

Najbolje godine naših života

ŠTO više odmiče vreme od ratova iz devedesetih godina, utoliko je predstavljanje veterana u filmovima zemalja bivše Jugoslavije politički korektnije. Dok su ratovi još uvek trajali i neposredno nakon njih, bliskost i aktualnost ostavljale su same po sebi dovoljan prostor za hvatanje u koštac sa pitanjima PTSP-a, izbeglika, ratnog profiterstva, privatizacije („Kaži zašto me ostavi“ Olega Novkovića, „Crvena prašina“ Zrinka Ogreste). Međutim, sa učvršćivanjem državnih tumačenja ratova u posleratnim društvima, veteran je na filmu prisutan sve ređe, uglavnom kao karikaturna, ali ne i bezopasna prepreka normalizaciji i progresu („Fine mrtve devojke“, „Kordon“...).

Uvid Isidore Ilić u holivudsku reprezentaciju veterana različitih ratova, kako „pravедnih“ tako i „kontraverznih“, u kojima je Amerika učestvovala, pokazuje nam kako se kroz film artikuliše subjektivacija veterana. Isključenje i instrumentalizacija veterana u kinematografijama bivše Jugoslavije samo odražavaju poziciju veterana u društvu.

Projektni tim *Imenovati TO ratom*

RATNI veteran (1) je borac koji je prestao da bude borac. To je subjekt koji se određuje svojim putem u onostrano. Veteran je onaj koji se u život vraća sa iskustvom rata, iskustvom produženog boravka u smrti. On se vraća iz Pakla i njegovo postojanje nakon povratka nužno je determinisano tim iskustvom. Pov-ratnik ili ratnik koji se vraća. Prvi povratnik u zapadnovrepskoj civilizaciji je Odisej. Mit kaže da je nakon desetogodišnjeg rata sa Trojom lutao još deset godina pre nego što se vratio u zavičaj – Itaku. Da bi saznao kako da se vrati kući, Odisej je morao da siđe u Pakao. Tako, Odisejev izlet u Had ne samo da je preduslov saznanja, već istovremeno i simbolički zaokružuje njegovo dugogodišnje lutanje – ovaj odlazak do kraja je dramski izraz gradacije njegovog iskustva.

Ratni veteran je granični identitet, neko ko stoji između, onaj koji je otišao do kraja i vratio se. Ovo je subjekt koji ima znanje s one strane, koje ne dozvoljava pristajanje na prethodno uspostavljena pravila igre, ali nije ni upoznat sa novonastalim. Odisej koji se vraća na Itaku posle 20 godina nije onaj Odisej kojeg je Itaka poznavala. No, ni Itaka više nije ona koje se Odisej seća. Ova spoznaja je traumatična. Subjekt se rascepljuje između znanja koje nosi i realnosti sa kojom se sudara a koja to znanje ne prihvata. Film, koji i sam počiva na mitskoj imaginaciji, ponudiće moguće uloge kako bi došlo do preobraćanja u novu ličnost. Nakon Prvog svetskog rata holivudska filmska industrija biva aktivno uključena u artikulaciju sadašnjosti, koju pretežno čine ljudi sa ratnim iskustvom. Pentagon je zahtevao da se filmska industrija obrati tom novom subjektu. Tema koje mnogobrojnih filmovi problematizuju zapravo su način na koji društveni sistem, ovde otelovoren u medijskoj mašini filma, shvata probleme ratnog veterana kao novog subjekta. *Prikladovanje* je osnovna narativna matrica i upućuje na subverzivnost ovog subjekta kao nekog ko je „iskočio iz šina“ i koga treba vratiti na pravi put.

Ideologija, kao imaginarni odnos individue prema njenim uslovima egzistencije, konstituiše konkretnu individuu mehanizmom interpelacije - odgovaranjem individue na ideološki poredak u kojem se ona prepoznaje kao subjekat te ideologije. Funkcija ideologije je, dakle, konstituisanje individue kao subjekta. Svaka subjektivacija se zasniva na identifikaciji, koja se „konstruiira na pozadini prepoznavanja nekoga zajedničkog porekla ili zajedničke osobine s drugom osobom ili grupom, ili s idealom, i u skladu sa solidarnošću i odanošću koje poživaju na prirodno uspostavljenim temeljima“ (2). Mehanizmom identifikacije film uključuje gledaoca u svoju proizvodnju subjektivnosti. Film kao ideološki označitelj zasnovan na društvenoj konstrukciji identiteta istovremeno i li proizvodi. Stuart Hall tvrdi da je identitet u istoj meri povezan s izmišljanjem tradicije koliko i sa samom tradicijom. Ispisujući probleme ratnih veterana na velikom ekranu, Holivud zapravo krijumčari poruke koje društvo šalje ovom rascepljenom subjektu.

U filmu Raula Voiša „Burne dvadesete“ (1939) lik kojeg igra Džejms Kegni je onaj na kom se prelamaju društvene promene tog doba. Kegni igra ratnog veterana koji po povratku kući ne uspeva da nađe posao. Počinje da krijumčari alkohol i postaje veoma uspešan. Usled nemogućnosti sistema da povratnicima ponudi neko bolje rešenje, ovaj novonastali društveni ugovor podržaje i predstavnici vlasti. Ipak, posle nekoliko godina dolazi do posve nove promene u društvu (New Deal) sa kojom se menjaju pravila igre i prethodno uspostavljeni ugovor nestaje. Krijumčar alkohola Kegni opet ostaje bez posla. Tokom rata su žene i devojke pisale pisma nepoznatim vojnicima, tzv. „vojnicima iz snova“, kako bi im pružile podršku, ali im se i zahvalile jer čine sve da one kod kuće ostanu bezbedne. Devojka za koju je Kegnijev lik predstavljao vojnika iz snova tražice od njega da preduzme nešto u novonastalom društvu kako bi spasio njenog verenika. Iako će takav čin po Kegnija biti destruktivan, ona ga poziva na dužnost implicirajući da njegova uvek i jedino podrazumeva žrtvu kako bi društvo nastavilo da postoji – *ostalo bezbedno*.

U psihoanalitičkom razumevanju procesa formiranja identiteta, čuvenom Lakanovom stadijumu ogledala, beba percipira svoju sliku u ogledalu kao jedinstvenu i celovitu, dok unutrašnji osećaj sebe predočava nekoherentnost, neoblikovanost, nepotpunu odeljenost od okoline. Identifikujući se sa „slikom u ogledalu“, koja se percipira kao celina, dete u njoj zamišlja jedinstvo sa majkom. Ovaj čin uzrokuje naknadno nepovratno i nužno deljenje subjekta koje se ispostavlja svakom novom upotrebom jezika. Ego koji malo dete prepoznaje u ogledalu nije identičan sa jastvom – unutrašnjim osećajem sebe. Reč je o imaginarnom identitetu koji uspostavlja sistem u kojem je ego uvek drugo, a drugo je uvek alter ego. Identitet je otuda otuđen – on je proizvod gledanja. Film kao medij počiva na ovoj predispoziciji – nudeći pozicije/slike filmska mašina poziva subjekta da se prepozna i zauzme svoje mesto u društvu. Identiteti se konstruišu unutar, a ne izvan reprezentacije. Podeljeni subjekt ili granična pozicija sa kojom se povratnik suočava koincidira sa pozicijom deteta. Čest motiv filmova o veteranima je sukob u kojem se ratni veteran suočava sa slikom koji običan građanin ima o njemu kao heroju.

OŽILJAK

U Homerovoj koncepciji Odisej nije lik koji se razvija. Dugim vremenskim periodom odsustva i mnogim zbivanjima što su se u njemu odigrala, Odisej daje povod za životno-istorijski razvoj, ali prilikom povratka u osnovi je isti onaj čovek koji je dve decenije ranije napustio Itaku. Telesno starenje zamagľuje se čestim mešanjem Atene, boginje koja čini da se on pojavľuje kao mlad ili star, onako kako s vremena na vreme zahteva situacija. No, česta promena izgleda ne uspeva u epizodi u kojoj Odiseja na osnovu ožiljka prepoznaje dadijla Eurikľija. Početni stupanj saznavanja nečijeg identiteta odigrava se na telu. Telo je svedočanstvo identiteta. Pošto je to telo izmenjeno novim iskustvima koja su se naknadno upisala u njega, prepoznavanje u ovoj epizodi oobežbediće telo koje je u nekom bitnom trenutku prošlosti lika već bilo obeleženo posebnim znakom. Ožiljak kao znak ovde je više od potvrde identiteta; on nije samo trag pređašnjeg iskustva koje je formiralo identitet. Odisejev ožiljak kao reprezentacija – znak koji stoji umesto nečeg drugog – dodatno sugerše da ovaj, ko to očigledno više nije, jeste onaj koji je bio. Auerbah će reći da „predstavljanje tela znakovima nastoji da učini telo prisutnim, mada uvek u kontekstu njegovog odsustva, budući da upotreba jezičkog znaka implicira odsustvo onoga umesto čega stoji.“ (3) Telo kao znak je početni stupanj ovladavanja jezikom i ulazak u simbolički poredak.

INVALID

Filmska mašina, koja počiva na reprezentaciji, poslužiće se plastikom ratnog invalida. S jedne strane, ratni invalid je vizualizacija rascepljenog subjekta, promene i iskustva kroz koje je svaki ratni veteran prošao. S druge strane, ratni invalid kao znak stoji umesto rata, on sam predstavlja ožiljak društva. U filmu Freda Zinemana „Ljudi“ (1950) biopolitički se propituje mogućnost braka sa paraplegičarem. Brak kao društveni ugovor je simbolička veza koja biva uspostavljena između žene kao pripadnice društva i veterana kao novog subjekta. Paraplegičar Ken, kojeg igra Marion Brando, trudi se da, iako neuspešno pošto je paralisan od struka nadole, uspravno stoji pri činu svog venčanja, ne pristajući na identitet ratnog invalida. Mnogi filmovi upravo će potencirati svest koju ratni veteran poseduje – on zna da je ratnim iskustvom obeležen, prokažen i izopšten iz simboličkog poretka. Osnovna tematika počiva na teškom prilagodavanju, osećaju nepripadanja i čestog bežanja od kuće ili postanju u pijanstvo.

Ono što većina filmova neće pokazati jeste da veteran takođe i obeležava, te samim svojim postojanjem dekonstruiše poredak. Upravo u tome leži njegova subverzivnost. Odisej se na Itaku vraća kao prosjak, onaj koji ne poseduje ništa i čija egzistencija zavisi od dobre volje drugih. Kada Džon Rambo u filmu „Rambo“ (1982),

za samoobrazovanje

Riliten

uciteljneznalica.org **društvena pitanja**



Imenovati TO ratom – Centar za kulturnu dekontaminaciju



Isidora Ilić

Odisej se vraća kući

kopirajući epizodu Homerove epopeje, kao beskućnik potraži hranu i utočište, predstavnici vlasti pokušaću da ga „očiste“. Ovaj čin oživľava traumu i izaziva sukob između društva, oličenog u državnom aparatu policije, i veterana Ramba. Jer, veteran je realno podsećanje društva na rat i ulogu društva u istom. Društvo zna, posebno upošľavajući medijsku mašinu, da veteranu mora da ponudi ulogu u kojoj će on, prepoznajući se, prihvatiti novu poziciju za sebe. Tri veterana na povratku kući u filmu Viliijama Valjera „Najbolje godine naših života“ (1946) gledaju napuštene avione, koji su u mimodopsko vreme izgubili svrhu. Filmski postupak sugerše analogiju sa položajem trojice povratnika, a sam kraj filma donosi saznanje da glavni junak, pošto ne nalazi posao, ipak pristaje da radi na uklanjanju i transformaciji isti tih aviona. On prihvata ponuđenu poziciju i postaje ravnopravni član društva, radeći na sopstvenom preobražaju za novo i bolje sutra.

JEZIK

Prilagoditi se kao veteran značilo bi usvojiti datu poziciju te iskustvo rata odbaciti kao zabludu. Po Lakanu, subjektivizacija je stupanje u patrijahalno strukturirani simbolički poredak i vezana je za sticanje jezika. Ovladavanje jezikom demaskira ono imaginarno jedinstvo sa majkom kao fikciju i zahteva usvajanje unapred datih, jezičko-kulturnih pozicija. Istovremeno, putem jezika podeljeni subjekt može izraziti svoju neutaživu želju za celovitošću tako što je projektuje na uvek nove objekte. Narativizacija se ispostavlja kao moguće rešenje u kom subjekt biva osposobljen da, povezujući tačke svog iskustva, utvrdi smisao. Potvrdi svoj identitet. Na dvoru feačkoga kralja Alkinoja, malo pre povratka na Itaku, Odisej gostima priča o svojim putovanjima i dogodovštinama. On im se tada predstavlja kao Odisej ličnost koju tka od sećanja i reči. Artikulacija je izlazak iz privatnog i ulazak u javni govor.

U muziklu „Beli Božić“ mnogog godina nakon rata izvode ratni događaj, i to na pozorišnoj sceni. Oni svoju traumu prevode i sa nostalgijom artikulišu mesto rascepa – onu žudnju

za zavičajem, koje je jastvo i zajednica sa majkom. Tako oni ulaze u simboličko i prihvataju mesto koje im je sistem odredio. Suprotno, Džon Rambo čuti do samog kraja. Sličan pogled na govor deli i film „Klanica 5“ u režiji Džordž Roj Hila, a po romanu Kurta Vonegata. U razgovoru između glavnog junaka i istoričara dolazi do razmišľavanja u pogledu na istorijske činjenice. Istoričar junaku preporučuje da napiše „svoju knjigu“ kako bi kroz priču životu dao smisao, ali i svoju vizuru na istoriju. Istorija je, dakle, partikularna. No, ratni veteran Bilil Pilgram (Bilil Hodočasnik) neće posegnuti za pisanjem kao samosvesnim ponovnim stvaranjem sveta znacima. On od svoje traume pravi zamišľjenu planetu Trafalador na kome je idealni život. Život kao skup nepovezanih događaja bez jedinstvenog smisla. Trafalador je sačinjen od monada – Bilil je zatvoren u jednoj od kapsula izvan kojih je cijanid. Eskapizam je krajnji odgovor na mogućnost terapije – prilagodavanje je nemoguće. Bilil ne odustaje od svog „imaginarnog“, od svog zavičaja; on se u njega zatvara.

PENELOPA

Odisej predstavlja prvog modernog heroja jer ga odlikuju inteligencija i dovitľljivost. Filmovi, koji se bave ratnim veteranima, neretko u sebe ugrađuju poruku da je malo važno da li se oni vraćaju iz pobedičkog ili izgubljenog rata, da li su heroji, ratni invalidi ili povratnici. Subjekt ratnog veterana je, bez obzira na vrstu rata, postojana kategorija gubitnika. U „Povratak kući“ (1978) Hala Ešbija, rat je dat iz feminističke perspektive. U odsustvu muža koji se bori u Vijetnamu, lik Džejn Fonde ulazi u vezu sa ratnim invalidom. U kontekstu izgubljenog rata u Vijetnamu, ona odbacuje heroja i prihvata ratnog invalida. Bračno neverstvo je čest motiv filmova o veteranima. Izneveravanje u kontekstu muško-ženskog odnosa je indikator onog rascepa subjekta u kojem dolazi do prekida imaginarnog jedinstva sa majkom i nametnute nužnosti identifikovanja sa alter egom. Alter ego je često dat u liku majke ili žene pervertirajući žudnju za povratkom zavičaja – imaginarnom jedinstvu. Odbačen po povratku, subjekt shvata da je identifikacija sa domovinom,



ženskim alter egom, manipulacija zarad realizacije tuđe želje. U „Mandžurijskom kandidatu“ (1962) Džona Frankerhajmera ispostavlja se da majka saraduje sa silama koje su njenom sinu, veteranu i heroju Korejskog rata, isprale mozak. Upravo ga majka koristi zarad sopstvenog napredovanja u političkoj karijeri, a on joj se osvećuje političkim ubistvom.

Kada Odisej napokon otkrije svoj identitet i pobije sve prosee, koji su u njegovom odsustvu čekali na ruku njegove žene Penelope, razjereni itačani dolaze da mu se osvete. Boginja Atina svojom rečitošću miri obe sukobijene strane i sprečava obračun. Sada prepoznavanje po telu više nije dovoljno. Odisej mora da dokaže svoj identitet Penelopi, čije je status ultimativnog zakonodavca ranije nagovešten željom mnogih prosaca da je ožene. Ona legitimše njegov identitet i tek tada se on vraća kući. Nije Itaka onaj zavičaj kojem Odisej teži, već neraskidiva zajednica sa majkom, koja biva lažno obećana kroz odnos koji žena ima prema veteranu. Penelopa Odiseja stavlja na probu tako što on mora pokazati znanje o gradnji njihovog bračnog odra. Time on dokazuje svoj identitet. (Skriiveno/zaboravljeno) Znanje je preimućstvo.

U „Rođen 4. jula“ majka je ta koja podržava i bodri sina da se priključi ratu u Vijetnamu. Ona je ta koja ne može da ga prihvati i prizna kada se vrati kao invalid, te ga kao promašaj i odbacuje. Subjektivacija Rona Kovika formira se kao reakcija na stav društva, pre svega majke. Identitet se formira u odnosu na razliku. Ovaj subjekt pokazuje otpor, artikuliše problem, bori se za svoja prava i postaje političko biće. On ovladava jezikom i ulazi u simbolički poredak. I tada, doduše u sećanju, javlja se lik majke koja mu je još kao detetu predskazala taj put. Majka još jednom legitimše njegov identitet, čime on samo prividno ostaje subverzivan. Zato i kaže: „Bio je ovo dug put za nas, veterane. Možda smo stigli kući“. Možda. Njegova spoznaja sopstvenog identiteta započinje na talasu masovnih demonstracija, ali ostaje na nivou partikularne akcije. U poslednjem kadru filma Ron Kovik kao individualac izlazi na scenu. Sistem reprezentativne demokratije napravio je prostor za još jednu poziciju.

GRADANIN

Nemoguće je, tvrdi Balibar, da subjekt postane građanin (subjekt-sa-drugima) a da se u isto vreme ne desi i da građanin postane subjekt (građanin se emancipuje kroz proces subjektivacije). Diskriminacija je upisana u jednakost. Nije li Kovikova artikulacija i borba za prava veterana ipak i jedino završila u individualnoj afirmaciji? Ne iskljućuje li on svojom reprezentacijom žene, crmce, Latinoamerikance itd? Nije li on samo zauzeo mesto koje je sistem u okviru reprezentativne demokratije napravio za njega, s obzirom da više nije mogao da negira postojanje novog subjekta? U posve individualističkoj konstelaciji, kako je moguća kolektivna borba? Da li je moguće da veteran, s obzirom na subverzivnu moć – koja počiva na znanju – i koji ima u odnosu prema sistemu, artikuliše

druge probleme, a ne samo svoj identitet? Nije li artikulacija sebe uvek poziv da me Drugi prizna, čime se sistem samo potvrđuje? Upravo time što mu nudi poziciju, želeći da ga prilagodi, društvo potvrđuje da je svesno postojanja i subverzivnosti koju ovaj subjekt predstavlja. Zašto se boriti za status veterana kada oni već jesu? Pitanje je šta sa tim znanjem dalje? Da li je, nakon Kovikovog izlaska na scenu, moguće kolektivno udruživanje i borba? Šta zajedničko paraplegičar Kovik ima sa ratnim invalidom Homerom, ratnim veteranom koji je bankar Alom, beskućnikom i veteranom Rambom, Bilijem Hodočasnikom, paraplegičarem Kenom... Zajedničko im je to da subjekat nema stabilno mesto u društvenim odnosima. Odisej se nikada nije vratio, on se stalno vraća. Da bi do promene došlo, mora se promeniti način na koji se definišu ili začinju društveni odnosi – poručuje Balibar pozivajući se na Marksa. Onda bi pitanje bilo – ba što se ovog teksta tiče – da li je uopšte moguće i kako bi izgledao film koji, ne predstavlja, već jeste kolektivna borba za ljudska prava?

Beleške

1. Wikipedia na sledeći način definiše pojam veterana: „Veteran je izraz koji potiče od latinske riječi *vetus* (star) i u najširem smislu označava ličnost koja je dugo vremena obavljala nekakav posao, obično težak, kompliciran ili opasan, te zahvaljujući tome stekla određenu vještinu, status ili poštovanje među pripadnicima svoje struke. U užem smislu se pod izrazom veterana smatraju osobe koje su dugo vremena obavljale vojnu službu, a u još užem one koje su kao pripadnici vojske ili paravojnih formacija sudjelovali u ratovima ili oružanim sukobima. Oni se najčešće nazivaju *ratnim veteranima* i u pravilu u mnogim suvremenim zemljama uživaju poseban tretman u odnosu na ostale građane, a koji se ogleda u većim penzijama, zdravstvenoj zaštiti, finacijskoj pomoći za stambeno zbrinjavanje i sl.“

2. Stuart Hall, str. 217

3. Auerbah, E. *Odisejev ožiljak*

Literatura:

Auerbah, E. *Odisejev ožiljak*.
Dostupno na: <http://dc357.4shared.com/img/YLEk4JL8/preview.html> [Preuzeto: 20.11.2012.]
Balibar, E. *Citizen Balibar – An Interview with Étienne Balibar*.
Dostupno na: <http://www.booksandideas.net/Citizen-Balibar.html?lang=fr> [Preuzeto: 17.12.2012.]
Bruks, P. *Telo i pripovedanje*. [Online] Časopis Reč, mart 2000.
Dostupno na: http://www.b92.net/casopis_reč/57/3/pdf/04.pdf [Preuzeto: 16.11.2012.]
Hall, S. *Kome treba identitet?* [Online] Časopis Reč, 2001.
Dostupno na: <http://fabrikatnija.co.rs/rec/64/215.pdf> [Preuzeto: [15.12.2012.]



Projekat finansiraju Evropska unija kroz Evropski instrument za demokratiju i ljudska prava i Holandska Ambasada u Beogradu po programu Matra Embassy Programme. Sadržaj ovog štampanog materijala je isključivo odgovornost CZKDa i ni pod kojim okolnostima se ne može smatrati da odražava stav Evropske unije.



Imenovati TO ratom



Izdavač:
Učitelj neznalica i njegovih komiteta
Imenovati TO ratom CZKD
Urednik:
Ivan Zlatić
Dizajn i prelom:
Matiya Medenica