
ALEN MIK

UDK 316.773.3:321.64"20"
321.64:316.75"20"
7.01:316.75"20"

BENJAMIN, TELEVIZUELNO I “FAŠISTIČKI SUBJEKT”

Osim što je bila kulisa remek-dela nacističke propagande, filma “Olimpija”, Leni fon Rifenstal (Leni von Riefenstal), Berlinska Olimpijada 1936. bila je i mesto prvog “direktnog” TV prenosa. U masi posetilaca tog globalnog sportskog događaja, koji se istovremeno prikazivao na ekranima u nekoliko sala u Berlinu, bio je i francuski psihoanalitičar Žak Lakan (Jacques Lakan). Samo dan pre toga, on je u Marijenbadu izložio ranu verziju svog teksta “Slika u ogledalu”. U varijanti iz 1949, tog danas čuvenog ogleđa, Lakan će napisati da “formiranje *ja* u snovima simbolizuju tvrđava ili stadion”.¹

Posle prevoda na engleski jezik, krajem šezdesetih godina, Lakanov tekst o pozornici u ogledalu odigrao je suštinsku ulogu u formulisanju onoga što je otad u studijama medija poznato kao teorija ekrana. Smeštanje subjekta u sinematski tekst analizira se pozivanjem na Lakanov opis pogrešnog narcističkog priznavanja *ja* kao jedinstvenog entiteta ili geštalta. Ova analiza ideoloških funkcija elektronskih medija nedavno se vratila – naročito u delima grupe naučnika-saradnika severnoameričkog časopisa *October* – istorijskoj pojavi fašizma i modernog tehnološkog aparata. Istraživanja Hola Fostera (Hal Foster), Suzan Bak-Mors (Susan Buck-Morss), Džonatana Krerija

¹ Jacques Lakan, *Écrits: a selection*, trans. Alan Sheridan (New York: Norton, 1977), 5.

(Jonathan Crary), Denisa Holiera (Denis Hollier) i drugih ukazuju na to da je kritika medija utemeljena u intelektualnoj kulturi 1930-ih godina i danas vrlo relevantna. U nastojanju da preispita važnost tog nasleđa za savremene studije medija – pre svega dela Valtera Benjamina i nekolicine njegovih francuskih savremenika – ova rasprava se suštinski nadovezuje na ta istraživanja.

Benjaminov uticajni esej “Umetničko delo u doba tehničke reprodukcije” takođe je prvi put objavljen 1936. godine. U završnoj napomeni ogleđa, Benjamin primećuje da se “u velikim svečanostima i džinovskim skupovima, u sportskim događajima i ratu koje danas hvataju kamere i zvučni snimci, mase suočavaju same sa sobom.”² Ovaj spoj istorijsko-tehnološkog događaja i teorijskog komentara ukazuje Holu Fosteru na to da proliferacija televizijskih tehnologija – kao što su TV, video, kompjuteri – fetišizacijom mehanizama kontrole podržava “fašistički subjekt”.³ Televizija nas pozicionira kao subjekte tehnološkog imaginarnog i, u televizijskim prenosima sportskih takmičenja i rok koncerata, kao virtuelne učesnike onoga što su moderni teoretičari nekad nazivali “masovnom kulturom”.

Fašizam je za Fostera “najekstremniji simptom” doba “svetskog rata i vojnog kasapljenja, industrijske discipline i mašinske fragmentacije, plaćeničkog ubijanja i političkog terora”.⁴ Fašistički subjekt je “oklopljen” zbog traume koju su mu nanele istorijske okolnosti. Tako Foster kod Lakana i Benjamina iščitava implicitnu kritiku fašizma 1930-ih, koja se mora obnoviti kao reakcija na televizijski spektakl Zalivskog rata. I “uzbuđenje tehnomajstorstva”⁵, što ga je domaćoj javnosti ponudilo CNN-ovo pokrivanje Pustinjske oluje, vraća nas televizijskom načinu trovanja informacijama kao centralnom pitanju fašističkog subjekta.

Fosterova rasprava usredsređena je na tri istorijska momenta: sredinu 1930-ih, Lakana i Benjamina; “smrt subjekta” francuskog poststrukturalizma, 1960-ih; i savremenu scenu tehnoloških medija – satelitske tele-

² Walter Benjamin, *Illuminations*, trans. Harry Zohn (New York: Schocken, 1968), 251.

³ Hal Foster, “Postmodernism in parallax,” *October* 63 (1993): 8.

⁴ Foster, 8.

⁵ Foster, 19.

vizije, *sajberprostora*, virtuelne realnosti, itd. Iako televizuelno nije u središtu Fosterove rasprave, podvukao bih da razvoj televizuelnih medija predstavlja važnu referentnu tačku za razumevanje onoga što je ugroženo nastajanjem fašističkog subjekta. I Fosterova tri perioda mogu biti korisni u iscrtavanju određene istorije televizuelnog kojom ću se ovde baviti: od masovnih spektakala 1930-ih do posleratnog uvođenja televizije u domove, sve do savremene globalizacije elektronskih informacija.

U praćenju istorije televizuelnog, želim da podvučem da se moj pristup razlikuje od onoga Eduarda Kadave (Eduardo Cadava) u “Rečima svetlosti” (Words of Light). Ne prihvatom Kadavinu sveobuhvatnu tvrdnju da “politiku i istoriju sada treba shvatiti kao sekundarne izvedene forme telekomunikacija”.⁶ Ta Kadavina tvrdnja verovatno je trebalo da opravda njegovo dekonstruktivno čitanje tropa fotografije u različitim Benjaminovim tekstovima – koji su za Kadavu u meri u kojoj su “usmereni protiv logike ... imanencije i otkrovenja... eminentno politički”.⁷ Moglo bi izgledati da takav pristup koji pozicionira fotografiju (implicitno i televizuelno) kao logocentričnu, podržava neograničenu praksu bliskog čitanja koja razotkriva metafizičku konstrukciju tehničkih medija i time potvrđuje takvo kritičko izmeštanje kao “eminentno političko”. Ovde sam skloniji da čitam određene tekstove Benjaminova i njegovih savremenika radi kritičke artikulacije fašističkog subjekta. Praćenje različitih formacija tog subjekta – od nacističke Nemačke, preko posleratnih potrošačkih društava, do tzv. “novog svetskog poretka” – omogućava da određena konstelacija politike, istorije i telekomunikacija postane čitljiva i, možda, otvorena za nove kritičke intervencije. Moj pristup, dakle, ne pozicionira medije kao “primarne”, već kao one koji igraju ključnu ulogu u formiranju kulturnog i političkog identiteta u našem veku.

Televizuelna mobilnost

U svojoj prekretničkoj studiji “Televizija, tehnologija i kulturna forma” (Television: technology and cul-

⁶ Eduardo Cadava, *Words of light: theses on the photography of history* (Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1997), XXIII

⁷ Cadava, XXIV

tural form), Rejmond Vilijems (Raymond Williams) tvrdio je da je termin “masovne komunikacije” pogrešan u primeni na emitterske medije kakvi su radio i televizija, budući se javna recepcija novih medija zapravo pre svega odvijala u privatnim domovima.⁸ U kontekstu Vilijemsove argumentacije, način na koji je nacistički režim koristio radio i televiziju – recimo u organizovanim javnim gledanjima televizijskog prenosa Olimpijade 1936. – pokazuje se kao nereprezentativan za potonju institucionalizaciju tih medija.

Za razliku od Olimpijade 1936, prvi televizijski prenos kasnije iste godine u Londonu, bio je neuporedivo uspješniji i što se tiče kvaliteta emitovane slike i oduševljenja gledalaca.⁹ Dakle, što se Britanije tiče, Vilijems je bez sumnje u pravu kad smešta televiziju u širi kontekst istorijskog procesa “mobilne privatizacije”¹⁰, izraza koji uspešno opisuje način života “istovremeno mobilan i kućevan”, tipičan za posleratna potrošačka društva. Tako je, recimo, Rolan Bart (Roland Barthes) mogao da piše u “Mitologijama“ o “Novom Citroenu” da je izgled automobila postao “kućevniji” i da je “komandna tabla sličnija modernoj kuhinjskoj radnoj površini nego fabričkoj kontrolnoj sobi”.¹¹ Privatizovani stil i način posleratne potrošačke kulture otvorili su zanimljivo tumačenje Benjaminove prilično vizionarske izjave u ogledu o umetničkom delu o tome da je film pocepao “svet-zatvor” i privatnog i javnog prostora, svodeći ih na “razvaline i krhotine” kroz koje “mirno i pustolovno putujemo”.¹²

Na tragu Vilijemsovog pojma mobilne privatizacije, En Fridberg (Anne Friedberg) je formulisala izraz “mobilisani ‘virtuelni’ pogled”¹³ da opiše simulaciju pokreta i vidljivost, koje prati sve od diorama i panorama 19. veka, kroz nastajanje potrošačke kulture prvih arkada i robnih kuća, do dvadesetovekovne

⁸ Raymond Williams, *Television: technology and cultural form* (New York: Schocken, 1975), 24.

⁹ Albert Abramson, “The invention of television”, in *Television: an international history*, ed. Anthony Smith (Oxford University Press, 1995), 30-31.

¹⁰ Williams, 26.

¹¹ Roland Barthes, *Mythologies*, trans. Annette Lavers (New York: Hill and Wang, 1972), 89.

¹² Benjamin, *Illuminations*, 236

¹³ Anne Friedberg, *Window shopping: cinema and the postmodern* (Berkeley: University of California Press, 1993), 2.

mobilizacije potrošača uz pomoć imaginarnih predela filma, turizma, televizije, tržnih centara, interneta, itd. Za Fridbergovu, Vilijemsovo isticanje privatizacije naglašava razliku između emitovane televizije i raznovrsnijih izvora filma.¹⁴ Ona ipak podvlači da zbog “kontekstualne promene gledanja” u protekloj deceniji, posebno s masovnom upotrebom video rekordera, upadljivi razvoj televizije i filma nije više toliko presudan. Zapravo, sledeći Fridbergovu, ovde koristim termin “televizuelno” da obuhvatim savremene uslove gledaoca pozicioniranog u virtuelne prostore koje proizvode film, video, TV, računari i tržni centri.

Dakle, dok se istorijski razvoj televizuelnog brzo odvojio od svojih korena “masovnog medija”, na drugom nivou postojao je kontinuitet virtuelne mobilnosti subjekta. Teorija Fridbergove o mobilisanom virtuelnom pogledu uspešno sledi trag od Benjaminovog opisa tehnološke mobilnosti u ogledu o umetničkom delu, preko posleratnog uvođenja televizije u domove, sve do savremene elektronske kulture. I Žan Bodrijar (Jean Baudrillard) osvežava Bartov opis Citroena iz 1950-ih da bi prikazao savremeni automobil kao “vrstu kapsule, s komandnom tablom kao mozgom, i okolnim predelom kao televizijskim ekranom”¹⁵ U tom opisu “majstorstva, kontrole i komandovanja”, subjekt pada u ekran i mrežni terminal, vraćajući nas Fosterovoj slici savremenog fašističkog subjekta uključenog u “živi” prenos katastrofalnih događaja kao pilota nekakvog privatizovanog tele-vozila.

Benjamin i televizuerno

Mada nikada nije direktno komentarisao nastanak televizije, Benjaminovi tekstovi s jedinstvenom osetljivošću beleže uticaj tehnoloških i političkih promena čiji je bio savremenik. Benjamin je rođen u porodici iz srednje klase, u Berlinu 1892. godine, u vreme kad taj grad tek što je postao svetski centar visoke tehnologije: “Elektropolis”.¹⁶ Braća Limijer (Lumi-

¹⁴ Friedberg, 139.

¹⁵ Jean Baudrillard, “The ecstasy of communication”, in *The anti-aesthetic: essays on postmodern culture* (Seattle, Washington: Bay Press, 1983), 127.

¹⁶ Peter Hall and Paschal Preston, *The carrier wave: new informational technology and the geography of innovation 1846-2003* (London: Unwin Hyman, 1988), 123.

ere) su u Parizu 1895. po prvi put prikazala pokretne slike. Džonatan Kreri primećuje da je Benjamin započeo čuveni "Projekt arcade", studiju nastajuće potrošačke kulture u devetnaestovekovnom Parizu 1927. godine, one iste kad je počela tehnološka realizacija televizije.¹⁷ Prvi period eksperimentalnog televizijskog emitovanja poklapa se sa Benjaminovom eksperimentalnom istoriografijom i direktno se oslanja na estetiku foto i filmske montaže. Inkorporacija novih medija u Benjaminove kritičke tekstove, u vreme njihove istorijske pojave, čini te tekstove trajno relevantnim i za kasnije medijsko doba.

Mirijam Hansen ističe da, premda se Benjamin 1920-ih priklonio avangardnim i "primitivnim" upotrebama fotografije i filma, revolucionarna borba za medijski aparat sredinom 1930-ih "samo što nije bila izgubljena... u fašističkoj restoraciji mita kroz masovne spektakle i filmske žurnale, ali i liberalno-kapitalističkom tržištu i staljinističkoj kulturnoj politici".¹⁸ Treći rajh, koji je Benjaminu izgledao kao istorijski naslednik Drugog carstva, bio je rešen da uz pomoć televizije usadi "sliku Firera u srca nemačkog naroda".¹⁹ Oba projekta – i televiziju i Benjaminove arkade – zaustavio je početak Drugog svetskog rata. Bombardovanje Perl Harbura je zaustavilo emitovanje u SAD, a televizijsku tehnologiju stavilo u službu razvoja novih vojnih tehnologija, posebno navođenih projektila.²⁰ Kad su Benjaminovi sabrani spisi, po prvi put posle rata, postali dostupni široj nemačkoj javnosti, 1955, Elvis je već nastupao u šou Eda Salivena (Ed Sullivan). Sada je Kalifornija, postojbina Holivuda a uskoro i Silikonske doline, podržavala tamošnju značajnu nemačku emigrantsku kulturu, pa je Benjamin postao još jednom žrtva fašizma, te je ostalo njegovim kolegama Arnoldu Horkhajmeru (Arnold Horkheimer) i Teodoru Adornu (Theodor Adorno) da iz prve ruke kritikuju američku "kulturnu industriju".²¹

¹⁷ Jonathan Crary, "Spectacle, attention, counter-memory," *October* 50 (1989): 103.

¹⁸ Miriam Hansen, "Benjamin, cinema and experience: 'The blue flower in the land of technology,'" *New German critique* 40 (1987): 181.

¹⁹ Crary, 105.

²⁰ Abramson, 30.

²¹ Max Horkheimer & Theodor W. Adorno, *Dialectic of enlightenment*, trans John Cumming (New York: Continuum, 1993).

Adornovo obnavljanje kritike “fašističkog subjekta” u drugačijem kontekstu, i nelagodni susret s istraživanjima masovnih medija Pola Lazarsfelda (Paul Lazarsfeld), urodilo je mučnim pokušajem sinteze kritičke teorije i empirijskih postupaka u “Autoritarnoj ličnosti” (The authoritarian personality).²² Nove teorijske i praktične intervencije zasnovane na kritici ideologije neće povratiti bar deo svoje nekadašnje predratne vrednosti sve do ponovnog otkrića predratnih i ratnih spisa Benjamina, Bertolda Brehta (Bertolt Brecht) i Adorna, 1960-ih godina. Tek su se francuski filmski časopisi “Cahiers du cinema” i “Cinéthique”, koji su se bavili teorijom radikalne filmske prakse i kritikom kao reakcijom na Maj 1968, vratili Benjaminu, Brehtu, Sergeju Ejzenštejnu (Sergei Eisenstein) i Dzigi Vertovu kao svojim pretečama.²³ Raspravljajući o korišćenju nove video tehnologije za stvaranje “gerilske televizije” 1970-ih godina u Americi, Patriša Melenkemp (Patricia Mellencamp) ukazuje na odlučujući uticaj Benjaminovih Illuminations.²⁴

Prva zbirka prevoda Benjaminovih spisa “Illuminations” (1968) učinila ga je savremenikom francuske filmske teorije i omogućila njegovo potonje uključivanje u sintezu Brehta, Lakana i Altisera (Althusser) u britanskom časopisu “Screen”. Hansenova to ovako objašnjava:

Benjaminov ugled u savremenoj filmskoj teoriji i kritici uglavnom počiva na njegovom ogledu “Umetničko delo u doba tehničke reprodukcije” iz 1935/36. godine. To je verovatno najnavođenije delo Benjamina ili ma kog drugog nemačkog autora o filmu. Osobit spoj marksizma i modernizma koji je odredio recepciju Benjaminovog rada može, međutim, da zamagli neka nekonzistentnija i ambivalentnija svojstva ogleda o umetničkom delu, da ne pominjemo njegov problematični status prema drugim Benjaminovim spisima.²⁵

²² T. W. Adorno, et al, *The authoritarian personality* (New York: Harper & Bros., 1950).

²³ Sylvia Harvey, *May '68 and film culture* (London: British Film Institute, 1980), 45.

²⁴ Patricia Mellencamp, “Video and the counterculture”, in *Global television*, eds. Cynthia Schneider and Brian Wallis (New York: Wedge Press; Cambridge Massachusetts: MIT, 1988), 205.

²⁵ Hansen, “Benjamin”, 179-180.

“Nekonzistentnija i ambivalentnija svojstva” koja Hansenova želi da pronađe u čuvenom Benjaminovom ogledu delom se odnose na problem mimetičkog, o kome ću kasnije raspravljati sledeći Hansenovu, u odnosu prema Lakanovom poimanju pozornice u ogledalu i delima nekih Benjaminovih savremenika iz Koledža za sociologiju. Koledž je, kao grupa intelektualaca koji su se od kraja 1937. do sredine 1939. godine sretali u Parizu, razvio značajnu kritiku fašizma koju ću čitati u svetlu njihove konvergencije sa Benjaminovom raspravom o mimikriji i opštijem kontekstu televizuelnog.

Načelna teorijska sinteza što se odvijala na stranicama časopisa “Screen“ mogla bi se sažeti opaskom Kolina Mekkejba (Colin MacCabe) da je “prekid imaginarne veze između teksta i posmatrača prvi preduslov političkog pitanja u umetnosti”, strateški raskid “vidljiv još od Brehta”.²⁶ Oспорavajući tu pretpostavku, Hansenova tvrdi da ga je istorijska hitnost koja je ubrzala Benjaminovu kritičku reakciju na fašističku estetizaciju politike odvela u protivrečnost s važnim temama njegovih drugih tekstova, koje su se ticale slabljenja doživljaja (Erfahrung) u industrijskom urbanom.²⁷ Benjaminovi tekstovi o mimetičkom otvaraju brojna pitanja doživljaja i subjektivnosti koja se ne mogu lako podvesti pod brehtovsku kritiku realističke reprezentacije u časopisu “Screen“.

U istančanom i pomnom ponovnom čitanju, Hansenova “razlikuje Benjaminovo poimanje ‘ometanja’ od brehtovskog pojma udaljavanja”: ometanje još uvek sadrži mogućnost gubitka *ja*, iako privremenog, prepuštanja budećeg *ja* snolikom, diskontinuiranom sledu čulnih utisaka za kojim je Benjamin tragao u svojim opitima s hašišom i lutanju po pariskim arkadama.²⁸

Hansenova tvrdi da pre nego brehtovski A-efekt kod Benjamina nalazimo složeniji dijalektički pojam “iskrivljene iskrivljenosti”, kojom se mimetičko iznova uključuje radi prekidanja postvarenog doživljaja. Bilo bi, ipak, pogrešno upotrebiti takvo čitanje Benjamina za potpuno odbacivanje brehtovskog uticaja. Na os-

²⁶ Colin MacCabe, *Theoretical essays: film, linguistics, literature* (Manchester University Press, 1985), 73.

²⁷ Hansen, “Benjamin”, 182-186.

²⁸ Hansen, “Benjamin”, 218-219.

novu čitanja Hansenove, pre bi se kod Benjamina moglo naslutiti izvesno kolebanje između kritičke distance i participativnog predavanja.

Mimikrija

Od masovnih skupova do video igara i kompjuterske simulacije, privatizacija fašističkog subjekta podstiče nas da iznađemo nove načine kritičke i praktične intervencije u elektronskim medijima. “Dominantnu ideologiju” realističke reprezentacije, koja je na udaru teorije ekrana, potrebno je preispitati u svetlu novih tehnologija *sajberprostora* i virtuelne stvarnosti. U tom kontekstu bi Benjaminovo istraživanje mimetičkog moglo predstavljati začetak alternativnog kritičkog odgovora na savremenu prevlast tehnologije. Hansenova tvrdi da Benjaminova dela sadrže jednu estetičko-političku strategiju koja je alternativa brehtovskoj, za koju se često uzimalo da je obuhvataju. Želeo bih da smestim ovaj problem mimikrije u kontekst istorije televizuelnog.

I Lakanova teorija subjekta i Benjaminova analiza umetnosti i industrijalizma, koje su tako snažno uticale na potonje studije masovnih medija (naročito filma), pojavile su se iste godine kad i prvi televizuelni spektakl. Neki autori zapazili su da se Lakan poziva na svoje prisustvo na Olimpijskim igrama 1936. godine.²⁹ I Benjaminov ogleđ o umetničkom delu sadrži nešto što bi se moglo protumačiti kao njegovo pozivanje na igre 1936. Hol Foster i Suzan Back-Mors spekulirali su o toj dodirnoj tački između Lakanovih i Benjaminovih tekstova. Foster tvrdi da nam Lakan nudi “jednu teoriju modernog subjekta kao fašističkog”³⁰, a fašista zamišlja jedno krupno, jedinstveno *ja* oklopljeno pred pretećim drugim koji se mora nemilosrdno suzbiti. Back-Morsova pokazuje da je to jedinstveno *ja* vizuelizovano u spektaklima industrijskog poretkā nametnutog prirodnom i ljudskom svetu.³¹ Benjamin, koji je kao jevrejski levi intelektualac oličavao mnoge strane drugosti kojih se fašista boji i mrzi ih, sagledavao je olimpijske igre u kontekstu mehanizacije

²⁹ Lacan, 239.

³⁰ Foster, 8.

³¹ Susan Buck-Morss, “Aesthetics and anaesthetics: Walter Benjamin’s artwork essay reconsidered,” *October* 62 (1992): 32-35.

i postvarenja ljudskog rada u industrijskom učenju teorizma: berlinski takmičari su se više nadmetali sa elektronskim časovnikom nego jedan s drugim.³²

U verziji "Pozornice u ogledalu" iz 1949, Lakan navodi ogled Rože Kelo (Roger Caillois) "Mimikrija i legendarna duševna malaksalost" (Mimicry and legendary psychaesthesia), objašnjavajući kako formiranje ega ima poreklo u onome što je Kelo nazivao "depersonalizacija asimilovanjem u prostor".³³ Svoju teoriju mimikrije, Kelo je zasnivao na ponašanju insekata kao vrsti "skulpture-fotografije".³⁴ Lakan je otišao dalje od Kelo da bi objasnio kako se autonomno *ja* proizvodi kao optički efekt nastojanja tela da se uklopi u kodiranu vizuelnu površinu i nastani predeo konstituisan kao polje pogleda drugog (jedan od Lakanovih primera je kamuflaža u ratu, pri čemu zamišljeni pogled može da bude neprijateljski avion). Tako subjekt, piše Lakan, "uhvaćen u zamku prostorne identifikacije" poprima "otuđujući identitet koji će svojom rigidnom strukturom obeležiti čitav mentalni razvoj subjekta".³⁵

Već u Lakanovoj teoriji subjekta na tragu Keloovog istraživanja mimikrije, slika *ja* počinje da kruži oko fotografske tehnologije koja će sve više rekodirati površinu urbanog okruženja i vojno vidno polje. Nastojeći da se "uklopi", u strahu od raspada, svest zatvara upozoravajuće poruke koje bi joj vlastito telo slalo pod manje rutinski terorišućim uslovima: strah motivije rigidnost izvođenja. Mimikrija za Kelo teži da postane beživotna: "vrsta instinkta odbacivanja koji je usmerava ka načinu svedene egzistencije koji na kraju više ne poznaje ni svest ni osećanja".³⁶

Svoju teoriju modernog subjekta kao temeljno oblikovanog ratnom traumom Benjamin je razvio u ogledu "Pripovedač" (The storyteller) iz 1936. Povratnici sa bojišta Prvog svetskog rata bili su toliko traumatizovani silinom industrijske tehnologije da nisu

³² Susan Buck-Morss, *The dialectics of seeing: Walter Benjamin and the Arcades Project* (Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1989), 326.

³³ Roger Caillois, "Mimicry and legendary psychaesthesia," trans. John Shepley, October 31 (1984): 30.

³⁴ Caillois, 23.

³⁵ Lacan, 4.

³⁶ Caillois, 32.

mogli da prenesu svoja iskustva.³⁷ Ernst Junger je u svom opisu rata objavljenom 1920. pisao: “U ovom ratu u kome je vatra već napala više prostor nego ljude, osećao sam se potpuno stran vlastitoj svrsi, kao da sam sebe gledao kroz dvogled”.³⁸

Šta bi se još moglo reći o ovom specifičnom sticaju istorijskih okolnosti? Kako Lorens Rikels (Laurence Rickels) čita reciprocitet psihoanalize i tehničkog medijskog aparata u razvoju, televizijski ekran predstavlja površinu perverznog otpora edipalizaciji ili blokadi tugovanja, koja privremeno udaljava subjekt u san regresivnog narcizma. Rikels se vraća medijskoj analogiji, koju je Frojd ostavio po strani, radi primarnog narcizma kao “neispisane table”.³⁹ Rikels nam nudi proširenje tog zapažanja u psihoanalitičko-televizuelnim kategorijama: “‘živo’ učešće čitave populacije u totalnom ratu ispunjava fantazmagoričnu želju (ega): da se brzo uzdigne iznad usamljenosti vlastite smrti ka istovremenoj smrti svih”.⁴⁰ Televizijski gledalac poriče odsustvo i smrt kroz “živu” akciju na ekranu što nadilazi njegovo vlastito zamišljeno biće izmeštajući nagon smrti u masovnu smrt koju pruža militarističko-potrošački spektakl.

Tvrdnja Pola Virilia (Paul Virilio) da je “film rat” odnosi se i na sve veći prodor audio-vizuelne tehnologije u privatni prostor koji je donela televizija. Nacisti su iskoristili novi filmski aparat (a u izvesnoj meri i televiziju) s pogubnim rezultatom – mobilišući stanovništvo svojom propagandom za stanje totalnog rata. Televizija danas može da služi istoj svrsi ali, kao što ističe Virilio, s videom i vokmenima (trebalo bi dodati i personalnim računarima) mi smo sve više “reditelji sopstvene realnosti”.⁴¹ Usled rastuće mobilnosti audio-vizuelne tehnologije, čitav svet postaje potencijalni ekran.

Večna adolescencija

Transformacije aparata televizije i “mobilisanog virtuelnog pogleda” Fridbergove vraćaju nas teoriji fa-

³⁷ Benjamin, *Illuminations*, 84.

³⁸ Navedeno u: Paul Virilio, *War and cinema: the logistics of perception*, trans. Patrick Camille (London: Verso, 1989), 72.

³⁹ Laurence A. Rickels, *The case of California* (Baltimore and London: Johns Hopkins, 1991), 93.

⁴⁰ Rickels, 101

⁴¹ Virilio, 66.

šističkog subjekta, nastaloj u momentu njegove pojave. Taj subjekt biva čitljiv jedino ako se smesti u promenljive istorijske konstelacije. Momenat televiziuelnog koji Rejmond Vilijems opisuje izrazom “mobilna privatizacija” bio je i momenat hladnog rata. Patriša Melenkemp opisuje to doba kao vreme kolektivnog poricanja užasnog straha od nuklearnog rata, koji su podsticali televizija i konzumerizam: “Američka simbolika kao da je zarobljena u onaj trenutak adolescencije koji odbija prelaz u simboličko i opire se starenju (s nekrofilnim oživljavanjem i prikazima stvarnog Elvise i fotografija gole Merilin, kao ritualima tog zaustavljenog procesa)”.⁴²

Izvlačeći slične zaključke iz unekoliko različitog skupa pretpostavki, konzervativni kritičar kulture Nil Postmen (Neil Postman) tvrdi da pasivna recepcija elektronskih slika nagriza aktivno učešće u igri svojstveno oralnim kulturama, kao i postupno sticanje znanja tehnologijama štampane pismenosti. Poimanje detinjstva kao otelovljenja nevinosti, privatnosti i zavisnosti, koje je izum srednje klase iz vremena štampe, narušeno je provalom televiziuelne informacije u domove. Televizija nas sve, po Postmenovom mišljenju, čini adolescentima (bez obzira na mali udeo programa namenjenog deci), jer: 1. televizija čini sve informacije dostupnim svima koji imaju pristup ekranu; 2. slika je, za razliku od pisanog teksta, gotovo trenutno čitljiva (ne zahteva učenje čitanja).⁴³ Televizija uništava kontrolu informacija u buržoaskom domu i školi i ukida njihovu autonomiju emitovanjem korporativnih kapitalističkih i militarističkih slika.

Dok Postmena brine očuvanje pismenosti srednje klase, čitanje Benjamina Suzan Bak-Mors nas podseća na važnu ulogu koju dete ima u pisanju kao snaga društvene promene. Institucionalizacija knjiške pismenosti je, čuvajući stanje detinjstva odvajanjem i

⁴² Patricia Mellencamp, “TV time and catastrophe, or Beyond the pleasure principle of television”, in *Logics of television: essays in cultural criticism*, ed. Patricia Mellencamp (Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press, 1990), 260. Vidi: Neil Postman, *The disappearance of childhood* (New York: Delacorte Press, 1982).

⁴³ Vidi: Neil Postman, *The disappearance of childhood* (New York: Delacorte Press, 1982). Vidi: Michael Taussig, *Mimesis and alterity: a particular history of the senses* (New York & London: Routledge, 1993).

razvojnim modelom učenja, s druge strane vodila slabljenju mimetičke sposobnosti, tako važne u kulturama neposrednije zasnovanim na direktnoj komunikaciji. “Književnost za decu” – bajke, imaginativna fikcija – i umetnost obezbeđivale su marginalne forme oslobađanja mimetičkih impulsa u industrijskom buržoaskom društvu. No ipak su istovremeni uspon filma i moderno ponovno otkrivanje “primitivnog” – u neevropskim etnicitetima, popularnim formama kao što su džez, narodna umetnost, itd. – otvorile mogućnost povratka mimetičkog u kulturu svakodnevice.⁴⁴

Isticanje mimetičkog kod Benjamina Back-Morsove tesno je povezano s njenim zanimanjem za njegov susret s Asjom Lacis, koja se bavila eksperimentalnim pozorištem u postrevolucionarnoj Rusiji. Njeno proletersko poreklo i politički aktivizam doveli su do njenog emigriranja iz staljinističkog Sovjetskog Saveza, ali i nadahnuli radikalne zapadnonemačke pozorišne grupe da obnove njene pozorišne metode krajem 1960-ih godina.⁴⁵ Lacisova je radila s bandama dece ulice – lutalicama, lopovima i beguncima. Nastojeći da kroz igru probudi svest ratom traumatizovane siročadi, Lacisova je konstruisala pozorišne situacije koje su improvizovala i izvodila deca. Cilj njene pedagogije bio je da pripremi mlade za radikalnu demokratiju. Omogućavajući nastajanje saveza između ratne siročadi i uličnih bandi, probe su dovodile do dečjih svečanosti na javnim gradskim prostorima.⁴⁶ U “Programu proleterskog pozorišta” (Program for a proletarian theatre) koji je napisao za Lacisovu, Benjamin napada buržoasko obrazovanje i zalaže se za pedagogiju koja bi uticala na život deteta u celini. Dečje kolektivno dovelo bi u pitanje granice koje je srednja klasa nametnula separacijom i izolacijom, a edukatori bi učili posmatrajući gestualno i mimetičko ponašanje dece, u učionici uglavnom ugošeno autoritetom odraslih.

⁴⁴ Vidi: Michael Taussig, *Mimesis and alterity: a particular history of the senses* (New York & London: Routledge, 1993).

⁴⁵ Jack Zipes, “Building a children’s theatre: 2 Documents,” *Performance 1.5* (1973): 22-24.

⁴⁶ Asja Lacis, “A memoir,” trans. Jack Zipes, *Performance 1.5* (1973): 24-27. Walter Benjamin, “Program for a proletarian children’s theatre,” trans. Susan Buck Morss, *Performance 1.5* (1973): 31.

Benjamin je u mimetičkim improvizacijama dece video revolucionarnu mogućnost: deca pristupaju predmetima kao živim i promenljivim entitetima, stalno ih iznova izmišljajući, animirajući ih, usmeravajući ih novim svrhama. Dete se tako oslobađa žive smrti koja prati susret odraslog s robom, odnosno postvarenosću iskustva u industrijskom društvu, zbog kog subjekt ne može da dovede u pitanje lažnu pojavnost društvenih odnosa, koji počinju da izgledaju neminovni ili kao “prirodni poredak”. U slučaju Proleterskog dečjeg pozorišta, odrasli bi učili posmatrajući dete, čuvajući odgovarajuću distancu da bi se izbeglo nepoželjno mešanje u “radikalno igranje komada”.⁴⁷ Dete u tako radikalizovanom kontekstu je, zaista, ono koje “ništi” buržoasku odvojenost javnog i privatnog domena i omogućava nove društvene slobode koje je Benjamin vezivao i s moćima filma.

Postoji, međutim, i druga strana Benjaminovog interesovanja za mimetičko kojom se Back-Morsova ne bavi. Čini se da je relevantnost Koledža za sociologiju, čije je pariske sastanke Benjamin zakratko posećivao krajem 1930-ih godina, za problem mimetičkog u njegovim spisima uglavnom zanemarivana. Mišel Leiris (Michel Leiris) u tekstu “Sveto u svakodnevnom životu” (The sacred in everyday life) izloženom na Koledžu, istražuje svet detinjstva zbog kulturne vrednosti pripisivane običnim predmetima i prostorima koje bi mi, kako autor primećuje, “da smo stariji i učeniji, bez sumnje bez oklevanja smatrali direktno povezanim s božanstvima podzemlja”.⁴⁸

Zbog istog tog spoja detinjstva i arhaične religije, Benjamin je pisao da je Proletersko dečje pozorište “u carstvu dece ono što je karneval bio u antičkim kultovima”.⁴⁹ Kao još neintegrisana u postvarene društvene odnose, deca su u stanju da vrate mrtve stvari u život. Ta magična sposobnost čini ih istinskim

⁴⁷ Walter Benjamin, “Program for a proletarian children’s theatre,” trans. Susan Buck Morss, *Performance 1.5*. (1973): 31. Navedeno u: *Denis Hollier*, ed., *The College of Sociology 1937-1939*, trans. Betsy Wing (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1988), 26.

⁴⁸ Navedeno u: *Denis Hollier*, ed., *The College of Sociology 1937-1939*, trans. Betsy Wing (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1988), 26. Benjamin, “Program”, 32.

⁴⁹ Benjamin, “Program”, 32.

učiteljima historičara, koji moraju da nauče da učine prošlost živom za nove generacije.

Koledž za sociologiju istraživao je nastanak zajednice iz nasilnog žrtvovanja. To bi se moglo smatrati njihovom reakcijom na novo doba u kome su, kako je pisao Virilio, bioskopi preuzeli funkciju kenotafa⁵⁰ koji prizivaju duhove totalnog rata (izrazit primer je film "Rođenje nacije" D.V. Grifita /D.W. Griffith/). Zajednicu od tada simbolizuje filmski spektakl povratka mrtvih. Kao parodija onoga što su Bataj (Bataille) i njegove kolege smatrali načelom trošenja u antičkim svečanostima, film postaje primarni posrednik odnosa sa duhovnim svetom. Tugovanje s televizijom postaje elektronsko na novim globalnim nivoima.

Zagonetka deteta otkrila se Benjaminu samo kao zakopana pod krhotinama tehnološkog napretka: pronalazak televizije, koju su nacisti prvi upotrebili, zapretili, s usponom američke kulturne industrije, iskorenjivanjem privatnog sveta knjiške pismenosti koja je negovala – i tiranizovala – dete srednje klase. Nova logika stalno zamenljivih roba, usmerenih na bilo koje potencijalno tržište, direktno će se umešati u nekad odvojeni svet detinjstva. Porodica iz predgrađa je privatizovana, a ipak, istovremeno, transformisana po modelu adolescentske grupe: deca brzo rastu, dok odrasli nastoje da ostanu mladi. Kulturna dimenzija dečjeg sveta kako su je videli Benjamin i Leiris bila je ključ za politiku dolazećeg elektronskog doba. Po logici Benjaminovog dijalektičkog metoda, ako su masovni mediji ukinuli dete kakvim je dotad shvatano, novo razumevanje deteta kao oličenja arhajskih mimetičkih poriva moglo bi da bude izazov tehnologiji u njenim vladajućim oblicima.

Svetkovine elektronskog tela

Istraživanja mimetičkog i žrtvenog poriva subjekta obavljena na Koledžu za sociologiju mnogo će uticati na kasniju Lakanovu razradu psihoanalize. U sačuvanim tekstovima Koledža može se iščitati i mračna strana Benjaminove opsenjenosti mimetičkim. Obnova mimetičkog u modernosti bila je, istovremeno, potencijalna snaga društvenog oslobođenja, ali i dodatno postvarenje subjekta koje je donela dalja techno-

⁵⁰ Virilio, 31.

logizacija ljudske percepcije. Upravo to je ona istorijska protivrečnost koja leži u osnovi Benjaminovog zagonetnog poimanja “dijalektike zastoja”.⁵¹

Denis Holier pominje da je Benjamin prisustvovao na Koledžu Keloovom predavanju o svetkovini⁵², koje ga je, zbog naglaska na obnovi kroz sakralni pristup i potrošnost, mogao interesovati. Kelo je govorio o svetkovini kroz slike povratka mrtvih, privremene ekonomije igre i transgresije koji izgone oskudicu, štedljivost i rad. Marks se u Osamnaestom brimeru Luja Bonaparte pozvao na tu svečarsku simboliku da bi razlikovao revolucionarno od reakcionarnog evociranja prošlosti.⁵³

Benjamin je sledio razlikovanje slično Marksovom u različitim prikazima mita o zlatnom dobu – za koji je Kelo govorio da je svet ritualno vraćen svetkovinom – koji opisuju svet bez oskudice: jednako prisutnim u Furijeovim (Fourier) utopijskim vizijama kao i njihovom tehnološkom ostvarenju u pokazivanju roba.⁵⁴ Mit sadrži revolucionarnu nadu u društvenu obnovu, ali svoj dominantni oblik poprima u mitu o napretku i zaboravu eksploatacije rada. Anticipirajući interesovanje Koledža za sociologiju za svetkovinu, Benjamin je pre njih autentičnu sliku zlatnog doba bio pronašao u dečjem pozorištu Asje Lacis: “Sve je okrenuto naglavačke i, baš kao što je nekad gospodar služio robove za vreme rimskih saturnalija, deca stoje na sceni i uče i obrazuju svoje prisutne učitelje”.⁵⁵ Svetkovina se tako za Benjamina uzdiže na nivo revolucionarne pedagogije.

Kelo u zaključku verziji predavanja o svetkovini iz 1950. (koji je poglavlje u knjizi *Man and the sacred /Čovek i sveto/*) piše da je “staro smenjivanje praznika i rada” zamenilo smenjivanje “stabilnog spokojstva i kompulzivnog nasilja”.⁵⁶ Izmučena lica iscrpljenih trkača na kraju maratona u filmu “Olimpija: svetkovina naroda” Rifenstalove (1936) neobično podsećaju na

⁵¹ Walter Benjamin, *Charles Baudelaire: a lyric poet in the era of high capitalism*, trans. Harry Zohn (London: Verso, 1983), p.171. Hollier, XXI

⁵² Hollier, XXI

⁵³ *The Marx-Engels reader* (2nd Ed.), ed. Robert C. Tucker, (New York & Lo, 1978).

⁵⁴ Buck-Morss, *Dialectics of seeing*, 118-120.

⁵⁵ Benjamin, “Program”, 32.

⁵⁶ Navedeno u: Hollier, *College of Sociology*, 302-303.

lica preživelih koja su se pred kamerom pojavila prilikom oslobođenja koncentracionih logora 1945. Nasilje nad žrtvama nacizma bilo je katastrofalna projekcija samoponištenja koje je režim tražio od svih, uključujući i brutalnu ravnodušnost, masku dželata.

“Olimpija“ priziva grčku prošlost i prikazuje njenu obnovu u masovnom spektaklu Trećeg rajha; ali, paganski mrtvi vraćaju se samo kao istrošena tela u eri automatizacije. Na kraju krajeva, “Olimpija” je bilo i ime ženskog robota u Hofmanovoj priči “The sandman” (Sanak). Totalitarizam veliča bol i rad (“Rad oslobađa”), ali poriče smrt kao potrošnost i gubitak. Gomili neoplakanih, koja stalno preti uništenjem svetu živih, stoga je data sloboda da vlada u prethodno utvrđenim, kulturno sankcionisanim razdobljima arhajske svetkovine – i ona sada koegzistira u čistilišnoj sadašnjosti televizije. Fašizam je rešenje ovog problema našao u veličanju potrošivosti pojedinca, bez štete po kolektivnu volju neprekidno usmeravanu u proizvodnju.

Benjaminova završna razmatranja, “Teze o filozofiji istorije” (Theses on the philosophy of history), bave se pitanjima zajednice i žrtvovanja. Spasenje mrtvih kroz revolucionarni dolazak Mesije dešava se samo u zastavljanju vremena: tako su francuski revolucionari palili pariske sahat-kule. Taj napad na vreme Benjamin opisuje kao “duh žrtvovanja” proletarijata.⁵⁷ Na Olimpijadi 1936. takmičari su se nadmetali sa elektronskim časovnikom za televiziju “u živo”. Prava svetkovina, međutim, zaustavlja vreme. Ambivalentne mogućnosti elektronske kulture zahtevaju neprekidni proces rekonfiguracije da bi izazvale šok priznavanja. Generacije su, jedna za drugom, pronalazile Benjaminovo delo i pokušavale da prespoje vlastiti istorijski trenutak. Za Benjaminu, svaka generacija “ima slabu mesijansku moć”⁵⁸ da postvareno iskustvo nenadano zaustavi: da uključi alarm koji će probuditi mrtve.

Zaključak

Ovu raspravu otpočeo sam na tragu Fosterove usredсреdenosti na tri različita momenta kritike kulture nagovestivši da mogu pomoći i ispisivanju jedne istorije televizuelnog. Lakanovska teorija pozornice u

⁵⁷ Benjamin, *Illuminations*, 262.

⁵⁸ Benjamin, *Illuminations*, 254.

ogledalu išla je (preko Altisera) u prilog shvatanju gledaoca smeštenog u kinematički prostor. Miriam Hansen tvrdi da su se teorije o filmskom gledaocu “pojavile na pragu paradigmatičnog preobražaja načina na koji se filmovi distribuiraju i konzumiraju”⁵⁹ Novi uslovi recepcije, uglavnom oblikovani “elektronskim tehnologijama oslonjenim na televiziju”, obeležavaju novi stupanj u privatizaciji elektronskih medija. Istorija televiziuelnog koju sam sledio u ovoj raspravi prati postupno nestajanje starijeg termina “masovna kultura” i pojavu onoga što se danaas obično naziva postfordovska ekonomija, ili postmoderna kultura.

Napomena Hansenove da transformacije gledališta kontekstualizuju pojam “fašističkog subjekta” može nas ponovo povezati s neodložnošću ranijih kritika fašizma, i to u trenutku kad moramo iznova tu kritiku da razmotrimo s naše vlastite istorijske tačke gledišta. Argumentacija Rejmonda Vilijemsa da televiziju treba razumeti u okvirima jednog šireg istorijskog procesa, koji je nazvao “mobilna privatizacija”, ključ je kako da Benjaminovim blagovremenim evociranjem “kidanja” društvenog prostora delotvorno odgovorimo na naš vlastiti momenat. Tako apokaliptičnu viziju novih medija treba unapred shvatiti u svetlu paradoksa o kome govori Vilijems: naime, da smo istovremeno postali mobilniji i privatniji.

Golfski rat je na razoran i direktan način mobilisao jedan imaginarni poredak, dotad isprobavan u popularnim filmovima kao što su “Rambo“ (1982), “Terminator“ (1984) i “Top Gun“ (1986), koji je moguće razumeti kao ustoličenje fašističkog subjekta, koga treba opisati ne samo kao postfordovskog ili postmodernog, nego i kao postvijetnamskog. Simptomatično je da je Kolin Mekkejb svoju brehtovsku kritiku realističkog filma izložio u analizi filma “Američki grafiti“ (American Graffiti, 1973), istog o kome je Fredrik Džejmson (Frederic Jameson) govorio da ustoličava postmodernu nostalgiju za Amerikom 1950-ih.⁶⁰ Godine 1973, koja se često uzima kao prekretnica

⁵⁹ Miriam Hansen, “Early cinema, late cinema: transformations of the public sphere” in *Viewing positions; ways of seeing film*, ed. Linda Williams (New Brunswick, New Jersey: Rutgers University Press, 1994), 135.

⁶⁰ Frederic Jameson, “Postmodernism and consumer society”, in *The anti-aesthetic*, 116

američke posleratne globalne hegemonije i početak kraja njene fordovske ekonomije – rođena je i večna adolescencija kao novi momenat televizuelne kulture.

Nostalgija za prošlim trenutkom mobilne privatizacije ostaje određujuće svojstvo savremene medijske kulture. I Mekkejb i Džejmson priznaju da je ideološka funkcija te nostalgije poricanje američkog poniženja u Vijetnamu. To poricanje je temeljno i za kasniju pojavu Stalona (Stallone) i Švarcnegera (Schwarznegger) kao pop ikona fašističkog subjekta, kako ih je identifikovao Foster. Telesni oklop tog postvijetnamskog adolescenta izgleda kao prenaduvani *rimejk* fašističkog tela koje je veličala nacistička propaganda. Kako se odupreti interpelaciji ovog zlokobnog novog oblika tehno-subjekta?

Ostaviću odgovor da lebdi onako kako odjekuje u ovim završnim komentarima “Razgovora s Brehtom”: priznanje da život ide dalje uprkos Hitleru, da će uvek biti dece. Mislio je na “epohu bez istorije” ... Nekoliko dana kasnije rekao mi je da misli da je dolazak takve epohe verovatniji od pobeđe nad fašizmom. “Ne smemo ništa zanemariti u našoj borbi protiv takvog ishoda. Ne planiraju oni ništa sitno, oko toga nema greške. Planiraju trideset hiljada godina unapred. Kolosalne stvari. Kolosalne zločine. Ne prezaju ni pred čim. Namerni su sve da unište. Svaka živa ćelija grči se pod njihovim udarcima. Zato i mi moramo da mislimo na sve. Oni ubogaljuju dete u majčinoj utrobi. Nikako im ne smemo prepustiti decu.” Dok je tako govorio, osećao sam nad sobom moć po snazi jednaku moći fašizma – mislim na moć koja izvire iz dubina istorije duboku koliko i moć fašista”.⁶¹

Prevela s engleskog:
Vera Vukelić

⁶¹ Walter Benjamin, *Understanding Brecht*, trans. Anna Bostock (London: Verso, 1973), 120