

Lakše je zamisliti kraj sveta nego kraj kapitalizma

U jednoj od ključnih scena filma *Potomci* Alfonsa Kuarona iz 2006. godine Teo, lik koga tumači Klajv Oven, posećuje prijatelja u električnoj centrali Betersi, koja je u tom trenutku svojevrsna mešavina javne ustanove i privatne kolekcije. Kulturna blaga – Mikelandelov *David*, Pikasova *Gernika*, naduveno prase grupe Pink Floyd – čuvaju se u zgradi koja je i sama renovirani artefakt nasleđa. To je naš jedini uvid u živote elite, koja se povukla pred posledicama katastrofe izazvane masovnim sterilitetom: nijedno dete nije rođeno tokom cele jedne generacije. Teo postavlja pitanje: „Kako bilo šta od ovoga može biti važno ako neće biti nikoga da to vidi?“ Buduće generacije više ne mogu biti alibi, s obzirom na to da ih neće ni biti. Odgovor je nihilistički hedonizam: „Trudim se da o tome ne razmišljam“.

Ono što je jedinstveno za distopiju filma *Potomci* je da je ona svojstvena kasnom kapitalizmu. Ovo nije poznati totalitarni scenario koji se rutinski prikazuje u kinematografskim distopijama (pogledajte, na primer, *V kao Vendeta* Džejmsa Maktiga iz 2005). U romanu F. D. Džejms na kom je film zasnovan, demokratija je suspendovana i državom vlada samoprozva-

ni Upravnik, ali film mudro svemu tome ne pridaje poseban značaj. Što se nas tiče, autoritarne mere koje su svuda na snazi mogle su biti uvedene u okviru političke strukture koja je i dalje, makar pojmovno, demokratska. „Rat protiv terora“ pripremio nas je za takve pojave: normalizacija krize proizvodi situaciju u kojoj povlačenje mera, uvedenih kako bi se suočili sa neočekivanim događajem, postaje nezamislivo (kada će se rat završiti?).

Gledajući *Potomke*, neizbežno se prisećamo fraze pripisane Fredriku Džejmsonu i Slavoju Žižeku, da je lakše zamisliti kraj sveta nego kraj kapitalizma. Taj slogan najpreciznije oslikava ono što želim da kažem kroz ideju „kapitalističkog realizma“: rasprostranjeni osećaj da je kapitalizam ne samo jedini održivi politički i ekonomski sistem već da je sada nemoguće čak i *zamisliti* neku jasnu alternativu. Nekada su distopijski filmovi i romani bili upravo izrazi takvih podviga mašte – katastrofe koje su oslikavali služile su kao narativni izgovor za pojavu različitih načina življenja.

U *Potomcima* nije baš tako. Svet koji ovaj film projektuje pre liči na našu ekstrapolaciju ili ozlojeđenost, nego na alternativu. U tom svetu, kao i u našem, ultraautoritarizam i Kapital nisu nimalo nekompatibilni: koncentracioni logori i franšizne kafeterije koegzistiraju. U *Potomcima*, javni prostor je napušten, prepušten neuklonjenom smeću i zalutalim životinjama (jedna posebno upečatljiva scena odvija se u napuštenoj školi, kroz koju protrčava jelen). Neoliberalni, kapitalistički realisti *par excellence*, slavili su uništenje javnog prostora, ali, uprkos njihovim zvaničnim nadanjima, u *Potomcima* nema odumiranja države,

samo ogoljavanje države do njenih suštinskih vojnih i policijskih funkcija (kažem „zvaničnim“ s obzirom na to da se neoliberalizam prikriveno oslanjao na državu, dok ju je istovremeno ideološki ogoljavao. To je postalo spektakularno jasno tokom bankarske krize 2008. godine, kada je država, na poziv neoliberalnih ideologa, utrčala da podupre bankarski sistem).

Katastrofa iz *Potomaka* niti nas čeka, niti se već dogodila. Pre bismo mogli reći da nju živimo. Ne postoji tačan trenutak katastrofe; svet ne nestaje u velikom prasku; on treperi, rasplinjava se, postepeno se raspada. Šta je izazvalo katastrofu, ko zna; njen uzrok leži daleko u prošlosti, tako apsolutno izopšten od stvarnosti, kao čud nekog malignog bića: negativno čudo, prokletstvo koje nijedno pokajanje ne može popraviti. Takav smrtonosni zadah može biti ublažen samo intervencijom koja više ne može biti anticipirana bolje nego što je bio i prvobitni napad kletve. Akcija je besmilena; jedino obeznanjena nada ima smisla. Sujeverje i religija, prva utočišta bespomoćnih, bujaju.

Ali šta je sa samom katastrofom? Očigledno je da se tema sterilnosti mora iščitavati metaforički, kao izmeštanje jedne druge vrste anksioznosti. Želim da kažem da ova anksioznost vapi da bude čitana kulturološki, a pitanje koje film postavlja je sledeće: koliko jedna kultura može opstati bez novog? Šta se događa ako mladi više nisu u stanju da proizvode iznenađenja?

Potomci se nadovezuju na sumnju da je kraj već došao, misao da je čak moguće da nam budućnost sprema samo ponavljanja i nove permutacije. Da li je moguće da neće biti lomova, „šokova novog“ koji će doći? Takve anksioznosti obično rezultiraju bipolar-

nim oscilacijama: „nejaka mesijanska nada da mora doći nešto novo proklizava u mračno ubedenje da se ništa novo ikada može dogoditi. Fokus se izmešta sa *sledeće velike stvari* na poslednju veliku stvar – koliko davno se ona dogodila i koliko je zaista bila velika?

T. S. Eliot se promalja kroz pozadinu *Potomaka* koji, na kraju krajeva, temu sterilnosti nasleđuju od *Puste zemlje*. Završni epigraf filma – *shantih shantih shantih* – ima više veze sa Eliotovim fragmentima nego sa mirom *Upaniṣadâ*. Možda je moguće videti zabrinutost jednog drugog Eliota – Eliota iz *Tradicije i individualnog* talenta, šifrovanog u *Potomcima*. Eliot je upravo u ovom eseju, anticipirajući Harolda Bluma, opisao recipročan odnos između kanonskog i novog. Novo sebe definiše u odnosu na ono što je već uspostavljeno; istovremeno, uspostavljeno se mora rekonfigurirati u odnosu na novo. Eliotova tvrdnja bila je da nam iscrpljivanje budućnosti ne ostavlja čak ni prošlost. Tradicija je obezvređena onda kada prestaje da bude osporavana i modifikovana. Kultura koja je samo očuvana i nije kultura. Sudbina Pikasove *Gernike* u filmu – nekada krik teskobe i besa spram fašističkih zverstava, sada puka zidna dekoracija – dobar je primer. Poput samog izložbenog prostora električne centrale Betersi u kome se slika nalazi, i njoj je dodeljen „ikonični“ status tek kada su joj uskraćeni bilo kakva moguća funkcija ili kontekst. Nijedan kulturni objekat ne može zadržati svoju moć kada nema novih očiju koje će ga posmatrati.

Ne moramo čekati da stigne bliska budućnost iz *Potomaka* kako bismo videli ovu transformaciju kulture u muzejske eksponate. Moć kapitalističkog realizma delimično potiče iz načina na koji kapitalizam

podvodi i proždire svu prethodnu istoriju: u pitanju je jedan od efekata njegovog „sistema ekvivalencije“ koji svim kulturnim objektima, bez obzira na to da li se radi o religioznoj ikonografiji, pornografiji ili *Kapitalu*, može da pripiše monetarnu vrednost. Prošetajte Britanskim muzejom, gde su objekti istrgnuti iz svojih životnih svetova, postavljeni kao na palubi kakve predatorske svemirske letelice, i dobićete moćnu sliku ovog procesa na delu. U pretvaranju praksi i rituala u puke estetske objekte, verovanja prethodnih kultura su objektivno ironizovana, transformisana u *artefakte*. Kapitalistički realizam zato nije određeni tip realizma; on je pre realizam sam po sebi. Kao što su i sami Marks i Engels naveli u *Komunističkom manifestu*:

[Kapital, odnosno buržoazija – *prim. prev.*] je u ledenoj vodi egoistične računice utopila svete drhtaje pobožnog zanosa, viteškog oduševljenja, malograđanske sentimentalnosti. Ona je osobno dostojanstvo rastvorila u razmjenskoj vrijednosti i na mjesto bezbrojnih poveljama priznatih i valjano stečenih sloboda postavila jednu slobodu, slobodu nesavjesnog trgovanja. Jednom riječju, na mjesto izrabljivanja, prikrivenog religijskim i političkim iluzijama, ona je postavila otvoreno, bestidno, izravno, surovo izrabljivanje.

Kapitalizam je ono što preostaje kada se verovanja raspadnu do nivoa rituala ili simboličke elaboracije, a sve što preostaje je potrošač-posmatrač, koji se vucara kroz ruševine i relikvije.

Ipak, ovaj zaokret od verovanja ka estetici, od direktnog učešća ka promatranju, smatra se jednom

od vrlina kapitalističkog realizma. Tvrdeći, kako je to zapisao Badiju, da nas je „spasio od ‘fatalnih apstrakcija’ inspirisanih ‘ideologijama prošlosti’“, kapitalistički realizam nam se predstavlja kao štit koji nas čuva od opasnosti koje donosi samo verovanja. Pristup ironične distance, koji karakteriše post-moderni kapitalizam, trebalo bi da nas učini imunim na zavodljivost fanatizma. Spustiti svoja očekivanja, kažu nam, mala je cena da bi se zaštitili od terora i totalitarizma. „Živimo u kontradikciji“, osvrnuo se Badiju:

brutalno stanje stvari, suštinski neravnopravno – u kom se čitava egzistencija vrednuje isključivo na osnovu novca – predstavlja nam se kao ideal. Kako bi opravdali svoj konzervativizam, partizani utvrđenog poretka ne mogu ga ipak nazvati idealnim ili čudesnim. Umesto toga, odlučili su da kažu da je sve drugo grozno. Naravno, kažu oni, možda ne živimo u uslovima savršene Dobrote. Ali imamo sreće što ne živimo u uslovima Zla. Naša demokratija nije savršena. Ali je bolja od prokletih diktatura. Kapitalizam je nepravedan. Ali nije kriminalan kao staljinizam. Dopuštamo da milioni Afrikanaca umiru od AIDS-a, ali ne pišemo rasističko-nacionalističke deklaracije kao što je to činio Milošević. Ubijamo Iračane našim avionima, ali im ne sečemo grkljane mačetama kao što to rade u Ruandi itd.

„Realizam“ koji se ovde pominje analogan je defleksivnoj perspektivi depresivca koji veruje da je bilo koje pozitivno stanje, bilo kakva nada, opasna iluzija.

U svojoj oceni kapitalizma, svakako najimpresivnijoj još od Marksove, Delez i Gatari opisuju kapitalizam kao mračnu potencijalnost koja je progonila sve prethodne društvene sisteme. Kapital, tvrde oni, jeste „neimenovana Stvar“, odvratnost od koje su se primitivna i feudalna društva „unapred zaštitila“. Kada na kraju stigne, kapitalizam sa sobom donosi masovnu desakralizaciju kulture. U pitanju je sistem koji više nije regulisan bilo kakvim transcendentnim Zakonom; on, naprotiv, demontira sve slične kodove, samo da bi ih ponovo uspostavio po *ad hoc* principu. Granice kapitalizma ne utvrđuje naredba, već se definišu (i redefinišu) pragmatično i improvizovano. Ovo kapitalizam čini veoma sličnim Stvoru iz istoimenog filma Džona Karpentera: monstruozni, beskonačno plastični entitet sposoban da metaboliše i upije bilo šta s čime dođe u dodir. Kapital, kako kažu Delez i Gatari, „šarenolika je slika svega što je ikada bilo“; čudan hibrid ultramodernog i arhaičnog. U godinama nakon što su Delez i Gatari napisali dva toma *Kapitalizma i šizofrenije*, činilo se da su deteritorijalizujući impulsi kapitalizma bili svedeni na polje finansija, prepustivši kulturu silama reteritorijalizacije.

Naravno, ova slabost, osećaj da nema ničega novog, samo po sebi nije ništa novo. Nalazimo se na ozloglašenom „kraju istorije“ o kojem je trubio Frensis Fukujama nakon pada Berlinskog zida. Fukujamina teza da je istorija doživela svoj klimaks sa liberalnim kapitalizmom možda je bila naširoko ismejana, ali je prihvaćena, čak pretpostavljena na nivou kulturne podsvesti. Ne treba ipak zaboraviti da, čak i kada ju je Fukujama unapredio, ideja da je istorija došla do „poslednje plaže“ nije bila samo tri-

jumfalistička. Fukujama je upozorio da će njegov blistavi grad pohoditi aveti, ali je smatrao da će njegove aveti pre biti ničeanske, nego marksističke. Neke od najstarijih Ničeovih stranica su one na kojima opisuje „prezasićenje jednog doba istorijom“. „Ono to doba uvodi u opasno raspoloženje ironije prema samom sebi“, zapisao je u *Nesavremenim razmatranjima*, „i samim tim u još opasnije raspoloženje cinizma“, u kojem „kosmopolitsko upiranje prstom“, otuđeno posmatranje, zauzima mesto angažmana i učešća. Ovo je stanje Ničeovog Poslednjeg čoveka, koji je video sve, ali je dekadentno oslabljen upravo tim viškom (samo)svesti.

Fukujamina pozicija je, na neke načine, odraz u ogledalu one pozicije koju zastupa Fredrik Džejmson. Džejmson je, kao što je poznato, tvrdio da je postmodernizam „kulturalna logika kasnog kapitalizma“. Zastupao je stav da je neuspeh budućnosti konstitutivan za postmodernu kulturnu scenu kojom će, kako je tačno proricao, dominirati pastiš i revivalizam. S obzirom na to da je Džejmson ubedljivo pojasnio odnos između postmoderne kulture i određenih tendencija u potrošačkom (ili postfordističkom) kapitalizmu, može nam se učiniti da uopšte ni ne postoji potreba za konceptom kapitalističkog realizma. To, na neki način, jeste tačno. Ono što ja nazivam kapitalističkim realizmom može biti podvedeno pod okrilje postmodernizma kako ga je teoretizovao Džejmson. Ipak, uprkos Džejmsonovom herojskom radu na njegovom pojašnjavanju, postmodernizam ostaje izrazito osporavan termin čija su značenja, prikladno ali neupotrebljivo, neuređena i višestruka. Još važnije, želeo bih da istaknem da su neki od procesa

koje je Džejmson opisao i analizirao danas postali toliko pogoršani i hronični, da je izmenjena i sama njihova priroda.

Na kraju krajeva, postoje tri razloga zbog kojih više volim izraz kapitalistički realizam nego postmodernizam. Osamdesetih godina prošlog veka, kada je Džejmson počeo da razvija svoju tezu o postmodernizmu i dalje su, makar deklarativno, postojale političke alternative kapitalizmu. Ono sa čime se sada suočavamo, međutim, jeste dublji, daleko prodorniji osećaj iznemoglosti, kulturne i političke sterilnosti. Osamdesetih godina, realsocijalizam se i dalje opirao, iako je bio u završnoj fazi svoga sloma. U Velikoj Britaniji, linije razdvajanja klasne netrpeljivosti bile su potpuno vidljive u događaju kakav je bio štrajk rudara 1984-1985, a poraz rudara bio je važan trenutak u razvoju kapitalističkog realizma, gotovo jednako bitan u svojoj simboličkoj dimenziji koliko i u praktičnim posledicama. Zatvaranje jama opravdavano je upravo stavom da nije bilo „ekonomski realistično“ držati ih otvorene, a rudarima je dodeljena uloga poslednjih aktera uklete proleterske romanse. Osamdesete su bile period u kojem se odvijala borba za kapitalistički realizam i u kojem je on uspostavljen, kada je doktrina Margaret Tačer da „nema alternative“ – najsazetiji slogan kapitalističkog realizma kom biste mogli da se nadate – postala brutalno, samoostvarujuće proročanstvo.

Drugo, postmodernizam je podrazumevao izvestan odnos sa modernizmom. Džejmsonov rad na postmodernizmu predstavlja ispitivanje ideje koju su negovali Adorno i njemu slični: da je modernizam posedovao revolucionarne potencijale, čak i samo

zahvaljujući izvrsnosti svojih formalnih inovacija. Ono što je pak Džejmson uvideo bilo je uključivanje modernističkih motiva u popularnu kulturu (odjednom bi se, na primer, nadrealističke tehnike pojavljivale u domenu advertajzinga). U isto vreme, dok su određene modernističke forme bile upijane i komodifikovane, kredā modernizma – njegova navodna vera u elitizam i monološki, odozgo-na-dole model kulture – izazvana su i odbačena u ime „razlike“, „raznolikosti“ i „mногоstrukosti“. Kapitalistički realizam više ne postavlja ovu vrstu konfrontacije sa modernizmom. Naprotiv, on uzima potčinjavanje modernizma zdravo za gotovo: modernizam je sada nešto što se periodično može vratiti, ali samo kao zamrznuti estetski stil, nikada kao ideal življenja.

Treće, od pada Berlinskog zida protekla je cela jedna generacija. Tokom 1960-ih i 1970-ih, kapitalizam je morao da se suoči sa problemom – kako obuzdati i upiti energije koje dolaze spolja? Sada, zapravo, ima suprotan problem; nakon što je čak previše uspešno prisajedinio eksternost, kako može da funkcioniše bez spoljašnosti koju može kolonizovati i prisvojiti? Za najveći deo onih mlađih od dvadeset godina u Evropi i Severnoj Americi, nedostatak alternativa kapitalizmu čak više nije ni tema. Kapitalizam neprimetno okupira horizonte zamislivog. Džejmson je užasno pisao o načinima na koje je kapitalizam procureo i u samo nesvesno; činjenica da je kapitalizam kolonizovao sneni život populacije sada se uzima toliko zdravo za gotovo da to nije ni vredno komentara. Bilo bi opasno i obmanjujuće zamisliti da je nedavna prošlost bila neko doba nevinosti pre zapadanja u greh, nabijeno političkim potencijalima,

kao što je slučaj i sa sećanjem na ulogu koju je komodifikacija odigrala u produkciji kulture tokom čitavog 20. veka. Ipak, stara borba između diverzije [*deto-urnement*] i oporavka, između subverzije i prisajedinjenja, kao da je već odigrana. Ono sa čime se sada susrećemo sada nije inkorporacija materijala koji su ranije naizgled posedovali subverzivne potencijale, već umesto toga njihova *prekorporacija*: preventivno formatiranje i uobličavanje želja, aspiracija i nada od strane kapitalističke budućnosti. Svedoci smo, na primer, uspostavljanja nastanjenih „alternativnih“ ili „nezavisnih“ kulturnih zona, koje beskrajno ponavljaju stare gestove otpora i osporavanja, kao da to čine po prvi put. Pojmovi „alternativni“ i „nezavisni“ ne određuju ništa što je izvan mejnstrim kulture; radije, to su stilovi, zapravo *dominantni* stilovi, u okviru mejnstrima. Ne postoji niko ko je do te mere otelotvoravao taj ćorsokak (i borio se sa njim), kao što je to slučaj sa Kurtom Kobejnom i grupom Nirvana. Kroz svoju strahovitu posustalost i besciljnu mržnju, Kobejn kao da je pružio umoran glas klonulom duhu generacije koja je došla posle istorije, čiji je svaki pokret bio anticipiran, praćen, kupljen i prodat pre nego što se i desio. Kobejn je znao da je bio samo još jedan komadić spektakla, da ništa ne izgleda bolje na MTV-u nego protest protiv MTV-a; znao je da je svaki njegov potez bio unapred dramatisovani kliše, znao je čak i da je biti svestan toga samo po sebi kliše. Mrtvilo koje je paralizovalo Kobejna upravo je ono koje je Džejmson opisao: kao i postmoderna kultura uopšte, Kobejn se našao u „svetu u kojem stilska inovacija više nije bila moguća, a sve što preostaje je da se imitiraju mrtvi stilovi, da se govori kroz maske

i glasovima stilova iz imaginarnog muzeja“. Ovde je čak i uspeh značio neuspeh, jer ako si uspeo to je samo značilo da si novo meso kojim će se sistem prehraniti. Ali snažni egzistencijalistički bes Nirvane i Kobejna pripada jednom starijem trenutku; ono što im je prethodilo bio je pastiš-rok koji je bez bojazni reprodukovao forme iz prošlosti.

Kobejnova smrt potvrdila je poraz i inkorporaciju utopijskih i prometejskih ambicija rok muzike. U vreme kada je on preminuo hip-hop je već zasenio rok, čiji je globalni uspeh iziskivao upravo onakvu prekorporaciju od strane kapitala na koju sam malo pre aludirao. Za veći deo hip-hop muzike, bilo kakva „naivna“ nada da kultura mladih može promeniti bilo šta zamenjena je tvrdoglavim grljenjem brutalno svodljive verzije „stvarnosti“. „U hip-hopu“, kako je to istakao Sajmon Rejnolds u svom eseju u magazinu *The Wire* iz 1996. godine:

reč *real* ima dva značenja. Prvo, ona označava autentičnu, beskompromisnu muziku koja odbija da se proda muzičkoj industriji i smekša svoju poruku za rad *crossover*-a. Real takođe označava to da muzika odslikava „stvarnost“ koju konstituišu ekonomska nestabilnost kasnog kapitalizma, institucionalizovani rasizam i pooštreni nadzor i maltretiranje mladih od strane policije. *Real* označava i smrt društvenog: govori o korporacijama koje na uvećane profite ne odgovaraju povećanjem zarada ili poboljšanjem uslova za zaposlene, već [...] smanjenjem (otpuštanjem stalno zaposlene radne snage kako bi se stvorio fleksibilan skup part-tajm zaposlenih i frilensera bez doprinosa ili sigurnog zaposlenja).

Na kraju, upravo je predstavljanje ove prve verzije realnosti – „beskompromisne“ – iz ugla hip-hop muzike omogućilo njenu laku apsorpciju u drugu realnost, realnost ekonomske nestabilnosti kasnog kapitalizma, u kojoj se takva vrsta autentičnosti pokazala vrlo isplativom. Gangsterski rep niti jednostavno odslikava već postojeće društvene uslove, kao što njegovi brojni zagovornici tvrde, niti puko izaziva te uslove, što bi podvukli njegovi kritičari – pre bi se moglo reći da je strujno kolo u kom se hip-hop i društveno polje kasnog kapitalizma pretapaju, jedno od sredstava uz pomoć kojeg kapitalistički realizam transformiše samog sebe u svojevrsni antimitski mit. Srodnost hip-hop muzike i gangsterskih filmova kao što su *Lice s ožiljkom*, serijal *Kum*, *Ulični psi*, *Dobri momci* i *Petparačke priče* isplivava iz njihove zajedničke tvrdnje da su svet oslobodili sentimentalnih iluzija i pogledali ga kao „ono što on zapravo jeste“: hobsovski rat svih protiv svih, sistem beskonačne eksploatacije i opšteg kriminala. U hip-hopu, piše Reynolds, „*to get real*“ znači suprotstaviti se prirodnom stanju u kojem pas jede psa, u kojem si ili pobednik ili gubitnik, i u kojem će većina biti gubitnici“.

Isti *neo-noir* pogled na svet može se naći u stripovima Frenka Milera i romanima Džejmsa Elroja. Postoji izvestan mačoizam demitologizacije u Milerovim i Elrojevim delima. Oni se postavljaju kao neustrašivi posmatrači koji odbijaju da ulepšaju svet kako bi se uklopio u naizgled jednostavne binarnosti superherojskih stripova i tradicionalnog krimi romana. Ovde je „realizam“ potcrtan, pre nego potkopan, njihovom fiksacijom na avetinjsku podmitljivost – uprkos tome što hiperboličko insistiranje na okrut-

nosti, izdaji i divljaštvu kod oba pisca ubrzo postaje pantomimično. „U njegovom potpunom crnilu“, zapisao je Majk Dejvis o Elroju 1992. godine, „nema više svetla koje bi bacalo senke, a zlo postaje forenzička banalnost. Rezultat je osećaj blizak istinskoj moralnoj teksturi Regan-Buš ere: prezasićenje korupcijom koja više ne može niti da razbesni niti da zainteresuje.“ Ipak, upravo ova desenzibilizacija služi kao funkcija kapitalističkog realizma: Dejvis je postavio hipotezu da je „uloga L.A. *noir*-a“ možda bila „da podrži nastajanje *homo reaganus*-a“.