

---

UNIVERZITET UMETNOSTI U BEOGRADU



**Interdisciplinarne studije**  
**Teorija umetnosti i medija**

*Doktorska disertacija:*

**Alternativne umetničke i kulturalne prakse:  
slučaj poznosocijalističke Jugoslavije**

Autor:  
Vanja Milovanović

Mentor:  
dr Miodrag Šuvaković, redovni profesor

Beograd, februar 2016.

---

## Sadržaj:

UVOD.....	6
<u>A</u>	
KONTEKST ISTRAŽIVANJA.....	15
I SLUČAJ KONTEKSTA SOCIJALISTIČKE JUGOSLAVIJE .....	16
I 1 Koncept samoupravnog socijalizma i realni socijalizam .....	16
I 2 Državni koncept osamdesetih XX veka: pozni socijalizam ili postsocijalizam .....	21
I 3 Postsocijalizam i tranzicija .....	28
I 4 Pozni socijalizam kao umetnički kontekst .....	32
II SLUČAJ DISKURSA SOCIJALISTIČKE JUGOSLAVIJE .....	39
II 1 Konstrukcije diskursa o kulturalnom identitetu Jugoslavije .....	39
II 2 Populistički koncepti Jugoslavije.....	51
II 3 Popularna kultura kao vid konstrukcije identiteta.....	57
II 4 Teorija hibridnih identiteta.....	63
<u>B</u>	
TEORIJA ALTERNATIVE .....	69
III DEFINISANJE ALTERNATIVNE KULTURE.....	70
III 1 Močnikov koncept ideologije .....	70
III 2 Subjekt alternative .....	74
III 3 Žižekov koncept ideologije.....	80
3.1 Tipovi ideologije .....	84
3.2 Cinizam .....	86
III 4 Ideologija alternativne kulture .....	90
4.1 Teorija o alternativni .....	90
4.2 Alternativa i avangarda .....	98
III 5 Instrument interpretacije u alternativnim praksama .....	108
5.1.1 Teorija preterane identifikacije – nadidentifikacije .....	109

5.2 Identifikacija sa sistemom – alternativa kao potkultura.....	122
C	
ANALITIKA ALTERNATIVE .....	132
IV PRETERANA IDENTIFIKACIJA – .....	133
NADIDENTIFIKACIJA ALTERNATIVNIH KONSTRUKCIJA.....	133
IV 1 Preterana identifikacija kulturalnog konteksta – imenovanje kulturalnog pravca.....	134
IV 2 Telo alternative kao alegorija socijalističkom .....	140
IV 3 Maskiranje u alternativni – alternativa sa ženskim upisom.....	145
V IDENTIFIKACIJA U POLJU IDEOLOGIJE .....	150
V 1 Pank ideologija u Jugoslaviji kao deo alternativne kulture.....	151
V 2 Novi talas u Jugoslaviji kao deo alternativne kulture .....	158
VI OTVORENI IDENTITETI POTKULTURA .....	161
VI 1 Alternativna konstrukcija kao sinteza tekstualnog – muzičkog – vizuelnog.....	163
VI 2 Otvoreni identiteti – tip 'alternativna buka' .....	167
VI 3 Alternativna kultura kao naslednik 'tradicije' .....	171
VII IDENTITETI SIMULAKRUMI POPULARNE KULTURE.....	173
VII 1 Alternativa kao margina <i>mainstream</i> popularne kulture .....	175
VII 2 Modernistički pogled 'unutar' društvene alternative .....	180
VII 3 Problemi sa masovnom kulturom.....	187
D	
VIII ZAKLJUČAK.....	193
Literatura .....	197
Prilog 1 .....	208
Prilog 2 .....	217
Biografija autora .....	218

*Rezime:*

**Alternativne umetničke i kulturalne prakse: slučaj poznosocijalističke Jugoslavije**

Cilj rada *Alternativne umetničke i kulturalne prakse: slučaj poznosocijalističke Jugoslavije* je ukazivanje na značaj alternativne kulture u političkom, društvenom, umetničkom i kulturalnom području socijalističke Jugoslavije osamdesetih godina XX veka. Alternativa je kulturalna manifestacija, koja ispoljava realan odraz društvenog stanja u vladajućem sistemu.

Termin alternativa je izveden prema iščitavanju kontekstualnih okvira i diskurzivnih konstrukcija u poznosocijalističkoj samoupravnoj državi 'bratstva i jedinstva'. U radu sam istakla ideju da se alternativna kultura, kao kulturalna konstrukcija društva, formira na 'početku-kraja' velikih ideologija. Osamdesete godine XX veka u Jugoslaviji bile su vreme preispitivanja političkih, društvenih, kulturalnih konstrukcija sistema. Urušavanje samoupravnog socijalističkog koncepta, dovelo je do stanja dezorijentisanosti među društvenim pojedincima i do njihovog slobodnijeg samostalnog organizovanja u potkulturalne formacije. Društvo sistema je, u poznom socijalizmu, postalo društvo svesno ideološke konstruisanosti. Društveni pojedinci su, usled toga, izbegavali upis vladajuće ideologije, te se samostalno formulisali i izveli kulturalnu konstrukciju alternative. Alternativna kultura se tumači kao potkulturalna manifestacija koja ima ideologiju, a čija uloga je 'imenovanje' individua u pojedince društva, subjekte alternative.

U radu je ukazano na paralelu između alternative kao kulturalne, i avangarde kao umetničke odrednice. Naime, kao što su avangardne prakse bile odraz preispitivanja umetničke autonomnosti i formiranja veze između umetnosti i društva, tako je alternativa podrazumevala brisanje granica između političko-društvenog i kulturalnog konteksta.

Praksama alternativne kulture su označene realne konture društvenog i političkog stanja u poznosocijalističkoj Jugoslaviji. U ostvarenjima alternative je izražena kritika sistema i političko-društvenih prilika. Instrument izvođenja kritike u praksama alternative bio je mehanizam preterane identifikacije sa sistemom, ali i mehanizam identifikovanja sa ideologijom i njenim konstrukcijama. U sferi alternativne kulture nastaju novi društveni i (pot)kulturalni koncepti. Zato je alternativa imala odlike konstruktora realnog ciničnog kulturalnog upisa u poljuljanom poznosocijalističkom kontekstu Jugoslavije.

**Ključne reči:** alternativa, ideologija, identitet, potkultura, (preterana)/identifikacija, pozni socijalizam, koncept samoupravnosti;

*Summary:*

**Alternative art and cultural practices: the case of the late socialist period in Yugoslavia**

The aim of the paper *Alternative art and cultural practices: the case of the late socialist period in Yugoslavia* is to show the importance of alternative culture in the political, social, artistic and cultural areas of socialist Yugoslavia in the eighties. The alternative movement is a cultural display, which reflects a realistic perception of the social situation in the governing system.

The term alternative is made with respect to the reading frame of contextual and discursive structure in a late socialistic self-management state of “brotherhood and unity”. In this paper, I am pointing out the idea that the alternative culture, as cultural construction of the society, forms at the 'beginning-end' of great ideologies. The eighties in Yugoslavia were the time of reevaluation of the political, social and cultural parts of the system. The downfall of the socialistic self-management concept, has led to a sense of disorientation among social individuals, as a result individuals were organizing freely and independently in subculture formations. The society of the system, in late socialism, became aware of the ideological structures. Social individuals as a result, avoided ruling ideology, and independently formulated and carried out cultural construction of alternative culture. Alternative culture is sub-cultural display that has an ideology, whose role is ‘to appoint’ individuals in society, as to become subjects of alternatives.

The paper points out the parallels between the alternatives as cultural and avant-garde as artistic direction. As avant-garde practices were a reflection of the review of artistic autonomy and connections between art and society, the alternative movement is meant to erase the boundaries between the political, social and cultural context.

The practices of alternative culture show realistic outlines of the social and political situation in the late socialist Yugoslavia. Alternative pieces expressed criticism of the system and the political and social conditions in the State. The Instrument of critics in alternative practices can be a mechanism of over-identification with the system, but also the mechanism of identification with the ideology and its constructions. New social and (sub) cultural concepts develop under the sphere of alternative culture. Therefore, an alternative culture has characteristics of a creator of the real cynical cultural recognition in context of the late socialist Yugoslavia.

**Key words:** alternative, ideology, identity, subculture, over/identification, late socialism, the concept of self-management;

## UVOD

Pojam 'alternativa' ima široku primenu od kolokvijalnog govora do odrednice za muzičke, pozorišne, filmske, književne i druge performativne prakse. Pojam alternative bio je podložan uopštavanju. Njim su označeni drugačiji stavovi, tumačenja, mišljenja, planovi, ali i izgledi, konstrukcije i dr. Poput terminološke simbioze, pojam 'alternativa', odnosio se na sve drugosti kulturalnog domena. Ipak, pokazaće se da prakse i izvođenja alternativne kulture imaju vrednosnu dimenziju u značenju za društveni kontekst. Alternativa je termin koji se odnosi na kulturalne fenomene, koji su nastali kao reakcija na postojeće društvene konstrukcije. Često se prenebregava konstruktivno kritičko dejstvo praksi alternativne kulture na dominantne tokove društva. Kritičke prakse alternative su se odnosile na stanje društva u sistemu, na nova iščitavanja potkulture i na nova tumačenja društvenog konteksta. U praksama alternativne kulture postoje mnogostruki, pluralni upisi hibridnih identiteta društvenog subjekta. Usled toga, alternativa je kulturalni fenomen, sa sopstvenom logikom egzistencije, kao posledicom stanja društva u kontekstu.

Ideja da alternativna kultura ima logiku, sistem, instrumente ili mehanizme interpretacije, bila je jedna od otisnih tačaka za dalje istraživanje. Zato je cilj mog rada dokazivanje da 'alternativa' nastaje u kontekstu, kao realan odraz društvenog stanja u

aktuelnom društvenom sistemu. U ideologijama 'na umoru', subjekt vladajuće ideologije postaje iskrivljeni, izobličeni odraz systemske konstrukcije. Ideologija, kojom se stvara alternativna kultura, ekvivalentna je ideologiji društvenog konteksta. Kao ideološki konstruktor, odnosno kao kulturalni fenomen koji ima ideologiju, praksama alternative se preispituju i urušavaju postojeći zvanični ideološki mehanizmi i društvene konstrukcije. Posebna pažnja posvećena je načinima 'opstrukcije' establišmenta u praksama alternative poznosocijalističke Jugoslavije.<sup>1</sup> Jezik kritike, čak i subverzije, karakterističan je kao osobeni gest u misaonom i delatnom procesu subjekta alternativne kulture. Naime, kritika je osnovni 'interpelacijski preduslov' za identifikovanje individue sa subjektom alternativne kulture. Alternativa se ispoljava preko dva mehanizma ili instrumenta za interpretaciju kritike. Jedan od mehanizama interpretiranja kritike je izvođenje preterane identifikacije sa sistemom, odnosno sa fantazmom društva. Drugi instrument interpretacije podrazumeva mehanizam identifikovanja sa sistemom i kulturalnim konstrukcijama sistema. Dakle, u alternativnoj kulturi događala se identifikacija, ili preterana identifikacija sa sistemom u cilju kritikovanja konstrukcija ideologije, odnosno konstruktora društva. Kao alternativni kulturalni fenomen, za ovu priliku, razmatrana je muzička alternativa. Prakse likovne, književne, teatarske ili filmske alternative nisu uzete u razmatranje, osim ukoliko nisu bile povezane sa selektovanim muzičkim praksama alternative i istupima u muzički performans, odnosno popularnu kulturu. U alternativnim muzičkim izvođenjima neretko se dekonstruišu poetička, žanrovska, ideološka načela. Predmet interesovanja u ovom radu jesu umetničko-kulturalne prakse poznosocijalističke Jugoslavije, koje su imale polazište u popularnoj kulturi.

Alternativa se, u diskursu studija kulture, najčešće poistovećuje sa različitim potkulturalnim formacijama. U Saveznoj federativnoj republici Jugoslaviji, u republici Sloveniji posebno, postojale su izvesne prakse i mišljenja alternativne kulture. Slovenački teoretičari kulture i filozofi, ali i pojedini srpski autori, prepoznali su značaj i delotvornost kritičkih praksi u društvenom kontekstu. Tumačenje alternative slovenačkog sociologa, teoretičara kulture i političkog aktiviste Rastka Močnika bilo je dragoceno za rad na ovoj temi. O alternativni i čitanju alternativnog, autor je pisao u tekstovima: „Extravagantia II: Koliko fašizma?“<sup>2</sup> – ogledi o post-komunističkim politikama; „Alterkacije“<sup>3</sup> – eseji o pitanju

---

<sup>1</sup> U radu se pozivam na državu SFR Jugoslaviju, ali i na kasniju zvanično proglašenu državnu zajednicu Srba i Crnogoraca – SRJ, stvorenu 1992., a koja je postojala do 2003. godine. Od 2003. godine ime ove državne zajednice promenjeno je u državu Srbija i Crna Gora (SCG). Kasnije, 2006. godine se osamostaljuje republika Crna Gora, te je država preimenovana u državu Srbiju sa autonomnim pokrajinama Vojvodina i Kosovo i Metohija.

<sup>2</sup> Rastko Močnik, *Extravagantia II: Koliko fašizma?*, Arkazin, Zagreb, 1998, 32.

„totalitarizma“, „alternativi“ i nacionalizmu; i, tekst „Nismo krivi, ali smo odgovorni“<sup>4</sup> – intervju u kom se govori o jugoslovenskom kontekstu i slovenačkoj alternativni. Termin alternativa u tekstovima ovog teoretičara udaljen je od 'skromnog' definisanja 'druge' opcije, drugačijeg mišljenja, stava, rezervnog plana i dr. Alternativnom praksom se nazivala kulturalna i umetnička konstrukcija kritičke i subverzivne aktivnosti kojom se reagovalo na zvaničnu ideološku doktrinu. Moć alternativnog se manifestovala u kontekstu 'početka kraja zvanične ideologije'. Ona je podrazumevala kulturalnu opciju u kontekstu. Praksa, misao, konstrukcija alternativne kulture, koja se plasirala, događala, delovala u kontekstu bila je ideološki određena. Budući da alternativna kultura ima ideologiju, ona se manifestovala kao ideološki konstruktor koji izvodi konstrukcije u/za društvu/o. Sa tim u vezi, Močnik plasira ideju o ideološki determinisanoj alternativni. Međutim, ideologiju alternativne kulture potrebno je nadograditi sistemom, mehanizmom, institucijama, koje doprinose vidljivosti alternative u društvu. Kao što zvanična ideologija formira subjekte *mainstream*-a, tako i alternativna kultura konstruiše subjekte alternative. Zvanična i alternativna kultura egzistiraju paralelno jedna pored druge, prilikom čega ideje i stavovi alternativne kulture nisu opozitni dominantnom kulturalnom modelu. Alternativa je situirana između zvanične, dominantne struje i opozicije vladajućem sistemu. Pozicija na međi je položaj umerene društvene, političke, kulturalne struje. One kritikom zvanične ideologije definišu nove vidove čitanja postojećih smernica društva. Alternativa nije proizvod masovne, ali nije ni zamisao visoko-umetničke elitističke kulture, mada se elementi obe kulturalne konstrukcije mogu prepoznati u praksama alternative. Iako, u organizacionom smislu, nema čvrstu političku platformu, alternativa ima odlike politički osmišljenog diskursa za novo društvo. Alternativa je izvedena kao opcija u društvenom i kulturalnom rukovođenju. Ona je potkultura sa bitnim uticajima na društvena i kulturalna kretanja. Nije redak slučaj da se ideje alternative ne raspoznaju u kontekstu, jer su sastavni deo dominantnog ideološkog, te i institucionalnog okvira. Tada su interpretiranja alternativne kulture usko vezana za konstrukcije zvanične ideologije. U izvesnom smislu, alternativa ima transformativne odlike, mada je ona takođe nerazdvojni deo procesa transformacije. Alternativa u kontekstu 'početak-kraja' velike ideologije, svojom pojavom najavljuje trenutak kraja dominantnih ideoloških upisa i pojavu ideja i stavova opozicije kao nove zvanične doktrine, odnosno ideologije.

---

<sup>3</sup> Rastko Močnik, *Alterkacija: alternativni govori i ekstravagantni članci*, prevod: Marija Mitrović, XX vek, Beograd, 1998.

<sup>4</sup> Rastko Močnik, Nismo mi krivi, ali smo odgovorni, razgovarao: Ozren Pupovac, u: *Up&Underground*, prevod: David Tarandek, Proljeće 2010, 139–155.



Jugoslovenska alternativna kultura je postala vidljiva u kontekstu poznog socijalizma, odnosno u kontekstu vladajuće 'ideologije na umoru'. Svi diskursi i velike istorijske priče o socijalizmu su utopijske. Misli koje se razvijaju izvan svakodnevice, jesu misli o kraju velikih priča ili utopija<sup>5</sup>. Misao nastala u utopiji je artikulisana paradigma mišljenja za javno mnjenje. Etabilirani sistem suspenduje uticaje i 'veličinu' utopijske priče. Različitim mehanizmima sistema se osporava značaj utopije. Tom prilikom, od utopijske misli ostaje ono što je utisnuto u rutine svakodnevice, zaštićeno strahom i osećanjem ugroženosti, ali i policijom i vojskom. Stoga je, zabranjivanje velikih priča – utopija – povezano sa zabranom sâmog mišljenja. Nakon velikih utopija opstaju one male, sitne i ograničene iluzije, koje služe usamljenim individuama građanskog društva. Zabranom mišljenja se oslobađaju prividi svakodnevnog nadzora, kritike i opovrgavanja. Dakle, ti prividi su sastavni deo, na kojima počiva vladajući sistem.<sup>6</sup> 'Velika priča' nastaje od odabраниh „događaja“, povezanih u „celinu“ sa poantom. 'Priča', poput ideološkog mehanizma, konstruiše sliku sveta. U njoj se interpretiraju sadašnjost i prošlost, određuju smernice i obećanja budućnosti, razlozi i verovanja. Ideološki utemeljene 'velike priče', sa jedne strane, služile su ujedinjenju vojnika, službenika, putnika, naučnika, inženjera, graditelja, trgovaca, dok su, sa druge strane, usmeravale pojedince i pojedinke da budu radnici, nosači, niži službenici, policajci, „izvršiocі novog ropstva“.<sup>7</sup> Pojedinaс koji „zna kako zaista jeste“<sup>8</sup> udaljen je od ideologije, i istovremeno je u njenoj blizini. On je učesnik simboličkog obreda vladajuće ideologije. Tom prilikom subjekt – individua slobodnog duha – postaje 'ideološka' mašina. Ideologija se koristi zakonom, kao sredstvom izražavanja. Bilo da je zakon dobar, pravedan, loš itd., on u krajnjoj instanci mora biti poštovan. Zakon kao ideološko oruđe, zasnovan je na procesima, izrazima, praksama, i postojan je u simboličkom ritualu.<sup>9</sup> Čak i sâm govor o zakonu je performativ zakona vezan za ideologiju. Zato se negiranje i bojkotovanje postojećih zakonskih regulativa smatra neposrednim sudelovanjem u ideologiji.

U jednostranačkom sistemu vladavine razlikuje se vladajuća ideologija od ideologije vladajućih. Vladajuća ideologija se odnosi na materijalnu instancu institucionalne mreže. Ona je dominantni ideološki okvir kojim se konstruiše društvo. Nasuprot nje, ideologija vladajućih je samorazumevanje vladajuće klase, ili većeg dela njenih činilaca. Zato je ideologija

---

<sup>5</sup> Rastko Močnik, *Extravagantia II: Koliko fašizma?*, op.cit., 32.

<sup>6</sup> Rastko Močnik, *Extravagantia II: Koliko fašizma?*, op.cit., 33.

<sup>7</sup> Ibid.

<sup>8</sup> Slavoj Žižek, Ideologija, cinizam, pank, u: *Filozofija skozi psihoanalizo*, ur. Slavoj Žižek, DDU Univerzum, Ljubljana, 1984, 116–117.

<sup>9</sup> Slavoj Žižek, Ideologija, cinizam, pank, u: *Filozofija skozi psihoanalizo*, op.cit., 106.

vladajućih medij dogovora, konsenzusa između političke klase i moći administracije, tj. mehanizam za stvaranje javnog mnjenja i kulturalnih okvira.

Poslednji uspon utopizma u socijalizmu bio je osamdesetih godina XX veka. Tokom poznog socijalizma nije se govorilo o modelima novog društva, niti o ideji 'budućeg društva'. Novi talas društvenih prilika posepešio je, izvan tadašnjih okvira, pružanje otpora važećem redu. Ostvarenje utopističkih ciljeva tokom osamdesetih godina, bilo je u vezi sa ukidanjem postojećih odnosa. Zahtevi utopizma nisu nastali iz „programa“, niti iz neke „vizije“. Oni su bili izraz različitih praksi koje su osmišljavali pojedinci, a grupe izvršavale. Odgovori na blokade, narodne progone, samo su neki od razloga za oblikovanje utopističke konstrukcije. Iz toga sledi da su zahtevi utopizma bili raspršeni i raznorodni, sa osloncem na postojećoj vizuri u istorijskoj stvarnosti. Utopija u poznosocijalističkom društvu dovela je do etničkog, verskog i nacionalnog opredeljenja među Jugoslovenima.

Tačka u kojoj su se susreli kruti horizonti establišmenta, tj. „sistema“ i sfera alternativnih praksi, produkcija i stilova bila je tačka političkog momenta.<sup>10</sup> Međutim, tu nije bilo ničega „utopističkog“. U alternativne okvire spadaju perspektive „realnosti“, društvenosti, istorijske delatnosti. Alternativa je bila „obavezna“ za stvarnost, te nije postojala potreba za konstruisanjem „utopije“. Međutim, već se u obavezujućem faktoru alternative ogledalo utopijsko u alternativni. Istoričnost alternative se dovodi u vezi sa vulgarnim pojmom „utopije“. Ostvarenjima i istorijskim učincima alternative opovrgla su se očekivanja, težnje i „zahtevi“ alternative. Utopijsko se može definisati kao zaslepljenost, samozaslepljenost ili „sudbinska zabluda“. Alternativa je imala odgovornost prema istorijskoj situaciji, ali je „sadržaj“ tog koncepta bio zabluda. Dodirna tačka sa sistemom, bila je mesto zaslepljenosti alternative. U alternativni su se morali artikulirati politički „zahtevi“, koji bi načinili uverljivim uslove za nastanak i izvođenje praksi, produkcija, stilova. Treba napomenuti da se formulacija „zahteva“ odvijala pod diktatom sistema. Rigorozna konceptualizacija se odnosila na logiku samozaslepljenosti, koja je bila plod subjektivizacije, povezane sa diskurzivnim artikulacijama, kao i sa diskursom o „istorijskim pozicijama“. U samozaslepljenosti alternative, „utopijskim“ se smatrao unutarnji gest. Potrebe za drugačijim, samodovoljnim izrazom alternativne kulture u socijalističkom kontekstu, bili su nužan i neizbežan unutarnji gest. Unutarnja potreba je smatrana bitnim gradivnim elementom prilikom konstituisanja alternative.

---

<sup>10</sup> Rastko Močnik, *Extravagantia II: Koliko fašizma?*, op.cit., 39.

Razmatrajući alternativu kao kulturalnu drugost konstruisanu u samoupravnom socijalizmu, prepoznati su mehanizmi izvođenja svojstveni ideološkom konstruktoru. Društvena potkulturalna formacija utopističkog karaktera imala je skriveni poredak uticaja na društvene konstrukcije. Alternativa je označavala norme, ideje i vrednosti, ka kojima teži određena društvena formacija. U ideologiji alternative se odvijao bezuslovan čin interpeliranja individua u subjekte alternative. Ta ideologija se nije odnosila na tačku bekstva subjekta iz realnosti, već je njena uloga bila da stvara društvenu realnost kao odgovor na traumatično realno jezgro. Poput svakodnevnog diskursa, ona je postala nerazdvojiva instanca zdravog razuma. Zato ideološki određena alternativa nije mogla biti isključena iz svakodnevice. Ona je bila deo političke misli, interpretacije, ali i predrasude.

Tokom osamdesetih XX veka delovala je mlada umetnička struja sa novim jezikom izražavanja u umetnosti i kulturi. Njihove umetničko-kulturalne tendencije bile su pozicionirane na margini kulturalnog i društvenog u socijalističkoj Jugoslaviji. Takve 'drugačije' tendencije su smatrane delom alternativne kulture. U praksama alternative se izražavalo jezikom utemeljenim na kritici, na preispitivanju i parodiranju dominantnih kulturalnih okvira, ideoloških ustrojstava i značenja. Umetničke, ali i kulturalne prakse sedamdesetih i osamdesetih godina XX veka bile su odgovor na državnu kontrolu. Radikalno prikazivanje društvene stvarnosti u umetničkim i kulturalnim praksama bilo je politički interventno. Drugim rečima, praksama i istupima u alternativnoj kulturi težilo se ka stvaranju autonomne zone koja je trebalo da bude naličje tadašnjeg društvenog i kulturalnog. Drugost u umetničkom, teorijskom, filozofskom jeziku provocirala je socijalističku javnost i navela je na preispitivanje kanonskih dogmi socijalističkog društva. Takva su, na primer bila kritička izražavanja društva u umetničkim i kulturalnim postavkama, prezentovanim u studentskim kulturalnim centrima većih gradova Jugoslavije. Tokom osamdesetih godina, studentski centri su postali mesta slobode, ali i lokaliteti nadzora političke 'drugosti'.

Za alternativnu kulturu je svojstveno nekonfliktno traganje za drugačijom realnošću, kulturom i umetnošću. Alternativa nema kontrakulturalna obeležja, koja karakteriše eksces, konflikt i direktan otpor dominantnoj kulturi. Prakse alternative nemaju potpuno subverzivno dejstvo u dominantnom kulturalnom i društvenom okviru. U realnom svetu, alternativa je aktivni učesnik i pripadnik kulturalnog polja, u kom se pozicionira kao Druga. Dakle, alternativu imenuje, te time i određuje, dominantna kultura upravljana ideologijom. Alternativu odlikuju pluralne konstrukcije, izgrađene od različitih identifikacionih upisa, čitanja, definisanja i izvođenja. Takvom pluralnom karakteru pretilo 'rasplinuto stanje'. Pluralistička dimenzija neretko onemogućava vidljivost predstava alternative u društvu.

Praksama alternative su se preispitivale i 'urušavale' socijalističke norme i vrednosti. Pozni socijalizam Jugoslavije, odnosno vreme poslednje decenije postojanja velike federativne 'države u prostoru', obeležio je kulturalni iskaz politizovanih praksi samoorganizovan odozdo. Na izvestan način, predstavnici alternative bili su svedoci, ali i anticipatori događaja u jugoslovenskim postsocijalističkim republikama.

Teorijski diskurs o alternativnim umetničkim i kulturalnim praksama u poznosocijalističkoj Jugoslaviji, strukturisan je u tri dela. Prvi deo teksta je posvećen slučaju konteksta istraživanja alternativne kulture i slučaju diskursa, kojima se determiniše alternativa. Reč je o kontekstu u kom se formira jugoslovenska alternativa i o pozicioniranju alternative u jugoslovenskom socijalizmu. Dakle, alternativa je strukturisana i formirana u kontekstu socijalističke samoupravne ideologije. U cilju rasvetljavanja konteksta, izvedeno je poređenje koncepata samoupravnosti i realnog socijalizma Sovjetskog Saveza. Diferenciranje termina pozni socijalizam i postsocijalizam je problematizovano uz osvrt na različita teorijska tumačenja u literaturi. Uz to, treba istaći da se period poznog socijalizma različito interpretira u republikama Jugoslavije.

Alternativna kultura je zavisna od diskursa dominantne kulture. Diskurs etabliranog sistema ima bitnu ulogu u prepoznavanju, i kasnije, u plasiranju jezika i izraza alternative. Konstrukcija diskursa o jugoslovenskom kulturalnom identitetu koristila je kao konstitutivni element teksta za definisanje alternativnih identifikacionih upisa. Drugi dominantni diskurs je diskurs o populističkom društvu i popularnoj kulturi prema kom se uodnošava alternativna kultura. Ovde se pod populizmom i popularnim podrazumevaju *mainstream* kategorije. Usled toga, popularnu kulturu ne treba razumeti kao opozitnu alternativu i njenim praksama, jer su elementi popularnog bili često zastupljeni u praksama kulturalne drugosti. Diskurs o alternativu artikulišu hibridni identiteti, te je ovom problemu posvećen poseban deo teksta.

Centralno mesto u radu imaju teorijske rasprave o alternativu kao kulturalnoj konstrukciji i o ideologiji alternativne kulture. Teorijsko formulisanje alternative, ujedno je moj skroman doprinos teoriji kulture. Alternativa se tumači kao ideološka konstrukcija, ili kao lakanovsko-žizekovska formulacija, 'ideologija po i za sebe', čemu je posvećeno posebno poglavlje teksta. U funkciji diskursa o ideologiji alternative načinjeni su osvrti na teorijska tumačenja Slavoj Žižeka o ideologiji i o ideologiji jugoslovenskog samoupravnog socijalizma. Za definisanje alternativne ideologije poslužila su iščitavanja Žižekovih i Močnikovih koncepata o ideologiji. Interpretiranje alternative u literaturi, kao i komparacija ekscesnih umetničkih praksi avangarde i angažovane alternativne kulturalne prakse, zatim

izvođenje mehanizama ili instrumenata interpretacije u praksama alternative, sve to navedeno, činilo je problemske krugove o alternativnoj kulturi i njenoj ideologiji. Činu determinacije kojim se konstituiše alternativni subjekt, bilo je neophodno posvetiti posebnu teorijsku elaboraciju u tekstu. Pojedini mehanizmi korišćeni u praksama alternative, jesu čin identifikacije i instrument preterane identifikacije ili nadidentifikacije. Čin preterane identifikacije se prepoznaje u umetničkim i kulturalnim praksama, kojima se relativizuje rodni identitet, što se može smatrati svojevrsnom anticipacijom *queer* koncepta u Jugoslaviji. Društvena i kulturalna drugost označava upis ideološkog u subjekte. Naime, individua alternative negira identifikaciju sa subjektom vladajućeg sistema, odnosno sa subjektom samoupravnog socijalističkog sistema. Umesto toga, pojedinac reaguje na određenje ideologije alternativne kulture, nakon kog postaje subjekt alternative. Upisom ideologije alternativne kulture u individuu stvoren je alternativni pojedinac, vesnik *queer* subjekta.

Završni deo teksta o praksama alternative, tiče se opredmećenja teorijskih postavki. Tekst je rezultat analitičkog razmatranja selektovanih primera kulturalnih praksi jugoslovenske poznosocijalističke alternativne kulture. Odabrane i razmatrane prakse su paradigme alternativnog upisa u socijalističkom kulturalnom prostoru Jugoslavije. Drugim rečima, za analitičke svrhe selektovane su alternativne muzičke grupe poznog socijalizma, čija ostvarenja su imala društveno angažovane tekstove i inovativna, neuobičajena, nekomercijalna muzička rešenja, kojima su se 'nametala' jugoslovenskoj javnosti. Takve muzičke prakse bile su deo novog muzičkog jezika, obično kratke, sažete forme, oštre ritmičke slike, sa odsečnim i naizgled nepreciznim melodijskim frazama i novim tretmanom instrumentarijuma. U muzičkim praksama alternativne kulture neretko su se pojavljivali novi mediji. Muziku alternative, snimljenu na nosačima zvuka, činila su nekomercijalna izdanja jugoslovenske muzičke industrije ili ostvarenja oporezovana na šund. Jezik u praksama alternative, koji se analitički razmatra, izraz je bunta (mladalačke pobune), sa svrhom kritike i subverzije poznosocijalističkog sistema. Ako alternativa ima ideologiju, onda se ona ideološkim mehanizmima i konstrukcijama, dakle praksama, obraća zvaničnom, etabliranom sistemu. Alternativnim praksama, u kojima se koristi jezik dominantnog sistema, moguće je izvesti subverziju vladajuće ideologije i materijalizovati ideologiju alternative. Alternativne kritičke prakse grupa i pojedinaca jesu ideološke konstrukcije alternativne kulture. Prilikom alternativnog kritikovanja etabliranih ideoloških konstrukcija, alternativni subjekt određuje sebe sâmog kao ideološkog posrednika. On je alternativni subjekt otvorenih, eklektičnih upisa. Istup predstavnika alternativne kulture u popularno, pa i masovno treba shvatiti kao simulaciju popularnog, tj. masovnog, dok se izvođači alternative determinišu kao

simulakrumi popularnog / masovnog. Dakle, alternativna kultura je deo popularne kulture. Analizirane i interpretirane studije slučaja alternative u kulturalnoj atmosferi osamdesetih godina XX veka, nametale su se različitim intencijama i rešenjima prilikom zahteva i potrebe za drugačijim izrazom. Različite odlike i mehanizmi izvođenja u kritičkim praksama alternative mogle su biti deo jedne prakse. Tako je novotalasna muzička grupa koristila mehanizme preterane identifikacije, dok su se pojedini pluralni identiteti potkulture izražavali jezikom masovne kulture ili pak postali popularni zbog inovativnih, neuobičajenih, a medijski prijemčivih rešenja.

Alternativa je ideološki određena, u odnosu prema dominantnom ideološkom konstruktoru. Ona se raspoznaje kao kritička i ideološki osvešćena, čiju ideologiju zastupa grupa alternativnih subjekata. Poseban značaj i ulogu, alternativna kultura ima u prilikama nestabilnih dominantnih diskursa. Usled toga, svest o kontekstu, stvarnom stanju društva i društvenim tendencijama u postojećem ideološkom okviru artikulisani su u praksama subjekata alternative. Kulturalna drugost imala je funkciju realnog društvenog odraza ili odsluka društva, čije mehanizme je moguće upotrebiti i primeniti izvan poznosocijalističkog konteksta.

A

**KONTEKST ISTRAŽIVANJA**

## I SLUČAJ KONTEKSTA SOCIJALISTIČKE JUGOSLAVIJE

### I 1 Koncept samoupravnog socijalizma i realni socijalizam

Jugoslovenski samoupravni socijalizam bio je opcija socijalističkog ustrojstva. Samoupravni socijalizam je postao zvanična državna doktrina nakon odbacivanja Staljinove totalitarne ideje socijalističkog realizma ili komunizma. Nakon raskida sa sovjetskim socijalističkim modelom, jugoslovenskim upraviteljima oduzeta je ideološka, ali i politička osnova i legitimitet. U takvim okolnostima, samoupravni socijalizam je bio adekvatno i potrebno rešenje kojim se nije dovodilo u pitanje socijalistička revolucija Jugoslavije, niti se preispitivao legitimitet moći Komunističke partije. Komunističke ideje su poslužile prilikom formiranja i delovanja Narodno-oslobodilačke borbe, kao jedne od najjačih karika moći predsednika Josipa Broza. Floskula 'odumiruća država' odnosila se na državu koja previše zadire u društvene odnose, a što je bio jedan od povoda za raskid sa idejama Sovjetskog bloka. Takva „država se ne 'демонтира', она одумире“.<sup>11</sup> Pored toga je, socijalistički realizam bio kritikovan zbog sovjetskog etatizma. Ovim pitanjem posebno se bavio Edvard

---

<sup>11</sup> Мари Жанин Чалић, *Историја Југославије у 20. веку*, превод: Ранка Гашић и Владимир Бабић, СЛЮ, Београд, 2013, 238.



Kardelj u svom članku „О народној демократији“.<sup>12</sup> Sistem samoupravnosti se, u ideološkom smislu, razlikovao od ustrojstva Sovjetskog Saveza. Glavne razlike između ova dva socijalistička modela ogledale su se u demokratskom tretmanu društva i u sistemskom legitimitetu. U samoupravnom konceptu je postojalo protivljenje birokratizmu i etatizmu. Ipak, ciljevi sovjetskog i jugoslovenskog socijalističkog modela bili su isti, mada su ih 'razni narodi ostvarivali na različite načine, različitim sredstvima'.<sup>13</sup>

Termin 'realni socijalizam' označava društveno-političko uređenje, tačnije ideologiju država SSSR-a i Istočnog bloka. Socijalistički sistemi su se međusobno razlikovali. Pod 'realnim' se podrazumevala sa jedne strane nesavršenost, odnosno realnost sistema koji teži idealu marksističko-lenjinističkog učenja, dok se, sa druge strane isticala pragmatičnost režima u skladu sa društvenim i političkim prilikama. Bitna karakteristika sovjetskog socijalističkog modela je primat politike nad ekonomijom, ali i preplitanje ova dva polja. U socijalizmu, privreda je upravljana prema kolektivnim interesima. Ti interesi kolektiva dovode se u vezu sa potrošnjom, proizvodnjom i investicijama. Kako je država bila vlasnik proizvodnih sredstava, stvorio se vakum imovine. U takvom sistemu, moć se nalazila u rukama grupa koje su rasipale odgovornost, i vladale monocentričnim društvom sa ciljem da povećaju uticaj nad nekontrolisanom ekonomijom. Ljudi u partiji, državnoj birokratiji, sigurnosnim aparatima i vojsci činili su uticajnu elitu. Odlike uređenja, kao što su: 'rastegljiv' budžeti, siromašna radna snaga, politizacija na radnom mestu, upotreba sistema socijalne pomoći u fabrikama, nametanje radne discipline u cilju sprečavanja nezaposlenosti, postale su atributi sistema preraspodele. Realni socijalizam imao je etatističko-birokratsku dimenziju, i tumačen je kao početna faza razvoja socijalističkog uređenja. Neka od glavnih svojstava etatističko-birokratskog sistema bila su: *podruštvljavanje sredstava* za proizvodnju ili varjanta podržavljenja; *etatistički odnosi* prepoznati su kako u sferi proizvodnje, tako i u sferama politike, kulture, društvene psihologije itd; tokom monopolnog upravljanja državnim vlasništvom, u društvu se izdvajaju i nameću posebni *birokratski slojevi*; ti *upravljački etatističko-birokratski slojevi* imali su moć slobodnog raspolaganja proizvodnim vrednostima, monopolom i drugim oblastima društvenog života: političkim, kulturalnim i ideološkim;<sup>14</sup>

Posle Drugog svetskog rata, realni socijalizam Sovjetskog Saveza postao je zvanična doktrina ostalih socijalističkih zemalja. Suština sovjetske političke doktrine i umetničkih

---

<sup>12</sup> Едвард Кардељ, *О народној демократији у Југославији: поводом новог Закона о народним одборима*, Култура, Београд, 1949.

<sup>13</sup> Мари Јанин Чалић, *Историја Југославије у 20. веку*, op.cit., 240.

<sup>14</sup> Ante Fiamengo, Savez komunista i proces transformacije etatističko-birokratskog u samoupravljajući socijalizam, u: *Politička misao*, Vol.4, No.1, ožujak 1967, 6–25.

kretanja bila je totalnost. U Sovjetskom bloku je postojao određeni stepen otpora prema hegemoniji realnog socijalizma. Sovjetski pisci i umetnici naklonjeni avangardnim praksama, bili su protiv zvanične državne doktrine u kulturi i protiv bilo kakve promocije socijalističkog realizma. Iako je bio prihvaćen kao zvanična smernica u umetnosti istočnoevropskih zemalja, socijalistički realizam se raspoznavao u većini država Evrope. Umetnički izraz socijalističkog realizma, često se povezivao sa realizmom XIX veka ili sa lokalnim tradicijama društvenog realizma dvadesetih i tridesetih godina XX veka.

Jugoslovenski socijalistički realizam je trajao kratko. Jugoslovensko odricanje i udaljavanje od staljinističkog sistema upravljanja i realnog socijalizma, podržali su zapadni umetnički kritičari i pisci. Nakon raskida sa Staljinom, teoretičarima jugoslovenske partije bilo je zabranjeno korišćenje sovjetskih teorijskih izvora. Umesto sovjetskih mislilaca, aktuelizovane su marksističke ideje, kao i misli marksističkih disidenata. Pažnju jugoslovenskih teoretičara, prema Peri Andersonu (Perry Anderson) privukli su filozofi marksističke škole Ernst Bloh (Ernst Bloch), kao i rani Đorđ Lukač (Georg Lukács).<sup>15</sup> Stepem dominantnosti socijalističkog realizma u određenom lokalitetu zavisio je od provincijalne instance, ali i od kosmopolitskih odlika. U Jugoslaviji nije postojala politička nekorektnost u izrazima apstrakcionista, ekspresionista, nadrealista u umetnosti, niti eksperimentalista ili konceptualista u literaturi, kao ni u atonalnosti avangardne muzike. Posledice identifikovanja sa realnim socijalizmom i Staljinizmom dovele su do političke netrepeljivosti, ali i do nepriznavanja estetskih načela socijalističkog realizma u umetničkim tokovima. Politički diskurs sovjetskog modela – izveden u umetničkim praksama – bio je izložen literarnom i umetničkom kriticismu. Već od šezdesetih godina XX veka, estetika socijalističkog realizma smatrana je za umetnički bezvrednu. Njom su stvarane politizovane umetničke prakse na dogmatski način.

Koncept samoupravnosti, koji je definisao jugoslovenski i slovenački političar Edvard Kardelj, bio je jedan od modela socijalističkog razvoja društva. Nasuprot realnom socijalizmu sovjetskog tipa, socijalizam samoupravnog tipa se odnosio na ideologiju 'levičarskog' proširenja humanističke ideje, izvan političke emancipacije građanskog društva.<sup>16</sup> Širenje humanističkih uticaja u samoupravnom socijalizmu zahvatalo je sferu produkcijskih odnosa i 'javnih poslova'. Promene koje su nastupile kao rezultat političkih inovacija, bile su: nov način organizovanja rada, drugačiji odnos između ekonomije i politike, učešće radnika u

---

<sup>15</sup> Aleš Ejavec, *New Slovenian Art*, in: *Postmodernism and the Postsocialist Condition: Politicized Art under Late Socialism*, ed. by Aleš Erjavec, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London, 2003, 136.

<sup>16</sup> Rastko Močnik, *Utopizam s onu stranu utopija*, u: *Up&Underground*, prevod: Srećko Pulig, proljeće 2008, 78.

sâmom sistemu preko radničkih sindikata. Sa tim u vezi, jugoslovensko samoupravljanje bilo je prvi veći iskorak u međunarodnom radničkom pokretu.<sup>17</sup> U samoj samoupravnoj stvarnosti, prema tvrdnjama Budena<sup>18</sup> bilo je malo toga zabranjenog. Nije se tolerisalo otvoreno napadanje sistema od strane drugih ideologija, baš kao što se nije dozvoljavalo javno kritikovanje imena i dela Josipa Broza Tita u Jugoslaviji. Takođe se, izbegavalo preispitivanje načela i odluka vladajuće komunističke partije.

Socijalizam je interpretiran kao mirno civilno društveno uređenje u kom se verovalo u moć reči. Ta vera u reč, moć sveta kroz reč, odnosno moć državne i partijske „date reči“ bila je jedna od slabijih tačaka u sistemu.<sup>19</sup> Često se, iz predostrožnosti, reagovalo na najmanji javni kriticism usmeren ka državi i vladajućoj partiji. Verovalo se, da kritičko odnošenje prema načelima sistema može dobiti šire društvene razmere, koje mogu ugroziti vladajući poredak. Drugim rečima, kritika sistema je prethodila klasnoj borbi kao 'totalizujućem' principu društva.<sup>20</sup> Međutim, klasna borba nije bila garancija za prepoznavanje pojedinaca u društvu, niti su pojedinci smatrani racionalnim totalitetima društva. Konačno značenje svakog društvenog fenomena bilo je određeno pozicijom u klasnoj borbi. Ipak, paradoks klasnih borbi je da zbližava društvo u harmonično, transparentno i razumno Celu i pored velikih antagonizama i deljenja.

U samoupravnom društvu su isticane društvene vrednosti pravednosti i jednakosti. Jugoslovenski put samoupravnog socijalizma podrazumevao je prenošenje državne svojine na celo društvo. Vlasništvo je postalo udeo svih, a sredstva za proizvodnju i sâm višak vrednosti ostali su na raspolaganju radnicima. Ipak, jedan od ključnih razloga za neuspeh samoupravljanja bio je 'neutralizacija' pozicije radnika u proizvodnim jedinicama i političkom diskursu. Radničko samoupravljanje, dakle, nije bilo sinonim za ravnopravno učestvovanje narodnih masa, niti se ono odnosilo na neku vrstu kontrole u društvenim procesima. Konstantno reprodukovanje i ponavljanje postojećeg stanja bilo je glavni neuspeh samoupravljanja.

Uopšteno govoreći, ustav je bio klasni kompromis vladajućih tehnochrata i birochrata, koji su odlučivali o interesima radnog naroda.<sup>21</sup> Najizraženija klasna borba odvijala se između

---

<sup>17</sup> Gal Kirn, Jugoslavija: od partizanske politike do postfordističke tendencije, u: *Up&Underground*, proljeće 2010, 208–229.

<sup>18</sup> Boris Buden, Ideologija postkomunističke tradicije, razgovarao Ozren Pupovac, u: *Up&Underground*, prevod: Vlasta Paulić, proljeće 2010, 294–305.

<sup>19</sup> Slavoj Žižek (ed. by), Introduction: The Spectre of Ideology, in: *Mapping Ideology*, Verso, New York, London, 1989, 11.

<sup>20</sup> Slavoj Žižek (ed. by), Introduction: The Spectre of Ideology, in: *Mapping Ideology*, op.cit., 11.

<sup>21</sup> Gal Kirn, Jugoslavija: od partizanske politike do postfordističke tendencije, u: *Up&Underground*, op.cit., 218–219.

tehnokrata i birokrata. Njihov odnos izgledao je poput nadmetanja samoupravnih (proizvodnih jedinica) i birokratskih interesa. Birokrati su upravljali društvenim kapitalom (državna preduzeća), dok su tehnokrati bili reprezentanti kapitala. Na makro planu, birokrati su usmeravali investicije i brinuli o ravnomernom razvoju različitih regija, dok su tehnokrati, kao nosioci mikro niova, radili na terenu, na organizaciji, na izvozu i uvozu u preduzećima. Drugim rečima, tehnokrate su imale moć nad proizvodnim jedinicama. Višak vrednosti ili dohodak se delio na rashode tehnokrata za reinvestiranja, plate, ali i na birokratska finansiranja državne službe, vojske, fondova za razvoj i dr. Socijalistička klasna borba se vodila u domenu protivrečnosti između rada i (društvenog) kapitala. Borba se odnosila na birokrate i tehnokrate vladajuće klase, dok su radnici bili manje bitni u ovom sukobu. Dve frakcije su se sukobile u različitim institucijama. Pojedine nesuglasice su se pojavile u bankama, fondovima za razvoj. Vođeni su sporovi između republičkih rukovodstava i federacije, ali i sporovi unutar samoupravnih interesnih zajednica itd. Svi ovi konflikti su postali istaknutiji u vremenu krize.

Samoupravljanje se odnosilo na politizaciju celokupnog društva. Savez komunista Jugoslavije (SKJ) bio je vladajuća ideologija sa konsolidovanim političkim klasama u ključnom organu. Sa samoupravljanjem, u Jugoslaviji je došlo do delimične političke decentralizovanosti, ali i do reorganizacije ekonomije. Zahvaljujući ovim faktorima, postignuta je veća autonomija proizvodnih jedinica, mada podela rada nije ukinuta. Veća autonomnost proizvodnih (ekonomskih) jedinica, ne samo da je poljuljala ekonomiju, već se njom neočekivano ugrozila vodeća uloga birokratije. Uprkos toj većoj formalnoj autonomiji, radnici nisu imali veće uticaje u političkim procesima.

Ideal, utopističkih razmera, samoupravne ideologije bila je misija ili zadatak stvaranja radnika kao društvenog saučesnika.<sup>22</sup> Ova socijalistička emancipacija temeljila se na teoriji otuđenja. Otudenost socijalističkog čoveka je označena specifičnom podelom rada, odnosno društvenom organizacijom. Ukidanje podele rada je vodilo ka otuđenju novog samoupravnog subjekta. Na taj način se oslobađao produktivni potencijal radnika, usled čega je svaki samoupravljački radnik mogao zauzeti sve društvene pozicije ili strukturne položaje. Samoupravljač je postao nosilac svih strukturnih položaja. Radnik samoupravne ideologije mogao je biti radnik, i birokrat, i tehokrat. Dakle, vizija idealne figure samoupravljača, jedna je od osnovnih utopističkih instanci samoupravljanja.<sup>23</sup>

---

<sup>22</sup> Gal Kim, Jugoslavija: od partizanske politike do postfordističke tendencije, u: *Up&Underground*, op.cit., 212.

<sup>23</sup> Gal Kim, Jugoslavija: od partizanske politike do postfordističke tendencije, u: *Up&Underground*, op.cit., 213.

Početak kraja samoupravnog socijalizma nastupio je u osamdesetim godinama XX veka. Kraj socijalističkog sistema se naslućivao u ideološko-političkim prilikama, ali i u umetničkim izvođenjima. U poznosocijalističkim umetničkim praksama i izvođenjima prepoznati su brojni politički uticaji. Pojedini jugoslovenski teoretičari umetnosti, u diskursu o jugoslovenskoj umetnosti, posebnu pažnju su poklonili odrednici 'pozni socijalizam'. Pozni socijalizam u literaturi bio je interpretiran kao period cinizma ili kao period prepoznavanja lažne svesti. Pozni socijalizam je definisan kao socijalističko doba 'ideologije na umoru'. U okviru diskursa o jugoslovenskom socijalizmu, istoričari i teoretičari nisu se preciznije bavili razlikom između termina pozni socijalizam i postsocijalizam. Postsocijalizam, u doslovnom smislu, znači period nakon socijalizma. On je postistorijski, postindustrijski, poststrukturalni, postgranični, postutopijski i prividno obuhvata postpolitičke kulture. Drugim rečima, postsocijalizam označava prelazni period između birokratskog realsocijalističkog društva i liberalnog tržišnog kasnog kapitalizma. Tu tranzitnu liniju u istoriji karakteriše niz paradoksa i kontradiktornosti. Tako u postsocijalizmu postoji spoj različitih društvenih sistema i oblika kulturalne proizvodnje i potrošnje. Tačnije, postsocijalizam karakteriše imaginarni društveni poredak, sa premodernim izvorima nacije i društva, uz nedostignute oblike potrošnje, proizvodnje i uživanja kasnog kapitalizma. Pod postsocijalizmom se misle postkomunističke kulture i društva, koja su stvorena proizvodnjom svakodnevnog života u obnovljenim ili već realizovanim nacionalnim državama sa nacionalnim kulturama.

Terminu postsocijalizma, slovenačka teoretičarka umetnosti, filozofkinja i umetnica Marina Gržinić,<sup>24</sup> poklonila je posebnu pažnju u svom radu, u kom je interpretirala ovaj

---

<sup>24</sup> Marina Gržinić, *Situated Contemporary Art Practices – Art. Theory and Activism from (the East of) Europe*, Revolver, Založba ZRC, Ljubljana, Frankfurt am Main, 2004; *Fiction Reconstructed-Eastern Europe, Post-*

pojam u okviru teorije umetnosti. Postsocijalizam je „simbolička tačka“ u kojoj se nešto završilo, dok je istovremeno nešto drugo počelo, a da pri tome ne postoji ni početak ni završetak. Sa tim u vezi, imaginarni početak 'postsocijalističkog' ili „simboličku tačku“<sup>25</sup> novog u istoriji Istočne Evrope označio je pad Berlinskog zida. Naizgled 'novo' razdoblje u jugoslovenskom prostoru usledilo je nakon smrti predsednika velike federativne države Josipa Broza Tita. Novi svet, prostor postsocijalizma, postao je svet bez kulturalnih, društvenih i političkih specifičnosti, svet bez centra i periferije.<sup>26</sup> Zajedno sa urušavanjem jugoslovenske ideološke konstrukcije, dogodilo se razaranje prostornih, političkih, kulturalnih, ekonomskih sfera Jugoslavije i destabilizovanje njenih identifikacionih upisa u subjekte. Pod postsocijalizmom, Gržinić markira tačku preloma ili prelaza iz narativa moderne kao socrealistične stvarnosti ka istočnoevropskoj verziji eklektičnog, fragmentarnog i decentriranog postmodernog doba. Mapiranje postsocijalizma, dovodilo se u vezu sa težnjom „drugog sveta“ ka naprednijem, visokoindustrijskom, potrošačkom i visokotehnološkom svetu zapadnog kapitalizma. Naizgled 'novo' u socijalističkoj 'moderni' postala je 'mapa' u kojoj su se preplitale socijalističke birokratizacije, neoliberalne tranzicije, rastući nacionalizmi, simulirani zapadni modeli demokratije i kvazitotalitarnih režima. Dakle, postsocijalizam nije novi vid kulturalno-političke proizvodnje, on je „generativna matrica koja reguliše odnos između vidljivog i nevidljivog, između zamislivog i ne-zamislivog“.<sup>27</sup> Taj odnos je regulisan tako da načini vidljivim skrivanu istinu, budući da višak izlaganja stvara efekat nevidljivosti, kojim instance moći skrivaju istinu od društva.<sup>28</sup> U postsocijalizmu višak izloženog su ideologije i njeni mehanizmi. Slično tumačenje postsocijalizma, kao tačke postepenog prelaska iz jednog prokomunističkog / socijalističkog / pozno-socijalističkog u kapitalističko / postmoderno / postutopijsko / neoliberalno društvo prepoznali su i Mihail Epštejn (Mikhail Epstein)<sup>29</sup> i Suzan Bak-Mors (Susan Buck-Morss).<sup>30</sup>

Većina teoretičara – koja se bavila postsocijalističkim kulturalnim pojavama – nije jasno razlikovala termine postsocijalizam i pozni socijalizam. Oba pojma su se odnosila na tačku prelaza iz perioda ranog socijalizma (ili moderne) u doba političkog cinizma i ironije (tj.

---

*Socialism & The Retro-Avant-Garde*, Springerin, Vienna, 2000; Linking of theory, politics and art, in: *Contemporary Art and Nationalism*, (critical reader), ed. by: Minna Henriksson, Sezgin Boynik, Institute for contemporary art “EXIT“: Center for Humanistic Studies “Gani Bobi“, Priština, 2007, 97–110.

<sup>25</sup> Marina Gržinić, *Avangarda i politika – istočnoevropska paradigma i rat na Balkanu*, prevod: Stevan Vuković, Beogradski krug, Beograd, 2005, 237.

<sup>26</sup> Marina Gržinić, *Avangarda i politika – istočnoevropska paradigma i rat na Balkanu*, op.cit., 238.

<sup>27</sup> Ibid.

<sup>28</sup> Ibid., 239.

<sup>29</sup> Mihail Epštejn, *Postmodernizam*, Zepter Book World, Beograd, 1998.

<sup>30</sup> Suzan Bak-Mors, *Svet snova i katastrofa – Nestanak masovne utopije na istoku i zapadu*, Beogradski krug, Beograd, 2005.

postmoderne). Slovenački filozof Aleš Erjavec (Ales Erjavec) interpretira rani period poznog socijalizma kao pojam koji ima odlike postmodernizma.<sup>31</sup> Dakle, Erjavec ne pravi razliku između poznog socijalizma i postsocijalizma. Oba termina se odnose na objavu kraja socijalizmu od strane sâmog socijalizma i na početak tranzicijskog perioda ka kapitalizmu. Period postsocijalizma se zato, smatrao erom društvenog i političkog cinizma, sa ironijom kao dominantnim tropom.<sup>32</sup> Pored toga, Erjavec razlikuje tipove socijalizama Istočne Evrope. Tako socijalizam u Čehoslovačkoj i Poljskoj interpretira kao 'socijalizam sa humanim licem', dok samoupravni socijalizam – promovisan tokom sedamdesetih godina – naziva 'socijalizam sa kineskim karakteristikama'. Prilikom uodnošavanja istočnih i zapadnih umetničkih praksi, Erjavec prepoznaje u socijalističkim, odnosno istočnim umetničkim praksama odlike postsocijalističkog postmodernizma.<sup>33</sup> Ipak, umetničke prakse socijalizma nisu doslovni pandan zapadnom postmodernizmu. Postmoderno u postsocijalizmu se razlikovalo zahvaljujući različitim kulturalnim i političkim kontekstima, koji su podrazumevali varijante međusobno različitih socijalizama od države do države.<sup>34</sup> Sve to je uticalo na izvođenje tipova istočnih postmodernizama, poput nekritičkog postmodernizma i politiziranog postmodernizma, kojima se težilo ka novom društvu.

O poznom socijalizmu i postsocijalizmu kao kontekstu konceptualne umetnosti, pisao je teoretičar umetnosti Miško Šuvaković.<sup>35</sup> U realsocijalističkim društvima, tokom pedesetih godina XX veka dolazi do preobražaja revolucionarne partijske vlasti u birokratsku i tehnokratsku organizaciju društva pod upravom liberalne i birokratizovane jedno-partijske elite. Kasnije, period poznog socijalizma karakteriše slabljenje državnog i partijskog centrizma. Tokom osamdesetih XX veka, liberalizovane tehnobirokratske institucije bile su transformisane. Realsocijalistička društva su preoblikovana u zapadno liberalna ili nacionalno demokratska društva. Nakon poznosocijalističkog perioda, sledi postsocijalistički ili tranzicijski period posle pada Berlinskog zida i sloma Varšavskog bloka u Istočnoj i Srednjoj Evropi. Izuzetak je periodizacija bivše Jugoslavije, na koju ukazuje Šuvaković. Tranzicijski period bivših jugoslovenskih prostora počinje raspadom jugoslovenske države i brojnim građanskim ratovima. Sa tim u vezi, autor uočava entropijski period poznog socijalizma, koji obuhvata kraj sedamdesetih i rane osamdesete, dok period postsocijalizma podrazumeva

---

<sup>31</sup> Aleš Erjavec, *Postmodernism and the Postsocialist Condition. Politicised Art under Late Socialism*, op.cit.

<sup>32</sup> Aleš Erjavec, *Postmodernism and the Postsocialist Condition. Politicised Art under Late Socialism*, op.cit., 4.

<sup>33</sup> Aleš Erjavec, *Postmodernism and the Postsocialist Condition. Politicised Art under Late Socialism*, op.cit., 17–26.

<sup>34</sup> Aleš Erjavec, *Postmodernism and the Postsocialist Condition. Politicised Art under Late Socialism*, op.cit., 20.

<sup>35</sup> Miško Šuvaković, Postsocijalizam i tranzicija, u: *Pojmovnik teorije umetnosti*, Orion Art, Beograd, 2011, 572–574; *Konceptualna umetnost*, Orion Art, Beograd, 2012, 699–703.

pozne osamdesete i devedesete XX veka. Postsocijalizam kao postmoderna postistorijskih, prividno postpolitičkih kultura, ima evropski istorijsko-povesni problem preskoka, kašnjenja, povratka i gubitka.<sup>36</sup> U tom smislu termin preskoka se odnosi na višedecenijsku vladavinu realsocijalizma kakav je bio zapadni modernistički projekat. Međutim, u realsocijalističkim društvima nije se dogodio prelazak avangardnog eksperimenta i ekscesa u visoku kulturu i sistem obrazovanja. Istočnoevropske i balkanske zemlje, usled kašnjenja nisu u mogućnosti da dostignu zapadne postmodernističke proizvodne i potrošačke odnose. One postaju „grubi i neodređeni mimezis zapadne postmoderne“.<sup>37</sup> Mimezis istočnoevropskih i balkanskih zemalja ne podrazumeva oponašanje, već pre transfiguraciju i transformaciju. Mehanizmom mimezisa formira se drugačiji ugao posmatranja i interpretiranja „realnosti“. Postmoderna Zapada bila je medijsko multipliciranje uz proizvodnju i potrošnju roba, dok se istočna postmoderna odnosila na nekontrolisanu potrošnju različitih ideoloških konstrukcija. Usled toga, postsocijalizam je imao dimenziju i moć kontekstualne kulture. Postsocijalizam je obeležilo transformisanje i prožimanje nespojivih političkih koncepcija. Jedna od dominantnih političkih tendencija u istočno-evropskom diskursu je povratak nacionalnim kulturama.<sup>38</sup> Postsocijalizam se tumači kao kritika komunizma ili internacionalne modernističke kulture, ali i kao odgovor na pozni zapadni kapitalizam, odnosno društvo duhovnog i egzistencijalnog otuđenja. Koncepti povratka istorijskom biću, jesu „povratak fikcionalno proizvedenom organskom telu nacije i njenim idealima vere, etosa i estetike koje gube Drugog i odstranjuju mogućnost utopijskog Trećeg“.<sup>39</sup> Postsocijalističke kulture su „ostatak“ (otpadak, izmet), one nastaju pražnjenjem prostora društva i kulture. Takve kulture su lišene svega osim onoga što je nužno, a to su aspekti nacionalnog, etičkog i estetskog samoodređenja i samobitnosti. Ovde je reč o nužnosti ontološkog tipa, kao paranoičnoj i nepostojećoj projekciji istorijskog bića.<sup>40</sup> Za razliku od postsocijalističkih postmodernizama, u zapadnim postmodernizmima se ekspanzivno rasipaju informacije, vrednosti, robe i medijske predstave, kojima se podstiču različiti sistemi potrošnje i proizvodnje, u različitim kulturama.

---

<sup>36</sup> Miško Šuvaković, Postsocijalizam i tranzicija, u: *Pojmovnik teorije umetnosti*, op.cit., 572–574.

<sup>37</sup> Ibid.

<sup>38</sup> Miško Šuvaković, Outlines – nationalism in a post-socialist epoch: Inquires on art as technology of construction and implement collective self, in: *Contemporary Art and Nationalism*, (critical reader), ed. by: Minna Henriksson, Sezgin Boynik, Institute for contemporary art “EXIT”: Center for Humanistic Studies “Gani Bobi“, Priština, 2007, 34–39.

<sup>39</sup> Miško Šuvaković, Postsocijalizam i tranzicija, u: *Pojmovnik teorije umetnosti*, op.cit., 574.

<sup>40</sup> Ibid.



Teoretičar umetnosti Nikola Dedić,<sup>41</sup> u okviru postsocijalizma diferencira tri perioda: pozni socijalizam, period postsocijalizma i period tranzicije.<sup>42</sup> Postsocijalizam, prema Dediću, je tačka prelaza iz socijalizma u neoliberalizam, dok tranzicioni period prepoznaje kao ulazak u proces globalizacije i dalje razvijanje u njegovim okvirima.<sup>43</sup> Razlike u teorijskom formulisanju postsocijalizma nastale su usled istorizovanja postavangarde. U diskursu o postavangardnoj kritici, pozni socijalizam se pozicionira „unutar socijalizma“, dok se prakse postavangarde mogu dovesti u vezu sa praksama alternativnih političkih pokreta, kojima se kritikuje socijalizam. Reč je o postavangardi sa odlikama demokratskih vrednosti u socijalizmu. Sa druge strane, Dedić zapaža da je postsocijalizam moguće interpretirati kao period marginalizacije neuspeha, pa čak i gašenja političkih postavangardi. Ovde se misli na neuspeh da se postavangarde pozicioniraju kao radikalna opozicija nacionalizmu odnosno neoliberalizmu. Razmatrajući dominantne ideološke modele u poznom socijalizmu, Dedić prepoznaje model postutopijskog, birokratskog socijalizma; dok je dominantni postsocijalistički model ideologija nacionalizma, a poslednji tranzicijski period obeležila je ideologija neoliberalizma.

Ako je prelaz iz socijalističkog u postsocijalističko društvo pratio raspad masovne utopije, tj. prelaz iz utopijskog socijalizma u postutopijski neoliberalizam, postsocijalizam je bio simptom neoliberalnog poretka. Ovakvo tumačenje postsocijalizma plasirao je filozof i teoretičar kulture Slavoj Žižek.<sup>44</sup> Govoreći o postsocijalizmu, Žižek razlikuje tradicionalni, predliberalni autoritet monarha od savremenog oblika „birokratskog“ totalitarizma.<sup>45</sup> Naime, Žižekov „prošiveni bod“ je performativna dimenzija sa funkcijom stvaranja novog smisla stvarnim osobinama. Postojeće osobine dobijaju čitljivu dimenziju, pri čemu im se ne menja „realnost“. „Prošiveni bod“ ima ulogu nosioca Zakona, koji konstituiše politički subjekt. Za razliku od koncepta „prošivenog boda“, koncept „nad-ja“ u Žižekovom tumačenju je područje „desubjektivnosti“, tj. polje zlonamernog, ciničnog i opscenog čina neutralisanja subjekta. Koncept „nad-ja“ je ’ludi Zakon’ kojim se nalaže zabranjeno uživanje. „Nad-ja“ je birokratija, koja je „u osnovi disfunkcionalna“, ona je „deregulišući aparat, predimenzionirana jezička mašina, uhvaćena u kružni tok besmislenog rituala, koji svojom ravnodušnom i bezobzornom

---

<sup>41</sup> Nikola Dedić, *Ka radikalnoj kritici ideologije: Od socijalizma ka postsocijalizmu*, Prodajna galerija „Beograd“ i Muzej savremene umetnosti Vojvodine, Beograd, Novi Sad, 2009.

<sup>42</sup> Nikola Dedić, *Ka radikalnoj kritici ideologije: Od socijalizma ka postsocijalizmu*, op.cit., 56.

<sup>43</sup> Ibid.

<sup>44</sup> Slavoj Žižek, *Birokratija i uživanje*, Radionica SIC (Studentski izdavački centar UK SSO), Beograd, 1984.

<sup>45</sup> Slavoj Žižek, *Birokratija i uživanje*, op.cit., 46.

„neutralnošću“ briše, „desubjektivije“ individuu koja se u njega zaplela.“<sup>46</sup> Iz toga sledi da je birokratija savremeni oblik totalitarizma.

Sličan interpretativni okvir postavio je teoretičar kulture Rastko Močnik. On pravi razliku između vladajuće ideologije i ideologije vladajućih.<sup>47</sup> Vladajuća ideologija podrazumeva ideologiju koja stvara i čuva jedinstvo ideoloških aparata, dok se ideologijom vladajućih gradi jedinstvo u političkoj vladajućoj koaliciji. Tako je vladajuća ideologija označavala nacionalizam, dok se ideologija vladajućih odnosila na postsocijalističku konstrukciju. Kako Dedić rezimira postsocijalistička ideologija vladajućih bila je sinteza neobičnog sklopa socijalističke retorike, agresivnog nacionalizma i kvazidemokratskih načela.<sup>48</sup> Postsocijalističko stanje se dovodilo u vezu sa ponovnim aktuelizovanjem totalitarnog nacionalizma, usled gubitka figure velikog Drugog, ili autoriteta socijalističke države. Nacionalizmom se štitilo društvo od traumatične dezorijentisanosti nakon gubitka čvrstih socijalističkih ideoloških putanja. Dakle, to je trenutak kada vladajuća ideologija pokaže reinkarnirano lice, fragmentisano u ideologijama vladajućih. Sličan mehanizam gubitka 'oslonca', odnosno nestanka „normativne instance“ Žižek prepoznaje u funkcionisanju kapitalizma.<sup>49</sup> Neke od osnovnih odlika kapitalizma su stalna kriza i neprekidna težnja za promenama. Zato u kapitalizmu ne postoji uravnoteženo stanje. 'Normalno stanje' u kapitalizmu se odnosi na stalnu proizvodnju preterivanja. Žižek diskurs o kapitalizmu poistovećuje sa odlikama diskursa o histeriku, prilikom čega takav diskurs postaje poredak bez 'norme' ili sistem bez logike diskursa Gospodara, koji uvodi ravnotežu u neumerenost.

Period u kom „novo“ počinje u trenutku kada se još ni „staro“ nije završilo – kako Gržinić sagledava<sup>50</sup> istočno-evropske promene kursa kretanja u osamdesetim XX veka – tiče se doba izvesnih novina u umetničkim i kulturalnim interpretacijama. Tim promenama se anticipiralo buduće postsocijalističko stanje. Jugoslavija je važila za prostor kojim je upravljala vladajuća ideologija samoupravnog socijalizam. Iako je tokom osamdesetih, socijalizam i dalje bio dominantna društveno-politička doktrina, već tada počinje postepeno urušavanje ovog državnog koncepta. Proces destabilizacije počinje sa preispitivanjem vladajućeg sistema socijalističkog i komunističkog ustrojstva u istočno-evropskim zemljama. Nakon toga su znatno oslabljena načela vladajuće ideologije. Društvena dezorijentisanost bila

---

<sup>46</sup> Slavoj Žižek, *Birokratija i uživanje*, op.cit., 48–49.

<sup>47</sup> Rastko Močnik, *Extravagantia II: Koliko fašizma?*, op.cit., 35.

<sup>48</sup> Nikola Dedić, *Ka radikalnoj kritici ideologije: Od socijalizma ka postsocijalizmu*, op.cit., 57.

<sup>49</sup> Slavoj Žižek, *Bauk i dalje kruži*, u: *Časopis Reč*, No.56.2, Fabrika knjiga, Beograd, 1999, 53–62.

<sup>50</sup> Marina Gržinić, *Avangarda i politika – Istočnoevropska paradigma i rat na Balkanu*, op.cit.

je odraz nestabilnog sistema samoupravnosti. U tim prilikama, dolazi do jačanja ideologije vladajućih sa beznačelnim idejama društvenih reformi. Novi obrazac reformi u ideologiji vladajućih delovao je egzistentniji u odnosu na postojeće doktrine vladajuće ideologije. Početak kraja države, čije su prostorne granice umnožene, obeležio je proces koji je trajao duže od jedne decenije. Taj proces, kao i ono što je on proizvodio, nisu bili društveno osvešćeni na prostorima Jugoslavije.

Sledeći predstavljene teorijske interpretacije, nameće se zaključak da je pozni socijalizam doba „kraja velikih ideologija“, odnosno period poslednje decenije socijalističkog federativnog jugoslovenskog života. Realizacijom ideja o nacionalnim državama, obeležilo je vreme tranzicije u bivšoj Jugoslaviji. Poslednja decenija XX veka označena je kao doba preskoka, ali i period tranzicije pojedinih republika u jugoslovenskom prostoru, kakva je Slovenija. U svim jugoslovenskim republikama, tokom devedesetih godina, nastupilo je doba nacionalnog raspoznavanja.<sup>51</sup> U kontekstu raspada Jugoslavije, ali i u prilikama postsocijalističke Jugoslavije, uloga alternativne kulture je ostala aktuelna. Praksama alternativne kulture su anticipirane društvene i kulturalne prilike Jugoslavije. Jezik i gest mladalačke pobune pojedinaca i grupa opstali su kao izrazi alternativne kulture u kasnijim, postjugoslovenskim, decenijama.

---

<sup>51</sup> Vidi: Marina Gržinić, Linking of theory, politics and art, in: *Contemporary Art and Nationalism*, (critical reader), op.cit., 97–110.

Termin 'postsocijalizam' se dovodio u vezu sa tranzicijskim drugim svetom. Postsocijalistička društva bila su postkomunistička društva, u obnovljenim ili tek realizovanim nacionalnim državama, sa nasleđenim ili konstruisanim kulturama i običajima. Postsocijalističku nacionalnu državu, prikazanu u umetničkim praksama devedesetih godina XX veka i u prvoj deceniji XXI veka, Šuvaković je nazvao „simulacijskim monstrum(om) istorijskih kopija bez stvarnog uzora u realnosti.“<sup>52</sup> Društva u tranziciji imaju tri vida prezentnosti. Ono je vid društva koje se integriše u nacionalnu državu, zatim društva globalne, neoliberalne države koja pokušava da se uklopi u postojeće svetske tokove i okvire, i verzija ova dva tipa kao svojevrsnog hibridnog oblika države Drugog ili Trećeg sveta.

Ideju da su postkomunističke države, kao slabe i nestabilne, sklonije fašističkim praksama, izneo je teoretičar Rastko Močnik.<sup>53</sup> Autor se direktno suprotstavio nacionalizmu, fašizmu i sličnim fašistoidnim simptomima, koji obitavaju u svakodnevici tranzicijskih postkomunističkih društava. Tezu o povratničkom karakteru fašizma, koji se iznova javlja tamo gde je vojno pobeđen, Močnik je plasirao u diskursu o nacionalnom kolektivizmu i nacionalizmu. Naime, fašizmu su sklonije postkomunističke države zbog ideoloških razloga. Elementi fašizma – poput nacionalizma, rasizma, mržnje, kulta moći, antiintelektualizma – ugrađeni su u osnove postkomunističkih društava. Fašistoidnost postkomunističkih društava, takođe je prepoznata u političkoj instanci, podređenoj svetskim ekonomskim odnosima, odnosno sistemu svetskog kapitalizma. Nacionalizam kao skorija fašistička praksa, smatra se da ima dva vida istorijske prezentnosti. Prelaz iz osamdesetih u devedesete XX veka, obeležila je ideologija devetnaestovekovnog nacionalizma bez liberalne dimenzije. Ovakav

---

<sup>52</sup> Miško Šuvaković, *Postsocijalizam i tranzicija*, u: *Pojmovnik teorije umetnosti*, op.cit., 572.

<sup>53</sup> Rastko Močnik, *Extravagantia II: Koliko fašizma*, op.cit., 65.

tip fašističke prakse se naziva „romantično kulturalni fašizam“.<sup>54</sup> Prema Močniku, on podrazumeva etnička čišćenja (korišćenjem regularne vojne sile, paramilitarnog nasilja ili donošenje administrativne mere) i stvaranje autoritarne države. Drugi istorijski tip fašističke poetičke prakse, Močnik je nazvao „realističkim tehnokratskim ne-politikama“.<sup>55</sup> On je interpretiran kao tip oslobođen ideologija i političkih interesa, a istovremeno je jedan od ključnih u rešavanju problema društvenog upravljanja. Tip „realističke tehnokratske ne-politike“ karakteriše ideja liberalnosti, tačnije karakteristike slobode, jednakosti, tolerancije, multikulturalizma.

Konstruisanje nacionalne države dovelo se u vezu sa obnovom traumatizovane zaboravljene prošlosti ili sa stvaranjem novih društvenih običaja i relacija. Nacionalna država je postsocijalistička tvorevina iz perioda tranzicije. Tačnije, nacionalna država se formira nakon velikih socijalističkih ili komunističkih ideologija. Ona se tumači kao obnovljeni buržoaski san XIX veka o jedinstvenoj naciji i održivom nacizmu. Postsocijalističke nacionalizme<sup>56</sup> čine kolektivni etnički i nacionalni identiteti. Na izvestan način, u postsocijalizmu su subjekti nacionalne države dostigli „slobode“ izražavanja i izvođenja identitetskih iskaza, koje su u komunizmu ili socijalizmu bile nadzirane i ograničavane. Sloboda se odnosila na društvenu i političku identifikaciju izvan revolucionarnog realkomunizma, a kasnije i izvan razvijenog birokratskog realsocijalizma socijalističkog kolektiva. Ta izvesna postsocijalistička konstrukcija slobode bila je rekonstrukcija devetnaestovekovne buržoaske, nacionalne klasne strukture Zapada. Raspadom Jugoslavije prenaplašeni su nacionalni izrazi, koji su obeležili period tranzicije. Nakon osamdesetih, Jugoslavija nije mirno prošla transformaciju iz realnog socijalizma u postsocijalističko i tranzicijsko društvo. Raspad države je bio dugotrajan proces, započet još sedamdesetih godina XX veka. Urušavanju državnosti je doprinelo postepeno udaljavanje i konkurentsko konfrontiranje republičkih saveza komunista, ali i formiranje javnog mnjenja sa jasno definisanim zamislima nacionalnih programa. Ipak, prilike tokom osamdesetih godina bile su ključne za raspad Jugoslavije. Nastala je galopirajuća inflacija, uz porast društvenih sukoba, sa nekoliko većih štrajkova koji su rezultirali napetošću i represijom intelektualnih struja. Sve to je, nizom skandala, korupcija, loše administracije itd., ugrozilo federalnu vladu. Vojska je razotkrivena kao federalna institucija sa bitnim političkim uticajima, koji se nisu doveli u

---

<sup>54</sup> Rastko Močnik, Inside the identity state – Two types of fascist politics, u: Eurozine, 2010, <http://www.eurozine.com/articles/2012-10-08-mocnik-en.html>, pristupljeno: 26. jula 2013. u 20 časova.

<sup>55</sup> Ibid.

<sup>56</sup> Vidi: Miško Šuvaković, Outlines – nationalism in a post-socialist epoch: Inquires on art as technology of construction and implement collective self, in: *Contemporary Art and Nationalism*, (critical reader), op.cit., 34–39.

pitanje.<sup>57</sup> Nakon raspada jugoslovenske države, 'novi' rukovodioci tranzicijskih nacionalnih kolektiva su reorganizovali klasno društvo. Zahvaljujući kapitalu iz ekonomskih ratova 'novi-stari' rukovodioci stvorili su kapitalističku-nacionalnu-buržoasku tvorevinu.<sup>58</sup> Naizgled novu kapitalističku elitu, koja sprovodi tranziciju, činili su bivši partijski ljudi iz birokratske ili tehno-kratske službe radničke socijalističke klase.

Nasuprot stvaranju i rekonstruisanju nacionalnih država, organizovanih po principu vertikalne zapadne strukture, u postsocijalizmu nastaju neoliberalne i tehno-kratske tvorevine u horizontalnoj produkciji kapitalističke svakodnevice. Tranzicijska globalizacija se, u ekonomskom smislu, dovodi u vezu sa privatizacijom društvenog vlasništva, i istovremeno sa ukupnjavanjem lokalnog kapitala. Na taj način, formirala su se određena ekonomska polja koja su nastala između globalnih centara moći. Ti ekonomski faktori društava u tranziciji uticali su na političke, ali i na kulturalne sukobe između nacionalno-liberalnih i globalno-neoliberalnih pozicija unutar društva. Kao posledična reakcija na novonastale ekonomske prilike, nastupile su promene u stvaralačkim (tj. poetičkim), medijskim (tj. produkcijskim), organizacionim (tj. kustoskim), komunikacijskim (tj. izlagačkim ili promotivnim) i ekonomskim (tj. finansijsko-trgovačkim) osobenostima umetničkih praksi i njihovih autonomija unutar društva i kulture.<sup>59</sup> Ove društvene transformacije su obeležile pozni kapitalizam, a zatim i neoliberalni globalizam kasnih osamdesetih i devedesetih XX veka, kao i prvu deceniju XXI veka. U kontekstu Evrope, nakon raspada realsocijalističkih 'ograda' (Istočnog bloka), u sferi umetnosti su stvoreni zapadni institucionalni sistemi za pokretanje i podsticanje tranzicijskih procesa na Istoku. U korak sa globalnim, poetičkim, kulturalnim, ali i političkim tokovima tranzicije razvijale su se institucije u funkciji umetničkih preobražaja. U umetničkom smislu se, tokom tranzicije, događala emancipacija od elitnog autonomno-umetničkog modernizma u praktično-umetnički i teorijsko-interpretativni postmodernizam. Za tranzicijski globalizam je karakteristično relativizovanje odnosa visoke elitne i masovne kulture u društvu postmoderne. Takođe se neutrališe i relativizuje opozicija margina i centar u umetničkim praksama. Kultura postaje „materijal“ i „medij“ eksploatacije, sa ciljem realizovanja politički korektnog i prihvatljivog društva. Na umetnost tranzicijskih društava uticala je politička instanca. Umetničko delo kao medijski projekt postaje instrument za skrivenu političku praksu u okvirima civilnog društva. Ta politička akcija izvedena

---

<sup>57</sup> Rastko Močnik, Nismo krivi, ali smo odgovornim, razgovarao Ozren Pupovac, u: *Up&Underground*, op.cit., 140.

<sup>58</sup> Miško Šuvaković, Postsocijalizam i tranzicija, u: *Pojmovnik teorije umetnosti*, op.cit., 573.

<sup>59</sup> Miško Šuvaković, Umetnost u epohi globalizma, u: *Istorija umetnosti u Srbiji XX vek: Radikalne umetničke prakse*, I tom, Orion Art, Beograd, 2010, 807.

umetničkim konstrukcijama imala je kritički gest. Tranzicijsku globalizaciju je obeležilo transformisanje opšteljudske percepcije u savremenom svetu. Od stvaralačkog delovanja u tranziciji, društvo se okrenulo ka tehnomedijском radu sa posredničkim, odnosno menadžersko-organizacionim sposobnostima u kulturalnim i umetničkim praksama.

Tranzicija koja se dogodila na periferiji svetskog sistema ili u postsocijalističkim zemljama bila je „nakalemljeno vulgarna neoliberalna ekonomika – i istočna revolucija“,<sup>60</sup> koja je preznačena u „modernizaciju“. Budući da još nijedna modernizacija nije uspela, napadaju se ideologije o „neuspešnim modernizacijama“, koje su rezultat kulturalno-civilizacijskih tekovina i odlika kulture u području. Aktiviranje perifernih oblasti u svetski kapitalistički sistem dovelo je do osiromašenja i zaostajanja periferije. Nedostatak kulturalne instance u periferijskom iskazu bilo je pogodno tlo za proizvodnju opasnih ideologija. Zato je periferijski primitivni otpor protiv kulture i civilizacije Zapada ugrožavao zapadna verovanja i tekovine. Rezultat poslednje neuspele modernizacije podrazumeva postsocijalističku tranziciju u kojoj su se povećale društvene nejednakosti i siromaštvo.

---

<sup>60</sup> Rastko Močnik, Promene u načinu proizvodnje: „globalizacija“, prevod: Srećko Pulig, u: *Up&Underground*, Proljeće 2009, 150.

Interpretiranjem i konstruisanjem umetničke, kulturalne i društvene stvarnosti poznog socijalizma, stvorena je specifična forma samodistanciranja karakteristična za savremene ideologije, a koja je oličena u ciničnom umu. Kako je socijalizam pokretao ne samo kolektivna tela, već i društvene sisteme, neophodno je podrobnije razmotriti (ne)moći ideologije poznog socijalizma. Značaj socijalističke ideologije se istakao u kritičkim i subverzivnim eklektičnim praksama alternativne kulture. Dakle, u kontekstu poznog socijalizma nastajale su prakse, čije su estetske i poetske karakteristike definisale kriterijum za determinisanje alternative. Alternativna kultura se manifestovala kao ideološka konstrukcija, u kojoj je nastao izraz u službi javne provokacije.

Umetničke prakse poznog socijalizma u Jugoslaviji bile su eklektične prakse interpretiranja i izvođenja umetničke, kulturalne i društvene stvarnosti. Iako se u jugoslovenskom poznosocijalističkom kontekstu raspoznaju različite umetničke tendencije i interesovanja, u fokusu će biti one prakse u kojima postoji veza između društva i umetnosti. Tačnije, izvođenja u kojima ideologija zauzima posebno mesto u svesti i u stvaralaštvu umetnika, jer su takva izvođenja srodna 'kulturalnoj drugosti', odnosno alternativnoj kulturi.

U poznom socijalizmu i raslojavajućem postsocijalizmu su nastale različite koncepcije visoke umetnosti, poput: nacionalrealizam, zapadni postmodernizam, modernizam posle postmodernizma, medijska umetnost u službi kulture i ka simptomu orijentisana politička umetnost i dr.<sup>61</sup> U umetničkim praksama su prikazana granična i paradoksalna mesta subjektivnog ili individualnog, savremenog, istorijskog, ali i političkog poznosocijalističkog i, kasnije formiranog, postsocijalističkog društva. Te umetničke produkcije su obeležene strategijama avangardnog prodora i napada, subverzije i ekscesa, kojima se isticao nedostatak

---

<sup>61</sup> Miško Šuvaković, *Konceptualna umetnost*, op.cit., 699.



nade, utopije i progresu. Autor takvih praksi bio je umetnik – anonimni subjekt – koji eksploatiše mrtve znakove i situira ih u dela (produkte, situacije, događaje). Kreator manipulativnih radnji u okviru deformisanih moći realsocijalizma, sa intencijom liberalnog delovanja, bio je oličenje poznosocijalističkog stvaraoca. Umetničke prakse nisu načini upotrebe slučajnih, nedužnih simbola ili predstava odnosa umetnik – svet – društvo, već jesu postupci stvaranja očigledne laži. Lažnost je osnova za prakse, poretke i sisteme umetnosti, kulture i politike, koje se javljaju kao promašaji, prekidi normalnosti i prirodnog samorazumevanja, i konačno, krize vrednosti u društvu.

Različite polazne koncepcije poznosocijalističke visoke umetnosti od kasnih sedamdesetih pa do sredine devedesetih, ukazuju na pluralne umetničke tendencije. U okviru poznosocijalističkih koncepcija, prisutne su ideje o nacionalnim, rasnim, religioznim, političkim i dr. urođenim konstrukcijama kojima se revitalizovalo nacionalno i religiozno biće. U umetničkim ostvarenjima sa nacional-realističkim karakteristikama koristila su se tradicionalna sredstva izražavanja obnovljenih „stilova“ prošlosti. Takođe su, ponovo aktuelizovane strategije, poput: antikomunizma, antimodernizma, tj. antizapadne ili antievropske, antiameričke umetnosti.

Nasuprot umetnosti sa nacional-realističkim idejama, prozapadni, i eklektični postmodernizam je obeležio rane osamdesete godine XX veka. Umetnosti Istoka bile su u prostorno-vremenskom raskoraku sa praksama i estetikama Zapada. Umetničke prakse istočnog eklektičnog postmodernizma nastale su između konzervativizma socijalističkog realizma u slabljenju i izgubljene građanske ekspresije modernosti na prelazu iz XIX u XX vek. Smatra se da prakse istočnog socijalističkog realizma ne pripadaju sferi modernističke umetnosti. Visoka elitistička umetnost modernizma sa višeznačnim statusom i funkcijom, označavala je vid umetničkog ispoljavanja u eklektičnom poznom socijalizmu.

Modernizam posle postmodernizma javljao se u tri različita vida.<sup>62</sup> Prvi se odnosio na realne modernističke zamisli, kojima su se provocirala mesta traume realsocijalističke kulture. Realne modernističke zamisli ticale su se cenzura i potiskivanja apstraktnog modernizma. Postistorijsko citatno, kolažno i montažno reinterpretiranje modernizma pripada drugom vidu pristupa modernizmu, dok se poslednji, treći, odnosi na ambiciju 'povratka projektu' kasnih realsocijalističkih i postsocijalističkih entropijskih, ciničnih i besprojektnih kultura.

Umetničke prakse kao produkti društvenih simptoma, u funkciji su kritike savremenih ideologija. Ta označiteljska tvorevina se razlikuje od fantazme, jer se može analizirati.<sup>63</sup> Ka

---

<sup>62</sup> Miško Šuvaković, *Konceptualna umetnost*, op.cit., 700.

<sup>63</sup> Miško Šuvaković, Simptom, u: *Pojmovnik teorije umetnosti*, op.cit., 643–644.

simptomu orijentisane političke umetničke prakse u poznom socijalizmu ili nakon, jesu umetničke krize, entropije, provokacije, inverzije i cinizmi.<sup>64</sup> U društvenim okvirima, simptom se obraća velikom Drugom, tom prilikom dolazi do retrospektivnog prepoznavanja njegovog značenja. Prema Lakanu,<sup>65</sup> simptom je defekt simbolizacije, odnosno središte neverbalizovanog u subjektu. On nestaje kada se pretvori u reč. Tako je simptom element kojim se pokazuje skrivena, potisnuta istina nekog polja, celine. On se razrešava tako što mu se dodeljuje značenje. Simptom dobija značenje smeštanjem u neku simboličku mrežu, usled čega mu se oduzima besmisleni izraz i traumatični sadržaj. Nakon spoznavanja i identifikovanja sa simptomom, subjekt prepoznaje elemente koji mu daju postojanost.<sup>66</sup> Simptom je dakle, element koji izdaje zadato. On je ona tačka na kojoj se individualna ili kolektivna totalnost oklizne, posrne i pokaže naličje svoje moći.<sup>67</sup> Stvaranjem simptoma izazivaju se konfliktne situacije u besmislenim i traumatičnim sistemima umetnosti, kulture ili društva. Simptom ima ulogu otvorenog odgovora na glasove društva, kulture i umetnosti. U umetničkim praksama, simptomom se pokazuje konflikt kao ljudsko stanje stvari. Tako u pojedinim ostvarenjima poznog socijalizma simptomi označavaju traumatično mesto tradicije, savremenosti i projekta, tj. traumatična mesta seksualnog, političkog i religijskog. Umetničke produkcije orijentisane ka simptomu, otkrivaju potisnutu istinu umetnosti, kulture, društva, politike, seksualnosti i dr. Na primer, u američkoj kinematografiji snimljeno je niz filmova o otmici aviona. Čin kidnapovanja aviona je traumatičan doživljaj prezentovan na filmskom platnu, koji se najčešće okončava srećnim krajem. Međutim, kada se filmska fikcija premesti u realan svet, simptom postaje mesto traume. To je šokantan događaj od 11. septembra 2001. godine koji je potresao američku javnost. Napad avionom na Svetski trgovački centar u Njujorku, bio je akt realizovanja fikcije, tj. filmskog scenarija. U američkoj fikciji nije načinjeno izvođenje autentične fantazme, zbog čega se u stvarnom prostoru i vremenu dogodila demonstracija ili realizacija simptoma tj. traumatičnog čina.

Umetnost orijentisanu ka simptomu, kao politička umetnost u poznom socijalizmu i kasnije u postsocijalizmu, činile su umetničke prakse obeležene terminom retroavangarda ili retrogarda. To je umetnost „postmodernističkog koncepta zasnovana na simulaciji i eklektičnom prikazivanju anahronih i totalitarnih modela izražavanja koji se javljaju u antimodernizmu, fašističkoj i nationalsocijalističkoj umetnosti, te umetnosti socijalističkog

---

<sup>64</sup> Miško Šuvaković, *Konceptualna umetnost*, op.cit., 719–721.

<sup>65</sup> Žak Lakan, *Spisi* (izbor), Prosveta, Beograd, 1983.

<sup>66</sup> Miško Šuvaković, Simptom, u: *Pojmovnik teorije umetnosti*, op.cit., 644.

<sup>67</sup> Miško Šuvaković, NSK, u: *Pojmovnik teorije umetnosti*, op.cit., 487.

realizma“.<sup>68</sup> Retrogardnu poetiku odlikuje ideja o mogućoj političkoj manipulaciji svake umetnosti, osim one koja se već kreće u istim manipulativnim okvirima.<sup>69</sup> Umetničke prakse stvaraju katarzične situacije, prikazivanjem ili simuliranjem traumatičnih, cenzurisanih i zazornih mesta modernističke kulture. U umetničkim praksama retrogarde postojalo je posebno interesovanje za kulturalna izvođenja u kojima se potiskivala istorijska trauma. Jedno od glavnih obeležja retrogarde je ukazivanje na istrošenost utopijske ikonografije u modernističkom društvu. Zato se u retroavangardi javljaju simboli i znakovi nacističke kulture i umetnosti, simulacija socijalističkog realizma i pop arta, mrtvi znakovi modernog doba i fetišističke kulture (kroz aludiranje na etiku, politiku, filozofiju, seksualnost), provokacija estetskih i pre svega ideoloških granica „zabranjenih“ ideologija i pokreta; relativizovanje identiteta umetnika i originalnosti umetničkog dela.<sup>70</sup>

Jedan od koncepata u okviru eklektične poznosocijalističke umetnosti je umetnost u doba kulture. To je umetnost sa funkcijama kulture u okviru novih medijskih aktuelnosti. Tokom osamdesetih i devedesetih godina XX veka, u teoriji su postavljene granice i margine umetnosti kao simulakruma makro i mikropolitike u medijskom području. Posle postmoderne, medijsko-političke igre u umetnosti čine pomak od umetnosti ka kulturi i od estetike figura umetnosti ka politici tela u egzistenciji prikazivanja. Tako se umetničko delo tumači kao događaj nerazdvojjiv od konteksta izvođenja. Medijsko posredovanje postaje svedočanstvo o kontekstualizovanom događaju. Polje umetnosti je preneto u kulturalni kontekst, a kasnije i u društvenu praksu.

U različitim poznosocijalističkim stilskim, poetičkim i idejnim prezentovanjima postoji duboka povezanost između umetničkih ostvarenja i političkih uticaja. Autonomnost poznosocijalističke umetnosti, rezultat je negiranja pripadnosti političkom i sistemskom kontekstu, usled čega su nastala javna izvođenja i izražavanja 'prećutnih poznanica' socijalističkog sistema. One prakse, kojima se protivilo političnosti, a istovremeno kojima se oslanjalo na kontekst iz kog su proizašle, bile su događaji provociranja ideologije i njenih aparata u društvu. Moć ideologije ili sistema je prikazana postupcima spektakularizacije, simulacije ili mimezisa, odnosno različitim vidovima prikazivanja moći, kakvi su: apologija, mitologizacija, fetišizacija, identifikacija, i u socijalističkom realizmu prepoznata optimalna projekcija, s jedne strane. U funkcionalnom smislu, sa druge strane, načinjena je subverzija

---

<sup>68</sup> Miško Šuvaković, *Retroavangarda*, u: *Pojmovnik teorije umetnosti*, op.cit., 627.

<sup>69</sup> Marina Gržinić, *Synthesis: Retro-Avant Garde or Mapping Post-Socialism*, in: *Pavilion – Contemporary art & culture magazine: What is East Socialism, and What Comes Next?*, ed. by: Răzvan Ion, Eugen Rădescu, No. 10–11, Artphoto Asc, Bucharest, 81–91.

<sup>70</sup> Miško Šuvaković, *Retroavangarda*, u: *Pojmovnik teorije umetnosti*, op.cit., 627.

moći ideologije. Tačnije, umetnost kao kritička, akciona, angažovana, aktivistička praksa zasnivala se na izvođenju singularnih događaja unutar nekog društvenog odnosa.<sup>71</sup>

Prema Šuvakoviću, moć se prikazuje posredstvom složenog odnosa između zamišljene moći tj. „subjektivizacijskog materijala“ i oblika izražavanja umetničkih ili komunikacionih medija. Drugim rečima, prikazivanje moći ne podrazumeva događaj moći ili događaj spektakularnog akumuliranja moći. Moć je događaj medijskog teksta, koji postaje posrednik u sferi značenja i smisla.<sup>72</sup> Čini se da se ovde može govoriti o različitim vidovima upisa moći u medijski tekst. Prikazivanje moći u medijskim, umetničkim, dakle kulturalnim praksama najčešće se dovodi u vezu sa upisima dominantnih društvenih diskursa. Međutim i u praksama marginalnih, ali i kontrakulturalnih predstavnika prisutna su upisivanja alternativnih, odnosno opozicionih moći u izvođenjima kulture i umetnosti. Takve prakse počivaju na kritičko-subverzivnim idejama, koje realizuju pojedinci. Kritičko-subverzivne zamisli su deo poznosocijalističkih akcionih i angažovano / aktivističkih umetničkih i kulturalnih ostvarenja društva.

Akciona praksa nastala kao konstrukcija mikro/marko-društvenih odnosa, bila je deo 'osveščene' umetnosti. U okviru akcione prakse izvodili su se lični i direktni etički, politički, egzistencijalni, ali i provokativni činovi i geste. U službi subverzije društvene moći, angažovana ili aktivistička praksa kao singularni događaj delovala je iz naroda ili sa margine. Kritički i subverzivni izrazi bili su usmereni ka društvenim hijerarhijskim strukturama moći. Cilj kritičko-subverzivnog ophođenja prema sistemu bio je provokacija, destrukcija ili derealizacija društvenih normi, okvira, diskursa. Provokacija je čin kršenja ili „bezbednog“ kritikovanja normi i diskursa političke moći. Slično provokaciji, ali sa efektima razaranja, destrukcija se odnosi na eksces kao singularni događaj, koji se uspostavlja i razvijao u tradiciji istorijskih avangardi i neoavangardi. Umetnička praksa orijentisana ka subverziji moći je derealizacija ili delovanje umetničkih ili kulturalnih struktura u činu obesmišljavanja društvenih praksi. Tu se pre svega misli na prakse izvođenja svakodnevnog života u okviru društvene moći.<sup>73</sup>

Političko kritički i / ili subverzivni stav izveden kao spontan ili planiran čin smatra se umetničkim delom ostvarenim akcionom radnj/om/ama umetnika. Taj politički stav se odnosi na diskurs jednog umetnika, koji može da podrazumeva individualno artikulisani ili

---

<sup>71</sup> Miško Šuvaković, *Umetnost i politika: Savremena estetika, filozofija, teorija i umetnost u vremenu globalne tranzicije*, Službeni glasnik, Beograd, 2012. 66–84.

<sup>72</sup> Miško Šuvaković, *Umetnost i politika: Savremena estetika, filozofija, teorija i umetnost u vremenu globalne tranzicije*, op.cit., 68–69.

<sup>73</sup> Miško Šuvaković, *Umetnost i politika: Savremena estetika, filozofija, teorija i umetnost u vremenu globalne tranzicije*, op.cit., 81.

neartikulirani stav umetnika, odnosno stav jedne umetničke ili interesne grupe, ili stav jedne političke mikro ili makroplatforme.<sup>74</sup> Međutim, kritičke i subverzivne umetničke prakse jesu i označiteljske prakse u mreži društvenih označitelja, koji izlažu ideje i stavove, i stupaju u „problemski odnos“. Otvoreno suočavanje umetničkog i političkog može biti posredovano eksplicitnim, ali i implicitnim stavom. Pored ovih označiteljskih praksi, tu su obuhvaćene umetničke prakse u kojima se političko čini vidljivim u društvenom, često netransparentnom životu.

Politizacija umetnosti se događa prilikom izvođenja umetničkih autonomija izabranom političkom platformom ili eventualnim anticipiranjem političkih stavova u umetnički praksama. Umetnost koja postaje događaj, sa svim stvarnim ili fikcionalnim posledicama ostvarenim u društvu, označava politizovanu umetnost. Ona nije ostvarena kao iznesen stav, već je pre svega izvedena kao događaj i odnosi se na dva strukturalna momenta. Politizovana umetnost podrazumeva sa jedne strane politiku „kao skup praksi i institucija kroz koje se jedan društveni poredak ili odnos ostvaruje“,<sup>75</sup> ali ona se, sa druge strane odnosi na političko, odnosno na „mnogostruke antagonizme koji su konstitutivni za ljudsko društvo“.<sup>76</sup> Kritička ili subverzivna politizacija umetnosti je stvarana od sedamdesetih godina XX veka. Politizovane umetničke prakse bile su fragmentarne prakse izvan ili naspram autonomije modernističke umetnosti. Iz toga sledi da se pod politizacijom umetnosti tumače suočavanja sa autonomnom umetničkom praksom i društvenim institucijama, kojima se osporava prividnost umetničke autonomije. Politizacijom se negiraju umetnosti izvan društva i društvenih antagonizama, tj. politike.

Poznosocijalističke umetničke prakse u kojima je postojala politička osvešćenost, shvatane su kao politički radikalne intervencije na delu, u stilu života i individualnom angažmanu. Angažovane umetničke prakse u socijalizmu bile su levo i desno određene u kulturalnom životu. Kao levo opredeljene smatrane su radikalne, kritičke i subverzivne umetničke prakse. Tim praksama su se odbijale 'tradicionalne' političke podele, a neretko se njima negirala država kao institucija, moć, vlast, novac. Disidentstvo je bio jedan od izraza socijalističke umetnosti. Od osamdesetih, disidentstvo u umetnosti prestaje da postoji. Subverzivni eksperimenti i inovacije bili su plasirani u studentskim institucijama. Sve umetničke prakse sa kritičko-subverzivnim oštricama udaljavale su se od zvaničnog kulturalnog sistema socijalizma. Kritičke prakse su smatrane opasnim za društvene norme,

---

<sup>74</sup> Ibid.

<sup>75</sup> Miško Šuvaković, *Umetnost i politika: Savremena estetika, filozofija, teorija i umetnost u vremenu globalne tranzicije*, op.cit., 82.

<sup>76</sup> Ibid.

pravila, kodekse i diskurse, te su usled toga javno ignorisane. Uopšte posmatrano, negirane i neutralisane su sve pretnje kulturalnim i društvenim osnovama i hijerarhijskom poretku.

Želja za promenom 'ovde i sada', kritički sud, subverzivna dejstva, repeticija 'banalnih' radnji, kao i suočavanje sa realnim, odrazi su aktivizma.<sup>77</sup> Oblici aktivističkog izvođenja podrazumevali su individualno ili kolektivno delovanje u javnom prostoru. Izvođenjem akcija ili radnji preispitivalo se nametnuto polje društvene istine i hijerarhijskog uređenja. Aktivizam je obuhvatao različite oblike iskazivanja i delovanja, od individualnih do kolektivnih praksi samoorganizovanja unutar mikrokultura ili subverzivnog rada unutar javnih institucija. U aktivističkim izvođenjima se raspoznaju nasilni i nenasilni karakteri i radnje.<sup>78</sup> Prvi, nasilni karakter aktivističkog delovanja jesu akcije poput: nasilni protesti, anarhizam, terorizam, oružane borbe, revolucije i dr., dok u drugi spadaju akcije, kao što su: bojkot, štrajk, građanska neposlušnost, samoodlučivanje, nenasilni protest, učešće u javnom životu, humanitarna, pedagoška, pravna, politička podrška ugroženim i marginalnim društvenim grupama. Aktivizam se svrstava u domen kulturalno angažovane prakse. Pod njim se ne podrazumeva protest protiv države, već se on odnosi na promenu stavova javnog mnjenja prema državnim aparatima. U umetnički aktivizam upisano je kulturalno, društveno i političko polje, zbog čega se aktivizam može dovesti u vezu sa alternativnom kulturom.

Veza umetnosti i društva u poznom socijalizmu može se poistovetiti sa uzročno-posledničnim odnosom koji imaju kulturalne prakse i društvena kretanja. Neke od poznosocijalističkih umetničkih praksi spadala su u ostvarenja alternativne kulture. Zato, ako se u umetnosti poznog socijalizma artikulisala i plasirala veza između umetnosti i društva, onda se praksama poznosocijalističke alternativne kulture ispoljio odslik realnog stanja u društvenom kontekstu.

---

<sup>77</sup> Miško Šuvaković, *Umetnost i politika: Savremena estetika, filozofija, teorija i umetnost u vremenu globalne tranzicije*, op.cit., 281–288.

<sup>78</sup> Miško Šuvaković, *Umetnost i politika: Savremena estetika, filozofija, teorija i umetnost u vremenu globalne tranzicije*, op.cit., 282.

## II SLUČAJ DISKURSA SOCIJALISTIČKE JUGOSLAVIJE

### II 1 Konstrukcije diskursa o kulturalnom identitetu Jugoslavije

Poseban problemski nivo u diskursu o socijalističkoj Jugoslaviji tiče se konstruisanja jugoslovenskog kulturalnog identiteta. 'Jugoslovensko' i njegovi mnogostruki identiteti biće sagledani kroz prizmu tri različite teorijske konstrukcije. Naime, u prvom slučaju 'jugoslovensko' će biti razmatrano u svetlu konstruisanja zamišljene nacije, kakvu je postavio irski politikolog Benedikt Anderson (Benedict Anderson). Koncept nacije izveden 1983. godine u knjizi *Imagined Communities (Zamišljena zajednica)*,<sup>79</sup> odnosio se na ideju o naciji nastaloj kao zamišljena zajednica, u kojoj pojedinci žive i sa kojom imaju neposrednu interakciju. Podsticaj za ovo tumačenje može se tražiti u sekularnim idejama prosvetiteljstva. Zahvaljujući prosvetiteljskim idejnim platformama došlo je do formiranja nacionalnog određenja. Drugi nivo čitanja 'jugoslovenskog' u vezi je sa diskursom o teoriji kosmopolitizma. Za ovu priliku poslužiće teorije britanskog sociologa Roberta Fajna (Robert Fine) i Đerarda Delantija (Gerard Delanty), kao i tumačenje kosmopolitizma sociološkinje Ivane Spasić, primenjeno na slučaj Jugoslavije.<sup>80</sup> Poslednja u nizu interpretativnih 'matrica' o Jugoslaviji, biće posvećena ideji koju je iznela Tanja Petrović u studiji *Yuropa:*

---

<sup>79</sup> Benedict Anderson, *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, Verso, London, New York, 1991.

<sup>80</sup> Ivana Spasić, *Kultura na delu: društvena transformacija Srbije iz burdijeovske perspektive*, Fabrika knjiga, Beograd, 2013.

*Jugoslovensko nasleđe i politike budućnosti u postjugoslovenskim društvima*.<sup>81</sup> Problemski nivo interpretacije Petrović tiče se praksi sećanja u/o jugoslovenskom prostoru, i komparativnog uodnošavanja jugoslovenskog konteksta sa prilikama današnjice.

Konceptom 'zamišljene zajednice' su definisane imaginarne političke zajednice, kao inherentne ograničene i suverene.<sup>82</sup> Zamišljanje zemlje se odnosi na viziju o neomeđenom prostoru, koji je izvan perspektive neposredno doživljenog prostora. Ta imaginacija prostora i političke zajednice slična je zamišljanju nacionalne zajednice. Zato zajednica mora biti zamišljena kao predstava koja se pruža izvan područja neposrednog iskustva i obuhvata mnogo veći broj ljudi, koji nisu u mogućnosti međusobno lično da se upoznaju. Međutim, zamišljena zajednica se može tumačiti i kao političko–ideološka zajednica povezana zamišljenom ideološkom instancom. Tako se pod jugoslovenskom '(nad)nacijom' misli zamišljanje, odnosno konstruisanje 'jugoslovenske, socijalističke samoupravne zajednice'. Na taj način, u Jugoslaviji je došlo do afirmisanja zajedničkih interesa na osnovu socijalističke instance. Kolektivno zamišljanje jugoslovenske zajednice rezultat je ideološke spone između različitih narodnosti na jugoslovenskom prostoru.

U tezi Andersona, nacionalnost i višestruko značenje pojmova nacije i nacionalizma sagledani su kao kulturalni artefakti.<sup>83</sup> Artikulisanjem nacionalnog u kulturalnoj svakodnevnici, označio je nacionalizam integrišućim činiocem zajednice. Zato je, prema Andersonu, nacionalistička svest suštinski svetovna. Boga je moguće navoditi kao opravdanje za posebnost nacije, ali božanstvo je neobavezan dodatak. Osećaj nacionalnog zajedništva nastaje, prema Andersonu, zahvaljujući svesti ljudi širom nacije da obavljaju neki svakodnevni obred, kakav je npr. čitanje iste novinske štampe.<sup>84</sup> Novine imaju bitnu ulogu u reprodukciji nacionalnosti, budući da deluju neposredno preko svojih poruka, stereotipa i dijalektike. Tome slično, socijalistički društveni život stvarao je osećaj zajedništva u Jugoslaviji. Rad u preduzećima bio je sastavni deo jugoslovenskog društvenog života. Socijalistička preduzeća imala su bitnu ulogu u socijalnoj politici. Preko njih su se dobijali stanovi, odlazilo u letovališta, delila sveža hrana, čuvala deca. Zaposleni su tako, imali samo brojne materijalne koristi od socijalističkog samoupravljanja, a uz to i sigurnost bitisanja u

---

<sup>81</sup> Tanja Petrović, *Yuropa: jugoslovensko nasleđe i politike budućnosti u postjugoslovenskim društvima*, Fabrika knjiga, Beograd, 2012.

<sup>82</sup> Zamišljena nacija se smatrala suverenom, jer se rođenje ovog koncepta dogodilo u doba prosvetiteljstva i revolucije u kojima se težilo poništenju božansko-orijentisane legitimnosti, kao i hijerarhijske stvarnosti. Vidi: Benedict Anderson, *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, op.cit., 7.

<sup>83</sup> Benedict Anderson, *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, op.cit., 4.

<sup>84</sup> Benedict Anderson, *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, op.cit., 139–150.



zamišljenoj jugoslovenskoj zajednici. Posebno značajna za zamišljanje jugoslovenske zajednice, bila je ličnost jugoslovenskog predsednika. Takođe je, narativ o partizanskoj borbi u kojoj su sudelovali svi jugoslovenski narodi,<sup>85</sup> bio važan za učvršćivanje zajednice. U narativu 'partizanske borbe' bili su integrisani svi elementi jednog uspešnog osnivačkog mita: objašnjenje porekla nacije, lik oca nacije i motiv mučeništva, kao i čudesno izbavljenje iz najteže nevolje.<sup>86</sup> Takvim narativom su obuhvatane sve važnije političke poruke dogme „bratstva i jedinstva“ komunističkog jednopartijskog sistema, i racionalni razlozi distanciranja od SSSR-a. Kulturalnim artefaktima Jugoslavije, kakav je na primer bio partizanski film,<sup>87</sup> oblikovala se istorijska slika, stvaralo osećanje zajednice, konstruisalo kolektivno znanje i vrednosti.

Nacionalne politike država sa masovnim medijima, obrazovnim sistemom, administrativnim regulativama, odredbama i dr. nastale su kao rezultat razvoja nacionalne ideologije. Prema Andersonu, nacionalizam se ne odnosi samo na političku ideologiju, već se on vezuje za šire kulturalne sisteme koji mu prethode i nasuprot kojih se izvodi.<sup>88</sup> Ali ako se između nacionalizma i zamišljene zajednice postavi znak jednakosti, nacija je onda poput dubokog, horizontalnog prijateljstva. Na kraju, to je ono bratstvo u kom nastaje želja za žrtvovanjem zarad zamišljene determinante. U vezi sa zamišljenim zajednicama, autor navodi i obrazlaže postavke tri institucije moći, koje menjaju formu i funkciju kao „kolonizovane zone ulaska u doba mehaničke reprodukcije“.<sup>89</sup> Te tri institucije su popis, mapa i muzej. One zajedno oblikuju načine zamišljanja državne vlasti: preko prirode ljudskih bića kojima se vlada, preko geografije tog vladanja i preko legitimiteta njegovih predaka. Slično Andersonovom stavu, prema Biligu (Michael Billig)<sup>90</sup> nacionalizam je ideologija raširena po celom svetu, zbog čega je on 'internacionalna ideologija'.<sup>91</sup> Takođe, autor interpretira nacije kao formacije koje nikada nisu bile hermetički zatvorene. Nacionalne države su kao porodne, postale prototipi teorijskih društava. Zamišljena zajednica jugoslovenske socijalističke, samoupravne zajednice, koju je objedinjavao mit o Titovoj moći, održala se nakon smrti

---

<sup>85</sup> Мари Жанин Чалић, *Историја Југославије у 20. веку*, op.cit., 251.

<sup>86</sup> Ibid.

<sup>87</sup> Jugoslovenski film bio je omiljen i popularan žanr sa više od dvesta ostvarenja. Filmovi poput *Bitka na Neretvi* ili *Valter brani Sarajevo* punili su bioskopske sale i kase. Pojedini partizanski filmovi bili su ostvarenja međunarodne koprodukcije. U ovim filmovima govorilo se o sudbini heroja, žaru borbe i ratnoj borbi. Pored toga, prikazivane su međuetničke solidarnosti i patriotske vrednosti uopšte. Tako je partizanski film, između ostalog bio jedan od važnijih instrumenata u stvaranju nacije. Vidi: Мари Жанин Чалић, *Историја Југославије у 20. веку*, op.cit., 252.

<sup>88</sup> Benedict Anderson, *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, op.cit., 12.

<sup>89</sup> Benedict Anderson, *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, op.cit., 163.

<sup>90</sup> Majkl Bilig, *Banalni nacionalizam*, prevod: Veselin Kostić, XX vek, Beograd, 2009.

<sup>91</sup> Majkl Bling, *Banalni nacionalizam*, op.cit., 102.

lidera i tvorca ideološke konstrukcije.<sup>92</sup> Nastavljena je praksa nošenja štafete na njegov rođendan, štampanja postera i majci sa njegovim likom, pisanja vidljivih slogana i dr. Održavanjem u životu 'ideologije na umoru', služilo je rasterivanju straha prisutnog u sistemu od neizvesne budućnosti države.

Jedna od glavnih Andersonovih teza je da moderne samosvesne nacije imaju 'nacionalni štampani jezik'. Mnoge nacije su imale slične jezike koje su 'koristile' u konverzaciji ili u pismu kao nacionalni jezik. Politikolog smatra da je štamparska tehnologija doprinela fatalnim različitostima ljudskog jezika. Štampanim pismom definisane su nove forme zamišljene zajednice. Jezik je u morfološkoj postavci bio osnova za modernu naciju. U nacionalizmu, jezik ima ulogu ujedinitelja po krvnoj osnovi, ali i podstrekača na oružane obračune, koji mogu eskalirati u etničko čišćenje. Zvanični jugoslovenski jezik bio je srpsko-hrvatski ili hrvatsko-srpski jezik. Različite varijacije istog jezika govorili su Hrvati, Srbi, Crnogorci, Bosanci i Hercegovci, te poznata regionalna dilema o jednom ili više jezika, datira još iz XIX veka. Međutim, u sukobima tokom devedesetih XX veka, komunikativna funkcija jezika nije bila odlučujuća, iako je jezik bio nosilac identiteta. Srpsko-hrvatski jezik u socijalizmu podrazumevao je simboličnu ukorenjenost neophodnog priznavanja, uvažavanja, razgraničavanja, ali i povrede nacionalnog ponosa manjih naroda.

Nacionalizam je interpretiran kao ideologija, ali i kao osećaj pripadanja zajednici istih nacionalnih i etničkih identiteta. On je način postojanja u svetu nacije.<sup>93</sup> Zamišljanje zajednice podrazumeva implicitno ili eksplicitno zamišljanje 'njih' od kojih se 'mi' razlikujemo. Konstrukcijom identiteta je naglašeno osećanje društvene podeljenosti nastale grupnom identifikacijom i kategorizacijom.<sup>94</sup> Jugoslovenski identitet je bio dvostruki upis subjekta, ali i dvostruka lojalnost. Jugosloven je bio građanin jugoslovenske države i pripadnik određene nacionalne zajednice.<sup>95</sup> U političkom sistemu države nije se poklanjala veća pažnja izgradnji identiteta Jugoslovena, ni konstruisanju jugoslovenske nacije. Usled toga, nastala su dva problemska kruga, pri tumačenju jugoslovenskog identiteta. Prvi je u vezi sa političko-građanskom svesti o zajednici, a drugi sa novim vrstama etnosa.<sup>96</sup> Jugosloveni su u institucijama bili vaspitavani u duhu građansko-patriotske lojalnosti. Drugim rečima, institucije su bile bitan činilac za ideološko delovanje, konstruisanje i kasnije izvođenje 'zamišljene' zajednice jugoslovenskih identiteta.

---

<sup>92</sup> Mitja Velikonja, *Titostalgija*, prevod: Branka Dimitrijević, XX vek, Beograd, 2010.

<sup>93</sup> Majkl Bilig, *Banalni nacionalizam*, op.cit., 122.

<sup>94</sup> Majkl Bilig, *Banalni nacionalizam*, op.cit., 123.

<sup>95</sup> Мари Жанин Чалић, *Историја Југославије у 20. веку*, op.cit., 266.

<sup>96</sup> Мари Жанин Чалић, *Историја Југославије у 20. веку*, op.cit., 362.

Pre nacionalizma, u Evropi su plasirane idejne platforme kosmopolitizma.<sup>97</sup> Još u XVIII veku, Kant (Immanuel Kant) je govorio o 'kosmopolitskim uslovima', kao kolektivnom poduhvatu.<sup>98</sup> Osnove Kantovog kosmopolitizma bile su ideje o kraju ratovanja između država i o ostvarivanju večnog mira.<sup>99</sup> Pod 'kosmopolitskim uslovima' se podrazumevala rekonfiguracija sistema prava i konsolidacija kosmopolitskih formi prava. Idejom kosmopolitizma se težilo univerzalizmu, u kom su sve forme različitosti bile prepoznate i poštovane. Različitost se konceptualizovala kao unutrašnje suštinsko jedinstvo svih ljudskih bića. Rušenje Berlinskog zida dovodilo se u vezu sa određenim načelima kosmopolitiskog koncepta. Ta načela su se odnosila na: prevazilaženje nacionalnih predrasuda u društvenim i naučnim disciplinama, prepoznavanje čovečanstva u eri svetske međuzavisnosti, razvoj normativnih i naprednih teorija svetskog građanstva, globalne pravde i kosmopolitske demokratije.<sup>100</sup> Pod kosmopolitizmom se podrazumevao kraj nacije-države i formiranje globalnih političkih zajednica, ali i izmirenje nacije-države sa kosmopolitizmom, kao rezultatom 'kosmopolitskog uslova'.<sup>101</sup> Usled traganja za alternativom ratu i za idealom 'većitog mira', kosmopolitizam je vezivan za kritiku militarizma. Zato je koncept ove teorije adresiran ka jeziku igara društvene i političke moći i ka hitnim političkim fenomenima. Ti fenomeni su se odnosili na reformisanje društvene solidarnosti u: naciju-državu, političku integraciju, ulogu međunarodnog zakona u određenom svetskom poretku, fenomen vojne intervencije, gonjenje zločina protiv čovečnosti, kritiku života modernog uma i formiranje anti-totalitarnih politika.<sup>102</sup> Za kosmopolitizam se govori da ima dva lica: lice perspektive i lice uslova.<sup>103</sup> Kao perspektiva, kosmopolitizam je način gledanja na svet, uz stvaranje paradigme društvene analize. Drugim rečima, kosmopolitsko lice perspektive je interpretacija sveta i društva. Kosmopolitizam kao uslov je kosmopolitski spoljašnji momenat. On podrazumeva upućivanje na postojeću realnost društva, stanje sveta, ali i na prioritete našeg doba. Kao društveni sistem, kosmopolitizam je konkretni pokret, razapet konfliktima i kontradikcijama.

---

<sup>97</sup> Gerard Delanty, *The Cosmopolitan Imagination – The Renewal of Critical Social Theory*, Cambridge University Press, Cambridge, 2009; *Handbook of Contemporary European Social Theory*, Routledge International Handbooks, Routledge, 2006; Robert Fine, *Cosmopolitanism*, Routledge Key Ideas, London, New York, 2007.

<sup>98</sup> Gerard Delanty, *Handbook of Contemporary European Social Theory*, op.cit., 243–246.

<sup>99</sup> Robert Fine, *Cosmopolitanism*, op.cit., 24.

<sup>100</sup> Robert Fine, *Cosmopolitanism*, op.cit., 1–2.

<sup>101</sup> Robert Fine, *Cosmopolitanism*, op.cit., 39–40.

<sup>102</sup> Robert Fine, *Cosmopolitanism*, op.cit., 133.

<sup>103</sup> Robert Fine, *Cosmopolitanism*, op.cit., 133–134.

Situirajući teoriju kosmopolitizma u okvire Jugoistočne Evrope, autorka Spasić,<sup>104</sup> počinje raspravu o iskustvu koje je razdvojilo države jugoistočnog dela Evrope od evropskog centra. Realsocijalistička prošlost, a posebno nasleđe socijalističkog internacionalizma Jugoistočne Evrope, smatra se vrstom kosmopolitizma. U 'kosmopolite' Zapadnog Balkana svrstavaju se grupe sa povlašćenim društvenim položajem koje teže elitnom statusu. Težnja ka kosmopolitskim vrednostima i statusu postoji zbog lokacije regiona na geosimboličkoj mapi, kao i zbog globalnih neuravnoteženosti ekonomske sfere, političke moći i vojne sile. Na Zapadnom Balkanu prisutna je međunarodna pokretljivost kosmopolitskog potencijala, dok balkanski deo poluostrva ima poluperiferijsku perspektivu kosmopolitizma. Poznato je da nisu svi jednaki pred graničnom kontrolom. Identifikovanje sa kosmopolitskim u određenom lokalitetu i vremenu, događa se u misaonom činu ili u praksi. 'Bivanje' kosmopolitom iz ugla društvene dramaturgije čini da se uloga može izvoditi u određenoj sredini, čiji je pojedinac (njen) trajni deo. Kosmopolitskim identifikovanjem se podrazumeva kosmopolitsko ponašanje, odnosno kosmopolitska otvorenost pojedinca. Neretko ovakvo ponašanje implicira niz sistemskih isključivanja. Ona se dešavaju izvan granica nacije, a podrazumevaju i zatvaranje prema susednim narodima, prepoznatim kao primitivni, zaostali, manje moderni i kosmopolitski. Isključivanje može biti i unutrašnje. Iako postoji otvorenost prema svetu, istovremeno je prisutna zatvorenost prema „nekulturnom komšiji“ ili neobrazovanom susedu, lošeg ukusa, neučtivih manira, sklonog nacionalizmu i ksenofobiji.<sup>105</sup> Nacionalni i etnički opredeljeni identiteti bili su isključeni iz kosmopolitskih okvira. Zato se u teoriji kosmopolitizma izjednačavaju termini kulture, urbanosti i otvorenosti.

Periferijski karakter Balkana istican je zbog nasleđa socijalističke Jugoslavije. Ono je obogatilo diskurs i prakse kosmopolitizma novim interpretacijama. Verzija jugoslovenskog kosmopolitizma, kao antievropo-centričnog i levičarskog, bila je više „narodna“, a manje klasno obojena u odnosu na kasniji postsocijalistički kosmopolitizam.<sup>106</sup> Iskustvo jugoslovenstva odnosilo se na 'neupitno' osećanje pripadanja svetu. Jugoslavija je imala dva vida 'kosmopolitizacije'. Sa jedne strane, Jugoslavija je bila jedna od zemalja – osnivača Pokreta nesvrstanih i uz to ugledan član međunarodne zajednice, a sa druge strane, ona se isticala antinacionalnim odlikama u zvaničnoj ideologiji. Pod antinacionalizmom, kao više nego kosmopolitskim zahtevom, mislila se ideologija odnošenja prema nacionalnom pitanju.

---

<sup>104</sup> Ivana Spasić, *Kultura na delu: Društvena transformacija Srbije iz burdijeovske perspektive*, op.cit., 175–271.

<sup>105</sup> Ivana Spasić, *Kultura na delu: Društvena transformacija Srbije iz burdijeovske perspektive*, op.cit., 199.

<sup>106</sup> Osobeni položaj regiona u odnosu na 'evropski Centar', u studijama kosmopolitizma često se poistovećuje u političkoj sferi i u kulturnim debatama sa 'proevropskim' stavom. Vidi: Ivana Spasić, *Kultura na delu: Društvena transformacija Srbije iz burdijeovske perspektive*, op.cit., 201.

Antinacionalnim determinisanjem, promovisalo se 'bratstvo i jedinstvo' i kažnjavalo ispoljavanje nacionalizma. Pored toga, tumačenje jugoslovenstva kao mogućeg nacionalnog opredeljenja, bilo je suzbijano.<sup>107</sup> Kosmopolitizmom se stvaralo osećanje pripadnosti „čovečanstvu“, uz izraženi antagonizam prema nacionalizmu. Mada jugoslovenski kosmopolitizam nije bio opozitan shvatanju lokalne pripadnosti, on se ipak – u smislu koji su mu pridavale vladajuće strukture – razilazio sa doktrinom nacionalizma među južnoslovenskim narodima. Jugoslovenski kosmopolitizam je postao jedan od ključnih determinanti jugoslovenskog kolektivnog identiteta i samoprepoznavanja.

O „autoritarnoj kosmopolitizaciji Balkana“<sup>108</sup> u kojoj je titoizam bio bitan činilac, pisao je Todor Kuljić. Zahvaljujući snažnoj levičarskoj perspektivi titoističkog, dostignuti su najviši dometi kosmopolitskog u Jugoslaviji. Harizma vladara nadnacionalnih razmera doprinela je kosmopolitizaciji Jugoslavije. Pod titoističkim obeležjima kosmopolitskog u zemlji podrazumevao se deprovincijalizovani status i etnički izmešani narodi zapadno-balkanskog prostora.

Jugoslovenski kosmopolitizam, prema autorki Spasić bio je uslovan. Kosmopolitizam Jugoslavije se neraskidivo povezivao sa tendencijama zatvaranja, „zbijanja redova“, čuvanja sebe i svoga, ili okretanja leđa spoljnjem svetu.<sup>109</sup> Stranac u Jugoslaviji bio je dobrodošao gost, ukoliko je ukazivao otvoreno poštovanje i 'neskriveno' oduševljenje jugoslovenskim sistemom. Poseban vid jugoslovenskog senzibiliteta, Spasić je nazvala „našijenstvom“.<sup>110</sup> Našijenstvo se tumačilo kao integralna dopuna jugoslovenskom uslovnom kosmopolitizmu. Njega su činile kulturalne navike, koje su označavale 'opšta mesta' ili pak jugoslovenske stereotipe. Nadmenost u kulturi, obeležila je jugoslovenski kosmopolitizam. Naime, jugoslovenska nadmenost se odnosila na (auto)repciju naroda Jugoslavije. Jugosloveni su sebe smatrali više kosmopolitskim od ostalih građana sveta. Tako istočnoevropljani nisu mogli slobodno putovati i uživati u izobilju robe; zapadnoevropljane su činili narodi sa kolonijalnom prošlošću, skloni rasizmu, kojim su demonstrirali nepopravljivu uskogrudost prema vanevropskim narodima; zatim, Amerikanci kao neotesani provincijalci nemaju dovoljno svesti i znanja o evropskim vrednostima; dok su Afrikanci i Azijati, isuviše siromašni i geografski udaljeni da bi bili kosmopolite.<sup>111</sup> U jugoslovenskom kosmopolitizmu postojala je određena osetljivost na inostrano mešanje. Razvijala se određena vrsta 'kulturalne

---

<sup>107</sup> Ivana Spasić, *Kultura na delu: Društvena transformacija Srbije iz burdijeovske perspektive*, op.cit., 207.

<sup>108</sup> Todor Kuljić, *Sećanje na titoizam: između diktata i otpora*, Čigoja, Beograd, 2011, 207

<sup>109</sup> Ivana Spasić, *Kultura na delu: Društvena transformacija Srbije iz burdijeovske perspektive*, op.cit., 207.

<sup>110</sup> Ivana Spasić, *Kultura na delu: Društvena transformacija Srbije iz burdijeovske perspektive*, op.cit., 207, 210.

<sup>111</sup> Ivana Spasić, *Kultura na delu: Društvena transformacija Srbije iz burdijeovske perspektive*, op.cit., 210.

intimnosti' koja je podrazumevala da se ono 'nereprezentativno' ne pokazuje izvan Jugoslavije. Kritika sistema se smatrala 'jugoslovenskom intimom'. Vreme i mesto za kritikovanje bilo je vreme partijskih sastanaka namenjenih za preispitivanje dostignuća jugoslovenskog sistema. Međutim, kritika režima i tumačenje realnog stanja u zemlji bilo je usko, opasno i često ne unapred vidljivo.

Utisak kosmopolitskog života Jugoslavije stvarali su gastarbajteri. Naime, postojala je otvorenost zemlje prema zapadnom svetu, što je omogućilo razmenu roba, znanja i vrednosti. Otvorenost se odnosila na radne migracije i turizam Jugoslovena. Tako je jedan deo jugoslovenskih državljana – gastarbajtera – bio podložan kapitalističkim zakonima najamnog rada u inostranstvu.<sup>112</sup> O fenomenu gastarbajtera pisao je Boris Buden.<sup>113</sup> Prema autoru, gastarbajteri su bili jedna od grupa koja je žrtvovana u komunizmu. Sloboda kretanja Jugoslovena ili koncept otvorenih granica shvatan je kao „zla kob“ gastarbajtera,<sup>114</sup> koji su bili primorani da tragaju za poslom izvan granica zemlje. Usled lošeg rukovođenja socijalističkom ekonomijom nije ispunjeno dato obećanje pune zaposlenosti svih Jugoslovena u socijalističkoj zajednici. Problem masovne nezaposlenosti ili viška radne snage rešavao se uključivanjem građana Jugoslavije u međunarodno tržište rada. Društvene, kulturalne i mentalne razlike između Jugoslovena i naroda sa Zapada, nisu mogle biti precizno definisane, kao one nastale između naroda Istočnog bloka i naroda Zapadne Evrope. Jugoslovensko društvo, iako naizgled zatvoreno, imalo je sličnosti sa Zapadnom Evropom, u umetničkoj, filozofskoj i političkoj sferi. Glavni cilj jugoslovenskog kosmopolitizma bila je „otvorenost prema svetu“. Kosmopolitizam Jugoslavije imao je više slojeva koji su se međusobno ukrštali, spajali, dopunjavali i sudelovali. Oni su se odnosili na socijalistički internacionalizam, okrenutost prema Zapadu u potrošnji i životnom stilu, ali i na nesvrstanost; poznavanje visoke kulture svih naroda, kao univerzalne baštine čovečanstva; sudelovanje u zapadnoj masovnoj kulturi; antirasizam; antikolonijalizam; antistaljinizam itd.<sup>115</sup>

U okviru jugoslovenskog kosmopolitizma, o kom govori Spasić, treba uvrstiti alternativnu kulturu poznosocijalističke Jugoslavije. Čini se da jugoslovenski uslovni, poluperiferijski kosmopolitizam dobija nove dimenzije, onda kada se u njegovim okvirima osvetli postojanje alternativne kulture. Jedna od osnovnih karakteristika alternativne kulture je komunikacija sa kulturama, njihovim pravcima, novim tendencijama i tehničkim

---

<sup>112</sup> Мари Жанин Чалић, *Историја Југославије у 20. веку*, op.cit., 278.

<sup>113</sup> Boris Buden, *Gastarbajteri, glasnici budućnosti*, objavljeno na:

<http://www.slobodnifilozofski.com/2012/08/boris-buden-gastarbajteri-glasnici.html>, pristupljeno 15. mart 2014. godine u 16 časova.

<sup>114</sup> Ibid.

<sup>115</sup> Ivana Spasić, *Kultura na delu: Društvena transformacija Srbije iz burdijeovske perspektive*, op.cit., 216.

dostignućima, kao i sa globalnim umetničkim i kulturalnim praksama. Komunikativnost je odlika značajana za sagledavanje kosmopolitskog u alternativnoj kulturi. Prakse alternativne kulture poznog socijalizma imale su dimenziju kritičkog rasuđivanja o komunističkom, odnosno socijalističkom nasleđu. Njima se otvoreno kritikovala i preispitivala jugoslovenska politička prošlost. Usled toga, alternativna kultura poznosocijalističke Jugoslavije može se shvatiti kao vid otvorenog demonstriranja kosmopolitskog karaktera izvan jugoslovenske intime i uslovne otvorenosti. Jugoslovenska alternativna kultura je ispunila glavni cilj kosmopolitizma, koji se tiče otvorenosti prema svetu.

U aktuelnim diskursima o Jugoslaviji u XXI veku ukazano je na određene sličnosti između nekadašnje jugoslovenske prošlosti i evropske budućnosti.<sup>116</sup> Nazivom *Yuropa* autorka Petrović<sup>117</sup> istakla je 'glavne aktere' u svojoj interpretaciji. Ona je načinila komparaciju između ideje o nadnacionalnoj državi koja više ne postoji, i ideje o kontinentu na kom se krajem XX veka dogodilo „monopolizovanje“ država u nadnacionalnu političku celinu. Uz to je, Petrović ukazala na aktuelnost 'skorašnjeg' jugoslovenskog iskustva prilikom formiranja misli o Evropi. Naime, istaknuto je moguće čitanje mnogostrukih veza između Evrope i Jugoslavije, sa naglaskom na poziciji jugoslovenske prošlosti u postjugoslovenskim društvima. Čini se da postoje višestruke i mnogosmerne veze između Jugoslavije i Evrope, kao i između procesa u kom se ove dve ideje susreću i prepliću. Opozitno u idejama prošlosti i budućnosti, ili Jugoslavije i Evrope, krije se u percepciji socijalizma, kao nasleđene neodgovarajuće prošlosti ili totalitarnog sistema. Bivše socijalističko uređenje je 'kamen spoticanja', kog se nekadašnja socijalistička društva moraju osloboditi kako bi postala 'evropska'. Stoga su se političke elite u postjugoslovenskim državama zalagale za ideju brisanja jugoslovenske prošlosti, odnosno nasleđa kao nepodobnog i problematičnog segmenta nacionalne istorije.<sup>118</sup> To je podrazumevalo brisanje jugoslovenskog nasleđa iz školskih udžbenika, javnog prostora i negiranje povezanosti sa socijalističkim tekovinama u sadašnjim prilikama. Tim brisanjem jugoslovenskog nasleđa, odnosno selektivnim pamćenjem i 'ulepšavanjem' socijalističke prošlosti načinjen je pokušaj potiskivanja traumatične jugoslovenske prošlosti na kraju XX veka. Ipak, Petrović insistira na važnosti jugoslovenske prošlosti, koju ne treba potisnuti, i pored sve tragedije koju je imala. Jugoslovenska lična, selektivna i idealizovana sećanja na život u socijalističkoj državi – uz

---

<sup>116</sup> Pod nasleđem se misli skup idejnih i materijalnih ostataka prošlosti koji definišu naš kulturni identitet. Vidi: Tanja Petrović, *Yuropa: Jugoslovensko nasleđe i politike budućnosti u postjugoslovenskim društvima*, op.cit., 168.

<sup>117</sup> Ibid.

<sup>118</sup> Tanja Petrović, *Yuropa: Jugoslovensko nasleđe i politike budućnosti u postjugoslovenskim društvima*, op.cit., 11.

nerazdvojive navike, želje, senzibilitete, lične i kolektivne snove – ostala su značajna i nakon raspada zemlje. Sva ta sećanja bila su konstitutivni deo subjektiviteta pojedinaca i osnova za identifikovanje u kolektivu. Značaj i dragocenost jugoslovenskog u svakodnevnom, političkom, pojedinačnom i kolektivnom iskustva, čini se korisnim prilikom zamišljanja evropske budućnosti. Nekadašnji građani Jugoslavije, Evropu kao ideju o kosmopolitizmu i metaforu pripadanja, pre poistovećuju sa svojom socijalističkom prošlosti, nego sa „evropskim“ budućim bitisanjem. Slično tumačenje ima i hrvatski autor Buden kada ističe da je

„uloga Evrope bila svojevrzni komunizam. Ono što je kao ideja, nekoć bio komunizam, nakon 1989., postala je Evropa. Ovde mislim na utopijsku viziju života s onu stranu svih velikih problema. Ljudi koji dolaze iz socijalizma ideju Evrope doživljavaju kao ideju veće, otvorenije, demokratske države blagostanja; e pa, to je socijalizam plus demokratija, plus sloboda kretanja, postojanja bogatim ili sigurnim pomoću države blagostanja.“<sup>119</sup>

Drugim rečima, Buden poistovećuje stare socijalističke vizije sa funkcionalnim državama blagostanja. Autor ističe da se ni u komunističkim državama nije želelo pripadati delu sveta koji je siromašan, nedovoljno razvijen, kulturalno nazadan. Takođe se, u komunističkim zemljama, nisu želeli poistovetiti sa delom sveta koji nema perspektivu, i u kom postoji opasnost od izbijanja sukoba. Koncept Evrope bio je glavni ideološki koncept kojim se označio period sloma socijalizma. Pod izgubljenim, a veoma važnim aspektima jugoslovenske „evropske“ prošlosti, bivši Jugosloveni ubrajaju određene tekovine socijalizma. To su socijalna sigurnost, dostupno i obavezno obrazovanje i zdravstvena zaštita, široko dostupni kulturalni prostori delovanja i kretanja. Diskurs o Jugoslaviji i njenom nasleđu dovodi se u vezu sa nekoliko dominirajućih narativa, poput: antifašizma, otpora, kosmopolitizma i solidarnosti.

U specifičnom postsocijalističkom kontekstu, nostalgija za Jugoslavijom je negativno označena, kao 'izgubljenosti u tranziciji'.<sup>120</sup> Nostalgija za socijalizmom bila je osećanje koje istočnoevropske zemlje ideološki i politički odvajaju od Evrope i njenih vrednosti. 'Biti deo Evrope', označava bivši, jugoslovenski nostalgični diskurs o prošlosti(ma). Jedan od diskursa, odnosio se na ulogu radnika u Jugoslaviji kao centralne konstrukcije kosmopolitskog internacionalnog, modernog i nadnacionalnog identiteta građana u socijalizmu. Kasnije su

---

<sup>119</sup> Boris Buden, Ideologija postkomunističke tranzicije, razgovarao: Ozren Pupovac, u: *Up&Underground*, op.cit., 298.

<sup>120</sup> Tanja Petrović, *Yuropa: Jugoslovensko nasleđe i politike budućnosti u postjugoslovenskim društvima*, op.cit., 156.



nacionalističke elite postjugoslovenskih društava odbacile i diskreditovala identitet radnika socijalizma.<sup>121</sup> U uslovima Hladnog rata, kada je jugoslovenski identitet na međunarodnom planu imao osnivačku ulogu Pokreta nesvrstanih, on nije bio situiran samo u evropske okvire, već i u okvire diskursa o svetskom uređenju. Socijalističke fabrike bile su prostori solidarnosti radnika, a odlikovale su se vizijom kolektivnog rada. Socijalističko nasleđe se, kao nadnacionalni jugoslovenski kontekst, sa nelagodom pominjao u postsocijalističkim diskursima o kulturalnoj baštini. Sa tim u vezi, Petrović smatra da se u pravnom smislu, pod terminom 'nasleđa' podrazumeva vlasništvo, kao element kulture koji ne može biti nasleđen sve dok su žive generacije koje su ga stvarale ili upotrebljavale njegove elemente.

U današnjem kontekstu Evrope, jugoslovensko društvo i kulturu, Petrović prepoznaje kao alternativnu viziju političkih argumenata i modela građanske participacije.<sup>122</sup> Svi oni, u svojoj suštini, jesu evropski. Prakse koje su obeležile diskurs o Jugoslaviji treba u današnjem kontekstu tumačiti kao moguće pokušaje oblikovanja alternative, a kojima se doprinosilo društvenoj emancipaciji i autonomiji drugačijeg. Naime, Jugoslavija je bila konstrukcija zamišljene zajednice, koju je objedinjavala ideološka instanca. Teritorijalne, etničke, jezičke, kulturalne i verske dimenzije društva bile su od sekundarne važnosti u konstituisanju jugoslovenskog kulturalnog identiteta. U konstruisanju koncepta ujedinjene Evrope, teritorijalna određenost je ključna determinanta. Kulturalne pluralnosti u evropskoj zajednici, kao poželjne, bile su integrisane u okvire evropskog koncepta. Sledeći zaključak Petrovićeve čini se da bi buduće zaokruženje projekta evropskih integracija moglo da bude odraz poznosocijalističke Jugoslavije. Da podsetimo, najčešće je jugoslovensko područje u evropskim krugovima smatrano za marginalni društveni prostor, sa marginalizovanim društvenim grupama. Međutim, u okvirima jugoslovenskog civilnog društva postojale su kulturalne konstrukcije koje su kritikovale političko i društveno uređenje, težeći demokratskim vrednostima društva. Takve kulturalne konstrukcije u socijalizmu Jugoslavije bile su prepoznate kao potkulturalne formacije alternativne kulture. Sa tim u vezi, poznosocijalistička Jugoslavija ima odlike alternativnosti za evropski koncept. Alternativom se redefinisao jugoslovenski kulturalni identitet, zbog čega se on može poistovetiti sa evropskim konceptom. Iz toga sledi da postojeći dominantni pogledi Evrope, imaju sličnu raznolikost glasova u javnoj sferi, kao oni prisutni u poznom periodu bivšeg „socijalističkog

---

<sup>121</sup> Tanja Petrović, *Yuropa: Jugoslovensko nasleđe i politike budućnosti u postjugoslovenskim društvima*, op.cit., 158.

<sup>122</sup> Tanja Petrović, *Yuropa: Jugoslovensko nasleđe i politike budućnosti u postjugoslovenskim društvima*, op.cit., 195.

sistema“. U marginalnim prostorima pluralnosti i nemira, u kojima postoji mnoštvo različitih lica, diskurs o evropskoj budućnosti je replika na jugoslovensko iskustvo.

## II 2 Populistički koncepti Jugoslavije

Oblici društvene drugosti ili alternativne kulture u društvu jesu pokazatelji zrelosti civilnog društva. U civilnom društvu se prepoznaju različiti upisi alternativne kulture. Alternativna kultura civilnog društva ima odlike avangardnosti, odnosno ona ima snagu pokretačkih inovacija u društvenom sistemu. Drugost ili diferenciranost marginalne manifestacije u društvenim okvirima uodnošava se prema društveno aktuelnom, populističkom. U službi interpretacije o alternativnoj kulturi i u funkciji definisanja alternative u društvenim okvirima, sistemima i diskursima biće razmatrana teorijska platforma populizma. Naime, izvođenje teorije o populizmu, u slučaju jugoslovenskog konteksta osamdesetih i devedesetih XX veka, poslužiće raspoznavanju predstavnika alternativne kulture u poznosocijalističkoj Jugoslaviji. Samoupravni socijalizam osamdesetih godina bio je jednopartijski sistem populističkih karakteristika. Početkom devedesetih godina, formiraju se populistički pokreti sa nacionalnom ideologijom. Drugim rečima, populizam je u svojoj suštini razlomljen koncept, sa kontrastnim komponentama, kao što su: težnja za jednakošću političkih prava i univerzalno učešće sličnih stavova koji su fuzionisani nekom vrstom autoritativnosti.<sup>123</sup> Ličnost harizmatičnog vođe, koji izdaje društvene naredbe označila je autoritativnog predstavnika naroda. Pod njegovim vođstvom, brane se omanji posedi, nacionalne komponente i poriče bitnost klasa. Populizam se često smatrao višeklasnom političkom orijentacijom, u kojoj su se afirmisala prava sličnih ljudi. Iako koncept o populizmu može biti primenjen u različite svrhe na niz diskurzivnih izvora, ovom prilikom on će biti razmatran kao pojednostavljen politički diskurs. Populizam je sagledan iz ugla političkog teoretičara Laklaua (Ernesto Laclau), koji je pokušao da generalizuje ovaj problem. Preko analize, Laklau je dokazao da je populizam suštinski

---

<sup>123</sup> Ernesto Laclau, *On Populist Reason*, Verso, London, New York, 2007, 4.

nehvatljiv i konceptualno kontradiktoran.<sup>124</sup> On tvrdi da dominantne ideje nastale kao mišljenja i stavovi dominantne ili hegemonne klase društva jesu izraz dominacije, koja apsorbira ideje drugih. Drugačiji izraz, izgled i mišljenje se neutrališe ukoliko postoje mogućnosti da se pokažu različitosti. Međutim, te drugačije interpretacije nisu antagone. Populizam se, prema Laclau, može interpretirati kao ideologija elita. Populističko nastaje kada dominantna frakcija želi da uspostavi hegemoniju, ali nema moć da to postigne, te se direktno obraća masama. Iako populizam ima mnoge atribute jedne ideologije, populistička ideologija ne postoji. Ono je sinteza ekspresije populističkog preteksta i ideološke konstrukcije.

Populizam počiva na političkom izrazu, koji je kompatibilan sa svim većim političkim ideologijama, a temelji se na apelu ljudi, na kultu i odbrani ljudi. Dakle, populizam je pogrešno tumačiti ideologijom, on je vid izraza društvenih sistema. U populizmu vladajućeg sistema istaknuto je oslanjanje na velike vođe ili na široke mase. Populizmom se ne može ponuditi fundamentalna reforma društva. On se javlja epizodno i brzo se osipa. Međutim, populizmom se – kao oružjem vrhovnog establišmenta – zalaže za jednostavnost i direktnost. Njime se doprinosi formiranju strukture i sadržaja politike. Zato je on svojevrsno pojednostavljenje političkog prostora. Populizam može biti nejasan adresiranom. Ipak, glavni populistički adut je moć da se integriše i konstituše u jedinstvo grupe.

Ajzaja Berlin (Isaiah Berlin)<sup>125</sup> ukazuje na šest različitih odlika populizma, koje se mogu sagledati u raznim varijantama. Budući da one podrazumevaju privrženost zajednici, Berlin plasira ideju (1) o integrisanom i koherentnom društvu; zatim, (2) o apolitičnosti populizma jer ne postoji interesovanje za političke institucije, dok se više veruje u društvo, nego u državu; (3) o doprinosu populizma u sferi povratka na prirodno i spontano stanje ljudi kom su pripadali pre nego što su podvrgnuti duhovnom kolapsu; ali i (4) o usmerenosti populizma ka prošlosti, čime se pokušava prizvati drevna vrednost u savremeni svet; (5) populizmom se uvek govori u ime većine; i (6) javlja se u društvima koja se ili nalaze u procesu modernizacije ili su pred ovim procesom. Populizam je sila promene, ali i sila protiv promene. On je tvorevina progresivne politike levice, branilac statusa *quo*, kao i pratilac ekstremne desnice.

---

<sup>124</sup> Ernesto Laclau, *On Populist Reason*, op.cit., 67–68.

<sup>125</sup> Paul Taggart, Populizam – zagonetna sila: Teškoće definisanja i analize jedne složene planetarne pojave (iz *Populism*, Open University Press, Buckingham-Philadelphia 2000, 1–2, 10–14.), prevod: Milica Ćirović, u: Glasilo građanskog samooslobođanja *Republika* (Protiv stihije straha, mržnje i nasilja), Beograd, godina XV (2003), 302–303, 1–28. Februara 2003.). Vidi: <http://www.republika.co.rs/302-303/17.html>, pristupljeno: 15. marta 2014. godine u 16 časova.

Popularni identitet nastaje kao konstrukcija dva aspekta. Prvi se odnosi na konstrukciju identiteta koji sledi heterogene društvene zahteve, dok se drugi dovodi u vezu sa širim univerzalnim zahtevom.<sup>126</sup> Odlika popularnog podrazumeva posebnost nečeg potpuno različitog po sebi. Recepcija identiteta je ekstenzionalna tačka tumačenja identitetskih upisa. Sâm popularni identitet je siromašan, zbog nedostatka određenih sadržaja. U cilju da se odgovori na društvene zahteve, popularni identitet postaje intenzionalno siromašniji. Zahvaljujući populističkim strategijama, popularišu se vođe i njihove autoritativnosti. Popularne subjektivnosti se formiraju na nivou diskurzivne proizvodnje. Zato se populizam vezuje za plutajuće označitelje koji prenose različita značenja u različitim istorijsko-političkim uslovima. Politička efikasnost je rezultat siromaštva populističkih simbola, homogenih u heterogenoj realnosti. Tako se proces homogenizacije ostvaruje sâmim populističkim simbolom imenovanja lidera.

U političkim intencijama, populizam ima posebnu ulogu. Neretko je u okviru političkog populizma,<sup>127</sup> narodu oduzimana zasluga za delovanje, mada ne eliti i strancima. Na neki način politički populizam se smatrao direktnim apelom ljudi protiv onih iznad ili protiv onih opozitnih postojećem političkom sistemu. Politički populizam je kompatibilan sa bilo kojom ideologijom. U populizmu ne postoji identifikovanje sa posebnom društvenom bazom ili određenom ideološkom orijentacijom. Populizam se dovodi u vezu sa političkom logikom određene institucije društva, inherente bilo kom procesu društvene promene. Pored političkog populizma, Tagijef (Pierre-André Taguieff) razmatra i kategorije agrarnog i kulturalnog populističkog pokreta.<sup>128</sup> Agrarni pokret označava pokret u kom su idealizovani ljudi-seljaci i njihovi interesi, ali i anti-urbane, anti-državne reakcije. Ovaj pokret je varijanta etničkog nacionalizma. U kulturalnom populizmu prevladavaju tematike koje se tiču života običnih ljudi ili 'malih ljudi'.

Odlike i izrazi populizma su promenljivi, budući da se dovode u vezu sa heterogenom i promenljivom društvenom realnošću. Zato Iv Surel (Yves Surel) u populizmu prepoznaje fenomen ambivalentnog institucionalnog reda.<sup>129</sup> On tumači da u populizmu nastaje 'narod' kao suveren političkog režima i jedini legitimni referent koji interpretira društvenu, ekonomsku i kulturalnu dinamiku. U okviru populizma Surel ističe da su elite politički izdale narod, jer nisu ispunile funkcije zbog kojih su postavljene. Autor naglašava da se populizmom

---

<sup>126</sup> Ernesto Laclau, *On Populist Reason*, op.cit., 95.

<sup>127</sup> Pierre-André Taguieff: Populist Movements in Europe, u: *The Populism Reader*, (ed.by: Lars Bang Larsen, Cristina Ricupero, Nicolaus Schafhausen), Lukas & Sternberg, New York, 2005, 48–49.

<sup>128</sup> Pierre-André Taguieff: Populist Movements in Europe, u: *The Populism Reader*, op.cit.

<sup>129</sup> Ernesto Laclau, *On Populist Reason*, op.cit., 175–176.

vratilo neophodno prvenstvo naroda. Populistički stavovi su dvosmisleni. Sa jedne strane, na marginama institucionalnih režima, stavovi osciliraju između osude sistema i onih na vlasti. Međutim, sa druge strane, populistički stavovi su subverzivni po postojeće stanje stvari. Usled toga, populistički stavovi su isticani kao početni impulsi za više ili manje radikalne rekonstrukcije novog poretka.

Pojava 'naroda' rezultat je kompleksnog procesa. Politički identiteti su konstruisani u artikulaciji različitih tenzija jednakosti i razlika. Ukoliko dominira društvena heterogenost, onda ne postoji mogućnost za osnivanje označiteljskog lanca. Totalnom jednakošću, 'narod' se može pretvoriti u kolektivnog učesnika, bez veće moći i uticaja. Zato, ljudi jesu jedinstvo mnoštva individua ili individualnosti. Drugim rečima, 'narod' je određeno telo kom je moguće pripisati jednu volju i suštinsku akciju. Đovani Sartori (Giovanni Sartori) tumači šest različitih koncepcija 'naroda'.<sup>130</sup> Prva se tiče naroda kao pluraliteta, odnosno velikog broja jedinki. Druga koncepcija u vezi je sa narodom kao integralnom pluralnošću, tj. narod kao celo, dok treća čini narod kao entitet tj. organsko celo. Narod kao pluralnost izražavanja po sebi, prema principu apsolutne većine, jeste četvrta Sartorijeva koncepcija. Peta koncepcija se odnosi na narod kao pluralnost izražena po sebi, prema principu relativne većine. Sartori pored ovih pet dodaje još jednu u kojoj je narod u ulozi plebejaca, proleterijata, mase, ne vlasnika ili popularne klase.

Narod se određuje prema modelu identiteta etničke zajednice, kao kolektivni entitet. 'Principom nacionalnosti' se konstruiše zajednički entitet zajednice. Taj princip se zasniva na konzistentnosti 'naroda', u kom ljudi samostalno donose odluke. Kao politička sila, populizam se povezuje sa velikim vođama, ali i sa širokim masama. Sredinom osamdesetih godina XX veka u mnogim zemljama Zapada, a tokom devedesetih i u državama Istočne Evrope, pojavili su se različiti politički pokreti. Oni su bili okarakterisani kao populistički, neopopulistički, nacional-populistički ili desna krila populističkog, tj. populistički radikalnog desnog.<sup>131</sup> Nacionalno-populistički pokreti su imali karakteristike: apela lidera upućen ljudima; apela svim ljudima koji teže dostizanju nacionalnog jedinstva, uz izuzetak legitimne elite; direktanog apela autentičnog naroda koji podseća na 'sebe' (tj. zadržava svoj nacionalni identitet); zatim, poziva na promene, nerazdvojiv od protesta, često praćen i povezan sa zahtevom za referendum neke popularne inicijative; kao i poziva na 'čišćenje' države;

Može se govoriti o različitim tipovima populizama, povezanih sa određenim ideologijama. Tako se uz „velike ideologije“ – poput liberalizma, konzervativizma,

---

<sup>130</sup> Pierre-André Taguieff, *Populist Movements in Europe*, u: *The Populism Reader*, op. cit., 52–53.

<sup>131</sup> Pierre-André Taguieff, *Populist Movements in Europe*, u: *The Populism Reader*, op. cit., 47.

feminizma i socijalizma – dodaje pridev koji ih pretvara u populističke verzije kao socijal-liberalizam ili radikalni feminizam. Drugim rečima, opisi koji mu se pripajaju, dopunjuju prazan označitelj populizma. Takoreći, populizam poprima attribute okruženja, a u sâmoj praksi je epizodan, fragmentaran, nedovoljno definisan i određen. U populizmu se događa poistovećivanje sa idealizovanom verzijom odabranog naroda, u idealizovanom okruženju.

Dezintegracija Jugoslavije je povezana sa populističkim pokretom. Jugoslovenski identitet bio je ojačan Titovim pokretom. Međutim istovremeno su, ustavnim revizijama u sukcesiji, bile dozvoljene izvesne republičke autonomije. Na taj način, stvorene su veze između nacionalnih identiteta i federalnih republika. Tendencije koje su postojale još tokom Titove vlasti, u osamdesetim godinama XX veka, ubrzale su proces dezintegracije Jugoslavije. Usledila je dominacija populističkog nacionalizma. Politički izraz sa populističkim odlikama ugradio se u „etno-populizme“ na ruševinama Jugoslavije. Drugim rečima, posle dužeg perioda počelo je preispitivanje jednopartijskog populizma, iz kog su se kasnije razvili 'etno-populizmi'. Oslabljen jednopartijski populizam je preznačen u autonomiju nacionalnih identiteta i nacionalnih državnih populizama bivših jugoslovenskih republika.

Pred kraj socijalizma, odnosno jednopartijskog sistema Jugoslavije, formirali su se prostori za artikulisanje misli, drugačijih od javno poznatih diskursa. Novo-nadolazeći talas etno-populizama uticao je na promene u društvenim, kulturalnim, umetničkim ispoljavanjima nekolicine pripadnika alternativne kulture. Slobodan prostor za alternativnu kulturu i njena izvođenja nastao je urušavanjem političkog populizma socijalističkog sistema. Alternativa je dobila pravo glasa, i počela da se bavi aktuelnim političkim pitanjima. Ona je ponudila moguće opcije čitanja nekadašnje i postojeće populističke politike.

Novi talas populističkih politika sa novo-formiranom nacionalnom ideologijom u Jugoslaviji doprineo je postepenom nestajanju vidljive slobodne misli alternativne kulture. Može se reći da je tokom osamdesetih godina socijalističko civilno društvo dostiglo svoju najveću zrelost. U narednoj deceniji nekadašnji ekstremni oblici izražavanja u alternativnoj kulturi građanskog društva zamenjeni su za neupitni populistički pokret. Alternativa, kao marginalna kulturalna formacija, indirektno se implementirala u šire javne prostore i auditorijume. Na izvestan način, izvođenjima alternative težilo se ka populističkim strategijama, dok su alternative istovremeno učestvovala u izgradnji individualnih identiteta i u rasvetljavanju postojećih društvenih smernica. U nameri da poruku prenesu širem auditorijumu, i da tako istupe sa margina civilnog društva, alternativa je uticala na veći broj ljudi, dok su pojedine prakse alternative imale odlike populističkog u svom izrazu. Ipak,

kritička instanca društva u praksama alternativne kulture nije imala moć kojom bi se uticalo na šire društvene mase populistički orijentisanog sistema.



## II 3 Popularna kultura kao vid konstrukcije identiteta

Predmet istraživanja frankfurtskih teoretičara, koji su se bavili učenjima marksističke škole, bilo je pitanje promene statusa tradicionalne autonomne umetnosti u vremenu tehničke reprodukcije. Novim tehničkim sredstvima se uticalo na nove umetničke prakse, poput fotografije i filma. Sa novim umetničkim formama došlo je do promena u recepciji tradicionalne umetnosti. Ovaj problem je razrađen u Benjaminovom (Walter Benjamin) tekstu „Umetničko delo u veku svoje tehničke reprodukcije“.<sup>132</sup> Najpoznatiji autorov koncept je ideja o auri umetničkog dela. Naime, Benjamin je jedan od prvih teoretičara koji je tumačio masovnu kulturu izvan negativne misli, čime je zakoračio u analitički proces moderne kulture i umetnosti, kojim je promenjen politički i društveni status umetnosti. O društvenoj ulozi umetnosti pisao je Teodor Adorno. Prema Adornu umetnost ne treba da oponaša, već da ukaže na objektivno stanje društva. Umetnost odražava lažnost društvenog, izvan objektivnih okvira. Ona je mehaničko ponavljanje i utvrđivanje društvene laži u realnosti. Naime, Adorno je isticao vezu između umetnosti i društva, odnosno umetnost je smatrao odrazom društvenog konteksta. Pored toga, ukazao je na opsesivni karakter masovne kulture u kulturnoj industriji, koji dovodi do pasivizacije društvenog subjekta u cilju opstanka kapitalističkog poretka.

U teorijskom diskursu o popularnoj kulturi izvodila se kritika masovne kulture. Ona je bila postojana u marksističkoj misli o savremenoj popularnoj kulturi. U okvirima frankfurtske kritičke teorije analizirana je organizacija masovne proizvodnje, kao i psihologija masovne potrošnje.<sup>133</sup> Popularna kultura je kulturalna konstrukcija koja se formira u narodu, za razliku od masovne kulture koja nastaje kao proizvod centra moći i koja se odozgo plasira za narod.

---

<sup>132</sup> Walter Benjamin, Umetničko delo u veku svoje tehničke reprodukcije, u: *Eseji*, Nolit, Beograd, 1974, 114–149.

<sup>133</sup> T. Adorno, M. Horkheimer, *Dijalektika prosvetiteljstva - filozofijski fragmenti*, IP Veselin Masleša, Sarajevo, 1989.

Predstavnici frankfurtske škole, Adorno i Horkhajmer, u *Dijalektici prosvetiteljstva*, masovnu kulturu su tumačili produktom društvenih autoriteta, odnosno posledicom kulturne industrije. U masovnoj kulturi, oni su prepoznali dosadnu 'usaglašenost'.<sup>134</sup> Tačnije, oni su uvideli situaciju u kojoj su „prevarene mase“ uhvaćene u krug manipulacije sa retroaktivnim potrebama, usled čega jedinstvo sistema postaje još izrazitije.<sup>135</sup> Popularna kultura kao masovna kultura bila je poistovećena sa društvenim autoritetom gvozdenog stiska.<sup>136</sup> Postoji određena usaglašenost političke levice i desnice u interpretiranju popularne kulture kao masovne kulture. Za levicu, mase su izmanipulisane i kao takve nisu sposobne da ostvare revolucionarnu ulogu za koju su predodređene. Prema političkoj desnici, mase su pretnja društvenim privilegijama, ali i potencijalni 'zagađivač svete kulturalne sfere'. Smatralo se da prakse popularne kulture sa odlikama masovne kulture narušavaju kulturalne standarde i društvene autoritete. Razlog napada na popularnu kulturu bio je depolitizacija radne klase.

Popularna kultura je smatrana subverzivnom instancom društva, da bi kasnije njene moći bile iskorišćene u svrhe tržišne manipulacije. U britanskim studijama kulture, popularna kultura je viđena kao ključan faktor za produkciju i reprodukciju hegemonije. Ove studije kulture su uspostavile čitanja dva prethodno dominantna, ali antagonistična vida razmišljanja o popularnoj kulturi. U popularnoj kulturi su vođene borbe i pregovori oko interesa dominantnih i podređenih grupa. Sa jedne strane, popularna kultura je nametnuta kulturalnom industrijom, koju pokreće i rukovodi kapital. Njome se obezbeđuje profit, ali i izvode ideološke manipulacije. Ovakvo interpretiranje popularne kulture postojalo je u teoriji frankfurtske škole, u strukturalizmu, nekim verzijama poststrukturalizma i u političkoj ekonomiji, a naziva se 'strukturom'.<sup>137</sup> Tumačenje koje se sa druge strane, ticalo popularne kulture bilo je čitanje ove kulture kao čina 'posredovanja'.<sup>138</sup> U ovom slučaju, popularna kultura se spontano javlja odozdo, kao autentično narodna, kao kultura radne klase ili potkultura. Dakle, popularna kultura se smatra 'glasom naroda'. Ipak, ona nije ni 'autentična' narodna kultura, ni kultura radne klase ili potkultura. Isto tako, ona nije ni kultura jednostavno nametnuta kulturalnom industrijom. Popularna kultura je 'izjednačeni kompromis', odnosno kontradiktorna mešavina sila odozdo i odozgo; mešavina komercijalnog i autentičnog, načinjenog i od 'otpora' i od 'ugradnje'; i kao 'struktura' i kao 'posredovanje'.

---

<sup>134</sup> John Storey, *Inventing Popular Culture: From Folklore to Globalization*, Blackwell Publishing, Oxford, 2003, 28.

<sup>135</sup> Ibid.

<sup>136</sup> John Storey, *Inventing Popular Culture: From Folklore to Globalization*, op.cit., 30.

<sup>137</sup> John Storey, *Cultural Studies and the Study of Popular Culture*, Second Edition, Edinburgh University Press Ltd., Edinburgh, 2003, 1–8.

<sup>138</sup> John Storey, *Cultural Studies and the Study of Popular Culture*, op.cit., 1–8.

Načelom „popularnog“ se ističe napetost između onog što pripada elitnoj ili vladajućoj kulturi i kulturi „periferije“. Kulturalna vrednost popularnih formi se menja tokom različitih perioda. Njihova vrednost ili raste na kulturalnoj lestvici ili gubi visoku poziciju u kulturi. Čitav skup institucija i institucionalnih procesa je relevantan i neophodan prilikom obeležavanja granica između popularne i visoko-elitne umetničke kategorije. Odnosi koji definišu popularnu kulturu – kao kontradiktorne kulturalne forme sastavljene od antagonističkih i nepostojanih elemenata – u stalnoj su napetosti sa vladajućom kulturom. Značenje jedne kulturalne forme, njeno mesto ili položaj u kulturalnom polju, nisu fiksirani. Područje popularne kulture je polje u kom se odvija borba za i protiv kulture moćnih.

Konzumenti komercijalne kulture uživaju u proizvodima nastalim u industrijskim postrojenjima jedne dominantne kulturalne formacije. Kulturalna dominacija ima stvarne učinke. Moć dominantne formacije je rezultat činova selekcije i ponavljanja, usled čega dolazi do stalnog preoblikovanja dominantnog modela. Ovo je ujedno i definicija nas samih koji se uklapamo u opise vladajuće ili poželjne kulture. U formama komercijalne kulture, prisutne su lažne čari skraćanja, trivijalizacije, ali i elementi priznanja i identifikacije, bliski ponovnom stvaranju prepoznatljivih iskustava i stavova. Komercijalni oblici popularne kulture nisu uvek čisto manipulativni. Drugim rečima, popularna kultura se odnosi na sve pojave, manifestacije i izvedenosti u kojima „narod“ učestvuje ili sudeluje. Međutim, postaviti znak jednakosti između termina 'popularno' i 'narodno' podrazumeva poistovetiti neograničene liste poslova, navika, običaja, kultura.

Popularnost proizvoda zavisi od učestalosti njegovog konzumiranja. Cirkulacija zajedničkih i suprotstavljenih značenja u kulturi rezultat su konzumiranja roba. Zahvaljujući konzumaciji događa se komunikacija.<sup>139</sup> Naime, komuniciranje se odvija indirektno posredstvom konzumirane robe. Zato je konzumacija jedan od najvidljivijih činova, kojim se izvodi samo-(definisanje)/formiranje. Konzumiranje se vezuje za pitanja kulturalnog identiteta. Tačnije, konzumiranjem proizvoda se konstruiše kulturalni i društveni obrazac i počinje potraga za identitetom. Nakon toga, sledi lociranje tog identiteta u društvenom i kulturalnom prostoru, i razotkrivanje njegove pripadnosti i predstavnosti u kontekstu. Kulturalni identiteti, koji su uvek u procesu nastajanja, kao istorijski i kulturalno konstruisani koncepti, nisu nasleđeni. Koncept identiteta po sebi, zamenjen je konceptom višestrukih i pokretnih identiteta. Identiteti su zato forme „produkcije“ pre nego „potrošnje“ određenog nasleđa.<sup>140</sup> Oni su manje povezani sa „korenima“, a više se kao narativi interpretiraju prema

---

<sup>139</sup> John Storey, *Inventing Popular Culture: From Folklore to Globalization*, op. cit., 78.

<sup>140</sup> John Storey, *Inventing Popular Culture: From Folklore to Globalization*, op. cit., 79.

„smerovima“ kretanja.<sup>141</sup> Identiteti su znakovi posredovanja. Identitet ljubitelja se formira posebnom vezom nastalom između identiteta i konzumiranog objekta. Usled toga, taj identitet se prepoznaje po čestom intenzivnom zalaganju i po dubokoj strasti tokom konzumiranja objekta obožavanja. Objekt obožavanja se upisuje u identitet; postaje ugrađen u sećanja i smernice želja. Identiteti nisu izrazi „prirode“, već kulturalne izvedenosti. Tako se prilikom izvođenja identiteta odvija akumulacija onoga što je izvan (kulture) kao da je unutar (u kulturi). Drugim rečima, identiteti u popularnoj kulturi nastali su od kontradiktornih serija identifikacije, subjektivnih pozicija i formi reprezentacija.

Državne kulturalne politike temeljile su se na idealističkoj tradiciji kulture, suprotstavljenom materijalnim produkcijama i ekonomskim aktivnostima. To je bila ideologija elita u vladi, administraciji, institucijama i radiodifuznim servisima kojima su isticani regionalni interesi. Tom ideologijom se, preko regionalnih ili opštih interesa, konstruisala kulturalna hegemonija. Kulturalnim politikama su interpretirani koncepti popularne kulture u državnim okvirima. Državne kulturalne politike usko su u vezi sa vladinim ekonomskim intervencijama na tržištu tj. sa operacijama na 'slobodnom tržištu', operacijama kulturalnog imperijalizma i sa ulogom države u negovanju nacionalnog kulturalnog identiteta. Državni stavovi o popularnoj kulturi odnosili su se i na popularnu muziku. Zbog vladinih konzervativnih stavova o 'kulturi' ne postoje šire intervencije vlade u 'komercijalnim' sferama ili reakcije u području popularne muzike. Ipak, država i lokalne uprave mogle su prepoznati ekonomski i društveni potencijal popularne muzike. Država je mogla sudelovati u strukturalnoj organizaciji popularne kulture i muzike (na primer, rok muzike na lokalnom, nacionalnom i konačno globalnom nivou.)

U popularnoj muzici su, pored jezika svakodnevice: klišeja, banalnih opaski smeštanih u afektivnu igru glasa i izvođenja, tematski krugovi prepoznati kao političke teme. Uz ekonomiju i tržište, politika je bitan faktor popularne muzike u činu produkcije, distribucije, izvođenja, konzumacije itd. Ponekad se zbog politički aktuelnih tekstova pesama, one svrstavaju u domen popularne muzike. U pesmama sa političkom tematikom, plasirani su otvoreni politički komentari.<sup>142</sup> Politička kazivanja u muzici, imaju potencijal da postanu moćno oružje određenog konteksta. U muzičkoj industriji se koristi rečnik profitabilnosti,<sup>143</sup>

---

<sup>141</sup> John Storey, *Inventing Popular Culture: From Folklore to Globalization*, op. cit., 80.

<sup>142</sup> John Storey, *Cultural Studies and the Study of Popular Culture*, op. cit., 126–129.

<sup>143</sup> Prodavanje muzike određenog žanra ili muzike potkulture, ili čak delo određenih izvođača kao političkih, nije isto što i prodaja pojedinačnih političkih pesama. U nepredvidljivom i stalno promenljivom svetu popularne muzičke kulture, individualne političke pesme nisu omiljene u poslovanju izdavačkih kompanija. Velike transnacionalne izdavačke kompanije grade univerzalne ukuse i zahteve u cilju većeg profita. Politika profita, koja diktira termine i ukuse međunarodnog tržišta smatra političke popularne pesme isuviše specifičnim za

zbog čega se ova industrija dovodi u vezu sa politikama i političnostima popularne muzike. Politika u muzici je mešavina državne politike, poslovne prakse, umetničkih izbora i odgovora publike. Svaki od pobrojanih elemenata ima različita ograničenja i opcije u politici popularne muzike.

Popularna kultura socijalističke Jugoslavije bila je sinteza komunističke ideologije i kapitalističkog konzumerizma. U jugoslovenskom jednopartijskom sistemu, popularna kultura je služila sistemu. Drugim rečima, odgovarajući ideološki sadržaji bili su pakovani u kapitalističko pakovanje, što ih je činilo privlačnijim za konzumente. Nakon Titovog raskida sa Staljinom, u Jugoslaviji su otvorene granice, dok su praksama zapadnog sistema prošireni vidici. U kontekstu Jugoslavije moglo se uočiti šire interesovanje za američku popularnu kulturu. Američki uticaji na popularnu kulturu bili su vidljivi u filmskom žanru, partizanskom vesternu, nastalom po ugledu na američki vestern, zatim u partizanskom stripu, ali i u muzičkim praksama sa džez i rokenrol uticajima. U Jugoslaviji se svirao rokenrol, a istovremeno su se izvodile revolucionarne pesme i pesme o Titu; emitovali su se američki filmovi, Dizniji crtani filmovi, filmska ostvarenja o NOB-u, dok se u školama polagala pionirska zakletva i nosila crvena marama itd. Pored popularnih američkih proizvoda, postojalo je interesovanje za francuski novi talas, italijansku muziku, modnu industriju i dr. Partija je, najviše iz političkih razloga, svesno tolerisala zapadnu popularnu kulturu, budući da je to bio jedan od načina stvaranja veze sa Zapadom. Država se doživljavala kao liberalnija, sa prividnom 'slobodom' među običnim ljudima. Sa jedne strane, u Jugoslaviji se poznavao džez, rokenrol, a uživalo se u pop-artu, avangardi na Bitefu, stripovima, časopisu „Playboy“. Svim tim praksama popularne kulture Jugoslavije isticalo se 'humano lice' samoupravnog socijalizma. Ipak, otvorenost se, sa druge strane, smatrala dobrodošlom, sve dok se nisu dovedili u pitanje sistem i dogma. Suprotstavljanje ideološkom u kulturi nije tolerisano.

Kao deo popularnih kulturalnih praksi, formiraju se tvorevine alternativne kulture. Manifestacije i prakse alternative poznog socijalizma javljaju se uporedo sa ostalim praksama popularne kulture. U alternativni se artikulišu drugačija mišljenja, interpretiranja, identiteti, prakse, potkulture. Tako su transgresivne prakse i prostori, kao što su slobodna ljubav, konzumiranje narkotika, homoseksualna opredeljenja, smatrani delom alternativne kulture. Utopijskom dimenzijom u društvenoj zajednici, prepoznatoj u stavu, mišljenju i ponašanju pojedinaca ili grupa, pocrtavala se posebnost diskursa svojstvenog alternativni. Čini se da je alternativa imala funkciju anticipatora demokratskog sistema. Neretko su pristalice

---

ostvarivanje dobiti. Iz perspektive muzičke industrije, politička popularna muzika je isuviše rizična po finansije. Vidi: John Storey, *Cultural Studies and the Study of Popular Culture*, op. cit., 126–129.

alternativne kulture bile značajni intelektualni tvorci nastupajućih vladajućih ideoloških opcija. Pogrešno bi bilo negirati uticaje konstrukcija alternativne kulture na vladajući ideološki okvir socijalizma. Ukaz alternativne kulture u sferi popularne jugoslovenske kulture ne podrazumeva brisanje i negiranje potkulturalne formacije ili njenog konotativnog nivoa u praksama. Naprotiv, čak i tada alternativna kultura je reprezent kulturalne drugosti u popularnoj kulturi. Predstavnici alternative su dosledni autentičnom izrazu, provokativnom nastupu, ekscentričnom prezentovanju, inovativnom ispoljavanju, ali i kritičkom stavu prilikom izvođenja i plasiranja praksi u popularnoj kulturi. Kritička oštrica u praksama alternativne kulture Jugoslavije, često je bila cenzurisana. Kontrole izraza alternative, odnosno cenzura i autocenzura, načinile su da ostvarenja alternative u popularnoj kulturi izgube autentičan, provokativni izraz, i postanu komercijalno neisplativa. Jedan od razloga izvođenja praksi alternative u jugoslovenskoj popularnoj kulturi bio je veći uticaj na javno mnjenje. Predstavnici alternative su poznavali i koristili jezik popularne kulture. Jezik alternative bio je filtriran kroz popularni diskurs razumljiv javnosti, kojim je alternativa dostigla širu komunikativnu moć. Ipak, popularnost alternativne kulture treba uslovno shvatiti. Alternativne prakse mogu izgubiti dimenziju 'alternativnosti' ukoliko se potpuno podrede zahtevima systemske kulture. Zato izvođenja alternative u domenima popularne kulture jesu svojevrsna simuliranja popularnog i masovnog, u službi kritičkog delovanja.

Za razliku od praksi alternativne kulture, ostvarenja popularne kulture se interpretiraju u svetlu lakih kulturalnih sadržaja. Popularna kultura, u čitanju frankfurtske škole, usko je povezana sa poslovnom, ali i političkom dimenzijom društva. Alternativa označava sponu sa političkim činiocima društva, dok njena komercijalno isplativa instanca izostaja. Ipak, razliku između alternativnog i popularnog treba uslovno shvatiti. U marksističkoj teoriji istaknuto je da ne postoji jedna kultura, već se prepoznaju različiti tipovi kultura, poput: visoke, niske, regionalne, nacionalne, susedske, a dodaćemo alternativne itd. Takođe je, i empirijski netačan pokušaj homogenizovanja svih odraza singularne logike kapitala; umesto toga, prakse popularne kulture moraju biti adresirane u relevantnim terminima kao različite manifestacije i značenja za različite grupe. Publika popularne kulture nije monolitna, te joj se treba različito obraćati. Iz svega ukazanog može se zaključiti da su u okvirima popularne kulture 'ispisani' sadržaji alternative. Alternativna kultura je jedna od kulturalnih manifestacija popularne kulture, čije prakse imaju konotativne dimenzije namenjene široj javnosti.

## II 4 Teorija hibridnih identiteta

U studijama kulture, identitet se definiše kao diskurzivna praksa unutar subjekta. Identitet je konstruisan diskursom. On je konstrukcija unutar, a ne izvan reprezentacije, povezan sa izmišljanjem tradicije, ali i sa sâmom tradicijom. Postupak poistovećivanja je posledica iskaza o identifikovanju i iskazivanja identifikacije. Proces identifikacije nikad nije završen proces, te zato identitet ne može biti jedinstven, suštinski i 'originalan'. Identitet nije singularan, on se nalazi u neprekidnom procesu promene i transformacije. On je u procesu poistovećivanja sa drugim stvarnim ili idealno percipiranim subjektom, tačnije sa određenim aspektima drugog subjekta ili društvene grupe. Identitet se konstruiše prema Drugom, koji mu nedostaje. Svaki identitet ima svojevrstan višak na 'marginama'. Sa tim u vezi, Dejvid Bejli (David Bailey) i Stjuart Hol (Stuart Hall) tvrde da „[...] identiteti mogu zato biti kontradiktorni i uvek situacijski [...] mi smo uvek uključeni u serije političkih igara oko slomljenih ili decentriranih identiteta“.<sup>144</sup> Identiteti su zavisni od međusobnih različitosti i negacija. Stoga, subjekt ne može činiti jedan identitet, već sijaset različitih, samostalnih nepotpunih i fragmentarno artikulisanih identiteta.

Nakon istraživanja o konstituciji i politikama identiteta, Stjuart Hol (Stuart Hall) je ponudio dva modela produkcije identiteta.<sup>145</sup> Prvi model se odnosi na postojanje instinktivnog i suštinskog u sadržaju bilo kog identiteta. Identiteti su određeni sličnim poreklom ili sličnom strukturom, iskustvom. Pod prvim modelom se misli na borbu protiv postojeće konstrukcije određenih identiteta, koje pozitivnim slikama osporavaju negativne slike. Na taj način se otkriva „autentičan“ i „originalan“ sadržaj identiteta. U osnovi ovaj

---

<sup>144</sup> Lawrence Grossberg, *Identity and Cultural Studies: Is That All There Is?*, in: *Questions of Cultural Identity*, ed. by Stuart Hall, Paul du Gay, Sage Publications Ltd., London, 1996, 91.

<sup>145</sup> Lawrence Grossberg, *Identity and Cultural Studies: Is That All There Is?*, in: *Questions of Cultural Identity*, op. cit., 87–107.

model je borba nad reprezentacijama identiteta, kojim se konstituiše odvojen i poseban identitet na mestu drugog. Drugi model identiteta nastaje usled nemogućeg potpunog konstituisanja, odvojenih i posebnih identiteta. Ovim modelom se poriče autentičnost izvornih identiteta univerzalnog porekla ili iskustva. Identiteti su nepotpuni i uvek u procesu nastajanja. Svaki identitet zavisi od svojih različitosti, negacija i nekih drugih termina. Usled toga, Hol ističe da je identitet temporalan i nestabilan efekat veza koje ga definišu.

Identitet se ne može odvojiti od izricanja identiteta, odnosno od autoriteta autorizovanog da ga verifikuje. Takođe, identitet je neodvojiv i od situacije izražavanja. Zato se Bejli i Hol koriste metaforom, kada govore da „...s obzirom na to da crno označava domet iskustva, čin reprezentacije postaje ne samo decentriranost subjekta, već i istraživanje kaleidoskopskih uslova crnila“.<sup>146</sup> Subjekt koji izražava svoj identitet preko 'podvojene singularnosti' jeste subjekt koji čuva svoju singularnost i upisuje se dva puta, kao subjekt iskazivanja i kao subjekt iskaza.<sup>147</sup> Uslov identitetskog iskaza je da se identitetski subjekt rascepi. Identitetskim iskazom, u subjektu se uspostavlja potpuna trijada: pojedinačno / posebno / opšte.<sup>148</sup> Na taj način, identitetskim iskazom se pripisuje identitet pojedincu. Pod posebnim se misli identitetski predikat. Posebno se javlja između pojedinačnog i opšteg, čime se određuje zajednica ili mnoštvo onih koji se kao takvi identifikuju.<sup>149</sup> Otvoreni, hibridni identitetski upisi alternativne kulture imaju instancu 'posebnosti'.<sup>150</sup> Jedan od segmenata trijade je instanca opšteg. To je pozicija sa koje se može videti identitetski iskaz kao iskazan. Takođe, instanca opšteg podrazumeva mesto sa kog se vidi iskazivanje iskaza, odnosno perspektiva odakle se raspoznaje iskaz i iskazivanje. Takva pozicija čini mogućim tumačenje identitetskog iskaza, i ona jeste instanca koja dopunjava dispozitiv.<sup>151</sup> Ona je instanca ka kojoj se teži u celokupnom postupku, i kojom se pretpostavlja uslov za postojanje identiteta. Sinonim za „opšte“ je „božji pogled“, odnosno pogled kontrolora, nadzornika, revizora, koji govori, percipira i izvodi identitet prema svom mestu gledanja, tj. mestu opštosti.

Identitet ima posebnu važnost u političkim interesima i u političkim delovanjima. Činilac može na različite načine da konstruiše čin, a može postojati i bez čina.<sup>152</sup> Identitet je

---

<sup>146</sup> Lawrence Grossberg, *Identity and Cultural Studies: Is That All There Is?*, in: *Questions of Cultural Identity*, op.cit., 91.

<sup>147</sup> Rastko Močnik, *3 teorije: Ideologija, Nacija, Institucija*, prevod: Branka Dimitrijević, Centar za savremenu umetnost: Škola za istoriju i teoriju umetnosti, Beograd, 2003, 114.

<sup>148</sup> Rastko Močnik, *3 teorije: Ideologija, Nacija, Institucija*, op.cit., 115.

<sup>149</sup> Ibid.

<sup>150</sup> Rastko Močnik, *3 teorije: Ideologija, Nacija, Institucija*, op.cit., 113–117.

<sup>151</sup> Ibid.

<sup>152</sup> Džudit Batler, *Nevolja s rodom: feminizam i subverzija identiteta*, prevod: Adriana Zaharijević, Karpos, Loznica, 2010, 287.



označen, ali se njime i označava, u procesu označavanja u isprepletanim diskursima. Proces označavanja nije akt utemeljenja, već je ono radnja determinisanog ponavljanja prilikom koje se konstruiše subjekt. „Ja“ se definiše onda kada se označavanjem stvore odgovarajući uslovi. Izvođenju „ja“ su doprinela pravila kojima se (ne)legitimno odnosi prema „ja“. „Ja“ je definisano praksama, kojima se stvara polje razumljivosti u kom se „ja“ kreće.<sup>153</sup> Subjekt nije determinisan pravilima od kojih je nastao, jer označavanje nije utemeljujući čin. Pravilima se označavaju i iskazuju „alternativni domeni i kulturalne razumljivosti“.<sup>154</sup> Ta drugost u recepciji društva i kulture tiče se novih mogućnosti u konstrukcijama subjekata izvan hijerarhijskih binarnosti. Subjekt je zato produkt diskurzivnog čina u svakodnevnim označiteljskim praksama.<sup>155</sup> Identiteti kao prakse označavanja, dobijaju odliku subverzivnosti prilikom ponavljanog označavanja.

Identiteti definisani u / i izvedeni prema / kontekstu, vezani su za svoja iskazivanja i za sve uslove svojstvene svakom iskazivanju. Svaki iskaz mora da bude autorizovan, a tu autorizaciju stvara zajednica. Identiteti dominantne ideologije su autorizovani, sa jedne strane, kao izvedenosti vladajuće ideologije. Tačnije, autorizacija se postiže društvenim kodovima koji su upravljani ideologijom. Sa druge strane, hibridni identiteti alternative su autorizovani u kontekstu posredstvom vladajućih ideoloških konstrukcija. Hibridni, otvoreni identiteti potkulture jesu konstrukcije onih „isključenih“ identitetskih upisa, upisa izvan dominantnog društvenog subjekta. Usled toga, dominantni subjekt se određuje u odnosu na hibridne identitetske upise kao izvedenosti „Drugog“ ili niza Drugih.

Identiteti nisu jedinstveni, već jesu fragmentarani i razlomljeni. Identitetski upisi se umnožavaju. Identiteti su u konstantnom procesu transformacije. Oni su konstruisani unutar reprezentacije i povezani sa činom izmišljanja tradicije, ali i sa sâmom tradicijom. Identitetski iskaz i iskazivanja su nastali u diskursu, odnosno u specifičnim diskursnim formacijama i praksama. Identiteti se odnose na razlike i isključivanja, pre nego na izvođenje jednog, identičnog i prirodnog konstruisanog jedinstva. Stoga identiteti grade razlike. Oni se definišu u odnosu sa Drugim, tačnije u odnosu na ono što nisu, što im nedostaje, i što se naziva konstitutivna izvanjkost. Ukoliko se misli jedinstvo u identitetu, onda je ono nastalo unutar igre moći i isključivanja. Zato je identitet hibridni rezultat uvedenog, nadodređenog procesa „zatvaranja“. Činom identifikacije se ne obuhvataju različiti identitetski upisi. Identifikacija

---

<sup>153</sup> Džudit Butler, *Nevolja s rodnom: feminizam i subverzija identiteta*, op.cit., 289.

<sup>154</sup> Džudit Butler, *Nevolja s rodnom: feminizam i subverzija identiteta*, op.cit., 292.

<sup>155</sup> Džudit Butler, *Nevolja s rodnom: feminizam i subverzija identiteta*, op.cit., 291.

podrazumeva aktove artikulacije, zašivanja, nadodređivanja. Identiteti su upisi različitih, antagonističkih diskursa, praksi i pozicija.

Pitanjem identiteta se bavio Fuko. Identitet se dovodi u vezu sa 'odnosom prema jastvu' i sa prepoznavanjem „samog sebe“ kao subjekta. Pod 'jastvom' se misli objekt u svetu. Jastvo se tiče praksi samokonstituisanja, prepoznavanja i refleksije. Pored toga, jastvo je odnos prema pravilu, sa posebnim akcentom na normativnoj regulaciji bez koje se ne može ostvariti „subjektivizacija“. Jastvo je dakle postojanje ili haotična stilizacija svakodnevnog života. Tehnologije svakodnevice, najučinkovitije su prikazane u praksama samoproizvodnje, i u specifičnim načinima ponašanja. U Fukoovoj interpretaciji diskurs gradi identitet.<sup>156</sup> Diskurs je konstrukcija ili oružje za koje se / kojim se bori.<sup>157</sup> Zato je diskurs moć koju treba zadobiti, a kojom se ostvaruje i izvodi iskaz. Drugim rečima, najveća istina nije ležala u onome šta je diskurs bio, ili šta se njime činilo. Moć diskursa podrazumevala je ono o čemu se diskursom govorilo. Istina u diskursu je – kao ritualizovano, delotvorno i pravedno iskazivanje – postajala sâm iskaz. Diskurs u kom se 'prepoznavao' identitet alternative, istovremeno je davao pravo na iskaz tom identitetu. Iskazivanjem iskaza se dobija smisao, forma i objekt izraza. Diskursom se gradi poseban odnos prema svetu referenata.<sup>158</sup> U interpretaciji o poretku diskursa, Fuko razmatra i vrstu stepenovanja među diskursima.<sup>159</sup> Diskursi mogu biti deo svakodnevice, koji nestaju čim su izgovoreni, a mogu biti i oni sa početka govornih činova, preuzeti, transformisani i artikulisani rečima. Tako formulisane diskurse potrebno je dalje kazivati. Kao diskurzivni produkti, identiteti su u stalnom procesu izvođenja. Učinak moći diskursa u izgradnji identiteta jednak je formiranju subjekata od identiteta. Prema Fukou, subjekt se proizvodi u jeziku činom forkluzije.<sup>160</sup> Odbijeno i odbačeno u stvaranju subjekta jesu oni elementi koji određuju subjekt. Ostatom izvan subjekta, nastalim činom forkluzije, definiše se subjekt. Rezultat procesa je subjekt koji nikada nije koherentan, ni identičan. U subjektu se neprestano iznova formulišu nizovi isključivanja koji ga definišu, a koji su njegov diskontinuitet i nedovršenost. Formulisani u diskursu, subjekti kao razlomljene i fragmentarne strukture, na neki način su stvarani odbacivanjem ili forkluzijom 'drugačijih' identifikacionih upisa. Forkluzija je jedan od postupaka za diskurzivno konstruisanje subjekta. Čini se da forkluzija ima bitnu ulogu u definisanju subjekta alternative. Svaki subjekt dominantnih ideoloških upisa sadrži u sebi

---

<sup>156</sup> Mišel Fuko, *Poredak diskursa*, prevod: Dejan Aničić, Karpos, Loznica 2007.

<sup>157</sup> Mišel Fuko, *Poredak diskursa*, op.cit., 18.

<sup>158</sup> Mišel Fuko, *Poredak diskursa*, op.cit., 12.

<sup>159</sup> Mišel Fuko, *Poredak diskursa*, op.cit., 18.

<sup>160</sup> Džudit Batler, *Tela koja nešto znače – O diskurzivnim granicama „pola“*, prevod: Slavica Miletić, Fabrika knjiga, Beograd, 2001, 236.

hibridne identitetske upise kulturalne drugosti. Naime, subjekt sistema se definisao neutralisanjem pluralnih upisa u subjekt. Alternativno se, usled toga, može čitati kao diskurs u funkciji definisanja i izvođenja društvenog, kulturalnog, političkog i dr. sistema.

U subjektu su prisutne podele na 'unutrašnji' i 'spoljašnji' svet, zbog kojih se subjekt strukturira na osnovu razlike unutrašnje spoljašnje. Granica ili međa između unutrašnjeg i spoljašnjeg sveta simbolizuje društvene regulacije i kontrole. Prema američkoj teoretičarki postukturalizma Džudit Batler (Judith Butler) granice između unutrašnjeg i spoljašnjeg kvare oni unutarnji prolazi preko kojih se ospoljava sadržaj unutrašnjosti. Tada funkcija izlučivanja postaje model za druge oblike diferencijacije identiteta.<sup>161</sup> Jedino ostvarivanjem nepropusnosti unutrašnjeg i spoljašnjeg telesnog sveta u Drugom, dostiže se čistoća cele površine tela i gube značenja nečistog, 'prljavog' ili izmeta.<sup>162</sup> Dakle, činom isključivanja definišu se nepoželjni, prezreni i marginalizovani subjekti, koji su izvan polja simboličkog i reprezentativnog. Prema Batlerovoj u identitetima kulturalne drugosti se isključuje diskurzivna konstrukcija konstitutivne spoljašnjosti. Iz toga sledi da je sistem društvena ljuštura, odnosno spoljašnja instanca društva. 'Spoljašnjost' je, naizgled, čisti interpelirani subjekt ideologije. U svakom sistemski izvedenom društvenom 'spoljašnjem' telu prisutan je 'nečisti, unutarnji' upis u telesno. Subjekt kulturalne drugosti je označen kao nečisti, prljavi, 'unutrašnji' telesni svet, u sistemski definisanoj spoljašnjoj predstavnosti subjekta. Drugim rečima, u svakom subjektu zvanične ideologije postoji identitetski upis alternative. Kada unutrašnji sadržaj preko unutarnjih prolaza pronade izlaz izvan spoljašnje 'ljuštore', tada se 'izlučivanjem' konstituiše upis alternative kao spoljašnje telesne predstave.

Stvaranje konteksta u kom pripadnici jedne zajednice dele isto mišljenje i grade celinu, naziva se 'stilom mišljenja'.<sup>163</sup> Njime su obuhvaćene interpretacije o svetu, činjenicama, spekulacijama. Stil mišljenja jesu okvirne pretpostavke i vrednosni kriterijumi za tumačenje iskustava u zajednici. Stil se odnosi na 'ugao tumačenja', na pretpostavke određenih pravila, kriterijuma, normi koje okupljaju zajednicu. Dakle, 'stil mišljenja' nije konačna istina. Batlerova smatra da Zakon prethodi subjektu, dok Zakonu ništa ne prethodi.<sup>164</sup> Političko polje moći, poput Zakona, ne postoji sâmo po sebi, i ne može prethoditi subjektima na koje deluje. Subjekt ne prethodi njegovim konstrukcijama i ne može biti uslovljen njima.

---

<sup>161</sup> Džudit Batler, *Nevolja s rodom: feminizam i subverzija identiteta*, op.cit., 273.

<sup>162</sup> Ibid.

<sup>163</sup> Dejan Ilić, Raseljavanje zone nenastanjivosti, u: Džudit Batler, *Tela koja nešto znače – O diskurzivnim granicama „pola“*, op.cit., 323.

<sup>164</sup> Dejan Ilić, Raseljavanje zone nenastanjivosti, u: Džudit Batler, *Tela koja nešto znače – O diskurzivnim granicama „pola“*, op.cit., 335–336.

On nije područje kulturalnog sukoba, ali jeste veza u kojoj se događaju preoznačavanja ili repetivnosti u funkciji konstituisanja „mi“.<sup>165</sup>

Identitet se imenuje prema kontekstu nastanka. Imenom se naglašava promenljivost u identitetu. Postupkom imenovanja, integrišu se slobodni označitelji identiteta. Jedno od glavnih oružja u organizovanju političkih grupa je njihovo imenovanje. Izgradnji kulturalne drugosti ili alternative prethodilo je imenovanje. Tim činom su integrisani identiteti alternative, kao hibridni, heterogeni identiteti sa određenim 'stilom mišljenja'. Oni su postali zasebno, politički angažovano, društveno telo.

Kao što je rečeno, alternativni predstavnik je konstruisan od hibridnih identitetskih konstrukcija. On ima moć drugačijeg rasuđivanja, tumačenja i izvođenja u kontekstu. Integrisanjem hibridnih identiteta, posredstvom stila mišljenja, nastaju alternativne kulturalne konstrukcije. Bitno je naglasiti da su hibridni identitetski upisi kulturalne drugosti sastavni deo svakog subjekta. Prilikom neutralisanja, odnosno brisanja i odbacivanja identiteta drugosti formiraju se subjekti kao konstrukcije dominantnog društvenog sistema. Dakle, sistemom se odbacuju plurani upisi otvorenih hibridnih identiteta. Isto tako, hibridni identiteti alternativne potkulture nisu bitni jedino u konstruisanju i imenovanju subjekata sistema, već se njihova važnost ogleda u dimenziji izvornog, prvobitnog, samoniklog određenja. Identiteti kulturalne drugosti jesu 'neobrađeni' heterogeni materijal 'prigušen' i zaboravljen u subjektu sistema. Sazan od individualnih unutrašnjosti, subjekt alternative je formulisan praksama, u svim njihovim heterogenim ispoljavanjima u području alternativne kulture.

---

<sup>165</sup> Džudit Batler, *Tela koja nešto znače – O diskurzivnim granicama „pola“*, op.cit., 160–161.

**B**

**TEORIJA ALTERNATIVE**

### III DEFINISANJE ALTERNATIVNE KULTURE

#### III 1 Močnikov koncept ideologije

Društveno, razumsko, harmonično celo socijalizma je rezultat ideološke konstrukcije.<sup>166</sup> U Žižekovoj interpretaciji, ideologija je uvek „materijalna“ diskurzivna praksa, organizovana u ideološkim aparatima države. Ideologija nema spoljašnost, a istovremeno i nije ništa drugo do spoljašnosti. Ona je, dakle, praksa osobena po „performativnoj snazi“. Reč ima snagu da stvori realnosti. U takvim okolnostima, subjekt ne veruje da ga je zahvatila ideologija. Iako subjekt ne pobija performativnu moć ideologije, on zadržava unutrašnju distancu prema njoj. Distanciranje subjekta od ideologije, smatra se imaginarnim bekstvom od mesta iskazivanja ili od mesta iskaza. Individua se odaziva 'zovu' ideološkog subjekta. Tim činom se stvara subjekt u ideologiji tj. subjekt nastaje u ideologiji. Subjekti ideologije jesu partija, narod, rasa. Drugim rečima, Močnik govori o činu interpelacije individue u „subjekta za kojeg se pretpostavlja da veruje“<sup>167</sup>.

---

<sup>166</sup> Slavoj Žižek, *Birokratija i uživanje*, op.cit., 19.

<sup>167</sup> Koncept Rastka Močnika „subjekt za kojeg se pretpostavlja da veruje“ izgrađen je po uzoru na Lakanov koncept „subjekta za kojeg se pretpostavlja da zna“. Oba koncepta jesu strukturalna mesta koja čine oslonac za transfer u psihoanalitičku situaciju. Funkcija tog mesta je identifikacija. Vidi: Rastko Močnik, *3 teorije: Ideologija, Nacija, Institucija*, op.cit., 46.

Jedna od središnjih teza o ideologiji, koju Močnik zastupa je da „ideologija interpelira individue u subjekt“.<sup>168</sup> Identitetski iskaz je prazna forma odnosa koje ideologija situira između iskaza i iskazivanja. Pod identitetskim iskazom se misli odrednica identiteta izvedena od strane drugog. Identitetski iskaz je upis tumačen, viđen, izgovoren u kontekstu onih koji taj upis posmatraju, sagledavaju, interpretiraju. Iskazivanje identiteta je postupak izvođenja identiteta od strane subjekta za druge subjekte. Taj identitetski iskaz je nužan u odnosu između situacije u kojoj se neki iskaz izgovara i sâmog iskaza. Drugim rečima, identitetskim iskazom se ostvaruje pravo na iskazivanje. Pravo na iskaz ima ona instanca koja „drži na okupu“ identitetsku zajednicu.<sup>169</sup> Zajednica 'izdaje' ovlašćenje za autorizaciju identitetskog iskaza. Naime, kako Močnik tumači, 'zajednica koja ovlašćuje' reprezentovana je 'subjektom za kojeg se pretpostavlja da zna'.<sup>170</sup> Identitetski iskaz dobija autorizaciju, odnosno pravo na identifikaciju, u činu identifikovanja sa 'subjektom za kojeg se pretpostavlja da zna'. Povratni učinak bezuslovne identifikacije sa 'subjektom za kojeg se pretpostavlja da zna' je čin priznavanja prava na identitetski iskaz. Upisivanje identitetskog iskaza u praznu formu odnosa između situacija iskazivanja i iskaza jeste forma ideološke interpelacije.<sup>171</sup>

Močnik zastupa tezu da se ideologija obraća pojedincima, koji se odazivaju ideologiji i tim činom postaju subjekti. Dakle, odgovor individue na obraćanje ideologije, Močnik naziva interpelacijom adresiranog pojedinca. Reagovanje pojedinca na ideologiju je čin (samo)prepoznavanja, kojim se potvrđuje da pojedinac jeste ono čemu se odazvao, tj. da jeste „adresirani subjekt“.<sup>172</sup> Drugim rečima, interpelirani pojedinac postaje subjekt, tako što se 'nađe' na mestu koje mu je ideologija odredila. Prema Močniku, individua dostiže kolektivnu svest preko rituala. Kolektivna svest se reprodukuje u individualnoj psihi pojedinaca preko ritualne prakse, sa tri bitna momenta: interpelacijom kao ideološkim činom; imaginarnošću kao nacionalnom konstrukcijom; i materijalnom egzistencijom ideologije na institucionalnoj razini.<sup>173</sup> Sledeći Altiserove ideje, Močnik smatra da je svaka praksa moguća preko ideologije i unutar nje; ali i da se svaka ideologija izvodi preko subjekta i za subjekte. Tako, prakse i učenja imaju ideološki smisao ili su ideološki posredovane.

---

<sup>168</sup> Rastko Močnik, *3 teorije: Ideologija, nacija, institucija*, op.cit., 47.

<sup>169</sup> Rastko Močnik, *3 teorije: Ideologija, Nacija, Institucija*, op.cit., 102.

<sup>170</sup> Ibid.

<sup>171</sup> Rastko Močnik, *3 teorije: Ideologija, Nacija, Institucija*, op.cit., 103.

<sup>172</sup> Rastko Močnik, *3 teorije: Ideologija, Nacija, Institucija*, op.cit., 43.

<sup>173</sup> Ovo su ujedno i tri Altiserova koncepta koja Močnik dalje reinterpreтира i razrađuje u svojoj teorijskoj eksplikaciji.

Suprotno ideji Altisera da su individue u svakoj prilici već subjekti – odnosno da su oni uvek i već interpelirani u neku ideologiju<sup>174</sup> – Močnik postavlja tezu da subjekt pre čina interpeliranja nije subjekt, već individua.<sup>175</sup> Interpret želi da se postavi na poziciju. Odnosno on traga za mestom sa kog bi razumeo smisao iskaza, tj. poziciju sa koje je smisao iskaza smislen. Ukoliko se subjekt (već i uvek interpeliran) nalazi na mestu sa kog veruje u pozadinu, onda je to mesto osnova na kojoj iskaz dobija smisao, ili mesto na kom su ova verovanja „dostižna“. Verovanjem u pozadinu, najlakše se dolazi do traženog mesta. Drugim rečima, verovanja su dostupna preko instance koju zastupa verujući, ali i nakon dolazka na mesto verujućeg. Verovanjem se događa interpelacija. Verovanje u iskaze se dovodi u vezu sa verovanjem u pozadine, što Močnik objašnjava instancom „subjekt za kojeg se pretpostavlja da veruje“.<sup>176</sup> Takav idealan interpelirani subjekt veruje u pozadinu kako bi postao iskaz. Iskaz interpreta je iskaz subjekta koji pretpostavlja da su verovanja u pozadinu moguća.<sup>177</sup> Interpret je uslovni verujući koji se ne identifikuje u potpunosti sa „subjektom za kojeg se pretpostavlja da veruje“. Naime, on je posrednička instanca koja omogućava komunikaciju. Ako je identifikacija bezuslovna, onda interpret ne prihvata 'verovanja u pozadinu' kao „moguća“, već ih razume kao „nužna“ verovanja.<sup>178</sup> Interpret u potpunosti veruje u verovanje iz pozadine iskaza. Identifikacija postaje „bezuslovna“ kada se podrži nesvesnom željom.<sup>179</sup> Zahtev za smislom među pojedincima podstiče nesvesnu želju, odnosno identifikovanje sa „subjektom za kojeg se pretpostavlja da veruje“, nakon kog se događa proces odbijanja i povratnog kretanja ka interpretu u vidu interpelacije.<sup>180</sup> U tom procesu, nesvesna želja interpreta postaje nedeljiv činilac interpelacije, dok je polazni podsticaj – zahtev za smislom – interpelacijska zamka pojedinca. Tako se u ideologiji traga za mestom gde su 'pojedinci'<sup>181</sup> najindividualniji, a ono je područje nesvesne želje. Individue sa željom već jesu subjekti, jer su te individue „subjektivizovane“ kao sâma nesvesna želja u činu intersubjektivnog odnosa. Drugim rečima, nesvesna želja nastaje u intersubjektivnom procesu „komunikacije“, u kom se „usađuje“ u individuu kao „želja Drugoga“.

U alternativnoj kulturi su prisutni slobodni identitetski upisi u potkulturalne subjekte alternative. Identitetski iskazi u subjektima kulturalne drugosti ili alternative interpelirani su izvan dominantnog ideološkog okvira. Identiteti alternative su nastali u okviru ideološki

---

<sup>174</sup> Rastko Močnik, *3 teorije: Ideologija, Nacija, Institucija*, op.cit., 43.

<sup>175</sup> Rastko Močnik, *3 teorije: Ideologija, Nacija, Institucija*, op.cit., 48.

<sup>176</sup> Rastko Močnik, *3 teorije: Ideologija, Nacija, Institucija*, op.cit., 44.

<sup>177</sup> Ibid.

<sup>178</sup> Rastko Močnik, *3 teorije: Ideologija, Nacija, Institucija*, op.cit., 47.

<sup>179</sup> Ibid.

<sup>180</sup> Rastko Močnik, *3 teorije: Ideologija, Nacija, Institucija*, op.cit., 47–48.

<sup>181</sup> Rastko Močnik, *3 teorije: Ideologija, Nacija, Institucija*, op.cit., 48.



interpelirane potkulturalne situacije iskazivanja. Takvi identiteti potkulture se ne mogu odvojiti od izražavanja identiteta, budući da je identitet vezan za situaciju iskazivanja. Kao čin samoidentifikacije, identitet ne postoji ako nije iskazan. Do sada je rečeno da ideološki interpelirani 'subjekt za kojeg se pretpostavlja da zna' verifikuje i iskazuje identitet.<sup>182</sup> Dakle, iskazivanje identiteta je usko povezano sa ideološkim okvirom, koji je u slučaju alternative 'slobodan' sistem za konstruisanje identitetskih upisa u subjekt. Alternativa nastaje kao reakcija na kontekst, okvir, situaciju i iskazuje se u odnosu na dominantne društvene / kulturalne modele upisa i upisivanja / iskaza i iskazivanja. Identiteti alternative se koriste kritikom, a neretko i negacijom u kontekstu, što je uslov za iskaz i iskazivanje identiteta alternativne kulture. Jedan od glavnih mehanizama za identifikovanje, odnosno poistovećivanje identitetskih iskaza je prisutnost kritike u iskazu alternative. Artikulisanje i primena kritičkog jesu deo interpelacijskog procesa individue u subjekt alternative. Slobodan i otvoren čin upisa identiteta u subjekt sistema preduslov je za ospoljenje alternativno interpeliranog subjekta. Iz toga sledi da su subjekti alternative sazdani od hibridnih, pluralnih identitetskih iskaza kulturalne drugosti u kontekstu postojećih dominantnih ideologija.

---

<sup>182</sup> Rastko Močnik, *3 teorije: Ideologija, Nacija, Institucija*, op.cit., 44.

### III 2 Subjekt alternative

Pozni socijalizam su obeležile određene promene u definisanju i izvođenju kulturalnog identiteta Jugoslavije. Nakon više decenija, politička kritika u društvu postala je vidljivija u okvirima sistema. Tim kritičkim preispitivanjem formirani su drugačiji politički stavovi, kulturalne stvarnosti i različite narodnosti.<sup>183</sup> Prilikom decentriranja vrhovnog sistema i institucija socijalističke ideologije, nastavljen je slobodan protok kapitalističkih informacija i diskursa uz postepena otkrivanja republičkih interesa.<sup>184</sup> Sa drugačijim modelima prezentovanja, mišljenja i ispoljavanja tokom osamdesetih XX veka, nastali su drugačiji, odnosno noviji tipovi potkulturalnih identiteta.

Pored toga, u poznom socijalizmu, periodu socijalnog i političkog cinizma, jednu od glavnih uloga imala je kulturalna ironija.<sup>185</sup> Do osamdesetih godina XX veka, subjektu društva nije bilo dozvoljeno veće distanciranje od dominantnih načela u konstrukcijama identiteta socijalističkog diskursa. Diskursima u sistemu moći diktirane su izvođačke prakse identifikovanja, upravljane prema istoobraznom, kolektivnom društvenom identitetu. Kolektivno izvedena i definisana individua je opstajala u društvenom i kulturalnom prostoru socijalizma. Do osamdesetih godina, nije se posebno naglašavala činjenica o pluralnosti identiteta u socijalističkom subjektu. Takvi identitetski upisi nisu bili adekvatni 'manipulativnim' kodeksima i normama samoupravnog ili bolje reći 'jednosmernog' jednopartijskog sistema. Usled toga, društvenim sistemom se nametala smislenost u istorijskom, biološkom, interpretativnom, identifikacionom, kulturalnom pogledu. Na taj

---

<sup>183</sup> Marina Gržinić, *Estetika kibersvijeta i učinci derealizacije*, prevod: Nebojša Jovanović, Multimedijalni institut, Zagreb, 2005, 206.

<sup>184</sup> Ketrin Verderi: *Šta je bio socijalizam i šta dolazi posle njega?*, prevod: Veselin Kostić, Fabrika knjiga, Beograd, 2005, 39–77.

<sup>185</sup> O samoupravnom socijalističkom cinizmu, vidi u: Marina Gržinić, *Estetika kibersvijeta i učinci derealizacije*, op.cit., 204–207.

način, nesvesne individue su kolektivno oblikovane, 'zaslepljene', opčinjene i uvlačene u mehanizme identifikacije sistema jugoslovenskog 'bratstva i jedinstva'. U uslovima društvene jednopartijske usmerenosti, 'neutralisano' je drugačije iskazivanje, ispoljavanje, izvođenje identifikacionih karakteristika. Sve što je spadalo pod Drugo bilo je cenzurisano, ukidano ili (prećutno!) sabotirano.

Jugoslovenski subjekt je rezultat ideološke interpelacije individue u subjekt ideologije, odnosno u subjekt jugoslovenske, samoupravne zamišljene zajednice, kosmopolitskog tipa. Jugosloven je bio 'subjekt za kojeg se pretpostavlja da zna' ili subjekt ideološki 'zamišljene zajednice'. Idealni, ideološki interpelant podrazumevao je 'jedinjenje' kulturalnog, jezičkog, etničkog i religijskog 'bratstva i jedinstva'. Nakon trodecenijskog samoupravnog socijalističkog jugoslovenstva, sistem je narušen isticanjem različitosti u pluralnim konstrukcijama Jugoslovena. Već je jugoslovenski subjekt bio konstrukcija pluralnih identitetskih upisa, jer je mogao nastati u okvirima neke od šest republika, sa najmanje tri slična ili različita jezika i tri veroispovesti. Zajednička crta pluraliteta etničkog, religijskog i kulturalnog bila je ideološka interpeliranost u jugoslovensku samoupravnu 'zamišljenu zajednicu'. Sa poznim socijalizmom, u subjektu Jugoslovena su se ovaplotile brojne neutralisane etničke, kulturne i religijske različitosti. Kasnije su te različitosti postale barijere i razlozi raspada velike federativne zajednice.

U određenom smislu se čini da se pravo 'lice' kulturalnog identiteta Jugoslovena pojavilo u identitetskim upisima subjekta alternative. Predstavnik alternative u poznosocijalističkoj Jugoslaviji bio je odraz jugoslovenske pluralnosti postojane u sistemu.

U pukotinama jugoslovenske socijalističke samoupravne ideologije, alternativa je istupila u obliku specifičnog, remetilačkog „šuma“ koji narušava hegemoni karakter konstruisanog jugoslovenstva. Novo potkulturalno izražavanje doprinelo je pokretanju procesa društvenih promena.<sup>186</sup> Alternativa se oblikovala praksama i bihevioralnim aktovima, koji su bili deo performativnog izvođenja hibridnih identiteta u kulturi. Tako se identitet koristio simuliranjem, ponavljanjem i imitiranjem društvenih i kulturalnih konstrukcija u 'nadziranim pukotinama' socijalizma. U praksama alternative, postojala je ideja performativa, kojom su se izvodili, iskazivali i imenovali novi diskursi. Alternativa je bihevioralno-ekspresivan čin, koji je upisom u kontekst dostizao društvenu moć. Radikalnost alternativnog subjekta krila se u performativnosti njegovih pluralanih, višedimenzionalnih i ideološki subverzivnih identiteta. Oni su se ophodili opsceno, akciono, angažovano prema društveno

---

<sup>186</sup> Marina Gržinić, *Estetika kibersvijeta i učinci derealizacije*, op.cit., 208.

dominantnom. Politizacija kulturalnog i društvenog jezika u praksama alternative, događala se u samom jezgru društva. Iskazom i iskazivanjima subjekata alternative, kao pluralnih subjektivizacija, konstruisan je događaj ontologizacije jastva unutar društvenosti. Naime, njihovi pokazani, prikazani i predstavljeni identiteti podrazumevali su učestalo izvođenje događaja za socijalistički kolektiv. Tako je došlo do različitih registara i režima iskazivanja / pokazivanja identifikacija od rodnih, etničkih, preko nacionalnih, klasnih, državnih do generacijskih, profesionalnih i dr.<sup>187</sup>

Rodna identifikacija u praksama alternative, odnosno izvođenje seksualnog identiteta u socijalističkom ustrojstvu, ticalo se pitanja pola i tela. Slobodno ukrašavanje tela i njegova stilizacija, kao uličnog / javnog performansa ili revolta u slici bio je čin ponovnog ovladavanja telom. Individue alternative su među prvima komunicirale radikalnim praksama. U praksama alternative, polno određenje se demonstriralo kao eksces. Usled toga, koristili su se elementi transseksualnosti, sadomazohističkih praksi, pornografije i dr. čime se sugerisala relativnost rodnog, heteroseksualnog upisa u identitete.<sup>188</sup> Heteroseksualnost u socijalističkom društvu, rezultat je simuliranja ili imitiranja 'neautentičnog' modela patrijarhata. Modelom patrijarhalnog heteroseksualnog konstrukta, kao šablona oblikovanja društva bez originalnog uzora, otvorile su se nove mogućnosti interpretacije u praksama alternative. Izvedene su drugačije, 'originalne kopije heteroseksualnosti' kao homoseksualne, biseksualne, lezbejske, transseksualne u invarijantama alternativnog. Uopšteno gledano, predstavnik alternative se smatrao opozitom, 'greškom u matrici', 'iskrivljenim odslikom u ogledalu'.

Pripadnici alternative bili su studenti, srednjoškolci i „organski intelektualci“<sup>189</sup> iz radničke klase. Oni su činili heterogenu društvenu formaciju. U društvenim okvirima, delovanje pripadnika alternative imalo je pokretačku snagu na revolucionarne društvene promene. Alternativa se može tumačiti kao vesnik novih dimenzija u društvenom iskustvu. Jugoslovensko područje, u kom su delovali omladinski pokreti, bio je prostor ispunjen konstrukcijama hibridnih multinacionalnih identiteta. Šest nacionalnosti, međusobno su se mešale i stvarale multinacionalne invarijante jugoslovenskog subjekta.

Subjekti alternative bili su javno (ne)vidljivi u medijskim praksama. Tako medijski predočeni identiteti, postali su događaji maskiranih tela za društvene okvire socijalističkog. U takvom slučaju subjekt alternative je bio iskaz o Drugom za/prema/od društva. U unificiranom okruženju, hibridna maska Drugog se smatrala tuđom, nedopustivom,

---

<sup>187</sup> Miško Šuvaković, Politika i umetnost, u: *Republika*, No. 454–455, <http://www.republika.co.rs/454-455/20.html>, pristupljeno: 29. aprila 2010. u 20 časova.

<sup>188</sup> Marina Gržinić, *Estetika kibersvijeta i učinci derealizacije*, op.cit., 210–211.

<sup>189</sup> Ibid.

odbačenom, marginalnom, ali ipak javno vidljivom. Primera radi, u jugoslovenskoj republici Sloveniji, prakse alternative bile su medijski vidljive. Tim javno predočenim praksama se provocirala i šokirala šira socijalistička javnost. Međutim, alternativni subjekt nije uvek bio medijski vidljiv. Pojedine prakse subjekata alternative izvodile su se u zatvorenom krugu podzemlja, poput alterega društvenom i kulturalnom u sistemu.

Alternativa se zasnivala na zamislama umetničkih i kulturalnih kritičkih projekata, te se u njenim praksama komercijalno i javno prihvatljivo izlagalo kritici. Opscenost i subverzija postale su bitne dimenzije u prepoznavanju izraza alternative u dominantnim umetničkim i kulturalnim okvirima. Zato je pank pravac paradigmatički primer alternative, odnosno primer muzičkog, kulturalnog izvođenja drugosti naspram socijalističke umetnosti i kulture.<sup>190</sup> Subjekt pank pravca činile su invarijante identiteta, kao opozitnih, političkih, urbanih, subverzivnih, podzemnih, dakle marginalnih, remetilačkih, radničkih, antifašističkih, antitotalitarnih ili svesnih društvenog konteksta.

Kao rodno (re)konstruisani, heteroseksualni, homoseksualni, transeksualni, biseksualni, lezbejski, studentski, srednjoškolski, pankerski, rokerski, politički, muzički, slikarski, konceptualni i dr. identiteti, i njihove moguće hibridne identitetske konstrukcije, bile su deo subjekata alternative sa telom izloženim kao događaj za idealne subjekte sistema. Preko izvođenja, izražavanja, preuzimanja, konstituisanja ili odustajanja, subjekt alternative postaje mnogostrukost izražavanja, izvođenja, raspolaganja, prihvatanja i konstruisanja potencijalnih invarijantnih 'ja'. Subjekt se izvodi preko skupova invarijantnih i varijantnih tekstova.<sup>191</sup> U kulturalnom i društvenom kontekstu, on se tumači kao otpadnik, Drugo, a neretko i disident. U tom hibridnom plasiranju, subjekt alternative označavao je, takođe i, Jugoslovena sa invarijantama identiteta. Pojedina alternative mogao je biti subjekt sa identitetima heteroseksualnog studenta srpsko-bosanskog porekla, ateiste, ljubitelja pankerskog zvuka i političkog aktiviste ili je mogao biti internacionalno priznat umetnik, konceptualista, intelektualac homoseksualnog opredeljenja i slovenačkog porekla.

Vaspitni mehanizmi i institucije imali su važnu ulogu u razvoju omladine. Preko njih se sistem upisivao u subjekte socijalizma. Pre svih, socijalističku omladinu je usmeravao i vaspitavao sistem. Porodica je bila jedinka sistema, kojom se potvrđivao vrednosni kriterijum državnog uređenja. Ona se smatrala stubom socijalističkog društva. Sistem je bio od posebne važnosti u razvoju, formiranju i ispunjenju potreba mladih. Naime, u skladu sa

---

<sup>190</sup> Vidi: Dik Hebdidž: *Potkultura: značenje stila*, prevod: David Albahari, Rad, Beograd, 1980; Marina Gržinić, *Estetika kibersvijeta i učinci derealizacije*, op.cit., 199–220.

<sup>191</sup> Miško Šuvaković, *Studije slučaja: Diskurzivna analiza izvođenja identiteta u umetničkim praksama*, Mali Nemo, Pančevo, 2006, 31–33.

socijalističkom, te onda i rodnom ravnopravnošću, nastao je ideološki privid. Odlika socijalističkog društva bila je prividno napredovanje od porodice ka paru. Funkcija porodice u vaspitavanju dece bila je sekundarno posredna. Deca socijalizma su vaspitavana u državnim institucijama edukativnog karaktera i prezentovanim medijskim sadržajima svakodnevnog života. Sistem se upisivao preko institucija u subjekte, koji su gradili socijalističku porodicu. Dakle, socijalističko vaspitanje je sistemski upis ili deo ideološkog čina, kom prethodi individua sa svim pluralnim potencijalnostima. U biti svakog socijalističkog subjekta je postojao određen stepen odlika alternativnosti, koje su zataškavane edukativnim mehanizmima i medijskim sadržajima socijalističkog uređenja.

U okviru poznosocijalističkih praksi alternative pokrenuto je preispitivanje vaspitnih mehanizama socijalizma. Istovremeno se, u izvođenjima i praksama alternative naglasila kvalitativna dimenzija. Pojedinaac alternative se izražavao jezikom drugosti u okvirima sistemskih determinanti. Omladina opredeljena za alternativni govor i prakse, razvijala se i rasla pod budnim okom sistema. Među mladima alternativne kulture bila su deca vojnih lica i funkcionera socijalističke samoupravne Jugoslavije. U osamdesetim godinama XX veka, oslabila je snaga nadzora i kontrole nad socijalističkom omladinom u sistemu, dok je porodično vaspitanje skoro sasvim neutralisano. U prilikama umanjenog značaja sistemskog vaspitanja i porodice, deca socijalizma nastavljaju da slede zapadne kulturalne, umetničke tokove i uzore. Uporedo sa tim, Jugoslavija je postala pogodan teren za nove tržišne, ilegalne poslove, poput dilovanja droge. Mladi pripadnici društva poznog socijalizma Jugoslavije susreli su se sa opijatima i postali konzumenti hašiša, kasnije heroína. Istovremeno sa konzumiranjem opijata, među jugoslovenskom omladinom se, tokom osamdesetih godina pojavila neizlečiva bolest *aids*. Neki od uzroka oboljevanja od smrtonosne bolesti bili su intravenozno uzimanje droge i slobodnije seksualno ponašanje. Nova bolest društva odnela je brojne mlade živote, a među njima, one koji su insistirali na gesti, izrazu i svesti alternativne kulture.

Na ovom mestu trebalo bi se podsetiti tumačenja Močnika da ideologija utiče na pojedinca preko 'idealnog subjekta'. Tačnije, ideologija pronalazi mesto gde je pojedinac najindividualniji, što je i fundamentalno mesto želje u pojedincu. Upravo u toj fundamentalnoj zoni ideologija hvata pojedinca i tada njegova nesvesna želja postaje posrednik u procesu identifikacije sa 'idealnim subjektom'. Tako se, u socijalističkom ustrojstvu očekivalo od pojedinca da postane društveno koristan, partijski opredeljen, i ostane ideološki neosvešćen, odnosno da se pojedinac identifikuje sa 'subjektom za kojeg se pretpostavlja da veruje'. U ovom slučaju identifikacijski odnos postao je 'bezuslovan', jer

ideološki konstruisan pojedinac nalazi smisao i ispunjenje svoje nesvesne želje u ideologiji. Međutim, s obzirom na to da, prema Močniku, individue sa željom već jesu subjekti, individue alternative mogu se smatrati subjektima. Individue alternativne kulture otvoreno su iskazivale želju da prikažu, izraze, izvedu drugačije, slobodnije, pluralne identitete, suprotne dominantnim ideološkim konstrukcijama. Kao što u interpelaciji pojedinac komunicira sa ideologijom koja ga određuje, tako se i prilikom ignorisanja 'ideološkog zova' u činu interpelacije, stvara i označava subjekt alternative. Individua alternativne kulture se zato, 'uslovno' identifikuje sa idealnim subjektom ideologije. Prilikom 'uslovne' identifikacije, predstavnik alternative koristi postojeće ideološke mehanizme verifikacije i prepoznaje se kao pripadnik alternativne kulture. Subjekt alternative je hibridna javno predočena subjektivizacija koja teži ka 'bezuslovnoj' slobodi u identifikacionim iskazima. Dakle, alternativni subjekt, odnosno identiteti relativnih rodnih identifikacija, omladinskih, medijski vidljivih ili nevidljivih, pankerskih, a nadasve hibridnih konstrukcija, potvrdili su se u brojnim društvenim upisima i konstrukcijama ideološkog samoupravnog jugoslovenstva.

U tumačenju Žižeka, ideologija se označava terminom „nad-ja“, poznatim iz psihoanalitičke teorije.<sup>192</sup> Termin „nad-ja“ je sinonim za pounutrašnjene vrednosti. To su sistemi vrednosti i normi kojima se subjekt pokorava, ne kao isključivo spoljašnjim pravilima, već kao sopstvenim unutrašnjim zahtevima. „Nad ja“ ima svojstvo moralnog zakona koji nas sapinje „iznutra“, ili unutrašnjeg glasa kom je nemoguće odoleti i pobeći. U interpretaciji Lakana, „nad-ja“ je tip Zakona koji subjekt doživljava kao „nerazumljiv“, „traumatičan“, „neutemeljen racionalno“, „besmislen“.<sup>193</sup> Drugim rečima, „nad-ja“ je zapovest koja nema smisla i koja intrigira svojim besmislom. Neustrašivi, nepojmljivi Zakon i besmislena zapovest stvaraju, kako Žižek ističe, stanje nekakve zasenjenosti.<sup>194</sup> „Nad-ja“ je i imperativ uživanja.<sup>195</sup> Zapovest uživalačkog koncepta nema drugu funkciju i ničemu ne služi, do uživanju. U diskursu Močnika, „nad-ja“ je mesto na kom postoji zahtev za razumevanjem. Zato je „nad-ja“ skrivena želja. Drugim rečima, „nad-ja“ je preduslov za interpelacijski čin, ili pozicija bezuslovne ili nužne vere u iskaz i pozadinu iskazivanja.

Uživanje deluje na isti način kao traumatični prodor, kojim se ostvaruje „realno“. Uživanje se pojavljuje u obliku večite „nelagodnosti“. Tako se destabilizuje, subverzira i dereguliše psihički „princip zadovoljstva“ i nastavak tog „principa“ – „princip realnosti“. Nakon obavljene obavezne dužnosti, sledi princip zadovoljstva. Dakle, zadovoljstvo je osećaj koji nastaje nakon ugađanja zahtevu 'ideala-ja'. Odnosno, zadovoljstvo nastupa kada se postigne da nas Drugi „vidi u obliku u kojem nam se sviđa da nas vidi“.<sup>196</sup> U osnovi

---

<sup>192</sup> O konceptu „nad-ja“, vidi: Slavoj Žižek, *Birokratija i uživanje*, op.cit., 21–51.

<sup>193</sup> Slavoj Žižek, *Birokratija i uživanje*, op.cit., 23.

<sup>194</sup> Ibid.

<sup>195</sup> Ibid.

<sup>196</sup> Slavoj Žižek, *Birokratija i uživanje*, op.cit., 24.



zadovoljstva je narcisoidna priroda, određena „ja-idealom“. „Padina“ instance simboličkog Zakona koja se spušta prema imaginarnom je „ja-ideal“, a „nad-ja“ je u tom slučaju „padina“ Zakona koja se spušta prema Realnom.<sup>197</sup> Sa tim u vezi, glavna razlika između „nad-ja“ i „ja-ideala“ je u zapovesti uživanja i osećaju zadovoljstva. Zato je, „ja-ideal“ u izvesnom smislu imaginarna instanca osećaja realnosti, određena konceptom „nad-ja“.

Jedan od Lakanovih koncepata, kojim se koristio Žižek u 'račitavanju' jugoslovenskih poznosocijalističkih umetničko-kulturalnih diskursa, bio je koncept „prošivenog boda“.<sup>198</sup> Ako označitelj zastupa subjekt za drugi označitelj, onda svi ostali označitelji zastupaju subjekt za taj označitelj. Bez tog označitelja drugi označitelji ne bi zastupali ništa. Izuzetan označitelj je označitelj-gospodar, za kog svi ostali označitelji zastupaju subjekt. Funkcija kojom označitelj zastupa subjekt za bilo koji drugi označitelj, doprinosi formiranju označitelja-gospodara. Svaki označitelj sa ostalim označiteljima stupa u seriju partikularnih odnosa. Jedini izlaz iz označiteljskog zastupanja je da se serija obrne, tako da se izloži jedan označitelj koji će zastupati subjekt za sve ostale označitelje. Tada nastaje pravi označitelj-gospodar. Označiteljska struktura se vrti u krug i traga za već nađenim. Tako se strukturom teži dostignutom cilju, a ujedno se implicira da je iz strukture nešto ispalo. Ono što je ispalo iz označiteljske strukture bio je sâm objekt.<sup>199</sup> 'Ispali' objekt se smatra delom procesa subjektivizacije strukture. Subjekt se ne dovodi u vezu sa objektom, već sa ispadom, manjkom.<sup>200</sup> U tom smislu, „subjekt nije neka pozitivna supstancijalna datost koja bi mogla da, opstane sama za sebe izvan mreže svojih zastupanja“.<sup>201</sup> Subjekt se tumači preko njegove „nemogućnosti“.<sup>202</sup> Drugim rečima, subjekt je praznina koja se naknadno konstruiše tokom igre u mreži zastupanja.

Prošiveni bod<sup>203</sup> je intervencija novog označitelja, koji ne donosi novo značenje. Izuzetna važnost uloge prošivenog boda odnosi se na preobražaj značenjskog polja i čitljivosti tog polja. Logikom značenja prošivenog boda stvara se totalitet. Prošiveni bod ima specifičnu moć transformacije, kojom se poraz preobražava u pobedu. Prema Žižeku, prošiveni bod je u funkciji „stvoriteljskog gesta“. To je gest kojim se menja kaos, pometnja, dezorijentisanost i pretvara u smisaoni red, „novu harmoniju“. Pomoću tog gesta nečitljivo postaje čitljivo, a od

---

<sup>197</sup> Slavoj Žižek, *Birokratija i uživanje*, op.cit., 24–25.

<sup>198</sup> Žak Lakan je uveo pojam 'prošivenog boda' u četvrtom delu seminara *O psihozama*, u kom je taj pojam razradio na primeru prvog čina Rasinove drame *Atalija*. Po njemu taj preobražaj značenja pripada poretku označitelja kao takvom. Vidi: Ibid.

<sup>199</sup> Slavoj Žižek, *Birokratija i uživanje*, op.cit., 35.

<sup>200</sup> Ibid.

<sup>201</sup> Slavoj Žižek, *Birokratija i uživanje*, op.cit., 34.

<sup>202</sup> Ibid.

<sup>203</sup> Slavoj Žižek, *Birokratija i uživanje*, op.cit., 29–51.

haosa nastaje novi organizovani red.<sup>204</sup> Prošiveni bod se smatra tačkom na kojoj bilo koji tekst postaje čitljiv. Takođe, on može biti intervencija izvesnog „novog označitelja“ koji sâm po sebi ne donosi nikakvo novo značenje. Iz svega rečenog sledi da je prošiveni bod „označitelj bez označenog“, tj. onaj koji vrši čitav preobražaj celokupnog datog značenjskog polja. Sâm subjekt – preko preobraženog označiteljskog polja – uvučen je na nov način u tekst, u novo značenjsko polje. Prošivenim bodom se radikalno menja diskurs subjekta ili njegova pozicija iskazivanja, i izvodi performativnosti označiteljskog lanca. On nije samo „tačka na kojoj su 'prošiveni' označitelj i označeni“, odnosno tačka svojevrsnog kratkog spoja – „tako da označitelj 'pada' u označeno“ – već jeste sâm subjekt „zainteresovan, pripet, uhvaćen, zarobljen u prišiv“.<sup>205</sup> U označiteljskom lancu, prošiveni bod je element zahvaljujući kom subjekt zauzima odnos „unutrašnjosti“ prema govoru, jer ne može da stvori distancu. On je „u“ govoru, upregnut u govor, dok prema govoru ne uspostavlja spoljno-instrumentalni odnos. Subjekt, dakle „u“ – unutar govora postaje „njegov subjekt“. Prošiveni bod se tumači kao suvišni, protiv-prirodni događaj. Njegov značaj je u moći transformacije početne prirodne idiličnosti prizora, prilikom koje dolazi do izvrtanja celokupne perspektive. Za prošiveni bod se vezuje nastup izvesnog paradoksalnog, suvišnog, protiv-prirodnog fenomena koji, iako menja celokupnu perspektivu, nameće zaokret naše subjektivne pozicije. Prošiveni bod neutrališe poziciju objektivnog posmatrača i „ukopčava“ ga u događaj.<sup>206</sup>

U poznosocijalističkom kontekstu Jugoslavije, ulogu prošivenog boda imao je nadolazeći nacionalizam. Postepeno urušavanje socijalističkih načela jugoslovenske svakodnevice i upravljačke moći društvenih odnosa dovelo je do dezorijentacije sistema bezklasnog društva. U nastupajućem haosu multinacionalne, višereligijske, multietničke zemlje, pojavio se novi element, koji je uneo red u označiteljski lanac. Novi element ili prošiveni bod bio je nacionalizam. Nacionalno se definisalo kao „novi označitelj“ pomoću kog se iščitavao kontekst urušenog, multietničkog, socijalističkog područja. Jednopartijska politička instanca, fragmentisana tokom osamdesetih, preobražena je u novi „jedno-dimenzionalni“ sistem nacionalnih ideja. Tako se politička, ideološka i kulturalna dezorijentacija transformisala u „novu“ jednoobraznu političku i kulturalnu misao o nacionalnim pozicioniranjima izvan okvira federacije. Konceptu „bratstva i jedinstva“ je suprotstavljeno 'nacionalno pitanje', kao „suvišni“ i „protiv-prirodni“ događaj, kojim se destruisala prethodna ideološka idiličnost i jugoslovenska konstrukcija. Nacionalno se

---

<sup>204</sup> Slavoj Žižek, *Birokratija i uživanje*, op.cit., 38.

<sup>205</sup> Slavoj Žižek, *Birokratija i uživanje*, op.cit., 39–40.

<sup>206</sup> Slavoj Žižek, *Birokratija i uživanje*, op.cit., 41.

prepoznalo kao novonastupajući red u poznosocijalističkom dezorijentisanom haosu. U multietničkoj državi bez centra (i margine) paradoksalni, suvišni fenomen uneo je novo čitanje jugoslovenske stvarnosti krajem devedesetih XX veka. U osamdesetim XX veka, društveni Zakon je delovao kao koncept „nad-ja“. Uloga Zakona u društvu nije bila restriktivna. Njime su se garantovale građanske slobode i raznolika zadovoljstva. Umesto da se njime „zabranjuje“ ovakav „poludeli Zakon“ kako ga Žižek naziva, imao je funkciju da 'omogućava'. Zakon je doprineo „zaokretu“. Dozvoljena i dopuštena sloboda uživanja 'preobratala' se u obavezno 'uživanje'. Usled takvog obrta, nastupio je kaos, u kom su se prepoznale naznake i radnje „totalitarizma“.

Pretekst događaja je objekt.<sup>207</sup> To je ona tajna koja podstiče na igru želje sve upletene subjekte. U suprotnom, objekt sâm je potpuno beznačajan. Priroda objekta nema poseban značaj, u odnosu na značaj i ulogu koju ima objekta zavisnost od subjekta. Objekt je bitan jer se oko njega strukturise događanje. Uporedo sa zasnivajućom misli „ti si to“, odnosno sa početnim diskursom ili diskursom gospodara, pojavljuje se objekt. Taj temeljni diskurs stvara novu harmoniju u odnosima subjekta, ali i nove društvene veze. U tom smislu, alternativa u kulturalnom kontekstu poznosocijalističke Jugoslavije može se tumačiti objektom haotičnog dešavanja. Kulturalna jugoslovenska drugost bila je hroničar, anticipator i subverzivni kritičar nastupajućeg reda tokom devedesetih godina XX veka. Drugost kulturalnog miljea poznosocijalističke stvarnosti situirala se uz subjekt i postala glavni akter oko kog se odvijaju događanja. Alternativa se javljala uporedo sa determinacionom opcijom diskursa gospodara. Objekt ili alternativa bila je zavisna od socijalističkog konteksta i subjekta. Diskurs o samoupravnom socijalizmu je zasnivajuća determinanta objekta, odnosno pozicija sa koje se definisala alternativa. Identiteti alternative u društveno-političkom kontekstu imali su značajnu ulogu, budući da su oni definisali i navodili na igru želje socijalističke konstrukcije. Oko alternative su se strukturisali aktuelni događaji, intencije, ali i anticipirala buduća dešavanja.

---

<sup>207</sup> Slavoj Žižek, *Birokratija i uživanje*, op.cit., 41–43.

### 3.1 Tipovi ideologije

U dezorijentisanom socijalističkom stanju Jugoslavije formirala se tačka u kojoj su se razrešili budući postsocijalistički događaji, i u kojoj se „novo-nastajuće“ odnosilo na nove ideološke interpretacije starih sistema i na stvaranje i izvođenje novih ideologija. Bilo da je reč o starim ideološkim načelima ili o stvaranju nove ideologije, moguće je govoriti o tipovima ideologija, kako ih je Žižek postavio. U diskursu o socijalizmu, Žižek,<sup>208</sup> a kasnije i Gržinić,<sup>209</sup> ukazali su na ideološku tipologiju. Tipovi ideologije su indikatori različitih konkretnih istorijskih situacija postsocijalizma, odnosno poznog socijalizma. Narativna rekonstrukcija pojma ideologije čitana je kao ideologija po sebi, ideologija za sebe i ideologija po i za sebe.

Pod ideologijom po sebi se interpretira ideologija kao doktrina, sačinjena od ideja, verovanja, koncepata. Sa ideologijom po sebi se teži uverljivosti „istine“. Načelo 'istinitosti' je prisutno onda kada se izlažu i promovišu pojedinačni nedeklarisani interesi moći. Zato se ideologija po sebi tumači kao sistemski iskrivljena komunikacija. Vid ideologije po sebi je tekst u kom se, pod uticajem nedeklarisanog društvenog interesa, raspoznaje jaz između 'zvaničnog' javnog značenja i stvarnih namera. U okviru ideologije po sebi, prisutna je nereflektovana tenzija između eksplicitno naznačenog sadržaja teksta i pragmatične pretpostavke teksta. Ovaj tip ideologije je konkretan intersubjektivni prostor simboličke komunikacije. Takav prostor je strukturisan nesvesnim različitim tekstualnim funkcijama koje je nemoguće redukovati na sekundarnu retoriku. U jugoslovenskom kontekstu osamdesetih, ideologija po sebi kao unutrašnja perspektiva doktrine, ideja, verovanja o „istinitosti“, upriličena je u idejama i političkim sloganima ideologije socijalističkog samoupravljanja.

Drugi tip – ideologija za sebe – odnosi se na ideologiju koja se ispoljava preko svoje drugosti. Ona se artikuliše proizvodnjom ideologije u ideološkim aparatima države, definisanim u teoriji Altisera.<sup>210</sup> Ideologija za sebe je materijalno postojanje ideologije u

---

<sup>208</sup> Slavoj Žižek (ed. by), Introduction: The Spectre of Ideology, in: *Mapping Ideology*, op.cit., 1–33.

<sup>209</sup> Marina Gržinić, *Avangarda i politika – Istočnoevropska paradigma i rat na Balkanu*, op.cit., 242–247.

<sup>210</sup> Mikro-procedure Altisera, kao delovi ideološkog aparata države, predstavljaju mehanizme koji u cilju da budu operativni, da oduzmu individualno, uvek i već pretpostavljaju masovno prisustvo države, transferentnu

praksama, ritualima i institucijama. Njom je naglašena uloga državnih aparata u ideološkom ostvarivanju hijerarhije između različitih umetničkih i kulturalnih praksi i vrednosti. Spoljašnjim instrumentima ideologije, odnosno spoljašnjim ritualima se, određuju i generišu performativnosti neposrednih iskustava.

Ideologija po i za sebe je Žižekov treći tipološki model. To je ideologija, odnosno ideološko ospoljenje 'reflektovano u sebe'. Ovaj tip prati dezintegracija, samoograničenje i samorasipanje pojma ideologije.<sup>211</sup> Sistem se oslanja na ekonomske i pravne primene regulativa Države, čime se zaobilazi ideologija u njenom reprodukovanju. Ideologiju po i za sebe karakteriše svesnost o delovanju za-sebe ideologije u sâmoj po-sebi van-ideološkoj aktuelnosti. Treći vid je obeležilo pretvaranje neideološkog u ideološko. Drugim rečima, ideologija po i za sebe ne ogleda se u sadržajima ideoloških fenomena, poput onog o ideologiji kao eksplicitnoj doktrini artikulisanom ubedenjima o prirodi čoveka, društva i univerzuma. Ona nije ni ideologija u svom materijalnom postojanju (institucija, rituala i praksi, koje joj daju svoje telo). Ideologija po i za sebe je nedostižna veza implicitnih, kvazi-spontanih pretpostavki i stavova koje se formiraju posredstvom reprodukcija ne-ideoloških (ekonomskih, legalnih, političkih, seksualnih itd) praksi.

Treći Žižekov tipološki model ima sličnosti sa ideologijom kulturalne drugosti u poznom socijalizmu Jugoslavije. Alternativom se pokazala svest o postojanju ideologije po i za sebe u poznosocijalističkoj Jugoslaviji. U konstrukcijama alternativne kulture su načinjeni pokušaji subverzivnog delovanja na ideologiju po sebi, i na ideologiju za sebe. Takođe, alternativa se može tumačiti potkulturom koja teži 'begu' od ideološkog identifikovanja. U praksama alternative je postojala tendencija 'udaljavanja' od ideologije, prilikom čega je zanemarena činjenica da je već kultura drugosti konstrukcija dominantnog sistema. Udaljavanjem od ideološkog konstruisanja, alternativnom kulturom su se preko praksi stvarali novi vidovi ideološkog iskaza ili konstrukcije ideologije po-i-za sebe.

---

vezu individualnog prema državnoj moći ili prema ideološkom velikom Drugom u kom je interpelacija potekla. Takve procedure su suprotne Fukoovim ideološkim aparatima države, koji jesu disciplinski proces koji operiše na nivou mikro-moći i označava tačku u kojoj se moć upisuje u telo direktno zaobilazeći ideologiju.

<sup>211</sup> Marina Gržinić, *Avangarda i politika – Istočnoevropska paradigma i rat na Balkanu*, op.cit., 248.

## 3.2 Cinizam

U poznom socijalizmu, subjekt je postao svestan ideoloških postulata u činu identifikacije. Svest o identifikaciji, Žižek<sup>212</sup> – pozivajući se na Sloterdijka – pripisuje stanju „ciničkog uma“.<sup>213</sup> Slično ironiji, koja se smatrala strategijom avangarde i neoavangarde, cinizam je bio strategija postmodernizma, odnosno postmodernog subjekta.<sup>214</sup> Baveći se problemima poznog socijalizma Žižek ističe da se moderni cinizam pojavljuje kao stanje svesti nakon naivnih ideologija i njihovih prosvetljenja. Cinizam je oblik, taktika ponašanja, dejstvovanja i izvođenja izvan iluzija bez obećanja, pristajanja ili odbijanja, kao i bez konstruisanja ideala. On nije prosvetiteljski, niti nihilistički. Cinizmom se pokazuje da svaka uklopljenost, odnosno svako prirodno stanje jeste znak za stvarnu neuklopljenost, neprirodnost. Dakle, cinizam je naivno verovanje ili cinična distanca, svest o manipulaciji koja egzistira uz potpunu 'svest' i 'naivno' verovanje u rezultat manipulacije.<sup>215</sup> Univerzalna rasprostranjenost cinizma doprinela je novom kvalitetu kulture. Najnaivniji oblik svesti smatrana je kritika ideologije kao pokušaja razotkrivanja mehanizama ideologije. Takođe se, naivnom svešću nije raspoznavala obmane u masovnom modernom razvoju.

Samoupravna ideologija u kojoj je došlo do formulisanja i istupa alternative, označila je konstrukciju koju je Žižek nazvao ideologija „ciničkog uma“.<sup>216</sup> Ovim Solterdijkovim terminom je imenovan režim autodistance tipične za savremene ideologije. Logiku cinične svesti Solterdijk je izveo iz naivne trijade ideologija – kinizam – cinizam. Negacija ili kinizam bila je prva reakcija na ideologiju. Kinizam je nastao kao posledica razlikovanja lažnosti zvaničnog sistema od svakodnevne realnosti u kojoj je ideologija imala uzvišeni status. U okviru zvanične ideologije spadali su skriveni i sumnjivi interesi, nasilje i bezobzirnosti. Usled toga, kinizmom su se otkrivale provokativne razlike između ideološkog i svakodnevnog. Takve kontradikcije i laži, kinizmom su bile izvrgnute podsmehu. Drugim rečima, kinizmom se provociralo.<sup>217</sup> Koncept cinizma je služio odgovoru, koji se plasirao 'sa

---

<sup>212</sup> Vidi: Slavoj Žižek, (ed. by), Introduction: The Spectre of Ideology, op.cit., 1–33.

<sup>213</sup> Vidi: Marina Gržinić, *Avangarda i politika – Istočnoevropska paradigma i rat na Balkanu*, op.cit., 153–159.

<sup>214</sup> Miško Šuvaković, Cinizam u: *Pojmovnik teorije umetnosti*, op.cit., 158.

<sup>215</sup> Slavoj Žižek, Ideologija, cinizam, pank, u: *Filozofija skozi psihoanalizo*, op.cit., 113.

<sup>216</sup> Slavoj Žižek, Ideologija, cinizam, pank, u: *Filozofija skozi psihoanalizo*, op.cit., 100–129.

<sup>217</sup> Slavoj Žižek, Ideologija, cinizam, pank, u: *Filozofija skozi psihoanalizo*, op.cit., 115–116.

visine'. Cinizam je označavao perverznu „sintezu“.<sup>218</sup> On se odnosio na priznanje interesa dominantne kulture u postojećim ideološkim konstrukcijama. Ipak, vladajuća zvanična ideologija – u interesu samoodržanja – nije odbacila univerzalnu masku prezentovanu za društvo.<sup>219</sup>

Moderna cinična svest se ogledala u lažnoj svesti. Cinizam je služio prosvetljenju lažne svesti, tj. svesti o lažnosti ideološke konstrukcije, koja je nastavila da funkcioniše i nakon prepoznavanja njene lažnosti. U lažnoj svesti nisu postojale ideološke norme. Cinizam je bio negacija negacije zvanične ideologije. Istovremeno, cinizmom se nije želelo odreći, niti se njime aktivno negirala lažnost ideološke konstrukcije.<sup>220</sup> U ciničnoj svesti bila je prisutna svest o ideološkoj univerzalnosti, zbog čega se rezignirano prihvatila ideološka maska kao neophodna. Fraza ciničnog oblika svesti 'oni znaju šta rade, ali ipak to rade',<sup>221</sup> odnosila se na jednostavan rasep lažne svesti i stvarnosti. U dominantnoj kulturi, formalno su se priznavali posebni interesi univerzalne ideološke linije. Razlog tome bio je interes samoodržanja sistema i njegova univerzalna maska sa zadržanim ideološkim postulatima, što ga je pretvaralo u cinični izraz društva. Drugim rečima, ideološko polje „svakodnevnog“ iskustva uvek se artikulisalo kategorijama dobro-zlo, pravedno-ilegalno, pošteno-nepošteno.

Samoupravni socijalizam Žižek smatra<sup>222</sup> ideologijom lišenom svake naivnosti, ciničnije od staljinističkog sistema.<sup>223</sup> Za socijalističko kulturalno stanje, autor koristi izraz „nelagoda u kulturi“.<sup>224</sup> Ta „nelagoda“, ticala se stanja u kom se nije dopuštalo kritičko izražavanje i ispoljavanje, a odnosila se na univerzalno raširen cinizam. Moderna cinična svest je, prema Žižeku, paradoks prosvetljene izopačene svesti ili „zlosretne svesti u modernizovanom obliku“.<sup>225</sup> Cinični subjekt je potpuno svestan lažnosti ideološkog konstrukta, prema kom se konstituiše.<sup>226</sup> Takav cinizam se nalazio u jezgru samoupravne ideologije. U samoupravnom socijalizmu su prepoznati procesi implementacije proizvođača i

---

<sup>218</sup> Slavoj Žižek, *Ideologija, cinizam, pank*, u: *Filozofija skozi psihoanalizo*, op.cit., 116–117.

<sup>219</sup> Ibid.

<sup>220</sup> Marina Gržinić, *Avangarda i politika – Istočnoevropska paradigma i rat na Balkanu*, op.cit., 157.

<sup>221</sup> Marina Gržinić, *Avangarda i politika – Istočnoevropska paradigma i rat na Balkanu*, op.cit., 157; *Estetika kibersvijeta i učinci derealizacije*, op.cit., 206.

<sup>222</sup> Upravo u alternativnom prostoru slovenačke kulture, osamdesetih XX veka, Žižek je izneo pojmovne i teorijske instrumente tadašnje ideologije, preko kojih je objasnio bitna uodnošavanja ideološki rukovođene (vladajuće) kulture prema alternativnim umetničkim praksama. Vidi: Slavoj Žižek, *Birokratija i uživanje*, op.cit.

<sup>223</sup> Marina Gržinić, *Estetika kibersvijeta i učinci derealizacije*, op.cit., 204.

<sup>224</sup> Marina Gržinić, *Estetika kibersvijeta i učinci derealizacije*, op.cit., 205.

<sup>225</sup> Marina Gržinić, *Estetika kibersvijeta i učinci derealizacije*, op.cit., 205–206.

<sup>226</sup> Tako i Žižek tumači „represiju“ ideologije u svakom pokušaju radikalnog istupa. Naime, on je ukazao na kulturalni razvoj u sistemu samoupravnosti, koji se odvijao simultano sa progresom upravne moći, čime je ujedno uvećavano dejstvo „represije“. Zbog toga bi svako pristajanje na kulturalne 'nužnosti' značilo i mirenje sa „represijom“, dok bi svaki pokušaj proboja izvan polja vlasti i izvan „represivnog“ dejstva bio shvatan kao gubitak same kulture. Vidi: Slavoj Žižek, *Birokratija i uživanje*, op.cit., 12–13.

operatera u društvu, uz jak cinično-opsceni potencijal. Društvo se prestalo uveravati da je zastupano na najbolji mogući način. Umesto toga, ideologijom se isticalo da sâmo društvo upravlja društvenim procesima, i da ono sâmo sebe reprezentuje. Drugim rečima, ubeđivanje ljudi da su pravilno vođeni društvenim procesima i interesima sistema nije bio državni zadatak. Državnom ideologijom se plasiralo verovanje da je narod sâm direktno odgovoran za rukovođenje društvenim procesima, te da je narod u izvesnom smislu vlast. Možda najbolji primer delovanja ciničnog uma može biti pokazan u slučaju radničkog štrajka u samoupravnom socijalizmu. Postavlja se pitanje, koga radnici treba da negoduju prilikom stupanja u štrajk, budući da oni sami upravljaju svojim poslovima. U dominantnoj državno-partijskoj birokratiji, društvena stvarnost bila je mistifikovana u odnosima moći. Naime, ukazivalo se da bez instrumenta moći nema (spoljašnje) cenzure, niti (spoljašnjih) ograničavanja društvenih sloboda. Ipak, postojale su prećutne granice koje nije bilo dozvoljeno prelaziti. Ograničenja su jasnije i transparentnije isticana, onda kada su pojedinci ili grupe preispitivali dozvoljene 'slobode' telesnog i duhovnog izražavanja. Drugim rečima, kako je to već Gržinić interpretirala „[...] kad već sam nisi mogao odgonetnuti dokle smeš ići, onda ti (sirota) država mora inscenirati suđenje, i takoreći, javno pokazati gde je granica!“<sup>227</sup>

Da rezimiramo. Moderna cinična svest označava odraz lažne svesti. Zato se može reći da cinizam ima funkciju prosvetljenja lažne svesti, a da je cinični saučesnik osvestio lažnost ideološke konstrukcije. Ipak se, delovanje u okviru postojeće zvanične ideologije nastavlja, iako postoji svest o njenoj lažnosti. U ciničnoj svesti nisu postojale ideološke norme. Subjekt ideologije je shvatao svoje potrebe i interese kao „spoljne“, dok se ciničnom svešću spoznavala posebnost tih interesnih sfera. Interesi subjekta bili su ideološki maskirani usled univerzalnosti ideologije. Cinični oblik svesti mogao se pojaviti kod pojedinca svesnog svog bića, ali i u nerasepljenoj svesti pojedinca. Pojedinac prepoznaje uslove za artikulisanje zakona. Zakon stupa na snagu onda kada je obmana u njegovom središtu i kada se zakonskim regulativama načini sukob između pojedinca i njegove svesti.

Kulturalna drugost poznog socijalizma Jugoslavije, prepoznala je stanje ciničnog delovanja u društvenom okruženju i otvoreno istupila protiv njega. Ideologija alternative ima ulogu kritikovanja tradicionalne, zvanične i dominantne ideologije. Kritikovanjem ideologije u praksama alternative pretpostavlja se ideološka svest. U „naivnoj“ svesti, koja je predmet kritike, nije bilo svesti o ideološkom 'zaslepljivanju'. Takođe, nije postojalo ni diferenciranje između kritičkog delovanja i delovanja „naivne“ svesti. Preneseno u kontekst samoupravnog

---

<sup>227</sup> Vidi: Ibid.



socijalizma, cinizam je dolazio do izražaja u ideološkoj univerzalnosti. Univerzalno u ideologiji davalo je legitimitet neograničene moći ideološkim inkarnacijama, odnosno Partiji.<sup>228</sup> Protiviti se Partiji, nije se odnosilo samo na suprotstavljanje političkoj organizaciji, već i na ustajanje protiv sopstvene istorije i istorijski oličenog uma.<sup>229</sup> Samoupravni socijalizam je bio sistem u kom se opravdavalo eliminisanje svake otuđene instance.

Alternativa je – kao heterogena potkulturalna pojava – bila svesna 'ciničnosti' u konstrukcijama idealiteta, zbog čega je odbijala da se identifikuje sa 'subjektom' ideologije. U praksama alternative se izvodila identifikacija sa značenjskom platformom ideoloških konstrukcija. Predstavnici alternative su se samostalno oblikovali, organizovali i rukovodili. U pluralnim upisima kulturalne drugosti Jugoslavije, samoupravno rukovođeni subjekti bili su samostalno upravljani i definisani. Alternativna kultura se formulisala posredstvom koncepta 'samoupravljanja'. Prilikom identifikovanja sa konceptom samoupravnosti, alternativa je dostizala stvaran, realan značenjski okvir ideologije. Na taj način su se osporavali i destabilizovali ideološki instruirani 'idealni subjekti' socijalističkog. Alternativa je izvodila drugo lice ideologije. Ona je živela ideologiju! Subjekti alternative su se identifikovali sa značenjem sistema, prilikom čega su zapazili cinizam u vladajućoj ideologiji. Zato su, neretko identiteti alternative počivali na simuliranju bunta, subverzije, destrukcije sistema, postupkom permanentnog ponavljanja, ali i novim vidovima izražavanja, prikazivanja i izvođenja drugačijih identiteta. Naime, sledbenike alternativne kulture odlikovala je moć i svojstvo da artikulišu rezultate društveno (ne)vidljivog, odnosno onoga što ono zaista jeste. 'Rukovođeni' platformom samoupravnosti, alternativni predstavnici prepoznali su ciničnost kao odliku ideologije, na koju su reagovali simuliranjem pobune. U praksama alternative su simulirane društvene konsekvence nastale kao odraz svesnog društva. Predstavnici alternative su se postavili na poziciju kao da su subjekti sistema koji reaguju na sistemsku ciničnost. Drugim rečima, u praksama alternativne kulture koristila se neizgovorena, a podrazumevana istina o stvarnom kontekstu. Primera radi, ukoliko bi subjekt sistema prepoznao ciničnost ustrojstva u kom obitava, onda bi prakse alternative bile posvećene izvođenju konsekvenci te pobune. Iz toga sledi da kulturalna drugost anticipira događaje na osnovu 'izgovorene', izvedene prećutne istine.

---

<sup>228</sup> Slavoj Žižek, *Ideologija, cinizam, pank*, u: *Filozofija skozi psihoanalizo*, op.cit., 119.

<sup>229</sup> Ibid.

### III 4 Ideologija alternativne kulture

#### 4.1 Teorija o alternativni

U cilju da se kritički preispita i terminološki determiniše formulacija 'alternativa' kao kulturalna drugost, neophodno je načiniti osvrt na avangardne odrednice, kao 'artificijelne drugosti'. Termin 'alternativa' se najčešće odnosio na 'drugost' umetničku, kulturalnu, društvenu ili pak 'opozitnost' političku. Pojedini autori poput Marine Gržinić, Rastka Močnika, Slavoja Žižeka, Milene Dragičević-Šešić, ovim terminom objašnjavaju, predstavljaju ili teorijski diferenciraju umetničku drugost kao praksu umetničke provenijencije, ali i kao praksu kulturalnih društvenih okvira. O avangardi koja ima odlike alternativnog kulturalnog izraza, pisao je Boris Grojs (Boris Groys).

Tema o alternativni kao kulturalnom fenomenu bivše Jugoslavije, najviše je interesovala slovenačke teoretičare umetnosti. Pored Žižeka, koji nije jasno definisao razliku između alternativnog i kontrakulturalnog, mada je razmatrao i diferencirao društvene tokove u okvirima ideologije,<sup>230</sup> Rastko Močnik je uodnošavao alternativnu kulturu i postmodernizam.<sup>231</sup> Močnik smatra da se konceptom alternative može preneti postmodernistička ideja u savremeni kontekst. Ono što jeste deo savremenog konteksta je prošlost koju nije bilo moguće pretvoriti u kapital istorijskog procesa.<sup>232</sup> Tako se alternativno raspoznaje u instancama prošlosti, kao ono što nije bilo moguće pretvoriti u teološku optiku istorijskog procesa, ali što jeste postalo deo savremenog konteksta. Močnik plasira ideju da alternativa treba da opstane i da 'ostane' drugačija od postmodernističkog, ne samo kao različita po sebi, već i kao različita za sebe.<sup>233</sup>

Načela alternative, ali i upoređivanja kulturalne drugosti sa dominantnim, vladajućim tendencijama kulture, izvedena su iz ideje 'razlike po sebi'. Dakle, razlika je suštinski pokazatelj i dokaz postojanja kulturalne drugosti. Uvođenjem dimenzije 'razlike za sebe' alternativne idejne konstrukcije postaju vidljive u formiranim institucionalnim okvirima. Alternativa – različita za sebe od postmodernizma, odnosno od vladajuće ideologije – postaje vidljivija u društvenim okvirima usled konstruisanih institucionalnih okvira za idejnu razinu.

---

<sup>230</sup> Slavoj Žižek, (ed. by), Introduction: The Spectre of Ideology, in: *Mapping Ideology*, op.cit., 1–33.

<sup>231</sup> Rastko Močnik, *Alterkacije: Alternativni govori i ekstravagantni članci*, op.cit.

<sup>232</sup> Rastko Močnik, *Alterkacije: Alternativni govori i ekstravagantni članci*, op.cit., 98.

<sup>233</sup> Ibid.

Močnik se zalaže za društvenu konstrukciju formiranu kao potkulturalna institucija, koja egzistira uporedo sa vladajućim aparatima, idejama i težnjama. Teoretičar se zalaže za čvrstu potporu potkulturalne formacije, razvijene drugačijim izražavanjem, ispoljavanjem, izvođenjem i egzistiranjem u društvenim okvirima. Misao „alternativa nema alternativu“<sup>234</sup>, može se dovesti u vezu sa tendencijama alternative u poznosocijalističkoj Jugoslaviji. Instanca alternative zato podrazumeva drugačiju ideološku platformu društva, sa drugačijim, eklektičnim izvorima interpretiranja, izvođenja i mišljenja.

Moć alternative se, prema Močniku, krije u sposobnosti uočavanja onoga što prosečan (sa)učesnik ideologizirane stvarnosti nije u stanju da sagleda. Drugim rečima, gledalac posmatra 'konture' stvarnosti, ali ne razaznaje suštinu sadržine u koju gleda. Subjekt alternative zapaža „svoj sopstveni šljam, otpad, tj. ono što je poraz u pobedi, što je besmislena žrtva“.<sup>235</sup> Alternativom se označava sledbenik/predstavnik koji viri iza pozadine i vidi realizaciju predstave, ali i posmatrača koji gleda izvođenje predstave. Dakle, subjekt alternative zapaža upravo ono što se u trenutku izvođenja predstave ne može videti. (Sa)učesnik u predstavi ne prepoznaje besmislenost svog ponašanja, niti totalizuje i objektivno rasuđuje o predstavi, koja se oko njega i u vezi sa njim izvodi ili događa. Specifičnost alternativnog se ogleda u mogućnosti da sagleda

„te iscedke, otpadke istorije...koji pokazuju da nema smisla u istoriji, da nema progressa, da nije moguća totalizacija, niti sveobuhvatna interpretacija“.<sup>236</sup>

Drugim rečima, sadržina televizijskog je objekt percepcije, zbog koje se individua pretvara u subjekt. Subjekt kulturalne drugosti prepoznaje i priznaje objekt, usled čega se izmiče pred činom interpelacije. Izmicanjem pred objektom ili pred postupkom interpelacije subjekt alternative se upisuje u objekt. Usled prepoznavanja i priznavanja interpelacijskog čina objekta ili njegovog hipnotičkog dejstva, on ne može ostvariti potpuno dejstvo. Hipnotisanje subjekta alternative rezultat je zahteva za užitkom. Međutim, dejstvo hipnoze na alternativnog pojedinca ne može biti uspešno, jer je on svestan zamki objekata interpelacije.<sup>237</sup>

Prakse alternativne kulture su „preslikale“ ili „ideološki povele“ uticaje i karakteristike u/na nove umetničke krugove, koje Gržinić imenuje transavangardnim umetničkim praksama.<sup>238</sup> Autorka pravi distinkciju između avangardnih praksi umetnosti i alternativnog jezika kao načina izražavanja u kulturi. Takođe, teoretičarka ukazuje na jasnu vezu između

---

<sup>234</sup> Rastko Močnik, *Alterkacije: Alternativni govori i ekstravagantni članci*, op.cit., 95–127.

<sup>235</sup> Rastko Močnik, *Alterkacije: Alternativni govori i ekstravagantni članci*, op.cit., 126.

<sup>236</sup> Rastko Močnik, *Alterkacije: Alternativni govori i ekstravagantni članci*, op.cit., 127.

<sup>237</sup> Rastko Močnik, *Alterkacije: Alternativni govori i ekstravagantni članci*, op.cit., 116.

<sup>238</sup> Marina Gržinić, *Avangarda i politika – Istočnoevropska paradigma i rat na Balkanu*, op.cit., 69–78.

umetnosti i kulture, odnosno upućuje na srodnost/istovetnost pozicija kulture i umetnosti. Alternativnu ljubljansku kulturu ili potkulturu – kako je još naziva<sup>239</sup> – Gržinić smatra izuzetkom u *underground* kulturalnim aktivnostima kako bivše Jugoslavije, tako i cele Istočne Evrope. Specifičnost ljubljanske alternative – što će biti tipično za skoro sve alternativne manifestacije u bivšoj Jugoslaviji – bila je borba za prisvajanje državnih, pravnih i umetničkih institucija i za korišćenje državnih budžeta, koji često nisu bili namenjeni *underground* pokretima. Alternativa je interpretirana i kao kontrakulturalni pokret sedamdesetih godina XX veka. Pod alternativom se podrazumevalo stvaranje novih umetničkih „praksi“ u privatnim krugovima udaljenim od državnog sistema i institucija. Budući da je pozicija alternative nešto složenija od one kontrakulturalne, Gržinić ističe da alternativa treba da poseduje nove sisteme i organizacije kulture, politike i umetnosti u okvirima samoupravne socijalističke stvarnosti.<sup>240</sup> Kako autorka tumači, potkultura u Ljubljani se odnosila na „rekonfiguraciju oblasti društvenog i oblasti umetničkog“<sup>241</sup>. Alternative u Ljubljani su uvele neke vrlo specifične i autonomne proizvodne i organizacione forme kulture i umetnosti. Iako su se istovremeno razvijale sa praksama oficijelnih kulturalnih sistema i kanala, u aktivnostima alternative su se činili 'radikalni upadi' u zvaničnu kulturalnu i umetničku produkciju. Ujedno, alternativnim su imenovani prelazni umetnički oblici u prakse društvene i političke sfere.<sup>242</sup> Prakse sa tematikom kritičkog osvrta na društvene i političke tokove smatrane su alternativnim praksama. Izrazima alternative se težilo ka novim umetničkim praksama i produkcijama, sa novim osnovama za njihovo tumačenje. Gržinić upoznaje sa umetničkim praksama, kao što su: performans, video i pučki teatar, koji su kao alternativna kultura dobili relevantan status i ušli u nove procese socijalizacije.<sup>243</sup> Tako su se različite umetničke forme, teorije, zatim mediji, oblici društvenih ponašanja i 'novi društveni pokreti' smatrali alternativom Slovenije. Uverenje da umetnost i kultura u institucijama imaju ideološke predznake i da pomovišu hegemonu verovanja i vrednosti, dovelo je do novog razmatranja odnosa između umetnosti i politike.<sup>244</sup> Drugim rečima, glavna pretnja za alternativu se prepoznavala u hegemonij društvenoj ideologiji i njenim mehanizmima.

---

<sup>239</sup> Ibid.

<sup>240</sup> Marina Gržinić, *Avangarda i politika – Istočnoevropska paradigma i rat na Balkanu*, op.cit., 70.

<sup>241</sup> Marina Gržinić, *Avangarda i politika – Istočnoevropska paradigma i rat na Balkanu*, op.cit., 71.

<sup>242</sup> Ibid.

<sup>243</sup> Marina Gržinić, *Avangarda i politika – Istočnoevropska paradigma i rat na Balkanu*, op.cit., 72.

<sup>244</sup> Marina Gržinić, *Avangarda i politika – Istočnoevropska paradigma i rat na Balkanu*, op.cit., 72–73.

Terminom alternativa su se, diskursu autorke Milene Dragičević-Šešić,<sup>245</sup> označavale i umetničke i kulturalne, odnosno potkulturalne prakse. „Duhom alternativnog“, Dragičević-Šešić naziva „teorijske artikulacije vrednosnog sistema i stila života“,<sup>246</sup> odnosno kulturalne modele koji su važili za „inovativne činioce i generatore kulturalnog života“.<sup>247</sup> Praksama alternative težilo se ka rušenju postojećih granica i barijera. One su bile sinonim za razvoj novih oblika stvaralaštva i novih ideja, ali i tematskih inovacija u praksama umetnosti. U studiji „Alternativa i umetnost“<sup>248</sup>, autorka alternativne izraze smatra umetničkim i potkulturalnim tekovinama šezdesetih godina XX veka. Njena teza je da alternativne umetničke prakse jesu gestovi nezadovoljstva dominantnim mehanizmima u kulturalnom životu, i netrepeljivosti prema aktuelnim institucijama i glavnim tokovima.<sup>249</sup> Međutim, alternativom se ne suprotstavlja samo dominantnim kulturalnim modelima izražavanja. Alternativom se kontrira masovnoj kulturi, iako su elementi masovnog u praksama alternative u funkciji distanciranja alternative od elitne kulture. Ipak, primarni cilj alternative je razmatranje društvene stvarnosti u sredini u kojoj deluje. Izrazi alternative se neretko odnose na osporavane društvene pokrete. U praksama alternative su izvedeni novi oblici komunikacije, recepcije i vrednovanja. Na taj način, intervencijama alternative se pruža otpor, a istovremeno se i propagiraju nove vrednosti. Dragičević-Šešić u praksama ove potkulture uočava „suprotstavljanje ili odricanje etabliranom kulturnom i umetničkom kodu, kao i svim ostalim dominantnim (masovnim, populističkim) kodovima“<sup>250</sup>. Tako je alternativa, pojava koja se vezuje za „avangarde s početka XX veka, za protivstav zvaničnom etabliranom umetničkom kanonu, načinu mišljenja i komuniciranja“.<sup>251</sup> Autorka postavlja dva čitanja termina 'alternativa'. Alternativa je potkulturalni ili kulturalni fenomen društvene zajednice, a takođe i umetnička praksa, postojana u avangardi s početka prošlog veka. Za umetničku alternativu karakterističan je duh otpora i bunta prema umetničkoj i društvenoj strukturi, i duh nekonformizma i utopije. Umetnička alternativa jeste, sa jedne strane, elitna, okrenuta ka eksperimentalnom, laboratorijskom radu u praksama umetnosti. Sa druge strane, smisao alternative se krije u društvenoj akciji, neretko kontrakulturalne provenijencije u potkulturi

---

<sup>245</sup> Milena Dragičević-Šešić, *Alternativa i umetnost*, CLIO, Beograd, 2012; Alternativni umetnički izraz(i) – umetnost i potkultura, u: *Potkulture*, br.2, Istraživačko izdavački centar SSO Srbije, Beograd, 1986, 109–119; Alternativni umetnički izraz u Jugoslaviji danas, u: *Potkulture*, br.4, Istraživačko izdavački centar SSO Srbije, Beograd, 1989, 88–96.

<sup>246</sup> Milena Dragičević-Šešić, Alternativni umetnički izraz u Jugoslaviji danas, u: *Potkulture*, br.4, op.cit., 94.

<sup>247</sup> Ibid.

<sup>248</sup> Milena Dragičević-Šešić, *Alternativa i umetnost*, op.cit.

<sup>249</sup> Milena Dragičević-Šešić, *Alternativa i umetnost*, op.cit., 15.

<sup>250</sup> Milena Dragičević-Šešić, op.cit., 16.

<sup>251</sup> Ibid.

mladih, koja utiče na populaciju. U okviru procesa rada u praksama alternative, izvode se eksperimenti, širi i produbljuje komunikacija i recepcija. Neki od ključnih termina umetničkog ispoljavanja u alternativni jesu: angažman, akcija, participacija, protest, eksperiment, novina, priroda, zajedništvo, osećajnost, sloboda, politički i društveni naboj.<sup>252</sup> U skladu sa pobrojanim ključnim rečima, autorka je istakla tri osnovna pojma alternativnog kao kulturalnog fenomena ili kao umetničke ekspresije.<sup>253</sup> To su *politička radikalnost*, budući da se umetnost i kultura angažuju u okvirima partikularnog delovanja, podeljenog na levicu i desnicu, u kom radikalizam označava odbijanje tradicionalnih političkih podela, političkih partija, ili negiranje državnih institucija, vlasti, moći, novca; zatim, *participacija*, kojom se artikulišu umetnički pogledi i ostvaruju prekoračenja izvan zatvorenog sveta umetničkih i kulturalnih konstrukcija; i *senzibilitet*, postignut novim medijskim formama sa populističkim odlikama masovne kulture, poput: stripa, televizije i videa, kojima se izražava negativan stav prema elitnoj kulturi.<sup>254</sup>

Alternativa umetničkog tipa, prema Dragičević-Šešić ima različite poetičke manifestacije, a one su: poetika avangarde, retrogardna estetika ili estetika postmoderne, poetika tišine, estetika ponavljanja, kemp estetika, poetika telesne ekspresivnosti tj. slobode, feministička poetika, poetika otvaranja umetnosti izvanumetničkim disciplinama, *mixed medialna* poetika, psihodelična umetnička poetika, poetika osporavanja ili radikalna poetika i poetika alternativne umetnosti „trećeg pravca“.<sup>255</sup> Avangardnim se označava alternativan stvaralački izraz u etabliranim umetničkim praksama. Teško je načiniti distinkciju između avangardnog i alternativnog, budući da je alternativa šezdesetih godina duhovno proizašla iz avangarde dvadesetih godina XX veka. Pojedine poetike umetničke alternative obeležile su prakse alternativne popularne kulture. I alternativom i avangardom se negiraju postojeće estetike i obrasci etike i društva. Obe provociraju i anticipiraju interpretacijama, izvođenjima i predstavama. Na izvestan način se i avangarda i alternativa smatraju svojevrsnim anticipatorima budućeg. Obe se koriste strukturalnim rešenjima, kao što su: sinteza žanrova, korišćenje citata, metatekstualnost, prevrednovanje, provokativnost iskaza, preispitivanje tradicije, eksperiment, osporavanje onih nespornih i neprikosnovanih kanona i vrednosti. Međutim, alternativa se ne smatra „skupinom pokreta“ i „izama“, koji se, inače, dovode u

---

<sup>252</sup> Milena Dragičević-Šešić, *Alternativa i umetnost*, op.cit., 186–187.

<sup>253</sup> Milena Dragičević-Šešić, *Alternativa i umetnost*, op.cit., 187–198.

<sup>254</sup> Vidi: Milena Dragičević-Šešić, Alternativni umetnički izraz(i) – umetnost i potkultura, u: *Potkulture*, br.2, op.cit., 114–118.

<sup>255</sup> Milena Dragičević-Šešić, *Alternativa i umetnost*, op.cit., 168–186.

vezu sa avangardama.<sup>256</sup> Pojedine karakteristike avangarde – poput kreativne anticipacije, preuranjenosti, očuđenja, antilepote kao cilja – nisu svojstvene kulturalnoj alternativni.

Estetika retrogarde je primenjena u pojedinim praksama alternativne kulture. Prisivajanjem i pozajmljivanjem nekada dominantnih kulturalnih obrazaca i kodova, alternativne prakse stvaraju novo značenje, tako što te obrazce dekomponuju i ponovo konstruišu. Estetiku retrogarde je obeležio elitni izraz izvan utopijskog mišljenja. Retrogardno se odnosilo na težnju ka komunikativnosti zarad šire recepcije, mada je ovoj estetici stran diskurs pučke, popularne kulture. Svojstveno retrogardnoj estetici u alternativnoj kulturi je korišćenje citata iz istorije, ili pak istorije popularne kulture. Alternativa se, u tom slučaju, prepoznaje kao eklektična kulturalna praksa određene sredine.

Estetikom ponavljanja ili činom repetitive u alternativnoj kulturi se transformiše značenje ponavljanog modela i formuliše novi smisao. Istovremeno, alternativna kultura, estetikom ponavljanja, nameće i proizvodi provokaciju, te izaziva reakciju društvene sredine.

Estetika kiča je, kao relativizacija visoke i popularne potrošačke kulture, obeležila određene prakse alternativne kulture. Kemp estetika ili estetika kič senzualnosti proizašla je iz masovne, industrijske kulture, tj. iz kulturalnih fenomena prošlosti. Stil kojim se uživa u šokiranju, karakteriše posebna elegancija, ekscentrizam, kao i prekomerni izraz, koji je neretko prisutan u praksama alternativne kulture. Pojedinaac alternative, kao pripadnik društvene margine, distancira se od nametnutih konstrukcija vladajućeg bloka, konvencionalne etike i ukusa srednje klase iz koje najčešće potiče. Selektovani materijal je obrađen subjektivnim izrazom kemp predstavnika. Kemp prakse odlikuje humoristično, upečatljivo i često zabavno plasiranje sadržaja.

U skladu sa uodnošavanjem alternative prema centru društvenih konstrukcija, proizilazi da je značaj alternative u prevrednovanju društvenih normi i u borbi za slobodom izbora, izraza i ispoljavanja. Slobode u seksualnom određenju ili u telesnom oslobađanju, najviše su došle do izražaja u *queer* konceptu.

Alternativnoj kulturi je svojstvena *mixed-medialna* poetika. Ubrzanim razvojem mehanizama masovne komunikacije, posebno televizije, kompjutera i drugih tehnoloških izuma, stvorene su kulturalne forme sa otklonom od populističkih i masovnih sadržaja. U praksama alternativne kulture su se koristila *mixed*-medijska sredstva, tačnije napredni tehnološki izumi. Zato su takve prakse bile tumačene kao populistički marginalne, a bliske avangardnim elitističkim vidovima ispoljavanja.

---

<sup>256</sup> Milena Dragičević-Šešić, *Alternativa i umetnost*, op.cit., 169.

Radikalna poetika alternativne kulture prisutna je u kontrakulturalnim omladinskim pokretima i u masovnim društvenim pokretima mladih. U praksama alternative, inspiracija su bile ideje bunta, potreba za drugačijim izrazima ispoljenim u različitim oblicima. Karakteristično za radikalnu poetiku jesu: ideološka angažovanost, usmerenost ka etičkim planovima, komunikativnost, potreba za zajedništvom u grupama, delovanje preko akcija itd. Njena radikalnost se krije u shvatanju da kulturalno delovanje u političkoj borbi i misaona angažovanost mogu biti jednako provokativni, kao i sâme prakse. Postoji tendencija da sadržaji u praksama navedu populaciju na samopreispitivanje. Radikalnim poetikama alternativnog u izvođenjima akcijama i misaonim procesima stvara se povod za, i podstrek na, revolucionarnu akciju, bilo na širem društvenom ili užem, lokalnom planu, unutar grupe.

Diskurs Borisa Grojsa o ruskoj avangardi,<sup>257</sup> ima određene interpretativne modele koji se mogu poistovetiti sa kulturalnim modelom alternative. Prema Grojsu, avangarda od samog početka nije imala napadački, već odbrambeni karakter, jer se njom kompenzovalo rušilačko dejstvo koje je nastalo ekspanzijom tehnike.<sup>258</sup> Drugim rečima, avangardnim praksama i tretmanima neutralisane su posledice tehnološkog progressa.<sup>259</sup> Avangarda, kao ni alternativa nisu bile nihilističke, rušilačke tendencije i kulturalne formacije. Avangardne tendencije nisu se odnosile na pustošenje koja je načinio savremeni tehnički racionalizam. Posebnost avangardnih praksi ticala se shvatanja da nije moguće izmeniti postojeću sliku sveta i pokrenuti odbrambenu liniju uvreženim tradicionalnim metodama. Razvoj tehnike štetio je svetu. Haotični karakter tehničkog razvoja trebalo je da bude nadoknađen i zamenjen jedinstvenim totalnim projektom reorganizacije celokupnog kosmosa.<sup>260</sup> Grojs je posebno istakao Maljevičevo zapažanje da je 'konkurent umetniku jedino država'.<sup>261</sup> Pod 'državnim' se očigledno mislilo na totalitarnu državu sovjetskog tipa. U tom smislu država je aparat preko kog se utiče na regulisanje nervnog sistema ljudi koji u njoj žive. Avangardni umetnik u spoljašnjem svetu vidi kaos, i oseća nužnost stvaranja novog sveta kao totalnog i neograničenog umetničkog projekta. Realizovanje takvog projekta moguće je uz posedovanje totalne vlasti umetnika nad svetom, odnosno totalne političke vlasti, kojom se celo društvo jedne zemlje potčinjava izvršavanju umetnikovog zadatka. Sâma realnost, za umetnika avangardistu bila je materijal za umetničku intervenciju. Umetnik time zahteva, istovetno apsolutno pravo da raspolaže tim materijalom u realizaciji umetničke namere u slici, skulpturi

---

<sup>257</sup> Борис Гројс, *Стил Стаљин*, превод: Добрило Аранитовић, Службени гласник, Београд, 2009.

<sup>258</sup> Борис Гројс, *Стил Стаљин*, op.cit., 29.

<sup>259</sup> Борис Гројс, *Стил Стаљин*, op.cit., 20.

<sup>260</sup> Борис Гројс, *Стил Стаљин*, op.cit., 32.

<sup>261</sup> Борис Гројс, *Стил Стаљин*, op.cit., 33.



ili poemi. Ukoliko se svet prepozna kao materijalan, onda i sâm umetnikov zahtev za vlašću nad umetničkim materijalom, implicitno po sebi podrazumeva vlast nad svetom. Tu vlast, prema Grojsu, neumetnička instanca ne može da dovede u sumnju. Tako sâm čovek, njegovo mišljenje, tradicija, institucije i dr. jesu podsvesno ili materijalno determinisani i podložni preuređenju prema jedinstvenom umetničkom planu.<sup>262</sup> Umetnički projekt, kojim se sledi imanentna logika, postaje umetničko-politički projekt. Radikalnost koja je nastupila sa avangardom povezana je sa dominacijom podsvesnog u čoveku, uz moguće logičke i tehničke manipulacije u sferi nesvesnog zarad formiranja novog čoveka u novom svetu.

Socijalistički realizam usled podudarnosti u poljima estetike i politike, bio je naslednik avangarde i njenih konstrukcija.<sup>263</sup> Umetnost socijalističkog realizma bila je suprotstavljena avangardi, i sve više okrenuta ka mašinama. Mašina je za avangardu bila „projekat velike inženjerske reorganizacije sveta“<sup>264</sup> i rezultat napretka novog društva. Predmet mišljenja i podsticaj na stvaranje avangardnih konstrukcija ticali su se odnosa čoveka i mašine, odnosno rada čoveka za mašinom. Međutim, u socijalističkom realizmu dogodila se zamena teze, i u prvi plan je istaknuta mašina.<sup>265</sup> Zato proizvodni proces u praksama socijalističkog realizma ima najvišu ontološku realnost. Razlika između socijalističkog realizma i avangarde bila je nemogućnost sagledavanja socrealizma kao autentičnog pravca umetnosti. U umetničkoj stvarnosti, socrealizam se shvatao budućim, dominantnim metadiskursom. Zajedničko socijalističkom realizmu i avangardi bila je tendencija ka moći. Ona je doprinela konfliktu između avangarde i sredine u kojoj avangarda deluje. Umetnici avangarde su želeli da ovladaju umetničkim materijalom i društvenom organizacijom, što je ujedno bio otvoreni zahtev za dobijanjem moći, pa čak i po cenu revolucije. Avangardni odnos prema realnosti, odnosno pretvaranje realnosti u materijal za obradu, bio je umetničko-politički akt. Nešto kasnije je, od ovog avangardnog čina zavisila celokupna organizacija društveno političkog života. U tom smislu, interesantno je razmotriti i futurizam kao avangardni pokret nastao u Italiji na početku XX veka. Futurizam se vezivao za umetničke estetike iz perioda Prvog svetskog rata. U avangardnom pravcu realizovane su revolucionarne ideje o ratu kao pročišćenju, obnovi društva i suočavanju sa surovom stvarnošću. Futurističke ideje nisu prevashodno shvatane kao deo revolucionarnog procesa, koliko jesu bile bitan činilac u veličanju fašističke moći i nasilja.<sup>266</sup> Utopija futurizma, ali i utopija socijalističkog realizma,

---

<sup>262</sup> Борис Гројс, *Стил Стаљин*, op.cit., 38.

<sup>263</sup> Amra Latifić, *Paradigme ruske avangardne i postmoderne umetnosti*, Čigoja, Beograd, 2010, 217–229.

<sup>264</sup> Amra Latifić, *Paradigme ruske avangardne i postmoderne umetnosti*, op.cit., 224.

<sup>265</sup> Ibid.

<sup>266</sup> Amra Latifić, *Paradigme ruske avangardne i postmoderne umetnosti*, op.cit., 221.

artikulisane u manifestima, tendencijama i radovima avangarde, bile su vesnici i podstrekači budućih krucijalnih istorijskih događaja i novih sistema i ideologija.

## 4.2 Alternativa i avangarda

Odrednica alternativa, kao što je rečeno, često se primenjivala u diskursu o umetnosti. Alternativnom umetnošću su se, između ostalog, smatrala ona ostvaranje koja su bila deo avangarde. U funkciji objašnjenja kulturalne drugosti, neophodno je načiniti detaljniju eksplikaciju 'drugosti' u avangardnom jeziku. Alternativu, zato nije moguće misliti bez prethodnog pomnijeg osvrta na značaj, ulogu i obeležja avangarde. Kako bi se ukazalo na sličnost između alternativnog i avangardnog, poseban deo teksta biće posvećen komparativnom razmatranju termina. Termin alternativa ili kulturalna drugost se ne determiniše prema vrednosnim kriterijumima, niti prema artificijelnim dometima u praksama kulture. Odrednica se odnosi na prakse drugosti, koje imaju značajnu ulogu u kulturalnom kontekstu. Delovanje alternative u društvenim okvirima prepoznaje se kao 'neprimetna', poniruću i ponovo izranjajuća, a svakako kontinuirana linija kulture. Prakse alternative mogu biti interpretirane kao umetničke prakse kulturalnog konteksta.

### *Korak ka komparaciji avangarde i alternative*

Hronološki razmatrano, avangarda kao nadstilski, ekscenčni, radikalni, kritički, eksperimentalni izraz u umetnosti nastala je sredinom XIX veka. Prve avangarde u istoriji umetnosti poznate su kao istorijske ili rane avangarde. One su delovale do kraja tridesetih godina XX veka. Njihova pojava vezuje se za istorijski trenutak kada se „vertikalno klasno buržoasko društvo preobražava u horizontalno potrošačko, koje je sve više naginjalo ka medijskom društvu – društvu u doba masovne, mehaničko-eklektične reprodukcije i komunikacije“.<sup>267</sup> Nakon istorijskih ili ranih avangardi od kraja Drugog svetskog rata do 1968. godine, nastaju neoavangardna umetnička izvođenja i prakse. Neoavangarda se formira

---

<sup>267</sup> Miško Šuvaković, Teorije i prakse avangarde, u: *Istorija umetnosti u Srbiji XX veka*, op.cit., 53.

u liberalizovanom građanskom društvu posle Drugog svetskog rata. To je bio kontekst u kom su dominirale potrošačka kultura i alternativni, marginalni pokreti. Tako je nastao pogodan prostor za razvijanje ekscesne avangardne prakse. Neoavangarda u Jugoslaviji<sup>268</sup> se formirala u kulturalno političkom kontekstu dominantnih političkih struktura i „radnog naroda“. Jugoslovenska neoavangarda je delovala od 1950. do 1973. godine.<sup>269</sup> Kontekst liberalnog karaktera imao je partijski i institucionalno nadziranu i didaktički vođenu politiku socijalističkog centra. Društveni okvir je karakterisala modernizacija i emancipacija samoupravne socijalističke države.<sup>270</sup> Drugim rečima, u kulturalno-političkoj klimi Jugoslavije prepoznale su se liberalizovane vrednosti društva zapadne kulture. Platforma, sa koje se uvažavala zapadna liberalna modernost u autonomnim umetničkim praksama, nastala je usled otvorenosti ka i /učesća u/ međunarodnom kontekstu. Kraj neoavangarde bio je 1968. godine. Tada su se dogodile krupne promene u savremenom stvaralaštvu. Izneveravanjem neoavangardnih očekivanja, tendencija i utopija, pogodovalo je definisanju postavangarde, odnosno anticipaciji postmodernizma.<sup>271</sup> Postavangardu je činilo mnoštvo međusobno različitih pokreta od kraja šezdesetih godina, u kojima se preispitivao istorijsko nasleđe modernizma i avangardi. Nakon 1968. godine, umetnost i kultura su se približile i preklapile u neodređenom polju performativnih i novomedijskih umetničkih i kulturalnih praksi. Istovremeno se revolucionarno emancipatorski i utopijsko „politički“ okvir u umetničkim i kulturalnim praksama pomerio i transformisao u kapitalizam i 'spektakularan' razvoj tržišta. Sa postavangardom se definiše kraj luka izgrađen od istorijskih avangardi i neoavangardi. Postavangarda je fenomen umetnosti XX veka, koja prethodi, odnosno uvodi novu kulturalnu situaciju imenovanu pojmom 'postmoderna'. Pojava postavangardnih praksi krajem šezdesetih godina upućuje na kontekst nastupajuće konforntacije centara i margina modernizma, odnosno visoke i popularne kulture i umetnosti.

Istorijsku avangardu čine umetnička rešenja koja su nastala onda kada su modernistički ideali autonomne umetnosti postali ograničeni. Umetničke prakse istorijskih avangardi razvijale su se konstantnim transformisanjem. To su bila intelektualna umetnička izvođenja leve, ali i desne orijentacije. Umetnička ostvarenja ranih avangardi bila su projekti u novoj umetnosti, društvu i kulturi. Novi projekat bio je proizveden medijskim sredstvima modernizma, uz transformisana značenja i funkcije masovne kulture u umetničkim

---

<sup>268</sup> Miško Šuvaković, Neoavangarda jugoslovenska, u: *Pojmovnik teorije umetnosti*, op.cit., 474.

<sup>269</sup> Ibid.

<sup>270</sup> Miško Šuvaković, Neoavangarda i neoavangarde, u: *Istorija umetnosti u Srbiji XX veka*, op.cit., 284.

<sup>271</sup> Miško Šuvaković, Postavangarda, u: *Pojmovnik teorije umetnosti*, op.cit., 545–546.

praksama.<sup>272</sup> U istorijskim avangardama, umetnički, kulturalni i društveni otpori, ograničenja i prekidi postali su prihvatljivi i kasnije kodifikovani oblici izražavanja modernističkih umetničkih praksi.<sup>273</sup> Avangarde sa kraja XIX i početka XX veka, smatrane su i transstilskim formacijama kojima su se povezivale i istovremeno rušile granice umetničkih disciplina i profesija. One su transstilске jer nisu definisane kao epohalni hegemoni model umetničkog oblikovanja ili zaseban slučaj umetničke prakse. Dakle, avangarde nisu koherentan pokret ili definisana škola, već jesu skup heterogenih i hibridnih slučajeva, pokreta, škola.<sup>274</sup> Njima su svojstvene radikalne, kritičke, eksperimentalne, projektivne prakse. Njihova delovanja i prakse – poput trenutnih akcija, ekscesnih intervencija u aktuelnom društvenom kontekstu – nisu nasledna umetnička dela u kulturi i društvu jedne civilizacije.

Slično ostvarenjima avangardi istorijskog tipa, neoavangardne prakse prepoznate su po ekscesnosti, eksperimentu i emancipaciji u umetničkom stvaranju. Neoavangardne prakse se od praksi prvih, ranih ili istorijskih avangardi razlikuju u nekoliko segmenata. Dela rane avangarde su smatrana izvornim, pionirskim umetničkim radom, dok je neoavangardno stvaralaštvo viđeno kao ono iz druge ruke, sa praksama svojevrsnog „oživljavanja“, „simuliranja“ prethodnih avangardnih tendencija.<sup>275</sup> Za razliku od heterogenih rešenja u praksama ranih avangardi, dela neoavangarde se odlikuju većim autonomijama, poput onih u praksama visokog i kasnog modernizma. O odnosu neoavangarde i njene prethodnice, istorijske avangarde, pisao je Hal Foster.<sup>276</sup> Prema autoru, termini poput 'istorijska' ili 'neoavangarda' su isuviše uopšteni i isključivi u današnjem vremenu. Jedna od Fosterovih teza je da dela avangarde nikada nisu imala puni značaj u kontekstu u kom su nastala. Naime, ona to ne mogu biti jer u njima postoji trauma. Prakse avangarde se ne mogu prihvatiti bez prethodnih strukturalnih promena ili odloženog suočavanja sa materijalizovanom traumom u njima. Foster interpretira neoavangardu Frojdovim terminom '*Nachträlichkeit*', odnosno 'odloženom akcijom'. Autor ističe da kao što se događaj može sagledati jedino iz perspektive drugog događaja, tako i mi postajemo svesni onoga što jesmo u 'odloženoj akciji'.<sup>277</sup> Iz svega rečenog sledi da je neoavangarda 'odložena akcija' istorijske avangarde. Istorijska avangarda i neoavangarda su konstruisane na sličan način, kao kompleksni mehanizmi kojima se anticipira budućnost i rekonstruiše prošlost. Neoavangardu čine kritička i ekscesna dela u

---

<sup>272</sup> Miško Šuvaković, Avangarda i 20. vek, u: *Pojmovnik teorije umetnosti*, op.cit., 121.

<sup>273</sup> Miško Šuvaković, Teorije i prakse avangarde, u: *Istorija umetnosti u Srbiji XX veka*, op.cit., 53.

<sup>274</sup> Miško Šuvaković, Teorije i prakse avangarde, u: *Istorija umetnosti u Srbiji XX veka*, op.cit., 60.

<sup>275</sup> Miško Šuvaković, Neoavangarda, u: *Pojmovnik teorije umetnosti*, op.cit., 473.

<sup>276</sup> Hal Foster, *The Return of the Real: The Avant-garde at the End of the Century*, The MIT Press, Cambridge, London, 2001, 1–34.

<sup>277</sup> Hal Foster, *The Return of the Real: The Avant-garde at the End of the Century*, op.cit., 29.

okviru dominantnih načela modernističke kulture. Drugim rečima, u ostvarenjima neoavangarde postoje ideje rekonstrukcije, reciklaže, revitalizacije specifičnih praksi istorijskih avangardi.<sup>278</sup> Na neoavangardu, kojom se nastavljaju tendencije istorijske avangarde, upućuju njeni alternativni, marginalni pokreti. Kao autentični, kritički, eksperimentalni i emancipatorski, neoavangardni projekti nastali su u hladnoratovskom kontekstu visoko-modernističkog okvira Zapada i socijalističkog modernizma Istoka. Razvoj postindustrijskog društva, doprineo je oslobađanju seksualnosti i izvođenju različitih modela ponašanja prepoznatih u okvirima estetizovane buržoaske kulture.<sup>279</sup> Izvori inspiracije neoavangardnih praksi bili su izvanumetničke prirode. To su kritika hladnoratovske ideologije i ideje utilitarizma, kritika socijalističkog realizma, situacionistička teorija kritike spektakla, tehnokratski okrenuta kibernetici, strukturalizmu i teoriji informacija.<sup>280</sup> U neoavangardi se težilo ka otvaranju umetnosti i njenom širenju u sfere dizajna, reklame, političke borbe, urbanizma, emancipacije pojedinaca i dr.<sup>281</sup>

Jugoslovenska neoavangarda je nastajala na marginama dominantne socijalističke kulture. Ona se smatrala sledbenicom predratnih modernističkih i avangardnih praksi. Tokom pedesetih godina XX veka, neoavangardu u Jugoslaviji činile su prakse kojima se pružao otpor socijalističkom realizmu i građanskom modernizmu. Jugoslovenska neoavangarda je obuhvatala heterogene pojave, tendencije i umetničke prakse. Kritika i subverzija umereno-modernističkog i visoko-modernističkog bezinteresnog i autonomnog umetničkog stvaranja odlikovale su jugoslovensku neoavangardu.<sup>282</sup> Vid stvaranja u neoavangardi bio je umetnički eksperiment, ali i iskorak iz tradicionalnog medijskog prezentovanja. Smatra se da je vrhunac jugoslovenske neoavangarde nastupio šezdesetih godina XX veka. Različiti akcioni i eksperimentalno-istraživački pravci obeležili su njenu kulminaciju. Krajem šezdesetih i početkom sedamdesetih godina, neoavangardni eksperimenti transformisani su u nove umetničke prakse hegemone jugoslovenske umetnosti.<sup>283</sup> Veliki deo neoavangardnih istraživanja nastao je u alternativnim prostorima. To su bili privatni ateljei, stanovi, amaterski kinoklubovi, ali i vanumetnički prostori: ulice, otpadi ili delovi predgrađa. U ideološkom smislu, jugoslovenske neoavangardne prakse bile su partijski i politički levo orijentisane avangarde. Umetnost neoavangarde se povezivala sa marksizmom i radom komunističke partije. Izvođenja u neoavangardi bila su antiautoritarna, anarhična, destruktivna, ekscena.

---

<sup>278</sup> Miško Šuvaković, Teorije i prakse avangarde, u: *Istorija umetnosti u Srbiji XX veka*, op.cit., 281.

<sup>279</sup> Miško Šuvaković, Teorije i prakse avangarde, u: *Istorija umetnosti u Srbiji XX veka*, op.cit., 283.

<sup>280</sup> Miško Šuvaković, Neoavangarda, u: *Pojmovnik teorije umetnosti*, op.cit., 473.

<sup>281</sup> Ibid.

<sup>282</sup> Miško Šuvaković, Neoavangarda jugoslovenska, u: *Pojmovnik teorije umetnosti*, op.cit., 474.

<sup>283</sup> Ibid.

Sinonime u jugoslovenskoj neoavangardi označile su sintagme: ideal, sloboda, razlika, drugost.

Nakon 'dovršenog puta' ranih avangardi, u delima neoavangarde preispitivali su se novi uslovi života u obilju zapadnog društva, ili u sveprisutnom istočnom nadzoru i kontroli. Promene u stvaralaštvu kojima se označio kraj neoavangarde, odnosile su se na bihevioralne postupke savremenih umetnika i na funkcionisanje institucionalnog umetničkog sistema. Signal promena je 'oglašen' transformacijom karakternih i statusnih obeležja umetničkog dela. Tako su umetničke prakse postale „specifični objekti“ umetnosti.<sup>284</sup> Ti 'objekti' bili su deo minimalističke umetnosti, siromašne umetnosti, prostorno – vremensko telesne umetnosti, uz uvođenje i primenu medija: fotografije, filma i videa. Međutim, te promene u statusu umetničkog dela i u statusu umetnika nisu bile autonomne transformacije u polju umetnosti. One su označavale promene sa širim, političkim konsekvencama u kulturi i društvu. Neuspehom misijom delovanja umetnosti na pojedince i društva u celosti signaliziran je kraj neoavangarde.

Neoavangarda nestaje sa krahom utopijskih modernističkih projekata i sa definisanjem birokratskog u društvu, kulturi i umetnosti. Tom prilikom došlo je do sinteze eksperimentalnih i formalnih dostignuća sa modernističkim visoko-umetničkim diskursom. Pored toga, nisu okončana istraživanja u domenu umetničke analitike, kritike i teorije kojima se dovršavala i preispitivala modernistička paradigma umetnosti i kulture. Ukratko rečeno, poraz prevratničkih marginalnih kretanja bio je kraj neoavangardnih težnji, praksi i izvođenja. Umetnička dela istorijskih avangardi imala su društvenu funkciju. Izvođenjem dela rane avangarde bili su artikulisani revolucionarni društveni iskazi. Tako je, ideja da „čista“ umetnost, tj. umetnost koja je zasnovana na svojstvenim, imanentnim zakonima može i mora da vrši društvenu funkciju, pa čak i da bude instrument za političku borbu, bila utopija ruskih avangardista. Umetnička dela su se smatrala odrazom društveno-političkog bunta. Zato su utopije Istoka interpretirane kao samodovoljni proces. Prakse avangarde su vrednovane u odnosu na krajnji projekat. Pored dostizanja utopijskog, težilo se ka 'nezaustavljivoj' reformi konkretnog društvenog polja koje je izmicalo. Umetničkim ostvarenjima je materijalizovana „životna istina“, kao tendencija ka Višoj stvarnosti. Neoavangardnim ostvarenjima je nastavljeno sa razvojem utopističkih projekata rane avangarde. Prakse neoavangarde su smatrane delima poslednje utopije. Drugim rečima, dostignuće utopijskog značilo je i njegov kraj. Neoavangardnim su označeni novi paradoksi, novi oblici totalitarizma, ali i nove

---

<sup>284</sup> Ješa Denegri, Miško Šuvaković, Umetnost i 1968, u: *Istorija umetnosti u Srbiji XX veka*, op.cit., 346.

disharmonije ljudskog. Bolji život, društveni standard, novi oblici izražavanja i komunikacije i ostvareni utopijski ideal išli su u korak sa tehnološkim inovacijama. Tehnologije su korišćene u vidovima državne kontrole, u ograničenjima ljudskih sloboda, odnosno u novim formama eksploatacije ljudskog rada ili u novom otuđenju pojedinca.<sup>285</sup> Značenje utopijskog idealizma u društvu, politici, kulturi i umetnosti postepeno se menjalo. Značenjski okvir utopijskog idealizma se prostirao od fragmentarnih eksperimenata, mikrosocijalnih zajednica – komuna – kao alternative antiutopijskom ili postutopijskom potrošačkom društvu, preko anarhističkih, autonomaških formacija – kasnije direktne demokratije usmerene čak ka terorističkim akcijama – pa sve do, teorijsko kritičkih analiza ideoloških, religioznih i umetničkih projekata u kasnomodernističkom društvu.<sup>286</sup> Neoavangardu čine poslednje avangardne prakse, koje izrazom i delovanjem nagoveštavaju utopijsku viziju sveta u kom deluju.

Teorijske rasprave o prirodi umetnosti i kulture karakteristične su za postavangardu. Nju čine radikalne, ekscenčne i eksperimentalne prakse, poznate od ranije kao avangardne, neoavangardne, ili kao prakse medijskih modela izražavanja, ispoljavanja i izvođenja. Teorijsko kritikovanje modernizma, simuliranje avangardnih i neoavangardnih strategija i antiavangardnih modela izražavanja u totalitarnim društvima, bili su sadržajne platforme postavangardnih praksi. Postavangardnim delovanjima su se razvijali konceptualni i medijski postupci kojima su projektovani novi utopijski prostori postmodernističkog društva i njegove veštački izgrađene tehnološke kulture. Za razliku od avangarde i neoavangarde, postavangarda je kompleks postistorijskih pojava. U praksama postavangarde su preispitivane, prikazivane, razarane i dekonstruisane tekovine avangarde, neoavangarde i modernizma, u cilju stvaranja nove arheologije znanja. Izvođenjima postavangardnih ostvarenja su se preispitivali i istraživali svetovi umetnosti. Pri tome su, oni, preko verbalne fikcije, nihilistički prezentovali ideologiju, estetiku ili psihologiju. Nova umetnička dela bila su formulisana konceptualnim metajezičkim procedurama, kao i uvođenjem do tada nepoznatih medijskih postupaka. Takvim umetničkim tvorevinama su konkretizovana egzistencijalna pitanja i kritička preispitivanja o funkcionisanju institucionalnog edukativnog i muzejsko-galerijskog tržišnog sistema. Time se isticao značaj aktivističkog društvenog i političkog angažmana. Postavangarda ima tri vremenska intervala: rana, srednja i kasna postavangarda.<sup>287</sup> Krajem šezdesetih i tokom sedamdesetih godina XX veka, nastala je rana

---

<sup>285</sup> Ješa Denegri, Miško Šuvaković, Umetnost i 1968, u: *Istorija umetnosti u Srbiji XX veka*, op.cit., 348.

<sup>286</sup> Ibid.

<sup>287</sup> Miško Šuvaković, Postavangarda, u: *Pojmovnik teorije umetnosti*, op.cit., 545–546.

postavangarda, koja je podrazumevala prelaz iz visokog u kasni modernizam, i anticipaciju postmoderne svesti i kulture.<sup>288</sup> Srednju avangardu postmoderne ranih osamdesetih godina, čine transavangarda, neoekspresionizam i retroavangarda. Simulacionističke tendencije iz osamdesetih i devedesetih godina XX veka obeležile su kasnu postavangardu, kao i prakse neokonceptualizma, neoekspresionizma, modernizma posle postmodernizma. Dakle, kasna postavangarda obuhvatala je dela u kojima se višemedijalnost ili izmeštenost medija koristi kao znak postmoderne simulacionističke kulture masovnih elektronskih medija.

### *Komparacija avangarde i alternative*

Birgerovom (Peter Birger) teorijom avangarde,<sup>289</sup> ukazano je da se avangardnim praksama težilo ka integraciji umetnosti i života, što je osnovna sličnost sa praksama kulturalne drugosti. Odrednice kao što su: *novo*, jer se izvode ekscesna i drugačija umetnička rešenja; *slučajnost*, jer se pod avangardnim podrazumevaju prakse slučaja ili tendenciozno nastale studije slučaja; *alegorija*, kao rezultat višeznačnosti izvođenja i akcentovanja metaforičnosti odnosa u praksama avangarde; i *montaža*, kao vid konstruisanja umetničkog rada povezivanjem fragmenata različitih vizuelnih, muzičkih, tekstualnih sadržaja,<sup>290</sup> Sve pomenute odrednice postoje u praksama alternativne kulture. U alternativni se koristio novoformulisani jezik, bogat alegorijskim i metaforičkim sadržajima, neretko slučajno izvođen i kolažno prikazan u praksama kulture. Pored toga, u praksama alternative se, sa jedne strane radilo sa medijskim sredstvima masovne kulture, dok su se, sa druge strane, ova sredstva odbacivala kao društveno povodljiva, manipulativna, poput jednosmernih konstrukcija kulturalne dominante.

Odrednice 'avangardno' i 'alternativno' imaju određene zajedničke odlike. Opšti okvir avangarde u umetnosti i alternative u kulturi obuhvata radikalne, ekscesne i kritičke prakse. Obe podrazumevaju eksperimentalne, interdisciplinarne prakse, delovanja i akcije provociranja i šokiranja javnosti. Zajedničko avangardnim i alternativnim praksama je nepristajanje na norme i konstrukcije građanske kulture i društva. Njihovim umetničkim, odnosno kulturalnim izvođenjima i ostvarenjima teži se ka upisu u kulturu i društvo uopšte. I avangardna i alternativna dela su u osnovi moralno, estetski i politički ekscesna, a njihovi umetnici ili interpretatori su egzotični, ekscentrični pojedinci društva. Postupci u izvođenju jesu činovi provokacije i destrukcije. U praksama avangarde i alternative najčešće se ustaje

---

<sup>288</sup> Miško Šuvaković, *Postavangarda*, u: *Pojmovnik teorije umetnosti*, op.cit., 545.

<sup>289</sup> Peter Birger, *Teorija avangarde*, Narodna knjiga, Beograd, 1998.

<sup>290</sup> Miško Šuvaković, *Avangarda istorijska*, u: *Pojmovnik teorije umetnosti*, op.cit., 120–121.



protiv buržoaske kulture, odnosno kulturalne i društvene dominante. Eksperimentalnost u umetničkim, odnosno kulturalnim praksama tiče se istraživanja u domenu novih medija, materijala, metoda i ideologija umetničkog, tj. kulturalnog rada. I u avangardi i u alternativni se uočavaju zalaganja za preobražaj kulture i društva, u čemu se ogleda njihov projektni karakter.<sup>291</sup> Avangardu i alternativu odlikuju preobražaji umetničkih, kulturalnih i društvenih otpora, ograničenja i prekida unutar dominantnog, homogenog i hegemonog karaktera kulturalnog i društvenog okruženja. Avangarda je nastala u okvirima visokog modernizma, kao eksperimentalni modernistički izraz. Tačnije, prakse avangarde se formiraju naspram praksi dominantne modernističke klime kanonskih determinacija. U takvom kontekstu, u kom je postojao prostor za razvoj drugosti, avangardna ostvarenja su bila u funkciji eksperimenta ili inovacije.

Tendencije u postavangardi, odnosno u srednjoj postavangardi slične su težnjama kulturalnih konstrukcija drugosti, tj. alternativni. Prakse srednje postavangarde su se zasnivale na tezi o kraju istorijske epohe, dok su se prakse alternativne kulture izvodile na kraju velikih ideologija. I postavangardne i alternativne prakse imaju odlike postistorijskog stila. Tačnije, one se javljaju na prelazu i ispunjavaju jaz između dovršenih istorija i budućih događaja. U praksama postavangarde i u ostvarenjima alternative su se koristila i preispitala istorijska i stilska značenja umetnosti, poput retro-tendencija, a istovremeno se tragalo za novim kulturalnim dominantama. Umetnik ili kulturalni pojedinac koji je stvarao avangardne / alternativne prakse bio je nomad, ekscentrik, egocentrik. On se slobodno kretao po različitim kulturama i mimikrijski menjao oblike izražavanja. I u postavangardi i u alternativni postojala su vrednovanja ideoloških i duhovnih karakteristika u cilju obnove građanskih vrednosti. Jedna od instanci sličnosti postavangarde i alternative bio je nov vid podele rada u kulturi. Kulturalne prakse alternative jesu proizvodi inspirisani modelima obnove i simulacije, što je takođe, karakteristično za postavangardu. One su se odnosile na oživljavanje ili reinterpretiranje srednje/istočno/evropsko totalitarnog diskursa, dopunjenog psihoanalitičkim, semiološkim i narativnim diskursom teorije umetnosti i kulture.

Izvesne sličnosti postoje između praksi alternative i kasne postavangarde. Obe su koristile strategije avangarde i neoavangarde, kao simptoma za razotkrivanje jezičkih elemenata, odnosa i konstitucija postmoderne svesti. Tehnike ponavljanja, umnožavanja do apsurdna tiču se produktivističke metode novih sistema i mehanizama izražavanja i stvaranja značenja, karakterističnih za umetničke prakse kasne postavangarde i prakse alternativne

---

<sup>291</sup> Miško Šuvaković, Avangarda, definicija pojma, u *Pojmovnik teorije umetnosti*, op.cit., 116–117.

kulture. Takođe se kao sličnost između kasne postavangarde i alternative, može navesti rad sa mehanizmima stvaranja značenja u društvu, kulturi i umetnosti posredstvom javnih i masovnih predstava. Tačnije, u ostvarenjima postavangarde i alternative prisutne se fikcije, fantazmi, vizije nastale u društvu i od društva prihvaćene kao realnosti.

Pod terminom 'alternativa', kao kulturalnim fenomenom drugosti, podrazumevaju se neinstitucionalizovane prakse u dominantnim okvirima sveta umetnosti i društva. Problematizovanje društvene realnosti podrazumeva jednu od sadržajnih instanci u praksama alternative. Alternativnom kulturom se ne teži institucionalnom kritičkom vrednovanju kojim se teorijski osmišljavaju i kritički determinišu trendovi. Naime, praksama alternative se uprizoravaju društvene konstrukcije i njihove uloge u širem kontekstu. Prepoznavanje i priznavanje značaja umetničke avangarde ili alternativne kulture u širim društvenim okvirima, za posledicu ima njihovo neutralisanje u društvu. Tim institucionalnim priznanjem alternativa gubi instancu prema kojoj se uodnošava. „Kult grupe“ se povezuje sa načinom plasiranja ideja u alternativnoj kulturi. Prakse alternative izvodi grupa ljudi za redukovanu publiku koja se međusobno raspoznaje po duhovnom sklopu u okvirima potkulture. Ta 'grupa', bilo muzička, pozorišna ili likovna, bila je motorni nukleus ili jezgro, odnosno osnova za simboličku identifikaciju. Pojedine grupe alternativne kulture odredile su se prema praksama i idejnim načelima stvaranja drugačijeg, novog sveta i nove umetničke i kulturalne stvarnosti. Alternativno su konstruisali malobrojni proglašeni i manifesti. Šira prepoznatljivost i komunikativnost alternativne kulture dovele su do obesmišljavanja društvene uloge alternative. 'Omasovljenje' diskursa alternativne kulture, tačnije korišćenje platformi alternative u dominantnim etabliranim diskursima ne doprinosi podrivanju, već urušavanju alternative. Na taj način, alternativa u društvu gubi značenje i postaje preoznačena u okviru novonadolazećeg dominantnog sistema, bez vidljivog prostora za heterogene upise i delovanja.

Imajući u vidu prilike u Jugoslaviji, mogu se prepoznati dimenzije avangardnosti u praksama alternative. Jugoslovenski kontekst samoupravnog socijalizma bio je zakasneli, modernističko oblikovani i kodeksno propisani kulturalni prostor. U tom kontekstualnom okviru, prakse kulturalne drugosti bile su pozicionirane na mestu otklona sa kog se mogla izvoditi kritika. U alternativnoj kulturi se konstruisao identitet društvene drugosti naspram dominirajućeg, kanonizovanog društvenog modela socijalizma. Ostvarenja avangarde u socijalizmu imala su i druga lica. Avangardnim praksama se izvodila kritika, provokacija, subverzija, tačnije destrukcija modernističkih kanona. Avangarda je bila reakcija na totalizujuću i kanonsku viziju modernizma kao dominantne hegemonne konstrukcije u društvu,

kulturi i umetnostima. Slično su se, i prve naznake nestabilnosti društvenog sistema Jugoslavije, manifestovale u praksama kulture. Usled urušavanja jugoslovenske ideologije, pojavile su se pukotine ili prostori slobodnog izražavanja. Ova mesta su pripadala subjektima alternativnih upisa, koji su se kritički ophodili prema društvenoj i političkoj svakodnevi. Dakle, opstrukcija u pukotinama socijalizma bila je izvođena jezikom drugosti. Iako je jezik u praksama alternativne kulture prikazivao, izvodio i predstavljao oštre, subverzivne i kritički osveščene gestove, te se činio opasnim za samoupravnu zajednicu. Ipak, dometi alternative nisu imali veće društveno-kulturalne uticaje. Kao potkulturalnu grupaciju, alternativu je činila intelektualna elita socijalističke Jugoslavije, bez većih društvenih uticaja u okvirima sistema.

### III 5 Instrument interpretacije u alternativnim praksama

U prethodnom tekstu bilo je reči o kontekstu u kom se manifestovala i plasirala alternativa. Kontekst je bio bitan element u činu konstruisanja alternative. Kao kontekstualni okvir razmatran je pozni socijalizam, ali i diskurs jugoslovenskog i populističkog u kom se definisala i ka kome se odnosila alternativa. Budući da alternativa ima ideologiju, ona se manifestovala na dva načina u praksama alternativne kulture. Prakse ili konstrukcije alternative bile su kulturalna ostvarenja realizovana kao 'preterana identifikovanja' sa ideološkim konstruktorom, i njegovim konstrukcijama. Iz toga sledi da su alternativu činile prakse u kojima se formulisao simptom društvenog i kulturalnog. Preko čina preterane identifikacije u izvođenjima alternativne kulture, nastali su novi koncepti kulture i prakse telesnog prikazivanja i identitetskog upisivanja u subjekte alternative. Stoga se *queer* koncept u Jugoslaviji može tumačiti kao vid preterane identifikacije subjekta alternative sa subjektom socijalističkog sistema, odnosno kao konsekvencija preteranog identifikovanja sa ideološkim konstrukcijama. Drugi metod uočen u praksama alternativne kulture jeste mehanizam identifikovanja sa sistemom. Naime, u izvođenjima alternativne kulture, događalo se identifikovanje sa vladajućom ideologijom, odnosno sa stvarnom slikom sistema. Predstavnici alternativne kulture interpretirali su 'realan' značenjski okvir dominantnog determinacionog diskursa, koji su istovremeno primenjivali pri stvaranju ideologije alternative. Ideološki određenu alternativu, u čijim se praksama dogodilo identifikovanje sa konstrukcijama sistema, izvodili su otvoreni identiteti potkulture, kao i marginalni identiteti popularne kulture.

### 5.1.1 Teorija preterane identifikacije – nadidentifikacije

Diskurs o poznosocijalističkoj umetnosti formirali su slovenački teoretičari umetnosti i filozofi koji su tumačili umetničke prakse socijalističke Jugoslavije. Među njima jedna od vodećih je teorijska misao Marine Gržinić. Značaj autorkinog doprinosa u vezi je sa demistifikacijom umetničkih tokova socijalističkih zemalja u diskursu Zapada.<sup>292</sup> Time je ona ponudila rekonstrukciju čitanja, znanja, tumačenja i pisanja o umetničkim praksama na našim prostorima. Jedna od teorijskih interpretacija u radu Gržinić je princip preterane identifikacije tj. nadidentifikacije.<sup>293</sup> Teorijsku konstrukciju, autorka je nadogradila i primenila na muzičku produkciju grupe Laibach, na ostvarenja grupe IRWIN i na rad Neue Slowenische Kunst (NSK). U domenu interesovanja Gržinić bili su radovi javnog performansa, umetnički hepening i akcija, izložbe, zapisi iz dnevnika, ali i fotografije kao umetnički dokumenti u praksama umetnice Tanje Ostojić.<sup>294</sup> Uz teorijsku interpretaciju principa preteranog identifikovanja, neophodno je načiniti kratak pregled studije slučaja, odnosno produkcije muzičke grupe Laibach početkom osamdesetih XX veka. Polazište ovog muzičkog sastava bila je popularna kultura. Ipak, grupa je načinila konceptualne istupe u praksama, i implementirala teoriju u javna izvođenja, što je sastav kao fenomen uvrstilo u okvire visoko-umetničkih tokova. U tekstu koji sledi, ova teorijska konstrukcija biće primenjena na prakse popularne kulture nastale u osamdesetim godinama XX veka u Jugoslaviji.

Preterana identifikacija ili nadidentifikacija sa strukturom moći, odnosi se na prenaplašeno identifikovanje sa insceniranom fantazmom u određenom kulturalnom kontekstu.<sup>295</sup> Javno izveden čin nadpredstavljanja, jeste izvođenje prećutnih, a opšte poznatih pojava u društvu. Takav javno prikazan čin se povezuje sa prekoračenjem fundamentalne fantazme. Time se radikalno ispituju najimanentnija podčinjavanja – društva, kulture i umetnosti – strukturi moći.

---

<sup>292</sup> Marina Gržinić, On the Re-Politicisation of Art through Contamination, u: *East Art Map: Contemporary Art and Eastern Europe*, IRWIN, (ed. by), Central Saint Martins College of Art and Design, University of the Arts London, London, 2006, 477–486.

<sup>293</sup> Marina Gržinić, *Situated Contemporary Art Practices: Art, Theory and Activism from (the East of) Europe*, op.cit., 13–40.

<sup>294</sup> Marina Gržinić, *Situated Contemporary Art Practices: Art, Theory and Activism from (the East of) Europe*, op.cit., 13–40; Marina Gržinić, *Estetika kibersvijeta i učinci derealizacije*, op.cit., 102–104.

<sup>295</sup> Marina Gržinić, *Estetika kibersvijeta i učinci derealizacije*, op.cit., 102–104.

U umetničkim izvođenjima događa se prelazak preko fundamentalne fantazme. Taj inscenirani fantazam je opscena realnost. Fantazam je realnost tragičnog momenta, personifikovana u umetničkoj praksi. Tada umetnička praksa ovaploćuje fantazmatskog dvojnika, duplikata, kopiju, ali i sablast realnog. Stoga umetnost jeste realnost, a njenom fantazmatskom dopunom se postiže efekat derealizacije i depsihologizacije stvarnosti. Užasavajuće nasilni projekat ili fantazmatski sadržaj umetničke prakse štite realnost od horora. Fantazam je javno izveden i „izgovoren“ jedino i samo u okviru sveta umetnosti. Suprotno tome, ispunjenje fantazme u realnosti bilo bi obistinjenje noćne more. Dakle, strategija preterane identifikacije, koju je izvela Gržinić, odnosi se na tačku prelaska ka nedostatku u Drugom. Takođe, ona označava tačku prekoračenja ka traumatičnom Realnom. To je akt kojim se menjaju koordinate postavljene u sebi i od kog se očekuje preispitivanje uspostavljenog reda stvarnosti.

Preterana identifikacija s institucijom vlasti, znači uprizorenje onog fantazmatskog scenarija o kom se javno ne raspravlja, a implicitno se podrazumeva. Moguće je razlikovati tipove prekoračenja fantazme. Postoji tip autentičnog i tip neautentičnog prekoračenja u fundamentalni fantazam. Predstavama fantazmatskog se otkriva lice ideologije. Sablast fantazme smatra se dodatkom koji je paralelan realnosti. Doslovnim ponavljanjem fantazmatskog scenarija dolazi do promene koordinata u postojećoj ideologiji. Međutim, ukoliko je prekoračenje ili prelaženje neautentično, onda se neutrališu ideološke 'rupe'. Ka toj praznini ili 'rupi' gravitiraju sve pojave konzervativne, desničarske populističke ideologije.<sup>296</sup> Autentičnost čina podrazumeva da u okvirima vladajućih instanci ostaje problematična tačka kojom se upozorava na perspektivu diskursa. Uz to, takvim autentičnim prekoračenjem u fantazam proizvode se radikalne kritike postojećeg podčinjavanja moći.

Gržinić je postavila tezu da se populizmom (ili populističkim, ali ne i popularnim) ne može zadati udarac populizmu. Subverzivni udarac treba zadati fantazmatskoj logici kojom se stvaraju društvene sfere pogodne za populističko upravljanje.<sup>297</sup> Efekat tog postupka je radikalna derealizacija i depsihologizacija. Uz to se struktura moći lišava upisa i uloge. Koncept preterane identifikacije, prvi put je sagledan u radu grupe Laibach, ranih osamdesetih XX veka.<sup>298</sup> Sastav je nastao u okviru slovenačkog / jugoslovenskog industrijsko-elektronskog pokreta. Njihovo izvođenje bilo je radikalno, drugačije od svega što se do tada pojavilo na muzičkoj sceni Jugoslavije. U medijskom prostoru, muzička grupa je bila

---

<sup>296</sup> Miško Šuvaković, Preterana identifikacija i grupa Laibach, u: *Pojmovnik teorije umetnosti*, op.cit., 584.

<sup>297</sup> Marina Gržinić, *Estetika kibersvijeta i učinci derealizacije*, op.cit, 104.

<sup>298</sup> Marina Gržinić, Linking of theory, politics and art, in: *Contemporary Art and Nationalism*, (critical reader), op.cit., 97–107.

skoncentrisana oko ideje o direktnoj subverziji fantazme činom ciničnog delovanja. Fantazmu u slučaju Laibach, označavala je totalitarno uređena i represivno rukovođena država. Laibach je u svom radu rekonceptualizovao socijalističku ideologiju u kojoj je delovao. Muzikom i nastupom želeli su da proizvedu destrukciju mehanizama socijalističke države, precizno se služeći aparatusima te ideologije.<sup>299</sup> Na nastupima su koristili gramofone, radio aparate i elektronske instrumente koje su sami uredili. Rezultat je šokirao i užasavao publiku, jer se tumačio bez ironije.<sup>300</sup> Zbog specifičnih totalitarno-politički dizajniranih umetničkih akcija, njihovi nastupi u javnost bili su povezivani sa glorifikacijom nacizma. U početku su se koristili nemačkim jezikom, nacističkom umetnošću i italijanskim futurizmom uz elemente socijalističkog realizma. Tako je na primer, frontmen grupe pevao sa posekotinom na usni, okrvavljenog lica i u musolinijevskoj pozi i kostimu. Cilj je bio da se uništi potrošački koncept i rok koncert. Nastup grupe Laibach je označen kao neizvestan muzički događaj sa depersonalizovanim izvođačima, obučenim u crno, tj. kamufliranim u totalitarne marionete bez psihološke dubine i individualnosti. Vizuelni stil se povezivao sa rudarskom ikonografijom, a uveli su i druge simbole: Triglav, jelenske rogove, Maljevičev krst uokviren zupčanikom i dr.

Grupa Laibach bila je odgovorna za formiranje i delovanje slovenačkog umetničkog organizma u osamdesetim XX veka. Taj umetnički organizam ili pokret NSK, formiran je kao sistem različitih grupa ili prividno konstituisanih modela-institucija unutar slovenačke kulture i umetnosti. Pokret kao organizam ili telo objedinjuje različite sektore umetnosti, poput: likovne (IRWIN), dramske (Gledališče Sester Scipion Nansica, Rdeči Pilot, individualne produkcije Dragana Živadinova), dizajnerske (Novi kolektivizam), video i televizijske (Retrovizija), ali i teorije (Oddelek za čisto in praktično filozofijo pri NSK). Umetničke prakse pokreta NSK obeležile su političke, identifikacione i ekonomske materije kao deo umetničkog istraživanja i provociranja svih individualnih i kolektivnih pojava u savremenom životu. Društveno i kulturalno identifikovanje nastaje recikliranjem, prisvajanjem i izvođenjem. Koncept državnog se, usled toga, tumačio kao novi umetnički „medij“, ili kako Šuvaković objašnjava „postmedij“.<sup>301</sup> Rad sa državom kao postmedijem, odnosio se na aparature institucije države u funkciji novog instrumenta umetničkih i estetskih intervencija u potencijalnim svetovima stvarne ili fiktionalne društvenosti. Državni aparati kao inspiracija

---

<sup>299</sup> Marina Gržinić, Linking of theory, politics and art, in: *Contemporary Art and Nationalism*, (critical reader), op.cit., 99.

<sup>300</sup> Ibid.

<sup>301</sup> Miško Šuvaković, NSK Critical Phenomenology of the State, in: *Aesthetic Revolutions and Twentieth Century Avant-Garde Movements*, Aleš Erjavec (ed. by), Duke University Press Books, Durham, 2015, 223.

za umetničko delovanje, bile su politizovane umetničke prakse. Umetnost NSK države nije u službi države, niti partije ili rukovodstva NSK države. Funkcionalnost postmedija, tj. države postojala je u interventnom, hibridnom mediju umetničkog, kritičkog, subverzivnog i projektivnog delovanja. Pošto je ukazano da NSK pokret poseduje sve odlike i uređenje para-institucionalne tvorevine, nešto kasnije je započela njegova transformacija, preoblikovanje ili preznačenje u NSK Državu u vremenu.

Teorijsku konstrukciju preterane identifikacije sa strukturom moći moguće je izmestiti iz okvira umetnosti i primeniti na prakse alternativne kulture, odnosno na ona ostvarenja iz sfere popularne kulture. Uloga i značaj ovog mehanizma za izvođenje kritike je utoliko veća, kada se čin preterane identifikacije primeni na područje kulturalnih konstrukcija i praksi. Kao što je objašnjeno činom preterane identifikacije izvodi se kritika kojom se provocira sistem ili vladajuća ideologija. Međutim, metoda preterane identifikacije može služiti za preispitivanje opštepoznatih konstrukcija društva. Snagom čina preterane identifikacije u praksama popularne kulture nadmašuje se komercijalni karakter praksi, i ističe konstruktivna odlika postupka, kojim se stvara i imenuje kulturalni pravac.



### 5.1.2 Alternativa kao anticipacija *queer* koncepta

Pod autentičnim prekoračenjem fundamentalne fantazme mogu se interpretirati prakse kulturalne drugosti, kojima su se preispitivale opšte prihvaćena pravila, kanoni socijalističke heteroseksualne zajednice. Relativizovanje heteroseksualnih paradigmi u društvu može se smatrati prekoračenjem fundamentalne fantazme prilikom čina preterane identifikacije sa pojedincem socijalističkog sistema. U praksama kulturalne drugosti ovakav vid preterane identifikacije sa socijalističkim samoupravnim društvom, označavao je najavu *queer* koncepta u Jugoslaviji.

U alternativni su formulisani novi oblici svesti, znanja, socijalnog delovanja (formirana je mreža *underground* klubova i javnih prostora), a uz to su konstruisani identiteti suprotni društvenim normama. Dogodio se *coming out* ili javno istupanje prvih homoseksualnih subjekata u noćnim klubovima studentskih centara.<sup>302</sup> Jedan od centara bio je slovenački FV Disco, sastavni deo Student Village. Kasnije je mesto okupljanja mladih pripadnika alternativne kulture izmešteno u Centar za mlade – Šiška, a kao poslednja adresa pominje se ulica Krešnikova 4. U ovim prostorima su gostovale poznatije jugoslovenske muzičke grupe. Takođe je, slovenačka HC (*hard core*) scena oformljena u okviru FV prostora. To mesto je bilo sastajalište brojnih aktivista Slovenije. Socijalističko društvo Jugoslavije pamti prve organizovane gej (1984) i lezbejske večeri (1985) u slovenačkom alternativnom klubu. Homoseksualizam u Sloveniji, bio je potkulturalno, marginalno obeležje pojedinaca ili manje grupe ljudi. U drugim republikama Jugoslavije, poput Hrvatske i Srbije, homoseksualne teme su se upoznale posredstvom praksi alternative. Kao jedna od delatnosti FV Disco-a, navodi se objavljivanje prve video kasete nezavisne izdavačke kuće FV Založba, na tlu Jugoslavije. Iako je homoseksualizmu dat mali medijski prostor u Jugoslaviji, seksualna opredeljenost je izazivala gnušanje i šok socijalističke javnosti. Homoseksualizam je bio prisutan u pank pravcu. Pankersko odevanje je imalo odlike performansa. Preko imidža se, u okviru panka, komuniciralo sa radikalnim seksualnim praksama, poput: transseksualizma, sado-mazohističkih praksi, pornografije i dr.

---

<sup>302</sup> Nikolai Jeffs, FV and The "Third Scene" 1980–1990, u: *FV: Alternativa osamdesetih, Alternative Scene of the Eighties*, Brenda Škrjanec, (ur), Mglc, Ljubljana, 2008, 381.

Telo je bilo autonomna i slobodna teritorija, a ujedno i ključno mesto u definisanju društveno-seksualnog identiteta potkulture. Neodređenost telesnog usled neutralisanja rodnog identiteta, stvaralo je konstrukcije izvođene 'kao ono što jesu po tome što nisu, prirodni organizam'.<sup>303</sup> Takvo telo nije telo prirode, već želje. Tela i zadovoljstva jesu objekti, ali i mete moći. Međutim, i tela i zadovoljstva su postojala pre moći. Odnosi moći i dominacije utiču na tela. Tela jesu proizvodna ili radna snaga, uključena i korisna ako su u sistemu potčinjavanja za dominantne konstrukte. Uticaji i upisi moći na/u tela, deo su Fukoovog diskursa.<sup>304</sup> Telo je, prema Fukou, površina sa upisanim događajima, mesto razdruženog Sopstva i stalne dezintegracije.<sup>305</sup> Naime, telo je objekt, meta i instrument moći. U najvećoj meri, telo se investira u operacije moći. Materijalnost, kao nepredvidiva povezana je na bezbroj načina različitim kulturalnim upravljanjima. Telo je bitan faktor u borbi za materijalnost. Zato se, prema Fukou, moć koristi i proizvodi želje i zadovoljstva subjekta u stvaranju znanja i istine. Time moć obezbeđuje naprednije, efikasnije tehnike za kontrolu i nadgledanje tela. Ono je medij u kom operiše i funkcioniše moć. Moć, korišćenjem različitih tehnika, energija i potencijala subverzije, stvara telo. Tela se formiraju sa osobenim odlikama, veštinama i svojstvima, sa determinisanim upisima tj. posredstvom intervencija moći.

Poput sirovog materijala sa kojim moć radi, tela mogu biti mesta mogućeg otpora. Zato seksualnost nije čista ni spontana sila koju je moć pripitomila. Instanca seksualnosti se koristila za ostvarivanje vlasti nad sâmim životom, i budućim životima. Seksualnost, dakle, nije ništa drugo do učinak moći. Izvođenjem i ispoljavanjem seksualnosti, moć zadobija kontrolu nad telima, zadovoljstvima, energijama. Međutim, u praksama alternative, s jedne strane prikazuje se 'ogoljeno' telo, dok se tim praksama, sa druge strane 'ogoljava' to isto telo. Na taj način, izvodila se subverzija konstruktora moći, upisanog u telesno. Alternativa je nastojala da prikaže telo kao prazno mesto. U alternativnoj kulturi, telo je materijal bez upisa sistema, bez njegovih intervencija i konstruisanja. Ono je telo neopterećeno značenjem, izvedenostima, subjektivitetima koje stvaraju konstrukcije znanja i moći. Pored toga, u praksama alternative se izvodilo, oponašalo, ali i identifikovalo, pa i preterano identifikovalo sa telom u koje se upisala moć socijalističkog. To telo je paralisano mehanizmima determinacija.

---

<sup>303</sup> Miško Šuvaković, Maskiranje: Trijumf radikalne privatnosti, u: *Istorija umetnosti u Srbiji XX vek*, op.cit., 255–270.

<sup>304</sup> Mišel Fuko, *Volja za znanjem: Istorija seksualnosti I*, prevod: Jelena Srakić, Karpos, Loznica 2006.

<sup>305</sup> Elizabet Gros, *Promenljiva tela: ka telesnom feminizmu*, prevod: Tatjana Popović, Centar za ženske studije i istraživanja roda, Beograd, 2005, 208.

Feministkinje su se bavile pitanjima rodnih, rasnih i klasnih razlika. Početni istraživački i teorijski korak u feminističkoj teoriji odnosio se na denaturalizaciju roda. Rod je kulturalno, društveno i seksualno određenje, zastupanje i prikazivanje identiteta. Pod odrednicom pola misli se na biološku, prirodnu i preddiskurzivnu instancu subjekta. Proces razdvajanja pola i roda, počiva na presudnoj ulozi prirode, odnosno kulture. Ova opozicija u društvu funkcioniše na isti način, kao i drugi binarizmi. Odnos priroda / kultura vezuje se za preobražaj same prirode i za kulturalno definisanje. Prirodu oblikuju specifični kodeksi kulture. Pol prethodi kulturi, i kao preddiskurzivna, kao 'prirodna' praksa. On je politički neutralna prazna površina u koju se upisuje kultura. Kulturom se preispitivala „proizvodnja pola“, što je dovelo do zaključka da pol nije neutralan u stvaranju društvenih odnosa. Pol se tumači kao „orođena kategorija, sa punim političkim upisom, naturalizovan, ali ne i prirodan“.<sup>306</sup> Ako je pol konstruisan, onda je „telo“ konstrukcija. Drugim rečima, subjekti konstituišu mnoštva „tela“, jer tela ne postoje pre rodnog obeležja. Sa tim u vezi, Džudit Batler objašnjava rod i izvođenje roda ne kao 'prirodnu osnovu solidarnosti',<sup>307</sup> već kao kulturalnu fikciju i performativni efekat stalno ponavljanih činova.<sup>308</sup> Zato se čini da ne postoji originalni ili primarni rod. Rod je vid imitacije. On simulira i proizvodi sâm pojam originala. Iz toga sledi da su svi 'efekti' heteroseksualnog proizvedeni imitacionim strategijama fantazmatskog ideala heteroseksualnog identiteta.<sup>309</sup> Prema tome ne postoji ništa autentično u vezi sa rodom. Pojam „pravog“ je nepravilno umetnut u definisanju rodnog. Taj 'pravi' je rezultat prinudnog sistema. Moć u rodnom se odnosi na ponavljano delovanje, obeleženo istrajnošću i nestabilnošću. Dakle, rod je konstrukcija koja se zbiva u vremenu, koja je i sama vremenski proces, i napreduje ponavljanjem normi. Usled nedostatka originala, Batlerova je uvela pojam „performativnosti“ roda. Performativnost ima funkciju umnožavanja rodnih konfiguracija i konstitucija. Performativnim ponavljanjem u konstrukciji roda, u prvom planu, nastaje diskurzivni, a ne suštinski karakter roda. Rod je naturalizovan kao original, kao deo heteroseksualne matrice. Zato je on prinudan i obavezujući graditelj u heteroseksualnom identitetu. Muškarac i žena su ontološki fantazmi, sa teatralnim efektima u konstruisanju 'stvarnog'. Uopšteno razmatrajući, može se govoriti o performativnosti kao izvođenju. Performativnost je pojam sa širim značenjem, koji se odnosi na iskaz koji prethodi

---

<sup>306</sup> Ivana Stamatović, *Fatalna žena. Repräsentacija roda na operskoj sceni*, Fakultet muzičke umetnosti, Beograd, 2007, 9–14.

<sup>307</sup> Anamari Džagouz, *Queer teorija: Uvod*, prevod: Tatjana Popović, Centar za ženske studije, Beograd, 2007, 93.

<sup>308</sup> Džudit Batler, *Nevolja s rodom: Feminizam i subverzija identiteta*, op.cit., 2010.

<sup>309</sup> Džudit Batler, *Imitacija i rodna neposlušnost*, u: *Unutra/Izvan: gej i lezbejska hrestomatija*, zbornik radova, ur. Dajana Fas, Centar za ženske studije, Beograd, 25–44.

ili nagoveštava ili kojim se pretpostavlja događaj. Pod njim se podrazumeva delovanje u svim segmentima svakodnevnog života. Izvođenjem se, kao činom realne aktivnosti, plasiraju ljudska ponašanja kao 'obnovljena' ili 'uvežbana'. Usled toga, performativnost se najbolje vezuje za društvene konstrukcije identiteta i izvođenje njihove uloge.

Rod nije zakonita svojina jednog od polova, budući da ne postoji pravi rod koji je više svojstven jednom polu nego drugom. Ono što je „muško“ ne mora biti za „muškarca“ niti ono što je „žensko“ za „ženu“. Ukoliko se postupkom ponavljanja konstituiše heteroseksualni identitet, pri čemu je heteroseksualnost prinuđena na ponavljanje, onda je taj identitet prema Batlerovoj ugroženi identitet. Ponavljanjem heteroseksualnog se stvara iluzija uniformnosti i identičnosti, ali se tokom ponavljanja može i omanuti. Identitet se stalno iznova uspostavlja i nikada nije samoidentičan. Ta „greška u ponavljanju“ je neuspela imitacija ili impersonirano<sup>310</sup> ponavljanje njega / nje u imitiranom heteroseksualnom izvođenju.

Tela alternative jesu željeni izvedeni događaji drugačijih, kritičkih, opscenih subjekata *queer* koncepta. Za subjekte alternativne scene može se reći da su bili prvi subjekti sa *queer* upisima. Koncept *queer*-a se objašnjava terminima: neuobičajeno, nekonvencionalno, ekscentrično, nastrano ili drugačije seksualno, erotsko ili rodno ponašanje.<sup>311</sup> U okviru alternative spadaju različita i neuobičajena seksualna ponašanja i nekonvencionalni identiteti, što jesu odlike *queer* koncepta. Identiteti obeleženi odrednicom *queer* su muški homoseksualni, ženski homoseksualni, biseksualni, transseksualni, mazohistički, sadistički, sado-mazohistički, egzibicionistički, fetišistički, sodomijski i dr. *Queer* konceptom se propagira ravnopravnost pluralnih identifikacionih upisa u subjekte. Budući da se *queer* alternativa nije uklapala u sredinu čvrstih rodni identifikacionih modela socijalističke heteroseksualne patrijarhalne društvene konstrukcije, izvođenja *queer* alternative imala su odlike disidentstva. Konstruisanje *queer* alternative bilo je čin demokratskog plasiranja drugačijih identiteta u javnim društvenim praksama.

Transvestizam na alternativnoj sceni imao je dimenziju političko-društvenog značenja. Konceptom transvestije bavila se Marina Gržinić.<sup>312</sup> Autorka interpretira mušku potkulturu kao svet koji pati od manjka ženstvenosti.<sup>313</sup> Identiteti predstavnika alternativne scene,

---

<sup>310</sup> Impersonacija je performans, koji znači izdavati se za nekog ili nešto, imitirati. Ona ima i značenje preuzimanja lika, persone ili maske i diskurzivnog performansa koji se time sprovodi u delo/čin. Impersonacija predstavlja performans pod kojim se svaki rod podvodi. Vidi: Džudit Batler, Imitacija i rodna neposlušnost, u: *Unutra/Izvan: gej i lezbejska hrestomatija*, op.cit., 25.

<sup>311</sup> Miško Šuvaković, *Queer*, u: *Pojmovnik teorije umetnosti*, op.cit., 604.

<sup>312</sup> Marina Gržinić, *Estetika kibersvijeta i učinci derealizacije*, op.cit., 199–220.

<sup>313</sup> Marina Gržinić, *Estetika kibersvijeta i učinci derealizacije*, op.cit., 210.

ispoljeni izgledom i imidžom, imali su značenje političkih kodova. Takvim identitetima su se zastupale politike levog i seksualnog, a negiralo komercijalno.

U službi rasvetljavanja alternativnih praksi i izvođenja, potrebno je načiniti terminološku distinkciju između odrednica transvestija i travestija. Transvestitsko podrazumeva nagon za promenom roda ili bilo kojih drugih odlika jednog pola.<sup>314</sup> Transvestiti su osobe koje telesnim gestovima i potrebama konstruišu polno, seksualno, društveno u kontekstu drugog rodnog predstavljanja. Takvo maskiranje postaje maskarada rodnog, sa prividnim ili 'radikalnim' izrazima bihevioralnog tela. Naizgled slično transvestiji, travestija je čin preoblačenja ili maskiranja. Travestija je radnja kojom se izokreće rodna prezentnost, ne zbog nagona, već zbog parodije i zabave.

Konceptom maskiranja, karakterističnim za dvadesete i tridesete godine XX veka, otkriva se telo kao promenljiva dimenzija.<sup>315</sup> Telo je događaj za izvođenje u javnim i privatnim situacijama. Dakle, ono nije samorazumljiva slika svakodnevnog, patrijarhalnog. Maskiranjem nastaje maskirano telo subjekta izvedeno koreografijom, scenografijom i topografijom društvenog oponašanja. Za razliku od maskiranja, maskarada se odnosi na širi problemski krug interpretacije. Pre razmatranja koncepta maskarade, neophodno je teorijsko objašnjenje koncepta koji prethodi vizuelnom prikazivanju rodnog identiteta. Individuum izvodi uloge, zbog kojih postaje subjekt identiteta. Dakle, individuum prelazi iz polja iskazivanja i prikazivanja (ili zastupanja imaginarnog) u polje pokazivanja novog identiteta kao događaja. Identitet se smatra izabranim telom, u kom su slike tela – koje se izvode kao događaj – prikazane „mnogostrukim inverznim resemantizacijama ili vizuelnim reidentifikacijama, odnosno transfiguracijama vizuelnosti u odnosu na ono što se da videti nekim idealnim 'nevinim okom'“.<sup>316</sup> Teorijska platforma se dovodi u vezu sa relativnim rodnim identitetima, koje je postavila Džudit Batler u konceptu performativnosti. Izvođenje rodnog nastaje ponavljanjem rodnih identiteta. U tom postupku se formira „greška u matrici“ u konstruisanim normama. Rezultat procesa ponavljanja rodnog su transseksualni identiteti *queer* koncepta, prurušeni i maskirani u ženski objekt (ili muški subjekt). Takvi identiteti alternativne scene se se ispoljili u krugu socijalističke kulturalne konstrukcije u kom su dobili nov značenjski okvir. U samoupravnom prostoru socijalističke alternativne kulture,

---

<sup>314</sup> Kerol En-Tajler, Dečaci će biti devojčice: Politika gej transvestije, u: *Unutra/Izvan: Gej i lezbejska hrestomatija*, zbornik radova, op.cit., 47.

<sup>315</sup> Miško Šuvaković, Maskiranje: Trijumf radikalne privatnosti, u: *Istorija umetnosti u Srbiji XX vek*, op.cit., 255–270.

<sup>316</sup> Miško Šuvaković, Maskiranje: Trijumf radikalne privatnosti, u: *Istorija umetnosti u Srbiji XX vek*, op.cit., 256–257.

transvestitskim izvođenjima se negiralo komercijalno, i kritikovalo kulturalno, javno medijsko okruženje.

U transformaciji rodnog identiteta ili transvestiji kao homoerotičnoj prezentnosti, koriste se provokativna značenja i simboli pornografskog sadržaja i sadržaja masovne kulture potrošačkog društva. Batlerova<sup>317</sup> smatra da transvestija nije rodni performans jedne grupe. Transvestija je performativni čin kojim se ponavlja zakon uz razliku. Ovaj performativ je praksa koja modulira heteroseksualne norme. Jedinostvena slika „muškarca“ i „žene“ u transvestiji, smatra se rodnim iskustvom koje je lažno naturalizovano. Ako se u transvestiji imitira rod, onda se transvestijom otkriva i preuveličava imitatorska uloga roda. Prema Batlerovoj, transvestija nije suštinski subverzivna praksa. Poput parodije, uz doslovnu sceničnost, transvestijom se stvaraju kulturalni modeli dekonstruisanih rodova i seksualnosti. Dakle, transvestija jeste performativna praksa rodnih simulacija. Ona je usvajanje, teatralizacija, odevanje i imitiranje roda. Transvestit konstruiše ideal unutrašnjeg pola kome rodno želi da se približi aktom imitiranja. Zato on izvodi niz telesnih, teatralnih efekata kao rodne predstave, kojom stvara iluziju unutrašnje dubine. Takođe je, transvestitsko u *queer* teoriji koncept maskarade. Čin maskiranja tela jeste erotizacija u kojoj se simuliraju i relativizuju istorijski oblici prikazivanja roda.

Koncept maskarade<sup>318</sup> su interpretirali Džoan River (Joan Riviere),<sup>319</sup> Žak Lakan, Džudit Batler<sup>320</sup> i Kerol-En Tajler (Carole-Anne Tyler).<sup>321</sup> Koncept ženskost kao maskarada, formulisala je britanska psihoanalitičarka i Frojdov prevodilac Džoan River. U interpretaciji ovog problema, polazište je uspešna intelektualna karijera žene u kojoj ona dostiže poziciju oca. Tom prilikom žena je u opasnosti od osвете muškog sveta poistovećenog sa ocem. Ulogom kastrirane žene, poput primamljivog seksualnog zaloga za muškarca, žena nesvesno nudi sebe preko ženskosti. Drugim rečima, Riverova je razumela ženskost kao zavisnost od penisa, pri čemu se žena maskira da bi sakrila imaginarno posedovanje muškosti. Na taj način, žena u maskaradi pridobija naklonost muškaraca, jer maskirana postaje atraktivan objekt ljubavi. Maska je reprezentacija ženskosti, a ženskost reprezentacija žene, i neizvesnog ženskog identiteta. Ženskost je maska ispod maske, jer ono što je ispod maske je muškost. Prema autorki, ženskost je muška fantazija. Odnosno, ženskost je ženska urođena „suština“

---

<sup>317</sup> Džudit Batler, Imitacija i rodna neposlušnost, u: *Unutra/Izvan: gej i lezbejska hrestomatija*, op.cit., 25–44.

<sup>318</sup> Pored pomenutih o ovom konceptu pisali su Lis Irigaraj (Luce Irigaray), Žak Derida, Gajatri Čakravorti Spivak (Gayatri Chakravorty Spivak), Julija Kristeva (Julia Kristeva), Ketrin Klement (Catherine Clement), Elen Siksu (Helene Cixous), Urša Jurman, Miško Šuvaković.

<sup>319</sup> Urša Jurman, Cindy Sherman - Ženskost kot maškarada, u: *Delta* 1–2, Ljubljana, 2000, 29–63.

<sup>320</sup> Džudit Batler, *Nevolja s rodnom: Feminizam i subverzija identiteta*, op.cit., 124–146.

<sup>321</sup> Kerol-En Tajler, Dečaci će biti devojčice: Politika gej transvestije, u: *Unutra/Izvan: gej i lezbejska hrestomatija*, op.cit., 45–85.

koja nema temelj u „prirodno datoj“ polnoj morfologiji ženskog tela.<sup>322</sup> Ženskost je samo fantazma, izmišljotina, fikcija ili situacija žene u heteroseksualnoj kulturi.

Konceptom rodne maskarade bavio se Lakan. Prema Lakanu, žena ne sakriva muškost, žena jeste falus.<sup>323</sup> Falus u Lakanovom diskursu je Zakon, moć, jezička kategorija i posebno privilegovan označitelj, koji ima svoj simbolički status. Tačnije, falus je nešto što priroda ne može da objasni. Ipak, falus nije konačna istina, već označitelj nemogućeg identiteta. Za razliku od ženskog „biti falus“, muško „ima falus“. Žena je falus („biti“) da bi bila falus za muškarca. Muškarac hoće falus („imati“) kako bi ga imenovao za ženu. Koncept maskarade kod Lakana odnosi se na neuspelu ženskost, budući da je želja za falusom ujedno i mogućnost postajanja subjektom. Prikazivanjem žene da je ono što nije, čini je falusom za muškarca. Tako žena postaje označitelj želje Drugog, što nije njena suština, već otuđenje ženskosti. Iz toga sledi da žena nije svoja. Prema Lakanu maskiranje žene je neuspeh ženskosti. Koncept seksualnosti se odnosi na želju ženskog označitelja. Seksualnost je potreba za trenutkom (muškim momentom) kada je moć zadovoljena. Ona se događa između zahteva i želje, te pripada području nestabilnosti. Maska je sistem obeležavanja ili fantazma scenario, kojom se popunjava manjak u Drugome. Ona upotpunjuje prazan prostor temeljne nemogućnosti, i postaje konstitutivan činilac realnosti. Tako Drugi ima taj konstitutivni nedostatak, koji nadomešta željom za objektom. Iz toga proizilazi, prema Lakanu da žena postoji, ali je ona falična, konstruisana i ne cela. Ne postoji opšti koncept Žene. Žena je negativ muškarcu, ona je ženski objekt fantazme na mestu Drugog. Za muškarca žena je u temelju fantazme. Zahvaljujući ženskosti, žena postaje psihoseksualni i kulturalni instrument za izvođenje i opstajanje zakona oca. Ona u maskaradi reprezentuje muški odnos posedovanja falusa i odgovara muškom prikazu. Međutim, čini se da žena u maskaradi ima veću autonomnost od maskulinog subjekta. Naime, pred ženu se postavlja zahtev da odražava autonomnu moć maskulinog subjekta, jer je ona od suštinskog značaja za konstruisanje autonomije subjekta. Budući da žena pre čina maskarade već jeste potvrda autonomnosti maskulinog subjekta, žena maskiranjem ostvaruje potpunu autonomiju (bez potrebe za priznavanjem) i užitke koji su prethodili muškom potiskivanju i individuaciji. Maskarada, prema Lakanu i Lis Irigaraj (Luce Irigaray) podrazumeva poricanje feminine želje, zapažene u nekoj ranijoj ontološkoj fazi, a koja se ne reprezentuje u okviru falusne ekonomije. Dakle, pod maskaradom se misli čin u koji žene ulaze da bi učestvovala u želji muškarca, prilikom čega odustaju od sopstvene želje.

---

<sup>322</sup> Vidi: [http://www.zenskestudie.edu.rs/index.php?option=com\\_content&task=view&id=271&Itemid=41](http://www.zenskestudie.edu.rs/index.php?option=com_content&task=view&id=271&Itemid=41), pristupljeno 17. maja 2011. u 21,30 časova.

<sup>323</sup> Džudit Batler, *Nevolja s rodnom: Feminizam i subverzija identiteta*, op.cit., 124–130.

Na Lakanovu interpretaciju maskarade, nadovezala se Kerol-En Tajler u tekstu „Dečaci će biti devojčice: Politika gej transvestije“.<sup>324</sup> Ona tumači koncept transvestije kao čin impersonacije koji izvode muškarci. Polna inverzija homoseksualnog objekta tiče se izbora heteroseksualnog objekta. To se objašnjava označavanjem homoseksualca kao „invertnog“, ali i psihičkog predstavnika suprotnog pola. Tako autorka, poput Lakana, žene u patrijarhatu tumači kao 'odraz u ogledalu' u kom se muškarac prepoznaje kao celina. Stoga, ona je negativni alter-ego muškarca i njemu neophodan da bi bio potpun. Ženska maska je trik kod muškarca, jer se tom maskom pokazuje da ženi nedostaje falus. Autorka transvestita naziva falusnom ženom zbog njegovog fetišizovanja žene. Žena je objekt fetišizma, i usled toga transvestit fantazira da bude ona – falusna žena. Dakle, žena je prezentacija falusne žene. Preko te forme predstavnik transvestije fetišizuje sâmog sebe prethodnim fetišizovanjem žene. Tom prilikom se poriče njen nedostatak. Fetišizovanoj ženi se pripisuje falusni značaj u nekom detalju njene pojave, zbog koje transvestit ima želju da nosi taj fetiš. Transvestit se feminizira kako bi sebe ofalusio, a preoblačenjem osigurao falusni „potpuni“ identitet. Maskiran u falusnu ženu, prema Tajlerovoj, on poseduje ili misli da ima falus. Kastracija se događa kod muške subjektivnosti, dok žena u tom činu nema šta da izgubi. Samofetišizujuća falusna podvala muškog subjekta, povezana je sa označiteljima nedostatka: penisom, kojim se evocira moć, privilegije i sama žena. Dakle, on simbolizuje sve što pripada muškarcu u patrijarhalnoj kulturi.

Nasuprot Lakanu, Džudit Batler poriče postojanje neke prethodne ontološke ženskosti. Autorka razmatra odnos između maskarade i homoseksualnosti. Maskarada, prema Batlerovoj nije samo odbrana žene od muškosti, već je maskarada u širem smislu maskiranje. Potreba za maskaradom nastaje usled pritiska prisilne heteroseksualnosti, u cilju odbrane od homoseksualnosti. Zato je koncept maskarade u feminističkoj teoriji, čin ženskog negiranja homoseksualnog ženskog identiteta.<sup>325</sup> Za razliku od Tajlerove, u kojoj žena kastracijom nema šta da izgubi, Batlerova ukazuje da se žena odstranjivanjem falusa prurušava, te nalazi svoj identitet u želji muškoga. Batlerova ističe da je žena kao „biti“ falusom označena Očevim zakonom. Žena je objekt i sredstvo, ali i znak moći u Očevom zakonu. Želja za kastracijom kod žene, može se čitati kao težnja da se od znaka u Očevom zakonu, postane subjekt u jeziku. Tendencija žene ka očevom mestu nije odlika nedostatka majke. Ta želja za očevim

---

<sup>324</sup> Kerol-En Tajler, Dečaci će biti devojčice: Politika gej transvestije, u: *Unutra/Izvan: gej i lezbejska hrestomatija*, op.cit., 45–85.

<sup>325</sup> Džudit Batler, *Nevolja s rodom: Feminizam i subverzija identiteta*, op.cit., 124–146.



mestom diskurzivnog govornika, i korisnika znakova je težnja za bivanje subjektom, umesto znakom kao sredstvom.

U činu maskarade u ženu alternative, muškarac alternative nije stupio u „odbranu“ svog identiteta, već se predimenzionirao, odnosno izveo svoju transseksualnost. Muškarac alternative u ulozi falusne žene sledio je kastriranje, a time i upis u jezik Zakona (ili socijalističku kulturu) kao subjekta drugačije samoupravne (ideološke) kulture. Alternativa je želela biti falus za 'mušku kulturu'. Međutim, maskiranje tela alternative u događaj za 'mušku kulturu' označavao je upis alternative u kulturu kao subjekta ideologije. U alternativni se događala identifikacija sa ideološkom 'podvalom'. Naime, identiteti alternative bili su svesni cinizma ideološkog označavanja. Na taj način oni su se izvodili kao svesno, konstruisano, realno lice i telo samoupravnosti kojima su istupili protiv cinizma ideologije. U činu izvođenja 'ženskog objekta' za 'mušku kulturu', pripadnici alternative su obeleženi kao kulturalni fenomeni društva. Time su konstruisani svesni kulturalni subjekti, a ne subjekti saučesnici u ciničnom društvenom sistemu.

Alternativna kultura se u činu maskarade identifikovala sa samoupravnom ideologijom. Izražavanjem mnogostrukih identiteta u alternativnoj kulturi, konstruisalo se društveno koje zastupa sâmo sebe. Zato se maskaradom, negirala pripadnost rodnom muškom, a time i socijalistički kulturalnom. U alternativni se isticala ženskost, u kojoj je 'skrivan' nedostatak ideološki upravljane kulture. Radikalne kulturalne prakse alternative – pluralnih identiteta sa novim medijima izražavanja, novim društvenim liberalnim pokretima i njihovim vidovima ispoljavanja – istupile su iz dominantnog modela kulture i formirale se kao potkulturalna praksa. Tako se alternativna kultura kao potkulturalna formacija ukazala 'kulturalnijom' od kulture socijalističkog.

## 5.2 Identifikacija sa sistemom – alternativa kao potkultura

Potkultura<sup>326</sup> označava skup vrednosti, pravila i načina ponašanja, kojima se u načelu suprotstavlja dominantnim konstrukcijama. Kao potkultura imenuje se zajednica, grupa ljudi sa istim stavovima, verovanjima, običajima, vrednosnim kriterijumima, normama, navikama, konstrukcijama. Ona je zatvoren krug u široj kulturalnoj zajednici. Ovaj društveni konstrukt jeste kultura u kulturi. Neretko su potkulturalne formacije determinisane prema društvenim slojevima, ali i prema polu, uzrastu, profesiji i zanimanjima. Slobodnim razvojem potkulturalnog 'stila mišljenja' među subjektima različitih identitetskih upisa dolazi do narušavanja društvenog reda i do pružanja otpora. U potkulturi se razjašnjava, opredmećuje i prenosi grupno iskustvo. Moguća je analitička razrada i definisanje potkulturalnog. U odnosu na univerzalnu dominantnu kulturu, potkultura je relativno zaokružena, samosvojna i identifikaciona celina. Potkulturu definišu vrednosti, pravila, norme članova grupe. Instanca koja se podržava i propagira u određenoj zajednici, postaje njen prepoznatljiv identifikacioni element. Potkulturalni subjekt je deo društvene grupe. On je stvaralac i vlasnik različitog stilskog opredeljenja.<sup>327</sup> Potkulturu označava stil, koji je spoljašnja manifestacija identiteta. Međutim, i stil i identitet jesu faktori koji grade potkulturu sa nizom karakteristika proisteklih iz kulturalnih obrazaca manjinskih grupa. Kulturalni obrasci podrazumevaju strategije mišljenja, pogleda na svet, vrednosti, verovanja, norme, pravila ponašanja, sklonosti senzibiliteta, ukusa, simboličkog predstavljanja, raspoloženja, specifične osećajnosti i jezičke osobenosti, što sve jesu unutrašnji indikatori identiteta. Nasuprot unutrašnjim, spoljašnji obuhvataju fizički izgled (odevanje, ukrašavanje, frizura), vidljive manifestacije ponašanja, držanja, izbor muzike, veštine, rituale i svetkovine. Potkultura je područje u kom omladina formuliše stil života. Ona je svojevrsna kulturalna enklava, oblikotvorna za identitet. Neretko je potkulturalni oblik otpora kritika vladajuće ideologije. Otpor dominantnoj kulturi je izražen

---

<sup>326</sup> Dik Hebdidž, *Potkultura: značenje stila*, op. cit.; Majk Brejk, *Potkultura kao analitičko oruđe u sociologiji*, *Potkulture 2*, Istraživačko izdavački centar SSO Srbije, Beograd, 1986, 14–26; Andrija Potokar, Pank u Ljubljani, *Potkulture 2*, op.cit., 38–44.

<sup>327</sup> Stil označava konotaciju određene kulture i obeležava karakteristike manjih društvenih grupa. Stil predstavlja osnov identitetskih razlika pojedinaca i manjih društvenih grupa tj. slojeva. Pod stilizacijom se misli delatnost kojom se aktivno organizuju predmeti sa aktivnostima i stanovištima koja proizvode celovit grupni identitet oblikovan kao koherentan i osoben stav o sopstvenom postojanju u svetu.

drugačijim modusima života i obrazacima ponašanja. Potkultura je, usled toga, prostor opozicionog, izobličenog, generacijski suprotstavljenog izraza. Ona je polje u kom se napadaju norme, vrednosti, i odbijaju društvene uloge nametnute konstrukcijama tradicionalne kulture.

### 5.2.1 Pank

Pank nije bio samo muzički pravac, već se tumačio i kao stav, stil, etika potkulture. Političkom i estetskom dimenzijom isticala se radikalna perspektiva pankera. Odnos političkog i estetskog bio je asimetričan tokom repetitivnosti u pank–interpretaciji. Asimetričan odnos je bio produktivan gest, tačnije važan element produkcijske konstante, oblikovan u popularnoj kulturi i visoko-elitističkoj umetnosti. Teorijski okviri o potkulturama, pop industriji, životnim stilovima, stilu kao robnom obliku, ali i o kapitalističkom procesu komercijalizacije formulisani su kao problemski krugovi u raspravama pank potkulture. Pank je postao urbani fenomen, kao urbano središte otpora. Potkulturalnim fenomenom se pružao otpor precizno polarizovanim društvenim nejednakostima, određenim ekonomskim lišavanjima, društvenim segregacijama i eksploatacijama.<sup>328</sup> Zato se pankerski otpor odnosio na mikropolitčki prostor i smatrao se političkom kategorijom. Pank pravcu je, uz odrednicu 'potkultura', pridodat i opis 'omladinski'.

Pank se mogao interpretirati kao priča o višku, odnosno o višku otpora, ali i o pobuni protiv viška brutalnosti države. Međutim, teme pankera bile su u vezi sa problemima zatiranja i represije državnih, društvenih i kulturalnih aparata. Pank potkultura se može tumačiti kao pojava osvešćenih pojedinaca u nesvesnom društvu. Potkulturalno se prepoznaje u određenju politički suprotnog u ograničenom prostoru. Potkultura je često bila glavni pogon svake

---

<sup>328</sup> Marina Gržinić, *Estetika kibersvijeta i učinci derealizacije*, op.cit., 201.

revolucionarne društvene promene. 'Revolucija' nije jasno definisan i temporalan događaj. Ona je poduhvat svakodnevnih borbi različitih polarizovanih struktura društva. Zato se pank potkultura smatra 'latentnim i implicitno predrevolucionarnim društvenim iskustvom'.<sup>329</sup>

Velika Britanija se smatra kolevkom pank, mada je ovaj pravac postojao u Americi. U Velikoj Britaniji fokus je bio širi, sa ljudima koji su pomerili granice u modi, grafici, dizajnu, i koji su kreirali politike subverzije.<sup>330</sup> Američki pank se ispoljio pre svega u muzičkoj sferi, kao rezultat bogatog muzičkog nasleđa rokenrol kulture. Na izvestan način, estetika i osnovni principi u Andi Vorholovoj (Andy Warhol) Fabrici (Factory), najavili su pank pokret. Subverzija i lična anarhija bili su bitna obeležja u konceptu Fabrike i Vorholovih super zvezda. Jedna od inspiracija u kreiranju odevnih komada i nakita pank pripadnika bilo je oblačenje super zvezda, poput transrodnih osoba Kendi Darling (Candy Darling), Džeki Kurtis (Jackie Curtis) i Holi Vudloun (Holly Woodlawn). Britanski pank sastavi su shvatani kao 'mlađe' verzije američkog Velvet Underground. Vrhunac pank pokreta smatra se da je nastupio 1976. godine u Britaniji. Pank potkultura ima dva talasa. Zamisao i poetika bile su definisane u prvom talasu pank pokreta kao anti-popularnog, anti-komercijalnog, anti-socijalnog, protivnog *mainstream* društvenim konstrukcijama. Drugi talas pank obeležio je spoj *skinhead* i pank potkulture, nastao usled želje za promenama u pokretu, budući da je došlo do njegove komercijalizacije u muzičkoj industriji, a time i do obesmišljavanja koncepta pank. Među važnijim pank grupama ističu se sastavi od Stooges i Igija Popa (Iggy Pop), preko Sex Pistols-a, The Clash, The Ramones, Siouxsie and the Banshees, pa do Elvise Costella i Gang of Four. Koncept pank ubrzo je stigao i u Jugoslaviju, o kom se pisalo u tadašnjim rok magazinima. Iako se smatralo da je jugoslovenski pank bio apolitičan, delovanje i izražavanje pank jezikom bilo je odraz autonomnih individualnosti, koje su (ne)svesno učestvovala u formiranju dominantnih ideologija.

Državno-stranačka birokratija Jugoslavije bila je upravljački centar sa skrivenom moći u samoupravnom sistemu. Mrežu samoupravnih odnosa je konstruisala i razvijala ideologija otelotvorena u državno-stranačkoj birokratiji. Logika realnog cinizma je zamenjena za ekstremni cinizam. U takvim promenama, vlast se nije smatrala realnijom od one u realnom socijalizmu, niti je došlo do poništavanja spoljašnje cenzure ugrađene u razgranati sistem autocenzure. Ekstremnim oblikom cinizma se označavala složena slika kontradiktornog procesa sa „emancipatorskim“ potencijalom. Cinizmom se nije pokazalo da je ceo sistem lažan. Umesto toga, posredstvom cinične instance, sistem se transformisao u svoju suprotnost.

---

<sup>329</sup> Marina Gržinić, *Estetika kibersvijeta i učinci derealizacije*, op.cit, 208.

<sup>330</sup> Stephen Colegrave, Chris Sullivan, *Punk*, Bounty Books, London, 2013, 12–13.

'Biti pank' bila je potkulturalna reakcija na cinične ideološke dimenzije životne svakodnevice. Pank je mobilisao sadržajem pesme, kojim se ironično i sarkastično osporavao vladajući ritual.<sup>331</sup> To je bio vid kritikovanja vladajućeg licemerja i mračne strane svakodnevice. Nova, mlada generacija nije ušla u proces ideološke indoktrinacije. Naime, među mladim pankerima nije postojala saosećajnost sa starijom revolucionarnom generacijom. Oni su spoznali ciničnu realnost ideoloških referenci, zbog čega su odbacili dominantnu ideologiju. Pozicijom pankera se prevazilazila provokativnost kinične logike.<sup>332</sup> Višak kinične logike nije bio uhvaćen, čak ni kada je logika provokacije kiničnog bila razmatrana u najradikalnijem obliku. Imidž pankera kao anarhičnog autsajdera, služio je prepoznavanju subjekta, koji radikalno negira postojeći društveno-ideološki univerzum. Pankom se podrazumevalo ironično, kinično predstavljanje. U praksama panku, imitiranje rituala označavalo je ismejavanje ritualnog. Na taj način, prikazivao se jaz između uzvišene ideološke, normativne, skoro banalizovane stvarnosti i panku. Takođe, pankom se uprizoravala vlast koja je sama po sebi cinična. Drugim rečima, pank se odnosio na ideologiju anarhije ili otpora „mladih“ protiv okoštale, birokratske ideologizacije sveta „starih“. Pank je definisala ideologija spontanosti, individualnih živih sila koje su otporne na lažne strukture proizvedene rezervisanošću i moralnom težinom. Iz svega rečenog sledi da se pankom, kao specifičnom strategijom, želeo subvertirati rad ciničnih ideologija.

Pank, kao potkulturalni pravac, delovao je uporedo sa omladinskim socijalističkim kulturalnim sistemima i praksama, podržavanim od strane Saveza socijalističke omladine Jugoslavije. Zato se celokupno alternativno, potkulturalno dešavanje može označiti odrednicom radikalnog reza u estetskom korpusu socijalističke samoupravne kulturalne i umetničke produkcije.<sup>333</sup> Alternativna kultura je izvedena kao konstruktor novih kulturalnih okvira i praksi. Ako se pank definiše kao sastavni deo alternativne kulture ili nove kulturalne dimenzije, onda se alternativa može interpretirati kao ideološki određena kultura sa radikalnim novinama i tendencijama u društvu. Radikalnost se odnosila na nove vidove ispoljavanja u misaonom, interpretativnom, organizacionom, tehnološkom, ali i autorefleksivnom smislu.

U kontekstu Jugoslavije, pank je bio kulturalna pojava značajnija od trendovskog stila. Sa pankom su nastali veoma specifični produkcijski, organizacioni i posebno autonomni oblici kulture i umetnosti, poput samoizdatskih aktivnosti i proizvoda. Nedostatak informacija

---

<sup>331</sup> Slavoj Žižek, *Ideologija, cinizam, pank*, u: *Filozofija skozi psihoanalizo*, op.cit., 126.

<sup>332</sup> Slavoj Žižek, *Ideologija, cinizam, pank*, u: *Filozofija skozi psihoanalizo*, op.cit., 126–127.

<sup>333</sup> Marina Gržinić, *Estetika kibersvijeta i učinci derealizacije*, op.cit., 215–216.

o značaju i ulozi otpora margine – pank potkulture – u društvenim promenama, bio je posledica procesa brisanja jedne istorije u teorijskim, naučnim i akademskim diskursima, kao i u diskursu masovnih medija.<sup>334</sup> Svaki društveni prostor bio je deo sistema. Izvesne, 'skučene' slobode omladinske potkulture kontrolisane su u prostorima koji je obezbeđivao sistem. Prostori školskih filskulturnih sala, koncertni podijumi kulturnih centara ili mesnih zajednica u kojima se izvodio pank bili su pod strogom prismotrom sistema. Takođe, pažljivo se 'rukovalo' i prilikom prezentovanja pank potkulture u medijskom svetu. Jedan od glavnih uslova za javno izvođenje pankerskog jezika bila je (auto)cenzura. Iako nije formirana centralna institucija koja se bavi cenzurom, postojala su izvesna ograničenja u procesu stvaranja. Na meti napada bili su tekstovi pesama, dok se na formu nije obraćala posebna pažnja. Pored državne izdavačke i promoterske delatnosti, krajem sedamdesetih u Jugoslaviji, počinju sa radom privatni tonski studiji i produkcijske kuće. U novoformljenim studijima i produkcijama nije se insistiralo na autocenzuri, mada oni nisu poznavali komercijalne mehanizme države. Cenzura, sa oznakom 'porez na šund', bila je državni čin 'etiketiranja'. O njoj je odlučivala Komisija za pregledanje gramofonskih ploča koja je osnovana pri Republičkom komitetu za prosvijetu, kulturu i fizičku kulturu. Sa 'šund-etiketom', pank sastavi su gubili od prodaje i profita, a dobijali na atraktivnosti. Ova odrednica među muzičarima bila je prepoznata kao priznanje za provokativno delovanje. Cenzurisane su sve pojave kojima se kritički preispitivala konstrukcija 'bratstva i jedinstva' jugoslovenskih naroda, a cenzurisane su i one u kojima su se plasirali nacionalistički simboli ili simboli religiozne konotacije. Takođe su, iskazi nepoštovanja prema Titu ili prema narodno-oslobodilačkoj borbi (NOB-u), bili gest kršenja tabua.<sup>335</sup> Na taj način, sistemsko se indirektno upisivalo u stvaranje i izvođenje panka. Omiljena metoda države, koja se primenjivala u slučajevima prevelike slobode u pank istupu, bila je marginalizacija, odnosno zabrana izvođenja pank muzike i tekstova pred većim brojem recipijenata. Shodno tome, smanjivao se broj koncerata, dostupnih prostorija za vežbanje, nastupe. Često su zakazivani nepovoljni termini za nastupe na festivalima (primer rano popodne). Mere marginalizacije, ticale su se isključivanja pank grupa iz javnih medija. Ovakvu vrstu cenzure zbog radikalnijeg izraza spoznali su sastavi Otroci socializma, Laibach, Zabranjeno pušenje. Ipak, većina 'poslušnih' sastava imala je određenu vrstu podrške vladajućih u sistemu. Podrška je podrazumevala dostupnu infrastrukturu: prostorije za vežbanje, koncertne sale, omladinsku štampu, muzičke

---

<sup>334</sup> Marina Gržinić, *Estetika kibersvijeta i učinci derealizacije*, op.cit., 204.

<sup>335</sup> Natalija Kyaw, Računajte na nas. Pank i novi talas / Novi val u socijalističkoj Jugoslaviji, u: *Društvo u pokretu. Novi društveni pokreti u Jugoslaviji od 1968. do danas*, ur. Đorđe Tomić, Petar Atanacković, Cenzura, Novi Sad, 2009, 86.

festivale. Bendovi su postali javni fenomeni, koje socijalistički omladinski savezi plasiraju i promovišu. Na neki način, sistemom se brisala istorija, odnosno stvarala javna amnezija. Pank scena je doprinela formiranju prostora otpora, i istovremeno dokazala aktivno delovanje represivnog mehanizma vlasti. Usled toga, jugoslovenskim pankom je najavljen „kraj hegemonijske i kontra-hegemonijske ideološke produkcije“.<sup>336</sup> Reprezent jugoslovenske ideološke produkcije sa hegemonijskim karakterom bio je Socijalistički savez omladine. U uslovima pojave panku u Jugoslaviji, Socijalistički savez omladine Jugoslavije bio je pritisnut sa dve strane. Sa jedne strane, komunistički organi kritikovali su neuspeh u pacifikaciji omladine, dok su sa druge strane predstavnici pank scene zahtevali novu orijentaciju i pluralizaciju Saveza omladine. Savez omladine je podržao pank pravac, delimično zbog straha od oštne kritike, kojom se mogla dovesti u pitanje uloga Saveza u društvu. Time je bila umanjena hegemonijska funkcija ove ideološke konstrukcije.

Jedan od problemskih nivoa u okvirima jugoslovenskog pank pravca bio je sukob generacije. Jugoslovenska omladina je, u poznom socijalizmu, izbegavala identifikovanje sa (partizanskim) herojima Drugog svetskog rata koji su izgradili socijalističku Jugoslaviju. Postepeno stvarana diskrepancija između javno izgovorenog sadržaja i privatno mišljenog, sve više se isticala. Iz nekadašnjih komunističkih rituala, parola i ubeđenja nestale su odlike savremenosti i atraktivnosti. Oni su postali besmislene fraze koje nisu dopirale do primalaca. U takvim uslovima, jezik panku bio je odraz iskrivljenog eha postojeće socijalističke matrice.

Značajne estetske strategije<sup>337</sup> – brikolaž, citiranje, retropoza, upotreba reproduktivnih tehnologija (video, fotokopiranje), korišćenje retrostilskih novina, prisvajanje znakova radikalnih seksualnih potkultura i tekstova – pomogle su iščitavanju panku kao tačke radikalne različitosti / drugosti. Pank najčešće, zbog njegove estetske dimenzije, nije shvatan u širim društvenim krugovima. Estetika potpune inverzije stvaralaštva, poput pozajmljivanja, repetitive koda i 'ogledalo efekta' prisvojenih, otuđenih, 'pozajmljenih' elemenata, bila je korišćena i u kasnijim rejverskim i hakerskim praksama kapitalističkih pokreta.<sup>338</sup>

---

<sup>336</sup> Termin hegemonija odnosi se na društvene vlasti određenih društvenih grupa koje su nad potčinjenim grupama. Odnos prema vladajućima je neupitan i predstavlja opšte mesto društvenog konstrukta. Vlast se realizuje ne samo pomoću prisile ili direktnog nadmetanja vladajućih ideja, već i putem „zadobijanja i uobličavanja saglasnosti, tako da moć dominantnih klasa deluje zakonski i prirodno“. Hegemonijom se potčinjene grupe uključuju u ideološki prostor, koji se nameće kao trajno, 'prirodno' stanje, koje je izvan istorijskog konteksta i posebnih interesa. Hegemonija opstaje zahvaljujući saglasnosti i praćenju potčinjene većine. Ona nije univerzalna i neprekidna vladavina određene klase, već ona mora da se zadobije, reprodukuje, održava. Vidi: Dik Hebdidž, *Potkultura: značenje stila*, op.cit., 22–23.

<sup>337</sup> Marina Gržinić, *Estetika kibersvijeta i učinci derealizacije*, op.cit., 209.

<sup>338</sup> Marina Gržinić, *Estetika kibersvijeta i učinci derealizacije*, op.cit., 210.

Na jugoslovenskoj alternativnoj sceni koristile su se radikalne tehnike i mediji (fotokopiranje, video). Pored toga, u alternativni su prepoznati novi vidovi organizovanja i okupljanja. Radikalnost alternative ticala se celovite refleksije slike i imidža, bilo kao stila ili kao stava. Dakle, ovde nije bilo reči samo o novim vidovima zastupanja (novi sadržaji obeleženi seksualnošću i politikom, umetnost grafita), već i o dimenziji prikazivanja i izlaganja (prelazak u *underground*, predstavljanje izvan galerijskih prostora i zaposedanje posebnih prostora).<sup>339</sup> U panku, kao alternativnom pravcu, bitnu ulogu imala je prezentacija imidža, tačnije odevanja kao performansa i potkulturalnog *body art*-a. Muškarci u pank potkulturi su obeleženi manjkom ženskosti. Za razliku od muških pank predstavnika, ženski reprezentanti pankerske potkulture prisvojile su izrazito seksualizovani identitet. Slobodno ukrašavanje i stilizacija tela u mračnoj i negativnoj estetici bili su vidovi novog upisivanja u telo. Shodno pankerskom imidžu u potkulturi je došlo do komunikacije sa radikalnim praksama. Određenim praksama su demonstrirani ekscesni aspekti polnosti, poput: transseksualnosti, sado-mazohističke prakse, pornografije, ali i 'aseksualne' instance ženskog izgleda (vojničke čizme, pantalone itd.).

Novim medijem – videom – izražavani su radikalni stavovi pank generacije i iznošeni progresivni zahtevi za društvenim i kulturalnim promenama. Video je bio idealan instrument za brži medijski život nove generacije. Amaterskom video opremom (VHS) je omogućeno jednostavno tehničko upravljanje i brža produkcija i reprodukcija. Ubrzo je ovaj medij postao jedan od omiljenih i radikalnih instrumenata pank generacije. Video se smatrao „medij(em) eksplozivnih i kontrastnih odnosa, kao i tehničkih nepotpunosti koje obuhvataju spoljašnje i unutrašnje, seksualno i mentalno, poredak i nered, konceptualno i političko, izvorno i reciklirano u prostoru i vremenu“.<sup>340</sup>

Jugoslovenski omladinski izraz pank potkulture počivao je na kritici, koja je bila glavni mehanizam za izvođenje ideologije po i za sebe. Kritikom postojećih konstrukcija u kulturi, ili čak kulturalnog konstruktora – ideologije – pankeri su ponudili novu kulturalnu konstrukciju, u kojoj su mladalački jezik pobune, provokativno izvođenje i kritička svest bili neophodni mehanizmi za interpelaciju individue u subjekt alternative. Svest o samoupravnoj ideologiji po sebi, subjekte alternative je navela da se kreću oko nje. Usled izbegavanja diskursa samoupravne ideologije, alternativa je stvorila sopstveni ideološki diskurs, oličen u ideji panka. Ideologija po sebi alternativne kulture dobila je oblikotvorni okvir u pankerskom stilu i izrazu, koji se može iščitati kao ideologija za sebe.

---

<sup>339</sup> Marina Gržinić, *Estetika kibersvijeta i učinci derealizacije*, op.cit., 217.

<sup>340</sup> Marina Gržinić, *Estetika kibersvijeta i učinci derealizacije*, op.cit., 218.



## 5.2.2 Novi talas

Nove muzičke tendencije, pod nazivom novi talas pojavljuju se krajem sedamdesetih i početkom osamdesetih godina XX veka, u glavnom gradu Jugoslavije. Ovaj pravac kao produkt pro-američkih stremljenja ili trendova s kraja sedamdesetih podrazumevao je pokušaj kreiranja novog formata rok muzike. Poznatiji promoter novog talasa, bio je britanski sastav Police. Sa muzičkim pravcem novog talasa je, sa jedne strane osporena dominacija *disco* muzike, dok je, sa druge strane, u odnosu na pank pravac, ostvarena veća zarada na američkom diskografskom tržištu.<sup>341</sup> Novi talas u Sjedinjenim Američkim Državama se javio u 'Reganovoj eri', tj. period ratobornih politika i promovisanja Amerike i njenih vrednosti u zemlji i svetu. Izvorni oblik pravca bio je depolitizovani muzički jezik, olako apsorbovan u hegemonu kulturu. U deskripciji muzike novog talasa isticane su odlike „grčevitosti i krutosti“.<sup>342</sup> Specifičnim za novi talas smatrao se mehanizovan vokalni stil u kom su diminuirane emocije. Sadržajem u tekstualnoj komponenti pesama, bili su naglašavani nedostaci u kolektivu. Sa američkim novim talasom, na izvestan način želela se reafirmisati želja za otporom, a istovremeno ostvariti komercijalni uspeh i profitna isplativost. Međutim, u zemljama gde je komercijalni uspeh bio bitan, mada ne i zarada diskografskih kuća, novi talas je označavao mehanizam za pokretanje kritičke mase na pružanje otpora. Novim talasom u Sovjetskom Savezu, kako navodi Teri Brajt (Terry Bright)<sup>343</sup> u časopisu *Popular Music*, ozbiljno se ugrozila hegemonija vladajućeg vrha. Novotalasne grupe su okupirale centralne scene u osamdesetim, i pokazale se kao pretnja i instrument za izazivanje šoka kod autoriteta. Pobornici novog muzičkog pravca, postali su prepoznatljivi široj javnosti po oficijelnim odelima, tamnim naočarima i kratkim frizurama. Oni su tim uglađenim, varljivim izgledom postali preteći subjekti vladajućima u društvenoj hijerarhiji. Muzika, kao zabavna i pokretačka, bila je dobrog kvaliteta. Tematske krugove u tekstualnoj instanci odlikovala je oštra ironija i stvarni problemi svakodnevice. U tekstualnoj komponenti, umesto rime primat

---

<sup>341</sup> Chris Champion, *Walking on the Moon: The Untold Story about Police and the Rise of New Wave Rock*, Wiley, Hoboken, N.J., 2009, 159.

<sup>342</sup> Chris Champion, *Walking on the Moon: The Untold Story about Police and the Rise of New Wave Rock*, op.cit., 163.

<sup>343</sup> Terry Bright, Soviet Crusade Against Pop, in: *Popular Music*, Volume 5, January 1985, Cambridge University Press, 123–148.

su dobile osmišljene i precizno izgovarane društvene poruke. Pored Sovjetskog Saveza, novi talas je ulogu društveno svesnog imao u Kini i Argentini.

Novi pravac muzike, ali i umetnosti uticao je na jugoslovensko kulturalno područje. O njemu se posebno pisalo u časopisima „Polet“ iz Zagreba i „Džuboks“ iz Beograda. Svoj prostor u vizuelnim medijima pravac je dobio u kulturnoj emisiji „Rokenroler“, emitovanoj na Drugom kanalu JRT-a (Jugoslovenske radio-televizije), koja je inače bila poznata po prikazivanju artistskih muzičkih videa.<sup>344</sup> Dakle, novotalasni su bili brojni muzičari i muzički bendovi sa područja Jugoslavije. Oni, iako se pojavljuju skoro istovremeno u različitim republikama u početku nisu uticali jedni na druge.<sup>345</sup> Početak muzičkog pravca u Srbiji obeležio je album „Paket aranžman“. Njim je promovisana jedna nova, autentična estetika i pogled na svet mlade generacije. Na nosaču zvuka snimljene su pesme, tada još neafirmisanih grupa Šarlo Akrobata, VIS Idoli i Električni orgazam.<sup>346</sup> Uz novi talas u Beogradu, plasirane su nove ideje i formirane nove generacije značajnih umetnika.

Iako se novi talas, kao pravac uglavnom vezivao za nove tendencije u muzici, on je bio značajan i u drugim umetničkim formama, poput onih u pozorišnoj umetnosti. Novotalasne pozorišne smernice ticale su se performansa, akcija i drugih oblika urbane, ulične kulture. U umetničkim praksama početkom osamdesetih XX veka, postojala je potreba da umetnost dobije društveno aktivnu snagu i postane angažovana u novim komunikacijskim odnosima. Nakon smrti Josipa Broza Tita, usledila su preispitivanja starih aršima govora umetnosti. Tada se ukazala potreba za formiranjem novih vrednosnih kriterijuma. Novotalasne tendencije bile su čitane kao autentične vrednosti izražene različitim zajedničkim akcijama, formama kulturalnog otpora i otvorenim društveno-političkim intervencijama. U okviru novotalasnih umetničkih kretanja, problemi socijalističkog društva bili su ključni pokretači umetničkih izraza. Pojedini umetnici su prepoznavali i javno izgovarali skrivenu istinu onda kada su je prikrivali društveno-politički sistemi. Ninoslava Vićentić, kao glavne

---

<sup>344</sup> Pavle Ćosić, Novi talas kao neverovatan splet okolnosti i kao istorija koja se pretvorila u bajku, <http://www.citymagazine.rs/blog/?p=3014>, pristupljeno: 5. juna 2012. godine u 22,30 časova.

<sup>345</sup> Na „Omladinskom festivalu“ u Subotici održanom 1980. godine, prvi put su se sreli novotalasni predstavnici Srbije i Hrvatske. Te godine, prvu nagradu ponela je pesma grupe Film „Neprilagođen“, dok je drugoplasirana bila pesma „Ona se budi“ novotalasnog benda Šarlo akrobata iz Beograda. Vidi detaljnije o festivalu: <http://www.glas.ba/?dio=enc1&id=151>, pristupljeno 5. juna 2012. godine u 22 časa. Navedeno prema: Igor Mirković, *Sretno dijete*, film o novom talasu u Zagrebu.

<sup>346</sup> Istoričar umetnosti Momčilo Rajin navodi tri ključna albuma koja su obeležila osamdesete godine i pojavu novog talasa u Beogradu. To su: „Odbrana i poslednji dani“, grupe Idoli, „Pametniji i toplji čovek biva kad...“ grupe Šarlo Akrobata i prvi album „Konobar“ grupe Električni orgazam. Navedeno prema: Dušan Vesić, *Kao da je bilo nekad*, dokumentarni film u četiri dela o beogradskoj grupi EKV.

odlike umetnosti novog talasa ističe nevinost i apetit, uz aktuelnost i angažovanost.<sup>347</sup> U delima novog talasa sa kritičkom instancom, težilo se demistifikaciji reda, napredka i mira. Usled toga, u novotalasnim ostvarenjima naglašena je anarhija i nepravda u društvu. Negativna perspektiva društvenih tokova, bila je izvedena, izgovorena, prikazana kao aktivna kritika društva i kao u umetnosti „izvršna kritika“, odnosno svojevrsna 'revolucija'. Kritika plasirana u tekstovima, fotografijama, manifestacijama, produkcijama doprinosila je novotalasnom protestu. Prakse umetnika novog talasa bile su sredstva međusobne komunikacije, ali i prostor za interpretiranje, razmenjivanje i proveravanje sopstvenih umetničkih stavova. Postojala je želja da se posredstvom praksi publika preobrazi iz pasivnih posmatrača u aktivnu kritičku masu sa stavom. Delima novog talasa komuniciralo se sa publikom pisanim, usmenim, gestovnim, vizuelnim, mimetičkim i imaginarnim znakovima kojima su se rušile granice i norme. Zato su se umetnici izražavali u „lapidarnom“ stilu preko fotografija, grafita, natpisa, parola, dokumenata, manifestacija i dr. Oni su koristili dostupne žanrove, parodijski i metaforički osmišljene citate, sinteze proznog i govornog, različite jezike i rukopise. Unutar novotalasnog diskursa opozicije se mire, izvođenjem novih vrsta tekstova. Primera radi, između elitizma i kiča prikazivao se vizuelni kič u službi elitističke ideje. U okviru novog talasa, vizuelna umetnost je imala izraze postmodernističkih postupaka, kakvi su intertekstualnost, parodija ili subverzija tradicionalnih definicija roda, tema i sadržaja. Sa pravcem novog talasa verifikovana je ideja „sumnje“, uz beskompromisan spoj elitne i popularne kulture.

---

<sup>347</sup> Ninoslava Vićentić, Opšte odlike umetnosti i uloga medija: iznošenje društveno-angažovanog stava beogradskog Novog talasa, u: *Kultura: časopis za teoriju i sociologiju kulture i medija*, br.133, Zavod za proučavanje kulturnog razvitka, decembar 2011, 330.

C

**ANALITIKA ALTERNATIVE**

#### **IV PRETERANA IDENTIFIKACIJA –**

#### **NADIDENTIFIKACIJA ALTERNATIVNIH KONSTRUKCIJA**

U jugoslovenskim alternativnim praksama osamdesetih godina XX veka mogu se sagledati tri vida izvođenja preterane identifikacije sa ideološkim konstruktorom. Teorijsku konstrukciju preterane identifikacije moguće je primentiti na prakse popularne kulture pred raspad Jugoslavije. Preterano identifikovanje u praksama popularne kulture doprinelo je formulisanju novih terminoloških determinanti u kulturalnom prostoru Jugoslavije. Prema skovanom kulturalnom terminu, kasnije umetničke i kulturalne prakse bile su organizovane i pozicionirane. Takođe se, prilikom preteranog identifikovanja sa strukturom moći, prikazivalo otkriveno, ogoljeno telo. Postupkom erotizacije u alternativnoj kulturi, izvodio se opis ideologije socijalističkog u telesni okvir subjekta alternative. Alternativno telo je postalo polje fantazme u socijalističkom kontekstu. Kao čin preterane identifikacije u izvođenjima alternativnih subjekata shvaćen je postupak maskarade. Preispitivanjem rodničkih socijalističkih konstrukcija, alternativna kultura se, posredstvom praksi sa činom preterane identifikacije, upisala kao ženski objekt za mušku ideološku – socijalističku – konstrukciju kulture.

Krajem osamdesetih i tokom devedesetih godina XX veka, autentičan prelazak preko fundamentalne fantazme, načinio je crnogorski muzičar i performer Antonije Pušić ili Rambo Amadeus. Muzičkim jezikom i javnim nastupom, Rambo Amadeus je uspeo da se istakne u kontekstu pozno/post/socijalističke Jugoslavije (Srbije). Pored toga, on je među prvima, i relativno retkim muzičarima nesmetano gostovao i priređivao koncerte u većim gradovima zaraćenih republika bivše SFRJ.<sup>348</sup> Budući da je muzičar bio kulturalni fenomen u kontekstu, potrebno je ukazati na okolnosti u kojima se razvijao, koje su uticale na oblikovanje njegovog javnog delovanja i na njegovo medijsko pozicioniranje. Ukratko će, u tekstu koji sledi, biti reči o kulturalnom prostoru jugoslovenske postsocijalističke republike Srbije.

U kulturalnom kontekstu izolacije, ratnih posledica i Miloševićeve 'samouprave' intelektualna elita vodila je egzistencijalnu i kulturalnu borbu za opstanak. Novu kulturu politički indirektno intoniranu, u izvesnoj meri su artikulisali provincijski 'novopridošli' građani Beograda. U društvenim okvirima gusto naseljenog grada nastali su novi kulturalni fenomeni. Oni su bili pojave razapete između neotradicionalizma pravoslavne „duhovnosti“ i „postmodernizma“ vašarske pornografije.<sup>349</sup> Fenomeni kulture ili kulturalni mutanti, doprineli su brisanju značenja, moći i centra urbane kulture osamdesetih godina XX veka. U periodu ekspanzije novo-konstruisane kulture, urbana elita se povlačila i ponašala, kako je Gordi formulisao, kao alternativa. Dezorijentisani građani, koji nisu pobešli iz zemlje, izabrali su

---

<sup>348</sup> Rambo Amadeus se navodi kao prvi muzičar iz SRJ, koji je gostovao u Hrvatskoj. Nastupio je na koncertu u Puli 10. decembra 1998. godine povodom godišnjice potpisivanja povelje o ljudskim pravima. Kasnije, februara 2000. godine, pod nazivom „FAP Tour 2000“ Rambo je održao uspešne koncerte u Zagrebu, Puli i Rijeci. Vidi: Petar Janjatović, *Ex Yu Rock Enciklopedija 1960-2006*, Drugo dopunjeno izdanje, Beograd, 2007, 187–188.

<sup>349</sup> Vladimir Marković, *Od Ljotića dva putića – „Novi društveni pokret“ u Srbiji krajem 90-ih i slika njegove ideologije*, u: *Prelom – časopis Škole za istoriju i teoriju umetnosti CSU*, ur: Siniša Mitrović, No.1, Centar za savremenu umetnost, Beograd, 2001, 34–35.

povlačenje u privatni život u novom kulturalnom prostoru. U okvirima privatnog, intelektualci su nalazili ličnu nadoknadu za 'ograničene' sadržaje svakodnevnog života.<sup>350</sup> Dakle, postojale su dve struje različitih zastupljenosti u društvenoj javnosti. Sa jedne strane, kao dominantna razvijala se nova nacionalistička 'elita', a sa druge je, kao ne manje brojna, ali sigurno manje aktivna, opstajala urbana elita definisana sintagmom „alternativa“.

Ekskluzivističkom idejom se plasira tumačenje da su periferne kulturalne vrednosti ruralne sredine prouzrokovale eskalaciju nove kulture, kao „novokomponovane“ kulture.<sup>351</sup> Ekskluzivistički pristup u tumačenju 'novokomponovane' kulture zasnovan je na dihotomijskom odnosu: urbano – ruralno, umetničko – kič, medijsko – izvorno. Tim pristupom se formirala granica između kulturalno poželjnog i neželjenog. Tako je 'novokomponovano' posledica neuspele urbanizacije seoskog stanovništva koje je emigriralo u gradove, ili pak simptom podaničkog odnosa srpske kulture prema orijentalnom „Gospodaru“. Zamisao ekskluzivističkog bazira se na tezi da je vladajuća ideologija Miloševićevog režima aktivno učestvovala u produkciji i popularizaciji 'novokomponovanog kulturalnog fenomena'. Naime, u vladajućoj ideologiji Miloševićevog perioda prepoznat je tržišni potencijal nove kulture, te se, shodno tome, investiralo u nju.<sup>352</sup> Brojna tumačenja o uticaju vlasti na kulturalne okolnosti dovodila su se u vezu sa idejom o aktivnom prožimanju ideologije i produkcije u kontekstu ratne atmosfere, ali i sa stanovištem da je ta nova kulturalna praksa produkt režimskog projekta širenja nacionalizma i desne ideologije.

U novoj kulturi je najviše isticana kategorija neofolk muzike. Muzički žanr 'neofolk' je označen mrežom negativnih odrednica kao reprezent „sumnjivih vrednosti“, zastupnik „kič estetike“, produkt „teheranizacije Srbije“ itd.<sup>353</sup> Novoformirana kultura se tumačila kao 'umetnut, strani uzorak', kojim se kvare čisto, nevino telo srpske (popularne) muzike / kulture / nacije. Međutim, propagiranja ratničkog duha i nacionalističkih ideja i stavova nisu postali produktivna matrica neofolka. Sa neofolkom, prijemčivim žanrom u ideološkom kontekstu,

---

<sup>350</sup> Erik D. Gordi, *Kultura vlasti u Srbiji: nacionalizam i razaranje alternativa*, prevod: Biljana Lukić, Samizdat B92, Beograd, 2001, 115.

<sup>351</sup> Nasuprot ekskluzivističkom pristupu, drugi koji pominje autorka Mitrović je inkluzivistički. Pod njim se podrazumeva novokomponovani fenomen sa nizom afirmativnih i inkluzivnih kategorija: kao deo globalne popularne kulture, sa elementima različitih muzičkih pravaca, ali i sa konstantom izvedenom iz lokalnog muzičkog konteksta. Vidi: Marijana Mitrović, *Агенти спектакла: Политике тела у турбо-фолку*, у: *Културне паралеле: свакодневна култура у постсоцијалистичком периоду*, ур. Зорица Дивац, Етнографски институт САНУ, Београд, 2008, 131–132.

<sup>352</sup> Маријана Митровић, *Агенти спектакла: Политике тела у турбо-фолку*, у: *Културне паралеле: свакодневна култура у постсоцијалистичком периоду*, op.cit., 133.

<sup>353</sup> Маријана Митровић, *Агенти спектакла: Политике тела у турбо-фолку*, у: *Културне паралеле: свакодневна култура у постсоцијалистичком периоду*, op.cit., 131.

težilo se ka inkorporaciji elemenata drugih muzičkih kultura, ali i elemenata globalno popularne kulture. „Neofolk“ je bio plasiran na svim glavnim televizijskim i radio stanicama, a zbog te 'agresivne' komercijalizacije, drugim žanrovima muzike bio je uskraćen medijski prostor.

U takvoj kulturalnoj sredini delovao je muzičar Rambo Amadeus. Muzičar je postao prepoznatljiv kao originalan plagijator, zabavljač, „ironičan glas urbane rokenrol publike“,<sup>354</sup> spretan gitarista, samopromovisani „medijski manipulator“ i „doktor za mentalnu masažu“.<sup>355</sup> Nestalnim pseudonimima od Ranko Amortizer, zatim Rajko Amadues ili Nagib Fazlić, pa sve do akronima R.A.S.M.C. ili Rambo Amadeus Svjetski Mega Car, upućivalo se na jedan nov, drugačiji, šokantan medijski lik. Umetničko-estravno ime – Rambo Amadeus – konstrukcija je imena iz popularne filmske kulture Sjedinjenih Američkih Država i visoko-umetničke (elitističke) muzičke tradicije Zapada. Reč je o liku Džona Ramba, koga glumi Sylvester Stalone (Sylvester Stallone) u popularnom američkom akcionom filmu „Rambo“, dok je Amadeus deo imena poznatog kompozitora zapadnoevropske umetničke muzike, Wolfganga Amadeusa Mocarta (Wolfgang Amadeus Mozart).<sup>356</sup> Scensko ili estravno imenovanje, autorka Vuksanović sagledava kao direktno aludiranje na ideje o idealnom muškarcu, koji ima superiornost filmskog lika Ramba i talenat i kreativnost umetnika, muzičkog genija, kakav je bio Mocart. Već su se sa psudonimom<sup>357</sup> istakli stavovi muzičara prema *mainstream* muzičkoj sceni, dok je njegova kreativnost bila u funkciji kritike medijske kulture. Narcisoidna i nerealna svest o sopstvenom značaju, izražena akronimom R.A.S.M.C.<sup>358</sup>, u skladu je sa Rambovim tumačenjem osobenih crta muzičara popularne muzike iz devedesetih godina XX veka u Jugoslaviji. Medijskim angažmanom, Rambo Amadeus nije glorifikovao potrošačku kulturu, već je koristio produktivne mehanizme potrošačke kulture – njene finansijske moći i

---

<sup>354</sup> Erik D. Gordi, *Kultura vlasti u Srbiji: nacionalizam i razaranje alternativa*, op.cit., 129.

<sup>355</sup> Ivana Vuksanović, *Humor u srpskoj muzici 20. veka, doktorski rad*, rukopis, Fakultet muzičke umetnosti, Beograd, 2010, 231.

<sup>356</sup> O tome najbolje govori omot sa prvog albuma pod nazivom „O tugo jesenja“, na kome je muzičar fotografisan sa belom perikom i u muškoj odeći sa dvora iz XVIII veka, aludirajući na prikaz Mocarta u filmu *Amadeus* Miloša Formana (Milos Forman).

<sup>357</sup> Pseudonimi, od „Rambo“, zatim „Ranko“ do „Rajko“ predstavljaju trenutni stav o američkoj kulturi, objašnjavajući da je „Rambo sinonim za američkog vojnika, a Amerikanci su protiv nas u ovom ratu“. Ili pseudonim „Nagib Fazlić – rudar koji je snimio ploču“ kojim je ironično ukazao na praksu domaćih novokomponovanih „medijskih zvezda“ koje su došle do finansijskih mogućnosti da objave ploču, neovisno od svojih stvarnih glasovnih i javnih sposobnosti. Vidi: Ivana Vuksanović, *Humor u srpskoj muzici 20. veka*, op.cit., 231.

<sup>358</sup> Identifikovanjem sebe sa Svetskim Mega Carom predstavlja jedno od opštih mesta vezanih za Rambove nastupe i za njegovo delovanje kao muzičara. Akronim R.A.S.M.C. se zapaža u brojnim pesmama ovog muzičara, na koncertnim „konferansama“, kao i u medijskim izjavama. Vidi na:

<http://www.youtube.com/watch?v=5qOoXlv5egU>, pristupljeno: 5. januara 2011. u 19 časova.



kontekst u kom komunicira – kako bi je kritikovao u svom radu.<sup>359</sup> Javno propagiranje ili klicanje estradnog imena muzičara u pesmama, a posebno na koncertima, može se poistovetiti sa atmosferom na režimskim mitinzima i sa prezentnošću režima u medijima.<sup>360</sup> Često se ovom rok muzičaru odaje priznanje da je aktivnim delovanjem u vremenu 'sabotaže' rokenrol muzike uspešno odgovorio na ugroženu poziciju urbane kulture. Emancipatorski stav ovog umetnika, prepoznat je u njegovim scenskim i muzičkim nastupima i medijskim pojavama. Tome u prilog govori izjava muzičara:

„Želim da izolujem taj zlatni 'mercedes' sa dijamantskim točkovima i da ga posmatram kao umetničko djelo [...] jednako kao i tog čovjeka koji ima zlatnu kravatu, sluša Šemsu Suljakovića i zna u kojoj se kafani dobro jede i kako se lako zarađuju pare. A osim toga ništa ne shvata i ništa ne zna, ne zna ko mu glavu nosi i srećan je kao ovca. Taj čovek me zanima kao umjetnika [...] Želim da prodrem u njegovu svijest i da iz nje pravim građansku kulturu.“<sup>361</sup>

U cilju da opiše satirično povezivanje neofolka i sopstvene imaginacije, Rambo Amadesu je formulisao termin 'turbofolk'.<sup>362</sup> Termin 'turbo-folk' je objasnio kao:

„gorenje naroda; pospešivanje tog sagorevanja; miljenica masa; kakofonija svih ukusa i mirisa; alkohol; koka-kola; pečenje na ražnju; porno šopovi; nacionalizam; rejv parti; *etno jazz*; Adolf Hitler; trgovina ljudskim organima; kriminalci; malboro (*Marlboro*); silikoni; kokain; džipovi sa niskoprofilnim felnama; glasački listić koji omogućuje svakoj budali da ga popuni; tetoviranje, pirsing i *body art*; auto otpad; seks trafiking (*sex trafficking*); registracija sa malim ili okrugim brojevima; *McDonalds*; kladionice; pržionice kafe; zlato i drago kamenje; Evrovizija; hipermarketi; stadioni; sapunske serije; modni kreatori; politički marketing.“

Budući da komercijalni neofolk izvođači nisu razumeli ironiju u skovanom terminu ovog muzičara, oni su prisvojili odrednicu 'turbo-folk'. Terminom je obuhvatana forma sintetizovanog kič densa, koji je imao veliki uspeh u javnosti. U početku, težnja Ramba Amadeusa bila je da parodira, prenaglasiti, ili nadpredstavi, izvede do apsurdnosti uspeh 'ekstravagantnih' pevača i pevačica novokomponovane narodne muzike. Muzičar je uspeo da deluje unutar ideologije i da zada subverzivni udarac konstrukcijama sistema. Rambo je ponudio ironičan glas pripadnicima urbane rokenrol kulture, a uz to je lišio samo-identiteta i prirodne uloge dominantnu strukturu moći, koja se nametala u medijskom plasmanu. Nakon

<sup>359</sup> Ivana Vuksanović, *Humor u srpskoj muzici 20. veka*, op.cit., 232.

<sup>360</sup> Poznata je parola sa koncerata: „Rambo care kupi nam cigare!“

<sup>361</sup> Vidi: Erik D. Gordi, *Kultura vlasti u Srbiji: nacionalizam i razaranje alternativa*, op.cit.,130.

<sup>362</sup> Termin 'turbo-folk' opevan u istoimenoj numeri na albumu „Operem dobro“ Ramba Amadeusa.

devedesetih godina, odrednica turbo-folk dobila je pejorativno značenje. On danas nema jasnu teorijsku distinkciju, te je usled toga lišen intencionalne kritičnosti.

Antonije Pušić ima bogatu i interesantnu radnu biografiju koja obuhvata oko devetnaest objavljenih albuma. Među muzičkim izdanjima objavljeni su koncertni albumi, snimljeni u zemlji i inostranstvu. U opus muzičara ubraja se muzika pisana za filmove i pozorišne predstave.<sup>363</sup> Pored toga što je prepoznat po ironičnim, sarkastičnim i oštrim tekstovima pesama, Rambo Amadeus muzičkim materijalom (koji bilo da je sâm osmisilo ili preuzeo) aludirao je na muziku i uopšte popularnu kulturu iz perioda SFRJ i kasnije SRJ. Preuzeti materijal, on situira pored ili sinhrono izvodi (pušta) uz parafraze neofolk muzike devedesetih godina XX veka. Parafraziranjem ili doslovnim preuzimanjem pojedinih muzičkih delova iz drugih muzičkih žanrova, postignuto je njihovo preznačenje. Citirani, parafrazirani delovi su značenjski transformisani u sredstva autentičnog prekoračenja fundamentalne fantazme.

Muzički jezik Ramba Amadeusa je sinteza *rock'n'roll*, *rap*, *funky*, neofolk muzičkog izraza uz osoben ironičan i opscen prikaz socijalističkog društvenog uređenja. Citiranje i parafraziranje su neki od glavnih postupaka u muzičkom jeziku Ramba Amadeusa. Na koncertima te metode postaju još složenije. Citati i parafraze koje su se koristile na albumima su neofolk pesme, isecci iz poznatih radio emisija „Želje, čestitke i pozdravi“, govori političara<sup>364</sup> često izvučeni iz arhivske građe nekadašnje SFRJ, dijalози iz jugoslovenskih filmova, serija, zatim dela visoko-umetničke muzike, kakvi su adaptirani citati *Bolero* M. Ravela ili *Oda radosti* L.van Betovena, dečji horovi, ili popularna muzika socijalističkog perioda, kao i ruske pesme, primera radi, *Podmoskovske večeri* iz 1957. godine itd. Sinteza navedenih zvučnih isečaka različitih muzičkih pravaca u smislen okvir određene celine podrazumeva naglašavanje i preuveličano predstavljanje režimske stvarnosti i njenih konsekvenci. Ova muzika, obilata citatima i isečcima, postala je antimuzika, šund, 'ludilo', 'paranoja'. Ona je akcentovana i istovremeno preterano identifikovana sa

---

<sup>363</sup> Reč je o muzici za pozorišnu predstavu „Lažni car Šćepan mali“ (1995, Master Music); zatim, „Muzika za decu“ (1995, B92) na stihove Ljubivoja Ršumovića koja je nastala za TV seriju „Fore i fazoni“; album „Mikroorganizmi“ (1996, Komuna) koji predstavlja eksperimentalni materijal zasnovan na semplovima i arhivskom materijalu sa ploče „Sremski front“, muzika iz filma „Užička republika“ i niz drugih snimaka, koji Ramba Amadeusa prikazuju u drugačijem, nekomunikativnom svetlu; zatim je komponovao i muzičku podlogu za nemi film „Metropolis“ iz 1927. režirsera Fric Lang (Fritz Lang), a koja je snimljena i objavljena na albumu „Metropolis B“ (1998, B92). Pored ovih objavljenih albuma, Rambo Amadeus je radio i muziku za pozorišne predstave „Đetić u parlamentu“ (pozorište u Podgorici), „Oksimoron“ (Kult teatar), ali i muziku za film „Slatko od snova“. Pisao je i muziku za film „Bumerang“ reditelja Dragana Marinkovića 2001. godine i dr.

<sup>364</sup> Tako je na primer, pesma *Prijatelju, prijatelju* u originalnoj verziji trebalo da ima usemplovane delove govora Slobodana Miloševića i Franje Tuđmana, ali su je odgovorni iz izdavačke kuće skratili i tako prečišćenu uvrstili u album. Vidi: Petar Janjatović, *Rambo Amadeus, Ex Yu Rock Enciklopedija 1960-2006*, op.cit, 187.

novokomponovanom muzikom, a njen autor, rokenrol muzičar se preinačio u 'bonapartističku' figuru medijske manipulacije.

Jedan od primera muzičkog pluralizma je pesma „Balkan boy“. U pesmi se na fonu rokenrol muzike, koriste brojni citati<sup>365</sup> ili karikirani melizmi 'neofolk' prosedea. Tekst „Ja sam Balkan Boy i smrdim na znoj“, recitovan je u rep maniru. Muzika snimljena na koncertu, a objavljena na albumu K.P.G.S., obiluje improvizacijama, specifičnim za Amadeusove uživo nastupe. Tako na primer, na koncertu on unosi nov tekst sa brojnim ironičnim opaskama upućenim režimskoj vlasti<sup>366</sup> ili rečenice na engleskom jeziku izgovorene na 'balkanski način', zatim nove citate i nove načine interpretiranja već postojećih delova pesama. Humor u njegovim pesmama nastao je istraživanjem ljudske gluposti. Medijsko ispoljavanje Ramba Amadeusa u funkciji je ciničnog glasa urbane rokenrol kulture. Interesantan primer pozivanja na neofolk izvor izveden je u pesmi „Balkan boy“. U pesmi se peva o neafirmisanom neofolk pevaču koji želi da snimi 'muzički materijal'. Kako je i sledovalo devedesetih godina, estradni pevač brzo se probijao na muzičkoj sceni. Namera Ramba Amadeusa je identifikacija sa neofolk pevačem, koji je zvezda prvo u usponu, a zatim i u zenitu slave. Ujedno je ovo ironični izraz roker. Asimilacijom rokenrol zvuka u prilike na muzičkoj sceni Jugoslavije, muzičar je 'preimenovao' svoj muzički izraz u „turbo-folk fazon“.

U ostvarenju Ramba Amadeusa postoji konstanta identifikovanja sa strukturom moći, tačnije sa glavnim oružjem strukture, sa medijskom manipulacijom. „Medijski manipulator“ u kaputu ili bundi sa leopard šarama identifikovao se sa režimskim instrumentom ili neofolk pevačem, a 'miš-maš' muziku je preimenovao u turbo-folk, prilikom čega je izbegao devizu pravca „*sex&drogs&rock'n'roll*“. Preteranim identifikovanjem sa popularnim, roker nije imao za cilj da dosegne populističke domete, već da izvede subverziju medijskog sistema. Na taj način, ne samo da je urbana kultura dobila glasno-govornika sa 'novokomponovanim rokenrol jezikom', nego je tim sredstvima pružen otpor režimskoj manipulaciji devedesetih godina. Autentičnim prelaskom osnovnog fantazma, Rambo Amadeus je doveo u pitanje prećutni, a čini nam se i najbitniji društveni segment desničarske ideologije.

---

<sup>365</sup> O citatima u pesmama Ramba Amadeusa biće više reči nešto kasnije. Ipak, na ovom mestu bitno je napomenuti da je harmonski fon preuzet iz pesme: „I can get no Satisfaction“ grupe Rolling Stones, dok su doslovno preuzete strofe i refreni: odjavne špice serije „Pozoriše u kući“ – „Još jedan prođe dan“, čuvene kompozicije „O sole mio“, zatim pesme „Ko nekad u osam“ Đorđa Marjanovića.

<sup>366</sup> Jedan takav primer je imaginarni razgovor Josipa Broza Tita i Ramba Amadeusa, koji je uvršten na koncert-albumu „R.A. u KUD France Prešern“: „Tito kad me sretno, kaže: „[...] dje si Rambo legendo! Kako si? E moj Rambo vidiš li ti šta se događa?“ Ja mu kažem: „Jebi ga Tito, što nisi živio dvjesta godina, ili bar dvjestepedeset?“ A on kaže meni: „Jebi ga Rambo šta je tu je[...]jebi ga, sviraj, i nemoj nikad da ti na račun plaćaju, nego samo na ruke!““

## IV 2 Telo alternative kao alegorija socijalističkom

U alternativnoj kulturi se izražavalo novim vidovima vizuelnih realizacija. Politizacija društvenih, kulturalnih, estetskih i ondašnjih novo-tehničkih dometa u praksama alternativne scene Slovenije, bila je prisutna u radu video benda Borghesia.<sup>367</sup> Bend<sup>368</sup> je nastao osamdesetih godina XX veka u Ljubljani, i bio prepoznatljiv po društvenim i umetničkim praksama, utemeljenim na kritici, podrivanju, destrukciji i parodiranju dominantnih, ideoloških mehanizama socijalističkog društva. Njihovi značajniji radovi u oblasti muzičkih videa (filmova)<sup>369</sup> su *So Young* (Tako mladi, 1984) i *The Triumph of Desire* (Trijumf želje, 1990). Oba rada su sačinjena od odabranih muzičkih videa ili muzike i „pratećeg“ videa, integrisanih u smislenu idejno povezanu celinu.

U muzičkom videu *So Young*<sup>370</sup> postoji izgrađeno dramsko čvorište, u smislenu koncipiranim 'filmovanim' pričama<sup>371</sup> (ili muzičkim videima), koje su vođene idejom zaokružene celine rada. Polazna ideja rada je erotizacija politike kao kritike društva u socijalističkom uređenju osamdesetih godina XX veka. Naime, političko u muzičkom videu ogleda se u prikazivanju, predstavljanju i izvođenju erotizovanog, autoerotizovanog,

---

<sup>367</sup> Aldo Ivančić, član grupe Borghesia je jednom objasnio: „Borghesina inicijalna intencija bila je ne da bude klasični rok bend, već video bend, čiji produkti će biti videokasete.“ Vidi: Brenda Škrjanec, (ur): *FV: Alternativa osamdesetih, Alternative Scene of the Eighties*, op.cit., 381.

<sup>368</sup> Grupu su činili članovi Aldo Ivančić (1982–95), Dario Seraval (1982–91), Goran Devide (1982–88), Neven Korda (1982–89) i Zemira Alajbegović (1982–89).

<sup>369</sup> Kako odrednica 'film' nije najbolja sintagma za objašnjenje muzičkog-video rada *So Young*, u daljem tekstu biće korišćen termin 'muzički video', koji se odnosi na 'kompilaciju' više različitih muzičkih videa integrisanih u jednu celinu. Manje celine ili izdvojeni delovi tj. mikro muzičke video celine biće definisani kao delovi u muzičkom videu *So Young*.

<sup>370</sup> Muzički video *So Young* sačinjen je iz sedam delova ili mikro muzičkih videa: „Tako mladi“, „Divlja horda“, „On“, „Previše tenzije“, „Cindy“, „A.R.“, „ZMR“.

<sup>371</sup> ZANK – Zemira Alajbegović & Neven Korda, *Videodokument. Video umetnost v Slovenskem prostoru 1969–1998 (Video Art in Slovenia 1969–1998)*, katalog, Sorosov centar za sodobne umetnosti, Ljubljana, 1999, 149–161.

sadomazohističkog tela pojedinca alternative ili grupe tj. kolektiva u samoupravnom jugoslovenskom socijalizmu.

U muzičkom video radu So Young sastava Borghesie, prikazana su tela kao slike ličnog i društvenog, aktuelnog i istorijskog, političkog i privatnog. Ukoliko se telo razume kao prazna površina „libidinalnih i erogenih intenziteta, kao proizvod i materijal“,<sup>372</sup> dakle kao površina u koju se upisuju društvene norme, prakse i vrednosti, onda je 'ogoljeno' telo, u radovima Borghesie, polje za izvođenje i ispisivanje igre moći, znanja i otpora. Njihova tela, 'uvučena' u politiku, trpe moć koja ih označava, žigoše, dresira, muči, primorava na rad i ceremonije. Međutim, u socijalizmu, ta tela su primorana da kreiraju sopstvenu otuđenu realnost. Otušenje, istovetnost i monotonija svakodnevice onesposobljuju politički kreirana tela – kao sisteme znakova, tekstova, narativa – da izvedu Revoluciju.

Prikazana erotska i seksualna tela u muzičkom videu So Young, jesu područja fatalističkog, ciničnog i parodijskog prepuštanja opscenom simboličkom izražavanju, ali i prepuštanja zadovoljstvu u socijalističkom otušenju. Erotsko u praksi simboliše i označava ispunjenje želje i seksualni čin.<sup>373</sup> Zato se erotsko odnosi na simboličko izražavanje, koje je posredovano psihološkim, ekonomskim, političkim odnosima, oblicima iskazivanja i postizanja zadovoljstava u opscenosti simboličkog prostora. Prikazivanje nagog tela u muzičkom videu Borghesie – izvan normi socijalističkog društva – u funkciji je izvođenja simptoma društvene seksualnosti kod mladih. Drugim rečima, ono je reakcija tela alternativne kulture na ideološke kodove. Tela su simptomi i oblici društvene provokacije, šoka, skandala.

U strukturi muzičkog videa So Young, mišljenoj kao makroforma, postoji distinkcija između dva koncepta telesne izvedenosti. Odnos socijalističkog i alternativnog tela izražen je konceptima autoerotizacije i sadomazohizma u okvirnim muzičkim-video delovima „Tako mladi“ i „ZMR“. Osa muzičkog video rada So Young je deo „Previše tenzije“. To je središnji deo izveden kao kombinacija muzike i jednostavne kompjuterske animacije, reducirane na serije jednostavnih sekvenci. Animirana, umnožena, geometrijska tela, istih pokreta u sukcesivnom, naizmeničnom toku, permanentno prate ritam muzike u muzičkom videu. Ovim segmentom simbolizovana je tačka spajanja socijalističkog i alternativnog. Društvena realnost upisana je u telo, što je izraženo jezikom alternative. Istovetnost figura, pokreta, oblika koji se naizmenično smenjuju u određenom ritmu simbolizuju utisak bogatstva života, iako je on znatno redukovan. Ujedno se, ovaj video rad može smatrati pioninom u korišćenju kompjuterske grafike. 'Izbledele' (ne)upisanosti u 'ogoljena' tela socijalističke ili alternativne

<sup>372</sup> Elizabet Gros, *Promenljiva tela: ka telesnom feminizmu*, op.cit., 197.

<sup>373</sup> Miško Šuvaković, *Erotika i seksualnost*, u: *Pojmovnik savremene umetnosti*, op.cit., 212–214.

provenijencije, uokvirena su citatnim kadrovima nacističko propagandnog filma „Trijumf volje“ Leni Rifenštal (Helene Bertha Amalie Riefenstahl) na početku, i kadrovima autoerotizovanog alternativnog tela Zemire Alajbegović u zaključnom segmentu tj. videu „ZMR“. Muzički video „Tako mladi“ nije apologija nacizmu. Kombinacijom slika i stihova grupe Borghesia gradi se forma rekvijema, kao i upozorenja antifašističkog nasleđa o hororima nacizma. Mladi vojnici – ili „komadi mesa“ kako su metaforizovani u pesmi – u izvesnom smislu, poistovećeni su sa mladima u relativizovanoj slici antifašističke Jugoslavije. U osamdesetim, u alternativnoj kulturi, antifašističko nasleđe je percipirano kao ne manje homogenizovano, niti ekskluzivističko, od totalitarne fašističke ideologije. Sa tim u vezi, na početku muzičkog videa izvedena je simbolizacija tj. metaforizacija ideologije socijalizma, odnosno kritike svih totalitarnih i militantnih praksi, prepoznatih u socijalističkoj Jugoslaviji.

U sekvenci, kojom se uokviruje, odnosno zaključuje muzički video rad So Young (muzički video „ZMR“), pojavljuje se autoerotizovana Zemira Alajbegović. Nago telo prekriveno crvenim plaštom figurira ispred/nasuprot „klasične/oj forme/i“ arhitektonskog dela Žale tj. groblja arhitekta Jože Plečnika (Jože Plečnik). Kontrastno tome, u kasnijim kadrovima urađena je vizuelizacija Zemire Alejbegović kao mlade urbane umetnice ispred solitera visokog modernizma na Trgu Revolucije (današnjem Trgu Republike) u Ljubljani. U poslednjem segmentu muzičkog videa, ekranizovan je život na raskrsnici tradicije i modernosti ili telo sa 'rukopisom' sila i moći i telo sa svojeručnim upisom.

Svoja ogoljena tela su, pred kamerama, izložili članovi grupe i umetnica i teoretičarka umetnosti Marina Gržinić. Tim činom su zamagljene granice između privatnog i javnog, i između umetničkog i seksualnog. Oni su glumci, koji tumače uloge pripadnika socijalističkog kolektiva. Predstavnicima alternative 'ulaze u role' kojima oponašaju socijalistička tela nekadašnje buržoazije. Čin autoerotizacije je izveden u delu muzičkog videa, pod nazivom „Cindy“, u kom naslovnu ulogu ima umetnica Marina Gržinić. Radnja je smeštena u dotrajalu, napuštenu buržoasku kuću sa zapuštenim dvorištem i sa neodržavanim, praznim bazenom. Atmosferom ovog dela muzičkog videa demonstrira se dekadencija, praznina i smrt života buržoazije. Naga tela, koja leže, stoje u dvorištu ili u praznom bazenu simbolizuju pojedince koji čekaju da se nešto desi, ali se čekano nikada neće dogoditi. Statičnost likova, usporeni pokreti, mleko koje kipi iz žute šerpe, slike bez pokreta na malim monitorima, fotografije na podu, paljenje cigareta, sve su to prizori iščekivanja događaja, nevoljnosti na intervenciju i nemogućnosti transformacije. Njihova tela imaju stari upis moći 'dotrajalog' socijalističkog. Predstava ogoljenih autoerotizovanih tela označava čekanje događaja 'starog upisa', koji može da pokrene na akciju. Oni simbolišu dotrajalost, inertnost, melanholiju

socijalističkog tela, kojim se uživa u fetišima prošlosti. Autoerotizacijom tela u alternativnoj kulturi, hetero- i homo-erotskim sugestivnostima, provocira se socijalističko osećanje nikada realizovanog utopijskog klimaksa ili diverzija u prolazećoj praznini vremena.

Pornografskim podžanrom, sadomazohističkom pornografijom se ostvario i nudio predočiv objekt želje. Telo alternative, izloženo je kao objekt želje za subjekt sistema. Telesni izraz kulturalne drugosti označava lični izbor, kao telo u kome se uživa i u kom uživaju. U delu muzičkog videa pod nazivom „On“ – snimanom u podrumu – ekranizovana je scena sadomazohističkog čina hetero- i homoseksualnih aktera. Njegov (Aldo Ivančić) izbor izraza, postaje forma kreativne auto-realizacije, koja se izvodi izvan heteroseksualne konstrukcije, čime su se izbegli upisi 'političke', 'društvene' i 'kulturalne' moći socijalizma. Na ovom mestu nije dopušteno da se u telo alternative ispišu sadržaji kontrole i nadgledanja. Naprotiv, ono se moćima alternative upisuje u drugost, oslobođenu stega i mehanizama svakodnevnog socijalističkog. Slična situacija uprizorenja drugosti kao odbačenog alternativnog tela prikazana je u delu pod nazivom „Divlja horda“. Borghesia ističe i podržava autonomiju onih koji žive na društvenoj margini. Mesto dešavanja su hodnici podruma ispod zgrade u kojoj se nalazio Disco Študent. Akteri (članovi grupe) jesu predstave marginalnih likova u društvenom i kulturalnom kontekstu. Tekst govori o divljoj hordi u kojoj ljudi nose „pištolje u jednoj ruci, u drugoj nož“. Na kraju muzičkog videa, tela divlje horde ljudi – odevena u odeću društvenih otpadnika, buntovnika, opasnih momaka i devojaka – zastaju pred izlazom iz podzemlja. Time je simbolizovana njihova 'teritorijalna' društvena pripadnost i određenje u kulturalnom kontekstu. Slično telo alternative evocirano je u delu muzičkog videa „A.R.“.<sup>374</sup> Ponovo je inicirano osećanje monotone svakodnevice u porodičnim, susedskim, državnim, gradskim vezama pojedinaca. Sadomazohistički scenario – 'ispisan': natpisom u sobi „*Pain is passion and pleasure*“, visećim pomagalicama na zidu, kadrovima Ivančića u sadomazohističkom kostimu, lutkom (ili alter-egom Ivančića) koja se baca kroz prozor i drugim – suprotstavljen je kadrovima socijalističke stvarnosti na ulicama, kao i arhivskim snimcima izgradnje pruge, omladinskih radnih akcija i dr. Repeticijom video sekvenci, muzičkih odseka, tekstualnih fragmenata otkriva se istovetnost i monotonija svakodnevnog. Telo alternative je izvodilo pokrete, akcije koje je odbacio socijalizam. Čini se da su sado-mazohistički izrazi u muzičkim videima Borghesie na izvestan način autobiografske konstrukcije u okviru, i nasuprot autoerotizovane stvarnosti.

---

<sup>374</sup> „A.R.“ u načinu rada sa vizuelnim materijalom u videu anticipira buduće radove Nevena Korde, kakvi su „Venceremos“ i „Discipline“.

Grupa Borghesia aktivističkim postupkom ili ekranizacijom autoerotizovanih i sadomazohističkih tela erotizuje socijalističku politiku. Činom izlaganja tela za političke upise, alternativa se preterano identifikuje sa strukturom moći. Upisi sistema moći u prazna tela socijalizma, u alternativnim praksama preznačeni su, preteranim identifikovanjem, u erotizovane političke upise. Preteranim identifikovanje sa politizovanim socijalističkim telom, telo alternative se konstruiše kao autoerotizovani, sadomazohistički, homoseksualni telesni upis socijalističke politike. Opscenost tela alternative u socijalizmu izvedena činom preterane identifikacije, ali i samoidentifikacije, ispoljena su kao politizovana socijalistička tela na kojima se javnim ili skrivenim mehanizmima upisala moć. Telo alternative su zato i čin anticipacije *queer*-a u moderni Slovenije. Izvođenja u alternativnoj kulturi nisu uklopljena u dominantne modele i okvire heteroseksualnosti. Alternativa je stvarala autonomna tela, kojima se pretendovalo ka aktivističkom identifikovanju izvan društvenih stega socijalističkog, pa čak i kapitalističkog.



Homoseksualni odnos dvojice muškaraca, kažnjavao se zatvorom u trajanju od jedne godine prema članu 186, stav 2 Krivičnog zakona SFRJ iz 1951. godine. Položaj homoseksualaca pred Zakonom promenio se sredinom sedamdesetih godina XX veka. Ustavne promene iz 1974. godine odnosile su se na reformu zakonodavstva, a promenama su preneti ovlašćenja sa federalnog na republički i pokrajinski nivo. U Sloveniji se, među prvim republikama, pokrenula diskusija o dekriminalizaciji homoseksualnosti. Još 1973. godine, Hrvatska lekarska komora je uklonila homoseksualnost sa liste mentalnih bolesti i poremećaja. Krivičnim zakonom SR Hrvatske iz 1977. dekriminalizovan je homoseksualni odnos muškaraca. Te godine, isto je učinjeno u pokrajinama Vojvodina i Crna Gora. Međutim, u Srbiji je homoseksualni odnos dekriminalizovan tek 1994., u Makedoniji tri godine kasnije, a u Bosni i Hercegovini 1998. godine.<sup>375</sup>

Homoseksualnost u Jugoslaviji u praksama alternative naznačena je u tri vida konstruisanja i izvođenja homoseksualnog identiteta. Prvi nivo tumačenja se odnosi na nivo izricanja homoseksualnog identiteta kao „ja jesam“ u društvenim okvirima. Homoseksualno izlazi iz potisnute, skrivene, druge ili marginalne prezentnosti i rekonstruiše se kao javna predstavnost. Izvođenjem uloge Drugog u patrijarhalnoj sredini bio je čin usmeren protiv homofobije, kojim se težilo ka tolerantnom i liberalnom društvenom ustrojstvu. Drugi u pank potkulturi ili u alternativni socijalističkog društva realizuje ulogu mogućeg političkog fantazmatskog objekta uživanja i objekta klasne, generacijske i rodne identifikacije. Naredni drugi nivo jugoslovenske homoseksualnosti koji će biti formulisan u tekstu, tiče se homoerotskog izražavanja homoseksualnih erotskih emocija, fantazija i odnosa. Homoerotske

---

<sup>375</sup> Ivan Tomović, Nevidljivi progon: Homoseksualizam pred socijalističkom pravdom, Vrhovni sud Crne Gore, LGBT Forum Progres, Podgorica, 2014, 13–14.

Vidi: <http://media.lgbtprogres.me/2014/06/ivan-tomovic-WEB.pdf>, pristupljeno: 5. april 2015. u 15 časova.

predstave u ostvarenjima alternative nastale su relativizovanjem rodnih identiteta. Društveno-konstruisani rodni identiteti alternative ispoljeni su ekspresivnim jezikom homoerotskih emocija, sugerisanim bihevioralnim činom transvestitskog. Sa tim u vezi, poslednji, treći nivo interpretacije homoseksualnog unutar socijalizma posvećen je konceptu maskiranja. Mehanizmom maskiranja simulirane su reference heteroseksualnog modela, usled čega su izbrisane granice između polova, a sâm rodni identitet je postao spektakl društvene i medijske prezentnosti.

Prvu pesmu sa tekstom homoseksualnog prosedea u Jugoslaviji, interpretirala je grupa Prljavo kazalište (Zagreb) 1979. godine. Godinu kasnije, grupa Idoli (Beograd) opevala je istu tematiku. Na početku karijere, sastav Prljavo kazalište bio je mlad, buntovan, pank bend, koji je izveo pesmu „Some boys“. Homoseksualno je naznačeno u tekstualnoj instanci refrena pesme „Some boys“, tačnije u stihu „Ja sam za slobodnu mušku ljubav“. Međutim, opevani homoseksualni identitet još uvek se nije upotpunosti razotkrio ili „izašao iz plakara“. Pesmom je ukazano na moguće postojanje homoseksualnih identiteta, ali i problema seksualnih sloboda unutar socijalizma.<sup>376</sup> Slično značenje ima pesma „Retko te viđam sa devojkama“ novotalasne beogradske grupe VIS Idoli. U ovoj pesmi je homoseksualizam obeležen kao nepoželjna društvena pojava patrijarhalne socijalističke sredine.<sup>377</sup> Tekstovima obe pesme, grupe su se bavile društvenom isključivošću drugačijih, seksualno izvedenih identiteta.

U tom svetlu homoseksualnost je bilo ono što u okvirima dominantne heteroseksualne ekonomije, unosi višak koji remeti ponavljanje istog. Podsetimo da je prema Batlerovoj, heteroseksualni identitet prinuđen na ponavljanje, kako bi izveo iluziju sopstvene identičnosti. Zato heteroseksualni identitet nije samoidentičan, već se stalno iznova konstruiše.

---

<sup>376</sup> U prilog tome dajemo deo teksta:

„Upireš prst u mene. Smiješ se!  
I znaš da me to strašno boli,  
jer ako te netko voli.  
A to sam ja!  
Ideš za svojim muškim društvom,  
lovit prljave žene,  
a ja te čekam vjeran kao pas [...]  
jer toliko si mi puta na klupi u parku znao reći  
ja sam za slobodnu mušku ljubav!“

<sup>377</sup> U prilog tome, navodimo deo teksta:

„[...] Retko te viđam sa devojkama,  
a viđam te svaki dan.  
Retko te viđam sa devojkama,  
ipak nikada nisi sam.  
Oko tebe su dečaci,  
fini su al' ipak znaj,  
glasine se brzo šire,  
a kad puknu tu je kraj!  
Veruj mi!“

U Beogradu se, 1980. godine, javnosti predstavio Oliver Mandić. Na početku karijere, Mandić je bio oličenje alternativnog rok izvođača. Pod alternativnim rok pravcem se smatrao nekomercijalni muzički pravac, suprotstavljen populističkoj masovnoj i potrošačkoj rok i pop muzici. Međutim, Oliver Mandić kao fenomen alternative, bio je zapažen u umetničkom eksperimentu prikazanom u televizijskoj emisiji „Beograd noću“ iz 1980. godine. U ovom televizijskom formatu, Mandić je prvi put istupio sa idejom problematizovanja političkog, rasnog, rodnog, generacijskog drugog. Primeri relativnih rodnih identiteta alternative postavljeni su u tekstualnoj instanci pesama. Pesme „Poludeću“, „Ljuljaj me nežno“ i „Osloni se na mene“ postale su najslušanije pesme sa Mandićevog prvog albuma *Probaj me* iz iste godine. U tekstovima ovih pesama poznato je koji rod peva, ali se ne zna kom rodu je pevana. Usled korišćenja drugog lica jednine, nije poznat rod koji ostavlja Mandića zbog čega će on poludeti, od koga Mandić traži malo nežnost ili pak ko se oslanja na 'muzičara/pesnika'. Da li je reč o voljenoj(m) ili ostavljenoj(m) ili je bolje postaviti pitanje da li se pevač identifikuje sa homoseksualnim ili sa heteroseksualnim subjektom na popularnoj muzičkoj sceni? Donekle slični primeri, prepoznati su u praksama ljubljanske alternativne scene, tačnije u radu grupe *Borghesia*. Pesmu „She is not Alone“ iz 1989. godine, inače obrade pesme sastava *Sonic Youth* iz Njujorka, izvode Dario Seraval (iz *Borghesie*) i Alenka Istenčić (iz grupe *Tužibabe*). Činjenicu da „ona“ nije sama, jer je sa nekim, izvedena je kao lament muškarca i žene. Ona ili on maskiran u nju, postala je želja dva pevača. Stoga, ka toj želji teže i ženski i muški pol. U ovim primerima, vidovi seksualne orijentacije i rodnog identiteta su umnoženi i relativizovani.

Na alternativnoj sceni su realizovane prakse transvestije kao deo koncepta maskiranja. Takve studije slučaja sa konceptom maskiranja jesu: maskiranje Olivera Mandića u emisiji „Beograd noću“ i maskiranje u muzičkim video radovima sastava *Borghesia*. Maskirani identiteti u alternativnom prostoru samoupravnog socijalizma, prikazani su u muzičkim-video radovima „Ljuljaj me nežno“ i „Poludeću“ Olivera Mandića, kao i u radovima „She is not Alone“ i „On“ grupe *Borghesia*. Reč je transvestitskom izvođenju, prezentovanju i identifikovanju. Iako su se koncepti transvestije u praksama ovih izvođača razlikovali u estetskom i medijskom smislu, njihova uloga i funkcija kao ostvarenja alternative u kulturalnom kontekstu bila je istovetna. U kontekstu osamdesetih, muzički video „Ljuljaj me nežno“ Olivera Mandića smatrao se kontroverznim i drugačijim vidom pojavljivanja izvođača rokenrol muzike u televizijskom programu. Maskiran u žensko u video radu, Mandić je prikazao 'šokantnu' zamenu uloge rodnih identiteta. Relativnost rodnog u tekstualnoj instanci, pocrtana je vizuelnom komponentom. U muzičkom videu, oko Mandića igraju devojke

(igračice) obučene u crvene šorceve i majce. Pevač, u ženskom bihevioralnom aktu, odeven je u belo, usko odelo od lateksa, ili u haljinu, sa elegantnim cipelama na štiklu, našminkan i sa maramom na glavi. Koncept maskiranja bio je upotpunjen zamenom rodni identiteta. Mandić obučen kao žena, oponašao je žensko. On kao ona, prikazan je kako leži na jednoj strani kreveta, pokraj žene koja oponaša muškarca. Žena maskirana u muški subjekt, nezainteresovana za 'objekt' kraj sebe, čita novine. U muzičkom-videu „Poludeću“, Mandićevo telo je dobilo odlike *queer* tela. Pevač izvodi pesmu našminkanih usana i obraza, sa naočarima na očima i ofarbane kose, čije se lice prikazuje u krupnom kadru. Na početku i kraju, poput zaokruženja muzičkog videa, u staklu Mandićevih naočara, kao odslik može se uočiti ruka. Odslik neukrašene ruke asocira na ruku muškog subjekta. Tako je nepostojanje rodnog određenja u tekstualnoj komponenti pesme nadomešteno vizuelnom. Mandić se, kao „dreg“ 'kraljica', obraćao muškarcu, homoseksualnog opredeljenja.

U muzičkom videu „On“ iz 1985. godine grupe Borghesie, pojavljuje se Seraval obučen u ženske čarape sa halterima u predstavi opscene seksualne predigre sa ženskim likom Zemirou Alajbegović. Veza sa *queer* konceptom postoji u prisutnom sadomazohističkom elementu u muzičkom videu. Zemira bičuje Seravala, što je pocrtano urlicima inkorporiranim u muzički tok pesme. Budući da se Seraval identifikuje sa subjektom homoseksualnog opredeljenja, u video radu se izveo biseksualni identitet socijalističke alternative. U određenim kadrovima pojavljuje se Ivančić kao voajer sadomazohističke scene. Homoseksualnost je takođe sugerisana prikazom grupe muškaraca nastranog ponašanja, obučenih u kožnu odeću. Maskiranje u muzičkom videu „She is not Alone“ označeno je kao seksualno neeksplicitan čin. Aldo Ivančić je obučen u ženu, čime se u videu relativizovala njegova seksualna orijentisanost i rodni identitet. Takođe je, u muzičkom videu prikazana zamena muške i ženske uloge u heteroseksualnoj konstrukciji. Zemira Alajbegović je baletan, dok je Seraval, sa feminiziranim pokretima i u baletskoj haljini u ulozi balerine. Žena u muzičkom videu je superiorniji, jači pol. Balerina nosi baletana, kao agresivni učesnik igre koji u njoj vodi, gura, podiže, baca baletana. Ona u muzičkom videu je nosilac potkulturalne pobune. Antički štiti koji drži Zemira (kao muški subjekt), simbolizuje antički model, inače i model nacionalsocijalističke Nemačke iz tridesetih godina XX veka, u koji je preznačen ili sa kojim je poistovećen kontekst socijalističkog. U video su implementirani kadrovi sa likovima žena, preuzetih iz filmova, dokumentaraca, umetničke prakse, a pored njih pojavljuje se i Ivančić maskiran u ženu. Borghesia, ovim činom je preispitala ulogu i funkciju žene u socijalističkom patrijarhalnom društvu. Slično je i sa prikazivanjem maski starijih žena obučenih u crnu odeću. Od tri maskirane žene, jedna drži glavu antičke muške statue, druga

ogledalo, a treća cveće. One poseduju falus, ali i pravo na označavanje muškog kao rodnog identiteta. Rodni muški identitet je u ogledalu ženskog, ali je u ovom slučaju, postao i znak u ženskom tekstu.

Značenjska dimenzija maskiranja Mandića i članova grupe Borghesia u ženski objekt postignuta je činom preterane identifikacije. Tim činom, oni kao muškarci, kastriraju svoj identitet u nameri da postanu objekt želje za kulturu samoupravne države. Kao predstavnici identiteta alternative u kulturalnom prostoru socijalizma, oni su činom preterane identifikacije menjali pol i postavljali telo kao područje za borbu protiv institucija moći. Takvom *queer* predstavom ili maskaradom, pripadnici alternative radikalno su preispitali svoje slobode u kontekstu samoupravnog socijalizma. Alternativa se usled preteranog identifikovanja čita kao manifestacija ženskog, čiji komplementaran par je, kao ukaz muškog, kulturalni prostor samoupravnog socijalizma. U tom muškom poretku, alternativa je postala žensko, kao „biti“ falus, kao želja, kao objekt za kulturalni okvir muškog i heteroseksualnog roda. Na taj način alternativa je označavala fantazmu ili manjak koji ispunjava kulturu. Ona se, homoerotskom maskaradom, odredila ili preoznačavala u kulturalni subjekt, koji je imao, ali je i bio falus u socijalističkom prostoru. Falus alternative postao je atribut moći kao označitelj želje za savršenim jedinstvom sa Drugim. Upravo u kulturalnim isključivanjima, alternativa koja poseduje taj falus, isticala se preko falusnog obilja i kao označitelj kulturalne celovitosti za socijalistički kulturalni manjak. U okvirima binarne ograničenosti na muški subjekt i ženski objekt ispoljena je predkulturalna biseksualnost koja se dolaskom u kulturu razdelila u heteroseksualnu bliskost. Kultura je potiskivala biseksualnost, i stvarala matricu spoznatljivosti preko koje je postajala misлива. Tako biseksualnost alternative, kao predkulturalne, jeste taj psihički temelj koji je potiskivan diskurzivnom proizvodnjom. Veruje se da proizvedeni diskursi prethode svemu. Zbog toga je dolazilo do prisilnog i generativnog isključivanja u praksama socijalističke normirane heteroseksualnosti patrijarhata. 'Isključivanjem' alternativne kulture, socijalistička kulturalna reprezentacija postala je represivna, a usled svog cinizma, ispoljavala se kao 'nekulturalno' progresivna. Kasnije je 'nekulturalno' progresivna predstava uočena u nacionalističkim identitetima socijalističke 'kulture'. Zato je, alternativa nanovo definisana, i izvedena kao potkulturalno lice mnogostrukosti u kulturalnoj stvarnosti socijalizma.

## V IDENTIFIKACIJA U POLJU IDEOLOGIJE

U praksama alternativne kulture prepoznavale su se zamisli ideološkog konstrukta. One su nastale kao posledica identifikovanja sa ideologijom. Prakse koje odlikuje performativnost i kritička konstanta u jeziku i izrazu, deo su ideološke konstrukcije alternativne kulture. Ostvarenjima kulturalne drugosti se javno ukazivalo na realno društveno stanje, zbog čega je alternativa određena kao kulturalni fenomen društva. Kritički gest bio je obeležje alternativnog raspoznavanja, odnosno mehanizam za interpelaciju individua socijalističkog sistema u subjekte alternative. Prakse pank pravca i novog talasa smatrane su praksama jugoslovenske alternative. Ovi potkulturalni fenomeni, u tekstu koji sledi, prepoznati su kao ideološki konstruktori u području kulturalne drugosti.

Prakse alternative bile su odraz društvenog stanja u samoupravnom ideološkom prostoru Jugoslavije. Drugim rečima, ostvarenjima alternative se identifikovalo sa sâmom ideologijom i njenim konstrukcijama. Alternativa je dobila ulogu društvenog konstruktora. Potkulturalni fenomen mlađe generacije sedamdesetih i osamdesetih godina XX veka u Jugoslaviji – pank – bio je ideološki konstruktor. Kulturalne manifestacije kao kritičke reakcije na samoupravni ideološki sistem, takođe se mogu smatrati konstruktorima novog jezika u identifikacionim upisima socijalističkih subjekata. Alternativnu kulturu čine ona ostvarenja u kojima se izvodi identifikacija sa ideologijom, a koju karakteriše javno izgovaranje skrivenih znanja. Ona provocira istinom. Tačnije, stvarao se provokativan izraz u opštim prećutnim, potiskivanim, skrivanim znanjima. Subverzivna instanca jezika alternative krila se u kritičkom nastupu, izvođenju i ponašanju alternativnih subjekata. Subjekti alternative, identifikovani sa ideologijom, svesno su oponašali ideološki mehanizam. Na taj način, alternativom ne samo da se izvodila kritika ideološkog sistema, već je ona određena i kao konstruktor društvenog i kulturalnog.

Na muzičkoj sceni Slovenije, krajem osamdesetih godina XX veka, formirao se sastav Buldožer, široj javnosti poznat po progresivnom rokenrol zvuku i humorističkim tekstovima. Muzičari su kombinovali progresivni zvuk sa tada modernim simfo rok pravcem. Grupa je na izvestan način stvarala imidž *freak* sastava.<sup>378</sup> Oni su bili jedni od prvih popularnih ansambala koji je prelazio dozvoljene granice nametnute sistemom. Početak njihovog stvaranja obeležila je nadrealističko – šansonjerskom poetikom. Gradili su *underground* viziju u kojoj je bilo humora, dok je muzički izraz bio temeljen na progresivnom roku i psihodeliji. Tadašnjoj javnosti su se predstavili kao grupa čupavih i bradatih anti-zvezda. I pored toga, shvaćeni su

---

<sup>378</sup> Petar Janjatović, Buldožer, u: *Ex YU rock enciklopedija*, op.cit., 41–43.

kao emancipovaniji od takozvane sarajevske škole, jednako virtuozni kao grupe Smak ili Time, mada uspešniji u pisanju tekstova. Uz to, oni nisu bili komformistički nastrojani poput Korni grupe. Buldožer je bio prvi sastav koji je stvarao intelektualni rokenrol sa rokerskom duhovitošću i kvalitetom, koji se do tada nisu poznavali na muzičkoj sceni Jugoslavije. Njihovim konceptualnim dometom podstakli su dalje razvijanje slovenačkih muzičkih grupa. Često se sastav Buldožer smatrao vesnikom pank pravca i svega onog što će uslediti kasnije, poput estetike Laibacha. Značaj grupe Buldožer predočio je slovenački novinar, muzički promoter, menadžer, producent i politički aktivista, Igor Vidmar. On je zapazio da je do pojave sastava Buldožer, muzička produkcija Slovenije bila „kolonijalno pokorena pastirskim rokom Bijelog dugmeta, zbog čega se može reći da su Buldožeri prvi borci za samostalnost Slovenije“.<sup>379</sup> Uticaj grupe Buldožer nije se odnosio samo na ekscentričnost zvuka i tekstualnu intrigantnost, iako su to bile komponente po kojima su se izdvojili u jugoslovenskom muzičkom prostoru. Njihov estetski sud imao je poseban značaj. Estetika Buldožera se indirektno plasirala preko uređivačkih doprinosa člana sastava Borisa Bele u izdavačkoj kući Helidon ili preko studijskog sudelovanja na albumima pankerskih grupa Jugoslavije.<sup>380</sup> Albumi koji se izdvajaju su Pljuni istini u oči iz 1975. godine i Zabranjeno plakatirati iz 1976. godine,<sup>381</sup> zbog idejno interesantnih rešenja i zbog definisanja osobenog identiteta i prepoznatljivog zvuka grupe.

Pesme sa prva dva albuma sastava Buldožer odlikuje cinizam i dužina. Tekstovi su obilati ciničnim i ironičnim porukama, sa crno-humorističkim izrazom. Tekstualna komponenta bila je shvatana kao previše pornografska. Inače, neke od njihovih omiljenih tema bile su seks, Goran Bregović i droga. Neobičnost i posebnost pesama grupe Buldožer ogleda se u strukturalnoj građi, dužini muzičkog toka i apsurdnosti tekstualne komponente. U muzičkom smislu članovi grupe Buldožer pronicljivo su insistirali na 'žanrovskim akrobacijama' i humoru, upakovanim u atipičnu formu. Primera radi, prvi album Pljuni istini u oči imao je šest pesama koje su bile podeljene u nekoliko delova.<sup>382</sup> Svaki deo pesme nosio

---

<sup>379</sup> Navedeno prema: *Buldožer*, dokumentarni film, 2006.

<sup>380</sup> Na primer, član grupe Buldožer Borut Činič, svirao je klavijature na albumu *Dolgcajt* grupe Pankrti, a Boris Bele je producirao muzički sastav Film iz Zagreba.

<sup>381</sup> Album Izlog jeftinih slatkiša iz 1980. i kasniji Rok end roul iz 1981. godine predstavljali su prelaz ka manje eksperimentalnom zvuku, dok je kasniji album Nevino srce iz 1983. bio nova zbirka ljubavnih i rodoljubivih pesama. Ovo muzičko ostvarenje je najmanje avanturističko i označava militantan imidž članova grupe. Ono je opis nadolazećeg slovenačkog rodoljublja, posebno vidljivog u pesmama „Slovenija“, „Mrtvac“ i obradi pesme „Garçon de Yugoslavie“.

<sup>382</sup> Pesme na albumu Pljuni istini u oči su: „Najpogodnije mesto“; „Život, to je feferon“ (Život, sreća, ljubav / Tramvaj / Devojčica mala); „Šta to radiš, buldožeru jedan?!“ (Jedem govedu supu / Bikova osveta / Idem u raj); „Blues gnjus“; „Ljubav na prvi krevet“; „Yes my baby, No“ (Smrt jednog tranzistora / Yes my baby blue / Daltonisti I oni drugi / No my baby blue / I don't wanna be paraplegic);.



je naziv i bio zasebna tematska celina, *attacca* povezana sa narednom. Manir dugačkih pesama bio je nastavljen na narednom albumu *Zabranjeno plakirati*. U muzičkom smislu, pesme sa oba albuma grupe *Buldožer* jesu kolaž različitih muzičkih žanrova popularne muzike sa 'ugnežđenim' nepripadajućim nasnimljenim ili simuliranim zvučnim materijalima. Inovativni zvuk, drugačiji, 'avangardniji' od svega do tada plasiranog u popularnoj muzici Jugoslavije, gradio je kolažnu formu muzičkog toka. To su bili blokovi tekstualnih i muzičkih repeticija sa oštrim, kontrastnim rezovima. Bluz i džez uticaji, ali i rokenrol energični ritam, gitarske virtuozne improvizacije itd., prisutni su na oba albuma. Jedan od kompozicionih manira grupe je muzičko 'imitiranje' programskog sadržaja navedenog u naslovu pesme. U središnjem delu pesme „Šta to radiš, buldožeru jedan?!“, pod nazivom „Bikova osveta“ zvučno je 'opisana' borba matadora sa bikom. Naredni deo naslovljen „Idem u raj“ je simulacija gospela. U pesmi „Yes my baby no“, početak pesme ili deo pod nazivom „Smrt jednog tranzistora“ sinteza je reklamnog bloka svakodnevnog radijskog programa, a zatim i uništenja, odnosno lomljenja tranzistora. Vojnička disciplina iz kasarne, koja se pominje u tekstu, simulirana je u pesmi „Dobro jutro Madame Jovanović“, u kojoj se pored zvuka budilnika, govori na francuskom jeziku. U pesmi „Garçon de Yugoslavia“ je, uz francuski jezik, simulirana francuska šansona. Svi muzički mimezisi u sudelovanju sa tekstom grade grotesknu celinu. Sama ideja da većina pesama bude ispevana na srpsko-hrvatskom, a ne na slovenačkom jeziku, nije bio poslovni potez, već svest o sopstvenoj poziciji.<sup>383</sup> Apsurdnost i lucidnost tekstova pesama bio je mehanizam kritike društva. Njihovim tekstovima punim groteske gradile su se muzičko-tekstualne celine obilate ciničnim porukama kojima se identifikovalo sa konstruktorom društva. Primera radi, introdukcijom pod nazivom „Najpogodnije mjesto“ sa prvog albuma grupe postavlja se cinično pitanje o najpogodnijem mestu za izvršenje samoubistva. U jednom od ciničnijih tekstova interpretira se život kao crven, žut, kratak i ljut u pesmi „Život to je feferon“. Pesma „Blues gnjus“ u bluz maniru, završava povraćanjem, dok se u tekstu pominju male životinje, kao metafore sistema, koje ispunjavaju telo čoveka.

U kritičkoj osvešćenosti grupe *Buldožer*, realizovanoj kontroverznim konceptom, prepoznat je glavni mehanizam izvođenja u alternativnoj kulturi. Drugim rečima, kritička instanca jeste taj mehanizam interpelacije za ideologiju, zahvaljujući kom individua postaje subjekt alternative. Oni su, usled toga, postali vesnici i rodonačelnici budućih kritičkih praksi kulturalnog konteksta Jugoslavije u osamdesetim godinama XX veka. Grupa *Buldožer* je

---

<sup>383</sup> Nenad Pejović, *Buldožer – Lik i djelo*, u *Popboks*, <http://www.popboks.com/article/4223>, pristupljeno 15. avgusta 2013. godine u 16 časova.

najavila pank pravac kao novu tendenciju u muzici i kulturi. Sastav je uticao na, i učestvovao u, nastajanju jugoslovenske verzije kulturalnih i muzičkih pank ideja. U različitim republikama Jugoslavije, skoro istovremeno, formirali su se mladi bendovi koje je javnost upoznala preko novog pank zvuka i britkog jezika kritike društva i sistema. Grupa Pankrti nastala je 1977. u Sloveniji, dok se iste godine sastav Paraf predstavio riječkoj publici u Hrvatskoj. Godinu kasnije, 1978., u Novom Sadu se okupila pank grupa Pekinška patka. Jugoslovenske pank grupe su, kritičkim ophođenjem prema sistemu, stvarale sopstvene identifikacione kodove, odnosno definisale mehanizam interpelacije za izvođenje alternativnog subjekta.

Slovenački pank sastav Pankrti, jedan je od retkih koji je pevao o stvarima i pojavama koje su se ticale društvenih i političkih problema. Već sâmim nazivom sastava, sa intrigantnom simbolikom, bila je nagoveštena stvaralačka provokativnost grupe. Pankrti – ili prevedeno sa slovenačkog kopilad / izrodi – u kulturalnom kontekstu samoupravne Jugoslavije bili su sastav bez “oca”, bez prethodnika. Usled toga, slovenačka grupa jedna je od prvih koja je „otkrila zeleno svetlo“ za nove istupe u kulturi i za nova kreativna ispoljavanja. Grupa Buldožer je sudelovala u nastanku, razvoju i izvođenjima grupe Pankrti, dok su obe slovenačke grupe uticale na formiranje poznatog sastava Laibach.

Od posebnog značaja bila je debitantska ploča *Dolgcajt*.<sup>384</sup> U pesmama sa albuma „Dosada“ (prevedeno sa slovenačkog *Dolgcajt*) pevalo se o dosadi, monotoniji samoupravnog sistema. Ostvarenjima, kao što su: „Kruha in iger“, „Totalna revolucija“, „Računajte z nami“, „Lepi in prazni“, „Jest sem na liniji“ i dr, kritikovao se društveno-omladinski status, ali i status politički osvešćenih pojedinaca u sistemu samoupravnosti. Tako je pesmom „Totalna revolucija“ kritikovan birokratski sistem Slovenije. Glavni akter u pesmi, Janez, označava lika ’ušuškanog’ u sistem. Janez je pojedinac koji neće da radi, ali želi da vlada. Kritika se odnosi na subjekta nespremno na revoluciju, koji time potvrđuje sistem i njegove mehanizme. Masa nastala u sistemu bila je opčinjena, zaslepljena. Pankrti su na ciničan način, izgovarali opšte poznate ’istine’ društva. Koncept ’hleba i igara’ je opevan u pesmi „Kruha in iger“. Kao ciničan čin, ovim konceptom se kritikovala masa u sistemu države ili masa nesposobna da pruži otpor. Nemoć za promenama, kompenzovana je ’hlebom koji će se pojesti’ i ’igramama koje će se igrati’. Opozicija Janezu i masi ’hleba i igara’ jesu mladi opevani u pesmi „Jest sem na liniji“. Mladalačka pobuna u pank zvuku bila je pokazatelj spremnosti društva na promene. Frazom „oni su na liniji“, označen je prostor naspram mase. Ta linija je podrazumevala liniju

---

<sup>384</sup> LP *Dolgcajt* je proglašen za najbolji album 1980. godine od strane kritičara zbog energije svojstvene panku i zbog oštih politizovanih tekstova.

ljubavi, želje za menjanjem i za pokretanjem mladalačke energije na neminovne promene. U pesmi „Računajte z nami“ Pankrti su pevali o ideološkom konstruktoru, ideologiji. Naime, ovim ostvarenjem grupa je ukazala da postoji društvena svest o mehanizmu i delovanju ideološke interpelacije sistema. Pankeri su se obraćali ideološkim konstruktorima koji su individuu ili mladog čoveka, marionetu sistema proizvodili, oblikovali, uključivali, ispljunuli, učili, držali, ostavljali, oplodavali, množili, te od njega stvarali socijalističkog subjekta. Takav subjekt postao je poslušni pojedinac koji poručuje „Računajte na nas“. Izraz ciničnosti u pesmi, nastao je kao reakcija na svest pojedinaca o izvršavanju komande sistema, odnosno poslušnosti individua svesnih delovanja u sistemu. Ciničnost sistema, Pankrti su koristili kao pokretačku snagu za muzička ostvarenja. Cinizam ispoljen u muzičkim praksama, odraz je postojećeg cinizma u sistemu. Međutim, muzičkom i tekstualnom komponentom u pesmama Pankrta nije postignut subverzivan čin protiv ideologije. Muzičkim delovanjem, Pankrti su se identifikovali sa ideološkim konstruktorom i postali 'inauguratori' u društvenim prilikama, odnosno začetnici novog kulturalnog pravca u sredini. Pank zvuk, uz harizmatičnog pevača i kompozitora grupe Petra Lovšina,<sup>385</sup> koristio je stvaranju ideološkog upisa alternative u društveni okvir Jugoslavije. Kričička misao, prezentovana u ostvarenjima Pankrta, odnosila se na poznate probleme društva, često skrivane od javnih pogleda. Pankerskim ponavljanjem kratkih, neretko deklamovanih muzičkih fraza, pokušana je subverzija dominantne kulture jezikom omladinske potkulturalne konstrukcije.

Paralelno sa grupom iz Slovenije, u Rijeci (Hrvatska) se formirao sastav Paraf. Sastav je negovao pank zvuk, a smatralo se da je poetikom ove grupe najavljen novi talas u Jugoslaviji. Paraf je izložio širok dijapazon samoupravnih konstrukcija na pijedastal kritike. Za ovu priliku izdvojene su pesme „Narodna pjesma No. 1“, „Pritanga i vaza“, „Javna kupatila“. Poseban slučaj, vredan pomena je pesma „Goli otok“ koja nije bila uvrštena u album, već je plasirana i popularisana na slovenačkim radio talasima. Kritikovanje državnih institucija, i uopšte jugoslovenskog državnog sistema, za posledicu je imalo nametanje čestih kompromisa između izvođača i izdavača, ali i izdavačku meru poznatu kao 'porez na šund'. Pankersko-novotalasna muzika bila je potpora kritici u tekstualnoj komponenti pesme „Narodna pjesma No.1“. Već su prvi stihovi pesme

„Ovako se sprema tema koje nema,  
a mi se veselimo i ovome što imamo...“

---

<sup>385</sup> Pored Petra Lovšina, u grupi su delovali i Boris Kramberger (bas), Dušan Žiberna (gitara), Bogo Pretnar (gitara), Marko Kavaš (gitara), Slavc Solnaric (bubnjevi), Mitja Prijatelj (gitara), Gregor Tomc (kompozitor / menadžer) i određeno vreme Matijaž Gantar.

ili kasniji „...to što želimo reći teško može proći,  
ali mi se razumijemo i složno pjevamo...“

ciničan odgovor grupe na dirigovano ćutanje. Policija ili organ sistema u službi nadziranja bio je akter u ciničnom obraćanju grupe Paraf u pesmi „Narodna pesma No.1“. Novotalasni zvuk elektronskih instrumenata prati kritikizam u tekstu pesme „Javna kupatila“. Naslov numere ima dozu ciničnosti, budući da se skrivena tema pesme odnosi na kritikovanje nadzora sistema. Privatna mesta su postala javna, jer se sve više težilo ka iznošenju javnih tajni. Kontrolisanje, a često i manipulisanje u sistemu, pank pokretu je nametalo veliki broj tema kojima se na lucidan način doticala policija, crkva i ostale vladajuće strukture. Budući da je na meti grupe Paraf bilo sve tada populističko, njihova kritička oštrica nije poštedela ni dominantnu, medijsku kulturu Jugoslavije. Pesma „Pritanga i vaza“ je svojevrsna parodija na pesmu jugoslovenske muzičke grupe Bijelo dugme. Naziv pesme grupe Paraf nastao je na osnovu imena numere „Bitanga i princeza“ popularnog jugoslovenskog sastava. Tekst pesme „Pritanga i vaza“ je sačinjen od modifikovanih naslova i stihova pesama grupe Bijelo dugme. Primera radi, reči iz refrena pesme „Na zadnjem sedištu moga auta“ popularnog sastava, karikirane su kao „...na zadnjem ispitu konji su moji (požurili u ludu noć)“; ili poznati stihovi „...tako ti je mala moja kad ljubi Bosanac“, karikirani u „...tako ti je mala tvoja ljubila komarca...“. U muzičkom smislu grupa Paraf je simuliranjem muzičkih fraza, zatim upotrebom mešovitog ritma i pripeva „oj, oj“ izvela parodiranje muzičkog stila ili 'pastirskog roka' sastava Bijelo dugme.

Poput pank grupe Paraf, koja je formirana u primorskom gradu Hrvatske, u Srbiji je, izvan glavnog grada republike, u Novom Sadu, nastao sastav koji je promovisao pank muzički pravac. Razlog tome se možda krije u manjoj izloženosti populističkim tokovima i većoj sklonosti ka pobuni unutar manje sredine. Dakle, u Novom Sadu, krajem sedamdesetih godina XX veka, formirala se grupa Pekinška patka. Sastav je bio karakterističan po melodičnom pank zvuku i kontroverznim nastupima.<sup>386</sup> Uspeh i slušanost grupe, odnosno njihova popularnost među omladinom, doprinela je interesovanju diskografskih kuća za muziku neafirmisanih mladih bendova. Sastav Pekinška patka je postigao veću popularnost nakon objavljivanja pesme „Bolje da nosim kratku kosu“, koja je postala himna pank pokreta. Ovom pesmom su najavljene nove tendencije u srpskoj muzici osamdesetih. Pank himna je korišćena u filmu „Dečko koji obećava“. Obrada pesme Dragana Stojnića „Bila je tako

---

<sup>386</sup> Na nastupu povodom Dana oslobođenja, koji su održali u selu Stepanovićevo, izveli su standardan program sa psovanjem i duvanjem prezervativa, što je izazvalo medijsku kampanju u kojoj je grupa bila obeležena kao antisocijalistički element.

lijepa“, inače prepeva šansone Alana Barijera (A. Barriere), smatra se muzičkom diverzijom inspirisanom tradicijom. Njihovi nastupi su prepoznatljivi po žestini, energičnosti, a neretko i šokantnosti, zbog koje su se izdvajali u očima publike. Zbog provokativnog javnog prezentovanja, grupa je stupila u konflikt sa državnim vrhom, a onda je usledilo medijsko ignorisanje. Međutim, za razliku od drugih pank bendova Jugoslavije, u tekstovima grupe Pekinška patka bavilo se problemima omladine i obeležjima pank potkulture, više nego kritikom političkih i državnih pitanja.

Kritika političke stvarnosti Jugoslavije bila je tema u muzičkoj praksi slovenačke grupe Otroci socializma. Kao i u slučaju Pankrta, grupa je imala provokativan naziv. Ime sastava Otroci socializma ili prevedeno sa slovenačkog 'deca socijalizma', Savez socijalističke omladine Slovenije smatrao je politički nepodesnim. Pored odluke o neprikladnom nazivu grupe, sastavu su zabranili izvođenje svih stihova, uz obrazloženje da su previše politički angažovani. Sve ove intervencije socijalističke omladine Slovenije dovele su do akumulacije bunta, koji je eskalirao na prvom ljubljanskom nastupu. Grupa se pojavila pod imenom Otroci, dok su njeni članovi izašli na scenu sa flasterima preko usta. Nakon ove pobune, grupa je dobila podršku od tadašnjih pank aktivista, predvođenih Igorom Vidmarom. Sastav se izborio za pravo učešća na festivalu „Novi rok 82“ i puno ime sastava. Kritička oštrica grupe Otroci socializma ispoljena u pesmi „700 usnjenih torbic“ („700 kožnih torbi“), inspirisana je sastankom delegata partijskog kongresa u Cankarijevom domu, 1982. godine. Tom prilikom su učesnici sastanka dobili prigodne kožne torbe, opevane u pesmi.

Pobuna protiv sistema, provociranje ideoloških konstrukcija pank muzikom ili novoformiranim muzičkim pravcem, bile su komponente u filmu „Dečko koji obećava“ reditelja Miloša Radivojevića. Scenario za film je, pored Radivojevića, potpisao Nebojša Pajkić, filmski scenarista, kritičar i profesor na Fakultetu dramskih umetnosti, i određeno vreme spoljni urednik programa Studentskog kulturnog centra u Beogradu – SKC. Filmskim projektom se želelo dokazati da subverzivna umetnost ima veće interesovanje među gledaocima i da lakše utiče na auditorijum. Poruka prezentovana filmskom pričom izobličava gledaoca, dok šokantna ostvarenja ostavljaju trajne posledice. Tako je osporena ideja da su novom svetu potrebne drugačije ličnosti, subjekti koji su jači, snažniji, manje osetljivi, ambiciozniji, birokratskiji, dakle oni koji bi mogli da odgovore na nastupajući 'pesimistični realizam'. U filmu su prikazani ljudi koji se ne uklapaju u novo vreme. Glavni junak, Slobodan Milošević, preuzima liberalna učenja i pokušava da pobegne od unapred postavljene systemske konstrukcije. Usled toga se glavni akter nasilnički odnosi prema suprotnom polu, ne poštuje patrijarhalne vrednosti i autoritet, homoseksualno je otvoren, sklon je bezrazložnoj destrukciji, promiskuitetu, ekstremnoj samoubilačkoj vožnji automobila (ili motocikla) u kojoj masturbira, uz pesmu „Niko kao ja“ grupe Šarlo akrobata. Primera radi, devojka Maša saznaje da je momak, Slobodan Milošević, spavao sa strankinjom, zbog čega ga naziva 'pederom' i udara lopatom u glavu. Nakon primljenog udarca u glavu, glavni junak se preobražava, tačnije počinje da traga za načinima oslobađanja od društvenih konstrukcija i stega. Tako Milošević gazi po stolovima studentskog doma, biva privođen u stanicu milicije, mokri u lavabo, uzvraća šamar ocu, zavodi majku sopstvene devojke koju na kraju filma ipak ženi, itd. Drugim rečima, u filmu je pokazan čin napuštanja lagodnosti i udobnosti modernog života, koji je zamenjen za život na margini, samo radi avanture. Rezultat takve odluke nosio

je za sobom strah, strepnju, slutnju, stres, beznade, ravnodušnost, depresiju. Ovo oslobađanje prati muzika alternativne scene, koja ima svrhu 'duhovnog' pročišćenja glavnog junaka. Provokativnost filma je naglašena muzičkom komponentom, zbog koje se ovaj film može nazvati „muzičkim filmom“. Posebna pažnja je posvećena „novom talasu“ u muzici. Muzičari su bili autori muzike i glumci u filmu. Novi talas u muzici i uopšte kulturi, prikazan u filmskom projektu, bio je jedan od pokretača slike. U filmu su Dušan Kojić Koja i Ivica Vdović Vd, zajedno sa glavnim likom, izveli pesme „Depresija“, „Slobodan“ i „Balada o tvrdim grudima“. Ove numere nisu objavljene, ali je svakako film pomogao da javnost upozna članove sastava i sâm sastav Šarlo akrobata.<sup>387</sup> Pesme izvedene na filmu bile su oličenje jugoslovenske alternativne kulture osamdesetih godina. U pesmama su obrađene teme o monotoniji svakodnevice, koja je autosugestivno vodila ka samoubistvu, zatim o igri reči sa imenom Slobodan i njegovim značenjem, ali i o oslobađanju od heteroseksualnih konstrukcija društva. Muzika u filmu, imala je jednu od bitnijih rola, ulogu 'duhovnog' pročišćenja glavnog junaka. Dušan Kojić je bio autor muzike, a tekstove je pisao Pajkić. Uz grupu Šarlo akrobata, u filmu se na privatnoj zabavi pojavljuje sastav VIS Idoli, koji izvodi muzičku numeru na nemačkom jeziku „Schwüle Über Europa“ (Omorina nad Evropom).

Tendenciju, u vidu kritikovanja sistema i ideoloških konstrukcija, započete u filmskom ostvarenju, grupa Šarlo akrobata nastavila na jedinom albumu „Bistriji ili tuplji čovek biva kad...“.<sup>388</sup> Sastav je bio jedan od tri novotalasne beogradske grupe, sa posebnim artistskim senzibilitetom. Inspiraciju su pronašli u pank zvuku i muzici novog talasa. Sklonost ka eksperimentu, uz minimalističke tekstove Kojića ili višeslojnosti značenjskog u poetskim slikama tj. pesmama Mladenovića, sa visokim perkusionističkim dometima Vdovića obeležilo je poetiku sastava. Neretko se ističe da su sastav Šarlo akrobata činila tri autora,<sup>389</sup> zbog čega ova grupa nije mogla da opstane. Teme na albumu „Bistriji ili tuplji čovek biva kad...“ jesu kritike društvenih okvira, odnosno unificiranost izraza, učmalost navika i monotonija svakodnevice. Narušavanje normi, isticanje posebnosti, ignorisanje specifičnosti, preispitivanje stereotipa, stvaranje kalupa, vaspitni kodeksi, samo su neki od problemskih krugova uobličeni u pesmama „Mali čovek“, „O,o,o“, „Niko kao ja“, „Ona se budi“, „Pazite

---

<sup>387</sup> Sastav Šarlo akrobata činili su pevač i gitarista Milan Mladenović, basista Dušan Kojić Koja i bubnjar Ivan Vdović Vd. Grupa je postojala kratko od aprila 1980. do oktobra 1981. godine.

<sup>388</sup> Stihovi „Bistriji ili tuplji čovek biva kad...“ jesu tekst iz „Narodnog učitelja“, knjige Vase Pelagića, koju će koristiti i u pesmi „Pazite na decu“.

<sup>389</sup> U tekstu za Džuboks br. 123, od 11. septembra 1981., Nebojša Pajkić je u saradnji sa Brankom Vukojevićem, pokušao da definiše tri međusobno sukobljene ideje talentovanih aktera grupe Šarlo akrobata. Tom prilikom Koja je bio nosilac izvorne pank energije (kredo), Vd predstavnik beogradske rok ezoterije (nadgradnja), a Milan nastavljač beogradskog hard roka, linije oličene u Limunovom drvetu (melodijska osnova i izmirenje). Vidi: Aleksandar Žikić, *Mesto u mećavi – Priča o Milanu Mladenoviću*, treće izdanje, Laguna, Beograd, 2014, 44.

na decu I / II“, „Čovek“ i dr. Prepoznatljiv muzički izraz grupe bio je rezultat mešanja muzičkih pravaca, poput pankaa, novog talasa, ska zvuka,<sup>390</sup> regea i rokenrola. Jedna od pesama u kojoj su izašli iz okvira lirike je pesma „Ljubavna priča“. U pesmi je dekonstruisan koncept rokenrol kompozicije – na neočekivan način – tekstem, u kom se govori o ljubavi jugoslovenskog vozača prema vozilu ili u Jugoslaviji poznatom automobilu marke ’stojadin’. Takođe, treba pomenuti bunt u pesmi „Čovek“, inače sintezi pankaa i nadolazećeg *noise* zvuka. U pesmi „Bes“ koristili su jednostavnu buku ritam mašine i gitare uz ’gnevno’ interpretiranje teksta. Eksperiment je izveden u pesmi „Pazite na decu“. Reč je o neobičnom maniru – zamene instrumenata – u kom je Mladenović svirao bubnjeve, Vdović gitaru, dok je Kojić puštao krike i udarao timpane.<sup>391</sup> U numeri „Pazite na decu“ sva trojica su recitovala delove iz Pelagićeve knjige, kao i tekst o kutlačama – akrobatama iz „Politikinog zabavnika“.

Sastav Šarlo akrobata je izveo kritiku sistema u kom je delovao. Na izvestan način sastav je ponudio ’pravo na’ različitost i posebnost pojedinca alternativne kulture. Tako se glavna kritika Šarlo akrobata ticala jednoobraznosti i normi koje konstruišu društvo. Poetika ove grupe je obogatila muzičku scenu Jugoslavije, dok su se njihovim samosvojnim i autentičnim izrazom kritike u izvođenju, interpelirali u alternativu.

---

<sup>390</sup> Pesme „Samo ponekad“, „O, o, o...“, „Problem“ odlikuje ska zvukom.

<sup>391</sup> Pored pomenutih, pesmu „Pazite na decu“ su izvodili i Dejan Kostić, koji je svirao bas, Gagi klavir, a Goran Vejvoda je pevao.



## VI OTVORENI IDENTITETI POTKULTURA

Kulturalnu drugost Jugoslavije osamdesetih godina XX veka, činili su pojedinci i grupe sa otvorenim identitetskim upisima u subjekte alternative. Identiteti u subjektu alternative, sagledani su kao identiteti koji ispunjavaju prazne okvire i postuliraju se između iskaza i iskazivanja. Identitetski iskaz je nužan u strukturi subjekta. Tačnije, on se odnosi na sistemski odnos između „situacije“ u kojoj se neki iskaz (’može da’) iskazuje i tog sâmog iskaza.

Jugoslovenskoj alternativni osamdesetih pripadali su subjekti samoupravne socijalističke Jugoslavije sa otvorenim konceptima upisa. Otvoreni identiteti su formulisali sopstveni diskurs ili iskazivanja, dok je kao ’stil mišljenja’ definisan iskaz. Diskurs otvorenih identitetski upisa obeležila je kritika ideoloških konstrukcija omladinske kulture. Otvoreni identiteti alternative su formirali antagonistički stav prema identitetima dominantnog ’stila mišljenja’. Potkulturalne otvorene identitete karakterisala je održivost ispoljavanja. U jugoslovenskom kontekstu, identiteti alternative raspoznavali su se u omladinskoj potkulturalnoj pobuni, mada tokom vremena pobuna nestaje iz kulturalnog života Jugoslavije. Osobeni stil, izraz i diskurs otvorenih identitetskih upisa održao se u novo-nastalim dominantnim ideološkim okvirima. Izvođenja alternative odlikovala je heterogenost, sklonost ka eksperimentu i ekscentričnosti. Konstrukciju i izraz otvorenih identiteta potkulture nije

karakterisalo 'nametanje' mišljenja i odbacivanje dominantnih stavova društva. Njihovo glavno obeležje bila je nekomunikativnost. Subjekti potkulture prepoznati su kao individualci, 'Drugi' u kulturalnom kontekstu društva, odnosno skup identitetskih upisa.

U Jugoslaviji osamdesetih godina XX veka, pojavila su se drugačija, do tada neviđena, stremljenja u okviru muzičkih praksi. Želju da se identifikuju drugačijim i da opstanu kao potkulturalni fenomeni, imali su pojedinci i grupe alternative u današnjoj Sloveniji, Hrvatskoj, Srbiji i Bosni i Hercegovini. Izvođenja alternative bila su karakteristična zbog jezika ekscentričnosti, autentičnosti, individualnosti u izrazu i nekomunikativnosti praksi sa širim auditorijumom. Moguće je sagledati tri različita tipa oblikovanja praksi alternative od strane otvorenih identiteta alternative. Prvi tip praksi alternative je autentična sinteza muzičke i tekstualne komponente, koja je upotpunjena neizostavnim intrigantnim scenskim rešenjima. Drugi tip, nazvan je 'alternativna buka', a stvaraju ga oni pojedinci i grupe koji su ostali dosledni izvođenju ekscentričnog zvuka i specifičnoj sintezi različitih muzičkih ideja. Poslednji tip praksi alternative se dovodi u vezu sa grupama koje su se identifikovale sa pank nasleđem.

Mračna tematika u tekstualnoj komponenti, eksperiment u zvuku i provokativnost u scenskom nastupu bile su glavne odrednice hrvatskih grupa Grč i Let 3, ali i hrvatskog pank muzičara, pevača, pesnika i umetnika Ivice Čuljka, poznatijeg kao Satan Panonski. Alternativna riječka grupa Grč je pripadala drugoj generaciji pank pravca.<sup>392</sup> Sastav se smatra fenomenom hrvatske rok scene, jer je kao „demo grupa“ – dakle bez samostalnog izdanja — opstao preko dve i po decenije. Pesme ove grupe bile su objavljene u okviru kompilacijskih izdanja „Grč / Mrtvi kanal“ (ŠKUC, 1983) i „Sloboda narodu“ (ŠKUC, 1987). U prvoj postavi sastava bili su Marijan Barać – bubnjevi, Igor Modrić – bas gitara, Zoran Klasić – gitara, i konačno frontmen, nastavljač grupe Zoran Štajduhar Zoff – pevač. Tokom dve decenije, u sastavu su delovali brojni muzičari, dok je čuvar zamišljenog, bezkompromisnog koncepta grupe bio Zoran Štajduhar Zoff. Pesme grupe imale su mračne tekstove, kojima je opevan život čoveka u društvu prošlosti, sadašnjosti i budućnosti. Tekst je bio 'upotpunjen' energičnom, mračnom muzikom plasiranom originalnim scenskim nastupom, sa propratnim video projekcijama. Grupa se nije priklanjala ideološki utemeljenim populističkim pokretima, niti vladajućim ili opozicionim političkim strujama. Bili su nezavisni od bilo kog društvenog ili političkog pravca. Rad sastava Grč posebno se cenio u Sloveniji, gde su održali brojne nastupe. Od početka se pomno radilo na uživo izvođenju, kojim se umnogome doprinosilo radikalnom izrazu benda. Slično bendu Grč, grupa Let 3 je osnovana u drugoj polovini osamdesetih godina. U javnosti je, sastav Let 3 bio prepoznatljiv po duhovitim i šokantnim scenskim nastupima. Prvi album sastava „Two Dogs Fuckin“ (1989) bio je poseban zbog morbidnog i mračnog izraza u pesmama. Specifičan izraz na albumu je ostvaren tretmanom instrumenata i

---

<sup>392</sup> O riječkoj rokenrol sceni šezdesetih godina, pa sve do danas, kako iz ugla samih učesnika, tako i iz vizure poznatih rokenrol kritičara, vidi dokumentarni film *Ritam rock plemena – od Uragana do Urbana* reditelja Bernardina Modrica.

vokala, a nastao je kao svojrstan revolt prema društvenim konstrukcijama. Grupa je istakla frustraciju društvenom paralizom i želju za ekspresijom, koja je bila neadekvatna za kontekst u kom su se manifestovali i materijalizovali. Među alternativne otvorene identitete ubraja se i Satan Panonski. Ekscentrični panker je bio prepoznat po morbidnom i mističnom ponašanju, pod uticajem najsurovijih elemenata 'pank' pokreta.<sup>393</sup> Autentičan imidž Satana Panonskog formirao se nakon primanja „pank pričešća“<sup>394</sup> u Nemačkoj, 1978. godine. Panonski je bio shvatan kao jedan od vodećih čudaka alternativne scene. Usled čestih sukoba sa sistemom, kao i zbog presude za počinjeno ubistvo,<sup>395</sup> Panonski je boravio u popravom domu, a kasnije u neuropsihijatrijskim institucijama. Tokom bolničkog lečenja bilo mu je omogućeno da izlazi, drži koncerte, organizuje večeri poezije, te su njegov rad pratili mnogi omladinci. Kontakt sa publikom je ostvario i preko žive fanzinske delatnosti u Jugoslaviji i u *underground* krugovima širom sveta. Ekscentričan izraz predstavnika alternative bio je naglašen životnim kredom, koji je definisao frazama „*hard blood shock* = život; *punker* = nacija; prijatelj = profesija; istina = zakletva“.<sup>396</sup>

Dve grupe i hrvatski panker bili su prepoznatljiviji po specifičnim scenskim nastupima. Na prvim koncertima grupa Grč koristila je obične sekire, a kasnije su upotrebljavali motorne testere za komadanje mesa. Motorni alati bili su, takođe zvučni 'saučesnici'. Na scenu su iznosili životinjske iznutrice, glave (teleće ili kravlje), po kojima su udarali ogromnom satarom (domaće izrade) ili pak komadali motornom testerom, građevinskim maljem, u zavisnosti od prostora. Tim scenskim akcijama se izazivala ekstaza izvođača i publike. Vizuelni rezultat prikazan u krvi, tami, bolu i znoju bio je predstava animalnih ishodišta u čoveku. U radikalnom vizuelnom izrazu grupe Grč, krv je bila glavni element scenskog jezika. Neretko su ljubitelji benda sa koncerata odlazili krvavi. Krv kao scenski efekat, koji označava bol, obeležila je scenska izvođenja Satana Panonskog. Javni nastupi pankera bili su u tradiciji njujorške *underground* scene. Panonski je najpre recitovao, potom se izvodila njegova muzika uz koju se sekao žiletima, razbijao staklene boce o glavu ili pribegavao ritualu samospaljivanja. Cilj njegovih nastupa bio je da izazove šok. Svaki scenski potez Panonskog – izgovoren, opevan, izvajan, naslikan ili načinjen – šokirao je auditorijum.

---

<sup>393</sup> Interesovanje za ovog pankera pokazao je reditelj Milorad Milinković, koji je režirao dokumentarni film o ovom umetniku za diplomski rad. U filmu su prikazani snimci sa jednog nastupa Satana Panonskog u SKC, gostovanje na Radiju B92, intervju sa pankerom vođen u sobi psihijatrijske bolnice Popovača.

<sup>394</sup> Petar Janjatović, Satan Panonski, u: *Yu Rock Enciklopedija 1960 – 2006*, op.cit., 202.

<sup>395</sup> Godine 1981., Satan Panonski je bio osuđen na dvanaest godina zatvora zbog počinjenog ubistva u vinkovačkom hotelu. Naime, govori se da se Čuljak pojavio u svojoj pankerskoj 'odori' na koncertu M. Cetinić, što je isprovociralo lokalne kabadahije, usled čega je došlo do obračuna. Tom prilikom, Čuljak je isekao nožem protivnika, koji je podlegao ranama.

<sup>396</sup> Petar Janjatović, Satan Panonski, u: *Yu Rock Enciklopedija 1960 – 2006*, op.cit., 202.

Uopšte gledano, sama pojava Panonskog bila je šokantna. Nastup grupe Let 3 obeležila je intencija stvaranja događaja koji je više od koncerta. Koketiranjem sa videom, filmskim projekcijama, ali i glumom na nastupima, proširilo je granice koncerata sastava. Neretko su se članovi grupe oblačili u žensku odeću na koncertima. Šokantne i duhovite scenske nastupe, muzičari (zabavljači) su izvodili u ženskom donjem vešu, umotani u zastave, sa grotesknim maskama i ogromnim veštačkim falusima, takođe su se skidali nagi, oblačili uniforme bivše JNA ili nošnje naroda i narodnosti SFRJ.

Mračna tematika tekstova bila je odgovor na društveni mrak. Članovi grupe Grč su naglasili da je „dežurnim i vikend dušebrižnicima“ uvek bila „nezgodna (grupa Grč, prim. V.M.), jer istina svih boli, posebice kad je tako javno i brutalno serviraš njima pod nos“.<sup>397</sup> Pesmom provokativnog naziva „Noćas se Beograd pali“<sup>398</sup>, sastav Grč je javno hteo da udari u centar moći. Pominjanjem Beograda, glavnog grada Jugoslavije, želeo se izvesti direktan napad na državu.<sup>399</sup> Pesme sa prepoznatljivim i neobičnim autorskim rukopisom, potpisivao je Igor Modrić. Numera „Teške čizme na nogama slobode“ ima skoro apokaliptičnu temu, upriličenu stihovima

„Djeca dolaze na svijet  
na nogama im teške čizme slobode...  
djeca dolaze na svijet,  
a usta im umjesto sise krvi traže...“.

Ekscentrični i radikalni stavovi izraženi u tekstu, bili su svojevrsan „grč“ pojedinca muzičara-performera pred društvenim stanjem. Taj izraz 'grča' je prisutan u identitetu grupe alternativne kulture. Slično sastavu Grč, mračna tekstualna tematika postoji na albumu „Ljuljamo ljubljani ljubičasti ljulj“ Satana Panonskog iz 1989. godine. U pesmama poput „Iza zida“, „Trpi kurvo“, „Odreži – nareži – zareži“, „Lepi Mario“, „Pazi mama krv“, „Kliktaj“ i dr. spoznaju se grubi, surovi, perverzni tekstovi mazohističkih tema. Brutalnost, morbidnost, destruktivnost nastupa, dodatno su se istakle izgovaranjem mračnih tekstova autora. Dakle, atmosfera koja se stvarala tekstovima i muzikom, bila je u skladu sa šokantnom i iritantnom akcijom na sceni, i sa životnim ubedenjima i stavovima pankera i performera. Kao što su tekstovima grupe Grč isticane metafore „grčevitog“ izraza u opisima društvene stvarnosti, tako je Panonski preko autodestruktivnih nastupa i morbidnih tekstova želeo da pokoleba, pa i

<sup>397</sup> Danijela Bauk, „Grč“ još žešći, još mračniji, u: *RiRock*, <http://www.rirock.com/rirock-scena/grc-jos-zesci-jos-mracniji/>, pristupljeno 6. avgusta 2014. u 17 časova.

<sup>398</sup> Originalan naziv pesme je „Noćas će goreti Berlin“, a tekst za pesmu napisao je Igor Modrić.

<sup>399</sup> Zbog ove pesme, članove grupe Grč su privodili i ispitivali državni organi. Tom prilikom, objasnili su da pesma govori o agresoru na sistem i zemlju, koju će „omladinci“ braniti, što potvrđuje deo teksta pesme „...iz pepela raste novi rat“.

uništi neprijatelja, odnosno sistem. Nasuprot njima, grupa Let3 na prvom albumu ima tri pesme mračne tematike, a to su: „Sam u vodi“, „U rupi od smole“ i „Ne trebam te“.

Sledeći estetiku mračnih tekstova i 'krvavih' scenskih efekata, muzika grupe Grč imala je kataklizmički karakter. Tekst pesme nije pevan, već je recitovan, dok je muzička komponenta definisana kao mračan rokenrol-metal gotičkog stila. U muzičkom smislu, grupa se predstavila neobičnim spojem teškog i moćnog bubnjanja, izražajnog i glasnog basa sa lepršavom *funky* gitarskom deonicom. Korišćenje scenskih rekvizita, neretko je imalo muzičku svrhu. Zvukom uključene motorne testere dopunjena je tekstualna ekspresija i mračan muzički izraz grupe. Za razliku od grupe Grč, Satan Panonski je obogatio muzički jezik mešovitim ritmom tradicionalne narodne muzike. Muzički delovi sa mešovitim ritmom smenjivani su sa delovima pank muzike. Ovakav kontrast obeležio je stukturne delove – refrene i strofe – što je bilo tipično za pesme Panonskog. Muzika je imala sekundaran značaj, i bila u funkciji oštrog, perverznog, brutalnog pevanog teksta i 'pankerskog' performansa. Grupa Let3 je negovala u svom izrazu manir pank muzike. Neki članovi<sup>400</sup> sastava su čak svirali u riječkom pankerskom bendu Termiti. Kratke pesme, poput minijature „Ciklama“ ili poskočice, brojalice pesme „Izgubljeni“ zasnovane na poznatom rifu „Wild Thing“, odraz su pankerskog pravca. Mračan, alternativan zvuk, skoro eksperimentalnog karaktera, može se čuti u pesmama sa prvog albuma „Sam u vodi“, „U rupi od smole“, „Ne trebam te“.

---

<sup>400</sup> U pank sastavu Termiti, nastalom krajem sedamdesetih godina, svirao je Damir Martinović – Mrle.

## VI 2 Otvoreni identiteti – tip 'alternativna buka'

U jugoslovenske grupe iz osamdesetih XX veka, čija ostvarenja se mogu interpretirati kao 'alternativna buka' na muzičkoj sceni su: Disciplina kičme iz Beograda, SCH iz Sarajeva i Center za dehumanizaciju iz Maribora.<sup>401</sup> Beogradsku, sarajevsku i mariborsku grupu bilo bi pogrešno poistovetiti, mada u njihovim javnim iskazima postoje zajednička mesta. Zajedničko u muzičkom izrazu sastava je izrazita repetitivnost i citiranje muzičkih fraza. Takođe, ovim bendovima su svojstvene edukativne intencije u muzici i izvođenju. Iako je tekstualna komponenta imala sekundarnu važnost, u muzičkim repetitivnim obrazcima minimalističkog prosedea, akcentovana je edukativna svrha teksta. Muzički jezik 'alternativne buke' je nastao usled brojnih eksperimentalnih zamisli, integrisanih u ekscentričnu sintezu različitih muzičkih pravaca. Otvoreni identiteti bili su artikulisani u iskazima grafičkih 'uradi sam' ostvarenja. Iako je nekomunikativnost sa širom publikom, tipična za prakse alternative, komunikacija između identiteta alternative, doprinela je formulisanju novih muzički / scenskih ideja.

Muzička komponenta je jedna od glavnih okosnica u praksama 'alternativne buke'. Radikalnost i minimalizam u izrazu bile su odlike poetike Discipline kičme i bosanske grupe SCH. Frontmen benda Disciplina kičme, Kojić, komponovao je trominutne komade sa repetitivnim modelima i tekstom u drugom planu. Za razliku od ostvarenja Discipline kičme, sastav SCH je filtrirao buku i koristio je kao osnovu za dalju građu. To su bile pesme u kojima se slobodno interpretirao *hard core* pank. Kako je obrazac *hard core* strog i zatvoren, intervencije unutar njega svedene su samo na promene u tempu sviranja. Sastav SCH nije

---

<sup>401</sup> Grupa Centar za dehumanizaciju je jedna od prvih pank grupa koje potiču iz seoskih krajeva u okolini Maribora. Članovi sastava su iz seljačko-radničkog sloja. Njihova ostvarenja ispunjena su socijalnim i kreativnim nabojem, te životnih, strogo samoprevazilazećih ishodišta. Oni su napredovali ka razvijenim post pankovskim muzičkim formama i konstituisali su se kao jedan od najznačajnijih tvoraca mariborske alternativne scene. Vidi: Jože Kos, Alternativna kulturna zajednica u severoistočnoj Sloveniji 1982–87, u: *Potkulture* br.4, op.cit., 83–85.

preuzimao obrazac *hard core*-a nauštrb vlastite poetike. Umesto toga, oni su ugrađivali *hard core* u poetiku, usled čega je naizgled beznačajni pank derivat postao značajan zbog radikalno drugačije zvučne slike. Ukupna muzička slika odgovarala je minimalističkom izrazu sastava.<sup>402</sup>

Muzički eksperiment je čest metod u izgradnji muzičkog toka u praksama alternative. Eksperimentisanje različitim muzičkim pravcima bila je odlika sastava Disciplina kičme tokom devedesetih, i grupa SCH i Center za dehumanizaciju. U periodu između 1987. i 1992. godine, bend Disciplina kičme je proširio muzički jezik novim pravcima. Muziku sastava je upotpunila mešavina *funky* zvuka i *rap* pravca, koja je poslužila kao fon za humor u tekstualnoj komponenti. Vođa benda, Kojić, uneo je inovacije u sviranje bas gitare. On je deonicu bas gitare tretirao kao vodeću muzičku liniju. Pored toga, zvuk bas gitare je obogaćen upotrebom brojnih efekata, poput *flanger*, *fuzz*, *wah wah*, *delay* pedale. Korišćenje različitih muzičkih pravaca, pečat je eksperimentalnog u stvaralaštvu grupe SCH. Muzičke fraze različitih pravaca, od novog talasa preko *ultra hard core* zvuka, pa sve do etno radova, nizane su u njihovim ostvarenjima. Pojedine pesme ovog sastava imaju trajanje od svega nekoliko sekundi. Jedan od eksperimentalnih podviga grupe SCH bila je ideja o alter egu grupe, nazvanim Poglavica Crvena Pruga, Čarape i Penkalo. U grupi alter ega SCH, članovi su razmenili instrumente i istraživali u sferi radikalnih muzičkih formi. Interesovanja grupe Center za dehumanizaciju se mogu povezati sa nekoliko paralelnih smerova. Krajem osamdesetih XX veka, sastav je eksperimentisao sa elektro pop zvukom, a takođe su svoj doprinos dali *techno dance* sceni. Kasnije je SCH nastavio da stvara u pravcu *hard core* panka. Poznati su akustični nastupi mariborske grupe. U sferi pank muzike, standardne obrazce su proširili sempolovima sintisajzera i drugom elektronskom opremom.

Edukativni istupi bili su karakteristični za otvorene identitete tri muzičke grupe alternative. Na albumu Discipline kičme „Dečja pesma“ iz 1987., upriličeno je pet verzija istoimene pesme sa cinično-edukativnim stihovima u refrenu

„Nije dobro Bijelo dugme,  
nije dobra Katarina,  
šta je dobro, šta nam treba,  
Kičme, Kičme disciplina“.

Pesma je obrađena u pet verzija: disko, dečjoj, početnoj, hit i superiorni miks. Albumima Discipline kičme nije ostvarena šira komunikacija sa publikom. Međutim, svakako da je

---

<sup>402</sup> Vidi sajt grupe SCH: <http://www.sch.ba/>



postojala intencija da se javnost upozna sa novim tendencijama u muzici. Ukazano je na nove tehničke mogućnosti u sviranju instrumenata. O novom konceptu u muzici, novom talasu, Kojić iz Discipline kičme priredio je tribinu u SKC-u krajem sedamdesetih godina. Pored toga, on je radio kao disk džokej i organizator različitih događaja u tada popularnom klubu „Akademija“. Alternativna grupa SCH je pokušala da idejna načela sastava plasira preko alternativne političke organizacije „Grupa za akciju u kulturi – politici – Prva faza“, osnovane 1988. godine. Uz muzičko delovanje, grupa je pokušala da plasira političke stavove u formiranoj organizaciji. Sastav Center za dehumanizaciju je osnovao KUD 88 i Galeriju 88, u kojima su se održavali koncerti, izložbe, predavanja, kursevi itd.

Produkcija promo materijala – koja podrazumeva osmišljavanje, umnožavanje i plasiranje plakata, omota, video radova i uopšte muzičkog izbora – bila je jedna od zajedničkih odlika sastava. Frontmen Discipline kičme je, od nastanka grupe, osmišljavao i plasirao identifikacioni pečat sastava. Vizuelna ostvarenja plakata, omota, koje je sâm radio, podsećala su na ilustracije stripova, u tradiciji pank scene. Kojić je, radove plakata, omota i ilustracija, izlagao u zagrebačkom „Studentskom centru“. Na „Akademiji“ je, frontmen Discipline kičme zajedno sa konceptualnim umetnikom Kostom Bunuševcem, Zoranom Erkmanom Zerkmanom i Dušanom Đukićem Đukom, organizovao tzv. „bučni džem sejšn kabare“, pod nazivom „Beogradska prevara uličnog i nadzemaljskog sjaja“. Pored muzičkog i vizuelnog identiteta, Kojić se, takođe, iskazao pisanom rečju. Naime, krajem sedamdesetih i početkom osamdesetih godina, pisao je za beogradski magazin „Džuboks“ pod pseudonimima Novica Talasić i Zeleni zub. Kreativno ispoljavanje preko plakata, fanzina, ali i video radova bilo je odlika grupe Center za dehumanizaciju. Fanzin „Bla Bla Bla“ ima autentičan autorski pečat članova benda. Tekstovi lokalnih pank bendova, intrigantne parole, provokativni isečci iz novina, književni članci i mišljenja, simboli i vizuelni proizvodi, prozni tekstovi, pesme, svojevrsni 'pojmovnici', aforizmi, fotografije sa nastupa, karikature, ilustracije, kolaži i dr., bili su deo fanzinskog koncepta.<sup>403</sup> Sav sadržaj bio je u vezi sa ironijom postojećih prilika i sa anitmilitantnim stavom. Fanzin je bio medij komunikacije u potkulturi.

Iako otvoreni identiteti potkulture nisu mogli da ostvare širu komunikativnu ulogu u društvu, izraz alternativne kulture je promovisan i dopunjavan uzajamnom saradnjom subjekata alterantive. Na početku rada, grupa Disciplina kičme je saradivala sa alternativnom zagrebačkom pozorišnom trupom Kugla glumište. Ovu trupu je osnovao Zlatko Burić – Kića, 1972. godine. To je bio ulični teatar, za koji se govorilo da nije avangardan, ni

---

<sup>403</sup> Bla Bla Bla fanzine objavljeni su na internet stranici: [http://www.ljudmila.org/subkulturni-azil/explorer.php?page=virtualni\\_dialog\\_blablaba1](http://www.ljudmila.org/subkulturni-azil/explorer.php?page=virtualni_dialog_blablaba1), pristupljeno: 7. aprila 2014. godine u 20 časova.

eksperimentalan, niti je zavera odabranih. Njegov egzotičan koncept u ostvarenjima, odnosio se na sve egzotičnosti stvarnog života. Mislilo se na egzotičnosti svega onog što se živelo i što se pripisivalo životu, a nije se naplaćivalo (užitkom, novcem, smrću). Svojim akcijama Kugla glumište se suprotstavljalo ideologiji zagađenosti ljudske okoline, zastrašujućem pomahnitalom funkcionalizmu, te i logici koju je nametao poredak kapitala. Oni su stvarali novi senzibilitet kojim se, na najširem, planetarnom nivou, nanovo otkrivao niz životnih jednostavnosti. Traganje za i interpretiranje o – prostoru, zvuku, vremenu kao duhovnim činjenicama, koje sudeluju u nenadoknadivom iskustvu ukusa, neponovljivosti svakog trenutka, lepoti običnog gesta, osmeha, naklonosti, poverenja, pojedinog treptaja vremena, nesputanosti tela, intimi razgovora – prepoznati su kao izvorno ljudski. U Kuglinim predstavama nije se naslućivalo, već se ostvarivala zamisao, ideja, koncept. Članovi trupe su naglašavali celinu i učinak, dok je sve drugo, čak i sâmo ime tvorca predstave bilo od sporednog značaja. Kugla glumište je postavilo koncept kojim se od glumaca zahtevalo da izbrišu granice između glume i života. Brisanjem granice, otkrivala se stvarnost u kojoj se mit događao, a na koju se reagovalo savremenim društvenim aktom – pobunom. Tom pobunom, interpretator je branio sebe od sebe sâmoga, drugog od sebe, kao i druge od repetitivnosti njih samih. To je bila moć osveščivanja. Iz Kugla glumišta su iznikli brojni bendovi, poput: Haustora, Film, Dorijan Grej, Sexa; a u trupi su delovali i scenografi i nezavisni performer. Jedan od zajedničkih izvođenja Kugla glumišta i Dušana Kojića bio je pank–rok performans iz 1981., izveden ispred SKC. Reč je o pozorišnoj predstavi „Cabaret“ Kugla glumišta. Inače jedne od četiri predstave izvedene u SKC-u. 'Ovo je *Kolodvor*' – deo je predstave koja se igrala na otvorenom, na prometnoj ulici. Dušan Kojić je učestvovao, uz Srđana Markovića Đileta, Jurija Novoselića i Srđana Gulića, u sviranju muzičke podloge za predstavu 'Posljednja ljubavna afera Kugla glumišta'. Oni su svirali uz dva kratka igrana filma<sup>404</sup> koja su se projektovale kao integralni deo predstave. Kojić je, u funkciji producenta i saradnika, sudelovao u radu bendova Partibrejkers, Boye, S.T.R.A.H., Obojeni program, Električni orgazam, Kontrabanda, Sila i dr. Pored pomenutog, on je radio muziku za pozorišne predstave, za filmove i bio izvođač u istim, te je saradivao sa rediteljima Ivanom Vujić, Ljubišom Ristićem, Goranom Gajićem, itd.

---

<sup>404</sup> Reč je o filmovima *Prozor* i *Tvornički san* iz predstave grupe *Ulješura Ende oder wende*, te *U kanalima ili ne za novac rođeni Od vječnosti dodavde* i *Kamen* Zlatka Burića Kiće. Vidi: Suzana Marjanić, Dokumentarac o Kugla glumištu, u: O dobizmu i društvu razočaranja, u: *Zarez – dvotjednik za društvena i kulturalna zbivanja*, br. 347, 2012., na: <http://www.zarez.hr/clanci/o-dobizmu-i-drustvu-razocaranja>, pristupljeno: 24. jula 2014. godine u 17 časova.

### VI 3 Alternativna kultura kao naslednik 'tradicije'

U otvorene identitete potkulture spadaju konstruisani identitetski upisi naslednika pank pravca. Nosioci postpank zvuka sa primesama *hard cora* smatrani su oličenjem lokalnog čitanja pank pravca. Dve grupe, kao druga generacija pank jezika u Jugoslaviji, jesu KBO! iz Kragujevca i Vrisak generacije iz Novog Sada. Ove grupe bile su 'odjek' svega upoznatog u današnjoj Sloveniji, Srbiji i Hrvatskoj krajem sedamdesetih i početkom osamdesetih godina XX veka. Sastavi su se u tekstovima pesama bavili socijalnim temama.

Kragujevački i novosadski pank bendovi nisu pokazali interesovanje za komercijalni uspeh. Naime, kragujevački sastav KBO! bio je popularniji izvan SFRJ, nego u okvirima zemlje. Sastav je održao nastupe u Budimpešti, Solunu, Beču, ali i u Belgiji, Holandiji, i drugim zemljama. Novosadski sastav Vrisak generacije prvi album objavljuje nakon deset godina postojanja i delovanja na pank sceni. Prva dva snimljena albuma Beer Drinkers (1989.) i Ponekad mi dođe da punkem od jada (1992) nisu objavljeni iste godine kada su završeni. Grupa je pesme plasirala na kompilacijskim izdanjima i demo snimcima.

Oba benda u svom radu ostala su dosledna pank pravcu. KBO! se od drugih sastava izdvajao nezavisnim autentičnim izrazom. Mladalački poriv za formiranje, kao i podsticaj na dalje delovanje grupe, bili su karakteristični za pank pravac. Pank *hard core* grupa iz Kragujevca nastala je kao reakcija na lošu kragujevačku scenu tokom osamdesetih godina XX veka. U prvim godinama rada, grupa se susretala sa negodovanjem publike. Međutim, sastav odan pankerskoj pobuni, nastavio je da deluje. Njihove pank pesme bile su prepoznatljive po zvuku bez bas gitare. Albume ovog sastava objavile su inostrane izdavačke kuće, poput grčkog izdavača Wipe Out Records iz Pireja ili francuskog Oncra Records iz Tuluza. Kasnije, sastav samostalno izdaje svoje materijale. Prikazi albuma, tekstovi pesama, pankerski 'kredo' grupe Vrisak generacije ispisan u intervjuima, ispunili su fanzinska izdanja, poput: Platfuzz,

Madness, Predskazanje, Tri drugara, Punk forces, Osmočasovno radno vreme, Benzin, Hemoroid, Protest, Živela komercijala, Keep the Faith, We can do anything, S.C.A.B. i dr. Novosadska publika se bliže upoznala sa sastavom Vrisak generacije preko pesama koje su objavljivali na kompilacijskim izdanjima. Takođe su se, i za ovu pank grupu interesovali inostrani izdavači. Oba sastava su samostalno pravila demo snimke, uređivala omote i snimke distribuirala fanovima.

Bendovi su imali društveno angažovane teme u tekstovima pesama. Ipak, kritika plasirana u numerama bila je znatno blaža, nego ona postojana kod njihovih prethodnika. Teme inspirisane svakodnevicom, životom i statusom mladih u društvu, gradskim životom, pank buntom itd., opevane su na albumima grupe KBO!. Česta praksa sastava Vrisak generacije je igranje rečima u nazivima pesama i albuma. Primera radi, Beer Off umesto 'best off' je naziv kompilacijskog albuma sa najboljim numerama, zatim naziv album Friendshit umesto Friendship ili ime albuma It must be Beeracle umesto It must be Miracle. Obe grupe su na svoje albume uvrstile obrade popularnih pesama. Jedna od obrada sastava KBO! je pesma „Bolovanje“, dok je najpoznatija obrada benda Vrisak generacije „When the Punk's Go Marching in“.

## VII IDENTITETI SIMULAKRUMI POPULARNE KULTURE

Muzičke i medijske prakse kojima se kritikovala ideologija, bile su simulacije popularne kulture. Tokom osamdesetih godina XX veka, pojedine medijske prakse postaju deo alternativne kulture. Ostvarenja sa kritičkom instancom su označavala instrumente za interpelaciju individua u subjekte alternativne kulture. Tim činom alternativa se identifikovala sa ideologijom. Praksama alternative su se izvodile prećutne istine u kontekstu. Kritiku u praksama alternative sprovodile su manjinske, marginalne grupe, koje su se koristile dometima većine ili populističkim sadržajima masovne kulture. Tako su pojedinci i prakse alternative postale deo popularne kulture. Kritički iskaz i marginalna pozicija, kao opšta odlika alternative, prešle su u drugi plan. Alternativa poznog socijalizma je simulirana pojava popularne kulture. Prakse alternative u kojima su se javljali elementi popularne kulture bile su simulakrumi ili kopije bez originala u kontekstu popularne kulture. Alternativni pojedinac prepoznao je lažnost slika u medijima, odnosno neistinitost događaja ponuđenih na ekranima, u prodavnicama, muzičkim spotovima, reklamama, i dr. Prakse alternative, zato jesu bile oblici proizvodnje fikcionalnih situacija, ne zarad populističkih rezultata i priznanja, već u cilju naglašavanja realne situacije. Alternativnim praksama se isticalo da realnost ne postoji poput one očekivane, vidljive. Subjekt alternativne kulture bio je svestan ulepšane realnosti,

često načinjene realnijom od realne. Identiteti koji su formirali subjekt alternativnih izvođenja bili su simulakrumi popularnog konteksta. Pojedinci alternative, kao simulakrumi popularnog, proizvodili su stvarnost koja je realnija od one postojeće. Iz toga sledi da su ostvarenja alternative bile simulacije, instrumenti sa funkcijom fantazme, dokazi sâme prisutnosti 'paralelnog' sveta, u kom se čovek nalazi i koji prepoznaje kao svoj. Tada se stvarnost povlačila, usled nove stvarnosti, simulirane hiperrealnosti, istinitije od bilo koje istine.

Predstavnike i predstave alternativne kulture kao simulakrume jugoslovenske popularne kulture osamdesetih godina XX veka činile su muzičke grupe i kulturalni pokreti koje je moguće integrisati u tri modela. U prvom modelu su obuhvaćeni muzički sastavi kao 'marginalni' stvaraoci popularne kulture. Neki od reprezentativnih predstavnika ovog modela su grupa Azra, zatim sastavi Električni orgazam, Partibrejkers, Zabranjeno pušenje i KUD Idijoti. U drugom modelu je interpretirana grupa EKV, sa promodernističkim izrazom o unutrašnjem stanju subjekta alternative u kontekstu poznog socijalizma. Sastav je, bez većih intencija u stvaralaštvu i kompromisa u cilju komercijalnog uspeha, dostigao širu popularnost u Jugoslaviji. Grupa EKV se tumači kao muzički sastav – simulakrum sa modernističkim pečatom u popularnoj kulturi. Poslednji ili treći model je simuliranje masovne kulture. Poistovećivanjem 'sarajevskog' i 'jugoslovenskog, a zatim i 'jugoslovenskog' i 'balkanskog', lokalna paradigma postala je simulakrum globalne izvedenosti, a kulturalna praksa simulacija stvarnosti mase. Drugim rečima, svakodnevni život naroda i narodnosti Jugoslavije, bio je inspiracija za medijske prakse Top liste nadrealista. Televizijskim formatom, formiranim u okvirima alternativne kulture, načinjena je simulacija masovne kulture.

## VII 1 Alternativa kao margina *mainstream* popularne kulture

U okviru alternative u kojoj je simulirana popularna kultura spadaju grupe, čije su prakse bile odraz objektivnog tumačenja jugoslovenskih svakodnevnih političkih, društvenih i kulturalnih događaja. Ovi jugoslovenski sastavi, kao (re)interpretatori pojava u popularnoj kulturi, decenijskim postojanjem sa autentičnim muzičkim izrazom, upisali su se u domene popularnog. Alternativne grupe koje su se bavile aktuelnim temama društvenih i kulturalnih prilika u gradovima, istakle su se kao kulturalne manifestacije na margini *mainstream*-a. Reč je o bendovima iz Zagreba, Sarajeva i Beograda. Grupa Azra iz Zagreba, tačnije kantautor Džoni Štulić, jedan je od paradigmatičkih primera muzičara sa margine popularne muzike, koji je pevao o zagrebačkoj kulturi, omladini, životu, društvu i dr. Takođe je, grupa Zabranjeno pušenje bosanski, sarajevski primer interpretiranja društvenog i kulturalnog u jednoj jugoslovenskoj republici. Narativ o gradskom, urbanom Beogradu, plasiran je stvaralaštvu grupe Električni orgazam. Prakse alternative bila su svedočanstva o omladinskoj pobuni. Isticanjem omladinskih problema u praksama alternative simulirana je popularna rokerska pobuna sa tendencijama ka promeni društvene perspektive i političkog smera. Sastavi alternativne kulture prepoznati u okvirima popularne kulture, deo su rokenrol pravca. Ovi alternativni bendovi bili su simulakrumi popularne kulture. Jezikom alternativnih grupa se istupalo iz sfere konstruisanih dominantnih društvenih platformi. Na rubu popularne kulture kao simulakrumi jugoslovenske pop kulture, bili su bendovi KUD Idijoti iz Pule i Partibrejkers iz Beograda.

Tematika pesama jugoslovenskih muzičkih grupa osamdesetih godina, ticala se: društvene realnosti u političkom jugoslovenskom kontekstu, narativa o gradu i na kraju ljudi, građana. Sva tri tematska kruga bila su opevana u pesmama sastava iz tri jugoslovenska grada. U pesmama Džonija Štulića, kompozitora i tekstopisca sastava Azra, stvarnost je bila

(re)interpretirana bez ulepšavanja. U nekim od tih pesama bavilo se društveno-političkim događajima u Jugoslaviji ili spoljno-političkim prilikama, čiji je 'svedok' bila socijalistička država 'bratstva i jedinstva'. Pesa „Ko to tamo pjeva“ posvećena je predsedniku države, Josipu Brozu Titu, dok se pesmom „Gorki okus“ slala poruka ženi političkog zarobljenika. Politički događaji iz okruženja, tačnije dešavanja u socijalističkom sistemu, interpretirana su u pesmi „Poljska u mom srcu“. Studentske demonstracije iz 1968. godine bile su tema Štulićeve pesme „'68“. Tu je reč o opisu profesora, zaposlenog u srednjoj školi, nekadašnjeg anarhiste, revolucionara, koji 'oboljeva' od društvene inertnosti, ali nastavlja da se nada novom buđenju na barikadama. Ovaj anarho-liberalan stav našao se u brojnim Štulićevim ostvarenjima. Najavu kraja socijalističke ideje, 'pobrojavanje' i plasiranje svih mana sistema i politike, autor je ispevao u pesmi „Nedeljni komentar“. U ostvarenjima Štulića je ukazano na društveno-kulturalnu dekadenciju koja je nastupila u sistemu, a takođe i na nemost i 'gluvost' subjekata rukovođenih sistemom.

Smatra se da je Štulić pevao život koji je živeo. Grad u kome je živeo i delovao, Zagreb, bio je inspiracija u pesmama autora. Kantautor je opisao zagrebačka mesta na kojima se okupljala omladina.<sup>405</sup> O barovima Mali Kavkaz, Blato i Korzo, Štulić je pevao u pesmama „Pametni knjiški ljudi“<sup>406</sup> ili „Užas je moja furka“.<sup>407</sup> Ova mesta bila su urbane lokacije za sastajanje mlade zagrebačke generacije, i lokaliteti 'koji pamte' formiranje, promovisanje, popularisanje muzičkih pokreta u Zagrebu.

Štulić je, pevajući o drugima, izražavao sebe. Muzičara su interesovali obični ljudi, oni koji su ga okruživali. Likovi u njegovim pesmama bili su predstavnici mlade generacije pred budućim profesionalnim pozivima, poput javnog beležnika Velimira Čerića – Čere, trenera ritmičke gimnastike Vesne Pirš, profesora hrvatskog jezika Neli Mindoljević, pozorišnog reditelja Snježane Banović, stomatologa Dragana Konstantinovića, ali i penzionera Đoka Grgaca – Anarhista ili nezaposlene Mirne Crnobori i dr. U skladu sa praksama rokenrol

---

<sup>405</sup> Neka od atraktivnih mesta u Zagrebu u kojima se okupljala jugoslovenska omladina bila su: Blato, Mali Kavkaz, Veliki Kavkaz i Zvečka. Svako mesto imalo je svoje posetioce. Blato je bilo omiljeno ljubiteljima alkoholnih pića, dok su Mali Kavkaz posećivali ljubitelji opojnih sredstava. Veliki Kavkaz se smatrao „šminkerskim mestom“, na koje su izlazili momci u trendu i 'namontirane' devojke. Za Zvečku je važno da je posećuju ljubitelji lule ili hajpa.

<sup>406</sup> Reč je o stihovima: „Večeras sam s Čerom bio/  
u Kavkazu uz pljuge i pivo/  
raspravljali smo mnoge stvari/  
i kužili svijet“.

<sup>407</sup> Reč je o stihovima: „Smrđljivi grad otvara jeftine bircuze/  
za šljakere što loču ko pesi/  
studenti bez diplome/  
žene bez ljepote/  
neženje bez stana/  
putnici bez para;“ u pesmi „Užas je moja furka“.



muzičkog pravca, Štulić je pevao o devojkama u koje je bio zaljubljen.<sup>408</sup> Takođe se, u njegovim pesmama pominju obični ljudi, savremenici, koje je sretao, sa kojima se družio ili poznao. Ta svakodnevica socijalističkog, političkog i društvenog bila je predmet interesovanja pesnika i model za stvaranje popularnog. Pred raspad Jugoslavije, grupa Azra je prestala sa radom, a Štulić preselio u Holandiju. U tematici tekstova grupe Azra prepoznaju se društveno-politička izvođenja kritike, što je obeležje sastava alternativne kulture kao jugoslovenskog simulakruma popularne kulture osamdesetih godina XX veka.

Slično grupi Azra, konstrukcija simulakruma popularne kulture, izražena u tekstualnoj komponenti pesama, svojstveno je sastavu Zabranjeno pušenje. U tim pesmama se pevalo o građanima Sarajeva, 'sarajevskoj raji', sistemu samoupravnog, središtu omladinskog okupljanja. 'Rituali' i navike života u socijalizmu bile su tema pesme „Dan Republike“. Na realističan i komičan način, sastav Zabranjeno pušenje opisuje urušeni vrednosni sistem i ideale koji gube značaj i legitimnost u kontekstu osamdesetih godina. Pojave popularne kulture Jugoslavije, kao što su Lepa Brena, partizani, ali i socijalističke tabu teme, bile su inspiracija za interpretiranje marginalnog *mainstream*-a o svakodnevnom svetu Sarajeva. Zabranjeno pušenje kao mlada pankerska grupa, bila je posebna zbog izraza bunta na nastupima. Jugoslovenski sastav se teritorijalno determinisao već na prvom albumu, pesmom „Anarhija All Over Bašćaršija“. Događaji sa sarajevskih ulica bili su inspiracija za tekstove grupe. Ljudi iz komšiluka ili 'veliki heroji' običnih ljudi, činili su glavne aktere pesama. Primera radi, numera „Nedelja kada je otiš'o Hase“ posvećena je preminulom sarajevskom fudbaleru Asimu Ferhatoviću Hasi. Motivi svakodnevice za sarajevske mladiće i muzičare Zabranjenog pušenja bili su fudbal, stadion Koševo. Pisma u kojoj su opevani 'dečaci iz komšiluka', odnosno prijatelji brata Seje Seksona, zove se „Balada o Pišonji i Žugi“. Tema pesme je lokalna anegdota dečaka, čiji su očevi radili u sarajevskom preduzeću za autobuski transfer putnika – Centrotrans. Nestašni dečaci su uzeli univerzalan ključ od autobusa, u nameri da se provozaju. Međutim, odabrali su autobus koji je, zbog problema sa kočnicama, trebalo da se odveze na remont. Dečački nestašluk okončan je saobraćajnom nesrećom. Ova lokalna anegdota, obrađena u pesmi grupe Zabranjeno pušenje, kao priča o lošoj sreći, postala je urbani mit ne samo u sarajevskim, već i u jugoslovenskim okvirima.

Beogradski bend Električni orgazam bio je sastav koji je „rastao u javnosti“. Naime, oni su prva grupa beogradskog novog talasa koja je snimila debi album za izdavačku kuću Jugoton. Grupa se smatrala uvoznikom engleskih trendova, koje je, inače, dosledno pratila.

---

<sup>408</sup> Tekstovi pesama „Gracija“, „Lijepo žene prolaze kroz grad“, „Slučajan susret“, „Usne vrele višnje“.

Njihov prvi album odlikovao je pakerski jezik sa uticajima britanskog zvuka. Tematikom o gradskom (beogradskom) u tekstovima pesama, izdvajali su se od generacije mladih, opevanih u pesmi „Zlatni papagaj“ sa prvog albuma. Pesa je inspirisana istoimenim popularnim gradskim kafićem u kom se okupljala 'razmažena' omladina bogatih roditelja. Pevanjem o beogradskoj omladini, od koje se istovremeno distancirao, sastav je izvodio provokaciju društvenih konstrukcija. Mada se grupa Električni orgazam razvijala pored populističkih sadržaja, oni su usled kritike popularnih kulturalnih konstrukcija, u javnosti bili prepoznati kao simulakrum popularne kulture.

Omladinska pobuna kao izraz alternative bila je svedočanstvo o društvenim promenama. Govor mladih rokerol muzikom koristio je njihovom izražavanju stava o društvenoj stvarnosti. Rokerski jezik alternative nije se prevashodno odnosio na izražavanje društvene kritike, niti se diskursom rokenrola identifikovalo sa postojećom ideološkom instancom. Rokerol jezikom alternative na ivici *mainstream*-a, komentarisane su ideološke konstrukcije. Alternativa na margini *mainstream*-a privlačila je mlađi auditorijum. Doslednost u izrazu<sup>409</sup> opstala je tokom dve decenije u delovanju pojedinih grupa na muzičkoj sceni Jugoslavije, i kasnije u nekim jugoslovenskim republikama. Ipak, i pored popularnosti koju su imali, rokerske atrakcije bile su simulakrumi popularne kulture. Rokerski sastavi nisu instruirani 'odozgo', te nisu ni plasirani kao društvena atrakcija. Rokenrol grupe, formirali su mladi iz slojeva radničke klase, iz porodica vojnih lica samoupravne države. Takvi sastavi bili su komentatori društva. Komentarisanje društvenog u muzičkim ostvarenjima svojstveno je bilo beogradskoj grupi Partibrejkers i pulskom sastavu KUD Idijoti.<sup>410</sup> Različite vizure srpskog rokenrola i hrvatskog pank pravca rezultirale su istim 'produktom'. Obe grupe su se izvođenjima i praksama odredile kao deo alternative na rubu jugoslovenske popularne kulture.

Pogled na unutrašnje stanje mladog čoveka ili na opcije pojedinca alternativne kulture, bile su teme razmišljanja, interpretiranja, pevanja grupe Partibrejkers. Beogradski rokenrol sastav Partibrejkers je nastao 1982. godine, i od tada deluje više od tri decenije. Njihov prepoznatljiv vokal Zoran Kostić – Cane je doprineo specifičnom identitetu ove grupe. Posebnu popularnost sastav je postigao među mlađom publikom. Tokom osamdesetih, grupa se isticala razuzdanim ponašanjem i šturim, generacijski prepoznatljivim iskazima. Omladinska pobuna rokenrol sastava bila je svedočanstvo o unutrašnjem svetu mladog čoveka pred kraj socijalizma. Jedan od glavnih motiva u tekstovima grupe Partibrejkers bila je

---

<sup>409</sup> Vidi Intro na zvaničnom sajtu grupe Partibrejkers: [www.partibrejkers.rs](http://www.partibrejkers.rs), pristupljeno 6. aprila 2014. godine u 16,30 časova.

<sup>410</sup> Vidi: Petar Janjatović, KUD Idijoti, u: *Ex Yu Rock Enciklopedija 1960-2006*, op.cit., 122–123.

usamljenost. Mladi su viđeni kao posmatrači, koji su postali nemi i nevidljivi u dominantnim ideološkim konstrukcijama. O tome se pevalo u pesmi „Ulični hodač“. Nemost, bezčujnost, nevidljivost odlike su pripadnika alternativne kulture u pesmi „Zemljotres“. Motiv bega od stvarnosti, ali i bega iz zemlje, kao čest motiv u pesmama grupe, prisutan je u numeri „Ja se ne vraćam“. Tako je nihilizam ili poricanje vrednosti društvenog sistema, vlasti, normi etičkih i moralnih principa, rezultiralo omladinskom pasivnošću. 'Nagoveštaj' inertnosti označavao je zastupljenu popularnu dimenziju među mladima ili dimenziju alternative. U pesmi „Hipnotisana gomila“ grupa je zauzela poziciju predstavnika alternativne kulture, sa koje ukazuje na konstrukciju masovnog. Pripadnici alternative su prepoznali mehanizme ideološkog u medijskom svetu i na izvestan način su uvlačili mlade u svet alternativnog. Grupa Partibrejkers je bila simulakrum u omladinskom popularnom diskursu, da bi deceniju kasnije, postala pasivna rokenrol frakcija.

Za razliku od sastava Partibrejkers koji se okretao unutrašnjem stanju mladog čoveka i na taj način najavio buduća dešavanja među intelektualnim pripadnicima alternative, sastav KUD Idijoti ukazao je na omladinsku perspektivu o spoljašnjem svetu. Naime, grupa KUD Idijoti je tumačila društvene aktuelnosti. Članovi sastava su se neretko identifikovali sa prizorima u sistemu. Tako u pesmi „Mi smo ovdje samo zbog para“ oni su naglasili glavni motiv koji pokreće dominantnu kulturu. Međutim, njihovi komentari o društvenom, odnosili su se na radničku klasu u pesmi „Neću da radim za dolare“. U medijskom prostoru, preuzeli su uloge društvenog ocenitelja i 'zatražili' zabranu javnog izražavanja u pesmi „Hoćemo cenzuru“. Osvešćenu omladinu činili su 'ljudi iz podzemlja' u istoimenoj pesmi. Nevidljivi za sistem, uvučeni u podzemlje, mladi postaju sledbenici alternativne kulture. Iako svesni nestabilnih sistemskih vrednosti, grupa je skoro nečujno izvodila kritiku sistema. Politička retorika o društvenim mehanizmima bila je tema pesme „Kako to može (nikad neću shvatiti)“.

Omladinska pobuna interpretirana u muzičkim ostvarenjima grupe Partibrejkers i KUD Idijoti činila je deo diskursa koji je, usled egzistentnosti, anticipatorskog karaktera i tematike omladinskog otuđenja, postao prepoznatljiv i povodljiv za širu populaciju mladih ljudi. Tako su predstavnici alternative komentarisanjem jugoslovenske svakodnevice, simulirali omladinsku pobunu, poput simulakruma popularne kulture mladih u socijalističkoj državi.

U alternativni kao modernističkoj konstrukciji, i sastavnim delom popularne kulture, konstruisan je jezik za komunikaciju sa širim auditorijumom. Grupa Ekatarina Velika (u daljem tekstu EKV) muzičkim izrazom i zagonetnom tekstualnom komponentom gradila je svoj identitet od alternativnog benda mladih muzičara do kulturalnih rokenrol ikona beogradske scene osamdesetih XX veka. Ideja stvaranja kvalitetnog zvuka, vrsnim izvođačkim i tehničkim umećem svrstalo je ovu alternativnu grupu u domene popularne kulture.

Ono što se desilo tokom osamdesetih godina, može biti artikulisano kao okosnica u kojoj je modernizam postao zatvoreni objekt, završeni projekt i epizoda istorije. Poznim socijalizmom je označen kraj socijalističkom sistemu, kao ideologiji. Umetnost koja nastaje u ovom periodu imala je posebnu političku i društvenu poziciju. S jedne strane, diferenciraju se politizovane postmodernističke prakse umetničkog izražavanja,<sup>411</sup> a s druge strane su nastajale politizovane ili 'disidentske' modernističke tendencije u umetnosti.

Subjekt<sup>412</sup> kao osoba koja stvara, proizvodi ili projektuje umetničko delo i svet umetnosti, u modernizmu podrazumevao je buržoaskog umetnika ili stvaraoca u autonomnom području delovanja. On je autor novih i progresivnih potencijalnosti života koje su iznad utilitarne svakodnevice. Tako je umetnik modernizma: angažovani građanin, boem-dendi ili

---

<sup>411</sup> Postmodernizam kao megakultura, ispoljava se u tri tipa. Prvi je zapadnoevropski tip postmodernizama zasnovan na postistorijskom, neokonzervativnom i postindustrijskom potrošačkom društvu koje je dekadentno, simboličko, erotizovano i sentimentalno u svom povratku regionalnom i tradicionalnom. Tip anglosaksonskog postmodernizma je drugi tip za postindustrijski i aistorijski koncept društva. Njegovo društvo je semiotičko društvo masovne proizvodnje i potrošnje roba i informacija, tačnije društvo kao masovni spektakl koje stvara nove virtuelne hiperrealnosti medijskih-elektronskih slika. Poslednji tip je postsocijalistički tip postmodernizma realsocijalističkih društava. Pod njim se podrazumeva eklektično društvo unutrašnjih sukoba u institucijama realsocijalizma, sa aktuelnim postmodernističkim modelima zapadne demokratije i istorijskim sećanjima na predkomunizam. Vidi: Miško Šuvaković, *Postmoderna*, u: *Pojmovnik savremene umetnosti*, op.cit., 556–558.

<sup>412</sup> Vidi: Miško Šuvaković, *Subjekt*, u: *Pojmovnik savremene umetnosti*, op.cit., 680–683.

ukleti boem, usamljenik, nomad, moderni majstor, vođa avangardnog pokreta ili individualni neshvaćeni avangardista, umetnik utopista, umetnik naučnik, kritički intelektualac, egzotični fantasta, perverzni drugi, umetnik u službi partije i dr.<sup>413</sup> U modernizmu se upoznao, sa jedne strane umetnik kao egzistencijalni subjekt. On se saosećao sa teskobom, usamljenošću, ljudskom dramom, užasima života i izražavao ih u apstraktnim formama i simboličkim gestualnim izrazima. Takvi umetnici bili su predstave ukletih subjekata, sklonih poročnim, suicidalnim gestovima. Sa druge strane, u visokom modernizmu raspoznavali su se jaki stvaralački subjekti koji su priređivali snažno i originalno umetničko delo. Takvi subjekti visokog modernizma su uspeli da nadvladaju egzistencijalnu ličnu dramu i samokritikom sopstvenog rada dosegnu idealitet umetničkog dela.

U kontekstu poznosocijalističkih umetničkih i kulturalnih kretanja, formirala se beogradska grupa Katarina II,<sup>414</sup> kasnije Ekatarina Velika. Na početku svog delovanja, sastav je bio prepoznat kao potkulturalni fenomen urbanog prostora Jugoslavije. Kasnije, grupa je dostigla status prestižnog, posvećenog, veoma kvalitetnog i nadasve popularnog muzičkog benda. Njihovi prvi albumi – od sedam koliko su ukupno objavili<sup>415</sup> – odlikuju se novotalasnim muzičkim, ali i umetničkim tendencijama.<sup>416</sup> EKV je smatran za jedan od najuticajnijih bendova u Srbiji, ali i u bivšoj Jugoslaviji.<sup>417</sup> Iako se postavka grupe konstantno menjala, postojao je svojevrсни nukleus benda koji su od 1984. do 1989. godine činili gitarista i vokal Milan Mladenović, klavijaturistkinja Margita Stefanović i bas-gitarista Bojan Pečar. Ova postavka grupe EKV, uz bubnjara Srđana Todorovića, dostigla je zenit slave. Međutim,

---

<sup>413</sup> Vidi: Miško Šuvaković, Subjekt, u: *Pojmovnik savremene umetnosti*, op.cit., 680–683.

<sup>414</sup> Katarina II bio je naziv za grupu od 1982. godine, kada je osnovana, nakon raspada novotalasne grupe Šarlo akrobata, čiji su je članovi i formirali. Prvu postavku grupe činili su Milan Mladenović, Dragomir Gagi Mihajlović, Švaba Radomirović i Dušan Dejanović. Tokom iste godine, grupi se pridružuje i klavijaturistkinja Margita Stefanović, dok Radomirović i Dejanović napuštaju grupu. Početkom 1983. godine, mesto bubnjara preuzeo je Ivica Vdović Vd, dok je bas-gitaru svirao Bojan Pečar. Ova postavka grupe objavljuje prvi debi album pod nazivom Katarina II.

<sup>415</sup> Sedam albuma grupe EKV su: Katarina II objavljen 1984. godine; Ekatarina Velika iz 1985. godine; album iz 1986. godine nosi naziv S vetrom uz lice; album Ljubav snimljen je 1987. godine; album Samo par godina za nas izdat je 1989.; album Dum Dum objavljen je 1991. godine; i poslednji album Neko nas posmatra nastao je 1993. godine.

<sup>416</sup> Novotalasno na prvom albumu Katarina II je energični zvuk, dok je za drugi album Ekatarina Velika omot osmislio i dizajnirao novotalasni slikar Dušan Gerzić Gera.

<sup>417</sup> Tome u prilog govori činjenica da je na kompakt disku The material empire is dying iz 1996. godine slovenačke grupe Spiritual Pyrotechnics, snimljena energična obrada pesme „Krug“, dok je hrvatski sastav Vatra na disku Anđeo s greškom iz 2002. godine, obradio pesmu „Srce“. Pored toga, snimljen je i disk Kao da je bilo nekad..., na kom su pesme Milana Mladenovića, obradili Dado Topić, Vlada Divljan, Koja, Darko Rundek, Miško Plavi, Tanja Jovičević, Električni orgazam, Partibrejkers, Jarboli, Darkwood Dub, Block Out, VROOOM i drugi. Kao još jedan od primera uticaja ovih muzičara i nakon njihove smrti, može se navesti zagrebački koncert, održan u klubu „Tvornica“, 22. februara 2003, na kom su Srđan Gojković Gile, Darko Rundek, Urban & 4, Massimo Savić, grupe Le Cinema, Vatra i Veliki bijeli slon izvodili pesme Milana Mladenovića. Snimak sa tog nastupa je kasnije objavljen na disku Jako dobar tatoo! Tribute to EKV. Vidi: Petar Janjatović, Ekatarina velika, u: *Ex Yu rock enciklopedija 1960–2006*, op.cit., 76–78.

stvaralački nukleus ili autorska matica grupe bili su sa jedne strane Milan Mladenović, tekstopisac, gitarista i vokal grupe i sa druge Margita Stefanović, čije je muzičko obrazovanje, ali i literarni osećaj oblikovao idejne zamisli sastava. Kao intertekstualni subjekti, svoja interesovanja i delovanja, ovo dvoje autora ispoljavalo je u različitim medijima. Milan Mladenović ne samo da je bio muzičar grupe EKV, već se njegovo ime pominje u filmskoj umetnosti, antiratnim projektima, producentskim poslovima, a postoji potpisan kao kompozitor muzike za pozorište.<sup>418</sup> Sličnu svestranost je imala Margita, koja je delovala kao: arhitekta, pijanista, pisac, kompozitor u dve pozorišne predstave i u jednom performansu (projekat spajanja arhitekture i muzike), aranžer, pesnik.<sup>419</sup> Muziku i aranžmane na albumima grupe potpisivali su sa „EKV“, osim u slučaju poslednjeg albuma Neko nas posmatra. Na njemu su Mladenović i Margita označeni kao kompozitori i aranžeri. Grupu je činio autorski tim, u kom se nisu izdvajali pojedinci, već se isticalo zajedničko sudelovanje svih članova. Koncept *super star*-a, svojstven rokenrol popularnoj kulturi nije se odnosio na individuu, već na ceo sastav EKV. Sastav je nakon alternativnog, dakle potkulturalnog određenja, sa trećim albumom *S vetrom uz lice* i četvrtim *Ljubav* dobio status autentičnog rokenrol *mainstream*-a u okvirima beogradske, kasnije i šire jugoslovenske sredine.

Mada je teško valorizovati i objasniti puni značaj ovog benda, sigurno je da je grupa imala autentični muzički koncept u kontekstu popularne kulture bivše Jugoslavije. Grupa EKV je nastala iz jezgra novotalasnih tendencija, o čemu svedoče prva dva albuma. Naime, u prva dva albuma, *Katarina II* iz 1984. i *Ekatarina Velika* iz 1985. godine prepoznaju se novotalasne tendencije. Međutim, ono što se kasnije događa sa njihovim muzičkim senzibilitetom, pitanje je koje treba demistifikovati. Na poslednjim albumima *Dum Dum* iz 1991. i *Neko nas posmatra* iz 1993. godine postoji vezivna nit sa postmodernističkim mišljenjem. Albumi između ova četiri: *S vetrom uz lice* iz 1986., *Ljubav* iz 1987., *Samo par godina za nas* iz 1989. godine, imaju ideju modernističkog projekta velikog metanarativa o rokenrol muzičkom sastavu, za koji se govorilo da je najbolji produkt proizašao iz beogradske sredine.<sup>420</sup> Tematika na albumima u vezi je sa tumačenjima, mišljenjima, interpretiranjima unutrašnjeg stanja slobodnog, zaljubljenog, drugačijeg, gradskog, mladog, ali i ugroženog, izmanipulisanog i neshvaćenog subjekta u društvenim okvirima, i to konkretno devedesetih godina. Iako su u poetici grupe postojale određene konstante u idejama i postupcima, odnosno u muzičkom i stilskom izrazu, čin stvaranja muzike bio je pokretački impuls EKV, a posebno

---

<sup>418</sup> Vidi na: <http://solair.eunet.rs/~gabriel/glavna.htm>, pristupljeno 1. juna 2012. godine u 15 časova.

<sup>419</sup> Navedeno prema: Lidija Nikolić, *Osećanja. O. Sećanja.*, Ćekić, Beograd, 2011, 273.

<sup>420</sup> Petar Luković, *Ekatarina Velika*, u: *Ex Yu rock enciklopedija 1960–2006*, op.cit.,77.

Mladenovića i Margite. Pesme sastava su ispisane zajedničkim rukopisom njenih članova. Međutim, sâm čin stvaranja se odnosio na 'nastajanje muzike', odnosno na javno izvođenje muzike. Milan Mladenović je govorio da muzika nastaje u interakciji ljudi, u njihovom zajedničkom radu i u kolektivnoj interpretaciji iste ideje.<sup>421</sup> Zato je koncerte grupe EKV, pevač i gitarista smatrao svojevrsnim kreacijama. Na nastupima su nastajali novi vidovi snimljenih pesama, nikada isto interpretiranih. Drugim rečima, one su varijante, „krugovi smrti“,<sup>422</sup> uvek originalne i drugačije od svega što se do tad moglo čuti. U okviru popularnog diskursa, sastav se predstavio homogenim rokenrol konceptom i identitetima subjekata konstruisanih modernističkih ikona urbanog prostora glavnog grada.

Tekstovi grupe EKV se tumače kao umetnički izraz Milana Mladenovića i Margite Stefanović. U tekstovima se govorilo o potrazi za slobodom, kao odslikom čiste emocije, životnih shvatanja i stremljenja. Motivi za tekstove mogu se naći u svakodnevnim životnim 'surovostima', a poneki je inspirisan imaginarnim svetom snova. Glavni tekstopisac pesama grupe, Mladenović je bio pod velikim uticajem onoga što je čitao. U njegovim pesmama mogu se prozreti ideje postegzistencijalističke filozofije i misli francuskih pisaca, koji su tumačili smisao ljudskog postojanja i otuđenje čoveka u modernom dobu. Usled toga, Mladenović je bio podstaknut da javno progovori o nemogućnostima slobodnog mišljenja i izraza, materijalnoj nemoći i dr. Tokom osamdesetih godina, sastav je pevao o mladima sa uskraćenim životnim radostima. Dakle, EKV izvodi tekstove, tačnije zapise 'duševnih hroničara', u kojima se ne tumači priroda materijalnih posledica društvenog stanja. Tekstovima se '(re)interpretira' unutrašnji svet subjekta koji ne želi da se „prilagodi životu“. „Prilagoditi se životu“ može biti pozitivna osobina u činu preživljavanja, ali onda je ono davanje 'danka životu', jer život postoji u vremenskom toku koji prolazi. Na kraju životnog toka ili puta, subjekt postaje beskoristan sebi i društvu. Asimilovanje pojedinca u društvene prilike, Mladenović je smatrao morbidnim i beskorisnim, jer se time mladi život pretvarao u život beskorisnog subjekta. U takvoj društvenoj stvarnosti nije postojala opcija ili prostor za ličnu slobodu. Tekstovima EKV su se preispitivale lične savesti sveobuhvatno tumačila nametnuta realnost. Nasuprot suptilno opisanim emocijama pojedinaca u tekstovima prvih albuma – u kojima je ispoljena svesna distanca od realnosti u kojoj se obitavalo – reči u tekstovima kasnijih albuma, imale su britku oštricu ironije i cinizma. Izbegavanje direktnog

---

<sup>421</sup> Milan Mladenović, *Dečak iz vode (monografija)*, priredio: Flavio Rigonat, Lom, Beograd, 2008, 52. Preuzeto iz Milanovog intervjua u emisiji „TV-poster“ na RTS TVB, 1992.

<sup>422</sup> „Koncert traje recimo sat i po, a kad se završi, sediš u potpuno praznoj Sali, bez igde ikoga, više nema muzike, nema publike, gledaš radnike kako užasno brzo rasturaju onu scenu, i celo ono dešavanje, koje je trajalo taj sat i po, dok si bio tamo. I onda shvatiš da je ceo taj koncert jedno malo rađanje i umiranje nečega, jedan kružić.“ Lidija Nikolić, *Osećanja. O. Sećanja*, op.cit., 138.

komentarisanja društvene stvarnosti, bilo je na izvestan način beg od banalne realnosti u kojoj je delovala grupa. Mladenović je smatrao da ukoliko bi se realnost opredmetila u muzici, tekstovi bi imali dojam patetičnih gestova. Stoga se u njegovim tekstovima, unutar kruga slojeva mističnih značenja u nizovima reči, krilo značenje realnosti bez banalnih određenja i patetičnog patosa svakodnevice.

Tekstualnu komponentu u pesmama čine određeni tematski krugovi. Jedan takav primer je 'grad', kom je posvećen ceo tekst ili deo teksta u pesmama na svim albumima grupe. Na prvom albumu Katarina II grad se pominje u pesmama „Aut“, „Vrt“, „Platforme“, „Geto“, „Trebalo da se čisti“, mada indirektno i u pesmama „Ja znam“ i „Kad krenem ka“.<sup>423</sup> Motiv grada u tekstovima EKV se iščitava kao urbana, konstruisana sredina uskih pogleda na svet, koja nezadovoljava mlade. Grad je mesto dešavanja ličnih, odnosno unutrašnjih turbulencija mladih, on je lokalitet u kom se traga za vidljivom društvenom pozicijom. Na neki način, EKV peva o sebi i svojim unutrašnjim stanjima u prostorima ulica, pored zgrada, u haustorima, u getu itd. Urbano društvo u gradovima je podvrgnuto kritici, opisima, komentarima. Subjekti društva su slušaoci kojima se obraćaju članovi grupe sa namerom da im ukažu na njihov stvarni odraz osamljenih, neshvaćenih i sputanih subjekata. Jedan od motiva koji preovladava u tekstovima grupe je 'samoća', najčešće pevana u prvom licu jedine. Tako primera radi, 'ovaj krug sam sâm smislio', ili 'to sam ja u rupi bez dna', 'moje vreme od/do sada je uvek isto vreme', 'budi sam na ulici', 'pronađi me u sobi gde umire dan', 'ja sam rođen sasvim sam', 'ja nisam tamo ni tu' itd. Usamljeni predstavnik rokenrol pravca tražio je mesto u gradu sa konstruisanim, nametnutim ritmom izvan željenih sloboda. U tekstovima EKV, česte su upotrebe reči, kao što su: dan, promene, vreme / godina, vetar, kuća / dom / zemlja, voda, jesen, zima, put, znak, zid, trag, kraj, soba. Na neki način, svi tekstovi EKV su introspektivni, hermetični i metaforični. Značenje tekstova se skriva iza metafora, često depresivnih i melanholičnih misli, koje grade poetiku EKV. Na poslednja dva albuma, tekstovi su ispunjeni društveno angažovanim komentarima u kontekstu raspada zemlje, nacionalističkih previranja i rata. Pesmama kao što su „Dum Dum“, „Odgovor“, „Idemo“, „Glad“, „Bledo“, „Dolce Vita“ na albumu Dum Dum, plasira se ironična poruka stanja u zemlji. Tekstovima ovih pesama, kao i pojedinim sa poslednjeg albuma, javno se iznosila osuda političkih, društvenih kretanja u bivšoj Jugoslaviji i ratnih događaja početkom

---

<sup>423</sup> Grad je bio motiv za pesme „Zaboravi ovaj grad“ i „To sam ja“ na drugom albumu grupe; zatim, za pesme sa trećeg albuma „Budi sam na ulici“, „Ti si sav moj bol“, „Novac u rukama“, „Sarajevo“, „Grad“; na trećem albumu to su pesme: „Voda“, „Ljudi iz gradova“; na petom albumu, grad je pominjan u pesmama: „Iznad grada“, „Nisam mislio na to“; na šestom albumu se o gradu peva u pesmama: „Bledo“; i na poslednjem albumu, u pesmi „Zajedno“;



devedesetih XX veka. Ipak, i u njima EKV peva o unutrašnjem stanju mladog čoveka uz osudu društveno-političkih prilika, koje su stvarale egzistencijalni nemir.

Muzički diskurs grupe EKV odlikovao je autentični zvuk rokenrol pravca. Njihova muzika je tumačena 'različitom' u rokenrol muzičkom žanru.<sup>424</sup> Jednom kada su dostigli željeni zvuk, grupa je nastavila da deluje u istom smeru, bez želje za eksperimentom. Oni nikada nisu pristali na kompromis sa ukusom publike, ili na kompromis zarad komercijalnog uspeha ili profita. Tačnije, sastav nije želeo da prati trendove.<sup>425</sup> Strukturu pesama je određivala tekstualna komponenta, te se forma pesama retko ponavljala. Starim sredstvima (tekstom i 'slobodnim rokerskim' zvukom) težilo se ka novom izrazu u formalnoj logici ili u melodijskom, harmonskom, ritmičkom toku pesme. Prva dva albuma po mišljenju javnosti, bila su manje kvalitetna. Ipak, tim izdanjima ne treba umanjiti značaj, jer su u njima formirane i ustoličene konstante muzičkog jezika grupe. Neretko su pesme komponovane sa različitim žanrovskim odlikama, te se mogu čuti harmonske veze *jazz* muzike, ritam *ska* ili *latino* muzike, a prisutni su i melodijski i harmonski sklopovi *bluza*, *esid jazz*-a i dr. Ono što je odlikovalo nastupe EKV bio je visoko artistički pristup u stvaranju i interpretiranju muzike.

Jedna od odlika EKV kao grupe, odnosno sastava koji potpisuje autorstvo tekstova i muzike jeste uloga instrumentarijuma u stvaranju i izvođenju numera. Sastav instrumenata čine gitara i vokal, bas-gitara, klavijatura i bubnjevi. Na trećem albumu *S vetrom uz lice*, grupa je eksperimentisala sa tada novim instrumentom za semplovanje *Emulator II*. Ovaj eksperiment sa inovativnim aranžmanima muzike EKV bio je jedan od retkih. Melodijske deonice u pesmama izvode vokal i gitara. Njihova odlika je snažna vokalna interpretacija – donekle inspirisana novotalasnim odsečnim melodijskim frazama malih tonskih raspona – i oštih i jasnih ritmova, ponekad čak i poliritmičkih obrazaca. Takođe, su u pesmama prisutne komponovane melodijske linije šireg tonskog obima, sa slobodnijim kretanjem, praćene ili ograničene preciznom ritmičkom pulsacijom kojom se upravlja i sankcioniše preterano improvizaciono melodijsko razvijanje. Muzički tok u deonici bas-gitare – koja pored bubnjarske, najviše asocira na muzičku liniju popularne muzike – izgrađen je od harmonskih veza, koje su ritmizovane kao ritmička potpora glavne melodijske deonice. Zvuk klavijature je značajan u ukupnoj zvučnoj slici pesama. Ona je *basso-continuo* instrumentarijuma,

---

<sup>424</sup> Ovde navodimo ceo citat: „Ako je Rambo Amadeus čuvar drskosti roka, Partibrejkersi ključari suštine, Električni orgazam bazičnosti, onda je "EKV" vlasnik ugarka sa kojim se pali plamen da osvetli put do kraja mraka.“Vidi: <http://solair.eunet.rs/~gabriel/glavna.htm>, pristupljeno 6. juna 2012. godine u 21:00.

<sup>425</sup> Jedini album, za koji se govori da se kreće u skladu sa inostranim muzičkim tokovima, bio je album *S vetrom uz lice*. Vidi: *Ibid*.

najčešće u funkciji ritmičke i harmonske komponente pesama.<sup>426</sup> Pratnja u klavirskoj deonici asocira na muzički minimalizam (kao u pesmi „7 dana“) ili na fakturu kompozicija 'ozbiljne' muzike zbog pasaža razloženih akorada (pesma „Siguran“). Sve ove muzičke odrednice stvaraju autentičan muzički jezik grupe. Sastav EKV je muzička ostvarenja izveo iz okvira popularne rokenrol muzike i približio ih elitističkom muzičkom izrazu autonomne visoke umetnosti. Drugim rečima, žanr popularne kulture je postao fenomen elitističkog diskursa.

Grupa je prevazišla okvire zabavne, masovne, dirigovane, odnosno upravljane kulturalne konstrukcije, te postala čist, lični, omladinski i nadasve umetnički intelektualni elitistički konstrukt. Ono što je ostavilo pečat u stvaralaštvu sastava i na muzičkoj sceni poznosocijalističke Jugoslavije bila su ostvarenja u domenima modernističkih provenijencija. Zato se identitet muzičara EKV, potvrdio kroz njihov rad, kao identitet koji sudeluje u izgradnji egzistencijalnih subjekata modernističkog diskursa. Tekstovi i muzika grupe do devedesetih godina XX veka bili su izrazi novih, progresivnih tumačenja života u Jugoslaviji. Na nastupima i izvođenjima, grupa je konstruisala identitete usamljenih individua, kritičkih intelektualaca, vesnika novog rokenrol zvuka, i nadasve muzičara utopista. Njihovi identiteti su postigli osobenosti 'mitskih figura', koje su govorile 'jezikom svoje kože' ljudske teskobe, usamljenost, strahova preko simboličkih, metaforičnih muzičkih i tekstualnih konstrukcija. Oni, kao 'ukleti pesnici' tragično su okončali živote, dok je mitski metanarativ o muzičarima EKV dobio nove dimenzije velikih priča. Kao ovisnici opojnih sredstava ili oboleli od neizlečivih bolesti XX veka, muzičari grupe su postali konstruisani subjekti velikog modernističkog projekta rokenrol muzike. Suicidnost ovih umetnika, nameće čitanje grupe EKV kao sastava 'neprilagođenih' mladih ljudi. Oni nisu načinili kompromise u društvenim okvirima. Oni su izabirali slobodu, kao smrt, kao izlaz, kao 'pomirenje' i kao dogovor sa društvenom realnošću.

---

<sup>426</sup> Ovaj način na koji se koristi harmonija i ritam u pesmama grupe EKV, muzičari nazivaju „Margitininim zvukom“. Iz: Dušan Vesić, *Kao da je bilo nekad*, dokumentarni film, 2008.

## VII 3 Problemi sa masovnom kulturom

U okviru alternativne kulture spadaju prakse u kojima su (re)interpretirani fenomeni masovne kulture. Primer takvih kulturalnih praksi alternative jesu istupi sarajevske omladine, u pokretu Novi primitivizam i u medijskoj praksi Top lista nadrealista. Predstavnicima sarajevske alternativne scene bili su inspirisani jugoslovenskom svakodnevicom, koju su tumačili i karikirali u praksama. Na taj način, pripadnici alternative su se identifikovali sa narodima i narodnostima Jugoslavije. To identifikovanje bilo je humoristično, karikirano, a njime je sarajevska omladina ispoljavala kritički sud o društvenim obrazcima sistema.

Pokret potkulturalnih odlika, Novi primitivizam, nastao je na teritoriji današnje Bosne i Hercegovine. Pokret može biti interpretiran kao pojava ili fenomen na raskrsnici nekadašnje 'velike' i današnje 'bivše' Jugoslavije. Dakle, Jugoslavija je bila područje raskršća, odnosno teritorija između Istoka i Zapada ili prostor Balkana. U praksama novoprimitivističkog pokreta, jugoslovensko je po prvi put prikazano odlikama balkanskog, kao heterogenog, ruralnog, zaostalog, konfliktnog, primitivnog, pa i orijentalnog područja.

Iako ovaj pokret okončava svoje delovanje krajem osamdesetih godina XX veka, plasirane novoprimitivističke ideje ostaće atraktivne i nakon rata, posebno među pojedinim članovima u tek formiranim državama. Nakon rata, tačnije 1995. godine, pojavljuje se novi igrano-serijski format koji se može dovesti u vezu sa serijalom Top lista nadrealista ili bolje reći sa novoprimitivističkim diskursom. Serija Složna braća je serijal od sedam epizoda. Članovi Top liste nadrealista koji su učestvovali u realizaciji serije Složna braća bili su dr Nele Karajlić, kao scenarista, reditelj i Davor Dujmović, kao glumac. Režiju, pored scenariste dr Karajlića, potpisuju Oleg Novković i Nikola Pejaković. Ova komedija o post-ratnom periodu može se interpretirati kao nastavak popularnog sarajevskog serijala osamdesetih godina. Zajedničko serijalima je: tematika međusobnog konflikta i saradnje u prostoru

integrisane multikulturalnosti; humoristične, apsurdne, dakle nadrealne situacije u koje stupaju likovi serije. Jedna od rola dr Karajlića u seriji je uloga naratora na početku svake epizode. On kao voditelj programa informativnog karaktera – vesti televizije SLT – obaveštava gledaoce o zbivanjima na lokalitetima pod nadzorom Ujedinjenih Nacija. Iako postoje izvesne sličnosti sa prethodnim serijalom Top lista nadrealista, ono što razlikuje ove dve serije, jesu odnos i diskurs o jugoslovenstvu pre i nakon građanskog rata u Bosni. U daljem tekstu biće razmatrani više iz fenomenološkog i ontološkog ugla, produkti novoprimitivističkog medijskog izraza treće sezone emisija Top lista nadrealista.

Termin 'novi primitivizam' je skovao Mirko Srdić, alias Elvis J Kurtović. U početku se, pod odrednicom 'primitivizam' tumačila muzika pojedinih grupa, kakve su: Zabranjeno pušenje, Elvis J Kurtović & Meteori, Bombaj štampa, Plavi orkestar, Crvena jabuka. Kasnije su se pod primitivizmom interpretirale druge medijske manifestacije, kakva je na primer emisija Top lista nadrealista. Novi primitivizam je bio odrednica, kojom su obuhvatani dometi tadašnje arhitekture, poezije, filmske, pozorišne, likovne umetnosti. Kulturalni pokret sarajevske omladine manifestovao se u prividnom anti-intelektualizmu, korišćenju domaće ikoničke i leksičke svojine, zatim u manipulaciji predrasudama o mentalitetu Bosanaca, a posebno bosanskih muslimanima sarajevske periferije. Naime, jedno od osnovnih instanci sarajevskih primitivaca bilo je preispitivanje identiteta. Postojala je tendencija da se identitet ispolji autentičnim jezikom i izvan sfera bilo kakvih nametnutih uticaja. Likovi u centru novoprimitivističkog interesovanja bili su „mali ljudi – sitni prevaranti i džeparoši“<sup>427</sup>, rudari, devojke iz unutrašnjosti. Drugim rečima, to su bili ljudi na društvenoj margini. U pokretu je preferirana tematika apsurdnih, nadrealnih situacija. Novoprimitivci su usvojili sve oblike masovne kulture i zabave, kao što su: novokomponovana muzika, fudbalske utakmice i dr. Budući da su u centru njihove pažnje bili likovi sa margine, novoprimitivci su koristili ulični žargon i lokalnu modu, što su objedinili i ispoljili do krajnje granice preterivanja u svom konceptu. Pripadnici novo-primitivističkog pokreta su se poistovetili sa antiinstitucionalnim, nadnacionalnim jugoslovenskim slobodarom.

U novoprimitivizmu su zapažene odlike ranijeg pokreta zenitizma iz dvadesetih godina, čiji je osnivač bio pesnik, prozni pisac, književni kritičar i glumac Ljubomir Micić. Pokret se razvio u Hrvatskoj, a kasnije je delovao u Srbiji. U okviru pokreta nastaje internacionalni časopis Zenit, u kom je objavljen manifest zenitizma. Zenitizmom se propagiralo novo avangardno balkansko sa odlikama postsecesionizma, ekspresionizma,

---

<sup>427</sup> Pavle Levi, *Raspad Jugoslavije na filmu, XX vek*, Beograd, 2009, 100.

futurizma, dadaizma i konstruktivizma. Kao u slučaju primitivca u pokretu Novi primitivizam, Micićeve zenitističke ideje bile su u vezi sa konceptom 'barbarogenija'. Naime, Micić se zalagao za balkanizaciju i varvarizaciju Evrope, odnosno za izraz izvornog i primitivnog u novom dobu 'degradacije evropske umetnosti'. Stoga je Micić Balkan smatrao nedovoljno istraženim područjem, kao neiskvarenom teritorijom, u kojoj postoji moć regeneracije klonulog zapadnog čoveka. Odlika zenitizma bila je protivljenje evropskom, ali i nacionalnom diskursu. Donekle slično Miciću, novoprimitivci su koncept jugoslovenstva preinačili u ideju 'balkanstva', ali ne zbog uzvišenih odlika podneblja, već u funkciji identifikovanja sa poznosocijalističkim društvenim subjektom.

Iako su se isto nazivali, sarajevski nadrealisti nikada nisu uspostavili direktne veze s centralnim nadrealističkim pokretom Andre Bretona u Francuskoj, ali ni sa jugoslovenskom, beogradskom, varijantom iz tridesetih godina XX veka, čiji je predstavnik Marko Ristić. Nadrealnost novoprimitivaca u početku se dovodila u vezu sa problemskim krugovima u lokalnom, sarajevskom kontekstu. Kasnije su inspiraciju pronalazili u okviru bosanske teritorije, da bi krajem osamdesetih i početkom devedesetih godina XX veka, taj koncept nadrealnog preneli u druge republike bivše države. Sarajevski primitivci su se veoma brzo infiltrirali u masovnu kulturu, i pored toga što su, po pitanju sadržaja, pripadali populizmu. Pokret novi primitivizam su zvanično ukinuli osnivači na „vandrednom VII plenumu“.

Maja 1981. godine, na II programu Radio Sarajeva, nastao je petnaestominutni blok nazvan Top lista nadrealista u okviru emisije Primus, odnosno Priče i muzika subotom.<sup>428</sup> Tih godina su se preko radio-talasa mogli čuti glasovi: Nenada Jankovića (poznatijeg kao dr Nele Karajlić), Zenita Đozića, Zlatka Arslangića, Borisa Šibera, Dražena Ričla i Saše Kontića. U kratkom bloku radijske emisije, oni su na duhovit i pomalo ironičan način pratili socio-političko stanje u tadašnjoj Jugoslaviji. Na početku njihovog angažovanja, kulturalni prostor u kom su se izražavali bio je pogodno područje za novoprimitivističko predimenzionirano tumačenje društvenih okolnosti. Međutim, to je bilo vreme kada su se ideološki upravljani društveno-kulturalni radnici trudili da očuvaju atmosferu stabilnosti i jedinstva. Kako bi se održao vladajući ideološki diskurs, koristile su se mere restrikcije protiv državnih neistomišljenika. Angažovanje sarajevskih omladinaca u radijskom programu trajalo je do maja 1985. godine, kada je zabranjena jedna epizoda, a potom i ukinuta radijska emisija. Nedugo zatim, tokom osamdesetih – kako ističe kritičar umetnosti Nermina Zildžo – došlo je do oslobađanja od čvrsto definisanih obrazaca, do narušavanja monopola kulturalne difuzije

---

<sup>428</sup> Petar Janjatović, *Zabranjeno pušenje*, u: *Ex Yu Rock Enciklopedija 1960-2006*, op.cit., 244–246.

velikih centara, do zamora od intelektualne presije, zatim oslobađanja od tradicije, prošlosti i jedinstvenih ideoloških sistema, uz relativizaciju čvrstih ideoloških dogmi.<sup>429</sup> 'Nekadašnji' radijski sadržaj je plasiran u novom medijskom prostoru izvođenja. Serijal Top lista nadrealista ima tri snimljene sezone emisija. Od 1985. godine, kada je serija počela da se emituje na Televiziji Sarajevo, koncept emisija se nije u većoj meri menjao. Epizode serijala su sastavljene od: skečeva kao televizijskih reportaža, anketa prolaznika na ulici, informativnih emisija – vesti, sportskih emisija, zabavnih emisija – kvizova, skrivene kamere i dr. Humor se stvarao oponašanjem mentaliteta naroda na prostoru Jugoslavije, ili karikiranim komentarisanjem aktuelnih političkih situacija. Pored pomenutih sadržaja, u emisijama su prikazani novokomponovani muzički spotovi novokomponovanih gostiju-pevač(ica), zatim, alternativna medicina Ogulina Ćulibrka Ogla, i dr. Svi ovi segmenti bili su tematski povezani.<sup>430</sup>

Diskurs u Top listi nadrealista u periodu pre 'nacional-oslobodilačkog' rata imao je odlike autoidentifikacije sa balkanskim. Jugoslovenstvo, njih Jugoslovena na teritoriji Jugoslavije (!) dobilo je premise 'auto-balkanizacije'. Sarajevski nadrealisti su interpretirali stvarnost, odnosno nestvarni smisao ispoljenog i prikazanog jugoslovenskog identiteta. Jugoslovenski identitet i jugoslovenska stvarnost bile su nestabilne i nedosledne forme, nadrealne konstrukcije. U diskursu novoprimitivaca o jugoslovenskom identitetu izveden je nestvaran, nadrealan, 'identitet s viškom', odnosno nestabilan identitet. Zarad autentičnog jugoslovenstva, a opet i nasuprot njemu, oni su u protagonistima serijala proizvodili višak i pretvarali ih u nedosledne, „nadrealne“ figure. Isticanjem nestabilnosti 'viška' u identitetima prezentovanih likova, naglašavale su se nepotpunosti i proizvoljnosti zamišljenih urođenih nacionalnih identiteta. Stoga su, novoprimitivci slali poruku o jugoslovenskom identitetu kao fetiš predstavi, dakle kao pretvaračkoj formi, ili kako ga Levi oslovljava „fikcijom identiteta koji prikriva svoju nemoguću autentičnost“<sup>431</sup>. Otuda tumačenje Jugoslovena s kraja osamdesetih i početka devedesetih XX veka, kao nadrealnih subjekata. Drugim rečima, Jugoslovena nije moguće razumeti kao ništa drugo, do subjekta u kom njegovo „autentično“ jugoslovenstvo sadržano u 'višku' prevazilazi svaki kodifikovani oblik nacionalnog identiteta.

Jedna od glavnih okosnica primitivaca bilo je preispitivanje i utvrđivanje društveno-političkih smerova nakon smrti velikog predsednika i glavnog promotera ideje bratstva i

---

<sup>429</sup> Pavle Levi, *Raspad Jugoslavije na filmu*, op.cit., 106.

<sup>430</sup> Jedan od primera o kom govori i Levi je epizoda 'Sisanje motke', u celosti posvećena ovom ironičnom, izmišljenom, besmislenom, 'tradicionalnom narodnom običaju'. Vidi: Pavle Levi, *Raspad Jugoslavije na filmu*, op.cit., 119–124.

<sup>431</sup> Pavle Levi, *Raspad Jugoslavije na filmu*, op.cit., 115.

jedinstva, Josipa Broza Tita. Funkciju novoprimitivaca ne treba tumačiti kao društveno provokativnu. Oni su društveni očevidci, koji su preispitali društvenu stvarnost na raskrsnici postojećeg puta i novog smera kretanja ka 'novom' društvu. To pitanje suspenzije Titovog puta bilo je interpretirano u epizodama Top liste nadrealista. Iako su se sarajevski nadrealisti 'poigrali' sa stereotipima nacionalnih identiteta, nikada direktno nisu podržali drugu liniju, tačnije anti-titoistički put koji vodi ka etnofobičnim određenjima.

U emisijama serijala Top lista nadrealista prvi put je poistovećeno jugoslovensko sa balkanskim. Preko primitivističkog diskursa o nadrealnom, balkanizacija je postala deo stvarnosti. Serijal Top lista nadrealista (kao fenomen unutar jugoslovenskog medijskog prostora) ispoljavao se u dvostrukoj globalnoj prezentnosti. S jedne strane, diskursom novoprimitivističkih Sarajlija zastupala su se antitradicionalna, antiinstitucionalna načela, a ostvarila se sinteza lokalnog jugoslovenskog sa globalnim pro-zapadnim tokovima. U emisijama novoprimitivaca se, s druge strane, komentarisala hibridnost multikulturalne sredine u kojoj su delovali, pri čemu je jezik komunikacije bio mehanizam kreolizacije,<sup>432</sup> a medijski produkti, produkcije globalne forme. U tom smislu, prostor Sarajeva se može tumačiti kao paradigmatički lokalitet u globalnom kontekstu Jugoslavije.

U epizodama serijala trećeg ciklusa dominira ideja rata. Apsurdnost mira se prikazivala kao 'nepoželjan' događaj. O tome se govorilo u skečevima: o nacional-detektoru; prilogu sa zida između Ujedinjene Evrope i razjedinjene Jugoslavije; reportaži porodičnog rata u stanu solitera; prenos sa zasedanja Skupštine Bosne i Hercegovine na kojoj se razmatraju predlozi za novu himnu države; izveštavanje sa mesta u kom je zavladao vanredno stanje mira, kog prati prilog sa vojnim licem o zaplenjenom cveću, umesto realno očekivanog oružja; instrukcije i saveti za građane u slučaju vanredne, odnosno „dramatične situacije“ izbijanja mira; vesti o opadanju trgovine oružjem i dr. Skečevi sa tematikom ratnog stanja i nacionalnih netrepeljivosti imali su formu informativnog programa. Polazni impuls za koncipiranje epizoda trećeg ciklusa Top liste nadrealista bila je heterogenost države i društva. Ta heterogenost u etničkoj kompleksnosti Balkana bila je prikazana kao najveći problem bivše države. Ona je uzrok nestabilnosti i nereda na poluostrvu koji vode ka ratu, kome je Balkan skloniji nego Evropa. Jugoslavija je sagledana iz ugla etničke kompleksnosti. Nacionalizam u državi 'bratstva i jedinstva' postoji na osnovu okosnica jezika i verskog identiteta. Jezik ujedinjuje, mada je on u Top listi nadrealista podrazumevao 'istost različitosti', kao nadrealan segment jugoslovenskog, u kom svaka nacija traga za prevodom

---

<sup>432</sup> Nevena Daković, *Balkan kao filmski žanr: slika, tekst, nacija*, FDU, Institut za pozorište, film, radio i televiziju, Beograd, 2008, 205–211.

na svoj maternji jezik. Iako nije postojalo direktno aludiranje na verski identitet, ono se neposredno pominje u reportaži o igri hrkljuš, inače izmišljenoj sportskoj igri, koja asocira na karikirani derviški obred iranskih pozdarana. Naime, igra 'hrkljuš' se odvija tako što više igrača formira krug. Potom vođa igre u krug ubaci loptu krpenjaču nekom od igrača, a zatim počinje dobacivanje. Ukoliko igraču ispadne lopta iz ruke, on završava igru – udarajući se pesnicom u čelo i glasno govoreći „do mene, do mene“. Kada vođa igre vikne hrkljuš pobjednik je onaj kod koga se ne nalazi lopta. Momenat samopovređivanja ili udaranja igrača pesnicom u čelo povezuje se sa derviškim obredom. Derviš se seče nožem po čelu, nakon čega posekotinu vezuje trakom sa ispisanim poglavljem iz Kur'ana, a zatim se udara po rani.



## D

### VIII ZAKLJUČAK

Priča o alternativni je priča o drugačijim mehanizmima društvenih i kulturalnih izvođenja i delovanja u dominantom sistemu. Termin alternativa u osamdesetim godinama XX veka, najčešće se koristio u kolokvijalnom govoru. Izraz alternative bio je delotvoran i značajan u kontekstu poznog socijalizma. Alternativno je nastalo u kontekstu, kao deo konteksta, kao zaseban diskurs, determinisan diskursima. Govor alternative je kulturalni iskaz i iskazivanje društva. Praksama alternative su objedinjene društvene i kulturalne pluralnosti, bez centra i margine. Poznosocijalističku alternativnu kulturu stvarali su pojedinci i grupe, koji su delovali i isticali svoju 'drugost' i autentičnost u vladajućem ideološkom sistemu i u okviru njegovih kulturalnih konstrukcija. Oštre kritike i komentari odredili su poznosocijalističku alternativu. Dalekovidost i autentičnost praksi alternative, prepoznala se u decenijama koje su sledile. Predstavnici alternativne kulture bili su anticipatori događaja u Jugoslaviji, dok su njihove prakse ostale trajni, autentični zapisi vremena. Dileme – poput, da li je alternativa bila oblik mladalačke pobune, ili ideje alternative kao kulturalne opcije opstaju i danas – provociraju

dalju raspravu. U prilog tome, načinjen je kratak osvrt na jugoslovenske alternativne grupe, pojedince i pojedinke nakon poznosocijalističkog perioda.

Alternativna kultura poznog socijalizma je delom nastala kao izraz kratkoročnog mladalačkog 'bunta' jugoslovenskih grupa, pojedinaca i pojedinki. 'Bunt' mladih krajem sedamdesetih i tokom osamdesetih godina bio je 'tiha' pobuna omladine protiv političkih, kulturalnih, i uopšte društvenih konstrukcija. Omladinska pobuna označila je kritičko ophođenje prema sistemu. Iako je u pojedinim praksama, kritička instanca imala subverzivnu moć, kritika je bila matica diskursa alternativne kulture. Pobuna je, u praksama alternative, ispoljena kritičkom gestom. Mladalačkim buntom / pobunom u alternativnoj kulturi nije se mogla urušiti moć sistema, ali se mogao destabilizovati osnivački temelj sistema i njegova utopija. Alternativa je bila posredni očevidac autodestrukcije vladajuće ideologije. Duh mladalačke pobune bio je prisutan u pojedinim ostvarenjima jugoslovenskih grupa: Šarlo akrobata, Laibach, Prljavo kazalište, Električni orgazam, Partibrejkers, KUD Idijoti, Zabranjeno pušenje, i u delovanju Olivera Mandića. Osim grupa Šarlo akrobata koja se rasformirala nakon prvog albuma, i grupe KUD Idijoti, koja je prestala sa radom nakon smrti pevača Branka Črnca Tuste, svi ostali sastavi su nastavili rad, a delovali su u dominantnim pravcima popularne rokenrol muzičke kulture. Neki od njih, stekli su međunarodno priznanje. Međunarodnu popularnost imaju sastavi Laibach i Zabranjeno pušenje (Beograd) koji se, uz reditelja Emira Kusturicu, transformisao u ansambl drugačijeg muzičkog koncepta i imena - The No Smoking Orchestra.

Verni alternativnoj kulturi i nakon raspada Jugoslavije, bili su bendovi Disciplina kičme, KBO! i Vrisak generacije iz Srbije, grupa Center za dehumanizaciju iz Slovenije, sastavi Grč, Let 3 iz Hrvatske, zatim grupa SCH iz Bosne i Hercegovine, i Rambo Amadeus iz Crne Gore. Oni su ostali u stilskim okvirima muzičkog jezika alternative, sa provokativnim i osvešćenim varijacijama u jeziku i nastupu. Njihova alternativnost je opstala u autentičnom izrazu i bezkompromisnom stavu prema vladajućim ideološkim konstrukcijama u kontekstualnim okvirima. Značaj ovih muzičara alternative poznog socijalizma, ogleda se u njihovom istupanju izvan područja mladalačke pobune protiv postojećih političkih, kulturalnih i društvenih konstrukcija. U kasnijim tranzicijskim, postsocijalističkim vremenima, oni su ostali prepoznatljivi po specifičnostima u muzičkom jeziku i kulturalnom izrazu.

Takođe, dosledne izrazu mladalačkih praksi u alternativnoj kulturi bile su jugoslovenske grupe Buldožer, Pankrti, Paraf i Pekinška patka. Ovi sastavi su se istakli inovativnim muzičkim idejama, zbog kojih su bili rodonačelnici ideologije alternativne

kulture Jugoslavije. Shvatajući značaj mladalačkog zalaganja, ovi bendovi su pokušali da deluju i nakon zvaničnih raspuštanja. Ponovna okupljanja bila su pokušaji oživljavanja 'mladalačkog žara'. Tako se grupa Buldožer u 2006-oj godini ponovo sastala i objavila kompilacijski album „Lik i djelo“, snimljen za PGP RTB. Slično njima, grupa Pankrti se, nakon raspada 1987., okupila 2007. godine, dok su pankeri grupe Paraf nastupali 2008. godine, da bi 2012. u izmenjenom sastavu nastavili da deluju. Grupa Pekinška patka je svirala na prestižnom EXIT festivalu 2008. i bila medijski vidljiva do 2012. godine.

Mladi muzičari sastava Idoli, Otroci socializma, Borghesia, Azra, kreativno su se izražavali u cilju kritikovanja sistema poznosocijalističke Jugoslavije. Muzički sastavi nisu pravili kompromise sa drugim dominantnim pravcima popularne kulture, te nisu opstali nakon osamdesetih godina. Početkom devedesetih, ove muzičke grupe prestaju da deluju u sferi alternativne muzike i kulture. Primera radi, pojedini članovi grupe Idoli su, kao intelektualna elita zauzeli pozicije predstavnika vlasti u demokratskim krugovima, ili se odselili u inostranstvo, gde su nastavili da stvaraju u muzičkoj sferi. Muzičar Džoni Štulić, iz grupe Azra, možda je jedan od najstrožih, bezkompromisnih, 'svagdašnjih' predstavnika alternative, koji je raskinuo sa sistemima vrednovanja, stvaranja i plasiranja muzičkih ostvarenja i produkcija. Štulić danas živi u Amsterdamu i izbegava da govori muzikom. Članovi grupe Borghesia su nastavili da se bave video umetnošću, izvan muzičke sfere. Oni su jedan od bendova koji se u vremenu nakon osamdesetih povezuje sa alternativnim prostorima Diska FV.

Na samom kraju posebno mesto treba pokloniti grupi Ekatarina Velika i Satanu Panonskom. Predstavnicima alternative koji su delovali do smrti, ostali su dosledni izrazu i načelima alternativne kulture. Dezorijentisanost i apatija u ratnim godinama Jugoslavije, obeležile su i 'ispratile' krajeve života muzičara alternative. Frontmen grupe EKV Milan Mladenović se svojim zalaganjem suprotstavio ratu u jugoslovenskim republikama. Ipak, čini se da su ukupne prilike zbog ratnog stanja pospešile njegovu bolest od koje je umro u trideset i sedmoj godini. Panker Satan Panonski je sudelovao u jugoslovenskom ratu, u kom je stradao na samom početku. Za razliku od ovo dvoje predstavnika alternative, neki od muzičara bili su žrtve narkotika ili žrtve smrtonosnog virusa aidsa, zvanično registrovanog u Jugoslaviji u osamdesetim godinama.

Zaključna ideja rada je da se pod odrednicom 'alternativa' integrišu kulturalne pojave ili fenomeni društva, kakve su bile poznosocijalističke kulturalne prakse. Jaz koji je nastupio u poznom socijalizmu odnosio se na razilaženje državnih institucionalnih mehanizama i samog društva. Socijalističko društvo se izmenilo nakon smrti Josipa Broza Tita. Osamdesetih

godina XX veka, državne institucije su nastavile da funkcionišu u sistemu, odnosno da plasiraju 'ideologiju po sebi', dok su se u okvirima društva događale promene. Društvo poznog socijalizma postalo je svesno 'ideologije po sebi' plasirane u državnim institucionalnim područjima. Subjekti u socijalističkom društvu prepoznali su ideologiju socijalističkog kao osnovni mehanizam za izgradnju društvenog života i svakodnevice. U pokušaju da izbegnu ideološki upisi, društveni subjekti poznog socijalizma postali su subjekti 'ideologije po i za sebe'. Iz tih razloga, socijalističko društvo se transformisalo u društvo 'alternativne perspektive' u kom se formiraju kulturalne konstrukcije i predstavnici alternative.

Alternativa se definiše u sferi dominantnih vladajućih ideoloških kulturalnih konstrukcija. Ona se plasira kao potkulturalna konstrukcija koja ima 'ideologiju po i za sebe'. Kulturalne izvedenosti alternative jesu rezultat kritičkog preispitivanja vladajućeg sistema. Zato je alternativa bila produkt vladajuće ideologije, koja je prepoznala ciničnosti sistema u kom je nastajala i delovala. Usled identifikacije sa sistemom, u alternativnoj kulturi bile su prezentovane nove kulturalne konstrukcije, poput pank-a ili novog talasa, ali i artistički projekti, simulacije masovne kulture, koje su stvarali, između ostalih, otvoreni identiteti na margini *mainstream*-a. U alternativnim praksama su se izvodile preterane identifikacije sa sistemom, prilikom kojih su anticipirane kulturalne konstrukcije društva i kulturalni pravac. Alternativnim praksama poznog socijalizma su se, sa jedne strane, otkrivali skriveni kulturalni koncepti, kao što su: homoseksualizam, transvestizam, i dr. Značaj alternativne kulture se, sa druge strane ogledao u imenovanju kulturalnog pravca, kakav je turbo-folk. Alternativa je kultura koja je oponašala ciničnost samoupravne socijalističke ideologije, usled čega je alternativna percepcija podrazumevala širu perspektivu vidljivog od one predočene i plasirane u dominantnom diskursu. U izvesnom smislu, alternativna kultura je stvaran odraz u ogledalu vladajuće ideologije. Ona je pokazivala ono što sistem jeste ili treba da bude za društvo. Ipak, alternativa u poznosocijalističkom društvu nije imala političku platformu, ili moć konstituisanja i organizovanja homogenog društvenog totala. Alternativa je kulturalni fenomen koji je zavisio od društva i odgovarao postojećim konstruisanim subjektima, dakle individuama poznosocijalističkog društva, odnosno subjektima fleksibilnijeg društva 'alternativne perspektive'.

## Literatura

1. Adorno, T., Horkheimer, M.: *Dijalektika prosvetiteljstva - filozofijski fragmenti*, Sarajevo: IP Veselin Masleša, 1989.
2. Anderson, Benedict: *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, London, New York: Verso, 1991.
3. Anđelković, Cicmil, Vladimir, Slobodan: *Pankeri: zbornik tekstova*, Beograd: Punpublik, 1988.
4. Arendt, Hannah: *The Human Condition*, Chicago & London: The University of Chicago Press, 1958.
5. Bak Mors, Suzan: *Svet snova i katastrofa – Nestanak masovne utopije na istoku i zapadu*, Beograd: Beogradski krug, 2005.
6. Butler, Džudit: *Tela koja nešto znače – O diskurzivnim granicama „pola“*, prevod: Slavica Miletić, Beograd: Fabrika knjiga, 2001.
7. Butler, Džudit: *Imitacija i rodna neposlušnost*, u: *Unutra/Izvan: gej i lezbejska hrestomatija*, ur. Dajana Fas, Beograd: Centar za ženske studije, 2005, 25–44.
8. Butler, Džudit: *Nevolja s rodom: Feminizam i subverzija identiteta*, prevod: Adriana Zaharijević, Loznica: Karpos, 2010.
9. Bauk, Danijela: „Grč“ još žešći, još mračniji, u: *RiRock*, <http://www.rirock.com/rirock-scena/grc-jos-zesci-jos-mracniji/>, pristupljeno 6. avgusta 2014. u 17 časova.
10. Benjamin, Walter: *Umetničko delo u veku svoje tehničke reprodukcije*, u: *Eseji*, Beograd: Nolit, 1974, 114–149.
11. Bjelić, Savić, Dušan I., Obrad: (ed. by): *Balkan as Metaphor: Between Globalization and Fragmentation*, London: The MIT Press Cambridge, 2002.
12. Bilig, Majkl: *Banalni nacionalizam*, prevod: Veselin Kostić, Beograd: XX vek, 2009.
13. Birger, Peter: *Teorija avangarde*, Beograd: Narodna knjiga, 1998.
14. Bodrijar, Žan: *Simulakrumi i simulacija*, Novi Sad: Svetovi, 1991.
15. Bodrijar, Žan: *Drugo od istoga*, Beograd: Lapis, 1994.
16. Brejk, Majk: *Potkultura kao analitičko oruđe u sociologiji, Potkulture 2*, Beograd: Istraživačko-izdavački centar SSO Srbije, 1986, 14–26.
17. Bright, Terry: *Soviet Crusade Against Pop*, in: *Popular Music*, Volume 5, January 1985, Cambridge University Press, 123–148.
18. Buden, Boris: *Kapitolski kolodvor – politički eseji*, Beograd: Centar za savremenu umetnost, 2002.
19. Buden, Boris: *Ideologija postkomunističke tradicije*, razgovarao: Ozren Pupovac, u: *Up&Underground*, prevod: Vlasta Paulić, proljeće 2010, 294–305.
20. Buden, Boris: *Gastarbajteri, glasnici budućnosti*, objavljeno na: <http://www.slobodnifilozofski.com/2012/08/boris-buden-gastarbajteri-glasnici.html>, pristupljeno 15.mart 2014. godine u 16 časova.
21. Burn, Parker, Andrew, David: *Analysing Media Texts*, London, New York: Continuum, 2003.

22. Champion, Chris: *Walking on the Moon: The Untold Story about Police and the Rise of New Wave Rock*, Hoboken, N.J.: Wiley, 2009.
23. Cook, Deborah: Adorno on Late Capitalism: Totalitarianism and the Welfare State, in: *Pavilion – Contemporary art & culture magazine: What is East Socialism, and What Comes Next?*, ed. by: Răzvan Ion, Eugen Rădescu, No. 10–11, Bucharest: Artphoto Asc, 17–33.
24. Colegrave, Sullivan, Stephen, Chris: *Punk*, London: Bounty Books, 2013.
25. Collin, Matthew: *This is Serbia Calling: Rock'n'roll Radio and Belgrade's Underground Resistance*, Beograd: Samizdat B92, 2001.
26. Čolović, Ivan (ur): *Zid je mrtav, živeli zidovi!*, Beograd: XX vek, 2009.
27. Ćosić, Pavle: *Novi talas kao neverovatan splet okolnosti i kao istorija koja se pretvorila u bajku*, <http://www.citymagazine.rs/blog/?p=3014>, pristupljeno: 5. juna 2012. godine u 22,30 časova.
28. Daković, Nevena: *Balkan kao filmski žanr: slika, tekst, nacija*, Beograd: FDU, Institut za pozorište, film, radio i televiziju, 2008.
29. Debeusscher, Juliane: Irwin: NSK State, in: *Pavilion – Contemporary art & culture magazine: What is East Socialism, and What Comes Next?*, ed. by: Răzvan Ion, Eugen Rădescu, No. 10–11, Bucharest: Artphoto Asc, 265–261.
30. Debor, Guy: *Društvo spektakla*, Beograd: Anarhija Blok 45, 2003.
31. Dedić, Nikola: *Ka radikalnoj kritici ideologije: Od socijalizma ka postsocijalizmu*, Beograd : Prodajna galerija "Beograd", Novi Sad : Muzej savremene umetnosti Vojvodine, 2009.
32. Delanty, Gerard: *Handbook of Contemporary European Social Theory*, Routledge: Routledge International Handbooks, 2006.
33. Delanty, Gerard: *The Cosmopolitan Imagination – The Renewal of Critical Social Theory*, Cambridge: Cambridge Univeristy Press, 2009.
34. Deleuze, Guattari, Gilles, Félix: *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*, translated by: Brian Massumi, London: University of Minnesota Press, 1987.
35. Delez, Žil: *Predgovori*, prevod: Andrija Filipović, Loznica: Karpos, 2010.
36. Dragičević-Šešić, Milena: Alternativni umetnički izraz(i) – umetnost i potkultura, u: *Potkulture*, br.2, Istraživačko izdavački centar SSO Srbije, Beograd, 1986, 109–119.
37. Dragičević-Šešić, Milena: Alternativni umetnički izraz u Jugoslaviji danas, u: *Potkulture*, br.4, Istraživačko izdavački centar SSO Srbije, Beograd, 1989, 88–96.
38. Dragičević-Šešić, Milena: *Neofolk kultura: publika i njene zvezde*, Sremski Karlovci, Novi Sad: Knjižarnica Zorana Stojanovića, 1994.
39. Драгићевић-Шешић, Милена: Утицај америчког духа на новокомпоновани модел или како учити од Лас Вегаса: сусрет Барби лутке и Лепе Брене, у: *Сусрет два света (1492-1992)*, (Зборник радова са научног скупа), Београд: Филозофски факултет, Центар за етнолошко – антрополошка истраживања, 1997, 113-121.
40. Dragičević-Šešić, Milena: *Alternativa i umetnost*, Beograd: CLIO, 2012.
41. Džagouz, Anamari: *Queer teorija: Uvod*, prevod: Tatjana Popović, Beograd: Centar za ženske studije, 2007.
42. Epštejn, Mihail: *Postmodernizam*, Beograd: Zepter Book World, 1998.
43. Erjavec, Aleš (ed. by): *Postmodernism and the Postsocialist Condition: Politicized Art under Late Socialism*, Berkley, Los Angeles, London: University of California Press, 2003.

44. Fas, Dajana: *Unutra/Izvan: Gej i lezbejska hrestomatija*, zbornik radova, Beograd: Centar za ženske studije, 2003.
45. Fiamengo, Ante: Savez komunista i proces transformacije etatičko-birokratskog u samoupravljački socijalizam, u: *Politička misao*, Vol.4, No.1, ožujak 1967, 6–25.
46. Fine, Robert: *Cosmopolitanism*, London, New York: Routledge Key Ideas, 2007.
47. Fisk, Džon: *Popularna kultura*, Beograd: Clio, 2001.
48. Foster, Hal: *The Return of the Real: The Avant-garde at the End of the Century*, Cambridge, London: The MIT Press, 2001.
49. Fuko, Mišel: *Volja za znanjem: Istorija seksualnosti I*, prevod: Jelena Srakić, Loznica: Karpos, 2006.
50. Fuko, Mišel: *Poredak diskursa*, prevod: Dejan Aničić, Loznica: Karpos, 2007.
51. Gelder, Ken, Thornton, Sarah (ed by): *The Subcultures Reader*, London & New York: Routledge, 1996.
52. Georgijev, Slobodan: Demokratija je turbo-folk, intervju sa Rambom Amadeusom, *Vreme*, br 767, 15. septembar 2005., <http://www.vreme.com/cms/view.php?id=427837>, pristupljeno: 13.decembra 2010. u 18 časova.
53. Gocić, Goran: *Emir Kusturica: Kult margine*, Beograd: SKC, 2005.
54. Gojković, Drinka: *Šta ćemo sad?*, [http://www.b92.net/casopis\\_rec/arhiva/gojkovic.html](http://www.b92.net/casopis_rec/arhiva/gojkovic.html), pristupljeno: 11. decembar 2010. u 19 časova.
55. Golubović, Tutnjević, Vidosava, Stanislav (ur): *Srpska avangarda u periodici* (zbornik radova), Novi Sad: Matica srpska, 1996.
56. Gordi, Erik: *Kultura vlasti u Srbiji: nacionalizam i razaranje alternativa*, prevod: Biljana Lukić, Beograd: Samizdat B92, 2001.
57. Gordon, Avery F.: Utopia, u: *New Keywords: a revised vocabulary of culture and society*, ed. by: Tony Bennett, Lawrence Grossberg, Meaghan Morris, Oxford: Blackwell Publishing, 2005, 362–364.
58. Grabar, Nika: Interview with Neven Korda: Pleasure in Discipline, preuzeto s: [http://talkingcriticarts.files.wordpress.com/2011/04/ltca\\_publication\\_art\\_in\\_critical\\_confrontation\\_to\\_society.pdf](http://talkingcriticarts.files.wordpress.com/2011/04/ltca_publication_art_in_critical_confrontation_to_society.pdf) , 490–505, pristupljeno: 2. februara 2013. u 15 časova.
59. Gros, Elizabet: *Promenljiva tela: ka telesnom feminizmu*, prevod: Tatjana Popović, Beograd: Centar za ženske studije i istraživanja roda, 2005.
60. Grossberg, Lawrence: Identity and Cultural Studies: Is That All There Is?, in: *Questions of Cultural Identity*, ed.by: Stuart Hall, Paul du Gay, London: Sage Publications Ltd., 1996, 87–107.
61. Groys, Boris: *Učiniti stvari vidljivima – strategije suvremene umjetnosti*, (zbornik tekstova), ur: Nada Beroš, Zagreb: Muzej suvremene umjetnosti, 2006.
62. Groys, Boris: *Art Power*, Cambridge: The MIT Press, 2008.
63. Гројс, Борис: *Стул Стаљин*, превод: Добрило Аранитовић, Београд: Службени гласник, 2009.
64. Gržinić, Marina (ur.): *Rekonfiguracija identitet: zgodovina, sedaniost in prihodnost neovisne kulturne produkcije v Ljubljani*, Ljubljana: Forum za artikulacijo prostorov drugačnosti, 1996.
65. Gržinić, Marina: *Fiction Reconstructed-Eastern Europe, Post-Socialism & The Retro-Avant-Garde*, Vienna: Springerin, 2000.
66. Gržinić, Marina: The Real, The Desperate, The Absolute & Agencies and Instruments, in: *The Real, The Desperate, The Absolute* (Essays on art systems, narratives of power, strategies of implosion, perspectives on disasters, objects as

- monsters nad activism), ed. by: Marina Gržinić, Celje: Gallery of Contemporary Art, 2001, 6–22.
67. Gržinić, Marina: NSK: It's perpetuum mobile, in: *Art & Politics: The Imagination of Opposition in Europe*, ed. by: Noel Kelly (The Art Projects Network), Dublin: Conference Papers, April 29-30, 2004, 44–51.
  68. Gržinić, Marina: *Situated Contemporary Art Practices: Art, Theory and Activism from (the East of) Europe*, Ljubljana, Frankfurt am Main: Revolver, Založba ZRC, 2004.
  69. Gržinić, Marina: *Avangarda i politika – istočnoevropska paradigma i rat na Balkanu*, prevod: Stevan Vuković, Beograd: Beogradski krug, 2005.
  70. Gržinić, Marina: *Estetika kibersvijeta i učinci derealizacije*, prevod: Nebojša Jovanović, Zagreb: Multimedijalni institut, 2005.
  71. Gržinić, Marina: On the Re-Politicisation of Art through Contamination, in: *East Art Map: Contemporary Art and Eastern Europe*, IRWIN, (ed. by), London: Central Saint Martins College of Art and Design, University of the Arts London, 2006, 477–486.
  72. Gržinić, Marina: Linking of theory, politics and art, in: *Contemporary Art and Nationalism*, critical reader, ed. by: Minna Henriksson, Sezgin Boynik, Priština: Institute for contemporary art "EXIT": Center for Humanistic Studies "Gani Bobi", 2007, 97–110.
  73. Gržinić, Marina: Synthesis: Retro-Avant Garde or Mapping Post-Socialism, in: *Pavilion – Contemporary art & culture magazine: What is East Socialism, and What Comes Next?*, ed. by: Răzvan Ion, Eugen Rădescu, No. 10–11, Bucharest: Artphoto Asc, 81–91.
  74. Hebdidž, Dik: *Potkultura: značenje stila*, prevod: David Albahari, Beograd: Rad, 1980.
  75. Hesmondhalgh, Negus, David, Keith: *Popular Music Studies*, London: Bloomsbury Publishing Plc., 2002.
  76. Hicks, Stephen R.C.: *Explaining Postmodernism: Skepticism and Socialism from Rousseau to Foucault*, Tempe, Arizona and New Berlin/Milwaukee: Scholargy Publishing, 2004.
  77. Hobsbom, Rejndžer, Erik, Terens: *Izmišljanje tradicije*, Beograd: XX vek, 2011.
  78. Huq, Rupa: *Beyond Subculture – Pop, Youth and Identity in a Postcolonial World*, London: Routledge, Taylor & Francis Group, 2006.
  79. Ilić, Dejan: Raseljavanje zone nenastanjivosti, u: Džudit Batler, *Tela koja nešto znače – O diskurzivnim granicama „pola“*, prevod: Slavica Miletić, Beograd: Fabrika knjiga, 2001.
  80. IRWIN (ed. by): *East Art Map: Contemporary Art and Eastern Europe*, London: Central Saint Martins College of Art and Design, University of the Arts London, 2006.
  81. Janjatović, Petar: *Ex Yu Rock Enciklopedija 1960-2006*, Beograd: Drugo dopunjeno izdanje, 2007.
  82. Janjatović, Petar: *Pesme bratstva i detinjstva & potomstva: antologija rok poezije SFR Jugoslavije 1967-2007*, Novi Sad: Vegamedia, 2008.
  83. Jeremić, Vladimir: Politike vizuelnih reprezentacija i interpretacija arhiva jugoslovenskog pankaa i novog talasa (1979–1984), u: *Društvo u pokretu: Novi društveni pokreti u Jugoslaviji od 1968. do danas*, ur. Đorđe Tomić, Petar Atanacković, Novi Sad: Cenzura, 2009, 103–107.



84. Johnson, Richard: Alternative, in: *New Keywords: a revised vocabulary of culture and society*, ed. by: Tony Bennett, Lawrence Grossberg, Meaghan Morris, Oxford: Blackwell Publishing, 2005, 3–5.
85. Jovanović, Nebojša: From a *Trauma* to The Trauma, in: *The Real, the Desperate, The Absolute* (Essays on art systems, narratives of power, strategies of implosion, perspectives on disasters, objects as monsters nad activism), ed. by: Marina Gržinić, Celje: Gallery of Contemporary Art, 2001, 23–30.
86. Jovićević, Vujanović, Aleksandra, Ana: *Uvod u studije performansa*, Beograd: Fabrika knjiga, 2007.
87. Jurman, Urša: Cindy Sherman - Ženskot kot maškarada, u: *Delta* 1–2, Ljubljana, 2000, 29–63.
88. Кардель, Едвард: *О народној демократији у Југославији: поводом новог Закона о народним одборима*, Београд: Култура, 1949.
89. Kas, Eduardo (ed. by): *Signs of Life: Bio Art and Beyond*, Cambridge, Massachusetts, London: MIT Press, 2007.
90. Kelner, Daglas: *Medijska kultura*, Beograd: Clio, 2002.
91. Kirn, Gal: Jugoslavija: od partizanske politike do postfordističke tendencije, u: *Up&Underground*, proljeće 2010, 208–229.
92. Kos, Jože: Alternativna kulturna zajednica u severoistočnoj Sloveniji 1982–87, u: *Potkulture* br.4, Beograd: Istraživačko izdavački centar SSO Srbije, 1989, 83–85.
93. Kosova, Erden: The Problematic of National Identity and Social Engagement in the Contemporary Art Practice in the Balkan, in: *Contemporary Art and Nationalism*, critical reader, ed. by: Minna Henriksson, Sezgin Boynik, Priština: Institute for contemporary art “EXIT“: Center for Humanistic Studies “Gani Bobi“, 2007, 176–213.
94. Kronja, Ivana: *Smrtonosni sjaj: Masovna psihologija i estetika turbo-folka*, Beograd: Tehnokratia, 2001.
95. Kuljić, Todor: *Sećanje na titoizam: između diktata i otpora*, Beograd: Čigoja, 2011.
96. Kunst, Bojana: Discontents of Resistance: Art and Politics in the Time of Independence, in: *Art & Politics: The Imagination of Opposition in Europe*, ed. by: Noel Kelly (The Art Projects Network), Dublin: Conference Papers, April 29–30, 2004, 38–43.
97. Kyaw, Natalija: Računajte na nas. Pank i novi talas / novi val u socijalističkoj Jugoslaviji, u: *Društvo u pokretu: Novi društveni pokreti u Jugoslaviji od 1968. do danas*, ur. Đorđe Tomić, Petar Atanacković, Novi Sad: Cenzura, 2009, 81–102.
98. Laclau, Ernesto: *On Populist Reason*, London, New York: Verso, 2007.
99. Lakan, Žak: *Spisi* (izbor), Beograd: Prosveta, 1983.
100. Latifić, Amra: *Paradigme ruske avangardne i postmoderne umetnosti*, Beograd: Čigoja, 2010.
101. Levi, Pavel: *Raspad Jugoslavije na filmu*, Beograd: XX vek, 2009.
102. Lovšin, Peter: *Pankriti*, ur: Gojko Tešić i grupa autora, Beograd: Službeni glasnik, 2008.
103. Luković, Petar: *Bolja prošlost – prizori iz muzičkog života Jugoslavije 1940–1989*, Beograd: Mladost, 1989.
104. Đorđević, Jelena: *Postkultura*, Beograd: CLIO, 2009.
105. Đurković, Miša: Ideologizacija turbo-folka, u: *Kultura: časopis za teoriju i sociologiju kulture i medija*, br. 102, Beograd: Zavod za proučavanje kulturnog razvitka, 2002, 23–45.

106. Marjanić, Suzana: Dokumentarac o Kugla glumištu, u: O dobizmu i društvu razočaranja, u: *Zarez – dvotjednik za društvena i kulturalna zbivanja*, br.347, 2012, <http://www.zarez.hr/clanci/o-dobizmu-i-drustvu-razocaranja>, pristupljeno: 24. jula 2014. godine u 17 časova.
107. Marković, Dejan D.: *Nije sve to bio samo rock'n'roll: antologija kontrakulture*, Beograd: Плато, 2003.
108. Marković, Vladimir; Od Ljotića dva putića – „Novi društveni pokret“ u Srbiji krajem 90-ih i slika njegove ideologije, u *Prelom – časopis Škole za istoriju i teoriju umetnosti CSUb*, ur: Siniša Mitrović, No.1, Beograd: Centar za savremenu umetnost, 2001.
109. Merenik, Lidija: *Beograd: osamdesete*, Novi Sad: Prometej, 1995.
110. Mijatović, Brana: *“Throwing Stones at the System” : Rock Music in Serbia during the 1990s*, na: <http://www.music.ucsb.edu/projects/musicandpolitics/archive/2008-2/mijatovic.html>, pristupljeno 10. decembar 2010. u 19 časova.
111. Milinković, Miodrag: Satan Panonski, dokumentarni film, *diplomski rad*.
112. Mirković, Igor: *Srijeto dijete*, film o novom talasu u Zagrebu.
113. Митровић, Маријана: Агенти спектакла: Политике тела у турбо-фолку, у: *Културне паралеле: свакодневна култура у постсоцијалистичком периоду*, ур. Зорица Дивац, Београд: Етнографски институт САНУ, 2008, 131–132.
114. Mladenović, Milan: *Dečak iz vode (monografija)*, priredio: Flavio Rigonat, Beograd: Lom, 2008.
115. Močnik, Rastko: Subject Supposed to Believe and Nation as a Zero-Institution, in: *Along the Margins of Humanities (Seminar in Epistemology of Humanities)*, ed.by: Aldo Milohnić, Rastko Močnik, Ljubljana: ISH Fakulteta za podiplomski humanistični študij, 1996, 155–195.
116. Močnik, Rastko: *Alterkacije: alternativni govori i ekstravagantni članci*, Beograd: XX vek, 1998.
117. Močnik, Rastko: *Extravagantia II: Koliko fašizma?*, Zagreb: Arkazin, 1998.
118. Močnik, Rastko: *3 teorije: Ideologija, Nacija, Institucija*, prevod: Branka Dimitrijević, Beograd: Centar sa savremenu umetnost: Škola za istoriju i teoriju umetnosti, 2003.
119. Močnik, Rastko: Identity and the arts, in: *Contemporary Art and Nationalism, critical reader*, ed. by Minna Henriksson, Sezgin Boynik, Priština: Institute for contemporary art “EXIT“: Center for Humanistic Studies “Gani Bobi“, 2007, 40–55.
120. Močnik, Rastko: Utopizam s onu stranu utopija, u: *Up&Underground*, preveo: Srećko Pulig, proljeće 2008, 74–89.
121. Močnik, Rastko: Promene u načinu proizvodnje: „globalizacija“, u: *Up&Underground*, preveo: Srećko Pulig, Proljeće 2009, 144–153.
122. Močnik, Rastko: Nismo mi krivi, ali smo odgovorni, razgovarao: Ozren Pupovac, u: *Up&Underground*, prevod: David Tarandek, Proljeće 2010, 139–155.
123. Močnik, Rastko: Inside the identity state – Two types of fascist politics, u: *Eurozine*, 2010, <http://www.eurozine.com/articles/2012-10-08-mocnik-en.html>, pristupljeno: 26. jula 2013. u 20 časova.
124. Modrica, Bernardina: *Ritam rock plemena – od Uragana do Urbana* dokumentarni film.
125. Monroe, Alexei: How The West Was Won – NSK and The Conquest of Cultural Space, in: *Art & Politics: The Imagination of Opposition in Europe*, ed.

- by: Noel Kelly (The Art Projects Network), Dublin: Conference Papers, April 29-30, 2004, 64–70.
126. Monroe, Alexei: *Interrogation Machine – Laibach and NSK*, Cambridge: The MIT Press, 2005.
  127. Mouffe, Chantal: The Biopolar World Has Ended. What Comes After?, in: *Pavilion – Contemporary art & culture magazine: What is East Socialism, and What Comes Next?*, ed. by: Răzvan Ion, Eugen Rădescu, No. 10–11, Bucharest, Artphoto Asc, 126–133.
  128. Mukerij, Schudson, Chandra, Michael: *Rethinking Popular Culture: Contemporary Perspectives in Cultural Studies*, Berkeley: University of California Press, 1991.
  129. Musić, Goran: Jugoslovenski radnički pokret 1981–1991, u: *Društvo u pokretu: Novi društveni pokreti u Jugoslaviji od 1968. do danas*, ur. Đorđe Tomić, Petar Atanacković, Novi Sad: Cenzura, 2009, 160–168.
  130. Naumović, Slobodan: „Otpor!“ kao postmoderni Faust: društveni pokret novog tipa, tradicija prosvćenog reformizma i „izborna revolucija“ u Srbiji, u: *Filozofija i društvo*, 3, 2006, Beograd: Filozofski fakultet, 147–194.
  131. Nikolić, Lidija: *Osećanja. O. Sećanja.*, Beograd: Čekić, 2011.
  132. Pattie, David: *Rock Music in Performance*, Basingstroke: Palgrave Macmillan, 2007.
  133. Patton, Cindy: Marginal, in: *New Keywords: a revised vocabulary of culture and society*, ed. by: Tony Bennett, Lawrence Grossberg, Meaghan Morris, Oxford: Blackwell Publishing, 2005, 203–205.
  134. Pejović, Nenad: <http://www.popboks.com/tekst.php?ID=1146>, pristupljeno: 30. novembra 2010. u 22 časova.
  135. Pejović, Nenad: Buldožer – Lik i djelo, u *Popboks*, <http://www.popboks.com/article/4223>, pristupljeno 15. avgusta 2013. godine u 16 časova.
  136. Petrović, Tanja: *Yuropa: jugoslovensko nasleđe i politike budućnosti u postjugoslovenskim društvima*, Beograd: Fabrika knjiga, 2012.
  137. Piotrowski, Piotr: *In the Shadow of Yalta: Art and the Avant-garde in Eastern Europe, 1945–1989*, London: Reaktion Books Ltd, 2009.
  138. Potokar, Andrija: Pank u Ljubljani, *Potkulture 2*, Beograd: Istraživačko izdavački centar SSO Srbije, 1986, 38–44.
  139. Prica, Ines: *Omladinska potkultura u Beogradu: simbolička praksa*, Beograd: Etnografski institut SANU, knji. 34, 1991.
  140. Robins, Kevin: Identity, in: *New Keywords: a revised vocabulary of culture and society*, ed. by: Tony Bennett, Lawrence Grossberg, Meaghan Morris, Oxford: Blackwell Publishing, 2005, 172–175.
  141. Robins, Kevin: Other, in: *New Keywords: a revised vocabulary of culture and society*, ed. by: Tony Bennett, Lawrence Grossberg, Meaghan Morris, Oxford: Blackwell Publishing, 2005, 249–251.
  142. Roszak, Theodore: *Kontrakultura: razmatranje o tehnokratskom društvu i njegovoj mladalačkoj opoziciji*, Zagreb: Naprijed, 1978.
  143. Saint-Jean-Paulin, Christiane: *Kontrakultura: Sjedinjene Američke Države, šezdesete godine: rađanje novih utopija*, prevod: Đorđe Trajković, Beograd: Clio, 1999.
  144. Savić, Todorović, Sava, Igor: *Novosadska punk verzija (1978 – 2005) – prilog istoriji novosadske punk-hardrock scene*, Novi Sad: Studentski kulturni centar, 2006.

145. Shuker, Roy: *Understanding Popular Music Culture*, (Second Edition), London: Routledge Taylor & Francis Group, 2001.
146. Spasić, Ivana: *Kultura na delu: društvena transformacija Srbije iz burdijeovske perspektive*, Beograd, Fabrika knjiga, 2013.
147. Stakić, Vladimir: *Rambo Amadeus – hronologija: Uspavanke za revoluciju*, <http://akordi.rs/arhiv/rambo/rambo1.htm>, pristupljeno: 11. decembra 2010. u 20 časova.
148. Stakić, Vladimir: *Rambo Amadeus monovju*, *XZabava*, br. 4, februar/mart 1997, <http://akordi.rs/arhiv/rambo/rambo4.htm>, pristupljeno: 11. decembra 2010. u 20 časova.
149. Stamatović, Ivana: *Fatalna žena. Reprzentacija roda na operskoj sceni*, Beograd: Fakultet muzičke umetnosti, 2007.
150. Storey, John: *Cultural Studies and The Study of Popular Culture*, (Second Edition), Edinburgh: Edinburgh University Press Ltd, 2003.
151. Storey, John: *Inventing Popular Culture: From Folklore to Globalization*, Oxford: Blackwell Publishing, 2003.
152. Storey, John: Popular, in: *New Keywords: a revised vocabulary of culture and society*, ed. by: Tony Bennett, Lawrence Grossberg, Meaghan Morris, Oxford: Blackwell Publishing, 2005, 262–264.
153. Škrjanec, Brenda, (ur): *FV: Alternativa osamdesetih, Alternative Scene of the Eighties*, Ljubljana: Mglc, 2008.
154. Šuvaković, Miško: *Diskurzivna analiza – Prestupi i/ili pristupi 'diskurzivne analize' filozofiji, poetici, estetici, teoriji i studijama umetnosti i kulture*, Beograd: Univerzitet umetnosti, 2006.
155. Šuvaković, Miško: Politika i umetnost, u: *Republika*, No. 454–455, <http://www.republika.co.rs/454-455/20.html>, pristupljeno: 29. aprila 2010. u 20 časova.
156. Šuvaković, Miško: Outlines – nationalism in a post-socialist epoch: Inquires on art as technology of construction and implement collective self, in: *Contemporary Art and Nationalism*, critical reader, ed. by: Minna Henriksson, Sezgin Boynik, Priština: Institute for contemporary art "EXIT": Center for Humanistic Studies "Gani Bobi", 2007, 34–39.
157. Šuvaković, Miško: NSK SYMPTOM, in: *Art & Politics: The Imagination of Opposition in Europe*, ed. by: Noel Kelly (The Art Projects Network), Dublin: Conference Papers, April 29-30, 2004, 52–63.
158. Šuvaković, Miško: *Studije slučaja: Diskurzivna analiza izvođenja identiteta u umetničkim praksama*, Pančevo: Mali Nemo, 2006.
159. Šuvaković, Miško: Apocalyptic Spirits: Art In Postsocialist Era, in: *Pavilion – Contemporary art & culture magazine: What is East Socialism, and What Comes Next?*, ed. by: Răzvan Ion, Eugen Rădescu, No. 10–11, Bucharest: Artphoto Asc, 134–141.
160. Šuvaković, Miško (ur): *Istorija umetnosti u Srbiji XX vek: Radikalne umetničke prakse*, I tom, Beograd: Orion Art, 2010.
161. Šuvaković, Miško: *Pojmovnik teorije umetnosti*, Beograd: Orion Art, 2011.
162. Šuvaković, Miško: *Konceptualna umetnost*, Beograd: Orion Art, 2012.
163. Šuvaković, Miško: *Umetnost i politika: Savremena estetika, filozofija, teorija i umetnost u vremenu globalne tranzicije*, Beograd: Službeni glasnik, 2012.
164. Šuvaković, Miško: NSK Critical Phenomenology of the State, in: *Aesthetic Revolutions and Twentieth Century Avant-Garde Movements*, Aleš Erjavec (ed. by), Durham: Duke University Press Books, 2015, 215–254.

165. Taggart, Paul: Populizam – zagonetna sila: Teškoće definisanja i analize jedne složene planetarne pojave (iz *Populism*, Open University Press, Buckingham-Philadelphia 2000, 1–2, 10–14.), prevod: Milica Ćirović, u: Glasilo građanskog samooslobođanja *Republika* (Protiv stihije straha, mržnje i nasilja), Beograd, godina XV (2003), 302–303, 1–28. Februara 2003.). Vidi: <http://www.republika.co.rs/302-303/17.html>, pristupljeno: 15. marta 2014. godine u 16 časova.
166. Taguieff, Pierre-André: Populist Movements in Europe, in: *The Populism Reader*, ed.by: Lars Bang Larsen, Cristina Ricupero, Nicolaus Schafhausen, New York: Lukas & Sternberg, 2005.
167. Tajler, Kerol-En: Dečaci će biti devojčice: Politika gej transvestije, u: *Unutra/Izvan: gej i lezbejska hrestomatija*, *Unutra/Izvan: gej i lezbejska hrestomatija*, ur. Dajana Fas, Beograd: Centar za ženske studije, 45–85.
168. Tarik, Jusić (ur): *Stereotyping : representation of women in print media in Sout East Europe*, Sarajevo: Mediacentar, 2006.
169. Todorova, Marija: *Imaginarni Balkan*, Beograd: XX vek, 2006.
170. Todorova, Gille, Marija, Zsuzsa: *Post-comunist Nostalgia*, Oxford: Berghahn Books, 2010.
171. Todorova, Maria (ed.by): *Remembering Communism: genres of representation*, New York: Social Science Research Council, 2010.
172. Tomc, Gregor: We Will Rock YU – Popular Music in the Second Yugoslavia, in: *Impossible Histories: Historical avant-gardes, neo-avant-gardes, and post-avant-garda in Yugoslavia, 1918–1991*, ed. by: Miško Šuvaković, Dubravka Đurić, Cambridge, Massachusetts, London: The MIT Press, 2003, 432–465.
173. Tomc, Gregor: *Čiča Tomčeva koliba*, prevod: Miljenska Vitezović, Milan Đurić, Beograd: Službeni glasnik, 2010.
174. Tomović, Ivan: *Nevidljivi progon: Homoseksualizam pred socijalističkom pravdom*, Podgorica: Vrhovni sud Crne Gore, LGBT Forum Progres 2014. Vidi: <http://media.lgbtprogres.me/2014/06/ivan-tomovic-WEB.pdf>, pristupljeno: 5. aprila 2015. godine u 15 časova.
175. Torg, Anri: *Pop i rok muzika*, prevod: Ivana Mirkovic, Beograd: Clio, 2002.
176. Velikonja, Mitja: *Titostalgija*, prevod: Branka Dimitrijević, Beograd: XX vek, 2010.
177. Verdery, Katherine: What Was Socialism, and What Comes Next?, in: *Pavilion – Contemporary art & culture magazine: What is East Socialism, and What Comes Next?*, ed. by: Răzvan Ion, Eugen Rădescu, No. 10–11, Bucharest: Artphoto Asc, 8–15.
178. Verderi, Ketrin: *Šta je bio socijalizam i šta dolazi posle njega?*, prevod: Veselin Kostić, Beograd: Fabrika knjiga, 2005.
179. Vesić, Dušan: *Kao da je bilo nekad*, dokumentarni film, 2008.
180. Vićentić, Ninoslava: Opšte odlike umetnosti i uloga medija: iznošenje društveno-angažovanog stava beogradskog Novog talasa, u: *Kultura: časopis za teoriju i sociologiju kulture i medija*, br.133, Beograd: Zavod za proučavanje kulturnog razvitka, decembar 2011, 328–338.
181. Vitas, Marija: Uloga folkloru i specifičnosti njegove upotrebe u stvaralaštvu rok grupe Bijelo dugme, *diplomski rad* (rukopis), mentor: dr Dimitrije Golemović, Katedra za etnomuzikologiju, Beograd: Fakultet muzičke umetnosti, 2006.
182. Vujović, Sreten: Beograd kao pokretni praznik, u: *Urbani spektakl*, Beograd: Clio, Yustat, 2000, 130–146.

183. Vuksanović, Ivana: Humor u srpskoj muzici 20. veka, *doktorski rad*, rukopis, Beograd: Fakultet muzičke umetnosti, 2010.
184. ZANK – Alajbegović, Korda, Zemira, Neven: *Videodokument. Video umetnost v Slovenskem prostoru 1969–1998 (Video Art in Slovenia 1969–1998)*, katalog, Ljubljana: Sorosov centar za sodobne umetnosti, 1999, 149–161.
185. Zlatić, Ivan, *Od večnosti ka prolaznosti*, [http://www.yuope.com/zines/republika/arhiva/2001/264-265/264-265\\_17.html](http://www.yuope.com/zines/republika/arhiva/2001/264-265/264-265_17.html), pristupljeno: 27. decembra 2010. u 19 časova.
186. Жанин Чалић, Мари: *Историја Југославије у 20. веку*, превод: Ранка Гашић и Владимир Бабић, Београд: CLIО, 2013.
187. Žikić, Aleksandar: *Mesto u mećavi – Priča o Milanu Mladenoviću*, treće izdanje, Beograd: Laguna, 2014.
188. Žižek, Slavoj: *Birokratija i uživanje*, Beograd: Radionica SIC (Studentski izdavački centar UK SSO), 1984.
189. Žižek, Slavoj (ur.): Ideologija, cinizam, pank, u: *Filozofija skozi psihoanalizo*, Ljubljana: DDU Univerzum, 1984, 100–129.
190. Žižek, Slavoj: *Znak, označitelj, pismo: prilog materijalističkoj teoriji označiteljske prakse*, Beograd: Mladost, 1976.
191. Žižek, Slavoj: Can Lenin Tell Us About Freedom Today?, in: *Pavilion – Contemporary art & culture magazine: What is East Socialism, and What Comes Next?*, ed. by: Răzvan Ion, Eugen Rădescu, No. 10–11, Bucharest: Artphoto Asc, 116–125.
192. Žižek, Slavoj (ed. by): Introduction: The Spectre of Ideology, in: *Mapping Ideology*, London: Verso, 1989, 1–33.
193. Žižek, Slavoj (ed. by): How Did Marx invent the Symptom?, in: *Mapping Ideology*, London: Verso, 1989, 296–331.
194. Žižek, Slavoj: Bauk i dalje kruži, u: *Časopis Reč*, No.56.2, Beograd: Fabrika knjiga, 1999, 53–62.
195. Žižek, Slavoj: *Škakljivi subjekt: odsutno središte političke ontologije*, prevod: Dinko Telečan, Sarajevo: Šahinpašić, 2006.
196. Žižek, Slavoj: *Ispitivanje realnog*, prevod: Milan Brdar, Novi Sad: Akademska knjiga, 2008.
197. Žižek, Slavoj: *Living in The End of Times*, London: Verso, 2010.
198. [http://www.kalemegdan-disk.de/rise\\_and\\_fall\\_e.htm](http://www.kalemegdan-disk.de/rise_and_fall_e.htm), pristupljeno: 27. decembra 2010. godine u 19 časova.
199. [http://www.b92.net/info/vesti/index.php?yyyy=2000&mm=01&dd=11&nav\\_category=1&nav\\_id=3888](http://www.b92.net/info/vesti/index.php?yyyy=2000&mm=01&dd=11&nav_category=1&nav_id=3888), pristupljeno: 24. decembra 2010. godine u 12 časova.
200. Amadeus, Rambo: Citati, *XZabava*, br. 14; februar 1998., <http://akordi.rs/arhiv/rambo/rambo2.htm>, pristupljeno 11. decembra 2010. godine u 20 časova.
201. Grupa *Električni orgazam*, zvanični sajt grupe: [www.elektricniorgazam.com](http://www.elektricniorgazam.com).
202. Grupa *Ekatarina Velika (EKV)*, zvanični sajt: [www.ekatarinavelika.org](http://www.ekatarinavelika.org).
203. Grupa *Disciplina kičme*, zvanični sajt grupe: [www.disciplinakitschme.com](http://www.disciplinakitschme.com).
204. Grupa *Laibach*, zvanični sajt: [www.laibach.nsk.si](http://www.laibach.nsk.si).
205. Grupa *Partibrejkersi*, zvanični sajt: [www.partibrejkers.net](http://www.partibrejkers.net)
206. Grupa *Pekinška patka*, internet stranica: [www.popboks.com/pekinskapatka](http://www.popboks.com/pekinskapatka)
207. Grupa *Vrisak generacije*, zvanični sajt: [www.vrisak-generacije.tk](http://www.vrisak-generacije.tk).
208. Grupa *Demolition Group*, zvanični sajt: [www.demolitiongroup.si](http://www.demolitiongroup.si).
209. Grupa *Pankrti*, internet prezentacija: <http://pankrti.tripod.com/>.
210. Grupa *Kud Idijoti*, zvanična internet stranica: [www.kudidijoti.com](http://www.kudidijoti.com).

211. *Grupa Psihomodo pop*, zvanična internet stranica: <http://www.psihomodopop.hr/>.
212. *Grupa Prljavo kazalište*, internet prezentacija: <http://free-zg.htnet.hr/prljavokazaliste/>.
213. *Satan Panonski*, internet prezentacija: <http://satanpanonski.blog.hr/>.
214. *Grupa Zabranjeno pušenje*, zvanična internet stranica: <http://www.zabranjeno-pusenje.com/ba/>.
215. *Grupa SCH*, zvanična internet stranica: <http://www.sch.ba/>
216. *Bla Bla Bla* fanzine objavljeni su na internet stranici: [http://www.ljudmila.org/subkulturni-azil/explorer.php?page=virtualni\\_dialog\\_blablaba1](http://www.ljudmila.org/subkulturni-azil/explorer.php?page=virtualni_dialog_blablaba1), pristupljeno: 7. aprila 2014. godine u 20 časova.

## Prilog 1

### PRETERANA IDENTIFIKACIJA ALTERNATIVNIH KONSTRUKCIJA

Ime grupe / muzičara	Godina delovanja, osnivanja / godina prestanka, raspada grupe	Albumi nastali u periodu poznog socijalizma
Laibach (Ljubljana, Slovenija)	1980.	Laibach/Last Few Days (1983) Through the Occupied Netherlands (1984), koncertni Vstajenje v Berlin (1984), koncertni Ein Schauspieler (1985), koncertni Laibach (1985) Rekapitulacija 1980 – 1984 (1985), dupli Neue konservativ (1985), koncertni Nova Akropola (1985) The Occupied Europe Tour 83-85 (1986), koncertni Opus Dei (1987) Slovenska Akropola (1987) Krst pod Triglavom-Baptism (1987) Let it Be (1988) Machbet (1990) Symphaty for Devil (1990) Kapital (1992)
Prljavo kazalište (Zagreb, Hrvatska)	1977.	Prljavo kazalište (1979) Crno bijeli svet (1980) Heroji ulice (1981) Korak do sna (1983)



		Zlatne godine (1985) Zaustavite zemlju (1988) Sve je lako kad si mlad (1989) – dupli koncertni Devedeseta (1990)
<b>Oliver Madić</b> (Beograd, Srbija)	1978.	Probaj me (1980) Zbog tebe bih tucao kamen (1982) Dođe mi da vrisnem tvoje ime (1985) Sve najbolje (1987), kompilacija
<b>Idoli</b> (Beograd, Srbija)	1980–1984.	Paket aranžman (1981), kompilacija VIS Idoli (1981) Odbrana i poslednji dani (1982) Čokolada (1983) Šest dana juna (1985)
<b>Borghesia</b> (Ljubljana, Slovenija)	1982–1995. 2009–	Borghesia (1983) Clones (1984) Tako mladi (1984), muzički film Ljubav je hladnija od smrti (1985) Ogolelo mesto (1985), muzički film Njihovi zakoni, naša življenja (1986) No Hope, No Fear (1987) Naked, Uniformed, Death (1988) Escorts and Models (1988) Ogolelo mesto (1988) Surveillance and Punishment (1989) She is not Alone (1989) Resistance (1989) Triumf želje (1990), muzički film

<b>Rambo Amadeus</b> <b>(Beograd / Kotor, Srbija / Crna Gora)</b>		Message (1990) 4x12 (1991) Dreamers in Colour (1992) Intolerance (1992), muzički film
	1988.	O tugo jesenja (1988) Hoćemo gusle (1989) M-91 (1991) KPGS (1992), koncertni

## IDENTIFIKACIJA U POLJU IDEOLOGIJE

Ime grupe / muzičara	Godina delovanja, osnivanja / godina prestanka, raspada grupe	Albumi nastali u periodu poznog socijalizma
<b>Buldožer</b> (Ljubljana, Slovenija)	1975–1995. 2006–	Pljuni istini u oči (1975) Zabranjeno plakatirati (1976) Izlog jeftinih slatkiša (1980) Rok end roul (1981) Ako ste slobodni večeras (1982), dupli živi album Nevino srce – nova zbirka ljubavnih i rodoljubivih pjesama (1983) Nova vremena (1989), kompilacija
<b>Pankrti</b> (Ljubljana, Slovenija)	1977–1987. 2007–	Dolgcajt (Dosada) (1980) Državni ljubimci (1982) Svoboda 82 (1983), koncertni Rdeči album (Crveni album) (1984) Pesmi sprave (Pesme pomirenja) (1985)
<b>Paraf</b> (Rijeka, Hrvatska)	1977–1984. 1994–	A dan je tako lepo počeo (1980) Izleti (1981) Zastave (1984)
<b>Pekinška patka</b> (Novi Sad, Srbija)	1978–1981. 2008–2012.	Plitka poezija (1980) Strah od monotonije (1981)
<b>Otroci socializma</b> (Ljubljana, Slovenija)	1981–1986.	Otroci socializma i B.B. in A.Š. (1982) Kri (1986)

Šarlo akrobata  
(Beograd, Srbija)

1980–1981.

Paket aranžman (1981), kompliacija  
Bistriji ili tuplji čovek biva kad... (1981)

## OTVORENI IDENTITETI POTKULTURA

Ime grupe / muzičara	Godina delovanja, osnivanja / godina prestanka, raspada grupe	Albumi nastali u periodu poznog socijalizma
Grč (Rijeka, Hrvatska)	1982.	Grč – Mrtvi kanal (1983) Sloboda narodu (1987)
Satan Panonski (Vinkovci, Hrvatska)	1989–1992.	Ljuljajmo ljubljani ljubičasti ljulj (1989) Nuklearne olimpijske igre (1990) Kako je punker branio Hrvatsku (1992)
Let 3 (Rijeka, Hrvatska)	1987.	Two Dogs Fuckin' (1989) El Desperado (1991)
Disciplina kičme (Beograd, Srbija)	1981.	Sviđa mi se da ti ne bude prijatno (1983) Ja imam šarene oči (1985) Svi za mnom (1986) Najlepši hitovi (1987), koncertni Dečja pesma (1987) Zeleni zub na planeti dosade (1989) Nova iznenađenja za nova pokolenja (1991)
Center za dehumanizaciju (Maribor, Slovenija)	1981.	Vihar je rasel (1986) Center za dehumanizaciju (1987) Izdaja (1989) 1985 – 1991 (video kasete)
SCH (Sarajevo, Bosna i Hercegovina)	1983.	Otpusnica (1984) Četvrta faza (1987) SCH (1988, FV Založba) During Wartime (1989)

<b>KBO!</b> (Kragujevac, Srbija)		White Music (1992)
	1982.	Forever Punk (1989) Pozovi 93 (1990) Za jedan korak (1992)
	1983.	Beer Drinkers Revenge (1989) Ponekad mi dođe da puknem od jada (1992)

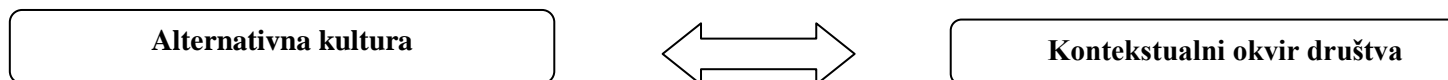
## IDENTITETI SIMULAKRUMI POPULARNE KULTURE

Ime grupe / muzičara	Godina delovanja, osnivanja / godina prestanka, raspada grupe	Albumi nastali u periodu poznog socijalizma
Azra (Zagreb, Hrvatska)	1977–1988.	Azra (1980) Sunčana strana ulice (1981), dupli Ravno do dna (1982), trostruki Filigranski pločnici (1982), dupli Singl ploče 1979–1982. (1982), kompilacija Kad fazani lete (1983) Krivo srastanje (1984) Kao i jučer (1983–1986.), kompilacije It Ain't Like in The Movies at All (1986), trostruki Između krajnosti (1987) Zadovoljština (1988), četvorostrostruki, koncertni
Zabranjeno pušenje (Sarajevo, Bosna i Hercegovina)	1980.	Das ist Walter (1984) Dok čekaš sabah sa šejtanom (1985), dupli Pozdrav iz zemlje Safari (1987) Male priče o velikoj ljubavi (1989)
Električni orgazam (Beograd, Srbija)	1980.	Paket aranžman (1981), kompilacija Električni aranžman (1981) Warszawa '81 (1982) Lišće prekriva Lisabon (1982) Les Chansones Populaires (1983) Kako bubanj kaže (1984) Distorzija (1986) Braćo i sestre (1987), koncertni Letim, Sanjam, Dišem (1988)

		Najbolje pesme 1980–1988 (1988), kompilacija Seks, droga, nasilje i strah / Balkan horror rock (1992)
<b>Partibrejkers</b> (Beograd, Srbija)	1982.	Partibrejkers (1985) Partibrejkers II (1988) Partibrejkers III (1989) Zabava još traje (1992), koncertni
<b>KUD Idijoti</b> (Pula, Hrvatska)	1981–2012.	Legendarni uživo (1986) Live in Biel (1988), koncertni Bolivia r'n'r (1989) Mi smo ovde samo zbog para (1990) Glupost je neuništiva (1992)
<b>EKV</b> (Beograd, Srbija)	1982–1994.	Katarina II (1984) Ekatarina Velika (1985) S'vetrom uz lice (1986) EKV 1986 LIVE (1987), koncertni Ljubav (1987) Samo par godina za nas (1989) Dum Dum (1991) Neko nas posmatra (1993)



## Prilog 2



### Preterana identifikacija u alternativnim praksama

- Preterana identifikacija sa kulturalnim kontekstom: *Turbo folk kao kulturalni pravac; Anticipacija queer koncepta;*

### Identifikacija u polju ideologije

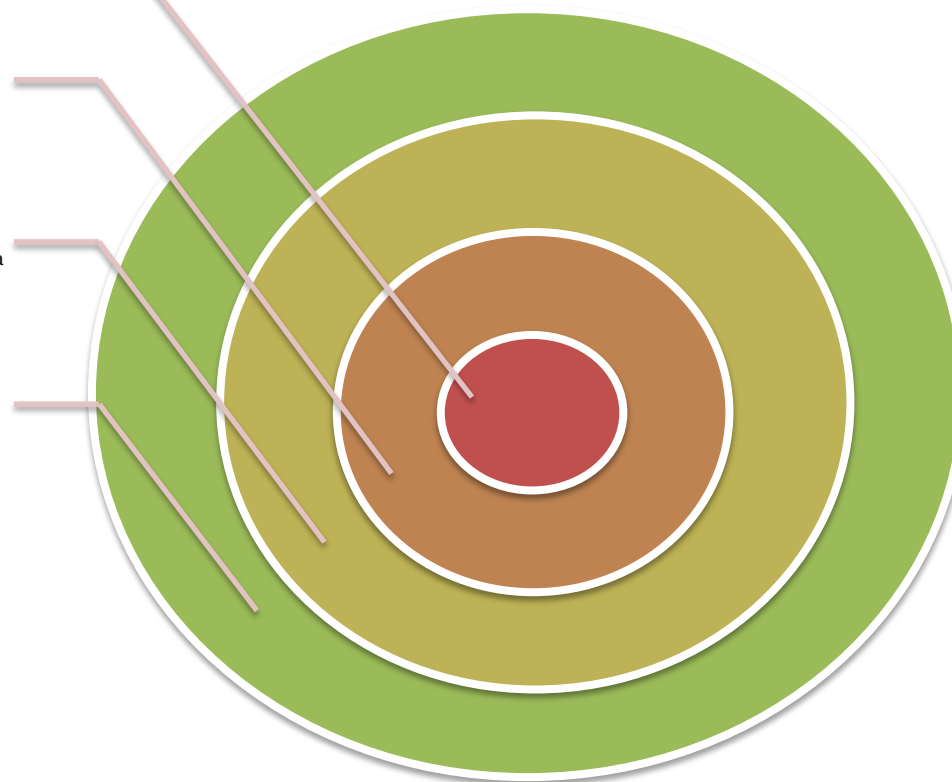
- Pank ideologija
- Novi talas

### Otvoreni identiteti potkultura

- Alternativna praksa kao sinteza vizuelnog - tekstualnog - muzičkog
- Alternativna praksa: alternativna buka
- Alternativa kao naslednik 'tradicije'

### Identiteti simulakrumi popularne kulture

- Margina *mainstream*
- Modernistički pogled 'unutar' društvene alternative
- Masovna kultura kao sredstvo izražavanja



## Biografija autora:

Vanja Milovanović (rođena u Beogradu, 1984.), diplomirala je 2010. na odseku za muzikologiju i etnomuzikologiju Fakulteta muzičke umetnosti u Beogradu, sa najvišom ocenom za rad na temu *Romi kao metafora Balkana u operi „The Time of Gypsies“ Emira Kusturice*. Iste godine, upisala je doktorske studije Univerziteta umetnosti u Beogradu, Odsek za teoriju umetnosti i medija. Uporedo sa osnovnim studijama muzikologije, radila je kao saradnik u Muzičkoj omladini Beograda. Od 2010. godine, stupila je u stalni radni odnos u Muzičkoj omladini Beograda kao urednik i organizator, a od 2012. godine, obavlja i poslove, vezane za manifestaciju od posebnog značaja za Grad Beograd, Međunarodno takmičenje Muzičke omladine – Beograd.

Do danas je objavila:

- „*Nokturno* kao otisna tačka u stvaralaštvu Josipa Slavenskog“ (u: *Od Platona do Džona Zorna* (Muzikološke studije – zbornik radova), ur: dr Tijana Popović-Mladenović i dr Ivana Perković-Radak, Sveska 1, Beograd: Fakultet muzičke umetnosti, 2008, 95–110. ISBN 978-86-83745-96-8
- „Preznačenje valcera u stvaralaštvu Morisa Ravela“ (u: *Od Platona do Džona Zorna* (Muzikološke studije – zbornik radova), ur: dr Tijana Popović-Mladenović i dr Ivana Perković-Radak, Sveska 1, Beograd: Fakultet muzičke umetnosti, 2008, 203–221. ISBN 978-86-83745-96-8
- „Hrvatski umetnici u Srbiji tokom prve polovine XX veka“, u *Istorija umetnosti u Srbiji*, III tom: Moderna i modernizmi, ur. Miško Šuvaković, Beograd: Orion art, Katedra za muzikologiju Fakulteta muzičke umetnosti, 2014, 195–212. ISBN 978-86-6389-005-3 (OA);
- „Kritika ideološke konstrukcije identiteta socijalističke Jugoslavije u muzičkim video radovima *Venceremos (133)* i *Discipline* grupe Borghesia“, u: *Život umjetnosti: časopis za suvremena likovna zbivanja*, no.94, Zagreb, 2014, 76–85 . ISSN 0514-7794 (tiskano izdanje) ISSN-online 1849-2207 (časopis na Tomson Rure Listi)

- „Istraživanje – Alternativa i njeno značenje u kontekstu poznog socijalizma Jugoslavije“, u: *AM Journal of Art and Media Studies*, broj 6, oktobar 2014, Beograd: Orion Art, 73–80. ISSN 2217-9666, ISSN-online 2406-1654, M53

- „Rastko Močnik“, u: *Savremena marksistička teorija umetnosti*, ur: Sanela Nikolić, Nikola Dedić, Rade Pantić, Beograd: Orion Art, 2015, 400–412. ISBN 978-86-6389-002-0 (OA).

U pripremi je bio rad „Opera *Karmen sa srećnim krajem* – Romi kao stvaralačka inspiracija Gorana Bregovića“, ali zbornik radova 2009. godine nije objavljen.

U pripremi su tekstovi:

- *Arhitektura i alternativa*, pisan za Pojmovnik estetike arhitekture;
- *Arhitektura i industrija zabave*, pisan za Pojmovnik estetike arhitekture;
- *Kulturalna industrija i arhitektura*, pisan za Pojmovnik estetike arhitekture;
- *Muzička arhitektura*, pisan za Pojmovnik estetike arhitekture;
- *Opera i arhitektura*, pisan za Pojmovnik estetike arhitekture;