

Sve što znamo

Rad Renate Poljak «All one knows» još je u procesu nastanka i u toj situaciji neizvjesna ishoda, u kojoj se isprepliće interpretacijska projekcija želje umjetnice s projekcijom moje želje, trudim se uvjeriti se da se krećemo po istom terenu. No «All one knows» zapravo me muči sumnjom koja tvrdi suprotno – da se na području ideologije, koja radi na produkciji značenja, u polju simboličnog, ipak ništa ne podrazumijeva.

Video instalacija «All one knows» sastoji se od dvije projekcije, a zvuk je ono što povezuje dva filma - glazba nastala obradom zvuka koraka po parketu dopire sa dva zvučnika i u *loopu* zaposijeda prostor između dvije projekcije. Prvi je film snimljen 16mm kamerom, iz ruke, u Beogradu, na putu iz Beograda do Vukovara i u Vukovaru. Slika prikazuje okolinu, panorame, pejzaže i prizore uz cestu, uglavnom bez ljudi. Protagoniste, muškarca i ženu, ne vidimo, nego u pozadini čujemo njihove komentare i fragmente dijaloga, na univerzalnom nam engleskom, s ponekom rečenicom na hrvatskom. Ne možemo odmah razabrati tko su likovi, o kome govore i kome se obraćaju – pretpostavljamo da su putnici, da međusobno komuniciraju, a ponekad kao da referiraju na treću žensku osobu čije iskustvo prepričavaju, i tako sabotiraju autobiografski karakter «filma ceste». Zvukova okoline nema, i glasovi odzvanjaju u praznom, očišćenom prostoru, kao u zrakopraznom prostoru «istine», nezagađenom relativnošću ispresijecanih perspektiva, pozicija i temporalnosti, u očitaj suprotnosti s izgovorenim sadržajem koji upravo podriva mogućnost fiksne pozicije i čvrste priče.

Vukovar je grad-simbol čije semantičko polje oscilira u krajnostima suprotstavljenih perspektiva. To je multinacionalni grad na hrvatskoj obali Dunava, grad čije je srpsko razaranja u jesen 1991. neko vrijeme ispunjavalo svjetske medije, i te su slike (bombardirana bolnica, kolone izbjeglica, stradanja civila...) poduprle medijsku kampanju koja je pridonijela međunarodnom priznanju samostalne hrvatske države nekoliko mjeseci kasnije, u siječnju 1992. To je grad za čiji se pad i danas prozivaju odgovorni, grad u kojem se testira ponovni suživot i u kojem se homogenost identitetskog javnog diskursa izražava s različitim političkim, etničkim i religijskim predznacima. Umjetnica u Vukovar stiže okolnim putem, iz Beograda, glavnog grada bivše države, toposa političkih odluka i manevara koji su 90-ih pokrenuli seriju ratova na prostorima bivše Jugoslavije, grada koji se u njezinoj

naraciji posve uklapa u hegemonijsku medijsku sliku etničkih i rasnih stereotipa agresivnosti i militarnosti, sudjelujući tako u nacionalnoj mitologiji koja djeluje iznutra i potvrđuje se izvana.

Drugi film je igrani film, snimljen video kamerom prema autoričinu scenariju, u Zagrebu, u jednom finom zagrebačkom stanu u kojem se odvija cijela radnja - rasprava i svađa muškarca i žene, para. Uloge glume hrvatski glumci, jezik: hrvatski. Banalnost svađe potvrđuje sve klišeje heteroseksualne bračne zajednice¹, začinjene motivima suvremenosti koji reproduciraju stare klišeje novim formama neo-konzervativnog zamaha povrata obiteljskim vrijednostima s uvažavanjem identitetnih razlika i sveopće rodne zbunjenosti. Svaka kontekstualizacija odvija se u jeziku, ljubav odnosno ideologija ljubavi para izražava se jezikom današnjeg zagrebačkog književnog govora prožetog specifičnim urbanim idiomima s njihovim klasnim konotacijama.

Činjenica da je film o putovanju (uglavnom) na engleskom, a film o svađi jednog «generičkog» para na hrvatskom, upravo potvrđuje što se na kojem jeziku može izgovoriti. I u nekim je prijašnjim radovima umjetnica umnažanjem jezika kojima govori nagovještavala da «istina» raseljenog subjekta postoji samo kao iskustvo tijela koje se potvrđuje u svakom jeziku iznova. Iskustvo susreta s Vukovarom, u koji umjetnica iz Beča stiže preko Beograda, moguće je podnijeti samo dislocirano - u Beogradu, i na jeziku koji je stran, ipak «svima» razumljiv - na engleskome. «Politička nekorektnost» njezina ekscesa je uopće *moguća* samo u tuđem, «civiliziranom» jeziku, u kojem nije reprodukcija klišeja poludjelog nacionalizma, zakašnjele groznice etničke pripadnosti i vjerskog fundamentalizma, nego njegovo strateško izmještanje.

Priče možemo čitati kao paralelu rata i ljubavi, ali ne u smislu kako je to razvijeno u semantici ljubavi od najranijih antičkih tekstova, nego na ideološkom planu, kao ideološki govor koji upostavlja ili održava neku društvenu vezu. Ljubav shvaćena ne kao osjećaj, nego kao komunikacijski i simbolički kod intimnosti i iskazivanja osjećaja u modernom društvu kakvo se razvija od 18. st, djeluje kao

¹ Žena čeka na prozoru, muškarac izvana ulazi u svijet doma; žena kao priroda i dom, muškarac kao socijalni svijet. 18. stoljetna kompartmentalizacija javnog i privatnog određuje javnu sferu kao svijet produktivnog rada, političkog odlučivanja, vladanja, obrazovanja, zakona i javnih službi, koje postaju isključivo muški, dok privatna sfera postaje svijet doma, žena, djece i slugu. Žena je definirana tim nedruštvenim prostorom osjećaja i dužnosti, iz kojeg su novac i moć protjerani.

«kulturalni imperativ», odnosno kao ideološki propis². Ljubav svoje ispunjenje nalazi u braku, brak nastaje iz romantične ljubavi, koja postaje jedinim legitimnim razlogom za izbor partnera. To institucionalizirano razmišljanje za ushićenu strast razvija se u okolnostima u kojima se osamostaljenje seksualno zasnovanih intimnih odnosa pod kodom ljubavi oslanja na striktno razlikovanje osobnih i neosobnih odnosa, kao što i moderna buržoaska ideologija demokracije počiva na autonomnoj političkoj sferi, u kojoj se pojedinci tretiraju kao odvojene i apstraktne «jednake i slobodne» individue, izdvojene iz socijalne matrice, oslobođene (stvarnih) statusnih i drugih stega, određenja i odgovornosti.

Upravo time što se uspostavlja apstrakcijom od društvenih odnosa i što održava samo apstraktnu individu, autonomna politička sfera odlučujuće zadire u društvene odnose, te «njezin učinak nije isti s obje strane klasne linije razdvajanja»³. Tako i kodiranje romantične ljubavi kao autonomnog prostora intimnosti koji se realizira brakom, socijalnim odnosom u kojem pojedinac može komunicirati o sebi samome, «biti onakav kakav zaista jest», na način na koji to ne može u neosobnim odnosima niti u uskim granicama dotičnog sistema, ne djeluje jednako u odnosu na pitanja roda kao kontinuirane osi moći i dominacije, i pitanja seksualne razlike kao ambivalentne scene značenja, fantazije i želje. «Diskriminacija je simptom liberalnog buržoaskog društva koje se proklamira kao društvo slobode i jednakosti za sve, ali sprečava uživanje jednakih prava strukturalnim ograničenjima, ekonomski, društveno i psihološki.»⁴

Priča drugog filma opće je mjesto ideologije buržoaske obitelji kao društvene institucije i diskurzivne formacije za produkciju muških i ženskih subjekata, kao što se i u prvom filmu barata općim mjestima nacionalističke ideologije i njezina terora identitetskih iskaza i identitetskih zajednica, ekskluzivnih u svojoj homogenoj dimenziji. Iznenađujući «susret» s ideologijom nacije, u Beogradu, na putu za Vukovar, to prepuštanje ideološkom prividu nacionalne pripadnosti, koje se doživljava kao bezuslovno, kao nešto što se ne može ukinuti i što tvori racionalni sklop unutar kojeg je moguće donositi odluke i djelovati, zapravo registrira traumatični događaj koji se dogodio početkom devedesetih, s raspadom države,

² Niklas Luhmann, *Ljubav kao pasija: o kodiranju intimnosti*, 17. str., Naklada MD, Zagreb, 1996.

³ Rastko Močnik, *Tri teorije: institucija, nacija, država*, 16. str., CSUb, Beograd, 2003.

⁴ Griselda Pollock, *Vision and Difference*, 50. str., Routledge, London i New York, 1988.

ratom i uspostavom novog društvenog poretka. Tek ponavljanjem, retroaktivnim rekodiranjem, trauma se uspostavlja i integrira u psihičku ekonomiju, u simbolni poredak. Trauma nikada nije povijesno djelatna ili potpuno važna u prvotnom trenutku, ona je rupa u simboličkom poretku trenutka koji za nju nije spreman, koji je ne može primiti, ili barem ne odmah i bez strukturalnih promjena.

Pitanja ponavljanja, razlike i odgode uvjetuju pitanja kauzalnosti, temporalnosti i narativnosti. Gledatelj/ica je suočena s dvije priče, i da bi vidjela jednu mora drugoj okrenuti leđa, pri čemu je u pozadini i dalje prati zvuk druge priče, koje su međusobno povezane i zvučnom petljom koja permutira i perpetuira zvuk koraka po parketu, bez kretanja i smjera, u beskonačnoj petlji. Direktna konfrontacija teško da bi polučila neposredan uspjeh. Traumatični događaj, da bi se mogao shvatiti ili razriješiti, može se vidjeti tek iskosa, pogledom vođenim željom koja bezobličnoj i besmislenoj slici omogućava da zadobije jasan oblik. Priča o putovanju u Vukovar, preko Beograda, otjelovljuje i materijalizira ekscesivnu smetnju koju želja unosi u objektivnu realnost i u tom smislu ona nije realistična, nego ukazuje na Realno koje se ne može simbolizirati; ona ne "dekonstruira" fascinantnu prisutnost slika i emocija, nego prepoznaje nepodnošljivu prisutnost Realnog. Subjektivnost, koja nije zadana jednom zauvijek nego se strukturira kao relej anticipacija i rekonstrukcija traumatičnih događaja, otkriva se kao sklop višestrukih pogleda koji nastoje rekonstruirati događaj. Pozornica događaja izmještena je iz Vukovara u Beograd, gdje nekontrolirani nacionalistički ispad, istodobno agresivan i defenzivan, unaprijed kompenzira reakciju koja bi u Vukovaru mogla izostati.

U vrijeme trenutne ideologije «normalizacije», koja djeluje u području simboličkog i produkcije značenja proizvedeći konsenzus i pristanak, nacionalizam kao specifični mehanizam društvene kohezije zamijenjen je političkom korektnošću kakvu diktiraju procesi približavanja Europskoj Uniji, tom obećanom cilju normalizacije. Pri tom društvene napetosti nisu razriješene, nego potisnute obećanjem društva liberalne «normalnosti» kakvom su navodno blizu «zapadne države kasnog kapitalizma», kao države blagostanja u kojima se poštuju ljudska prava. Normalizacija danas služi legitimnosti liberalnog kapitalizma i političkog sustava parlamentarne demokracije i slobodnog tržišta kao jedinog «prirodnog» i prihvatljivog rješenja, optimalne norme političke svijesti, a njezine traumatične posljedice – nezaposlenost, siromaštvo, povećanje klasnih razlika, degradacija obrazovnog sustava, smanjenje socijalne i zdravstvene sigurnosti, konzervativni

protu-udar itd., nisu shvaćene kao regularni proizvod i simptom liberalno-kapitalističkog sustava, nego kao puke "nuspojave". «All one knows» ne proizvodi politički korektnu i krajnje funkcionalnu estetsku sugestiju ne-konfliktne tranzicije prema liberalnom idealu ujednačavajuće multi-kulturne društvenosti, i na frustrirajuću situaciju lažne dileme između «europskog puta» i «lokalnih ekstremizama» reagira gestom koja se opire mehanizmima normativnog kodiranja koji stvaraju zajednicu u kojoj su svi glasovi apsorbirani u homogenoj crnoj rupi. Situirajući se izvan sheme suvremenosti i njezine «političke sfere», «All one knows» priziva mišljenje subjektivnosti koja se uspostavlja u zajednici, u restauriranom prostoru «političkog» u kojem novo kodiranje intimnosti, tj. ljubav, ima neke šanse i izvan «dvije ready-made formule čistog seksualnog susreta i stapanja identiteta ljubavnika»⁵.

⁵ Michel Foucault, «Friendship as a way of life», u: *Hatred of Capitalism, A Semiotexte Reader*, ur. Sylver Lotringer, 297. str., MIT University Press, 2003.