

FRONTIÈRES REPRESSION



ATELIER
POPULAIRE

ELSAESSER, THOMAS

Antigone Agonistes:
urbana gerila ili gerilski
urbanizam?

Frakcija crvene armije,
Njemačka u jesen i Igra smrti



ELSAESSER, THOMAS

**Antigone Agonistes:
urbana gerila ili gerilski
urbanizam?**

**Frakcija crvene armije,
Njemačka u jesen i Igra smrti**

Sahranjivanje RAF-a

Dvadesetog travnja 1998. godine pismo upućeno uredu državnog odvjetnika grada Karlsruhe dospjelo je u novinarsku agenciju Reuters u Bonnu, obaveštavajući javnost da se RAF, Frakcija crvene armije, zapadno-njemački pokret 'urbane gerile' iz 70-ih, dobrovoljno razišao. Poput drugih, često nasilnih akcija iz prošlih desetljeća, i ovaj je datum nosio jasnu simboliku. Raspuštanje frakcije na dan Hitlerova rođenja nagnalo je komentatore da se zapitaju koliko je objavljeno obaveštenje svojevršna prijevara čiji su autori nitko drugi nego preostali aktivisti RAF-a, ili je pak sve smislila državna kriminalistička služba. Ukoliko je doista došao kraj tom traumatičnom obliku spektakla na temu urbanih nereda i političkog disidentstva, on vjerojatno nije bio nevezan uz medijsku kampanju obilježavanja dvadesetogodišnjice burnih tjedana poznatih kao 'vruća jesen 1977' ili *Deutsche Herbst*, kampanju koja se odigrala šest mjeseci prije spomenutog pisma, u listopadu i studenom 1997. godine. Čini se kako je mizanscena nacionalnog prisjećanja na televiziji uspjela u onome u čemu nisu uspjеле policija i tajne službe: 'sahraniti' RAF zajedno s njegovom mitologijom, i to tako da ju se ponovo uprizori. Ovaj esej stoga postavlja pitanje o kakvoj se zapravo mitologiji radilo i što je, s druge strane, to njeno 'sahranjivanje' objelodanilo?⁰¹

Većina svijeta RAF uglavnom pamti kao Baader-Meinhof grupu, po Andreasu Baaderu i Ulrike Meinhof, dvoje vodećih protagonisti takozvane 'prve generacije'.⁰² U doba 'vruće jeseni' Ulrike Meinhof više nije bila živa; objesila se 9. svibnja 1976. čekajući suđenje. Pošto su Baader, Horst Mahler, Gudrun Ensslin i Jan Karl Raspe također bili u zatvoru, odgovornost za seriju 'političkih' akcija izvedenih tokom 1977. preuzela je 'druga generacija' RAF-a: prije svega za otmicu (5. rujna) Hansa Martina Schleyera, predsjednika Njemačke federacije industrije i Daimlera Benza; otmicu (13. listopada) Lufthanzinog aviona punog njemačkih turista, koji je prisilno sletio u Mogadishu u Somaliji, sa zahtjevom da se oslobole RAF-ovci iz zatvora. 'Vruća jesen' je uslijedila nakon tih događaja: napad njemačke elitne jedinice na avion, otkriće Schleyerova leša u prtljažniku auta u Francuskoj, tri navodna samoubojstva unutar maksimalno osiguranog zatvora Stammheim u blizini Stuttgart-a, gdje su Raspe, Baader i Ensslin počinili samoubojstvo (18. listopada), nakon što su saznali za neuspjeh otmice u Mogadishu koja je zahtijevala njihovo puštanje. Premda su nasilne akcije pripisivane članovima RAF-a koji nisu bili uhićeni ili ubijeni tokom čestih racija policija, njemačka je vlada na Božić 1977. bila dovoljno samouvjerenja da objavi kako je 'teroristička prijetnja' gotova i da se javni život može vratiti u 'normalu'.

Međutim, kao što znamo, 'potres' svih tih događaja se i dalje osjećao, i to ne samo u Njemačkoj. Kako su i Država i njeni mladi protivnici, makar na kratko vrijeme, pokazali spremnost na surovost, nasil-

- 01 Želim zahvaliti Michaelu Wedelu (Berlin), Ulrichu Kriestu (Stuttgart) i Peteru Krameru (Norwich), kao i Ericu Amesu (Berkeley) i Kay Hoffmann (Stuttgart) na njihovoj pomoći oko prikupljanja materijala i dodatnog istraživanja.
- 02 Najpoznatiji prikaz na engleskom jeziku je Jillian Becker, *Hitler's Children? The Story of the Baader-Meinhof terrorist gang*, Lippincott, New York / Philadelphia, 1977.
- 03 O studijama o terorizmu iz međunarodne i historijske perspektive vidi: Anthony M. Burton, *Urban Terrorism: Theory, Practice, Response*, The Free Press, New York, 1975.; Martha Crenshaw (ur.), *Terrorism, Legitimacy, and Power*, Wesleyan University Press, Middletown, Conn., 1983.; Noam Chomsky, *The Culture of Terrorism*, South End Press, Boston, 1988.; Edward S. Herman i Gerry O'Sullivan, *The 'Terrorism' Industry*, Pantheon, New York, 1990.
- 04 Kompletna filmografija može se naći u: P. Kraus, N. Lettenwitsch, U. Saekel et al. (ur.), *Deutschland im Herbst: Terrorismus und Film*, Münchner Filmzentrum, München, 1997., str. 118-133.
- 05 Od mnoštva eseja o Njemačkoj u jesen valja spomenuti Miriam Hansen, 'Alexander Kluge's Contribution to Germany in Autumn', *New German Critique* br. 24-25., jesen/zima, 1981-82., str. 36-56, Felix Guattari, 'Like the Echo of a Collective Melancholy', u *Semiotexte*, sv. 4, br. 2., 1982., str. 102-110; Marc Silverman, 'Germany in Autumn', u *Discourse* br. 6, jesen 1983., str. 48-52; Anton Kaes, *From Hitler to Heimat*, Harvard University Press, Cambridge, 1989., str. 22-28; Joachim Paech, 'Zweimal 'Deutschland im Herbst': 1977 und 1992', *Kinoschriften*, Beč, sv. 4, 1996., str. 87-105.
- 06 Literarna refleksija stigla je u osamdesetima: romani poput F. C. Deliusove trilogije *Deutsches Herbst* (1981-1992), Christian Geisslerova *Kamalatta* (1988), Reinald Goetzov *Kontrolliert* (1988); istraživačko novinarstvo - Stefan Aust *Der Baader Meinhof Komplex* (1985) i Michael Sontheimer, Otto Kallscheuer (ur.) *Einschüsse. Besichtigung eines Frontverlaufs* (1987).
- 07 WDR i NDR dvije su od većih i prestižnijih njemačkih regionalnih televizija koje snabdijevaju središnju mrežu ARD programima. Za povijest produkcije i knjigu snimanja, vidi Heinrich Breloer, *Todesspiel - Eine dokumentarische Erzählung* (Köln: Kiepenheuer und Witsch, 1997).
- 08 U Breloerovom *Wehner - die unerzählte Geschichte* (1993) Herbert Wehner, kingmejker i lukav taktičar, doima se poput Jaga, nasuprot Willyju Brandtu - Othellu, upravljujući ulogom Njemačke u Hladnom ratu kao i balansirajući za takozvanu *Ostpolitik*, zahvaljujući kontaktima koje je zadržao s bivšim komunističkim drugovima iz dana političkog egzila u Moskvi i Stockholmu.

nost i otvorenu konfrontaciju toliko ekstremnu da je pocijepala tanano tkivo poslijeratnog političkog konsenzusa, epizoda s RAF-om je postala točka prekretnica i za militantne akcije diljem svijeta.⁰³ U Njemačkoj je osvješćivanje i traganje za identitetom otišlo mnogo dalje nego svibanjski događaji 1968. godine: kao da je netko načinio drugačiji šahovski 'potez kraljem', vraćajući se u njemačku prošlost, ali i krenuvši naprijed u polje bezvremenog političkog prostora. Zahvaljujući brojnim filmovima poznatim pod etiketom tada još uvijek relativno 'novog' njemačkog filma, ta je kriza zapadno-njemačkog samorazumijevanja i samo-reprezentacije postala tema i na međunarodnom nivou: publika umjetničkih filmova gledala je ili čitala o *Izgubljenoj časti Katarine Blum* (Die Verlorene Ehre der Katharina Blum, 1975.), *Nož u glavi* (Messer im Kopf, 1978.), *Put majke Kuster u raj* (Mutter Küsters Fahrt zum Himmel, 1979.), *Njemačkim sestrama* (Bleierne Zeit, 1981.), *Trećoj generaciji* (Die Dritte Generation, 1979.), *Stammheimu* (1986).⁰⁴ Među njima je omnibus *Njemačka u Jesen* (1978.), snimljen većinom u vrijeme Schleyerova sprovoda, bio prvi pokušaj filmske zajednice da kroz nekoliko kontekstualizirajućih narativa ukaže na značaj ovih otmica i samoubojstava.⁰⁵

Međutim, ni film ni gomila knjiga nisu uspjeli u smirivanju ove epizode.⁰⁶ Kao da su događaji - zahtijevajući trenutno objašnjenje i u svojoj amblematično gustoj tekstuialnosti prizivajući hermeneutični višak - postali visoko interpretativni jer su se upisali u nekoliko povijesti, gdje su revolucionarno nasilje, studentski protestni pokret šezdesetih, čak i fenomen međunarodnog terorizma i vladinih repriza bili upleteni tek sporadično. Ovu poantu ne iznosimo s ciljem da bi se opet depolitizirao post-šezdesetosmaški radikalizam i Njemačka jesen, nego da se obnovi politička dimenzija događaja, odnosno njihov moguć značaj za devedesete. Jedna epizoda iz *Njemačke u jesen*, kao i okvirna priča, u retrospektivi provociraju drukčije misli, osobito uspoređene s uratkom iz 1997. koji je uključivao, tvrdim, eksplicitno ponovo pisanje *Njemačke u jesen* kroz ponavljanje: televizijski film *Todesspiel* (*Igra smrti*, 1997), odobren od ARD za WDR i NDR, kojeg je režirao Heinrich Breloer, uz troškove od 7 milijuna njemačkih maraka - ogroman budžet za njemačku televiziju.⁰⁷

Igra smrti

Heinrich Breloer jedan je od najvećih televizijskih redatelja u Njemačkoj, specijalist za političke trilere, poznat po napetom pripovijedanju. Uspostavio je reputaciju brojnim doku-dramama, kombinirajući arhivske snimke, dramatične izvedbe i intervjuje, često birajući političke skandale ili slučajeve korupcije visokog profila, poput zloglasne porezne prijevare službenika Co-opa vezane uz subvencije stanova (*Kollege Otto*, 1991). Ponekad nazivan 'njemačkim Oliverom Stoneom', najpoznatiji film prije *Todesspiela* bio je istraživački tv-portret Herberta Wehnera, predsjednika stranke i *éminence grise* iza socijaldemokratske vlade Willyja Brandta.⁰⁸



Uzveši u obzir Breloerovo poznavanje unutarnjih struktura moći u SPD-u i poznanstvo s mnogim vodećim figurama stranke, bio je očit njegov izbor za redatelja koji će se prisjetiti krize iz 1977. godine. 'Vruća jesen' dogodila se za ranih dana socijaldemokratske vladavine kancelara Helmuta Schmidta, čiji je prvi politički test uslijedio nakon što je odjednom morao preuzeti vlast od popularnog i međunarodno mnogo poznatijeg Brandta koji je dao ostavku nakon špijunskog skandala. *Igra smrti* napravljena je u dva dijela, mijenjajući točke gledišta, fokusirajući se prvo na žrtvu otmice Hansa Martina Schleyera i njegovo stanje uma tijekom onog što će se pokazati zadnjim danima njegovog života; zatim, na perspektivu bivšeg kancelara Helmuta Schmidta i njegovog kriznog tima, neprestano intervjuiranog kako ponovo proživljava teške, fatalne odluke – možda fatalne za Zapadnu Njemačku, a sigurno fatalne za priličan broj pojedinaca; i naposljetku, dijelimo subjektivnu perspektivu jednog taoca: uhvaćen, nakon radosnih praznika u Mallorci, usred noćne more na aerodromu u Mogadishu, sjedeći tri dana i noći u vlastitom znoju i mokraći, posve poliven alkoholom iz duty-free trgovine da bi poslužio kao ljudska baklja, na njega viču palestinski gerilci i prisiljen je svjedočiti slučajnom ubojstvu pilota. Prikazan je i Andreas Baader, potištено usamljen ili manično zaposlen u prenatpanoj, nečistoj zatvorskoj ćeliji u Stammheimu.⁹

Višestruka perspektiva stvara visoku dramatičnost i osigurava visok ljudski interes, ali također lukavo maskira značajnu odsutnost. *Igra smrti* gotovo u potpunosti skreće pozornost s onog što su dvadeset godina prije pisci i filmaši smatrali prirodnim mjestom identifikacije: 'teroristi' i njihovi rođaci (*Njemačke sestre*), 'nedužni' promatrači i provjednici (*Katharina Blum*, *Majka Kuster*, *Nož u glavu*), 'politički' zatvorenici (*Stammheim*) i njihov sprovod (*Njemačka u jesen*).

Igra smrti bila je hit, odnosno *Strassenfeger*, naziv za TV-program uoči kojeg opuste ulice.. Čini se da je bila osobito popularna među mlađom publikom za koju su teroristi sada bili politički dinosauri, ali koja je bila fascinirana narativima bivšeg kancelara Schmidta. Poštovjetivši se s Državom, možda ne kao s političkim entitetom, već kao s institucijom čiji su mehanizmi moći rijetko toliko ogoljeni kao za vrijeme krize, gledatelji su mogli pratiti razvijanje događaja s tehnikratiskim vrednovanjem složenosti institucijskih i zakonskih procesa, što je stav kojeg je tada također usvojio pragmatični Schmidt, i u retrospektivnom tv-intervjuu koji mu je omogućio da oživi dramu.

Interesi te publike stoje u oštem kontrastu s diskursom tog vremena, onim službenim i diskursom mlađih. U 1977., pažnja medija bila je fiksirana na fenomen 'simpatizera': studenata, mlađih nezaposlenih, pisaca i intelektualaca koji su prije izravnog osuđivanja RAF-a htjeli znati više o njihovim motivima, onih koji su smatrali da su dostupne javne informacije pristrane i u muci se pitali gdje stoje u debatama o nasilju koje su podijelile obitelji i odstranile životne prijatelje.¹⁰ Za tiskane medije, teroristi kao da su bili manja prijetnja svojim nasilnim

- 09 Za kritičku procjenu Breloerovog filma od strane političke ljevice, vidi Ulrich Kriest, Rember Hüser, 'Rechtzeitig', u P. Kraus, M. Lettenewitsch, U. Saekel i dr. (ur.) *Deutschland im Herbst: Terrorismus und Film* (München: Münchner Filmzentrum, 1997), str. 48–60.
- 10 Najbolji općeniti zapis je još uvijek Stefan Aust, *The Baader-Meinhof Complex* (New York: Harcourt Brace, 1989). Aust, lijevi novinar i prijatelj Alexandra Klugea kasnije je postao urednik novina *Der Spiegel*. On sam bio je pro-Meinhofovac, da bi kasnije zapetljao u javne svade s Horstom Mahlerom i drugim bivšim članovima RAF-a. Vidi *Die Zeit*, 6. 6. 1997, str. 44.
- 11 'Ausgrenzung' (izoliranje 'terorističkog' elementa) postala je ključna riječ. Vidi Heinrich Böll, 'Diese Art der Stimmungsmache', u H. Boencke, D. Richter (ur.), *Nicht heimlich und nicht kühl* (Berlin: Ästhetik und kommunikation, 1977), str. 75–82.
- 12 Neki od dokumenata mogu se naći u Henner Hess (ur.) *Angriff auf das Herz des Staates* (Frankfurt: Suhrkamp, 1988).

djelovanjem nego činjenicom da mogu nadahnuti ne samo sveopće gađenje, već ponekad i tugu, čak i simpatije. Terorizam se doimao zaraznim poput virusa, prenosivim kroz verbalni kontakt, zahtijevajući napore unutar diskursa da se 'izolira'.¹¹ Zloglasni uvodnik govorio je o 'blatnim močvarama simpatije' koje valja 'isušiti', lijevo-liberalni zahtjevi za prava zatvorenika trebali su biti stavljeni u svojevrsnu karantenu, u pokušaju da se suzbije tok energije i empatije između nasilne manjine i mase ostalih.¹² Gotovo sve epizode *Njemačke u jesen* prenose klimu paranoje: svatko može biti terorist, i još gore, svatko može biti smatran teroristom. Nekima se (uključujući i mene) ova paranoja činila sporednom. Mogu se prisjetiti čudnog uzbuđenja kad sam prvi put čuo za podvige RAF-a u 1972: iznenadno pojavljivanje Bonnie & Clyde bande na zapadu malogradanske Njemačke davalо je dogadjajima nadrealnu nevjerojatnost. Postoјao je taj RAF-ov revolucionarni diskurs: iako žestoko anti-američki i pro-vijetnamski, postao je autentičan tamo gdje se referirao na Njemačku i njeno političko poslijeratno stanje. Činjenica da je RAF govorio o mračnoj i neovladanoj njemačkoj prošlosti bila je novost, a njihova hrabrost u isticanju pripadnika pravosudnog i poslovnog sektora – poznatih utočišta bivših nacista visokog ranga koji nikad nisu javno odgovarali za svoja djela – pogodila je ogoljeni povjesni živac od kojeg se bilo kakva paranoja na ljevici i lov na vještice simpatizera desnice samo činila da će se povući. Za druge, prihvatanje RAF-a bilo je manje očito političko, ali jednako revolucionarno: ideja da možeš sići u podzemlje, promijeniti identitet, izmisliti vlastiti život i početi iznova. Fikcija krivotvoreњa dokumenta, nošenja moderne odjeće, pljačkanja banaka, brze vožnje (BMW-ovi su postali poznati kao 'Baader-Meinhof-Wagen') i opasnog života bila je neodoljiva, i imati moralno pravo za to izvikujući marksističke slogane nije bio toliko ciničan stav koliko bi se moglo činiti.

Kao što se može i prepostaviti, malo je ovih proturječnosti ušlo u Breloerov film. S očito širom raspodjelom pažnje i interesa, *Igra smrti* trudi se stvoriti osobit prostor empatije oko bivšeg kancelara Schmidta, njegovog složenog zaključivanja i računanja posljedica, uzimajući vremena da se posveti osobnostima ljudi na koje je Schmidt računao kod odluka o eventualnom plaćanju otkupnine za Schleyera i rizika oslobođanja zatvorenika, hoće li prepustiti žrtve zračne otomite vlastitom usudu ili će organizirati potencijalno bezuspješnu i (u terminima ljudskih života) skupu misiju za spašavanje. Dokumentarna drama ocrtava težinu državnog rasuđivanja, proučava patničke sate usamljenih ljudi na vrhu i kruži oko problema upravljanja masovnim medijima od strane demokratske vlade. Odатle slijedi jedna tema i izvor zanimanja: *Igra smrti* je djelo o spin-doktorima i glasnogovornicima vlasti, o tome kako se ponašati u 'situaciji' gdje napoljetku nije važno je li kriza potonuće tankera, seks skandal ili baš ova priča o otmici, ubojstvu i višestrukom samoubojstvu. Fascinantno je kako se ljudi na pozicijama moći nose s hitnim slučajevima, istovremeno zadržavajući privid-



¹³ Za zapanjujuću uvid u jedan takav *Seilschaft*, koji se proteže do temelja *Der Spiegela*, vidi Lutz Hachmeister, *Der Gegnerforscher* (München: C. H. Beck, 1998).

¹⁴ Referenca na izložbu "die Wermacht im Osten", Hamburg 1997, Philip Reemtsma jr.

¹⁵ Za različite evaluacije ove muževnosti i njezine (rodne) politike, između ostalog vidi Karlheinz Bohrer, *Aesthetik des Schreckens* (Frankfurt: Suhrkamp, 1986), Klaus Theweleit, *Male Fantasies* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1990) i Helmut Lethen, *Cool Conduct* (University of California Press, 2002).

nu sabranost u javnosti, što je još jedan razlog zašto je film prirodno fokusiran na Schmidtovе savjetnike, njegov *Krisenstab*.

Ispostavlja se da su oni djelomično regrutirani iz kruga Schmidtovih starih ratnih drugova, dok je on bio oficir Wehrmacha na Istočnoj fronti. U jednom od osobito iznenađujućih preokreta, film priziva duh Staljingrada i 'ruske kampanje' s jednakom prirodnosću s kojom bi britanski političar prizvao duh Dunkirk-a, ili američki predsjednik nacionalnu rezoluciju nakon Pearl Harboura. Kad je od državnog sekretara Hans-Jürgena Wischnewskog zatraženo da opiše kako je bilo čekati slijedeću poruku od Schleyerovih otmičara i brinuti se hoće li kurir-mamac u Genevi uspostaviti kontakt, prisjetio se svitanja na Istočnoj fronti, kako čeka napad poljskih i ruskih 'partizana', dočim je Klaus Bölling, još jedan član *Krisenstab*a izjavio da je sačuvao mirnu glavu isključivo zahvaljujući vojničkim vrlinama koje je stekao Wermachtovim drilom, u kontrastu s nekim drugim političarima, koji su glupo tražili javno smaknuće zarobljenih RAF-ovaca za svakog taoca ubijenog u Mogadishu.

U onoj mjeri u kojoj je *Igra smrti* film o bivšim vojnicima i njihovom vlastitom predstavljanju, on ironično priznaje RAF-u jednu od njegovih osnovnih tvrđnji, naime da su stariji političari Federalne Republike vezani vojnim i paravojnim kodeksom ili čak očitom nacističkom prošlošću, i da su osnivali *Seilschaften*, 'družbe starih dječaka'.¹³ Možda nemamjerno, *Igra smrti* odgovara kontroverzi nastaloj zbog knjige Daniela Goldhagena iz 1996., *Hitler's Willing Executioners*, koja je još jednom izokrenula ideju o jasnem rezu između profesionalnih vojnika i jedinica SS-a, između vojnih regruta i policijskih bataljuna. Još štetnija za ideju 'ispravnog' ponašanja u osnovi 'pristojnog' Wermachta – toliko važnog za samorazumijevanje njegovog sljedbenika, Bundeswehra – bila je izložba prvi put otvorena u Hamburgu 1997. koja je osporavala taj mit, prikazujući fotografije koje su snimili sami vojnici, na kojima se vidi nezamisliva okrutnost i zvjerstva koje je napravila vojska na istoku.¹⁴ *Igra smrti* još jednom valorizira 'iskustva s fronte' i njihovu ideju muževnosti (koja datira još od Prvog svjetskog rata),¹⁵ zastupajući tezu da bi njemački državni brod s lomljivim teretom demokracije možda potonuo 1977. da nije bilo vojnika za kormilom.

S takvim ponovnim fokusiranjem na bivšeg kancelara Schmidta i njegove ratne drugove, umnažajući dvadeset godina nakon Vruće jeseni s pedeset i pet godina nakon Staljingrada, koji predstavlja jeku 'oluje čelika' Verduna iz 1917., *Igra smrti* nije samo pokušala 'preodjenuti' moralnu ravnotežu i razinu empatije, već je zapravo preokrenula dominantne mitologije koje su već u vrijeme Jeseni 1977. zadobile svoj dramatičan oblik. S *Igrom smrti* kao da se glavni glumac vratio tražeći ulogu junaka u vremenu koje ga je smatralo zlikovcem. Drama iz 1977. zvala se *Antigona*: 'povratak' 1997. profitirao je na tom znanju, sugerirajući ponovno čitanje mitske konstellacije koju je ponovno odigravanje nakanilo smijeniti.



**"An einem bestimmten Punkt der Grausamkeit angekommen, ist es schon gleich, wer sie begangen hat:
sie soll nur aufhören."**

**8. APRIL 1945 –
FRAU WILDE., 5 KINDER**

DEUTSCHLAND IM HERBST

Antigona u Njemačkoj

Sofoklova *Antigona* ima dugu i složenu povijest u Njemačkoj, posebice nakon Hegelovih komentara o toj drami u njegovoj *Fenomenologiji duha*, gdje je Antigona postala primjer za nerazrješivu opoziciju između diskursa države i zahtjeva obitelji: 'Zajednica postoji jedino kroz svoju povezanost sa srećom obitelji, i kroz rastapanje samosvijesti u univerzalnom, te tako stvara sebi neprijatelja u onome što potiskuje i u onome što joj je istovremeno najvažnije – ženskosti... To je vječna ironija zajednice.'¹⁶ Hegelov prijatelj, pjesnik Friedrich Hölderlin objavio je njemački prijevod 1804. i otada je *Antigona* postala sinonim za sve sukobe koji se nakon Francuske revolucije suprotstavljuju ne samo individualnoj savjeti i državnoj moći, već i dvjema vrstama zakona, odričući svakom obliku vlasti sposobnost da bude podjednako pravedna prema svim svojim građanima, bez ukazivanja na ograničenja koja tragično uništavaju svaki pokušaj.¹⁷

Kada se *Njemačka jesen* na polovici filma, u dijelu koji je režirao Volker Schlöndorff (a napisao Heinrich Böll), pretvorio u skeč o otkazanoj televizijskoj produkciji Sofoklove drame, Antigonino ime donosi sa sobom čitavu post-romantičarsku politiku interpretacije, s jasnom konotacijom pobune i borbe protiv države, kao i takvu vrstu odbijanja i otpora na razini kategoričke negacije koja ugrožava temelje svakog sistema vlasti, temu koja je bila od iznimnog značaja za Zapadnu Njemačku budući da je vlada u Bonnu sebe smatrala jedinim legalnim predstavnikom njemačkog Reicha, dajući kontroverzan značaj nacističkom nasljeđu, istom onom koje je i bilo uzrok nasilnog protesta RAF-a. Pojava Antigone u *Njemačkoj u jesen* stoga je unaprijed definirana: ona postavlja pitanje da li film, koristeći njeno prisustvo, već određuje specifično iščitavanje historijsko-političke dimenzije događaja o kojima se radi u *Njemačkoj u jesen*. Drugim riječima, je li *Antigona* hermeneutički ključ i stoga više od slučajnog pojavljivanja u kontekstu 'vruće jeseni'? Utjelovljuje li ona, zahvaljujući Hegel i Hölderlinu, ponovno javljanje specifičnih odnosa u povijesti moderne Njemačke ili pak predstavlja njihovu alegoriju? S druge strane, preokrećući sa zakašnjnjem odnos između države i pojedinca – s očiglednom dozom užitka za gledaoce u 1997. – *Antigonu* je možda moguće shvatiti kao temeljnju mitologiju '77 godine samo zato jer je služila misifikaciji onoga što se zapravo dešavalо.

Vruća jesen: tragedija ili anagnoreza?

Njemačka u jesen premijerno je prikazana u ožujku 1978., samo šest mjeseci nakon fatalnih događaja.¹⁸ Oni su rezultirali s osam godina čestih nasilnih i povremeno tragikomičnih susreta između pripadnika RAF-a, štampe, njemačkih vlasti, njenih sigurnosnih službi i policajskih snaga. Od svih ovih susreta, u *Njemačkoj u jesen* se prikazuje samo period posljednjih tjadana u listopadu i početak studenog 1977., popraćen dokumentarnim snimkama uglavnom usredotočenih na dva

- 16 G.W. Hegel, *Phenomenology of Spirit*, str. 288., para 475, ovdje citirano iz Patricia Mills, *Woman, Nature and Psyche*, University of Princeton Press, Princeton, 1987., str. 25-26.
- 17 V. eseje Hansa-Joachima Ruckhaerlea o povijesti *Antigone* u njemačkom kazalištu nakon rata od Bertolda Brechta do Juliana Becka i njegova Living Theatre, Petera Handkea, Heinera Müllera i Straub-Huillet u *poetics politics: documenta X – the book*, Cantz, Ostfildern, 1997., str. 48-53, 250-252, 488-489, 648-653.
- 18 Ideja je došla od strane distribucijske kuće, Filmverlag der Autoren, koja je netom promjenila vodstvo. Nakon upravljanja nekoliko filmskih stvaralaca, među kojima su bili i Wim Wenders i R. W. Fassbinder, Filmverlag je otkupio i preuzeo Rudolf Augstein, urednik najmoćnijeg njemačkog časopisa *Der Spiegel*.
- 19 Heinrich Böll, 'Will Ulrike Gnade oder freies Geleit?', *Der Spiegel*, br. 3, 1977.
- 20 Hans Egon Holthusen, *Sartre in Stammheim: Literatur und Terrorismus*, Klett-Cotta, Stuttgart, 1982.

sprovoda: onaj Hansa Martina Schleyera i sprovod Ensslin, Baadera i Raspea. Također je uključen televizijski intervju s Horstom Mahlerom u njegovoj zatvorskoj celiji, u kojem on osuđuje otmicu aviona, ali pokušava RAF-u dati kontekst i povjesnu perspektivu: dokle god njemački fašizam bude preživljavao prerušen u zapadno-njemački kapitalizam, postojat će dovoljno očajni ljudi koji će se u svojim protestima postaviti iznad zakona.

Argument Horsta Mahlera s njegovom referencom na nacističku povijest ističe jedno od najvažnijih obilježja RAF-a: tzv. 'vraćanje potisnutog'. U to vrijeme, takvo vraćanje militantni aktivisti smatrali su neophodnom operacijom: provocirajući vlast nasilnim i krvavim napadima na njene predstavnike, sistem sigurnosti i vrhovne suce, RAF je zapravo želio isprovocirati pravu prirodu političke elite. 'Skidajući masku s lica vlasti' teroristi su očekivali da će javnost vidjeti što se krije iza kapitalizma i ekonomskog blagostanja: stara fašistička država i njene poslušne sluge. Otuda je logičan odabir sa simboličkim značenjem njihove glavne otete žrtve: Hans Martin Schleyer, vodeća ličnost njemačke industrije i uvaženi član političke klase, iza čije pojave *Biedermann* je RAF želio pokazati zlog SS oficira kojeg je on stalno poricao. Schleyera su u zatočeništvu o njegovoj nacističkoj prošlosti očito nekoliko puta ispitivali njegovi čuvari, a njegove fotografije u SS uniformi kružile su u lijevoj štampi.

Njemačka u jesen pokušava iskoristiti taj 'povratak potisnutog' kao jedan od glavnih temelja svoje strukture, istovremeno izbjegavajući 'teatraliziranu' logiku RAF-ove namjere da 'skine masku' s njemačke vlasti. Film, pored toga, govori o tome kako je Zapadna Njemačka, čiju su legitimnost doveli u pitanje njeni najinteligentniji mladi ljudi (po nekim spremni na potpuno samožrtvovanje)¹⁹ koji su sebe smatrali njenim taocima, bila spremna primjeniti mjere koje su otišle do samih granica – čak i izvan – legalnosti i ustavnosti. Film također pokazuje kako je država isprovocirala otpor, plačajući to gubljenjem lojalnosti mnogih nekadašnjih socijaldemokratskih intelektualaca, među kojima su tirezijske figure poput Güntera Grassa i Maxa Frischa, prikazanog tokom obraćanja na stranačkoj konferenciji. Pritajeni šum neslaganja nekih drugih kontroverznih glasova mogao se čuti i među umjerenijim članovima stranke, čineći od njih pravi antički kor. Ako se tada Helmut Schmidt još uvijek razlikovao od Kreonta (a odbačeni, 'protjerani' Willy Brandt tek blago podsjećao na Edipa na Kolonu), posvećenost i nemilosrdnost autoriteta s kojim se vlast obračunavala s nečim što je proglašeno za terorističku prijetnju pokazalo je da su čak i socijaldemokrati bili spremni na čvrste mjere kako bi ponovo uspostavili red, nagoneći neke da viču 'policijska država', dok su promatrače sa strane (poput čuvenog Jean-Paul Sartrea)²⁰ takve racije i ispitivanja tisuće aktivista i političkih suparnika previše podsjećale na naciste da bi se za njihovu akciju moglo naći opravdanje. Tokom većeg dijela drame oko otmice Schleyera došlo je do restrikcije vijesti, dok su najvažniji listovi



provodili auto-cenzuru, ili im je pak prijetila službena cenzura.²¹

Auto-cenzura na televiziji u filmu je eksplicitno povezana s pričom o Antigoni. Glavna je tema u Schlöndorffovo epizodi u *Njemačkoj u jesen* odluka Komisije za telekomunikacije treba li dopustiti emitiranje jedne emisije (napravljene za seriju 'Mladež upoznaje antičke klasičke') ili je, u skladu s trenutnim događajima, drama 'prizivanje nasilja' pa je stoga valja zabraniti u interesu javne sigurnosti. U dijalozima koji dovode do odluke da se ono zabrani, skeč uspijeva evocirati neke nepobitne suvremene paralele: državni sprovod i sprovod prognanih, samoubojstvo žene koja se objesila u zatvorskoj ćeliji, dvije sestre, država u izvanrednom stanju koja ukida građanska prava i sputava individualnu slobodu, činovi otpora i nasilja izvedeni u ime snažnih uvjerenja – najsnažnije su slike koje stvaraju ključnu ironiju drame, odnosno nemogućnost prikazivanja klasične tragedije iz kanona tradicije zapadne civilizacije u suvremenom demokratskom društvu – zato jer je 'sviše politička'.

Ipak, ironija važi za obje strane i film jasno pokazuje svoje grane: on ističe značaj spomenute paralele, ali se onda odriče službenika koji djeluju s obzirom na to saznanje – Schlöndorffova namjera ideološke kritike ili riskira da nestane u kontradikciji sa samom sobom ili je upravo stabilizator mita o njemačkoj prošlosti prikazanoj u filmu, sa svim svojim preokretima i vraćanjima; na taj način, stvorena je neka vrsta *mise-en-abyme* ('ubezdanjenja') gdje se RAF-ovo izvedbi i državnom upravljanju medija dozvoljava preuzimanje poze, težine i zavodljivosti antičke tragedije.

Ta se strategija najbolje može primijetiti u odnosu spram dva sprovoda – jedan je državni sprovod za visokog predstavnika vlasti, drugi je veoma kontroverzan sprovod za tri osuđena terorista, a oba se događaju u istom gradu – ne u Tebi, nego u Stuttgartu – rodnom gradu Daimlera Benza i obitelji Ensslin. U slučaju Gudrun Ensslin, njena se sestra Christiane najsnažnije bori da mrtvi aktivisti dobiju dostojan sprovod, unatoč javnom protestu i snažnim prijetnjama njenoj obitelji. Iako razdvojeni čitavom generacijom, i Schleyer (kao član Hitlerove omladine i SS trupa) i teroristi (RAF-ovci nazvani 'Hitlerova djeca'²²) shvaćeni su kao nosioci 'prokletstva' koje je nacizam bacio na Njemačku. Odajući počast jednom od sahranjenih, a osuđujući druge, država je odabrala pristati uz to naslijede, preuzimajući dio tragičnog bremena ili 'zagadenja' političkog tijela.

Sukobom između državne vlasti i individualne savjesti, između svrsishodnosti i otpora, između zakona donesenih u ime zajedničkog dobra i zakona prekršenih nauštrb individualnog etičkog imperativa, stvoreni su mnogi dvojnici: na samoubojstvo u zatvoru nije bila spremna samo jedna već dvije žene, Ulrike Meinhof i Gudrun Ensslin, pa tako imamo dvije figure Antigone. Prva je izgovorila kategorično 'ne' u lice njemačkoj državi, najprije u pisanim obliku, a zatim i kroz direktnu akciju, očigledno spremna da kao krajnju posljedicu prihvati ono

21 T. Botzat, E. Kiderlen, F. Wolff (ur.), *Ein deutscher-Herbst. Dokumente, Berichte, Kommentare*, Verlag Neue Kritik, Frankfurt, 1978.

22 To sugerira naslov Jilliana Beckera *Hitler's Children? The story of the Baader-Meinhof terrorist gang*

23 Od članaka koje je Ulrike Meinhof napisala, čini se da je bio štampan jedino njen pamflet koji poziva na rehabilitaciju mlađih prijestupnika. Ulrike Meinhof, *Bambule, Fürsorge für wenn?*, Klaus Wagenbach Berlin, 1995. Kratak izvod iz pamfleta 'Revolt' može se pronaći u *Semiotexte: The German Issue*, sv. 4, br. 2, 1982., str. 152-158. Meinhof je također heroina i jednog danskog romana objavljenog 1996. godine.

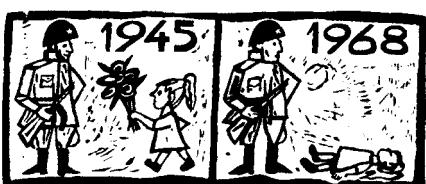
24 Ove dvije kćeri njemačkog protestantskog zanatlje koji je svoj strastveni idealizam i snažan osjećaj za pravdu prenio i na njih, postale su tema drugog poznatog 'novog njemačkog filma' Margarethe von Trotta *The German sisters*.

što je u njenim očima moralo izgledati kao neizbjegjan izvor.²³ Samoubojstvo Gurdun Ensslin podudarilo se sa samoubojstvom njenog ljubavnika, Andreasa Baadera, mogućim Hermonom, dok je Christiane Ensslin u tom slučaju Ismena, Antigonina sestra. Povijest i život su zajedno uspjeli napisati jak scenarij.²⁴

Jednom prikazani kroz Sofoklov *Ur*-tekst i njegovu helderlinovsko-hegelovsko-brehtovsku hermeneutiku, ostali aspekti političke krize opisane u *Njemačkoj u jesen* u simboličko-kazališni prostor filma prizivaju prizvuke nedavne njemačke povijesti. Na primjer, trop 'državnog sprovoda i samoubojstva' prikazan je u *Njemačkoj u jesen* u trenutku kada shvatimo da je gradonačelnik Stuttgarta, grada u kojem se odvijao ovaj dvostruki sprovod, nitko drugi nego Manfred Rommel, sin feldmaršala Erwina Rommela, poznatijeg kao Pustinska Lisica. U vijestima iz Drugog svjetskog rata uključenim u film, vidimo kako mladi Manfred stoji pored kovčega svog oca, kome su nakon poraza kod El-Alameina nacisti naredili da izvrši samoubojstvo kako bi mu Hitler podario državni sprovod i proglašio ga narodnim herojem. Sada vidiemo Rommela mlađeg kako 1977. igra ulogu dobrodušnog anti-Kreonta, jer on je taj koji kao gradonačelnik odlučuje – 'brzom odlukom i jasnim izborom', kako on kaže u filmu – da troje terorista moraju imati dostojanstven sprovod na jednom od najprestižnijih gradskih groblja, radije nego da ih se preda u ruke *vox populi* Stuttgarta koji su zahtijevali da se tijela unište ili 'bace u kanalizaciju'.

S druge strane, nakon nekoliko ponavljanja i prisjećanja, kakvu vrstu cinizma, licemjerja i smislenosti bi referenca na Rommela trebala pobuditi pri gledanju državne sahrane Hansa Martina Schleyera? Kamera dalje uspostavlja paralelu između Rommelove državne počasti i počasti date Schleyeru. Vidimo istu gomilu zastava: nekadašnja svastika sada je zamjenjena Mercedesovom zvijezdom; vidimo iste kolone uniformiranih muškaraca: 1944. nosili su uniforme SS-a, sada su u jednostavnim crnim odijelima, ali mnogi od njih s jasnim ožiljcima na obrazima, tajnim znakom koji otkriva da su svojevremeno pripadali ultra-konzervativnim, debatnim studentskim bratstvima koja su još od vilhelmovskog Reicha osiguravali Njemačkoj njenu pravnu, vojnu i industrijsku elitu. Kontinuitet se uspostavlja prekidima, ponavljanjima i vraćanjem: ključne epizode stvorene kroz ovu i još neke dramatične ironije postaju jasne kada vidimo snimke s pokretne trake Mercedes Benza, gdje radnici zaustavljaju svoj rad zbog tri minute šutnje u čast preminulom Schleyeru, čiji portret visi svuda oko njih. Kako naračtor priopćava gledateljima, 85% prisutnih radnika su zapravo strani 'gostujući radnici' – činjenica koja se naglašava nekoliko puta – kao mráčni podsjetnik na robe koje su tvrtke poput Mercedesa Benza dobivale od nacističkog ministra Alberta Speera, ističući dalje činjenicu o radnicima koji su postali nepoželjni stranci, otimači radnih mjeseta, buduća meta napada desnog neonacisitičkog pokreta tokom 1980-ih. Ovome se može pridodati još jedna (nepotvrđena, ali ipak bez sum-

201



20. kolovoza 1968.

Sovjetski tenkovi ulaze u Čehoslovačku. Demokratsku nacionalnu konvenciju u Chicagu prekidaju aktivisti Omladinske međunarodne partije (YIP), popularni tip-pies. Gradonačelnik na prosvjednikle šalje policiju, nacionalnu gardu i vojsku.

ELSAESSER, THOMAS

*Antigone Agonistes:
urbana gerila ili gerilski urbanizam?*

UP&UNDERGROUND
Proljeće 2008.



nje implicirana) ironija koja nadilazi prijašnje: makar samo na tri minute, radnici sada imaju priliku odložiti svoje alate, pravo protiv kojeg se pokojni Schleyer, kao istaknuti borac protiv sindikata, teškom mukom izborio da bude izbačeno iz statuta.

Očevi i sinovi: njemačke hamletovske figure

Rommelovska referenca je, prije svega, primjer za sljedeći trop koji je u direktnoj vezi s mitom o Antigoni i središnji u nekolicini drugih interpretativnih strategija upotrijebljenih u *Njemačkoj u jesen*. Film počinje sa Schleyerovim oproštajnim pismom koje je uputio svom sinu neposredno prije smrti. U njemu ovaj talac osuđen na smrt otvoreno govori o vlastitoj sudbini, upozoravajući sina da ne gaji nikakve iluzije o razrješenju situacije u korist terorista, implicitno optužujući vladu da ga je žrtvovala radi jasnih političkih kalkulacija.²⁵ Ta dvostruka veza između očeva i sinova povezuje Rommela i Schleyera, budući da su obojica postali žrtve u ime domovine koja će ih posthumno nagraditi, veza koja se jasno može uočiti i u televizijskoj verziji Antigone i slikom glasnika koji priopćava da se Hermon ubio iz mržnje i osjećanja zgražanja vidjevši svog oca Kreonta kako kukavički bježi, nakon što je on, njegov sin, potegnuo svoj mač na njega.

Ovakav naglasak na odnos oca i sina u *Njemačkoj u jesen* postao je simptomatičan za jedno znatno šire semantičko i ideološko polje, koje bismo mogli nazvati pokušajem ‘edipalizacije’ recentne njemačke povijesti, korištenjem sage o obitelji kao konceptualno-psihanalitičkom modelu za razumijevanje veze između zapadnonjemačkih političkih prijeloma, kao i da bi se objasnili neki ekstremniji slučajevi raspada obitelji; ove slučajevi mogu se ilustrirati jednim od ubojstava RAF-a: direktor Deutsche Banke, Jürgen Ponto otvorio je vrata svojoj kumici ne znajući da je ona mamac, nakon čega su ga teroristi lako mogli ubiti.

Fenomen takvih eksplisitnih edipovskih kulturnih referenci prvi put se pojavio u zapadnonjemačkoj književnosti: oko 1975. godine knjižnice je pogodio val autobiografske fikcije, većinom od pisaca u svojim tridesetim. Počevši s *Putovanjem Benrwarda Vespera*, ove intimne bilješke obično imaju formu oproštajnog pisma, i bile su često upućivane nedavno preminulom roditelju s kojim se pokušava izmiriti račun.²⁶ Vesperov roman govori o sinu uspješnog nacističkog pisca koji se istovremeno pokušava nositi s osjećajem ljubavi i straha prema njemu kao ocu, i mržnje koju osjeća prema svemu što on predstavlja. Nesposoban da se suoči s očevim vatrenim nacizmom, sada transformiranim u ultra-desnicu i trenutno prihvatljiviji konzervativizam, glavni junak tiho pati uslijed razočaranosti u jednog od svojih roditelja, razočaranosti koja je potaknuta očevim nostalgičnim sjećanjem na svoju ‘herojsku’ mladost. Edipovska pobuna ga na kraju nagoni da prihvati palestinsku borbu kao svoju, čime, zajedno sa svojom djevojkom biva uvučen u militantne studentske akcije. Međutim, nju zavodi aktivist iz radničke klase, pa njih dvoje bježi od policije na Siciliju gdje će ih

²⁵ Takvu vrstu službene hipokrizie – koju su snažno osjetili članovi Schleyerove obitelji na samom sprovodu – istaknuo je i predsjednik Federacije Walter Scheel, koji je u svom govoru na sprovodu rekao: ‘Lice terorizma nas u potpunosti ogoljava. Ipak, mi ćemo se sami morati mnogo češće pogledati u ogledalo.’

²⁶ Bernward Vesper, *Die Reise*, Rowohlt, Reinbek, 1995.

²⁷ Michael Schneider, ‘Fathers and Sons Retrospectively’, *New German Critique*, br. 31., zima 1984., str. 11-12.

²⁸ Da je upravo ovo nepovjerenje u mnogome oblikovalo pokret protesta u Zapadnoj Njemačkoj pokazao je jedan drugi autobiografski esej, Christoph Meckel *Suchbild*, Fischer, Frankfurt, 1983. Ovdje se kao najtraumatičnije uspomene navode primjeri kada je otac projicirao svoju vlastitu impotentnost na djecu, zloupotrebjavajući roditeljski autoritet kako bi potvrdio sebe i osnažio svoj oštećeni ego, kreirajući matricu koja je u sinu probudila nasilje usmjereno protiv samog sebe i prividno ‘nevinih’ žrtava.

²⁹ Schneider, str. 23.

³⁰ Paul Kersten, *Der alltägliche Tod meines Vaters*, citirano u Schneider, str. 41.

³¹ Schneider, str. 9.

Libijci obučavati za međunarodne teroriste. Previše osjetljiv da bi mogao izvršiti zločin, te prepoznajući u svom suparniku istu bezosjećajnost koju je prepoznao i u svom ocu, glavni junak otima svog malog sina i vraća ga kući: gdje drugdje doli u opustjeli dom svog oca.

Vesper je izvršio samoubojstvo prije nego što je završio svoj ništa drugo doli *roman à clef*, ukoliko u djevojci prepoznamo Gudrun Ensslin, a u liku suparnika Andreasa Baadera. Analizirajući *Die Reise*, kritičar Michael Schneider zaključuje da se roditeljska zavjera šutnjom ‘gorko osvetila. S obzirom da njemačkim očevima nije bilo suđeno za monstruoznu prošlost, morali su im presudititi njihovi radikalizirani sinovi i kćerke, počevši s 1968. godinom i nadalje. A kako su očevi podnijeli žrtvu da budu *samo* očevi a ne i politička bića, njihovi potomci su odlučili učiniti upravo suprotno, tokom svog burnog političkog buđenja (zahvaljujući ratu u Vijetnamu).’²⁷ Kao poraženi svjetski osvajači, nekažnjeni očevi kojima nikada nije oprošteno, morali su ponovo uspostaviti vlastiti identitet provodeći željezni autoritet unutar svojih domova. Stoga je obitelj nastala oko ovakvog defektnog autoriteta, u stanju proizvesti jedino krvničko osjećanje nepovjerenja između očeva i sinova/kćeri.²⁸ Ipak, slučajna otkrića kutija punih starih fotografija ili ratnih dnevnika koje su u ladice zaključali oštećeni sinovi, nisu uvijek vodila objektivnom preispitivanju: ‘Specifičan interes koji je ovo bukvalno vraćanje u prošlost pobudilo, uopće nije bio interes za očeve i njihovu mračnu prošlost, već prije, i u znatno većoj mjeri, interes za [sinovlje] vlastite početke. Pogled unazad (...) je retrospektivan pogled ka korijenima vlastitog emocionalnog života, k uzrocima čije posljedice oni sami osjećaju, i psihološkom nasljeđu koje moraju nositi.’²⁹

Drugim riječima, ovi sinovi ne samo da se nisu identificirali sa službenim optimizmom zapadnonjemačkog ekonomskog čuda, već nisu imali ni stabilan oslonac u nekom (socijalističkom) alternativnom rješenju. Umjesto toga, oni su se identificirali s potisnutim emocijama, emocijama koje su ovaj nasilni optimizam i proklamacije efikasnosti pokušale sakriti. Gledajući maske svojih očeva, gledajući kroz njih, ali istovremeno bivajući njihovi sinovi od iste krvi i mesa, oni su se naposljetku morali nositi i sa vlastitom internalizacijom figure oca, čija se prikrivena krivica i sramota, prema Schneideru, vraćaju kroz sina u obliku autodestruktivne melankolije. Ili da citiramo jednog od sinova: ‘Rana je zarasla prema unutra’.³⁰ Paradoks je bio u tome što su tek nakon buđenja osvećenih i osvješćujućih političkih akcija – nakon propasti izvan-parlamentarne ljevice – ova proturječja našla riječ, izraz i (dramatičnu) prezentaciju. Dovoljno je reći da je ključna figura postao Hamlet koji je za Hegela (i Lacana) ‘moderna’ dopuna Antigone. Da citiramo još jednom Schneidera: ‘Izgledalo je kao da su se pred njima odjednom pojavili duhovi njihovih očeva u nacističkim uniformama, a njihovi su još uvijek živi očevi, s kojima su dvadeset godina večerali za istim stolom, bili optuženi za najstrašniji kolektivni zločin koji je jedna generacija počinila u ovom stoljeću.’³¹

203

7. rujna 1968.

Skupina New York Radical Women protestira na izboru za Miss Amerike u Atlantic Cityju okrunivši ovцу i bacivši grudnjake u kantu za smeće s natpisom sloboda. Početak suvremenog radikalnog feminizma ili feminizma drugog vala.

ELSAESSER, THOMAS

*Antigone Agonistes:
urbana gerila ili gerilski urbanizam?*

UP&UNDERGROUND
Proljeće 2008.



Schneider RAF-ovu kazališnu metaforu smatra potpuno prikladnom. Bombe, otmice i teroristički napadi nisu bili ništa drugo doli 'ubilački i samoubilački' pokušaji da se 'strgne maska' sa službenog lica autoriteta, iza koje su se, kako se sumnjalo, krila krivicom izjedena lica njihovih očeva. I da dalje razvijemo Schneiderovu analogiju: Schleyerova otmica bila je zapravo RAF-ovo izvođenje 'Mišolovke' kako bi se privukla pažnja kralja po imenu Helmut Schmidt, dok je sam Schleyer bio Klaudije koji je imao lošu sreću da ga je čuvaо netko malо odlučniji od Hamleta, pošto ga njegovi tamničari nisu poštедjeli kao što je Hamlet poštedio život Klaudiјu. Ovakav naglasak na odnos otac-sin u književnosti, u političkom aktivizmu i *Njemačkoj u jesen*, navodi nas na zaključaj da je njemački pokret protesta prije bio anti-autoritan nego egalitarian, da je unatoč marksističkom političkom diskursu bio uhvaćen u obmanu patrijarhata: činjenice iz koje se feministički pokret morao sam izbaviti, možda baš zamjenjujući ovu 'hamletizaciju' njemačke poslijeratne povijesti vlastitom (agonizirajućom) 'antigonizacijom'?

Fassbinderova Antigona

Ovo bi zaista mogao biti 'feministički' aspekt *Njemačke u jesen*, makar su većina njenih redatelja muškarci. Suprotno tome, moglo bi se paradoksalno tvrditi da dio koji najviše osporava bilo kakvu edipalizaciju nije dio Schlöndorff/Böll, već onaj koji je režirao Rainer Werner Fassbinder, u kojem glumi sam Fassbinder, zajedno s ljubavnikom Arminom Mayerom i majkom Lilo Pempeit. Epizoda prikazuje Fassbindera, naizmjenično golog i omotanog prljavim ogrtačem, nemirnog i znojnog, u njegovom sumornom stanu u Münchenu, maničnog zbog prekida vijesti, ciničnog i u nevjericu zbog samoubojstava u Stammheimu, u strahu od mogućih policijskih potjera i kućnih pretresa, na rubu živčanog sloma, napoljetku klonulog na podu u stanju nekontroliranog histeričnog naricanja.

U srcu političnosti ovog dijela je snažni uvod, a u stvari pažljivo isplanirano ispitivanje Fassbinderove majke u kuhinji, gdje tematizira dužnost neslaganja građana u demokraciji pod opsadom; ljudska prava ubojica, osobit užas koji su teroristi izazvali kod običnih muškaraca i žena, jer mogli su imati motive s kojima se teško ne složiti. S obzirom da Fassbinder navaljuje i drži prodike svojoj majci, iz nje izvlači zdravorazumski oprez 'normalnog' Nijemca koji ne želi riskirati vlastiti život, i konačno, priznanje da bi radije izabrala da je vodi autoritarni Führer, 'ali nježan i dobromjeran', nego da se suoči s odgovornošću slobodnog govora. Izazivajući majku, omalovažavajući homoseksualnog ljubavnika, nazivajući bivšu ženu i tražeći od nje utjehu, nakon što se na televizijskom intervjuu odrekao braka kao umjetne zajednice, Fassbinder prikazuje niz susreta osmišljenih da bace sumnju na fikcijsko-narativni zaključak na kojem je izgrađen temeljni mit zapadnonjemačke demokracije, naime da su (muške) ideje samodiscipline, odgovornosti



205



18. rujna 1968.

Predsjednik Meksika
Gustavo Diaz Ordaz
nareduje vojsku Na-
cionalnog autonomi-
nog sveučilišta,
najveće visokoškolske
ustanove u Latinskoj
Americi.

i građanstine prekinule s autoritarnom osobnošću – vrijednostima Helmuta Schmidta koje će *Igra smrti* nostalgično oživjeti dvadeset godina poslije.

Razmatran na taj način, Fassbinderov prikaz samoga sebe je čin otpora i dvostruka Antigonina gesta, djelomično režirana u film za kojeg ga je Alexander Kluge vezao. Jer naposljetku, tri perspektive pre-sijecaju se i u *Njemačkoj u jesen*, makar se ne slijede niti nadopunjavaju kao u Breloerovom filmu. Prvo, Klugeova generacijska linija ‘od očeva do sinova unakrsno’ najeksplicitnije evocira međutekst Hamlet-Klaudiјe; u Schlöndorff-Böllovo ‘Antigoni’ sestra se sukobljava sa sestrom u susretu Antigone i Izmene, tema koju će Margarethe von Trotta (tada Schlöndorffova supruga i suradnica na *Katharini Blum*) obraditi u *Nje-mačkim sestrama*, dok je u Fassbinderovo epizodi prisutna razmjena između majke i sina, gdje je primarna incestuzna veza majka-sin toliko eksplicitna da to na učinkovit način poništava edipovsku liniju od (kri-vog) oca prema (krivom) sinu, kao što je to analizirao Schneider.

Dok Klugeovi segmenti istražuju, kao što smo vidjeli, znakovite paralele dvostrukog pogreba koji su simetrično izokrenuti, i preko osi dvaju očeva i dvaju sinova stvaraju priču s namjerom zadržavanja dis-paratnih trenutaka ovog filma u kojem postoje mnogi glasovi, oni također učinkovito ‘sadržavaju’ njemačku povijest, postavljajući manje ili više uređeni niz ogledala koja postavljaju u ravnotežu dva perioda, Njemačku u četrdesetima i sedamdesetima. Ali kao što to na čistac iz-nosi Fassbinderova epizoda, nijedno takvo podvostručivanje sa struk-turnom svrhom, niti gomilanje situacija koje aludiraju na klasičnu Antigonu ne mogu ‘primiti’ fantazmatsku moć koja isijava iz događaja. Fassbinder u nekom smislu pokušava u prikazima napisati drukčiju vrstu asimetrične razmjene: Klugeova anti-Antigona u tragi-komičnom molu, njegova heroina Gabi Teichert, učiteljica koja zbog nemogućnosti pronalaska njemačke povijesti umjesto da zakopa tijelo, odlazi iskopati ga lopatom iz smrznutog tla. Fassbinderova epizoda pred nas ne postavlja odsustvo nepokopanog tijela, vec ‘jedno tijelo previše’: nasilan, pretili, goli, ogavan materijal koji konfrontira i napada gledatelja, zahtijevajući od Antigone da obilježi mjesto gdje žalovanja još nije bilo, da nas podsjeća na nesvodljivu neobičnost upletenu u nje-nu teškoću.

U nekom smislu, Fassbinderova režija je bliža duhu Sofoklove Antigone no što je to Schlöndorff/Böllova skica Antigone. Tematizira-jući oba Antigonina nemoguća izbora – onaj o nepokopanom tijelu i onaj o ljutom sučeljavanju s Kreontom, Fassbinder izvodi gotovo klasičnu recipročnost, kao što je izraženo u stihomitiji – razmjeni reče-nica – kad se svada s majkom, prizivajući i istovremeno izokrećući sus-ret Kreonta (moći, države, budućeg tasta) i Antigone (pojedinca, žene, kćeri), gdje formalne podudarnosti još jače podcrtavaju različite nizove ne-podudaranja, nejednakosti, nepravde, cijelo to vrijeme skrivajući od naših očiju činjenicu da moć, mogućnost za otpor dolazi iz tog ne-

ELSAESSER, THOMAS

*Antigone Agonistes:
urbana gerila ili gerilski urbanizam?*

UP&UNDERGROUND
Proljeće 2008.



podudaranja između sina i majke, između muškog i ženskog subjektiviteta. Ovdje se sučeljavaju Fassbinderova (terorizirajuća) samopravnička tvrdoglavost i majčina iskrenost razumnog, makar kukavički prilagodljivog 'pragmatizma', dok – naglašeno naglim rezovima i montažnim efektima – grčeviti, naričući, drhteći Fassbinder ostaje nezaštićen od simbolizacije ili reprezentacije koju mu nudi ljubavnik Armin. Osim ako se eksces koji nadomješta reprezentiranje ne shvati kao čin izlaganja koji poništava nezaštićenost, Fassbinderovo seksualizirano samoizlaganje svojom frontalnošću prema gledatelju nameće nemoguću konvergenciju promatranja i pogleda. Ono što se čini nesamosvjesnim izrazom besramne ranjivosti u stvari je oblik ekshibicionizma koji pokušava natjerati nadzornu mašineriju – u *Njemačkoj u jesen* država je prisutna kroz sirene patrolnih automobila koje zavijaju u noći i policajaca na konju koji kamerama snimaju one koji tuguju na Ensslininom pogrebu – da 'se pokaže' i tako dopusti Fassbinderu da manifestira oblik prkosnog suglasja u kojem je gledatelj nužno impliciran u onoj mjeri u kojoj je on(a) isključen(a).

Vraćajući se nakon Fassbinderove Schlöndorff/Böllovoj epizodi Antigone, ne možemo se prestati pitati ne 'prosljeđuje' li ova prva na suptilan način svoju heroinu. Stavljujući diskusiju o televizijskoj produkciji u središte *Njemačke u jesen*, i stvarajući metaforične poveznice između Sofoklove drame i verzije političkih događaja ('buntovna žena', 'samoubojstvo', 'čvrsta vlast') kao ironičnog spoja klasične drame i suvremenih događaja, Schlöndorff/Böllova Antigona uvučena je u zrcalne labirinte čudnovatih ponavljanja i dvostrukih simetrija – zrcaljenje kojem svjedoče i 'duplicati' unutar epizode, na primjer Ismena i Antigona kao da izgovaraju prolog jednim glasom. Dok drama, pa i interpretacije Hölderlina, Hegela, Brechta i Strauba/Huilleta govore o radikalnoj nesumjerljivosti subjekta i države, Kluge i Schlöndorff zavedeni su simetrijom, ravnotežom i ponavljanjem. Oni dopuštaju svojim pričama da postignu gotovo 'klasični' rasplet, što kontaminira njihovu verziju njemačke povijesti, jer se takav duh jako podcrtanih dramatičnih ironija i strukturalnih paralela čini udaljenim ne samo od singularnosti Antigoninog čina, nego i suprotan smjeru prema kojem je njen etički narativ okreć: dvaput mora birati, i oba puta mora izabrati protiv sebe. Također 'ovladava' njemačkom prošlošću puštajući je da metaforički klizne u veliku priču o očevima i sinovima.

To što je *Njemačka u jesen* naposljetu pomirljivija no što su njeni autori namjeravali, ukazuje i na povijesni problem – onaj kojeg toliko vješto postignuto okretanje perspektive u *Igru smrti* čini eksplisitnim. Ponovno ispisivanje samih tropa tragedije dopušta Kreontu da preuzme kontrolu drame, a s njom i 'vruće jeseni'. Ovdje se, također, nudi čin predavanja, prešutna pomirba s prethodnom generacijom, gdje bivši vojnici 'odgajaju' buduće kapetane industrije, dok se televizijska nacija ujedinjuje u simpatiji prema nužnoj žrtvi Schleyeru i patrijarhalnom patriciju Schmidtu, pažljivo slušajući potonjeg i njegovu savjest, njego-

³² Gerhard Schroeder, u vrijeme pisanja teksta SPD-ov kandidat za kancelara je Baader-Meinhof generacije, i svjesno se modelira po Schmidtu. Nadalje, u vladu u sjeni uveo je zamjenika 'zelene partije' Otta Schilyja, koji se 1977. istaknuo kao jedan od odvjetnika koji su branili zatvorenike u Stammheimu

vu molbu da pragmatizam nadvlada neslaganje, i njegovo kategoričko 'ne' teroristima, sada i ubuduće. Nakon ovog *coup d'état par l'état*, gdje je moglo biti tlo s kojeg bi RAF nastavio – čak i unutar zakona? Međutim, kakav je zupčasti teren napušten u takvom šavu, takvom napretku ka završetku?

Preokreti i probe: 'unheimlich' ili 'klamheimlich'?

Povijesni problem dotaknuo se problema njemačkih socijaldemokrata. Nakon što su ostavili središnje tlo politike (ali i nacionalnog identiteta) kršćanskim demokratima na više od pedeset godina, oni osjećaju potrebu da posegnu za svojim tlom i da se pokažu domoljubima, doprinoseći generacijskoj liniji nacije, takoreći proizvodeći 'dobре očeve'. *Igra smrti* odraduje taj ideološki posao nacionalne konsolidacije s velikom retoričkom moći i s narativnom vještinom, 'odgovarajući' Njemačkoj u jesen i promovirajući vlastite političke ciljeve, sad s očima uprtim prema predstojećoj eri u Njemačkoj poslije Kohla, gdje druga pragmatična, socijaldemokratska vlast čeka u sjeni, i spremna je u svrhu dolaska na poziciju moći čak i pokopati razmirice sa 'zelenima', koji su sami parlamentarni nasljednici militanata iz 1968.³² *Igra smrti* bila je potrebna da bi se eksplisirao nagovještaj koji su Kluge i Schlöndorff možda već upisali u svoj film ostavljajući mogućnost revizionističke obrade, jer Broleor također svom filmu dodjeljuje zadaču tugovanja i upravljanja sjećanjima nacije i nakon ujedinjenja opet pregovaranjima o povijesnim prekidima. Je li u svrhu tog vezanja i zacjeljivanja dakle potrebna dupla izdaja, tragične ženske heroine i tragikomičnog osvetničkog terorista? Ponavljanje koje pokopava tijelo i istjeruje duha definitivno odvajajući poslijeratnu povijest i politiku od Hamleta i Shakespeara?

Igra smrti govori o još jednoj suvremenoj temi, s obzirom da veoma rezolutno odbija ponoviti dominantnu reprezentacijsku gestu sedamdesetih, da se Zapadnu Njemačku nepromjenljivo doživljava kao onu koja ne posjeduje sadašnjost osim u obliku 'post-' sadašnjosti. Na primjer, za *Njemačku u jesen* da prikaže događaje 1977. u obliku klasične tragedije – makar tragedije s revolucionarnom heroinom – jest učiniti sadašnjost 1977. prvo i najviše funkcijom prošlosti, upakiravši je, kao što je naznačeno, u paradigme 'vraćanja potisnutog'. Ponavljanja *Igre smrti*, nasuprot tome, odvajaju od događaja 1977. prošlost koja sama referira na sadašnjost 1997. To se čini bez poricanja veze s nacizmom i ratom, tematizirajući je eksplisitno kao dokaz kontinuiteta i tradicije (vojničkih vrlina), radije nego kao 'vraćanje potisnutog' ili neovladane prošlosti. Na temelju ovog središnjeg preokreta – pomaka u postovjećivanju proganjениh terorista k okruženim vojnicima pozvanima da služe demokratskoj državi – film konstruirala kontinuitet socijaldemokrata koji ostaju domoljubi služeći svojoj zemlji u ratu jednako često kao što stoje uz naciju u uvjetima bliskim građanskog rata.

207



LIBERTAD
DE EXPRESIÓN!



2. listopada 1968.

Na Plaza de las Tres Culturas u četvrti Tlatelolco u Mexico Cityju, nakon 9 tjedana studentskih nemira, policija i vojska otvaraju vatru na studente ubivši između 100 i 300 ljudi.

ELSAESSER, THOMAS

*Antigone Agonistes:
urbana gerila ili gerilski urbanizam?*

UP&UNDERGROUND
Proljeće 2008.



No, ono što vrijedi za socijaldemokrate sad je dakle postalo istinito i za RAF: i njihove su poruke bile dvostruko kodirane. RAF-ovi pamfleti govorili su o nacističkoj prošlosti, a njihovo intuitivno vraćanje Hamletovoj strategiji predstave unutar predstave nije bilo ništa doli arhetipski slučaj provociranja ‘vraćanja potisnutog’. Ali sredstva koja su upotrebljavali, istovremeno izražajno metaforička i izrazito doslovna, također su upućivala na nešto drugo i podržavala drugi glas, drugi diskurs. Ako se vratimo onom što je bilo rečeno o fascinaciji RAF-om u to vrijeme – zabrinjavajuće pitanje ‘simpatizera’ – tada se čini da su i ti pristaše bili međusobno podijeljeni. Starija generacija liberala, kao što su Heinrich Böll ili Günther Grass, pristajući na termine ‘povratka potisnutog’, vidjela je motive ovih prividno besmislenih činova nasilja ukorijenjenih u prošlosti. Oni su se zalagali za dijalog sa zapadnonjemačkom buntovnom mladeži, prepoznajući u RAF-ovim krvavim djelima silu poznate povijesti, gdje su najgori ekscesi lijevog, ali i fašističkog uličnog terora iz godina Weimara uprizorili nelagodan (*unheimlich*) povratak.

Međutim, za mlađu generaciju simpatija nije bila generirana kroz tu nelagodu (*unheimlich*). Radije, njihova je simpatija postala poznata kao *klammheimlich*, nakon što je zloglasni studentski manifest izrazio ‘posredno zadovoljstvo’ (*klammheimliche Freude*) zbog smrti jedne od RAF-ovih najistaknutijih žrtava, generalni tužitelj Siegfried Buback.³³ Bijes koji je uslijedio nakon ovog prividno beščutnog izraza odobravanja ubojstva, nekako je promašio svoju metu. Danas je jasno da se značajan segment RAF-ove popularnosti nalazi u mnogim vrstama posredovanosti koje je njihov dolazak na scenu omogućio vlastitoj generaciji: čak ako ni činovi nasilja niti RAF-ovi politički ciljevi nisu bili percipirani kao razumni, njihovi načini interakcije, snažan moral i taktike intervencije bili su doživljeni apsolutno suvremenima, često kao vitalna društvena avangarda. To je bilo tako zato što je njihova politika postigla estetski raskid, a njihova se praksa ugnijezdila u kulturu akcije koja se oblikovala na nekoliko (ne uvijek eksplicitno politiziranih) fronti: još više nego u romantičnom holivudskom klišiju odmetničke bande u bijegu, Baader, Meinhof, Ennslin i Raspe pripadali su kulturi happeninga, graffiti umjetnosti i fluksus pokretu, uličnom kazalištu, Live teatru: njihova energija bila je usmjerena prema van, i naličovala je djelovanju zupčanika žestoke eskalacije prema situacionističkim urbanim *dériveima*. Istina, neki od RAF-ovih akrobacija nemamjereno su podsjećali na filmske scene (ne nužno iz holivudskih filmova): scena dječjih kolica gurnutih pred Schleyerov auto kako bi vozač zakrio izgleda kao da je posuđena od Ejzenštejna; ostale spektakularne akcije uključujući pljačke banaka i automobilske potjere ponovno su odigravale scene iz Godardovih *Band a Part* (1964.) i *Week-end* (1967.), iako ćemo vjerovati Stafanu Austu, kreveljenja u zatvoru u Stammheimu izgledala su kao da su braća Marx zalutala u zatvorsku šalu Macka Sennetta.³⁴ Duplo kodiranje u ovom igranju uloga i reference prema fil-

33 'Nachruf' (potpis: Mescalero iz Göttingena), ASTA: *Göttinger Nachrichten*, svibanj 1977.

34 Stefan Aust, *The Baader Mainhof Complex*. No takoder vidi izvještaj zatvorskih čuvara u *WDR Info*, studeni 1996.

35 Herold, koji je nekoć tvrdio da treba razumjeti terorista kako bi se moglo boriti protiv terorista, i sam je jedan od tragikomičnih žrtava, zadnjih dvadeset godina prisiljen na život u vojnog kompleksu, zbog straha od reprize. Dirk Kurbjuweit 'Gefangen für alle Zeiten'. *Die Zeit*, 8. kolovoz 1997, str 8.

36 Helmut Karasek, 'Deutschland im Herbst', *Der Tagesspiegel*, 25. lipanj 1997, str. 21; Heinrich Breloer, citiran u *WDR Info*, studeni 1996; Mariam Lau, 'Der Deutsche Herbst als Exorzismus', *Merkur* br. 585, prosinac 1997, str. 1092.

mu imali su svoje strateško mjesto u neprestanoj razmjeni pogrešnih podataka i dezinformacija između RAF-a, policije i tiska. Priča o dječjim kolicima je dobar primjer: je li to istinit događaj ili fikcija? Je li to nešto što je policija izmisnila kako bi pokazala koliko su zapravo teroristi nehumanici ('žene' u RAF-u koje izopćuju najosnovniji majčinski instinkt) ili su teroristi 'citirali' stepenice u Odessi iz *Krstarice Potemkin* (1925.) ili pak spartakovsku pobunu iz 1918. u Berlinu i Münchenu, kako bi se ucrtali u povijesnu ikonografiju Revolucije? Ove post-situacionističke generalne probe za veliku 'sveopću promjenu' sadržavale su previše i premalo 'stvarnosti', dopustivši neprekidnoj nesigurnosti referencije i namjere da lebde nad spisima. No to je bio i dokaz intenzivne upletenosti obiju strana, koja je čak proizvela, u liku Horsta Herolda, sakupljača informacija, računalnog stručnjaka i načelnika Federativnog ureda kriminalnih istraga – vrstu 'Juvea' koji je strastveno i predano odmjeravao lukavost s RAF-ovom verzijom 'Fantomasa'.³⁵

Negostoljubivi gradovi

Slušati RAF uživo mora da je bilo neugodno nekim od njihovih simpatizera, čak i 1977. godine: aragoni i opsjednuti sami sobom, njihova artikulacija bila je bez zaigranosti ili znakova političkog šaljivdžije. Umjesto da ostave mjesta mogućoj ironiji prilikom krštenja obloženog ormara u kojem je Schleyer bio čuvan 'zatvorom ljudi', fraza se doimala tek iritantno pompoznom, a istinski užasne riječi kojima je objavljeno Schleyerovo ubojstvo, s pravom su osuđene 'prezrivima' ne samo prema njegovom životu već prema 'ljudskom životu'. Kad su se novinari prisjetili tih trenutaka u 1997., lako su uspjeli zadržati moralnu distancu citirajući RAF-ove odvažnije izjave, govoreći o oholosti, patetici i podsmjehivali se komplikiranoj retorici.³⁶ Ali, s isključenim zvukom, tv-snimek masovnih demonstracija, slike prevezanih lica u novinama ili zrnate fotografije zapaljenih automobila u sporednim ulicama govorili su drukčijim jezikom. Istina, one govore o nasilju, o gomilama, o sukobu, no iznose na vidjelo i nešto što otežava držanje na distanci, jer vremenska udaljenost čini blizinu u drugom registru upečatljivijom. Postaje očito da RAF-ova omiljena prizorišta akcije – ulice, javne zgrade, robne kuće, nepoznati podvožnjaci – sada označavaju sveprisutnu topografiju vizualnih znakova: grad, urbana scena u pokretu. Iznenada postajemo svjesni u kojoj mjeri su ovi 'urbanii gerilci' – i policija koja je kontrolirala gomilu – ne samo bili dio općenitije transformacije građanske domene i javne sfere, nego su zapravo igrali vodeću ulogu u činjenju promjena vidljivima. Kao što znamo, ova javna sfera u nastanku radikalno je re-kodirala gradove razvijenog svijeta, proizvevši novu vrstu pokretljivosti, reflektirala promjene radnih uvjeta i dokoličarskih navika, uvela nove načine nastanjivanja i korištenja domaćeg okružja, ukratko, učinila je sam prostor političkom kategorijom.³⁷



16. listopada 1968.

Američki atletičari Tommie Smith i John Carlos, zlatni i brončani s utrke na 200 metara, članovi Olimpijskog projekta za ljudska prava (OPHR) za vrijeme intoniranja američke himne salutiraju na Black Power pozdrav s crnim rukavicama na visoko uzdignutim rukama, bosonogi u crnim čarapama. Srebreni Australac Peter Norman u znak podrške nosi bedž OPHR-a. Češka gimnastičarka Vera Čáslavská za vrijeme intoniranja sovjetske himne stoji i pogнуте glave.

209

ELSAESSER, THOMAS
*Antigone Agonistes:
urbana gerila ili gerilski urbanizam?*

UP&UNDERGROUND
Proljeće 2008.



Sagledan u tom svijetlu, RAF može biti odgovor: ne na poznati *The Inability to Mourn* Alexandera Mitscherlicha, gdje je eminentni fridovski socijalni psiholog pokušao predstaviti svoje čitanje *Antigone* i objasniti zapadnonjemačku amneziju nacističkog razdoblja, već na drugu – tada gotovo jednako kontroverznu Mitscherlichovu knjigu, *Die Unwirtlichkeit der Städte* ('Negostoljubivost gradova'), u kojoj napada suvremeni urbanizam i modernističke visokogradnje za poticanje obiteljskog nasilja, uništavanje zajednice i devastiranje povijesne gradske jezgre više no što su navodni bombaški pohodi uspjeli tijekom 1944-45 godine.³⁸ Ukoliko je jedan podtekst RAF-ovih taktika urbane gerile naseljen Mitscherlichovom jeremijadom, tada to čini s preokretom: mnoge fenomene koje je Mitscherlich gledao s rastućim očajem kao simptome društvene entropije, RAF je koristio produktivno, čak i kreativno. Pokvarenost prigradskog bezakonja, anonimnost stambenih blokova, gdje nitko ne priča sa susjedima i gdje kupovanje, uslužne industrije i novčani lanac definiraju kvalitetu života: to su postali subjekti situacionističkog lutanja i brechtovskih čina *Umfunktionieren*. Stanarina za trosobni stan u spavaćem naselju pokraj Kölna u kojem je Schleyer bio svezan i zatočen šest tjedana plaćena je gotovinom. Manje od dvije minute odaljenosti od silaska s glavne međudržavne autoceste, stan je bio na trećem katu petnaesterokatne visokogradnje, s pogodnim podzemnim parkiralištem i dizalom: zgrada gdje se ni domaćini kasnije nije mogao prisjetiti tko je točno živio тамо.³⁹

Tražiti mjesta gdje je RAF otimao svoje žrtve, nalazio utočišta i sukobio se s policijom znači ispitati začudno poznatu, a ipak dislociranu topografiju. RAF je napadao bankare i industrijalce u sporednim uličicama njihovih vila, ali utočišta su nalazili u novim urbanim visokogradnjama. To što je RAF opravdavao svoje akcije grijehovima i propustima njemačke poslijeratne povijesti i anti-imperialističkom, pro-vijetnamskom borbom, blijedilo je u usporedi s njihovom brutalnom aktualnom prisutnošću ali i fantomskom neuhvatljivošću u novim pješačkim kupovnim područjima oslobođenim od prometa, gdje su grijesi djela bili arhitektonski, ili na naslovnicama dnevnih novina i sveprisutnim 'wanted' plakatima u svakom poštanskom uredu, gdje je brutalnost bila tipografska. Ali njihova sveprisutnost, blizina i istovremena 'podzemna' egzistencija mnogo je dugovala i načinima na koji su zauzeli i iskoristili mesta koja je Mars Augé nazivao *les non-lieux*, tipična suvremena 'ne-mesta': skretanja s brzih cesta, prigradska tramvajska raskrižja, pustopopljine industrijskih posjeda, protežnosti kućanskih konglomeracija.⁴⁰ Breloer u *Igru smrti* razvija oštro oko za takva mjesta, na način da upotrebljava novinski i tv materijal, učinkovito ga suprotstavljući u ponovnim izvedbama s nekim simbolički predodređenim i lažno idiličnim lokacijama, kao u posljednjoj sceni, gdje konstruira istinosnu tablicu iz postavki i okolnosti Schleyerova ubojstva: na srednjoj udaljenosti, tijelo koje pada prema naprijed na travnatom brdu, nasuprot večernjem suncu, s impresivnim 'germanskim' stablima koja se granaju u pozadini.

- 37 Literatura koja mapira te promjene postala je preglomazna za fusnotu. Uz klasike kao što su Jane Jacobs, *The Death and Life of Great American Cities* (New York: Random House, 1961) Manuel Castells, *The Informational City* (Oxford: Blackwell, 1989) i Richard Sennett: *The Conscience and the Eye* (London: Faber & Faber, 1990) mogu se spomenuti nedavne zbirke poput M. Sorkin (ur.), *Variations on a Theme Park* (New York: Hill & Wang, 1992), R.T. Le Gates i F. Stout (ur.), *The City Reader* (London: Routledge, 1996) i N. R. Fyfe (ur.), *Images on the Street* (London: Routledge, 1998).
- 38 Alexander Mitscherlich, *The Inability to Mourn* (London: Tavistock, 1975) i Alexander Mitscherlich, *Die Unwirtlichkeit der Städte* (Frankfurt: Suhrkamp, 1965).
- 39 Vidi 'Der Herbst der Terroristen', *Der Spiegel* br. 38, 15. rujan 1997, str. 43.
- 40 Marc Augé, *Non-places: Introduction to an Anthropology of Supermodernity* (London: Verso, 1995).
- 41 Istaknut prikaz Baaderovog portreta u 'Deutsche Photographie 1890-1990', izložba u Bonn muzeju Federalne Republike, siječanj-srpanj 1997.

Ironija je zajedljiva i u mom argumentu. Jesmo li s tim mjestima još uvijek u svijetu tragične pozornice? Ne mislim da *Igra smrti* pripada žanru televizijskih doku-drama dok *Njemačka u jesen* prati drukčiju filmsku estetiku. Radije, pojavljuje se dodatna sumnja u paralelizam potonjeg s Antigonom, ali i u moju tvrdnju o Kreontovom povratku u prvom: paralele i kontrasti provjereno počivaju na primjenjivosti i ispravnosti kazališne metafore. Istina, kulturna aktualnost daje 'drami' vruće jeseni moćan patos, ali i skriva brojne povjesne slijepce točke koje dolaze iz tih reprezentacija urbanih mutacija. Na primjer, ignorirajući mutnu ikoničnost identiteta fotografija, kičasti jezik slogana, plakata i graftita ili pak eruptivnu prisutnost terorista u urbanom tkanju, kazališnu metaforu može se optužiti da 'obične kriminalce' čini dostojnim težine visoke tragedije. No, za poantu je možda važnije da ona riskira pogrešno identificiranje medija u kojem se događaji nisu toliko odvijali koliko su slijedom vremena zadobili povjesni značaj.

Ulica – ne kao metafora pozornice, već sinegdoha urbanog prostora: to ne znači da učinci 'Antigone' i 'Hamleta' nisu postojali – očito jesu, jer su se spremno prilagodili. No, jesu li takvi interpretativni potezi mogli postati tek tragovima političke kulture koja je u svojoj kognitivnoj karti učinila kazališnu pozornicu središnjom, umjesto grada, medija i urbane scene? Sročeno preciznije, je li RAF u 1977. preteča pomaka od (elitne) politike pozornice/parlamenta/agore prema (uličnoj) politici kulture događanja i zabave, kao i pomaka od književnosti i drame prema fotografiji, tisku i elektronskim medijima?

Drugo je pitanje jesu li teroristi bili svjesni ove promjenjive prostorne semantike? Njihova retorika sugerira da nisu, ali drugi dokazi pokazuju da jesu. RAF-ova upotreba znakova ulica i mesta urbanog prostora, komandnih naslova slogana, zvučnih isječaka, video-vrpca i fotomontaža stavlja ih neočekivano u red sa Zapadnom Njemačkom koja se 1960. godine rekonstruira ne samo kao zapadna pluralistička liberalna demokracija, već sama sebi samosvjesno konstruira logo za ime brenda. Asocijativni lanac kojeg RAF-ova ikonografija – sadržavajući sredstva kao i ciljeve njihovih akcija – evocira lijepo je sumiran u već citiranoj dosjetki, naime preimenovanju BMW-a u Baader-Meinhof-Wagen. Može se početi tragati za drukčijom vrstom transformacije oko ove druge mitologije (izvedene od Barthesa prije no od Barda), sadržane u slikovitoj figuri Andreasa Baadera.⁴¹ Ona locira RAF usred pomaka koji – iako nije nepovezan s urbanizmom, ipak je različit od njega, naime pomaka neuhvatljivo sveprisutne kulture mladih, gdje su brzi automobili, kožne jakne, mačo stavovi i nasilje odigrali nejasnu ulogu, budući da mogu značiti i depolitizaciju. No jedna očita ironija pojave poput Baaderove leži u činjenici da je zasljepljujuće oštra anti-američka retorika egzistirala pokraj njegovog ponašanja, oblačenja i formi izražavanja koji su bili u osnovi američki. Možda ne bi trebalo zaboraviti da je odrastanje uz geografsku i kulturnu masivnu prisutnost oružanih snaga SAD-a, prvo kao okupatora, potom kao vidljivih



podsjetnika na NATO i Hladni rat, isto tako ostavilo nasljeđe njemačkim adolescentima koji su sanjali o (mora da se tako činilo) slavnim životima američkih vojnika, provedenih na rubu i u materijalnom obilju. S obzirom da su mladi Nijemci gledali kroz bodljikavu žicu kako 'drugi' igraju košarku ili voze kabriolete, zavist se miješala s divljenjem. Dio zavisti kasnije je izbio na površinu kao anti-amerikanizam, ne uspijevajući posve ugasiti divljenje koje je postalo težnjom za oponašanjem.

U jednakoj je mjeri nejasno što se isprepliće s ovom obrnutom identifikacijom i gradi drukčiju teksturu asocijacija, osjećaja i vrijednosti, stoga što istovremeno cijenjena i omražena istaknutost njemačkih ikona ekonomskog čuda odražava arogantni (ali i malogradanski) establišment, samozadovoljno 'wir sind wieder wer' ('opet nešto značimo'). Osim auto-moto vještine iza loga VW-a, BMW-a, Porschea i Mercedesove zvijezde, na pamet pada ikona Lufthanse na zrakoplovu u Mogadishu, ili elegantne uniforme spasilačke GSG 9 postrojbe: šuma simbola poslijeratne Njemačke, koji kao da su se željeli natjecati s američkim simbolima poput zlatnih lukova Big Maca, Coca-Cola boce i levisica. Ova 'svojstva dizajna' zapadnonjemačke duše u kojima je RAF sudjelovalo istovremeno ih žestoko odbacujući. Usred takve oscilirajuće semioze u kojoj su mimetični impulsi 'glumljenja' i 'izvođenja' bili centralni, čini se kako drama RAF-a i vruće jeseni nije spojiva s pojmom 'katarze' ili pročišćenja od straha i žaljenja, implicitnog u 'tragičnom' žanru Antigone koji je događajima dao metaforički prostor, ali jednako je tako nespojiva s 'klasičnim narativom' kroz koji je *Njemačka u jesen* nastojala oblikovati njemačku povijest u cjeloviti niz nakon sloboda 1945.

Ako se može govoriti o javnoj sferi uravnoteženoj između teatralizacije i medijatizacije, onda je RAF predstavljao značajni rez: proglaši su im bili teatralni, a djela lukavo medijalna. Drugim riječima, RAF-ova se ideologija već u ono vrijeme doimala ukočenom, potrošenom, suviše upotrebljavanim,⁴² a opet ih je njihov način obraćanja javnosti činio vjerodostojnjima i učinio autentičnom vezu između terorista i njihovih suvremenika. RAF je 'pogodio stvar' što se tiče medijalnosti svoje poruke, čak ako je ono što su rekli bilo inscenirano i samosvjesno, a akcije politički tupe i opscene. Ovaj 'deklarativni aparat' bio je, kao što sugeriram, povezan s onim što se danas podrazumijeva pod 'popularnom kulturom' ili srednjestrujaškom kulturom mladih, koja je u to vrijeme bila mnogo manje jasna, razvučena između urbano-gerilskih taktika nasilja i krvavih akcija onoga što će postati RAF-ov 'gerilski urbanizam', medijsko-knjjiževni, ali i grub i lomljiv intervencionizam koji je držao ljude u stanju ropstva. Ne samo to: dao je studentskoj generaciji '68. dojam da su izazvani pronaći odgovor, da su pozvani da budu ili 'unutra' ili 'vani'. Moguće da je to bila prava drama 'simpatizera': da se osjete upletenima u državnu politiku, ali nije sigurno u ime čega.

Vidi Mariam Lau, 'Der Deutsche Herbst als Exorzismus', Merkur br. 585, prosinac 1997, str. 1080-1092.

43 Michael Dreyer, 'Das Muß genächt werden: Frakturen aus dem Lazarett einer ungeschriebenen Geschichte'. *Die Beute. Neue Folge* (1988), str. 171-185.

44 *Die Beute*, str. 174

45 Dietrich Diedrichsen, 'Der Boden der Freundlichkeit', *Die Beute. Neue Folge*, 1998, str. 44-45.

Ulično nasilje kao ulični kredibilitet super-grupe

Ideja je ilustrirana u autobiografskom eseju objavljenom u *Die Beute*, časopisu nove ljevice u devedesetima, u kojem članci o Raymondu Williamsu, 'Manhattan nakon Warhola i Nana Goldina' i Courtney Love stope pokraj djela koja raščlanjuju njemačku muzejsku kulturu ili smrt njemačkog radikalnog filma. U 'Frakturama iz ambulante neobjavljene povijesti' Michael Dreyer opisuje kako je prvi put reagirao na RAF kao školarac, ili radije, kako je zaštićen prekrivačem obiteljskog života pokušao protumačiti radijske izvještaje i televizijske vijesti sjedeći u sobi ili šetajući ulicama navečer.⁴³ Za Dreyera, RAF-ovo ulično nasilje nije bilo samo ulični teatar, ono je bilo vrsta 'glazbe' ('nema više/samo riječi'). Osjećao je njihovo političko nasilje kao udaraljke koje se urezuju u monotoniju svakodnevice, oblik tjelesnog 'osjeta' koji je, nalik na rock glazbu, donio neverbalne izraze i otvorio novi subjektivni prostor. Također, uspoređuje njihove akcije s Walt Disneyjevom definicijom animacije: 'plauzibilna nemogućnost'. Takva prisjećanja dvostruko su iznenađujuća, zbog podržavanja estetiziranog nasilja, ali i sjećanja na RAF kao nešto neverbalno, kad je zapravo, sa svojim pamphletima, izjavama, porukama za tisak bio hiperverbalan. Ovaj propust u sjećanju potvrđuje da se verbalno nije percipiralo kao riječi, već kao materijalni znakovi, a znakovi ne kao poruke, već kao oblici, zvukovi i boje.

Dreyerova prisjećanja stoga su korisna kao zapis nepriznatih ali i suviše stimulirajućih oblika identifikacije. On govori o RAF-u kao jedinoj njemačkoj super-grupi ('Crosby, Stills & Nash princip oružane borbe') i zaključuje da se RAF upustio u 'stilski rat',⁴⁴ zamaskiran u 'međunarodni marksizam': teroristi su doslovno projurili kraj debata političkog aktivizma o 'formi' i 'problemu' do slave i za svoje simpatizere nesvesno utjelovili njemačku verziju popa, koji će se kasnije tek definirati kao idiom, medij ili način participacije. Za druge, RAF je čak nastavio intervencionistički rad pojedinih književnih avangarda, a pop-polemičar i kulturni analitičar Dietrich Diedrichsen pita se: gdje locirati simbolični prekid između ranog entuzijazma Vespera i Ensslin prema modernoj poeziji i rascvjetale RAF-ove dikcije, prisutne u porukama napisanim na pisaćoj mašini malim slovima, na koju su utjecali supkulturni kolokvijalizmi, a oblikovala je decisionistička retorika koja slavi orgije jednolinijske rečenice?⁴⁵

Diedrichsen nastavlja pratiti linije procjepa poetike revolta, možda zaslugu Brechta, ali linije koja bira kratkoču bližu oglašavanju i marketingu, vođena samosvjesnom promocijom ležernosti, anti-establišment životnih stilova i uličnog kredibiliteta. Zahtjevi su se vrtjeli oko 'političke borbe' i 'međunarodne solidarnosti': ono što je ostavljalo dojam (a često i osvajalo naslovnice tabloida) bili su brzi automobili, žene i oružje. Tu se vraćamo Andreasu Baaderu, koji je samog sebe profilirao kao inkarnaciju narcisističkog, samo-dotjeranog junaka radničke klase, vještog u bježanju, pucnjavama i bombaškim napadima.⁴⁶ No



takav stav maskira kulturni sraz unutar RAF-a (koji je sadržao spisateljicu, Ulriku Meinhof i odvjetnika, Horsta Mahlera), kao i između RAF-a i akademski obrazovanih studenata književnosti, čineći tako prvu generaciju nalik na retrovizor – zakašnjelima, žestoko moralizirajućima i vatreno protestantskima – ‘seksa, droga i rock’n’rolla’ prije no njihovim produžecima kroz druga sredstva. Kulturni sudar, doduše, naglašava izostanak (autentično domaće) pop-kulture u Njemačkoj dobrano do u sedamdesete, uključujući i film, gdje su opsesija Wima Wendersa s američkim rock bendovima, pastiši R. W. Fassbindera isprva gangsterskih B-filmova, a kasnije sirkovskih melodrama polučili oštar reljef s tim manjkom. Za razliku od Britanije, Njemačka nije odgovorila na američku ‘invaziju’ dosjetljivošću, ironijom i kreativnom mimikrijom Beatlesa ili Rolling Stonesa. A opet, različito od Francuske, sa svojim situacionističkim sloganima *l'imagination au pouvoir* svibnja ’68, njemačka politička kultura mladih bila je gotovo isključivo ograničena na sveučilišne krugove, vođena teorijom i (budući da je to bila poslijeratna Njemačka) dokazala se iskrenjom, sistematičnjom, tvrdoglavijom (i napokon više traumatiziranom i traumatizirajućom) čak i od talijanskih i japanskih nasilnih protestnih pokreta.⁴⁷

Prisutnost na ulicama, organiziranost u ‘ćelije’, munjevite pljačke banaka i bankarskih domova mogli bi se shvatiti kao dio potpuno ambivalentnog modernizma predstavljenog od strane RAF-a, koji je pomogao kulturi mladih da se pokrene, ali je skrenuo prema posve drugom smjeru. S druge strane, postavlja se pitanje nije li tehnološki fetišizam Jan Carla Raspea i Andreasa Baadera anticipirao yuppieje te mlade kulture, izumivši električne naprave, prespajajući žice na zvučnicima kako bi služile kao radio-prijamnici, šaljući videovrpcu tv-odašiljačima, čak i prije nego što su računalo i prijenosni telefon učinili komunikaciju ‘elektronskom’, ‘mobilnom’ i ‘multimedijalnom’.

Na znakovit način, RAF je predstavio nove forme komunikacije i u širem smislu, time što su zajedno spojili brojne različite energetske krugove, tako reći doveši različita područja politike, institucionaliziranog života i tiska u kratki spoj. Očito su imali više značni odnos prema novim sredstvima komunikacije, napola ‘izumivši’ modernu komunikacijsku infrastrukturu iz minimalnog starinskog zatvorskog namještaja, upotrijebivši je, kao što je njihovo pravo u demokraciji, protiv države, nagovorivši odvjetnike da daju medijske izjave o imperijalizmu, cionizmu i policijskoj brutalnosti. ‘Tajni’ modus *Kassibera* među osamljenim zatvorenicima koji je misteriozno probio kraj zatvorskog sustava do vanjskih podzemnih ‘stanica’ čudno je kombiniran s ‘javnim’ načinom medijskih izvješća, novinskih intervjuja i spektakularnih akcija. Kontakt u zatvoru, među sobom i između blokova, detaljno je opisan u knjizi Stefana Austa (i u filmu *Stammheim*); stražari su stavljali madrace na vrata tijekom dana i micali ih noću, radio-žice upotrebljavane su kao dvosmjerni put za govore i poruke. Baader je sakrio svoj pištolj u kazetofon, a vodovodne cijevi u svojoj ćeliji kao

46 'Pomalo smo nalikovali medij-skim zvijezdama', priznaje Astrid Proll, jedna od članica RAF-a prve generacije, koja se većinu sedamdesetih skrivala u Londonu, nazvala je Baadera 'dvojnikom Jamesa Deana' u *The Guardian* (vikend izdanje), 28. kolovoz 1998, str. 25. Baader podsjeća i na lik Martina Sheena u *Badlands* (1973) Terrencea Malicka, koji je prerada medijske svijesti Clydea u Arthur Penno-vom *Bonnie and Clyde* (1967)

47 Kad se njemačka popularna kultura napokon pojavila pot-kraj osamdesetih, bila je to sredovječna kultura srednje klase: seks komedije, sitkomi, nogomet, talk show, dakle posve različita od britanskog popa u šezdesetima (kad su se glazba, moda, film i umjetnost nakratko hranili istim društveno-subverzivnim energijama) i umjesto toga direktno je odražala prigradsku tv kulturu uvezenu iz SAD-a.

48 U terorizmu je sve ambivalentno i reverzibilno: smrt, mediji, nasilje, pobjeda. Tko daje prednost drugome?... Fascinacija opravданo ne dopušta nikakvu razliku jer je napisljeku ne dopušta ni moć sama, već pod-miruje račune sa svima i pokapa Baadera i Schleyera zajedno u Stuttgartu u nemogućnosti da se smrti razriješe i da se ponovo otkrije linija koja razdvaja.' Jean Baudrillard, 'Our Theatre of Cruelty', *Semiotexte* vol. 4, br. 2, 1982, str. 109

49 Paul Virilio 'The Overexposed City', u J. Crary i Feher (ur.), *Zone Book*.

sustav komunikacije nakon što su čuvari konačno saznali kako je 'pri-lagodio' zatvorski interfon. Trenirani da postanu eksperti za bombe i zamke, Baader i osobito Raspe bili su učini-sam genijalci, stručnjaci sa žicama, elektricitetom, radijskim setovima, tranzistorima i odašiljačima. Na vrhuncu krize, i maksimalno osigurani zatvori pokazali su se nesposobnima da 'zatvore' i 'izoliraju' zatvorenike jednako kao što tisak više nije bio 'neovisan' a vlasta 'otporna na otjecanje'. U pomaku prema medijalnosti, dvije javne sfere, novine i zatvor privremeno su zamjenile mjesta, nadomjestivši dva tradicionalna politička 'prizorišta': (buržujski) parlament i (proletersku, ali i fašističku) ulicu.

U takvom transferu, naročita samo-opsesija grupe, sa svojim tajnim mrežama i novinskim izvješćima možda i nije bila toliko usredotočena na samu sebe, budući da je pružala trajni komentar važnosti koju je pridavala 'materijalnoj' strani komunikacije. RAF-ova neobična forma medijalnosti možda je njihovo najtrajnije naslijede, ta nova urbanistička komunikacija (obilježena gradom kao ne-mjestom i zatvorskom ciljom ili osobnom radnom sobom kao komandnim i kontrolnim središtem), signalizirat će dramatično pretapanje unutrašnjosti i vanjštine arhitektonskog, zatvorskog i elektronskog prostora. U ono vrijeme, ako je uopće uočen, o tom se prostoru govorilo u 'panoptičkim' terminima ili kao o prokletstvu 'reverzibilnosti',⁴⁸ ali sad ga se može prikladnije analizirati na način koji je predložio Virilio, koji paradigmata suvremenog urbanog prostora smatra mijere sigurnosti moderne zračne luke.⁴⁹ Odatle još jedna ambivalentnost RAF-ovog 'uličnog kredibiliteta': bilo je teško reći je li novi nadzorni grad bio RAF-ov 'prirodni' element, ili su ga pokušavali kritizirati, tjerajući ga da pokaže samog sebe. Tanku liniju razdvaja otmičara i medijsku zvijezdu, pljačkaše banaka i super—grupu. Kako to pokazuje politički fokus eseja Michaela Dreyera, argument 'stilskih ratova' vodi ili do cinizma ili do aporije, bilo da ignorira nasilje ili ga želi iščitavati kao 'glazbu' za postmoderne, post-punk usi.

Ali kako se drukčije suočiti s činjenicom RAF-ova nasilja? Može li ga se smatrati 'jezikom'? Je li njegov osobito spektakularan oblik tek naznačio nasilje elektronske komunikacije, sada prikrivenog i normaliziranog – ostavivši 'moderno' nasilje službenog diskursa da mutira u Virilijevu zonalno nasilje elektronskih propusnica, rendgenskih ekrana, sigurnosnih područja? Što ako je RAF-ovo spektakularno nasilje teatralan način predstavljanja i uprizorenja bolne dislokacije poslijeratnog ekonomskog poretka koji je uslijedio u sedamdesetima nakon Šestodnevne i Vijetnamske rata i naftne krize? Može li se tvrditi da je RAF-ovo nasilje, unatoč svojim vrlo stvarnim žrtvama, u osnovi simbolično?

Simbolično nasilje u ovom bi smislu upućivalo na upotrebu spektakla sa svrhom ometanja cirkulacije robe i ljudi, pokazivanja zona sigurnosti i mjesta isključenja vidljivima, osvjetljivanja svakog nejasnog momenta ulične politike, prije no što ulice postanu 'sigurne' za



kupovinu, multipleks kina i robne kuće, za istraživanja tržišta i ankete mišljenja? Pitanje se ponavlja: je li RAF bio posljednji (nasilni) snimak političke kulture ulice – u povijesti njemačkog dvadesetog stoljeća nejasno kodiran i u desnim i u lijevim terminima – koji se nastojao držati ‘demokratskih’ principa foruma i agore, ili je već operirao u prostoru spektakla kojeg je napadao, ali na kraju nije mogao drukčije no da bude uveden u njega?⁵⁰

Ako je nasilje bilo simboličko, tada iduće pitanje može glasiti: jesu li se RAF-ovci na nekoj razini smatrali ‘umjetnicima’, na kraju kraljeva angažirani u pretvaranju Zapadne Njemačke u pozornicu ‘poučnog komada’ u brehtovskoj tradiciji, uzimajući si toliku slobodu sa životima službenika jer su ih smatrali ‘glumcima’ kao i sebe same? I je li to ono što su njihovi ‘simpatizeri’ u stilskim ratovima pokupili: spektakl nove ‘medijske politike’ kako nadire na scenu? Možda je RAF pokušao proizvesti drukčiju vrstu ‘umjetnosti’ uopće: ne spektakularnu, već ‘konceptualnu’, čineći dublje, nepomirljive kontradikcije vidljivima, artikulirajući niz ‘zastoja’ u politici tijela, u tkivu same demokracije? Ako je tako, tada su im se ti zastoji vratili, jer uspjeh im je bio onemogućen ne samo s njihovim neprijateljima, već i s prijateljima, jer čak i za simpatizere, uspjeli su ocrtati tek moment ‘kulture’, ‘estetizacije politike’ u obliku (opasnog) životnog stila, nadopunjavajući i olakšavajući pomak u (imaginarnom) samopredstavljanju. To bi značilo da je njihov uspjeh u stvaranju simpatizera zapravo označavao neuspjeh njihove intervencije kao uličnih ‘umjetnika’ ali i kao ‘političkih’ protagonisti.

Simbolički mandat?

Dakle, dvostruki neuspjeh, kao umjetnika i kao političkih aktivista. U stvari, ovaj dvostruki neuspjeh može se sagledati kao uspjeh protivnika: mogućnost da su RAF-ove akcije i taktike ‘igrale u korist’ vlasti, njihovog zakletog neprijatelja. Takva nije bila samo tendencija desničarske retrospektivne kategorizacije događaja. Uobičajeno shvaćanje rezultata vruće jeseni iz perspektive ljevice uvijek je bilo to da je država cinično prenaglasila terorističku prijetnju, kako bi uvela društvo ‘reda i zakona’, koristeći RAF kao sredstvo zastrašivanja protiv reformističkih društvenih pokreta, kao štap kojim je udarala umjerenu ljevicu, ali i kao opravdanje da ulaže u sigurnosnu opremu, tehnologiju nadgledanja, uvođenje elektronike u birokraciju na državnoj, regionalnoj i lokalnoj razini. Kao da je kapitalizam, mijenjajući brzinu prema informacijskom društvu trebao izmisliti terorizam kako bi učinio legitimnim (privremeno?) smanjivanje građanskih sloboda pa i ljudskih prava, kao politički podoban, široko prihvaćen argument za dopuštanje novom vojno-industrijskom, elektronsko-nadzornom kompleksu da pronađe svoje mjesto. Tu verziju događaja podržao je, npr. pisac F. C. Delius u srpnju 1997:

50 Henri LeFebvre, *The Production of Space* (Oxford: Basil Blackwell, 1991); Michel de Certeau, *Heterologies* (Minneapolis: Minnesota University Press, 1994); Guy Debord, *The Society of the Spectacle* (New York: Zone Books, 1994).

51 F. C. Delius, 'Die Dialktik des Deutschen Herbstes', *Die Zeit*, 25. srpanj 1977, str. 3.

52 Fassbinder pojašnjava naslov: 'Prva generacija bili su idealisti '68, koji su mislili da mogu promjeniti svijet rječima i uličnim demonstracijama. Druga generacija, Baader-Meinhof grupa, premjestila se iz legalnosti prema oružanoj borbi i potpunoj ilegalnosti. Treća generacija je današnja, koja je upušta u akciju bez razmišljanja, ideologije ili politike, i koja je, vjerojatno ne znajući za to, slična lutkama kojima upravljaju drugi' R. W. Fassbinder, *Die Anarchie der Phantasie* (Frankfurt: Verlag der Autoren, 1986), str. 106.

"Kad su teroristi zamijenili političku analizu živom televizijskom policijskom predstavom, RAF je postao naručeni poklon policiji, sigurnosnim službama, dijelu medija i konzervativnim političkim strankama. Gigantski proces paravojnog nadograđivanja saveznog biroa kriminalne istrage, tajnih službi i pogranične politike sigurno nije doživio otpor od onih kojima je poslužio. RAF je bio koristan [i u drugim pogledima]: Nikad nije bilo lakše smjestiti bilo kog mladog, lijevog, angažiranog prema liberalnim, naprednim ili socijalnim ciljevima, u isti koš s teroristima."⁵¹

Fassbinder je u svom filmu *Treća generacija* iz 1978. godine predstavio slično gledište, prikazujući teroriste manipuliranim i upravljanima drogom od strane industrijalaca koji žele osigurati ugovore s vladom za njihov elektronički hardware i poslovna računala.⁵² U to vrijeme nije se shvaćalo da se film može i drukčije iščitati, no u svjetlu ljevičarskog viđenja RAF-a kao oruđa države, postaje nužno prihvati ovu prividno poražavajuću ali lako shvatljivu ironiju. Ono što je poravnalo ovo 'zrcaljenje' države od strane RAF-a jest temeljna dinamika identifikacije: ne gore spomenuta imaginarna identifikacija na račun RAF-ovih političkih i pop simpatizera, već čin simbolične identifikacije, gdje se RAF shvaćao ispitivanim, od instance koja je izazivala članove da budu 'ono što jesu' više no što su oni to bili, izazvani i od države da govore s pozicije, da priznaju mjesto na kojem su postali politički građani: nužno i fundamentalno kontradiktorno mjesto.

Takva je primjedba poduprta s dvije ideje. Prvo, implicira da se RAF sagleda s pozicija subjektifikacije i da ga se smatra žudećim subjektom. Drugo, to znači 'ozbiljno shvatiti' njihovu politiku, ne u smislu podržavanja njihovih političkih ciljeva ili metoda, već priznajući njihovu temeljnu gestu, naime njihov zahtjev da poprime političku ulogu, da preuzmu politički mandat. Moglo bi se reći da ako na prvi pogled izgleda kao da je RAF zrcalio državu, tada je jednako prikladno reći da je RAF držao državu za riječ, zrcalio zahtjev države prema pojedincu, prihvatio simbolični mandat implicitan u bivanju građaninom. RAF je zahtijevao ne samo da država shvati svoje državljane ozbiljno, već da država ozbiljno shvati samu sebe kao mjesto *polisa* (gdje je svatko istovremeno odgovoran sebi i zajednici) radije no kao mjesto *policije* (gdje je svatko odgovoran jedino prema sebi i statistici).

Ovaj simbolični mandat može se smatrati povijesnim. On može naložiti pojedincu da pruža otpor u situacijama kad država prekoračuje svoju legitimnost, kad država pogriješi, u ovom slučaju navodno njemačko pristajanje uz imperijalistički rat SAD-a u Vijetnamu. Ovdje se desilo fatalno premještanje: RAF je bio otpor kojeg njemački državljanini nisu uspjeli organizirati kad je trebalo, primjerice, protiv nacista i suprotstaviti se zlostavljanju Židova. RAF u tom preciznom smislu nije bio 'povratak potisnutog', već je sudjelovao u situaciji *Nachträglichkeita*, angažiran u iskupljenju od nečega što je bilo propušteno u prošlosti, žudeći poprimiti ulogu, preko povijesne praznine, obilježenu sramom,



krivnjom, mržnjom prema sebi. Pod tim uvjetima, govoriti o 'uzajamnoj simbiozi', kao što čini Delius, ne pogađa baš u središte stvari, makar prepoznaće da se u sukobu države i terorista odigralo i nešto drugo osim čistog antagonizma. RAF nije samo napadao državu, on joj se 'obraćao' gdje je njihov oblik obraćanja bio onaj 'simbolične identifikacije'. Da tu svijest dijele i neki kojima su se obratili, svjedoči primjedba šefa sigurnosti Horsta Herolda 'Volio sam Andreasa Baadera.'⁵³

U širem kontekstu ovo se dotiče krize povijesnog subjektiviteta i političke sposobnosti akcije, gdje su događaji svibnja '68. još uвijek smatrani ugašenim signalom. Možemo govoriti o dvostrukoj krizi subjekta: politički rezultati '68. pokazali su da u zapadnoj Europi bez militantne radničke klase više nije postojala ni mogućnost kolektivnog revolucionarnog subjekta. Istovremeno, buržujski poredak više nije mogao tvrditi, u svjetlu toliko masivnog neslaganja koji se manifestirao u proturatnim prosvjedima, da u svojim vođama utjelovljuje reprezentativnog subjekta, kojem je dan mandat da djeluje u ime i umjesto društva i njegovih pripadnika.⁵⁴ Za RAF se može reći da je istaknuo jednu od dvostrukih političkih veza u kojima se liberalne demokracije nužno nađu: one postoje zato da bi jamčile jednakost pred zakonom, međutim budući da to načelo proturječi izrazu jedinstvenosti i posebnosti, razlika izranja drugdje u sustavu, bilo u obliku protesta mladih bilo kao politika identiteta. Pitanje koje je postavila urbana gerila i 'revolucionarne ćelije' bilo je kako je pojedinac povezan s kolektivom, gdje je jedan mogući odgovor figura terorista, istovremeno egzistencijalni subjekt (kroz svoju mimikriju 'oružane borbe'), utjelovljenje singularnog (svetac ili kultna ličnost) i samosvjesni mučenik (asket, spreman na žrtvu). Terorist jest predstavnik, ali – moglo bi se tvrditi – s lažnim mandatom, pokušavajući se upisati 'pozitivno' u povijest (ili njen religijski ekvivalent, besmrtnost). U odsustvu 'predstavnika' koji može vjerodostojno stajati i za pojedinca i za kolektiv (što je lažno obećanje fašističkog vođe), terorist nužno preuzima 'predstavljanje' u obliku spektakularne akcije i najveće vidljivosti.⁵⁵ No u mjeri u kojoj terorist 'odgovara' ovoj dvostrukoj vezi unutar dominantnog političkog sustava reprezentacije, on(a) je figura koja sjenča, zrcali, čak i oponaša službenu državu, nigdje više nego u izazovu na državni 'monopol na nasilje'.

Onkraj zakona

Jedna od presudnih poanti o RAF-u je ta da je njegovo postojanje rezultat čina separacije: započeli su svoje djelovanje stavivši se onkraj zakona. Izgledalo je kao da su poduzeli neke akcije, počinili određene prekršaje, prešli u 'podzemlje', najprije da bi povukli crtu i postigli prekid.⁵⁶ Povjesničari su skloni vidjeti izvorišta RAF-a unutar kontinuuma, naime onog post-šezdesetosmaškog pokreta kojeg su stvorile alternativne zajednice. Na primjer, često se tvrdi da je RAF proizašao iz pokreta berlinskih komuna, čiji su protestni potencijal i revolucionar-

- 53 Dorothea Hause, *Baader und Herold – Beschreibung eines Kampfes* (Berlin: Fest, 1997).
- 54 Fassbiner je govorio da Zapadni Nijemci žive u 'demokraciji koja im je predana na dar' (uobičajena fraza za ono vrijeme: 'Modell Deutschland: die geschenkte Demokratie', *Die Anarchie der Phantasie*, 138). To implicira pitanje 'aktivnosti' koju politički subjekt može preuzeti ili odgurnuti kao odgovor na represiju: 'mi nismo u kontroli, stoga nismo odgovorni', nagovijestivši jezgru preokrenute istine u nadolazećim kulturama 'žrtve' osamdesetih i devadesetih.
- 55 Slična dilema kako odgovoriti na simbolični mandat kultnog sljedbeništva suočila je pop-zvezde. Crni reper devedesetih, na primjer, 'predstavlja' pučanstvo koje zahtijeva da njegov ulični kredibilitet nasilja ne bude samo u riječima i glazbi. Tupac Shakur, 'gangsta rapper' čija je majka bila militant u Crnim panterama, izložio se zahtjevu 'getting real' s kobnim posljedicama. No, kako je navodno rekao, 'svi dobri crnci, sví crnci koji mijenjaju svijet, nasilno umru'. *The Economist*, listopad 1996.
- 56 Kao što je rekla Astrid Proll: 'Svatko je imao pištolj. To je bila članska iskaznica.', *The Guardian* (vikend izdanje), 28. kolovoza 1998, str. 25.

na energija dolazili dijelom iz povijesno, a dijelom iz anarhistički nadahnutih nada u raskid s patrijarhalnom strukturom njemačke buržoaske obitelji (takozvani protuautoritarni pokret), informirani širim strujama seksualnog oslobođenja i feminizma. U nekom smislu to je točno, makar se valja prisjetiti da su komune bile na prozaičniji način i odraz specifične situacije stanovanja u zapadnom Berlinu, s golemom studentskom populacijom i ogromnim 'buržujskim' stanovima koji su, ekonomski, bili nastanjivi kroz višestruko zauzimanje (tzv. *Wohngemeinschaften*). Studentske komune – i u svom začetku 'revolucionarne celije' – u početku su se zalagale za otvaranje nuklearne obitelji drugim oblicima i novim eksperimentima grupne solidarnosti i vezivanja. Promovirali su i novu vrstu politike tijela, ponašajući se kao avangarda nove međuljudske blizine, slijedeći ne samo ideale ravnomjernijeg dijeljenja i redistribucije dobara i usluga, nego i načine da redefiniraju privatnost i zajedništvo, kao i materijalne i nematerijalne prostore svakodnevne egzistencije.

Očito, neki ciljevi RAF-a mogu se poistovjetiti s ovim strujama, ali u drugim pogledima RAF je postao RAF tek nakon raskida, semantički osiguranog njihovim inicijalima (konotirajući dvostruku prijetnju Trećeg Reicha – Crvenu armiju i britanski Royal Air Force) i politički manifestiranog korištenjem oružja. Ovo pribjegavanje nasilju obično se tretira kao 'uzrok', to jest kad je legitimna politička opozicija prešla u kriminalno ponašanje, obilježivši tako početak spirale eskalacije koja je konačno završila u ubojstvu i samoubojstvu. No pribjegavanje nasilju može se, s druge pozicije, gledati kao učinak, posljedicu nekog lanca događaja, koji je, kao što je napomenuto, imao veze s krizom u kojoj se određeni građani nisu osjećali predstavljenima (simbolični mandat), kojoj je korespondirala kriza ljevice koja je uslijedila nakon formiranja alternativnih zajednica i povlačenja iz polisa, iz javne sfere u privatnu. Jer pronalaženje ekonomskih načina da se zauzmu veliki stanovi ili reorganizira kućanska sfera nije bilo percipirano prikladnim političkim činom koliko god ti ciljevi bili važni u kontekstu slogana poput onog 'osobno je političko'. Mora da se RAF-u činilo da samo stavljamajući se izvan zakona mogu imati poziciju za konstituiranje 'političke grupe', i opet, ne u praktičnom smislu organizacije *Wohngemeinschafta*, ili u formalnom smislu registrirajući se kao izvan-parlamentarna opozicija, kao nevladina udruga za unutarnje poslove, već u smislu bivanja političkim subjektima, načina da se kaže 'mi'. U tom pogledu, RAF je bio i 'obitelj' (u Hegelovom smislu suprotnost državi) i sušta suprotnost obitelji (u smislu hipijevskih komuna, studentskih zajednica i post-nuklearnih familija). RAF-ovo 'mi' bio je negativan, utopijski, suicidalan pokušaj političkog 'mi', pod specifičnim suvremenim uvjetima. Jer, da bi se moglo reći 'mi' u poslijeratnoj Njemačkoj značilo je ponad svega izazvati povijest: prije svega katastrofalu povijest govorena 'mi' pod nacizmom, kad je jedan dio nacije redefinirao tko smije reći 'mi', isključivši iz te zajednice ne samo legitimne građane, nego



nastavivši izdvajati i istrebljivati ih na osnovu te redefinicije. Specifičnost uvjeta pokazivala je unatrag prema fašističkoj zloupotrebi pojma 'mi' utjelovljenom u arijevskom *Volkgemeinschaftu*, ali i sa strane prema staljinističkoj zloupotrebi pojma 'mi' u proleterskom kolektivitetu u Njemačkoj Demokratskoj Republici.

U praksi, kao da je RAF mogao reći 'mi' samo kroz čin jednako radikalnog isključivanja i prisvajanja, nužno dovodeći do individualnog ili kolektivnog samoubojstva. Ali ako se vratimo pitanju bivanja političkim subjektom, tada se RAF mora sagledati ne samo povijesno već i hermeneutički, tako da je njihova uloga 'političkih aktivista' zakomplizirana njihovim statusom 'političkih subjekata'. Možda nije iznenađujuće da se baš u ovoj točki vraća lik Antigone. RAF je, stavivši se onkraj zakona, ili radije, učinivši akt postajanja 'kriminalcima' ute-meljućom gestom grupnog identiteta, napravio antigonsku gestu, antigonski potez. Toliko su već nagovijestile paralele u *Njemačkoj u jesen*. Međutim, mogućnost da nas specifično njemačka dilema govorjenja 'mi' dovede natrag Antigoni ima veze s dalnjim korakom shvaćanja RAF-a kao 'žudećeg', čije su akcije osmišljene da mu osiguraju poziciju s koje mogu govoriti, u ovom slučaju nemoguću ali 'opravdanu' poziciju 'nas'.⁵⁷ Kao što bi Antigona, govoreći s pozicije ne iznad zakona, već izvan zakona, mogla postati 'etički' subjekt par excellence za zapadnu političku misao, jer mjesto izvan zakona za smrtnika je ne-mjesto, tako se RAF-ovu takozvanu opsesiju samim sobom može smatrati posljedicom znanja o ne-mjestu s kojeg su govorili, udvostru-čenog urbanim 'ne-mjestom' kojeg su zauzimali. To im daje, pa makar samo u retrospektivi, slobodu da nam govore o teškoćama govorenja 'mi', osobito u devedesetima, kad različiti etnički, plemenski, post-nacionalni i post-kolonijalni 'mi' uprizoruju neodoljive povratke. Ili je stvarna tragedija RAF-a to što su njihovi osobiti načini izlaženja iz zakona, kako bi rekli 'mi', baš zbog toga što nisu dopuštali tradicionalnu simbolizaciju poput 'klase', 'nacije', 'naroda', bili tek sposobni osmisiliti 'imaginarnu' identifikaciju oko pljački banaka, bjegova iz zatvora i ubijanja, odnosno brendova, rock glazbe i brzih automobila? To nam je ostavilo nekoliko jednakno nezavidnih pozicija, ili radije, jedno ključno pitanje: koja vrsta 'nas' se može simbolizirati u građanskom, političkom smislu?⁵⁸ Na to naša sadašnja društva nude različite 'odgovore': od identitetske politike političke korektnosti (prema Jacquesu Ranciereu, uviјek u opasnosti da spojimo nesimboliziranu singularnost s općenitošću koju se ne može simbolizirati, poput rase ili religije, kako bismo dosegli do 'nas'),⁵⁹ do novih oblika nacionalizma, u kojem etničko-geografska 'stvar' iznova podupire nasilje 'unutar zakona', u formi građanskih ratova i etničkog čišćenja.

57 U ovom smislu čak i RAF može biti smatran dijelom zapadnonjemačkog 'rada tugovanja', puštajući skup složenih sila da obradi traumatični materijal, istovremeno stimulirajući i destimulirajući, dopuštajući sve faze Freudovog 'prisjećanja, ponavljanja i prolaza'

58 Ovo je bit razgovora kojeg je Fassbinder vodio s majkom u *Njemačkoj u jesen* oko toga jesu li teroristi kriminalci zaštićeni zakonom ili vrsta prijestupnika na koje se zakon ne primjenjuje i gdje se stoga priziva zaostali zahtjev za odmazdom.

59 Vidi Jacques Ranciere, 'The Political Form of Democracy' u *documenta X-the book* (Cantz, 1997), str. 801.

60 Jedan drugi znak televizijskog 'mi' bio je medijski pokušaj da se 1997. okupe žrtve, kao što su sin Hansa Martina Schleyera i bivši članovi RAF-a, u nadi da pronađu neko zajedničko tlo, koliko god se taj pokušaj u praktici pokazao ispraznim i absurdnim. Televizijske emisije pretpostavljaju da uvijek postoji prostor 'govora'. Nije ni čudo da se pokazalo nemogućim da se televizijskim sučeljavanjem obnovi dislocirani dijalog o njemačkoj povijesti, naraštajima, odgovornosti i uračunljivosti.

Samoraspuštanje RAF-a

Ipak, možda najpoznatiji suvremenii 'mi' koji pruža formu subjektivacije oblikuje se u posve drukčijem prostoru, istovremeno parazitirajući na građanima, i apsolutno ih negirajući zbog savršene simulacije. To je prostor televizije, gdje je 'mi' uvijek već tamo, bilo da 'ga' 'mi' gledamo na televiziji uživo, ili 'ga' 'mi' gledamo ponovno uprizorenog i repriziranog, opet na televiziji. U svjetlu novog 'mi' televizijske globalno/lokalne zajednice, i virtualni 'mi' proizveden televizijskim medijskim događajem i njegovim modusom obraćanja, subjektivacija u *Igru smrti* doprinijela je smrti RAF-a, ne samo povijesno, već i u samim terminima u kojima se može razumjeti simbolički mandat za kojeg su mislili da ga predstavljaju.⁶⁰ Takvo 'mi' više ne treba biti sposobno simbolizirati politički entitet poput 'naroda' ili revolucionarnog subjekta, ništa više no što treba urbani okoliš, bio on negostoljubiv, kazališni ili komunitarni: medijski događaj je *Strassenfeger* – on čisti ulice, povijesno i politički.

Napokon, pismo 20. travnja: je li poslano na Hitlerov rođendan kao podsjetnik njegovog naslijeda, ili je datum odabran jer je iste večeri bilo saslušanje za eventualnu amnestiju nekih bivših članova RAF-a, mora ostati stvar nagađanja. U nekom zanimljivom smislu, RAF možda nikad nije bio iskreniji prema svom povijesnom i političkom značenju kad se raspustio prilikom buđenja masivnih čina 'simpatija' i imaginarnih identifikacija s očinskim poretkom koji se vraća u Njemačku, koju je njemačka tv publika pokazala kroz *Igru smrti* i njeno ponovno pisanje *Njemačke u jesen*, čime je doslovno oporavila dio nacionalne povijesti time što ga je prekrila. Suočeni s očitom alternativom atavističkog etničkog 'mi' i virtualnog, prijelaznog 'mi' televizijske publike, ne samo da nije bilo još neokupiranog tla za politiku, već mnogo važnije, sama mogućnost ne-tla činila se isključenom zbog samog gomilanja (ne)utjelovljenja 'nas', koji sami možemo i moramo utemeljiti politiku, neprestano je su-utemeljujući.

Uz dopuštenje autora preuzeto iz Joan Copjec & Michael Sorkin (ur.), *Giving Ground: The Politics of Propinquity*, Verso, 1999.
s engleskoga preveli David Tarandek & Srećko Horvat



14. svibnja 1970.

Oslobađanje Andreasa Baadera tokom intervjuja koji je davao Ulrichu Meinhof u Institutu za društvena istraživanja. Pritom je ranjen zaposlenik Instituta Georg Linke, a ta se akcija uzima kao službeno rođenje RAF-a. 5. lipnja izlazi biošura 'Zgraditi crvenu armiju.'

ELSAESSER, THOMAS
*Antigone Agonistes:
urbana gerila ili gerilski urbanizam?*

UP&UNDERGROUND
Proljeće 2008.