujemo da u trenucima kada odlaze i migriraju moraju organizirati svoje Źivote tako da najčešće nose sa sobom samo ono najnuŹnije. Budući da je volumen kutije fiksna i ogranićena, moraju biti selektivni i primorani su staviti u kutije samo ono što u njih stane. Zato je u kutijama prikazan samo jedan mali isjećak iz Źivota ispitanih useljenika, ali iza toga se krije mnogo više, a što potvrđuju i posljednje rijeći koje izgovori Anna u Talijanskoj kutiji: „Ali ovo je tek jedna od mojih prića“ (Wasserman 2013: 441).

Uz to, kutije mogu biti interpretirane i na metafizićkoj razini čime one postaju spremnici unutarnjih svjetova u koja su uronjena pamćenja i privatna iskustva pojedinaca; prostori kojima nije uvijek jednostavno pristupiti. To, pak, odgovara rijećima koje izgovori Źena u Srpsko-hrvatskoj kutiji: „Ljudi su baš poput kutija i jako ogranićeni. Stvarno moraš probušiti nekoliko ozbiljnih rupa kako bi prostrujao zrak i kako bi se dogodilo razumijevanje“ (Wasserman 2013: 443). Drugim rijećima, samo kad pustimo druge i kada su oni voljni ući u taj izolirani unutrašnji svijet/kutiju, tek tada se događa proces ućenja i međusobnog uvaŹavanja.

Transformacija prostora i uspostava prostornih relacija koje otvaraju daljnje „međuprostore“ u kojima se događaju susreti, također se ogleda u činjenici što *BIOBOXES: Artifacts of Human Experience* iziskuje aktivnu ulogu publike koja se pomiće iz pozicije pukog promatraća i postaje aktivno uključena u stvaranje privatnih prića likova. Kao što je upisano u gotovo svaku od šest drama, od publike se traŹi da dodiruju, pridrŹe ili animiraju određene predmete. Tako je, primjerice, u Francuskoj kutiji publika zamoljena da pridrŹi prsten koji je nekad pripadao preminulom Jajetovu ocu. Disleksićna Jabuka traŹi od publike da joj učini uslugu: „MoŹete li učiniti nešto za mene? Napisati pismo umjesto mene? Za mog sina, Jean-Philippea. *Pojave se velika crvena biljeŹnica i olovka i JABUKA ih ponudi članu publike. JABUKA diktira*“ (Wasserman 2013: 431). Na kraju priće o Francuskoj kutiji članu publike ponudi se komadić čokolade kao desert. U Japanskoj kutiji Pilotkinja fotografira publiku i zatim im pokazuje te fotografije. Ona također „*pita publiku ako bi htjeli zapaliti tamjan u sjećanje na Sugawaru. Dodaje im štapić tamjana i pali šibicu. Zamoli ih da stave tamjan u drŹać*“ (Wasserman 2013: 433). Na kraju publici kao dar daje japansku hamajliju za sreću. Djevojka u Kantonskoj kutiji pozove publiku u razgovor: „Nikad me više neće nazvati. Teško je što ne mogu razgovarati s njim. Izgleda kao ja. Malo viši. Mislim da je visok kao ti. Koliko si ono visok? *Član publike odgovori. Da, tu ste po visini*“ (Wasserman 2013: 434). U Njemaćkoj kutiji Pripovjedać u jednom trenutku uništi zid od stiropora što simbolizira pad Berlinskog zida, a komadići stiropora (zida) padaju u krilo publici. Na kraju drame kamera koja je bila okrenuta prema Pripovjedaću okrene se prema publici koja sad vidi svoje lice na monitoru u kutiji.

Naposljetku, izloŹeni unutrašnjem svijetu likova koji je materijaliziran u obliku kartonske kutije, osobe iz publike postaju dijelom i jednog klaustrofobićnog konteksta: „Izvođaći i publika sjede jako

blizu, licem u lice, koljena se dodiruju. Glumac je, bio sam toga svjestan, mogao osjetiti miris mog da-ha“ (Wasserman 2013: 425), piše Wasserman u uvodnoj riječi za dramu *BIOBOXES: Artifacting Human Experience*. Neposredna blizina prisiljava i izvođača i publiku da budu usredotočeni te ujedno održava budnom svijest o prisustvu i blizini onog drugog. Ta blizina omogućava i direktan fizički kontakt između izvođača i publike koji ih poput mosta povezuje, čime se dodatno postiže transformacija prostora i stvaranje „međuprostora“²³ Osim što se dodiruju koljenima, blizina publike omogućuje realizaciju dodira rukom. Izvođač je taj koji inicira dodir i u trenutku kada pojedini lik priziva u pamćenje tešku ili bolnu situaciju, on ili ona svojom rukom dodirne člana publike demonstrirajući time traženje potpore te izražava težnju za povezivanjem s drugom osobom na osnovnoj ljudskoj razini. Tako u Kantonskoj kutiji to napravi Djevojka kada govori o SARS-u: „Ona kašlje. Bilo je jako opasno vratiti se u Hong Kong zbog SARS-a. Stavlja ruku na koljena osobe iz publike“ (Wassermann 2013: 435). U Talijanskoj je kutiji fizički kontakt realiziran kada Anna govori o svojim bračnim problemima: „I nisu čak ni znali o mojim problemima kod kuće.“ *Izvođač žestoko zgrabi koljeno osobe iz publike. Traka se pomakne i otkrije najveći isječak. Svira talijanska pjesma, „Che Sara“* (Wasserman 2013: 441).

ZAKLJUČAK

Kao što je napisano u uvodu, cilj ovog rada bio je analizirati, koja su to iskustva kanadskih useljenika upisana u tekst šest kratkih drama *BIOBOXES: Artifacting Human Experience*, i kako su pomoću njih kreirani i propitani prostori. Glavni temelj za interpretaciju iskustva useljenika i što ono može označavati, ponajviše predstavljaju teorijska promišljanja o migraciji i migrantima E. Cox, Y.Y. Kim i H. Essera koja stavljaju naglasak na migranta kao osobu koja je proizvedena putem kretanja kroz prostor i koja se kreće kroz različite etape procesa prilagodbe na novo kulturno okruženje. Glavni okvir za proučavanje prostora čine teorijske postavke M. Foucaulta o heterotopiji kao „ne-mjestu“ ili „mjestu bez mjesta“ koje je istovremeno i realno, fizičko mjesto, ali i mentalna predodžba koja čini da se pozornost vraća na subjekt koji propituje sebe i mjesto koje zauzima te teorijska promišljanja M. de Certeaua o stvaranju prostornih relacija i prostornih transformacija putem priča i pamćenja koja kreiraju „međuprostore“ ili „treća mjesta“ kao dodirne točke i mjesta susreta različitih subjekata.

Theatre Replacement iz Vancouvera pronašlo je inspiraciju za *BIOBOXES: Artifacting Human Experience* u svom ranijem kazališnom uratku *Box Theatre*, a građu za šest drama crpili su iz intervjua koje su proveli s prvom generacijom kanadskih useljenika koji dolaze iz drugačijih kulturnih i jezičnih okvira – francuskog, japanskog, kantonskog, njemačkog, talijanskog i srpsko-hrvatskog pa su prema tim odrednicama drame podijeljene u šest zasebnih kutija: francusku, japansku, kantonsku kutiju itd. Analiza dotičnih šest drama pokazala je kako su one sadržajno prilično različite te da u njima nije dominantno pitanje što znači biti useljenik u novom kulturnom okruženju. Ono je najprisutnije u samo jednoj od drama – talijanskoj u kojoj su suprotstavljane razlike između izvorne kulture i dominantne kulture, pri čemu je potonja određena engleskim jezikom, jer osobe koje su bile intervjuirane za potrebe drame žive u kanadskoj provinciji u kojoj se govori engleski jezik. Da se radi o heterogenom društvu s izraženim kulturnim pluralitetom, jasno se vidi iz opisa kutija kojim sve etničkim i jezičnim profilima odgovaraju, no tek na temelju jedne drame – one o Talijanskoj kutiji - neizravno saznajemo da se radi o inkluzivnom društvu koje nudi prilike za napredovanje i samoostvarenje individualca.

Kako se utvrdilo analizom *BIOBOXES: Artifacting Human Experience*, najveća trauma u procesu prilagodbe na novu kulturu postaje jezik. Jezično otuđenje manifestira se u poimanju učenja novog jezika kao bolesti, neki su likovi svjesni svog stranog naglaska, pojedini ne govore engleski jezik dovoljno

23 O ulozi interpersonalne komunikacije, govoru tijela i fizičkog dodira u različitim kulturama vidi u: Samovar, Larry A. i Porter, Richard E. *Intercultural Communication. A Reader*, Belmont, Thomson Wadsworth, 2003

teĕno i sliĕno. Materinski jezici likova takoder nalaze svoje mjesto u dramama, ali uglavnom u samoj izvedbi, kada publika bira i kontrolira, koji jezik ĕe se u kojem trenutku govoriti u svakoj od kutija. Time odluka izmeĕu engleskog i drugog jezika postaje istovremeno i privatna i politieka – ovisno o jeziĕnom iskustvu i razumijevanju publike, ali i njezinom stavu prema izboru koji imaju, ovisi i njihova odluka. Drugi jezici, prema tome, nisu subverzivni prema dominantnom jeziku, veĕ su dani kao opcija i publika moĕe odluĕiti ŕeli li im dati priliku da ih se ĕuje, i ŕto je joŕ vaŕnije, ŕeli li im na taj naĕin pokazati da ih prihvaĕa.

Heterogenost i ambivalentnost likova u ovih se ŕest drama oĕituju u ispreplitanju njihovih iskustava prilagodbe na novu okolinu te njihovih privatnih priĕa koje dominiraju dramskim tekstem. Tako likovi govore o obiteljskim odnosima, neŕeljenoj djeci, propalim ljubavnim vezama, muŕko-ŕenskim odnosima, zdravlju, o strahu od gubitka pamĕenja, o oĕuvanju uspomena, nadi u bolje sutra i sliĕno. Prizvani fragmenti uspomena postaju tek jedna od priĕa koju likovi mogu ispriĕati, a podijeljene s drugim subjektima one transformiraju prostor i izmjeŕtaju te druge subjekte dovodeĕi ih u nove okolnosti. Na taj naĕin prizvane uspomene otvaraju intimne svjetove likova i kreiraju „meĕuprostore“ ili „treĕe prostore“ u kojima se dogaĕaju susreti, koji postaju dodirne toĕke i u kojima se ogleda preklapanje kategorija proŕlosti i sadaŕnjosti, privatnog i javnog, ovdje i tamo. U tako stvorenom kontekstu prostora koji viŕe ne pripada samo jednom od subjekata, ne postoji povlaŕteni niti podreĕeni poloŕaj – baŕ kao i useljenici koji se „ĕesto osjeĕaju van konteksta u kanadskom fiziĕkom i druŕstvenom krajoliku“ (Knowles et.al. 2009: 74) i drugi subjekti puŕteni u prostore intimnih priĕa likova postaju svojevrŕne iznimke – postaju dio mjesta koje nije njihovo vlastito mjesto.

Intiman i klaustrofobiĕan prostor u kojem je pohranjeno pamĕenje likova i iz kojeg zahvaĕaju i prizivaju dijelove svojih privatnih iskustava, joŕ se viŕe oĕituje u scenografskom rjeŕenju „pozornice“ – ŕest kartonskih kutija, kao ŕest kazaliŕnih pozornica koje reflektiraju priĕe ŕest razliĕitih pojedinaca. Te kutije mogu istovremeno biti poimane kao fiziĕki i mentalni prostori. Kao fiziĕki prostori kutije predstavljaju individualne i zasebne elemente u istom realnom prostoru te sadrŕe razliĕite fiziĕke predmete koji reflektiraju verbalni narativ drama. S druge strane, kutije mogu biti poimane i kao mentalni prostori, kao spremnici intimnih svjetova iz kojih pojedinci prizivaju svoja pamĕenja i uspomene.

Osim toga, kutije preuzimaju i metaforu zrcala te se takoder dokazuju kao heterotopije *par excellence*. U danim okolnostima, a kako je naznaĕeno u uvodnoj napomeni drame prema kojoj se svaka drama igra za jednu osobu iz publike u veoma intimnom teatru, ta osoba iz publike, suoĕena s unutraŕnjim svijetom likova, nema se kamo okrenuti ili svrnuti pogled, veĕ se okreĕe prema sebi, preispituje i rekonstruira se na mjestu na kojem se nalazi. Drugim rijeĕima, kroz empatiju i propitivanje odnosa prema drugom ljudskom biĕu heterotopija u *BIOBOXES: Artifacting Human Experience* otvara prostor za rehumanizaciju. Da to nije nimalo jednostavan proces dokazuju i rijeĕi Stephensona kada se referira na svoje iskustvo gledanja drame *BIOBOXES: Artifacting Human Experience*: „Govoreĕi u svoje ime, jako se trudim odgovoriti izvoĕaĕu, a odraŕavajuĕi njezine emocije svojim vlastitim i ja nekako postajem glumac. Izvan kutije, osloboĕen izvedbe, hvata me vrtoglavica – i nisam jedini“ (Barker et.al. 2012: 131).

Aktivna involviranost publike i otvaranje pitanja rehumanizacije veĕma se potvrĕuje u ĕinjenici da je publika, kako je naznaĕeno u didaskalijama, pozvana kreirati priĕe likova tako ŕto pomaŕe likovima obaviti odreĕene radnje, napisati pismo sinu, zapaliti tamjan u ĕast narodnog junaka i sliĕno. Osim toga, zbog ĕinjenice da se priĕe odvijaju simultano u fiziĕki odvojenim kutijama i to kutijama namijenjenim samo za jednu osobu iz publike, predviĕeno je da ĕlanovi publike moraju iĕi od jedne do druge kutije, kako bi posvjedoĕili svim iskustvima i priĕama. Svojim kretanjem publika postaje mobilan element koji uspostavlja prostorne pravce i transformira prostor. Publika je svojim aktivnim sudjelovanjem stavljena u metafiziĕke navodnike te i ona postaje migrant koji biva definiran svojim kretanjem u prostoru, ali i koji svojim kretanjem definira prostor koji nadilaze granice kutije.

Blizina tijela dvaju pojedinaca te običan dodir rukom također igraju važnu ulogu u uključivanje pojedinca u intimni svijet likova i uspostavljanju „međuprostora“. Pojedinaac biva premješten iz sigurne zone u neočekivani kontekst intime drugoga. „Je li intima zastrašujuća? Je.“²⁴, pita se i odmah odgovara na pitanje Colin Thomas u svojem prikazu izvedbe *BIOBOXES: Artifacts of Human Experience*. Ulazak u nečiji intiman prostor putem fizičkog kontakta može pobuditi empatiju kod drugoga, ali u susretu dvojice potpunih stranaca to može izazvati neugodu, uznemirenost i dovesti drugoga u nezgodan položaj – upravo ona stanja s kojima se sučeljavaju useljenici kada se nađu u doticaju s drugom kulturom i kada prolaze proces prilagodbe na novu okolinu.

Za sam kraj, moglo bi se ustvrditi da višeslojnost šest kratkih drama *BIOBOXES: Artifacts of Human Experience*, u kojima su mnogi elementi tako međusobno povezani da ih se ne može analizirati neovisno jedne o drugima, otvara mnoga važna pitanja koja nas tjeraju da propitujemo svoje stavove, razvijamo mehanizme razumijevanja, naučimo razmišljati „izvan kutije“, pokušamo stvarati „međuprostore“ rehumanizacije kao mjesta susreta s „drugima“ u kojima se brišu razlike između „nas“ i „njih“, kako bismo u konačnici možda shvatili da smo svi mi migranti sačinjeni od niza uspomena, odnosno da bismo možda shvatili ono što je upisano u posljednjoj rečenici u Srpsko-hrvatskoj kutiji, a na što se referira i Wasserman u pogovoru ovoj drami: „Sigurna sam da, kad bismo pokušali, mogli bismo naći pomalo od svega u svakome“ (Wasserman 2013: 443).

LITERATURA:

1. Agamben, Giorgio, *Homo sacer: suverena moć i goli život*, Multimedijalni institut: Arkzin, Zagreb, 2006.
2. Bhabha, Homi K., *The Location of Culture*, London and New York, Routledge, 1994.
3. Carlson, Marvin, *Speaking in Tongues. Language at Play in the Theatre*, Ann Arbor, The University of Michigan Press, 2006.
4. Cox, Emma, *Theatre & Migration*, London-New York, Palgrave Macmillan, 2014.
5. De Certeau, Michel *Invenicija svakodnevice*, Naklada MD, Zagreb, 2002.
6. Florby, Gunilla, Shackleton, Mark i Suhonen, Katri *Canada: Images of a Post/National Society*, Bruxelles, Peter Lang, 2009.
7. Foucault, Michel, *The Order of Things: An Archeology of the Human Sciences*, New York, Vintage Books, 1994.
8. Foucault, Michel, „O drugim prostorima“, *Glasje: časopis za književnost i umjetnost*, III, br. 6, 1996: str. 8-14.
9. Francis, Daniel, *National Dreams. Myth, Memory, and Canadian History*, Vancouver, Arsenal Pulp Press, 1997.
10. Kim, Young Yun, *Becoming Intercultural. An Integrative Theory of Communication and Cross-Cultural Adaptation*, Thousand Oaks-London-New Delhi, Sage Publications, Inc., 2001.
11. Knowles, Ric i Mündel, Ingrid, „Ethnic“, *Multicultural, and Intercultural Theatre*, Toronto, Playwrights Canada Press, 2009.
12. Knowles, Ric, *Theatre & Interculturalism*, London-New York, Palgrave Macmillan, 2010.
13. Leksikografski zavod Miroslav Krleža, <http://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=40619>, posljednji put pristupljeno 1. lipnja 2016.
14. Nestruck, J. Kelly, „One-at-a-time show is brilliant dramatic thinking inside the box“, *The Globe and Mail*, April 30, 2009, <http://www.theglobeandmail.com/arts/one-at-a-time-show-is-brilliant-dramatic-thinking-inside-the-box/article794229/>, posljednji put pristupljeno 1. lipnja 2016.
15. Pavis, Patrice, *Theatre at the Crossroads of Culture*, London & New York, Routledge, 1992.
16. Samovar, Larry A. i Porter, Richard E, *Intercultural Communication. A Reader*, Belmont, Thomson Wadsworth, 2003.
17. Schnur, Olaf, Drilling, Matthias i Zakrzewski, Philipp *Migrationsort Quartier. Zwischen Segregation, Integration und Interkultur*, Wiesbaden, Springer VS, 2013.
18. Barker, Roberta i Solga, K., *New Canadian Realism: New Essays on Canadian Theatre, Volume 2, Playwrights Canada Press*, 2012, <http://www.queensu.ca/drama/jstephenson/Publications/bioboxes%20proof.pdf>, posljednji put pristupljeno 1. lipnja 2016.

24 Vidi u: Thomas, Colin „Bioboxes: Artifacts of Human Experience“, *The Georgia Straight*, January 31, 2007, <http://www.straight.com/article-68166/bioboxes-artifacts-human-experience>, posljednji put pristupljeno 1. lipnja 2016.

19. Thomas, Colin, „Bioboxes: Artifacts Human Experience“, *The Georgia Straight*, January 31, 2007, <http://www.straight.com/article-68166/bioboxes-artifacts-human-experience>, posljednji put pristupljeno 1. lipnja 2016.
20. Wagner, Anton, *Contemporary Canadian Theatre. New World Visions*, Toronto, Simon & Pierre, 1985.
21. Wasserman, Jerry, *Modern Canadian Plays*, Vancouver, Talonbooks, 2013.

Challenging Spaces in *BIOBOXES: Artifacts Human Experience*

SUMMARY: Based on the interviews conducted with the first generation immigrants of various cultural and linguistic backgrounds to Canada: Cantonese, French, German, Italian, Japanese and Serbo-Croatian, a collection of six short playlets titled *BIOBOXES: Artifacts Human Experiences* (2007), written and performed by Vancouver based Theatre Replacement, foregrounds immigrants' stories and experiences which open up the "in-between" spaces of heterogeneous categories, and place the protagonists within them. An interdisciplinary approach and the writings of M. de Certeau, M. Foucault, E. Cox, etc., provide a theoretical frame for one of the possible interpretations of how the "immigrant experiences" work in the context of the narrative of the playlets and how they help create space.

KEY WORDS: space, migration, contemporary theatre, contemporary drama, Canada

Primljeno: 6. jun 2016.

Prihvaćeno za objavljivanje: 25. jun 2016.

Vladimir Paunović
Univerzitet umetnosti, Beograd
Srbija

Utvrđivanje karakteristika i stepena društvene angažovanosti u radu alternativnog teatra u Srbiji

SAŽETAK: Tema ovog rada je ispitivanje karakteristike društvene angažovanosti u radu alternativnog teatra u Srbiji. U radu se polazi od teze da alternativni teatar na ovim prostorima pripada, pre svega, civilnom sektoru u kulturi, odnosno udruženjima građana i neformalnim grupama, kao i pojedincima – umetnicima, koji u zvaničnom, *mainstream* polju nisu mogli ili želeli da ostvare svoje umetničko vide-nje. U drugoj tezi se analizira prevashodno pojam alternativnog teatra pomoću teorije (Žan Pjer Sara-zak, Eudenio Barba i Nikola Savereze, Vladimir Jevtović...) i pokušava se utvrditi šta predstavlja i kako je nastao alternativni teatar na ovim prostorima. Treća teza je pokušaj utvrđivanja stepena društvene angažovanosti u radu alternativnog teatra u Srbiji, gde se na osnovu razgovora sa predstavnicima al-ternativne scene u Srbiji (DAH teatar, Hleb teatar, Plavo pozorište, BAZAART, Mimart) identifikuju vrste angažmana. Glavna hipoteza je da je alternativni teatar u Srbiji društveno angažovan u određenoj meri. Cilj istraživanja je utvrđivanje trenutnog stanja po navedenom pitanju u radu alternativnog teatra u Sr-biji. Od metoda, korišćeni su intervjui i analiza sadržaja. Svrha rada je stvaranje preporuka za povećanje stepena angažovanosti u radu alternativnog teatra u Srbiji.

KLJUČNE REČI: Alternativni teatar, društvena angažovanost, civilni sektor u kulturi.

UVOD U ANALIZU TEME: CIVILNI SEKTOR U KULTURI KAO REPREZENT DRUŠTVENE ANGAŽOVANOSTI

Termin „civilni sektor“, „neprofitni sektor“ ili NVO¹ sektor, ima dugu tradiciju na ovim prostorima², ali je u nešto široj upotrebi od devedesetih godina prošlog veka, pre svega u društveno-političkom i nada-sve ideološkom kontekstu. U SAD ovaj sektor se najčešće naziva neprofitnim sektorom (*nonprofit sector*), u Engleskoj – dobrovoljnim sektorom (*voluntary sector*), u Francuskoj sektorom socijalne ekonomije (*eco-nomie sociale*), u Nemačkoj (*verein*), a u zemljama u razvoju najuobičajeniji naziv je – nevladine organiza-cije (*nongovernmental organizations*). Uz ove termine, u upotrebi su i sledeći termini: treći sektor (*third sector*), dobrotvorni sektor (*charitable sector*), civilno društvene organizacije (*civil society organizations*),

¹ NVO – akronim od Nevladina organizacija.

² Prvi put u Srbiji, termin „nevladina organizacija“ je upotrebljen u kragujevačkom listu „Glas javnosti“ iz 1873. g. (izvor: „Strategija raz-voja civilnog sektora grada Kragujevca“, 2010)

nezavisni sektor (*independent sector*), sektor udruŭivanja (*associational sector*) i sektor izuzet od poreza (*tax-exempt sector*). Po ovdašnjem teoretiĭaru civilnog sektora Źarku Paunoviĭu, najpotpunija definicija sektora je strukturalno-operacionalna, gde on pozivajuĭi se na Salomona i Anheiera, tvrdi po istom da bi se neka organizacija smatrala neprofitnom, dobrovoljnom, nevladinom organizacijom, ona mora da ispunjava sledeĭe uslove: „da ima bar donekle formalnu, tj. institucionalizovanu strukturu; da je instituci-onalno odvojena od drŭave; da ostvaruje neprofitnu distribuciju sredstava; da je samosvojna u svom unu-trašnjem ustrojstvu, kontroli i upravljanju; da nije komercijalna; da nije primarno politički angaŭovana³ i da je osnovana uz dobrovoljnu participaciju graĭana i dobrovoljna ulaganja“ (Paunović 2006: 27).

Analizirajuĭi navedenu definiciju u kontekstu angaŭovanosti civilnog sektora u kulturi, treba prevas-hodno napomenuti da je on angaŭovan, ali ne u smislu dnevne politike, nego javnog zagovaranja ideja, mišljenja, stavova i drugaĭijih pogleda na ŭivot. Vrlo bitna je i „samosvojnost“ u radu, jer alternativni tea-tar bi trebalo, moŭda i kao prvu imati tu karakteristiku, kako u razgraniĭenju od velikog, drŭavnog, reper-toarskog, narodnog, budŭetskog pozorišta... tako i u smislu promocije novih ideja, ali i dramskih formi.

Jedan od naziva za civilni sektor je i – alternativni sektor i tu se moŭe identifikovati i prva nit sa alternativnim teatrom, jer i sektor i teatar bi trebalo da tragaju po samom svojstvu za neĭim drugaĭijim od glavnog puta, jezgra, institucionalnog viĭdenja kao dogme. Društvenu angaŭovanost civilnog sektora u smislu promovisanja tzv. „tabu“ tema (manjinska prava, inkluzija, tolerancija, rodna ravnopravnost, evro-atlantske integracije, proces suoĭavanja sa prošlošĭu, itd.) moŭemo posmatrati sa dva aspekta im-plementacije – kao odgovor na potrebu u okruŭenju/zajednici ili kao nametnutu agendu za radom od strane donatorskih organizacija, koja pak rade na širem procesu demokratizacije društva (npr. EU po-litike). Moŭe se napraviti i dodatna distinkcija izmeĭu civilnog sektora u kulturi i civilnog sektora koji kao misiju ima neku drugu oblast (demokratizacija, ljudska prava, ekologija, mladi, socijala...) a upravo koristi teatar (kao i druge umetniĭke forme poput – kinematografije, vizuelnih umetnosti...) kao komu-nikacionu tehniku za promociju svojih poruka. To je takoĭe ĭesta pojava, jer su scenske umetnosti kva-litetan metodološki alat za ostvarivanje cilja projekta.

Koga sve moŭemo identifikovati kao potencijalnog nosioca društvene angaŭovanosti iz civilnog sektora u kulturi? Istraŭivaĭ Predrag Cvetiĭanin iz Centra za empirijske studije kulture jugoistoĭne Evro-pe u svom nauĭnom radu iz 2014. navodi da „od oko 550 organizacija civilnog društva u Srbiji kojima je kultura primarna delatnost, njih oko 150 deluje u domenu savremene umetnosti. Radi se o organiza-cijama sa najobrazovanimijim ĭlanstvom u kulturnom polju u Srbiji, meĭu kojima u 72 odsto organizacija dominiraju ĭlanovi sa završenim fakultetom, dok još u 17 odsto najviše ĭlanova ima titule magistra i doktora nauka. Takoĭe, ova grupacija predstavlja najaktivnije uĭesnike meĭunarodne, posebno regio-nalne kulturne saradnje. U rad u okviru ovog dela civilnog sektora u kulturi u Srbiji ukljuĭeno je oko 1.500 umetnika i menadŭera u kulturi, i otprilike još toliko volontera, dok je stalno zaposleno svega 60 ljudi. Uprkos relativno malom broju angaŭovanih ljudi i veoma malom broju stalno zaposlenih, ove or-ganizacije su u periodu od 2007. do 2009. godine (na koji se odnosilo istraŭivanje) produkovala izmeĭu 1.200 i 1.500 programa godišnje (izloŭbi, performans, koncerta, pozorišnih predstava, filmskih pro-jekcija, umetniĭkih akcija). Pri tom, reĭ je uglavnom o malim organizacijama, od kojih više od polovine (57%) ima manje od 10 ĭlanova i meĭu kojima ima najviše onih sa godišnjim budŭetom manjim od 10.000 evra“ (Cvetiĭanin 2014: 13 – 14).

Pored pomenutih, Cvetiĭanin kao organizacije civilnog društva⁴ u kulturi klasifikuje i kulturno – umetniĭka društva i strukovna udruŭenja umetnika. Mada po zvaniĭnoj autorovoj klasifikaciji ove or-ganizacije ubrajamo u civilni sektor u kulturi, ipak ne moŭemo identifikovati alternativni i angaŭovani

3 Misli se da se primarno ne bore za vlast i ne uĭestvuju u vlasti, poput političkih partija.

4 Još jedan od sinonima za nevladine organizacije.

teatar, kao trend kod istih, jer strukovna udruženja su uglavnom vezana za javni sektor, dok kulturno – umetnička društva, koja dolaze iz sfere amaterizma, mada po navedenom istraživanju imaju čak 200 amaterskih pozorišta i dramskih sekcija, retko spadaju u domen alternativnog teatra u pravom smislu.

Ovaj istraživač, u svom radu, kao najpoznatije organizacije civilnog društva u kulturi navodi: Kulturni centar Rex, Remont, Dah teatar, Mimart, Kulturni Front/KC Grad, KUDA.org, Centar za kulturnu dekontaminaciju, MMC Led Art, Centar za savremeni ples „Stanica“, Teorija koja hoda, Platforma za savremenu umetnost Kiosk, Bazaart, Liceulice, Hop.La!, Mikro Art, Plavo pozorište, Generator, MilleniuM, Filmart, SEEcult, ZMUC i dr. Ako analiziramo vrstu umetnosti kojom se bave pomenute organizacije, dolazimo do podatka da se od 21 navedene organizacije, čak pet direktno bave alternativnim teatrom (istraživanje, produkcija, organizacija), dok preostale to čine u formi organizacije ili promocije istog, što govori o njegovom širem utemeljenju.

Zato bismo u široj konstelaciji mogli izvesti tvrdnju da reprezentativni „Treći sektor“ u kulturi Srbije ima preduslove za društvenu angažovanost u tematskom smislu, jer po samoj definiciji, treba da radi ono što javni sektor ne može, neće ili ne želi da stavi u fokus svoje delatnosti, a gde profitni sektor nema interesa.

MODERNA DRAMA KAO SASTOJAK ANGAŽOVANOSTI ALTERNATIVNOG TEATRA

Alternativni teatar se može razumeti iz više uglova – kao drugačiji pristup tradicionalnoj strukturi drame, tekstu, izražavanju poruka, kombinovanju sa drugim umetnostima, kao i samoj vrsti rada u smislu menadžmenta teatra.

Žan-Pjer Sarazak, najznačajniji francuski savremeni pozorišni teoretičar, u svojoj knjizi *Poetika moderne drame* bavi se tumačenjem savremene drame iz koje možemo saznati od uslova njenog nastanka, načina rada, do primera društvene angažovanosti u delima njenih pisaca (Ibzen, Pirandeli, Arto, Beket, Breht, O'Nil, Sondi, Miler, Strindberg, Krec...). Kao osnovni aksiom moderne drame, Sarazak uzima izreku Hajnera Milera – „Drama je ono što ja nazivam dramom“. Po Sarazaku, savremena i moderna drama je predmet stalnog menjanja terena, ona „pod dejstvom rapsodijske pulsije integriše, bez težnje za sintezom, lirske, epske i diskurzivne elemente. I zbog spoja pozorište/dramska forma i kraja tekstocentrizma, ona može da da prostora i formama čiji je izraz izvantekstualan poput plesa, cirkusa, videa i drugih novih tehnologija“ (Sarazak 2015: 227).

Usvajanje novog i otvorenost ka drugim formama, stilovima, tehnikama i školama teatra, potencira i Euđenio Barba: „Pozorište, međutim, treba da bude otvoreno za iskustva drugih pozorišta, ne zato da bi došlo do mešanja različitih načina stvaranja pozorišnih predstava, već radi pronalaženja osnovnih zajedničkih principa koji bi se prenosili dalje, sopstvenim iskustvom. U tom slučaju, otvaranje prema raznovrsnosti ne znači nužno upadanje u sinkretizam ili jezičku zbrku. S jedne strane, izbegava se rizik sterilne izolovanosti a s druge, otvaranje po bilo koju cenu, što se može pretvoriti u zbrku“ (Barba 1996: 9). Ovaj poznati pozorišni antropolog, na čiji se rad oslanja jedan od najpoznatijih alternativnih teatarara u Srbiji – Dah teatar, prvi je na Zapad doneo tajne orijentalnog pozorišta. U njegovom, evroazijskom pozorištu, jako je bitna interakcija sa publikom, što je takođe jedna od primarnih odlika alternativnog teatra. Na taj način, gledalac postaje četvrti stvaralac, posle autora, reditelja i glumca (Id: 6). Suština Barbinog evroazijskog pozorišta je u razmeni energije između izvođača i gledaoca.

Sarazak potencira da zastarelu, fiksirajuću koncepciju drame treba zameniti razvojom u širem smislu: „U novoj paradigmi drame nije više reč o razvoju i o vođenju radnje ovog ili onog lica ili grupe lica do njenog kraja, već o zapitanosti nad samim čovekovim postojanjem – afektivnim, društvenim, etičkim, političkim, metafizičkim. Drama života, to je drama čoveka“ (Sarazak 2015: 228). Ovaj ugledni teoretičar, baveći se formom savremene drame, često navodi primere njene snažne društvene angažovanosti. Po njemu, zadatak velikog pozorišta je „da iznese na svetlost dana ono što Aristotel naziva ‘osećanjem čoveštva’ i da se, u tom cilju, zapita šta je to neljudsko u ljudskom“ (Id: 17).

Objaĭnjavajuĭi jednu od tehnika moderne drame – anticipaciju, odnosno u ovom smislu nagoveĭta-
je buduĭe radnje (ili kako je to Bertold Breht radio koristeĭi prologe, obraĭanje publici, uvodne pesme
i songove, natpise...), Sarazak kaŭe da „anticipirati priĭu, to znaĭi – kao ŭto je Breht jasno uoĭio – ‘liĭiti
scenu njene senzacionalistiĭke suĭtine’ i preneti paŭnju gledalaca – ŭto znaĭi, njihovu sposobnost razmi-
ŭljanja – sa radnji (pitanja ‘kako’) na njihove ekonomske, druĭtvene i politiĭke pokretaĭe (pitanja ‘zaŭto’)“
(Id: 32). Cilj ovog pristupa je oĭigledno vrlo osveŭĭeni i angaŭovani gledalac, onaj koji ne gleda samo
radnju radi upoznavanja sa njom, nego koji je dubokomislen. Nova dramska forma, koju Sarazak identi-
fikuje kao „dramu ŭivota“ – „ne zadovoljava se time da iznosi ŭivot liĭnosti, veĭ pokazuje, na gotovo de-
skriptivan naĭin, podrŭan jednako reŭijom i samim komadom, deĭstvo sredine na ljude ili joŭ, naroĭito
kod Brehta, interakciju ĭoveka i druĭtva“ (Id: 44).

Primer angaŭovanosti moderne drame Sarazak nalazi u komadu *Smrt trgovaĭkog putnika* (1949)
Artura Milera, ĭiji protagonista, poŭto je verovao u „ameriĭki san“ radeĭi „kao ŭivotinja“ i ŭiveĭi na
kredit uz neprestano plaĭanje dugova, na kraju ostaje sam i oĭajan, prinuĭen na samoubistvo. (Id: 69).
Sveprisutna, kako tada, tako i danas priĭa o otuĭenju pojedinca u liberalnom kapitalizmu, gde je sve
podreĭeno ŭivotu na kredit i ŭivljenju bez same svrhe ŭivljenja.

Joŭ jedan primer angaŭovanosti moderne drame, Sarazak nalazi kod Brehta i njegovom usredsre-
ĭenoŭu na sudbine obiĭnih ljudi u vrtlogu velikih, kriznih dogaĭaja. On to ovako opisuje: „Kod Brehta
hronika nema u sebi niĭeg herojskog. U *Majci Hrabrost...* dramatiĭar pomera teŭiŭte velike istorije da bi
se usredsredio na male, nepoznate poput Majke Hrabrost. Inspirisana *Hrabrom skitnicom* Grimelhau-
zenovim pikarskim romanom, *Majka Hrabrost i njena deca* oznaĭena je u podnaslovu kao *Hronika Tri-
desetogodiŭnjeg rata u dvanaest slika*. I doista, mi pratimo dvanaest godina tog rata, od proleĭa 1624. do
januara 1636. Suprotno piskatorovskom⁵ naĭinu, ovde nije reĭ o ‘epskom toku dogaĭaja’, ŭto ĭe reĭi ratu,
veĭ o sasvim decentriranom, malom svetu kantinjerke Majke Hrabrost“ (Id: 89). Sarazak kao primer naŭe
teme – angaŭovanosti u modernoj drami, navodi i dela Franca Ksavera Kreca ĭija se hronika „hrani mate-
rijalom sa sudskih pisarnica“ (Id: 93). Ipak, najbolji primeri angaŭovanosti u Sarazakovoj *Poetici moderne
drame*, svakako se tiĭu sledeĭih autora, koje on analizira kroz primenu dramske forme koralnosti, koja po
njemu predstavlja dalekog avatara antiĭkog hora, koji predstavlja neku vrstu glasa javnosti. Tako Sarazak
navodi Joneskovog⁶ *Nosoroga* (1958), komad koji na maestralan naĭin oslikava ŭirenje nacizma po Evropi,
dokumentarni teatar Petera Vajsa sa delom *Isleĭivanje* (1966) koje je nastalo na osnovu izveŭtaja sa suĭe-
nja bivŭim nacistima odgovornim za zloĭine u logoru Auŭvic koje je odrŭano u Frankfurtu 1964. i *Ruanda
94* (1999), predstavu od sedam sati o ruandskom genocidu pozoriŭne trupe *Grupov*.

Primeri angaŭovanosti u dokumentarnom teatru, koji je na neki naĭin preteĭa alternativnog tea-
tra, svakako su najupeĭatljiviji. Jer ĭinjenice iz ŭivota, pogotovo one koje se bave ljudskom patologijom,
zloĭinima, ŭrtvama, nikoga ne mogu ostaviti ravnoduŭnim. Sarazak o *Ruandi 94* piŭe da je saĭinjena od
mozaika dramskih formi, od parabole do pozoriŭta intervencije preko priĭe o preŭivljavanju i obiĭne kon-
ferencije uz prisutni *Hor Mrtvih* koji govori u ime ŭrtava genocida: „...Mi, umrli nepravedom smrĭu /
zaklani, osakaĭeni, raskomadani / ...Mi smo taj milion krikova ŭto lebde / iznad brda Ruande...“ (Id: 123).

O teatru, kao „instrumentu angaŭovanosti“ govori i francuska filoloŭkinja Florans Dipon. Ona u
knjizi *Aristotel ili vampir zapadnog pozoriŭta*, govoreĭi o Konstantinu Stanislavskom, tvorcu Moskov-
skog umetniĭkog pozoriŭta, kaŭe: „On ŭeli da se dogradi scene, jer ona ima politiĭku funkciju. Kroz usta
glumca, kako su tvrdili Didro i filozofi prosvetiteljstva, dramski pesnik treba da se obraĭa publici kao
govornik da bi joj saopŭtio istinu“. Po njemu (Stanislavskom, prim.aut.) „pozoriŭte je najmoĭnija tribina
i njegov je uticaj snaŭniji od uticaja knjiga i ŭtampe“ (Dipon 2011: 81 – 82).

⁵ Ervin Piskator, dramski pisac (1893 – 1966).

⁶ Eŭen Jonesko, dramski pisac (1909 – 1994).

POJAM ALTERNATIVNOG TEATRA I NJEGOV POČETAK U SRBIJI

„Alternativa postoji“ – tvrdi profesor Vladimir Jevtović u svojoj knjizi *Uzbudljivo pozorište*, dodajući da „slobodno udruživanje radi pripremanja i izvođenja pozorišnih predstava“ postoji koliko i pozorište i da će trajati bar još toliko (Jevtović 1997: 85). On kaže: „Na početku bi svetkovina, hor, grupa iz koje se izdvojio prvi glumac da bi vodio dijalog sa horom, pa posle drugim i trećim glumcem. Ali sva trojica sa horom bili su jedno – glumačka grupa, trupa, družina. I kada su dobili krov nad glavom, stalno mesto, kuću, uvek je bilo drugih beskućnika koji su se selili i tražili publiku, bili proganjani i vraćali se. Taj prastari nemir i težnja za pokretom, za traganjem, za pronalaženjem novih načina, novih mogućnosti da se kaže, izrazi, deluje, da se čini glumom, uprkos mnogim iskušenjima, uprkos šansama da se takvo opredeljenje zameni komforom, uglednijim i uvaženijim zanatom i ‘poštenim poslom’ koji donosi očiglednu i neposrednu korist, to nemire-nje sa zatečenim onih koji hoće da žive u pozorištu, a ne samo od pozorišta – traje i danas“ (Id: 84).

Oko pojmovnih razgraničenja „alternativaca“ u odnosu na institucionalno, repertoarsko pozorište, Jevtović kaže da termin „neformalno“ nije podesan (jer ne postoji „formalno pozorište“), jer njegova dva logička značenja – „sadržajno“ i „neobavezno“ ne odgovaraju alternativnom teatru. On smatra i da izraz „slobodne grupe“ (Id: 82) nije precizan, jer bi to značilo da repertoarska pozorišta „nisu slobodna“. Po njemu i izraz *ad hoc* grupa nije precizan, jer često posle prve predstave sledi i naredni projekat. Zato bi „alternativno pozorište“ trebalo definisati na osnovu same funkcije: „Jednostavno, ono što se zove pozorišni život, a to treba da bude zbir energija pozorišnih ljudi, recimo u Beogradu, ne može obuhvatiti samo postojeće scene beogradskih repertoarskih pozorišta. Tu pretiče, preostaje i ljudima koji žive van tih pozorišta i onima koji žive u njima. Da li se sme dopustiti da to što pretiče bude artikulirano u pozorišne predstave, pripremane i izvođene na drugi način? Ako je to „alternativno pozorište“, nije reč o alternaciji „ili – ili“, po kojoj može da postoji ili jedno ili drugo, pa jedno isključuje drugo, već alternaciji „i – i“, po kojoj oba zajedno čine celinu nazvanu pozorišni život, zauzimajući međusobno komplementarni odnos“ (Id: 85 – 86).

Kao prvu alternativnu trupu na ovim prostorima, Vesna Đukić u studiji savremene kulturne politike *Država i kultura* navodi družinu „A“ Radeta Markovića, osnovanu 1961. godine⁷. Jevtović navodi i „Teatar levo“ osnovan u Beogradu u jesen 1965. godine na inicijativu Jovana Ristića, kao i dve trupe čiji je nastanak on inicirao – „Ad – hoc“ trupa iz 1971. godine i Teatar „Pod razno“ iz 1977. godine (Jevtović 1997).

Današnji srpski teoretičari teatra, definišu alternativni teatar pre svega u odnosu na *mainstream*. U eseju o alternativnom teatru, Minja Bogavac piše da je srpski pozorišni *mainstream* zatvoren „za uticaje savremenih teorija, tendencija i strujanja u izvođačkim umetnostima i zaglavljen u glomaznom produkcijskom modelu koji podrazumeva stalno zaposlen glumački ansambl, armiju večito mrzovoljnih tehničara, funduse za odlaganje raskošnih scenografija i repertoarski sistem, koji dozvoljava da se pojedine predstave igraju i po nekoliko decenija. ...Alternativno pozorište je, dakle, sve ono drugo. Sve ono drugačije. Svaka predstava koja izlazi iz ovih okvira, na bilo koji način i na bilo koju stranu, može se nazvati pozorišnom alternativom“ (Bogavac 2008: 13). Kao karakteristike alternativnog teatra ona izdvaja: tematiku („Predstave koje u kulturnu stvarnost Srbije unose savremene teme ili se na bilo koji način bave osećanjem sveta onakvog kakav nas okružuje, nose u sebi klicu alternativnog.“), formu ili žanr („...interakcije, akcije animacije, dekonstrukcije klasike, govorne opere, *ready-made* teatar, *stand-up* komedija, slem performans, forum teatar, tzv. *lecture performance*...“), prostor, upotrebu novih medija, stil igre/tehniku izvođenja, likovnost ili bilo koji drugi element pozorišnog činjenja... (Ibid). Uz nabrojane, autorka kao zajednički imenitelj domaćeg alternativnog teatra navodi pre svega – proces u okviru kog su nastale: „Dok se tradicionalno pozorište u Srbiji, uglavnom bazira na inscenacijama dramskih tekstova, alternativne trupe svoje teme istražuju. Pozorište koje prave je postdramsko (u smislu definicije H. T. Lehmanne) i tekst je u njemu (u slučaju da ga

⁷ Predavanja predmeta SMT 1 tokom školske 2015/16.

uopšte ima) samo jedan od podjednako važnih kodova u nastanku ali i analizi pozorišnog dela. Fenomene kojima se bave, alternativni pozorišni umetnici, posmatraju kao polazišnu tačku za različite umetničke radionice, kroz koje dolaze do punog oblika svog ostvarenja“ (Id: 14). Milena Bogavac navodi i još jednu bitnu karakteristiku ovog teatra, vezanu za samu produkciju, a to je budŭet. Reč je o niskobudŭetnoj produkciji, koja diktira estetiku, ali i etiku ovog teatra: „Već samim pokušajem da od manjeg naprave više, svi autori i grupe na nezavisnoj pozorišnoj sceni ulaze u domen kulturnog i socijalnog angaŭmana“ (Ibid). Ali, odricanje od privilegija drŭavnog pozorišta, nezavisnoj sceni garantuje i veću slobodu u mišljenju i izraŭavanju. Ova autorka kao glavne reprezentate alternativne scene između ostalih (samo u Beogradu radi oko 30 alternativnih trupa) navodi: Sonju Vukićević, Plavo pozorište, Teoriju koja Hoda, DAH teatar, Ister teatar, Mimart teatar, Novosadski Forum za novi ples i trupa 2uplo dno, Sašu Asentića i njegovu organizaciju Per. Art, Daliju Aćin i Stanicu – servis za savremeni ples, Porodicu Bistrih Potoka, Mudra teatar, Dramu Mental Studio, Ivan Pravdića i Justart, DDT, Ivanu Koraksić i Beogradski Cirkuski Centar, Bitef teatar, Centar za kulturnu dekontaminaciju, Andraša Urbana, Źene na delu, Centar E8, „Suno e Romengo“ (kao jedini romski teatar u Srbiji), POD teatar (Projekat Objektivna Drama), ERG status, BAZAART i druge.

DRUŠTVENA ANGAŹOVANOST ALTERNATIVNOG TEATRA U SRBIJI

Prvi alternativni teatri sa ovih prostora igraju dela Joneska, Harolda Pintera, Dŭzona Bouena, ali i nove, domaće autore: „Ono što celom ovako postavljenom poduhvatu daje moralno opravdanje i prizvuk istinskog tvoraćkog iskušenja jeste opredeljenje da se isključivo izvode dramski tekstovi mladih jugoslovenskih autora koji obrađuju savremene teme...“ – pisao je Milan Vljaić u „Politici“ od 29. 01. 1977. povodom premijere Teatra „Pod razno“ (Jevtović 1997: 99).

Savremena pozorišna scena alternativne provinijencije u Srbiji, svakako bi trebalo da se prvo predstavi radom DAH teatra, koji je po nama svojevrsna paradigma ovog pravca pozorišne umetnosti. Početak rada DAH teatra je paralelan sa početkom rata u bivšoj Jugoslaviji 1991. godine, kada su osnivačice, rediteljke Jadranka Anđelić i Dijana Milošević, tragajući za odgovorom na pitanje o odgovornosti i duŭnosti umetnika u „mračnim vremenima“⁸, prekinule rad na započetoj predstavi *Darovi naših predaka* i u prvoj izvedenoj predstavi, baziranoj na pesmama Bertolta Brehta – „Ova vavilonska pometnja“, počele da pronalaze pomenute odgovore. Kao i da sebe definišu u smislu društvene angaŭovanosti, putem igranja ove antiratne predstave na otvorenom prostoru. Jer njihova misija je u suprotstavljanju ratu i nasilju, a moto – „Razaranju i nasilju u savremenom svetu se jedino možemo suprotstaviti stvaranjem smisla“. U samom definisanju prvog teatarskog koraka, diferencirana je i njihova kasnija ideja, stil i rad, upravo kroz taj angaŭovani stav umetnika.

Źelju za upotrebom pozorišne umetnosti kao kanala za javno zagovaranje lićnog društvenog angaŭmana, akcentovala je i jedna od članica DAH teatra, Sanja Krsmanović Tasić⁹, koja se prethodno bavila plesom, koreografijom i pedagogijom savremene igre, koji joj se kao forma nisu činili dovoljno jasni i prodorni „za iznošenje lićnih vrlo konkretnih i angaŭovanih stavova o ludilu u kome smo se našli, i farsu koju smo ŭiveli u tadašnjem režimu laŭi i zavaravanja masa“, nasuprot teatru koji je davao više mogućnosti za artikulaciju govora o ratu u Jugoslaviji. A alternativa je, po njoj, upravo dala mogućnost: „Da uvek postoji drugi put, drugi naćin promišljanja stvarnosti kroz scensku umetnost. Da smo slobodni da koristimo sva sredstva, prostore, načine da ‘isprićamo’ svoje priće“.

Veliki broj realizovanih predstava, inovativnih radionica (od 1993. u okviru njihovog Centra za pozorišna istraŭivanja), međunarodnih festivala i predstava, kao i njihova gostovanja širom sveta govore

8 Izvor: <http://www.dahteatarcentar.com/onama.html> (pristupljeno 01. 03. 2016)

9 Intervjui za potrebe ovog rada sa predstavnicima alternativne scene teatra u Srbiji – Sanjom Krsmanović – Tasić (DAH teatar/Hleb teatar), Dubravkom Vujinović (Plavo pozorište), Nelom Antonović (Mimart) i Sunćicom Milosavljević (BAAZART) su rađeni u februaru, 2016. posredstvom imejl komunikacije.

u prilog prepoznatljivosti promovisanja pomenute ideje u radu ove alternativne grupe. DAH teatar je savremenom dramom promovisao angažovane teme od pomenutog suprotstavljanja ratu, preko tranzicije pravde do priče o nestalim osobama u aktualnoj predstavi *Drhtaj ruže*, a o verifikaciji rada govori i čast da budu jedna od pozorišnih trupa u svetu sa kojima je reditelj Euđenio Barba (koji je primetno uticao na njihov rad) podelio 1997. godine prestižnu nagradu „Luidi Pirandelo“.

Angažovanost srpskog teatra ima i svoju cenu, ako se na primeru opozitnog gledišta posmatra „komfor“ institucionalnog teatra, jer je emanirana i kao, po Tasićevoj „stalna borbu za prostor, uslove, novac, ideje, publiku, medije, priznavanje, pre-poznavanje i drugo“. Eklatantni primer iz sadašnjosti govori u prilog tome, jer DAH teatar danas, u godini kada obeležava dve i po decenije rada na domaćoj i međunarodnoj sceni, ponovo, po ko zna koji put, traga za sopstvenim prostorom za rad. Ali treba se zapitati, da li država koja ima indiferentan odnos prema *mainstream* kulturi, ima drugačiji pristup alternativni, posebno angažovanoj koja je neprestano stavlja pod svoju lupu? S druge strane, ako se gleda na samu svrhu rada, odnosno umetničku misiju, ona je ostvarena kada je u pitanju DAH teatar, koji je upravo zbog višegodišnje upornosti u bavljenju angažovanim temama, postao svojevrsna paradigma drugim alternativnim grupama na ovim prostorima.

Angažovanost DAH teatra je očigledno sadržana u korpusu tema civilnog sektora na ovim prostorima koja se mogu sublimirati pod pojmom demokratizacija (mirno rešavanje sukoba, proces „istina, odgovornost, pomirenje“, inkluzija ranjivih grupa, manjinska prava...). I promovisanju novih formi, kako menadžmenta teatra, tako i same pozorišne umetnosti. A šta je sa ostalim alterantivnim trupama i njihovim promišljanjem angažovanosti?

Članica ove trupe, Sanja Krsmanović je tražeći „alternativu unutar alternative“ nastavila novim putem, jer u DAH teatru po njoj „vremenom su se neke stvari izgubile, promenile, barem za mene“, što je legitimno pravo svakog umetnika u smislu neprekidne samoevaluacije i želje za napredovanjem. Ali i osobe, jer svi mi smo različiti i imamo različite poglede na umetnost i njenu društvenu funkciju. Ona nastavlja angažovani rad, samostalno, da bi 2014. godine sa kolegama Jugoslavom Hadžićem i Anastasijom Tasić, osnovala Hleb teatar. Razvijajući novu formu „eseja u pokretu“, njen rad se više usmerava ka direktnijoj, energičnijoj i jednostavnijoj komunikaciji sa publikom, interaktivnim pristupom je postavljajući u poziciju aktivnih učesnika. Angažovanost Hleb teatra možemo identifikovati u temama, kako „bolno ličnim“ po umetnika, tako i politički aktuelnim: „U najnovijoj predstavi *Doček* osvešćujemo publiku da smo svi mi građani, narod, u stvari proleter XXI veka. Predstavu sam zamislila kao postapokaliptični Beket, gde mi, prodani umetnici, animatori i roba kreativnih industrija i dalje čekamo sa publikom našeg Godoa, novog vođu i spasioca, sve sa partizanskim pesmama“, eksplicira Tasićeva fokus angažovanosti. Možemo zaključiti, na osnovu njihovog promišljanja, da inicijatori angažovanog teatra u Srbiji, smatraju da sama angažovanost kod ove vrste pozorišne umetnosti nije nastala po samom njihovom definisanju da rade drugačije, nego upravo zbog ličnih stavova, odnosno „duboke unutrašnje potrebe da se na sceni krikne, progovori o nepravdi, o stanju, situaciji, o bolnim čirevima društva koji se prekrivaju puderom kvazi građanskog, primerenog, pristojnog i poželjnog“. Lična angažovanost je presudna, tako da bi ovi umetnici, kao individue, bili angažovani i u drugim umetničkim formama, ali je moć komunikacije teatra bila presudna.

U primere angažovanog teatra, ubrajamo i rad „Plavog pozorišta“ osnovanog u Beogradu 1995. godine u formi pozorišne laboratorije čija se ideologija bazira na principima koje su ustanovili, po njima, reformatori pozorišta dvadesetog veka – Konstantin Stanislavski, Antonen Arto, Ježi Grotovski, Euđenio Barba i Masimo Đaneti. Njihova ideja vodilja je upotreba teatra kao kredibilnog mesta u kome se mogu reći neke ozbiljne stvari o sebi i svetu koji nas okružuje – „Pozorište koje postoji da bi se pozorište služilo, a ne da bi mu se služilo, pozorište koje istražuje dublje nivoe ljudske komunikacije, pozorište koje ima ideju pomeranja granica ljudske percepcije, pozorište koje živi utopiju pomirenja antropologije i društva i pozorište koje je kritički stav“ (Info: Plavo pozorište, zvanična prezentacija).

Menadĭerka ovog teatra, Dubravka Vujinoviĭ pravi terminoloĭku distinkciju od termina „alternativni“ i, menjajuĭi ga sa – „savremeni, nezavisni, u uĭem smislu i laboratorijski ili antropoloĭski“ (oslanjanje na Barbin rad). Oni negiraju termin „alternativni“ zbog logiĭke korelacije sa konvencionalnim (jer morate biti „drugaĭiji“ u odnosu na neĭto űto predstavlja uobiĭajeni izbor) smatrajuĭi da „savremeni teatar predstavlja jedinu moguĭu formu pozoriĭta kojom bismo mogli da se bavimo (...) za nas je savremeno pozoriĭte prostor otvorenog uma, mesto koje ima kredibilitet i u kome se mogu reĭi neke ozbiljne stvari o sebi i svetu koji nas okruĭuje“.

Ćlanovi ove pozoriĭne grupe, sliĭno navedenoj ĭlanici DAH teatra, ne smatraju da automatski postoji znak jednakosti izmeĭu alternativnog/savremenog teatra i angaĭovanosti, a sopstveni angaĭman vide u „bavljenju unutraĭnjim prostorom ljudskog biĭa ili prostoru ispod povrĭine uobiĭajene slike stvarnosti“. Analiza njihovog rada tematski potkrepljuje tezu o angaĭovanosti – od aktuelne predstave *Sanjarenje. Priĭa iz Terezina* (pokuĭaj senzibiliziranja jevrejskog pitanja kroz jedan drugaĭiji odnos Jevreja prema Hristu), preko predstave *Pevam kao da sam ptica* iz 2006. godine (inspirisane delom Hermana Hesea *Stepski vuk*, uz upotrebu indijskih plesova i muzike, sa kojom su ih upoznavali ĭlanovi hrama Hare Kriĭna u Beogradu i antiratnom tematikom), do starijih predstava poput *Hipertrofija autoriteta ili Ćovek koji je pomraĭio Sunce* iz 2001. godine (pozoriĭni mjuzikl kojom se proslavljao pad Miloĭeviĭevog reĭima). Angaĭovanost ovog teatra u formi edukacije, pronalazimo u „Radionicama humanistiĭkog pozoriĭta“ iz 1999. (ponovo – antiratna poruka u vreme bombardovanja Srbije), radionici „Savremeni teatar – prostor otvorenog uma“ (u Beogradu su teme bile - diktatura, revolucija i demokratija, a u Leskovcu 2005. – diskriminacija osoba sa HIV virusom).

I ovaj primer pokazuje elemente „korpora“ angaĭovanosti, odnosno „top tema“ civilnog sektora. Na ovom mestu postavljamo i pitanje – „ko je spreman da ide dalje?“ od poslenika teatra alternative. Moĭe li se pobeĭi od donatorskog klijentelizma i tragati ponovo za neĭim drugaĭijim, za „alternativom unutar alternative“? Moĭda bi sama scenska forma trebalo da evoluiru, űto navode sledeĭi primeri angaĭovanog teatra u Srbiji obuhvaĭeni ovim istraĭivanjem.

Teatar Mimart spada u prve alternativne scenske grupe na ovim prostorima. Po njihovim zvaniĭnim dokumentima, kao jedan od prvih neformalnih, istraĭivaĭkih teataru u Jugoslaviji, postoji od 1984. godine sa ciljem istraĭivanja slobode pokreta i neverbalne komunikacije koju implementiraju u pozoriĭte. Za njih je alternativa u teatru povezana sa razliĭitoĭu i inovativnoĭu u odnosu na klasiĭnu dramaturgiju uz akcenat na komunikaciju sa publikom, a kako sliĭno predstavnicima DAH teatra i Plavog pozoriĭta ne smatraju da je alternativa kao opredeljenje direktno vezana za angaĭovanost – „Da bi delo bilo druĭstveno angaĭovano ne treba se baviti sadaĭnjosti (ne ismejavati vladu, pljuvati drĭavu, premijera), veĭ koristiti intelekt i znanja proĭlosti za promene“ (izjavljuje osnivaĭica Mimarta, Nela Antonoviĭ). Ovo je u opozitu sa primerima sopstvene angaĭovanosti, jer njihove teme su uvek korespondirale sa odgovorom pozoriĭnog umetnika na dati trenutak: performans *Izduvavanje balona* (vezan za graĭanske politiĭe proteste 1996. godine), predstava *Rotkve strugane* (asocijativna uvertira pred bombardovanje 1999. godine), *Vreme Astrala* (Balkan devedesetih godina)... Nela Antonoviĭ kao angaĭovanost definiĭe formu rada ovog teatra: „S obzirom na to da je Mimart vezan za neverbalni teatar, jer je telo glavni subjekt na sceni, javljaju se komunikacijski kodovi koji na novi naĭin postaju mikroartistiĭki, koji sadrĭe elemente druĭstvene angaĭovanosti. Jer, telo pamti sve űto mu se desilo. Publika ĭita jednostavno ovakve kodove, jer nema teksta koji bi ih odvojio od intuicije, opaĭanja i koncentracije...“.

Druge forme prezentacije, navodi i Sunĭica Milosavljeviĭ iz BAAZART-a, po kojoj bi alternativa, takoĭe po definiciji trebalo da bude – angaĭovana: „(...) upravo usled potrebe da se iskaĭe (politiĭki, filozofski, umetniĭki...) stav koji odstupa od vaĭeĭeg miĭljenja i da se skrene paĭnja javnosti na taj stav“. Po njenom miĭljenju, najjaĭi stav iskazuju organizacije koje rade u oblasti ljudskih prava, a pozoriĭte i performans jasno i vrlo odreĭeno koriste kao instrument da prenesu poruku. Umetniĭka validnost takvih

rezultata moŭe biti znaĭajna, ali nije uvek. Ona takoŭe smatra i da je „pozorišna alternativa upala u manir i prestala da istraŭuje“, da su teme bile društveno angaŭovane, ali je eksperiment u vidu umetniĭkog jezika postao monoton. Ili kako je veĭ navedeno – klijentelistiĭki, projektĭno definisan, po agendi medija i donatora. Po njoj ima pomaka, ali ne zbog same alternative u teatru, nego „zato ŭto ex-alternativni oblici (npr. dokumentarno pozorište) ulaze u *mainstream* (Boris Liješeviĭ, Hartefakt na sceni Bitef Teatra, E8 i rad Minje Bogavac i Vojkana Arsiĭa na sceni Bitef Teatra, a Bitef jeste repertoarska kuĭa u Bgd)“. Glavni razlog stagnacije alternativaca, po njoj je u stagnaciji, zatvorenosti, opŭtoj društvenoj krizi i nedostatku edukacije i mobilnosti umetnika: „...nova generacija mora da prepozna i donese angaŭovane teme, pa ako se scena ne bude obnavljala, neĭe viŭe ni biti angaŭovanosti. Po mom miŭljenju, barjak je sada u rukama plesne scene“.

Nove teme koje su u fokusu navedene angaŭovanosti su rad sa zatvorenicima, mladima i drugim marginalizovanim grupama, a scenski i svaka vrsta izvoŭaĭkog rada u javnim prostorima (izlazak iz pozorišne zgrade), objaŭnjava Milosavljeviĭeva.

Navedeni primeri iz prakse nepobitno dokazuju angaŭovanost alternativnog teatra, jer tematski, po formi i pre svega ideji, odnosno misiji kao vodilji rada i inicijalne odredbe bavljenja teatrom, predstavljaju jednu novu vrstu odgovora umetnika na burnu društvenu situaciju, koja traje od kraja proŭlog veka do danas. Uz evidentne uticaje moderne drame, novih formi i prevashodno pristupa produkciji i uopŭte bavljenju teatrom.

ZAKLJUĖCI:

- Organizacije civilnog sektora u kulturi u Srbiji su reprezent društvene angaŭovanosti u svom radu. Kao deo tzv. *Treĭeg sektora*, one rade upravo one stvari koje ostala dva sektora ne dotiĭu – javni sektor zbog nedostatka resursa ili svesne namere, a profitni sektor zbog nedostatka poslovnog interesa. A to su svakako – angaŭovane teme.
- Sinonimi za alternativni teatar, koji bi ŭire obuhvatili sve njegove karakteristike mogu biti: nezavisni, savremeni, istraŭivaĭki, antropoloŭki.
- Alternativni teatar u Srbiji je po definiciji, pre svega, drugaĭiji u odnosu na *mainstream*, odnosno - repertoarski institucionalni teatar, ali to ne znaĭi da ga iskljuĭuje, nego – dopunjuje, kao i on njega. Njegove karakteristike moŭemo sublimirati preko tematike, savremenog pristupa, procesa nastanka, budŭeta, kao i stepena slobode miŭljenja i izraŭavanja. Upravo u toj razliĭitosti pristupa i slobodi da se bavi temama danas i ovde (za razliku od pozorišta glavnog toka koje ima monopol nad pitanjima istorije) i leŭi angaŭovanost alternativnog teatra.
- Pod društvenom angaŭovanoŭću alternativnog teatra, mogu se ubrajati i produkcije klasiĭnih organizacija civilnog sektora, koje se na primer bave ljudskim pravima, ali koriste teatar kao komunikacionu alatku, ukoliko iole zadovoljavaju standarde rada.
- U tematskom smislu, društvena angaŭovanost alternativnog teatra u Srbiji je uvek bila aktuelni odgovor na politiĭku situaciju od primera Dah teatra devedesetih i eksplicitnih antiratnih stavova, do danaŭnjeg „neokolonijalizma“ liberalnog kapitalizma i otuŭenosti obiĭnog ĭoveka, „roba kreativnih industrija“, kako govori Hleb teatar.
- Alternativni teatar u Srbiji jeste društveno angaŭovan, ali to nije teza koja se moŭe primeniti na sve ŭto bi se moglo definisati pod alternativom. Uz pozorišni rad, u vrhu su i istraŭivaĭi, plesni teatar, edukatori, jednom reĭju - interdisciplinarnost.
- Alternativna scena u teatru mora da se neprestano obnavlja i podmlaŭuje, uprkos objektivnim uslovima rada, jer bez toga se gubi i njena angaŭovanost.
- Društvena angaŭovanost u alternativnom teatru, kao uopŭte i u umetnosti ili celokupnom javnom ŭivotu, moŭe se posmatrati iz mnogo uglova. Za nekoga je to sama tematika, za nekoga hrabrost da se javno govori o odreŭenim problemima, za nekoga to moŭe biti i prenos znanja mladim genera-

cijama, kao i interkulturalno povezivanje. U današnjoj Srbiji, u kojoj su umetnost i kultura na neki naĕin obezvreĊeni, kako narušenim sistemom moralnih vrednosti, tako i odnosom zvaniĕnih kreatora kulturne politike prema umetnicima (a pogotovo onima koji dolaze sa nezavisne scene), samo bavljenje alternativnim teatrom predstavlja svojevrsnu paradigmu društvene angaĭovanosti kroz prizmu liĕne, graĊanske hrabrosti.

LITERATURA:

1. Sarazak, Ŗan Pjer, *Poetika moderne drame*, Beograd, Clio, 2015.
2. Barba EuĊenio, Savareze Nikola, *Reĕnik pozorišne antropologije: Tajna umetnost glumca*, Beograd, Fakultet dramskih umetnosti – Institut za pozorište, film, radio i televiziju, 1996.
3. Jevtović, Vladimir, *Uzbudljivo pozorište*, Beograd: GEA. 1997.
4. Dipon, Florans, *Aristotel ili vampir zapadnog pozprišta*, Beograd, Clio, 2011.
5. Grupa autora, *Strategija razvoja civilnog sektora grada Kragujevca (2010 – 2015)*, Kragujevac: NVO MillenniumM, pp. 7. 2010.
6. Paunović, Ŗarko, *Nevladine organizacije*, Beograd: Sluĭbeni glasnik. 2006.
7. Cvetiĕanin, Predrag, „Polje kulturne produkcije u Srbiji“. *Most – ĕasopis za kulturu nevladinih organizacija Vojvodine*, br. 2 (str. 15 – 56), Novi Sad: Zavod za kulturu Vojvodine, pp. 13 – 14. 2014.
8. Bogavac, Milena, „Alternativa nema alternativu!“. *RASTER: godišnjak nezavisne izvoĊaĕke scene u Srbiji*, br. 1 (str. 13 – 20), Beograd: TKH, centar za teoriju i praksu izvoĊaĕkih umetnosti, 2008.
9. Izvor: <http://www.dahteatarcentar.com/onama.html> (pristupljeno 01.03.2016)

Determining the Characteristics and Level of Social Engagement in the Work of Alternative Theater in Serbia

SAŖETAK: The theme of this work is to examine the characteristics of social engagement in the work of alternative theater in Serbia. The work starts from the thesis that the alternative theater in this area belongs above all to the civil sector in culture and citizens' associations and informal groups and individuals - artists, which the official, mainstream box could not or would like to realize their artistic vision. The second thesis is analyzed primarily by using the concept of alternative theater theory (Jean-Pierre Sarazak, Eugenio Barba and Nikola Savereze, Vladimir Jevtović ...) and trying to determine what represents and how was created alternative theater in the region.

The third thesis is an attempt to determine the degree of social engagement in the work of alternative theater in Serbia, which is based on interviews with representatives of the alternative scene in Serbia (DAH theater, theater Hleb, Blue Theatre, BAZAART, Mimart) identify the type of engagement. The main hypothesis is that the alternative theater in Serbia is socially engaged to some degree. The aim of the research is to determine the current state for the issue in the work of alternative theater in Serbia. The methods were used interviews and content analysis. The purpose of the work is to develop recommendations to increase the level of engagement in the work of alternative theater in Serbia.

KLJUĕNE REĕI: Alternative theater, social engagement, the civil sector in culture.

Primljeno: 5. septembar 2016.

Prihvaĕeno za objavljivanje: 19. septembar 2016.

Mina D. Lukić

Univerzitet u Beogradu, Filozofski fakultet

Centar za muzeologiju i heritologiju

Srbija

Animirani film *Tajna Kelsa* kao primer kreativne interpretacije baštine

SAŽETAK: Sudbina *Knjige iz Kelsa*, iluminiranog rukopisa s kraja VIII i početka IX veka, jeste okosnica narativa irskog animiranog filma *Tajna Kelsa* iz 2009. godine. U radu se raspravlja o ulozi pomenutog filma u komuniciranju baštinskih vrednosti u globalizovanom svetu, zatim o predmetu baštine u kontekstu umetničke apropijacije, kreativne interpretacije i (zlo)upotrebe nasleđa. *Tajna Kelsa* se razmatra kao primer dobro uspostavljenog balansa između umetničke invencije, upotrebe i interpretacije nasleđa, a zatim i kao sadržaj višestrukog svedočanstvenog potencijala, budući da je jedinstveno umetničko ostvarenje i svedočanstvo o sopstvenom vremenu, ali i posrednik koji primereno govori o biografiji i značaju *Knjige iz Kelsa* u kontekstu monaških zajednica devetovekovne Irske i vikinških napada.

KLJUČNE REČI: upotreba baštine, kreativna interpretacija, svedočanstvenost, komunikacija, remedijacija, *Knjiga iz Kelsa*, *Tajna Kelsa*

Jedan od izazova s kojima se suočavamo pri izučavanju savremene kulturne produkcije jeste korišćenje baštine u popularnoj kulturi, odnosno u sferi tzv. kreativnih industrija. Irski dugometražni animirani film *Tajna Kelsa* (*The Secret of Kells*) (Moore, Twomey, 2009), u kome centralnu ulogu ima srednjovekovni iluminirani rukopis *Knjiga iz Kelsa* (*The Book of Kells*), izdvojen je kao pogodan za promišljanje značaja novijih medija u prezentaciji baštine, prvenstveno kao pozitivan primer na osnovu kog se može diskutovati o kreativnoj interpretaciji nasleđa i doći do relevantnih zaključaka o svedočanstvenom potencijalu sličnih sadržaja. Tekst koji sledi sadrži tri tematske celine. U prvoj se, pored prikaza osnovnih informacija o *Knjizi iz Kelsa* i crtanom filmu, ukazuje na njihove likovne kvalitete i na estetsku i stilsku povezanost animacije o predstavama iz samog rukopisa. Druga celina je posvećena problemu apropijacije u istoriji umetnosti i pitanjima upotrebe i interpretacije baštine iz ugla heritološke teorije¹, s namerom da se *Tajna Kelsa* primereno pozicionira u tim okvirima. Najzad, u trećem delu se ovaj animirani film razmatra kao višeslojno svedočanstvo i analizira se njegova kompleksna medijska priroda.

1 Pod heritologijom podrazumevamo nauku o baštini. Za opširniji uvod u probleme baštine, videti: Popadić, Milan, *Vreme prošlo u vremenu sadašnjem. Uvod u studije baštine*, Centar za muzeologiju i heritologiju Filozofskog fakulteta Univerziteta u Beogradu, Beograd, 2014. Dostupno na: <https://drive.google.com/file/d/0B5g9VpCxkyXhdXVvcG4ySzhCNkE/view>.

VIZUELNO BOGATSTVO OSTRVSKE ILUMINACIJE I ANIMACIJE

*I have lived through many ages... through the eyes of salmon, deer, and wolf.
I have seen the Northmen invading Ireland, destroying all in search of gold.
I have seen suffering in the darkness. Yet I have seen beauty thrive in the most
fragile of places. I have seen the book... The book that turned darkness into light.*²
(Moore, Twomey 2009: 00:01:12–00:02:10)

Navedeni citat predstavlja uvodne reči crtanog filma *Tajna Kelsa*. Već se u tim prvim rečenicama ponavljanjem reči koje upućuju na čulo vida (poput imenica: *eyes* – oči, *darkness* – tama, *light* – svetlost, kao i glagola *see* – gledati, videti) ukazuje na značaj vizuelnog aspekta za razumevanje i doživljaj kako filma, tako i samog rukopisa koji je inspirisao nastanak pomenute ekranizacije (v. Cartoon Saloon, 2016).³ Može se reći da je ovim rečenicama i pratećim kadrovima sumiran značajan deo radnje filma: počev od prisustva paganskog keltskog elementa, vile Ašling (Aisling) koja izgovara navedeni tekst, preko stradanja uzrokovanog vikinškim upadima na teritoriju Irske, uništenja manastira na ostrvu Jona, do skrhanih zidina Kelsa i Knjige čija je lepota „preobrazila tamu u svetlost“. Opis Knjige, kao predmeta koji tamu pretvara u svetlost, zasnovan je na citatu iz modernog prevoda pesme *Pangúr Bán*.⁴ U pesmi, nastaloj tokom IX veka, irski monah opisuje svoju mačku, poredeći sopstveni umni rad s njenim aktivnostima. Poslednji stih pesme u prevodu Robina Flauera (Robin Flower) glasi *Turning darkness into light* i uzet je za naziv izložbe o *Knjizi iz Kelsa* u Biblioteci Trinita koledža u Dublinu, a zatim je više puta upotrebljen i u samom crtanom filmu (engleski prevod pesme dostupan je u: Brošura izložbe *Turning Darkness into Light*). Pretvaranje tame u svetlost povezano je u kontekstu filma sa činom stvaranja iluminacije (lat. *illūminō, illūmināre, illūmināvī, illūminātum* – osvetliti, prosvetliti, ukrasiti), ali i sa naglašenom dihotomijom *var-varstvo* – *civilizacija*, gde su monasi Kelsa prikazani kao čuvari civilizacije, znanja i umetnosti naspram bezumnih Vikinga koji nemilosrdno haraju, pale, pljačkaju i ubijaju stanovnike devetovekovne Irske.

Okosnica filma i pravi biser u istoriji iluminacije knjiga, bogato ukrašeno četvoroevangelje iz Kelsa nastalo je krajem VIII i početkom IX veka. Po svemu sudeći započeto je na ostrvu Jona, čiji su monasi delom pobjegli u Kels nakon vikinškog razaranja manastira 806. godine. Od 1661. godine čuva se u Biblioteci Trinita koledža u Dublinu. Smatra se jednim od najpoznatijih iluminiranih rukopisa na svetu i procenjuje se da ga godišnje vidi oko pola miliona ljudi (Brošura izložbe *Turning Darkness into Light*; De Hamel, 2004: 24–28).⁵ Takođe se svrstava među najznačajnija kulturna dobra Irske i od 2011. godine se kao vrhunski civilizacijski dokument nalazi na Uneskovoj listi *Pamćenja sveta*.⁶

2 Živela sam kroz mnoge vekove... kroz oči lososa, jelena i vuka. Videla sam kako ljudi Severa upadaju u Irsku, uništavajući sve u potrazi za zlatom. Videla sam patnju u tami. Ipak, videla sam kako se lepota razvija na najkrhijim mestima. Videla sam knjigu. Knjigu koja je pretvorila tamu u svetlost. (prevela M. L.)

3 Za najkvalitetniji uvid u izgled rukopisa videti digitalni faksimil dostupan na sajtu Trinita koledža u Dublinu: http://digitalcollections.tcd.ie/home/index.php?DRIS_ID=MS58_003v. Pored samog filma, vidi i zvaničnu prezentaciju na sajtu <http://www.cartoonsaloon.ie/work/secret-of-kells/> i promotivni video na https://www.youtube.com/watch?v=Iw2_HZTuQBE (pomenutim sajtovima je poslednji put pristupljeno 14.10.2016). U radu se upućuje i na druge elektronske izvore koji adekvatno ilustruju rečeno, usled nemogućnosti publikovanja teksta sa ilustracijama.

4 U engleskom prevodu naslov pesme je *White Pangúr*, pri čemu bi na srpskom naslov bio *Beli Pengur*. Pengur Ban je i ime mačke koja se pojavljuje u crtanom filmu, a tokom odjavne špice filma glumac Mik Lali (Mick Lally) recituje verziju pesme na savremenom irskom jeziku.

5 Vidi zvaničnu internet prezentaciju Biblioteke Trinita koledža u Dublinu posvećenu *Knjizi iz Kelsa* i izložbi *The Book of Kells „Turning Darkness into Light“* na: <http://www.tcd.ie/Library/bookofkells/>, <http://www.tcd.ie/visitors/book-of-kells/>, pristupljeno 28.4.2016.

6 UNESCO, Memory of the World, <http://www.unesco.org/new/en/communication-and-information/memory-of-the-world/homepage/>, pristupljeno 1.4.2016.

Knjiga iz Kelsa je najreprezentativniji saĕuvani primer tzv. *insularnog* ili *ostrvskog stila* ukrašavanja knjiga. Osnovne odlike ovog stila su izrazita ornamentalnost i dvodimenzionalnost, kao i izostanak težnji ka realizmu ili klasicizmu. Ljudska figura se retko prikazuje, i tada je shematizovana i geometrizovana, stilizovana ponekad do groteskĕnih razmera. Nisu uobiĕajeni ni prepoznatljivi floralni motivi. Źivotinje se ĕešĕe prikazuju, pretežno su u pitanju ptice, zmajevi, zmije i psi. Dominantno obeleđe stila jesu prepleti, trake, spirale, ĕvorovi i geometrijske forme ĕijim se inventivnim kombinovanjem stvaraju najraznovrsniji obrasci (D'Ancona, Aeschlimann, 1969: 12; up. Megaw, Megaw, 2001: 250–256). Knjiga iz Kelsa ima najrazvijeniju dekoraciju ovog tipa i ĕak i danas ostajemo fascinirani veštĭnom i preciznošĕu s kojom su stvarane minijature ovog rukopisa. Njihov kvalitet je takav da se za ovo ĕetvoroevangelje ĕesto vezuje izjava Geralda iz Kambrea (Giraldus Cambrensis) koji je oko 1185. godine opisao danas izgublĕenu *Knjigu iz Kildera* kao „delo anĕela, ne ĕoveka” (De Paor, 1977: 102; De Hamel, 2004: 28).

U srednjem veku, knjiga je bila najvaĭniji medij za širenje reĕi Gospodnje i za misionare ranog srednjeg veka najopipljiviji dokaz boĭanske poruke koji su mogli da ponude plemenima koja su pokrštavali. Buduĕi da su propovedali hrišĕanstvo u društvu nepismenih, njih je trebalo oĕarati vizuelnim putem, pa su monasi nužno bili okrenuti sadejstvu slike i pisane reĕi (De Hamel, 2004: 11, 14). Nastanak knjiga u skriptorijumima manastira podrazumevao je višegodišnji trud oko preciznog prepisivanja teksta, ukrašavanja inicijala i izrade minijatura i obiĕno je u njihovom stvaranju uĕestvovao veĕi broj monaha, pisara i iluminatora (D'Ancona, Aeschlimann, 1969: 11). Knjiga iz Kelsa po vizuelnom bogatstvu i likovnim kvalitetima predstavlja vrhunac ostrvske iluminacije i u tom pogledu je razumljivo veliko interesovanje koje izaziva, kao i ĕinjenica da je umetnik Tom Mur (Tomm Moore, iz Kilkenija u Irskoj), idejni tvorac i reĭiser *Tajne Kelsa*, odluĕio da svoje pionirsko ostvarenje u sferi animacije posveti ovom rukopisu.⁷ Iako deluje da je u današnjem društvu, usled obilate produkcije slika i brojnih novih medija, sve teĭe stvoriti delo snažnog vizuelnog dejstva, kakvo još uvek pruĭa Knjiga iz Kelsa, Tom Mur je sa saradnicima kreirao ostvarenje za koje se s punim pravom moĭe reĕi da je u umetniĕkom i likovnom smislu njen dobar naslednik.

Sadrĭaj i audio-vizuelni izraz su pretežno zasnovani na irskoj tradiciji, pa se film moĭe smatrati irskim proizvodom, iako je internacionalna produkcija bila neophodna zarad prikupljanja finansijskih sredstava. Ono što se na globalnom nivou moĭe identifikovati kao tradicionalni irski zvuk francuski kompozitor Bruno Kule (Bruno Coulais) i irska muziĕka grupa Kila (Kĭla) pretoĕili su u suptilan muziĕki izraz, koji završni proizvod zaokruĭuje kao celinu utemeljenu u lokalnom nasleĕu. Muru i njegovom timu je stil dekoracije *Knjige iz Kelsa* posluĭio, uz srednjovekovno slikarstvo u širem smislu, kao osnova za razvoj impresivnih ruĕno raĕenih crteĭa i 2D animacije. Upeĕatljiv vizuelni izraz, koji dominira nad narativom, istaknut je od strane publike i kritiĕara kao glavni kvalitet filma, donevši mu, uz više drugih nagrada, i nominaciju za Oskara u kategoriji animiranog dugometraĭnog filma 2010. godine (Cartoon Saloon, 2016).

U tematskom pogledu, okosnicu filma ĕini fiktivna priĕa o nastanku knjige, koju ĕemo ukratko rezimirati radi kasnije analize upotrebe istorijskih ĕinjenica u konstruisanju narativa. Dvanaestogodišnji Brendan (Brendan) je deĕak bez roditelja o kome se stara ujak Kelah (Cellach), opat manastira Kels, zaokupljen radom na fortifikaciji manastirskih zidina pred vikinškom opasnošĕu poĕetkom IX veka. Brendan je privuĕen radom u skriptorijumu, gde dosta vremena provodi s monasima pisarima koji priĭelĭuju dolazak velikog majstora iluminatora kakav je brat Ejdan (Aidan) sa Jone. Beĭeĕi od Vikinga, upravo brat Ejdan stiĭe u Kels, donoseĕi knjigu koja „zaslepljuje grešĕnike” i „pretvara tamu

⁷ Iako je svakako u pitanju višestruko autorstvo i na filmu je radilo oko dve stotine ljudi, u tekstu ĕemo iz praktiĕnih razloga pod autorom podrazumevati Mura kao glavnog ideatora i reĭisera.

u svetlost”. S njim dolazi i njegova maĭka, gorepomenuta Pengur Ban, koja brzo postaje Brendanov nerazdvojni pratilac. Ugledavši knjigu, Brendan je, poput Geralda iz Kambrea, naziva „delom anĭela”. Ejdan mu odgovara da je ista delo „pukih smrtnika”, ali da je i on to pomislio kada ju je prvi put video. U ŭelji da pomogne bratu Ejdanu, Brendan po prvi put u ŭivotu napušta zidine manastira i odlazi u ŭumu u potrazi za bobicama od kojih se prave boje i mastilo. U ŭumi upoznaje Aŭling, devojĭicu–vilu, koja mu postaje prijatelj i pomaŭe u dobavljanju potrebnih sirovina. Pod Ejdanovim voĭdstvom on se oprobava u slikanju minijatura. Kada ga uĭitelj obaveŭtava da mu je vid oslabio, te da ĕe on, Brendan, morati da oslika najslavniju stranu knjige, *Hi-Ro* (Chi-Rho) stranu, zajedno shvataju da im nedostaje kristal (vrsta uveliĭavajuĕeg stakla) u filmu nazvan *Oko Sv. Kolumbe* (Eye of Colm Cille). Po predanju, Sveti Kolumba, osnivaĭ Jone i Kelsa, zadobio je ovaj kristal boreĭi se protiv paganskog boŭanstva Krom Kruaha (Crom Cruach). U ŭelji da nastavi s usavrŭavanjem iluminatorske veŭtine, Brendan kreĕe u ŭumu do mesta oboŭavanja Kroma s namerom da osvoji novo oko. Meĭutim, opatu Kelahu se ne dopada Brendanovo „gubljenje vremena” u skriptorijumu, te ga u toj nameri spreĭava zatvorivŭi ga u kulu. Poŭto ga je Aŭling oslobodila, on se suoĭava s Kromom, prikazanim u vidu zmije, i kraĭe mu oko, po moĕu koga poĭinje da stvara izvanredne minijature. Nedugo potom, Vikinzi napadaju Kels i otimaju dragocene korice knjige, dok Ejdan i Brendan uspevaju da pobegnu s njenim ostatkom. Nakon izve-snog broja godina, odrasli Brendan se vraĭa u Kels, gĭe zatiĭe Kelaha na samrti, joŭ uvek oĭajnog, jer misli da je uzrokovao pogibiju svog sestriĭa. Prepoznavŭi ga, opat mu priznaje da se kaje ŭto je pokuŭao da zaustavi njega i Ejdana u radu na knjizi. Pruŭajuci mu knjigu, Brendan uzvraĭa da Ejdana nije bilo lako zaustaviti, jer je ŭiveo za to da upotpuni i prenese dalje svoje delo. U zavrŭnoj sceni vidimo opata koji sa suzama u oĭima posmatra dovrŭenu *Hi-Ro* stranu.⁸

Izdvojena kao detalj, scena animacije *Hi-Ro* strane (*Knjiga iz Kelsa*, folio 34r) podobno ilustruje enorman trud autora uloŭen u verno rekonstruisanje elemenata iz samog rukopisa. U filmu je pri-roda prikazana kao izvor inspiracije srednjovekovnih iluminatora, i ĭine je elegantni i sloŭeni pre-pleti, koji na posmatraĭa deluju kao i minijature iz same knjige – teŭko je razumeti logiku kretanja prepleta i njihovog povezivanja u obrasce, ali je lako uvideti njihovu lepotu. Nasuprot prirodi koja obiluje detaljima, dizajn likova je krajnje pojednostavljen i proĭiŭen.⁹ Njihovo kretanje se odvija uz konstantno menjanje perspektive i spajanje viŭe uglova kadriranja unutar jedne scene. Osim toga, na srednjovekovno slikarstvo upuĭuje upotreba inverzne perspektive, pomoĕu koje su obiĭno pred-stavljeni delovi manastirskog enterijera i eksterijera.¹⁰ Koriŭeni su i kadrovi koji imaju strukturu triptiha, najĭeŭe zarad doĭaravanja protoka vremena. Dvodimenzionalnost i ploŭnost, nepravilna perspektiva i bogat kolorit su sredstva pomoĕu kojih je Mur ŭeleo da razvije stil koji bi jasno alu-dirao na srednjovekovnu estetiku. 95% filma je zasnovano na ruĭnom crteŭu i 2D animaciji, jer je, pored liĭnih preferencija autora, to delovalo kao odgovarajuĭi pandan maniru u kome je oslikana sama knjiga (Desowitz, 2009).

S obzirom na izuzetnu kompleksnost i bogatstvo detalja, nije neosnovano tvrditi da se svaki ka-dar filma moŭe posmatrati kao zasebno umetniĭko delo. Naratoloŭki minimalizam i spor tok filma s dugim kadrovima nad kojima posmatraĭ mora da kontemplira, kao ĭeste odlike recentne nezavisne filmske produkcije (Király 2010: 201–202), donekle se mogu prepoznati u *Tajni Kelsa*, koja veliki deo fabule prenosi putem slike. Na osnovu reĕenog (i viĭenog), moŭe se oceniti da je u likovnom pogledu *Tajna Kelsa* zaĭuĭujuĕe skladno premostila viŭevekovni gap izmeĭu ostrvske iluminacije i animacije.

8 Vidi <https://www.youtube.com/watch?v=2NqV6501YMw>, pristupljeno 14. 10. 2016.

9 Vidi http://www.cartoonsaloon.ie/wp-content/uploads/2015/09/SI_044_006.jpg, pristupljeno 9. 10. 2016.

10 Vidi http://www.cartoonsaloon.ie/wp-content/uploads/2015/09/SI_052_0221.jpg, pristupljeno 14. 10. 2016.

IZMEĐU APROPRIJACIJE I INTERPRETACIJE

We might say that history is the invention of creative artists as much as an objective record of true events. (Cartmell, Hunter 2001: 7)¹¹

Jedno od glavnih pitanja koje se postavlja u kontekstu teorije i nauke o umetnosti jeste o prirodi apropijacionističkog čina u slučaju pomenutog srednjovekovnog rukopisa i njime inspirisanog crtanog filma. Dejan Sretenović, u svojoj pionirskoj doktorskoj disertaciji o apropijaciji kao stvaralačkoj proceduri u umetnosti XX veka, na sledeći način određuje apropijaciju:

„Aproprijaciju definišemo kao instrument prenosa elemenata iz jednog u drugi sistem značenja ili umetnički diskurs, odnosno kao akt stvaranja koji strateški poseže za postojećim, umetničkim ili neumetničkim, tvorevinama kao građom za konstituciju nove umetničke tvorevine. Kada razmatramo apropijaciju kao stvaralačku proceduru onda podrazumevamo heterogene idejne, jezičke, tematske, žanrovske, tehničke, medijske, kulturološke i ostale aspekte upotrebe prisvojenih elemenata u kreaciji umetničkog dela“ (Sretenović 2012: rezime).

Upravo je stvaralaštvo XX veka u nauci o umetnosti dovelo do preispitivanja kategorija originalnosti i autorstva, te do razmatranja apropijacije kao konstantno prisutne stvaralačke procedure, kojoj se posvećuje više pažnje od osamdesetih godina s razvojem postmodernizma, kada se ona u potpunosti shvata kao kritička i subverzivna „strateška aktivnost i cilj po sebi umetničkog rada“ (Sretenović 2012: 4; Graw 2004: 45). To je, u kombinaciji s teorijom intertekstualnosti, dovelo i do retroaktivnog sagledavanja predmodernih umetničkih praksi i revidiranja upotrebe termina „uticaj“ i „pozajmica“ kojima su u istoriji umetnosti opisivani činovi imitiranja, citiranja, elaboriranja i kopiranja cenjenih autoriteta i uzora. Njih Sretenović podvodi pod sintagmu „klasična apropijacija“, koja je radikalno izmenjena pojavom „moderne apropijacije u krilu istorijskih avangardi“ (2012: 28–29). Međutim, činovi prisvajanja i ponavljanja postali su sveprisutna odlika postmoderne epohe i van sveta umetnosti, da bi u eri digitalizacije i interneta postali sasvim normalna pojava i sredstvo na putu reafirmisanja ideje originalnosti i individualnosti (Sretenović 2012: 6–15). Posledica ovih procesa u kontekstu savremenog umetničkog stvaralaštva jeste to da:

„Za modernog umetnika nasleđe prošlosti više nije obavezujuće štivo umetničkog usavršavanja i polazna osnova razvoja individualnog stila, već otvoreni tekst iz koga se može bezuslovno preuzimati shodno subjektivnom ukusu i nahođenju, što znači da za razliku od starih majstora, moderni umetnici depou istorije umetnosti pristupaju sa otvorenom ‘dijaloškom imaginacijom’ (M. Bahtin) i intencijom nesputanog izbora“ (Sretenović 2012: 30).

Dakle, dvadesetovekovne umetničke prakse su upotrebu postojećih umetničkih i neumetničkih predmeta učinile opštim mestom, pa odluka Toma Mura da na isti način posegne za nasledem prošlosti ne deluje ni u kom pogledu diskutabilno iz vizure teorije umetnosti. Navedeni citat se može primeniti na *Tajnu Kelsa*. Murov čin prisvajanja se odigrava na dva nivoa – stilskom i semantičkom, budući da je likovni jezik Knjige iz Kelsa upotrebio kao polazište u razvoju sopstvenog stila i da je istorijski kontekst, stvaranje i sudbinu same knjige postavio u centar filmske naracije. Pri tome je knjigu tretirao „shodno subjektivnom ukusu i nahođenju“, ali s dubokim poštovanjem i sveću o njenoj kulturno-istorijskoj vrednosti, s namerom da načini svojevrsan omaž istoj i majstorima koji su je

¹¹ Mogli bismo reći da je istorija u istoj meri invencija kreativnih umetnika koliko i objektivno beleženje stvarnih događaja. (prevela M. L.)

stvorili, kreirajući animaciju koja će biti dostojna njihovog poduhvata. U terminima koje je ponudio Sretenović, njegovo prisvajanje je pre na tragu klasične apropijacije, jer nema subverzivan ili kritički karakter u odnosu na značenja i kontekst prisvojenog predmeta.

Kako Izabel Grau (Isabelle Graw) ističe, apropijaciju treba posmatrati kao nepredvidiv proces uzajamnog uticaja i složene interakcije subjekta koji prisvaja i prisvojenog objekta, a ne kao puku instrumentalizaciju (2004: 49–55). Ipak, uprkos vrednom zapaĭanju da prisvojeni predmet nije nemoćan, već da povratno deluje na onog ko ga prisvaja, u ovim teorijama nije mnogo prostora posvećeno sagledavanju posledica apropijacionističkog čina u kontekstu dalje recepcije posvojenog objekta. Iz ugla muzeološke teorije postavljamo pitanje šta se dešava s predmetom baštine i njegovim značenjima kada se isti nađe u ulozi objekta umetničke apropijacije. U tom kontekstu ćemo razmotriti Toma Mura kao interpretatora koji uzima učešće u komunikaciji baštinskih vrednosti i preispitati faktore koji su doveli do toga da izabere srednjovekovni iluminirani rukopis kao objekat koji Źeli da posvoji.

Vaĭno je na početku istaći da predmet baštine nije jednom konstituisana, jednoznačna celina, već pojava koja se različito konkretizuje u istoriji sopstvene recepcije. Njegovo osnovno svojstvo jeste muzealnost ili svedoćanstvenost, osobina „predmeta da u jednoj realnosti bude dokumentom neke druge realnosti, da u sadašnjosti bude dokumentom prošlosti” (Maroević 1993: 96, v. Булатовић 2014). Materijalni ostaci prošlosti dobijaju značenje samo kroz naše tumačenje u sadašnjosti. Svaki postojeći predmet/tekst/fenomen ima određeno značenje u kontekstu u kom je nastao, glavni zadatak onoga ko Źeli da ga interpretira je da otkrije to značenje. Interpretator svakako nije pasivno sredstvo recepcije, i uvek poseduje određeni interes za neki predmet ili fenomen koji Źeli da razume. Kako je naš istorijski kontekst preduslov shvatanja bilo kog drugog konteksta, tako u tumačenju uvek učestvuju naša lična uverenja i vrednosti, te nijedna interpretacija ne može pretendovati na status apsolutne i konačne istine (Betí 1988: 72–79, 82, 84). Kako opominje Šola: „Mi redovito izmišljamo prošlost koja najviše odgovara vrijednosnim obrascima sadašnjosti. Kako je to donekle neizbeĭno, problem je jedino u tome što to treba izvesti kao racionaliziran, kontroliran proces, pa odatle i u etički korektne svrhe.” (Šola 2003: 35).

Na tom tragu treba se osvrnuti na motive autora *Tajne Kelsa* i sagledati ih u kontekstu globalnog okretanja ka pitanjima očuvanja baštine, identiteta i kulturne raznolikosti. Mur je u intervjuima istakao da je s grupom prijatelja od 1999. godine krenuo da razrađuje ideju o kreiranju specifično irske animacije, koja bi bila zasnovana na lokalnoj istoriji i tradiciji, poput radova japanskog studija Dĭibli (Ghibli). Radeći na *Tajni Kelsa*, pošli su od dekoracije *Knjige iz Kelsa*, ali su se tokom ovog višegodišnjeg procesa (sredstva za produkciju su dobili tek 2005. godine) napajali srednjovekovnom umetnošću u širem smislu i animacijom drugih naroda inspirisanom nacionalnim folklorom (O’Hehir 2010; Garcia 2010; Ramey 2014: 117). Intencija da se načini specifično irski stil animacije uklapa se u pomenuti kontekst pridavanja sve većeg značaja baštini i lokalnim osobenostima, te straha od nestanka običaja, tradicija i najzad, čitavih kultura. Posebno okupiran ovim temama, Mur je rešio da stvori tri filma zasnovana na irskom folkloru, mitovima i nasleđu i trenutno radi na svom trećem projektu inspirisanom irskim legendama (*Wolfwalkers*). Drugi deo Murove „folklorne trilogije” jeste dugometražni animirani film *Pesma mora* (*Song of the Sea*, 2014), podjednako uspešan, kvalitetan i impresivan u likovnom smislu, a u pogledu narativa daleko prijemčiviji publici. Promovišući *Pesmu mora*, Mur je u jednom od intervju na sledeći način opisao svoj odnos prema lokalnom folkloru i usmenom predanju:

„It felt to me, when I had the idea for the film, that Irish folklore was becoming fossilised for tourists. I wanted to make them part of the everyday conversation of young people in Ireland. I thought an animated film might seem a more natural way to continue the tradition because it

was an oral tradition and a lot of music was mixed in. Animation features song as well as words to pass the stories on. I want to keep them alive for my son's generation"¹² (Hill 2015).

Iz navedenog možemo zaključiti da Mur ima visoko razvijenu svest o značaju lokalne tradicije i želju da je kroz svoje stvaralaštvo sačuva i prenese mladima, te da je od samog starta Knjizi iz Kelsa pristupio kao predmetu baštine, s namerom da je kao irsko nasleđe afirmiše i popularizuje kroz sopstveni rad. Ako to imamo na umu, moramo se pitati u kojoj meri je u tome uspeo i da li se *Tajna Kelsa* može smatrati relevantnom i kvalitetnom interpretacijom iz vizure heritologije. Da bismo na to pitanje odgovorili, moramo dodatno pojasniti šta od takve interpretacije očekujemo.

Ako su s postmodernom sva tumačenja postala dozvoljena, to ne znači da su sva podjednako valjana. U tom smislu, indikativno je mišljenje Umberta Eka (2001: 15–38), koji odlučno odbacuje shvatanje da je tumač jedini od koga zavisi značenje i da sva moguća značenja mogu biti validna. On naglašava da interpretacija podleže određenim ograničenjima koja nameće sam predmet. U tom pogledu razlikuje tumačenje i upotrebu nekog teksta, pri čemu je upotreba ta koja zavisi isključivo od *intentio lectoris* (namere čitaoca) i nema čvrsto utemeljenje u samom delu, dok interpretator svoja tumačenja mora odmeriti prema onome što je *intentio operis*, tj. namera ili doslovno značenje dela. Pored doslovnog značenja, razumevanje se zasniva i na značenjima i tumačenjima koje je predmet zadobio tokom svog trajanja i njihovo razmatranje preduslov je celovitog sagledavanja istog (Eko 1988: 24–25).

Po principima Beka i Kejbla (Beck Cable 1998), tumačenje baštine podrazumeva obrazovnu aktivnost koja treba da razotkrije značenje stvari i njihove odnose kroz korišćenje originalnih predmeta, kroz lično iskustvo i kroz primere, pre nego kroz saznavanje na osnovu pukih činjenica. Interpretacija treba da bude kreativan čin koji ujedno informiše, zabavlja i poučava, odnosno treba da prenese posetiocu na razumljiv, direktan i interesantan način značenja i vrednosti predmeta baštine. Cilj svake interpretacije jeste da nadahne i isprovocira, da izazove emocionalnu ili intelektualnu reakciju, da ulije posetiocu želju i mogućnost da promišlja i razume svet koji ga okružuje i sopstveno mesto u njemu. Strast onoga koji tumači je ključni sastojak moćne i efektne interpretacije, strast i ljubav prema izvoru saznanja, odnosno baštini, i prema ljudima koji žele da se njome inspirišu. Uloga tumača je prvenstveno uloga posrednika, koji posetioce treba da uvede u svet lepote, zadovoljstva i kreativnog mišljenja.

Imajući navedeno na umu, kao terminološko rešenje na razmeđu između upotrebe i tumačenja uspostavlja se *kreativna interpretacija*, koja podrazumeva odgovornost autora, bilo umetnika ili kustosa, u prepoznavanju i prenošenju vrednosti baštine i oblikovanju ljudskih iskustava iz prošlosti u korisnu, u sadašnjosti upotrebljivu mudrost (Šola 2003: 316–319). Za razliku od umetnika koji može slobodno koristiti predmete ili tuđa umetnička dela u svom stvaralaštvu, negirajući ili izvrćući njihova značenja, kustos koji formuliše poruku o predmetima baštine mora biti medijator, posrednik koji kreativno interpretira, ali ne (zlo)upotrebljava svedočanstveni potencijal predmeta baštine. Muzeološko poslanstvo podrazumeva odgovornost i etičku obavezu u prenošenju ovih vrednosti, a njih se pojedinac oslobađa prilikom upotrebe predmeta unutar diskursa umetnosti. To ne znači da se muzeološka intencija saznanja i komuniciranja vrednosti odnosa čoveka i stvarnosti ne može ostvariti unutar umetničkog diskursa, ukoliko je to namera stvaraoca. Naprotiv, upravo u umetničkoj kreativnosti Šola vidi preduslov i budućnost kvalitetnog prenošenja baštinskih vrednosti:

„Devetnaesto je stoljeće insistiralo na znanju; naša je ambicija danas prije usmjerena na to da stvorimo stanje osjetljivosti ili čak savjesti za cjelokupnu baštinu. Najindikativniji je pri to-

12 Činilo mi se, kada sam došao na ideju za ovaj film, da irski folklor postaje fosilizovan za turiste. Želeo sam da ga učinim delom svakodnevnih razgovora među mladima u Irskoj. Animirani film mi je delovao kao prirodan način nastavljanja tradicije, jer se radilo o usmenoj tradiciji i bogatom muzičkom izrazu. Animacija podjednako koristi pesmu i reči da bi prenosila ove priče. Želim da održim te priče živim za generaciju moga sina. (prevela M. L.)

me naĉin na koji konvergiraju nova muzejska praksa i praksa moderne umjetnosti. Svi oblici umjetnosti koji su viŝe nego puka igra ili dekoracija teŝe, kao ŝto to ĉine muzeji, pronalaŝenju odgovora na vjeĉna pitanja. Oni to rade s iste polaziŝne toĉke (*identitet*), s istom sposobnoŝću (*kreativnost*) i istom metodom (*interpretacija*). ...U mrtvom svijetu muzejskih predmeta ŝive slike u duhu moŝe proizvesti samo oblik umjetniĉke kreativnosti“ (ŝola 2003: 266).

Polaziŝna taĉka (identitet) autora *Tajne Kelsa* svakako nije sporna, kao ni sposobnost (kreativnost). Ostaje pitanje da li se *Tajna Kelsa* moŝe posmatrati kao umetniĉko ostvarenje koje na opisan naĉin interpretira i prenosi vrednosti odabranog predmeta baŝtine. Kada se susretnemo sa fiktivnim prikazima istorije (koji, dakle, nikada nisu precizna reprezentacija proŝlosti, veĉ uvek interpretacija ili (zlo)upotreba) pitamo se u kojoj meri se autor drŝao nauĉno utvrĉdenih ĉinjenica, a u kojoj meri ih je modifikovao, prenebregavao ili ignorisao u skladu sa sopstvenom vizijom i ciljevima. Da bismo pokazali da se naŝ primer moŝe najadekvatnije opisati kao kreativna interpretacija, krenuĉemo od malobrojnih poznatih ĉinjenica iz biografije Knjige iz Kelsa koje su upotrebljene u konstrukciji narativa.

S pojavom vikinŝkih pljaĉkaŝkih upada krajem VIII veka period razvoja i blagostanja u Irskoj je naruŝen, pri ĉemu su se slabo utvrĉdeni manastiri pokazali kao laka meta (Mitchell 1977: 16). Nakon destrukcije manastira na ostrvu Jona iz 806. godine, koja je bila jedna od prvih i najbrutalnijih (ubijeno je 68 monaha), monasi su poĉeli da se izmeŝtaju s dragocenostima u svoje manastire na kontinentu i u Irskoj, jedan od njih je bio Kels, koji je tom prilikom obnovljen. U izvorima je zabeleŝen rad na izgradnji crkve, po ĉijem se zavrŝetku 814. godine tadaŝnji opat Jone Kelah povukao u Kels (Charles-Edwards 2006: 35, 267, 268, 273). Moŝemo pretpostaviti da je opat Kelah iz filma, koji radi na utvrĉdenju manastira da bi saĉuvao civilizaciju, imenovan po njemu. Kada je o arhitekturi reĉ, okrugla kula u centru manastirskog kompleksa prikazana u filmu nije postojala poĉetkom IX veka kada se odigrava radnja filma, veĉ potieĉe iz kasnijeg perioda (X vek).¹³ Prvi napad Vikinga na Kels odigrao se tek 951. godine, a sama knjiga ostala je bez korica i izvesnog broja listova 1007. godine, kada je ukradena, da bi nakon par meseci bila vraĉena u manastir oŝteĉena (Murawko 2013: 12, 32–33). Dakle, opisani dogaĉaji su se odigrali u rasponu od dva veka, dok su u filmu smeŝteni u period od nekoliko meseci. Ipak, kako vidimo, najrelevantniji elementi zbivanja prikazanih u *Tajni Kelsa* jesu zasnovani na stvarnim dogaĉajima i imaju utemeljenje u nauĉnim i istorijskim izvorima.

Prisustvo detalja iz arhivske graĉde i iz biografije same knjige, kao i istorije i knjiŝevnosti srednjeg veka u Irskoj (up. Murawko 2013), ukazuju na opŝiran istraŝivaĉki rad autora. Iako prikazano ne odgovara uvek ĉinjeniqnom stanju, to je svakako posledica dramatizacije i potrebe za stvaranjem koherentnog i dinamiĉnog narativa. Kako je veĉ naglaŝeno, ta vrsta napora da se u ŝto veĉoj meri iskoriste znanja o odreĉenom periodu i inkorporiraju u finalni proizvod vidljiva je i u kompletnoj estetici *Tajne Kelsa*. U tom smislu, treba pomenuti i nekoliko jasnih vizuelnih referenci na druge primere irskog nasleĉa, iako je *Knjiga iz Kelsa* jedini predmet baŝtine koji se eksplicitno imenuje u filmu. Jedan od njih je *Kamen Tjurou* (*Turoe stone*)¹⁴ iz prvog veka pre nove ere, ukraŝen prepletima u keltskom stilu, koji se pojavljuje prilikom prvog Brendanovog odlaska u ŝumu (Moore Twomey 2009: 00:22:00–00:25:55). Brendan se tada sreĉe i sa statuama Krom Kruaha, ĉiji je izgled inspirisan dvostranom figurom s ostrva Boa, poznatom kao *Figura Janusa*. Ovaj spomenik potieĉe iz ranohriŝćanskog perioda (400–800. godine) i neizvesnog je porekla¹⁵, iako je u filmu

13 Vidi rekonstrukciju izgleda manastira Kels oko 1000. godine na <http://www.hedgedruid.com/wp-content/uploads/2010/07/Kells-May-2010-8.jpg>, pristupljeno 14. 10. 2016.

14 Kamen Tjurou videti u publikaciji *Treasures of Early Irish Art, 1500 B. C. to 1500 A. D.*, 1977, str. 55, http://www.metmuseum.org/art/metpublications/Treasures_of_Early_Irish_Art_1500_BC_to_1500_AD, preuzeto 30. 3. 2015, i na <http://www.mythicalireland.com/ancientsites/turoe/>, pristupljeno 14. 10. 2016.

15 Nije iskljuĉeno da figura ima hriŝćanske korene, up. M. J. O'Kelly, *Early Ireland: An Introduction to Irish Prehistory*, Cambridge University Press 1989, 293.

upotrebljen za prikaz paganskog božanstva. Još jedan primer referiranja na postojeće nasleđe jeste zlatna ogrlica koju nosi opat Kelah. Ova vrsta ogrlice se na engleskom jeziku označava nazivom *gorget*¹⁶ i predstavlja retko i dragoceno statusno obeležje specifično za preistorijski period na prostorima današnje Irske.

Ipak, pri insistiranju na značaju prisustva baštine u *Tajni Kelsa*, ne treba zaboraviti da film govori o dečaku monahu koji se trudi da postane umetnik i kroz čiju imaginaciju su zapravo i prikazani događaji.¹⁷ Brendanov poduhvat se svakako može tumačiti kao paralela Murovoj želji da reafirmiše animaciju rađenu rukom u svetu kojim sve više dominira kompjuterski generisana grafika (v. Ramey, 2014: 117). Podsetićemo se i da Murova intencija nije bila usmerena ka pukoj prezentaciji predmeta baštine, već ka razvoju jezika animacije koji bi se mogao smatrati irskim po svojim vizuelnim odlikama. Ta težnja je donekle potisnula u drugi plan samu priču, te gledaocu neupućenom u postojanje, izgled i istorijski kontekst Knjige iz Kelsa narativ može povremeno biti naporan i nejasan. Hrišćanstvo se eksplicitno nigde ne pominje, niti je akcenat stavljen na poruku svetog teksta (up. O'Brien 2011), već prvenstveno na elemente koji učestvuju u izgradnji i ispoljavanju Brendanovog stvaralačkog potencijala. Dakle, u isticanju značaja imaginacije i umetničkog aspekta, film sadrži momenat implicitne autorske samorefleksije. Zato ćemo zaključiti da je baština u *Tajni Kelsa* shvaćena prvenstveno kao izvor inspiracije i umetnički uzor, ali da je upotrebljena sa strašću i ljubavlju baštinika, te da se takva upotreba svakako može smatrati kreativnom interpretacijom u muzeološkom smislu. Ipak, konačan sud o interpretativnom, medij(ator)skom i svedočanstvenom potencijalu ovog ostvarenja donećemo nakon razmatranja prikaza Vikinga u filmu i uvođenja pojma remedijacije.

PRIKAZ DRUGOG REMEDIJACIJA SVEDOČANSTVENOSTI

Preplitanje činjenica i fikcije u filmu generalno nije problematično ukoliko ne dovodi do stvaranja pogrešnih predstava o nekom segmentu prošlosti i ne učestvuje u izgradnji i propagiranju štetnih stereotipa i opasnih ideja. Na osnovu svega rečenog, a složivši se s izjavom čuvara rukopisa Biblioteke Trinita koledža u Dublinu, Bernarda Mijena (Bernard Meehan), da je u *Tajni Kelsa* „atmosfera irskih srednjovekovnih manastira i njihove čuvene umetničke produkcije briljantno uhvaćena” (Meehan 2015, prevela M. L.), osvrnućemo se na prikaz glavnih negativaca u filmu – Vikinga.

Pored izvesnog stepena idealizacije irskog monaškog života, romantizovanja harmoničnosti prirode, i ambivalentne predstave paganskog nasleđa, primer izrazito stereotipnog prikaza predstavljaju Vikinzi, koji su u ovom kontekstu viđeni s pozicije apsolutne „drugosti”, kao strano telo u irskom društvu. Ekstremno negativno okarakterisani kao surovi, nemilosrdni uništitelji civilizacije, s rogovima i svetlećim očima poput đavola, oni u vizuelnom smislu deluju skoro neljudski. U kadrovima u kojima se pojavljuju menjaju se kolorit i perspektiva, na sceni ostaju samo crna, bela i crvena, što ih, uz uvođenje trodimenzionalnosti, čini opasnijim i strašnijim.¹⁸ Nakon gledanja filma, stiče se utisak da su Irci miroljubive i bespomoćne žrtve divljih varvara, iako je to samo delimično tačno, budući da su nakon prvih upada Vikinzi brzo integrisani u irsko društvo, da su njihovi odnosi s mnogobrojnim, tada neujedinjenim, irskim kraljevstvima uglavnom bili prijateljski, te da je zahvaljujući njima došlo do razvoja trgovine i osnivanja prvih gradova u Irskoj (up. Murawko 2013: 6–7, 14–16, 21).

Kako je pokazao Muravko, način na koji su Vikinzi predstavljani u *Tajni Kelsa* nije neosnovan, jer

16 Danas je sačuvan mali broj ovakvih ogrlica, karakteristične su za teritoriju Irske i predstavljaju skupoceniju, veću i elaboriraniju ukrašenu verziju *lunule*. Vidi: P. Harbison, *The Bronze Age, in: Treasures of Early Irish Art, 1500 B. C. to 1500 A. D.*, New York: Metropolitan Museum of Art, 22-23, i: <http://www.claddaghdesign.com/blog/ireland/irish-treasures-gleninsheen-gorget/>, pristupljeno 14. 10. 2016.

17 Ovo je istakao i Mur u intervjuu izjavom: „U krajnjoj instanci, film govori o tome šta znači biti umetnik i biti u mogućnosti da u potpunosti izraziš sopstvenu kreativnost.” (Garcia, 2010) (Prevela M. L.).

18 Vidi: Moore, Twomey, 2009: 01:00:00–01:04:35; i http://www.cartoonsaloon.ie/wp-content/uploads/2015/09/MV5BMTM4NTk4NTM0OV5BMl5BanBnXkFtZTcwNTAyOTYxMw@._V1__SX1354_SY829_.jpg, pristupljeno 14. 10. 2016.

se može povezati sa slikom o njima u irskim srednjovekovnim književnim izvorima, gde su prikazani u lošem svetlu, upravo zbog surovih pljačkaških napada na manastire krajem VIII i tokom IX veka (2013: 17–18, 26–35). Opisi Vikinga kao destruktivnih varvara, snažnih ratnika ugnjetivača, pagana koji pale, pljačkaju i ubijaju sve pred sobom, zabeleženi su u kasnijim vekovima, ali često u skladu s potrebama političke propagande, da bi potom postali izvor stereotipa (Murawko 2013: 17–25). Međutim, negativna vizija Vikinga romantizovana je u viktorijanskom periodu, kada je stvoren pozitivniji stereotip odvažnog plavog ratnika s rogatim šlemom, široko rasprostranjena u popularnoj kulturi i danas (Murawko 2013: 26–27). Od te viktorijanske slike autori filma su pozajmili samo šlem s rogovima, verovatno kao ikoničan simbol Vikinga u popularnoj kulturi, dok je u ostalim aspektima njihova predstava bliska srednjovekovnim opisima.

Autori su, dakle, pokušali da pokažu kako je osvajače sa Severa zamišljao i doživljavao stanovnik Irske početkom IX veka. Prikaz Vikinga kao brutalnih pljačkaša, suštinski odgovara prvim decenijama njihovih aktivnosti u Irskoj i dočarava šok i strah koji je postojao među stanovništvom, posebno unutar monaških zajednica kao riznica dragocenosti. Ovo je naglašeno time što je kao osnovni pokretač varvara istaknuta jedina reč koju izgovaraju u filmu: „Zlato!” (eng. *gold*). U skladu s tim, po ulasku u Kels, oni otimaju ogrlicu opata Kelaha, a potom, nezainteresovani za sadržaj knjige, uzimaju samo njene skupocene korice, pozlaćene i optočene dragim kamenjem (Moore, Twomey 2009: 01:00:00–01:04:35).

Uprkos pojednostavljenom i jednostranom viđenju Vikinga, čini se da su i u njihovom prikazu autori pokušali da budu verni srednjovekovnom periodu. O tome dodatno svedoči izbegavanje devetnaestovekovnog naziva *Viking* (Murawko 2013: 26), i pretežno označavanje napadača imenom „Severnijaci” ili „ljudi Severa” (eng. *Northmen*).¹⁹ S obzirom na to da je preovlađujuća slika o Vikinzima danas daleko pozitivnija, logično je pretpostaviti da ovaj slučaj stereotipizacije ne može značajno uticati na kreiranje iskrivljene i negativne predstave o njima, te da nije štetan, a nužan je u kontekstu zasnivanja dihotomije *dobro–zlo* i pokretanja filmske fabule. Shodno tome, stereotipan prikaz „Drugog” u *Tajni Kelsa*, iako je svakako podložan kritici, ne može biti argument kojim se ovo ostvarenje diskvalifikuje u kontekstu Ekoovih kategorija upotrebe i interpretacije.

Pošto smo ukazali na najvažnije segmente konstrukcije filmskog narativa na osnovu istorijskih izvora i naučno utvrđenih činjenica, poslednje pitanje koje ćemo postaviti u ovom tekstu jeste na koji način opisani crtani film funkcioniše kao medij i kakve to implikacije ima iz perspektive teorije svedočanstvenosti. Pri tome će nam, pored već uvedenih kategorija aproprijacije i interpretacije, koristiti i srodan pojam *remedijacije*, koji su Bolter i Grusin (Bolter, Grusin, 1999) uveli u studije medija, a Lin Rejmi primenila u analizi *Tajne Kelsa* (Ramey 2014). U najširem smislu, remedijacija jeste proces reprezentacije, remodelovanja, rekreiranja jednog medija u drugom, preoblikovanja postojećeg sadržaja pomoću drugog medija (Bolter, Grusin 1999: 44–50, 55–62). Remedijacija počiva na duploj logici, tj. odvija se kroz osciliranje između *imedijacije* i *hipermedijacije*. U prvom slučaju medij teži prikrivanju sopstvene prirode i stvaranju utiska realnosti i neposrednog iskustva, dok se u drugom intencionalno razotkriva sam proces posredovanja (v. Bolter, Grusin 1999: 21–44).²⁰

U animaciji, koja je po prirodi bliža hipermedijaciji, danas je, pod uticajem digitalne grafike, sve izraženije stremljenje ka imedijaciji (up. Bolter, Grusin 1999: 45–47, 147–150). Kako je istaknuto, *Tajna*

¹⁹ Kao Vikinzi se pominju samo dva puta u filmu, kao Severnjaci preostalih devet puta.

²⁰ Treba pomenuti da su imedijacija i hipermedijacija pre svega uslovljene doživljajem posmatrača, odnosno njegovom spremnošću da se „uživi” i ono što mu se prezentuje prihvati kao realno ili nerearno. Kada govorimo o doživljaju fikcije, ono što je Kolridž 1817. godine nazvao voljna suspenzija neverice (eng. *willing suspension of disbelief*) omogućava nam da se uživimo u određenu materiju, iako podsvesno znamo da se radi o fikciji. U tome učestvuju procesi *projekcije* i *identifikacije* (Moren 1979: 68), koji na relaciji imaginarno–stvarno određuju stepen „uživljavanja”, i zavise od ličnih osobina i afiniteta posmatrača, a ne nužno od predstavljačkog realizma i uverljivosti. Na to je ukazala i Lin Rejmi (2014) upozoravajući da su Bolter i Grusin na pogrešnom tragu kada tvrde da ne postoji imedijacija u srednjovekovnoj umetnosti, već samo hipermedijacija.

Kelsa predstavlja pokušaj da se reafirmišu vrednosti klasiĕne animacije zasnovane na ruĕnom crtežu, a ne na kompjuterski generisanoj slici, trodimenzionalnosti i drugim digitalnim efektima, te je svesno orijentisana ka isticanju sopstvenog medijskog karaktera.

Remedijacija srednjovekovnog iluminiranog rukopisa u *Tajni Kelsa* se odvija na nekoliko nivoa. Prvi jeste prisustvo knjige kao materijalnog artefakta. Njena spoljašnjost je proizvoljna rekonstrukcija animatora, ali ne i neosnovana, jer nam nije poznat taĕan izgled izgubljenih korica. Unutrašnjost, koja se pojavljuje u nekoliko sekvenci filma, je precizno replicirana, iako je jedina strana koja se jasno prikazuje Hi-Ro strana. Drugi je nivo biblijskog sadržaja koji knjiga kao medij prenosi. Njegovi nosioci, tekst Jevanĕlja i likovne predstave, disproporcionalno su zastupljeni u filmu. Na to je ukazala Lin Rejmi analizirajući kadar filma u kom se pojavljuje stranica rukopisa sa tekstom i floralnim motivom sa figurama Brendana i Ašling na marginama (Ramey 2014: 114–116). U pomenutom kadru (Moore, Twomey 2009: 00:39:20–00:39:29) tekst nije preuzet iz Svetog pisma, već se na improvizovanom latinskom govori o malom crvenokosom monahu koji radi na proizvodnji i ilustraciji rukopisa (Ramey 2014: 116). Uz to, ako uzmemo u obzir oskudno eksplicitno referiranje na hrišĕansku poruku u celini, vidimo da je primat dat slici nauštrb reĕi Gospodnje i da je vizuelni izraz glavni predmet remedijacije u *Tajni Kelsa*.

Ako smo prethodno zakljuĕili da su zbivanja i atmosfera monaškog ŭivota adekvatno doĕarani, deluje da je vizuelnost stavljena u funkciju implicitnog slavljenja hrišĕanske poruke i prirodnih i paganskih elemenata koji su u nju inkorporirani. Zato se na treĕem nivou radi o pokušaju transfera celokupnog konteksta i znaĕenja, koje je knjiga kao medij imala za ĕoveka srednjeg veka. Najzad, ako se oslonimo na Makluanova opaŭanja da medij nije samo prenosilac poruke, već je i sām poruka koja odraŭava potrebe i aspiracije aktuelnog trenutka (Király 2010: 199, 203–204), moŭemo pitati u kojoj meri se u prikazu ovog iluminiranog rukopisa reflektuju preokupacije autora vezane za savremeno društvo. Pored opisane namere da se afirmišu umetniĕka invencija, irska tradicija i rukom raĕena animacija, jedna od osnovnih poruka filma je vezana za znaĕaj knjiga uopšte. Tako se o knjizi u više navrata govori kao o ĕuvau znanja, sredstvu (pr)osvetljenja i izvoru nade u „mraĕnim vremenima”²¹, ali i kao o vrsnom umetniĕkom delu, što je indikativno u kontekstu današnjeg odnosa prema znanju i kulturi. Tako su u krajnjoj instanci predmet aproprijacije, interpretacije i remedijacije postali: slikovni sadržaj rukopisa, zatim knjiga kao medij i, naposljetku, Knjiga kao predmet baštine izrazitih umetniĕkih kvaliteta i svedoĕanstvo na osnovu koga danas saznajemo o odnosu srednjovekovnog ĕoveka i sveta koji ga je okruŭivao.

Svesni smo da je „samo neprestano korišĕenje baštinskih iskustava i odrŭavanje njenih vrednosti garant pouzdanog pamĕenja i razumevanja procesa u kojima su nastajali svedoci prošlih vremena. Samo ‘oŭivljavanje baštine’ kao sopstvenog iskustva obezbeĕuje jasniji vidik u budućnost” (Bulatović 2009: 12). Mur je upravo na taj naĕin svojim animiranim filmom aktuelizovao svedoĕanstveni potencijal *Knjige iz Kelsa* i time doprineo njenom prominentnijem prisustvu u kolektivnom pamĕenju i globalnoj *info sferi* (up. Šola 2011: 43, 41–54). Uvoĕenjem animiranog filma kao još jednog komunikacionog kanala kojim se diseminiraju poruke o datoj muzealiji i stvorivši kvalitetno umetniĕko ostvarenje koje je dobilo zasluŭenu paŭnju, on je proširio polje u okviru kog *Knjiga iz Kelsa* izaziva interesovanje i deluje kao predmet baštine. Ne ugroŭivši nijedno od znaĕenja koja potencijalno postoje u ovom predmetu, pokušavši da se što više osloni na ĕinjenice iz njegove biografije, saraĕujući s relevantnim baštinskim institucijama i demonstrirajući kvalitet i vrednosti istog, Mur je uspeo da ispoštuje njegovu celovitost kao svedoĕanstva prošlosti (v. Bulatović 2005: 14).

21 Na primer: “If there were no books, all knowledge would be lost for eternity. ... The people must have books, so that they may have hope.” („Da nema knjiga, sve znanje bi bilo zauvek izgubljeno. ... Ljudi moraju imati knjige, da bi imali nadu.”) i “The book was never meant to be hidden away behind walls, locked away from the world which inspired its creation. Brendan, you must take the book to the people so that they may have hope. Let it light the way in these dark days of the Northmen.” („Knjiga nije nastala da bi bila sakrivena iza zidova, odvojena od sveta koji je inspirisao njeno stvaranje. Brendane, moraš odneti knjigu ljudima da bi imali nadu. Neka osvetli put u ovim mraĕnim danima Severnjaka.”). (Prevela M. L.)

Ako se poigramo terminologijom, možemo reći da se u analiziranom slučaju suočavamo sa *remedijacijom svedočanstvenosti*, sa preoblikovanjem svedočanstvene vrednosti jednog medija u drugom. Kako je svedočanstvenost osobina „predmeta da u jednoj realnosti bude dokumentom neke druge realnosti” (Maroević 1993: 96) i kako ona uvek postoji samo u sadašnjosti, *Knjigu iz Kelsa* i *Tajnu Kelsa* možemo posmatrati kao dva svedočanstva o vremenskom trenutku u kom nastaju, ali isto tako možemo ukinuti dijahronijsku dimenziju i razmišljati o načinu na koji se njihove svedočanstvene vrednosti prepliću u sadašnjosti. Naime, ostaci prošlosti koje danas sagledavamo kao predmete baštine funkcionišu kao svedočanstva tek kada su njihova svojstva dokumentovana uz potporu drugih medija (v. Maroević 1993: 189–199). U tom smislu, informacije o *Knjizi iz Kelsa* i njene vrednosti i značenja dostupni su zahvaljujući brojnim sredstvima, koja su i sama postala predmet remedijacije od strane novih medija poput interneta i digitalnih tehnologija.²² Mur i njegovi saradnici su pored same *Knjige* morali da konsultuju mnoštvo drugih medija kako bi konstruisali na činjenicama zasnovan narativ. Ako se to mnoštvo shvati kao celina koja utemeljuje i istovremeno posreduje svedočanstvenost predmeta, *Tajna Kelsa* remodolovanjem njenog sadržaja zapravo vrši remedijaciju svedočanstvenosti. Sam film se posledično može posmatrati kao višeslojno svedočanstvo, koje govori o sadržaju koji prisvaja koliko i o sebi i kontekstu sopstvenog nastanka.

Individualizovan doživljaj baštine koji je podstakao Mura na stvaranje *Tajne Kelsa* može se opisati kao „облик умећа стварања из искуства остварења љубави” (Булатовић 2014: 652). Kako je u osnovi delatnosti baštinskih ustanova uvek „neki identitet koji se pronalazi, proučava, čuva i komunicira” (Šola 2011: 50), izvesno je da je Mur, u nastojanju da razume, sačuva i prezentuje sopstveni identitet, kreirao institucionalno savršeno upotrebljivu interpretaciju koja je zaista „u stanju da stvori osećaj i atmosferu, više no znanje činjenica” (Šola 2011: 64) i koja je garant očuvanja pamćenja. Sinergijom baštinskih i umetničkih vrednosti, činjenica i fikcije, prošlosti i sadašnjosti, auditivnog i vizuelnog, *Tajna Kelsa* na kreativan način može da prenese generaciji novih medija deo umetničkih, istorijskih i svedočanstvenih vrednosti *Knjige iz Kelsa* i inspiriše povećano interesovanje za iste. Taj doprinos kvalitetnoj i uspešnoj komunikaciji baštinskih vrednosti, pored činjenice da je u pitanju dragoceno umetničko ostvarenje, čini ovaj animirani film vrednim hvale i izdvaja ga u odnosu na osrednje produkte industrije zabave u kojima se baština (zlo)upotrebljava.

LITERATURA:

1. Beck, Larry; Cable, Ted, *Interpretation for the 21st Century – Fifteen Guiding Principles for Interpreting Nature and Culture*, Champaign, IL: Sagamore Publishing, 1998.
2. Beti, Emilio, *Hermeneutika kao opšta metoda duhovnih nauka*, Novi Sad: Književna zajednica Novog Sada, 1988.
3. Bolter, Jay David; Grusin, Richard, *Remediation: Understanding New Media*, Cambridge, MA: The MIT Press, 1999.
4. Brošura izložbe *Turning Darkness into Light*. http://www.tcd.ie/visitors/wp-content/uploads/2015/01/book_of_kells_brochure_english.pdf, preuzeto 21. 6. 2015.
5. Bulatović, Dragan, „Baštinstvo ili o nezaboravljanju”, *Kruševački zbornik*, 11 (Kruševac 2005), 7–20.
6. Bulatović, Dragan, „Muzealizacija stvarnije budućnosti: baština i resursi”, *Музеју*, бр. 2 (Београд 2009), 7–15.
7. Булатовић, Драган, „Надрастање музеологије: херитологија као општа наука о баштини”, у: З. М. Јовановић... (и др.) (ур. и прир.), *Међународни тематски зборник Уметност и њена улога у историји: између трајности и пролазних –изама, посвећен сећању на проф. др Миодрага Јовановића (1932–2013)*, Косовска Митровица: Филозофски факултет у Приштини, 2014, 637–654.

22 Ovakva remedijacija utiče i na recepciju predmeta, za to je indikativan primer digitalnog faksimila rukopisa koji je dostupan na sajtu Trinitit koledža. Kompjuterskim uvećanjem korisnik stiče uvid u detalje minijatura koji svakako ne bi mogao da ima u direktnom kontaktu s originalom.

8. Cartmell, Deborah; Hunter, I.Q., "Introduction: Retrovisions: Historical Makeovers in Film and Literature", in: D. Cartmell, I.Q. Hunter, I. Whelehan (eds.), *Retrovisions: Reinventing the Past in Film and Fiction*, London – Sterling, VA: Pluto Press, 2001.
9. Cartoon Saloon, 2016, <http://www.cartoonsaloon.ie/work/secret-of-kells/>, pristupljeno 1. 5. 2016.
10. Charles-Edwards, T. M., *The Chronicle of Ireland. Translated with an introduction and notes by T. M. Charles-Edwards*, Vol. I, Liverpool: Liverpool University Press, 2006.
11. D'Ancona, Paolo; Aeschlimann, Erardo, *The Art of Illumination: An Anthology of Manuscripts from the Sixth to the Sixteenth Century*, London: Phaidon, 1969.
12. De Hamel, Christopher, *A History of Illuminated Manuscripts*, (2nd ed.), London: Phaidon, 2004.
13. De Paor, Liam, "The Christian Triumph: The Golden Age", *Treasures of Early Irish Art, 1500 B. C. to 1500 A. D.*, New York: Metropolitan Museum of Art, 1977, 93–143. Katalog izložbe, http://www.metmuseum.org/art/metpublications/Treasures_of_Early_Irish_Art_1500_BC_to_1500_AD, preuzeto 30. 3. 2015.
14. Desowitz, Bill, "Moore Illuminates 'The Secret of Kells'", December 15, 2009, <http://www.awn.com/animationworld/moore-illuminates-secret-kells>, pristupljeno 26. 4. 2016.
Eko, Umberto, *Granice tumačenja*, prevela s italijanskog Milana Piletić, Beograd: Paideia, 2001.
15. Garcia, Carnelia, "A Q&A with 'The Secret of Kells' Director Tomm Moore", April 14, 2010, www.blouinartinfo.com/news/story/34316/a-qa-with-the-secret-of-kells-director-tomm-moore?page=2, pristupljeno 23. 4. 2016.
16. Graw, Isabelle, "Dedication Replacing Appropriation: Fascination, Subversion, and Dispossession in Appropriation Art", in: G. Baker, J. Bankowsky et al. (eds.), *Louise Lawler and Others*, Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, 2004, 45–67, <http://www.marginalutility.org/wp-content/uploads/2010/12/04.-Graw.pdf>, preuzeto 19. 1. 2016.
17. Hill, Jessica, "Tomm Moore on Song of the Sea and the importance of oral traditions", October 20, 2015, <http://www.thenational.ae/arts-lifestyle/film/tomm-moore-on-song-of-the-sea-and-the-importance-of-oral-traditions>, pristupljeno 27. 8. 2016.
18. Király, Hajnal, "The Dance of Intermediality: Attempt at a Semiotic Approach of Medium Specificity and Intermediality in Film", in: L. Elleström (ed.), *Media Borders, Multimodality and Intermediality*, Palgrave Macmillan, 2010, 199–210.
19. Maroević, Ivo, *Uvod u muzeologiju*, Zagreb: Zavod za informacijske studije, 1993.
20. Meehan, Bernard, "Designing 'The Secret of Kells'", March 13, 2015, <http://www.tcd.ie/Library/manuscripts/blog/2015/03/designing-the-secret-of-kells/>, pristupljeno 1. 5. 2016.
21. Megaw, John Vincent Stanley; Megaw, M. Ruth, *Celtic Art: from its Beginnings to the Book of Kells*, (2nd ed.), London: Thames & Hudson, 2001.
22. Mitchell, G. Frank, "Introduction", in: *Treasures of Early Irish Art, 1500 B. C. to 1500 A. D.*, New York: Metropolitan Museum of Art, 1977, 10–17. Katalog izložbe, http://www.metmuseum.org/art/metpublications/Treasures_of_Early_Irish_Art_1500_BC_to_1500_AD, preuzeto 30. 3. 2015.
23. Moore, Tomm; Twomey, Nora (dir.), *The Secret Of Kells* [DVD], France, Belgium, Ireland: Les Armateurs, Vivi Film, Cartoon Saloon, France 2 Cinéma, 2009.
24. Moren, Edgar, *Duh vremena*, I, prevela sa francuskog Nadežda Vinaver, Beograd: BIGZ, 1979.
25. Murawko, Marcin, *Misconceptions about the Vikings: Medieval Irish literature and modern Irish film*, B.A. thesis written at Adam Mickiewicz University, Poznań, 2013, https://www.academia.edu/3854777/Misconceptions_about_the_Vikings_Medieval_Irish_literature_and_modern_Irish_film, pristupljeno 23. 9. 2015.
26. O'Brien, Maria, "The Secret of Kells (2009), a film for a post Celtic Tiger Ireland?", *Animation Studies*, Vol. 6 (2011), 34–39, <https://journal.animationstudies.org/maria-obrien-the-secret-of-kells-2009-a-film-for-a-post-celtic-tiger-ireland/>, preuzeto 20. 6. 2015.
27. O'Hehir, Andrew, "'The Secret of Kells': Oscar's dazzling Irish surprise", March 4, 2010, http://www.salon.com/2010/03/04/secret_of_kells/, pristupljeno 26. 4. 2016.
28. Ramey, Lynn, "Immediacy, Hypermediacy, and New Media in *The Secret of Kells* (Moore 2009)", *Medieval Perspectives*, 29 (2014), 109–120. https://www.academia.edu/9324232/Immediacy_Hypermediacy_and_New_Media_in_The_Secret_of_Kells_Moore_2009_, preuzeto 28. 4. 2016.
29. Sretenović, Dejan, *Od redimejda do digitalne kopije. Aproprijacija kao stvaralačka procedura u umetnosti 20. veka*, doktorska disertacija, Beograd: Filozofski fakultet Univerziteta u Beogradu, 2012, <http://doiserbia.nb.rs/phd/fulltext/BG20121120SRETENOVIC.pdf>, preuzeto 20. 11. 2015.
30. Šola, Tomislav, *Eseji o muzejima i njihovoj teoriji*, Zagreb: ICOM, 2003.
31. Šola, Tomislav, *Prema totalnom muzeju*, Beograd – Kruševac: Centar za muzeologiju i heritologiju Filozofskog fakulteta u Beogradu – Narodni muzej Kruševac, 2011.

Animated Film *The Secret of Kells* as an Example of Creative Interpretation of Heritage

SUMMARY: The paper discusses the role of the Irish animated feature film *The Secret of Kells* (Moore 2009) in mediation of heritage values. The film tells a fictional story about the destiny of *The Book of Kells*, the early 9th century richly decorated Gospel book, nowadays kept at the Library of Trinity College in Dublin. *The Secret of Kells* is chosen as a suitable example for discussing the notion of creative interpretation of heritage, understood as a form of inventive, still measured treatment of heritage values and meanings in the process of their presentation. The manner of employing relevant scientific and historical data in the film is analysed in order to evaluate its consequences in terms of appropriating, using, interpreting, and over interpreting heritage objects. Consequently, the (mis)use of heritage objects in the context of artistic appropriation and remediation is addressed. *The Secret of Kells* is demonstrated to have achieved an equilibrium between artistic inventiveness and the use and interpretation of heritage. It represents a unique artistic creation in itself and is a witness of its authors' preoccupations and aspirations. Furthermore, this animated film serves as a mediator that adequately transfers the value and importance of books in the medieval monastic communities of the 9th century Ireland. Thus, it should be considered as a complex medium and a multilayered testimony.

KEY WORDS: uses of heritage, creative interpretation, testimony, communication, remediation, *The Book of Kells*, *The Secret of Kells*

Primljeno: 5. septembar 2016.

Ispravke rukopisa: 29. septembar 2016.

Prihvaćeno za objavljivanje: 31. septembar 2016.

Aleksandar Matković
Institut za filozofiju i društvenu teoriju, Beograd
Srbija

Istorija aseksualnosti: posledice i protivrečnosti reproduktivne seksualnosti

SAŽETAK: Iako postoji brojna literatura o potčinjenim oblicima seksualnosti, postoji ogroman nedostatak istraživanja i tekstova o jednoj specifičnoj pojavi – aseksualnosti. Ova problematika ima ipak bogatu istoriju: od aseksualnosti *virgo intacta*, te celibata, pa sve do vlastite medikalizacije u dvadesetom veku kroz vid frigidnosti i impotencije, aseksualnost pokazuje drugo lice normativne seksualnosti. Nedavno otkriće da 1,5 odsto ljudi predstavlja aseksualnu manjinu otvara mnogo pitanja kada je reč o medicinskim, društvenim i političko-ekonomskim stigmatizacijama tih osoba. Rad pokušava da na tragu Fukoa pruži kratku „istoriju aseksualnosti“ i pokaže načine na koje se može govoriti o tezi o „prigušivanju aseksualnih osoba“, da bi se na kraju osvrnuo na mogućnosti koje istraživanje ove pojave pruža protiv onoga što se može nazvati bioprotekcionističkim pristupima u bioetici i njihovih protivrečnosti.

KLJUČNE REČI: aseksualnost, istorija seksualnosti, Fuko, bioprotekcionizam, medikalizacija.

ISTORIJA ASEKSUALNOSTI: POSLEDICE I PROTIVREČNOSTI REPRODUKTIVNE SEKSUALNOSTI

„Njeno transgresivno ponašanje stavljeno je bukvalno na pozornicu, komentarisano je, i žestoko kažnjeno – pre svega zato što je to bilo francusko transgresivno ponašanje, ali možda čak i više zbog toga što je to bilo žensko transgresivno ponašanje. U Jovani, model poslušne mlade device, čija se sudbina sastojala u udaji i tihom životu produciranja dece i osiguravanja muževog potomstva, nije se otelovljavao. Ona je predstavljala sve ono što jedna prihvaćena i poštovana žena ne bi trebala biti. Kao večita devica, bila je olako posmatrana kao čudovište. Ali i gore od toga. Bila je kvir [queer].“¹

Govoriti o tome šta sve prikriva a šta odbacuje pojam heteronormativne seksualnosti, već, podrazumeva situiranje unutar okvira različitih i, katkad, protivrečnih teorijskih i političkih pozicija. Međutim,

¹ Theodora A. Jankowski: “Pure resistance: queer virginity in early modern english drama”, University of Pennsylvania Press, Pennsylvania, 2000, str. 4. (Prevod: A.M.)

pojmovni par heteroseksualnosti i normativnosti ne samo da predstavlja polje u koje je upisana duga istorija represije, nego ujedno predstavlja i pojmova ograničenja koja ne dozvoljavaju da se opišu fenomen koji ne spadaju u njihov uski sadržaj. Razlog za to je u tome što su se upravo ova dva pojma definisala upravo onime što isključuju. Nije slučajno da se heteronormativnost, od psihoanalize do post-strukturalizma, najčešće određuje spram zabrana koje se postavljaju jednom subjektu: raznih tabua, zabrane incesta, zabrane istopolne ljubavi te sublimiranja nekakve „prirodne“ ili „nagonske“ seksualnosti. Zato ukoliko pobliže pogledamo, već, u samim pojmovima normativne i heterogene seksualnosti postoji jedna protivrečnost: ne samo da se heteroseksualnost često određuje samo putem onoga što negira, nego se i sam pojam seksualnosti često svodi na svoju reproduktivnu funkciju. Tako su 2009. Šalev i Jerušalmi izdali studiju koja se tiče statusa seksualnosti unutar savremene psihoterapije i psihoanalitičkih pristupa.² Ono na šta oni upućuju jeste da se seksualnost sve više uzima kao unapred (ne)definisana kategorija koja nema puno veze sa samom terapijom. Ono što je tu očito jeste da se određivanje seksualnosti sve više svodi na čisto reproduktivnu funkciju koja nema toliko značaja za subjekt koliko se ranije smatralo, najpre kod Frojda. Alenka Zupančič je često naglašavala kako upravo takva vrsta redukcije onemogućava i sužava prostor za psihoanalizu. Zupančič alternativu vidi u onome što naziva „ontologijom seksualnosti“: govoru o biću seksualnosti koji samu seksualnost ne bi svodio na reprodukciju niti na užitak, nego na spoj i mrežu između nagona, užitka i postojećih seksualnih ili bioloških karakteristika subjekta – time se primera radi, obuhvataju problemi poput transrodnih osoba, koje često naglašavaju da je posedovanje ili neposedovanje određenih delova tela, koje su karakteristične za biološki pol, potpuno nebitno, kada je reč o užitku koje subjekt stiče od njega. Ono što ovde vredi podržati jeste pokušaj da se seksualnost danas predstavi na nereduktivan način. Iako je upitno koliko „ontologizacija“ seksualnosti može doprineti tom cilju, cilj da se suprotstavi redukciji seksualnosti na njene fenomene danas i dalje ostaje.

Međutim, ovde postoji nekoliko problema, pre svega u samom načinu na koji se seksualnost opisuje ili predstavlja: 1) najpre, pitanje seksualnosti se gotovo uvek predstavlja kao istovetno sa postojanjem želje. Većina psihoanalitičkih teorija koje su se bavile određivanjem seksualnosti, od Frojda do Deleza, Lakana i dalje, podrazumevaju da se seksualnost može odrediti uvek pomoću nekakvog pojma želje. Bez obzira kako je odredili, kroz nagon, kao nedostatak ili kao ispoljavanje sublimiranih seksualnih težnji, želja se navodno uvek već nalazi u srži seksualnosti. 2) Kada je reč o odnosu seksualnosti i politike, primat *de facto* uvek imaju reproduktivni oblici seksualnosti, budući da su oni istorijski uvek bili područje državne regulacije (planirani brakovi, kontraceptivna sredstva i kontrola bez obzira da li se predstavljala kao emancipacija, kada se sprovodi od strane žene ili se predstavljala kao represija kada se sprovodi od strane države, uvek je ciljala na isto područje – regulacija seksualne reprodukcije). Međutim, ukoliko uzmemo ove dve tačke za polazište, one će se ubrzo pokazati ništavnim i suvišnim kada pokušavamo da opišemo jedan specifični fenomen – fenomen aseksualnosti. Štaviše, teza ovog rada biće ne samo da su one suvišne nego i da se sami pojmovi seksualnosti, te roda i pola, moraju drukčije promisliti pre nego što se aseksualnost, uopšte, može opisati kao takva. Kao što ćemo videti, aseksualnost upravo otkriva njihova ograničenja. Ona za nju jednostavno ne važe. Samim tim, istražiti aseksualnost bi značilo ujedno i razgraditi predstave o reduktivnoj seksualnosti, seksualnosti svedene na svoju reproduktivnu funkciju. S obzirom da je nastanak govora o aseksualnosti pratio razvoj regulacije seksualne reprodukcije, to znači da je moguće „napisati“ i jednu istoriju aseksualnosti, pandan onoj Fukoovoj. Za ovo postoje istorijski razlozi: kako se seksualnost sve više regulisala, to je aseksualnost bivala sve više patologizovana i isključena. Otuda bi pokušaj kratkog izlaganja njene istorije istovremeno predstavljao ujedno i pokušaj tematizacije pitanja odnosa *aseksualno/seksualno*. Ovo pitanje, kao što će se videti, ima duboku ekonomsku, političku i društvenu pozadinu.

2 Ofra, Shalev, Hanoch, Yerushalmi, “Status of sexuality in contemporary psychoanalytic psychotherapy as reported by therapists”, *Psychoanalytic Psychology*, 2009/26 str. 343-361.

ASEKSUALNOST I CELIBAT

Najpre, jedno od istorijski prvih odreĭivanja aseksualnosti polazi od celibata. Naravno, celibatno stanje samo po sebi ima vrlo bogatu istoriju. Celibat, kao rano obeleĭje stanja deseksualizovanosti oznaĉava voljno suzdrĭavanje privremenog ili trajnog karaktera; kao takav, celibat se stalno pojavljivao u okviru hrišćanskih rasprava o moralnosti. Ovo ima korena u veliĉanju i divinizovanju aseksualnosti deviĉanstva, u idealu devojke kao nevine *virgo intacta*, netaknute device. Otuda nije sluĉajnost ni to da se prvo literarno spominjanje aseksualnosti kod ljudi pojavljuje upravo u ovom kontekstu. Ili, preciznije – 1896, pri analizi nemaĉkog monasticizma, kod Line Ekenštaj³:

„Posebnu paĭnju zasluĭuje to Ńto su spisi ovih ranih mistika pisani govornim jezikom, a pri tom ipak sadrĭe neke od najlepŃih dĕla srednjeg engleskog i ranog nemaĉkog. FiloloŃka zanimljivost ovih tekstova je dovela do njihovog objavljivanja u skorije vreme, ali u isti mah, podjednako je bitna i njihova socioloŃka vaĭnost. Jer, u njima vidimo kako su se vodeĉi mislioci zalagali za duboko poŃtovanje deviĉanske ĉistote, koje se nalazilo na proĉelju moralne svesti tog doba, i kako je ono uticalo na ŭivote individualnih ŭena: kako se aseksualno postojanje, koje se do sada prihvatalo kao vredno hvale, uveliĉalo do vrline po sebi.“⁴

Meĭutim, ono Ńto se odmah mora naglasiti jeste da veliĉanje ŭenske aseksualnosti nikako ne bi trebalo da nas dovede na pomisao da je ona zapravo na neki naĉin pomagala hrišćanskim ŭenama ili da su aseksualne ŭene imale povlaŃćen status u druŃstvu. Ovde se krije jedna od prvih protivreĉnosti ove pojave: naime, ŭensko telo ne mora biti aseksualno, *ono se mora pojaviti kao aseksualno*, ostavljajuĉi nju samu u tiŃini i na samoj granici te pojave. ŭene, pogotovo mlade devojke iz navodno pedagoŃkih razloga, ĉesto su morale ispoŃtovati ideal nevinosti i naivnosti, ali ukoliko su se kasnije zaista pokazale kao „veĉite device“, onda bi takoĊe bile stigmatizovane – niko je ne ŭeli, nikome ne uspeva da izazove ŭelju. U tom sluĉaju, devojka odnosno ŭena nije ispunila jedan drugi kriterijum seksualnosti – reproduktivnu seksualnost, jedinu validnu seksualnost u hrišćanstvu. Iako se telo uvek mora pojaviti kao greŃno, jedina seksualnost koja je u hrišćanstvu moralna jeste ona koja vodi ka zaĉeću. Zato ukoliko se devojka ili ŭena koja se samo pojavljuje kao aseksualna, ako se ona zaista ispostavi aseksualnom, ona nije ispunila taj hrišćanski kriterijum seksualnosti. „Drugim reĉima, njeno deviĉanstvo je senka svetosti, a ne supstanca“⁵. Njena aseksualnost mora ostati na nivou fenomena, pojave. Ipak, ukoliko danas hoĉemo da odredimo aseksualnost naspram ove celibatske pozadine, moramo povuĉi jasnu granicu. Naime, askeza u koju celibat spada je tehnika, i pokuŃaj da se aktivnim i voljnim suzdrĭavanjem uspostavi seksualna pasivnost. Meĭutim, aseksualnost to nije – deseksualizovanost celibata ne garantuje aseksualnost pojedinca ili pojedinke. Sakrivajuĉi svoje ‘nagone’, seksualnost tela se prikriva, a aseksualnost se svodi na puku spoljaŃnost, koja je obiĉno prolaznog karaktera.

MEDIKALIZACIJA ASEKSUALNOSTI

Ukoliko celibat nije taj koji odreĭuje aseksualnost, Ńta je onda? Istorija aseksualnosti se, dakako, ne zavrŃava tu. Poĉetkom i sredinom dvadesetog veka postojalo je nekoliko istraĭivanja i knjiga koje su u bitnom uticale da se ovaj fenomen dodatno odredi. Aseksualnost, naime, poĉinje da dobija na znaĉaju, ali tek kao deficit seksualnosti. U prostoru seksualnosti sada se poĉinje raspravljati o disfunkcijama, nedostacima, ili apsolutnom odsustvu seksualnosti. Ono poĉinje da se meri, odreĭuje i ispituje. Ovde su

3 Izmeĭu ostalog, kratak pregled istorije termina aseksualnosti moĭe se naĉi u Bedley, C.: *“(A)Sexuality: Challenging What it Means to be Sexual”*, rad predstavljen na godiŃnjem sastanku Ameriĉke SocioloŃke Asocijacije, Hilton San Francisco, San Francisco, 2009. (dostupan en-ligne preko sajta ASA: http://www.allacademic.com/meta/p309698_index.html). (Prevod: A.M.)

4 Lina, Eckenstein: *“Woman under monasticism”*, Cambridge, At the university press, 1896., str. 307. (Prevod: A.M.)

5 Corrinne, Harol: *“Enlightened virginity in eighteenth-century literature”*, Palgrave Macmillan, New York, 2006., str. 19.

bitna tri dela: reĉ je o jednom istraĭivanju, koje je otkrilo taj fenomen, jednoj knjizi u kojoj je on analiziran i jednoj seriji medicinskih priručnika, koja su tako dobijena shvatanja u krajnjem ustoliĉila kao deo prakse psihijatarata, psihologa, ginekologa, lekara opšte prakse, i itd. Ove tri taĉke odreĊuju okvire unutar kojih je aseksualnost medikalizovana u dvadesetom veku. To su dakle: Kinsijevo ĉuveno istraĭivanje seksualnosti u Sjedinjenim Ameriĉkim Drĭavama, delo Majre Dĭonson, ĉija se knjiga delom bavila pokuĉajem da se aseksualnost shvati spram autoerotiĉnosti, i tzv. DSM-ovi (*Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders* – priručnici koji se koriste pri dijagnostifikovanju bolesti). Ovde ĉemo samo ukratko opisati u ĉemu je suĉtina njihovih ispitivanja. Najpre, Źto se tiĉe prve taĉke, reĉ je o istraĭivanju koje je po prvi put u jednom anketiranju koje je od ispitanika traĭilo da hijerarhizuju vlastitu seksualnost, da je opiĉu do detalja, predviĊalo i prostor da se ona oceni kao odsutna. To je poznato Kinsijevo istraĭivanje, koje je objavljeno isprva 1948. Pri Źestostepenom ocenjivanju seksualnosti postojala je i kategorija 'X' za ljude bez socio-seksualnih kontakata ili odnosa. Otprilike 1,5 odsto pojedinaca iz razliĉitih ispitnih grupa oglasilo se kao aseksualno⁶. Iako su ove studije izazvale odreĊene kontroverze u vreme objavljivanja, one nisu bile toliko neobiĉne samo zbog toga Źto su bile 'Źokantne' za ameriĉku javnost, nego predstavljaju i prvo istraĭivanje koje je prepoznalo aseksualne osobe kao manjinu.

MeĊutim, razvoj odsustva seksualnosti time je u neku ruku stigmatizovan: on je zahvaĉen probojem medikalizacije, i odreĊen je zahvaljujuĉi upravo onom marginalizovanju aseksualnosti kao neĉega Źto se tiĉe asketa, neurotiĉara ili pak voljno-politiĉkih suzdrĭavanja. Ipak, 1977. dolazi do jednog blagog zao-kreta kada Majra Dĭonson izdaje knjigu pod naslovom: *Aseksualnost i autoerotične Źene: dve nevidljive grupe*, koja se bavi odnosima aseksualnih i autoerotičnih Źena⁷. U njoj ona opisuje aseksualne pojedinke, kao pojedinke, ĉija je aseksualnost vid seksualne orijentacije, odnosno potpuno odsustvo Źelje za seksom prikazuje kao vid seksualnosti, naspram autoerotičnosti, koja podrazumeva postojanje bar nekakve Źelje (izmeĊu ostalog, u vidu potrebe za masturbacijom). Ova knjiga se uzima kao prvo delo koje se neposredno bavi aseksualnoĉu.

MeĊutim, kada je reĉ o konkretnoj medicinskoj praksi koja se tiĉe aseksualnosti, stvari su tekle u neŹto drugaĉijem smeru. UzevŹi u obzir situiranost takve prakse u vladajuĉi establiŹment, ĉinjenicu da ona zavisi od drĭavnih propisa i ĉinjenicu da se ti propisi neretko donose u saradnji sa farmaceutskom industrijom, te prakse su neretko dovodile do patologizacija aseksualnosti. Ovde ĉemo, takoĊe, govoriti o ameriĉkom primeru: ameriĉki lekari, psiholozi, psihijatri, kao i svako lice koje je zaduŹeno za vrŹenje dijagnostike, moraju se obraĉati odreĊenim priručnicima za dijagnostifikovanje koji kategoriŹu sve moguĉe bolesti u okviru jedne lekarske struke. Naprosto, ukoliko ste lekar ne moŹete i ne smete dijagnostifikovati nikakvu bolest izvan odreĊenog broja poznatih i opisanih bolesti koje se nalaze u ovim priručnicima. Tako je patologizacija aseksualnosti u tom smislu zavisila od *Dijagnostičko-statistiĉkih priručnika mentalnih poremećaja* (engl. *'Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders'*, odnosno u daljem tekstu: *DSM*), koje veĉ skoro sto godina izdaje UdruŹenje ameriĉkih psihijatarata. Od 30-ih godina dvadesetog veka ona pada pod sve veĉi uticaj Frojdove psihoanalize: ovo se ogleda kroz psihofizioloŹku kategorizaciju aseksualnosti u vidu impotencije i frigidnosti. Ukoliko se „otkrije“ da ste aseksualni ili da se vaŹe seksualno ponaŹanje ne odvija na naĉin koji se oĉekuje od vaŹeg roda ili uzrasta, po svojoj prilici biste bili okarakterisani kao frigidna ili impotentna osoba. Potom, frigidnost i impotencija ĉe se u potonjim priručnicima obuhvatiti zajedno i predstaviti kao spojena instanca pod imenom poremećaj hipoaktivne seksualne privlaĉnosti (engl. *hypo-*

6 Kinsey, Alfred C.: *"Sexual Behavior in the Human Male"*, W.B. Saunders., Filadelfija, 1948. Kasnije je raĊeno i drugo istraĭivanje na Źenama, pa ĉe ova procena o 1,5% kao procentu aseksualnih pojedinaca biti objavljena, zajedno sa podelama na kategorije, grupe, klase itd., tek posle knjige: *"Sexual Behavior in the Human Female"*. W.B. Saunders., Filadelfija, 1953. Ove informacije ukratko prikazane, dostupne su na sajtu Kinsijevog instituta: <http://www.iub.edu/~kinsey/resources/ak-hhscale.html>

7 Johnson, M. T.: *"Asexual and Autoerotic Women: Two invisible groups"*, u izdanju: Gorchros H.L. i Gorchros J.S.: *"The Sexually Oppressed"*, Associated Press, Njujork, 1977.

active sexual desire disorder, dalje *HSDD*). Kasnije, sa DSM III iz 1980. nastaje skok sa psihološke ka biološkoj psihijatrizaciji: uzročnike dugotrajnog nedostatka seksualne želje sada je valjalo tražiti isključivo u oblasti organskog ili psihosomatskog. To je naravno podrazumevalo određene medikamente namenjenim tome da fiziološki i veštački *povećaju* želju za seksom, kako biste se povratili nekakvoj „normalnoj“ seksualnosti. Dakako, na polju farmaceutske medikalizacije na seksualnosti se mnogo radilo, budući da pomenuto Udruženje ima monopolan uticaj na dijagnostifikovanje i lečenje seksualnih poremećaja. Jedna od kritika upućena ovim DSM-ovima jeste to da „oni shvataju seksualne probleme kao redukcionističko biološke, zanemarujući time kontekstualne (sociološke, kulturološke, lične) faktore koji oblikuju seksualnost i njene teškoće“⁸. Drugim rečima, oni su slepi kako na biološke tako i na ne-biološke razlike, budući da biološki supstrat osobe posmatraju kao nešto aistorijsko i nezavisno od dobrog dela faktora koji ga uslovljavaju. Ovo je za posledicu imalo činjenicu da se aseksualnost nije naprosto prihvatila kao nečije uobičajeno stanje ili odlika nečije seksualnosti; ona je bila sindrom bolesti koja se morala lečiti i disfunkcionalnost koju je trebalo iskoreniti, dovesti u red i popraviti putem lekova, medikamenata i skupih terapija koje su onda dodatno diskriminisale one koji nemaju dovoljno novaca ili nisu materijalnog stanja da mogu sebe „izlečiti“. Pri tom, čak, ne treba ni pomenuti psihološku i društvenu stigmatizaciju koje je takav pristup izazivao (i još izaziva) kod osobe koje su njime obeležene. Poput Svetske zdravstvene organizacije koja je sve do 1990. homoseksualnost smatrala mentalnom bolešću, tako se i aseksualnost smatrala bolešću, katkad različitih uzročnika, ali svakako bolešću koja se morala iskoreniti i lečiti. U pozadini ovakvih praksi možemo naći ono što je zajedničko pomenutom stigamizovanju homoseksualnosti, a to je razmišljanje koje kaže da postoji nekakva ‘normativna seksualnost’, „normalan“ stepen seksualnog „nagona“ koji treba dostići i kojeg ukoliko nema treba farmakološki lečiti – ili bolje rečeno, izmisliti.

ASEKSUALNI POKRET

„S druge strane, ni rodni identitet koji nazivamo ženom nije nešto što postaje i na kraju postane. Bivanje polom, što je jedna od ključnih metafora ove knjige, zahteva angažman, lični i kolektivni, koji se okončava kada i život polno određene individue.“⁹

Na osnovu ove kratke istorije aseksualnosti, ne iznenađuje preterano što današnji govor o aseksualnosti zauzima i mora zauzeti odlučan stav spram normativne seksualnosti koliko i spram reproduktivno uokvirene seksualnosti. Rodno „neadekvatne“ osobe poput LGBT populacije, i aseksualni ljudi pogotovo, moraju se suočiti ne samo sa isključivanjem ili neprepoznavanjem u okviru vladajućih predrasuda nego takođe i sa dugom istorijom vlastitog isključivanja iz institucionalnih praksi, neke od kojih smo naveli malopre. Za razliku od viđenja po kojem se aseksualnost i seksualnost isključivo tiču pojedinca, pojedinke ili njihove orijentacije, te načina života i slično, postojali su ipak određeni pokreti koji su pokušali dalje da odrede na kolektivnom nivou šta je aseksualnost te da utiču na pokušaj da se obezbedi šira institucionalna i javna podrška takvom pitanju. Neke frakcije drugog talasa feminizma predstavljaju jedan takav pokušaj. Brean Fahs navodi primer američke anarho-feministkinje, „Valerije Solanas, koja je najviše bila poznata, pre nego što je ubila Andi Vorhola, zbog pisanja polemičkog i krajnje spornog SCUM manifesta, koja je kontroveržno promovisala aseksualnost kao logički ishod imanja seksa sa muškarcima“.¹⁰ Za Valeriju Solanas, aseksualnost je predstavljala političku odluku. Iako uslovi takve odluke,

8 Angel, Katherine: „The history of ‘Female Sexual Dysfunction’ as a mental disorder in the 20th century”, u časopisu: „Current Opinion in Psychiatry”, godina 36, br. 6, Novembar 2010; dostupan na http://journals.lww.com/copsychiatry/Abstract/2010/11000/The_history_of_Female_Sexual_Dysfunction__as_a.10.aspx. (Prevod: A.M.)

9 Adriana, Zaharijević: „Postajanje ženom“, Rekonstrukcija ženski fond, Beograd, 2010, str. 11.

10 Breanne, Fahs: „Radical refusals: On the anarchist politics of women choosing asexuality”, časopis „Sexualities”, ed. Ken Plummer, 2010, dostupan na <http://sex.sagepub.com/content/13/4/445>, str. 451. (Prevod: A.M.)

izlaze van okvira ovog rada, ipak valja naglasiti da je ovakva politička odluka bila pokušaj da se preseče nit između države i seksualnosti, institucija i seksualnosti, potrebe da se rađaju deca, i da se društveno uslovljava ženska seksualnost. Ideja u pozadini ovakvog poteza leži u tome da će žena, ukoliko odustane od seksa uopšte, moći mnogo slobodnije i otvorenije da zauzme stav prema državnim institucijama i problemu vlastitog položaja, budući da je u suprotnom uvek ko-optirana u odnose moći koje regulišu seks i seksualnost. Strategija suzdržanosti je u tom smislu predstavljala jedan vid separatizma od institucija i navodne 'slobode tela' koja se zasniva na kvantifikaciji seksa, kvantifikaciji koja se prema tome smatrala isključivo prividnom borbom za seksualne slobode nakon prvog talasa feminizma. Međutim, kao takva, ta strategija je upravo samo to – strategija, potez već seksualno određenih političkih subjekata koji su sposobni za tako nešto. U tom smislu događaji koji su odredili primer Valerije Solanas i anarho-feminističke grupe bliske njoj predstavljaju aseksualnost kao ishodište, političku posledicu koja dakako nije predstavljala kraj tzv. borbe za aseksualnost u Sjedinjenim Američkim Državama.

Otuda su zapravo sami aseksualci ti koji su dali poslednju reč o tom fenomenu. Tako je nešto kasnije, 2001. u Severnoj Americi nastao pokret aseksualnih ljudi koji sada broji nekoliko miliona pristalica. Ovo zasluŭuje paŭnju utoliko što je reč o vrlo artikulisanom pokretu, koji je skrenuo u krajnjem paŭnju na problematičnost pojma aseksualnosti, i pokušao da pruŭi odgovore na s njom povezane dileme, dok istovremeno postavlja fundamentalna pitanja kada je reč o psihološkim i društvenim teorijama u kojima bitno nedostaje opis ovog fenomena. Za jednu od polazišnih tačaka ovog „pokreta“ moŭe se uzeti stav da se strogo naglašava potreba za *formativnim* shvatanjem seksualnosti, a ne *normativnim*. Prema njima, aseksualnost nije samo ona siva oblast koja se proteŭe između binarnosti normativne i formativne seksualnosti: „Ono zajedničko između aseksualaca i seksualaca jeste to da niko nema kontrolu nad supstancijom svojih ŭelja. Drugim rečima, naglašavajući sličnosti između ne-normativnih seksualnosti (u ovom slučaju, aseksualnosti) i normativnih seksualnosti, ovaj diskurs proizvodi shvatanje aseksualnosti unutar okvira seksualnosti.“¹¹ Aseksualci, dakle, namerno insistiraju na sličnosti između svih ne-normativnih seksualnosti, bile one seksualne ili aseksualne. Ovakvo shvatanje promovise pokret kroz sajt i kroz ono što se počelo nazivati „AVEN kulturom“¹². U pitanju je platforma za dijalog i arhiva akademskih i istraživačkih radova i tekstova koja povezuje mreŭu aseksualaca *on line*. O ovom sajtu je takođe pisano dosta s obzirom na to da višemilionske pristalice mogu tu uticati direktno na oblikovanje vlastitog pokreta, javnog uticaja i shvatanja vlastite seksualnosti.

Druga karakteristika bi bila da, iako se u javnim nastupima gotovo uvek priča u okviru seks-aseks binarnosti, i to upravo kroz sukobljavanje sa psihologizovanjem, medikalizovanjem i seksualizovanjem aseksualnosti u svim formama u kojima se ova sukobljavanja nastoje oblikovati; s druge strane se aseksualnost unutar pomenute zajednice definiše kroz govor radova i dela samih aseksualaca. Tako se recimo eksplicitno govori o neodvojivosti govora i subjekta unutar zajednice naspram uskih definicija, koje su namenjene spoljnoj i političkoj svrsi, javnom dijalogu, itd. „Osobe koje ne doŭivljavaju seksualnu privlačnost“ je definicija koja je namenjena pre svega za ljude van aseksualne zajednice kao naćin da se aseksualnost predstavi ljudima. 'Osobe koje nazivaju sebe aseksualnim' je definicija koja se koristi unutar

11 Bedley, C.: "(A)Sexuality: Challenging What it Means to be Sexual", rad predstavljen na godišnjem sastanku Američke Sociološke Asocijacije, Hilton San Francisco, San Francisco, 2009. (dostupan *en-ligne* preko sajta ASA: http://www.allacademic.com/meta/p309698_index.html) (Prevod: A. M.). Ovo je komentar autora na neke izjave samih aseksualaca. On pruŭa nešto drugaćiji prikaz od onoga kako je formativno-normativni odnos shvaćen ovde, budući da se u ovom radu aseksualnost razmatra u okvirima širim od ne-normativne pozicije unutar seksualnosti. (Prevod: A. M.)

12 Reč je o sajtu: <http://www.asexuality.org/home/>, koji je aseksualnost vezao za ono što se u ŭargonu naziva 'AVEN-kulturom', oznaćavajući ono što je postalo sabirno mesto internacionalne akademske, aktivistićke i popularne saradnje, i za sada je jedini vid nekog unitarnog okupljališta aseksualnog dēla populacije. Osnovao ga je Dejvid Dŭej [David Jay], student Veslijevskog Fakulteta slobodnih umetnosti u Konektikatu, i aktivista aseksualizma, u 2001. godini. Kada se govori o AVEN-u, u ovom radu se pre svega misli na kulturu koju je ovaj sajt indukovao, a ne o samom sajtu.

aseksualne zajednice, i ove dve definicije su uokvirene tako da upravljaju govor u određenim pravcima i da ga odvuču od drugih. Iz teorijske perspektive, definicija 'aseksualac je neko ko sebe naziva aseksualcem' ima dosta problema u sebi, ali ako razmišljamo ne u okviru teoretske tačnosti nego praktičke koristi, onda ona ima poprilično smisla.¹³ Ovo je *par excellence* primer onoga što bi se na tragu Džudit Batler moglo nazvati „bivanjem pola“, aktivnim učestvovanjem u nastanku vlastite seksualnosti. U tom smislu *nema jedne aseksualnosti*. Tako se među aseksualnom populacijom mogu čuti različita mišljenja, poput toga da se ona može odnositi na osobe koje *ne doživljavaju* seksualnu privlačnost, osobe koje *osećaju* seksualnu privlačnost malo ili nimalo, na *aseksualni identitet* osobe, na osobe koje *ne žele* da imaju seks, seks-pozitivne aseksualce, nelibidalne osobe, itd. Pojam aseksualnosti obuhvata sve navedene i njima slične marginalizovane grupe, koje ne počivaju na normiranom shvatanju seksualnosti.

POSLEDICE I PROTIVREČNOSTI REPRODUKTIVNO ODREĐENE SEKSUALNOSTI

Literature o aseksualnosti nema mnogo. Stoga ovom fenomenu tek predstoji mogućnost dubljeg teorijskog određivanja. U najmanju ruku može se reći da ovakva tema gotovo uopšte nije ni ispitana – većina studija koja se bavi ovim pitanjem iz ugla psihoanalize, feminizma ili post-strukturalizma pa čak i kritičke teorije (setimo se samo Markuzeovog pojmovnog para nerepresivne sublimacije i represivne desublimacije) često traži već postojeće oblike seksualnosti ispod njenih represivnih oblika. Međutim, ono što možda najbliže pruža nekakav validan okvir u kojem bismo mogli analizirati ovu pojavu jeste Fukoova *Istorija seksualnosti* i to iz jednog jedinog razloga. Naime, Fuko začetke namere da se seks 'prevede u govor' vidi – upravo u askezi i monaškoj tradiciji, u samom srcu rođenja mita o aseksualnosti¹⁴. *Istorija seksualnosti* počinje kontriranjem onome što Fuko naziva „Frojdovskim mitom o represiji seksualnosti“, i naglašava da je čak i medicinska tišina povodom seksualnosti bila vid govora o njoj, što pokriva dokumentarnim pregledom razvoja institucija školstva, vojske, pedagogizacije dece, histerizacije žene, stvaranjem nasilnog muškog subjekta i slično. U svim tim procesima Fuko vidi iznenadno širenje govora o seksualnosti na osnovu čega zaključuje da je ona u diskurzivnom smislu nastala tek u XVIII veku. Otuda uopšte govor o *istoriji* seksualnosti, ideji da seksualnost može imati istoriju i da je njome oblikovana, te da se mogu pratiti sile i procesi koji su je oblikovali. Prema tome, „seksualnost smo imali od osamnaestog veka, a pol od devetnaestog“.¹⁵ Ali, kao što je primetio Grosrikard, jedan od ljudi koji su intervjuisali Fukoa, istoriju govora prati i istorija tehnika slušanja¹⁶. Ispovedaonica postaje javnost, seksualnost proizvodi pol, priznavanje tela postaje pregled tela – a 'začeće' postaje 'reprodukcija'. Ovo je izuzetno bitan momenat. To je trenutak kada, u Fukoovoj vizuri, nastaju biologija razmnožavanja i medicina pola. Rađa se policija i *Polizeiwissenschaft*, policijska nauka (koja je uključivala medicinske prakse u Nemačkoj) u tom smislu zajedno s njom; nastaje nova akumulacija ljudstva koja utiče na početak 'projekta tehnologije populacije'¹⁷. Ovde su bitne dve stvari – reprodukcija i populacija. Ovo su dva ključna mesta koja zapravo *isključuju* aseksualnost. Jer – ukoliko se seksualnost shvati u okviru svoje reproduktivne uloge, ona se uvek odnosi na populaciju.

13 A. C. Hinderliter: "Reflections on defining asexuality", str. 9., dostupno na <http://www.asexualexplorations.net/home/reflections.html>. (Prevod: A. M.)

14 „Ova namera da se seks 'prevede u govor' obrazovala se, još odavno, u isposničkoj i monaškoj tradiciji.“, Mišel Fuko: „Istorija seksualnosti: volja za znanjem“, Prosveta, Beograd, 1978., str. 24.

15 "The confessions of the flesh", intervju sa Fukoom u: "Power/knowledge: Selected Interviews and Other Writings – Michel Foucault", ed. Colin Gordon, Pantheon Books, New York, 1980., str. 211. (Prevod: A. M.)

16 "The confessions of the flesh", intervju sa Fukoom u: "Power/knowledge: Selected Interviews and Other Writings – Michel Foucault", ed. Colin Gordon, Pantheon Books, New York, 1980., str. 214. (Prevod: A. M.)

17 Mišel Fuko: „Politike zdravlja u osamnaestom veku“, u "Power: essential works of Foucault", ed. Paul Rabinow, The New Press, 2003., str. 95. (Prevod: A. M.) Ali ako je ova pojava noso-politika i tehnologija populacije ogranak nastanka bio-politike, to ne treba da nas navede da pomislimo kako se odjednom politika okrenula ka biologiji tela. Upravo obrnuto, ona je biologiju tela *stvorila*, a aseksualnost, verovatno zbog svojih sekularnih korena, izostala je iz tog stvaranja: državi ne trebaju aseksualna tela.

Reproduktivno shvatanje seksualnosti nije moguće bez postojanja pojma populacije. Zato ni ne ču-di što se takvo shvatanje javlja tek zajedno sa državnim politikama, koje opisuje Fuko, i što ono postoji i dan danas, i to objašnjava zašto ono nije postojalo pre XVIII veka, kada ga je Fuko situirao. Ukoliko shvatite seksualnost, kao nešto što bi trebalo da *sluŕi* povećanju populacije, onda shvatate da takav odnos zahteva da se ono *reguliše*. A ta regulacija zahteva da vi svaku seksualnost koja nije heteroseksualna, koja ne vodi do povećanja (ili smanjenja) vaše populacije, potiskujete, ispravljate, regulišete, a to zauzvrat zahteva da imate pojam *normativne* seksualnosti. Prema Dŕudit Batler, psihoanaliza, medicina, itd. „bivaju prvo upotrebljene u sluŕbi normalizovanja heteroseksualnosti, a onda u sluŕbi njene depatologizacije“.¹⁸ Samim tim, ukoliko imate pojam heteronormativne seksualnosti, vama LGBT i aseksualne manjine naprosto *nisu potrebne*. To ne znači da one nisu postojale ili da niko nije znao za njih u XVIII veku. To naprosto znači da se one u tehnikama regulacije ili nisu pojavljivale ili su iskljućivane. Ovo i te kako vaŕi za aseksualnost: istorija aseksualnosti u Fukoovom smislu izgledala bi bitno drugaćija. Jer – aseksualnost je iskljućena iz odnosa moći i znanja, ona se ne vidi sve do dvadesetog veka, što smo ovde opisali. Ali tada tek postaje naćin da se mere i posmatraju deficiti nećije polnosti i seksualnosti.

Da li otuda moŕemo govoriti o *prigušivanju aseksualnosti*? Za ovo postoje interesantne osnove kod Fukoa: „Odnos vlasti postoji već tamo gde ima i ŕelje: otuda je zavaravanje proglašavati da je ona u prigušivanju koje bi se posle izvršilo; ali uzaludno je, isto tako, krenuti u traganje za ŕeljom izvan vlasti“.¹⁹ Međutim, vlast više nameće ŕelju nego što ŕelja nameće vlast. Fuko govori o rasipanju govora o ‘polnosti sa genitalnim teŕiŕtem’. Ali odsustvo ŕelje znači nešto drugo: ono nije toliko ogranićilo ni to rasipanje govora, ni ćinjenica da je pol genitalno određen, koliko uopšte ideju da pol uopšte ima nekakvo teŕiŕšte. Naprosto, odnosi moći i znanja podrazumevaju postojanje ŕelje. Ovde moŕemo podsetiti na Valeri Solanas, koja upravo koristi ovaj argument, da bi ukidanjem ŕelje nastojala da se iskljući iz tih odnosa zbog njihovih posledica po ŕenski subjekt. S druge strane, moŕemo razumeti da je posledica ove stare povezanosti između moći, znanja i ŕelje zapravo to da postoji *politićki primat* polimorfĕnih seksualnih ponašanja. S druge strane, institucionalni govor se tu pojavljuje kao fiksiran, bez mogućnosti da se aseksualnost shvati drugaćije, osim kao deficit seksualnosti, o ćemu smo govorili. Drugim rećima, oni shvataju ‘aseksualnost kroz barijeru seksualnosti’²⁰.

Na osnovu ovoga postaje jasno da seksualnost, ukoliko se u institucijama posmatra i meri samo iz ugla reprodukcije, ostaje ne samo u sluŕbi represije pojedinaca koji ne spada u heteronormativnu matricu, nego nuŕno izaziva protivrećnosti kada je reć o vlastitoj konkretizaciji u okviru državnih ili ekonomskih politika (primer bi bio tzv. bioprotekcionizam, slepa tendencija medicinske struke da oćuva ŕivot kao takav²¹). S druge strane, prihvatanje postojanja aseksualne zajednice i nereproduktivnih/ne-heteroseksualnih/ne-normativnih seksualnosti otvara potrebu da se drukćije promisle neka od temeljnih pitanja kako rodnih studija tako i državnih politika. Primera radi, aseksualnost pokazuje da je moguć rod bez seksualnog teŕiŕšta, što ima ogromne implikacije na ćitav niz teorija - recimo poloŕaja libida u psihoanalitićkim pristupima – (da li postojanje nelibidalnih osoba podrazumeva izmenjenu ulogu libida u analiza?), ali što takođe postavlja pitanje koje moŕe i te kako biti od politićkog znaćaja za ostale LGBT seksualne orijentacije. U medicinskom smislu, moglo bi se otuda postaviti pitanje odnosa

18 J. Batler: „Potćinjavanje, otpor i promena znaćenja“, Ćasopis za knjiŕevnost i kulturu, i druŕstvena pitanja, Decembar 1999, str. 167., dostupan na adresi http://www.b92.net/casopis_rec/56.2/pdf/12.pdf, str. 168.

19 Mišel, Fuko: „Istorija seksualnosti: volja za znanjem“, Prosveta, Beograd, 1978., str. 74.

20 O odnosu institucionalanih diskursa i aseksualnosti, vidi: Bedley, C.: “(A)Sexuality: Challenging What it Means to be Sexual”. U pitanju je rad koji je predstavljen na godišnjem sastanku Amerićke Socioloŕke Asocijacije, Hilton San Francisco, San Francisco, 2009. (dostupan preko sajta ASA: http://www.allacademic.com/meta/p309698_index.html), str. 19. (Prevod: A.M.)

21 Dakle, ćuvanje ŕivota bez obzira na njegov kvalitet: zabrane eutanazije, abortusa i slićno samo su posledica takvog glediŕta: „Bioprotekcionistićki su svi oni (bioetićki) pristupi koji nastaju iz potrebe da se zaŕtiti ŕivot, bez ikakvog tematizovanja takve pretpostavke.“, Smiljanić, Damir, “Bioprotektionismus und Biokritizismus das Weltanschauungsproblem in der Bioethik”, *Arhe*, br 16., 2011, str. 116

prema pacijentu – ko određuje da li je neko aseksualan ili nije? Ukoliko aseksualnost nije prepoznata u medicinskoj praksi kao osnovna ljudska karakteristika, otuda nijedan lekar neće moći da napravi razliku između aseksualnog pojedinca i osobe kojoj su zaista potrebni fiziološki i medicinski tretmani. Tu je takođe pitanje psihološkog savetovanja ovakvih osoba. Jer, ukoliko je neko aseksualan taj se najčešće oseća izopšteno iz većine heteronormnih društava ili se svesno isključuje kao „nenormalan“. Kako mu u tom slučaju pomoći? Da li bi ga trebalo poslati medicinskom stručnjaku ili naprosto savetom pomoći da se prihvati takvo stanje kao nešto njemu svojstveno? Ovo počiva i na teorijskim pristupima koje imamo s obzirom na ljudsku seksualnost. Drugo, kontrirajući bioprotekcionističkim pristupima koji primat daju isključivo reproduktivnim seksualnostima kada govore o zaštiti života i slično, pristupi koji ističu navedenu problematiku imaju mnogo više šansi da uključe u obzir *uslove* života, a ne samo zaštitu njegovog postojanja. Utoliko, iako problematika aseksualnosti nije niti jednostavna niti lišena vlastitih protivrečnih pristupa, ona otvara pitanja koja bi u najmanju ruku mogla da izmene način na koji se posmatraju pojmovni parovi roda/pola, reprodukcije/populacije te samog „bivanja polom“ onih seksualnosti koje ne spadaju u postojeće normativne matrice.

LITERATURA:

1. Hinderliter, C., *Reflections on defining asexuality*, str. 9, dostupno na <http://www.asexualexplorations.net/home/reflections.html>.
2. Zaharijević, Adriana, *Postajanje ženom*, Rekonstrukcija ženski fond, Beograd, 2010.
3. Angel, Katherine, „The history of ‘Female Sexual Dysfunction’ as a mental disorder in the 20th century“, u časopisu: *Current Opinion in Psychiatry*, godina 36, br. 6, Novembar 2010.
4. Bedley, C., *(A)Sexuality: Challenging What it Means to be Sexual*, http://www.allacademic.com/meta/p309698_index.html.
5. Bedley, C., „(A)Sexuality: Challenging What it Means to be Sexual“, rad predstavljen na godišnjem sastanku Američke Sociološke Asocijacije, Hilton San Francisco, San Francisco, 2009. (dostupan *en-ligne* preko sajta ASA: http://www.allacademic.com/meta/p309698_index.html)
6. Breanne, Fahs, „Radical refusals: On the anarchist politics of women choosing asexuality“, časopis *Sexualities*, ed. Ken Plummer, 2010, dostupan na <http://sex.sagepub.com/content/13/4/445>, str. 451. (Prevod: A.M.)
7. Corrinne, Harol, *Enlightened virginity in eighteenth-century literature*, Palgrave Macmillan, New York, 2006.
8. Foucault, Michel, *Power/knowledge: Selected Interviews and Other Writings – Michel Foucault*, ed. Colin Gordon, Pantheon Books, New York, 1980.
9. Foucault, Michel, *Power: essential works of Foucault*, ed. Paul Rabinow, The New Press, 2003.
10. Butler, Dž, „Potčinjavanje, otpor i promena značenja“, Časopis za književnost i kulturu, i društvena pitanja, decembar 1999.
11. Johnson, M. T, *Asexual and Autoerotic Women: Two invisible groups*, u izdanju: Gorchros H.L. i Gochros J.S. *The Sexually Oppressed*, Associated Press, Njujork, 1977.
12. Kinsey, Alfred C, *Sexual Behavior in the Human Female*. W.B. Saunders, Filadelfija, 1953.
13. Kinsey, Alfred C, *Sexual Behavior in the Human Male*, W.B. Saunders., Filadelfija, 1948.
14. Lina, Eckenstein: *Woman under monasticism*, Cambridge, At the university press, 1896, str. 307.
15. Mišel Fuko: *Istorija seksualnosti: volja za znanjem*, Prosveta, Beograd, 1978.
16. Ofra Shalev, Hanoch Yerushalmi, „Status of sexuality in contemporary psychoanalytic psychotherapy as reported by therapists“, *Psychoanalytic Psychology*, 2009/26.
17. Smiljanić, Damir, „Bioprotektionismus und Biokritizismus das Weltanschauungsproblem in der Bioethik“, *Arhe*, br 16, 2011.
18. Theodora A. Jankowski: *Pure resistance: queer virginity in early modern english drama*, University of Pennsylvania Press, Pennsylvania, 2000.

The History of Asexuality: The Consequences and Contradictions of Reproductive Sexuality

SUMMARY: Although there is a vast amount of literature that deals with subordinate forms of sexuality, there exists a huge lack of research and articles on one very specific phenomenon – asexuality. In spite of all, this problematic has a rich history: from asexuality of the *virgo intacta* and celibacy, to its medicalization in the twentieth century, and appearance of frigidity and impotence, asexuality exposes the other side of normative sexuality. The recent discovery that 1.5% of human population represents an asexual minority, this opens a lot of questions when it comes to medical, social, political and economic stigmatization of those people. The paper tries to track, in the footsteps of Foucault, a brief “history of asexuality” and demonstrate the ways in which we can talk about a “asexual repression”, and eventually considers the possibilities that exploring this phenomenon could provide against what can be called bioprotectionist approaches in bioethics and their contradictions.

KEY WORDS: asexuality, history of sexuality, Foucault, bioprotectionism, medicalization.

Primljeno: 6. septembar 2016.
Prihvaćeno za objavljivanje: 23. septembar 2016.





vīdeņja



f o t o Y a s u s h i O k a n o

o k a n o y a s u s h i . c o m

s t r a n a : 1 0 0 , 1 0 1 , 1 0 2 , 1 0 9 , 1 1 0 , 1 1 1 , 1 1 2 , 1 3 3 , 1 3 4 , 1 3 5 ,
1 3 6 , 1 4 9

Oana Soare, Institut za istoriju i teoriju književnosti „G. Călinescu”, Akademija Rumunije

Recepcija Emineskuovog dela

Eminesku nije imao kako da bude najpogodniji sa-putnik na putu epohe markirane progresivnom ideologijom i opsednutim konstruisanjem socijalne savremenosti. Njegovo delo – posebno publicistika – bilo je nadasve reaktivno, čak „reakcionarno“, u poređenju sa sveže izbrijanim likom moderne Rumunije nakon 1848. godine. Kao i grupa čiji je bio član, „Žunimea“, smatra lažnim i uznemiravajućim principe liberala pašoptišta, a njihove rezultate smatra katastrofalnim za duži period. Tada započeta modernost bi produbila do šizoidnosti daljinu između Rumunije tradicije i ove druge, načinjene prema konstituciji belgijskog tipa. Eminesku će preuzeti, sa značajnim izmenama, Majoreskuovu teoriju oblika bez osnove: produbiće je komponentom tradicije (opsesivno se zadubljujući u rumunski Srednji vek) i dodaće nekoliko antisemitskih akcenata (formulisanih ne sa rasne tačke, već ekonomske). Posmatrajući ideološki i duhovno, Eminesku je antimodernista, tipologija koju je analizirao francuski književni istoričar Antoan Kompanjon u referencijalnoj studiji (*Les Antimodernes. De Joseph Maistre à Roland Barthes*, Seuil, 2005). Prema Kompanjonu, pravi moderni pisci s estetske tačke bi bili, paradoksalno, posmatrajući ideološki, protivni socijalnoj modernizaciji. Ova neprijateljska nastrojenost bi se manifestovala serijom od šest figura, koje se sve mogu naći i u Emineskuovom profilu: neprijateljstvo prema ideji revolucije, prema ideologiji prosvetiteljskog tipa, pesimizam kao moralna odlika, opsesija prljanja bića iskonskim grehom, beg u estetski sublimno, kleveta kao stilska marka. Jedna od zasluga Kompanjonove teorije jeste opuštanje raporta na ove paradoksalne pisce, sankcionisane, obično, od strane

kritičara i teoretičara moderne. Slučaj Bodlera, kojeg Sartre optužuje da je reakcionar, elokventan je u ovom smislu.

Potom, Eminesku ideolog je bio zaobilažen ili oštro kritikovan od strane partizana moderne. Značajna je Lovineskuova reakcija o ovoj temi: kritičar ga prihvata samo kao pesnika (razvijajući čak i kompleks prema Emineskuovom mitu), sankcionišući ga kao ideologa u svojoj *Istoriji rumunske savremene civilizacije*. Ali, Emineskuovo nasledstvo su izdali i tradicionalisti iz međuratnog perioda, koji su okrenuli organicističku viziju publiciste ka nacionalizmu i traže rasne osnove u njegovom ekonomskom antisemitizmu. Zahvaljujući publicistima iz časopisa *Misao* Nikifora Krajnika i uz Naje Joneskua, Eminesku postaje obavezna lektira u pokretima ekstremne desnice. Negiran od strane modernista, Eminesku će biti zloupotrebljen od strane kontramodernista bilo kog tipa.

U ovom predavanju ćemo analizirati dva načina Emineskuove recepcije. Prvi je onaj u periodu 1944–1964, u kom je književna ideologija bila socijalni realizam. Eminesku je bio osetljiva tema svojim oštrim anti-revolucionarizmom (ova epoha je zanesena boljševičkom revolucijom) i antisemitskim akcentima iz svoje publicistike. Od mnogo gore Majoreskuove sudbine (koji je bio zabranjen i osporavan tokom celog ovog perioda), Emineskua je spasio samo njegov eksponencijalni status nacionalnog pesnika, od kog komunisti, u želji da izgrade tradiciju proletarstva, nisu imali kako da se odreknu. Iz ovog perioda ćemo navesti tekstove Đ. Kalineskua i Jona Vitnera, kao i urnebesnu stogodišnjicu iz 1950. godine. Drugi način recepcije je onaj nakon 1990. godine, tačnije u periodu 1990–2000, markirani oštrim

procesom sumnje u legitimnost rumunske književnosti iz komunističkog perioda kao i skeptičke odnose i dobvoljno demitiziranje bitnih ličnosti iz naše kulture. Smatra se da Eminesku nije mogao da bude partner na putu evropske integracije, a ideja „nacionalnog pesnika“ se činila iritantnom za brojne intelektualce. U ovom periodu ćemo navesti intervencije Virđila Nemojanua i jedan broj bukureštanskog časopisa *Dilema*, iz 1998. godine, sa kontroverznim dosijeom Eminesku.

Dakle, nakon 1944. godine, Emineskuova recepcija prelazi u drugu etapu, suprotnu od one iz međuratnog perioda, koja favorizuje njegovo čitanje u ideološkom ključu desnice. Proces je bizaran: veliki antimodernista je prešminkan da bi odgovarao standardima oštrog komunističkog sistema koji se nalazio u prvim godinama svog postojanja. Neminovno, na listama za cenzuru se nalazi Emineskuova publicistika. Tekstovi Đ. Kalineskua, najbitnijeg monografa ovog pesnika, u naborima nose strah od emineskuovog *kompletnog nestanka* iz rumunske kulture. Ipak, uprkos svom reakcionarizmu, Eminesku je centralna figura u rumunskom kulturnom pantenonu i, implicitno, zavodljiv u očima komunističkih ideologa, jer jedna od direktiva njihovog programa jeste bio upravo problem „kulturnog nasleđstva“. Pod ovim naslovom se krio pravi proces „ponovnog pisanja“ – odnosno ideološkog ubogaljavanja i deformisanja subjekta – književne i kulturne rumunske istorije. Drugačije rečeno, namera kulturnih ideologa ovog perioda bila je transformacija Emineskua u ključnu figuru revolucionarne tradicije u Rumuniji. A u epohi koja se i sama nalazila pod apsurdno tragičnom imperijom, nemoguće je trebalo da postane moguće.

Prva procedura je bila drastična selekcija. U celom periodu pedesetih godina, od celog Emineskuovog dela će se citirati, u delovima, skoro isključivo *Car i proletar* (kraj poeme, gde car meditira, biće eliminisan). Druge dve prihvaćene pesme su *Korumpirana omladina* i *Naši mladi* – u kojima se kritikuje najmlađa rumunska buržoazija. (*Treće pismo*, za koje se čudite da nije na listi, biće *pièce de résistance* u recepciji pesnika u čaušeskovom periodu).

Ranije sam već pomenula da ću navoditi Kalineskuove i Vitnerove intervencije – upravo zato što, mada naoko slične, sasvim su različite po nivou, cilju, rezultatu. U celom periodu 1946–1950, nakon što mu je našao ime na listama za cenzuru, Kalinesku konstantno i uznemirujuće pominje Emineskua, upravo zato što bi njegova eliminacija značila smrt rumunske kulture. Ta-

ko da, u periodu april-maj 1946, u *Naciji* (časopisu koji je vodio), kritičar objavljuje sledeće članke: *Eminesku na dnevnom redu*, *Eminesku i pozitivne klase*, *Eminesku i „srednja klasa“*. U junu 1949. objavljuje u *Savremniku* drugi tekst, *Na Emineskuovoj komemoraciji*, a u januaru 1950, za stogodišnjicu, govoriće o *Eminesku, stvaralac rumunskog književnog jezika*.

Uređivač Kalineskuovog dela, Nikolaje Meku, raspoređuje u pravom svetlu ove tekstove, zbunjujuće za običnog čitaoca, koji zna da Eminesku nije imao kako da bude marksista i koji ovde otkriva Emineskua koji se „marksizovao“. Kalineskuov diskurs je palinodija na diskurs epohe, njegov sofizam imajući kao glavni cilj „spas“ pesnika i ideologa jedinim tada dozvoljenim oružjem. Eminesku je bio suviše važan pisac, da bi bio ostavljen dogmatičarima, on je morao biti po svaku cenu održavan u veštačkom životu recepcije, čak i koristeći ideološke trikove. Kalinesku će ih vući za „levi rukav“, pokušavajući i nemoguće – odnosno, da spasi i Emineskuovu publicistiku. Kritičar će nebrojeno puta pokušati da dokaže da pesnikov antisemitizam ima ekonomsku motivaciju, a ne rasnu, i insistiraće na ulozi „pozitivne“ klase (seljaci) iz sociološke teorije publiciste i podvlačiće važnost koju ovaj daje radu. Pravom demonstrativnom upornošću, Eminesku je izvađen iz grupe reakcionara da bi bio uključen u grupu „progresivnih konzervativaca“ (pisac je mrzeo pojam „progres“ koji je asociirao sa „amerikanizacijom“ Rumunije), ako ne čak i u grupu umerenih modernista. Na kraju, upravo reakcionizam pesnika je sveden na njegov antiliberalizam, da bi bio koliko je to moguće aktuelan (pozicija istorijskih partija, uključujući i liberalnu partiju, stavljena je pod znak pitanja 1946, kad Kalinesku objavljuje tekst *Eminesku i pozitivne klase*): „Upravo Emineskuov ‘reakcionarizam’ će se svesti na okrivljavanje liberala da nisu pravi liberali, već rukovaoci ‘retorskih koplja’ i na preporuku da se zaštititi proletarijat u veliko, a posebno onaj agrarni“ (*Nacija*, br. 32, 1946). U drugom članku, iz januara 1949, *Eminesku, član Akademije Narodne Republike Rumunije*, Kalinesku se trudi da dokaže da bi poema kao što je *Svetlonoša* predstavljala „školu demokratskih ideja“: „[...] pesnik se ostaje hladan u sred jednog akulturnog društva, koja ne obraća pažnju na heroje poezije i nauke. Pesnik je želeo u svakom slučaju da se spusti u svoje vreme, ali je bio odbijen“. „Da, ali Eminesku je opevao smrt, on je pesimista“, žuri da doda kritičar, da bi obrnuo i

ovu prepreku na putu recepcije pesnika u ovoj epohi, koristeći zdravorazumske argumente koje ni marksizam nije mogao demontirati. „Ni ovo nije istina i ovo se pominjalo i ranije. Na komemoraciji u Akademiji rečeno je da je Hristo Botev pesnik smrti. Dakle, kao i Eminesku. Koji marksista-lenjinista će tvrditi da čovek ne umire? Smrt sama po sebi nije antisocijalni pojam, ako se njom ne parališe volja za borbom i radom onih koji su ostali.“

Kao što sam ranije rekla, ključna godina u „rekuperaciji“ Emineskua je 1950, koja obeležava stogodišnjicu rođenja pesnika. Manifestacije su tipične za ovu epohu: Eminesku je proslavljen u Akademiji u prisustvu komunističkih vođa: Ana Pauker, Teohari Ćorĭesku i Vasile Luka; u časopisima su objavljeni opširni komentari o piscu; dolaze kulturno-političke delegacije iz komšijskog i „prijateljskog“ SSSR-a; radni narod – kolektivna slavna ličnost dana – učestvuje u zvaničnim počastima. (U ovom poslednjem sektoru, ne nedostaju nijanse koje su nehotično smešne. Na primer, u *Iskri* od 13. januara objavljen je članak pod naslovom *Radnici železnice iz glavnog grada su juče proslavili sto godina rođenja Mihaja Emineskua*, u *Banatskom ratniku* od 16. januara, glavni članak je naslovljen *Radnik u čeličani i pesnik treba da se bore jednako revnosno*). Velike piruete nalazimo u tekstovima ideologa. Trebalo je, s jedne strane, da sankcionišu reakcionarizam pesnika, a s druge strane da ga pravdaju, izmišljajući objašnjenja za autora koji, gledajući njegove filozofske izvore, nije mogao biti ništa drugo nego anti-marksista. Nalazimo se relativno daleko od rekuperacijskog smisla Kalineskuovih intervencija. Takođe je značajna i sama resemantizacija koncepta „emineskolog“ – ovaj više nije istraživač zadubljen u šipragu rukopisa, već naučnik koji, koristeći mrežu dijalektičkog materijalizma, „smatra Emineskuovo delo oblikom socijalne svesnosti u epohi u kojoj staro uređenje truli, a snage novog uređenja još uvek nisu dovoljno konturisane.“ (N. Tertulijan, *Volumele omagiale Eminescu*, u *Savremenik* 20. januar 1950).

Samim tim će se i interpretacija oslanjati na kliše: s jedne strane, smešće Emineskua između dva sveta (razdvojenih samom njihovom svesnošću o ulozi „klasa“ u socijalnoj dinamici), sa svim kontradikcijama koje mogu poteći iz ove veštačke polazne tačke; s druge strane, naglašavaće metaforu „revolta“ kao centralnu figuru Emineskuove ličnosti i dela. Koristeći se prvim klišeom pravdaće se navodna mutnost pesnika u periodu u kojem se marksizam još uvek nije konturisao; koristeći se

drugim, rekuperiše se „pozitivna“ osnova pesnikovog dela. Oba ključa čitanja čine deo pseudo-hermeneutskih figurina epohe, budući prisutne u interpretaciji brojnih pisaca sa kraja devetnaestog i početka dvadesetog veka.

Značajne studije za recepciju Emineskua iz ovog perioda piše Jon Vitner, jedan od glavnih ideologa socijalnog realizma. U jednoj od njih, kritičar analizira varijante poezije *Car i proleter*, pokazujući kako je Eminesku, zbog sopstvenih unutrašnjih kontradikcija, koje reflektuju kontradikcije epohe, daleko od smisla revolta proletarijata. Ipak, u borbi između „progresizma“ i ideološkog reakcionarizma poeme, nije toliko bitno što je pobednik ovaj drugi, već je bitnije samo prisustvo onog prvog. Iako „svešču potčinjenom“ uticaju „buržoazije“, pesnikovo delo ipak pokušava da „ostane otvoreno pobuni svoje epohe“, iako ne nalazi „prirodni put kanalisanja ove pobune“. Vrhunac ironije književne istorije jeste da Eminesku ostaje nekako na drugoj referencijalnoj polici, prestigavši ga osrednji pisci kao što su Nekuluca i Paun-Pinčo, simpatizeri početnog socijalizma. Tako, Eminesku „umesto da pronade prirodni put ka socijalnoj revoluciji, učinio je korak unazad ka reakcionizmu i konzervatorizmu, pod pritiskom svesnosti mnogo snažnije buržoaske klase“. Relativno smo daleko od Kalineskuovog vriska iz članka iz 1948, gde su iste nijanse drugačije dozirane u ravnoteži diskursa: „Ko u kritičkom naučnom duhu ponovo pročita delo M. Emineskua primetiće da je naš pesnik osećao sve patnje radnog, seoskog i industrijskog naroda i biće ubeđen da ako bi pesnik živeo u periodu koji najavljuje revoluciju proletarijata, njegov povik bi drugačije zvučao.“ Ponovo gledajući Vitnerov tekst, žrtveno jagnje za Emineskuovu „neodlučnost“ je na kraju Žunimea, reakcionarska hidra koja je toliko puta bila demonizovana u spisima epohe. Marginalni detalj ove studije, koja je ipak značajna, vezan je za konturaciju određenog tipa sociološkog profila pesnika. Ovaj bi bio „socijalnim poreklom gospodičić, iz male buržoazije, intelektualac koji se kasnije proleterizovao“. Ako Eminesku nema ništa od crta male buržoazije – klasu koju prezire smatrajući je najvećim korisnikom modernizacije – Eminesku ima dvosmislen odnos prema poslednjoj kategoriji, koja ironiše sintagmom „proleterijat pera“, ali koju će biti primoran da ilustruje svojom publicističkom aktivnošću (i Karađale je, isto tako, prezirao ovo pobratimstvo kojem je pripadao). Na drugom mestu (*Emineskuovo*

mesto u rumunskoj književnosti), Vitner podvlači istu navodnu kontradikciju Emineskuove ličnosti, ali će insistirati i na neophodnosti njegove rekuperacije u novom kanonu: „obrazovanje radničke klase nam pomaže da srušimo mit o Emineskuovom žunimistu, čudnosti njegove pojave u rumunskoj književnosti i da mu покаžemo mesto na čelu ali i raskrnicu njegove poezije“. Htela bih da vam navedem i jednu anegdodu iz ovog perioda. Emineskuov pesimizam je pravio probleme improvizovanim tumačima. U ovim uslovima, pesnik kao A. Toma – zvanični pesnik epohe – ponovo je napisao slavnu Emineskuovu poemu *Od stotinu jarbola*, a rezultat je sledeći: „Od jarbola na stotine / Hrabro što napuste obale / Mnogo ih neće razbiti / Vetrovi, valovi“. Original zvuči ovako: „Od jarbola na stotine / Što se vinu sa obale / Koliko će se razbiti / O vetrove, o valove?“

Od recepcije iz pedesetih godina, prelazimo na onu, ne manje zanimljivu, iz devedesetih godina. Zabrinjavajuće je što moramo da konstatujemo da „reakcionarizam“ zadaje probleme tumačima. Kao da rumunska književnost i kultura imaju kompleks raporta na sve što nije „moderno“, ponekad naivno progresivno, iz njene istorije. Prisustvo Emineskua čini se da i sad stvara nelagodu – kao i ranije – državi željenoj da se izjednači sa zapadnim zemljama koje toliko ceni. Kao da bi autor kao Eminesku bio barijera na putu „evropske integracije“, ideal koji se sve više i više pominje u štampi devedesetih godina. Ovaj tip odnosa prema pesnikovoj ideologiji može se činiti još više zbunjujućim ukoliko je godina 1989. označila, na evropskom planu, kraj revolucionarne utopije koja je uznemirivala kontinent još od Francuske Revolucije. Ali modernost potisnuta u godinama komunizma (opsesija sinhronizacije, „integracije“, je glavna oznaka rumunske socijalne modernosti) vraća se strašnom snagom potiskivane stvarnosti, donoseći sa sobom, u drugom obliku, starije međuratne diskusije. Ni sada u rumunski recept modernizacije ne ulazi organistički pragmatizam Majoreskua – koji je želeo ne „Evropljane u Rumuniji, već Rumune u Evropi“ – niti Emineskuova vernost stvaralačkog tipa prema tradiciji. Pobednička je i dalje Lovineskuova strategija imitacije (čak i ako imitacija, samom svojom specifičnošću, implicira relativno kašnjenje u transplantaciji modela) – i podsećamo da Eminesku ideolog nije bio na listi civilizacijskih heroja koju je predložio kritičar. Paralelno s ovom tendencijom, možda kao perversni efekat veštačke mitizacije pesnika u periodu Čaušeskuo-

vog režima, određeni deo rumunskih intelektualaca oseća goruću potrebu da se odnosi deskompleksirano, čak buntovnički, na „kompleks“ Eminesku. Za recepciju iz ove epohe, odabrala sam slavni tekst Virđila Nemojanua, *Rastanak od eminescijanizma* i jedan broj bukureštanskog časopisa *Dilema*, iz 1998, posvećen piscu.

Nemojanuov tekst je uznemirio deo rumunskih intelektualaca, naslov budući shvaćen ne u smislu rastanka sa „eminescijanizmom“, već sa Emineskuom. Književni istoričar i kritičar se prvenstveno odnosi na potrebu da se distanciramo od političkog i ideološkog nasledstva eminescijanizma i posebno njegovih devijacija, koje je otkrio u rumunskoj desnici (u tekstovima Oktavijana Goge, Nikolaja Jorge, Vasilea Parvana, Naje Joneskua, Mirče Elijadea, Mirče Vulkaneskua, Konstantina Nojke). U jednom trenutku na listi se nalazi i ime Lučijana Blage, iako se ovaj važni pisac i filozof iz međuratnog perioda odrekao skoro svih imena i tendencija gorepomenutih. Filozofsko delo Blage će analizirati Nemojanu u svojoj knjizi *Teorija sekundarnog*, čime se može pokazati da ovaj tekst, *Rastanak od eminescijanizma*, treba biti dekodiran pre kontekstualno, njegovim *name-rama* sa početka devedesetih godina. Autor ima u vidu, dakle, ovu duhovnu konfiguraciju, anti-zapadnjačku i anti-francusku, anti-istorističku, anti-prosvetiteljsku, nacionalističku, ponekad reakcionarsku, ponekad antimodernu, propovedajući „pasivnost i pospano povlačenje“. Praktično, Nemojanu želi preliminarno odvajanje od ove direkcije, jer, s druge strane, teoretičar simpatizuje liberalno-konzervativnu direkciju (naravno, umereniju od gorenavedenih autora). Na primer, u centru *Trijumfa nesavršenosti, Srebrno doba socio-kulturalne umerenosti u Evropi 1815-1848*, nalazi se Šatobrijan, prema Antoanu Kompanjonu model antimodernog. Dakle, Nemojanuov tekst treba čitati pre u kontekstu u kom se pojavljuje – tad ponovo počinje štampanje Naja Joneskua i njegovih učenika, Sjorana, Elijadea, Nojke, Vulkaneskua, publika je veoma dobro primila ova imena – neka od njih zabranjena ili teško asimilovana u periodu diktature. U ovim specijalnim kontekstima, deo rumunskih intelektualaca, proglašanih modernim (među kojima i Adrijan Marino ili Z. Ornea, ovaj poslednji simpatizer levičarske ideologije) javlja se strah od nasilne aktualizacije ideja ovih autora u epohi „evropske integracije“. Derivati nacionalističkog tipa su predstavljali, prema ovakvim intelektualcima, moguć i zastrašujući oblik manifestovanja

komunističke dekompresije. Za razliku od Marina i Z. Ornea, koji zauzimaju deklarativno neo-pašoptistički ili slično-lovineskuovski stav, Nemojanu ima u vidu ekscesivni vulgarno-poštovački odnos prema ideologiji ovih kontra-modernih. S druge strane, na jednom mestu, teoretičar izjavljuje da mu se lucidni odnos nekih od ovih mislilaca čini dražim od lenjog optimizma partizana modernizacije po svaku cenu – rešenja prvih budućih ponekad adekvatnija šizoidnoj situaciji Rumunije, primoranoj da načini nagli skok u devetnaestom veku.

Drugi su motivi Z. Ornea, koji i sarađuje u slavnom broju iz *Dileme* (februar-mart 1998). Urednik Lovineskuovog dela piše sledeće: „Pravo, u epohi i u procesu nastanka moderne Rumunije, nije imao novinar Eminesku, već liberali, s njihovim ispunjenim naporom da stvore novu, društveno neophodnu, strukturu rumunskog organizma“. Ornea ne čita paralelno tekstove liberala iz ove epohe sa Emineskuovim tekstovima; tekstovi liberala danas se čine preteranim i ponegde čak smešnim (istina je, i Karađaleova intertekstualnost je ovde igrala bitnu ulogu), dok se Emineskuovi tekstovi čine upozorenjima i, iako je od onda prošlo više od jednog veka, aktuelnim. U mnogim aspektima, rumunska stvarnost je još uvek oblik bez osnove. Demon progresa se još jednom javlja u Orneovom tekstu, onda kad kaže da bi ideološki profil nacionalnog pesnika bio revolucionaran, progresivan – kao što su Igo, Bajron, Šeli, Gete, Šiler, Puškin – a ne „reakcionar“ kao Eminesku. Ovakav odabir bi reflektovao, po mišljenju autora, „*psihu* fundamentalne Rumunije“.

Pored Ornea, u istom broju *Dileme* objavljeni su i intervjui sa Nikolajem Manoleskuom, Jonom Bogdanom Lefterom, Razvanom Raduleskuom i Mirčom Kartareskuom. Intencija je verovatno bila da se eliminišu šablوني u predstavljanju pesnika (mnogi od njih govore o slavljeničkim emisijama na televizoru, o spomeniku ispred rumunskog Ateneuma, sa golim Emineskuom, ili o slavnoj pesmi iz devedesetih godina bračnog para Teodorović iz Basarabije i refrena: „Imamo li ili ne pravo / Eminesku nek nam sudi“). Po mišljenju Nikolaja Manoleskua, odustajanje od ovakvih klišeja, čak i udaljavanje na neko vreme od velikog pesnika mogao bi imati efekat objektivnog pristupa njegovom slučaju – jedini način na koji je Eminesku i postao „naš savremenik“. Tekst Mirče Kartareskua skoro da ima efekat šoka na čitaoca. Prozni pisac ne pominje pesnika uopšte, već kreće u potragu za *čovekom*

posredstvom ispovesti savremenika, koji nisu upoznati sa, igrom slučaja, kasnijim književnim mitom. Kartaresku namerno bira one detalje (tekst je sastavljen u obliku kolaža) koji bi sasvim uništili bilo koje pominjanje *poetike* u ličnosti pisca. Evo jednog elokventnog citata: „u detinjstvu je bio ‘mali i debeljuškast’ (T. Štefaneli, 1861), vrlo crnuprast, kao i sva njegova braća. U Černeucima je imao patološki strah od duhova (T. Štefaneli, 1909).[...] Odrastao, bio je nizak muškarac (1,64-1,65m), sa ‘herkulovskom muskulaturom’ (Matej Eminović, 1886) i veoma dlakav: ‘Mihaj je bio veoma dlakav, po butinama i listovima, mislio bi da je Darwinov čovek’ (idem). Imao je ravne tabane na obe noge“. Epizoda ludila je rekonstruisana prema ispovesti V. Rusu-Širijana: „Na stolici, pogrljen, s glavom ka zemlji, Eminesku se čini sopstvenom senkom... Koji ugašen pogled! Koliko je bleđ... Kako mučne pokrete ima. Činilo se da ga celo telo boli kao da je jedna ogromna rana. S usnama u mučnom muljanju, polako žvaće kraj brka, oči gledaju u prazno. Polako i teško bez prestanka ljulja vrat... i njegov pogled, one oči s izrazom neme razočaranosti, pogled rasnog konja koji je slomio svoje noge i čeka da umre... Odjednom, kao u groznici, poskoči, udara me glavom. Naglo se okrenuo, i na trenutak zastade prsa u prsa sa mnom. Gospode, kakve oči! Čije su? Podignute kapke je progutalo čelo... Belina očiju je velika, velika, bulji kao oni što se dave. Uudara pesnicama o slepoočnice... Odjednom se okrenuo, uhvatio se za glavu, oči mu se izbečile u užasnom strahu. Trči uz stepenice. Kao da je opsednut... Čujem užasan šapat. Užasan šapat: - Išćupaj mi glavu!“

I tekst Razvana Raduleskua ima nameru demitizacije, ali bez Kartareskuovog kontrasta da bi stigao do Emineskua čoveka, da bi izmerio, u suprotnom smislu, snagu kasnijih predstavljanja. Razvan Radulesku se odnosi u čisto buntovničkom smislu, sa detinjastim izjavama kao što su: „poezija Mihaja Emineskua me ostavlja hladnim, hladnijim nego poezija njegovih prethodnika navedenih u *Epigonima*. Ne mislim da je Eminesku naš nacionalni i svetski pesnik. [...] I proza Mihaja Emineskua me ostavlja hladnim. Ona je ispod nivoa minimalne čitljivosti, bar danas, i ni približno nema ukus Filimonovog ili Kogalničanuovog teksta“. Iza fronde ne postoji više ništa.

Emineskuova publicistika i dan danas čeka na kritičara, koji će je dešifrovati smeštajući je u kontekst epohe i u njene prirodne sličnosti, oba elementa predstavljena objektivno i bez nostalgичno-progresivnih primedbi.









Davor Beganović, Tübingen, Germany

Bridge between Here and There. The Melancholic Literature of Ferida Duraković and Alma Lazarevska

In his well-known essay *Mourning and Melancholy* Sigmund Freud differentiates between two affects. One of them is normal (mourning), the other pathological, even morbid (melancholy). The first one develops after a certain loss. "Mourning is regularly the reaction to the loss of a loved person, or to the loss of some abstraction which has taken the place of one, such as one's country, and ideal and so on."¹ As such mourning is connected with the dimension of time: it is assumed that it could be overcome under normal circumstances and that the affected person can find his/her way back to normality again. However, under certain circumstances the state of mourning persists much longer than could be thought of as appropriate. It mutates into disorder that could be defined as mental disorder. This disorder is the mental illness that Freud, in analogy to the antique temperament theory, designates as "melancholy". Here is Freud's definition of the illness: "The distinguishing mental features of melancholia are a profoundly painful dejection, cessation of interest in the outside world, loss of capacity to love, inhibition of all activity, and a lowering of the self regarding feelings to a degree that finds utterance in self-reproaches and self-revilings, and cul-

minates in a delusional expectation of punishment."² All of these characteristics but one – disruption of ego – can be diagnosed by mourning, too. Yet what additionally detaches melancholy from mourning is its stubbornness, a denial of elapsing on the one hand and its perseverance in the realm of unconsciousness on the other. Freud claims that "one feels justified in maintaining the belief that a loss of this kind has occurred, but one cannot see clearly what has been lost, and it is all the more reasonable to suppose that the patient cannot consciously perceive what he has lost either."³ There is another distinction that can be found when it comes to issues of 'who' and 'what'. The sick one can know *who* was lost (the sickness emerged, we can remember, exactly because of that loss) but not concretely *what part* of this *who* is not present anymore. Exactly this loss of the substance leads to ignorance that is situated at the very bottom of the melancholy. "This would suggest that melancholia is in some way related to an object-loss which is withdrawn from consciousness, in contradistinction to mourning, in which there is nothing about the loss that is unconscious."⁴

1 Freud, Sigmund: "Mourning and Melancholia", in: Sigmund Freud, *The Complete Psychological Works of Sigmund Freud, Volume XIV*. London: The Hogarth Press, 1957, 242.

2 Freud, 244.

3 Freud, 245.

4 Freud, 245.

It is obvious that in his explanations Freud does not consider the cultural dimension of melancholy. His theses concern an individual component avoiding the implications of “illness” for the community and society. In doing so he leaves one small orifice to the moment of general. It is a matter of hypothesis that the loss could be established in the region that transcends one person. But the component of the abstract that should be accounted for when we talk about melancholy holds a moment indicating the feedback of the individual to the collective. However, if I want to proceed with connecting melancholy and the specific cultural problematic I must go back to the Renaissance. Precisely in this epoch the concept of melancholy is definitively disconnected from medical discourse and drew nearer to culture. This distancing cannot be assigned only to the increasing specification and specialization of the science itself. It is implemented on behalf of diverse aspects projected upon the melancholic temperament through art, literature, philosophy and other domains of life which are closely related to culture.

In order to make this state of mind plausible and to verify it, Raymond Klibansky, Erwin Panofsky and Fritz Saxl take as an example Dürer's well-known engraving entitled *Melencolia I*. Their procedure is aimed at creating a semantic shift. The concept ‘melancholy’ is relocated from the allegoric to symbolic meaning. It is still considered to be closely related with the constellation of Saturn, but other traits and, as the case may be, accompanying consequences are taken into consideration this time. Such is the geometry understood as the science of space par excellence. “And when he [Dürer] merged the traditional ‘typus Acediae’ with the equally traditional ‘typus Geometriae’ in a new unity, all these symbols of work could, within this unity, be regarded as symbols both of geometry and melancholy, since it was Saturn who governed them both in their entirety.”⁵ Which consequences could this new connection have? First of all, it can be concluded that another, until that moment ignored dimension, is attributed to the melancholy – namely the spatial one. The three co-operators Aby Warburg's interpret a density of geometrical

instruments which encircle the figure of melancholy on Dürer's engraving in this sense. The thoughts of another 16th century scholar – Henricus de Gandavo (Henry of Ghent) – go one step further in the direction of “spatialization”. According to him “a preponderantly imaginative disposition does in fact lead to a marked capacity for mathematics, but at the same time renders the mind incapable of metaphysical speculation. This intellectual limitation and the resultant feeling of imprisonment within enclosing walls makes people hampered in this way melancholics.”⁶ Or in Henry's words, “Their intellect cannot free itself from the dictates of their imagination Whatever they think of must have extension or, as the geometrical point, occupy a position in space. For this reason such people are melancholy and are the best mathematicians, but the worst metaphysicians; for they cannot raise their mind above the spatial notions on which mathematics is based.”⁷

Now, if I can make a provisional conclusion, it seems fruitful to combine Freud's explanations that are on the first sight resistant to culture with a theory concentrating on the external and accordingly cultural attributes of the melancholic. This combination can be used in the examination of cultures that shows certain affection to melancholic conditions. Two moments crystallize here: the loss as a concrete event is related to the individual as well as to the collective. The affected lost, for example, during the war or in some other way the persons whom they knew well and to whom they maintained close, emotionally loaded relations. But they lost something that can be defined only in abstract terms too: the time, affiliation, appropriated environment... These two aspects of loss could be read in Freud's categories but only the second one, and this is the next crystallization, should be connected with the *topography* of melancholy, its anchoring in the spatial constellations. Only at this level does melancholy show sufficient convergence with the abstract losses that can make it appear in a new light – as a melancholy of culture. Let me shortly suspend these theoretical arguments, without forgetting them, and concentrate on a concrete cultural and historical situation: namely the war in Bosnia and Herzegovina 1992-95.

5 Klibansky, Raymond, Erwin Panofsky and Fritz Saxl: *Saturn and Melancholy. Studies in the History of Natural Philosophy, Religion and Art*. London: Nelson, 1964, 335.

6 Klibansky et al. 338.

7 Henricus de Gandavo, *Quodlibeta* (1518), quoted in Klibansky, 338.

When the poetess Ferida Duraković in her poem *Osjećam se krivom* (*I Feel Guilty*) says: “Nemam da joj dam ništa osim sklonost / Bosni kao melankoliji”,⁸ she hits the most important theme that emerged in Bosnian literature at the time of war and after it: Bosnian literature reacted upon the tragedy that flooded the land not with anger but with deep sorrow mediated in the most compressed way by melancholy. Ferida Duraković’s poem indicates this state of mind, but still opens up an even wider perspective in a double bind: it creates and at the same time describes the relationship of Bosnia with melancholy. It is an extremely intricate text trying to cope with complex Bosnian reality on diverse semantic levels. Although lyrical in the most proper way, at the same time it uses the elements of the narrative. On the other level through intertwined play of associations and allusion it is intertextually constructed as well. The most important intertext it is dealing with is *Zapis o zemlji* (*An Inscription about Land*) by Mak Dizdar, a programmatic poem subsuming the elusive “Bosnian spirit”.⁹ Here is the entire poem that was enormously important for the Bosnian nation building process:

Zapis o zemlji
 Pitao jednom tako jednog vrli pitac neki:
 A kto je ta šta je ta da prostiš
 Gdje li je ta
 Odakle je
 Kuda je
 Ta

8 Duraković, Ferida: *Locus minoris. Sklonost Bosni kao melankoliji*. Sarajevo: Connectum, 2007. “I don’t have anything to give it / but inclination towards Bosnia as a melancholy”

9 Spirit of Bosnia is a term coined by philosopher Muhamed Filipović in 1967. It has been used since then to designate a certain moment of national rising, respectively nation building of the Bosnian Muslim population in the sixties. The term is widely criticized because of its inexactness (cf. Nicolosi, Riccardo: “Dijaloška tolerancija. Konstrukcija bosanskog kulturnog identiteta i uloga islama (devedesete)”, in: *Sarajevske sveske* 27-8, 2010: 709-732; Beganović, Davor: “Postapokalypse im Land der ‘guten Bosnier’. Kulturkritik als Quelle des kulturellen Rassismus”, in: Sabina Ferhadbegović, Brigitte Weiffen (eds.), *Bürgerkriege erzählen. Zum Verlauf unzivilen Konflikte*. Konstanz: Konstanz University Press, 2011, 199-222) but this openness allowed it broad acceptance in the nationalist circles. Two examples Filipović applies to support his theory are Meša Selimović’s novel *The Dervish and the Death* and Dizdar’s *Stone Sleeper*. Especially the mentioned poem *An Inscription about Land* is suitable for the mixture of the patriotic, mystic and spiritual component of the story about the origins of the Bosnian nation.

Bosna

Rekti

A zapitani odgovor njemu hitan tad dade:

Bosna da prostiš jedna zemlja imade

I posna i bosa da prostiš

I hladna i gladna

I k tomu još

Da prostiš

Prkosna

Od

Sna

A text about a land

Once upon a time a worthy questioner asked:

Forgive me who is and what sir

Where is

Whence and

Whither sir

Prithee sir

Is this

Bosnia

The questioned swiftly replied in this wise:

Forgive me there once was a land sir called Bosnia

A fasting a frosty a

Footsore a drossy a

Land forgive me

That wakes from sleep sir

With a

Defiant

Sneer¹⁰

I cannot interpret the poem extensively here.¹¹ But still one small intervention is necessary in order to grasp its elusive link with contemporary Bosnian literature as well as its misuse in standardized literary critique. What is important in it is multilayered dialogue

10 Dizdar, Mak: *Kameni spavač/Stone sleeper*, translation Francis R. Jones. Sarajevo: Did. 1999, 173-5. It is unclear why the translator chose to translate “zapis” as text.

11 An extensive interpretation of Dizdar’s opus can be found in Buturović, Amila: *Stone Speaker. Medieval Tombs, Landscape, and Bosnian Identity in the Poetry of Mak Dizdar*. New York: Palgrave, 2002. Not everything Buturović says should be taken for granted. She sometimes argues in the very sense dictated by the “spirit of Bosnia” and misuses this concept dictated by ideological and political connotations aiming at the construction of the dominance of the Bosniak nation on behalf of the other inhabitants of Bosnia. However, her interpretation of Dizdar’s poetry still could be seen as at least partially inspiring and accurate.

between at least four voices. The first of them comes from the deepest past and is attributed to a Croatian-Hungarian Latinist and poet Janus Pannonius. In an epigram used as the motto for Dizdar's poem he describes a wild and uncultivated land whose only noteworthy wealth is silver mines.¹² Dizdar opens the other dialogue that takes place in the present and constructs it in a form of succession of question followed by a rapid sequence of answers. Both participants are veiled in the anonymity but still recognizable in their masculinity that counterpoints the gender of Bosnia itself: in the original language, namely, it is feminine. Even if the negative attributes are all concentrated on the poverty, the positive one – defiance – conceals them and puts the new, predominantly masculine virtue in the middle of the semantic field. In this way this is sometimes doomed to passivity at the first sight and, as the consequence of alleged decay, appears in a new triumphal light. This is additionally underlined with a metaphor of the sleeping land which connects drowsiness¹³ and waking up in an act of freeing itself from the negative qualities quoted above and translating them into a new, positive one. Through defiance we will wake up free if we are able to recognize our values hidden in the past. We still have to discover them but they are here, palpable in the monuments, in the old literary texts that are waiting to be read and interpreted. All this is connected with the topographic quality, with the land itself. It is in a sense melancholic¹⁴ (it is impossible to oversee the connotations of sadness that the name of Bosnia already bears in it) but the positive component overcomes at the end, its quintessence being the slightly hushed scream – “prkosna od sna”.

12 It is impossible to oversee the enmity between the mediaeval Hungarian and Bosnian states that lasted for centuries and its projection in the verses of Pannonius, who was, as already mentioned, a notable Croatian-Hungarian historicist. Still Dizdar can use exactly this component of his poetry to show, by turning his argument upside down, the qualities of the Bosnians and their land: perseverance, stubbornness, and especially defiance.

13 It is important to note that the same word – *san* – is used in the Bosnian/Croatian/Serbian language for the different meanings of sleeping and dreaming.

14 Bosnian melancholy in Dizdar's reading could be interpreted as the consequence of the loss of mediaeval kingdom and sovereignty associated with it. It could be recovered only in the cultural effort aimed at reconstruction. But if there is nothing visible that could be reconstructed, the only way out of the impasse is – the imagination.

Duraković certainly acknowledges the quality of Dizdar's poem, but simultaneously draws a consequence from its growing politicization and considers it in an ironic light. Thereby she points out some elements disregarded by Dizdar. In her secondary, intertextual, interpretation *Zapis o zemlji* is reinterpreted as a text that can develop its full power only in the dialogue with a parallel, but suppressed one. Here is the answer, and I come back to my initial point, given by lyrical I of Ferida Duraković to Dizdar's question quoted above:

A Bosna
Ona
Da prosti
Nema da projde
Nema da ode
Nema da je nema
Nemam da joj dam ništa osim sklonost
Bosni kao melankoliji¹⁵

A male voice is substituted here for a female one. The original self-confidence with which the poverty is apostrophised (*posna i bosa / hladna i gladna*) in order to be dissipated in the affirmative and triumphant apotheosis of the land despite its deficits is contrasted by the accumulation of negations. The scream “Prkosna od sna” dissolves in quiet tones of the poetess who cannot offer Bosnia anything else but her own inclination towards Bosnia as the quintessence of melancholy. In this way a space as a repository for the series of individuals and their isolated existences becomes a nucleus of the society. But it is intertwined with the individual memory of a particular person who understands the space and feels well in it. At the same time it is ready to give this space a part of itself, something that is immediately interwoven with it. Thus a construction emerges in which two presumptions of the melancholic discourse are inseparably mixed: a Freudian one accentuating, or rather establishing the individual, psychological component and Dürer's one holding together the elements of the spatial, cultural and general. In this constellation it is possible that the *land itself* becomes a paradigm of melancholy, in a word – Bosnia is *the* melancholy, it is not melancholic, not sad but a condition

15 Duraković 93. And Bosnia / It / Forgive me / Cannot pass / Cannot go / Cannot not to be / I don't have anything to give it but inclination / Towards Bosnia as melancholy.

itself. This has far-reaching consequences. Apart from the individualisation of the collective, Duraković uses language far away from Dizdar's pseudo-archaic discourse. Nevertheless she uses some at least colloquial and obsolete grammatical forms ("projde") to express discourse that is alternative to the dominant one. This usage is conditioned by the return to past that is not heroic but the part of domestic world, full of sensualism, in a word the world connected with rich tradition of "sevdalinka", a Bosnian love-song with strong melancholic undertones.¹⁶ Dizdar's lyric of heroic times leading to nation building is subverted with the poetics of the melancholy connected with "sevdalinka".

Ferida Duraković names and defines. She polemicalizes and in a polemic gesture turns history upside down. Yet another Bosnian female author deals extensively in her texts with the paradigm of melancholy. In contrast to Duraković, Alma Lazarevska comprises in her prose on the textual level the components of melancholic literature, or the literature of melancholy, which I have already outlined. One paradigmatic example of such poetics written by Lazarevska is the short story *Dafna Pehfogl prelazi most između tamo i ovdje* (*Dafna Pehfogl crosses the bridge between here and there*). The title itself implies the spatial and psychological-individual component which I emphasized as key features of melancholic literature. As Barbara Beyer points out in her essay, *Dafna* is the only story from the volume *Smrt u Muzeju moderne umjetnosti* (*The Death in Museum of Modern Arts*) narrated in the third person. Thereby it has created an effect of seclusion meaning a distancing from the rest of volume. Barbara Beyer interprets the importance of the first person perspective (and the implied exclusion of *Dafna* from this narrative pattern) in this way: "The stories [deal] with paces one has to take in order to reach such a conclusion, because exactly the sounding of possibilities and chances of in-

dividual sovereignty, the existential as well as the artistic, can be detected in them as the core area. Primarily and in a direct sense that can be said for those five texts constructed as first-person narratives with the constant character of the narrator. Under this vantage point they build a corpus of their own within *Smrt*."¹⁷ The exceptional position of *Dafna Pehfogl* seems to be important not just because of the fact of exclusion. In a sense this story could be read as the implied poetics of Alma Lazarevska. It is uncoupled from the horizon of expectation and offers unlimited domination of contingency as a narrative modus in the volume.¹⁸ By this manoeuvre the outsider figure of the heroine advances to the foreground as an embodiment of the city which became foreign for its inhabitants.

The story begins at the present time of narration: at the moment when the aged *Dafna* waits for her relocation to the "other side" of the city split by warring factions into two. This introduction is followed by the representation of *Dafna*'s former life. It is concentrated on the expungement of contingency from the world of narrative. *Dafna* does not have a destiny because she is a jinx (*Pehfogl* is naturally the phonetic notation of the German expression *Pechvogel*). Or is everything that happens to her indeed an accident that is only in the hermeneutic intervention of the malicious environment reinterpreted as an act of will or, even, higher power? In any case, *Dafna Pehfogl* remains a mournful figure whose bodily shape, in addition to her clumsiness, is negatively denoted, too – by her unexpected ugliness (unexpected because the narrator insistently characterizes her parents as extraordinarily beautiful people). Now if we add together all these elements of *Dafna*'s socialization, we arrive at a stereotyped image of the spinster. In order to diminish her increasing loneliness she learns to read the destiny from playing cards. The

16 On the melancholy in 'sevdalinka' see Kazaz, Enver: "Unutarnji otpor kanonu i patrijarhalnoj moći. Karnevalski potencijal sevdalinke" and "Žensko/ženstveno stajalište u sevdalinci o lijepoj Mejri/Mari i Ali-paši. Kanonski tekst u procesu razaranja kanonske norme", in Kazaz: *Subverzivne poetike. Tranzicija, književnost ideologija*. Synopsis: Zagreb/Sarajevo 2012. 205-241. On the melancholic potential of 'sevdalinka' and the travelling of the concept from antique across Arabic, Persian and Turkish medicine to the Bosnian culture see short but very useful comment by Tatjana Jukić in *Revolucija i melankolija. Granice pamćenja hrvatske književnosti*, Ljevak: Zagreb 2011. 41.

17 Bayer, Barbara: "Smrt u Muzeju moderne umjetnosti von Alma Lazarevska. Eine Annäherung in Grenzen", in: Angela Richter, Renate Hansen-Kokoruš (eds), *Mundus narratus. Festschrift für Dagmar Burkhart zum 65. Geburtstag*. Frankfurt/M. et al: Peter Lang, 2004, 211-227. (216) The remaining stories Bayer mentions are *Pozdrav iz opkoljenog grada*, *Tajna Kaspara Hausera*, *Žed na broju devet*, *Kako smo ubili mornara* and *Smrt u Muzeju moderne umjetnosti*.

18 Regarding the contingency in *Dafna Pehfogl* see also Elena Messner and Antonia Rahofer: "Entwürfe eines Mikroplans. Der belagerte Stadtraum in der Prosa Alma Lazarevska's", in: Elena Messner and Antonia Rahofer (eds.), *Zwischen Dort und Hier. Acht Annäherungen an die zeitgenössische bosnische Literatur*. Innsbruck: Studia, 2010, 31-39.

attempt to banish the accident from her vicinity is additionally motivated by this. The world which is at least patched up in this way definitively slips through at the outbreak of war. Dafna is left alone on one side of the divided town (it could be supposed that “tamo“, there, indicates the part occupied by Serbs), whereas the rest of the family is located “ovdje“, here, on the free but besieged side. By semantically closing the gap through which the past flows into the present, the last scene of the story shows clearly how all attempts at abolishing the contingency must be unsuccessful.

During one former family festivity Dafna put her finger in the coffee grinder. It is therefore crooked. When she is finally allowed to cross the bridge for a family reunion, she raises her hand and greets the soldiers in guard with a wave. They have already let her pass through and she is in the middle of the bridge. The soldier recognizes her absolutely unnecessary greeting gesture given with a crooked finger, as insult comparable with the English “flipping the bird“, and shoots her immediately: “ - Što ubi staru životinju? Pita viši i počinje bez prekida da kiše. / - Jesi vidio šta nam je pokazala, nesreća stara!”¹⁹ The story of the life of Dafna Pehfogl ends this way. Her immediate family has no other choice but to carry her to the grave only to detect another semantic inconsistency in this last act of a life brought to the violent end: her name is written falsely in the obituary, instead of Dafna she is spelled as Danfa. Even after her death she cannot restore peace with the world that would lead to mutual understanding. Symbolically Dafna Pehfogl dies on the bridge between here and there, exactly in the middle of a divided space: „Na sredini mosta leži Dafna Pehfogl. Stražarima koji je gledaju s obje obale, djeluje kao velika čudna ptica koju je pogodio zalutali metak i nema lovca da je pokupi.“²⁰ This feeling of loss given in the modus of strong affect finds its gradation in the following passage that enhances the already overarching melancholy of the narrative: “I šutjelo se u velikoj sobi još dugo. Kao u zebnji

i zlom predosjećanju. U koga će sada pogledati statista kad gromko vikne *Pehfogl*? Nakon što je izdahнула nesretna ptica Dafna, na mostu između tamo i ovdje?”²¹ As if incorporating the spatial component of melancholy, which at the same time finds itself in the symbolic dialogue with the sorrowfully divided city, Dafna signifies the paradigm of intersection between the individual and collective. The melancholy of literature emerges only in this connection. Only through the prism of this sad story it is possible to understand the remaining first person stories from *Smrt u Muzeju moderne umjetnosti*. Multiple losses disseminated in the rest of the book cumulate here in the sublimation of the melancholic discourse.

Therefore this story makes the transition to the second collection by Alma Lazarevska, *Biljke su nešto drugo*, (*The Plants are Something Else*) possible.²² In the story *Odlazak* (*Departure*) I will trace the ways that Lazarevska constructs to generate subtle melancholic tones. My hypothesis is that they hopefully can be found in the bridging of the time-borders. *Odlazak* tells a tale of the travel of the anarchist leader Mihail Bakunin to Naples that would never come to an end. One shift in the time levels caused by the parallel development within the story appears in reference to the narrator's bird named Bakunin. But she avoids the marking of passages from one to another (past to future) and thus significantly destabilizes the narrative. Only the change from the first to the third person singular makes the connection between the two parts of narrative, at least partially, possible. The situation is additionally complicated by the fictional relationship that the narrator has with an actual historical Bakunin. At the moment of action she is extensively reading his biography. A third character – the painter and narrator's friend – huddles between the two Bakunins. The connection between a human being and bird is mediated by death. The bird dies in the winter, the anarchist in the summer. The first one stays closed in his cage and cannot continue

19 “Why did you kill the old beast? Asks the bigger one and starts sneezing continuously. / Didn't you see what she had showed us, the wretched hag.” Lazarevska, Alma: *Smrt u Muzeju moderne umjetnosti*. Sarajevo: Bosanska knjiga, 1996. 16.

20 “Dafna Pehfogl lies in the middle of the bridge. To the guards watching her from each riverside she seems like a strange bird shot by stray bullet, without a hunter to collect her.” 17.

21 “And it was quiet in the big room for a long time. As if in anxiety and in bad foreboding. Who would the bit-part player look at when he shouts loud *Pehfogl*? After the unhappy bird Dafna perished on the bridge between here and there?” 18.

22 Lazarevska, Alma, *Biljke su nešto drugo*, Sarajevo: Buybook, 2003.

his small destructive work,²³ the second cannot reach Naples. The small and the big Bakunin share a certain inclination for annihilation

Only the appearance of painter brings the final, decisive melancholic thrust into the narrative structure though. The loss of the bird is compensated during the almost ritual funeral that the narrator brings together with the end of war in Sarajevo. Apart from this actual historical event the funeral scene is determined by two important topoi of melancholic discourse. On the one hand, there is slowness, or, precisely, languor. The borders between running and slowly walk are traversed when the narrator compares the running of the jogger in the woods with "running for your life" in besieged Sarajevo: "To trkač požuruje svoju dušu. Ili bježi od nje, mislila sam. Dok je grad bio opkoljen, u strahu od snajpera, granata...trčalo se, trčalo, trčalo. Ali, to je bilo nešto drugo, nešto sasvim drugo. Kad to pomislim uto-nem u sporost."²⁴ It seems as if one traumatic experience in the act of recollection leads to the "discovery of slowness" that in turn perpetuates the traumatic experience, takes it from the past again and docks it in the present. The second topos updates the affinity between melancholy and winter. If we add slowness to this construction, the picture of gloom and sadness is nearly perfect: "Padao je gust, spor snijeg. Zima je najstarije godišnje doba. Zimske noći riječima vraćaju njihova drevna značenja."²⁵

These two topoi would have served "only" as an index for melancholy (and would be an example of melancholy *in* the literature) if they had not been joined up with the third, not topical (or only conditionally topical) element: the death of the friend, painter. While the death of the bird is represented exhaustively, the reader is spared from the detailed account of his agonizing end. The information about these two sad

events touch only the most necessary coordinates and the details are more or less left out. But it is impossible to oversee one signal: the unaccomplished painting of the painter whom the narrator meets in his studio time after time is not there anymore. The losses cumulate: the first time she saw the picture, it should have been observed in the correlation with the photography in painter's studio representing a beautiful young woman and a boy with blonde hair. Although abstract (or at least to some extent so), the painting creates an equivalent to actual reality. It could be assumed that the people portrayed in the photograph are the wife and the son of the painter. The picture is titled *Odlazak* (Departure). It is in the making: "Na štafelaju je taj dan bilo platno preko kojeg se, po dijagonali, pružao namaz plave boje."²⁶ With some intuition one can establish the connection between two visual representations. The figures on the photo are in some diffuse relationship with the mighty move of a paintbrush but we can only suppose what the real meaning behind these two artifacts is. The narrator encounters the painting for the second time after the death of the bird: "Na štafelaju je bilo novo platno a na *Odlasku* još uvijek nije bilo ničeg osim plavog namaza."²⁷ The last time painting glares through its absence. In her last act of textual intervention, the narrator explicitly brings all these three components in correlation. The painting, the painter, and the photo together close the circle of melancholy. The war, the anarchism, the deaths... Everything is left together in traumatic movement that cannot offer any solution, any escape. Let us have a look at the ellipsis dots interrupting the words of the narrator. They substitute the horror and do not allow it to be expressed, but it still finds its way out, concentrated in the silence of the unspeakable.

Kada su mi javili ... za prijatelja slikara, vidjela sam ga kao u zaustavljenoj klepsidri. Oslonjen na vrata taksija. Iz džepa mu vire kist i špahtle. Sama sebe uvjeravam: Lijepa mlada žena i svjetlokosi dječak...čekaju ga...valjda!

Od dvadeset tri platna zatečena u ateljeu,

23 Small bird follows his namesake as "the apostle of demolition." (18) While flying through the flat he destroys every object in the way: vases, small bottles, porcelain figures... He mixes up day and night and destroys the daily routine of his mistress and so on. Death brings his mission to an end: "Bakunin ceased to be an apostle of destruction and became a dying bird." (20)

24 "The racer rushes to his soul. Or runs away from it, I thought. While the city was besieged, fearing snipers, grenades... people ran, ran, ran. But that is something else, completely different. When I think about it I sink into slowness." (22)

25 "It snowed heavily, slowly. The winter is the oldest season. Snow nights give back words their ancient meaning." (23)

26 "That day a canvas was on the easel. A blue stroke crossed it diagonally." 19

27 "On the easel there was another canvas and on *The Departure* there was still nothing apart from the blue stroke." Op. cit. 23

samo je jedno bilo bez naslova. Na njemu je bio tek namaz plave boje, nanešen po dijagonalu. Nije zatečeno na štafelaju. Proglašeno je nedovršenim radom.²⁸

Traces left by the war could only have led the painter to suicide. The melancholy became unbearable, the losses irreplaceable.

The mention of the blue color compels one to search for the reasons for this insistence. It seems that the only way out of the hermeneutic impasse could be found in the literature itself, in the intertextuality of Lazarevska's story. The intertext, it seems to me, is able to formulate the hopelessness, to utter it, or at last to sublimate it. The space became narrow, frighteningly narrow. How can it be made wider?

And if I have already begun with poetry, let me finish with it too. One of the most beautiful poems Tin Ujević's tries to put into words an affect of an impalpable and insurmountable loss that cannot be expressed otherwise. Nostalgia finds its expression in the desire to mourn there, where one comes from, where his ori-

28 "When they informed me ... about the friend-painter, I saw him as in the stopped clepsydra. Leaned on the taxi door. Painting brush and trowel peaking out of his pocket. I'm convincing myself: The beautiful young woman and the bright haired boy ... wait for him ... one hopes."

Of twenty three canvases found in the studio, only one was without a title. On it there was just the stroke of blue, brought on diagonally. It wasn't on the easel. It was declared unfinished." (24)

gin is. It is not difficult to recognize the foreshadowing of the blue brush stroke in the poem:

Da čujem one stare basne,
da mlijeko plave bajke sasnem,
da više ne znam sebe sama
ni dima bola u maglama.²⁹

The title of poem is *Odlazak* (*Departure*). The early phase of Ujević's poetry is interconnected with the First world war experience and closely related to the emotion of loss, sadness and mourning that inspired the whole generation of Yugoslav authors (Andrić, Crnjanski and Šimić among others) and at the same time gave Freud the possibility to formulate the results of his research in psychological deviation subsumed under the notion of melancholy. I have already elaborated on the affinity between the Yugoslav literature dealing with WWI and the literature dealing with the Bosnian war.³⁰ The poetry of Ferida Duraković and prose of Alma Lazarevska are still another stone in the mosaic of this literature of melancholy. Obviously, the mourning that cannot be coped with seeks still more possibilities of expression.

29 "To hear those old fables / to suck the milk of the blue fairytale / not to know myself any more / nor the smoke of pain in the fogs". Ujević, Tin: *Sabrana djela 1*. Zagreb: Znanje, 1963, 66.

30 Cf. Beganović, Davor: "Das Trauma des Kriegers", in: Frank, Susi, Natalia Borissova and Andreas Kraft (eds.) *Zwischen Apokalypse und Alltag. Kriegsnarrative des 20. und 21. Jahrhundert*. Bielefeld: Transcript Verlag, 2009, 201-220.

Prof. Christopher D. Morris

“Everything Has Been Put Together Wrong”:

Dragan Kujundžić’s *The First Sail* and the “Remains” of Deconstruction

Dragan Kujundžić’s documentary film *The First Sail: J. Hillis Miller* (2011) introduces the life and work of America’s most influential adapter of the work of Jacques Derrida in the field of literary studies. It was followed in 2015 by a collection of conference papers with the same title, written in response and edited by Kujundžić. Miller’s importance had already been recognized in several books. Many commentators in Kujundžić’s new collection are drawn to his film’s rich exemplification of spectrality. But *The First Sail* also leaves a disturbing implication about the future of literary criticism, perhaps less noticed on account of the contributors’ understandable testimony to Miller’s lasting successes as a reader and mentor. This darker theme arises unavoidably from Miller’s proximity to death: at the time of the film he was 83, and he openly discusses his choice of a local burial plot. The sense of an approaching end of Miller’s career cannot help but raise questions, in turn, about the afterlife of deconstruction, which Miller himself has epitomized in the years following Derrida’s death in 2004. These questions are prompted by *The First Sail*’s dramatization of a Derridean concept closely related to spectrality, that of the “remains” or *le reste*—what will be left over at the end of life. From this perspective, Miller’s enigmatic

responses to Tennyson’s “Tears, Idle Tears” and Yeats’s “The Cold Heaven,” which conclude the film, can be read not only as irreducible remains that displace his past work, but also as metonymies foreshadowing a time when the cohering value of the Derridean lexicon—concepts like trace, spectrality, remains—may be entirely lost. This pessimistic forecast may extend by analogy to post-Derridean heuristics like “critical climate change,” which Miller and his colleagues have recently explored. Viewed in this light, Miller’s enormous production across six decades can be seen as equivalent to or reducible to these problematic “remaining” acts of literary criticism we witness here. *The First Sail* prepares the way for such an impoverished destination by discrediting its own claims to render a “subject” truly—whether in the sense of a “topic” (like literature or criticism) or a “person” (like the real Miller). This deconstruction of truth-claims is evident throughout the film and synthesized in its quotation of Miller’s words—an exclamation we hear him make early on, which is then repeated at the end as his remains or putative “last words”—“Everything has been put together wrong.” In the context of Miller’s recent work, this conclusion may announce the stillbirth and remains of critical climate change, too.

FIRST OR LAST SAIL?

The film's title alludes to Miller's avocation as the pilot of his Cape Dory Typhoon, *The Frippery*, in the waterways around his home on Deer Isle, Maine. In the early segments of the film, shots of Miller on the water alternate with scenes of his participation in a 2006 conference on Derrida at the University of Florida. At the outset, the title's reference to "first" sail seems a catachresis, an abusive sign without an obvious referent: Miller has sailed since childhood, so given his age, the filmed voyage might more easily be considered one of his last. Miller's fragility is later emphasized by his need to be accompanied by a friend while sailing and by his difficulty entering the dinghy that will take him to *The Frippery*. An extra-textual explanation for the title is that Kujundžić's filming took place on a spring day after *The Frippery* had been taken out of winter storage. This background accounts for the literal sense of Miller's exasperated cry: what had been "put together wrong" were the sails and rigging. The title can now make sense as an ellipsis for "the first sail of the season." But because Kujundžić's editing omitted this explanatory context, the cry in the film exists as another catachresis, like the title. As such it invites further interrogation. What *else* could have been "put together" wrong? The film? The universe? Any attempt to "compose" in speech or writing? In any case, to the extent the word "first" in the title might also summon up "last," viewers experience the sense of *le reste* as cinder-like—as a residue that retains the skeletal shape of what made it. What Miller does here is no different from what he has always done. We can see the last sail in the first, and vice-versa.

Since the title's punctuation *equates* J. Hillis Miller with "the first sail," we are also encouraged to think of the subject of the documentary metaphorically, as some kind of agent or provider of power that can help propel forward movement. It's possible to imagine a widely-published academic author (or any writer, for that matter) as a kind of "sail" in the loose sense of a vehicle for making progress, enabling others to follow in its wake. However, it must be acknowledged that any such reading of the title is another catachresis or forced, unjustified, "groundless" inference drawn about a context that isn't there—an absence or nothingness. Of course, sailing is an effort to "leave the

ground behind" or to maintain a certain direction apart from any "ground," and the critical or philosophical equivalent of that endeavor has always been the labor of "foundationless" deconstruction. In this sense the word "first" may also characterize Miller as the movement's leading exponent. But at the same time, the idea that first might also imply "last" leaves the unanswered question as to what will become of deconstructive criticism after its "last" leader. Of course, the longstanding figure of literature-as-vessel, popular in English from Spenser to Melville to John Barth, lends a reflexive dimension to the footage of Miller sailing: the film depicts the author as literally "embarking," as getting under way and finding a direction. Finally, in the closing credits of the film, the figure is extended to filmmaking when Kujundžić, the documentary's *auteur*, thanks contributors for "putting wind in my sails." Through the echo, Kujundžić implies that his own work is a kind of "sail," too, a work following in Miller's wake. The director's subsequent critical and cinematic works might be thought of as silently bearing the pre-title, "The Next Sail," followed by whatever actual title he gave them. (Of course, if his film is one of those things that is "put together wrong," Kujundžić's future writing may be only the compounding of this initial error.) Through these analogies between sailing and expression Miller's project of criticism, like those of film-making or literature, is figured as a voyage out and back that performatively generates imitative excursions toward some other, perhaps some person or idea. But to the extent each new journey may be launched from the remains of some already circular movement, the subtextual question, "Why bother?" will haunt every future artistic and critical enterprise, just as it does the dialogues that follow.

Voyages may themselves be surrogates for the seemingly more emancipatory escape from "grounds" that is flying. In Miller's first on camera remarks, he refers to something magic about sailing because of the sensation of "flight" and "harnessing the wind" (29) which he no doubt experienced vicariously early in life in his serious hobby of building gliders: "I used to design and make my own, from my own designs. This was all the way up to when I was married" (30). He notes that sailing takes great skill, and the same must be true of building gliders and launching them just right with

a vigorous throw. “[I]f you do it right,” he says, “they circle around and come down” (29-30). On the one hand, this fascination with the condition of hovering or weightlessness retroactively acknowledges Miller’s critical propensity to valorize states of indeterminacy in literature. On the other hand, gliders that “circle around and come down” seem to anticipate the film’s depiction of a voyage that only returns to its point of origin, or as Derrida has it in his last seminar, the wheel that in turning returns. Waterborne, airborne, or textborne, Miller’s projects may end in a “remains” that attests to such circularity.

SPECTRAL REMAINS OF FAMILY AND FRIENDS

Like those circular journeys, Kujundžić’s documentary seeks to retrieve and capture its subject, too, but to the question, “Who Is J. Hillis Miller?” we quickly learn there is more than one answer. The film’s first “chapter” introduces a recollection of Miller’s father, also named J. Hillis Miller. The younger Miller’s “proper name” is Joseph Hillis Miller, Jr.; however, after an early essay, the suffix “Jr.” was no longer included in it. Miller’s father was president of the University of Florida; the film shows his name, “J. Hillis Miller,” commemorated on campus buildings. We also see the title page of a book he wrote. At the home of the current University of Florida president, Kujundžić seeks Miller’s reaction to a photograph of his father, taken at the same place sixty years earlier, not long before his early death. The scene illustrates spectrality, to be sure, since the “true subjects” of the photograph and the film, father or son, can never be revealed by *The First Sail*, where viewers encounter simulacra. In the case of Miller’s father, a photograph of a prematurely deceased subject conjures a wholly absent referent. In Miller’s case, the displacing function is extended by analogy to the living: viewers are just as far away from an “existing” referent (the living literary critic) as they are from his dead father. When at the end of the film Kujundžić asks Miller to make a closing statement, he hails future viewers “from this ghostly cinematic realm” (65). The greeting acknowledges spectrality, but the word “ghostly” adds a proleptic reference to Miller’s death, so this spectral Miller also speaks of and from his archival “remains.”

Similar instances of the non-revelatory nature of photographic “remains” include a snapshot of Miller and Derrida, taken from behind, showing each with a hand on the other’s shoulder. These reciprocal gestures suggest a conventional semantics of “friendship.” Indeed, the two men, colleagues for over thirty years, often refer to each other as friends. Yet when Derrida is shown reading aloud his essay on Miller, he acknowledges “moving here in that strange geometry where the nearest and the most distant are but one and the same” (39); he admits it is impossible for him to say what it would be to *be* J. Hillis Miller. That comment recalls the quotation attributed to Aristotle that initiates *Politics of Friendship*: “O my friends, there are no friends” (1). Kujundžić’s photo illustrates the way photography participates in this broader deconstructive dilemma whereby questioning referentiality can occur only after it has been wrongly taken for granted. Can the gesture—much less its photograph—reveal the interiors of the two men? The reflex to believe in photography is much more automatic than it is in the case of literature. If knowledge of the truly other—what Derrida, following Miller and G. M. Hopkins, calls its “self-taste”—is impossible, then even the closest other will remain opaque. Insofar as the photo of Miller and Derrida prompts reflex assumptions based on conventional gestures, it exemplifies how uninterrogated photography may actually *prevent* viewers from understanding its subject.

The illusion of friendship—that its conventional signs mask the ultimate inaccessibility of the other—is also instantiated in Kujundžić himself in his role as interlocutor. *The First Sail* depicts the relation between Miller and Kujundžić as a friendly one: they laugh at each other’s jokes. But in one scene Kujundžić is even more spectral than Miller: as he prepares to set sail, Miller speaks his ominous line (“Everything has been put together wrong”) to an entity we presume to be Kujundžić, though on reflection the addressee could just as easily be his assistant or simply a fixed camera turned on; in any case, this invisible interlocutor makes no reply. The implication is that the other may be prosthetic and is in any case unknowable, so the documentary’s “subject,” Miller, may simply be talking to himself. During the interview segments, Kujundžić’s “presence” as only an off-camera, disembodied voice further

attenuates the supposed equality and reciprocity of the putative friends; his inaccessibility to the camera is emphasized. The questions he asks Miller are expressed in English accented by his native Serbian, reminding viewers of the arbitrariness of monolingualism in general and of English in particular. The crucial issue of translation for deconstruction is broached here. At one point, perhaps in anticipation that a particular question might not be understood, English subtitles appear at the bottom of the screen, thus recalling the Derridean challenge to the supposed privilege of speech over writing conceived as *écriture*. Could this interrogating other-as-nothingness-or-disembodied-voice be replaced without loss by, say, a computer that relayed written questions to Miller? (At the end of the film the idea of a “postal” world of language that is cut off from origin is evoked when Kujundžić acts as a relay for written questions submitted ahead of time by absent others, Miller’s friends and colleagues.) To paraphrase Derrida, is it possible for Miller or viewers to know what it is to *be* Kujundžić?

Thus the opening sequences that ostensibly define J. Hillis Miller through avocation, vocation, biography, or friends succeed only in embedding viewers even more firmly in spectral remains. The effect is reinforced when Miller is shown watching a video of the now-deceased Derrida delivering “Justices,” in his French-accented English, at the Irvine conference: the video is a “remains” of Derrida just as the photograph of Miller’s father was. When asked what comes to his mind as he watches, Miller speaks of the denaturing and uncanny effect of the repetition, of seeing the dead Derrida apparently alive and speaking. He says he’s “moved” by the experience but “not moved to tears,” because he knows what he’s been watching is only an artifact (40, 41). For their part, viewers of *First Sail* are put on notice that their immersion in spectral remains is no different than Miller’s in front of the laptop.

SIGNATURE AND SOUNDTRACK AS REMAINS

Audiences are also reminded of the ghostly construct of identity by the soundtrack, which features dissonant piano notes played at irregular intervals. At first these sounds are jarring and inexplicable. They upset audience expectations in a Brechtian way, without any apparent connection to the ongoing

dialogue, until Miller responds to a question about his early interest in literature by citing Dostoevsky’s “underground man.” In him, Miller says with a smile, he discovered his “soul-mate,” the first-person narrator who is “a sick man,” whose “liver is diseased.” Kujundžić laughingly reminds Miller of another passage from this famous opening where the character insists, “I am not a piano key” (56), an allusion Miller recognizes and repeats and adds, “Here at last, I’ve found somebody who’s like me” (56). Of course, the underground man’s rejection of all authority succeeds in defining him only by what he is *not*—presumably anything servile or subordinate, anything to be passively used or exploited for an extraneous purpose. Clearly, the sentence “I am not a piano key” reveals nothing of importance about what Dostoevsky’s narrator actually *is*. Miller’s youthful identification with this fictional nothingness anticipates what de Man called the necessary error of all reading. Given this context, the unpredictable punctuation of the film by discordant piano notes is of a piece with its other spectral remains: like photography and film, these can only tell us, over and over again, that we “know” human “subjects” only by what they are *not*, leaving true identity a cipher. At first Miller’s smile may seem to acknowledge with slight superiority the emptiness of the imaginary, Dostoevskian character he once took as a “soul mate”; however, any such inference would be mistaken. All the while *The First Sail* strives to reveal Miller, its audio and visual sense impressions teach us they are *not* Miller and there may *be* no Miller to be derived from them: cinematic remains are as helpless as piano keys to tell us who or what he actually is.

This *Verfremdung* of inaccessible identity is reinforced by another, effected by repeated references to signatures. The first instance occurs when Miller shows Kujundžić the title page of a book Derrida inscribed to him. In “Signature Event Context,” Derrida famously argued against the idea of signatures as guarantors of performatives, as that had been proposed by J. L. Austin (327–30). Instead, Derrida claimed, every signature partook of the iterability that was constitutive of writing, which must sever it from any origin. *Pace* Austin, the signature is no more a guarantee of a felicitous performative than any spoken self-verification. Thus

when we see Derrida's signature on the title page of the inscribed book, we come no closer to "him"—to his "inner being," his "essence," his "friendship" with Miller—than we did when we saw, over Miller's shoulder, a video of him reading "Justices" at the Irvine conference. Other signatures in the film have a similarly self-subverting effect. For example, we are shown Miller's signature on an early letter he wrote to Derrida. This appears after Derrida reads "Justices" and asks that a letter from Miller be projected onto a screen. (Inclusion of this scene of double representation, made triple by Kujundžić's film, visually instantiates iterability and is consistent with Derrida's argument that even signatures are prostheses.) At the conference, Derrida displayed the letter to illustrate his early mistake in assuming that Miller's first initial "J" stood for "John." In a P.S. to his letter to Derrida, Miller disabused him of this error and explained that though the "J" stands for "Joseph," the issue is unimportant because he never uses that name. In the lower right-hand corner of the frame, viewers can see the signature, "Hillis." Here the serious nature of what is discussed in the letter—what do signs refer to?—already undermines the signature, "Hillis," as an attestation. And Derrida had already implied such a self-subversion when he introduced the letter—on the one hand, by saying that it would provide support for the claim he'd made earlier; on the other hand, by insisting that he wouldn't "lie." With this preamble, he performatively dramatized the point he made against Austin in "Signature Event Context" and the related argument in *Demeure*: it is impossible to testify without the possibility of lying. And that possibility vitiates in advance any signature as supposed guarantor of intent or authenticity.

The non-revelatory nature of signatures is reinforced in two other cases. The first is that of Stephen Hopkins, a distant relative of Miller's who signed the Declaration of Independence. Miller had first referred to him in *Speech Acts in Literature* (119). In *The First Sail* Miller voices pride in this ancestor, who assumed a great risk with his signature. He describes the signature as "spidery" or "shaky" and offers three possible reasons for this effect—that Hopkins was drunk, afraid, or simply old (53). Miller says he prefers the third explanation, but the point has already been made: from Hopkins's signature alone, there is no way

to determine who he was or what was in his mind. The reading of any signature, like the reading of any sign, necessitates a construction of a spectral subject, an arbitrarily characterization of an other, which takes the place of what was before an absence or nothingness. The second case is a story about Harold Bloom that encapsulates the film's treatment of the illusory signs of signature and friendship (35-36). Miller explains that during his years at Yale he and Bloom became friends; Bloom once left a note on his desk while he was away chairing a department meeting. The note, advising Miller to "be bold," was signed "Ignoto"—Latin for "unknown." The logic of *The First Sail* is that "Ignoto" may well be the most accurate referent or "signified" for any sign—the most that can be said of any "other." Bloom's choice of an alias is an apt lowest common denominator for signatures as remains.

The signature of Derrida, Miller, Hopkins, and Bloom, illustrate the occlusion of living or dead subjects in remains. This displacement becomes evident when Miller and Kujundžić discuss the Derridean interrogation of language, and Miller offers as an example the word "time." In ordinary parlance, he says, the word "time" is immediately comprehensible; once interrogated, however, it becomes nearly impossible to understand. Such questioning is "what Derrida does all the time" (42-43). Miller and Kujundžić then develop the figure of language as a narrow plank extended over an abyss: in daily life, speakers pass easily over the plank, but Derrida's practice is to jump up and down on it. (From this perspective, the early part of *The First Sail* could be said to be a jumping up and down on such word/planks as "name" or "friend" or "signature.") Miller's figure suggests how vigorous interrogation of language can bring the prospect of death to the fore: what is spectral will eventually be apprehended as remains. Here Miller's choice of the word "time" as his example is telling: when the film was made, Derrida had recently died; Miller and his wife had just bought cemetery plots and discussed details of their burial with officials in the town of Deer Isle. Given this context, everything said or done in *The First Sail* can be read under the heading of death—of the moment when the plank gives way to the abyss or when Miller's "remains" will be "delivered," in Derrida's words, to "the other."

THE REMAINS OF LITERARY CRITICISM

Miller's questioning of the word "time" prepares a way both for the particular theme of mortality he'd explored in Tennyson's "Tears, Idle Tears" in *Topographies* (1995) and for the eventual remains of literary criticism. *Topographies* had argued that the poem dramatized its speaker's apprehension of the complex temporality called at the end "Death-in-Life." In *The First Sail*, this earlier discussion is never mentioned; instead, Miller cites the poem to show what first drew him to literature—its strangeness. That is to say, reading "Tears, Idle Tears" led him to "jump up and down" on its words and eventually to write about it, an experience that could be said to be a metonym for his career. It is in this sense that Miller's responses to Tennyson (and later Yeats) can be said to constitute "remains" in the sense of "cinders" that "preserve the skeletal shape of what was made to burn it" (*For Derrida*, 84). What Miller says about the poem here is the cinder of what he wrote in *Topographies*. He recalls his professors at Harvard in the fifties taking the poem for granted—walking quickly over its planks, so to speak. As if recalling his silent challenges to them, he now asks a series of rhetorical questions. Why are the tears "idle"? What does it mean to say that they proceed from some "divine despair"? Why are they initially figured as "down low"—the implication of their "rising" to the heart and eyes? And what does any of this have to do with "the days that are no more"? Of course, these questions are also reflexive, in that now the "days that are no more" can also include the time between 1995 and 2011, the interval between the two readings. It is as if Miller here sloughs off his earlier work and leaves it behind: his brief monologue deconstructs his own earlier essay, replacing its intricate analysis with rhetorical questions and laughter. Of course, this laughter mimes the bewildered curiosity the poem first induced in him and effects, but it also effects, from the standpoint of the present, a Nietzschean indictment of the "fast" reading of his blithe professors. This simultaneity of past and present renders Miller undecidable: the seeming naivety of his questions is an obvious anachronism that can no longer be attributed to any "authentic Miller" but to the performing specter we are witnessing. Because these questions were already answered in 1995, viewers are invited to consider his onscreen laughter

both as a spectrality and as a minimalist expression of "what remains" after deconstruction, as in this case, has replaced itself, fed on itself.

As a minimalist displacement of his 1995 essay, this segment of *The First Sail* constitutes a new reading of "Tears, Idle Tears": only through Miller's rhetorical questions and undecidability can we grasp this particular instantiation of Tennyson's "Death-in-Life." The "days that are no more" acknowledge the futility not only of human friendship or love (Tennyson's topic) but also of literary criticism. This shrunken "remains" of *Topographies* is in no way inferior to its antecedent. Criticism never builds to a moment of greater enlightenment; instead, one reading replaces another in wayward, open-ended succession. This prospect manifests the Millrun contention that every new reading is *sui generis* and also iterable in the Derridean sense that any future "quotations" of it—even this essay's—must change it in accordance with each new context. Each interpretation will be valid only for the length of time it is read. That is why rehearsing the arguments of *Topographies* in *The First Sail* would have been futile and also why the interpretation of the film offered here can never coincide with whatever viewers might idealize as Kujundžić's "film in itself." Miller's reading of Tennyson is isolated, removed from any place in an ongoing literary project (like *Topographies*) or even from his conversation with Kujundžić. The reduction of Miller's engagement with others to its minimum is conveyed throughout the film: Miller talks partly, of course, to his ostensible other, Kujundžić; however, as noted above, when he spoke from his boat to an unresponsive camera, he is often depicted as speaking to himself. His "enisled" laughter, accompanying the questions he asks about "Tears, Idle Tears," has a markedly "self-infectious" quality: one laugh leads to another. ("Enisled" is the word Miller uses to describe the late Derrida who balks at any affiliation with others.) In this way Kujundžić's depiction of Miller reinforces a shift away from Heideggerian thinking about the self as one stable death-haunted *Dasein* among others to a Derided thinking about verbal representation as performatively creating spectral, temporary, heterogeneous "remains."

The sense of a ghostly or zombie Miller "talking to himself" amid attenuated others recalls an earlier allusion, to Wallace Stevens, mentioned in remarks Miller

makes prior to delivering his paper at the Florida conference. After asking whether listeners at the back of the room could hear him, Miller recalled attending a reading by Stevens, in the fifties, when the poet's low speaking voice led audience members in the back to leave early, thinking the reading was finished or just no longer able to hear it; meanwhile at the front of the hall, Stevens continued speaking, oblivious to the emptying seats. The anecdote depicts verbal discourse as functioning independently of its reception. Miller ends this recollection by saying that no doubt he, too, may be only "talking to himself" by the end of his lecture in Florida. The arc of *The First Sail* picks up this trajectory by revealing ever more clearly how an assumed presence of others can be gradually eclipsed by a succession of discontinuous Millers-as-remainders brought into being by talk. Heideggerian *Dasein* is here replaced by a construction of language, independent of any *Mitsein*. Kujundžić's film concludes with Miller speaking in his updated version of Tennysonian "Death-in-life"—this "ghostly cinematic realm" (65).

CRITICISM AS SUI GENERIS REMAINS

The abyssal effect of an enisled voice dramatizing successive "remains" is even more pronounced when Miller first asks himself about "the utility of reading literature" today. Miller's reply to himself—that literature is always a "pointless end in itself" and that the role of reading literature is "much diminished" (58) today—here articulates the sense of remains he's already enacted on camera. He now turns to Yeats's "The Cold Heaven," taking a volume of his collected poems down from his bookshelf. As in the case of "Tears, Idle Tears," this is a poem Miller had already written about at length, in Chapter 7 of *Others* (2001). It's important to review that argument in order to show how his revisiting the poem characterizes criticism (or "the utility of reading literature") as a Beckett-like, moribund, *sui generis* response devoid of any connection to the past or future.

In *Others* Miller argued that the climax of Yeats's poem "hovers" (177)—that is, it reflects the condition he first admired in his construction of gliders, later in his analyses of literature, then perhaps imitated in his avocation of sailing. In "The Cold Heaven" Yeats's hovering reflects an undecidability between two un-

derstandings of heaven, and ultimately between literal and figural meaning. This undecidability vitiates any hope of "consolation," as that is traditionally figured in the idea of heaven or any other hypothetical nostrum for the human predicament. When the speaker takes "the blame out of all sense and reason," an "apotheosis" ensues, which coincides with the speaker's being "riddled with light" and exclaiming, "Ah!". Miller read "Ah!" as signaling the apotheosis because it is a kind of threshold of articulation (it modulates as little as possible the expelled breath) and an oxymoron (denoting both extreme pleasure and the moment the ghost leaves the body). Miller valorizes "The Cold Heaven" for its achievement of a state of hovering undecidability that is also an apotheosis. He also argues that the poem can function as a speech act: "The reader must repeat through reading this taking of blame if the poem is to work as benediction, the coming of the wholly other, a riddling of the reader with light" (179). It's Yeats's speaker who first "takes the blame," but this act can then be repeated by the reader. At the end of the essay Miller implies that his own reading resulted in such a benediction when he says it "encounters," within the poem, something "wholly other" (181).

But can we be sure that "The Cold Heaven" was a speech act in the way Miller described it in *Others*? No. His word "encounters" is ambiguous. On the one hand, it suggests a state of "being in the presence of" some other entity; on the other hand, we can't know the ontological status of that entity. Was the "benediction" Miller described real or illusory? Did Miller really experience it? Or did he merely mention it as a logical possibility one could draw about reading the poem? It's impossible to tell. Miller's claim for the poem as a speech act attests to its existence, but we must recall his frequent insistence that any belief depends on a prior performative—on a silent "I swear" or "I attest" that implicitly accompanies all constative statements. And as Derrida explained in *Demeure* (29) and acknowledged in his tribute to Miller at the Irvine conference (39), attestation always presupposes the possibility of lying. Thus while Yeats or his speaker may well have articulated a condition of hovering, Miller induced a new undecidability when he explained how the poem functioned as a benediction. In *The First Sail*, that reading will now be exposed as a *sui generis*, mute remains.

Miller attempts to answer the question of literature's utility by reading "The Cold Heaven" aloud. Even more than elsewhere in the film, he appears to be talking to himself. On the one hand, he may be re-enacting the speech act described in *Others*, when "The Cold Heaven" could become, he claimed, a benediction. On the other hand, this re-reading may be only a simulacrum of a prior illusion. If there's no way the reader of *Others* could know if the speech act Miller hypothesized was authentic, there's certainly no way a viewer of *The First Sail* could know. By this doubled uncertainty, *The First Sail* makes speech acts somewhat analogous to the Platonic Forms or to the sun in the parable of the cave: if a true speech act existed, it would justify everything in the world of seeming; if it didn't exist, we film viewers would be condemned to watching the imitation of an imitation of nothing. Does Miller's talking to himself, his second reading of "The Cold Heaven," achieve any effect of a benediction? That positive result would be highly appropriate for the end of Kujundžić's film, since it would affirmatively answer the question about the utility of literature—the crux of Miller's life's work—and thereby send viewers away from the documentary as from a church, recalling something "well said."

But viewers coming to *The First Sail* looking for such an affirmation of literature's utility will be disappointed. If "The Cold Heaven" ever functioned as a benediction, Miller's wayward response convincingly hides that. Éamonn Dunne calls the scene a "wonderful moment" that "catches sight of the incomparable humility and grace" Miller brings to his work (127). But the persona Miller adopts here is shockingly innocent and baffled, as if he is coming across the poem for the first time. This counter-impression arises from the feigned, mystifying nature of what he says: he counts the poem's lines, first remarking, tautologically, that with twelve lines the poem "isn't a sonnet," then, inexplicably, observing that it has "four quatrains" (60). He asks the seemingly ingenuous question whether any poet other than Yeats would use the word "Ah!". (Viewers have only to recall Derrida's allusion to Miller's work on Hopkins to realize that Yeats is hardly the only poet to use that common word.) Of course, this made-for-the-documentary Miller speaks with what Bachmann calls "spectral sincerity," thereby challenging the "seeing-is-believing" assumptions of the form

Kujundžić works in: like Derrida "pretending to improvise" in the film *Ghost Dance* (Bachmann, 218-19), Miller's on camera response exaggeratedly reminds viewers that it is impossible to experience authenticity in film. As to the perpetuation of a performative "benediction" in Miller's reading of Yeats's lines, the scene lends credence to his seconding of Paul de Man's jaundiced view of speech acts—that they make things happen, but never what is intended or what can be predicted beforehand (*Speech Acts in Literature*, 144). This undercutting of his reply to his own question about literature's utility frames his answer as a "remains" or lowest-common-denominator of what any response to literature might be. Such an impoverished implication displaces the complex argumentation of *Others*. Both are *sui generis*; neither is privileged.

But the question persists: is there any sense in which Miller's elaborate charade *does* answer the question of the utility of literature, after all? In fact, the scene demonstrates that if any "answer" is possible, it can't be understood in denotative or discursive language, but only in some "new" act of reading which must also presuppose prior reading. In taking "The Cold Heaven" down from the shelf, Miller mimes coming across a piece of writing for the first time, just as Robinson Crusoe in Derrida's last seminar mimed making a wheel for the first time. All human activity can appear as phantasmal. We will never be able to represent reading (and thereby "the utility of literature") except in a context of prior reading. When the scene of reading (re)appears, viewers see that it always already began with elementary questions of identification or genre (like "What is it?" or, in this case, "Is it a sonnet?"). These questions asked from within reading are elementary and redundant; they are the prostheses of origin which must be answered before the question of utility can be addressed. Just as *The First Sail* implicitly asks, "Who or what is J. Hillis Miller?", so every reading has to begin with questions (like, "What is it?") that reinvent the other anew each time.

And every new reading has at least the potential to be performative: in this case, the comments made by Miller's schoolboy persona seem to cry out for someone to intervene, to halt the film-in-progress, to remind Miller of what he said in *Others*, to offer up corrective readings. To the extent such impulses arise

in viewers, then this segment will have functioned performatively. Miller's studiously pedestrian responses to "The Cold Heaven" portray even the most superficial interpretation as a speech act that in turn can solicit—make an appeal for, plead for—new readings to follow. No matter how comprehensive or "definitive" an interpretation may seem to be, there can be no final or closed reading—not even, it turns out, Chapter 7 of *Others*. Understood in the light of the film's evocation of a world where each of us may be enlisted in arbitrary signs, the prospect of such never-ending, atavistic speech acts aborts any residual Enlightenment expectation that poets or critics, like Yeats or Miller, could ever be *Dichters* or summative truth-tellers. If neither form of writing can deliver a "benediction," in the larger sense of something well said, then the spectral Miller's confusion may enact a kind of waving-away of the reader, a withdrawal, a critical miming of Yeats's "'Horseman, pass by." So in the end, the question of literature's utility actually might be answered after all, if only "coldly," maybe in a manner inspired by Yeats: literature and criticism are "cold heavens," too. Looking for the "utility" of literature still reveals a misunderstanding, the wish that it could make constative statements that are somehow "applicable" or "useful." The spectral Miller turns the question of literature's utility back to Kujundžić and to the viewer. In this gesture of circularity, "utility" is exposed as another trope, like "heaven" or "literature." A search for it can only end in a demonstration of reading as a error. From the perspective of the film's title metaphor, every embarking, every setting forth toward knowledge (here, the utility of literature) is a first sail, a reading-as-if-for-the-first-time, which returns, after a detour, to where it began, to its remains.

This ending appears to make talk about language and literature both futile and redundant. That implication is picked up in the closing anecdote Miller tells, of an incident that occurred years before, while he was recovering from virus pneumonia in Baltimore. When a visitor, Cliff Cherpak, arrived at the door to commiserate, it was answered by Miller's young son Matthew, who inexplicably told him, "There's been too much talking already" (65). Cherpak then turned away and went home, without ever having seen Miller. Miller laughs at this recollection as a commentary on

the film—its talk is already too much. The story is ominous for another reason: the "already" in Matthew's comment conjures up the tacit "always, already" of deconstruction, through which the defects of language itself are understood to be both constitutive and irremediable. In effect, Matthew's turning away the guest who arrives with talk of consolation is a proleptic enactment of "The Cold Heaven" and its readers: the inability to console was "already" there as a remains, in language, even before Yeats could write a poem about it, before Miller could write about Yeats's poem, and before Kujundžić could film Miller's "first sail" toward understanding it. Now in the twilight of his career and planning his burial arrangements, Miller channels his son (as he had earlier channeled Wallace Stevens talking to himself) as a lame appeal for an end to more "talking" about literature or its utility. In place of an answer there can be only a gesture toward starting reading all over again, even at the most elementary level, to serve as a final movement forward of Miller "the first sail," the agent of the Enlightenment. The idea that Miller's vast body of work might devolve into such an attenuated "remains"—into a rereading that blatantly demonstrates the dysfunctions of both prior constative interpretation (the "hovering") and present speech acts—creates an effect of hollowing-out or renunciation. This paltry remainder may be Miller's recognition of the place he defined as his own survival, "The World Recreated Once More, After Derrida." This kind of valedictory gesture resembles the final stages of the literary career of Samuel Beckett, whose later writing sloughed off the elegant skin of earlier work, replacing it with feeble, quickly disavowed efforts to signify—as if the intellectual impulse responsible for his dense, magnificent novels and plays was in the end equatable with such a small remainder or *reste* as the play *Sigh*.

CRITICAL CLIMATE CHANGE AS A WORLD PUT TOGETHER WRONG

"Remains" need not be figured as irreducible minimum or radicle; its cognate "archive" suggests the word encompasses the entire textual universe associated with the writer's name. Miller's recent turn to the approach known as "critical climate change," championed by Tom Cohen and other colleagues, broadens his future remains to include pressing topics

in contemporary political debate. The turn is implicit in *The First Sail* (61) and explicit in the “Postscript to Postscript” he added to Kujundžić’s book (215-19). At first glance, Miller’s engagement with environmentalism seems counterintuitive: one wonders how the Bill McKibbens of the movement look on the prospect of their newfound affinity with Derrideanism. More specifically, Miller’s seeming advocacy appears to contradict the disavowals of signification found everywhere in *The First Sail*. Citing examples of looming planetary catastrophe would appear to align him with empiricist or even teleological thought. This impression is strengthened when Miller links climate change with social and political evidence of a world “put together wrong”—breakdowns in the financial, educational, and health care systems (61). But it should be noted at the outset that the scientific and sociological data Miller cites is all subsumable under the Derridean rubric of “auto-immunity” (or “auto-co-immunity”). In *The First Sail*, Miller introduces that idea during the segment at the University of Florida. In Chapter 10 of *For Derrida* he defined the term, borrowed from physiology, as an extreme tendency of an organism’s auto-immune system to destroy itself in the process of repelling external threats. What saves the concept from naive positivism is that for Derrida and Miller its provenance is linguistic: just as a sign’s referential capacity must entail the possibility of its failure, so any justification for a (necessarily referential) public policy also creates the condition for its ruin. As a result, the analogy simply extends the explanatory range of deconstruction. Derrida used the concept to characterize phenomena as diverse as the American response to 9/11 and religious thought. Miller invokes it to account for almost everything on the evening news. Of course, the linguistic origin of “critical climate change” makes it a figure rather than a thesis: the world of appearances *seems* to behave as if in accordance with this metaphor. “Grounding” auto-immunity in figuration avoids the many unexamined assumptions in empiricist discourses while deferring indefinitely—even beyond any human or planetary apocalypse—any vindication of its truth-claims.

As part of its figural grounding, “critical climate change” shares with Derridean thought the prospect of always being susceptible to a collapse into tautology. (Years ago Miller discussed one famous example, Der-

rida’s maxim “Tout autre est tout autre.”) The definition of the word “climate” can be understood as so broad as to encompass everything: for one critic associated with the movement, “The change of the literal climate cannot be delimited from the accompanying change in intellectual, social, political, and systemic climates” (Colebrook, 169). Such vast polysemy means that one of the senses of the phrase may simply be “criticism changes” or “ideas change,” and such tautologies must always haunt arguments written under its auspices. In any case, the expansiveness of the movement’s title allows Miller, Cohen, and others to appropriate the *topoi* of cultural criticism as a heuristic while also retaining, to varying degrees, a Derridean agnosticism with regard to the empirical world. It could be said that Miller’s work in this area is only his latest form of “hovering”—in this case, of staying as close as possible to tautology without actually becoming identified with it. Behind his appeals to rising sea levels, shrunk ice-caps, and extreme weather “events”—another Janus word in the Derridean lexicon—lies a looking-glass world in which these signs of apocalypse may be instantly reimaginable as interchangeable, tautological signs.

A further symptom of the vulnerability of “auto-immunity” is the “machinal” nature of Miller’s citation of evidence for it: his examples of global warming, financial irresponsibility, and educational decline come to resemble prefabricated lists insertable wherever the literal or figural senses of the word “climate” require them. In *For Derrida*, Miller illustrates auto-immunity by detailing excessive spending for the war in Iraq and the restrictions of civil liberties under the Patriot Act; he follows those examples with the subprime mortgage “pyramid schemes” lenders sold to unsuspecting buyers prior to the financial crisis of 2008 (128-29). In *The First Sail* anthology, Miller adds references to MOOCs and the educational establishment’s recent emphasis on STEM curricula to illustrate the “degradation of our colleges and universities” (217). These examples seem ready-at-hand, as if all Miller was doing was paraphrasing *Wikipedia*, the editorial pages of *The New York Times* or the Williams/Foucault orientation of much contemporary cultural criticism. The elementary, “copyistic” nature of this engagement with his subject recalls the faux naivety of the questions he asked about Yeats’s “The Cold Heaven”: each case ap-

pears to dramatize an earnest Miller encountering the other as if for the first time. That unsettling effect is then doubled by the pile-up of examples and the prospect of their seeming open-endedness, as if their being adduced could happen automatically. Most important, the fit between Miller's jeremiads and the values of his predictable audience seems suspiciously exact. Is he writing of something truly other, or is he holding up a mirror for us to see ourselves in? Are we to understand Miller's persona as simply endorsing, wholesale, the received wisdom of the *Zeitgeist*? If so, his practice would seem to contradict one of his own long-standing principles, distilled in his introduction to *Others*: "If a given literary work were finally explicable in terms of its context, it would not be worth reading" (2). Miller's criticism, too, can be counted as a "literary work," so if his examples of environmental and social collapse are being forwarded to us wholly from the culture, without any admixture or influence from the forwarder, they would by Miller's own admission be worthless, as pointless as a tautology. Is there any alternative way of reading these passages? Is there any escape from such a remains?

A possibility is suggested by Miller's comments on deconstruction as comic miming. Discussing Derrida's citations of metaphors of the head in Freud and his own citations of Derrida, Miller writes:

Deconstructive reading is comic miming. It takes away nothing from the text and adds nothing to it, except irony, as in the insolence of a student who repeats back to the teacher exactly what that teacher has said, and as in the ironic insolence of my mediumistic citations of Derrida's "Telepathy" (*The Medium*, 71).

In his passages on meteorological climate change and coming social catastrophe, Miller is—perhaps insolently, perhaps comically, but how could we know?—giving back to the culture exactly what he hears or reads, all the time reframing it to bear out Derridean deconstruction. Here the "texts" Miller mimes are the incessant reports in the daily media on all aspects of social and naturalistic "decline" or coming apocalypse of one sort or another. His rattled-off examples of imminent disaster in the natural and social realms neither add to nor detract from the texts he seems merely

to forward to us; however, instead of directing attention outward, toward the empirical world, they move it backwards, to Miller's originating generalization—auto-immunity—and thereby to figural language. The process seems a perfect instance of Paul de Man's description of irony, which

remains harassed forever by a relapse within the inauthentic. It can only restate and repeat it on an increasingly conscious level, but it remains endlessly caught in the impossibility of making this knowledge applicable to the empirical world.

(*Blindness and Insight*, 222)

The more Miller asserts examples of contemporary crises, the more they reveal their own grounding in language. All of the evidence to be marshaled from the "external world" only returns us closer to a tautology we've been hovering over, somewhat in the same way Derrida's jumping up and down on the plank of language only brings him and his readers closer to an abyss. It is as if Miller maximally assimilates and mimes his audience's ideology, "putting it together" or composing it, with the effect of laying bare its figural grounding. What "remains" after such a gesture of wholesale appropriation? Only irony, the inexpungible residue of a world "put together" wrong.

NOTES WORKS CITED

1. Anderson, Nicole and Nick Mansfield, eds. *Reading Miller Reading Derrida. Derrida Today* 8.1 (2015) DOI: <http://dx.doi.org/10.3366/drt.2015.0096>
2. Bachmann, Michael. "Derrida on Film: Staging Spectral Sincerity," in Ernst van Alphen, Mieke Bal, and Carel Smith, eds., *The Rhetoric of Sincerity*. Stanford: Stanford U P, 2009, 214-29.
3. Colebrook, Claire. "Sexual Indifference." *Telemorphos: Theory in the Era of Climate Change*. Ed. Tom Cohen. Ann Arbor: Open Humanities Press, 2012. 167-82.
4. De Man, Paul. *Allegories of Reading: Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke and Proust*. New Haven: Yale U P, 1979. ----. *Blindness and Insight: Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*. Second Edition. Minneapolis: U of Minnesota P, 1983.
5. Derrida, Jacques. *Archive Fever: A Freudian Impression*. Trans. Eric Prenowitz. Chicago: U of Chicago P, 1995. ----. *The Beast and the Sovereign*. Vol. 2. Trans. Geoffrey Bennington. Chicago: U of Chicago P, 2011.

- . *Demeure: Fiction and Testimony*. Maurice Blanchot, *The Instant of My Death*. Trans. Elizabeth Rottenberg. Stanford: Stanford U P, 2000.
- . "Faith and Knowledge: The Two Sources of 'Religion' at the Limits of Reason Alone." In *Acts of Religion*, Ed. Gil Anidjar. New York: Routledge, 2002.
- . *Politics of Friendship*. Trans. George Collins. London: Verso, 1997.
- . *The Post-Card: From Socrates to Freud and Beyond*. Trans. Alan Bass. Chicago: U of Chicago Press, 1979.
- . *Rogues: Two Essays on Reason*. Stanford: Stanford U P, 2005.
- . "Signature Event Context." *Margins of Philosophy*. Trans. Alan Bass. Chicago: U of Chicago P, 1982. 307-30.
- . *Specters of Marx: The State of the Debt, The Work of Mourning, and The New International*. Trans. Peggy Kamuf. New York: Routledge, 1994.
6. Dick, Kirby and Amy Zierling Kofman. *Derrida*. Jane Doe Films, 2002.
7. Dillon, Sarah. "'Talking about the same questions but at another rhythm': Deconstruction and Film," in Kujundžić, ed., *The First Sail*, 86-101.
8. Dunne, Éamonn. *J. Hillis Miller and the Possibilities of Reading: Literature after Deconstruction* New York: Continuum, 2010.
- . *Reading Theory Now: An ABC of Good Reading with J. Hillis Miller*. New York: Bloomsbury, 2013.
- and Michael O'Rourke, "Miller's Tears Idle Tears." in Kujundžić, ed., *The First Sail*, 121-38.
9. Fathy, Safaa. *D'ailleurs Derrida*. Icarus Films, 1999.
10. Iveson, Richard. "Animals Living Death: Closing the Book of Derrida," *Parallax* 18.2 (2012), 102-106.
11. Kujundžić, Dragan. *The First Sail: J. Hillis Miller*. Deer Isle Productions, 2011.
- . Ed., *The First Sail: J. Hillis Miller*. London: Open Humanities Press, 2015.
- . "'Like a Beginning of an Interminable Waterway': J. Hillis Miller and the Theory to Come." in Kujundžić, ed., *The First Sail*, 173-209.
- and Barbara Cohen, eds., *Provocations to Reading: J. Hillis Miller and the Democracy to Come*. Fordham U P, 2005.
12. McMullen, Ken *Ghost Dance*, Channel Four Films, 1983.
13. Miller, J. Hillis. *For Derrida*. New York: Fordham U P, 2009.
- . "In These Bad Days, What Good Is an Archive?" In *Theory and the Disappearing Future*. Ed. Tom Cohen, Claire Colebrook, and J. Hillis Miller. New York: Routledge, 2012.
- . *Literature as Conduct: Speech Acts in Henry James*. New York: Fordham U P, 2005.
- . *The Medium Is the Maker: Browning, Freud, Derrida and the New Telepathic Technologies*. Eastbourne: Sussex Academic Press, 2009.
- . *Others*. Princeton: Princeton U P, 2001.
- . *Speech Acts in Literature*. Stanford: Stanford U P, 2001.
- . *Topographies*. Stanford: Stanford U P, 1995.
- . *Zero Plus One*. València: Universitat de València, 2003.
14. Morris, Christopher. "An Interview with J. Hillis Miller." *Derrida Today* 8.1 (2015), 77-109.
- . "De ManToday: Unreassuring Help," *Postmodern Culture*, 21.2 (2011). DOI: 10.1353/pmc.2011.0002.
15. Naas, Michael. *The End of the World and Other Teachable Moments*. New York: Fordham U P, 2015.
16. Royle, Nicholas, "Up," in Kujundžić, ed., *The First Sail*, 111-20.
17. Sussman, Henry. "Documenting Ourselves: Miller's 'First Sail' and the Critical Community," in Kujundžić, ed., *The First Sail*, 14-23.
18. Szafraniec, Asja. *Beckett, Derrida, and the Event of Literature*. Stanford: Stanford U P, 2007.
19. Wolfreys, Julian. "Memory to come (tba) or, towards a poetics of the spectral," in Kujundžić, ed., *The First Sail*, 152-72.









Dragan Kujundžić, University of Florida, USA

“Mickey Marx”

Eisenstein With Disney, and Other Funny Tales From the Socialist Realist Crypt*

“Hegel remarks somewhere that all great world-historic facts and personages appear, so to speak, twice. He forgot to add: the first time as tragedy, the second time as farce.”

Marx, *18th Brumaire of Louis Bonaparte*

History as repetition of genres, such is the legacy of modernism left by Marx. The feeling that revolutions entail a certain recycling of historic forms, or that a revolution happens as an overturning of genres by which history stages itself is a predominant trope of the Soviet Revolution binding language, aesthetics and history. Marx argued, qua Hegel and Engels, that Hegel's World Spirit guides history “from the grave” and re-enacts everything as it were twice, “once as grand tragedy and second as a rotten farce.” Marx's formula in the *18 Brumaire* is taken up from a letter he received in London in 1851 from Engels, in which Engels noted that “on the grave of history” a *mise-en-scene* is staged, during which the grand tragedy gets to be worked through, and bio-degraded in a sense, as a “rotten farce.”¹ So, the appearance of forms qua repetition or revolution has a specific teleological direction; it goes from tragedy, to

farce and parody. What is taken up in the “second coming” of history is the trauma of history (“tragedy”) now taken up as a humoristic working through by means of parodic repetition. This parodic repetition comes as a haunting “from the grave,” from the crypt, and thus has something spectral to it. The “rotting farce” emanates the fumes by which the “world spirit” of history repeats, sublates and sublimates itself.

The parodic second coming of history as parody is one of the predominant traits of the Soviet Revolution of 1917 and the aesthetic practices it engendered. This uplifting of history as parodic repetition precisely in the shadow of Marx's philosophy took place in a spectacular manner in the work of the foremost cineaste of Soviet modernism, Sergei Eisenstein.

Karl Marx, Sergei Eisenstein, the leading cinematic ideologue of the Soviet Revolution, and Walt Disney, arguably the leading cinematic ideologue of the United States, are not a triad usually combined or referenced in a title. Marx of the *Communist Manifesto*, for example, and Sergei Eisenstein, particularly in his early works like *October*, each in his way, were inventors of beautiful political and aesthetic utopias. But Walt Disney is one such

* The essay is accompanied by a series of photographs titled “Specters of Marx” taken by Dragan Kujundžić in the Highgate Cemetery, London, in July 2011. The photographs form an integral part of this essay.

1 Marx-Engels Correspondence, Letter of Engels (in Manchester) to Marx (in London), December 3, 1851, http://www.marxists.org/archive/marx/works/1851/letters/51_12_03.htm#cite, last visited September 25, 2011.

creator as well. He was the author of the "degenerate utopia" (to use Louis Marin's phrase) of an entire country, "Disneyland," which, as Baudrillard famously said, is only a metonymy of the entire country, the United States; the quasi phantasmatic space of Disneyland exists solely, Baudrillard says, so that we believe that the rest of the country is real. Louis Marin comes to a similar conclusion when he writes that "Disneyland is an immense and displaced metaphor of the system of representations and values unique to the American society," a "phantasmatic projection of the history of the American nation." This utopian aspect of Disney's ideological world has found a global icon in Mickey—Mortimer—Mouse, which allowed a white glove four finger treatment to this hallucinatory title.² This paper seeks to establish a genealogy between Eisenstein and Disney, by analyzing one of the most celebrated scenes in the history of cinema, the killing of Prince Vladimir in the second part of Eisenstein's *Ivan the Terrible*. The specters of Marx will hover in the background.

The foundations of Socialist Realism and totalitarian terror were laid in the Soviet Union, as has been discussed amply by Boris Groys, by means of the mummification of Lenin in 1925.³ "The Lenin mausoleum is a synthesis between a pyramid and a museum that exhibits Lenin's body," a "hidden formative influence on all subsequent Stalinist Soviet culture" (Groys, 66-67). In the analysis that follows, this premise will be left intact. However, in addition to being the formative foundation of Stalinist terror, an introjected (Abraham,

Torok)⁴, unmournable body lodged in the very center of the discourse production of Stalinism, Lenin's mummy also solicited or provoked, in an encrypted manner, a whole set of parodic responses and strategies by means of which writers and filmmakers attempted to work through this loss, and plug the wax effigy into the economy of mourning in order to dull its terrifying, terroristic possibilities. It is not by chance that Russian modernism produced also some of the most enduring philosophies or artistic practices of laughter in the face of totalitarian terror.

More than any other "movement" in the 20th Century Soviet Modernism reflected on the question of parody and parodic laughter. Yury Tynianov and Mikhail Bakhtin would be two indexes of this reflection. Tynianov's work interprets literature as in fact a parodic repetition of the literary historical tradition. In his seminal essay on parody, Tynianov writes that "The evolution of literature happens... not only by inventing new forms, but by using old forms in new function. Here...parody plays a pedagogic role."⁵ Elsewhere, Tynianov writes that "Parody is born from the perception of the tension in a literary work. One should just enhance this tension a bit, and we have a parody."⁶ Parody teaches us how literature functions, precisely as a dynamic succession of the sublated old historical forms transformed as or into new ones. In the work of Mikhail Bakhtin such textual parody moved from the word into the world, as the force of historical change, often staged, as *parodia sacra*, on the graves and in the memory of the dead. For example, in his *Problems of Dostoevsky's Poetics*, "This particularly naturalistic and profaning detail—a half eaten sandwich on a grave—gives us an occasion to touch on symbolic attribute of the carnival type: throwing bread on the ground is permitted, for that is sowing, fructification."⁷ The parodic and carnivalesque force Bakhtin discusses in Dostoevsky stems from the economy of recycling,

2 Louis Marin, "Disneyland: A Degenerate Utopia," *Glyph*, 1, Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1977, 54. Jean Baudrillard. *Selected Writings*, Stanford: Stanford University Press, 1988, chapter "Simulacra and Simulations," pp. 166-184. See also Jean Baudrillard, "Disneyworld Company," published in *Liberation*, March 6, 1996.

3 Boris Groys. *Stil' Stalin. Utopiia i obmen*. Moskva: Znak, 1993. In English as: *The Total Art of Stalinism*. Princeton: Princeton University Press, 1992. For the comparison between Lenin's mummy and Lincoln's mechanical effigy in Disneyland (Disney is never far from this parodic scene of mourning), see Groys' essay from the same volume in Russian, "Lenin i Lincoln—obrazy sovremennoi smerti" [Lenin and Lincoln: the forms of modern death]. Of particular interest for comparison between Eisenstein and Disney is the way in which Socialist Realism, just like Disneyland, is meant to aestheticize the political, and make the world beautiful. Disneyland is also the space in which Americans get to enjoy communal transportation, waiting in lines, etc, the staple of life in the Soviet Union.

4 Nicholas Abraham and Maria Torok, "Mourning and Melancholia: Introjection versus Incorporation," in *The Shell and the Kernel, Volume 1*. Chicago: The University of Chicago Press, 1994. See also "The Illness of Mourning and the fantasy of the Exquisite Corpse," from the same volume.

5 Yury Tynianov, *Poetika. Istoriia literatury. Kino*. Moskva: Nauka, 1977, 293.

6 Tynianov, *Poetika*..., 539.

7 Mikhail Bakhtin, *Problems of Dostoevsky's Poetics*, Tr. Caryl Emerson, University of Minnesota Press 1984, 139.

which brings the decaying material of history into repetition which fructifies, revives and renews, in this case in an image of a “half eaten sandwich on a grave.” The crypt is a foundation on which this “mourning drama,” a secular “Second Coming,” stages itself as a revitalizing parody, a humoristic display of life affirming forces.

For the sake of the argument proposed below, it is not without relevance that every parodic discourse has something of an animation or conjuring up of the ghost of the original, re-launched towards a second life or its resurrection by means of parodic laughter. However, due to the particular configuration of the Soviet state and the development of open repression and terror in the thirties and on, Soviet art and literature increasingly produced comic effects by ways of encryption and secrecy. One such example, Yury Tynianov’s “Wax Effigy,” offers a parodic response to the aesthetics of Socialist Realism.⁸ The very foundation of the story is encrypted, it is a story purportedly about the wax effigy of Peter the Great, but by a whole series of coded indications, it actually constructs itself as a crypt within a crypt, as a secret parodic resurrection of the body of Vladimir Iliich Lenin *qua* wax effigy. This logic of the mortuary self-sameness of the corpse is parodied from within by animating its ghostly mechanicity and juxtaposing it with other open ended artistic possibilities (a revival of the Baroque esthetics of Rastrelli).

Lenin’s mummy (wax effigy) may be seen as a generating aesthetic energy and appears, as an apparition, throughout Soviet Modernism. In Vertov’s “Three Songs of Lenin” Lenin’s corpse introduced by a long take focused on his mourned body, resurrects as a techno-messianic energy of modernization (electrification, education, etc.) of the whole country. In Alexandrov’s “Jolly Fellows,” the comic narrative bringing a malfunctioning orchestra from the prov-

inces to glorious success in the Bolshoi Theater, passes through the casket, a crypt, in which, on a hearse, the protagonist of the musical arrives to the theater. But the most scandalous and so far not noticed resurrection of Lenin happens in the second part of Eisenstein’s “Ivan the Terrible” which is staged as a repetition of a scene from *Snow White*. The evidence of this may be found in the recently re-published material testifying to Eisenstein’s obsessive interest in the work of Walt Disney, and in particular the integration of *Snow White* in the final scenes of the second part of the film. The intertext of Eisenstein’s film conjures up the resurrection of the sleeping beauty out of the crystal coffin, and thus parodically animates the ghost of Lenin in the second part of “Ivan the Terrible.”

The discussion of a relationship between Eisenstein, Disney, and Marxism is, of course, not entirely new. The debate around Mickey Mouse in the Frankfurt school is well known, and more than eloquently formulated and presented in Esther Leslie’s *Hollywood Flatlands*;⁹ some of the less available fragments around that debate are available in Benjamin’s *Selected Works* in English—his fragment Mickey Mouse, for example, with the uniquely Benjaminian formula that in Disney’s “world, it is not worthwhile to have experiences.” “All Mickey Mouse films are founded on the motif of leaving home in order to learn what fear is.”¹⁰ In a word, in 1931, Benjamin found in Mickey Mouse (*Maus*?) a genuine Jewish diasporic and exilic experience, echoing his work on Kafka. Adorno’s objections to Mickey Mouse and his disagreement of sorts with Benjamin on the account of Disney in a 1936 letter to Benjamin, found their way into the introductory chapter of *The Dialectic of Enlightenment*, addressing the masochism with which Donald Duck channels the cultural repression pro-

8 I take the liberty of drawing attention to my book, *The Returns of History*, (New York: State University of New York Press, 1997) and in particular the chapter “The Wax Effigy and the Form/aldehyde of History” for the analysis of the discursive strategies by means of which Yury Tynianov attempted and I argue indeed succeeded in corroding, from within, the overbearing presence of the unmournable effigy of Lenin, by putting it into encrypted parodic circulation in this short story [Voskovaia persona, 1932]. I analyzed carnivalesque laughter in the face of Stalinist terror, as it has been elaborated by Mikhail Bakhtin, in my “On Derrideology: Laughter as Otherness in Bakhtin and Derrida” published in the same book. See also: Dragan Kujundžić, “Smekh kak drugoi u Bakhtina i Derrida,” *Bakhtinski sbornik 1*, Moskva: Literaturnyi institut imeni Gorkogo, 1990.

9 Esther Leslie. *Hollywood Flatlands. Animation, Critical Theory and the Avant-garde*. London: Verso, 2002. See in particular the chapters “Eisenstein Shakes Mickey’s Hand in Hollywood,” and “Mickey Mouse, Utopia, and Walter Benjamin.”

10 Walter Benjamin, “Mickey Mouse,” in *Selected Writings, Volume 2 part 2*, Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press, 1999. For Benjamin on Eisenstein and *Battleship Potemkin*, (but also with references to “the cinema of Soviet Revolution” in comparison with “American slapstick comedy” see Benjamin’s “Reply to Oscar A.H.Schmitz,” in *Selected Writings, Volume 2, Part 1*, Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press, 1999.

jected onto and from the screen. The work of Miriam Hansen, “Of Mice and Ducks. Benjamin and Adorno on Disney”¹¹ and that of Lawrence Rickels are instructive in this regard, in particular their reminder that Hitler owned and loved *Snow White and the Seven Dwarfs*.¹² Furthermore, Rickels’ concluding chapter to the first volume of *Nazi Psychoanalysis*,¹³ on the other hand, on “Mickey Marx,” is conjured up like a phantom in the above title, under the quotation *marks*.

Disney and Mickey Mouse, are, of course, many and manifold. There is a long way from the Steamboat Willy, that encounter of technology, race, and labor alienation, to the degenerate utopia and Aladdin the thief of Baghdad, with his magic carpet and carpet bombing and the liquid gold in the cave underneath the desert sand threatening to drown him, “Aladdin the thief of Bagdad” of the first war in Iraq and, of course on.¹⁴

Less known and less read and written about than these debates on the left in the thirties (with the notable exception of Anne Nesbet’s seminal *Savage Junctures*¹⁵ dedicated to them, but with an inflection different than the one proposed in the present essay) are Eisenstein’s notes on Disney which he wrote during World War II, behind the Urals, where he retreated with the General Staff and where he was filming “Ivan the Terrible.” These notes have long been out of print in English, and only recently reprinted in *The Eisenstein Collection* edited by Richard Taylor.¹⁶

And it is when reading these notes that one may be struck by the profoundly improbable obsession of

Sergei Eisenstein with Disney. Sergei Eisenstein of “The Montage of Attraction,” “The Problem of the Materialist Approach to Form,” would understandably be drawn to Disney and Mickey Mouse in the twenties and thirties (and indeed when Eisenstein met with Disney), when, parallel to the Frankfurt School studies on massification and technical reproducibility, mass psychosis and cinema, he was engaged in a cinematic class warfare of his own, and attempting to produce the dialectical method in his filming, whereby two shots would “explode in a concept,” which would bring the “true renewal not just of the social significance, but also the material-technical essence of cinema.”¹⁷ Only, unlike the Frankfurt School, Eisenstein’s theoretical writings were articulated from the perspective of the dominant revolutionary ideology that put at his disposal the entire Soviet state filming and political apparatus.

In 1927, also a little known fact and until very recently one not brought to the attention of the larger film audience, Eisenstein was considering filming *The Capital*, and had written copious notes reflecting on the possibility of making a film based “on a libretto by Karl Marx.”¹⁸ The film would not only engage in the dialectics of montage, but would film “Marx’s dialectical method” itself. Most instructive are Eisenstein’s notes about the motif of silk stockings, which he takes up repeatedly, and with which he wanted to elaborate visually on the nature of the use and exchange value of commodity, straight out of the fetishism and commodity chapter of the *Capital*. “To show the method of dialectics,” writes Eisenstein, he would need “...”an analysis of a centimeter of silk stockings.... About the silk stockings **as such** [underlined by Eisenstein], fight for the short skirt. I added the competitors—the textile masters’ for long skirts. Morality. Clergy. Etc.” The motif of silk stockings would then further be given a comic-farcical twist -- his words -- by showing “woman’s stockings full of holes and a silk in a newspaper advertisement. *Mais ces pantins* dance on a string pulled by the silk manufacturers and the garment peddlers who

11 Miriam Hansen, “Of Mice and Ducks. Benjamin and Adorno on Disney,” in *The South Atlantic Quarterly*, Winter 1993, Volume 92, Number 1.

12 The Socialist-Realists of Eastern Germany (DDR) loved *Snow White* as well, making, inspired by Disney, their own version. The DEFA (Deutsche Film-Aktiengesellschaft) produced *Snow White* by Gottfried Kolditz in 1961. I gratefully acknowledge the work of my undergraduate student, Rachael Counce, and her paper “Snow White or Communist Red?” dedicated to this film (manuscript, Spring, 2008).

13 Lawrence Rickels, *Nazi Psychoanalysis, Volume 3, Psy Fi*. Minneapolis: Minnesota University Press, 2002.

14 For the racist undertones of *Alladin* and the first war in Iraq see Eleanor Byrne and Martin McQuillan, *Deconstructing Disney* (the chapter “Call me Al”), New York: Pluto Press, 2000.

15 Anne Nesbeth, *Savage Junctures*, London: I.B. Turis, 2003.

16 Sergei Eisenstein, “On Disney,” *The Eisenstein Collection*, Richard Taylor Editor, London: Seagull Books, 2006.

17 Sergei Eisenstein, “The Problem of the Materialist Approach to Form,” *The Eisenstein Reader*, London: BFI Publishing, 2008, 53.

18 Sergei Eisenstein, “Notes for a film of *Capital*,” *October*, volume 2, Summer 1976, 4. See also, “Reading Eisenstein Reading *Capital*” by Annette Michelson, *October*, volume 2, Summer 1976, and “Part 2” of that article in *October*, Volume 3, Spring 1977.

fight each others.” These silk stockings, like a commodity haunted by the exchange value, start to dance, not unlike the table in Marx’s analysis of fetish. And then, this *Paar seidene Strumphe*—in German in the original, Eisenstein’s text itself now starts to dance in many languages—would display and solve the question of art, morality, commerce and competition, all the way to the production of silk—“Indian women forced to incubate the silk cocoon by carrying them in their armpits.”¹⁹

Eisenstein’s treatment notes on *The Capital* and the passage about the silk stocking have recently been taken up by a colossal cinematic project directed by Alexander Kluge, one of the leading filmmakers of the New German Cinema. *The News from Ideological Antiquity* [Nachrichten aus der Ideologischen Antike]²⁰ stages a nine hour (!?) cinematic attempt to activate these notes and figure out what Eisenstein could have filmed if he indeed were to make this film. The first three hours of the film are a reflection on precisely the pair of silk stockings as fetish, woven into long discussions with various playwrights, film scholars (Oxana Bulgakova is interviewed for an hour, at times her voice overlaid with a baritone), Hans Magnus Enzensberger reflects on Eisenstein, various actors and piano players appear in interviews or dramatic and musical interludes, including a staging of *Tristan and Isolde* in a Duisburg theater as an enactment of the *Battleship Potemkin*. Actors are reading from Marx’s *Grundrisse* (a man and a woman dressed interchangeably as sailors from the *Potemkin*, or exiled intellectuals in Siberia). All of this is shot through with the neon-like colored intertitles (a nod to silent cinema), and cadenced with assonant, shrieking musical performances. There is a humorous animation of a day in life of Marx and Wilhelm Liebknecht, sequence on the assassination of Rosa Luxemburg, and actual filming of some of the scenes treated in Eisenstein’s manuscript (a wife cooks for her husband coming from work) shot through with documentary film material about Eisenstein and the scenes from his films (still the best part of the film). In the later part of the film, a number of other philosophers and scholars are interviewed (Sloterdijk,

Negdt), and Boris Groys. In a long interview (this part of the film directed by Tom Tykwer of the *Run, Lola, Run* fame), often visibly humorous and amused Boris Groys responds to Kluge’s questions by evoking the philosophy of Pavel Filonov and his ideas of collective resurrection, which animated to a large degree the biopolitics of the Soviet Revolution (from Bogdanov to Ziolkovsky). The overall impression of this film has been summed up by Fredric Jameson as being a humorous, “satyr play in which the (rather tiresome) comedian Helge Schneider plays a variety of Marx-inspired roles, complete with wigs, false beards and other circus paraphernalia.”²¹ The dominant feeling after watching the nine hours of this film is summed up by Kluge himself who, in the introductory material, claims that “we must let Till Eulenspiegel pass across Marx (but also Eisenstein), in order to create a confusion allowing knowledge and emotions to be combined together in new ways.” [Man muß Till Eulenspiegel einmal über Marx (und auch Eisenstein) hinwegziehen lassen]²² The road to authentic message of Marx and Eisenstein leads through the return to classical motifs of Marxism, the classicism often staged as Goth, funerary, quasi-vampiric setting in crypts and graves where a classical piano is played, while Kluge reads from Marx’s works. Thus, this classical-parodic setting offers, in Jameson’s view, a chance for “The category of classical antiquity may not be the least productive framework in which a global left reinvents an energizing past for itself.”²³ In order for the communist future dreamt about by Eisenstein in his notes on filming *The Capital* to revitalize itself, one passes in Kluge’s version and Jameson’s theorizing, via a parodic detour (Till Eulenspiegel meets Marx) through the gothic crypt.

But that Eisenstein who channels directly the *Capital*, in 1927, is not the Eisenstein of 1940 to 1944, when he is writing about Disney. However, a certain fascination with the spectral, phantomatic, ghostly, is at work both in his analysis of the capital, and as we shall see, in his treatment of Ivan the Terrible. The ex-

19 Eisenstein, “Notes for a film of *Capital*,” 10.

20 Alexander Kluge, *Nachrichten aus der ideologischen Antike* [News from Ideological Antiquity], 3 DVDs, Frankfurt 2008.

21 Fredric Jameson, “Marx and Montage,” *New Left Review* 58, July-August 2009, <http://newleftreview.org/view=2793>, last visited on September 25, 2011.

22 Kluge, *Nachrichten aus der ideologischen Antike*, 16.

23 Jameson, “Marx and Montage,” *New Left Review* 58, July-August 2009, <http://newleftreview.org/view=2793>, last visited on September 25, 2011.

plicit thematic contrast, but with an underlying secret affinity, between Eisenstein's obsessive themes in 1927 and 1942 could not be more striking.

Just imagine the in itself completely phantasmatic, hallucinatory situation, in which the author of *Potemkin*, *Strike* and *October*, the film theorist who claimed that "We must cut our cine-fist through to skulls, Make way for cine-fist!" in "The Problem of Materialist Approach to Form"²⁴-- the film director who wanted to film Karl Marx's *The Capital* finds himself. As the war is raging on and some of the greatest battles in world history are fought by the Red Army, (historical circumstances in which Eisenstein is profoundly implicated and which directly produced the famous color dance scene in *Ivan the Terrible*, filmed not merely by some flare of creative genius in Eisenstein, but due to the fact that he was given confiscated German army propaganda Agfa color film stock, brought to Eisenstein on the direct orders of the Generalissimus Stalin and told to use it), so just as the battles of Kursk, the Leningrad and Moscow sieges, and the battle of Stalingrad are being fought and millions are perishing, Sergei Eisenstein writes that, and this is not a joke: "Bambi, of course, must not be ignored."²⁵ From September 1940 until June 1944, Eisenstein wrote more than one hundred and fifty manuscript pages on Walt Disney. What compulsion brought him to write this unlikely document, this obsessive reflection on *Merbabies*, *Bambi*, *Willie the Singing Whale*, and *The Skeleton Dance*, not to mention *Snow White and the Seven Dwarfs*, directly quoted in his *Ivan the Terrible*? What skeleton was Eisenstein hiding in the closet (there were, undoubtedly, several), with this obsessive inscription of Disney as he is filming *Ivan the Terrible* under the most difficult material and political conditions? Yes, it is the question of a crypt, and of a ghost.

Eisenstein's career, not unlike the trajectory of the Soviet Revolution itself, was marked by a profound acceleration in and of world history, which was that of the Communist Revolution of 1917, and an immense explosion of creativity, practically out of nothing.

It staged itself on the grave of history. However,

with the death of Lenin, and the consolidation of power by Stalin, the revolution undergoes a period of terror and stifling -- probably best exemplified by Lenin's mummy exhibited in the mausoleum-museum--, a *rigor mortis*, a mortification that affected Eisenstein's, and not only Eisenstein's career as well. After his *October* he was sent abroad to travel for three years, and upon his return he found a profoundly different, ossified and mortified country; he, the author of the celebrated *Potemkin* and *October*, had problems filming, his *Bezhin Meadow* killed by the Soviet censor. (The betrayal of the Soviet Revolution fought under the name of Marx, the Soviet Terror, Revolution eating its own children, to this day of course is the trauma that has to be worked through, nowhere more so than by those who hold dear the great Marxist philosophical and political trajectory and its promise; in order to do that, in order to keep that spirit—if not the ghost, the specter—alive, a dose of humor is needed as well)²⁶. The party and the state turned to Eisenstein again only in the moment of dire need, at the time of the Second World War when he started filming *Ivan the Terrible*. The first part is a thinly veiled allegory of Stalin's terror, justified in the film by the foreign forces bent on destroying Russia, and *Ivan the Terrible* instituting terror in order for national and nationalist interests to be preserved. This internationalist put himself in the service of the crassest nationalist ideology, glorifying the leader reigning by pure, undiluted totalitarian terror. The film and its nationalist euphoria may be redeemed, of course, by the fact that at this particular historic moment, such nationalist contraction was to some extent defensible in the name of the defensive war (however, the reversal of this Soviet genius intellectual conversant, native in French, English and German, the participant in the communist international, selling out his internationalist worldview, is profound and painful).

However, in the second part of *Ivan the Terrible*, Eisenstein as it were turned around and started reflecting on *Ivan* not in terms of being a glorious dictator, but rather of *Ivan* as a phantomatic phallus (Eisenstein's words in his notes on Disney: "*Ivan* was from the be-

24 Sergei Eisenstein, "The Problem of the Materialist Approach to Form," *The Eisenstein Reader*, London: BFI Publishing, 2008, 55.

25 Sergei Eisenstein, "On Disney," *The Eisenstein Collection*, Richard Taylor Editor, London: Seagull Books, 2006, 146.

26 "Communism must have the courage to be a 'ghost'—if it wishes to recuperate an authentic reality," Gianni Vattimo, "Weak Communism," in *The Idea of Communism*, Edited by Costas Douzinas and Slavoj Žižek, London: Verso, 2010, 207.

ginning a phallus”),²⁷ inflated and deflated by a monstrous and murderous will or impotence, culminating in the murder of the Prince Vladimir.

And it is where the obsessive reflection on Disney may be of help and where its ruse comes into play. Not only because of the numerous pages on history of art and animation, but due to what, strictly speaking, remains unsaid in the invocation of Disney, and may be its purloined letter (Poe figures prominently in these reflections as well). The entire *Ivan the Terrible* is a drama of legitimacy of power, in which Prince Vladimir will be brutally sacrificed by Ivan. It is precisely at the moment when Vladimir goes to church where he would be killed (ending also the colored episode in the film), that Eisenstein superimposes onto the image of Vladimir, or invokes the image of Dopey with a candle going up the stairs to see who is sleeping in dwarfs’ bed. In Disney’s film, as he opens the door, Dopey is confronted not with Snow White, but with what to dopey and the viewer looks a ghost, stretching across three beds (the appearance of the phallus dominates this little, all masculine economy, the phallic phantom inflated or erected over several beds; a separate analysis, on the other hand, would be warranted about the ways in which Snow White serves as the spectral exchange value to the use value economy of the seven dwarfs). What is of particular interest is that in another sequence, this ghost, Snow White, is laid to rest in a crystal coffin and then woken up by the prince. It is in this intertextual crypt that Eisenstein seals the secret of Ivan the Terrible. (It is also significant, that Eisenstein choreographs one of Ivan’s “deaths”—who “dies” and “resurrects” several times in the film—after Hans Holbein’s *Dead Christ in a Tomb*, which features prominently in Dostoevsky’s novel *The Idiot* as a marker of the death of God). And it is in the shadow of that crypt that I will, probably for the first and the last time in my life, agree with Stalin and his assessment that *Ivan the Terrible* is like *Hamlet*, a charge which he leveled at Eisenstein before preventing the release of the film in a meeting that included Cherkasov, Molotov, Zhdanov, Eisenstein and Stalin

himself, after midnight in the Kremlin at the end of February 1947.²⁸

If Ivan the Terrible is a Hamlet, he is a Hamlet in search of his specter (to invoke Derrida’s “Specters of Marx,” which is a book not only about Marx, but about Hamlet as well), or of his ghost; This Ivan/Stalin/phallus is awaiting the kiss and animation (“supplying an inanimate object with life and a soul,” says Eisenstein on Disney)²⁹, the breath of the *pneuma*, the rising spirit, that would bring back from the dead that other Vladimir, Vladimir Iliich, whose place Stalin occupies without legitimacy or with the “legitimacy” of terror, and whom he symbolically and politically killed. And if it still seems unlikely to you that Eisenstein’s obsession with Disney’s *Snow White and the Seven Dwarfs* (with numerous pages on the ghostliness of Disney’s film, and animation as the practice of giving soul to dead bodies)³⁰ figures as an encrypted symptom, as the provocation of the libidinal charge, the veiled, secret ideological kiss on the forehead of the rigid, mortified phallus of Lenin’s mummified body, then let me put the last nail in this spectral coffin by quoting Konstantin Melnikov’s essay “Architect-Agitator,” in which he describes that he made the crystal coffin for the mummified Lenin as “a crystal with a radiant play of interior light alluding to the tale of the sleeping Snow White.”³¹

Stalinist Terror served to ontologize the body of Lenin, make him forever present in one place, by sealing him in the crystal coffin and ensuring that he does not go anywhere. Eisenstein, to use Derrida’s formula from *Specters of Marx*, conjures up the ghost and attempts, in the second part of *Ivan the Terrible*, by having recourse to Disney’s ghosts, to *hauntologize* the corpse. This conjuring up of a specter attempts a revitalization, or at least a waking up of the ghost, the spirit of revolution, the “weak messianic powers” obliterated

27 Sergei Eisenstein, “On Disney,” *The Eisenstein Collection*, Richard Taylor Editor, London: Seagull Books, 2006, 181.

28 See “S.M.Eisenstein’s Film,” and other chapters related to this film, in *The Cult of Ivan the Terrible in Stalin’s Russia*. By Maureen Perrie. New York: Palgrave, Studies in Russian and East European History and Society Series, 2001, 174.

29 “On Disney,” 104.

30 “The ghosts themselves, frightened by them, take off like a bullet from the ‘haunted’ house. A stroke of pure Disney charm” (“On Disney,” 104). “The ghostly mask which prophesies to the witch in Snow White appears in ... fire” (“On Disney,” 106), etc.

31 See *The Great Utopia, the Russian and Soviet Avant-garde, 1915-1932*. New York.: Guggenheim Museum 1992, 56-7.

or repressed by Stalin's terror.³² This *hauntology* also presents itself as a task of re-reading the Soviet modernism and culture and certainly *Ivan the Terrible* in all their radical political consequences and implications. Cinema, as Derrida says in the film *Ghost Dance*, is the science of ghosts ("Film plus psychoanalysis equals the science of phantoms" [Cinema plus psychanalyse egale science des fantomes])³³. In *Ivan the Terrible*, and in Eisenstein's notes on Disney, indeed, a specter is haunting, the specter of communism.

32 For the communist, revolutionary implication of such a gesture, see Derrida's *Specter's of Marx*; also, see Susan Buck-Morss, "The Second Time as Farce... Historical Pragmatics and the Untimely Present," in *The Idea of Communism*.

33 *Ghost Dance*. Directed by Ken McMullen. London: Channel Four Films, 1983. This film, incidentally, not without relevance to the questions of spectrality and revolution, features the Highgate cemetery and Marx's grave prominently, as well as that other famous Londoner obsessed with ghosts (as in Derrida's dictum from the film quoted above), Sigmund Freud. In one scene, one of the female protagonists, Leonie Mellinger, wakes up in a bed set seemingly in front of Marx's grave and monument (as we learn, a parodic *trompe l'oeil*, a large "life-size" photograph in fact), with a voiceover saying that this is not even the real grave of Marx, "it was initially in the poor men's part of the cemetery. Are you sure they got the right bones?"

By placing the coded reference to *Snow White* (Snow White as a ghost) in the crucial scene related to the death of Prince Vladimir, at the pinnacle of the Soviet cinema and arguably the majestic summit of the entire state engineered artistic project known as Socialist Realism, the second part of *Ivan the Terrible*, offers in an *encrypted* form a colossal, cosmic and comic, parodic animation and internal deconstruction (again, in the words of Jacques Derrida in *Specters of Marx*,³⁴ a "hauntologization") of the ideological forces ("Socialist Realism," "Stalin,") and the terror that have produced the film. Its laughter is animated, echoed and sealed in a crystal crypt. What we "see and hear" as the film *Ivan the Terrible* (its "aesthetics") is precisely the secret haunting, aura and laughter echoing in this crypt.

34 Jacques Derrida. *Specters of Marx*. New York: Routledge, 1994. "As in the work of mourning, after a trauma, the conjuration has to make sure that the dead will not come back: quick, do whatever is needed to keep the cadaver localized, in a safe place, decomposing right where it was inhumed, or even embalmed as they liked to do in Moscow. Quick, a vault to which one keeps the keys!" (97).

Ahmed Burić, Sarajevo, Bosna i Hercegovina

Ko je zatvorio vrata ili Predah između ratova

Bilo je to 2001., otada je prošlo skoro nevjerojatnih 15. godina i trajali su Evropski književni susreti, koje je organizirao Francuski kulturni centar Andre Malraux, još jedna od manifestacija koju su pojele godine kapitalizma i recesije. Tada, već, ne baš tako mlad novinar, dobio sam zadatak da sa mladim i superperspektivnim kolegom Emirom Suljagićem, za magazin „Dani“ napravim intervju s nekim od pisaca, koji su tada gostovali u Sarajevu. I, mada je izbor tada bio širok – mogli smo razgovarati sa legendarnim Juanom Goytisolom, koji se nakon smrti svoje supruge Monique Lange, već bio odselio u Marrakech. Ili s drugim vitezom demitomanizacije, skoro preminulim Mirkom Kovačem, srpskim romanopiscem koji je udobnost beogradskog života, zbog neslaganja s Miloševićevom politikom, zamijenio egzilom u Rovinju, gdje smo, mogu slobodno reći, postali prijatelji. Ili Columom Mc Cannom, tada nadolazećom zvijezdom anglofonog tržišta, čiji su romani postizali zavidan uspjeh.

No, naš je izbor, a bio je jednoglasan, „pao“ na Aleša Debeljaka, pisca za kojeg smo smatrali da se svojom svježinom misli i ideja može najbolje referirati na napade koji su se samo nepun mjesec dana prije toga desili u WTC-ovom centru u New Yorku: svako od nas dvojice je imao svoje razloge. Suljagić, preživjelo dijete ratne Srebrenice, vjerovatno je htio od esejista koji nema predrasude o Istoku, Islamu ili Balkanu, čuti nešto suštinsko o civilizacijskom dijalogu, ili o drukčijoj arhitekturi moći u svijetu nakon 11. 9., dok je moj motiv

bio nešto sebičniji. Počeo sam tada praviti planove za svoju prvu knjigu „Bog tranzicije“ i bilo mi je jako bitno da o poeziji razgovaram s nekim ko je napisao jednu za mene tako važnu knjigu kakva je „Rječnik tišine“. I to, možda, samo zbog jednog stiha: „Na svoj ćeš dostojanstveni način preživjeti logore smrti“

Uvijek sam, u poeziji, bio fasciniran takvim „biserima“, „smaragdima ludila“, kako ih naziva Ujević: jednim, ili više *verzova* koji, na neki način, najavljuju sljedeću epohu, i u kojima, poput opsjene da se iz karata i zvijezda može proricati budućnost, stoji možda i poneko „objašnjenje“ svijeta u kojem živimo. Ipak, dnevna je politika prakse – kao i uvijek – odnijela pobjedu nad poetskim vrhuncima, i naš je razgovor otišao u pravcu esejističkog „promišljanja“ onoga što se dogodilo, i pronalaženja eventualnog okvira za promišljanje tadašnjeg, i svijeta u budućnost. Iznad našeg razgovora lebdjela je – istina, neizrečena misao – da je poezija u današnje vrijeme, neka nestajuća forma bez „društvene validnosti“, „slamka među vihorove“ koju piše i čita mali broj ljudi, i koja se ni na koji način ne može pretpostaviti obrascima koji nude nove tehnologije kulture spektakla.

Ne mogu se sjetiti da li je taj razgovor poljuljao moj plan da će lirika biti „temeljna“ vrsta pisanja kojom ću se baviti, ali je svakako produbio moje predodžbe o tome kako treba pisati poeziju. Baš zato što se u narečenom razgovoru o poeziji govorilo malo, skoro ništa.

U tom smislu, u ovom malom pregledu autora savremene bosanskohercegovačke poezije nastojao sam

se držati dvaju kriterija: onog subjektivnog, jer svako je arbitriranje po sebi manjkavo i nedovoljno, i onog dodira univerzalnog u kojem je glavni kvalifikativ igra s neizrecivim. Naše je vrijeme – i dobro je da je tako – skoro potpuno obesmisliło refleksivnu, nerazumijevajuću i hermetičku poeziju koja je često umišljala da rješava umjetničke konflikte, i najčešće je bivala svrha samoj sebi. To je, u jednom smislu, legitimno, ali ne zahvata jedno od temeljnih načela poezije, ono koje nakon Drugog svjetskog rata postavlja Czesław Miłosz: „šta je poezija koja ne spašava narode i ljude?“ To načelo je, kao i sva druga, nastala u određenom vremenu pomalo načeto, jer kako očekivati da bilo što, a pogotovo poezija spasi ljude i narode, koji, kako vremena odmiču, izgleda postaju sve gori, i srljaju u sve veće katastrofe.

Bilo kako bilo, a to nam u jednom smislu pokazuje i ovaj izbor, i pored rizika da se takav stav proglasi patetičnim, ispada da je osnovna emocija, zajednički sadržatelj svih ovdje predstavljenih autora – empatija. Svoditi tu emociju na psihofilozofsko Veliko Drugo ne bi bilo do kraja precizno, jer poezija u ovom slučaju zahvata, usudujem se reći, nešto širi prostor. Prostor istinskog suosjećanja.

Moglo bi se reći da se u Bosni i Hercegovini za vrijeme rata pisala odlična literatura, jer znamo da ništa ne rađa snažno pismo kao mogućnost egzistencijalnog, fizičkog nestanka s ovoga svijeta. U tom smislu su knjige F. Duraković, M. Jergovića, I. Lovrenovića, O. Kebe, A. Lazarevske, G. Simića, S. Mehmedinovića, N. Veličkovića, S. Tontića, K. Zaimovića, dominantno govorile o nekoj vrsti blagosti u suštinskom civilizacijskom porazu, kakav je bio ratna opsada Sarajeva. Taj simbolički najveći koncentracijski logor 20. stoljeća iznjedrio je literaturu koja u svojim korijenima ima dvije sastavnice od kojih se literatura, zapravo, i treba sastojati: humanizam, koji djelom, milošću uobličjenja, zapravo znači pokušaj univerzalnog nadrađanja zla, i besmisao, odnosno potragu za smislom i redom, u onom smislu u kojem književnost može napraviti red, odnosno iluziju reda, u nečemu tako kaotičnom i po sebi besmislenom kakva je (bila) opsada Sarajeva.

Pisci svih generacija su, tada, zapravo uobličavali misao da je političko licemjerje svijeta, zapravo, veće od svakog eventualnog potencijala koji bi neki dio svijeta mogao donijeti. Desilo se tako da grad koji su nazivali „raskršćem civilizacija“, „evropskim Jerusolimom“,

„mjestom gdje se spajaju Istok i Zapad“, zapravo, bude žrtva jedne nekada velike Armije i njenih paravojnih formacija, i da se u te tri i po godine suspenduje svaka vrijednost u koju se moglo vjerovati. Bio je to poraz, ali je književnost iznijela malu pobjedu iz njega: knjige su izlazile kod najvećih svjetskih izdavača, javio se interes za bosanskohercegovačke pisce, autori su gostovali po svijetu i sobom nosili sjedočanstva, prenoseći ih onom malom broju ljudi koji imaju suosjećanje, i koje literature uopće zanima. Taj fenomen trajao je negdje do početka 21. stoljeća, a onda su drugi ratovi, drugi sukobi i druge kulturne matrice sklonile Sarajevo, i Bosnu općenito, u drugi plan.

ZAVJESA JE PALA

U tom, poslijeratnom vremenu bosanskohercegovačko je društvo, vidno ranjeno, patilo od svih tranzicijskih boljki, koje su zbog očevidnosti rata bile i vidljivije nego drugdje, ali se problemi nisu rješavali, nego ih se guralo pod tepih, uz objašnjenje da su (nametnuti) mir i višestranačka demokracija dovoljni uvjeti da bi se opstalo. Jednostavno rečeno, da se ne puca i da ljudi idu glasati. Danas, osamnaest godina od toga se zna da to (nije) bilo dovoljno, i da je taj svijet partitokratije, PR-a, beskrajnih saopštenja, lažnih sporazuma o pridruživanju, cijeli taj birokratsko – tržišni galimatijas – čisti promašaj. Drugim riječima, dok smo jedni drugima palili kuće i ubijali bližnje – bili smo zanimljivi, ispunjavali smo onaj tako pažljivo čuvani stereotip o mističnim i divljim barbarogenijima koji u sebi kriju mitske skrivene snage Erosa i Tanatosa.

Valjalo se, dakle, u poetskom smislu potpuno prestrojiti, prestati vrištati do neba (ponekad i kukati nad zlom sudbinom, a ponekad oduševljeno pjevati slobodi) i poetskim strukturama dati novi oblik. U tom smislu se, nekako, čini da su autori/ce mlađe generacije prvi pjesnički autentično progovorili o onim najskrivenijim, najdubljim i za *milost uobličjenja* najtežim stvarima.

Poezija Almina Kaplana (1985), pjesnika koji je već svojom prvom knjigom *Biberove kćeri* (2008.) skrenuo pažnju na sebe odličan je primjer za to: nju karakteriziraju minimalistički strogo dovršene slike, ona nema bolećivosti niti često fingiranog žala za svijetom, ona je reska poput zvuka metaka i granata koje su nemilosrdno pogađale njegov gradić u Hercegovini Stolica i u čitaocu stvara osjećaj empatije, dotle da se čita-

jući njegove stihove nađete u dvorištima, među srušenim zidinama, pored rijeke i u bezosjećajnim uredima o kojima govori. Njegova pjesma *U našoj avliji je naša nesreća*, jedna je od onih koje zauzmu amblematsko mjesto i postanu svojevrstne *himne*, nenamjerno a zakonomjerno kako to obično biva. No, najjači i najprecizniji izraz, pravi „udarac” u čitačev doživljaj svijeta Kaplan dobiva u pjesmi *Dvije pjesme*:

Jedna je ona koju čitaju poslije tvoje smrti
u riječima tražeći neki dublji smisao: ključ.
A druga je ova
koju upravo čitate.

Čudan je osjećaj da se život negdje nije zaustavljao, piše u svojoj pjesmi *U svijetu*, Adisa Bašić (1979), pjesnikinja čiji se senzibilitet u najvećoj mjeri može opisati glasom generacije kojoj je djetinjstvo prekinuto mladošću koju, praktično, nisu imali. Pjesnikinja čiji senzibilitet u jednom smislu pobjeđuje sve ostale značajke njezine poezije je, zapravo, ranjena, poput valjda, svih nas koji smo živjeli u (ne)sreći koja se zove Bosna i Hercegovina, i njezina poezija je poput zavoja na ožiljcima, bilo njenih vlastitih, bilo onoga koga ljubi u grčevitim erotskim zamaskama, koji su više bijeg (od) posljednjeg hropca, neizraženi ljubavni pokušaji, nego prave ljubavi, nekakav paralelni svijet *cyber Šeherezade* koja svakom svojom pjesmom, zapravo, produžava sebi život, kao u 1001 noći. Nagrađivana („najvažnija” je nagrada u Leipzigu 2012., Bank Austria Literaris) i uglavnom hvaljena u kritici, Adisa Bašić promišljeno gradi jedan od najzanimljivijih literarnih puteva u suvremenoj bosanskohercegovačkoj književnosti.

Faruk Šehić (1970.), je prema onome što možete pročitati na internetu „najbolji bosanskohercegovački pjesnik, i jedan od boljih pisaca”. Je li doista tako? Nemoguće je dati odgovor na tako banalno pitanje, ali da se radi o velikom majstoru („manji” formi?) – u to nema nikakve sumnje. Baš kao što je do kraja nemoguće objasniti njegove žanrovske „skokove”, prelaske iz „metafizičke” poezije u sasvim konkretan materijal iz kojeg izrastaju ponajbolje pjesme napisane u BiH u posljednjih petnaestak godina. Šehić je bivši student veterine, bivši ratnik, bivši student književnosti, bivši emigrant, bivši roker... Jer, svi mi kao da smo pomalo bivši ljudi. Jedino, i najvažnije, što nije bivše u njemu,

jesu njegov život i njegova literatura i to ne nužno tim redom: Faruk Šehić je ono što urednici u izdavačkim kućama (ili onome što je od toga ostalo) zovu – veliki pisac u nastajanju. Što duže bude trajalo to „nastajanje”, to će čitalačko uživanje biti potpunije, a njegovi tekstovi – uzbudljiviji.

Poezija Darka Cvijetića (1968.) je toliko uzbudljivo otkriće čak i za one koji misle da znaju dosta o literarnoj produkciji u Bosni i Hercegovini. Ovaj reditelj, glumac i dramaturg prije rata je objavljivao poeziju, uglavnom u „alternativnim” časopisima (Polja, Literatura, Quorum), i skoro da ga u nekakvoj zamišljenoj utopiji „šta bi bilo da nije bilo rata i onoga poslije” ga je nemoguće zamisliti. Rafiniranog iskaza, svjestan onoga što se oko njega dogodilo i događa, Cvijetić je zapisao, i zapisuje blistave retke, „ekshumatorske ode”, kako ih je u nazvao pisac sinteze Ivan Lovrenović. Dobar poznavatelj evropske tradicije, verziran u formama i sadržajima južnoslavenske književnosti, Cvijetić je zapravo Anđeo poraza. Svjestan, ali nepomiren s tuđim zločinima u počinjenim u ime „njegovog” naroda, Cvijetić je hroničar i, u jednom, smislu iskupitelj, nada da je moguće vidjeti svjetlo iz mraka masovne grobnice. Njegove *Masovne razglednice iz Bosne* su zapravo popis inventara ljudske gluposti i zla, zapisan maestralnim rukopisom i otpjevan u savršenoj intonaciji.

Ferida Duraković (1957.) poznata je regionalnoj čitalačkoj publici. Radi se o pjesnikinji čija je angažiranost u ratu i godinama poraća, naprosto, fascinantna. Prevođena na engleski, grčki, slovenački, turski, njemački i finski jezik Ferida Duraković (se) drži (za) svoju poeziju na način na koji brodolomac zna da ga, u ovom slučaju *je*, može spasiti samo to da širom otvorenih očiju, bez obzira na katastrofu koja se dogodila, bez mržnje i histerije, gleda uzburkalo more. Jedino tako se može ugledati kopno, a to je jedan od sigurnih načina kojima se može pisati poezija. Ferida Duraković, neka vrsta Brechtove *Majke hrabrosti* naše poezije, u najboljem značenju, u svojim redovima spaja vrhunsku pismenost i vrhunsku dobrotu, vrijednosti koje kao da smo zaboravili u vremenu brojanja „klikova” na web-siteovima, u vremenu u kojem su se naša srca pretvorila u otkucaje kartica na bankomatu.

Pred kraj ove panorame, valja se podsjetiti i na Milu Stojića (1955.), autora koji je na sebe ukazao još

u ranim osamdesetim, dobitnika, valjda, svih važnijih nagrada za poeziju na južnoslavenskom prostoru. Uvrštavan u antologije, kanoniziran, slavljen i hvaljen (i pljuvan, ako ćemo pravo), Stojić je, zajedno sa svojim poezijom uspio ostati živ i vibrantan. U njegovim pjesmama sve igra, i kad je to naturalni, iskonski ples u slavu rađanja, i kad je svojevrsan *danse macabre*, bilježenje i opjevavanje osakaćenog svijeta, kako piše poljski genijalac Adam Zagajewski. Njegovi tonovi – od *gange*, primordijalne hercegovačke pjesme, do harmonije velikih bečkih orkestara, slažu sazvučje za nekakav *Nebeski pansion*, jednu veliku knjigu (poetskih) utisaka koja će, vjerujem, ostati i kad više ne bude naših dilema, kad se naše suze, konačno, osuše. Na sličan način na koji su ostale pjesme T. Ujevića, A. B. Šimića, i N. Šopa.

Današnja Bosna i Hercegovina je galimatijas na koji, valjda, niko ne može biti ponosan: nakon kratkotrajne radosti zbog rađanja te zemlje, nastupio je jezivi rat, a njegove su posljedice, skoro 20 godina od završetka, još uvijek razarajuće. Umjesto vanjskih eksplozija, granata, bombi, metaka, nastupile su implozije, „mali“ unutarnji praskovi koji nas istovremeno vode prema smrti, i rađaju poeziju, za koju, eto mislimo da je drugačija i raznorodnija, bolja i življa u odnosu na „prije rata“.

Jer, ako smo kako je onda napisao Debeljak „dostojanstveno“ preživjeli logore smrti, i nastavili pisati poeziju poslije Auschwitza i svih naših logora, hoćemo li nastaviti i preživjeti ovaj život i preživjeti vrijeme u kojem su žice skinute, ali su ostale negdje duboko u nama, ili su nam načinile trajne ožiljke. Istina, iz tih ožiljaka nastaje poezija, nju je nemoguće naći u uređenim društvima, između visokih zgrada administracije u kojima sjede mali ljudi u skupim odijelima i odlučuju o našim sudbinama.

Ili smo, nesretni, opet zatvoreni u period „između dva rata“, predah između ratova, kao i naši preci prije nas, postali smo „evropski bijeli Cigani, mrlje na zastavi Unije na kojoj se vijore zlatne zvijezde“.

Između dva rata

Ono što je dobro za tvoju poeziju,
nije dobro za tebe.
Devetnaest je godina od potpisivanja
Daytonskog sporazuma.
Život je poslije rata
dosadan,
ali prebrzo ide.
Ili si se konačno uvjerio
u ono
što si učio u 4. osnovne,
„da je ono između dva rata“
najmračniji period
u istoriji naših naroda?

Ili su vrata zatvorena za nama, a mi pušteni na uslovnu slobodu, kao u poeziji Mustafe Zvizdića (1970.) koji u pjesmi nazvanoj *Portret umjetnika u četrdesetim* problematizira pisanje poezije, sada i ovdje: „... Ali estetske vrijednosti/Nisu stvar ovoga suda/Uhvaćen u pisanju treće knjige/Te mu se zbog toga/automatski ukida/uslovna sloboda/“.

Neko će za nama zatvoriti vrata, kad izađemo na uslovnu slobodu, jer ovo što živimo nije sloboda. Ovo je život odgođenog plaćanja, u kojem je siguran samo – uzmak. Zatvoreni u svoje male, ksenofobične naci-kontekste, tražimo tamo među „njima“ još poneku savezničku dušu, prije nego sljedeći val dođe i potopi ono što je ostalo.

Mi, anđeli pustošenja budućnosti, za koju izgleda da je već prošla. Osim, možda, za poeziju.







dijaløzi



f o t o N e b o j š a N e n a d i ć

n e b o j s a . b e a t @ g m a i l . c o m

s t r a n a : 1 5 0 , 1 5 1 , 1 5 2 , 1 5 7 , 1 5 8 , 1 5 9 , 1 6 0 , 1 6 1 , 1 6 2 , 1 6 3

Sa Ahmedom Burićem razgovarao Vlatko Simunović

Ne znam da li ima sretnog čovjeka, ali znam da nema sretnih izbjeglica

- *Često kažete da minula vremena nijesu bila bolja od ovih koja jesu danas ali u tim vremenima smo mi bili mnogo bolji. Što Vas navodi na taj zaključak?*

Što prolazi vrijeme, nekako sve više imaš osjećaj da je ljepše bilo ono što je prošlo. To je fiziološka, ljudska reakcija. Ona funkcioniše u svima nama na psihološki nevin način. Ali, kao što znamo, život nije sastavljan samo od dobra. I zlo je njegova sastavna komponenta, možda i jača nego dobro. Poslijeratno Sarajevo pošlo je ono za što se Sarajevo, makar na početku rata, borilo. Užasno mi je važno, da se napravi ta dinstinkcija, da se zna da se iz borbe za oslobođenje i otpor velikosrpskoj agresiji, došlo u međuprostor u kome je bilo važno da oni koji su Bosnu u ratu nastojali podijeliti po nacionalnim šavovima dođu na svoje i podijele je ekonomski. Na taj način, nijesmo se ni za milimetar odmakli od 1990. godine, kada su prvi put pobijedili SDA, SDS i HDZ. Tako je otvoren put nacionalnoj podjeli Bosne i Hercegovine. Pogledajte, Crnu Goru! Na sreću, određeni elementi unutar međunacionalnih odnosa nijesu se pokvarili. Najveći broj Bošnjaka podržao je ideju nezavisne Crne Gore. Većina naroda koji u njoj žive imaju zajedničke planove za Crnu Goru. Mi to u Bosni nijesmo mogli ostvariti zbog aspiracija koje naše komšije imaju i bošnjačkog nacionalizma kojem je odgovaralo da stvar bude zacementirana i da profitira na nacionalnoj osnovi. Zato kažem da smo nekada bili bolji ljudi. Nijesmo imali taj kapitalistički, predatorski

instinkt ubice, koji te pokreće porukom da je novac jedini Bog a da je jedina priča koju možeš ispričati reklama za proizvod.

- *Što u takvom okruženju mogu ljudi koji pričaju priče i pričanje tretiraju kao najveći čovjekov civilizacijski doseg?*

Osim fizičkog opstanka, priča je jedina konstanta koja u nekom obliku prati ljudski rod od praistorije do danas. Nama je tu tijesno. I mi se, na neki način, priklanjamo toj nemani, jer kapitalizam je neman koju je nemoguće nahraniti. S jedne strane, postoje naši mali, nemoćni mitovi da mi nešto značimo. S druge strane, postoji velika životinja s kojom susret možemo preživjeti samo ako nas ne vidi.

- *Vi ste u domenu oralne kulture Sarajeva njen čuvar i amblem. Imate li među mladim ljudima u gradu nasljednika?*

Ima mlađe raje koja voli da sluša, dok mi pričaju. Polako se stvara jedna generacija kojoj nije dovoljno da na Ferhadiji postoje „Zara“, „Max Mara“ i „Louis Vuitton“. Potrebno im je da saznaju nešto o sebi. Moja kolumna na internet stranici **radiosarajevo.ba** digitalna je verzija pričanja u duhu Sarajeva. Najbolje stojimo ja i Aleksandar Hemon koji piše na drugom kontinentu, hiljadama je kilometara daleko, ali govori iz istog dis-

kursa. Često putujem. Kad na nekom dalekom aerodromu vidim da je čovjek na tabletu otvorio *radiosarajevo*. ba bude mi drago. Vidiš da je to...

- *Dobar je to znak, i kada tu činjenicu posmatrate da to zanima ljude čijoj generaciji život nije nudio puno...*

Treba ih razumjeti. Glavni model je bio radiš za stranku ili neku jaku porodicu. Samo si tako mogao uspjeti. Samo si tako mogao da kupiš AUDI, dva pištolja, skupo odijelo... Model 90-ih je bio da budeš šef neke paravojne skupine, da se našetavaš Sarajevom praćen od desetak tjelohranitelja u džipovima. Taj socijalni model danas gubi korak. Nije posljedica toga što je u svijetu bolje i što je nama bolje. Ljudi traže bolje. Sama činjenica da u Sarajevu stotine ljudi dođu da čuju Hemonu, da stotinjak mladih ljudi hoće da čuju šta o izdavaštvu imaju da kažu Milorad Popović i njegove kolege, rađa nadu. I mi stariji smo krivi, ako među njima nešto ne valja. Nijesmo im otvorili vrata i stvorili sistem koji su za nas bili postavili naši roditelji pa si ti mogao da biraš hoćeš li da „držiš“ poker aparate ili ćeš poći da studiraš filmsku režiju u Pragu. Ako nijesi imao novca da pođeš za Prag, „držao“ si poker aparate, ali si čitao dobre knjige. Pa se onda čudimo zašto među njima nema civilne akcije.

- *Što se sa funkcijom humora u životu ljudi dogodilo?*

Ovdje su ljudi izgubili smisao za humor koji je 80-ih bio jako važan. Kad pođeš u kafanu „Korzo“ tamo ravnopravno sjede nosač sa pijace, direktor u „Energoinvestu“, savjetnik u banci i dva advokata. Kao da si došao u pozorište i gledaš urnebesnu pozorišnu predstavu. Svako dodaje svoje. Imaš idealnu dramsku strukturu. To je duh Sarajeva. Ljudi danas izmišljaju. Staro Sarajevo bilo je moguće samo zbog socijalnih interakcija. Danas je ipak prevladao sitnosopstvenički, čepenački duh mahale koji je vrlo opasan i zao. Istina, krije on u sebi jednu notu cinizma, koji bi mogao biti zgodna osnova za priču i pričanje, ali je poguban, jer je duhovno mali. Emancipacija bosanskih Muslimana nije nikada rasvijetlila svoj odnos prema feudalnom društvu Osmanske imperije i osmanskoj i austrougarskoj okupaciji Bosne i Hercegovine. Sve stvari koje guraš pod tepih

ti se vrate. Sada se vraćaju kao oblik stvaranja male, lajk Tuđman zemlje u kojoj bi deset porodica trebalo da vlada zemljom. Istovremeno, političkih stranaka ima kao kusah pasa. Ljevica, umjesto da se uzela u pamet i ukрупnila sve svoje što ima, luduje. Od toga dobijaš rezultat koji je prilična katastrofa. Nema tu mnogo povoda za osmjehe na licima ljudi.

- *Kad krenete u obilazak mjesta na kojima su nastale najljepše sarajevske priče i pjesme, što tamo zatičete?*

Prvo se zapitam da su ljudi koji su ih napisali. Neki od najboljih pisaca danas ne žive u Sarajevu ili se, kada dođu, sakriju da ih ljudi ne vide. Književna karijera građena na jeziku na kom razgovaraš sa mrtvima je irelevantna stvar. Danas ne možeš napraviti veliku karijeru ako pišeš na malom jeziku. Šteta. Neko svira kaval ili dvojnicu a neki sviraju gitaru. Ne moramo se svi mi kavalisti odreći svog instrumenta, ako svi drugi sviraju gitaru. Sa mnogo tih ljudi sam u kontaktu. Godinama smo dijelili iste stvari. Ne znam da li ima sretnog čovjeka, ali znam da nema sretnih izbjeglica. Jednom iz svog prirodnog staništa nasilno pomjeren čovjek trajno je podijeljen. Ti se ljudi po svijetu prepliću. Sa Sašom Hemonom i Milomir Kovačevićem pratio sam početkom ljeta, u Francuskoj, Evropski šampionat u fudbalu. Satima sjedimo u jednom kafiću i shvatiš odjednom sva je kafana nama za stolom. Vide ljudi ima tu nešta. Francuskinja, prevoditeljica, pita: „O čemu to vas trojica pričate“. Kažem joj: „Mi Mauricija pričamo malo o fudbalu, malo ni o čemu“. Hemon nastavlja rečenicu: „Što je više ni o čemu bolje je“. Tako shvatiš da je oko tebe svijet izbjeglica. Mauricija je iz Švajcarske. Živi u Parizu. Pablo je Španac nastanjen u Parizu. Hemon je iz Sarajeva. Živi u Čikagu. I Milomir je Sarajlija koji živi u Parizu. Ja sam čas u Sloveniji, čas u Sarajevu, čas u Francuskoj, čas nigdje... Svi nosimo neku svoju muku i pitanja. Hoćemo li dočekati da živimo u svijetu u kome izbjeglice nose čipove? Što će se sa nama dogoditi? Ko smo?

- *Da li je činjenica rođenja u Sarajevu koju sa sobom nosite po svijetu nekada težak teret?*

To što nosimo sa sobom po svijetu nije lako, ali ja nijesam čovjek koji će loše stvari iz grada, koji mu

je dao sebe, razbacivati po svijetu. Svaka naša tema, svako naše pisanje, sve naše bivanje povezano je sa tim teretom. Pretežak je. Multikulturu ja nijesam izmislio. Rođen sam u ulici u kojoj je, uz našu kuću, živjela stara porodica, Muslimani porijeklom iz Podgorice. Preko puta je stanovala familija iz Konjica, Agići. Ljekari, profesori, inženjeri u toj sam kući prvi put u životu vidio fotografski aparat. Tu je bila i porodica Galeb. Završili su u Americi kao ugledni fizičari. Stari su im bili aktivni u ilegalnom pokretu za vrijeme Drugog svjetskog rata. Bila je jedna jevrejska porodica. Pa su bili Ažmani, porijeklom Česi... Bilo je i Srba. To je moj Ašikovac u opštini Stari grad. Po majci, ja sam Mostarac. Orijentalni Mediteran, po duhu sličniji Podgorici nego Sarajevu. Na onoj vrućini se sreću ljudi koji ti u dvije riječi kažu sve treba da znaš o svijetu. Kada hodam kroz Staru Varoš ili u kafani „Pod Volat“ razgovaram sa starim Dervanovićima - to je moj svijet i ja tu nijesam stranac. Nema na meni tereta.

S druge strane, kada pođem u svijet, među ljude koji ponavljaju da je multikulturalizam nekakva sf-

inga, a ja znam da me lažu, jer su među njima propale sve ideologije koje nijesu utemeljene na nacionalizmu, shvatim da sam sâm.

(Prvi put objavljeno u: „Pobjeda“, Podgorica, Crna Gora, 11. septembar 2016.)

AHMED BURIĆ je rođen u Sarajevu 1967. godine. Bosansko-hercegovački pisac, novinar i prevodilac. Objavio je četiri knjige poezije: „Bog tranzicije“ (VBZ, Sarajevo, 2004), „Posljednje suze nafte i krvi“ (VBZ, Sarajevo, 2009), „Maternji jezik“ (Šahinpašić, Sarajevo 2013), „Vrata raja“ (Založba Goga, Novo Mesto, 2015), knjigu priča „Devet i po“ (Planjax, Tešanj, 2016) i knjigu eseja „Od Ivana do Azize“ (University Press, Sarajevo, 2015). Njegovi radovi su zastupljeni u brojnim antologijama, a prevedeni su na slovenački, nemački, engleski, češki i francuski. Živi u Sarajevu.



















kóòrdînäte



f o t o P e t r o s K o t z a b a s i s

i n f o @ p k o m o . g r

s t r a n a : 1 6 4 , 1 6 5 , 1 6 6 , 1 7 1 , 1 7 2 , 1 7 3 , 1 7 4 , 1 8 3 , 1 8 4 ,
1 8 5 , 1 8 6

Andrea Ratković, Univerzitet u Novom Sadu, Filozofski fakultet, Srbija

Afirmacija života i interkulturalnosti

Dragan Kujundžić, *Iz Interkulturalnosti*,
(Zavod za kulturu Vojvodine, Novi Sad, 2016)

Knjiga *Iz Interkulturalnosti* rezultat je kontinuirane i produktivne saradnje Dragana Kujundžića sa časopisom *Interkulturalnost* i Zavodom za kulturu Vojvodine i njome je obuhvaćeno šesnaest izuzetnih radova. Ovi eseji, po svemu autentična naučna istraživanja, za svoju tematiku imaju problemske fenomene kojima se otvara prostor, gde se odnos prema Drugom pokazuje kao ključan za (samo)spoznaju, (samo)kritiku, kao i rast i razvoj svakog subjekta, a time i društva u celini. Prema rečima samog autora ovi eseji su „motivisani i iznutra uvek podeljeni kretanjem ka drugom, u filmu, filozofiji, medijima, geo i hidro poetici” (Kujundžić 2016: 9), pri čemu su istovremeno okrenuti singularnosti koja nije apriorizovana, „bilo kojom kulturom ili inter-kulturom, ideološkom matricom, prema dakle singularnosti koja nastaje u dijaspori i opiranju dominantnom u društvenom prostoru (...)” (Kujundžić 2016: 10).

Jedna od Kujundžićevih primarnih (a većini tekstova zajednička) intencija ogleda se u nastojanju da se putem dekonstrukcije stradanja Drugog (kao drugačijeg) ukaže na njegove potencijale za (samo)kritičko razumevanje sopstvenog socio-kulturnog konteksta, ali i priznavanje i preuzimanje odgovornosti za sve ono što je (ne)promišljeno (ne)izgovoreno i/ili (ne)učinjeno unutar istog. Knjiga Dragana Kujundžića potvrđuje da je u naučnoj teoriji utemeljeno promišljanje „tamnih”, „bolnih” i „neprijatnih” tema od naročite važnosti. Kritičke analize smrti, stradanja i (samo)ubistva, bavljenje

pojavama od kojih se neretko okreće glava, te njihovo „arhiviranje” koje vodi samozaboravu i zaboravu Drugog, ne predstavljaju ništa drugo do promišljanja u službi afirmacije života i interkulturalnosti.

U svom eseju o Drugoj Evropi, na primer, Kujundžić opominje da se različitost mora učiti, ali istovremeno skreće pažnju na to da poštovanje razlike Drugog treba da predstavlja značajnu komponentnu svakog pedagoškog, političkog, kulturnog i u etici utemeljenog projekta. S tim u vezi, umetnička dela Dostojevskog, Kafke, Dirasove, Renea, Andrića, Tišme, Angelopulusa i drugih predmet su Kujundžićevih analiza usmerenih ka dekonstrukciji nacionalizma, totalitarizma, etničkog čišćenja i svih ostalih praksi kojima se onemogućava prihvatanje i poštovanje Drugog kao drugačijeg. Pri tome, njegovim promišljanjima stvaralačkog opusa pomenutih umetnika zajednička je odgovornost za Drugo, budući da je upravo ono od naročite važnosti za otvaranje ka istoriji u kojoj je moguća promena pravca, otvaranje ka pravcima i značenjima drugim i drugačijim od onih dominantnih. Naime, skretanje pažnje na mogućnosti drugačijeg od dominantnog društvenog razumevanja istorije (uvek aprorpirano interesnim grupacijama) pokazuje se kao bitan korak ka dekonstrukciji politički opterećenih (re)interpretacija i apropijacija Drugog. Time se ujedno obezbeđuju i okviri za razvoj netraumatizirajuće istorije kao opozicije istoriji opterećenoj strategijom u

kojoj se u smrti ili eliminaciji Drugog vidi jedan od ključnih preduslova za egzistenciju sopstvenog. Takođe, u na takav način koncipiranoj istoriji, odgovornost prema Drugom uvek prethodi istorijskom tumačenju koje teži da uspostavi produktivnu (ko)egzistenciju i (inter)akciju sa Drugim kao drugačijim.

Pozivanjem na u javnosti nedovoljno citirane Kantove reči da „ljudi moraju da tolerišu jedni druge dok žive u međusobnoj blizini, jer na samom početku niko nije imao veće pravo na Zemlju od bilo koga drugog” (Kant 1992: 118) Kujundžić podvlači da ako postoji nešto što je gore od zločina nad Drugim, onda je to tišina ugrađena u strukturu aktuelnih istorijskih narativa. „(U)koliko išta može biti gore od same katastrofe (ili jednako loše kao ona), to su pasivnost i tišina koji je prate” (Kujundžić 2016: 45). S tim u vezi, on zaključuje i da „svet budućnosti i budućnost sveta (...) neće doći, i ništa se neće dogoditi bez poziva na pravičnost” (Kujundžić 2016: 46). Zbog toga je neophodno imati u vidu da je budućnost bitno obeležena otvaranjem prema Drugom, jer je ono ključno za neproračunata mišljenja i delovanja koja nisu opterećena okrutnošću i nepravdom. Tome je, svakako, važno dodati i da je „zajedništvo u kojem se javlja mogućnost koegzistencije, pojavljivanja drugosti, drugog, drugačijeg Drugog, neprogramiranog od strane istorije” (Kujundžić 2016: 69) ključno za suočavanje sa onim što je bilo, što jeste i/ili što predstoji.

A život, u svojoj osnovi neuhvatljiv, neponovljiv i prolazan, jeste nešto o čemu valja ostavljati pisani trag, jer nam upravo „tragovi pera, koji beleži život, okamenjuju stazu našeg sopstvenog postojanja, koju, jednom zapisanu, više ne možemo da preinačimo (...)” (Kujundžić 2016: 65). Promišljajući u svome eseju o Aleksandru Tišmi nadalje fenomen pisanja dnevnika (kao samo jednog od aspekata pisanja uopšte) Kujundžić ističe sledeće: „Da bi se svedočilo o životu, treba se od njega odustati, pribeći pisanju koje mu pridodaje smisao, koje ga nadopunjuje, čini celovitim. Paradoksalna stvar, taj neceloviti, okrnjeni život, pribegava kao svojoj dopuni upravo onome što bi trebalo da samo svedoči o njegovoj punoći: pisanju dnevnika” (Kujundžić 2016: 65). On tome dodaje i da je život kojem je potrebno jemstvo teksta zapravo život koji u sebe ne veruje, te koji zahteva pisanu reč kako bi putem nje došao do svoje potvrde. „Pisanje dnevnika pridodaje se životu

zato što život nije samodovoljan, prirodno pun, u njemu su nedostatak ili odsustvo koje pisanje traže kao svoju dopunu” (Kujundžić 2016: 68).

Na ovom mestu je važno podvući da Kujundžićevi dekonstruktivni uvidi u odnos pisanja dnevnika i smrti istovremeno otvaraju prostor za promišljanja relacije između pisanja uopšte i života, te da pružaju naznake o relevantnosti koju ima pisano svedočanstvo za razumevanje sopstvenog života, ali i za razumevanje drugih koji na najrazličitije načine ostavljaju svoj trag na ili u njemu. Naime, pisanje predstavlja specifičan vid svedočanstva kako o životu tako i o stradanju kao njegovoj negaciji, te se pokazuje kao naročito važno svaki put kada svedoči o stradanju drugih i to uprkos svim mogućim preprekama. Pri tome, Kujundžić posebnu pažnju posvećuje promišljanju književnih dela koja na sebe preuzimaju ulogu svedoka o životu i nasilnoj smrti Drugog, a u cilju pružanja otpora svim onim strujama koje su sklone da ga svesno žrtvuju, a potom i da nameću svoje ćutanje o istom. Iz tog razloga, registrovanje, arhiviranje, ali i dekonstrukcija besmisla zločinačkih praksi onih koji u Drugom vide jedino prepreku koju je potrebno ukloniti radi postizanja partikularne i trenutne koristi jeste nešto za šta je književnost ne samo eminentno kompetentna, već i u čemu treba da istraje, kao arhiv, svedočanstvo i zalag, Drugog i budućnosti.

No, nije samo pisana reč ta koja na sebe može da preuzme ulogu svedoka, već su to i slike u pokretu. Analizirajući filmove Kišlovskog, na primer, Kujundžić u bdenju s one strane smrti vidi njihovu istinu. „Svest da se ono najličnije, ‚ja‘, sopstvo, na neki način uspostavlja kroz smrt drugog, kroz umiranje čija smrt održava sopstvo u životu, omogućava mu da živi i dalje, ta svest prožima, dolazeći do beskonačnih dubina, sam ritam filmova Kišlovskog.” (Kujundžić 2016: 121) Trenutak smrti markiran je kao momenat u kojem se dolazi do spoznaje nas samih, odnosno do razotkrivanja istinske slike o sopstvenom, ali tako što nas u sopstvenoj smrti, na kraju života očekuje upravo Drugo. Međutim, film može da stoji u službi arhiviranja ne samo posebnosti događaja vezanih za život/smrt nekog konkretnog pojedinca/ke, već i određenog društva i njemu svojstvene istorije, a o čemu svedoči stvaralaštvo Aleksandra Sokurova, o kojem piše Kujundžić. Tome je važno dodati da arhiviranje istorijskih zbivanja, mumifikacija vremena, te očuvanje temporalnosti koji su svojstveni fil-

movima Sokurova ne treba posmatrati kao postupke u službi sećanja ili pak prisećanja, već spontanog, živog i sveobuhvatnog iskustva. Sokurovljev „film istinski uspostavlja ‚ko je ko‘ u ruskoj istoriji”, te je u tom smislu „nesvodivo podeljen između predstavljanja istorije i njenih ‚živih‘ osnova” pri čemu „prizor povratka istorije u vidu poznatih slika nikada se ne podudara sa poistovećivanjem” jer se istorija u filmu „vraća na mesto svog neprestanog otuđenja” (Kujundžić 2016: 167).

Svojim promišljanjima smrti i stradanja, Kujundžić dodaje i ona koja u svom fokusu imaju samoubistvo, kao i njegov odnos sa poezijom, a na primeru ruske književnice Anje Alčuk, u cilju promišljanja da li samoubistvo može biti posmatrano kao akt militantnosti, odnosno militantne estetike. Imajući u vidu Ničeovo razlikovanje dve vrste samoubistva – jedno, koje je reaktivno i rezultat netrpeljivosti, resentimana, te delo čoveka koji je spreman na uništenje drugih, i koji čini samoubistvo dok je živ, te drugo koje se javlja u vidu verifikacije dionizijskog principa, odnosno dionizijske potvrde života – Kujundžić dolazi do zaključka da samoubistvo Alčukove predstavlja upravo primer potonjeg, ali kao posledica preuzimanja krivice drugog/ drugih zbog načinjene nepravde, a koju njeno telo više nije bilo u stanju da podnese. „(I)z kraljevstva iz kojeg mi se (Anja Alčuk – dodala A. R.) danas obraća, iz jedinstvenosti svoje konačnosti, iz te dionizijske luke (...) iskreno osećam samo najdarežljiviju potvrdu života, silu koja daruje život, radosno ushićenje i dobrodošlicu, širokogrudno otvorenu da prihvati Drugog. Najuzvišenija tvorevina u službi života. Ne haje za smrt, za *memento mori(son)*, već nudi afirmaciju upravo uprkos njoj i njenoj mogućoj pretnji” (Kujundžić 2016: 221). Ovu afirmaciju života u smrti, Kujundžić suprotstavlja smrti u životu tekućeg Putinovog režima koji je pesnikinju naveo na smrt.

Polazeći od dubokog osećanja konačnosti čovekovog života, kao i konačnosti sveta i njegovih ograničenih resursa Kujundžić poziva na vigiliju „nad urgentnim zadatkom čitanja i pisanja kao činom otpora i odlaganja katastrofe” (Kujundžić 2016: 284), ali i na zasnivanje kritičke teorije koja će u svom fokusu imati ne samo prihvatanje Drugog, već i odgovornost prema njemu. „(F)ilozofija, teorija (...) uvek su okrenute ka,

i žive između (...) onoga što je neizbežno i tek što nije došlo, okrenute dakle prema jedinom vremenu koje nam je na raspolaganju i koje nam preostaje, vremenu samog života...” (Ibid.) Ovome je potrebno dodati i to da je Kujundžićeva duboko promišljenja i u naučnoj teoriji utemeljena argumentacija koja pledira za život sa Drugim isprepletenu (ali i u saglasnosti) sa Deridinim postavkama na koje referiše u većini tekstova. Prema Kujundžićevom mišljenju, upravo Deridino nasleđe upućuje i vodi ka onome što predstavlja *logos* prethodno pomenute teorije, ali i ka onome što je u njoj vezano za performativ, zauvek singularan etički zahtev, a to je, do sada na više mesta podvučena, afirmacija Drugog, i pravde. „Svet budućnosti i budućnost sveta (...) neće doći i ništa se neće dogoditi bez poziva na pravičnost” (Kujundžić 2016: 46), te je stoga budućnost onoga što dolazi obeležena upravo „otvaranjem i izlaganjem drugom, onome što će doći i ko će doći – i zbog toga mora ostati neproračunata i neproračunljiva” (Derrida 2003: 210; prema Kujundžić 2016: 46).

Pored toga što je većini Kujundžićevih eseja *Iz Interkulturalnosti* svojstvena interdisciplinarnost (povezivanje filozofije, književnosti, teorija medija i sl.) i intermedijalnost (ukrštanje više različitih medija poput književnih dela, filma, videa i muzike), bitno je podvući i da se neki od njih prepliću i sa njegovim aktivnostima režisera dokumentarnih filmova, te se na ovom mestu posebno želi skrenuti pažnja na Kujundžićev film *Zamrznuto vreme, tečno pamćenje*, o novosadskoj Raciji, koji(m) „pokušava da rasprši izvor i ušće reke Dunav, u pravcu nesigurnih izvora i početaka koji će tek doći, u pravcu susreta sa Drugim u sebi” (Kujundžić 2016: 108), te otvara sećanje prema „krhkosti drugih i prema svakom drugom, do tačke njihovog nestanka, uništavanja svakog traga koji ostavljaju drugi”, ali istovremeno i prema „mogućnosti konstituisanja prostora ili ‚sveta‘ kao susreta i pravde” (Kujundžić 2016: 109). Sve ovo svedoči o Kujundžićevoj produktivnoj svestranosti i multiperspektivnoj pozicioniranosti u naučnom *logos*-u i *praxisis*-u, a u cilju što produktivnijeg sagledavanja fenomena Drugog i problemskih pojava koje se s njim u vezi javljaju. Zbog toga, kao i svega prethodno rečenog, knjiga *Iz Interkulturalnosti* od višestruke je relevantnosti kako za naučnu tako i širu javnost.









Radovan Pejanović, Novi Sad, Srbija

Aktuelnost knjige *Kapital 21. veka* Toma Piketija (Akademska knjiga, Novi Sad, 2015)

1. UVOD

Na početku, ističem da je izdavanje ove knjige izdavački poduhvat „Akademske knjige“ iz Novog Sada, vredan čestitki i pohvala.¹ Ponosan sam što sam urednik ovog, kao i drugih dela (Dž. Stiglic *Slobodan pad, Velika podela*), knjiga koje su kapitalnih vrednosti.

U oceni ove knjige treba, pre svega, poći od dva pitanja: ko je pisao ovu knjigu i čime se bavi ova knjiga? Odgovor na prvo pitanje glasi: Toma Piketi (rođen 1971) je francuski ekonomist, koji je studirao ekonomiju i matematiku, i sa 22 godine doktorirao. Profesor je ekonomije na visokoj Pariskoj ekonomskoj školi, a i na prestižnom američkom Masačusetskom institutu za tehnologiju (MIT-u). Autor je nekoliko knjiga i brojnih članaka objavljenih u vodećim svetskim časopisima. Knjiga *Kapital u 21. veku* (Pariz, 2013) postala je svetski bestseller (prema New York Times-u), prevedena je na 30-ak jezika, prodana u milion i po primeraka i izazvala je velike polemike.² Reč je o autoru koji je ostao profesionalno pošten i koji nije izgubio ljudsku dimenziju, kako to kaže nobelovac Džozef Stiglic kada govori o tome kakav treba da bude intelektualac danas. O toj

njegovoj vrlini, koja nažalost nije česta među intelektualcima, govori i činjenica da je Piketi odbio da primi Legiju časti od Fransoa Olana, u koga se razočarao, jer je nakon izbora za predsednika Francuske, zaboravio na poresku politiku, za koju se zalagao u predizbornoj kampanji.

Osvrnuću se na nekoliko pitanja: šta je predmet ove knjige; metod istraživanja i razmišljanja Piketija; značaj ove knjige, kao i zaključna razmatranja.

2. PREDMET ISTRAŽIVANJA KNJIGE

Odgovor na drugo pitanje daje sam naslov knjige. Knjiga se bavi jednim od najaktuelnijih problema modernog društva – nejednakošću, kao posledicom „logike kapitala“ i neoliberalnog koncepta razvoja. U knjizi se preispituje odnos između ekonomskog razvoja i nejednakosti, koji je ustanovio čuveni ekonomista Kuznjec, pri čemu Piketi analizira ulogu tržišta i države, tj. političkih i poreskih institucija u raspodeli bogatstva. Knjiga se, dakle, bavi dinamikom raspodele bogatstva, i u tom smislu može se porediti sa *Bogatstvom naroda* Adama Smita, koji se, međutim, bavio pitanjem stvaranja bogatstva.

Knjiga, dakle, otvara niz pitanja vezanih za razvoj savremenog kapitalističkog društva: problem raspodele dohotka i bogatstva; pitanje koncepta razvoja; pitanja ekonomskih politika države; tržišna, socijalna pitanja, itd. Knjiga sadrži, pored uvoda i zaključka, četiri dela:

1 Ovo je deo izlaganja sa promocije knjige, na kojoj sam bio uvodničar, koja je održana u Narodnoj biblioteci Srbije u Beogradu, 20. maja 2015. godine.

2 Američki ekonomista nobelovac Krugman je u „Njujork tajmsu“ objavio kolumnu pod nazivom „Panika zbog Piketija“, u kojoj piše o strahu koji je mnoge zahvatio zbog činjenice da je Piketi argumentovano razrušio mit o tome kako su ogromna bogatstva zasluženost stečena.

Prvi deo – dohodak i kapital; Drugi deo – dinamika odnosa kapital/dohodak; Treći deo – struktura nejednakosti; Četvrti deo – regulisanje kapitala u 21. veku. Glavni rezultati ove studije mogu se svesti na sledeće pouke: prvo, istorija raspodele bogatstva uvek je duboko politička, i ne može biti svedena na čisto ekonomske mehanizme, i drugo, dinamika raspodele bogatstva otkriva moćne mehanizme, koji se naizmenično šire ka konvergenciji i divergenciji, te da ne postoji ni jedan prirodni i spontani proces koji bi sprečio destabilizujuće, neegalitarne tendencije da trajno prevladaju. Piketi detaljno analizira sile konvergencije (posebno „uspon ljudskog kapitala“ kroz porast obrazovanja i produktivnosti) i sile divergencije ($r > g$; r – prosečna stopa prinosa, tj. dohoda na kapital; g – stopa privrednog rasta, tj. godišnje povećanje dohotka i proizvodnje), koje nadvladavaju u dinamici raspodele bogatstva, a koje su povezane s procesom akumulacije i koncentracije bogatstva u svetu u kojem je rast nizak a prinos na kapital visok. Pri tom je $r > g$ glavna protivrečnost kapitalizma, po Piketiju.

3. METOD ISTRAŽIVANJA

Piketi i njegovi saradnici su tokom 15 godina istraživanja (1998–2013) radili na ogromnoj ekonomskoj i društvenoj analizi, koristeći obimni statistički materijal (građu) iz razvijenih zemalja (više od 20 zemalja), u periodu koji obuhvata tri poslednja veka.

Pitanje raspodele bogatstva, zasluuže da bude proučeno na sistematičan i metodičan način, ističe Piketi. Istorijiski metod analize, koji primenjuje Piketi, značajan je da ne bismo ponavljali greške prošlosti. Već krajem 18. i početkom 19. veka pitanje raspodele bogatstva bilo je u središtu svih analiza. S tim u vezi Piketi kritički preispituje stavove Maltusa (teoriju stanovništva), Rikarda („princip retkosti“), Marksa (teoriju akumulacije kapitala), potom Kuznjeza, Soloua i drugih. Na ovaj način Piketi vraća pitanje raspodele u središte ekonomske analize. I drugi kvalitativni metodi analize (komparativni metod, metod analize i sinteze, indukcije i dedukcije), koje Piketi „vraća“ u ekonomiju, značajni su za donošenje vrednosnih sudova, za analizu društvenih odnosa. Piketi nas, na taj način, podseća da je ekonomija, pre svega, društvena nauka, iako se u svom modernom razvoju približila matematičkim i prirodnim naukama (ekonometrija, „ekofizika“). On

smatra da „ekonomija nije prebolela svoju detinjastu strast za matematikom“, kao i nedovoljnu saradnju sa drugim društvenim navikama. Time su se izbegavali odgovori na mnoga složena pitanja modernog sveta. Zbog toga Piketi preferira izraz „politička ekonomija“, koji je „možda malo staromodan, ali ilustruje ono što nam izgleda kao jedina specifičnost koja razdvaja ekonomiju od drugih društvenih nauka: a to je njena politička, normativna i moralna svrha“.

Piketijevi vrednosni sudovi su konstruktivni, jasni, odmereni i argumentovani. „Crvena nit“ njegove studije je da kapital rađa sve veće nejednakosti i da su nejednakosti ozbiljan rizik sa kojim se suočava društvo u 21. veku, što je potvrdio i Svetski ekonomski forum u Davosu (prošle i ove godine). Piketi, međutim, smatra da nije svaka nejednakost sama po sebi loša. Naprotiv, određen stepen nejednakosti je poželjan u svakom društvu, jer podstiče pojedince da napreduju i to pre svega ulaganjem u obrazovanje. Nejednakost, po njemu, nije loša u društvu koje je zasnovano na meritokratskim vrednostima, u kojem se na osnovu zasluga napreduje. Loše su druge vrste nejednakosti, koje on otkriva i na bazi empirijske građe dokazuje. On postavlja pitanje: da li je enormno povećanje dohoda bogatih, što se dešava u razvijenim zemljama – posebno u SAD, poslednjih nekoliko decenija, što je savremena ekonomska kriza samo dodatno pojačala, zaista posledica njihovih zasluga?³

Istorijsko–logičkim metodom kao i metodom kritičkog preispitivanja Piketi analizira pitanje nejednakosti u kapitalizmu. U 20. veku situacija se, po Piketiju, drastično promenila u odnosu na 19. vek, po pitanju nejednakosti. Tome su doprineli, po njemu, potresi u 20. veku: Prvi svetski rat, kriza 30-ih godina, Drugi svetski rat. Ratovi, hiperinflacije i brojna bankrotstva usled Velike depresije iz 30-ih doveli su do masovnog uništenja i nestanka kapitala i imovine i zaustavili dalji rast nejednakosti. Pored toga, boljševička i komunističke revolucije, koje su se desile, izvršile su pritisak na kapitalističke elite da pristanu na socijalne i poreske reforme (koje su inače odbacivale do 1914. godi-

3 Da bi odgovorio na ovo pitanje Piketi u knjizi prikazuje nalaze svog istraživanja prethodno objavljenog u prestižnom *American Economic Journal*. Rezultati pokazuju da vrtoglavi skok primanja menadžera firmi listiranih na berzi u svim razvijenim zemljama nije posledica rasta produktivnosti, već sposobnosti njihovog pregovaranja.

ne). Tome je doprinela, svakako, i ekonomska teorija Džona Majnarda Kejnsa „oca“ državnog kapitalizma, koja je posle Drugog svetskog rata iznedrila „državu blagostanja“, sa snažnom redistributivnom i socijalnom funkcijom države. Značajna je i protestantska etika koja je afirmisala rad kao ključni faktor života pojedinca i društva. Radna etika, posvećenost poslu, racionalnost, štedljivost i predanost su sistemi vrednosti toga vremena, što je sjajno opisao Maks Veber. Pojavom „tačerizma“ i „reganomike“ otpočinje proces razgradnje „države blagostanja“ i prelazak na neoliberalni koncept razvoja kapitalizma (ideologiju neoliberalizma). Posebno slabi evropski socijalni model, koji je ozbiljno ugrožen globalnom finansijskom krizom i konceptom rigorozne štednje i „kresanja troškova“, koji nameću u EU kancelarka Nemačke Angela Merkel i Međunarodni monetarni fond.

Krajem 20. (od 80-ih godina) i početkom 21. veka otpočinje, dakle, era neoliberalizma, praćena liberalizacijom, privatizacijom i deregulacijom. Nivo nejednakosti se drastično povećava. Globalna finansijsko-ekonomska kriza, koja je otpočela 2008. godine i koja i dalje traje, pojačava proces produbljivanja nejednakosti, kako na globalnom tako i na nacionalnom i regionalnom nivou. Produbljivanje jaza nejednakosti praćeno je gramzivosti vlasnika krupnog kapitala, dominacijom materijalnog nad duhovnim, individualnog nad kolektivnim, pojedinačnog (i grupnog) interesa nad nacionalnim (državnim) interesom, korupcijom, pohlepom, masovnom nezaposlenošću, odsustvom solidarnosti i kriminalizacijom društva. Sve to, uz poresku politiku, koja je u korist bogatih i moćnih, a na globalnom nivou korišćenjem „poreskih rajeve“ („ofšor“ kompanija). Pri tom je otvoreno korišćena „krađa“ „poreske baze“ među zemljama (Piketi), pa čak i u okviru Evropske unije (primer Luksemburga koji je postao „poreski raj“ zahvaljujući i sadašnjem predsedniku Evropske komisije Žan Klod Junkeru).

Ovakva tendencija društvenog razvoja dovela je do toga da je kapitalizam danas postao „bolest čovečanstva“, kako to kaže poznati savremeni francuski filozof Alen Badju. On smatra da je kapitalizam izgrađen na „suštinskoj nepravdi“. Bogatstvo je u rukama šačice ljudi. Diktatura privatne svojine razara društvo, smatra Badju. Sva moć je u rukama male grupe oligarha, koje opslužuju bankari i političari. Nejednakost je ogromna, ne samo u bogatstvu, već i u moći (10 odsto bogatih po-

jedinaca raspolaže sa oko 86 odsto ukupnog bogatstva, a u SAD udeo 10 odsto sa najvećim dohotkom dostiže oko 50 odsto nacionalnog dohotka, dok je u Evropi taj udeo 35 odsto). Društvo zasnovano na kapital - odnosu prešlo je u svoju suprotnost, smatra Daniel Koen u svojoj knjizi *Homoekonomikus*. Taj i takav kapitalizam, smatra on, razara društvene i političke institucije, od porodice do države. Sve pod diktatom uspešnosti. Pri tom su pregovaračke moći sindikata i zaposlenih slabile, a povećavala se moć multinacionalnih preduzeća i kapitala uopšte, što je dodatno dovelo do uvećavanja dohotka od kapitala (Piketi). Stoga Piketi postavlja pitanje kako je moguće zaustaviti takve tendencije u 21. veku. Potrebno je, po njemu, razviti mehanizme, kao i institucije socijalne, obrazovne i poreske politike, koje će sprečiti da dođe do ovakve koncentracije kapitala i produbljivanja nejednakosti, koja je štetna u društvenom, političkom i ekonomskom smislu.⁴ Piketi se, s tim u vezi, zalaže za uvođenje progresivnog poreza od kapitala na globalnom nivou. Reč je o progresivnom godišnjem porezu na kapital.⁵ To zahteva konsensus, koordinaciju i veću saradnju među državama po pitanjima ekonomske politike. Na taj način je moguće izbeći „beskrajnu spiralu nejednakosti“ – smatra Piketi, uz očuvanje konkurencije.⁶ To bi zaustavilo bezgranični rast globalne nejednakosti bogatstva koji se trenutno povećava tempom koji nije dugotrajno održiv i koji bi morao da zabrine i najstrasnije pobornike samoregulacije tržišta, ističe Piketi.

4 Američki milijarder Voren Bafet, koji je 2008. bio najbogatiji čovek sveta (imovina 62 milijarde dolara) u kolumni objavljenoj u „Njujork tajmsu“, obelodanio je kako je u 2010. godini platio porez po stopi koja je dvostruko niža od stope po kojoj su porez plaćali njegovi zaposleni (on 17,4 odsto, a zaposleni 33-34 odsto na poresku osnovicu). Bafet, dalje kaže da njegov 60-godišnji rad sa investitorima opovrgava tvrdnje da niski porezi za bogate postižu aktivnije investiranje i otvaranje radnih mesta.

5 Progresivno oporezivanje, na prvi pogled, umanjuje nejednakosti, upozorava ekonomista Boris Begović. Uzima se bogatima i daje siromašnim. Ali, ovaj zaključak može da zavara, ističe on. Zbog čega? Ukoliko najveći deo štednje formiraju kapitalisti (a Piketi kaže da je tako) i ukoliko oporezujete prinose kapitala, oni će onda manje investirati. To znači da će se na dugi rok kamatna stopa uvećati, a time i nejednakost dohotka, ističe Begović. Begović smatra da je nejednakost (po privredni rast) opasna onda kada je reč o nejednakosti u tretmanu i kada ona onemogućava da se resursi uvećavaju i efikasno upotrebljavaju. Zbog toga je nejednakost u dohotku opasna ukoliko onemogućava investicije u ljudski kapital, naročito onih najtalentovanijih. A ovaj problem se rešava drugim mehanizmima, a ne oduzimanjem od bogatih da bi se dalo siromašnima, smatra Begović.

6 Pored zalaganja za progresivni porez Piketi posebno ističe značaj investiranja u obrazovanje, kvalifikacije. Time će se, uvećanjem radnih dohoda, na dugi rok, umanjiti nejednakost, ističe Piketi.

4. ZNAČAJ KNJIGE

Piketijevi nalazi, do kojih je došao studioznom, sistematskom i sveobuhvatnom analizom, predstavljeni u knjizi na oko 700 strana, veoma su značajni za izlazak iz čorsokaka savremenog ljudskog društva, koje se nalazi u dubokoj i svekolikoj društveno – ekonomskoj krizi (koja je, po Piketiju, posledica „ukorenjene i depasirane ideologije neoliberalizma“),⁷ koja se, između ostalog, manifestuje u sve većim nejednakostima u društvu.⁸ Ovo poslednje potvrđuje i najnoviji nalaz OECD (Organizacije za ekonomsku saradnju i razvoj), koji upozorava da je imovinski jaz između bogatih i siromašnih najveći u poslednjih 30 godina. U Izveštaju se kaže: „Poslednjih decenija čak 40 odsto stanovništva nižeg imovinskog stanja u mnogim zemljama imalo je malo koristi od ostvarenog privrednog rasta: u pojedinim slučajevima realna primanja su im u međuvremenu osetno opala. Kada tako velika grupa ljudi stekne tako malo, društveno tkivo se rastače, a poverenje u institucije sistema slabi.“⁹ Najbogatijih 10 odsto stanovnika OECD-a danas zarađuje 9,6 puta više od 10 odsto najsiromašnijih.¹⁰ Osamdesetih godina prošlog veka taj odnos zarada iznosio je „sedam prema jedan“ i od tada stalno raste. Jaz je, inače, još veći u zemljama u razvoju.¹¹ Imovinski jaz je sve ozbiljnija prepreka privrednom rastu, upozoravaju OECD, MMF, Svetski ekonomski forum u Davosu i druge institucije i pojedinci.

Piketijev generalni nalaz, do koga je pre njega došao Karl Marks, je da kapital rađa ekonomske nejednakosti, te da su nejednakosti imanentne kapitalizmu

kao društveno – ekonomskom sistemu. Stopa prinosa na kapital ima „prirodnu tendenciju“ da bude višestruko veća od stope privrednog rasta, što dokazuje Piketi. To vodi ka snažnom porastu nejednakosti u društvu. Jednom kad je stvoren, smatra Piketi, kapital se sam reprodukuje mnogo brže nego što se proizvodnja povećava. Marks je u svojoj teoriji kapitala otkrio tu težnju ka „oplodnji kapitala“, ka „maksimizaciji profita“, kao posledici surove eksploatacije u kapitalizmu (eksploatacija rada i eksploatacija prirode od strane kapitala), kao i proces „koncentracije i centralizacije kapitala“ u kapitalizmu. Za razliku od Marksa koji je izlaz video u revoluciji i u utopiji zvanoj komunizam, kao i rušenju kapitalizma kao nepravednog i nehumanog društva, Piketi nudi sasvim drugačije metode rešavanja ovog problema (institucionalna, a ne vaninstitucionalna rešenja). To su, pre svega, mere i instrumenti savremene makroekonomske politike, kojima se mora reagovati na „surove“ i neobuzdane snage tržišnog mehanizma i na njegovu „nevidljivu i neuhvatljivu ruku“. „Vidljivom rukom“ tržišta. Među njima mora da postoji balans, kako to zaključuje i ekonomista nobelovac Džozef Stiglic (*Slobodan pad*). Narušavanje balansa između te dve ključne institucije društva – tržišta i države, vodi u ekstremizam u vidu tržišnog fundamentalizma ili državnog totalitarizma. Na osnovu toga su u istoriji društva nastajala i nestajala dva koncepta razvoja: liberalni (i neoliberalni) kapitalizam i državni kapitalizam. Iako se kritički odnosi i prema tržištu i prema državi, Piketi kaže da „veruje u tržište“, ali tržište bez korupcije, bez pohlepe, bez moći monopola. Ako je tržište prepušteno sebi, upozorava Piketi, tada prevladavaju „sile konvergencije“, koje potencijalno prete našim demokratskim društvima i vrednostima socijalne pravde ka kojima su usmerene. Ako hoćemo da regulišemo kapitalizam, smatra Piketi, potrebno je da imamo poverenje u demokratiju, da organizujemo fiskalne, socijalne, finansijske institucije koje će kontrolisati multinacionalne kompanije i finansijski kapital. Na taj način ćemo graditi „kapitalizam sa ljudskim likom“, smatra Piketi.

Piketi upozorava da se po nejednakosti u raspodeli bogatstva u 21. veku vraćamo u 19. vek, u vreme Balzaka, kada je bogatstvo bilo koncentrisano u rukama malog broja pojedinaca i kada su ekonomsku elitu činili bogati naslednici, a ne oni koji su mesto u društvu zaslužili ra-

7 Prema Jovanu B. Dušaniću, našem antiliberalnom ekonomisti, „...u praksi se neoliberalizam pokazao ne samo kao socijalno neodgovoran i moralno neostvariv, nego i kao ekonomski neefikasan. Za ovo poslednje, on navodi primer SAD-a, čija je stopa rasta privrede od 50-ih do 80-ih godina prošlog veka (u vreme „države blagostanja“) iznosila prosečno godišnje 3,7 procenata, a od početka 80-ih do sada (u vreme neoliberalizma) prosečno godišnje manje od tri odsto („Politika“, Beograd, 20. III 2015, str. 23).

8 U uslovima krize raste nezaposlenost, koja loše utiče na nejednakost, jer siromašniji (oni koji imaju isključivo radne dohodke) ostaju bez primanja. Time se uvećava ono što ekonomisti nazivaju nejednakosti pre oporezivanja i transfera.

9 Prema: Tanja Vujić, Oligarsi odmiču ostatku sveta, „Politika“, Beograd, 23.V 2013, str. 02.

10 Najveće imovinske razlike vidljive su u Čileu, Meksiku, Turskoj, SAD i Izraelu, a najmanje u Danskoj, Sloveniji, Slovačkoj i Norveškoj – stoji u Izveštaju OECD (Isto, str. 02).

11 U „provaliju“ sve oskudnijeg života ne klizi samo onih najsiromašnijih 10 odsto, već gotovo polovina stanovništva, tačnije 40 odsto ljudi sa nižim i niskim primanjima, ističe u pomenutom Izveštaju.

dom. Piketi takav kapitalizam naziva „naslednim kapitalizmom“, ističući „Rastinjkovu dilemu“ (po Balzakovom liku), po kojoj se postavlja pitanje: koji je relativni značaj nasleđstva u odnosu na rad? Marks je ovaj fenomen kapitalizma nazvao „parazitizmom“, po kome se u ovom sistemu može bogato i raskošno živeti na osnovu gole svojine nad kapitalom i bogatstvom, a ne na bazi rada. To dovodi do socijalnog raslojavanja društva (ekstremnih nejednakosti – Piketi), ili do klasnog raslojavanja (Marks). To, nekontrolisano i neobuzdano raslojavanje u 21. veku je, po Piketiju, ozbiljan ograničavajući faktor održivog društvenog razvoja. Ali, i „socijalna bomba“, sa nesagledivim mogućim posledicama. S tim u vezi on kaže: „Čim je stopa prinosa na kapital premašila stopu rasta proizvodnje i dohotka, što se dogodilo u 19. veku i čini se da će nastaviti i u 21. veku, kapitalizam je mehanički proizveo nepodnošljive, nekontrolisane razlike, koje radikalno podrivaju meritokratske vrednosti na kojima se zasnivaju demokratska društva“. Zbog toga Piketi predlaže zaokret u dosadašnjoj ekonomskoj politici države, posebno prema pitanjima preraspodele, i nejednakosti koja je prati.¹²

Piketijeva teorija nepodnošljive, neodržive nejednakosti u društvu, dokaziva je i primenljiva na mnoge zemlje, posebno na zemlje u tranziciji, kao i na našu zemlju. Uvođenje (nekritičko, pogrešno i neprimereno) neoliberalnog koncepta kapitalizma kod nas pretvorilo se u „divlji balkanski kapitalizam“, društvo bez pravnog sistema, sa pljačkaškom privatizacijom i sistemskom korupcijom.

Dosadašnji koncept tranzicije u Srbiji građen je „sledeći pogrešnu putanju“ i uklapajući se mimički u savremene trendove (neoliberalnog koncepta), pri čemu je preskočena gradnja institucija kapitalizma, napravljene su samo fasade, „Potemkinova sela“ parlamentarizma i tržišta. Na taj način smo dobili sistem u kome ne funkcionišu (ili pogrešno funkcionišu) dve ključne institucije – država i tržište. Dobili smo autoritarni sistem partokratske države, zamenjujući socijalizam nacionalizmom, srednju klasu oligarhijom („tajkunima“), nekolicinom političkih vođa i njima odanih bogataša. Pri tom je sve-sno „lomljen“ otpor sindikata i pojedinaca.

¹² OECD u navedenom Izveštaju o imovinskom jazu insistira na povećanju ulaganja u obrazovanje, ravnopravnosti polova pri zapošljavanju, otvaranju prostora za nova radna mesta. Oko povećanja poreza najbogatijima OECD je oprezan: „Preraspodela poreza je moćan instrument za doprinos smanjivanju razlika. Ipak, postoji granica onog što se tu može postići fiskalnim merama“ (Prema: „Politika“, Beograd, 23.V 2015, str. 02).

Post-socijalistička transformacija (tranzicija) u Srbiji odvijala se uporedo sa dramatičnim društvenim dešavanjima. Raspad SFR Jugoslavije i ratna dejstva, sankcije, izolacija i bombardovanje tokom 90-ih godina prošlog veka, neuspela privatizacija, kriminalizacija i partizacija društva više od dve decenije unazad, uzele su i uzimaju svoj danak („razaranje društva“ – sociolog Silvano Bolčić).

Tranzicijom je kod nas jedino izgrađen višepartijski sistem, koga karakteriše permanentna borba za vlast i u kome su partijski interesi iznad društvenog interesa. Izgrađen je, takođe, privredni sistem (partokratski) koji je neuspešan, i koga karakteriše hronični nedostatak sopstvene akumulacije, što se nadomešta stalnim zaduživanjem (dužnička kriza) – ekonomist Radovan Pejanović („Tranzicija i nacionalna kultura“).

Katastrofalna posledica tranzicije u Srbiji je drastično socijalno raslojavanje društva, koje je dovelo do toga da je danas stopa siromaštva u Srbiji (oko 25 odsto) jedna od najvećih u Evropi. Ekonomske nejednakosti u društvu (dobitnici i gubitnici tranzicije), imaju negativne posledice na društveno-ekonomski razvoj. U takvim uslovima nema ni razvoja, ni demokratije, ni institucija, ni zdravih socijalnih odnosa, što rađa nepoverenje, razočaranost, defetizam i besperspektivnost. Ne čudi, stoga, nizak nivo zadovoljstva u Srbiji (nizak „indeks sreće“). Zavaladali su očaj i beznade, uz „sломljen otpor“ (književnica Vida Ognjenović). Nejednakosti su, pored toga i paralelno sa tim, praćene masovnom i visokom stopom nezaposlenosti.

Ukidanje redistributivne uloge države, koja je težila socijalnom miru, dovelo je do ogromne nejednakosti u našem društvu. Sve se to pravdalo ekonomijom („ekonomizam“), po kojoj je „socijala trošak“ koji treba „kresati“. To je dovelo do „razbesnelog kapitalizma“ (sociološkinja Vesna Pešić), koji je rezultirao u „diktatu finansijskog kapitala“, koji je podsticao zaduživanje („dužničko ropstvo“). Zaduživanje i „život na kredit“ postali su nova filozofija življenja i preživljavanja, kako na makro tako i na mikro nivou, sve dok nismo došli do ivice bankrota. Upravo je to bio razlog da nam MMF nametne surove mere štednje i odricanja („stečajni upravnik“).

U takvim uslovima formiran je deformisan kulturni obrazac, koji se ogleda kroz: porast nasilja, razvoda, nasilja u porodici, alkoholizma, narkomanije. Ovo stanje

naše „društvene kulture“ praćeno je „političkom tabloizacijom“, „estradnom trivijalizacijom“ i „medijskom idiotizacijom“ (uz njihovu kontrolu). Naše društvo se suoćava, naime, sa moralnom anemijom (korupcija i nasilje u svim porama društva) – sociolog Jovo Bakić. Sve je to praćeno neradom, „odlivom mozgova“ i „belom kugom“, kao pojavama koje dalje „razaraju“ društvo.

Ima li, onda, nade? Nada ipak postoji, ako je verovati sjajnom ruskom ekonomisti Nikolaju Kondratjevu (ćuvenom teoretićaru kriza s kraja 19. veka), ćija su se mnoga predvićdanja obistinila. Po njemu, u najnižoj taćki krize, javljaju se nove ideje, nove doktrine i nove politićke garniture, koje mogu povesti zemlju putem ozdravljenja. Takva je i ova knjiga Toma Piketija o neodrživosti ekonomske nejednakosti u društvu i nućnosti uvoćdenja progresivnog poreza na dohodak od kapitala na globalnom nivou. Nadu nam uliva i ućenje Džozefa Stiglica koji ukazuje na nućnost „sistemskih promena“, Hilmana Minskog koji se zalaće za jaćanje kontrolnih mera države, kao i velikog ekonomiste Daglasa Norta koji smatra da „umesto alokativne efikasnosti trćišnog liberalizma, potrebno je stremiti adaptivnoj efikasnosti institucija“. I na kraju, nadu nam daje i Stiglicova preporuka: „Iz globalne krize mora se traćiti globalni izlaz“. Pored toga, Stiglic upozorava na opasnost od loših dijagnoza i procena, samoobmana i pogrešnih ekonomskih politika, ali i savetuje na nućnost promena, uz opreznost i obazrivost, ćega, na ćalost, kod nas nema.

Upravo zbog aktuelnosti Piketijeve teorije, a u nemogućnosti da Piketija argumentovano opovrgnu, njegovi oponenti se sluće ideološkom diskvalifikacijom, nazivajući ga neomarksistom. Krugman piše da to ne treba da ćudi, jer neoliberali optućuju za pristarsnost „crvenoj ideologiji“ sve one koji dovode u pitanje bilo koji aspekt dogme o slobodnom trćištu. Boris Begović, ekonomista iz Srbije, smatra da je Piketijeva knjiga „opasna knjiga“, jer navodno upućuje na ono revolucionarno: „oduzmi bogatima i podeli siromašnima“.13 Nasuprot tome, Branko Milanović, voćeći svetski ekonomista u oblasti globalne nejednakosti u prikazu Piketijeve knjige u pre-

stićnom *Journal of Economic Literature* okarakterisao je ovu knjigu „prekretnicom u istoriji ekonomske misli“.

Aktuelnost knjige proistiće i iz ćinjenice da je jedan od osnovnih problema tzv. post-socijalistićkih društva nedostatak ozbiljnih kritićkih polemika o konceptu i praksi društveno-ekonomskog razvoja. Upravo zbog toga, knjiga Toma Piketija *Kapital 21. veka*, dolazi kao „melem na ranu“, s ćiljem da podstakne na razmišljanje, da pokaće, da poući, ukaće i usmeri kuda i kako dalje. Ona je doprinos nedostajućoj kulturi rasprave, ukrštanja gledišta i javne analize društvenih problema, posebno onih egzistencijalne prirode. Ćilj knjige je, kako kaće Piketi, da uvek postoji alternativa, da uvek ima razlićitih naćina da se organizuje društvo. Pogrešno je verovati da postoji samo jedan put, smatra on. Nema idealnog modela, svaka zemlja mora da pronae sopstvena rešenja, sopstvene institucije.

Piketi je, s tim u vezi optimista, i smatra da je ova knjiga poruka optimizma. Po njemu „postoje sredstva da demokratija i opšti interes preuzmu kontrolu nad kapitalizmom i osiguraju da opšti interesi imaju prednost nad lićnim“. Ova knjiga daje predloge u tom smislu, oslanjajući se, kako kaće Piketi, na lekcije iz istorijskih iskustava. S tim u vezi Piketi u jednom intervjuu kaće: „Pokušao sam napisati knjigu koja se moće ćitati, ćeleo sam napisati priću o bogatstvu, o novcu, o nejednakosti, knjigu koja svima moće biti razumljiva jer se, u krajnjoj liniji, tiće svih“. Pitanje raspodele bogatstva isuviše je znaćajno da bismo ga prepustili samo ekonomistima, sociolozima, istorićarima i filozofima. Ono je od vaćnosti za ceo svet, i utoliko bolje, istiće Piketi. Knjiga je pisana jezikom koji mogu da razumeju i oni koji nisu ekonomisti, što je poseban kvalitet ove knjige.

5. ZAKLJUĆNA RAZMATRANJA

Uz uvaćavanje Piketijevog optimizma, ćelim da izrazim neka zapaćanja koja ozbiljno zabrinjavaju, a koja su povezana sa ekspanzijom kapitala, o kojoj upravo piše Piketi. Pre svega, postojanje i „povećavanje siromaštva u svetu izobilja“, o ćemu piše poznati amerićki ekonomista Džefri Saks u studiji „Doba odrćivog razvoja“. Uprkos impozantnom napretku koji je ostvaren pojavom i razvojem kapitalizma (od 16. veka) neki delovi sveta, naime, i dalje ćive u krajnjem siromaštvu. Siromaštvo se obićeño definiće kao odsustvo adekvatnog prihoda, dok bi krajnje siromaštvo trebalo shvatiti

13 Da nije Piketijeva knjiga „opasna“, već je „opasno“ stanje u savremenom društvu potvrćuje i izjava Žan - Mark Bara svetske glumaćke zvezde: „Amerikanci su danas kao sovjeti 80-ih godina prošlog veka. Od Ronalda Regana naovamo sve se promenilo. Nastupio je teški kapitalizam tako da kulture više nema. Elita, to jest jako mali broj ljudi, kontrolie sve. Ima jako mnogo siromašnih i praktićno smo na domaku revolucije“ (Prema: „Politika“, kulturni dodatak, Beograd, 6. VI 2015, str. 01).

u opštijem smislu, kao nemogućnost da se zadovolje osnovne potrebe za hranom, vodom, sanitarnim uslovima, sigurnom energijom, obrazovanjem i sredstvima za život. Krajnje siromaštvo često znači i da domaćinstva ne mogu da obezbede pristojno školovanje svojoj deci. Često se događa da u blizini nema škole, ili da nema kvalifikovanih učitelja, ili da se plaća školarina veća od prihoda domaćinstva.¹⁴

Smatra se da u krajnjem siromaštvu žive ljudi koji ne mogu da zadovolje svoje osnovne potrebe. Njihov život se svodi na svakodnevnu borbu za ljudsko dostojanstvo, čak preživljavanje. U zavisnosti od procene, i tačnih definicija koje se koriste, za više od jedne milijarde ljudi, možda čak i za dve i po milijarde (Dž. Saks), može se reći da žive u krajnjem siromaštvu. „Po svoj prilici bi bilo ispravno reći – i strašno pomisliti – da se svakog dana otprilike milijardu ljudi bori za goli opstanak.“¹⁵ Ova borba za opstanak odvija se i u seoskim i u gradskim područjima. I dalje više u seoskim (prema Dž. Saksu, odnos je možda 60:40), ali sve više postaje urbani fenomen koji se sreće u slam naseljima širom sveta.

Gde postoji ovo krajnje siromaštvo? Relativno mali broj zemalja je uspelo da, u najvećoj meri, potpuno iskoreni krajnje siromaštvo. To su zemlje koje imaju BDP po stanovniku veći od 30.000 dolara. To su SAD i Kanada, najveći deo Zapadne Evrope, Japan, Australija i nekoliko malih država izvoznica nafte na Srednjem istoku. Slede zemlje čiji je BDP po stanovniku 12 – 30.000 dolara, dakle, po svetskim standardima i dalje visok. U te zemlje spadaju Izrael, Južna Koreja, Novi Zeland, Rusija i nekoliko zemalja centralne Evrope. Najveća koncentracija stanovništva koje živi u krajnjem siromaštvu nalazi se u grupi zemalja u kojima je BDP manji od 2.000 dolara po stanovniku. Reč je o najsiromašnijim zemljama na svetu, koje se nalaze u tropskom pojasu podsaharske Afrike i severno od južnog špica Afrike. U

ovim zemljama blizu polovine stanovništva živi u krajnjem siromaštvu. Sledeće najsiromašnije područje, gde takođe ogroman broj ljudi živi u krajnjem siromaštvu, jeste Južna Azija, što uključuje Indiju, Pakistan, Nepal i Bangladeš. Bez obzira na to što je BDP po stanovniku u Južnoj Aziji najčešće viši nego u tropskom delu Afrike, reč je o zemljama sa ogromnim brojem stanovnika od kojih veliki deo živi u krajnjem siromaštvu. U nekim delovima sveta postoje tzv. džepovi siromaštva, kao što su to zemlje bez izlaza na more – Bolivija u Južnoj Americi, ili iste takve zemlje u centralnoj Aziji, na primer, Mongolija. U njima postoji veliko siromaštvo, a geografski uslovi su nepovoljni.

Drugi aspekt krajnjeg siromaštva je stopa smrtnosti novorođenčadi (broj umrle dece mlađe od godinu dana na 1.000 novorođene dece). Ukoliko žive u krajnjem siromaštvu, odojčad su suočena sa brojnim bolestima i mnogo više od druge dece izložena riziku od smrti. Epicentri ove globalne opasnosti nalaze se u tropskim delovima Afrike i delovima Južne Azije.

Interesantno je da čak i u zemljama u kojima se najveći deo stanovništva spaslo krajnjeg siromaštva i dalje postoje značajni džepovi siromaštva. Jedan od primera je Brazil. Ponekad ogromne razlike u prihodima i društvenom položaju možemo da vidimo sopstvenim očima, kao što to vide i siromašni. Uzmimo na primer fotografiju Rio de Ženeira, na kojoj je očigledan kontrast između favela i modernih oblakodera.

Pored nepravedne i neodržive raspodele, o čemu je Piketi sjajno pisao, krajnje siromaštvo, kao posledica „logike kapitala“, u velikoj meri sledi određen geografski obrazac. Geografski uslovi utiču na mnoge ekonomske aspekte, uključujući produktivnost farmi, opterećenost stanovništva zaraznim bolestima (kao što je malarija), troškovi trgovine i pristup energetske resursima. Razmišljanje o geografskim uslovima pomaže nam, međutim, da identifikujemo visokoprofitne investicije, koje bi najsiromašnijim među siromašnima moglo da pomogne da poboljšaju svoj položaj.

Pored siromaštva kao posledice do(sadašnje) raspodele u procesu ekspanzije kapitala, veliki problem su i ekološke pretnje. Danas je, naime, godišnji svetski *output* oko 100 puta veći nego što je bio na početku industrijske revolucije. Kada je reč o pojedinim dimenzijama privredne aktivnosti on je čak i hiljadu puta veći. Taj i takav enormni rast naneo je i nanosi velike štete našoj planeti.

14 Procenjuje se da je 58 miliona dece u svetu osnovnoškolskog uzrasta otrgnuto od škola, a onima koji su pogođeni sukobima i prirodnim katastrofama obrazovanje je najmanje dostupno. Još gore, broj dece izbeglica koja su odsečena od škole na mestima poput Nepala, Mjanmara i Jemena povećava se uzbuđujućom brzinom, upozorava Moza bint Naser, predsednica fondacije „Obrazovanje iznad svega“. Činjenica da su mnoga deca odsečena od obrazovanja predstavlja jasan neuspeh svetskih vlada, koje su 2000., kada su usvojeni Milenijumski ciljevi razvoja, obećale da će obezbediti osnovno obrazovanje za svu decu do 2015. godine (Prema: Moza bint Naser, Deca bez škole, „Danas“, Beograd, 27. V. 2015, str. 14).

15 Prema: Džefri Saks, Doba održivog razvoja, CIRSD i Službeni glasnik, Beograd, 2014, str. 28.

Privredna aktivnost ogromnog obima menja našu klimu, vodeni ciklus, pa čak i hemijski sastav okeana. Zbog globalnog zagrevanja, koje je prouzrokovalo podizanje nivoa okeana širom sveta, nivo okeana duž Istočne obale SAD, na primer, do 2012. godine viši je za oko jednu trećinu metra, nego što je bio pre sto godina. Upravo taj viši nivo u velikoj meri je pojačao efekat poplava povezanih sa superolujom.¹⁶ Superoluja „Sendi“ nije bila jedini šok koji su SAD doživele te godine, a koji se povezuje sa klimatskim promenama. Početkom iste godine, velika suša i toplotni talas pogodili su zitorodne krajeve na Zapadu i Srednjem zapadu SAD i nanele ogromnu štetu usevima. Od posledica suše Kalifornija je 2014. doživela katastrofalne posledice.

Na drugoj strani sveta u Pekingu (NR Kina) iste godine došlo je do izuzetno velikih kiša koje su izazvale ogromne poplave. Veliku poplavu doživeo je Bangkok oktobra 2011. godine. Indoneziju su velike poplave pogodile početkom 2014, kao i Srbiju, dok je Australija istovremeno doživela još jedan razarajući toplotni talas.¹⁷

Svi ovi događaji u ogromnoj meri su unazadili lokalnu i globalnu privredu, s obzirom na izgubljene ljudske živote, ogromne gubitke imovine, štete u iznosu od više milijardi i poremećaje u globalnoj privredi. Mada elementarne nepogode koje se dešavaju nisu sve iste, jasno je da su one sve češće i sve jače, kao i da pripadaju istoj kategoriji – katastrofama prouzrokovanim klimatskim promenama.¹⁸

Učestalost i ozbiljnost ekoloških pretnji su se povećale i po svoj prilici će se i dalje povećavati. Preoblikovanje fizičkih sistema Zemlje, što se odnosi na klimu, hemijski sastav i živi svet, toliko je dramatično da su nauč-

nici dali ovom fenomenu naziv antropocen. „Antropocen je epoha – naša epoha – u kojoj ljudi preko ogromnog uticaja svetske privrede izazivaju velike poremećaje fizičkih i bioloških sistema na Zemlji“ (Dž. Saks).¹⁹

Kao što Piketi put izlaska iz problema vidi u institucijama, isto tako i Džefri Saks u pomenutoj sjajnoj studiji „Doba održivog razvoja“ put ka održivom razvoju vidi u „dobrom upravljanju državom i firmama“. To znači, ističe Saks, da treba da postoji vladavina prava, da i javni sektor (država) i privatni sektor (firme) odgovorno i transparentno funkcionišu, da reaguju na potrebe internih grupa i da aktivno uključuju javnost u rešavanje ključnih pitanja kao što su korišćenje zemljišta i zagađivanje, kao i pravičnost i poštenje politike i poslovne prakse. Taj i takav alternativni put, čiji cilj nije samo privredni rast, već i društvena uključenost i ekološka održivost, Saks naziva „put održivog razvoja“. Slično njemu i Piketi se zalaže za alternativu („uvek postoji alternativa“). Ukoliko ne dođe do te alternative negativne posledice povećanja nejednakosti i nanošenje sve veće štete životnoj sredini vremenom će odneti prevagu nad poželjnim pozitivnim tendencijama. Kako kaže Saks „napredak će dostići vrhunac, a zatim će uslediti društvene i ekološke katastrofe“.²⁰ Da se to ne bi desilo treba što pre preći sa razvojnog koncepta „profit po svaku cenu“ (ili „biznis kao i obično“) na koncept održivog razvoja, kao i održive raspodele. Moramo stvoriti novi svet utemeljen na etici, a ne na pohlepi za novcem (S. Hesel).

Na kraju, u oceni, tumačenju i primeni Piketijeve teorije i njegovih nalaza iznetih u ovoj knjizi, treba se, po mome mišljenju, čuvati krajnosti i ideoloških diskvalifikacija, kako onih sa desne, tako i onih sa leve strane (socijalne demagogije itsl.), etiketa („apostol levice“), kao i novih dogmi („piketizam“, „piketijanci“), kojima smo skloni i kojima olako potpadamo²¹. Treba se, takođe, kloniti i predrasuda, a držati se činjenica, kako to poručuje i Piketi. I naravno, pouka, saveta i upozorenja, koje nam daje ova sjajna knjiga.

16 Krajem oktobra 2012., tokom superoluje „Sendi“, jedne od najjačih nepogoda koje su u novije vreme zadesile Istočnu obalu SAD, policijska vozila su plutala ulicama Menhetna.

17 Od toplotnog talasa u Indiji je prošle godine (maj 2015) umrlo mnogo ljudi.

18 Hidrometereološke nepogode su jedne od glavnih klimatskih šokova. Te nepogode izazvane vodom uključuju jake padavine, jake oluje, žestoke uragane i tajfune, kao i poplave usled oluja, kakve su pogodile Menhetn, Peking i Bangkok. Jake suše u Africi uzrok su gladi koja odnosi ljudske živote. Drastično je povećan broj šumskih požara u SAD, Evropi, Rusiji, Indoneziji, Australiji i drugim delovima sveta. Druge katastrofe izazvane klimatskim promenama uključuju širenje bolesti i štetočina koje ugrožavaju rezerve hrane i opstanak drugih vrsta (Prema: Dž. Saks, Doba održivog razvoja, str. 32–39).

19 Jedan od globalnih pokretača promena jeste enormno korišćenje fosilnih goriva (uglja, nafte i prirodnog gasa). Sve veća koncentracija ugljen – dioksida u atmosferi glavni je, mada ne i jedini, izvor antropogenih klimatskih promena.

20 Prema: Dž. Saks, isto, str. 40.

21 Knjiga se lažno predstavlja kao nekakav „manifest levičara“.









Milorad Belančić, Beograd, Srbija

Tajanstvo koje privlači ljude

Radomir Konstantinović, *Duh umetnosti*,
(University press, Sarajevo, 2016)

U nedavno objavljenoj knjizi *Duh umetnosti* (UNIVERSITY PRESS, Sarajevo) jedno od ključnih verovanja Radomira Konstantinovića glasi da umetnost privlači ljude samo ako je ispunjena nekim tajanstvom. Pri tom, ovo tajanstvo (Adorno u Estetičkoj teoriji govori o zagonetnosti umetničkog de/a) se ne shvata kao nekakva večna, metafizička pojava. Pre bi se reklo da je ona efemerna, da nastaje i nestaje, i najzad, da često biva rasejana u ljudskoj ravnodušnosti... Ali kako je uopšte i moguća ta neumitna ravnodušnost koja tajanstvo/zagonetnost umetnosti raspršuje, prepušta zaboravu, gubitku u tragu koji, suviše često, iščezava u magli? To je jedno od pitanja kojim se Konstantinovićeva knjiga bavi, s uverenjem da se time podvrgavaju upitnosti sami granični uslovi postojanja umetnosti u nekim (oskudnim) vremenima.

Konstantinovićeva knjiga *Duh umetnosti* nastala je posthumno, zahvaljujući, pre svega, trudu Konstantinovićeve supruge Milice. U toj knjizi su sabrani tekstovi koji se bave pitanjima umetnosti i duhovnog statusa umetnosti. Jedan deo ovih tekstova objavljen je, svojevremeno, u raznim časopisima, a drugi, veći deo je Konstantinović, od 1966. do 1979. godine, u seriji čiji naziv je *Prelistavanje časopisa*, emitovao na Trećem programu Radio Beograda. Samu produkciju časopisa, koje je u to vreme pratio, ovaj autor je shvatao kao izuzetno važan oblik u kojem jedna kulturna zajednica stiče svest o samoj sebi, o svojoj prošlosti i budućnosti,

i naravno, o svojoj otvorenosti za nove i raznovrsne, evropske i svetske kulturne uticaje. Zato je svoja *Prelistavanja* časopisa Konstantinović prihvatio kao veoma odgovoran posao koji omogućuje kulturnoj zajednici da se otvori za uvek nova preispitivanja. Sličan stil preispitivanja i granične upitnosti prisutan je i u knjizi *Duh umetnosti*. Zato su tekstovi u toj knjizi podjednako aktuelni kao što je to i Konstantinovićeva *Filozofija palanke*, koja je, takođe, nastala u to vreme.

Pisac *Duha umetnosti* je, po svom književnom i umetničkom opredeljenju bio modernist, ali to je modernist koji ispituje i same granice modernizma. Dakle, on u književnom i umetničkom modernizmu nije video monotoni, jednodimenzionalni projekt koji skriva svoju neistovetnost sa sobom (neidentičnost) i svoje paradokse. U stvari, Konstantinović je modernizam u kulturi i umetnosti tumačio kao višeznačnu i višeglasnu duhovnu opciju koja se na svojim rubovima rasprskava, a ne kao autoritarni nalog bilo koje vrste. Zato je on vlastita tumačenja društvenih i kulturnih pojava uvek shvatao u ključu tolerancije i otvorenosti kojoj prethodi kritika plemenske, patrijarhalne, palanačke i svake druge zatvorenosti. Tragovi ovih shvatanja, kao i paradoksa koji im prethode, nalaze se i u *Duhu umetnosti*.

Ma koliko daje moguća, umetnost je u isti mah i nemoguća! To dolazi otuda, što je ravnodušnost, prema duhu umetnosti, naličje strasti koja umetnost uopšte i čini mogućom. Delo je moguće, kaže R. Konstan-

tinović, „samo kao izazivanje naše inteligencije koja pokušava da proдре svuda, a stepen njegovog značaja ravan je stepenu ovog izazivanja koje nam ono upućuje. U smrti smisla za nepoznato, u agoniji tajanstvenog leži i smrt umetnosti. Nije li Hegel, uostalom, sumrak umetnosti video u sumraku tajanstva?“ (Duh umetnosti, str. 8). Pri tom, naravno, Hegel je hteo da zaustavi nezaustavljivu činjenicu da se, kad jedno tajanstvo umre, drugo rađa. A možda se već i rodilo! Nema definitivne smrti tajanstva. Nema smrti umetnosti, pa ni filozofije! Zato se ni jedna od te dve „veštine“ ne može definitivno emancipovati od tajanstva. A to znači i od nedovoljnosti i nedosežnosti. Danas ne samo što nije smanjeno tajanstvo umetnosti, nego je ono, štaviše, postalo - nepregledno.

Mi više ne znamo gde ćemo i u čemu ćemo njegove tragove u umetnosti otkriti. Velike institucije ništa ne garantuju. Nema garantovanog identiteta ničega, pa ni umetnosti. Sama umetnost je to ponajbolje shvatila! Ona je možda oduvek svaki identitet ili ono isto videla kao drugo. Pa je i samu sebe morala, ponajpre, da vidi kao raskid sa sobom, sa sopstvenim blindiranim identitetom. Zato je umetnost najbolja potvrda da „duh ume sam sebi da radi o glavi“ (14). Ukoliko umetnost, duh, kultura ne rade sebi o glavi to je onda znak da su podložni fetišizmu. Ali čak i u situaciji samofetišizma, umetnost, duh i kultura ostaju „nepomireni sa sobom“,

a to znači i da su nepomireni i sa fetišizmom bilo koje vrste i naročito sa fetišizmom palanačkog duha.

Sve u svemu, treba reći da tekstovi sabrani u knjiži eseja Duh umetnosti predstavljaju živo svedočanstvo Radomira Konstantinovića o tome da je istinska kultura i umetnost u izvesnom smislu neuništiva, te da zato zaslužuje prijateljstvo onih čitalaca koji, i u teškim vremenima, u nju ipak veruju.

Umetnost nema ni u sebi ni izvan sebe supstancijalni, ovekovečeni identitet. Ma koliko pokušavao da se nečemu podredi, duh ostaje nepokoran. Njegova otvorenost se ogleda u nesposobnosti da se zatvori u merljive srazmere jednog cilja. „Još nema kulture koja je uspela da nas zadrži u svom okrilju, onako kao što nema antikulture koja je uspela da nas razvenča od duha, da nas recimo uputi pravcem apsolutnog postvarjenja ili, natrag, u preistoriju idealizovanu nemirenjem sa našom istorijom“ (isto). Umetnost je nesvodiva na fetišizam (uključujući i fašizam) bilo koje kulture, jer je nesvodiva na funkciju nečega što je izvan nje ili što je „merljiva srazmera jednog cilja“ u njoj samoj. Ona je nemirenje sopstvenog duha sa sobom kao duhom, i u meri u kojoj je to nemirenje intenzivnije, umetnost ima veći zamah, s pravom tvrdi Konstantinović. Taj zamah nas upućuje na ono uvek drugo, a ne bilo i isto. Kultura i umetnost imaju duboko i, zapravo, nedosežno heterotopijsko značenje. Njihov identitet je uvek nešto drugo.

UPUTSTVO AUTORIMA

Molimo saradnike da tekstove i druge priloge dostave u digitalnoj formi na e-mail adresu Uredništva zkvrazvoj@nscable.net, opremljene na sledeći način:

1. OPŠTE ODREDNICE

Tekstovi treba da budu pisani latinicom, font *Times New Roman*, veličina slova 12, prored 1.5, na stranici A4 formata.

Svaki tekst, ukoliko je viđen kao doprinos *Interkulturalnim istraživanjima*, treba da sadrži podatke o autoru teksta: ime i prezime, pun naziv i sedište ustanove u kojoj je autor zaposlen, ili naziv ustanove u kojoj je autor obavio istraživanje (u složenim organizacijama navodi se ukupna hijerarhija, npr. Univerzitet u Novom Sadu, Filozofski fakultet – Odsek za srpsku književnost, Novi Sad), naslov, sažetak na srpskom i engleskom jeziku (do 250 reči), ključne reči (do 7 na srpskom i isto toliko na engleskom jeziku), osnovni tekst i popis literature. Tekst ne treba da prelazi obim od 24 kompjuterske stranice, a 16 stranica je minimum. Ukoliko je tekst namenjen *Viđenjima* (eseji, ogledi), treba da sadrži sažetak na srpskom i engleskom jeziku (do 250 reči) i popis literature, a obim teksta može biti od 10 do 24 kompjuterske stranice.

2. OBELEŽAVANJE U TEKSTU

- Imena dela treba da budu navedena u kurzivu.
- Prilikom citiranja ili pozivanja na izvor, on treba, u osnovnom tekstu, da bude naveden na sledeći način: prezime autora, godina izdanja, dvotačka i strana – u zagradi, a na kraju, u popisu literature, da bude naveden sa svim podacima.
- U popisu literature, ako je reč o monografskoj publikaciji, navodi se prezime i ime autora, naslov teksta u kurzivu, mesto, izdavač i godina izdanja. U popisu literature, ako je reč o serijskoj publikaciji, navodi se prezime i ime autora, naslov teksta pod navodima, ime serijske publikacije u kurzivu, broj sveske ili toma (godina ili potpuni datum), posle dvotačke strane na kojima se tekst nalazi. Tekstovi preuzeti sa interneta navode se na sledeći način: monografske publikacije – prezime i ime autora, naslov u kurzivu, internet-adresa sa koje je tekst preuzet, datum preuzimanja. Periodične publikacije – ime i prezime autora, naslov teksta pod navodima, naslov periodične publikacije kurzivom, broj i datum publikacije (ukoliko nije sadržana

ĩntèrkùltùràlnòst

ČASOPIS ZA PODSTICANJE I AFIRMACIJU INTERKULTURALNE KOMUNIKACIJE / OKTOBAR 2016 / BR. 12

u internet-adresi), internet-adresa, datum preuzimanja.

- U popisu literature bibliografske jedinice treba da budu pisane na jeziku i pismu na kojem su i objavljene, poređane po abecednom redu.
- Napomene (fusnote) daju se na dnu strane i koriste se za propratne komentare. Numeracija kontinuirano ide arapskim brojevima od 1 nadalje, iza znaka interpunkcije.
- Strana imena i termini pišu se u transkripciji prilagođenoj srpskom jeziku (prema pravilima Pravopisa srpskog jezika), a kada se strano ime ili termin prvi put navode, u zagradi se daje izvorno pisanje. Kada se sledeći put pominju u tekstu, treba da budu dosledno, istovetno transkribovani, bez pominjanja u originalu. Izuzetak su latinski termini, koji se pišu u originalu. Kod navođenja stranih izraza prevod treba da se nađe u odgovarajućoj napomeni (fusnoti).

- * Fotografije koje autori prilažu uz rad treba slati kao fotografije visoke rezolucije u jpeg ili tiff formatu, sa potpisima autora i godinom nastanka.

NAPOMENA

Radove objavljene u časopisu nije dozvoljeno preštamovati ni u delovima, ni u celosti, bez saglasnosti izdavača. Rukopisi se recenziraju i ne vraćaju autorima.

STRUKTURA ČASOPISA

Molimo saradnike da svoje priloge prilagode tematskoj i formalnoj strukturi časopisa, kao i da na poslatim priložima naznače za koju su rubriku pisani.

ĩntèrkùltùrálna ĩstrāživanjá

- naučno-istraživački tekstovi iz oblasti filozofije, antropologije, sociologije, muzikologije, teatrologije, kulturne politike, književnosti i umetnosti...

vĩðeñjá – eseji, ogledi

dĩjałøzí – naučni intervju

kóòrdĩnāte – prevodi, prikazi

ČASOPIS IZLAZI DVA PUTA GODIŠNJE
(MART, OKTOBAR).

CIP - Каталогизација у публикацији
Библиотека Матице српске, Нови Сад

316.72

ÍÑTÈRKÙLTÙRÀLNÒST : časopis za podsticanje i afirmaciju
interkulturalne komunikacije / glavni i odgovorni urednik
Aleksandra Đurić Bosnić. - 2011, br. 1 (mart)- . - Novi
Sad : Zavod za kulturu Vojvodine, 2011-. - Ilustr. ; 30 cm

Dva puta godišnje.
ISSN 2217-4893 = Interkulturalnost
COBISS.SR-ID 261430535

