

KULTURNO PROPAGANDNI KOMPLET BR. 87, GOD. V, BEOGRAD, UTORAK, 12. JANUAR 2010.

Redakcija: Miloš Živanović, Saša Ilić, Tomislav Marković, Saša Čirić; Font Mechanical: Marko Milanković; E-mail: beton@danas.rs, redakcija@elektrobeton.net; www.elektrobeton.net; Sledeći broj izlazi 26. januara

MIXER

Piše: Branislav Jakovljević

A GDE SU DEČACI?

Zimske beleške o letnjim pritiscima

I

Pakleno pimplovanje lutke-fetiša promrzlim udovima (zatim dobacivanje njome preko zavejane tribine Partizanovog stadiona, naticanje na sečivo i razapinjanje preko slike Dušana Silnog) nalazi se na kraju dugog lanca gestova koji je počeo žurnim pokretima oznojenih ruku koje su minulog leta hitro ispisivale grafite po zidovima širom Beograda i Srbije. I kao rezultat ovog marljivog rada, ma gde krenuo ove jeseni, dočekivali su me svima dobro poznati slogani, od kratkih i štektavih („Stop gej paradi“, „Pederi stop“, „Smrt pederima“, „Ubij pедера“), preko onih u epskom duhu („Beogradom krv će liti, al' parade neće biti, čekamo vas“), sve do ikona kao što je reč „???“ uokvirena saobraćajnim znakom zabrane u kombinaciji sa tagovima Obraza i S.N.P. 1389. Ovo ispisivanje zidova koje je, prema nekim indika-

kva vrsta sveprisutnosti bila je i cilj organizatora ove sprejerske mobe (vođe Obraza i S.N.P.1389 samozadovoljno pominju „medijski udar“). Ipak, ova medijatiizacija nije u stanju da potpuno ukloni iz vida rodno mesto ovog zidnog akcijaštva, kao i njegovu pripadnost jednoj vrsti pisanja i njenoj kulturnoj istoriji.

II

Arheologija grafita postoji, istorija ne: to je osnovni paradoks zidnog pisanja. Ne samo da je nemoguća univerzalna istorija grafita. Nije moguća ni istorija grafita u određenom mestu i periodu. Pojava novotalasnih grafita na beogradskim fasadama, u prolazima i haustorima, pokrenula je prve pokušaje njihovog kritičkog čitanja i historiografske kontekstualizacije. Vrlo je brzo postalo jasno da grafit nije samo kulturološki ili sociološki fenomen, već i podvrsta literarnog stvaralaštva, koje kao takvo zahteva pristup koji je spreman da se odrekne svake autoritarnosti i da se suoči sa sopstvenom prolaznošću i ograničenošću. Grafit je uvek slučajan i iznenađan, i kao takav nerazdvojiv od efemernosti uličnog pokreta. Idealan čitač grafita je Benjaminov *flâneur* (dokoličar), taj pokretni posmatrač, tumač gestova prolaznika i hroničar neprestanih uličnih mena. Njegova lutanja jedina odgovara grafitu kao formi pisanja rastrznoj brojnim protivurečnostima: to je tekst koji je u isto vreme potpuno jedinstven (potpis) i beskrajno ponovljiv, savršeno ličan i besramno javan, trenutani u nastajanju i (čini se) beskrajno u nestajanju.



Još uvek izvan Andrićevog venca

cijama, počelo u noći između 17. i 18. jula i nastavilo se tokom sledeća dva meseca, predstavlja najmasovniju pojavu grafitomanije u istoriji našeg glavnog grada. Pozadina ove akcije vrlo je dobro poznata, njen krajnji ishod još uvek neizvestan, a značenje krajnje zamučeno. Ovde nije reč o semantici: brutalne poruke grafita su veoma jasne svakom ko zna da čita ćirilicu. Radi se o njihovom kulturnom i istorijskom smislu koji uporno izmiču preciznom razjašnjenju uprkos tome što su izložene neprestanom čitanju i tumačenju.

Ovo zamagljivanje delom je rezultat toga što su se ovi grafiti, tako reći već sledećeg jutra pošto su zapljusnuli beogradske fasade, odlepili sa zidova i ušli u sferu medija koji ih evo, sve do danas, neumorno ponavljaju i umnožavaju. Bez sve sumnje, ta-

„Ja volim da gledam grafite,“ pisao je, u *flâneurskom* duhu, rok kritičar Petar Janjantović u jednom od najpronijljivijih tekstova na temu grafita objavljenim u to vreme: „Zahvaljujući njima lice ulice deluje mnogo zanimljivije. Dobija se onaj svež utisak kako se nešto dešava. Neko misli, neko radi – neko ispisuje. Grafiti nisu lepi, ali su zabavni. Na brzinu ispisani lak-sprejom čine sive, upisane zidove humanijim“ (27). U vreme nastajanja ovog teksta, objavljenom u legendarnoj publikaciji *Drugom stranom: Almanah novog talasa u SFRJ* (1983), jedna od najsvježijih i najuspešnijih grafiti-kampanja bio je „projekat Dečaci“. To je bila prva upotreba grafita u Beogradu osmišljena specifično u svrhe marketinga, i kao takva predstavljala je značajan pomak u istoriji ove vrste javnog izraza kod nas. Radi se o, kako ih opi-

MIXER

Branislav Jakovljević: A gde su dečaci?

CEMENT

Irena Javorski: Stiže nova govedina!

ARMATURA

Zoran Janić: Projekcija na horizontu

VREME SMRTI I RAZONODE

Predrag Lucić: Sen patrijarha

BULEVAR ZVEZDA

PAVIĆ, Siniša

BLOK BR. V

Kosmoplovci: To je tako divno

suje Janjatović, „grafitima skoro poetske snage“ koji su u jednom trenutku ispunili deo grada iznad Slavije i ulicu Proleterskih brigada: „Srdane budi čovek“, „Margita je dečak“, „Dečaci su hrabri“, „Dečaci ne plaču“, „Mrzim Margitu, Mrzim dečake, Idem da igram košarku“.

Komšije iz Proleterskih brigada iza firme Dečaci lako su prepoznali Srđana Šapera, Vladu Divljana i Nebojšu Krstića. Ove, kao i druge grafite koji su tada počeli da se pojavljuju, zvanični mediji osudili su kao fasadnu delinkvenciju prvog reda. To, međutim, nije izdvajalo „projekat Dečaci“ od onog „Pankeri Beograda žele vam srećnu Novu godinu“. Prestup je osnovna situacija grafita: setimo se samo Heralda Naegelijha, čuvenog „sprejera iz Züricha“, koji je, kada mu je gradonačelnik nemačkog grada Osabuckea ponudio da slobodno isctava tamnošnje zidove, glatko odbio ponudu jer time bi čin „sprejanja“ bio navučen na cedilo legalnosti. Grafit kao kriminalna književnost ili gest protesta vrhunski je podložan apropijaciji. Potpuno promašivši temu, Ljubivoje Ršumović je u populističkom krešendu na samom kraju osamdesetih čitao grafite Dečaka kao „intimizaciju te rok grupe sa demosom, koračajućim narodom“; kao „intimizaciju ulice sa ispisivačem, sa njegovom slobodom i njegovom ličnom hrabrošću. Ulica je postala poligon, na kome je on već osvojio jedan poen, a sutra će još jedan ...“ (*Književna kritika* 1990, br. 2, str.19) – ali, to će biti drugi poligoni, mnogo manje metaforični. Recimo onaj na Manjači, i u odnosu na njih Dečaci će ostati u rezervi. Za razliku od Ršumovića, Janjatović je ispravno prepoznao određene crte „projekta Dečaci“ koje su ga izdvajale iz nadolazeće bujice novovalnih, a zatim i novokomponovanih (navijačkih, populističkih) grafita. Poruke Dečaka nisu se odlikovale brzinom i besom već, kako reče Janjatović, rukopisom koji je „smiren“ i „bez straha“. Već tada je izgledalo da, skriveni iza poluanonimnosti, Dečaci vrlo dobro znaju šta rade: „Natpisi su prilično intrigirali iako nisu pokazivali želju da komuniciraju sa spoljnim svetom“. Drugim rečima, služili su pre svega da probude znatiželju prolaznika. „Krlle (dečak operativac) potrosio je mnogo noći i boje da bi ostvario sve zamisli“. On i dan danas može da posvedoči da trud nije bio uzaludan.

Svrha ovih grafita nije bila ni da uvrede, ni da provociraju, već da zbune prolaznike i privuku njihovu pažnju, čime su Dečaci „inteligentno pripremali prostor za pojavljivanje“. Ovaj trenutak ubrzo je došao. Janjatović navodi intervju Srđana Šapera *Omladinskim novinama* (br. 350 od 27. 2. 1982.) u kojim ovaj objašnjava: „Pošto nas niko ništa nije pitao, odabrali smo zid kao sredstvo za pričanje. Grafiti su jedan vulgarno-narodni način izražavanja, a radio i novine jedan viši status. Jednostavno, sa zida smo prešli u novine“. Ono što su Dečaci otkrili u pustinji dužničke krize sa početka osamdesetih nije bila oštrica protesta, niti privlačnost slobode javnog govora, pa čak ni marketing kao puka reklama, već bregasta osovina kapitalističke mašine želje:

„tease“ – golicanje, nagoveštaj ili izazov koji nikada ne pronalazi ispunjenje u stvarnosti, već samo u imaginaciji subjekta. I baš kao u „strip-tease-u“, ovaj izazov je neizostavno libidinalan.

III

„Projekat Dečaci“ od kampanje „Čekamo vas“ deli krvavi okean devedesetih. Ipak, uočljivo je da se i u jednom i u drugom slučaju zid pojavljuje onako kako ga je video francuski istoričar umetnosti Michel Thévoz: kao erogena zona. Novi talas sa početka osamdesetih predstavljao je vitalnost života i kreativnosti koja klija u plesnivim budžacima stagnatnog socijalizma. Provokacija dečakih „nežnih grafita“ (Janjatović) bila je usmerena pre svega na polnu ambivalenciju i homoseksualnost kao na jedan od pažljivo čuvanih zabrana SFRJ. I sama oprema Janjatovićevog teksta upućuje na ovu vrstu seksualne provokacije: uokviren je, sa jedne, fotografijom fasade Zavoda za prosvetno pedagošku službu SR Hrvatske na kojoj su pseudoklasične kolumne ukrašene grafitom „PUNK“, a sa druge fotografijem preko cele stranice dva zagrljena adolescenta isplaženih jezika. Jedan, zgrabivši međunožje drugog, gleda drsko u kameru. Na androginitet i dečiju nevinost upućuju ne samo mladost protagonista i njihovi šeretski osmesi, već i činjenica da se u pantalonama onog koji je zgrabljen nazire neki četvrtasti predmet koji sigurno nije organskog porekla. Njihovi osmesi kao da hvataju čitaoca u aktu učitavanja značenja u njihove gestove. Letošnji zidni fašizam predstavlja jedno masovno i nasilno učitavanje ove vrste. On vraća temu homoseksualnosti na zidove Beograda, ali iz nje uklanja svaku ambivalenciju, poigravanje, ili provokaciju. Ovaj teror grafitima mnogo više podseća na homoerotske poruke sa zidova javnih WC-a, pretvarajući tako zidnu književnost ovog grada u jedan džinovski latrinarijum, a sam grad u jedan ogroman klozet (povezujući tako na jeziv način reč „klozet“ u značenju u kome se koristi u srpskom i engleskom – „closeting“ kao prisilno prikrivanje ne-normativne seksualnosti). Jedna od opštih odlika grafita jeste da prazne zidove grada otvaraju kao javnu pozornicu koja je uvek otvorena za debatu. Recimo, popisi grafita na berlinskom zidu ukazuju da je skoro svaki natpis „Turci napolje!“ bio praćen sa „Nacisti napolje!“ Ili, treba li uopšte pominjati onaj sa pošte u (pred)ratnom Sarajevu („Ovo je Srbija!“ – „Ovo je pošta, budalo!“). Dok su Dečaci sami odgovarali na svoje grafite, time simulirajući dijalog, u slučaju terora grafitima iz leta 2009. ovaj nedostatak dijaloga je potpuno ogoljen. Koliko mi je poznato, nije zabeležen nijedan slučaj u kome se neko odvažio da odgovori grafitom na grafit. Ovo katatonično ponavljanje jedne te iste poruke bez odgovora i komentara opovrgava samu prirodu grafita kao načina javne razmene mišljenja. Ovde se zapravo radi o prestanku komunikacije. Ovo su poruke nasilja, a nasilje pre svega izoluje. I upravo kroz temu nasilja letošnji grafiti ulaze u debate koje ove zime potresaju medijski prostor Srbije. Osnovna teza serijala TV B92 Insajder jeste da nasilje predstavlja očiglednu vezu između navijačkih grupa sportskih klubova, grupacija sa krajnje desnice i nacionalističkih političkih partija. I pored svog upiranja, autori Insajdera nisu u stanju da ukažu na poreklo i pravu prirodu ovog nasilja. Da li su u pitanju navijačke grupe radikalizovane tokom devedestih, ili pak radikalni nacionalisti koji još i navijaju, ili pak kriminalci koji koriste patriotizam kao pokriće za svoje delovanje? Ili sve zajedno? Da li su ove siledžije frustrirane deca ratne i poratne Srbije, prežderani tatini sinovi, pa-

tološki slučajevi, ili pešadija dobro prikrivenih političara? Izgleda da jedino što tim Insajdera sa sigurnošću može da zaključuje jeste da se radi o slepoj sili koja se valja ulicama, tražeći zgodnu priliku za svoje smrtonosno pražnjenje. Jedna od teza serijala, nagoveštena već u samom naslovu „(Ne)moć države“ jeste da nekažnjeno divljanje organizovanih naslinika ukazuje na raspad institucija, što opet upućuje na krizu vrednosti o kojoj govore neki sociolozi. Ipak, ako se vratimo grafitima kao početnom iskazu najnovijeg talasa nasilja, stvar je upravo obratna: vrednosti su potuno jasne, a institucije se ne raspadaju već strateški postavljaju, kao što su oduvek i činile: ako jedne ne rade, ili se bar pretvaraju da ne rade, onda druge to čine udvostručenom snagom. Rezultat ovog neimenovanja vrednosti i maskarade institucija jeste nesposobnost da se ukaže na ideološku stranu problema. Još od onih maratonskih debata iz vremena sada pogubno zaboravljene krize iz sredine osamdesetih godina, nije toliko žučno proliveno u atmosferi potpunog ideološkog slaganja. Jedina razlika je u tome što je tada to slaganje bilo nominalno, a danas je suštinsko.

Da bismo shvatili o čemu se radi, moramo se vratiti tamo odakle smo počeli. Ako učinimo napor i na trenutak isključimo performativne (preteće) i propagandne slojeve grafita, i pokušamo da izolujemo njihovu sardžinu, videćemo da se u njihovoj srži nalazi jedna žestoka koncentracija seksualnosti i nasilja. Ova blizina nije retka, i nikako nije ograničena samo na patološka stanja kao što je sadizam. Žorž Bataj u ovom odnosu prepoznaje čitavu jednu ideologiju. U svom kapitalnom ostvarenju *Prokleti deo* Bataj govori o ograničenoj i opštoj ekonomiji. Ova prva odnosi se na konvencionalnu ekonomiju bankovnih računa i budžeta, a druga na ekonomiju koja proizilazi iz nezadrživog bujanja života, i nije ograničena ni na jedan društveni poredak, već, budući duboko ukorenjena u samoj biologiji vrste, uspeva da preživi sve promene u organizaciji ljudske zajednice. To nije ekonomija sredstava i ciljeva, uzroka i posledica, raspodele i akumulacije, već jedna ekonomija preterivanja, poklona, bacanja. Opšta ekonomija, prema Bataju, pokušava da odgovori na činjenicu da životna energija nezaustavljivo izvire, kruži, i iziskuje neprestanu potrošnju. Ona potiče od same prirode, odnosi se na iracionalnost, želju i nasilje, i obično se vezuje za primitivna društva. Ograničena ekonomija potiče od čoveka, ispoljava se kroz racionalnost, i svoj vrhunac dostiže u kapitalizmu. Odnos između ove dve vrste ekonomije najjasnije je uočljiv kroz odnos između rada i nasilja. Svrshodan i koristoljubiv, rad ne podnosi preterivanje, neusmerenost i besciljnost. Naravno, sve su ovo odlike nasilja, koje, kao i seksualnost, teži ka potrošnji i rasipanju energije. Bataj poredi telo sisara sa vrtlogom energije koji guta sve

oko sebe, i u toj neobuzdanoj potrošnji on pronalazi tajnu njegovog uspeha u poređenju sa ostalim vrstama. U knjizi *Smrt i senzualnost* on piše da „postoji samo jedan način da se ovaj proces posmatra u skladu sa prirodom: što ekstravagantniji način stvaranja života, skuplji je način proizvodnje novih organizama, i tim je uspešniji čitav poduhvat. Nastojanje da se stvara po popustu je ništavno ljudski. Ljudi se drže usko kapitalističkog principa, principa direktora preduzeća, privatnika koji prodaje sa ciljem da nakupi dividende na duže staze“. Regulacija seksualnosti u jednu strogu svrshodnost pripada upravo ovom računovodstvu građanske klase. Ona vidi seksualnost kao vrstu rasipanja kojoj je potrebna stroga regulacija i ograničavanje. Seksualnost svedena na reprodukciju predstavlja potčinjavanje opšte ograničenoj ekonomiji. Mada izgledaju kao neobuzdani i rasipni vrtlozi iracionalnog nasilja, grupe kao što su Obraz, 1389, Alkatraz ili Delije zapravo su računovođe ograničene ekonomije. Oni nisu prestupnici, već uterivači jedne normativnosti i racionalnosti koja diktira da seks ima smisla samo ako proizvodi, a da pravo na opstanak ima samo onaj ko to zasluži. Oni nisu anahronizam iz ratnih devedestih, niti pastorki tranzicije, niti marginalci koji periferiju da nasilno uteruju u centar društvenog života, već jedan produžetak nasilja koje se nalazi u osnovi kapitalizma koji niko više u Srbiji ne dovodi u pitanje. Oni su jurišnici jedne klase i njene ideologije koja je normalizovana do neprijetnosti. Ona postaje vidljiva samo u naglim i izuzetnim situacijama nasilja prema Drugom (rasnom, polnom, seksualnom). Čim se pojave, ti izlivi nasilja utapaju se u ideološku matricu kapitalizma, tako da svaka potraga za objašnjenjem postaje jur-njava za sopstvenim repom. Jer, zbilja, koji je ideološki razmak između vulgarnosti tabloida kao što je *Kurir*, seksizma jednog liberalnog glasila kao što su *e-novine*, sadističkog igranja lutkom fetišom na fudbalskom stadionu i, o ironije, meke pornografije Velikog brata na programu iste medijske kuće čiju novinaru ova lutka predstavlja ■

CEMENT

Piše: Irena Javorski

STIŽE NOVA GOVEDINA!

Slobodan Vladušić: *Forward*, Stubovi kulture, 2009.

Da li je roman Slobodana Vladušića *Forward* krimi priča, paranoidna teorija zavere, naučna fantastika, horor ili politička alegorija, time se neću baviti. Ono što mene zanima jeste Vladušićeva opsednutost fenomenima kapitalističkih društava, posledicama globalizacije, kao i odnosom malih i velikih kultura (vidi njegove eseje i kritike), što prethodi nastanku njegovog prvenca – satire na savremeno društvo u tranziciji, koja u isto vreme treba da ima odlike „krimikomedije“.

Rumunski pejzaž *Forward*-a nije ni nalik entropičnim pejzažima anglo-saksonskih postmodernista, koji oslikavaju koroziju zapadnih, visokotehnoloških društava (soliteri, autoputevi, mašine) i urušavanje humanog ideala ljudskog postojanja. Ovde ni od sviftovske satire nećete moći da pronađete ništa, jer autor pokušava da poveže nespojivo: probleme postmodernog sveta i njegove tehnologije (Balard, Pinčon, de Lilo...) – na planu forme, sa problemom tranzicionih, eksploativanih sredina – na planu sadržaja: *Nema više porodica koje bi se okupile oko zajedničkog stola. Nema čak ni porodičnih svađa. Nema ni porodičnog darivanja. Ostali su samo nemi dani, kada se od jutro gleda u plafon i čovek se pita šta dalje...* (261). Vladušićeva Rumunija/Srbija i centri poput Londona i Njujorka ne mogu imati dodirnih tačaka na onaj način na koji bi to Vladušić želeo. Liotarovski koncept neljudskog, koji poziva na reorganizaciju našeg odnosa prema tehnologiji, autor je



pokušao da ostvari u liku jednog od tri pripovedača, tj. kameri (veštačka inteligencija) koja u prvom delu romana zamenjuje svest junaka Bože Govedine.

BAJATA HIPERMODERNA

Nadomešćivanje čoveka tehnologijom teško se može povezati sa fenomenima problematičnih društava sličnih našem, koje pisac svodi isključivo na stereotipe kojima se neduhovito poigrava: žene kao *pušousnate devojke* ili *plavuše sa ogromnim sisama* i muškarca čiji je *unutrašnji život sveden na hrkanje i drkanje*. Hiperrealni svet S.V. sačinjen je od stranaca i *bezbrojnih ekipa turista*, koji plaćaju da bi se zabavili, odnosno tukli i pucali u *reality* avanturama (čitaj režirani ratovi), dece i njihovih dresova sa imenima *igrača koji ne znaju ni reč Rumunskog, niti će Rumunski ikada znati*, hvalisavih očeva čiji su *ženski izdanci* uspeali da emigriraju i da zajedno sa naučnicima iz ostalih delova sveta rade na alternativnim izvorima energije da bi prestali ratovi, koji se vode zbog nafte (ironija), zatim *makljaže*

po buvljim pijacama Kineza i Roma, pa sve do sukoba pristalica aktivističkog pokreta okupljenog oko NGO *Black community* i NGO *Women power*, koje razdvaja policija.

Balard tokom 60.-ih godina 20. veka ispituje povezanost ljudskog tela i mašine, tog orgazmičkog *linka* koji se stvara između karoserije i teksture kože, organizujući izložbu slupanih automobila 1970. godine u Londonu, a kasnije stvarajući junakinju Gabrielu (roman *Sudar*, 1973) čiji su delovi tela postale metalne proteze (slično Pinčonovoj junakinji iz romana *V*, 1963). Na početku trećeg milenijuma jedan kritičar, a potom i pisac pokušavajući da piše na moderan način, biva fasciniran onim što su radili anglo-saksonski postmodernisti postavljajući sebe u nezgodnu poziciju da imitira pripovedni postupak i katalogizuje fenomene savremenog društva: kulture, nauke, filozofije, medija... Neosmišljeno i krajnje dosadno (ako izuzmemo Vladušićevu pretvaranje postkolonijalnih studija u *postkoitalne*) spominjanje Deride, Lakana, Fukoa, govori mnogo o Vladušićevom razumevanju ovih mislilaca: *Informacija je, dakle, sve ono što se nazove informacijom. Obratno, fikcija je onda sve što se nazove fikcijom. Fikcija može da bude informacija, informacija može da bude fikcija. Eto šta znači uvid u Ferdinanda de Sosira, velikog švajcarskog lingviste, da je priroda jezičkog znaka arbitrarna* (97). Stiče se utisak da se Vladušić (kamera/junak) naglas preslišava, a na momente njegova ironija dostiže zaista zanimljive domete: *Zanimljivo i glupo u isto vreme. Kao i sve što u ljudskom mozgu vonja po filozofiji* (10).

KAKO UPOKOJITI DŽEGERA

Radnja Vladušićevog romana smeštena je u Rumuniju, a ne u Srbiju. Samim tim, postavlja se pitanje da li je uopšte ova priča mogla da se napiše o Srbiji; autor je mogao da stvori knjigu o izmišljenoj zemlji, reprezentantu tranzicionih društava. On koristi ovu zemlju kao poligon za svoju sprdnju sa svetskom teorijom zavere i nerešenim posledicama diktature Čaušeskua. Pisac eksportuje likove iz Srbije, na početku romana, tipizira ih i postavlja u kriminalistički *reality show* (voditeljka/sponzoruša, genetski modifikovani i neaktuelizovani košarkaši, *a-memorijalni* kameraman Go-

vedina i Petrović, zavisnik od internet pornografije, tonac, a možda i bivši filozof). Pri kraju romana, posle *kvazilinčovskog obrta*, zatamnjenja, Govedina od primata postaje *homo sapiens*, tj. dobija jednu od osnovnih osobina čoveka, a to je pamćenje.

Detektivska potraga à la Po ponovo se inicira. Kamera je uništena i Govedina postaje narator umesto kamere. Junak se humanizuje. Međutim, iako dolazi do promene fokalizacije, pripovedački postupak ostaje nepromenjen, a čitalac nije obogaćen ni za jednu novu književnu avanturu. Fantastično preobraženi junak Govedina ne čini se kompleksnijim i tako pisac propušta mogućnost da preko momenta metamorfoze razvije i poetira ideje koje je izložio u prvom delu. Na kraju ponovljene, samostalne istrage, Petrović postaje vampir, *kolje zubima* advokata i umire od leukemije, jer nema dovoljno krvi da bi ostao u životu. U kratkom trećem delu Govedina postaje takođe žrtva savremenih vampira, trgovaca krvlju, koja se koristi za produžetak životnog veka povlašćenih grupa. Narator postaje neimenovani lekar koji otkriva zaveru o novom globalnom *danku u krvi*. Lekar obznanjuje Govedini da je jedan od glavnih konzumenata terapije Mik Džeger, što je banalna referanca na Poovu priču *Ukradeno pismo*, na koju se pisac više puta poziva u tekstu. U *Ukradenom pismu*, pismo kao predmet istrage i glavnog zapleta priče ostavljeno je na najvidljivijem mestu, dostupno svima, a opet nedostupno u svojoj otkrivenosti. Džeger kao mega zvezda postaje u svojoj otkrivenosti za Vladušića simbol ukradenog pisma i čovek-monstrum. Iz poslednjeg poglavlja romana može se zaključiti da je postojanje udruženja „sisača krvi“ istinito ali tajno, dok imenovanjem Džegera, ovo udruženje iz fikcije prelazi u stvarnost. Početkom 70-tih 20. veka, članovi grupe *Rolling Stones* su podvrgnuti tretmanu zamene krvi u Švajcarskoj. Ovaj tretman ponavljali su više puta i, kako autor biografije *Stouns-a* tvrdi, taj tretman sprečio je gotovo sigurnu smrt Džegera i Ričardsa od posledica uzimanja teških droga. Svi vide, a niko ne zna (sem autora romana *Forward*), krv će nam bukvalno isisati tajni svetski upravljači. Pošto se krv veštački ne proizvodi, ostali deo zemaljske populacije biće veliki inkubator krvi za ovu šaćicu bogatuna. Poslušajmo antipativni Vladušićev savet i čuvajmo se vampira ■

ARMATURA

Piše: Zoran Janić

PROJEKCIJA NA HORIZONTU

Fotografije i instalacije Lori Novak

Uspomene su drugo ime za proticanje vremena u čovekovom životu. U ciklusu pod zajedničkim nazivom „Iz tame“, Lori Novak, savremena američka fotografkinja i multimedijalna umetnica - rođena je 1954. u Los Angelesu, upravo one godine kada je film u boji ušao u široku upotrebu - okrenula se posmatranju vlastite prošlosti kroz iskušavanje uskih, utilitarnih granica porodične fotografije kao komercijalnog žanra, pribegavši postupku koji stoji na sredokračić između instalacije, performansa i fotografije: projektujući slajdove na noćni horizont sa drvećem i nebom u krupnom planu, slikajući ih zatim fotografskim aparatom, rukovodila se željom, po sopstvenim rečima, da vizuelno „obeleži sam protok vremena“. Dokumentaristički stvorena iluzija, fotografisana fotografija, iluzionistički aranžiran artefakt – tako bi u najkraćem mogao da se nazove njen postupak, u čijoj osnovi leži potraga za sopstvenim identitetom i konceptom vremena po kojem kolektivno sećanje i iskustvo prethodi svemu ličnom.

„Kao najstariju od tri devojčice, najviše su me slikali. Udubila bih se u razgledanje tih fotografija, pokušavajući da dokučim

kakvom sam se prikazala pred fotografskim objektivom, kakvom su me videli moji roditelji i, najzad, kakvim mi se prikazao svet onda kada sam po prvi put uzela aparat u ruke da bih i sama slikala“, svedoči o svojim prvim koracima Novakova. Vizuelni znaci vremena i identiteta na njenim fotografijama zapravo su destilati uspomena, kondenzovani tragovi sećanja dati posredstvom slika iz njenog porodičnog albuma, višestruko transponovani kroz različite medije i rearanžirani. Prvo bi fotografije bile prebačene na slajd a zatim projektovane na zid prazne sobe ili napolju, na otvorenom, na noćni predeo, sa drvećem, nebom i zvezdama kao džinovskim projekcionim platnom, da bi potom ta efemerna instalacija takođe bila slikana aparatom, dakle vraćena u okvire prvobitnog medija, ali podignuta

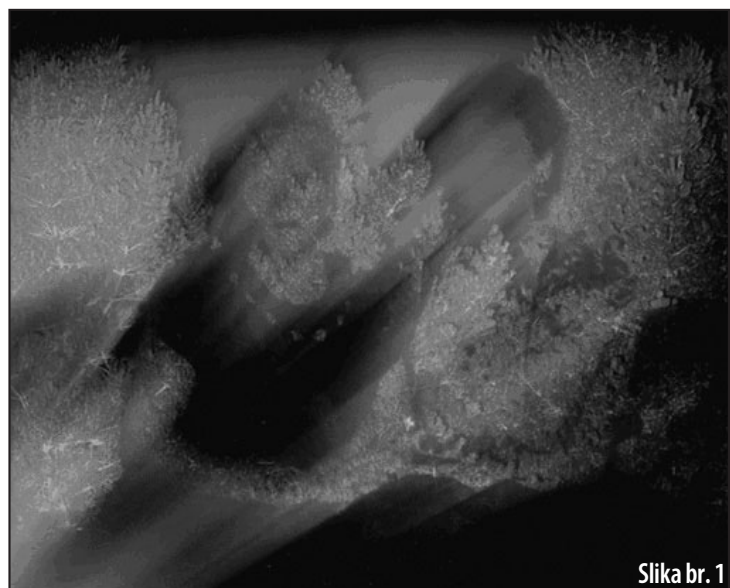
za stupanj više – prerastajući na taj način iz označitelja individualnog sećanja u znak kolektivne memorije, u vizuelni kod određene istorijske epohe – prerastajući, dakle, u umetničko delo. Stvaralaštvo Lori Novak, po rečima Marijane Hirš (Marianne Hirsch), stoji u znaku „postmemorije“, naknadnog prisećanja pripadnika generacija rođenih posle holokausta, stasalih „pod dominantnom silom narativa što prethodi njihovom rođenju, usled čega njihove vlastite priče bivaju zamenjene pričama onih što su rođeni pre njih, uobličeni, pak, traumatičnim događajima koje pripadnici ove potonje generacije ne mogu shvatiti, ali ni ponovno oživeti“. Zahvaljujući *postmemoriji* kao posebnom vidu sećanja, ta traumatična prošlost sad biva savladana, ali zaslugom pokolenja kojem nije zapalo u deo da neposredno učestvuje u određenim istorijskim događajima, već da kritički sudi o njima. Pripadnici tog pokolenja, osvrnuvši se unazad da bi bolje sagledali istorijski i društveni ambijent iz kojeg potiču, umesto ličnih uspomena zatekli su Gorgoninu glavu istorije i hekatombe mrtvih. Užasnuti onim što su tamo ugledali, nije im preostalo ništa drugo do da u nekoj vrsti prirodne, samoodrambene geste – ne bi li skinuli sa sebe nepodnošljivi teret prošlosti koja je za njih postala ništa manje važna od sadašnjosti – prekinu konsenzus tišine, a zajedno s tim i zavet ćutnje svojih očeva i majki, kako bi život mogao da krene dalje. Pogledajmo dve fotografske instalacije Lori Novak iz ciklusa pod naslovom „Iz tame“, nastale s početka devedesetih.



Slika br. 2

dve figure su ponajviše nalik nekim prikazama iz snova, utvarama koje na naše oči blede i nestaju, ili su to možda lica utopljenica, potonulih ko zna kada i ko zna gde, okovanih u večnom ledu, ako se već u tim crtama ponajpre ne kriju mutni obrisi duhova sa spiritističke seanse, što se sada po prvi put, na kratko, pojavljuju u rastvoru u mračnoj komori, poprimajući izgled crnobelog negativa ili previše osvetljenog filma, da bi odmah zatim nestali. Lice s leve strane se još uvek razaznaje, iako je na mestu usta tek mračni prorez, gotovo rupa; jedno oko se jedva vidi, dok drugog nema, kao da je isurelo. Uznemireni posmatrač negde u sebi sluti kako će se obe te fantomske prikaze ubrzo rastočiti, raspršiti u maglu, progutaće ih noć, zaborav i nepostojanje, i valjda ih zato pogled s takvom pažnjom i usredsređenošću i upija, u nastojanju da pronikne u njihove crte pre nego što sasvim iščile i nestanu u nepovrat. Uostalom, navedena fotografija se upravo tako i zove: „Fade Out“, sa značenjem: nešto što blede, nestaje.

U poluprofilu, u naglašeno intimnoj gesti, druga figura sedi blago nagnuta ka prvoj, kao na kakvom starom porodičnom snimku. Njene crte su već potpuno izbrisane i pogled posmatrača, koliko god se zadržavao na mestu gde bi trebalo da bude lice, više ništa ne razaznaje osim kratke ravno začesljane kose i uha ukrašenog mindušom. Na lisnatom svodu krošnji, na koji sleva, iz donjeg rakursa, pada iskošen snop difuzno projektovane svetlosti, vidi se svaka pojedina liska, svaka i najmanja grančica, te fotografija izgleda gotovo filigranski nežno, kao da je uzeta sa najfinijeg otiska zaleđenog stakla, sačinjenog od beskrajnog mnoštva sitnih, gusto razraslih iglica inja – dva ljudska lika izvajana od zaleđenog daha večnosti.



Slika br. 1

BETONJERKA
POLUMESECA

Republika Srpska je postala punoletna. Vreme joj je da se osamostali.

Mile I Dodik

Slika br. 1: Na zidu od lisnatih krošnji drveća vide se obrisi dve ženske figure koje sede jedna uz drugu, skrštenih ruku, frontalno naspram posmatrača. Zauzimajući centralni prostor slike, na mračnoj pozadini neba, te

Slika br. 2: Druga slika nosi naziv „Noć i magla“ (po ugledu na poznati film Alena Renea) – i predstavlja montirani kolaž od više fotografija: na desnoj strani vidimo uvećanu projekciju dva ljudska lika, logoraša, sa dobro poznatog snimka načinjenog neposredno nakon oslobođenja Buhenalda (kasnije toliko reprodukovano da je slika izgubila svaki sadržaj osim simboličkog), gde preživeli zatvorenici još uvek stoje iza bodljikave žice i zure

u objektiv aparata; uvećani fragment te fotografije, projektovan na krošnje drveća, dekonstruiše prostor sećanja i realni prostor, amalgamski ih stapajući u jedno, stvarajući neizvesno medijatorno stanje, neodređenu zonu sudara između dokumentarnog i imaginarnog, između stvarnog i somnambulnog, istorije i aktuelnosti. Brižljivi aranžman, kao na platnima starih majstora, ogleda se ne samo u simetričnom rasporedu detalja i prisustvu renesansnog „pokazivača-interlokutora“ na levoj strani kompozicije, od kojeg se vide samo ruke što drže portret nekog muškarca, nego i u dijagonalnoj podeljenosti fotografije na dve ravnomerne, nejednako osvetljene plohe, dve monohromatski obojene površine: prva, svetlija, akvamarinski plave boje, u gornjem delu, koja potiče od prostranog noćnog neba što zari nekom prigušenom, borealnom svetlošću iznutra; i druga, dole niže, tamnijih tonova, od mračne mase drveća na koje pada projekcioni snop sa uvećanih slajdova. Izbleđeni portret na instalaciji Lori Novak (sasvim levo) predstavlja lice jednog od nestalih u logoru. U pitanju je autentična fotografija iz fundusa Njujorške biblioteke.

Lica preživelih i lice pokojnika, kao i ruke koje drže fotografiju bezimenog stradalnika iz konc-logora, načinjeni su od iste neuhvatljive, paučinaste materije sećanja, sa nekom ogromnom distancom koja prevazilazi običan ljudski vek. Kad bi vreme bilo u stanju da se priseća sebe samog, to sećanje bi, na vizuelnom planu, po svojoj prilici imalo onaj neuhvatljivi kvalitet koji je prisutan na fotografijama Lori Novak. Sećanje samog vremena moralo bi biti vezano za neki apriorni predmet, za samo sebe, a predstavljanje tog predmeta bila bi njegova fenomenologija – u ovom slučaju, fenomenologija nestanka i uništenja. Tragajući za ličnim uspomena, Lori Novak otkrila je jednostavnu istinu po kojoj kolektivno i nadindividualno uvek prethodi individualnom. Čovek se rađa kao deo ljudske zajednice, a svi njegovi snovi, misli, težnje i uspomene predstavljaju samo otisak predmetne školjke sveta – što je i razumljivo, jer čovek ne pripada toliko sebi koliko svetu. Isto važi i za njegova sećanja. Kad je već reč o tome, još jedno važno saznanje (i opomena) koje dugujemo ovoj umetnici: hteli mi to ili ne, slično Buhenvaldnu, i Srebrenici i Omarska ostaju naše najličnije uspomene kroz generacije koje tek dolaze ■

VREME SMRTI I RAZONODE

lirika u toke

Piše: Predrag Lucić

SEN PATRIJARHA

(vesela tužaljka Amfilohija Radovića)

Ovoga Božića smo posebno ispunjeni radosnom tugom što nas je ostavio naš veliki patrijarh Pavle i preselio se sa zemlje na nebo.

**Amfilohije Radović
u božićnoj poslanici**

Mir Božji, Hristos se rodi!
Radosnom obuzet tugom,
Verujem Bogu da godi
Glavnim da stvori me slugom.

Ja Bogu ponizno pojem
Neka me spasi od greha,
Rabu nek oprostí svojem:
Ne daj da umrem od smeha!

U ovom svečanom trenu
Nasmejan prolevam suze:
Htede Bog Pavlovu smenu,
Zato ga u nebo uze.

Raba svog, Bože, počasti
Od tuge što se veseli,
Dadni mu mesto na vlasti,
A ne u Padinskoj Skeli ■

BULEVAR ZVEZDA

Piše: Redakcija **Betona**

PAVIĆ, SINIŠA

PAVIĆ, Siniša (Sinj, 22.01.1933) i žena mu Ljiljana. Srpski Ričard i Ester Šapiro. Izumitelj(i) Stevice Kurčubića, razređivač(i) stvarnosti i glavni anesteziolozi nacionalne televizije. Siniša Pavić se sa porodicom preselio u Beograd 1938. gde je, kako sam kaže, proveo *čarobne godine detinjstva u ratno vreme*. Ovaj disbalans između stvarnosti i ličnog doživljaja ostaće glavna karakteristika njegovog scenarističkog rada. Pre nego što je uplovio u spisateljske vode, studirao je prava. Sudbonosan je susret sa Ljiljanom, poreklom iz Vlasotinca, s kojom se venčao u godini snimanja *Višnje na Tašmajdanu* (1968). Ovaj susret je kasnije rezultirao sižeom serije *Vruć vetar* (1980). Lik Šurde u interpretaciji Ljubiše Samardžića postao je simbol *socijalističkog čoveka*, južnjaka, koji se uz pomoć *štapa i kanapa* snalazi u Beogradu, prevaljujući dug put od stračare do luksuznog stana, od berbernice do modernog frizerskog salona. Ali pravo ustoličenje Pavićevih umotvorina dogodilo se prelomne 1987, kada je počelo emitovanje prve mamutske serije pod nazivom *Bolji život*. Iako je Siniša Pavić, poput pirimidolnih banaka, obećavao milijarde na kraju tog puta, do boljeg života nikada nije došlo. Nakon 1991, Pavićevi su nastavili da prate sudbinu imaginarnog porodice koja će postati zaštitni znak srpske nesvesti u vreme ratova i krvoprolića u susjednim državama. Reč je o seriji *Srećni ljudi* (1992-1995), čija je odjavna špica u interpretaciji Extra Nene i Bobe Stefanovića (*Malo kreni, malo stani, sutra može biti bolje... ti znaš da miluješ/ I da ljutu bitku biješ/ da se boriš/ da se ne daš/ da se nikad ti ne predaš.*) postala *soundtrack* devedesetih. Ova pesma, ispevana u registru između uspavanke i budnice, podražava smer srpske politike toga doba, koja je upravljala ratom iza hipnotičke zavese državnih medija. Pošto je srećno preživelo period od Vukovara do Srebrenice, Siniša Pavić je nastavio da anestetizira gledaoce i tokom druge polovine devedesetih sve do današnjih dana. Nizali su se serijali: *Porodično blago* (1998-2002), *Stižu dolari* (2003-2005), *Bela lađa* (2006-2008). Reklo bi se da su Pavićevi "ljudi" preživeli ratove, ponovo se okupili oko porodičnih predaja i mitova o velikom nasleđstvu, srećno uronili u ratnu 1999. pripremvši se za tranzicionu sapunicu o bogatom ujaku iz Amerike. No vrhunac je dosegnut upravo u oživljavanju Frankenštajna u liku Šojića, poznatog iz Pavićevog serijala *Tesna koža*. Ustoličen je srpski politički kiborg Srećko Šojić u interpretaciji Milana Gutovića, eksponenta politike DSS-a. Šojićev lik je kvintesencija pavićevštine: neobrazovan, pokvaren, limitiran u svakom pogledu osim u lopovluku, politikant, paradigma degeneracije velikog sapunskog projekta porodice Pavić i RTS-a. Pavićevi *srećni ljudi* su uprkos svemu, ratovima, zločinima i etničkim čišćenjima, ostali verni svojim sitnosopstveničkim interesima. Pavić je stvorio tip nesupeloga *sitcoma* koji se zasniva na jezičkom pervertovanju realnosti i humoru kveljenja i prostaštva. Sam Pavić kaže da je u svojoj karijeri napisao preko 80 000 scenarijskih stranica. Podržana od države Srbije, slika sveta Siniše Pavića postala je dominantna istina o jednom dobu. Pavići danas žive u vili na obali Vlasine, ispunjavajući valjda drugi deo Šurdinog zaveštanja, koji je uspeo u Beogradu i sa kapitalom se vratio u svoj "gastarbajterski raj". I na kraju, treba dodati da se *tajna* gledanosti ovog televizijskog otpada krije u njegovom višedecenijskom besomučnom repriziranju za šta je odgovoran RTS i njegov UO ■

Kosmoplovci: To je tako divno



BLOK BR. V