



KULTURNO PROPAGANDNI KOMPLET BR. 169, GOD. XI, BEOGRAD, UTORAK, 15. MART 2016.

Redakcija: Miloš Živanović, Saša Čirić; Font Mechanical: Marko Milanković; E-mail: beton@danas.rs, redakcija@elektrobeton.net; www.elektrobeton.net; Sledeći broj izlazi 19. aprila

## MIXER

Piše: Mirnes Sokolović

# POLJANSKI, ALEKSIĆ I MONI DE BULI, DADAISTIČKI ANTI-DADAISTI

Čini se da Gojko Tešić, izniman kao baštovan, godinama podšišava avangardu, kalemeći izdanke i pružajući ih od prošlosti prema budućnosti, sve dok ih ne uveže u lijepi perivoj srpske književnosti. Kao naučnik, on želi nešto napraviti od te literature, izlazeći s tezom da isto kao što postoji tradicija avangarde, da tako postoji avangarda kao tradicija. Sve se, naravno, dešava u okvirima nacionalne književnosti, tako da srpski avangardisti (valjda Vinaver ili Rastko) – kao u Bibliji – rodiše Vaska Popu koji rodi Aleka Vukadinovića i Milosava Tešića. Tako piše Gojko Tešić u *Otkrovenju avangarde*, a u drugom tekstu objašnjava kako se konačno kao naučnik rodio on, govoreći o miholjskom ljetu, o jednoj toploj zagrebačkoj noći, kada je baš u stvaralačkoj radionici Velikog Učitelja posljednji put razgovarao sa Aleksandrom Flakerom.

Neki bi rekli, međutim, da stvari oko rađanja i nasljeđivanja književnog nisu tako jednostavne, ne samo zato što avangarda donosi radikalne poetičke prevrate, prelom, obračune i raskide sa tradicijom, i ne samo zato što je to bilo vrijeme kad su padale ideje, forme i kanoni. Bilo je tu nekih umjetnika koji su išli u ovom i onom smjeru, različitih iskustava, što ih je odvelo i u odbacivanje umjetnosti i konačnu šutnju. Ne mislim sada ovdje na nadrealiste, koji također odbijaju Tešića kada ih hoće podšišati svojim baštovanskim makazama, stavljajući im na glavu šerpu srpske književnosti, kao i svima. Ne treba zaboraviti Ristićev obračun, i napad Đorđa Jovanovića i inih, na tzv. modernističku književnost, na Crnjanskog, Rastka, Vinavera, koje su uvažavali sve dok nije došlo vrijeme da ih sruše.

Djelujući kritički, i Ristić i Jovanović nasrću često na tu utvaru srpske književnosti, o kojoj Bogdan Popović sedamdeset godina misli, nagvađajući poput Pavla Popovića, a tu se još osjeća, kako piše Đorđe Jovanović, utrobno džangrizanje Živka Miličevića, vizionarsko-frazersko šepRTLjanstvo Milana Kašanina ili lirska-misaona i dosadno istančana preciznost Isidore Sekulić, kao i ošamućenost Dučića kod kojeg se tri dana može čitati o vitorogim mjesecima, vaznama, princezama, jablanovima, vlasteli, Srbiji, Bogu, i sličnim lijepim stvarima. Po svojoj poziciji, i u programu, nadrealisti su najavili da dolaze kao cijeli svijet protiv cijelog jednog svijeta.

Postoje pjesnici, međutim, koji su u toj avangardi radikalniji i od nadrealista. Dragan Aleksić, dadaistički inspiriran, predlaže da se Dučiću odmah odsječe nos. Moni de Buli prijete da će razbiti sve profesorske njuške ako ga uvrste u srpsku književnost, jer on nije pjesnik nego razbojnik. Branko Ve Poljanski u jednoj pjesmi spretno veže laso oko vrata i Majci Božjoj koja je stupila u City-Bar, tako da će opet biti novorođenih Hristova koji će imati hereditarni sifilis, sve dok se ne bude znalo više tko je kome bog. On je mnogo radikalniji od Rastka, koji je napisao tek

da Hrist ima muški znak koji dopire do koljena, zbog čega mu je Pravoslavna crkva prijetila izopštenjem.

I sam Gojko Tešić, u svojoj hrestomatiji međuratne književne kritike, priznaje da nadrealizam djeluje u jugoslovenskom okviru, dolazeći protiv građanskih formi mišljenja, protiv modernističke književnosti, protiv svih vidova konzervativizma i desne, reakcionarne, tradicionalističke kritike i stvaralačke prakse. Radi se, međutim, o tome da Monija, Aleksića i Poljanskog, ako bi se njih gledalo, ne bi moglo svrstati ni u jugoslovensku a ni u avangardu, a kamoli u srpsku avangardu. Oni se distanciraju i od nadrealista, Moni kaže da je to mondenstvo i prilagođavanje društvene psihologije Marsela Prusta beogradske iluzornoj aristokratiji. Premda pretpostavlja Ristića i Vuča raznim levantinskim kulturtregerima kao što su Dučić i Rakić, ipak kaže da je ta poezija samo formalno moderna, pisana savremenijom tehnikom, a ustvari po osjećajnosti podsjeća na blagu i slatkorječivu buržoasku liriku. Aleksić se slaže, naglašavajući da se nadrealizam, kao umjetnost u epruveti, bori jedino sa namještajem u sopstvenom salonu.

Neki bi rekli da je tu razlika, jer su nadrealisti nadrealisti, a de Buli, Aleksić i Poljanski ipak pomalo dadaisti. Radi se o tome, međutim, da oni nisu ni dadaisti, Poljanski naprimjer kaže je on u isto vrijeme i dadaista i antidadaista, da je postavši dadaista u isto vrijeme prestao dadaistom biti. Osim toga, oni su se nakon početnog zblizavanja sukobljavali i između sebe, Poljanski



Fotografije u broju: Vera Vijišević

ulazi u rat sa Aleksićem, a Moni de Buli piše da su Poljanski i njegov brat Ljubomir Micić toliko netalentovani da ih treba protjerati u mjesto rođenja. U svom tom ludilu, Gojko Tešić uzima svoj dvogled i rezimira mirno: i Aleksić i Moni i Poljanski nisu samo dadaisti nego i avangardisti, zajedno sa nadrealistima, i oni nisu jugoslovenski avangardisti, nego ustvari srpski. Zato što ne mogu stati u veće kutije, Tešić ih onda gura u manje i uredno pohranjuje na policu u svom kabinetu.

Oni su bili različiti i odbijali se svaki put kad su došli u kontakt, a Tešić misli da su porodili pokoljenja i pokoljenja koja su došla nakon pokoljenja, u srpskoj književnosti. Ako se može naći nešto zajedničko njima trojici, to je onda humor koji briše, razara, satire poeziju, sentimentalnu, naučno umrtvljenu, izlisanu svakodnevnim uporabom. Forsirajući nesklade oni dovode u pita-

### MIXER

Mirnes Sokolović: Poljanski, Aleksić i Moni de Buli, dadaistički anti-dadaisti

### CEMENT

Aleksandra Sekulić: Nema druge Troje

### ARMATURA

Ana Birešev: Srpsko-albanska kulturna saradnja u medijskom diskursu

### VREME SMRTI I RAZONODE

Đorđe Aćimović: Neprofitna organizacija razjarenih automehaničara iz Kaira

nje ustrojstvo svakog sistema. Stav, i ako bi se našao u tom humoru, bio bi anarhija koja izvitoperava svaku sistematizaciju. Njima je apsurd blizak i oni ga proslavljaju glamurozno. Aleksića u dadaističkom manifestu ljuti što je umjetnost bila dosada i čama, sada je došao dadaizam kao električni brzokret koji nije će sve u tradiciji, on predlaže da uzmemo tu dobru majku za kosu i učimo tepati. U jednoj pjesmi, iz čiste dosade, Moni de Buli poziva sve dobro vaspitane devojčice da mu pozajme svoje dojčice, jer mu se misao klati trotoarom poput gojnih sisa udatih matrona.

Dok im pripisuje nezakonite pretke (pa čak i daleke potomke), Tešić previda da su se Moni i Aleksić okomili na Vinavera, tog rodonačelnika srpske avangarde. Njima je svakako bila blisko Vinaverovo vječito kolebanje koje odbija svako razrješavanje, glad za pokretom i traganjem, njegov humor i kamelinstvo, ali oni su doslovno shvatili njegovu krilaticu da treba raskovati sve što je Gospod skovao i prestižiti ga. Aleksić tako kaže da treba pomisliti na dušu g. Vinavera, kad se žele utući gluparije, a Moni de Buli ga parodira u svojoj pemi o gospodinu Hipnisonu. Nakon što orkestar zasniva Vinaverovu simfoniju *Kosmički smehovi*, usta gospodina Hipnisona postaju veća, a njegove čeljusti se pretvaraju u zvezde Velikog Slona. Moni de Buli tu dakle persifilira Vinaverov kosmizam, ovi dada klovni nisu mogli, pored svega, Vinaveru oprostiti njegov intelektualizam.

Dragan Aleksić je do kraja odbijao da se ostvari, spasavajući se dada blefovima. Moni piše o pretenziji svoje knjige... ma kakva pretenzija, onda kaže, moja dužnost je samo da razoravam. Poljanski je stvarao da uništi i uništavao da stvara. Objavljavajući kako je inaugurirao taj jugo-dadaizam, Aleksić svjedoči da u tom trenutku, kad je pročitao svoj manifest u jesen 1921. na Kralovskim Vinogradima u Pragu, između apartmana dva skandinavski konzula, u jednoj sobi punoj gimnastičkih sprava, gdje su bila četiri polaznika boksaerske škole, jedan navijač praške Sparte, tri slučajna prolaznika iz redakcije Narodni politike, dva bilijarska partnera, jedna mačka i neka djevojka, on nije ni znao ni čuo za dadaizam. Tek mu je jedan slušalac rekao da bi to što je temperamentno pročitao mogao biti dadaizam koji je već izmišljen.

Kako je taj jugoslovenski švrca te godine usred Praga po drugi put odsanjao dadaizam, to Aleksiću neće biti jasno ni nakon deset godina kad bude pisao sjećanje *Vodnik dadaističke čete*. Poljanski je čuvši tu proklamaciju ostavio mariborsko pozorište i dotrčao u Prag. Moni de Buli kaže da je Aleksić i izgledao kao neka dadaistička konstrukcija, s atletskim tijelom na koji je bila pričvršćena jedna bilijarska kugla, izvajana u ljudsko lice i sa prilijepljenom svilenom kosom. Aleksić pak, u jednoj pjesmi, za

sebe tvrdi da je previše star da bi bio mlad, da je nesposoban da igra u trapezu, sa iskustvom pava i lava. To nije ništa čudno, ako se sjetimo da kod Aleksića je jedna pištaljka ide ulicom, rođena 1801. godine, sa gaćama preko leđa, a neki hirurg hoće kretena po rođenju u njegovoj priči načiniti genijem. Kad se jednom uputi putem besmisla i poricanja smisla, Aleksić se neće s njega nikada vratiti, otvarajući svoju poeziju apsurdnom humoru.

Aleksićev anarhistički revolt sijeva i ne poznaje granice, i Radomir Konstantinović kaže da se taj dada-duh može prije vezati za hrvatsku književnost, negoli srpsku, ne samo zato što u to vrijeme Aleksić piše u Zagrebu hrvatskom jezičnom varijantom, kao i Poljanski, nego i zato što je ekspresionistička pobuna došla do šireg izraza u hrvatskoj poeziji nego u srpskoj. Arhivar Gojko Tešić ostaje neusaglašen sa Tešićem antologičarem, jer naprimjer u *Antologiji srpske avangardne pripovetke* kaže da je Zagreb u periodu 1917.-1922. bio središte srpske avangarde, dok je u dvadesetim godinama Beograd postaje centar i Ujević, Kulundžić, Krklec, Nevistić i Bartulović stvaraju u srpskom kontekstu (Hamza Humo se u toj antologiji našao kao srpski autor). Iako ga je Tešić sa Poljanskim i Monijem uvrstio u tu antologiju, Aleksiću je izgleda sve to svejedno, pa je tako u svom manifestu srpsku akademiju preselio u Zagreb, a hrvatsku u Beograd, a piše i da ga nervira roman zbog svog *bio, bila, bilo*, kao dugokrivudasta trakavica, a kamoli književnopovijesni narativi a la Tešić.

Akademicima je predložio da preskoče Drinu i skoče na Avalu. Poljanski na Terazijama dijeli svoje stihove prolaznicima besplatno, gledajući kako se tramvaji mimoilaze s volovima, i sa ekstazom liričara razbija glavu kako da digne zemaljsku kuglu u zrak, a ne bi bio nezadovoljan ni da Beograd izgori u sunčanoj detonaciji. Moni za svaku knjigu kaže da mu je posljedna, da bi se onda u sljedećoj vratio na tu rečenicu i priznao da se ne sjeća šta je njom htio da kaže. U svojoj priči *Konstrukcija jednog sna*, iz Tešićeve antologije, prilazi boemskom stolu upravo u trenutku kad Ujević predaje logiku, tako što Dušanu Matiću od logike preda **go** (nakon čega Matić ostane nag), Toša Manojlović od logike uzima **kilo** i izlazi iz kafane deblji, a Moniju od svega ostane **lik** što mu Tin predajući logiku također preda. Ostaje pitanje za Tešića, čiji je Moni pisac kad u kafanskom ogledalu na kraju ove priče ugleda Ujevića umjesto sebe, nakon što je velikom piscu oduzeo *lik*.

I Poljanski u pripovijesti *77 samoubica* umnožava Nikifora Mortona ispisujući njegovu nevjerovatnu ljubavnu zbitiju. Sluđen time što ne može sopstveni život urediti svojom voljom, Morton se u telegrafskom stilu ovdje pojavljuje kao mlad i bijesan, gord i tiranski veseo, ljut i silovit, ali i kao dobar i sentimentalni lik. Pripovijest je ispisana brzim ritmom, gotovo automatskim, Morton se kreće po cijelom svijetu lako, sve dok ne ustanovi da je pobijeđen. Tada će uvidjeti da ima 77 tijela, rasijanih po svim dijelovima svijeta, u velikim gradovima, i kada poželi da živ legne u grob ustanoviće da treba iskopati 77 raka.

Kod Poljanskog su humoristi lakoća i blef koji se spajaju sa dadaističkom destrukcijom, kao onda kad ovaj ubica-samoubica odluči izvršiti atentat na svijet u okvirima tipografske maštarije. Automatski ritam zbivanja koje diktira slučaj humoristi će prizvati apokalipsu, jer je red svijeta izgu-

bljen i nemoguć. Kad ispali sebi metak u čelo na kraju, past će svih 77 tijela i komesar u Tangeru će naći u džepu mrtvog Mortona kataklizmičnu pjesmu. Govorni jezik se ovdje sreće sa bufonerijom avangardnog žargona. Poljanski u ludičkoj motivaciji ove pripovijesti kao da je konačno na svome terenu, jer je umakao gvozdenoj logici zenitističke ideologije.

Upravo u ovakvom nonšalansu i kakotedragosti osjeća se otklon Poljanskog i Aleksića od zenitističke ideologije barbarogenija, oni su se i udaljili vremenom od *Zenita*. Prestavši biti saradnikom tog lista, Aleksić je napisao kako dadadirektorijat neće više trošiti vrijeme na prosperitet u časopisu mirnih i osjećajnih literata. Poljanski će za to vrijeme ostati raspet između svoje anarhističke ne-hajnosti i čelične lirike zenitizma, što će ga odvesti u sukob sa Aleksićem i neku vrstu grča koji će do kraja obuzimati, kako primjećuje Konstantinović, njegov humor. Raznolik i sposoban, filmski stručnjak i kamenorezac, glumac i pjesnik, umjetnik koji je radio lako i na licu mjesta, bez puno bilježaka, Poljanski nije mogao ne biti pomalo i čovjek sklon zenitističkom konceptu svoga brata. Aleksić kaže da mu je jednom dobacio riječi Ljubomira Micića kao eho.

Najblištaviji humoristi trenuci i kod Poljanskog i kod Aleksića i kod Monija de Bulija ipak se javljaju onda kad su ravnodušni, ničim obuzeti, u humoru koji se opredjeljuje nizašto. Sva trojica su završila izlaskom iz literature: Moni de Buli je otišao trgovati u Pariz 1932., Poljanski je također u Parizu proživio od 1927. do 1947. kao slikar i klošar, a Aleksić je u Beogradu odlučio da treba zaraditi pare i radio uredničke poslove koji su bili daleko od poezije. Moni je nestajao, kako svjedoče, kao duh, kao neko ko jeste i ko nije bio, a niko nije primijetio ni da je nestalo Poljanskog, čak se i njegov brat Micić na njegov pomen kasnije krstio i govorio da on nema brata.

Kritika je rano poručila Moniju i Poljanskom i Aleksiću da trebaju dići ruke od mlaćenja prazne slame, pitajući se ko upošte štampa i ko finansira ta sočinenija, potcjenjujući i svoju publiku i same sebe. Micić je pisao da dadaista može biti svako, Milan Begović je to vidio kao ludost i ograničenost, Vinaver kao slučajnu antologiju, Kreša Kovačić je sve smatrao za blef, a Krleža – za pubertet! Svi su nestali u tom traganju, poprilično uzaludnom, na kraju nepotrebnom. Tešić se danas gorko žali da je srpska literatura ogrezla u tradicionalizam. Kada bude stoljeće kasnije krasnoslovio o srpskoj avangardi i uklapao ove pjesnike u svoje tabele, možda ne bi bilo loše da je tek imao u vidu da oni nisu napustili samo srpsku literaturu, nego i literaturu kao takvu. To ipak, ako već ništa, nije mala i bezazlena empirijska datost.

Sumirajući rezultate 1931., Dragan Aleksić primjećuje jedan istorijski apsurd, da poslije deset godina književnih borbi u literaturi opet vladaju oni koji su vladali 1900. i 1910. Antidadaistima neće biti traga ni stotinu godina kasnije, 2016., i to ne zato što se njima niko nije bavio, nego što se njima bavilo na način akademski, kako je to radio Tešić. Dvadeset procenata dadaističkih načela, kaže Aleksić, odgojili su tri poslijeratne generacije, ali niko nije mogao stići dadaističke nerve, u nonšalansu i kakotedragosti. Na kraju mu je ostalo da bude dadaista još na jedan sekund i ponovi vedro i ležerno staru dadaističku krilaticu koja kaže da je ipak sve svejedno. ■

## CEMENT

Piše: Aleksandra Sekulić

### NEMA DRUGE TROJE

U selekciji Granice na FESTu je prikazan film *H*. Po izlasku sa novinarske projekcije čula sam dvoje mladih gledalaca kako komentarišu: „ovaj film čini da se osećam glupo, a ja neću da se osećam glupo, jer nisam glupa.“ Zato ću pokušati da prepričam ovo iskustvo kao kada neko sa lude vožnje prepričava osećaj „kad se puštiš“ jer si se ti usudio da se puštiš, pa znaš da je vožnja zanimljivija nego što se čini.

Na kraju filma *H*. piše (bar mislim da piše) otprilike: „Illion was, Troy is“. Rediteljski dvojac, koji je režirao po sopstvenom scenariju, Atijeh-Garsia (Rania Attieh, Daniel Garcia) tim proklamovanim kontinuitetom podseća nas da se možemo poslužiti i starijim (antičkim) registrima simbola, narativa, objašnjenja u rešavanju izazova ovog filma. Nije ta namera nešto suptilno skrivena: u američkom gradu po imenu Troja (Troy), dve žene po imenu Helena doživljavaju velike životne promene i prelome. Samo, za razliku od uobičajenih najava i kritika filma, ja ne mislim da te promene u životu ovih žena izaziva i pokreće misteriozna eksplozija meteora iznad grada, koja inače pokreće niz bizarnih događaja i suspenziju zakona fizike. Mislim da je nepodnošljivi pritisak, tačnije potisak, emocija u ova dva života do tada, i života oko njih, izazvao misterioznu eksploziju (u ovoj me tezi u filmu podržava inače neobrazloživa ponovljena rečenica u televizijskim vestima da nije u pitanju meteor).

Plošna slika, otuđena čak (kamera: Garsia), pomaže nam da uđemo u mirne svetove dva para u tišini, udaljavanju i zahlađenju. Prva je junakinja Helena u svojim šezdesetim godinama, druga u tridesetim. Starija Helena (igra je Robin Bartlet) nema dece, i to nadomešćuje negovanjem realistično napravljene lutke-bebe (jako uverljive lutke, kakve ima čitav klub žena koji se okuplja kod Helene). Mlađa Helena (Rebecca Dayan) je u četvrtom mesecu trudnoće, zajedno sa mužem razvija umetničku praksu kao rezultat „stalne rasprave, svade i poverenja“. Muž starije Helene (Julian Gamble) prijatelju poverava kako je poželeo da mu žena umre i oseća se krivim zbog toga. Muž mlađe Helene (Will Janowitz) posle zajedničkog umetničkog nastupa kaže da je njena (nevoljna) laktacija u javnosti bila 'sjajna', šteta što se toga sami nisu setili: „Uvek možemo da kažemo da jesmo“ (već imaju rad nastao na podlozi ultrazvučnog snimka njihovog deteta u utrobi). Muž starije Helene beži od ludila svoje žene sa prijateljem na jezero, na pecanje. Muž mlađe Helene priznaje ženi da je prevario sa devojkom iz publike i beži na pauzu za cigaretu posle tog priznanja.

I upravo u tim bekstvima počinju nagoveštaji i čudni znaci te „meteorske eksplozije“. Sporadično obrtanje pravca gravitacije, hipnoza nepoznatim zvucima, naglo uspavlivanje, isključenje svesti na duge vremenske periode, koma, lutanje i sticanje ljudi na određeno polje „izgubljenih duša“ po kojem su polegla njihova tela u fetalnom položaju odraz oblaka, neprirodno ravno poređanih, urednih i sličnih redova oblaka na nebu. Snažne slike, zagonetne, bizarne isprva, navode i primoravaju na oprez, izvlačenje značenja, iščekivanje rešenja... Crni konj (trojanski?) koji protrčava kroz njihove živote i transformiše se (pred jedan poljubac smrti) u kentaura, ili kod starije Helene u dečijeg starog drvenog konjića; kamena glava statue (Helene?) pluta po mirnoj površini jezera; ljudi zastali u krugu sa rukama pruženim prema nebu kao skamenjeni u traženju objašnjenja od bogova - sve su to slike koje zapravo ne moraju da se objasne. Ovaj film gledaoca gura do prezasićenja interpretacijama, zaključcima, ključevima, analogijama, do kraja i s onu stranu frustracije, i pokazuje da se u grču dekodiranja simbola i aluzija ti isto tako otuđuješ od filma (života) kao što je ova grupa junaka instrumentalizacijom, maskiranjem i amortizacijom svoje emocije, intuicije i života, upala u stanje iz kojeg počinje sveopšte bekstvo u nesvest, komu, hibernaciju. Film nudi, zaista, drugo rešenje: oslobodi pogled egegetičke obaveze, i uvideš svu savremenu tragediju stanja pre ovog natprirodnog, podsvesno željenog i izazvanog bekstva u vanredno stanje uma i prirode. Potiskivanje istine, od sebe i drugog, proteže života, potčinjavanje ženskog tela do želje smrti („umetnosti“), usiljena hladnoća pred odumiranjem zajedništva. Tek onda se, u prizvanom snu, nadrealistički prizori čine logičnim: to žensko telo (Helena od oblaka) isplivava iz vode i pluta, trudno njeno otelotvorenje bira mimezis oblaka (opet, Helena od oblaka) na „polju duša“, smrt (tv prilog o preživlom iz te masovne hibernacije svedoči da je moguće i buđenje, dakle izbor postoji), starija Helena odustaje od proteže života deteta (ubija lutku ritualno, i kreće da traži nestalog muža) i nalazi novog muža (protezu muža). Tekstura lutanja po zovu prirodnog/psihičkog poremećaja, šumom zvuka i slike: lomovi i bagovi, nagli montažni sko-



kovi i varke (montaža je takođe delo autorskog dvojca), rasuti nesnađeni pikseli u zakočenju slike (koji se rasipaju po senci Helene u šumi, od koje se ona uplašila), sugerise medijaciju. To je inače stanje iz koga imamo medijske prenose (tv priloge, radio), a koji se u lutanju junaka kao slike pokreta lome i rasipaju poput nameranog, umetničkog prenosa (recimo, video rada), paranoična imaginacija u bekstvu je naglašeno umetnička, i sve to nas dovodi do aboliranja ovih stihijskih simboličkih izazova jer: to je stanje prekida svesti, resetovanja i suspenzije. Povratak u svest donosi suočavanje sa tim da se zapravo sve želje sa početka ispunjavaju, Helena jeste mrtva, ni dete više ne smeta, i muž je nestao. Ali udvojena priča omogućava da ta mrtva baš nije ta Helena za koju se smrt otvoreno želela. Privid, Helene od oblaka, takođe je deo mita o Heleni, udvajanje, zavera bogova. Želje se preslikavaju, pogledi jednog muža i jedne Helene se susreću u procesu potrage i suočavanja sa istinom, u paralelnim automobilima. Troja je morala eksplodirati od potisnutih želja, suspendovanih života, poniznih emocija. Reče V.B. Jeyts davno: „Was there another Troy for her to burn?“ ■

# ARMATURA

Piše: Ana Birešev

## SRPSKO-ALBANSKA KULTURNA SARADNJA U MEDIJSKOM DISKURSU

Sećate li se *Odstupanja*? One izložbe „visokog rizika“ posvećene savremenoj umetničkoj sceni Prištine, koja se nikada nije održala – zbog protesta koji je na dan otvaranja, 7. februara 2008, organizovan ispred Galerije „Kontekst“, nasilnog upada dve osobe u galeriju i cepanja dela „Licem u lice“, a onda i zvanične zabrane. A sećate li se imena jedanaestoro mladih umetnika čiji je rad trebalo da bude predstavljen? Zna li šta se sa njima i njihovom umetnošću od tada dešavalo? Opustite se – u redu je ako se ne sećate i ne znate. Kako biste se i sećali od sve one halabuke koja je u medijima oko te izložbe napravljena. Tih dana, dežurni intelektualci su raspravljali o „incidentu“, branili i napadali, razapinjali i spasavali, potezali patriotizam i kosmopolitizam, „Prvu“ i „Drugu“ Srbiju, pravo na otepljenje i teritorijalnu celovitost, nastavljajući simbolički rat koji su odavno započeli i podređujući sve, ne nužno svesno i ciljano, nadgornjavanju s intelektualcima-konkurentima i trci za boljom pozicijom u poretku diskursa, s nadom da će ona voditi i povoljnijoj poziciji u preraspodeli objektivne moći. O mladim autorima, koji će ubrzo početi da žive i stvaraju u nezavisnoj Republici Kosovo, njihovoj umetnosti i viđenju kosovskog društva, malo šta smo mogli da saznamo. U arhivama štampanih medija danas možemo naleteti na imena dvojice učesnika ove izložbe – Drena Malićija, autora uništenog eksponata „Licem u lice“, i Albana Muje, koji je pažnju medija privukao performansom u Novom Sadu, tokom kojeg je pored postojećih ćirilskih kaćio table s nazivima ulica na latinici. Zajedno s Mujom, Driton Hajredini, Fitore Isufi – Koja, Lulzim Zeqiri, Artan Balaj i Flaka Haliti, obraćaju nam se iz nekih knjiga za koje je malo ko čuo, čak i među akademcima koji bi kao trebalo da su informisani.

Da budem jasna – ne mislim da je potrebno, niti poželjno da se priča o umetnosti a da se po strani ostave njene socioekonomska pozadina, politička agenda, ili uže i šire društvene implikacije. Naprotiv. Ipak pripadam školi mišljenja – burdijeovskoj – koja iza svake misli, svakog postupka prozreva grupne interese i gaji sumnjičavost prema delanju koje kao perjanicom maše bezinteresnošću, ili opštim interesom. Ovde je reč o tome da je izložba *Odstupanje* bila usisana u simbolički rat koji je imao neko davnašnje ishodište i da je postojećim političko-intelektualnim kampovima poslužila kao povod da nastave borbu za bolje pozicije u distribuciji dobiti – simboličke i/ili materijalne. I ne samo da zbog toga ništa nismo uspjeli da saznamo o susedima i njihovoj umetnosti, već se nastavilo s proizvodnjom izandalih konstrukata unutrašnjeg Drugog (tzv. Prva i tzv. Druga Srbija). Pitanje je koliko su ovi konstrukti imali veze s realnošću, odnosno objektivnim podelama društvenog sveta koje su svakako pretendovali da predstavljaju. Tako je Teofil Pančić, polušaleći se, predlagao da se Srbija teritorijalno podeli na dva dela, a da referendumsko pitanje glasi: „Evropa, žena koje ima ili Kosovo, kolevka koje nema“ (Pančić, *Vreme*, [internet] 10/1/2008), implicirajući time da upravo Kosovo cepa Srbiju na dva dela, ali i da su dve, diskurzivno konstituisane Srbije dobrano utemeljene u stvarnosti.

### ZAVARAVAJUĆE DIHOTOMIJE I PROIZVOLJNI PRINCIPI

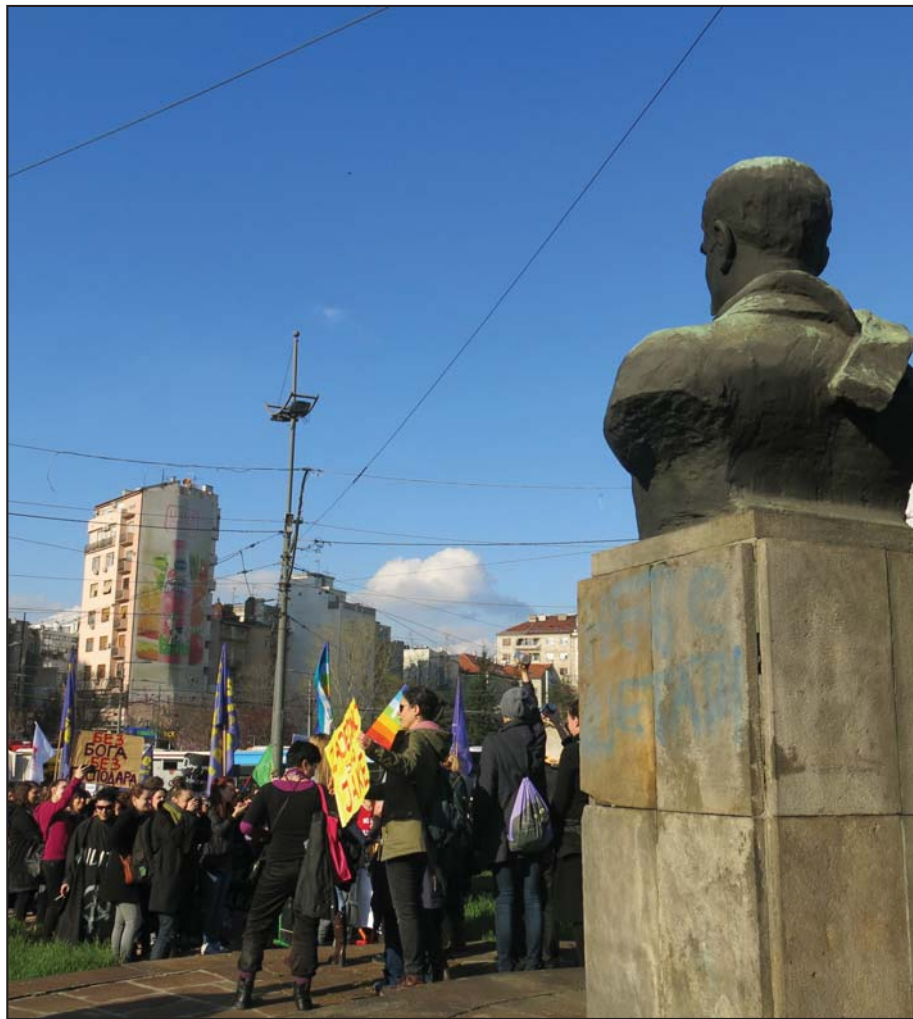
Dušan Grlja smatra da su pojedini učesnici rasprava nakon *Odstupanja* – konkretno predstavnici „Radnika u kulturi“ koji su pokrenuli niz inicijativa kako bi osporili zatvaranje izložbe – upali u igru vlasti, i jednako kao ekstremne nacionalističke grupe doprineli reprodukciji „funkcionalnih političkih dihotomija“, kojima se „dominantna politika“ služila za proizvodnju sukoba unutar biračkog tela i lakše upravljanje njime. Neka antropološka i sociološka istraživanja dominantnih narativa u javnom prostoru – Stef Jansen u svojoj knjizi *Antinacionalizam: etnografija otpora u Zagrebu i Beogradu* iz 2005. ili Tamara Petrović Trifunović i Ivana Spasić u tekstu „Patriotism and Cosmopolitanism in Intellectual Discourse: *Peščanik* and *Nova Srpska Politička Misao*“, objavljenom u časopisu *Filozofija i društvo* 2014. – bliže su osvetlila konstituciju i logiku funkcionisanja dva zaokružena diskurzivna identiteta – narodsku, patriotsku i tradicionalnu „Prvu Srbiju“ i građansku, kosmopolitsku i modernu „Drugu Srbiju“, pokazavši kako kroz antagonizam prihranjuju jedan drugog. U analizi štampe i periodike nakon 2000-te, dve pomenute autorke 2012. beleže pomaljanje više varijanti „Treće Srbije“, s tim što se svaka od tih varijanti izgrađuje u odnosu prema konstruktima „Prve“ i „Druge“ Srbije, pa se može reći da podela etno-nacionalno-kosmopolitsko ostaje dominantan organizujući princip polja javnog govora.

Jedna studija svakodnevnog govora iz 2012. otkrila je primat posve drugačije dihotomije. Naime, Ivana Spasić i ja smo, u potrazi za obrascima simboličkih borbi na nivou svakodnevnog života, kroz fokusgrupne intervjue ustanovile da su političke, kao i klasnoslojne distinkcije iščezle, ustupivši mesto moralizatorskim diskursima i podeli na moralno ispravne (neko neartikulirano „mi“, mi „obični smrtnici“) i one koji to nisu (amoralni, prevrtljivi, korumpirani političari, ali i instant bogataši i estradne zvezde). To je bio razlog da se zapitam da li su diskursi o srpsko-albanskoj kulturnoj saradnji, nastali za ovih sedam godina, koliko je prošlo od *Odstupanja*, i dalje dominantno obeleženi strukturom polja javnog govora i istorijom predašnjih simboličkih odmeravanja, te stoga osuđeni da reprodukuju logiku i instrumente patriotskog i kosmopolitskog, tj. prvorsrbijanskog i drugosrbijanskog diskursa, kao i konzervisanu, ne baš kompleksnu sliku Kosova. Ispostavilo se, kao što ćemo ubrzo videti, da je javni prostor u međuvremenu generisao neke nove i drugačije diskurzivne formacije, koje na marginama i u međuprostoru koji odeljuje Prvu, Drugu i Treću Srbiju stvaraju novi jezik sličnosti i razlika, otkrivaju nove klasifikacijske principe, pronalaze nove osnove za povezivanje i saradnju, čekajući povod ili povoljan trenutak da narastu i nadjačaju diskurse-rivale. Analizom su bili obuhvaćeni nedeljnici *NIN* i *Vreme*, dnevni listovi *Danas* i *Politika*, kulturni podlistak *Danasa – Beton*, internet portali *Nova srpska politička misao* i *e-novine*, i sajt nekadašnje radio emisije „Peščanik“.

### STRUKTURA I ODSUPANJE

*Something old, something new, something borrowed, something blue*

Da li zbog provokativnosti same izložbe, incidenta s njenog otvaranja ili napetosti proizvedene očekivanjem da Kosovo svaki čas proglasi nezavisnost, *Odstupanje* je pokrenulo oštro sučeljavanje



patriota i kosmopolita. Na obe strane korišćena je teška, mada za ovdašnje simboličke prilike standardna diskurzivna artiljerija. Prvi su druge prozivali zbog podrške teroristima i njihovim slaviteljima-umetnicima – „ma kako neko pravdao te fotografije pozivanjem na pop-art, one ostaju to što jesu [...] fotografije Adema Jašarija, teroriste iz Drenice“ (Grbić, *NSPM*, [internet] 6/2/2008); kultur-rasizma – „pojedinci iz tzv. ‘građanskih’ i tzv. ‘umetničkih’ krugova“ su verovatno „isti oni ‘urbani’ ljudi koji zagovaraju stav da je pravo starosedeoća gradova veće od prava došljaka, odnosno, da su došljaci ti koji treba da se prilagođavaju gradu, a ne obrnuto“ (Grbić, *NSPM*, [internet] 6/2/2008); oživljavanja političkih praksi i ideološkog govora, ispoljenog u „zaboravljenim postulatima – idejna orijentacija, društveno angažovanje umetnosti, ideološko reagovanje u datom društvenom trenutku“, koji pripadaju prošlim, „olovnim vremenima“ (Vučinić, *NSPM*, [internet] 29/5/2008); te zbog nedoslednosti i odsustva podrške, procenjuje se, sličnim umetničkim poduhvatima na „srpskoj strani“, kakav je na primer bila izložba Vladimira Šćepanovića „na kojoj je ovaj umetnik prikazao nekoliko autoritarnih likova koje globalni svet danas vidi kao pretnju demokratiji, a među njima i Ratka Mladića i Radovana Karadžića?“ (Perić, *NIN*, [internet] 15/5/2008). U suparničkom taboru je konstatovano da je „ispod kamenja ovih nedelja izmislilo sve što se u sopstvenom smradu gnojilo godinama“ i da se „Srbija raspojasano prepustila slatkim strastima fašizma“ (Luković, *Peščanik*, [internet] 13/2/2008), kao i da je reč o ograničenim ljudima koji su „još jednom demonstrirali svoju poslovičnu nesposobnost da razumeju i svare bilo koju iole kompleksniju poruku“, pa i ironiju koju je savremena umetnost usvojila kao svoj zvaničan jezik (Arsenijević, *Politika*, 21/2/2008). Opređeljivanje za srpsko-albansku kulturnu saradnju ili protiv nje, organizovano oko strategija diskreditovanja neistomišljenika, nekako je uspeo da zaseni samu izložbu i njene učesnike. Okidač je tako mogla da bude i neka sporna politička izjava, fudbalska utakmica... stare bitke bi se nastavile, uz verovatno sličnu argumentacijsku logiku i iste adresate. Pozitivna strana diskursa simboličkih borbi vezana je za činjenicu da je, u ovom slučaju, unutrašnji neprijatelj proizveden u primarnog Drugog, dok spoljni figurirao kao povod.

Diskurs direktne simboličke konfrontacije nastavio je svoj život, s tim što nijedno kasnije kulturno dešavanje nije pokrenulo dramu ravnu onoj s početka 2008. Osim toga, pridružili su mu se drugi diskursi. Diskurs angažovane umetnosti se razvio oko argumenta da umetnost može i treba da menja društvo nabolje, te da je ta njena uloga upisana u istoriju i strukturu umetničkog polja. A šta ta uloga tačno podrazumeva? Bilo da je proizvedena na albanskoj ili srpskoj strani, ili je nastala združenim snagama, društveno angažovana umetnost: provocira i postavlja nezgodna pitanja – „Uništena slika je kosovskom društvu smelo postavljala pitanja: Da li je Adem Jašari pop-zvezda? Zar nemamo nekog benignijeg za tu ulogu? Da li neko iz njega cedi nekakvu korist?“ (Živanović, *Beton*, [internet] 19/2/2008); dekonstruiše dominantne kulturne obrasce; omogućuje upoznavanje i razumevanje Drugog, dok se istovremeno bori protiv ksenofobije, nacionalizma, retrogradnih ideja u vlastitom društvu – „[V]erujem da je Jeton Neziraj svojim otvorenim angažmanom i senzibilisanjem prištinske sredine za Druge napravio pomak koji talas nove političke radikalizacije neće moći sasvim da poništi“ (Ilić, *e-novine*, 20/8/2011); brani načelo autonomije – „Predstava [„Let iznad pozorišta Kosova“] zdravorazumski, etički i estetički vredno demistifikuje uticaj politike na umetnost i diže glas protiv ekstremnih političkih ideja, ostrašćenih opcija koje su suštinski ponižavajuće i degradirajuće“ (Tasić, *Politika*, 14/12/2012); kritikuje korumpirane političare, ratne i posleratne profitera – „Neziraj se grohotom smeje potkupljivosti, brutalnosti, nedoučenosti, neznanju... vođa nacionalne revolucije i države u osnivanju, Kosova, i to baš kada se to dešava“ (Cvetković, *Beton*, [internet] 18/12/2012). Za razliku od prethodnog diskursa, u ovome je markiranje neprijatelja repni deo strategije koja se sastoji od uzurpacije same pozicije angažovane umetnosti i prisvajanja legitimnosti te pozicije, čija je izgradnja započeta nekad davno i negde drugde. Diskurs koji umetnost stavlja ispred i iznad svega, potcrtava univerzalnost jezika umetnosti i njenu moć da prelazi i briše ovozemaljske granice. Značaj lokalne dnevno-političke problematike u njemu je znatno manji no u diskursu angažovane umetnosti. Iako prisutne, ideje političnosti i društvene angažovanosti su razobličene i odmaknute od konvencionalnih značenja. Naime, delo je „političko“ ukoliko se „bavi onim što se gledaoca i njegovog života – uvek i svugde suočenog s tri

*Tekst je nastao u okviru projekta "Figura neprijatelja - preosmišljavanje srpsko-albanskih odnosa" koji KPZ Beton kao partner realizuje sa Institutom za filozofiju i društvenu teoriju, uz podršku Regional Research Promotion programa (RRPP) Švajcarske agencije za razvoj i saradnju (SDC).*

velike teme: sa smrću, ljubavlju i vlašću, tim ili nekim drugim redosledom – veoma duboko tiče“ (Pančić, *Vreme*, [internet] 28/4/2011). Angažovanje se ne posmatra kroz kritiku, izlazak u javnost i pokušaje da se utiče na društvena kretanja, već se shvata defanzivno. Preovlađuje stav da umetnost, time što postoji, i samo dotle dok zadržava autonomiju u odnosu na spoljne uticaje, čini svet boljim – „Niti je Atelje 212 nadležan i vlastan da priznaje nezavisnost Kosova, niti je prištinsko pozorište nadležno da priznaje da ‘Kosovo je srce Srbije’. Jedino što oni i mogu i umeju jeste da prave i izvode pozorišne predstave, odlične, loše ili osrednje, i to za ljude koje to zanima – a takvih ima u Beogradu, u Prištini, u Milvokiju, u Alma-Ati, sasvim svejedno. Otkad je teatra na svetu, histrionske družine gostuju tamo gde ih zovu (ili se čak pozovu same, why not?!), svečano ne mareći za trivijalne podele od ovoga sveta...“ (Pančić, isto). U tom smislu, diskurzivne strategije su sve redom podređene odbrani autonomije, te „čistog“ stvaralačkog čina, s kojima, smatra se, dolaze kosmopolitska otvorenost i načelna podrška politički saradnje.

Poslednji od četiri diskursa je diskurs kojim se daje podrška rehabilitaciji svakodnevice kroz umetnost. Smatra se da dokumentaristički, ili pristup koji samo pronalazi nadahnuće u „stvarnom životu“, može jedini da približi dva naroda. Ništa bolje ne zbližava od zajedničke muke. Ovaj diskurs odražava duboko nezadovoljstvo slikom Kosova koju su generisali ovdašnji mediji, kao i simboličkim borbama koje su tome doprinele isporučujući samo stavove i optužbe namesto uvida utemeljenih na činjenicama ili neposrednom iskustvu. „U Srbiji je malo poznato kako žive i Srbi, a kamoli Albanci na Kosovu. Selektivno informisanje i prikazivanje kosovske svakodnevice slično je načinu na koji se prikazivao Maljićijev rad poslednjih dana. Mediji ‘prosrpski orijentisani’ odsecali su Elvisa, a ‘proevropski’ Jašarija iz konteksta rada koji se zove ‘Licem u lice’ i celina je samo kada se ova dvojica gledaju“ (Perić, *NIN*, [internet] 31/1/2008).

Stavljanje u prvi plan problema s kojima se ljudi u Srbiji i na Kosovu svakodnevno susreću ima za cilj da pokaže da oni imaju dosta toga sličnog, da su svi podjednako žrtve loših politika, ako ništa drugo – „Gostovanje beogradske predstave [Izopačeni, izvedena u Oda teatru u Prištini] bio je događaj koji je pokazao da postoje zajedničke teme izvan predrasuda i daleko od pregovaračkih stolova“ (Stanković, *NIN*, [internet] 30/7/2014). Ovakvim umetničkim postupkom ostvaruje se neposrednost, bliskost koju bi drugačije bilo teško postići. Upravo zbog toga, umetnosti se u ovom diskursu dodeljuje istaknuto mesto – dok politika povlači granice i razdvaja, ona je tu da povlači paralele i spaja. Uz takav stav, artikulišu se novi rivaliteti – „običan“ narod, ili društvo *versus* političari, i stvarnost *versus* politička konstrukcija stvarnosti – „Kombinirajući emocije netrpeljivosti i mržnje sa suvremenom potrošačkom diktaturom *Patriotic hypermarket* na scenu uvodi sasvim radikalno kazališni jezik: on reže tamo gdje najviše boli bacajući političkim elitama i nacionalistima goroku dozu realnosti u lice“ (Obrovčić, *e-novine*, [internet] 9/11/2011). Premda je politička elita proizvedena u Drugog, politika kao takva se ne odbacuje. Čak se umetnost vidi kao komplement politike – „[M]islom da se predstava izdiže iznad onoga što je politička svakodnevica. Da ne kažem politička trivijalnost i da sasvim sigurno ima važan univerzalni kontekst, a to je da kada svedete te priče sa velikih globalnih makrotema ili kada ih prebacite iz diskursa ličnih karata, saobraćajnih i registarskih tablica... i počnete da govorite o tome kako ljudi žive egzistencijalno, šta te ljude muči, onda shvatite da je nužno uz politički dijalog što više otvarati novi umetnički diskurs, koji će se baviti ljudima koji su najviše zapostavljeni i zanemareni po pitanju ove velike teme“ (Mustafić, u: Trebješanin, *Politika*, 20/7/2011).

I dok su prva tri diskursa prilično opterećena samolegitimacijom, koja se kreće u okvirima koji su postavljeni ranije (u prethodnim simboličkim okršajima – prvi diskurs), i negde drugde (konstituisanje umetničkog polja kao autonomne sfere, ideja angažovane umetnosti – drugi i treći), poslednji diskurs kojim se podržava otvaranje umetnosti ka stvarnom životu i proživljenim iskustvima, uključuje mnogo „nepoznatih“ da bi se moglo reći da bilo kome i bilo čemu „drži stranu“. On samo polaže neizmernu nadu u to da će te slike i priče koje umetnost otkida iz života i prerađene ih nudi nekoj anonimnoj publici, uspeti da približe ljude s dve strane granice. Da li će ovaj diskurs održati dijalog sa stvarnošću, ili će metakritičke pretenzije dokinuti taj izvor napajanja? Kakvim će se konkretnim sadržajima ispuniti i da li će skrenuti na neku/nečiju stranu? Pa, videćemo... ■

BETON BR. 169 DANAS, Utorak, 15. mart 2016.



Juris na izbore! - Fotomontaža: Mrtv i albatrosi

## VREME SMRTI I RAZONODE

Pišu: Đorđe Aćimović

### NEPROFITNA ORGANIZACIJA RAZJARENIH AUTOMEHANIČARA IZ KAIRA

Ja sam ekstra fenomen, puštaju me za vikend, kao Omen, da odem, mislim da sam bio na granici kome, šta sada mogu da dam *oh no*, ikome, Ikom, E! imam svoje centralno postojanje, čuvam se buba i golfa, ne izlazim često u mesto, ne izlazim nikad u grad *oh no*, izlazim češće iz zgrada i upadnem pravo u zrak *oh no*, vasiona je ona, vasiona je ona, tor je prostor, kako se zovem, kao planina? manje je važno, prezivam se Čekić, udaram nevažno snažno, kao Branimir Brstina...

Nikada nisam bio tužan na selu, nikad nisam bio dužan odelu, odelu za dezorijentaciju, deportaciju, na tamnu stranu Meseca, kamen mudrosti u bubrežnoj karlici, preseca, crvenu vrpču, u suton, dobitak na lutriji kupuje Pluton, manji od Rusije, sitno šijem, Šilja, Miki, Horacio mnogo vole felacijo, američka nacija, Nazzi, Yo! NO! *Oh no*. Kupio sam si nov auto, polovan ali su putevi nestali kao Jason Donovan, nedostaje mi čvrstine, gvozda, ližem gromobran, siže mi je ogroman, prepumpnan na prep atmosfera, naduvan, pak priča je loša, ekspozije iz boze, još jedan običan čošak, čoš, smutim u smuti celokupnu skriptu, u ovo doba godine ne bi trebalo da pada sneg, u Egiptu, *oh no*...

Imaju dosije o meni, imaju dosije o meni, imaju dos, ta o meni, ta nemojte kasti, *oh no*, pričajmo o Breni, Centrosцени, Sceni(c), pričajmo o laži, pričajmo o masti, daj idi na vežbanje tela, posegni za životom, Životom iz Majstorske radionice, perionice čarapa na romboide, niču, kao pečurke posle kiše, kud sve ovo ide, ako ne u WC, školjka je prepuna biseru, kenja se u bide, tako da svi vide, *oh no*, dokle više...

Miša Barton grize karton, pipkam smartphone, pipkam je po pipi, Middleton, eks guz mi, pardon, izvinite, ups, moja baba glasaće za PUPS, Titov kvadar je duplo veći nego Jovankin, u Kući cveća, nikad se ne zna, treća sreća magareća, Minhauzen je makar bio baron, laži maži mast na 'leba, kažu naši stari tako valja, tako treba, dobitak na lutriji kupuje i Pluton i Haron, ljudi se pobije da odu put neba, aerodromski peron, kolona do Londona, besnilo i Heatrow, zovite Autobote jebote, hitro, hitno...

Ne Deseptikone, *oh no!* ■

