

Nihad Agić

KULTURALIZMI U POSTPOLITIČKIM DRUŠTVIMA

Sakralizacija kulturnih diferencija

Suvremeni meta-diskurs-bilo da potiče iz filozofije, sociologije, psihologije, teorije kulture, teorije medija – oglašava da je netom okončano doba knjige i da nastupa era elektronskih medija, te da u toj konstelaciji odnosa, u novoj zajednici diskursa, dolazi do njihova pregrupiranja i uspostavljanja novih značenjskih veza. Na ovu situaciju različito reagiraju, opisuju je i predstavljaju neke dominantne teorije i mnogobrojne kulturne prakse, pa je već zbog toga intrigantno propitati i problematizirati njihova osnovna polazišta.

Možda je u ovom kontekstu važno usmjeriti razmišljanje ka idejama što su u teoriji slike označene kao preokretne (»pictorial turn«), u teoriji jezičkog teksta kao lingvistički preokret (»linguistic turn«), u teoriji društva i teoriji kulture kao «teoretski obrazac» po kojem se razvija društvo, a u umjetnosti općeniti, te u književnoj umjetnosti posebno, na pojavu hiperfiksije i multimedijalnosti World Wide Web-a, odnosno digitalne te internet-umjetnosti. Ovo generalno «pospremanje» diskursnih prostora, uzrokovano hiljadugodišnjim koevolutivnim razvojem društva, odvija se unutar granica Kantova transcendentnog obrata, gdje se zapadni eshatološki Bog, taj religiozni pra-obrat, razrješuje u paradigmi subjekta, i kada se kulturni kôd, zasnovan na kriptanalitičkom postupku, na tzv. «tajnom sistemu» (»secrecy system» prema Claudiu E. Shanonu), ili na «paratekstemima» (G. Genette), ne može više opisati njegovom teorijom komunikacija, već je pristupačan razumijevanju kroz promjenu u orijentaciji na svim društvenim razinama, kod čega se posmatrač uspostavlja kao instanca izbora.

Ovu promjenu orijentacije na svim društvenim razinama Niclas Luhmann je u mnogobrojnim svojim knjigama i raspravama, od «Uvoda u teoriju sistema» (1992.), «Društvene nauke» (1990.), «Medijuma umjetnosti» (1984.), «Neopaživog svijeta. O umjetnosti i arhitekturi» (1990.), do studija kao «Umjetničko djelo i reprodukcija umjetnosti», «Je li moguće kodirati umjetnost?» («Distinctions directrices»), objavljenih osamdesetih godina prošlog stoljeća, vezao i za mogućnost teorije kulture. Ta preorijentacija u gladištu tiče se, u prvome redu, onog što on naziva teorijskim obrascem kulture pisma, zatim teorijskim obrascem kulture štampane knjige i, na koncu, teorijskim obrascem kulture kompjutera. Prve dvije kulturne paradigme Luhmann veže za Aristotela i Decartesa, a svoju vlastitu teoriju socijalnih sistema sagledava kao paradigmu za kulturu kompjutera: sve tri paradigme mogu se najbolje predstaviti kao «katastrofe» u matematičkom smislu (uporediti: Rene Thom: «Matematički modeli u morfogenezi» / »Modeles mathematiques de la morphogenese», Paris; Bourgeois, 1980.), to jest kao «brutalni skokovi», koji sistemu omogućuju da preživi ukoliko bi bio primoran da prestane postojati. Prema Luhmannovu mišljenju, sistem reagira na poremećaje u njemu tako da od svih svojih parametara zahtijeva maksimalnu angažiranost, koja mu omogućuje kvalitativan skok na razinu novog stanja – pismo i štampana knjiga su «katastrofe» utoliko što pomažu sistemu društva da preživi njegovim reproduciranjem ne na razini prvog, nego na razini drugog poretka. Ovaj «brutalni skok» dovodi do rješenja na razini društvenog sistema tako da politika nije više orijentirana na svoju moć, nego na šansu za osvajanje moći; privreda se ne orijentira na profit, nego na tržište, ljubav se više na seks, već na zavođenje, umjetnost se ne orijentira više na ljepotu, nego na dopadanje, što približno odgovara onom što se označava kao «proces civilizacije», dakle što se označava ne više samo kao usmeno (oralno) društvo. Postavljajući pitanje – što omogućuje dati skok od jedne razine reprodukcije do druge i koliko pomenute «katastrofe» pisma, štampane knjige i kompjutera strše van okvira društvenog sistema? Luhmann nagovještava da se teorijski obrasci razvoja društva i kulture mogu predočiti kao faktori nestašice (Engpassfaktoren). Naime, sa svakim novim proširenjem medija: relacija pismo – štampana knjiga – kompjuter, dolazi do «eksplozije» u ukazivanjima na simbolički smisao: u oralnim društvima komunikacija počiva na religioznoj tajni i moralnim tabuima, tako da paradigma kulture pisma iskače iz svijeta religioznih tajni cirkulirajući znakovima, koji nadilaze dosadašnje granice.

Otvarajući se prema carstvu simboličkog smisla, tako Luhmann, društvo više nije u stanju da regulira tajne i moralne tabue, pa je Aristotelova tehnika, poznata pod nazivom teleologija ili semantika cilja, usmjerena na kosmologiju cjeline, koja razlikovanje bilo koje vrste uređuje po modelu ove semantike, i prema kojem kultura opstoji unutar horizonta opterećenog viškom ili obiljem smisla, te se može regulirati kao forma prijelaza između različitih nivoa društvenog ophođenja. U ovom novom kulturnom stanju društvo se reproducira i opstoji u formi teatra sjećanja i orijentirano je na semantiku ljubavi, djelovanja politike, umjetnosti, obrazovanja i religije, na što se docnije nadovezuju funkcionalni sistemi: ono sistematizira svoje srodničke sisteme i sortira jezički i semantički upadljive razlike, svrstavajući ih u prostore, zbog čega porodice i regije postaju garanti stabilnosti društva utemeljenog na obrascu pisma, a na osnovama ovih garancija nastaje mnoštvo mogućih društvenih formi, nastaju «kulture» kao eksponenti društvenih formi.

Za razliku od obrasca kulture pisma, štampana knjiga kao naredna «katastrofa» u razvoju društva, u stanju je da uspoređuje tekstove jedan sa drugim zahvaljujući upravo njenom umnožavanju, i ona tekstove tako sistematski «kritizira», da «kritika» postaje novom heuristikom – u poretku ciljeva pada u oči nered, kaos u ciljevima, čime društveni ciljevi, komunicirani posredstvom mnoštva tekstova, bivaju nekonsistentni i u sebi protivurječni. Budući da Descartes sumnja u sva zamisliva i predočiva polazišta, što uključuje svijet i njegovo tijelo u svijetu, iz toga izvodi zaključak da postoji on i da postoji Bog, jer ideja savršenstva, kojoj valja dodati njegovu vlastitu nesavršenost, kompletira pojam realnosti u kojoj se, prema ovom teoretskom obrascu, prikriva konstelacija morala, mišljenja i ideje o Bogu. Pošto Descartes nije formulirao tu konstelaciju, Luhmann je otkriva umjesto njega – to je nemir. Nemir je taj faktor, koji garantira da jedna misao slijedi iz druge: ako sve drugo podliježe sumnji, onda je i on liferant nemira, pa kao što je mehanika poluga sata, nemir je poluga i temelj racionalnosti novog doba. Na nemiru kao fundamentu sve drugo se izgrađuje kao strukturni dobitak – dobiva se konkurencija u privredi, strast u ljubavi, demokracija u politici, publikacije u nauci, a garanti stabilizacije društva nisu više familije i regije, nego biblioteke i funkcionalni sistemi. Upravo biblioteke nude rubrike pod kojima prepoznamo iznova politiku kao politiku, privredu kao privredu, nauku kao nauku, te umjetnost kao umjetnost i religiju kao religiju. Na ovaj način, prema Luhmannu, Descartes definira nemir kao kulturnu formu društva štampane knjige. Unutar Moderne društvo se restabilizira ako moda, slavi

dinamiku, trend i tendenciju protiv koje protestira te vlastitu kulturnu formu stilizira kao površinu, čudeći se pri tom strukturama koje mrzi i neskriveno veliča nemir.

Društvo kompjutera što ga Luhmann nastoji predstaviti kao «katastrofu», na nov način re-stabilizira postojeće društvene strukture, i kao diverzni teoretski obrazac, ono se definira kroz forme prijelaza od prethodne kulturne komunikacije do ove – budući da «katastrofu» doživljavamo kao suvremenici, možda i ne možemo shvatiti na koji se način društvo ophodi s njom. Dakle, Luhmann društvo kompjutera posmatra na nespektakularan način, jer se medijum kompjutera toliko raširio (mit o meduzi), da on dodiruje samo srž komunikacije, te je uvjerenja da individualno posmatranje i razmišljanje nije u stanju postati teorijom nove kulturne forme, nego je to u stanju jedino raspršena, diverzna inteligencija.

Insistiranje na teoriji sistema vodi ga do polazišta da teorija diferencije ne samo da nudi teoriju kompjutera, nego znatno više – nudi teoriju kompjutera – u – društvu.

Transklasična mašina, kakva kompjuter jeste, toliko ubrzava operacije društvene kontrole, da kultura na to mora reagirati, te sukladno tome on traži, «da se odnosi uključenja i isključenja reguliraju socijalnim sistemom; i da, uostalom, upotreba simbola i s njim povezana upotreba značenja i smisla u socijalnim sistemima, vodi sa sobom uvijek i upućivanje na nepoznato, na isključeno, na neodređeno, na propuste u informaciji, na vlastito neznanje».

Suprotstavljajući se Šenonovoj i Viverovoj definiciji obavijesti kao čitačkog izbora iz skupa mogućih drugih obavijesti, Luhmann za svoju teoriju društva, a time posredno i za teoriju kulture, odabire pojam forme što ju je izložio matematičar George Spencer – Brown u djelu «Zakon forme» («Laws of Form», 1997.), prema kojoj kompjuter, kao transklasična mašina, ne radi sa strukturama, nego njima dirigira i kritički upravlja, pa se kulturna forma, izrasla u kompjuterskom društvu, sastoji samo u posmatračkom stavu prema obavijesti – zbog toga se pojam forme ne koristi za razlikovanje forme od materije (Aristotel), niti forme i sadržaja (estetika 18. stoljeća), nego se u dimenziju temporalnosti same forme dislociraju operacije samoreferencije, kod čega moderan pojam sadašnjosti i kulturna forma njemu primjerena, treba da omogući ophođenje sa kompjuterom, te tako moderan pojam kulturne forme stave na iskušenje slično Derridinu pojmu pisma.

Eksplzija oka: vrijeme bastarda

Pošto je u medijskom društvu ili postgutembergovskim medijima knjiga doslovno postala ekscentrična, priča o povijesti izlaska iz Gutembergogovog doba moguća je još samo kao povijest regresije jedne anomalije – kao hipertrofirano razvijen organ, ona gubi status kulturne dominacije. Audiovizuelni mediji i kompjuter ubrzali su raspad ove dominacije te izveli njenu detronizaciju kao vodećeg medija kulture: »Knjiga postaje – u doslovnom smislu riječi – ekscentrična: ona dugo nema centralnu ili pak nezamjenjivu funkciju (za komunikaciju i društvo), i na to često reagira na ekscentričan način (tj. književnost postaje teška, neprirodna, nastrana, a-normalna)» (Joachim Hoerisch, «Kraj predstave. Poezija medija» / »Ende der Vorstellung. Die Poesie der Medien», Frankfurt, Suhrkamp, 1999.). Iz ove dijagnoze medijskog društva kao grobara knjige, proizlazi teza da su glasovi i pismo ranijih medija bili koncentrisani na jedan smisao, na jedno značenje, dok postgutembergovska tehnika audiovizualnih medija pažnju uvijek jače usmjerava prema mnoštvu značenja. PC priključen na internet je hibridna tvorevina, koju čine audiovizuelne tehnologije, knjiga, telefon, računar, sve su ove funkcije u njoj integrirane.

Unapređenje jednog simboličnog sustava, jednog značenja u mnoštvenost značenja, što ga sa sobom donosi tehnologija kompjutera, uzrokuje i promjenu u strukturi i načinu poimanja svijeta, jer se sada opaža na multiplan način, pa se u toj perspektivi novo medijsko društvo, i s njim povezane kulturne forme, pojavljuje kao rezultanta eksperimentiranja sa mogućnostima i granicama ljudske sposobnosti opažanja (aisthesis i ne znači drugo do opažanje). Multiplano opažanje svijeta i multiplani mediji otvaraju put za avanturu u svjetsko društvo, pa se preko multimedija, multidisciplinarnosti, multiperspektive, multikulture, uspostavlja višekratna konstelacija značenja i simboličkih poredaka, koja dovodi do raspadanja centrističkih komunikacionih odnosa, zbog čega tradirani model komunikacije «centrale na periferiji», u kojoj je središnji emiter Bog sa centralnim tekstom o Deset zapovijedi – centristički vlasnik medijskog monopola, Roma locuta, causa finita (Rim progovori, prijepor prestade) -, sada se zamjenjuje i nadomješta point-point-komunikacijom. Zahvaljujući mreži i html-codu, koji postaju navigatorom emitiranja ove mreže do njihovih konsumenata, kultski medijski događaji sa svjetske pozornice odvijaju se pred očima milionskog mnoštva-događaji poput rušenja Berlinskog zida, rata u Bosni, pada Srebrenice, terorističkog napada na njujorške višekatnice, glamuroznih spektakla Oskara i Gremija, Documenata u Berlinu, etc.

Sa medijalnom književnošću, čiji su osnovni žanrovi hipertekst, hipermedijalno djelo, hiperfilm (Michael Joyce, Robert Coover, Jay David Bolter, Rainald Goetz, David Knobel sa svojom poetikom clicka realiziranom u komadu «A Fine View», etc.), kao eksponenta medijskog društva, definitivno se uklanjaju demoni sumnje u pripovjednost modernog svijeta, demoni što ih je iz svoje eksperimentalne laboratorije pustila književna Avangarda. Ali, suprotno medijalnom pripovijedanju, protivno radikalnom «potapanju» na knjizi centriranog književnog pisma, mnogi suvremeni pisci najavljuju «povratak pripovijedanja», i to putem javnih čitanja i razgovora na CD-u oglašavaju neku vrstu pobožnosti prema štampanom tekstu, tvrdeći da sve što od njih postoji, postoji samo kroz knjigu, te da sami sebe ne mogu shvatiti izvan pisma kao kulturne forme izražavanja. Na taj se način suptilna medijska strategija indirektnosti analizira i predočava kao figura odsustnosti i odstranjenja iz medijski eksponiranog svijeta – Botho Strauss ili De Lillo reduciraju svoje djelo na pismo i knjigu, dok u isto vrijeme neki od pisaca (Goetz) nastoje putem performansa (roman «Otpad za sve. Roman Godine»/»Abfall für alle. Roman eines Jahres», 1999.), prevesti energiju igre, transa i tehnica u književnost, te tako pomiriti fizičku aktivnost sa aktivnosti na mreži.

Povezivanje interneta kao medija virtualizacije i nestajanja, ishlapljenja fizičkog tijela sa knjigom, predstavlja neku vrstu ironijskog samoinsceniranja, te se prodor i provala književnosti na pozornicu sumnjiči kao nesumnjiva sklonost ka egzibicionizmu na račun rada na tekstu, *dok nova poetika pravila pripovijedanja u nastajanju* (dobri «Short stories» američkog pripovjedača Raymonda Carvera), poetika «strukturiranih», dobro ispričanih knjiga, tek odnedavno osvaja medijski prostor. Uz ovo, pada u oči da su oblici marginalnih, rubnih književnosti, tzv. zbunjujuće, neklasificirane forme, bastardi sastavljeni od priče i eseja, putopisa i teorije, nedovoljno ili samo sporadično zastupljeni na književnoj pijaci. Najpotpuniji bastard je roman, Protej među književnim formama, koji je prethodnih godina razvio božanski začudne estetičke strategije refleksivno složenog pripovijedanja (Pynchon, Barth, Calvino, Eco), u nastojanju da zadovolji akademski diskurs, kojem je čitalački ideal biblioteka u kojoj avantura duha svoju strast zadovoljava posmatranjem rivaliteta između filozofije, antropologije, teorije, nauke.

Da li su pismo i knjiga meteori kojima se gubi trag na zvjezdanom nebu suvremene kulture, pokušao je odgovoriti Marshall McLuhan u knjizi «Magijski kanali» (»Understanding Media», 1995.), zamjenjujući i razrješujući model linearnog stepenovanja konvencionalnog kulturnog narativa *teorijom hibridnog miješanja i uzajamnog zahvatanja medija jedan u dru-*

gi. Smatrajući da je za prijelazni period, kakav je naš, atraktivnija sinhrono orijentirana teorija «energije iz bastarda» od dijahronih priča o usponu i padu pojedinih vodećih medija, on se pita, «kako se medij može upotrijebiti, da bi se razvio u snagu drugog medija?», navodeći kao primjer Chaplinovu tehniku, koja formu baleta integrira u burlesku, u groteskno šaljivu improvizaciju nijemog filma, ili T.S. Eliotovo posezanje za obrascem iz filma i džeza u njegovoj poemi «Ljubavna pjesma J. Alfreda Prifroka». Kao najvažniji repertoar dokaza za svoju teoriju Mekluan nalazi u povezanosti alfabetske sa oralnom kulturom, u spoju modernih zapadnih civilizacija sa afričkim etimološkim (korijenskim, primitivnim) kulturama, pri čemu se ozapadnjačenje primitivnih kultura pojavljuje kao «eksplozija oka»: energija bastarda proistekla iz dramatike ove formule znači da se ukrštanjem ili hibridizacijom medija oslobađaju nove snage i energije, slično kao kod cijepanja ili fuzije atoma.

Novi mediji interneta, kao decentrirana i amorfná struktura, u sebe prima knjigu na selektivan i fragmentaran način. On može prihvatiti leksikografske činjenice, neupakovane zbirke listova, skupove informacija, ali je čitanje romana velikog formata na njemu nezamislivo, pa o Mekluanovom fiksiranju aktivnog zahvaćanja ili pak sudara ili sukoba medija jedan u drugi ili jednog sa drugim, kao komplementarnih vrijednosti, jedva da i treba raspravljati. Budući da se danas ne čitaju samo romani sa kompliciranim pripovijedanjem (metafikcionalni tekst), gdje je tiranija čitaoca očita, tzv. metaleptičan postupak kao «narrativni kratki spoj» sa čitaocem involviranim u radnju ili sa likovima što raspravljaju o autoru te sami nastavljaju dopisivati ili agirati radnju na mjestu gdje je autor zapeo ili izgubio moć fikcionaliziranja (Mathias Martinez/Michael Scheffel »Uvod u teoriju pripovijedanja» / «Einfuehrung in der Erzaeltheorie», München, Beck, 1999.), i premda se primaju u formi stanovite nelagode, prema kojem moderni čitalac pokazuje gestu uljudnosti, moguće je ustvrditi da svaka književnost zavidi susretu različitih protejskih oblika, na način kako se to ostvaruje u «hibridizaciji» mediji po modelu Marshalla McLuhana.

Život na granici

Nekako po strani ili kao jalovo i nemaštovito vođenje debata, koje se odvijalo kasnih devedesetih godina iza medijskih ekrana, svađa ili prepirka kulturnih nauka izrodila je i u prvi plan istaknula *pojam kulture* izjednačene sa *kulturalnim studijima* (cultural studies). Kulturalne su na-

uke strahovale od toga da se književnost svede na čisti dokument kulturne i socijalne historije, odnosno bile su protiv rastuće tendencije u nekim naukama, da se klasična djela svjetske književnosti svrstaju na istu razinu sa comic stripom (vidjeti: Will Brooker, «Kulturalne studije» / »Cultural Studies», London, Hoder q Soughton, 1998.). Otkriće termina «kultura», kako se smatra, ne upućuje toliko na potpuno nov projekat u humanističkim naukama, koliko na teoretsko prožimanje i pretresanje njene vlastite prakse – ona opisuje promijenjeni položaj svijesti, realnu promjenu zapadnog društva, gdje se zapaža nezadrživ uspon popularnih kultura i popularne muzike. Osim toga, novi pojam kulture uključivao je međusobni susret različitih kultura, kako na globalnom, tako i na lokalnom području, čime ona preko noći postaje nezaobilaznim predmetom teoretskih refleksija. Upravo teoretske refleksije jednog Terry Eagletona («Ideja kulture» / »The Idea od Cultur», Oxford, Blackwell, 2000.), Geoffreya Hartmana («Rječita šutnja književnosti» / »Das beredte Schweigen der Literatur», Frankfurt, Suhrkamp, 2000.) ili Rajmonda Williamsa, ukazuju na to koliko je složen pojam kulture – prvi govori o naseljavanju seoskog stanovništva u moderni svijet grada, dok drugi kulturu ne samo da suprotstavlja dvjema drugim terminološkim veličinama, «prirodi» i «društvu», nego je opisuje kao antropološki odnos prema sebi samoj, pa kulturu nalazimo u koncentriranom stremljenju, u pristupu «svijetu», gdje se mučna neudomaćenost simbolički obrađuje i upotrebljava kao participacija.

Očito je da *kulturni diskurs* operira sa različitim značenjima novog, vodećeg pojma, a negdje najkasnije od prosvjetiteljstva, kultura se pozitivno vrjednuje, jer akterima, producentima kao i recipijentima pribavlja auru nezamjenjivosti. Međutim, kako je kultura medijum, ona proizvodi identitet tako što postavlja diferenciju – ono što kulture razlikuje jeste njihov ukupni, nikad do kraja homogeniziran habitus. Ako pojam kulture definiramo kao ukupnost životnih stavova (T. S. Eliot, R. Williams), onda otpada predstava o dobroj kulturi, a na njeno mjesto stupaju radikalni relativistički kulturalizmi, pa u tom kontekstu postmoderni kulturalizam prešutno zadržava utopiju, što je rječito izražena u svim djelima anglosaksonske *cultural studies*, utopiju multikulturalnosti. Naime, rječito se izražava na agresivna odbijanja drugih, i drukčije od klasičnog multikulturalizma, postmoderni multikulturalizam propagira novi tip multikulturalnog čovjeka, koji strano, tuđe u sebi internalizira tako što se s ovim poistovjećuje, a vlastito relativizira. Nova premisa glasi: uvijek je bolje miješanje od nemoguće čistote.

Slijedom ovoga diskursa o kulturi, dolazi se do proklamiranog cilja kulture, s jedne strane, do partikularnosti: kultura postoji uvijek samo u množini, i kulturne diferencije se pojavljuju stalno u susretu sa stranim, sa tuđim, a s druge strane dolazi do toga, da se vrijednosna utemeljenost višekulturalnosti ne može izvesti iz partikularnog diskursa (Vico, Herder), nego iz univerzalističkog, iz diskursa ljudskog dostojanstva (Montesquieu). Ovaj diskurs ljudskog dostojanstva nije zasnova za to, da su višestruko kodirani ljudi prirodni nosioci onog stava, koji sobom objedinjuje kulturne diferencije.

Međutim, kulture postaju problem tamo gdje su one sučeljene jedna drugoj i gdje dolazi do zapostavljanja, zanemarivanja, potiskivanja, asimetrije, kada nerijetko dolazi do napada starosjedilačke na doseljeničku kulturu, čime se potkopava idilična slika o kulturi kao prijateljskom poduhvatu. Slika harmoničnog jedinstva u suprotnosti ukazuje se kao varljiva, jer se borba za društvenim i političkim uticajem vodi simboličnim sredstvima «kulturne hegemonije», a doseljeničke zajednice, tzv. dijaspora kultura, u zapadnim društvima (njemački Turci (Almanicki), britanski Indijci, Pakistanci, austrijski, švedski, danski Bosanci), instrumentaliziraju vlastitu kulturu s ciljem učvršćenja predmodernih društvenih i porodičnih obrazaca življenja. Isto tako, prekidanje ili rasijecanje, komadanje kulturnog identiteta kulturnom politikom integracije stranaca, dovodi do antagonističkih odnosa među kulturama, do njihova nepristajanja na moderna, sekularna društva, jer ona proklamiraju model *kulturnog sraza* (chash of cultures), koji doseljeničkim ili manjinskim kulturama ne ostavljaju prostor kulturnog preživljavanja.

Da bi se izbjegao prekid kulturnog identiteta, izumljen je novi historijski «subjekt», koji je ugledao svjetlo dana kao «hibridno biće-mješanac», koje ni ovdje ni tamo nije kod kuće i nema stvarnu domovinu, a neki teoretičari i mislioci, ne bez prikrivenog sarkazma, govore o novom nadčovjeku, lišenog etničkog i seksualnog identiteta.

Postmoderni se život nerijetko opisuje kao život na granici, o čemu progovara teoretičar kulture Homi K. Bhabha u knjizi «Dislociranje kulture» («Die Verortung der Kultur», Tuebingen, Stauffenburg, 2000.), taj je život pocijepan po svim osnovama, život prijelaza i ukrštanja, u kojem se na kompleksan način ograničavaju unutrašnje i vanjsko, prošlost i sadašnjost, razlika i identitet, integracija i izgraničenje. Usmjerna protiv knjige Julije Kristeve, koja temu stranosti i disidencije okreće u pravcu kasnog kosmopolitizma, Bhabhova knjiga oglašava «zadovoljstvo u egzilu», ali ujedno postaje disidentom nosioca povijesne nade, jer je upravo

naučio da se treba odreći fiksnih identiteta i kulturalnih mjesta. Kao akademski intelektualac što pripada univerzalnom svijetu znanja (odriče se profesure na Harvardu), on kreće s milionima egzilijanata prema «novoj obali», i to sa patničkom gestom, jer je odsječen od kulture iz koje je potekao a nikada stvarno neće prispjeti niti biti prihvaćen u starosjedilačku kulturu. Prihvativši hibridni tu-bitak, on ne želi biti ograđen od strane većinske kulture, niti nastoji spojiti obje strategije, kao samosvjesni Pakistanci, Indijci, Bangladežani, naime ravnopravno su-postojanje starosjedilačkog i doseljeničkog kulturnog modela (primjer romana Hanifa Kureiše). Od drugih se razlikuje utoliko što civilnom društvu i zapadnoj *episteme* ne prebacuje da su evropocentrični, jer poput Johna Stuarta Mila i Hannah Arendt, Bhabha polazi od toga, da je samo civilno društvo u stanju da se nosi sa stranošću te, možda, upravo pogled stranca na sebe treba kao figuru refleksije: poanta civilnog društva jeste i ostaje, tako Bhabha, da strance ne treba poimati kao strance, nego kao drugo. Tradicionalistički odgojen starosjedilac u modernim zapadnim društvima ponaša se ravnodušno prema kulturi kao i prema religiji i seksu, pa ljudi stranog porijekla žive u ovim društvima nesmetano ne zbog tolerantnog kulturalizma starosjedilačkih zajednica.

U nastojanju da priči o multikulturalnosti dodamo nove dimenzije, neophodno je ukazati na ambivalentnost multikulturalnosti i složenih odnosa kulturne politike i liberalizma, jer je upravo antinacionalistički liberalizam inicirao ideju o jednakosti u mnoštvu, te je ispod narativa o naučnom napretku i civilizaciji, simbolički markirao razlike i tako postao faktorom kulturne nejednakosti. Kao primjer i, ujedno, eksperiment multikulturalnosti navodi se Habsburška monarhija, u čiju prošlost Claude Magris (roman «Dunav»), smješta mit i utopiju o idealnom saglasju kulturnih različitosti, a Joseph Roth u svojim romanima nudi sliku Austrije evropske i prema svijetu otvorene zemlje u kojoj čovjek može biti čovjek, jer se različitost dokida u višem jedinstvu. Ovaj habsburški mit znanstveno je obradila bečka teoretičarka kulture Christiane Zintzen u djelu «Austro-ugarska monarhija u riječi i slici» (»Die oestereichisch-ungarische Monarchie in Wort und Bild«, Wien, Boahlau, 1999.), koja, po mišljenju upućenih, predstavlja političku manifestaciju multikulturalizma. Pošto ova knjiga predstavlja izbor iz dvadesetčetverotomnog djela, koje se pojavilo u periodu od 1886. do 1902. godine po nazivom «Djelo prijestolonasljednika» (»Kronprinzenwerk«), i sadrži obimnu dokumentaciju svih entiteta, kultura, regija i provincija, u ovome obliku ono ističe kulturne funkcije malih naroda – Bošnjaka kao mladica, Slovaka kao «tuđinskih Tirolaca» i Slo-

venaca u Koruškoj i Krajini. Knjiga na svjetlo dana iznosi prijateljski univerzalan svijet što živi i opstoji zahvaljujući svojoj duhovno-političkoj višeslojnosti, to je vlastita slika države naroda prije njene propasti i prije nego su je retrospektivno spasili pisci kao Roth, F. Werfwel, R. Musil, H. Broch, i u njihovom traženju izgubljenog vremena, sjećanje na djetinjstvo proživa i protkano je «kulturnim pamćenjem».

Međutim, «Djelo prijestolonasljednika» na oficijelnoj razini donosi sliku naroda Monarhije kao kulturno ravnopravnih, ali prikazivanje Slovaka u živopisnoj folklornoj nošnji ili bosanskih Muslimana kao egzotičnih tuđina, u ravni kulturne prezentacije stranih naroda ukazuje na asimetriju i njihov kvazi-kolonijalni status, čime politički liberalna društva markiraju vlastitu diferenciju prema drugim kulturnim entitetima. Kako napominje filozof kulture, višenacionalne države se ne mogu transformirati u demokratsku državu ukoliko su ravnodušne prema kulturi, pa u toj perspektivi habsburški mit o ravnopravnosti naroda i kultura dio je povijesti multikulturalnog eksperimentiranja što je doživio krah, iz čega se zaključuje, da je kultura, politički posmatrano, u svom obuhvatnom smislu više problem, nego nosilac nade, jer utvrđuje diferencije i identitete simboličkom markacijom slike o sebi i slike o drugom. S obzirom na sve veću ravnodušnost i političku nezainteresiranost prema kulturi i kulturalnim naukama, čini se opravdan Eagletonov kritički diskurs u «Ideji o kulturi», kojim on svraća pozornost na relativizaciju kulture kao društvene veličine, na politiku nebrige prema kulturi, zbog čega se njegov projekt kulture označava utopijom, jer služi «političkom razoružavanju» u domeni netolerantnih političkih praksa.

Epistemološka šema “velikih priča”

Idealizaciju egzotičnog i harmonizaciju kulturno različitog, kakvu srećemo u nekim višenacionalnim zajednicama, najprije prekida evropska i američka Avangarda, jer svoj umjetnički svijet obogaćuje otkrivalačkim pogledom stranog, drugog: Vincent van Gogh oduševljava se japanskim drvorezom, Paul Gauguin ushićen je prirodnom ljepotom ljudi i krajolika na Tahitiju, a Pablo Picasso fasciniran je kultskim predmetima i maskama afričkih «primitivaca». Dakako, ova fascinacija za nepoznato predstavljala je očit znak dosade i zasićenosti, te kritike vlastite umjetničke prakse, ali je ujedno označavala nadu da se u «drugome» može naći i otkriti «iskonski», «istiniti» život. U toku multikulturalnih osamdesetih godina prošlog

stoljeća, ovaj avangardistički furor omekšan je uvidom, da drugo nije u protivnosti prema kulturi, već je upravo punoća i obilje «kultura» i «subkultura» ono što daje istinsko obilježje suvremenom društvu, što je praćeno uvjerenjem da su sve kulture jednako vrijedne i na svoj način interesantne.

Međutim, pojavom, na svjetskoj kulturnoj pozornici, devedesetih godina, termina *postkolonijalnost*, temeljno se mijenja predodžba o multikulturalnosti, jer se sada odustaje od vlastitog kulturalnog stanovišta i pogled se preusmjerava od dosadašnjeg viđenja daljine, u viđenje daljine (tzv. doseljenička, dijaspora vizura) društvene i kulturne stvarnosti u kojoj se djeluje. Tu se uočavaju i sukobljavaju dva različita pristupa, jedan koji dolazi iz krila liberalne filozofije Rudolga Burgera i Bazona Brocka, protagoniste pokreta za promjene (Fluxusbewegung), a drugi iz *Black Boxa* što je svoju svjetsku promociju imao na prošlogodišnjim *Documentima 11 – plateforme od 1 do 5*, održanim u Berlinu (*Documenta 11 – Plattformen von 1 bis 5, Ausstellung Katalog, Ostfildern, Hatje Cantz, 2002.*).

Prema Burgeru i Bazonu, postkolonijalni model se može vrjednovati kao pokušaj da se problem multikulturalizma oslobodi svoje latentne konfliktnosti i napetosti, te ga na taj način učini neopasnim – oni opominju pred kulturalizmima kao potencijalnim uzročnicima građanskog rata, jer kulture proizvode ona razlikovna obilježja koja u kritičkim fazama mogu postati potencijalom za agresiju. Također su uvjerenja da se politika kulturnog identiteta sastoji i u tome, «da se manjinska ili minoritetna društva nagovore da svoje kulturne autonomije na silu održe», te u tom smislu traže novu sekularizaciju kulture, traže odvajanje države i kulture.

Potpuno drukčiji pristup od ovih tzv. liberalnih rješenja dolazi iz drugog kulturno-političkog tabora, čiji je model bio predstavljen na *Documentima 11*: «crni blok», naime, predlaže *kreolnost kao novu svjetsku kulturu*, a kao najjasniji izraz kreolskog identiteta u postkolonijalnim društvima su mnemozinski prostori Georges Adeagbova, njegove čudesne komore i asemblaže «Otkrivalac naočigled povijesti otkrivanja... teatar svijeta», koje je, osim na *Documentima 11*, izlagao na prostorima od New Jorka do Johannesburga. Ovaj grandiozni semantički kolaž sadrži, u simultanom rasporedu, fotografije, ulja na platnu naivaca, afričke novine, njemačke knjige za mlade sa afričkim avanturama, jednu zastavu DDR-a, totem i svete statue te blatnjave čarape, i sve to semiotički pretrpano i magijski izdiferencirano. Izložba je praćena vlastitim projekcijama u kojima se upadljivo uočava semantička namjera autora, da (plemenitu) divljinu i «primitivnost» predstavi kao integralizirani sastavni dio teškog i mučnog afričkog identiteta.

Centralni dio asemblaže čini, kao spona, dugi drveni brod, koji simbolizira *panafričku komunikaciju*, ali simbolizira i robovanje: označena kao prostor za sjećanje, ova čudesna komora pokazuje oble ploveće globe, koji se ne mogu svrstati u nikakav logički sistem, nego, u najvećoj mjeri, u paranoidnom obrascu se ukazuje kao ustava ili brana protiv prijetjećeg samoraspadanja. Jasno je da ova Adeagbova asemblaža direktno upućuje na kontekst aktualnog postkolonijalizma, gdje kreolnost ili hibridnost označavaju ne samo miješanu kulturu, nego i životnu formu – i to takvu životnu formu gdje su se, tokom devet stoljeća trajanja, globalno miješali i dislocirali jezici, znakovi i slike. Kao bazični tekst za ovaj novi tip svjetske kulture pojavljuje se manifest «Pohvala kreolnosti» («Eloge de la Creolite», 1989.), trojice naučnika sa Martiniquea, Jeana Bernabea, Patricka Chamoiseaua i Raphaela Confianta, gdje oni nastoje dokazati da nije manjkavost, već prednost to što neki jezik nema svoje korijene, i umjesto njih prisutne «tragove stopala», koji snažnije od «korijenskih potplata» pokreću ideje i pojmove. Na ovaj se način nastoji sugerirati uvjerenje što dolazi iz dijasporne kulture «Crnog Atlantika» – da kreolska kultura ima iskustvenu prednost i kreativni je nadomjestak neukorijenjenosti, što postkolonijalni teoretičari veličaju kao ideal. Naime, društvo što se stalno prestrukturira i organizirano je na principu enformela, gdje se komunikacija među susjedima, te uređenje države bez jakih poluga djelovanja, kao i vrijeme življenja bez stremljenja ka profitu, postavljaju kao kulturni prioriteti.

Osim ove izložbe, Documenta sadrže i četiri tzv. diskursne platforme, čiji je glavni redaktor politolog Ohwui Enwezor, koji putem niza simboličkih operacija želi naznačiti da *diskurzivne strukture* i ovdje treba da preovlađuju, da umjetnost treba reprezentirati takvu vrstu iskristaliziranih struktura, pri čemu se platforme ukazuju kao «konstelacije otvorenih sfera» ili kao «nehijerarhiziran model reprezentacije». Pošto umjetnička vizija ne treba da teži institucionalnoj beatifikaciji, on kao cilj postavlja etički angažman, intelektualnu refleksiju, «o mogućnostima novog mišljenja». Uz ovu novu preraspodjelu diskursnih moći, vezuje se i prostorna preraspodjela težišta – teritorijalno izmještanje diskursnih platformi u Beč/Berlin, Nju Delhi, Santa Luciju i Lagos označava se kao «deteritorijalizacija», što je ujedno najava i ostvarenje simboličkog preuređenja i cijepanja monopolitičkih kulturnih središta. Katalog uz Documenta 11 (platforme od 1. do 4. odnose se na diskursne probleme, platforma 5 na izložbu, propraćenu debatom o demokraciji, kreolnosti ili urbanosti), donosi Enwezorova razmišljanja o umjetnosti, Moderni i društvenoj politici,

a vlastito mu je stanovište određeno onim što su politolozi i teoretičari «Britanskog imeprijia» nazvali «transkulturom» ili «transdisciplinarnošću», dok su mu «duhovna domovina» postmoderni, postmarksistički i post-strukturalni teoremi. Povijest Avangarde opisuje u epistemološkoj šemi «velikih priča», zbog čega se evro-američka Avangarda, a time formalističke kao i društvenokritičke postavke, obavezuju i priključene su na zapadni totalitarni duh, te u tom kontekstu konstatira «tobožnju čistotu i autonomiju umjetničkog objekta», jer na neki način vjeruju da se mogu odvojiti od socijalnog i ekonomskog konteksta. Inovaciju kao unutrašnji princip razvoja kulture u borbi između tradicije i novog, tako Enwezor, iznosi totalno povijesno kretanje, čime se on deklarira sljedbenikom francuskog marksističkog filozofa Guya Deborda i Jeana Baudrillardsa, utemeljitelja «Situacione internacionale», umjetničkog pokreta iz pedesetih i šezdesetih godina prošlog stoljeća, koji su proklamirali cilj, da se umjetnost ima ukinuti i razriješiti u datom životu i socijalnoj realnosti, i to pomoću umjetničkih strategija «detournement» («zaobilaznje, udaljavanje od cilja») i «Derive» («derivat», «lutanje mimo cilja»).

Tragom ove ideje o suprotstavljanju hegemoniji kapitala, te određenje kulture politikom i ekonomijom, Enwezor suprotstavlja tobožnjoj monokulturi zapadne Moderne višeobličnu sliku kulturne «diferencije», koja pod pritiskom inovacija treba da pročisti predodžbu o estetičkom cilju i teleologiju umjetničke djelatnosti, kao i razvoj mišljenja općenito. Ovdje nije teško prepoznati Enwezorovo prilagođavanje modelu «Cultural Studies» i njegovo istraživačko usmjerenje ka kulturama i subkulturama, te kulturalnim diskusijama o njima, što ga smješta u krug ili ga približava britanskim naučnicima kulture i književnosti, koji su najprije u okviru kulturalnih studija, obrađivali fenomene radničke kulture (50-tih godina), a od sedamdesetih u fokusu zanimanja su diverzne kulture ponašanja mladih i stavovi prema potrošačkom društvu i medijima te tematika spolova, dok osamdesetih intenzivno raspravljaju o rasističkim temama. Danas je zajedničko obilježje kulturalnih studija orijentacija prema svim mogućim sociokulturnim partikularitetima, zaštita i nadzor tematike manjina i manjinskih zahtjeva, što Enwezor aktualizira na taj način da brani feminizam, pokazuje razumijevanje za turski dokumentarni film o homoseksualizmu, deteritorijalizira aboriđinske umjetnike, te kritički tematizira abnormalni karakter američkog globalnog kapitalizma, koji marginalizira sve i sva.

Ovim osnovnim obilježjima aktualnih kulturalnih studija, kako ih predstavlja Enwezor, treba pridodati i rašireni obrazac analiza kulturalnih studija, kojim se traga za subverzivnim strategijama ovladavanja indi-

viduama i grupaama od strane države, pri čemu pojedinci i grupe takve državne zajednice sumnjiče za zloupotrebu, ili stvaranje fronta protiv nivelirajuće masovne kulture a là Hollywood, pri čemu se u analizama kulturalnih studija konzument pop-muzike kao neko, ko prihvata, simbole masovne kulture ("appooprüert"), koristeći ih drukčije od intencija "industrije kulture". Ovaj front što su ga devedesetih godina oformili postmoderni intelektualci – lingvisti, kulturni naučnici i sociolozi –, iz izvanevropskih zemalja, i koji su inaugurirali postkolonijalne studije kao ogranak kulturalnih studija, usmjeren je protiv umjetnih svjetova i sajens-fikšn predstava modernog *homo ludensa* (arhitektonski modeli holandskog umjetnika Constanta, «New Babylon»), usmjeren je također protiv statični tvorevina na bilo kojoj razini društva i kulture, te svoju postkolonijalnu dinamičnost uvjetuje mobilnošću ili migracijom, praćenu osjećanjem nedomovinstva (bezzavičajnosti), melanholije i frustracije. Među postkolonijalne autore, pored Enwezora i Francuskinje Catherine David, ubrajaju se Edward Said, Gayatri Spivak, Paul Gylroy te Indijac Homi K. Bhabha, a svima njima je zajednička ideja o postkolonijalnom subjektu kao subjektu, koji stanuje u «međuprostoru» modernih diskursa izgrađenim na velikim epistemama – taj subjekt, naime, naseljava «treći prostor» između tradicije i Moderne. Ovaj prostor Enwezor opisuje kao povijest postkolonijalnog, postideološkog, dijaspornog, globalnog svijeta nakon kraja hladnog rata, pa osnovnim pojmovima postkolonijalnih studija smatraju se pojmovi i procesi prenošenja, interpretacije, subverzije, hibridizacije, pomjeranja, novih spajanja, semiotičke gerile, etc.

O kakvim se strategijama kulturnog prevrednovanja radi, najbolje svjedoči onaj dio platforme, koji obrađuje temu 11. septembra 2001. godine, temu napada na njujorške višekatnice (dokumentirane su i druge globalne kao i lokalne krize – agresivni rat u ex-Jugoslaviji, masovni pokolji u Ruandi, patnja Palestinaca). Od 118 umjetnika i umjetničkih kolektiva sa svih pet kontinenata, jedino se Marokanac Touhami Ennadre (živi u Parizu), suočio s ovom temom, dakle izostalo je suočenje Black Box-a i samog Enwezora: Touhami shvata Veliku Nulu kao mogući početak novog svjetskog poretka, shvaća svijet kao očišćeno prazno mjesto, «koje s periferije prodire u centar, da bi re-konceptualiziralo zapadne ideološke diferencije globalne promjene», on Veliku Nulu tretira kao mjesto na kojem, nakon kolonijalizma, može početi «obračun sa vrijednostima Zapada», te govori o «tabula rasa» crnog psihijatra i radikalnog antikolonijaliste Franza Fanona («Prokleta da si zemljo»/»Die Verdammte dieser Erde»), gdje predmnijeva «radikalni transnacionalni projekt fundamentalističkog islama».

Na ovaj način etiketa «postcolonial», koja u sebe uključuje primarno pojmove i strategije suptilnih analiza i rekonstrukciju hiperkompleksnih kreolskih identiteta, znači i uključuje odgovornost nekadašnjih kolonijalnih gospodara za probleme koloniziranih zemalja, te su kulturalne postkolonijalne diferencije poslužile kao «platforma» za formiranje antihegemonističkog bloka, što neki filozofi i teoretičari diskursa označavaju kao «neognostičko-manihejski konstrukt» u ravni koncepta, a u ravni strategija kulturalnog predvrednovanja kao «estetičko izrabljivanje»: «Neprivilegirani društveni slojevi nisu izrabljeni samo privredno, socijalno i politički, nego i još kulturno, kada se stvari i znakovi njihovih kulturnih praktika koriste za ekskluzivne kulturne mode, iz kojih su oni samo isključeni... Iz toga korist izvlače samo agenti valorizirane kulture «(Boris Groys, «O novim»/»Über Neue», München: Hanser, 1992.).

Aura divljeg čovjeka sa Balkana: Slavoj Žižek kao događaj, kao predstava

I u okviru programa samoodražavanja i samopotvrđivanja, što ga slovenski filozof Slavoj Žižek primjenjuje u svojim nedavno objavljenim knjigama, «Podmuklost subjekta»/»Tie Tuecke des Subjekts», 2001.), «Šta ste već uvijek htjeli znati o Lacanu a niste se usudili pitati Hitchckoka» (»Was Sie über Lacan wissen wollten und Hitchckok nie zu fragen wagten», Frankfurt, Suhrkamp, 2002.) i «Revolucija predstoji. Trinaest ogleđa o Lenjinu» (»Die Revolution steht bevor. Dreizehn Versuche ueber Lenin», 2002.), književne, odnosno kulturalne nauke se uzimaju kao indicija za tegobu mišljenja, jer se pomoću kategorija Lacanove psihoanalize, te drugih diskursnih autora, nastoji zasnovati interpretacija kao «beskonačna produkcija novih signifikanata, koji prethodnom nizu retroaktivno dodjeljuje značenje».

Smatrajući Lacana ličnim kućnim Bogom, od njega posuđuje gestu odricanja-smisla (Sinn-Entsagung), uvijek iznova Lacanovim terminima priziva «prazninu uživanja», «nemoguće-nedodirljivu supstanciju uživanja», koja «kruži oko primordijalne praznine, oko nagona». Ni sam ne skriva ko su mu omiljeni autori, koje rado i uvijek citira: «Što postmodernizam čini, tačno je ono suprotno: njegov su predmet par excellence produkti što ih masa odlučno prihvata – i zadaća je interpretacije da takve prikaze spozna služeći se ezoteričnim teoretskim finesama Lacana, Derride ili Foucaulta». Ove teoretske fineše Žižek u slučaju Hitchckokovih filmova

«Vertigo», «Psycho» ili «Notarious», upotrebljava ne da bi pobio ili rastvorio unaprijed stvorene teoretske pretpostavke, već da bi dokazao valjanost i opravdanost aprioria, njegovu neograničenu dinamiku interpretacije i «vječno proklizavanje signifikantata». Konačna socioideološka lekcija «Psychoa» je stoga – kao rezultat Hitchcockova ukupnog djelovanja – kasnokapitalistički kolaps polja intersubjektivnosti kao medijuma istine, njegova dezintegracija u dva pola ekspertnih – znanja i psihotične «privatne istine». Kao suma Hitchcockova cjelokupnog djela «Psycho» nas poučava da je «kasni kapitalizam» slomio i uništio ljudske odnose i prepušta nas privatnoj zabludi i zavaravanju, te mrtvom i beskorisnom znanju eksperata, pa su se Žižekov boom i pompezna gesta, očito je, razvili iz neke vrste *kiča negativnosti*, koji od načela kloniti se sebe, napuštanja – sebe (smisla, želje, subjekta), čini kult.

Postavši velikom zvijezdom transatlanskog Jet-Seta, sudjelujući na preko tri stotine simpozijuma na temu filozofije, psihoanalize i kritike kulture, krećući se neprestano na relaciji Paris-Buffalo-Minnesota-New Orleans, o njemu se stiče dojam da je izvanrealna osoba, koja prije spada u izmišljotinu Davida Lodgea, majstora campus-romana, jer u njegovoj pojavi odista ima romanesknog – specijalista za Lacana iz Ljubljane, interesira se za punk, Davida Lyncha, Lenjina i Hitchcocka, veoma razumljivo teoretizira o banalnim pojavama svakodnevne kulture, da bi u narednom trenu, bez zazora, kasnopolitičke «želje» teoretski objasnio i izveo iz reklama za pivo, čime opravdava svoju reputaciju vodećeg glasa u filozofiji današnjice, popraćenu aurom divljeg čovjeka sa Balkana. Takav glas i takva aura omogućili su mu da drži intenzivne seminare na prestižnoj European Graduate School u Saas-Feeu, a na teoretskim seminarima za američke studente u švajcarskim gorjima, u društvu je sa drugim osumnjičenicima Radical Chica, kao Agamben, Baudrillard i Butler, ali uz to svojim kontrapunktski postavljenim citatima iz Lacana i Lenjina utiče na evropsku elitu, za koju Jeunesse Doree (Zlatna mladež) američkih Cultural Studies rado izdvaja pozamašnu sumu novca («Total tuition cost /excluding fees/\$ 15.620.00»).

Žižekova radikalna kritika u sve novim varijacijama sagledava i varolizira kasni kapitalizam i postmodernu kao stanja bezalternativnosti i stagnacije, jer danas postoji još samo privid liberalizma i privid demokracije, koje karakterizira odsustvo bilo kakvih stvarnih, suštinskih mogućnosti izbora, pa u skladu s tom dijagnozom, pozitivno vrjednuje kasni komunizam kao prostor lišen životnih stresova. Ustvrdjuje, također, da je prije ove žalosne katastrofe moderniziranja još postojala prava alternativa,

pa je u tom smislu komunizam primorao kapitalizam da stavi humano lice, da bi se nakon nestanka ove svete suprotnosti, svijet pred našim očima počeo barbarizirati, što Žižek sumira u stavu, da tek od 1990. godine počinjemo zbiljski živjeti u totalitarnim odnosima.

Njegovi su spisi vrlo brzo dospjeli u male postmodernističke rubrike vodećih evropskih izdavača, pa je njegovo teorijski najznačajnije djelo «Podmuklost subjekta» (550 strana), postalo «filozofskom knjigom godine» u Suhrkampu za 2001. godinu. Osnovni ton njegove filozofske knjige ogleda se u tome, da ona treba biti, prije svega, angažirana politička intervencija, koja se suočava i pristaje reagirati na goruća pitanja današnjice. U tom smislu nastoji na nov način formulirati lijevi, antikapitalistički projekt, koji će zamijeniti i odbaciti kapitalizam novog doba i njegov ideološki suplement liberalno-demokratski multikulturalizam. Osim toga, osnovni ton knjige proizveden je uobičajenim varijacijama citata iz Hitchcocka, Hegela, Lyncha i Butlera, začinjjenih pseudonaučnim umećima o teoriji haosa i kvantnoj teoriji, čime on zasniva neku vrstu dijalektičko-materijalističke ontologije protkane sićušnim rupama i prazninama u kojima se mogu spoznati »... najrazličitije pojave forme, od kvantne fizike do double take klasičnih holivudskih komedija». Pitajući se, da li nakon Lenjina postoji politika istine, konstatira da je liberalni kapitalizam, kao postpolitička era, obavezan na neku vrstu ideološkog konsensusa: «Njegove su temeljne premise akceptiranje globalnog kapitalizma kao jedne igre koju valja igrati, te akceptiranje liberalno-demokratskog sistema kao konačno nađene optimalne političke organizacije društva», te se svojim teorijskim programom okomljuje na liberalnodemokratsku hegemoniju i njenu nepisanu zabranu mišljenja. U svoj teoretski program Žižek ubacuje igru sa Lenjinom, koji nije samo istinska suprotnost pragmatizmu Trećeg puta, nego i marginalističkom lijevom stavu, kojeg Lacan naziva *le narcissisme de la chose perdue* (narcizam beznadežne stvari), te iniciranje političkog programa uvjetovanog lenjinističkom gestom treba da potkopa i sahrani totalitet liberalno-kapitalističkog svjetskog poretka.

Kao i mnogi autori iz lagera postkolonijalnih kulturalnih studija, te postpolitičkih teorija društva, i Slavoj Žižek se oglasio komentarom na 11. septembar 2001. godine, ukazujući na traumatsko djelovanje ovog čina: «Šta se zapravo srušilo ovim napadom?», pita se on, i odgovara da su ovu katastrofu pripremile katastrofične fantazije određenih holivudskih filmova, «tako da se Americi desilo tačno ono o čemu je fantazirala, i upravo je to bilo iznenađujuće», te je na ovaj način fantazija provalila u realnost i postala istinom, naime paranoidna fantazija i tobožnja stvarnost samo su

inscenacije egzemplarno izvedene kao u filmu Pitera Vira «Trumanov šou». Ovu svoju potragu za «dobrim terorom» Žižek poantira time da je 11. septembar veliki ideološko-kritički poduhvat demaskiranja «ultimativne istine kapitalistički utilitarnog despiritualiziranog univerzuma: dematerijalizacija samog života, njegovo prometanje u sablasan i užasan show». Kako je Hollywood postao šifra za sluđivanje i zaslijepljivanje, Žižek svoj ressentiment usmjerava protiv zlog svijeta privida i show-a: «Ne radi se, dakle, samo o tome, da Hollywood inscenira privid realnog života bez vage i utega materijalnosti, nego se radi o tome, da realni socijalni život u kasnokapitalističkom potrošačkom društvu sam nosi crte inscenirane prijevare i laži, i da se naši najbliži u pravom životu ponašaju kao glumci i statisti».

Označen u liberalnim kulturnim krugovima Evrope kao narcistički teoretičar, koji kruži oko simboličkog poretka iz kojeg je sam isključen, ponekad i kao apologet nasilja u čijem se «simetrično-inverznom kontrapunktu» konformno ponašaju Lacenove rafinirane teoreme o «metonimijskom proklizavanju» i «praznoj želji», Slavoj Žižek zacijelo spada u vodeće članove svjetske kulturne i filozofsko-semiotičke gerile što opće misli preobražava u subverzivne teoretske nacрте.

Dramaturgija spektakla ili: čitanje kao subverzija

Da se kulturnonaučni program te orijentacije na književnu nauku kao poetiku kulture može ostvariti u drukčijoj naučnoj perspektivi, pokazuju brojne publikacije o kulturnoj nauci kao novoj disciplini, i to pretežno prakticiranoj na njemačkim univerzitetima (Humboltov univerzitet u Berlinu), te su u labavim vezama, ako ne i bez bilo kakvih spona sa kulturalnim studijima odnosno *cultural poetics* američke i engleske kritičke škole. S obzirom na činjenicu da se ovdje ne radi o utemeljenju i zasnivanju osnovnog metodološkog okvira unutar zatvorenog znanstvenog učenja, nego o refleksiji iz promijenjenih perspektiva, kojom se proširuju granice postojećih struka i njihovi predmeti izučavanja, kulturna nauka kao nova disciplina još nije učvrstila i osigurala svoj znanstveni identitet, jer se njena nova orijentacija izvodi unutar književnopovijesnih i književnonaučnih struka.

Vodeća figura ove nove discipline u Njemačkoj, Friedrich Kittler, u svojoj knjizi «Kulturna povijest nauke o kulturi» (»Eine Kulturgeschichte der Kulturwissenschaft«, München, Fink, 2000.), svjesno se udaljava od

američkih *cultural studies* i njihovih evropskih ogranaka time što proizvoljnost u izboru predmeta, svjesnu dekanonizaciju, metaforizaciju kulture kao teksta ili kao diskura o tijelu (vidjeti: Gideon Stienig: «Bodi-lation. Povijest tijela i nauka o književnosti», *Scientia Poetica*, 5/2001.), zamjenjuje obradom velikih djela i autora evropske duhovne povijesti posljednjih tristo godina. Tumačenja djela G. Vica, Herdera, Hegela, Nietzschea, Freuda i Heideggera dobiva obrise kanona, jer se «izvjesni» sveti tekstovi «naše nauke» moraju prezentirati široj publici. Unutar novog programa kulturnonaučnih istraživanja, prvo mjesto u povijesti novije kulturne filozofije zauzima Karl Loewith, a u okruženju njegove povijesti filozofije Martinu Heideggeru se pripisuje značenje *mislioca budućeg doba*, dok se u knjizi književnog semiotičara Juergena Trabanta «Nova nauka o starim znakovima: Vicova sematologja», Frankfurt, Suhrkamp, 1994.), Giambattista Vico predstavlja kao «junak-utemeljitelj naše nauke», kao onaj mislilac, koji je kulturnu nauku držao na odstojanju i priličnom razmaku od novovjekovne prirodne nauke. Slijedom filološko-semiotičko-kulturnonaučnog postupka tumačenja i analize, u rasponu od Ericha Auerbacha do J. Trabanta i F. Kittlera (Manfred Engel: «Kulturne nauke-nauka o književnosti kao kulturna nauka-kulturnopovijesna nauka o književnosti» /»Kulturwissenschaft«/, *Kultur Poetik*, 1/2001.), uočava se, na osnovu ovog strukturalnog cijepanja novovjekovne nauke, da je moderni subjekt «tragično podijeljen», pri čemu se konkurentska borba dviju kultura uvijek već završava na štetu kulturne nauke, što Kittler pokazuje na primjeru sukoba i suparništva Vica i Descartesa.

Kao kulturni naučnik po pozivu, F. Kittler uspostavlja distancu prema mnogim kolegama iz novih struka, jer svoje argumente traži i pronalazi u matematici kao temeljnoj nauci te u kompjuterskoj tehnologiji, pri čemu se poziva na teoriju o realnim brojevima Simona Stevina, koji raskida sa decimalnim brojevima, a za kulturnonaučne teorije tvrdi da su nezamislive bez konteksta današnjih programskih jezika. Opremljen novim instrumentima analize, kulturnonaučni postupak Kittlerov svoju nehistoričnost u pristupu demonstrira na primjeru Herderove teorije o ljudima kao bićima sa greškom, kod čega Kittler predviđa postojanje misaone figure *imbecillitas mentis* u prirodnom pravu, iz koje je Herder objasnio socijalnu prirodu čovjeka i njegovu jezičnu sposobnost, pa učenje o nedostatku instinkta metodički funkcionira u sklopu teorije o post-grocijanskim društvima. Kittler ide u suprotnom smjeru, tvrdeći da «su roditelji, kao slika i prilika Boga, stvaraoci vlastite djece», čime se kompleksan antropološki model svodi na efekat samoreprodukcije matične obitelji. Što se tiče njegova

uklona prema kompjuterskoj tehnologiji, on se može objasniti psihoanalizom francuske škole, gdje se *odsutnost* promišlja kao ekscentrična sredina oko koje kruži želja za njegovom dopunom i nadomiještanjem. Ovom se figurom misaonog poređenja ili posezanja za paradigmom iz drugih znanstvenih područja s ciljem objašnjenja vlastitih postavki, otvara prostor i za objašnjenje Kittlerova kulturnonaučnog projekta, jer se pokazuje neupitnim, da je kulturna nauka došla do razine na kojoj je nauka o književnosti uvijek već bila prisutna, naime – ova nova disciplina ispunila je svoj posljednji san oslobodivši se tereta filoloških zahtjeva, te neometana kritičkim prigovorima, promišlja «svete tekstove» vlastite, kulturne povijesti.

S drukčijih medotičkih premisa a uz pomoć filozofskih kategorija te s orijentacijom na literarne tipove, književnom tekstu i književnosti u cjelini pristupaju francuski i američki naučnici Gilles Deleuze i Harold Bloom. Svijesni Hegelove epohalne presude o smrti književnosti kao i nesigurnosti književnih kanona odnosno konkurencije audiovizuelnih medija, Deleuze i Bloom šansu za spašavanje književnosti od nestajanja vide u njoj mitologizaciji i mitizaciji.

Prvi je to obznanio u nekoliko svojih ranijih knjiga, a u najnovijoj «Kritika i klinika» («Kritik und Klinik», Frankfurt, Suhrkamp, 2000.), nastoji pomoću Nietzschea i Bergsona, tzv. zaobilaznim putem preko filozofije, nastaviti njihov san o rastočnosti jezika, kako bi prevladao statični pojam: «Znanje se otjelovjeljuje u općem imenu, koje označava zastoj i tačku mirovanja, u supstantivima i adjektivima, u kojima vlastito ime čuva postojeći odnos. Tako lično Ja potrebuje Boga i svijet uopće. Ako se, pak, supstantiv i adjektiv počinju rastakati, ako glagoli čistog postojanja počinju da kidaju zastoj i tačke mirovanja imena i proklizavaju događaje u jezik, tada Ja, svijet i Bog gube svaki identitet». Koristeći se filozofskim kategorijama, Deleuze reaktivira estetičku praksu Paula Veleyja o «demonima mogućnosti», koji svoju snagu oslobađaju u književnoj umjetnosti – na ovaj način književnost postaje vodeći medij pretrpan i prenapučen sinestezijskim slojevima. U formuli «I prefer not to» («To ne cijenim, tomu ne dajem prednost»), iz Melvillova «Bartlebyja», on aktivira potencijal treće vrijednosti s one strane statičnih operacija, zone neodređenosti i nerazlikovnosti rastu toliko i u takvoj mjeri, da se jedno od drugog ne mogu razlikovati ni riječi ni lica». Kao rezultat filozofskog čitanja književnosti pojavljuje se predstava o samodinamičnom tekstu nepojmljivog kao statična struktura:»Pisanje je stvar postajanja, uvijek nedovršeno, uvijek shvaćeno u nastajanju, i ono uvijek od sebe odbacuje doživljenu i proživljenu građu».

Smatrajući da je istina umjetnosti u promjenljivosti njene tvorevine, Deleuze u umjetnosti vidi medijum za proizvođenje formi u kojima se postajanje događa na paradoksalan način i pri čemu se jezik mora učiti mucajući – pošto jezik ne odražava afekte, nego teži ka tome da sam postane afekat, ovakav proces produkcije smisla vodi izvan granica jezika, u neku vrstu prehvata preko granica, gdje «slikarstvo i muzika spadaju u pisanje kao efekti boje – i zvuka, koji se izdižu iznad riječi». Mitiziranjem književnosti Deleuze proširuje njeno polje referencije do eksplozije medija, «snaga projekcije slika je nepobitno politička, erotska, umjetnička». Njegov kriterij za umjetničko djelo koje je doseglo književni rang, je izvanliterarni jer potencijal teksta leži u tome, da razriješi filozofske i političke zahtjeve, što on obrazlaže time da apstraktni teorem Kanta postaje događajem u djelima Shakespearea, Rimbauda i Kafke, dok Melvillovi romani u formalnom principu patchworka (krpljenja), ubrzavaju američku političku utopiju: «Ako je fragment urođen Amerikancima, to je zbog toga, jer se Amerika sastoji iz federalnih država i diverznih imigracionih naroda (manjina): svuda ansambl fragmenata, koji prijeti secesijom, tj. ratom. Iskustvo američkog pisca nedjeljivo je od američkog iskustva, jedino ako ne govori o Americi. Na taj način fragmentarno djelo sadrži neposrednu vrijednost mjesta kolektivnog iskaza».

Konsekvenca ovog modela književnosti je *političke* prirode jer se ovdje, kao u Hegelovu određenju epa, pojavljuje narod, i to ne na način Homerove «Ilijade» kao gospodar moći, nego kao minoran narod, a jedan od najznačajnijih autora, po Deleuzeu, koji je minoritetnom narodu udijelio glas, je T.E. Lawrence: «Lawrence govori arapski, odijeva se i živi kao Arap, samo teška srca pristupa arapskom, ali nikad ne oponaša Arapa, nikad ne taji svoju razliku, koju već osjeća kao izdaju». On u njima vidi gotov ep, nalazeći u njemu «izlaz za ruinu svog opustošenog Ja», čime se kolektivno i individualno bjekstvo završava i okončava u «funkciji fabuliranja» velike književnosti.

Slično njegovim ranijim radovima, pisanim skupa sa Felixom Guattarijem, poimanje mogućnosti književnosti nosi signaturu Kafkinu i hipostazira se do razine umjetnosti, koja se vrjednuje terminom «transgresija», terminom francuske književne teorije šezdesetih godina, po kojoj se istinski ugrožen čovjek ne definira s obzirom na realno ili s obzirom na djelatni čin, niti s obzirom na imaginarno ili snove, nego samo kroz snagu, kojom slike o sebi i o drugome (u slučaju Lawrencea, kao «dnevnog sanjara», o arapskim prijateljima), projicira u realno. Preko parabole o Lawrenceu kao projekciji vlastite slike o drugom u životnu realnost, Deleuze umjetnosti

dodjeljuje funkciju sistematskog prekoračenja granica između umjetnosti i života, pri čemu se ona sama pojavljuje kao pava fikcija: svojom estetikom zdrave želje, koja proizvodi zdravu književnost, a ova zdravo društvo, koje se rasprskava u svom slikovnom potencijalu te se tako rastače u «novo zdravlje», Deleuze umjetnosti priznaje da je umjetnost samo ako je istovremeno prikazivanje i razrješenje filozofije, teorije i gerile, čime staje na stranu otpora, na stranu minoritetnog jezika i subverzije, pa njegovo čitanje «malih književnosti» Melvilla, Kafke, Kleista i drugih, oglašava novi kanon «velikih minoritetnih» pjesnika.

Ovo oglašavanje novog kanona dovodi ga u blizinu Harolda Blooma, koji u svojoj knjizi «Umijeće čitanja. Kako i zašto treba čitati» («How to Read and Why», 2000.), Deleuzov kanon o razrješenju svih identiteta književnosti u filozofiji i teoriji, nadopunjuje vlastitim kanonom i pojavljivanju cjelovitog čovjeka u književnosti: dok Deleuze bijes kapetana Ahaba u Melvillovom «Moby Dicku» čitao kao manifestaciju deteritorijalizacije te samog potencijala književnosti, dotle Bloom isti književni karakter svodi na jedino važeći izvor svakog govora o književnosti, na Williama Shakespearea. Orijentirajući se na književne tipove, Bloom daje time odgovor na pitanje, *zašto treba čitati*: fiktivni likovi aktualiziraju bitno više životni potencijal, nego što to pojedinačnom čitaocu polazi za rukom u realnosti, dok u isto vrijeme čitalac producira višak vrijednosti – više producira svijet, više života, više produktivnog prijateljstva, kod čega se Hamlet kao književni lik ukazuje književnom manifestacijom kompletnog polja mogućnosti postojanja. Zbog toga mu obje sekularne književne Biblije, «Hamlet» i «Don Quijote», utjelovljuju prirodu, koja se piše i čita, pa se u ovom poetskom monizmu artikulira «mudrost» izgubljena u modernom društvu. To ujedno znači da je umjetnost postala medijem za izricanje koncepta mudrosti, koji potiče iz «duševnih vremena» što su postojala prije nego što je došlo do funkcionalnog izdiferenciranja društvenih komunikacija, pa Bloomov projekat uključuje izbjegavanje opasnosti na putu pojavom pisma, i to pomoću kontigentne riječi, koja, vođena apokaliptičnom tehnikom, omogućuje da pomoću čitanja prisustvujemo demaskiranju vanjskih i konačnih istina.

Propagira vjeru u književnost umjesto njene analize, što znači odstranjenje iz čitanja modernih metoda i praksi čitanja, te ovu vjeru u književnost izdiže do nove retoričke i imaginativne norme: «Snaga uvjerenja kod Shakespearea je veća, jer je bogatiji; njegovo retorično i imaginativno sredstvo daleko nadilazi Jahvina, Isusova i Allahova». Bloomov zakon ili kanon žrtvovao je mnoga djela, među ostalim «Čarobni brijeg»

ili «Josipova braća» Thomasa Manna, dok su Shakespeare i Cervantes Alfa i Omega njegova čitanja; oni su dva pola između kojih se širi i rasprostire cjelokupni potencijal književnosti. U svojoj težnji prema kanonskoj nauci o književnosti, Bloom je dospio do «zakona» čitanja – treba čitati najbolje, koji su već uvijek čitani, jer su uvijek već bili najbolji.

U tom grandioznom čitalačkom poduhvatu «asistirao» mu je najveći čitalac svih vremena, Samuel Johnson. Sa «Dr. Johnsonom» Bloom u mediju apokaliptičke kritike kulture sagledava kolektiv mediokriteta, koji se skrivaju iza elitne kulture, čija mudrost prijeti da nestane u raspadu kulture: «Kako drukčije čitati roman, ako se pretpostavlja postojanje male elite a ne pretpostavlja se reprezentent velikog skupa čitalaca?»

Isturajući u prvi plan mistifikaciju književnosti, Bloomov evanđelium književnosti usmjeren je protiv televizije, cyber-svijeta i osnovnog, glavnog trenda – *uspostavljanja vizualnosti na mjesto literarnosti*, što njegovo čitanje čini subverzivnim, jer opominje na neprimjerenost književnosti naspram kulturne sadašnjosti, ukazuje na mogućnost spašavanja književnosti pred navalom i prijetnjom izdiferenciranog društva, te upućuje na restituciju tradicije prije njenog kraja. Ovaj je koncept komplementaran Deleuzovom, koji etablira male književnosti, manjinske književnosti u doba prevlasti logocentričkog diskursa, čime se dovršava tri stoljeća duga dijagnoza Hegelova o beskonačnom postojanju života u estetičkom artefaktu, te o umjetničkom nadmašivanju prividnog zakona stvarnosti lijepim prividom.