

**Мирослав Ђурчић<sup>1</sup>**

*ОШ „Моша Пијаде“ / Техничка школа, Жагубица*

## **РЕТОРИКА ВИЈЕТНАМСКОГ РАТА У ВОНГАРОВОЈ ДРАМИ СЕЛО БАЛАНГ-АН И КУЦИЈЕВОЈ НОВЕЛИ ПРОЈЕКАТ ВИЈЕТНАМ**

Рад се бави питањем рата у ери савремених технологија у којима се рат води на више фронтова: реч, слика, приказ, симулација, а у којима се бојно поље измешта нарушавајући све дотадашње конвенције. Дела Б. Вонгара и Ц. М. Куција приступају проблематици Вијетнамског рата са сличног становишта, технике, стила и дискурса, обрађујући посебну пажњу на медијске манипулације информацијама, значај пропаганде ратне фотографије, постмодернизовању рата у коме се сама природа претвара у оружје и крајњој симулацији у којој је тешко докучити истину. Размотрићемо вијетнамско питање у контексту ратова који су се збили у деценијама касније, а који се збивају и данас, јер се питања успостављања империјализма демократије увек изнова постављају.

**Кључне речи:** Вијетнамски рат, постмодернизовање рата, симулација, медији, империјализам

*Највеће злочине у историји нису починили они који крше правила, већ они који их следе. – Banksy, Wall and Peace*

Драма Б. Вонгара (Сретена Божића) *Село Баланг-Ан* (1973) и новела *Пројекат Вијетнам* (1972) Ц. М. Куција повлаче многе паралеле о питањима ратне пропаганде и империјалне реторике колонијализма у Вијетнамском рату. Ако се водимо мишљењем да су приче о Вијетнамском рату већ испричане, да су и САД одавно признале да је рат био „грешка“, на који начин даље позитивистичко ишчитавање контекста и збивања у Вијетнаму може да допринесе разумевању вођења данашњих ратова, који су, чини се, сваким новим конфликтом, све мање конвенционални. И код Вонгара и код Куција увиђамо да је представа рата као борбе на бојном пољу одавно измештена у поље реторике, митографије, информација, масовних медија, а да се бојно поље заправо претворило у параван спектакла, шоу програм, које савремене технологије успешно симулирају, чинећи Вијетнам, на неки начин, прекретницом у ратној идеологији.

<sup>1</sup> koprokomiks@gmail.com

## **Информациони рати**

Паралеле у реторичком конституисању истине код Вонгара и Куџија, повучене су кроз ликове Тода и Јуџина Дона. Док Тод, Вонгаров јунак трага за „истином“ о смрти свога брата кроз лавиринте информација мајора и генерала, Јуџин Дон производи „истину“ о рату митографским методама. Написана на крају Вијетнамског рата, драма *Село Баланг-Ан* сагледава зло евоцирано и конституисано у виду силе јачег, наметнуте „демократије“, „племенитости“ рата, мисионарске помоћи одвајања од сопства ради присвајања митологије „Првог“. Радњу драме Вонгар фокусира на лик Тода, поручника америчке војске кога суочавају заплетом вести о смрти брата, такође америчког војника. (Не)спокој прихватања погибије брата, конституише проблематику која читаоца поставља у стање запитаности о отуђењу, асоцирајући на каиновску слику односа према брату. Посезање за уновчавањем „приче“ о херојству братовљеве погибије има двојаки значај – имплицира материјалност спрам духовности, жудњу за профитом која тежи да надиђе сваки вид моралне одговорности, али још значајније, о генерисању савременог мита, манипулисању информацијама у циљу креирања слике која закрива стварност, јер „сви на неки начин профитирају од овог рата, па што не би смо и ми?“ (Вонгар 1973: 4). Сваки ступањ Тодове потраге за истином по хијерархијској путањи од мајора до генерала, производи апсурдне и фантазмагоричне призоре девијације и перверзије информација који би му пружили одговор, симулације којима Тод прихвата апокалипсу вијетнамске судбине као пут, успевши да потисне материјализацију савести фигурисану у лику погинуле братовљеве супруге, младе Вијетнамке.

Лик Тодовог брата Кејта претвара се у спектакл, у својеврстан бренд, који у потпуности губи свој идентитет и креира се у складу са тржишним потребама ратне пропаганде САД. Призор створен за потребе конзумеризма у коме су потрошачи народ САД и Запада, а инструмент било који елемент мас медија – у овом случају билборд. У складу са тим, конституисање херојског субјекта предмет је деловања ратне пропаганде зарад дефокусирања са непопуларне ратне акције, при чему се тежиште ставља на глорификацију херојског чина, било стварног или симулираног. Флескибилност ратне пропаганде има избор производње хероја и(ли) издајника у складу са својим потребама да се произведе Кејт-херој, или Кејт-издајник - након сазнања да је ожењен Вијетнамком. Симулацијом издаје и завереништва, билборди са његовим ликом бивају уклоњени са тргова америчких градова. Тод саопштава младој Вијетнамки да су се Кејтови билборди видели са „сваког аутопута у држави [скоро па и] са Марса [...] али када [се она] удала за њега, све те постере су поскидали“ (Вонгар 1973: 7).

Генерисање позитивне/негативне пропаганде евидентно је и у сценама претраживања информација о Кејту у мајоровој бази података, спеловањем Кејтовог имена атрибутима: „К као Красан, Е као Енергичан, Ј као Јак, Т као Тријумфалан, Т као Трезвен, О као Одан, Д као Добар“ -

механизмима позитивне пропаганде и стратегијама за подизање морала, након чега уноси фразеологију: „К као Крвожедан, Е као Егоиста, Ј као Језив, Т као Терминатор“ (Вонгар 1973: 13), чија се негативна реторика може тумачити кроз функцију дехуманизације властитих војника у циљу поспешивања учинка рата. Можда је атрибуте које мајор уноси у базу података најбоље упоредити са радњом документарног филма о коме говори Игњацио Рамоне у чланку *Покажиће нам истину о Вијетнаму*. Филм прати младе ветеране који се враћају из рата и „који схватају да су учествовали у клању и да су условљени, дехуманизовани и претворени у криминалне „Терминаторе“. Такође су схватали да се никада неће догодити да трибунал за ратне злочине испита вођење Вијетнамског рата (Рамоне 2000).

Креирање медијских лажи зарад добијања информационог рата веродостојно је описано у новели *Пројекат Вијетнам* (1972) Џ. Мајкла Куција. Протагониста новеле је Јудин Дон, митограф и члан Митолошке секције Одељења за пропаганду војног института „Кенеди“, чији је главни задатак генерисање нове митологије, манипулације информацијама и вођење информационог рата из седишта у Америци. Донов унутрашњи монолог читаоцу открива да: „када сам се укључио у Пројекат, понудили су ми да отпутујем у Вијетнам да бих га упознао. Одбио сам и на то сам имао право. Ми ствараоци имамо права на своје хирове. Истинитост мојих формулација о Вијетнаму већ почиње да просијава кроз складне редове рукописа. Када буду одштампане, њихова веродостојност имаће већу моћ закона“ (Куци 1999: 30). Стога, још на почетку новеле видимо јасну поруку медијске речи и фабрикованог извештаја, чија се „веродостојност“, конзумирана од стране читалаца и гледалаца тешко може изменити. Чини се да Јудин приступа писању извештаја са што објективније стране, али му надређени под именом Куци сугерише да упрости дискурс, да га прилагоди разумевању официра, да отупи интелектуалну оштрицу. На почетку Куци схвата да ће га „Америка [...] прогутати, сварити и расточити у плимама своје крви“ (Куци 199: 22), услед чега почиње унутрашњи конфликт који се развија у складу са производњом извештаја.

Медијски дискурс је важан инструмент у рукама ратне реторике, који је случају инвазије САД на Вијетнам имао далекосежну употребу. Џон Пилцер, чувени амерички новинар и посвећеник објективног извештавања са Вијетнамског фронта, сматра да је америчке медије задесила „историјска амнезија“, јер већина анкетираних америчких грађана нису били свесни разлике вијетнамског севера или југа, као ни ко је, заправо, савезник. Пилцер ово сматра „подмуклом моћи пропаганде Вијетнамског рата. Фраза коју су Американци користили била је да је рат заправо конфликт Вијетнамаца против Вијетнамаца, у који су се Американци ‘умешали’, грешком али часно“ (Пилцер 2001: 178). Пилцерово становиште противи се овим поставкама као нетачним и непоштеним, јер је „најдужи рат у двадесетом веку САД водила „*против* Вијетнама, Северног и Јужног. Био је то напад на народ Вијетнама, комунисте и не-комунисте,

од стране Америчких снага. Била је то инвазија на њихову домовину и њихове животе“ (Пилџер 2001: 178), модел који САД „успешно“ спроводи над неподобним режимима још од Другог светског рата, инвазија на Ирак, али и антиципирајуће инвазије на Иран.

Дизајнирање медијског призора у пропагандне сврхе инструментализовано је у Вијетнаму 1965. (као, уосталом и у случају Ирака, бомбардовању Југославије 1999.), у акцији обавештајних служби САД, које су, наговаривши оружје комунистичке војске Северног Вијетнама и одложивши га на обале централног Вијетнама, произвеле „сценографију“ напада Северног Вијетнама на Јужни, легитимизијући тиме све своје будуће акције. Такозвани напад на Амерички шпијунски брод *USS Maddox*, афера „Залив Тонкин“ који се, барем према документацији Пентагона догодио два месеца пре него што се заиста догодио, још један је од примера медијске продукције конфликта. Можемо ли а да се не запитамо о истоветним фабрикацијама извештаја и приликом припреме напада на Ирак обманом јавности агенције ЦИА о поседовању „доказа“ о оружју за масовно уништење Садама Хусеина? Није ли се слично поступило и у случају *Рачак*, који је био окидач за почетак бомбардовања Југославије 1999. године? Производ фабрикација окидача рата у случајевима Вијетнама, Ирака, или Југославије, резултује „племенитим“ бомбардовањем, тежњом демократије за уклањањем неподобних система који коче проток слободног тржишта капитала. Стратегије реторичког империјализма медијских кампања Вонгар идентификује у речима генерала: „Јавност даје веру у победу, не заборављајте веру у победу, поручнице. *Вера* је реч којом се побеђује у рату“ (Вонгар 1973: 20). Можда је сврху племенитог ратовања најбоље описао амерички комичар Џорџ Карлин речима „*Рађивање за мир је као кресање за невиноси*“ (Карлин 2011).

### **Естетика призора**

Спектакл призора у циљу конституисања „истине“ намеће се Другом али и себи-као-Другом, не само снагом медијске речи, већ и естетиком слике. Из тог разлога, стварање призора је незаобилазна стратегија дискурса о херојству „ослободилаца“, алтруизму идеје, која тежи да обликује свест о рату и улози освајача. На тај начин генерише се емоционални набој код посматрача који једини извор информација добија са друге хемисфере. И Вонгар, као и Куци, свесни су комерцијализације слике у циљу манипулације ратних извештаја, услед чега оба дела обилују описима ратних фотографија и слајдова. Иако су метафоре, мора се признати - очигледне, оне производе визуелни шок ефекат, феномен који има циљ да ужасне посматрача, али и да развије емпатију.

Драма *Село Баланџ-Ан*, пружа увид у фотографију изгладнеле деце коју Тод посматра у канцеларији генерала. Не изазивају ли баш медији ангажованог фоторепортерства најснажније емоције призорима страдања изгладнеле деце широм Африке и земаља трећег света? Примере веште манипулације можемо потражити у случају фотографа чувене сли-

ке изгладнелог афричког детета поред кога стоји лешинар. Ова фотографија изазвала је бурне реакције широм света, доневши фоторепортеру претећа писма о његовој индиферентности, као да је тобож он изгладнео дете или барем био у функцији немог посматрача. Но, ваља се запитати и о правом контексту те фотографије. Сликано на два метра од кампа за помоћ гладнима, мајка је узела дете одмах након фотографисања, наставивши својим путем. Призор снимљен са циљем да укаже на светске проблеме глади и сиромаштва у Африци, гледалишту је имплицирао на безосећајност аутора, што је напослетку, резултовало самоубиством несрећног фотографа. Колико су медији значајан фактор у естетизовању стварности указује и покрет Боба Гелдофа „Live Aid” инспирисан управо фотографијом изгладнеле деце у Етиопији коју је популарни музичар приметио преко медија.

Следећи генералов слајд открива приказ болничарке која је окружена нахрањеном сирочади. Као што генерал наглашава, мишљење јавности пресудно је за вођење рата, па је неопходно пласирати слике пружања помоћи и хуманитарног рада. Ситуација неодољиво подсећа на сцену из филма *Ајокалијса данас* Френсиса Форда Кополе, у којој након што су амерички војници масакрирали вијетнамске цивиле у чамцу, главни јунак развија унутрашње дилеме о искрености америчке војске у помоћи народу Вијетнама: „Тако се живело овде. Преполовили бисмо их аутоматима, па им давали помоћ. То је била лаж“ (*Ајокалијса данас*, филм). Иста судбина задесила је и децу са наредне две фотографије које генерал показује Тоду - на првој се налазе весела и нахрањена деца, а на другој „деца спаљена напалмом“ (Вонгар 1973: 20). Заправо је и чувена вијетнамска ратна фотографија девојчице без одеће која бежи пред напалм бомбама служила као надреална метафора лудила рата. Та фотографија је битно утицала да се опште мишљење о Вијетнамском рату промени у корист ангажмана за његов завршетак.

Вођен идејом да слика говори више него хиљаду речи Куци, попут Вонгара, користи мотив фотографије као средства креирања „истине“. Колекција фотографија усликаних у Вијетнаму коју намерава да приложи уз извештај, инспирација су Јудину за писање извештаја и како каже – слика „делује на [његу] много јаче него штампана реч. Чудно је па [није] у пропагандном одсеку за фалсификовање фотографија“ (Куци 1999: 28).

Прва Куцијева фотографија приказује америчког наредника који општи са женом (можда још увек дететом – Куцијев коментар) из Вијетнама. Наредник се „размеће својом снагом: тела савијеног уназад, он диже жену на укућеном уду“ (Куци 1999: 28). Симболички, тиме Америка настоји да оплоди Вијетнам семеном своје културе и идеологије, показујући надмоћ у неједнакој борби знатно снажнијег окупатора. Радни назив фотографије био је „Отац се игра са децом“ алудирајући својом поливалентношћу на девијантан сексуални однос, очинску политику Америке према Вијетнаму као земљи која „не уме сама да организује своју политичку власт и као таквој јој је неопходна интервенција“, али

и на патријархални систем Америчког устројства који треба да замени постојећи нехришћански Вијетнамски матријархат. Слично Куцију, однос америчке војске према вијетнамским женама Вонгар осликава у речима генерала: „морао сам да спавам са његовом женом, али у његово име, наравно – морате да помажете војницима. (Смешка се) Није била лоша та његова женица: као мачка, окретна и пуна трикова [...] никада нисам губио из вида своју професионалну дужност, а то је да будем добар војник. Морао сам да је се решим“ (Вонгар 1973: 28). Јуџинов задатак је (а паралеле су евидентне и код Вонгара) дакле, конструисање нове митографије која има задатак да уведе западњачки лого у источњачки културни миље, чиме би се, постојеће матријархално устројство Вијетнама, заменило патријархалним, које ће, како Јуџин Дон верује, успети да пресече мистичну везу са мајком земљом, остављајући простор човеку – библијском владару свих живих бића да неспутано почне са новим робовласништвом као и потчињавањем природе интересима капитала империјализма, оличеном у богињи Атени, хришћанског и технолошког мита. На Атенин савет, тврди Ириграј, „Аполо уводи патријархат, прогласивши мајкоубиство Орестије оправдано“ (Саруп 1993: 120). Како Лена Петровић у својој студији о Куцију закључује, Јуџин политички циљ извештаја „види у контексту архаичне драме чија је једна верзија мит о Херкулу и Антеју“, а њихова храброст „резултат је њиховог специфичног односа са природом оваплоћеном у вијетнамском лику о свргавању очеве власти“ (Петровић Л. 2004: 29). Збацивањем оца, како наводи Петровићева, „долази нови отац“ и тако у бескрај док мајка остаје неуништена. Зато „стратегија Хидра [која гласи] ‘за сваку откинуту главу пет нових’ није дала очекиване резултате, зато што мит о побуни не предвиђа предају као опцију [...] Тело се тако не враћа земљи, те не може да буде поново рођено, па је предаја стога судбина гора од смрти“ (Петровић Л. 2004: 30). Исту проблематику немогућности предаје има и Тод из драме *Село Балан-Ан* када каже за Вијетнамце: „побијеш их хиљаду, а сутра их се скупи дупло више. Уништиш им јазбине, попалиш колибе, порушиш тунеле, побијеш све што се мрда, а још увек их има на хиљаде. Ничу и у џунгли као печурке испод дрвета. Овај рат ће трајати док смо живи. Извирете као мрави из разбуцаног мравињака“ (Вонгар 1973: 8). У складу са тим треба поменути и Вонгарову критику патријархалног устројства на фотографијима-разгледницама које Тод показује Вијетнамки. На слици села у пламену стоји порука „*Уиалимо свеће Мира и Љубави...Кардинал.....*“ (Вонгар 1973: 8), имплицирајући на испразну реторику Ватикана о љубави и миру у свету и о настојању америчке војске да креира хришћански, атенски сустав (пример који даје Куци) - картезијански субјекат одвојен од јединства са природом, кога ће бити лакше поробити и контролисати. Сличну естетику препознајемо и на фотографији на којој се налази амерички старешина који излази из јавне куће. На слици пише „*Исус се враћа из дивљине. Ништа није тако вредно као љубав*“ (Вонгар 1973: 8). Иако је Вонгарова драма имплицитна критика патријархата, Куцију је то један од

централних проблема, поготову у другом поглављу дела *Пројекат Вијетнам* у коме се нарочито позабавио питањем „очевог гласа“ и начинима на које покушава да контролише Вијетнамце, не успевајући да спроведе своје митографске подухвате. Како наводи Јуџин Дон „отац се сасвим природно оглашава са неба. Вијетнамци га зову ‘шапат смрти’ када проговори Б-52, али нема разлога зашто се не би јавио и преко радио таласа изазвао исто пустошење“ (Куџи 1999: 40).

Следећа Јуџинова слика приказује два наредника из Специјалних јединица, Берија и Вилсона који држе одсечене вијетнамске главе, „трофеје“, како се сам изразио (Куџи 1999: 31). Фотографије одсечених глава код Јуџина налик су Тодовим фотографијама са масовним гробницама Вијетнамаца са којих Тод не успева да препозна лик свог брата, јер је идеолошка трансформација Кејта у присталицу слабијих и окупираних Вијетнамаца узела и материјални карактер – указујући да се Тод у потпуности одвојио и од своје суштине, у исто време сублимирајући Кејтов лик у подсвести. Куџијевом Јуџину фотографије одсечене главе изазивају смех, јер не пружају ефекат који довољно може да гане човека - за њега је камера „господар [...] судбине“ (Куџи 1999: 32).

Трећа Јуџинова фотографија садржи призор вијетнамских војника затворених у кавезе за тигрове, попут животиња. Један од циљева ратне кампање и јесте био да се непријатељ дехуманизује. У складу с тим Филип Најтли каже да је:

„у Вијетнаму, расизам био патриотска врлина [...] само је мртав Вијетнамац био добар Вијетнамац. Тако да су их Американци убијали када је било јасно да су Вијет-Конговци... И убијали су их када је било јасно да нису Вијет-Конговци. Била је то расистичка природа борбе, опхођење према Вијетнамцима ‘као према животињама’ што је неизбежно довело до масакра код Ми Лаја“ (Најтли 2000: 428)

Вонгаров као и Куџијев мотив фотографија у психолошком рату служи као оружје за деморалисање непријатеља, јер како Јуџин наводи, Фаза IV рата у Индокини представља фазу „током које ће пропаганда одиграти сложену и суштинску улогу“ (Куџи 1999: 36), која, како верује Јуџин, има своје две функције:

„Психолошки рат је негативна функција пропаганде: њена позитивна функција јесте да створи убеђење да је наша политичка моћ велика и трајна. Ако се спроводи ефикасно, пропагандни рат исцрпљује непријатеља тако што умањује његову цивилну базу и регрутну резерву, код војника изазива борилачку несигурност и склоност дезертирању, а притом истовремено јача лојалност народа. Војно/политички потенцијал пропагандног рата је стога немогуће преценити“ (Куџи 1999: 37).

Међутим, чини се да Дон не успева да развије ефектну стратегију манипулације нити речју, сликом, нити успостављањем нове парадигме, што га изнова уводи у агоније и наводи на планирање тоталног уништења и тражења смисла, одговора, кривице и ефикасности.

## **Проблемишка бојног поља**

Вијетнамски рат вођен као технолошки, електронски и компјутеризовани рат, био је први своје врсте. Крис Хејблс Греј верује да је „Вијетнамски рат [...] постао електронско бојно поље [...] конвенционални високо-технолошки рат“ (Греј 1997: 159/160) обележен америчком фасцинацијом технолошком науком која је евидентна у речима Хенрија Кисинџера да је „научна револуција, за научне сврхе, уклонила техничка ограничења примене моћи у спољној политици“ (Греј 1997: 158), као што је заменила пешадију САД машинама које би вршиле убиства и уништење. Дистанцирање од ратног контакта на бојном пољу, које се догађало у Вијетнаму пребацило је фокус убијања од стране војника на убијање од стране машина. Наиме, масакр који почине војници – представљао би окрутност, зверство, док је убиство које почини машина било званично одобрено. Греј цитира Капуто у закључцима да би „било погрешно да пешадија гранатира село, али у реду да пилот баца напалм на њих“, што значи да се „етика тицала даљине и технологије. Никад не бисте погрешили ако би сте убили људе софистицираним оружјем великог домета“ (Капуто, цитат код Греја 1997: 163).

На тај начин представљена је и Вонгарова хроника Вијетнамског ратовања, генерал седи у бази и притиском тастера руководи операцијама бацања напалм бомби, гранатирања, па и атомске бомбе. Рат се свео на високотехнолошко тотално уништење на које друга страна не може да одговори ни приближно модернизованом технологијом. У савременом рату, бојно поље се измешта, тачније, нема ону конотацију коју је поседовало раније. Бојно поље се код Куџија одиграва у библиотеци, а код Вонгара у генераловој компјутерској соби, где генерал сведочи о дистанцирању и (пост)модернизовању рата:

„Да, ово место сам средио у складу са својим укусом. Погледајте ово. У трнутку могу да изазовем киселу кишу и да претворим џунглу у пустињу. Могу да бомбардујем и читаву земљу док не сравним са земљом и последње брдо, могу да затрујем читаву атмосферу гасовима и отрујем свако живо биће. Јесте ли икад чули за таквог команданта? Ја све то постижем притиском на тастер – зашто би један командант ишао на бојно поље, па да се заглави негде у смрдљивој џунгли, да лежи у блату и да га уједају комарци, кад је лакше седети овде? Седење и притискање тастера је део наше културе. Поред овога (показује на апаратуру) се осећам као код своје куће. Свака акција је компјутеризована. Ако волите рат којим управљате, наравно да ћете у њему и победити. Разведрите се поручнице, уверавам Вас да ћемо из овог рата изаћи као победници“ (Вонгар 1973: 18).

Греј назива Вијетнамски рат – првим постмодерним ратом, јер „постмодерни рат није интеграција са природом, као што је то био ритуални рат, или адаптација природним околностима као што је то било неопходно у древним ратовима. Чак није ни покушај да се игнорише природа, као што су то многи учесници модерних ратова покушавали да ураде, најпозна-



тији су били Наполеон и Хитлер. У постмодерном рату над природом се у тој мери доминира да природа постаје оружје“, као што је то случај са ватреним олујама. Јер, како каже Греј, „Биолошка, хемијска и нуклеарна оружја су остали примери окретања природе (биологија, хемија, физика) у оружје, али за брисање не можете победити доктрине сајбер-рата, које највећи део акције премештају у симулисани терен и људску свест“ (Греј 1997: 176). Може ли се о Вијетнаму онда говорити као о првом сајбер рату? Вијетнамски модел послужио је касније за стратегије које су примењиване у Заливском рату, а нема сумње да је Вонгар, без помпезне реторике, приметио дигитализацију рата, који генерал води притискањем тастера. Бодријарови есеји износе веровања да је Заливски рат био „хиперреалан и да се у конвенционалном смислу никад није ни десио“ већ да је био „само компјутерска игра коју су програмирали Американци“ (Маширевић, 138). Надмоћ америчке технологије није изазивала бојазан да се рат може изгубити, јер технолошки инфериорни противник нема моћ да узврати истом мером. Интересантно је да су „сви ратови до тада имали [...] барем трунку спонтаности“, за разлику од Заливског рата у коме „ништа није било непредвиђено, све се дешавало као на компјутерском екрану где је победа и предаја била испрограмирана“, што је „одузело догађајност“ рату (Маширевић: 138). А виртуелни рат произилази из културе виртуелне стварности која производи медијска искривљења слике света.

Рефлексије из филма *Рајом против истине* можда су идеална потпора Бодријаровим теоријама симулације, у сценама у којима Стенли Мотс режира читаве случајеве ратних страдања у студију и активира емоције гледалаца фокусирајући се на младу девојку која носи белу мачку (заправо кесу чипса), док бежи кроз компјутерски генерисану ратну зону. Филм представља политику као шоу бизнис, а рат као нешто што се може произвести у сврхе медијске манипулације. Генерисане слике постају толико реалистичне да је узурпирају, креирају своја правила унутар симулиране стварности, холивудски продуциране кинематографске свести формиране на целулоидном влакну. Након Вијетнамског рата и естетизација стварности се променила, шок естетика рата постала је шоу бизнис, за гледаоце СиЕнЕна, па се уместо призора ужаса могу видети „романтичне слике војних машина под зрацима залазећег ирачког сунца или ‘бомби које експлодирају у ваздуху’ над улицама или кућама Багдада“ (Батлер, цитатирано код Вуксановић). О виртуелностима рата говорио је Даглас Келнер у књизи *Медијска култура* Дагласа Келнера, према коме:

„Ирак није ни извршио инвазију на Кувајт, што је званично узето као повод Заливског рата. Америчка медијска продукција и пропаганда је преваром начинила лажне сателитске снимке и доводила сведоке Ирачке инвазије у Сенат (који у ствари никад нису ни били у Кувајту) створивши тиме симулакрум једне инвазије коме је готово цео свет поверовао. Симулакрум компјутерске и телевизијске виртуелне реалности покрио је и саму реалност Заливског рата, ништа више осим компјутерске представе и онога што је

видео на СиЕнЕн-у није могао да каже ни коментатор који се налазио на лицу места“ (Келнер, цитат код Маширевића: 139).

Недостатак спонтаности, о коме говори Бодријар, може се упоредити са стратегијама Вијетнамског рата које су примењивале стратегију претпоставки такозваног „кризног управљања“, што представља „системску анализу“ примењену на кризу (Греј 1997: 160). При таквој стратегији узимају се у обзир разне могућности, повратне информације о ефектима, разне нумеричке и математичке вредности, односи разних фактора, вредности могућих исхода, а онда машина израчунава трошкове и добробити различитих приступа (Греј 1997: 160).

Стратегију системске анализе кризног менаџмента и компјутеризацију рата описују и Вонгар и Куци у својим делима. У драми *Село Баланџ-Ан*, генерал калкулише исходе медијске пропаганде:

„О да, компјутеризација рата. Дођите, показаћу вам своју стратегију. Програмирана је у три фазе.

*(Генерал одлази до табле на којој је написано:*

$$Г + Х = Д$$

$$Д * Ј = Вп$$

$$(Вп + М^3 + Пб) / В = П$$

*(Користећи показивач, објашњава)*

Г као Глад плус Х као Храна једнако Доброта. Доброта пута Јавност једнако Вера у победу. Вера у победу плус Масакр на куб плус Паљба, све то подељено са Временом (које ће у овом случају имати врло малу вредност) даје Победу“ (Вонгар 1973: 13)“.

Преузимање научног дискурса анализе и стратегије код Вонгара има функцију пародирања дискурса ратне стратегије, у којој се рат своди на реторику и одсуство некадашњих илузија о конвенцијама рата. На сличан начин, друго поглавље Куцијеве новеле, мења свој дискурс, који преузима стил извештаја у моменту своје фабрикации. Јудин Дон из Куцијеве новеле *Пројекат Вијетнам* припрема следећу фазу, у овом случају тоталног ваздушног рата. Јудин дефинише две могућности ваздушног рата: војну – са војним циљевима, и политичку – са сврхом да уништи способност непријатеља за психички отпор. Разлог због којег се служе прорачуном вероватноће је непоузданост показатеља о броју мртвих. Када гађају мету Јудин дефинише вероватноћу успеха као:

$$P_1 = aX^{-3/4} + (bX-c) Y$$

„где Х означава висину са које се гађа, Y интензитет експлозије на земљу, док су а, b, c, константе. У типичном политичком нападу, међутим, циљеви нису тако тачно одређени, већ формализовани као скуп координата на мапи. Да бисмо проценили стварни учинак утврђујемо на основу прорачуна две вероватноће и налазимо њихов производ: množимо већ поменути  $P_1$  (вероватноћу поготка) и  $P_2$  (вероватноћу да смо погодили жељени циљ). Пошто тренутно можемо само да нагађамо о вредностима  $P_2$ , наша тактика се до сада сводила на непрекидно бомбардовање, при чему је тонажа експлозива

компензовала инфинитезималне вредности производа  $P_1 P_2$ . Ова тактика једва да је имала неког успеха у Фази III и готово никаквог успеха у Фази IV“ (Куци 1999: 50).

Али занимљиво је како стратегија тоталног ваздушног уништења није уродила плодом у покушају сламања Вијетнамске војске. Узев у обзир Вијетнамску победу, Северни Вијетнамци су били свесни америчке стратегије, па је у складу с тим Генерал Во Нгујен Гиап изјавио да је „америчка стратегија била заснована на аритметици. Испитивали су компјутере, додавали и одузимали, извлачили квадратне корене, па онда ишли у акцију. Али стратегија аритметике не функционише овде. Да функционише, истребили би нас авионима“ (Гиап цитиран код Греја, 1997: 160).

Можда је америчка фасцинација примене савремене технологије у рату најбоље објашњена у историји америчког бомбардовања *Ујон америчке војне силе: Стварање армагедона*, у којој Мајкл Шери тврди да се политички фанатизам сила осовине подударао са технолошким фанатизмом савезника. За Немце, Италијане и Јапанце, националистичка и расистичка политика оправдава уништење „неподобних“ нација – Јевреја, Рома, Словена, Кинеза) док за савезнике постојање технологије стратешког бомбардовања и атомског оружја оправдава уништење градова. Шери наводи да је то производ:

„два различита али сродна феномена: први – жеља за уништењем – стара и повратна, други – техничка средства уништења – модерна. Спој ова два проузроковао је зло америчког бомбардовања. Али то је био грех посебно модерног типа зато што је деловало тако ненамерно, као да укључује тако мало избора. Због илузија о модерној технологији ваздушни холокауст је деловао незамисливим пре него што се догодио и готово императивом када је почео. Био је то производ спорог раста великих страхова, необазривих претпоставки, и у најбољем случају дискретних одлука“ (Шери 1987: 137)

### **Ко је, заправо, победник?**

Интересантно је поменути да се Холивуд ретко бавио питањем Вијетнамске победе, док је питање америчког пораза представљено као резултат унутрашњег нејединства. Такав став исказан је у филму *Вод*, Крисовим речима да се Американци „нису борили против непријатеља, већ против себе“, занемарујући притом три до четири милиона мртвих Вијетнамаца. Бодријар, у предавању о филму под називом *Зли демон слика* које је одржао у Сиднеју 1987. године, тврди да „иако је САД изгубила рат у Вијетнаму на земљи, победила га је у хиперреалној равни кроз филмове *Апокалипса данас* и *Вод*, који фантастично пресликавају рат не као причу о поразу од дефинисаног непријатеља, већ као унутрашњу поделу. Кинематографски, Американци су победили сами себе“ (Бодријар 1987).

Иако је три милиона људи убијено, милиони хектара затровани хербицидима, пиринчана поља бомбардована, након победе Вијетнам је

даље десеткован ембаргом, ресурси су били доступни капиталистичким центрима моћи, што опет, поставља питање успеха америчких интереса. Може ли Вијетнам славити победу над империјализмом дозвољавањем уплива крупног капитала и променом културне парадигме кроз прихватање капиталистичких постулата? И не само од Вијетнама до Ирака, свуда по свету велики бој ратова вођен је због економских интереса империјалних центара. Као и у случају Хаитија, Вијетнаму је 1997. наложено да врати дугове од око 145 милиона долара донација Јужном Вијетнаму у виду хране и инфраструктурне помоћи (Шах 2003). ММФ, Светска банка, Париски клуб, сложни су у крајњој легитимности ове изнуде, сламању примера слободарског духа који је покренуо Хаити - прва земља ослобођена од европског империјализма, као и Вијетнам, који је успео да победи у најдужем рату двадесетог века против највеће силе у историји. Можемо ли се, стога, сложити са речима младе Вијетнамке из Вонгарове драме: „Ви Американци решавате сваки проблем само на два начина, оружјем или парам. Шта год да употребите, подједнако је болно“ (Вонгар 1973: 6)

И Вонгарово и Куцијево дело завршавају се духовном отупелошћу и немогућношћу главног јунака да унутар унутрашњег конфликта пронађе решење свог односа према рату, највише због повиновања хијерархијским структурама моћи, тако да Тод на крају драме успева да потисне своју савест крунишући тај догађај бацањем атомске бомбе на Вијетнам и добијањем ордена за храброст и послушност, а Јудин завршава у затворској лудници наизглед испунивши свој задатак да „себе и своје сународнике ослободи сваке, па и апстрактно схваћене одговорности за историјски злочин“ (Петровић, Л. 2004: 41).

И можемо ли се запитати није ли Вијетнамски рат, био први рат-спектакл? Није ли то својеврстан естетски производ, вођен кроз реторичку машинерију манипулације сваке могуће врсте до и изван граница поимања? Не увиђају ли Вонгар и Куци да је сваки рат у савременом добу заправо на првом месту реторички рат? Вијетнам је, чини се, био прекретница после које су савремене технологије медија естетизовале своју продукцију до максимума креирајући ратове, информације и извештаје у складу са својим економским потребама, а вођење рата свеле на строго контролисане конфликте, од Вијетнама, Авганистана, Ирака, а ускоро и Ирана. И нећемо ли опет бити сведоци једног медијског спектакла спољне политике САД, која ће се у будућности показати као „племенита“ грешка „демократије“ у најбољој намери успостављања „хуманистичких“ вредности једнакости и слободе?

## Литература

Вонгар 1972: Б. Вонгар, *Камен у мом џеу*. Необјављен рукопис превода Игора Петровића

- Греј 1997: С. Hables Grey, *Postmodern War: The New Politics of Conflict*. USA: Guilford Press, UK: Routledge.
- Куци 1999: Џ.М. Куци, *Земље сумрака*, Ниш: Просвета.
- Најтли 2000: Р. Knightley, *The First Casualty: The War Correspondent as Hero and Myth-Maker from the Crimea to Kosovo*, London, Prior Books ltd.
- Петровић, Л. 2004: L. Petrović, *Život i vremena Dž. Majkla Kucija*. Niš: Sven.
- Пилџер 2001: J. Pilger, *Heroes*. Vintage.
- Рамоне 2000: I. Ramonet, *Show us the Truth about Vietnam*, *Le Monde Diplomatique*, April 2000.
- Шери 1989: М. Sherry, *The Rise of American Air Power: The Creation of Armageddon*, Yale University Press.

### Интернет извори

- Baudrillard, J. *The Evil Demon of Images*, Lecture on film given in Sydney, Australia. 1987, <http://publish.uwo.ca/~dmann/ baudrillard1.htm>, 10. 9. 2011.
- Maširević, Lj. *Mediji i postmoderna stvarnost*. <<http://www.doiserbia.nb.rs/img/doi/0038-0318/2010/0038-03181002127M.pdf>> 10. 9. 2011.
- Шах 2003: Shah, A. *Media, Propaganda, and Vietnam*. <<http://www.globalissues.org/article/402/media-propaganda-and-vietnam>> 10.09.2011.

### Филмови

- Апокалипса данас* (филм), режија Френсис Форд Копола, 1979.
- Рајом проишв истине* (филм)

Miroslav Ćurčić

## THE RHETORIC OF WAR IN WONGAR'S DRAMA *BALANG-AN VILLAGE* AND COETZEE'S *THE VIETNAM PROJECT*

Summary

The paper deals with the phenomenon of war in the era of contemporary technologies where war is simultaneously waged on the following fronts: word, image, scene, snapshot and simulation, with displaced battlefield that breaches the conventions of the time. The works by B. Wongar and J. M. Coetzee approach the problematic of Vietnam war employing similar standpoints, techniques, styles and discourse, drawing special attention to the media manipulating the information flow, to the importance of war photography propaganda and the act of postmodernizing war, the nature of which is transformed into weaponry and ultimate simulation in which it is hard to reach the truth. The Vietnam issue will be explored in the context of wars taking place in the centuries to come, yet also the ones still going on, since the issues of democratic imperialism are always raised anew.

*Key words:* Vietnam war, postmodernizing war, simulation, media, imperialism

Примљен септембра 2011.  
Прихваћен за штампу децембра 2011