

BETON

KULTURNO PROPAGANDNI KOMPLET BR. 192, GOD. XIII, BEOGRAD, SREDA, 21. FEBRUAR 2018.

Redakcija: Miloš Živanović, Saša Čirić; Font Mechanical: Marko Milanković; E-mail: beton@danas.rs, redakcija@elektrobeton.net; www.elektrobeton.net; Sledeći broj izlazi 20. marta 2018.

MIXER

Piše: Žarka Svirčev

KO SE PLAŠI AVANGARDISTKINJA

Dugo već zamišljam hrestomatiju (da ne kažem odveć pretenciozno antologiju) tekstova srpskih/jugoslovenskih avangardistkinja. Hrestomatiju bih naslovlila *Avangardni šlengeraj*, a otvorio bi je tekst Danice Bandić „Razgovor sa muzom”. Iako se ovaj tekst u mnogome sustiče sa estetikom i ideologijom avangardnih manifesta, te bih mu stoga i dala inicijalni položaj, on to nije. Pa, ipak, reč jeste o programskom tekstu, programskom tekstu generacije spisateljica koje su te 1913. godine, kada je „Razgovor sa muzom” objavljen, energično i odlučno napale instituciju umetnosti, odnosno dominantnu predstavu o umetnosti, onu koja ih lišava subjekatskih pozicija. „Razgovor sa muzom” je objavljen u publikaciji *Srpkinja* koju je priredila grupa književnica sa namerom da se afirmiše, promoviše i (auto)kanonizuje žensko autorstvo, u fukoovskom smislu, u srpskoj kulturi, a ovaj tekst se ukazuje kao izuzetno inovativan refleksivni moment u tom procesu. Parodija Danice Bandić je revolucionarni gest ženske stvaralačke samosvesti koja odbija da se prilagodi maskulinističkim konvencijama koje pod alibijem „univerzalne” književne norme legitimizuje isključivo patrijarhalni sistem vrednosti. Reč je o promovisanju stvaralačkog modela koji neće biti dirigovan i determinisan od strane muških autoriteta ovaploćenih u simboličkim figurama tiranije nad ženskim kreativnim identitetom kakva je i muza, ključna figura u ovom tekstu. Tekst predstavlja pobunu protiv tradicije koja je spisateljice stigmatizovala kao lude i time ih diskvalifikovala ili ih je retorički uzdizala do statusa nacionalnih simbola (čitaj obezličavala i obezvlašćavala), koja je njihova stvaralačka pregnuća stavljala u službu sopstvenih političkih i ideoloških ciljeva pod parolom čuvarke nacionalne tradicije, kulture koja ih je primoravala ili da se prilagođavaju (odriču sopstvene kreativnosti) ili da se povlače sa javne scene. Iste godine kada je objavljen „Razgovor sa muzom” Isidora Sekulić je objavila *Saputnike*, prvu ekspresionističku zbirku u srpskoj književnosti, u kojima je gnevno pisala: „Mrzim obožavanje središta, i strah me je od robovanja njemu. I zato želim da dođe neki strašan prevrat...” („Krug”). Može delovati paradoksalno da u trenutku kada su se žene probijale do institucije autorstva, Sekulić, tada malo poznata autorka, raskida sa „glupom tradicijom vrtoglavičice oko središta” („Krug”) i *Saputnicima* beskompromisno uvodi radikalno novo u srpsku književnost. Međutim, spisateljice su, sa jedne strane, stvaralački identitet koncem prve decenije 20. veka izgrađivale negirajući *centar*, privilegujući sopstveno, društveno i poetički marginalizovano iskustvo. Sa

druge strane, avangardne tendencije u srpskoj književnosti su se i pomaljale na obodu književnog polja, oni jesu jezik margine i periferije – generacije mladih pisaca (Vinaver), pisaca na kulturnoj (Dis) i geografskoj periferiji (Mitrinović) koji su tragali za novim izražajnim mogućnostima i stvaralačkim modelima koji bi bili u dosluhu sa novim (evropskim) senzibilitetom i doživljajem sveta na prelazu prve u drugu deceniju prošlog veka. Ne predlažem tezu da je avangarda imanentna ženskom stvaralaštvu jer bi to značilo, najpre, prenebregavanje velikog dela ženske produkcije koja je oblikovana tradicionalnim, čak i anahronim, poetičkim rekvizitirijumom, a potom, i sam pojam avangarde bi se izmestio na teren transistorijskih, neobavezujuće deskriptivnih kategorija, što mi nije namera. Međutim, jeste zanimljivo, da su se (proto)avangardne tendencije u srpskoj književnosti uočile Prvog svetskog rata najpre manifestovale u stvaralaštvu žena: Kristina Stevanović je pokazala da je Danica Marković u kratkoj priči *Krst* iz 1902. godine uspostavila ekspresionistički prozni model, a deceniju kasnije Isidora Sekulić je objavila prvu ekspresionističku proznu zbirku o kojoj je najtemeljnije pisala Bojana Stojanović Pantović; Leposava Mijušković se u svojim priporovetama objavljenim u *Srpskom književnom glasniku* 1905. i 1906. godine, čiji urednik je u njenoj prozi nazreo jedan novi pravac, takođe približila ekspresionističkom proznom



Fotomontaža u broju: Mrtvi albatrosi

modelu, a Anica Savić Rebac se pre svih pesnika opredelila za versološki eksperiment, odnosno slobodan stih. Dakle, tekst „Razgovor sa muzom” otvorio bi u *Avangardnom šlengeraju* niz radikalnih tekstova (u poetičkom i ideološkom smislu) autorki koje su stvarale od sredine prve decenije do tridesetih godina 20. veka, dakle u periodu kada se u evropskoj kulturi manifestovala avangarda. Iako je danas pojam i koncept avangarde predmet preispitivanja iz različitih perspektiva, ne predlažem njegovo konceptualno preoblikovanje. Polazim od narativa kojim meandriraju ideje pobune, osporavanja, novine, dovođenje u pitanje uvreženog društvenog, ideološkog, umetničkog poretka bilo čistom destrukcijom, bilo putem utopističkih vizija, umetnički pokreti (futurizam, ekspresionizam, dadaizam, nadrealizam itd.), te postupci koje je, primera radi, Flaker iscrpno popisao i analizirao

MIXER

Žarka Svirčev: Ko se plaši avangardistkinja?

CEMENT

Srđan Atanasovski: Prva strana svega

ŠTRAFTA

Dejan Vasić: Ka horizontu (post)socijalističke budućnosti

VREME SMRTI I RAZONODE

Miloš Živanović: Dubina X

u svojim, danas klasičnim, studijama. Međutim, feministički i marksistički osvešćena interpretacija lako uviđa neadekvatnost prostog (nasilnog) ukalupljivanja žena u postojeće kategorijalne okvire. Narativ koji se dovodi u pitanje čitanjem, primera radi, Jele Spiridonović Savić ili Seline Dukić jeste isključivo maskulinistička paradigma avangardne umetnosti. Spisateljice su prisvajale, prilagođavale, inovirale, te oblikovale sopstvenu avangardnu poetiku koja je interferirala sa dominantnim avangardnim poetikama, bivajući i anticipatorke i inovatorke i eksperimentatorke. Ratni diskurs i ratna trauma su prepoznati kao činioci od prvorazrednog značaja za formiranje evropske modernističke i avangardne svesti i senzibiliteta, grupne dinamike i retorike, te poetičkih toposa. Imajući u vidu dominantan narativ o formativnim okvirima avangarde i njihovim poetičkim implikacijama, postavlja se pitanje da li je rat bio (mogao biti) formativno iskustvo, platforma sa koje su žene osporavale zatečene umetničke, društvene i kulturološke norme nakon Prvog svetskog rata na način na koji su muškarci to činili? Jasno je da ne može biti pozitivnog odgovora razmotrimo li istorijsku asimetriju, odnosno društvene uslove koji su muškarcima i ženama pružali različite mogućnosti iskustva, te su i umetničke prakse rodno diferencirane jer su plod društveno strukturiranih rodni režima, odnosno politika reprezentacije. Dakle, pitanje koje treba postaviti nije da li je rat formativan za spisateljice na isti način kao i za pisce, već koje je iskustvo formativno za žene tokom i nakon Prvog svetskog rata? Odgovor na ovo pitanje jeste feminizam. Socijalne i psihološke zasade promena ženskog stvaralačkog identiteta pružilo je iskustvo Prvog svetskog rata koje je intenziviralo sazre-

vanje svesti o ženskim pravima i doprinelo hrabrijem i osmišljenijem nastupu ženskog pokreta na ovim prostorima, koji je omogućio uspostavljanje mreže mikroinstitucija delovanja i saradničke zajednice žena (serijske publikacije, edicije, uredništva, recenzije i kritika, predavanja itd). U feminističkoj kontrajavnosti, koja se formirala u Kraljevini SHS, odlučno je iznet zahtev za osvetljavanjem zatamljenih prostora ženskog iskustva, diskotovanjem i preoblikovanjem tradicionalnog koncepta ženskih uloga. Novootkrivena ženska subjektivnost zahtevala je nove modele reprezentacije koji su uporišta nalazili u ideologemama feminističkog diskursa (prvenstveno ideologemi nove žene), o čemu je temeljno i podsticajno pisala Stanislava Barać u knjizi *Feministička kontrajavnost: žanr ženskog portreta u srpskoj periodici 1920-1941*.

Radikalizam na planu otvaranja tema, odnosno njihovih ideoloških implikacija kod pojedinih autorki se sustiče sa eksperimen-tom i inovacijom na formalnom planu. Spisateljice su „poetiku osporavanja” gradile oslanjajući se na emancipatorske i femini-stičke ideologeme svog vremena koje su za njih bile formativne na način na koji je rat motivisao uvođenje pojedinih tematsko-motivskih jedinica, formalnih postupaka i žanrovskih inovacija. Slične strategije su, uostalom, primenjivale i evropske i američ-ke modernistkinje i avangardistkinje, poput Mine Loj, H.D. Emi Henings, Elizabet Majnhard, Leonore Karington itd. Naravno, analiza stvaralaštva i angažmana pojedinih autorki podrazume-va svest da feministička kontrajavnost u Kraljevini SHS nije bila homogena, te da su je oblikovali različiti, počesto i suprotsta-vljeni diskursi radikalnog građanskog, umerenog građanskog i socijalističkog/komunističkog feminizma, koji će obeležiti i po-etičku diferencijaciju među avangardistkinjama.

Naslov moje hrestomatije je omaž autoru koji je na samim izo-vorima avangarde razumeo specifičnost ženskog stvaralačkog iskustva. „Psihološki roman u sedam slingeraja” je podnaslov Vi-naverove parodije *Bakana Bogorodičine crkve* Isidore Sekulić, ob-javljene u *Pantologiji novije srpske pelengirike* 1920. „Orodnja-vanje” parodije koje je Vinaver sproveo u svojoj parodiji, njeno smeštanje u ženski stvaralački okvir i iskustvo, ukrštanje roda i narativnih i žanrovskih obrazaca, upravo je perspektiva iz koje treba čitati dela Jelice Belović, Leposave Mijišković, Isidore Se-kulić, Milice Janković, Anice Savić Rebac, Sele Spiridonović Sa-vić, Olge Grbić, Vere Ivanić, Milice Kostić Selem, Julke Hlapec Đorđević i Selene Dukić. Šlingeraj se tako ukazuje kao moćna metafora – kreativanog prostora i iskustva žena, njihovog doži-vljaja, percepcije i oblikovanja sveta, alternativnog kulturnog, stvaralačkog toka koji se afirmiše u cilju podrivanja oficijelnog (književnog, društvenog, kulturnog) sistema. Posebnost ovoj metafori daje i njena interferentnost – rečje o konceptu sa ko-jim su i avangardisti intertekstualno komunicirali.

CEMENT

Piše: Srđan Atanasovski

PRVA STRANA SVEGA

Mile Turajlić, Srđan Atanasovski i Anica Savić Rebac

Zamandaljena vrata u porodičnom domu, ravnopravni akter prve, kvazi-misteriozne scene filma *Druga strana svega*, podražavaju svojevrsnu kapiju ka dugo čuvanoj porodičnoj tajni, dok junakinja glan-ca njihovu mesinganu kvaku i odrično odgovara na naivno i uporno ponovljeno pitanje koje joj posta-vlja autorka filma – njena ćerka: „da li ti je ikada palo na pamet da otvoriš vrata”. Naravno, kao što su poznavaoi istorije stambenog pitanja u Beogradu odmah mogli pretpostaviti, iza vrata se ne nalazi škriinja sa porodičnim blagom, već tuđi stambeni prostor, dve sobe zaštićenog sustanara, relikta soci-jalističke prošlosti. U tom smislu, pitanje autorke filma koje otvara film i daje mu ton, „da li ti je ika-da palo na pamet da otvoriš vrata” zvuči sasvim neumesno: zašto bi neko otvorio vrata i nepozvan upao u nečiju dnevnu ili spavaću sobu? Neumesno. To je dobra ključna reč koja opisuje ovaj film. Postoje tri nivoa na kojima je potrebno izvesti kritiku filma *Druga strana svega*, dokumentarnog ostvarenja rediteljke Mile Turajlić, koje u prvi plan stavlja njenu majku, Srbijanku Turajlić. Prvi ni-vo obrazuju politički stavovi koji manje ili više otvoreno stoje iza ovog filma, koji su kao takvi op-šta mesta kako u akademskoj tako i široj javnosti, a sa kojima se ja duboko ne slažem. Drugi je ni-vo sakrivenih, a očigledno pogrešnih poruka (čitaj: podvala) koji se u filmu izvode umetničkim, a ne istraživačkim postupkom, upravo zbog toga što bi ih svako iole ozbiljno istraživanje lako obo-riilo. Konačno, treći nivo filma, koji je ujedno najproblematičniji, jeste nivo diskriminacije i neetič-kog postupanja, i koji je kao takav za mene bio odista neočekivan i iznenađujući, te predstavlja osnovni izvor motiva da napišem ovaj tekst.

Krenimo redom: jasne premise filma, o kojima se debata čak ni ne otvara, jesu da je nacionalizaci-ja bila nasilan i brutalan čin, a da je takozvani socijalizam koji je uspostavljen u Jugoslaviji, a impli-citno i u drugim zemljama u kojima je vlast bila u rukama komunističke partije (u filmu se, naravno, ovakav sistem pogrešno naziva „komunizmom”), bio „loš”, te u svakom slučaju gori od njegovog glavnog rivala, kapitalističkog poretka na „Zapadu”. Rasprava o ovim pitanjima bi zapravo trebalo da zavredi najviše pažnje i analize, ali će na ovom mestu morati da bude vrlo ograničena. Pisati isto-riju emancipatorskih istorijskih događaja, kakva *de facto* jeste bila nacionalizacija, iz perspektive traume oštećenih u samom početku osuđeno je na neuspeh. Posebno je opasno to što se neki od ovih događaja, uključujući i pomenutu nacionalizaciju, po pravilu sagledavaju iz ove perspektive jer su njihovi gubitnici bili upravo članovi obrazovane elite koja, uprkos trvenjima, nije izgubila svoj kulturalni položaj i poziciju znanja/moći da svoje viđenje događaja, na koncu, nametne kao domi-nantno. Da se pretpostavi da je državni socijalizam „gori” od kapitalističkog „Zapada”, jer je po-tonji iznedrio ono što junakinja filma u jednom od svojih protestnih govora naziva „normalnim” društvom koje „sanja”: amalgam građanskih sloboda i dobrog života dostupnog većini, drugim re-čima takozvanu „državu blagostanja”. Međutim, ovde se zaboravlja da je „država blagostanja” pred-stavljala kompromis na koji vladajuća klasa na „Zapadu” nikada ne bi pristala da nije bilo proleter-skih revolucija, te da je bila rezervisana za vanredno ograničenu teritoriju na braniku „gvozdenih za-vesa”, upravo kako bi se predupredila mogućnost ekspanzije proleterске revolucije i stvorila fan-tazmagorija krasnog života pod kapitalizmom. Ova fantazmagorija finansirana je, pak, pljačkom zemalja takozvanog Trećeg sveta, gde niti je bilo dobrog života, niti građanskih sloboda. Sanjati dr-žavu blagostanja, a nazivati se „antikomunistom” je u najmanju ruku naivno.

BETON BR. 192 DANAS, Sreda, 21. februar 2018.

Čitanje Vinaverove *Pantologije*, odnosno parodija tekstova spisate-ljica (Isidore Sekulić, Milice Janković i Danice Marković) osvedoča-va da je u trenutku kada se avangarda manifestovala postojala svest o učešću žena u tim procesima. Iako su se kasniji književnoistorijski narativi o srpskoj avangardnoj književnosti oslanjali na same iska-ze avangardnih autora (manifesti, kritički i esejistički tekstovi), pri-sustvo žena u tim tekstovima, iako skromno i čini se tek usputno re-gistrovano, prenebregavano je. Istoričari književnosti su preuzima-li mnoge diskurse samih avangardista, pa tako i patrijarhalni, jedi-nu tradiciju koju avangardisti nisu imali nameru da ruše. Čitajući memoarsku esejistiku, na primer, Vinavera, Crnjanskog ili Manojlovića, saznajemo da je jedan od najznačajnijih avangardnih projekata dvadesetih godina, Biblioteku „Albatros” omogućila i fi-nansirala žena – Mitra Stefanović, vlasnica Sveslovenske knjižare. Jedna od članica Grupe umetnika, formirane u Beogradu 1919. go-dine, koja je označavala „sasvim nove intenzije, različite od pred-ratnih” (Crnjanski), bila je i Danica Marković. Ivanka Ivanić, koja je drugovala sa Rastkom Petrovićem u Parizu, nastupila je u zagre-bačkoj *Kritici* u okviru „Literarne zajednice Alpha”, jednog od naj-važnijih grupnih nastupa avangardista. U kući Kriste Đorđević su se u neposrednim poratnim godinama okupljali najradikalniji umetnici. Đorđević je jedna od osnivačica „Cvijete Zuzorić”, udru-ženja koje je organizovalo prodajne izložbe nadrealističkim auto-rima, ali i „Bal 1920. noći” 1923. sam „vrhunac kolektivne avan-gardne delatnosti” u Beogradu (Bojan Jović). U osmišljavanju i iz-radi dekora za ovaj događaj učestvovala je i Beta Vukanović. I ovih nekoliko navoda, skrthi, ali podsticajnih, ilustruju uključ-e-nost žena u različite segmentima avangarde prakse. Slučaj avan-gardistkinja potvrđuje model karakterističnog ženskog puta u srp-skoj književnosti – od priznatosti do neprepoznavanja – koji je iz-ložila Jelena Mliniković, svojski se trudeći u svojim studijama da ga promeni. Svakako da su potrebna svestranija istraživanja be-ogradskog književnog života dvadesetih godina kako bi se rekon-struisala i osvetlila uloga i doprinos žena (avangardnim) umet-



Ne sumnjam da će prethodni pasus izazvati brojne neistomišljenike na žustru i utemeljenu borbu argumentata. Ko bi, međutim, branio stanovišta da je Kraljevina Jugoslavija bila slobodno društvo ili da je NATO bombardovanje uzrokovano time što je „Zapad prestao da voli Miloševića”? Junaki-nja filma, naime, pripoveda kako je njen otac, pravnik u međuratnom periodu, njoj uskratio prista-nak na studije prava sa sentencom da socijalistička Jugoslavija nije pravna država, nema slobodu govora, i da se u takvoj državi čovek ne može baviti pravom. Kraljevina Jugoslavija bila je i zvanič-no diktatura u periodu od 1929. do 1931. godine, a o slobodi govora i ljudskim pravima dovoljno govori činjenica da je Komunistička partija Jugoslavije bila zabranjena već 1920. godine, uz hap-šenje 70.000 njenih pripadnika, pri čemu u prokazanom položaju uskoro nisu zaostajale ni druge inicijative koje su se protivile hegemoniji srpske dinastije i političke elite. Čini se da neophodan uslov da biste se bavili pravom nije sloboda govora, već mesto u redovima povlašćenih.

Albanci su u filmu *Druga strana svega* imenovani samo jednom, i to kao „Šiptari”, od strane jedne od gošća u domu Turajlić. Na engleskom titlu koji prati scenu ovo je prevedeno kao „Albanians”. How convenient. Zašto opterećivati „Zapad” nepotrebnim pojašnjenjima domaće ksenofobije ko-ja bi narušila sliku građanske idile. Amnezija zločinačkog etničkog čišćenja Albanaca koje je spro-vodio Miloševićev režim pre i u toku NATO bombardovanja ostaje tvrdokorno opšte mesto javnog diskursa u Srbiji. Ipak, moram priznati da mi je činjenica da je jedini komentar izrečen o NATO bom-bardovanju kao istorijskom događaju u ovom filmu to (parafraziram) „da su nas bombardovali jer su prestali da vole Miloševića”, potpuno neverovatna. Čini se da jedina razlika u ksenofobnom i rasističkom odnosu prema našim prvim susedima između „prve” i „druge strane svega” u tome da li su nas bombardovali jer mrze „nas” ili mrze Miloševića.

I tako konačno dolazimo do centralne teze filma: „proleterin”, radnici, dobitnici Jugoslovenske re-volucije, oni kojima je društvo posle rata omogućilo društvenu mobilnost, a nerekto i migraciju u urbane sredine, odgovorni su za uspon Miloševića, zločinake ratove devedesetih, te, konačno, za

II

poražavajući neuspeh „Petooktobarske revolucije”. Film jasno prati dva polariteta: podelu na „nas” i „njih” u podeljenoj zgra-di i stanu – „nas”, bivše vlasnike i „antikomuniste”, i „njih”, use-ljene pod plaštom novog poretka – te na „nas” i „njih” u politič-ko-m životu devedesetih – „nas” koji smo šetali gradom u prote-stu, i „njih” koji su bacali cveće na tenkove i glasali za Miloševi-ća čak i na rubu ekonomskog kolapsa. Nakon što se većim fil-mografskim tehnikama kroz tok naracije ove dve grupe „njih” suptilno sve više poistovećuju, film se završava „krunskim doka-zom” u trenutku kada porodica junakinje, vršeći reappropriaciju dve sobe u kojima je živeła njihova zaštićena sustanarka „prole-terka” (kako je samu sebe nazvala prilikom popisa, jedine sce-ne u filmu gde neposredno čujemo njen glas), pronalaze VHS ka-setu sa Miloševićevim govorima. Moguće je da su radnici bili „glasačka mašina” koja je Miloševića držala na vlasti. Ako je to tako, a to bi trebalo ispitati istraživačkim, a ne umetničkim po-stupkom, onda su oni to bili protivno svojim klasnim interesima. Ono što je, međutim, bitno naglasiti jeste da Miloševića na vlast nisu doveli radnici već upravo društvena i kulturna elita u tre-nutku kada se on priklonio nacionalističkom diskursu. Zadrž-a-vajući istovremeno institucionalnu i diskurzivnu krinku Saveza komunista, Milošević je tako uspeo da generiše svoju „glasačku mašinu” u sadejstvu ove dve društvene grupe. Mila Turajlić, me-đutim, ne ulazi u ovu analizu, već jednim širokim, freskopisač-kim potezom kičice stigmatizuje sve nepriviligovane grupe ko-je su se u određenom istorijskom trenutku drznule da posegnu za društvenom mobilnošću širom od onih iglenih usiju koje su im pružali zakoni pisani u interesu vladajuće klase. Godine 2017, kada američki Afroamerikanci dižu svoj glas protiv nasilja poli-cije, a izbeglice sa Bliskog istoka traže utočište u bodljikavom žicom omeđenoj Evropi – boreći se, dakle, za svoje pravo na do-stojan život jedinim mogućim, no ipak vanzakonskim sredstvi-ma – ovo je zastrašujuća poruka.

Konačno – ko su ti koji su se drznuli da se usele u centar grada i me-đuratne vile? Da li film ulazi u dijalog sa njima i omogućava im da ispričaju svoju verziju priče? Odgovor je – ne. I više od toga. Njima se ne odriče samo pravo na odbranu, već se prema njima postupa duboko neetički. Nada Lazarević. Tako se, kako saznajemo, zvala zaštićena sustanarka u domu porodice Turajlić koja je u poznoj sta-rosti, bolesna, sama, preminula u toku snimanja filma *Druga stra-na svega*. U sceni koju mora osuditi svaka feministkinja, autorka filma pripoveda da joj je Nada rekla da ju je otac junakinje filma zlostavljao podižući glas na nju. „Da li ti je rekla zašto se drao?” – pita se junakinja i, dobiivši odrečan odgovor, podvlači „to nije le-po”. Prisustvujemo, dakle, sceni u kome je *nasilje muškarca*, koje prijavljuje *ženska žrtva* in absentia, odbačeno sa argumentom da je on (bio) fin čovek. Zvuči poznato? Na sličan način Nadi nije omo-gućeno da odgovori na pitanje da li je mogla da dobije adekvatan stan od zajednice u vreme socijalističke Jugoslavije, već se njen ostanak u stanu Turajlić tumači kao gramzivost za „lepim krajem”. Naravno. Radnicima nije mesto u centru grada. Nepodopštine se ovde ne zaustavljaju. Pitamo se, od koga su produ-centi i autorka filma mogli dobiti dozvolu za snimanje premetačine životnog prostora i ličnih stvari Nade Lazarević nakon njene smrti? Ova finalna scena provale u Nadin stan završava se observacijom me-singanih luster a , po svemu sudeći predratnom posedu porodice Tu-rajlić, i toga kako su zaprljani do neprepoznatljivosti, jer ih devede-setogodišnjakinja očigledno nije glancala. Ovim se, konačno, zatva-ra lajtmotiv filma – kompulzivno čišćenje i glačanje mesinga i sre-bra, posla u kome tako često posmatramo junakinju filma. Jaz izme-du „nas” i „njih” nije, dakle, samo u politici. Reč je o podelama koje su i simboličke i kulturalne, i koje se, naposljetku, projektuju na plan tečnosti. „Mi” smo „čisti”, a „oni” su „prljavi”.

Možemo li, ipak, naučiti nešto iz ovog filma? Verujem da može-mo, i to upravo o simboličkim podelama devedesetih i neuspe-hu „Petooktobarske revolucije”. A to je da političke koalicije ko-je istinski i revolucionarno menjaju društvo moraju rušiti ova-kve simboličke i telesne podelu u društvu. Da politička agitacija ne sme biti svedena na krug istomišljenika, šireći se u najboljem slučaju na krugove neopredeljenih i apstinenaata, već da mora intervenisati u društveno tkivo poništavajući ove podela. Da pre-ma sugrađaninu, ukoliko se borimo za bolje društvo, ne može-mo osećati prezir i gađenje, već ga moramo pre svega videti kao dostojno prezir biće sa kojim možemo ući u dijalog. Neprijatnost i nelagoda dominantna su osećanja kako u toku gle-da-nja filma *Druga strana svega* Mile Turajlić, tako i u toku pisanja kritike istog. Film je u tolikoj meri ličan – u smislu identifikacije sa likom Srbijanke Turajlić, sa njenim domom i porodicom – da je vrlo teško napisati ovaj tekst na način da on ne bude kritika *akte-ra*, već upravo samog *filma* – a upravo je moje duboko ubeđenje (kao nekog ko, inače, izuzetno ceni borbenost političkog anga-žmana Srbijanke Turajlić) da je ovde problem u samom filmu, kao medijskom artefaktu i diskurzivnom aparatu. Sat i četrdeset mi-nuta snimaka govora Srbijanke Turajlić bilo bi bioskopsko iskustvo koje daleko prevazilazi ovaj film. Sat i četrdeset minuta filma o Nadi Lazarević još više ■

III



ŠTRAFTA

Piše: Dejan Vasić

KA HORIZONTU (POST)SOCIJALISTIČKE BUDUĆNOSTI

Mile Turajlić, Dejan Vasić i Anica Savić Rebac

„Jedan bauk kruži Evropom – bauk komunizma. Sve sile stare Evrope ujedinile su se u svetu hajku protiv tog bauka, papa i ru-ski car, Maternih i Gizo, francuski radikali i nemački policajci”. Tekst započinjem citatom iz najuticajnijeg političkog traktata koji nosi naziv „Komunistički manifest”, a koji je prvi put obja-vljen 21. februara 1848. godine. Iako je od prvog izdanja prošlo 170 godina, iznete teze i analize su i danas relevantne, a isto-rijski revanšizam kapitalizma, aktuelan u bivšim komunističkim zemljama, govori o strahu od bauka komunizma koji i dalje kru-ži Evropom. Centralno pitanje za razumevanje komunističke te-orije sažeto je u jednom izrazu: ukidanju buržoaske, odnosno privatne svojine. Kako se Nadi, kapitalje društvena sila koju treba učiniti dostupnom svim članovima društva, kako bi svoji-ni odnosu u samoupravnom socijalizmu, ili preciznije pitanje svojine nad sredstvima za proizvodnju, kao i pitanje o društve-nim odnosima koji se menjaju usled promena u projektu proizvo-d-nje i tržišne regulacije, predstavljalo je okosnicu dela „Jugo-slovenski socijalizam na filmu”, koji je u periodu od avgusta do decembra 2017. godine u Jugoslovenskoj kinoteci organizovao umetničko-teorijski duo Doplenger, koji čine Isidora Ilić i Bo-ško Prostran. Pitanja društvene svojine i društvenih odnosa ana-lizirano je na primeru tematike igranih filmova nastalih u peri-odu od 1951. do 1976. godine, dok je analiza proizvodnje u so-cijalizmu izvedena analizom promena u načinu rada i finansira-nja filmske industrije iz istog perioda.

Osnovni modus rada dua Doplenger jeste preispitivanje od-na-sa između umetnosti i politike, kroz analizu pokretnih slika i politike koju medijski proizvodi kreiraju u savremenosti. Pro-gram „Jugoslovenski socijalizam na filmu” sastojao se od is-traživanja artikulisanog u vidu esaja koji su pratili javne pro-grame, i realizovan je u formama: predavanja-performansa, predavanja gostujućih predavača (Slobodan Karamanik, Rast-ko Močnik, Tijana Okić, Rade Pantić i Milan Rakita), kao i kroz selekciju filmova. Tematski okvir programa fokusiran je na pro-mene koje su obeležile prve dve faze jugoslovenskog samou-pravljanja, a praečne su kroz pitanje društvenog standarda, teze o samoupravljanju i odnosu samoupravljanja, kulture i fil-ma, kroz žensko i pitanje marginalizovanih. Detektuju se pro-mene vidljive u prastaru potrošnji i daljem klasnom raslojava-nju koje je uzrokovao prelaz sa administrativno-samouprav-nog socijalizma, za koji je dominantno centralno plansko re-gulisanje iz polovine Sezdesetih, na tržišno-samoupravni so-

cijalizam u kojem se tržište postavlja kao regulator ekonomije. U istom periodu došlo je do napuštanja ideje o kulturnim i pro-svetnim zadacima filma kao obrazovnog, ali i korektivnog me-dija socijalističkog društva, dok je sama filmska industrija pre-puštena tržišnim regulacijama. Zakon iz 1956. godine uveo je sistem samofinansiranja kinematografije koja je zavisila od uspeha filmova na blagajnama, dok je položaj umetnika, glu-maca i reditelja bio regulisan na osnovu ugovora o delu. U 1966. godine bila je otvorena mogućnost međunarodnih ko-produkcija, koje uz ostvarene uspehe na internacionalnim fes-tivalima čine potvrdu vrednosti filmskih ostvarenja. Tržišne reforme i promene unutar samoupravnog odlučivanja, kao i borba između partijske birokratije i narastajuće tehno-kratije Sezdesetih godina, našle su se u analizi filmova prvog ciklusa. Ovi filmovi su fokusirani na radnika, koji se unutar borbe pomenutih društvenih klasa nalazio u potčinjenoj pozi-ciji. Modernizacija načina proizvodnje po ugledu na kapitali-stičke zemlje neminovno je uticala i na društvene odnose. Ka-ko je navedeno u Komunističkom manifestu, rasprostriranjem mašina i podelom rada, rad proletera gubi svaku draž. Radnik postaje dodatak mašini, a od njega se očekuje najjednostav-niji i najjednoličniji pokret rukom koji se lako nauči. U preda-vanju-performansu „Re:vizija #1 – Mesto odlučivanja”, Doplenger detektuje navedene promene na primerima iz fil-ma. Mesto odlučivanja izmešta se iz radnih saveta u birokrat-ski deo preduzeća, dok se samoupravni ekonomski sistem po-stepeno integriše u globalni sistem. Fabrike i mesto rada za-menjuje slika pojedinca i slobodnog vremena. „Re:vizija #2 – Mesto življenja” dovodi u pitanje sve veću retradiconalizaci-ju društva kroz nostalgичnu sliku doma, koja zamenjuje me-sto komune kao oblika države radničke klase. Odnos samoupravljanja i kulture može se pratiti kroz pitanje obrazovanja i povezivanja samoupravljanja sa poljem umet-nosti. Socijalistička strategija obrazovanja ogledala se u to-me da svako može da se obrazuje u smeru sopstvenih intere-sovanja. U praksi, položaj radnika sve više postaje sličan pro-blemu na koji Komunistički manifest upozorava, da se sa na-pretkom industrije moderni radnik postepeno srozava ispod nivoa sopstvene klase. Predavanje-performans „Re:vizija #3 – Jugoslovensko samoupravljanje i kultura” interpretira film u ambivalentom odnosu između buržoaske i narodne umet-nosti. Dolazi do napuštanja amaterizma, profesionalizam sti-će sve veći značaj, čime se narušava ideja integracije rada, kulture i društva unutar kulturne politike socijalizma. Ukazivanje na problem neravnomerne pozicije žena u buržoa-skom društvu, u kojem se na ženu gleda kao na oruđe za repro-dukciju i proizvodnju, u Komunističkom manifestu prati i uka-zivanje na važnost osnivanja zajednice žena. Ravnopravnost žena koja je izvojevana u ratu i garantovana ustavom iz 1946. godine, te propagirana socijalističkom ideologijom koja je pro-klamovala da radnice uzmu učešće u odlučivanju unutar radnih kolektiva, u praksi je naišla na otpor. Posebnu pažnju unutar razmatranja položaja žena u jugoslovenskom društvu, autori su posvetili razmatranju ukidanja Antifašističkog fronta žena (1953), koji je nakon rata sproveodio obrazovanje i zalagao se za poboljšanje položaja žena, i njegovom transformacijom u Savez ženskih društava. Kroz „Re:viziju #4 – Jugoslovenski so-cijalizam i žene”, Doplenger ukazuje na napuštanje ideja žen-

BETON BR. 192 DANAS, Sreda, 21. februar 2018.

ske emancipacije koja je prisutna u filmovima do početka šezdesetih, i na sve prisutniju retradicionalizaciju društva.

Centralni rakurs programa predstavlja pitanje savremenosti jugoslovenskog društva i načina na koji je stvarnost transponovana na filmsku traku. Za razumevanje odnosa socijalizma prema prošlosti, autori su parafrazirali Komunistički manifest kroz iskaz da u komunističkom društvu sadašnjost vlada nad prošlošću kroz projekciju horizonta budućnosti. Korišćenjem dijalektičkih slika, odnosno upotrebom filmsko-montažnih nizova kao podloge za diskurzivna predavanja-performanse, duo Doplenger sučeljava tematiku i slike iz jugoslovenske kinematografije kao projekcije socijalističkog društva, savremenom trenutku u kojem živimo. U predavanje-performansu „Re:vizija #5” kojim su zatvorili program, Doplenger se poziva na Valtera Benjamina i navodi da istoričar isporučuje većnu

sliku prošlosti, dok je zadatak istorijskog materijaliste da isporučuje sliku prošlosti koja je odgovor na svako novo sada. Iako se kroz polje kulture i umetnosti prelamaју politička pitanja koja su važna za svako društvo, autonomno umetničko polje iznova amortizuje politički potencijal za delovanje. Putem politizovane estetike u formi predavanje-performansa, kojim su kontekstualizovali pokretne slike samoupravnog socijalizma, Doplenger je artikulisao jednu od mogućih kritičkih revizija prošlosti iz perspektive sadašnjosti. Autori su ponudili drugačije čitanje perioda socijalizma naspram dve dominantne struje: „disidentske”, koja kritiku socijalizma temelji na anti-totalitarnom diskursu, kao i „jugonostalgičarske”, koja period socijalizma interpretira romantičarski i nekritički. Izražavanje neslaganja sa aktuelnim politikama ostalo je na nivou implicitne kritike, koja se dešava na praznom horizontu naše postsocijalističke savremenosti ■

VREME SMRTI I RAZONODE

Piše: Miloš Živanović

DUBINA X

Prepričavanje hipotetičkog horor filma

Deponija u Vinči, galebovi jedre kroz stubove dima. Tišina, osim krikova lešinara. Nebo je teško, kadar dugo traje. Narator: „Oni koji su želeli da ovo drugačije izgleda i sanjali krematorijum đubreta, baš ovde su i skončali. Ili preciznije, ovo je bila jedna od stanica njihovog skončavanja. Ovde su pokušali da njihova tela spale, ali zlikovačka klika nije znala da pravednici ne gore. Dok su pokušavali da ih kremiraju, neke od žrtava su još uvek bile u životu.”

Lokacija se menja, kamera hvata visoku limenu kapiju, izrešetanu. Kapija se bešumno otvara. Kroz drvored niz stazu, vidimo nisku četvrtastu zgradu, velikih razbijenih prozora. Unutra se naziru mnogobrojne rupe po zidovima. Narator: „Ovde je počelo njihovo stradanje. Topčider, objekat specijalne namene Karaš. U ovu kućicu su ih uterali, kao jaganjce. Uz psovke i udarce. Ruke su im bile sputane plastičnim vezama, čak i onim najmanjim i najslabijim među njima.” Kamera se podiže prema olovnom nebu i ostaje tamo, neko vreme u tišini. Narator nastavlja: „Navukli su roletne, kojih više nema, i pre nego što su zatvorili vrata, u prostoriju su ubacili dve razorne ručne granate. Eksplozivne naprave bile su bolivijske prizvodnje, sa velikom količinom zarđalih gelera u obliku minijaturnih kašika, namazanih antraksom i heroinom. Droga potiče sa makedonskih opijumskih polja, a znamo šta to znači.” Kamera ulazi u prostoriju. Šeta po podu i zidovima, onda i po plafonu. Posvuda izbušena i okrunjena glet-masa, brizganje, kao brzi potezi pomahnitalog slikara. „Posle eksplozija, ušli su unutra i pucali po telima, da zatru, da ništa ne preostane.” Kamera počinje da se kreće u krug, sve brže, kreira kovitlac kao moćnu hipnotišuću pijavicu. „Nulta tačka pogroma”, kao iz daljine progovara narator.

Ponovo gledamo otvorenu kapiju, sada iz dvorišta. Narator: „Onda je počelo prvo premeštanje. Koristeći veliki broj civilnih bicikala i mopeda, opozicioni zločinci su odneli tela na lokaciju koju ste na početku videli, na deponiju. Očigledna namera bila je da se žrtve spale, da se uništi svaki trag njihovog postojanja. Jer, ako nema leševa - nema ni zločina, mislili su zločinci. Po nalogu veštaka, izgleda su nekolicinu žrtava prevezli skejtbordovima domaće proizvodnje. Izvesno je da su neki od postradalih bili još uvek živi kad su ih istovarili u Vinči.”

Iz ptičje perspektive gledamo kružni tok. Saobraćaj se živahno i neometano odvija oko raspevane fontane. Kamera je očigledno na krovu hotela Slavija. Pušta nas da neko vreme gledamo protočnost života i evociramo snimke starog Beograda. Polako zumira prema novom tramvaju koji upravo pristaje, uklizava u luk. Onda prilika koja prva izađe iz tramvaja očigledno zgazi na govno usled čega se ukipi u mestu i podigne nogu, nadirujući saputnici je slučajno obaraju na pločnik i dolazi do male pometnje. Kamera odlazi u desno, prikazuje decu u parkiću nekadašnje Mitićeve rupe, zatim se vraća i fiksira na fontanu.

Narator: „Pošto nisu uspeali da se oslobode tela spaljivanjem, zločinci ih po drugi put premeštaju. Na deponiji, pod okriljem noći, pakuju tela kao džakove, od kojih neki još uvek ječe, u prikolice kamiona hladnjače.” Snimak je na kratko prekinut fotografijom pomenutog vozila. Na prikolici je reklamni natpis *Uslužna klanica živine Staro Sajmište*. Narator: „Zatim potplaćuju vozača mini-bus linije Drvengrad-Potočari da preko Smedereva, Pančeva i Borče doveze kamion i potopi ga ovde, u raspevanom simbolu našeg grada. Zlikovački um računa da su građani imbecili i da neće videti upravo ono što im je ispred nosa... Šofer plaćenik obavio je zadatak i potopio hladnjaču na idealnu dubinu od 23cm.” Kamera zumira dubinu zlokobne vode.

„Kada se od mirisa raspadajućih tela pokvario pevajući mehanizam



u fontani i kada su krici jedinog preživelog privukli pažnju javnosti, istina je konačno isplivala. Jeziva istina našeg usuda. Specijalna spasilačka jedinica iz ruskog humanitarnog centra odmah je helikopterom došla iz Niša i stavila se na raspolaganje. Prikolica-grobnica izvučena je iz vode i kad su ta vrata konačno otvorena, lelek se razlegao od Hrama Svetog Save do južnog Pomoravlja. Lelek neverice, pred prizorom najvećeg pogroma na Balkanu još od petooktobarskog prebijanja direktora Milanovića, izгона drugarice Mire i brata Karića - bar je poneki cvet izbegao ovu seču.”

Kamera je sada na protoaru prekoputa, snima graciozne vodoskoke tamo preko automobila, žubor se kroz saobraćaj tek povremeno probije do mikrofona. Onda se čuje glas istražitelja koji je među prvima stigao na lice mesta.

„Nisam nikada video tako nešto. U stvari, mislim da tako nešto niko nikada ne treba da vidi. Nezaboravno... Mislim, neću nikad moći da zaboravim. Imam noćne more.

Mašine su izvukle kamion i odneli su ga u Tiršovu, u obezbeđeni prostor. Tehničari su otvorili vrata, naoružani policajci su čekali, ja sam stajao pozadi sa fotoaparatom. I čim su otvorili, jedan se strovalio iznutra. Potpuno obrijana glava sa zlatnom krunom, samo se tako otkotrlja pored mene. Kotrlja se krunisana glava, sve ćirilica ide u krug, mi stojimo i gledamo. Ne znaš da li da štopuješ ili da bežiš.”

Vidimo fotografiju mestimično zamućenu, razjapljena vrata hladnjače i prizor u unutrašnjosti. Neodređena biološka masa u kojoj se jedva razaznaju pojedinačna tela i delovi tela.

Istražitelj: „Prišao sam da slikam. U početku jedva da sam mogao da vidim šta fotografiram. Onda smo morali da udemo. Morali smo da ih iznesemo. Jebem ti pos'o i platu, čuo sam da su u Đakovici imali komunalce Čigane za ovakve stvari...”

Čuje se nemontirani glas naratora kako zbuđeno priputuje, ali istražitelj samo nastavlja: „Mnogo ih je bilo, nisam lično sve video ni prepoznao. Mislim da su prvo izneli Vulina. Crno odelo se još dobro držalo, a na čelu mu urezana crna petokraka. Banditi mu ruke postavili, jedan kažiprst u ustima, a drugi, da izvinete, u..., ma znaš, k'o da igra menjalice. Poznao sam Dr Nebojšu, naočare polomljene, i nekako mu kao porasla kosa, onako baš hipi, usta se ukočila u kez i grickaju kosu. Video sam i žene, predsednicu skupštine i ministarku pravde i druge, mirna im lica, kao da spavaju... Da, tu negde, njih kad sam video, onaj preživeli je iskočio odozdo, kao opruga, bio je skoro go i crn, samo je vrištao i trčao. Kad je on otišao, video sam menadžera Vesića, preko košulje je imao neki nagoreli košarkaški dres. A šefa tajne službe su jedva

izneli, mnogo se bio ukočio. I stezao je preko grudi neku kao tablu. Lagano izvlačim to ispod ruku, i do pola mi se činilo da je ikona, onda vidim da je neka pornografija, ne znam šta je ono bilo, evo još se ježim, valjda su mu to dali da drži. Uz njega je bio onaj vojni novinar sa korejskom zastavom, kažu mi, ali ja nisam poznao, taj je iz zolje pogođen, gađali su u glavu i vidi se gde je ušlo, ali se ne vidi da je izašlo. Marko iz Kancelarije, sećam se, bio je sav iskrivljen, a jedna ruka mu se ukočila k'o da čačka nos. I Dačića smo teško spustili, da se ne raspadne skroz. Njemu su nesretniku urezali crvenu petokraku na čelo. Na leđima mu natpis Za izložbu spreman. E, njega kad smo sanirali, onda sam video najcrnje. Skroz u dnu prikolice, Predsednik i Mali, netaknuti, nenačeti. Valjda njih nisu smeli. Leže na boku, jedan prema drugom, primireni. Predsednikova brada Malom na temenu, a Mali u ustima drži Predsednikovu kravatu sa EU zvezdicama. Tu sam sliku sačuvao.” Pošto Istražitelj već neko vreme čuti, dok gledamo fontanu, Narator se uključuje: „Ovaj bezumni teroristički i sadistički čin odneo je cvet srpske politike i novinarstva. Evropa je dalje nego ikad, nacija je obezglavljena. Novine i televizija u Srbiji gotovo da ne postoje, nema vremenske prognoze, još jednom smo ostaci ostataka. Po testovima koje ste obavili, koliki je ukupan broj žrtava?”

Istražitelj se nakašlje i odgovara: „Nemamo još uvek konačan zbir. Tela su rasparčana i raspadnuta. Moja procena je... pa, negde između 16 i 160.” Nerazgovetno čujemo Naratora. Ponovo glas Istražitelja: „Da, radimo DNK, koliko se može u ovim uslovima, ali nemamo opremu za razdvajanje kumovsko-burazerskog poklapanja. Teško je...”

Kamera ide preko kolovoza prema fontani, snima se iz ruke, čuje se kako narator duboko diše. Voda u najkrupnijem planu. Narator: „Evo ovde, ispod ove simbolične vode, biće sahranjeni mučenici. Za opomenu mladima, da se ne zaboravi. Ovo će biti Plava grobnica 2, simbol otpora... svemu.” Sada je u kadru celokupni simbolični objekat, kamera je mirna, pušta nas da u vodoskocima i zvucima himne nađemo svrhu i utehu. Narator se odjavljuje: „Zašto?” Kamera se samo malo pomeri i prikaže bilbord na kom piše *Zato što volimo Beograd*.

„Evo vam ga onaj preživeli”, dovikuje glas Istražitelja. Čuje se topot koraka i neartikulisana vika, kroz kadar projuri Drecun, mikrofoni hvataju usklik „Košareee!” pre nego što se čovek beznadno baci preko ograde muzičke fontane, buć.

U odjavnoj špiči, fotografije iz ispražnjene hladnjače. Aktovke, koferi, notesi, memorandumi, zapisi, potpisi. Dokumenti zlatnog doba ■