

UNIVERZA V LJUBLJANI
FAKULTETA ZA DRUŽBENE VEDE

Jure Stojan

**AVTORSTVO V
NOVEM TERORIZMU**

diplomsko delo

Ljubljana, 2004

UNIVERZA V LJUBLJANI
FAKULTETA ZA DRUŽBENE VEDE

Jure Stojan

Mentor: doc. dr. Jemej Pikalo

Somentorica: doc. dr. Sandra Bašić Hrvatinić

**AVTORSTVO V
NOVEM TERORIZMU**
diplomsko delo

Ljubljana, junij 2004

Kazalo vsebine

1. Uvod	4
2. Nemoč definicij terorizma	6
1. 2.1 Definijske težave z Al Kaido	7
2. 2.2 Novi in stari terorizem.....	9
3. 2.3 Ovire enotni definiciji terorizma	11
3. Gledališki model novega terorizma	16
4. 3.1 Novi terorizem kot tekst.....	22
5. 3.2 Mesto avtorja v gledališkem modelu novega terorizma.....	29
4. Modeli avtorstva	30
6. 4.1 Smrt avtorja (Barthes) in avtorska funkcija (Foucault).....	30
7. 4.2 Holivudski studio in teorija auteurja	35
8. 4.3 Avtor in komentar (Foucault).....	41
9. 4.4 Primarno in sekundarno avtorstvo.....	45
10. 4.5 Sklep o uporabi modelov avtorstva na tekstu novega terorizma	46
5. Zaključek	53
6. Reference.....	55
11. 6.1 Knjige	55
12. 6.2 Članki	57
13. 6.3 Elektronski viri	58

1. Uvod

Več kot dvesto Madridčanov je 11. marca 2004, med sedmo in osmo uro zjutraj, umrlo v seriji bombnih napadov. Španska državna obveščevalna služba (CNI) je še istega dne, malo pred četrto uro popoldne, vladi poročala, da je »skoraj gotovo, da je avtor teh napadov ETA«. Zunanja ministrica Ana Palacio je nato vsem španskim veleposlaništvom sporočila, da je »notranje ministrstvo potrdilo odgovornost [organizacije] ETA«. Toda dokazov zato, je poročal *Time*, ni bilo veliko. Policija je zraven detonatorjev našla posnetke v arabščini, v zvezi z napadi pa je aretirala dva Indijca in tri Maročane. Za nekatere med njimi so sumili, da so povezani z Al Kaido (Graff in Zaldua, 2004). Bolj verjetno je torej, da je bila avtor bombnih napadov Al Kaida ne ETA, končne gotovosti pa še danes ni.

Primer 11. marca kaže, kako pomembno vlogo igra v terorizmu njegovo avtorstvo, odgovornost zanj. Ugotavljanje avtorstva je politično vprašanje, o katerem zasedajo vlade držav. Vsi želijo poznati avtorja; politična naivnost terja, da avtor za zločine kazensko odgovarja. Nenazadnje pa (preveč) preprost premislek pravi, da če obstaja avtor terorizma, ga lahko ustavimo in tako zajezimo terorizem. Vendar pa moramo sprva vedeti, kaj avtor v terorizmu sploh je, kakšna je njegova narava, preden lahko ugotovimo, tudi kdo (katera oseba) je.

V nalogi si bomo zastavili **raziskovalno vprašanje**, kakšna je narava avtorstva v novem terorizmu. **Predmet raziskave** bomo tako omejili na *novi terorizem* (npr. Laqueur 1996; Hoffman 1999), ki naj bi bila oblika terorizma sodobnosti. Za značilen primer novega terorizma velja terorizem organizacije Al Kaida (npr. Hoffman, 2003: 16).

Naloga temelji predvsem na teoretski refleksiji. Fenomen avtorstva v novem terorizmu bomo teoretično razčlenjevali in poskušali razviti model, ki bi ga opisoval. Ostali bomo torej na ravni eksplorativne teoretične raziskave. Na teoretski ravni bomo uporabljali **metodo** dedukcije in abstrakcije. Vzporedno pa bomo uporabili tudi kvalitativno metodo študije primera. Z njo bomo prikazali, kako lahko predlagan teoretični model uporabimo v analizi konkretnih dogodkov. Hkrati bomo s študijem

primera tudi večali naše razumevanje raziskovalne problematike in ostrili predlagane teoretične koncepte.

Novi terorizem lahko preučujemo na veliko načrtov, zato je bržkone upravičeno, da najprej omenimo tistega, ki ga ne bomo uporabili. Izognili se bomo historiografskemu načinu preučevanja terorizma, ki odgovarja na vprašanja, *kdo je kdaj in zakaj storil katero vrsto terorističnega dejanja* (npr. Stern, 1999; Lacqueur, 1999; Mickolus in Simmons, 2002).

Kot mnogi pred nami (npr. Picard, 1993; Gerrits, 1992), bomo terorizem proučevali s stališča komunikologije. **Izhajali** bomo iz tradicije v študiju terorizma, ki (novi) terorizem primerja ali celo enači z gledališčem (npr. Jenkins, 1985: 9). Takšno pozicijo bomo poimenovali gledališki model (novega) terorizma. Čeprav se je gledališki model razvil v obramboslovnih študijah terorizma, je ta model stična točka terorističnih študij in komunikologije. Model ima ključno epistemološko izhodišče, da je novi terorizem tekst. Kot sinonim terminu *novi terorizem* bomo tako vpeljali pojem *tekst novega terorizma*. Sicer bomo uporabljali oba pojma, vendar bomo z izrazom *novi terorizem* poudarjali družbeno in politično plat tega pojava, poimenovanje *tekst novega terorizma* pa bomo uporabljali predvsem v kontekstu gledališkega razumevanja novega terorizma in mesta avtorstva v njem.

Na začetku naloge bomo predstavili predmet raziskave, novi terorizem, in razčlenili težave, ki se pojavljajo v poskusih opredelitve (novega) terorizma. V okviru diskusije o definicijah terorizma se bomo naslonili na Kantovo pojmovanje moralnega terorizma. V njem lahko namreč vidimo, kako vodijo definicije terorizma, ki temeljijo na subjektu, v moralne sodbe. V nadaljevanju bomo prikazali naše teoretsko izhodišče, gledališki model novega terorizma, in prikazali njegovo analitično vrednost na študiji primera čečenskega napada v moskovskem gledališču leta 2002. Nato bomo iz gledališkega modela izpeljali sklepe o naravi teksta novega terorizma in mesta avtorja v njem. Ugotovitve o pojmovanju avtorstva teksta novega terorizma, ki izhajajo iz razumevanja novega terorizma kot gledališča, bomo slednjič osmislili s komunikološkimi teorijami avtorstva. Prikazali bomo štiri modele avtorstva in jih poskušali prenesti na tekst novega terorizma: (1) model, ki združuje teoriji o smrti avtorja (Barthes, 1995/1969) in avtorski funkciji (Foucault, 1995/1969); (2) model

holivudskega studija in teorije *auteurja* (cf. Kohn, 1999, Stillinger, 1991); (3) model, ki ločuje med avtorjem in komentarjem (Foucault, 1991/1970); in (4) model primarnega in sekundarnega avtorstva. Sklenili bomo s študijo istega primera kot poprej, napada v moskovskem gledališču, le da ga bomo tokrat razčlenili v luči sklepov o uporabi komunikoloških modelov avtorstva na tekstu novega terorizma.

2. Nemoč definicij terorizma

Za terorizem že kar klišejsko velja, da ga ni mogoče enovito opredeliti, da o njem kroži preveč definicij. David J. Whittaker (2002: 3) je med stoterimi opredelitvami izbral tiste, ki bi po njegovem mnenju morale »pomagati razumevanju in razpravi«:

Nezakonita raba sile ali nasilja proti osebam ali lastnini za ustrahovanje ali prisiljevanje vlade, civilnega prebivalstva ali kakšnega njegovega segmenta v napredovanje političnih ali družbenih smotrov (FBI).

Preračunana raba nasilja ali grožnja z nasiljem za vnašanje strahu, namenjenega prisiljevanju ali ustrahovanju vlad ali družb za uresničevanje ciljev, ki so v splošnem politični, verski ali ideološki (Obrambno ministrstvo ZDA).

Premišljeno, politično motivirano nasilje, izvršeno proti nebojujočim ciljem s strani subnacionalnih skupin in tajnih agentov, ki ima navadno namen vplivati na občinstvo (Zunanje ministrstvo ZDA).

Uporaba ali grožnja, z namenom napredovati politično, versko ali ideološko stvar, delovanje, ki vključuje resno nasilje proti katerikoli osebi ali lastnini (Vlada Združenega Kraljestva).

Prispeva nelegitimno rabo sile, da doseže politične smotre, ko cilja na nedolžne ljudi (Walter Laqueur).

Strategija nasilja, oblikovana za promoviranje zelenih izidov z vnašanjem strahu v širšo javnost (Walter Reich).

Raba ali grožnja z rabo nasilja, oblikovana, da prinese politično spremembo (Brian Jenkins).

Nameren, sistematičen umor, pohabljanje in ustrahovanje nedolžnih, da navda s strahom, z namenom pridobiti politične cilje. [...] Terorizem [...] je sam po sebi zlo, nujno je zlo in v celoti je zlo (Paul Johnson).

[Mednarodni terorizem je] grožnja ali raba nasilja za politične namene, ko (1) je takšno delovanje namenjeno, da vpliva na stališča in vedenje ciljne skupine, ki je širša od neposredne žrtve, in (2) njegova razvejanost presega državne meje (Peter Sonderberg).

Viri Whittakerjevih definicij so raznoliki. Zadnje štiri definicije so prispevali znani analitiki terorizma. Johnsonova definicija kaže, da je razprava o terorizmu le redko objektivna. Kot pravi Whittaker (ibid.): »Johnsonova definicija sodi, je čustveno nabito izražanje neodobravanja. Pomanjkanje objektivnosti tukaj ne osvetli kaj dosti narave terorizma«. Britanska vladna definicija pa je zastavljena preširoko. Whittaker (ibid.: 4) tako upravičeno opozarja na pomisleke, da bi lahko takšna opredelitev omejevala sicer »legitimne pravice mnogovrstnih protestnih skupin«.

Prve tri definicije izhajajo iz ameriških vladnih krogov, kar je sila pomenljivo. Razvidno je namreč, da se enotna definicija ni pojavila niti v institucionalnem okolju ene same države (ZDA), kjer bi jo lahko uveljavili še najlažje (denimo s predsedniškim dekretom). Hkrati pa dejstvo, da Whittakerjev izbor ne razlikuje med definicijami akademikov in politikov, svojstveno opozarja na problematičnost samih terorističnih študij kot akademske discipline. Njena avtonomnost je namreč problematična; dve izmed največjih avtoritet terorističnih študij, Brian Jenkins in Bruce Hoffman, na primer delata za RAND Corporation, zasebno raziskovalno ustanovo, ki je nastala ob koncu druge svetovne vojne na pobudo ameriške vojske. Med poglavitne vire njenega financiranja pa še danes spadajo vojaške in druge državne institucije ZDA (RAND Corporation, nedatirano).

1.2.1 Definijske težave z Al Kaido

Pojav Al Kaide, te »prve multinacionalne teroristične skupine enaidvajsetega stoletja« (Gunaratna, 2003: 1) je le še povečal nezadostnost obstoječih definicijih terorizma. Al Kaida naj bi spremenila naravo terorizma; ta nima več statusa »tehnike

protesta in odpora,« temveč je postal »globalni instrument« za izpodbijanje »zahodnega vpliva v muslimanskem svetu« (ibid.).

Dejanja, ki jih pripisujejo tej organizaciji, v veliki meri ne ustrezajo obstoječim opredelitvam: so globalna (ibid.: 13), nimajo jasno definiranih političnih ciljev (razen splošnega nasprotovanja Američanom). Še več, ta dejanja presegajo ostale teroristične napade po svoji izvršitvi in odmevnosti, zdijo se zgodovinsko prelomna. Kot pravi Bruce Hoffman:

Temeljna narava in karakter terorizma se je z 11. septembrom spremenila in se od takrat tudi spreminja in razvija dalje. Postalo je čedalje težje kategorizirati in ali popredalčkati [terorizem] kot razpoznavni fenomen, ki bi bil dostopen kategoriziranju in ali jasnemu razlikovanju. Tradicionalni način razumevanja terorizma in gledanja na teroriste temelji na organizacijskih definicijah in atributih, ki v nekaterih primerih niso več relevantni. (Hoffman, 2003: 16)

Tudi, ko obravnavamo Al Kaido kot organizacijo, odpovedo dosedanje definicije terorizma.

Prvič, način njenega delovanja zanika pogosto trditev v definicijah, češ da je gonilo »terorističnih skupin publiciteta za doseganje širšega cilja« (Gunaratna, 2003: 3). Al Kaida namreč ne pošilja pisem, v katerih bi prevzela odgovornost, niti ne uporablja kodnih besed, da bi dokazala pristnost svojih izjav« (Mickolus in Simmonsa, 2002: x). Še več, do 11. septembra ni Osama bin Laden nikdar javno uporabil besede »Al Kaida«. Organizacija tako rekoč »zanika svoj lasten obstoj« in pri javnih sporočilih uporablja »drugačna imena in identitete,« kot Svetovna islamska fronta za jihad proti židom in križarjem (Gunaratna, 2003: 3). Al Kaida svojim članom celo izrecno, s pravilnikom prepoveduje »javno identificiranje organizacije« in prevzemanje odgovornosti (ibid.: 35). Ena izmed redkih izjem je bilo priznanje vpletenosti v napad na nemške turiste v Tuniziji (Fouda in Fielding, 2003: 150). Toda tudi v tem primeru je teror »brezobrazen«: naročnik napada se je le ohlapno opisal, zamolčal pa je svoje razloge za napad, kaj je z napadom hotel povedati in doseči. Vso aktivnost za napad (in s tem tudi odgovornost) je pripisal posamezniku, ki naj bi tako le izpolnjeval »svojo dolžnost do svoje vere in svoje nacije« (ibid.):

Na povelje vojaškega komiteja Al Kaide je heroj mučenik Nizar (Saif-ud-Din Al Tunsi) lastnoročno pripravil to operacijo. Celotni naciji je dal izjemen primer, kako je mlad mož zunaj Palestine napadel Žide s tako veličastno operacijo. Heroj je pričel s poizvedovalno misijo, da je pregledal tarčo, jo fotografiral in določil šibke točke. (Al Kaida v ibid.)

O razlogih, zakaj Al Kaida ne prevzema odgovornosti, lahko tako samo ugibamo. Gunaratna (2003: 35) sicer navaja svoj – domnevni – pogovor s članom Al Kaide, češ da tako želijo ubežati preganjanju. S tako oceno se strinjata tudi Foulda in Fielding (2003: 196). Vendar ni jasno, kako zanesljivo je takšno mnenje, ki Al Kaidini – nepoznani – strategiji pripisuje presenetljivo naivnost.

Drugič, Al Kaidine organizacijske strukture ne moremo zaobjeti z definicijami, ki temeljijo na tradicionalni vojaški hierarhiji – odpovedo torej poskusi, da bi jo pojmovali kot nelegitimno, paravojaško organizacijo. Leta 1998 se je Al Kaida namreč reorganizirala v »štiri posebne, a medsebojno povezane entitete. Prva je bila piramidalna struktura za olajšanje strateškega in taktičnega usmerjanja; druga je bila globalno teroristično omrežje; tretja je bila bazna sila za gverilsko vojskovanje v Afganistanu; in četrta je bila ohlapna koalicija transnacionalnih terorističnih in gverilskih skupin« (Gunaratna, 2003: 57). Globalno teroristično omrežje pa deluje na načelu terorističnih celic, katerih člani se med seboj ne poznajo. Tako tudi prijetje posameznih članov ne more ogroziti načrtovanih akcij (ibid.: 76). Drugi avtorji pa spet poudarjajo političnoorganizacijski vidik Al Kaide: bila naj bi nekakšna nevladna organizacija (NGO), nov globalni akter »v konkurenci z državami, gospodarstvom in s civilno družbo« (Beck, 2002: 33).

2.2.2 Novi in stari terorizem

Zaradi njenih konceptualnih, organizacijskih in strateških odstopanj od ustaljenih definicij terorizma se je Al Kaido poskusilo razložiti s »teorijo novega terorizma« (v nasprotju s »tradicionalnimi načini razumevanja terorizma,« cf. Hoffman, 2003: 16). Teorija se je pojavila sredi devetdesetih let kot odziv na terorizem verskih fundamentalistov in kot poskus teoretsko utemeljiti bojazni, da utegnejo teroristi uporabiti orožje za množično uničevanje (cf. Laqueur, 1999; Stern,

1999). Teorija novega terorizma trdi, da v sedanji dobi, pa če jo imenujemo družba rizika, postmoderna družba ali celo »doba terorizma« (Guelke 1995: 2), nimamo več ene same vrste terorizma. Vzporedno obstajata namreč dve vrsti terorizmov: **tradicionalnemu** (primer bi bila IRA) se je pridružil novi terorizem, za katerega ustaljene razlage terorizma in številne definicije ne veljajo več (Laqueur, 1996; Hoffman, 1999). Natančneje, novi terorizem je krovna oznaka za množico različnih terorizmov, ki so si nemalokrat podobni zgolj v tem, da ovržejo klasične razlage; »danes se družba ne sooča z enim terorizmom, temveč z mnogimi terorizmi« (Laqueur 1996).

Tradicionalni terorizem izvajajo razpoznavne organizacije z jasnim vodstvom in opredeljenimi političnimi, družbenimi ali ekonomskim cilji. Imajo razumljivo ideologijo in namere, zahteve. Izdajajo javna sporočila, s katerimi prevzemajo odgovornost in podajajo utemeljitve za svoja dejanja. Njihova dejanja nasilja so selektivna in razločevalna [*discriminate*]. Usmerjena so (a) proti simboličnim ciljem – ki reprezentirajo, proti čemur se teroristi borijo, ali (b) proti specifičnim osebam – ker jih osebno krivijo za razmere, ki jim teroristi nasprotujejo, ali pa z njimi poskušajo pritegniti pozornost (Hoffman 1999: 8). Pri nasilju se držijo ustaljenih metod, so operativno konzervativne (ibid.: 36).

Novi terorizem ima manj razumljive nacionalistične ali ideološke težnje; zavzema se za »amorfne religiozne ali milenijske [*millenarian*]« cilje. Njegove organizacijske oblike so manj kohezivne, imajo bolj difuzno strukturo in članstvo kot tradicionalne teroristične organizacije. Če že prevzamejo odgovornost za napade, njihova sporočila ne vsebujejo specifičnih sporočil (ibid., 9). Organizacije novega terorizma imajo, v primerjavi s tradicionalnimi, bistveno več članov in njihova dejanja terjajo veliko več smrtnih žrtev (ibid., 10). Njihove žrtve niso točno določene osebe, temveč ubijajo vsepovprek [*indiscriminate killing*] (Laqueur 1996). Nasilje ni več toliko sredstvo za doseg cilja, kot je sam sebi v namen (Hoffman 1999: 28). Za novi terorizem je značilno, da ga mnogokrat izvajajo zelo majhne skupine ali posamezniki (Laqueur 1996), »amaterji« (Hoffman 1999: 37), s katerimi mnogokrat manipulirajo »poklicni teroristi« in njihovi državni sponzorji (ibid.).

V to miselno strujo lahko uvrstimo definicije, ki globalni terorizem (Al Kaide) obravnavajo v okviru širših politoloških pristopov h globalizaciji, ne pa iz ožjega pogleda terorističnih študij. Tako govori Ernst-Otto Czempiel (2002, 45) o »čistem terorizmu«, za katerega je značilno, da »nima nobenega političnega programa. Njegovi akterji so in ostanejo nespoznani, delujejo iz anonimnosti, v katero poskušajo spet izginiti. To je lahko, kot v primeru 11. septembra, tudi samomor [...] Terorizem je torej prisoten, ko družbeni akterji izvajajo neposredno fizično nasilje proti drugim družbenim akterjem ali pripadnikom političnega sistema, ne da bi ga utemeljili v političnem programu«. Le takšno nepolitično nasilje je za Czempuela terorizem. Nasilje, ki ima »konkreten političen cilj, ki je bil eksplicitno formuliran in predstavljen javnosti« je »politični odpor«. Da ga režim, proti kateremu se odbor bojuje, imenuje za terorizem, je »del političnega soočenja« (ibid.: 45). Med »klasične ponazoritve« čistega terorizma spada napad sekte Aum na tokijsko podzemno železnico leta 1995 (ibid.: 46), primera političnega odpora, ki ga imenujejo terorizem, pa sta IRA ali ETA (ibid.: 45). Če povzamemo v ustaljenih pojmi, za Czempuela je novi terorizem brezobrazen in nepolitičen (nima »naslovnikov«, ibid.). Tradicionalen terorizem pa je propagandna oznaka, ki naj bi političnemu odporu odvzemala legitimnost.

Takšen način, ki sooča »nove« in »stare« terorizme, ne rešuje problema definicij. Teorije novega terorizma so sicer poskus preseči »stare« debate o definiciji. Razveljavljajo vso obstoječo množico definicij (te so postale zastarele, saj »novega« terorizma ne zaobsežejo več) in začenjajo znova, s fenomenom, ki je nov – nima zgodovine. Vendar pa je novi terorizem še zmeraj opredeljen v razmerju do tradicionalnega terorizma, je skupek lastnosti, ki za stari terorizem ne veljajo več. Novi terorizem je torej definiran kot nasprotje tradicionalnega terorizma, ta pa, kot je znano, nima enotne definicije. Zato tudi novi terorizem ne more imeti enovite opredelitve.

3.2.3 Ovire enotni definiciji terorizma

Enotna definicija, kakorkoli se že zdi nemogoča, je vendarle potrebna, in to iz več razlogov. Na eni strani je lahko le enoznačno opredeljen fenomen predmet

znanstvenega raziskovanja. Na drugi strani pa so učinkoviti politični ukrepi proti terorizmu mogoči le, če je njegova definicija jasna in splošno sprejeta. Razlogi pa so tudi pravni. Če naj za zločin velja že samo članstvo v teroristični organizaciji, opozarja Walter Laqueur (2003: 235), potem mora biti teroristična organizacija tudi pravno opredeljena. Drugače se lahko sodno preganjajo le že zagrešena teroristična dejanja.

Walter Laqueur omenja – precej nesistematično – nekaj razlogov, zakaj do splošno sprejete definicije terorizma še ni prišlo. Najprej ima terorizem »danes povsod slabo, negativno konotacijo«. Večina teroristov se zato sama ne razglša za teroriste in mnogi pisci zanje uporabljajo oznake, ki so vrednostno nevtralne (Laqueur, 2003: 232). Naslednja ovira pri definiranju terorizma je njegov razvoj. Terorizem je »zelo star pojav ter je svoj karakter in pomen spremenil skozi čas in iz države do države«. Sodobne opredelitve terorizma zato ne morejo zaobjeti terorizma v devetnajstem stoletju, podobno kot današnje opredelitve demokracije izključujejo demokracijo antičnih Aten (ibid.).

Laqueur torej zavrača možnost časovno univerzalne opredelitve terorizma, ki bi torej veljala za vsa zgodovinska obdobja. Enako zavajajoče pa so, po njegovem mnenju, tudi opredelitve, ki temeljijo zgolj na najnovejših manifestacijah terorizma: »Veliko škode je bilo povzročeno s poskusi, da bi terorizem opredelili v luči aktualnih dogodkov ali dogodkov v zgolj eni državi« (ibid.: 235). Tako je sodobni terorizem večinoma islamističen, pred tridesetimi leti pa je bil skrajnolevičarski. Zgodovina pa tudi pozna primere, ko je bil terorizem upravičen, kot poslednja in skrajna rešitev zatiranih (ibid.).

Bistvo terorizma pa ostane v vsej tej množici definicij prezrto tudi zaradi konceptualne napake – terorizem namreč pojmujejo preveč osredotočeno. **Prvič** ga povsem omejujejo na nasilni dogodek, ki je tukaj pojmovna in ne časovna kategorija (ki bi izražala hipnost incidenta oziroma njegovo omejenost v času; nasilni dogodek lahko namreč traja različno dolgo, lahko gre za nenadni bombni napad ali pa za večdnevno ugrabitev, pa tudi za strategijo več incidentov v daljšem časovnem obdobju). **Drugič**, terorizem omejujejo zgolj na intence nasilnežev (subjektov terorizma) in/ali učinek nasilnega dejanja na žrtve in/ali občinstvo (objekte terorizma).

1.2.3.1 Problematična osredotočenost definicij terorizma na nasilni dogodek

Terorizem ni omejen na nasilni dogodek, ta je le njegovo izhodišče. To se jasno kaže v primerih, ko je terorizem vse navzoč, ne da bi se karkoli pripetilo. Nasilni dogodek torej umanjka – teroristična struktura se osamosvoji izhodiščnega dogodka in množi komentarje glede sebe same. Pojavijo se napovedi najbolj črnogledih scenarijev najbolj uničujočih terorističnih napadov v prihodnosti in sejejo javni preplah. Takšne napovedi na primer grozijo z možnostjo terorističnega jedrskega napada. Argumenti v debati o možnih terorističnih napadih z orožjem množičnega uničevanja »izražajo prej prepričanja kot dokaze« (Jenkins, 2002: 12).

Ravno takšno javno izražanje (do sedaj neuresničenih) bojzani imata v mislih Zulaika in Douglass (1996: 26), ko govorita o »čakajoč na teror« (po analogiji z Becketovo dramo Čakajoč na Godota). To je »najbolj tipičen način [delovanja] diskurza o terorizmu v Združenih državah«. Diskurz o terorizmu (*terrorism discourse*) ima namreč »moč ustvarjanja realnosti« (ibid.: ix), terorizem torej nastaja skoz govore (in napovedi) o terorizmu. Terorizem je tako »prvenstveno retorični proizvod, to je, da so za njegovo strategijo in učinkovitost bistvene pričakovani odzivi na določena konkretna dejanja političnega nasilja in njihove interpretacije« (ibid.: 25).

Zulaika in Douglass sta tako med prvimi postavila tezo, da terorizem ni omejen na nasilni dogodek. »Strah redi strah v določenem pričakovanju, da se bo bomba dejansko sprožila. Pomanjkanje gotovosti glede časa in kraja preprosto zvišuje raven terorja« (ibid.: 9). Podobno pa je Jean Baudrillard (2003: 81) zapisal, da sili »spekter terorizma« zahod k temu, »da sam sebe terorizira«. Varnostne strategije, ki so jih vlade sprejele kot odgovor na novi terorizem, so »samo razširitve terorja«, »zastarta oblika večnega terorja« (ibid.). Terorizem je torej prisoten tudi takrat, ko se ne zgodi noben nasilni dogodek, niti ga nihče ne načrtuje.

2.2.3.2 Problematično definiranje terorizma glede na njegov objekt ali subjekt

Če so že grožnje teroristov s terorističnim napadom terorizem (cf. definicija Briana Jenkinsa v Whittaker, 2003: 3), potem so, glede svojega potencialnega učinka, terorizem lahko tudi objavljanje črnogledih napovedi (*worst-case scenario*) protiterorističnih izvedencev. Vendar tako zastavljena argumentacija (četudi

upoštevava, da terorizem ni omejen na nasilni dogodek) pelje v past, da terorizem opredelimo psihologizirano, recepcijsko, glede na učinek, ki ga ima terorizem na občinstvo, njegov objekt. Tako pojmovanje terorizma je med najstarejšimi in ga najdemo že v definiciji Lige nacij (1937). Po njej terorizem predstavljajo »vsa kriminalna dejanja, uperjena proti državi, ki so namenjena ali preračunana, da ustvarijo stanje terorja v umu določenih oseb ali skupine oseb ali obče javnosti« (v UNDCP, 2003). Podobno pa, več kot šestdeset let pozneje, Mark Juergensmeyer (2000: 139) ugotavlja, da »kar napravi neko dejanje za terorizem, je to, da vzbuja grozo«.

Pri takšnih psihologiziranih definicijah, menita Zulaika in Douglass (1996: 73), je treba uporabiti zadržke Edwarda Evans-Pricharda do »zastarelih emocionalističnih teorij religije«. »Kako nekdo ve, da oseba občuti strah ali srh ali karkoli že to je?« »Kako nekdo to prepozna in kako nekdo to meri?« (v *ibid.*). Zato terjata, da se tudi teroristične študije ravnajo po aksiomu Clauda Levy-Straussa, da »impulzi in emocije ne razložijo ničesar: vedno so *rezultati*« drugih dejavnikov (v *ibid.*).

Problematično pa je tudi, če terorizem opredelimo glede na intence teroristov, torej glede na njegov subjekt. Žal ne moremo nikdar vedeti, kaj vse so bili cilji teroristov. Če denimo definicija Walterja Laqueurja (v Whittaker, 2003: 3) trdi, da je terorizem politično motiviran, potem nasilje, ki je izključno versko motivirano, ni terorizem. Da lahko torej presodimo o (ne)teroristični naravi nasilja, moramo tako poznati (1) njegove izvajalce dejanja ter (2) **vse** njihove cilje in motivacije. V resnici pa pri marsikaterih nasilnih dejanjih ne vemo niti tega, kdo jih je zagrešil, kaj šele, da bi vedeli, kaj ga je/jih spodbudilo k temu. Povedano drugače, poznati moramo avtorja nasilja in pomen, ki ga temu nasilju pripisuje, da lahko vemo, če je to nasilje sploh terorizem.

Definicija terorizma, ki temelji na motivih teroristov, je problematično tudi zaradi vpeljave moralnega presojanja. Paul Johnson (v *ibid.*) denimo opredeljuje terorizem kot »zlo«. Takšno moraliziranje pa, je ugotovil že Whittaker (2003: 3) nima pojasnjevalne moči.

Res pa so moralistične definicije terorizma med najstarejšimi. Immanuel Kant je tako svojo (na subjektu temelječo, moralistično) definicijo terorizma podal že leta 1798.

3. 2.3.2.1 Ekskurz: Kantova definicija moralnega terorizma

Kant je svoj pogled na terorizem razvil v članku *Spor fakultet*, v njegovem drugem oddelku, kjer obravnava spor filozofske fakultete s pravno (1987/1798). Za Kanta je terorizem neločljivo povezan z moralno, kar se kaže že v poimenovanju – moralni terorizem.

Moralni terorizem je predstavn način človeške zgodovine, da »človeški rod [...] nenehno *nazaduje* k hujšemu« (1987/1798: 30). Moralni terorizem sestoji iz napovedi o prihodnosti človeškega rodu, ki temeljijo na predpostavljenih zakonih zgodovine. Če uporabimo besednjak sodobnega družboslovja, »moralni teroristi« v zgodovini razberejo trend nazadovanja in zato prerokujejo črno prihodnost. Takšno »prerokovanje« (zgodovina a priori) pa je mogoče le, »če prerokovalec sam *naredi* in priredi dogajanja, ki jih že vnaprej oznani« (29). Prerokovanje propada človeštva torej pomeni, da se pritožuješ nad nečim, kar si sam povzročil (cf. 30).

Nasprotje moralnemu terorizmu je eudaimonistični način podajanja človeške zgodovine, ki napoveduje, da človeški rod »nenehno *napreduje* k boljšemu glede na svojo moralno določenost« (30). Eudaimonistični način torej vidi pozitivni trend, pozitivno zakonitost poteka človeške zgodovine: napoveduje svetlo prihodnost. O takšnem trendu, napredovanju človeštva, sklepa na podlagi »*zgodovinskega znaka*« (32). Kant v svojem času razpoznal takšen znak v zvezi s francosko revolucijo, ki jo imenuje »revolucija duhovitega naroda«. Zgodovinski znak (na kateri sklepa o pozitivnem trendu) je dogodek, ki »ne sestoji nemara iz pomembnih del ali hudodelstev,« temveč »gre zgolj za način mišljenja gledalcev, ki se *javno* razkriva pri tej igri velikih sprememb in ki glasno opozarja na neko zelo splošno in hkrati nesebično udeležnost z igralci na eni strani [...] kljub nevarnosti, da bi jim ta pripadnost lahko bila v škodo« (ibid.).

Zgodovinski znak (znanilec zgodovinskega trenda) je torej stanje duha – solidarnost vsem nevarnostim navkljub, v nasprotju z utilitaristično računico sebičnih

interesov. Zgodovinski znak ni revolucija sama, ki »se lahko posreči ali ponesreči; ki je lahko tako polna gorja in grozodejstev«; zgodovinski znak je z revolucijo povezana »želja po *soudeležbi*, ki meji skoraj na navdušenje in pri katerem je bilo že njeno izražanje povezano z nevarnostjo« (ibid.). Ta navdušenost pa je, bi lahko rekli, abstraktna; abstrahira dejansko nasilje. Kot je rekel Kant, je »pravno navdušenje zmerom usmerjeno samo k *idealnemu*, in sicer k čisto moralnemu, kakršen je pravni pojem, in ga zato ni mogoče povezovati s sebičnostjo« (33).

Povedano zelo poenostavljeno, moralni terorizem je za Kanta pesimistično gledanje na prihodnost, ki temelji na podlagi lastnih napak v sedanjosti, lastne nemoralnosti. Nasprotje moralnega terorizma pa je eudaimonistični način podajanja človeške zgodovine, ki na prihodnost gleda optimistično zaradi kreposti sodobnikov.

Terorizem je za Kanta torej nekakšna »samouresničujoča prerokba« nasilja, degeneracije družbe, ki so jo povzročile politike natanko tistih, ki takšne prerokbe izrekajo. Problem uporabe Kantove definicije terorizma je, da pridemo do problema kolektivne krivde: kdaj je ta, ki izreka prerokbo, sokriv za politiko, ki vzpodbuja nasilje? Vidimo torej, da je Kant terorizem redefiniral kot vprašanje morale.

3. Gledališki model novega terorizma

Gledališče je, v terorističnih študijah, že desetletja poglavitna metafora terorizma. Brian Jenkins je že leta 1975 postavil svojo klasično tezo: »Terorizem meri na gledalce, ne na dejanske žrtve. Terorizem je gledališče« (Jenkins, 1985: 9). Teza se pojavlja še dandanes. Rohan Gunaratma, raziskovalec terorizma na univerzi St. Andrew's, je denimo četrto poglavje svoje študije (2003) naslovil »Azija: Al Kaidino novo gledališče«. Jacques Derrida pa v svoji analizi pravi, da je »»11. september« še zmeraj del arhaičnega gledališča nasilja, ki ima namen, da zadeva našo domišljijo« (Derrida, 2003: 101).

Gledališki model terorizma temelji na dramatičnosti in spektakularnosti terorističnih napadov. Za sodelujoče se zdi, da igrajo svoje vloge, kot da bi bile zapisane v scenariju oziroma dramskem tekstu. Ta pa je za gledalce nenapovedljiv, presenetljiv (ali drugače: teroristični žanr nima veliko konvencij):

Teroristično nasilje, ki smo mu priča ... postane kruta igra, v kateri teroristi, žrtve in širša javnost tako zavestno kot nezavedno odigrajo svoje lastne vloge. V tej obliki gledališča se za posamezna dejanja zdi, da jih označuje visoka dramatičnost in negotovost, toda v celoti teroristični scenarij pogosto prevzame raven nenapovedljivosti, ki otopi tiste, ki gledajo odvijanje raznih incidentov ... Stopnja dramatičnosti teh obscenih iger je odvisna od mnogih dejavnikov, vključno s scenografijo, igralci, mediji in občinstvom. (Stephen Sloan v Kubiak, 1991: 148)

Takšnemu razumevanju terorizma je nasprotoval ravno gledališki teoretik, Stephen Kubiak. Meni, da je treba razliko med terorizmom in gledališčem ohraniti, že iz spoštovanja realne bolečine, ki jo občutijo žrtve terorizma, pa tudi zaradi razlik med gledališčem (kot institucionalizirano umetniško prakso) in množičnimi mediji, v katerih se terorizem reducira na brezpomenske podobe:

Čeprav je lahko moderni, mediatiziran terorizem oblikovan kot gledališče, čeprav je lahko simulacija, hiperrealnost, ni gledališče. Niti ni instalacija, performans ali katerakoli umetniška oblika, ki izbere živeče/umirajoče telo – resnično telo, četudi »de-realizirano« – za svoj material. Za nas je lahko mediatiziran terorizem dokumentacija nekega performativnega dejanja, ki se je nekoč nekje pojavil. Morda je to strašljivo gledališče/performance tudi za tiste, katerih telesa so prebodena [...]; toda tega ne bomo nikdar vedeli, ker to ni naše gledališče, saj nas, z redkimi izjemami, tam ni bilo. Za nas teror mediatiziranega gledališča ne obstaja, ker je bil izbrisan s ponovitvami svoje lastne abstrahirane podobe. Te ponovitve ubijejo začetni učinek in končno zameglijo razliko med neposrednim [immediate] nasiljem in mediatiziranimi podobami nasilja, med terorjem, ki obstaja v umu in znotraj gledališča ter »gledališčem terorizma,« ki obstaja samo v medijih. (Kubiak, 1991: 157)

Kubiakovo kritiko lahko ovržemo, saj temelji na premisi, da se terorja ne da posredovati, prenesti prek medijev. Mediatiziran teror je značilnost novega terorizma, kar v zvezi z 11. septembrom opazil tudi Jacques Derrida: »resničen ›teror‹ sestoji iz

– in se je dejansko pričel z njenim izpostavljanjem in izkoriščanjem [...] – podobe tega terorja s strani same tarče [ZDA]« (Derrida, 2003: 108).

Seveda obstaja teror tudi za medijsko občinstvo – to je ravno poanta psihologizirajočih, recepcijskih definicij (denimo definicije zunanjega ministrstva ZDA, ki ima terorizem za nasilje, »ki ima navadno namen vplivati na občinstvo,« v Whittaker, 2003: 3). Čeprav so neznanstvene, ker ne omogočajo primerljivosti in merljivosti (koliko terorja nekdo, če sploh, občuti), vendarle nakazujejo, da ustrahovanje, mučenje, ubijanje neposredne, fizično navzoče žrtve, ni edini cilj teroristov. Če terorizem ne zadeva širše javnosti, potlej ga ne smemo obravnavati kot ločen koncept; potem je terorizem lažen pojem, ki neupravičeno meče v isti koš preproste zločine, najsi gre umor, ugrabitev ali nasilništvo. Če pa obstaja posebna kategorija nasilja – terorizem, potem ravno zaradi svoje gledališke razsežnosti.

Gledališki model je prikladen za analizo novega terorizma, kar bomo pokazali na študiji primera čečenskega napada v Moskvi – napada novega terorizma, ki se je 23. oktobra 2002 odvijal v moskovskem gledališkem središču med Melnikovo in Duborovo ulico. Primer bomo brali kot ilustracijo, da novi terorizem ne sledi samo terorističnemu tekstu, ampak da je tekst sam po sebi.

4.3.0.1 Čečenski napad v moskovskem gledališču

Domača uspešnica, muzikal »Nord-Ost« je že do polovice minila. »Noč je bila surova in vlažna, toda stotine odraslih in množice mladih je spremljalo predstavo, ki jo je navdihnili priljubljena otroška knjiga o polarnih raziskovalcih. Ko se je pričelo drugo dejanje, je skupina oboroženih Čečenov planila v gledališče, streljali so v strop in kričali: ›Allahu akbar!‹ (›Bog je velik!‹) Pozneje so navajali, da je njihov voditelj dejal: ›Sem smo prišli, da bi umrli!‹ (Caryl in Conant, 2002: 44).

Tako je tednik *Newsweek* poročal o terorističnem dogodku oktobra 2002, ko je skupina čečenskih upornikov zajela okoli sedemsto talcev v moskovskem gledališču med Melnikovo in Duborovo ulico. Opis je še posebej zanimiv, ker je v njem meja med vpadom teroristov in samo predstavo skorajda zabrisana (**pričelo se je drugo dejanje**). Ker se muzikal dogaja med drugo svetovno vojno, bi lahko bili zakrinkani

možje v bojni opremi ravno tako dobro statisti, morda celo igralci. In natanko to je mislila tudi gledalka Elena Jarošuk:

Prvo dejanje je bilo ravno krasno. Drugo se je pričelo s plesom vojaških pilotov. Naenkrat sem videla moškega v levem kotu odra. Nosil je kaki vojaško uniformo. Sprva sem mislila, da je del predstave, nato pa sem videla take može tudi na parketu in na balkonu. Predstava se je prekinila in mož na odru je glasno povedal: »Veste, da vojna v Čečeniji traja že štiri leta? Zahtevamo, da ruska vlada umakne svoje enote iz Čečenije. Naši talci boste, dokler naši pogoji niso izvršeni!« (v Gorobets, 2002)

Muzikal Nord-Ost in nastop Čečenov sta se zamenjala v gladkem sosledju. Teroristično dejanje se je zlilo s predstavo, kar pa niso zaznali samo talci. Poglejmo si naslove novinarskih poročil. »Gledališče vojne« je pisalo v tedniku *Time*, 4. novembra 2002, na 3 strani, eden izmed naslovov v *Der Spiegelu* je bil »Bombaš na odru« (Klussmann, 2002: 140). Isti tednik je šel celo tako daleč, da je sliko poveljnika teroristov podnaslovil: »Poveljnik odreda Barajev, igralec« (ibid.).

Zgrešeno bi bilo, če bi dejanje Čečenov razumeli kot »sovražni prevzem« – ko se nekdo naveliča neke predstave, z njega spodi igralce in začne sam nastopati, po lastnem okusu. Takšna razlaga pripiše čečenskim ugrabiteljem nekakšno objestnost, nepremišljenost (in tudi neomikanost, barbarskost). Prišli bi do napačnega sklepa, da je trenutek njihovega vdora na oder določila zgolj muhavost poveljnika Barajeva. Seveda bi tako spregledali ključno značilnost njihovega vpada: natančen časovni načrt. Napadli so namreč **natanko** ob koncu plesne točke, **natanko** preden je eden izmed osmih igralcev na odru povedal svoje vrstice (cf. Karush in Isachenkov, 2002).

Nadalje ne smemo narediti napake, da bi dogajanje v gledališču na Duborovi ulici razdelili na dva dela: na »muzikal Nord-Ost« in na »napad Čečenov«. Predstava, uprizorjena 23. oktobra, namreč ni bil muzikal, ki bi ga prekinilo teroristično dejanje. 23. oktobra je bila uprizorjena »predstava terorizma«, ki je bila intertekstualna. Bila je kolaž: dobesedno je citirala prvo dejanje muzikala Nord-Ost. V tej točki lahko čečenski teroristični tekst, teroristično dramsko besedilo, beremo kot »prostor s številnimi dimenzijami, v katerem se povezujejo in si nasprotujejo raznolika pisanja.

Toda nobeno od njih ni izvorno: tekst je tkivo citatov, ki izhajajo iz tisoč različnih žarišč kulture,« če uporabimo formulacijo Rolanda Barthesa (1995/1969: 22).

Vsej nevarnosti navkljub, da podležemo naivnosti, si pogledjmo čečensko predstavo na njeni najbolj površinski, vsebinski ravni.

Njeno prvo dejanje, citat iz muzikala Nord-Ost, je slavnica ruskim vojaškim pilotom. Muzikal producenta Aleksandra Tsekala ter piscev Georgija Vasiljeva in Alekseja Ivasčenka je nastal po romanu *Dva kapitana* Veniamina Kaverina (poslovenil Jože Župančič, Ljubljana: MK, 1946), eni izmed najbolj priljubljenih mladinskih knjig v Rusiji (prejela je tudi Stalinovo nagrado). Junak Sanja kot deček odkrije dnevnik pogrešanega polarnega raziskovalca, kapitana Tatarinova. Sanja odraste, postane vojaški pilot, se odpravi iskati svojega vzornika, najde njegovo truplo, oženi njegovo hči Katjo. Ljubezenska zgodba seveda zakriva ideološki naboj. Delo je bilo napisano med drugo svetovno vojno, mlade državljane Sovjetske zveze je spodbujalo k letalstvu (postani pilot in uresničil boš lahko sanje iz otroštva), utrjevalo je njihovo zaupanje v vojsko. Zgodba, prelita v razgibano obliko muzikala, le še krepi ideološki naboj knjižne podloge. Ali kot je vsebino Nord-Osta povzel njegov pisec (Vasiljev v Siegel, 2002): »To je muzikal o ruski zgodovini, triumfih naše armade v drugi svetovni vojni«.

Čečenska predstava je torej v svojem prvem delu citirala slavošpev ruski vojaški zgodovini, spektakel glorifikacije ruskih pilotov (ki so tudi z zemljo zravnali Čečenijo, cf. ibid.). Čečenski borci-igralci so prišli na oder ravno ob koncu plesno-glasbene točke, njihovi bojni kriki so kontrapunkt ruskemu glasbenemu motivu. Glavni igralec, čečenski poveljnik Mosvar Barajev, je občinstvo zbudil iz vojaškoideoloških sanj: »Veste, da vojna v Čečeniji traja že štiri leta?« (Gorobets 2002). Tematika predstave se je menjala: v ospredju ni več bila ruska vojaška zgodovina (ta je bila, kot smo videli zgolj citat, ki je ustvaril atmosfero, zasanjanost), temveč čečenska. Ugrabiteljice so namreč predavale zgodovino čečenskega odpora proti ruskemu koloniziranju (Siegel, 2002).

Hkrati pa je sama uprizoritev (igre o čečenski vojni zgodovini, ki je navzven prevzela obliko terorističnega napada) 23. oktobra, čečensko vojno zgodovino tudi soustvarilo. Njihov dramski tekst ima razsežnost performativa – »v kateri izjavljanje

ne nosi nobene druge vsebine (nobene druge izjave) kot le dejanje lastnega izgovarjanja» (Barthes 1995/1969: 21f). Ravno zaradi te performativnosti čečenski teroristi niso **avtorji** svoje predstave; so **moderni pisarji** v Barthesovem smislu: »moderni pisar [se] rodi hkrati s svojim tekstom; na noben način mu ne pripada neka bit, ki bi bila predhodna njegovemu pisanju ali bi le-tega presegala, v ničemer ni subjekt, katerega predikat bi bila njegova knjiga [odrska uprizoritev]. Ne obstaja noben drug čas kot čas izjavljanja in ves tekst je neprestano pisan *tu* in *sedaj*« (ibid.: 21).

Sedaj si lahko dovolimo ekskurz v analizo nastopajočih, *in order of appearance*. V muzikalu Nord-Ost je nastopilo 36 odraslih in otrok, ki so igrali 180 likov (O'Flynn 2001). Ko so odigrali svoje vloge (v citatu) v čečenski predstavi, so »igralce pregnali v prvo vrsto« (Karush in Isachenkov, 2002). **Dotedanje nastopajoče so torej po statusu izenačili z dotedanjim občinstvom**. Glavni nastopajoči so postali čečenski ugrabitelji-igralci. Delili so se po spolu: »36 moških, oblečenih v kamuflačo; 18 žensk, ki je prišlo z njimi, je bilo v črnem, večina z na prsi pritrjenim razstrelivom. Kasneje je nekaj čečenskih žena dejalo, da so žene umrlih gverilcev – črne vdove« (McDonald, 2002). Črna vdova je verjetno najmogočnejši lik te predstave; ženska, posvečena smrti (na prsih ima razstrelivo, njeno telo postane njeno orožje). Hkrati pa je pripovedovalka zgodb, učiteljica (cf. Siegel, 2002) – velika Mati.

A povrnimo se spet k gledalcem in igralcem muzikala Nord-Ost, ki so se nenadoma znašli v povsem tuji predstavi, kot citat (od tod enak status igralcev in gledalcev). Ko so čečenski vpadniki odigrali prvi del svoje predstave pred novim, strnjenim občinstvom (igralcev in gledalcev, ki so morali doumeti, da so zgolj element citata), so ga v nadaljevanju ponovno vključili v predstavo, kot statiste. Dihotomija nastopajoči/občinstvo se je ponovno spremenila. Če so v citatu, v muzikalu Nord-Ost, razmerja bila natanko določena, je čečenski vpad v prvem koraku ruske igralce izrinil iz kategorije nastopajočih, k občinstvu. Nato pa so Čečeni delitev nastopajoči/občinstvo povsem razveljavili. Nastopali niso več zgolj oni sami, temveč tudi dotedanji igralci in gledalci; občinstvo čečenske drame pa so bili tisti zunaj gledališkega poslopja. Ločnico so poslej branili z orožjem: ubili so moškega in žensko, ki sta brez sprejemljivega pojasnila želela vstopiti v gledališče (Karush in

Isachenkov, 2002). Statistom (igralcem drugega razreda, kar obrača ustaljeno hierarhijo Rusi/Kavkazijci v ruski družbi) pa so veleli, da naj s prenosniki pokličejo svoje drage in se od njih poslovijo; kogar je zeblo, tega so odeli v gledališke kostume (ibid.).

Do nerazločljivosti med napadalci in njihovimi žrtvami – vsi so bili igralci – je torej prišlo že v gledališču in ne šele kasneje, v medijskih poročilih o dogodku, kot bi to predpostavljala Anthony Kubiak:

Še več, zmes pojmov kot »gledališče« in »terorizem,« ki smo ga videli v zadnjih letih, kaže na konceptualni kolaps z globokimi posledicami. V pojmih sodobnega fenomena mediatiziranega nasilja postanejo napadalci [perpetrators] in žrtve medijsko družbenopolitičnega nasilja nerazločljivi med seboj, ko postanejo podobe njihove bolečine in [disaffection] zmazane v replikaciji podob, ko se realen bes in njegove agonije premaknejo v »hiperrealno« čistih reprezentacijskih funkcij – ko žrtve in napadalci postanejo, z drugimi besedami, »sami« filmski igralci.
(Kubiak, 1991: 158)

Kar je leta 1991 bila še kritika primerjanja terorizma z gledališčem, se je uresničilo, ne nazadnje s samomorilskimi napadi (kjer so žrtve tudi sami napadalci, »teroristi«). V novem terorizmu se je metaforika razkrojila, postala je enačba: novi terorizem je gledališki tekst.

4.3.1 Novi terorizem kot tekst

Gledališki model (novega) terorizma poudarja dramatičnost, spektakularnost terorističnih dejanj – teroristični napad skratka primerja ali celo enači z gledališko igro. Vendar takšna gledališka metaforika v razumevanje terorizma implicira še nekaj več, odpira pot novemu pojmovanju novega terorizma: ko denimo Stephen Sloan (v Kubiak, 1991: 148) piše o »terorističnem scenariju«, najprej seveda poudarja tekstualnost terorizma. Hkrati pa scenarij beleži zaporedje besed, dejanj v času, določa torej proces aktivnosti. V nadaljevanju bomo gradili na tej implicitni predpostavki gledališkega modela: novi terorizem je (gledališki, dramski) tekst, ki se izvaja (»igra«) – v procesu.

V prvem koraku lahko razčlenimo ta tekst oziroma proces izvajanja, udejanjanja tega teksta. Novi terorizem (tekst novega terorizma) ima svoje **izhodišče v nasilnem dogodku**. Ta je že tekst sam po sebi, kot dramski tekst, ki ga igrajo v »gledališču nasilja«. Tekst vključuje **izvajalce** – nasilneže (»teroriste«), aktivne/pasivne žrtve, aktivne/pasivne gledalce (»očividce«), aktivne/pasivne organe oblasti (policija, posebne enote, vojska).

Tekst novega terorizma ni podan že od samega začetka; tekst ima **performativno** naravo, nastaja v trenutku, ko se udejanja. Vnaprej so dana le izhodišča nasilnega dogodka: nasilneži oziroma njihovi morebitni poveljniki (sponzorji, organizatorji, »možje v ozadju«) izberejo kraj in čas, ko se bo nasilni dogodek začel, določijo tudi vrsto nasilja, ki bo v dogodku prevladovalo, ga obarvalo: ali bo šlo za ugrabitev, samomorilski napad, avtomobilsko bombo, itd. Določijo torej osnovne koordinate zgodbe, vse ostalo pa se razvija skupaj s tekstom, v soigri vse te množice »nastopajočih«.

Performativna narava teksta novega terorizma se odraža v dveh razsežnostih. Prvo lahko poimenujemo **procesna** razsežnost, saj tekst ni dan od samega začetka, temveč nastaja v procesu svojega uprizarjanja. Tekst novega terorizma je torej improviziran, novi terorizem je gledališka improvizacija. Drugo razsežnost teksta novega terorizma pa poimenujmo **opredeljevalna**, saj je določeno nasilno dejanje komaj med svojim potekanjem prepoznano, opredeljeno, definirano kot terorizem. To sledi iz performativnosti teksta novega terorizma: če tekst nastaja v trenutku svojega izrekanja, potem se žanr tega teksta (da gre za tekst novega terorizma) določa tudi hkrati z njegovim nastajanjem. Poglejmo si obe razsežnosti podrobneje.

5.3.1.1 Procesna razsežnost: novi terorizem kot gledališka improvizacija

Trditev, da tekst novega terorizma nastaja hkrati s svojim uprizarjanjem, da ni dan *a priori*, je na prvi pogled nezdržljiva z gledališkim razumevanjem (novega) terorizma. Nenazadnje so analitiki terorizma želeli poudariti, da imajo zunanji opazovalci vtis, da teroristični napad poteka po (vnaprej danem) scenariju, da igrajo udeleženci (napadalci pa tudi žrtve) svoje vloge (cf. Stephen Sloan v Kubiak, 1991: 148). Kako je torej performativnost terorističnega teksta združljiva z modelom gledališkega

teksta? Protislovje obstaja zgolj v okviru tradicionalnega gledališča, kjer igralci po režiserjevih napotkih izrekajo dane, zapisane besede dramatika. Vendar to ni edina vrsta sodobnega gledališča: protislovje lahko torej razrešimo, če tekst novega terorizma razumemo z modelom improvizacije. Novi terorizem je gledališče, toda gledališče improvizacije. To pa ima pet lastnosti: (1) da poudarja strukturo, (2) da prekinja rutine, (3) briše meje med nastopajočimi in občinstvom, (4) da poudarja vzajemno sodelovanje nastopajočih in (5) avtor ni določljiv, oziroma, da ni ločnice med avtorjem in komentatorjem.

Prvič, improvizacija poudarja strukturo, ta je vir identitete improvizacijskega teksta, konkretni elementi (zgodbe, motiva, scene) pa so stvar naključja, nezavednega:

Ne samo glasbeniki jazza, temveč tudi igralci, plesalci in umetniki performansa so izbrali, da ustvarjajo igre in strukture, ki njihovo namero [intent] držijo skupaj s spontanostjo trenutka. (Dilley, 1995: xvi)

Ta nenačrtovanost, spontanost improvizacije ne pomeni, da je tekst zunaj zgodovine. Posamezni pripetljaji, ki so sicer nastali spontano, postanejo ključne reference prihodnega dogajanja. Vplivajo na prihodnje dogodke, a jih ne določujejo, saj spontanost ostane ključna značilnost improvizacije:

Improvizator mora biti kot mož, ki hodi vzvratno. Vidi, kje je bil, toda ni pozoren na prihodnost. Njegova zgodba ga lahko povede kamorkoli, toda še vedno jo mora »uravnovestiti« in ji dati obliko, tako da se spominja incidentov, prej danih na stran, in jih znova vključi. (Johnstone, 1989: 116)

Teroristični tekst moramo potemtakem razumeti predvsem kot variacijo v okviru širše strukture terorizma. Ta princip je na delu tudi takrat, ko se o teroristični organizaciji Al Kaido govori kot o nekakšnem podaljšku, razširitvi Osame Bin Ladna, za katerega se predpostavlja, da je njen vodja. O vseh drugih članih, strategih, podpornikih Al Kaide se namreč le redko govori; Bin Laden tako postane posebljanje Al Kaide in njenega terorizma, zlobni genij iz ozadja, ključni sponzor novega terorizma. »Spletni terorizem, biološki terorizem, terorizem z antraksom in s širjenjem govoric – vsi so

pripisani bin Ladnu. Lastil bi si lahko celo naravne katastrofe,« je zapisal piker analitik (Baudrillard, 2003: 33). Bin Laden pridobi mitsko razsežnost, ki je prisotna tudi v mnogih strokovnih in znanstvenih študijah o terorizmu:

Bin Laden je dejansko eden izmed redkih še živečih ljudi, ki se lahko ponaša, da je fundamentalno spremenil potek zgodovine. (Hoffman, 2003: 17)

Od umora Abdullaha Azzama leta 1989 je Osama bin Laden hrbtenica in glavna gonilna sila Al Kaide. (Gunaratna, 2003: 55)

V spektrumu sodobnih terorističnih voditeljev Osama bin Laden nima enakega. Kot voditelj, ki uporablja nasilje za doseganje svojih političnih teženj in smotrov, je izreden v mnogih pogledih. (ibid.: 53)

Je bil mož gibanje ali je gibanje šlo prek posameznika? Osama se je že vedno zavedal, da bo zaradi zelo nevarne narave svojega življenja nekega dne ujet ali ubit. Bi to bil konec Al Kaide? Je zgradil organizacijo, ki ga bo preživela? To bo poslednji preizkus vodstvenih odlik Osame bin Ladna. (ibid.)

Bin Laden postane Terorist. Vendar pa ima sam govor o Teroristu (v osemdesetih je to bil Illich Ramirez Sanchez – Carlos, danes je to Osama bin Laden), kot tudi o teroristični organizaciji, o državnem terorizmu, terorizmu državnih sponzorjev itn. pomembno lastnost: terorističnemu tekstu izbriše status dogodka. Konkretne danosti nasilnega dogodka (katere realne osebe so bile vanj vpletene, tako na strani nasilnežev kot žrtev) so abstrahirane. Tekst novega terorizma je umeščen v širšo strukturo novega terorizma, postane zgolj primer, ki kaže na predpostavljene splošne zakonitosti novega terorizma. Tekst novega terorizma postane aktualizacija strukture novega terorizma, uresničenje ene izmed mnogih možnosti, ki so v tej strukturi mogoče.

Drugič, temeljni princip, s katerim v okviru improvizacije nastaja tekst, je prekinjanje. Improvizator si ne izmišlja zgodb, temveč *prekinja rutine* (ibid.: 138):

Ni pomembno, kako neumno prekineš zgodbo, avtomatično boš ustvarjal pripoved, in ljudje bodo poslušali. (ibid.: 139)

Prekinjanje rutin je temeljna lastnost terorističnega teksta in tudi lastnost, s katero se vzpostavlja kot improvizacija. Terorizem je motnja v družbenem vsakdanu, je disruptivni, travmatičen dogodek. Nasilni dogodek v New Yorku 11. septembra 2001 je pripoved, ki jo je poslušalo globalno občinstvo: nepričakovano in kruto je prekinil rutino delavnika uslužbencev v World Trade Centru, rutino osebja na letalih, rutino gasilcev, policistov, politikov, poročevalcev s kraja doganja, če naštejemo zgolj tiste, ki so bili neposredno, fizično prisotni.

Tretjič, ločnice med gledalci, udeleženci, žrtvami ne moremo jasno potegniti. Da so meje med nastopajočimi in občinstvom zabrisane, je eno izmed izhodišč improvizacijskega gledališča:

Razkazovanje izgine, ko igralec [...] občinstvo dojame kot organski del gledališkega doživetja [...] osamljeni gledalec postane del družabne igre, del doživetja in dobrodošel gost. (Spolin, 1980: 21)

Četrtrič, v improvizacijskem gledališču »mora obstajati skupen dogovor glede pravil ter skupinska vzajemna akcija v smeri cilja« (Spolin, 1980: 12). Vzajemno sodelovanje je ena izmed temeljnih značilnosti vsake organizacije, še posebej pa teroristične. Posledica takšne organizacijske usklajenosti so koordinirani in hkratni napadi, ti pa so, ugotavlja Rohan Gunaratna (2003: xxxi), ravno *modus operandi* Al Kaide. Komaj preiskave 11. septembra so pokazale, kako usklajeno so delovale Al Kaidine nemške, britanske, španske, nizozemske in belgijske celice (ibid.: 2). Hkrati pa so člani Al Kaide ciljno usmerjeni, posamezniki se podredijo skupinskim naporom in ideologiji, vsak prispeva svoj del k uresničitvi skupne naloge. Svoj smisel najdejo v svoji nalogi, ta jih osmišlja.

Petič, v improvizacijskem gledališču avtorja ne moremo določiti. Najprej seveda velja, da dramski tekst nastaja v trenutku, ko je izvajan. Ker pa tekst ni dan *a priori*, tudi začetnega avtorja ne more biti. Kdo je avtor, pa ne moremo ugotoviti tudi zaradi simetričnih odnosov, ki vladajo med nastopajočimi. Najprej sooblikujejo dramski tekst vsi nastopajoči. Še pomembneje, ti so med seboj enakovredni, če bi enega med njimi izbrali za avtorja predstave, bi nastopajočim vsilili hierarhijo:

Igralec se mora zavedati sebe v okolju in enakosti z drugimi igralci. To mu daje identiteto ne da bi se moral zato razkazovati; isto velja za učitelja ali vodjo skupine. (Spolin, 1980: 56)

V improvizacijskem gledališču (in tekstu novega terorizma) torej ni določljivega avtorja. Nastopajoči so zgolj pisarji – so medij, skoz katerega nastaja tekst, ki ga igrajo, v trenutku, ko ga igrajo. Za nastanek teksta je torej odločujoča performativna razsežnost improvizacije.

Hkrati pa se pri tekstih novega terorizma avtor zabriše tudi zaradi njihove posredovanosti. Izhodiščni nasilni dogodek je namreč medijsko upovedovan, v različnih oblikah. Televizijske postaje prenašajo v živo iz prizorišča nasilnega dogodka, nasilni dogodek postane novica, nasilni dogodek pa postane iztočnica poročil, kritik, komentarjev.

Velika večina medijskega občinstva pozna nasilni dogodek le prek medijskih upovedovanj – na ravnih medijev pa imajo poročila o dogodku in komentarji enak status, oboji so namreč del medijskega teksta; nasilni dogodek se spoji z interpretacijami in tvori enoten tekst. Med avtorji in kritiki ne moremo več razlikovati, kar še posebej kaže primer Al Kaide. Le redko prizna avtorstvo, zelo dosti pa komentira nasilne dogodke, v katere je bila udeležena. Al Kaida noče biti *avtor*, govori z mesta *kritika*.

In da, bin Laden se ni ustrašil nobenega truda, ko je je hvalil napade in prosil Alaha, da sprejme njihove izvršilce kot mučenike. Toda ni še priznal odgovornosti. (Fouda in Fielding, 2003: 27)

Med dogodkom in interpretacijo, ki se nanj navezuje, torej ne moremo razbrati jasne ločnice. Tekst terorizma in tekst o terorizmu sovpadata. Teroristični tekst se zato razširi, ne samo po prostoru in času kot medijska vsebina, temveč tudi na ravni pomena – s pomeni se napolni.

6.3.1.2 Opredeljevalna razsežnost: novi terorizem kot pogajanje o žanru teksta

Iz predpostavke, da je novi terorizem gledališče in posledično tekst, sledi tudi, da je sam nasilni dogodek le njegova iztočnica, »uvod«. Nasilni dogodek se namreč razvija samostojno, v kompleksni soigri mnogih akterjev, zato njegov potek presega intence

»teroristov«. Tekst novega terorizma torej nastaja v procesu in zato tudi ni mogoče, da bi na podlagi njegovega izhodišča določili njegovo naravo, ga razpoznali kot novi terorizem. Povedano drugače, priti mora do pogajanj o žanru nasilnega dogodka – ali gre za izhodišče terorističnega teksta – in ta pogajanja so del samega teksta. Vprašanje, »ali gre za žanr terorizma?«, je torej zajeto v tekstu samem in, če se mu izzid pogajanja pritrudi, tekst vzpostavi kot terorizem.

Vsako nasilno dejanje je potencialno teroristično, teroristično postane komaj takrat, ko je umeščeno v strukturo terorizma. Ostrostrelec, ki pobija naključne mimoidoče na ulici, ni nujno terorist, lahko je tudi duševni bolnik. Tudi, da pred sodiščem raznese avtomobil bombo, ni vedno teroristični dogodek. Gre lahko tudi za mafijski obračun. Nasilno dejanje postane teroristično, ko se ga kot takega razpozna, ko se ga prepozna kot uresničenje možnosti, ki je zajeta v strukturi terorizma. Ta pogajanja o žanru terorizma pa lahko trajajo tudi zelo kratek čas, mnogokrat so takorekoč hipna. Ko je 11. septembra v World Trade Center treščilo prvo letalo, so dogodek mnogi imeli za nenavadno letalsko nesrečo. Toda svoje mnenje so takoj, ko se je v WTC zaletelo še drugo letalo, spremenili: dogodek je bil razpoznan kot teroristični napad in nastajati je začel teroristični tekst. Vanj so se vključila poročila s prizorišča, posnetki žrtev, ki v stiski skačejo iz oken poslopja, zgroženi očitvidci, ugibanja, kdo je odgovoren za napad.

Da se neko nasilno dejanje razpozna kot terorizem, je bistveno bolj arbitrarno, kot se to zdi na prvi pogled. Nekatera dejanja so namreč označena kot teroristična, čeprav ni znano, kdo in zakaj jih je zagrešil. Povedano drugače, dejanja »novega terorizma« so prepoznana kot taka, čeprav jim ne sledi priznanje odgovornosti za napad in ni znakov, da bi bila utemeljena v kakšnem političnem programu (cf. Hoffman, 1999).

O naravi nasilnega dejanja torej potekajo pogajanja, na kar kaže tudi časovna relativnost opredelitve »terorizem«. Britanska vlada je Yitzhaka Shamirja v štiridesetih letih dvajsetega stoletja razglašala za terorista, za njim celo razpisovala tiralice, kasneje pa ga je priznavala kot sogovornika na državniški ravni, saj je bil izraelski premier (Zulaika in Douglass, 1996: 14, 172). Če pogajanje o žanru istega nasilnega

dejanja ponovimo v isti kulturi, a ob različnem času, je lahko izid pogajanja drugačen, kot je bil prvič.

5.3.2 Mesto avtorja v gledališkem modelu novega terorizma

Če strnemo dosedanje ugotovitve: gledališki model problematizira avtorja in avtorstvo v novem terorizmu, in sicer (1) s poudarjanjem strukturne logike in (2) nedoločljivosti avtorstva v njem.

Prvič pokaže, da leži poudarek v novem terorizmu na njegovi strukturi. Konkretni danosti nasilnega dogodka (katere realne osebe so bile vanj vpletene, tako na strani nasilnežev kot žrtev) so abstrahirane ravno z govorom o Teroristu (denimo Osami bin Ladnu). Terorist je sicer realna oseba, vendar pa govor o njem opravlja strukturno funkcijo: tekst novega terorizma umešča v širšo strukturo novega terorizma, ga napravi zgolj za primer, ki kaže na predpostavljene splošne zakonitosti novega terorizma. Neki osebi se torej pripiše avtorstvo teksta novega terorizma, vendar ta določitev ni nujno povezano s konkretnimi danostmi nasilnega dogodka, temveč je zgolj strukturna nujnost.

Nekdo je avtor, neodvisno od resnične odgovornosti, udeleženi, nenazadnje tudi priznanja. Če se je denimo v zahodnem svetu uveljavil konsenz, da je za napade 11. septembra odgovorna Al Kaida pod vodstvom Osame bin Ladna, takšna dodelitev avtorstva terorističnemu tekstu v arabskih državah še zdaleč ni samoumevna. Walter Laqueur razlaga, da je večina arabskih medijev po 11. septembru trdila, »da Arabci nikakor niso mogli biti vpleteni, ker nimajo sofistikacije, da bi izvedli tako kompleksen napad« (Laqueur, 2003: 157). Mnogi arabski mnenjski voditelji so tudi leto po dogodkih »še vedno zagovarjali, da Al Kaida ni bila odgovorna za napade, dejstvu navkljub, da so voditelji Al Kaide med tem dali intervjuje, v katerih so v nekaterih podrobnostih opisali, kako so pripravili napade 11. septembra« (ibid.: 159). Rohan Gunaratna (2003: 52) pa opisuje pogovor o 11. septembru, ki ga je imel s taksistom v Džakarti: »On [Osama bin Laden] tega ni naredil. Židovski Mosad je, da bi Ameriko in zahod naščuval proti muslimanom«. Takšna (geografska) relativnost avtorstva novega terorizma kaže, da je avtor prej element strukture kot pa zgodovinska oseba.

Drugič, model improvizacijskega gledališča poudarja, da avtorja v novem terorizmu ne moremo določiti. To pa ima tri razloge: (a) performativnost teksta novega terorizma (tekst se razvija s svojim uprizarjanjem in zato ni plod izvirnega ustvarjalnega napa nekega posameznika – avtorja); (b) enakovrednost akterjev v novem terorizmu (vsi akterji v enaki meri sooblikujejo tekst novega terorizma, zato ne moremo nobenega med njimi povzdigniti v avtorja) in (c) medijske posredovanosti teksta novega terorizma (v medijskem poročanju otopi razlika med avtorjem in komentatorjem).

Avtorstvo novega terorizma je torej problematična kategorija. Poskusili jo bomo izostriti in razčistiti z uporabo teorij avtorstva, ki jih je razvila komunikologija. Avtorstvo v novem terorizmu bomo tako proučili s štirimi pogledi: Prvič z modelom avtorstva, ki temelji združuje teoriji o »smrti avtorja« Rolanda Barthesa in »avtorski funkciji« Michela Foucaulta. Drugi model obravnava avtorstvo v holivudskih filmih in teorijo *auteurja*. Tretji model temelji na razliki med avtorjem in komentatorjem, ki jo je ravno tako predlagal Michel Foucault. Četrty model pa razlikuje med primarnim in sekundarnim avtorjem, torej med avtorjem in njegovim mentorjem.

4. Modeli avtorstva

6.4.1 Smrt avtorja (Barthes) in avtorska funkcija (Foucault)

Konec šestdesetih let dvajsetega stoletja sta francoska poststrukturalistična teoretika Roland Barthes (1968) in Michel Foucault (1969) napadla samoumevnost, s katero v zahodni kulturi govorimo o avtorju. Njuni teoriji se dopolnjujeta, zato ju je treba brati skupaj, kot en sam model. Barthes trdi, da nobena resnična oseba ne more biti avtor (da avtor kot tak ne obstaja več), Foucault pa ugotavlja, da nekateri diskurzi za svoje delovanje potrebujejo predpostavljenega – abstraktnega, formalnega – avtorja (ki ni resnična oseba). Oba, Barthes in Foucault, izhajata iz ugotovitve, da je avtor v intelektualni zgodovini sorazmerno mlad koncept:

Avtor je oseba moderne dobe, nedvomno produkt naše družbe, ki je na prehodu iz srednjega veka z angleškim empirizmom, francoskim racionalizmom in osebno vero protestantizma odkrila čar individuuma

ali – z bolj vzvišenimi besedami – »človeške osebe«. (Barthes, 1998/1968: 19)

Pojem avtorja je odločilen trenutek individualizacije v zgodovini idej, spoznanj, književnosti, pa tudi v zgodovini filozofije in znanosti. (Foucault, 1995/1969: 25)

Kar se tiče sodobnih tekstov, je Roland Barthes zanje razglasil **»smrt avtorja«**, kar je bil tudi naslov njegovega vplivnega eseja (1995/1969). Ne moremo več govoriti o avtorju, ki je »oče« svojih del, genij – puščavnik. Avtor je **pisar**, vpet je v konkretne okoliščine, njegova individualnost je omejena. Kot je Barthes (ibid: 20) rekel za pesnika Mallarméja, »zanj, kot tudi za nas, je tisti, ki govori, jezik in ne avtor«.

Kako opredelimo avtorja? Avtor je »določeno funkcionalno načelo, s katerim v naši kulturi omejujemo, izvzemamo in izbiramo; na kratko, s katerim oviramo prosto kroženje, prosto manipulacijo, prosto kompozicijo, dekompozicijo in rekompozicijo fikcije« (Foucault, 1988/1969: 209): »Če tekstu dodelimo Avtorje, mu s tem dodelimo neko zaježitev, pripišemo mu nek dokončen označevalec, zamejimo pisanje« (Barthes, 1995/1969: 22). Barthes in Foucault se razhajata ravno v Barthesovi trditvi, da je avtor (resnična oseba **in** njegova funkcija) umrl, da v sedanosti pomenske omejitve tekstov ne obstaja več:

Zdaj vemo, da tekst ni zaporedje besed, iz katerega bi izžareval en sam, na nek način teološki pomen (ki bi bil »sporočilo« Avtorja-Boga), ampak je prostor s številnimi dimenzijami, v katerem se povezujejo in si nasprotujejo raznolika pisanja. Toda nobeno od njih ni izvorno: tekst je tkivo citatov, ki izhajajo iz tisoč različnih žarišč kulture. (Barthes, 1998/1968: 22)

Kritiki, kot je Jack Stillinger, nasprotujejo skrajnosti, s katero je Barthes oporekal resničnim osebam avtorstvo njihovih besedil. »Govor konteksta« naj še ne bi pomenil »smrti avtorja«, saj biografski podatki (resničnega) avtorja sami po sebi vključujejo tudi zgodovinske, politične, socialne in kulturne kontekste, ki se skoz avtorja odražajo v delo, čeprav so izven njegove kontrole (Stillinger, 1991: 9).

Tudi Foucaultu se je zdel Barthesov poskus izničiti avtorja – nanj se sicer sklicuje, a ga poimensko ne navede – jalov: »Seveda pa ni dovolj, če kot prazno trditev ponavljamo, da je avtor izginil« (Foucault, 1995/1969:28). Vendar pa se strinja z Barthesom, da se individualnost resničnega pisca v procesu pisanju razkraja:

Pri pisanju se ne razodeva in ne povečuje samo dejanje pisanja; niti ne gre za to, da bi se subjekt utrdil v govorici; pisava odpira prostor, v katerem pišoči subjekt nenehno izginja. (Foucault, 1995/1969: 26)

Izginjajo torej sledovi, »avtorstvo« resničnega pisca – »avtorja«, a hkrati se vzpostavlja avtorstvo abstraktnega Avtorja. Foucaultov teoretični projekt se torej začne tam, kjer se Barthesov konča, Foucault določi »prostor, ki je ostal prazen po avtorjevem izginotju« in opreza »za prostimi mesti in funkcijami, ki jih to izginotje razkrije« (ibid.: 28). Avtorjevo ime tako »na nek način teče po mejah tekstov, jih kroji, sledi njihovim zastankom in prikazuje ali vsaj označuje njihovo bitnost. Prikazuje nastanek določenega diskurzivnega sklopa in se nanaša na položaj tega diskurza znotraj neke družbe in kulture« (Foucault, 1995/1969: 30). Te **avtorske funkcije** (avtorjevega imena) nimajo vsi diskurzi, temveč le nekateri, ki ravno zaradi avtorske funkcije dobijo posebno veljavo, posebno omejitev (ibid.).

Avtorjevo ime skratka določa bitnost diskurza: dejstvo, da ima nek diskurz avtorjevo ime, dejstvo, da lahko rečemo: »To je napisal ta in ta,« ali »Ta in ta je avtor,« nakazuje, da ta diskurz ni vsakdanji, brezbržni govor, ki pride, lebdi in mine, govor, ki je v trenutku konzumiran, temveč da gre za govor, ki ga je treba sprejeti na določen način in ki mora v dani kulturi dobiti določen položaj. (ibid.: 30)

Na drugi strani pa avtorska funkcija tudi omogoča, da lahko diskurze med seboj razvrščamo in jih primerjamo:

Avtorjevo ime ni samo element v diskurzu (ki je lahko osebek ali predmet, ki ga lahko zamenjamo z zaimkom itd.); v odnosu do diskurza ima posebno vlogo: zagotavlja razvrščevalno funkcijo. Avtorjevo ime nam omogoča, da zberemo določeno število tekstov, jih omejimo, nekatera od njih izpostavimo in primerjamo z drugimi. (ibid.: 29)

Avtorska funkcija je torej izhodišče, fiksna točka, glede na katero lahko določamo razmerja. Povedano v matematični govorici, Avtor je ničla, ki sicer omogoči operacijo deljenja (ki vzpostavi razmerje), vendar z njim, tako kot z ničlo, ne moremo deliti. Avtor omogoča iskanje pomena prek medsebojne primerjave elementov, vendar sam po sebi nima pomena. Če si sposodimo pojme lacanovske psihoanalize, Avtor (kot privilegirana instanca v diskurzu) je označevalec gospodar, S_1 , je unarni označevalec, Falos, ker je »označevalec-brez-označenca, paradokсна točka ›čistega‹ označevalca, ki s svojo ›izključitvijo‹ (ex-sistenco) iz označevalne mreže omogoči učinek-označenca, omogoči ›pomenskost‹ in-sistirajoče označevalne mreže. Falos je kot ›denar‹ označevalcev; je hkrati ›vsik pomeni, ›obči ekvivalent‹ pomenov, in prav zato sam vselej brez pomena« (Žižek, 1982: 13).

Avtorska funkcija pa ima po Foucaultu (1995/1969) še eno pomembno lastnost: nastane v procesu pripisovanja. Avtor je skonstruiran, predpostavljen glede na spremembe, ki jih je bil tekst deležen:

Ne oblikuje se spontano, tako da diskurz pripišejo nekemu posamezniku. Je rezultat celovite operacije, ki zgradi določeno razumsko bitje, imenovano avtor. Temu razumskemu bitju brez dvoma poskušajo dodeliti realističen status [...] V bistvu pa je to, kar je v posamezniku označeno kot avtor (ali kar iz nekega posameznika naredi avtorja), samo bolj ali manj psihologizirana projekcija obdelave, ki ji podvržejo tekste, povezav, ki jih delajo, potez za katere ugotovijo, da so umestne, navezovanj, ki jih priznajo, ali izključevanj, ki jih opravijo. (Foucault, 1995/1969: 25)

Če strnemo ugotovitve Barthesa in Foucaulta, sta oba zanikala možnost, da je lahko avtor posameznik, osamljen ›umetnik‹, ki v skrivnostnem navdihu napiše tekst v njegovi dokončni, celoviti obliki. Svoji teoriji sta oba zgradila predvsem na primeru literarnega teksta, zato ni presenetljivo, da so njuni najostrejši kritiki ravno literarni teoretiki. Ideja o smrti avtorja namreč nasprotuje ideji o ›umetniku – individualistu‹, ni združljiva s pojmovanjem literarne umetnosti, ki ima za svoj subjekt ravno besednega umetnika. »Podobno kot Novi kritiki pred njimi,« svari Jack Stillinger, »se avtorja izganjajoči teoretiki slepijo, če zares verjamejo, da lahko odpravimo avtorje in hkrati

ohranimo idejo literarnega« (Stillinger, 1991: 16). Ta pomislek na primeru teksta novega terorizma seveda ni umesten. Novi terorizem, čeprav se ga prevladujoče razlaga z gledališkim modelom razumevanja, ni literarni tekst. Tekst novega terorizma ni in ne more biti umetniški tekst.

Ker tekst novega terorizma noče razkriti avtorja, se mu ga zato želi pripisati. Imamo torej dve nasprotujoči se težnji: iz (1) izničenja, »smrti,« neugotovljivosti realnega avtorstva vznikne nasprotje, (2) afirmacija simbolnega avtorstva in s tem smisla teksta novega terorizma. Le tako ostane tekst novega terorizma doumljiv in ga je moč klasificirati kot novi terorizem.

V okviru tega modela, ki združuje teoretske prispevke Rolanda Barthesa in Michela Foucaulta, je avtorstvo opredeljeno kot konstrukt zahodne kulture, ki ima posamezne umetnike, resnične osebe, za edine izvore nekega teksta. Tak avtor je »mrtev«, za analizo sodobnih tekstov je takšno razumevanje avtorstva neuporabno. Govoriti je treba raje o »avtorski funkciji«, abstraktnem pojmovanju avtorstva, ki je skonstruirano zaradi potrebe bo fiksiranju smisla in razvrščanju tekstov.

Model »smrti avtorja« in »avtorske funkcije« je orodje, ki lahko interpretaciji teksta novega terorizma prinese nove vpoglede. Kako lahko s pomočjo Barthesa in Foucaulta pojasnimo lastnost novega terorizma (ki sledi dosledne uporabe gledališke modela razlage), da avtorja ne moremo določiti, ugotoviti? Takšno razumevanje avtorstva pravi, da novi terorizem avtorja nima več, ker je le-ta »umrl«. V novem terorizmu torej ni človeka, za katerega bi lahko rekli, da je njegov avtor. Vendar pa tudi postane razvidno, da »avtor« ni dovolj natančen pojem, da bi ga lahko uporabili v hipotezi, saj ni jasno, ali je mišljen realni ali simbolni avtor. Novi terorizem namreč ima **Avtorja** (z velikim A) – avtorsko funkcijo. V modelu Barthesa in Foucaulta utemeljen zaključek bi torej bil, da je **novi terorizem tekst, ki nima realnega avtorja, temveč avtorsko funkcijo.**

Hkrati pa dobi tekst novega terorizma v tem modelu avtorstva nove poudarke. Kot primer se osredotočimo na njegov podžanr, določen glede na naravo njegovega izhodiščnega nasilnega dogodka, na samomorilski napad. Napadalec, ki je razstrelil nedolžne mimoidoče, je tudi sam žrtev (denimo ideologije, ki ga je pripravila do tega, da žrtvuje svoje življenje). Novo aktualnost pa dobijo Foucaultove besede tudi na

ravni naivne dobesednosti, kot da bi bil tekst novega terorizma cinična refleksija njegove teorije:

Šeherezadina pripoved je zagrizeno nasprotje umora, je boj, ki ga bije vsako noč, da bi zadržala smrt zunaj eksistenčnega kroga. Naša kultura pa je to temo pripovedi in pisanja, ki naj bi odganjalo smrt, preobrazila. Pisanje je postalo povezano z žrtvovanjem, celo z žrtvovanjem življenja: prostovoljni izbris, ki ga ni treba predstavljati v knjigah, saj je dovršen že s samim pisateljevim obstojem. Nekoč je bila naloga dela prinesiti nesmrtnost, zdaj je dobila pravico, da ubija, da je za svojega avtorja morilsko. (Foucault, 1995/1969: 26)

7.4.2 Holivudski studio in teorija auteurja

Delovanje holivudskega filmskega studia nudi na empiričnih raziskavah utemeljen model avtorstva, ki je dopolnilo in nadgradnja teorije Rolanda Barthesa o »smrti avtorja«. Kar je še pomembnejše, kaže, da Barthesovi sklepi veljajo tudi za druge vrste tekstov, ne samo za literarne, na podlagi katerih so nastali. Model ima podobna strukturo kot ta, ki temelji na primerjavi teorij Barthesa in Foucaulta: na empirični ravni ugotavlja, da enega samega, realnega avtorja ni (jih je več). Na ravni teorije pa se zaradi potrebe kritikov, da ima film garant smisla in načelo razvrščanja, vzpostavi en avtor. Ta pa je v primeru filmskih analiz realna oseba, režiser. Scenariji, na katerih temelji film, postanejo v besedah Nathaniela Kohna »modeli za novo vrsto pisanja, ki se nekako preprosto zgodi, ki vedno znova spreminja dela, ki so ustvarjena na nešteto načinov, ki so nepredvidljivi« (Kohn, 1999: 443).

Pri snemanju filmov »individualno avtorstvo ni niti privilegirano niti cenjeno« (ibid.). Tržne raziskave določijo narativni okvir, strokovnjaki določijo akcijske prizore, ki jih scenaristi povežejo med seboj z zgodbo in osebami. Zaradi avtorskih pravic je pred zakonom avtor filma filmski studio, Writers Guild of America pa določi, kdo izmed resničnih scenaristov bo naveden v filmski špici. Teh pa je več, saj vsak scenarij predela več piscev (cf. Friend, 2003).

Med produkcijo prihaja do nenehnega in ponovnega montiranja. »Spremembe lahko nastanejo na različnih stopnjah kot odziv na testna občinstva, ocenjevalne

agencije, vplivne recenzije in trende na trgu, da ne omenimo muhe producentov, režiserjev, igralcev in ostalih« (Stillinger, 1991: 163).

Pisec scenarija je večinoma le posamezen član »amornega, nepovezanega, kreativnega kolektiva (pojem »team« tukaj ni vedno uporaben)« (Kohn, 1999: 443). Kot posledica je za večino filmov nemogoče, »z ozirom na delovanje takšnega sistema, da bi individualnem piscem pripisali avtorstvo« (Stillinger, 1991: 178):

Kot da bi bilo delo preveliko za katero koli eno samo kreativno silo, zahteva pozornost mnogoterih umov. Vsak scenarij vsrka trud številnih posameznikov, dokler ne postane nemogoče, da bi določili ali si zapomnili ali opazili, kdo je prispeval katere odlomke. Prek te prakse se zgodi, v postmodernem smislu, da avtorji »izginejo« v dela, ki so jih pomagali pisati. / To izginotje ni nikoli logično ali načrtovano; preprosto se zgodi, naključno [...] (Kohn, 1999: 443)

Seveda pa so avtorji filma, skupaj s scenaristi, še režiser (*auteur* filma), scenograf, kostumograf, oblikovalec zvočnih efektov, oblikovalec posebnih efektov, skladatelj filmske glasbe, itd. Avtorjev je torej mnogo, govoriti moramo o tem, kar Jack Stillinger (1991) imenuje mnogo avtorstvo (*multiple authorship*).

Takšna narava avtorstva seveda ne ostane brez posledic. Ker se destabilizira razmerje med subjektom in objektom pisanja, nastanejo »prostori priložnosti, v katerih ni nič [...] samoumevno« (Kohn, 1999: 448). Smisel filmskega teksta torej ni več samoumevna kategorija, saj ni jasno določljivega avtorja, ki bi jamčil smisel. Analiza filma je torej otežena, kar je za filmske kritike sila neprijetno: »kritiki potrebujejo avtorje,« pikro dodaja Stillinger (1991: 178). Ali kot je poprej rekel že Barthes, je bila »doba, v kateri je vladal Avtor, tudi doba vladavine Kritika« (Barthes, 1998/1968: 22).

Nekateri filmski kritiki (François Truffot v reviji *Cahiers du cinéma* ter za njim Andrew Sarris in Eugene Archer v *Film culture*) so predlagali, da naj za avtorja filmov velja režiser in ne množica anonimnih scenaristov (Stillinger, 1991: 164).

Če so pred tem videli režiserjevo nalogo samo kot to, da prevede ali priredi literarno podlogo ali scenarij v filmsko reprezentacijo, so sedaj

nanjo gledali kot na kreativno srce filma; preostanek filmske ekipe so videli kot preproste izvajalce režiserjevih ukazov. Tudi če režiser ni sodeloval pri pisanju scenarija, so zanjo ali zanj govorili, da mu je priskrbel njegovo ultimativno filmsko eksistenco. Čeprav je bil scenarist priznan kot soavtor filma, je režiser ostal njegov glavni ustvarjalec. (Salokannel, 2003/1994: 158)

Za to rešitev se je uveljavil izraz teorija *auteurja* (*auteur theory*), kjer je *auteur* francoska beseda za avtorja.

Proti teoriji *auteurja* govori veliko pomislekov. Filmi (še posebej skupina velikih komercialnih uspešnic, *block-busters*) so projekt, ki obsega ogromno podrobnosti: od scenarija, prek scenografije, kostumov, ličil, posebnih in zvočnih efektov, do izbire igralcev in finančnega načrta. Jack Stillinger zato napoveduje, da bo teorija *auteurja* slej kot prej opuščena:

Toda ideja, da je edini avtor režiser, ne bo zdržala temeljite obravnave; preprosto nemogoče je, da bi ena sama oseba, kakorkoli brilijantna že je, prinesla celotno kreativno silo, ki stoji za tako kompleksnim delom, kot je film. (Stillinger, 1991: 179)

Thomas Schatz pa ocenjuje, da je edini razlog, da se naj s teorijo *auteurja* sploh »ubadamo,« da je bila »tako vplivna«. Filmsko zgodovino in kritiko je »ustavila na podaljšani stopnji adolescentne romantike« (Schatz, 2003/1988: 91). Res so imeli režiserji kot John Ford, Howard Hawks, Frank Capra in Alfred Hitchcock – *auteurs par excellence* – »nenavadno stopnjo odgovornosti in določen slog«. Toda Schatz opozarja, da so svoj privilegiran status (še posebej »nadzor nad razvojem scenarija, zasedbo vlog in montažo«) imeli zato, ker so bili tudi producenti filmov, ki so jih režirali (ibid.: 92).

Pri teoriji *auteurja* moramo upoštevati tudi dejstvo, da izvira iz Francije. Pravna doktrina kontinentalne Evrope dejansko pojmuje režiserja kot glavnega avtorja filma. Angloameriška pravna tradicija pa avtorstvo prizna filmskemu producentu, torej naročniku filma, ki je za izvedbo najel režiserja (Salokannel, 2003/1994: 170).

Teorija *auteurja* pa se je oprijela tudi v marketinških oddelkih holivudskih studijev. Corrigan (2003/1991: 96–5) to povezuje z resno konkurenco, ki jo je film dobil med drugimi množičnimi mediji (predvsem v televiziji). *Auteur* je general »umetniško (in posebej romantično) avro, pripeljal nova občinstva iz »modernističnih umetniških skupnosti«. Še več, režiserjevo ime se je pričelo pojavljati v samem naslovu filma, denimo *Bernardo Bertolucci's 1900* (1976). *Auteurjevo* ime tako zagotavlja »odnos med občinstvom in filmom [*movie*], pri čimer intencionalna in avtorska dejavnost [*agency*] določa, kot nekakšna vizija imena tržne znamke, kateri pomeni so že določeni, način, kako je film gledan in sprejet« (ibid.: 97).

Režiser tako postane tržna znamka, ki se uporablja pri promociji filma. Gledalci gredo v kino, da vidijo »film Johna Wooja« ali »film Stephena Spielberga«, saj jim tržna znamka obljublja kakovost, zabavo, nenavadnost, izvirnost, napetost, itd.

In kakšen je **prispevek modela holivudskega studia za teorijo avtorstva?** Model je empirična dopolnitev in predelava Barthesove teorije. Na čisto konkretni in empirični ravni kaže, da zaradi »smrti avtorja« vznikne potreba po avtorski funkciji. Teorija *auteurja* je – številnim pomislekom navkljub – za Avtorja kratkomalo določila režiserja filma, torej konkretno, realno osebo, z jasnim življenjepisom, umetniško in komercialno vizijo, govoricami o njegovem zasebnem življenju. Avtor, režiser *auteur*, postane tudi sam zvezdnik (cf. Corrigan, 2003/1991: 99).

Razumevanje je tem lažje, pomeni so tem bolj omejeni, tem bolj resnična je oseba. Na ravni teorije obstaja torej tendenca, da se smisel fiksira s čim bolj resničnim posameznikom, tendenca, ki se kaže v terorističnih študijah z množico razprav o osebi Osama bin Laden.

Model holivudskega studia razloži neugotovljivost (enega samega) avtorja novega terorizma z zaključkom, da ima tekst novega terorizma nepregledno množico avtorjev, od katerih je tekstu vsak prispeval svoj del (kateri del je to in kakšna je njegova velikost, pa ne moremo ugotoviti). Hkrati pa se v družbi pojavlja težnja, da se tekstu novega terorizma določi *auteurja*, da se do realne osebe vedemo, kot da je Avtor. *Auteur* novega terorizma torej reprezentira vso množico avtorjev, ki so pomagali pri nastanku teksta novega terorizma. **Novi terorizem je tekst, ki nima enega samega avtorja; ker ima mnogotero avtorjev, se mu pripiše *auteur*.**

Tekst novega terorizma lahko torej beremo skozi model holivudskega studija. Eden izmed velikih *auterjev* novega terorizma pa je ravno Osama bin Laden. Kot *auteur* predstavlja vso množico avtorjev, ki so ustvarjali tekst novega terorizma; kot realna oseba reprezentira abstraktno avtorsko funkcijo, o kateri je govoril Foucault (1969/1995), vendar z njo seveda ni istoveten. Hkrati pa je njegovo ime *auteurja* ime tržne znamke. »Obljublja« nepričakovane nasilne dogodke, teror. Hkrati pa kot tržna znamka na nek način pripada novoteroristični korporaciji Al Kaida, ki ga uporablja za svoj interni in eksterni marketing. Tudi sam bin Laden se zaveda moči svojega imena (tržne zname):

Ne bojim se smrti. Pravzaprav je mučeništvo moja strast, zato ker bo mučeništvo vodilo v rojstvo tisočih Osam. (bin Laden v Hoffman, 2003: 13)

Če delovanje njegovega imena prikažemo na primeru modnega sveta: bin Laden je kot legendarni modni kreator, čigar modna hiša vsako sezono predstavi nove, drzne kreacije tudi po njegovi, ustanoviteljivi smrti. Bin Laden je nekakšna Coco Chanel terorizma.

Tako kot teorija *auteurja* ne vzdrži na primeru delovanja holivudskih studijev, tudi ideja, da je Bin Laden *auteur* Al Kaidinega terorizma, ni utemeljena v praksi. Poglejmo si nastanek teksta novega terorizma, 11. september. Že sam nasilni dogodek ima mnogotero avtorjev (ker tekst nastaja v performativu, je zanje bolje uporabiti Barthesov pojem pisarji). Idejni vodji – organizatorja (»*masterminds*«) naj bi bila Khalid Shaikh Mohammed, predsedujoči vojaškega komiteja Al Kaide, in Ramzi Binalshibh, njegov koordinator (Fouda in Fielding, 2003). Izvajalci nasilnih dejanj pa so bili razdeljeni v štiri delovne skupine:

Team Ziada Al-Jaraha (Abu Tareq): Ahmed Al-Haznawi (Ibn Al-Jarrah), Ahmed Al-Na'ami (Abu Hashem), Saeed Al-Ghamdi (Mo'ataz) [...].

Team Hanija Hanjoura ('Orwah): Khalid Al-Midhadar (Sinan), Nawaf Al-Hazmi (Rabi'ah), Majed Moqed (Al-Ahnaf), Salem Al-Hazmi (Bilal) [...].

Team Marwana Al-Shehhija (Abu'l'Qaqa'a): Hamza Al-Ghamdi (Julaibeeb), Mohannad Al-Shehri (Omar), Ahmed Al-Ghamdi (Ikrimah), Fayez Rashid Banihammad (Abu Ahmed) [...].

Team Mohammeda Atta (Abu 'Abdu'l'Rahman): Abdul Aziz Al-Omari (Abu'l'Abbas), Satam Al-Suqani ('Azmi), Wail Al-Shehri (Abu Salman), Waleed Al-Shehri (Abu Mos'ab). [...] (ibid.: 138)

Vendar ta seznam, zaporedje mnogih pisarjev teksta novega terorizma, ni omejena le na nasilneže. Obsega tudi njihove (morebitne) naročnike, ostale udeležence v nasilnem dejanju (žrtve, ki komunicirajo ali se celo uprejo, posebne enote policije, ki vstopijo v dogajanje), nato pa še novinarje, ki medijsko upovedujejo nasilni dogodek in različne komentatorje, med katerimi se mnogokrat znajdejo tudi udeleženci izvornega, izhodiščnega nasilnega dejanja.

Avtorjev – pisarjev teksta novega terorizma je torej veliko, govorimo lahko o mnogoterih avtorjih (*multiple authors*), če uporabimo pojem Jacka Stillingerja (1991). Tako se tudi izognemo pogosti napaki, da bi pisali, kot da bi tekst obstajal v

neki fiksni, definitivni obliki od samega začetka. Nauk je, da smo, ker pride k nam produkt kot celota, napak domnevali, da je bil takoj ustvarjen kot celota. Z drugimi besedami, mistični avtor je prej projekcija iz teksta, ki ga vidimo ali beremo, kot pa zgodovinska resničnost. Če se želimo osredotočiti samo na formalno celoto, bi torej morali povsem izpustiti reference na avtorja! (ibid.: 173)

Podobno je ugotovil že Foucault, da je eno »temeljnih načel sodobnega pisanja [...] načelo, ki pisanja ne zaznamuje kot rezultata, temveč ga obvladuje kot prakso« (Foucault, 1995/1969: 25). Tekst torej ni dan *a priori*, tekst nastane v procesu. Jack Stillinger zato podrobno preučuje nastajanje mnogih del in ugotovi, da je avtorjev navadno veliko (Stillinger, 1991.: 23). Od tod »kompleksnost pomenov pluralnih avtorjev« in »morda konfliktne intencije med njimi« (ibid.: 193).

8.4.3 Avtor in komentar (Foucault)

Michel Foucault se je vprašanja avtorstva lotil tudi v svojem nastopnem predavanju na Collège de France, ki ga je naslovil *Red diskurza*. Njegovo izhodišče tokrat ni bila zgodovina ideje avtorstva, kot v spisu *Kaj je avtor* (1995/1969), temveč razmerje družbe do **diskurza**. Še več, Foucault je premaknil težišče na značilnosti ravnanja z diskurzi, ki so skupna vsem družbam, ne le zahodnemu.

Foucault slika zastrašujočo podobo diskurza v družbi. Diskurz (v tem Foucaultovem predavanju sinonimen tekstu) je vir nelagodja, strahu, ki ga mora družba nadzirati, če želi preživeti. Diskurz je nekakšen rak, ki po družbenem tkivu, če ga ne nadziramo, raznese metastaze pomena:

V vsaki družbi je produkcija diskurza obenem kontrolirana, selekcionirana, organizirana in razdeljena prek določenega števila postopkov, katerih vloga je, da odvrnejo njegove moči in nevarnosti, obvladajo njegove naključne dogodke, da se izognejo njegovi težki, zastrašujoči materialnosti. (Foucault, 1991/1970: 4)

Družba zato uporablja različne postopke, s katerimi kontrolira in omejuje diskurz. »Prepovedana beseda, razločevanje norosti in volja do resnice« so tako trije veliki izključitveni sistemi, ki zadenejo diskurz od zunaj (ibid.: 7). Delujejo kot »sistemi izključevanja in zadevajo domnevno tisto plat diskurza, ki spravlja v tek oblasti in željo« (ibid.: 8). Obstajajo pa tudi »notranji postopki«, ko

diskurzi sami opravljajo kontrolo; postopki, ki delujejo bolj kot principi klasifikacije, razvrščanja, razdelitve, kot da bi to pot šlo za obvladovanje neke druge dimenzije diskurza, namreč dimenzije dogodka in naključja. (ibid.: 8)

Takšno razvrščanje je povezano z razslojevanjem med diskurzi, kar je, po Foucaultu, zelo pogost pojav v družbah. Diskurzi se na grobo delijo v dve veliki skupini:

so diskurzi, ki »se govore« med vsakodnevnimi menjavanji in ki minejo hkrati s samimi dejanji, ki jih izgovarjajo, in diskurzi, ki so viri določenega števila novih govornih dejanj, ki te vire povzamejo, jih

preoblikujejo ali govore o njih, skratka diskurzi, ki so onstran svoje formulacije, izrečeni, ostajajo izrečeni in jih je še treba izrekat. (ibid.)

Obstajajo torej pomembnejši, »temeljni« diskurzi, ki so izhodišče novih diskurzov, ki jih »ponavljajo, glosirajo in komentirajo« (ibid.). Toda kategoriji nista stalni: mnogi »veliki teksti se zbršijo in izginejo in včasih komentarji zavzamejo prvo mesto. Vendarle pa ostajata »funkcija« in »princip razmika« ohranjena; obstajajo namreč prvi teksti, na podlagi katerih nastajajo novi, drugi teksti. Ta prvi tekst pa je lahko nekoč bil drugi tekst. Kar je pomembno, je torej »sam razmik med prvim in drugim tekstom«, ki igra v tem, »kar imenujemo komentar«,

dve vzajemno prepleteni vlogi. Z ene strani omogoča izdelavo (in sicer neskončno) novih diskurzov: presežek prvega teksta, njegova stalnost, njegov statut diskurza, ki ga je mogoče vedno znova aktualizirati, mnogovrsten in skrit smisel, ki naj bi ga zadrževal, prikrivanje in bistveno bogastvo, ki se mu prisoja, vse to utemeljuje neko odprto možnost govorjenja. Toda, z druge strani, komentar nima druge vloge, kot da končno pove, ne glede na uporabljene tehnike, to, kar je bilo tam potihoma že artikulirano. (ibid.: 9)

Komentar torej omeji pomenskost prvega teksta. Ta ima namreč zaradi svoje narave mnogotero pomenov, le pomensko bogat tekst je lahko temelj prihodnjim tekstom. Njegova množica pomenov je nekakšen vir energije, ki poganja produkcijo drugih tekstov. Komentar te pomene uravnovesi, redči, jih nadzira. Vsebinsko fiksira in dimenzijo naključja prenese iz pomena prvega teksta na način, kako ga drugi tekst ponavlja:

Neskončno nizanje komentarjev od znotraj obvladuje sen neke zamaskirane ponovitve: na njegovem horizontu morda ni nič drugega kot to, kar je bilo na njegovem začetku, preprosto re-citiranje. Komentar odvrta naključnost diskurza, s tem da: resda omogoča, da izrečemo marsikaj drugega kot tekst sam, toda priznava jo pod pogojem, da gre za izrekanje in na nek način dovršitev teksta samega. Odprto mnoštvo in naključnost sta prenesena prek principa komentarja s tistega, kar bi utegnilo biti rečeno, na število, formo, masko, okoliščine ponavljanja.

Novo ni v tem, kar je rečeno, ampak v dogajanju svojega vračanja.
(ibid.)

Med »notranje postopke, načine »redčenja diskurza« pa spada, zraven **komentarja**, tudi **avtor**:

Prepričan sem, da obstaja še neki drugi način redčenja diskurza. Do določene mere dopolnjuje prvega. [...] Avtorja seveda ne razumem kot govorečega individua, ki je izgovoril ali napisal neki tekst, ampak kot princip zbiranja diskurza, kot enoto in izvor njegovih pomenov, kot stečišče njihovih koherenc. (ibid.: 10)

Avtor je torej abstraktno, funkcionalno načelo, ki omejuje mnogopomenskost teksta in jamči enoten, doumljiv pomen. Predvsem pa služi njegovemu razvrščanju, klasifikaciji. V zgodnejšem Foucaultovem besednjaku – je avtorska funkcija (cf. Foucault, 1995/1969). Nekateri diskurzi **morajo** imeti avtorja, nekateri diskurzi so brez omejenega pomena nevzdržni:

Narobe pa se v literarnem diskurzu [...] danes sprašujemo (in zahtevamo od njih, da nam povedo), od kod prihajajo, kdo jih je napisal; zahtevamo, da avtor položi račun za enoto teksta, ki jo jo postavljamo pod njegovo ime; pozivamo ga, naj razkrije ali vsaj prinese predse skriti smisel, ki jih preči; pozivamo ga, da jih artikulira na ozadju svojega osebnega življenja in svojih doživljajskih izkušenj, na ozadju dejanske zgodovine, v kateri so se porajali. Avtor je tisti, ki vznemirjenemu jeziku fikcije podeljuje enote, koherentne vozle, vključitev v realno. (Foucault, 1991/1970: 10)

Če povzamemo, **komentar** in **avtor** sta principa, ki razvrščata in omejujeta diskurz, vendar temu diskurzu sama tudi pripadata, sta »notranja postopka«. Oba omejujeta naključnost vsebine teksta, ki tako postane obvladljiva, vedno enaka sama sebi, ki ne niha. **Komentar** odpravi naključnost tako, da skonstruira, izostri enoten pomen (ta je le en med mnogimi pomeni prvega teksta) in ga utrdi s ponavljanjem. Naključje tako ni več lastnost pomena, temveč načina, kako se ga ponavlja. **Avtor** pa naključje v

pomenih odpravi s tem, da vzpostavi avtorsko figuro, ki združi pomene v enega samega in za njega jamči. Ali kot je povzel sam Foucault:

Komentar je omejeval naključje diskurza z igro neke identitete, ki bi imela obliko ponovitve in istega. Princip avtorja omejuje na isto naključje z igro neke identitete, ki ima obliko individualnosti in jaza.
(ibid.: 11)

Dihotomija avtor/komentar deluje na ravni »avtorske funkcije«, če jo primerjamo z zgodnejšim Foucaultovim tekstom (1995/1969). Avtorstvo za Foucaulta kratkomalo ni kategorija, ki bi jo lahko pripisali resničnim ljudem. Avtor je funkcija, načelo, in ne človek. Če to ugotovitev prenesemo na gledališki (tekstualni) model novega terorizma, sledi, da v družbeni realnosti ni človeka, ki bi sam in v celoti napisal tekst novega terorizma.

Novi terorizem ima princip, s katero ga družba razvršča, prepozna in omejuje naključnost njegovih pomenov, in ta princip je ravno **avtor**. Vendar ta avtor ni realna oseba, temveč funkcija, ki je v tekstu novega terorizma vzniknila zaradi družbene nujnosti. Hkrati pa delovanje avtorskega principa dopolnjuje še komentar, ki sicer odpravlja naključnost pomenov (izbere en pomen in ga poskuša izostri na račun ostalih), vendar pa zato vnaša naključnost v sam proces ponavljanja tega pomena, destabilizira formo izrekanja (čeprav vzpostavi stabilno vsebino).

Če neugotovljivost avtorja v novem terorizmu osmislimo s kategorijama avtor/komentar, pridemo do sklepa, da je **novi terorizem tekst, ki nima realnega avtorja, zato znotraj njega delujeta načeli avtorja in komentarja**.

Takšen model avtorstva poudarja, da fiksiranje pomenov teksta novega terorizma poteka z »notranjima« postopkoma – z avtorjem in s komentarjem (pravzaprav gre za mnoge, med seboj tekmujoče komentarje, zato se fiksira več pomenov in hkrati nobeden). Ta postopka sta torej del samega teksta, nista eksterni družbeni intervenciji. Ta model zato izostri **procesno naravo novega terorizma**: Tekst novega terorizma ni dan *a priori*, temveč nastaja v družbenem procesu. Simbolni, abstraktni avtor in komentarji so del teksta novega terorizma in nastajajo hkrati z njim. Hkrati pa vsak komentar prenese naključnost s pomena na postopek

njegovega ponavljanja. Vsak komentar (teh je v primeru novega terorizma mnogo in nobeden ni prevladujoč) izbere en pomen prvega teksta (ta je v primeru teksta novega terorizma kajpak nasilni, izhodiščni dogodek), ga utrdi z njegovim ponavljanjem. Hkrati pa postane način tega ponavljanje prepuščen naključju. Zunanja pojavnost, oblika teksta novega terorizma torej niha. Načelo avtorja pa zagotovi, da je tekst razpoznan kot novoterorističen.

9.4.4 Primarno in sekundarno avtorstvo

Četrty model avtorstva temelji na tradicionalističnem, »romantičnem« pojmovanju avtorja kot realne osebe, ki je z intelektualnim in/ali umetniškim naporom ustvarila tekst. Vendar se v takšnem modelu pojavi težava, kako obravnavati dela mladih, neizkušenih avtorjev, ki so jih pri pisanju usmerjali mentorji. Avtor torej ni bil povsem avtonomen, hkrati pa je treba priznati napore mentorja, ki samega dela sicer ni napisal, a je z nasveti, komentarji, popravki, predlogi bistveno pripomogel h končni obliki teksta. Zato se je uveljavila rešitev, ki pisca teksta pojmuje kot **primarnega** avtorja, njegovemu mentorju pa pripisuje **sekundarno** avtorstvo.

V takšnem modelu je avtorstvo novega terorizma seveda ugotovljivo. Primarni avtorji so izvajalci nasilnega dogodka, nasilneži. Ti pa imajo še terorističnega mentorja, ki je sekundarni avtor. Najbolj znan mentor, sekundarni avtor novega terorizma bi tako bil Osama bin Laden:

Več kot desetletje je Osama navdihoval, spodbujal in podpiral islamistične gverilce in teroriste, kar je prineslo mnogo mrtvih in veliko človeškega trpljenja. (Gunaratna, 2003: 53)

Teroristični mentor torej podpira in usmerja teroriste, hkrati pa usklajuje aktivnosti več primarnih avtorjev. Še več, lokalni terorizem deluje zgolj pod mentorstvom, okriljem globalne organizacije novega terorizma:

S poskusi Al Kaide pod vodstvom Osame bin Ladna, da bi ustanovili nekaj takega kot mednarodno koordinacijsko pisarno muslimanskih terorističnih skupin in Mednarodne brigade, je vloga islamskega terorizma postala prevladujoča in večina drugih terorističnih skupin je

postala marginalna – razen, seveda, za vpletene lokalne oblasti.
(Laqueur, 2003: 29)

Takšen model je sila naiven, saj nereflektirano temelji na spornih tradicionalnih kategorijah avtorstva. Tako ne moremo ugotoviti ločnice, kje se primarno avtorstvo neha in začne sekundarno. Ali je nasilnež, ki slepo izpolnjuje dokaze, res avtor terorističnega dejanja? Ali je načrtovalec, ki je nasilneže usmerjal, določil kraj in čas nasilnega dejanja, vendar nasilja sam ni izvajal, res zgolj mentor? Vprašanji razkrivata, da sta kategoriji avtor in mentor, oziroma primarni in sekundarni avtor, premalo razdelani, da bi lahko služili za analizo novega terorizma.

10.4.5 Sklep o uporabi modelov avtorstva na tekstu novega terorizma

Zaradi svoje zavezanosti tradicionalistični zahodni miselnosti je »model primarnega in sekundarnega avtorja« edini, ki odstopa od splošne strukture misli, ki preveva druge, zgoraj navedene modele avtorstva. Vsi ti modeli: »model smrti avtorja in avtorske funkcije,« »model holivudskega studia in teorije *auteurja*« ter »model avtorja in komentatorja« so namreč združljivi, saj dekonstruirajo tradicionalno pojmovanje avtorja. Njihove ugotovitve se med seboj dopolnjujejo, zato jih lahko strnemo v enovito pojmovanje avtorstva.

Sodobni teksti nimajo več avtorja, ki bi bil avtonomen, neodvisen od družbenih, kulturnih, zgodovinskih, političnih in drugih vplivov. Avtorstvo ni več atribut ene realne osebe. Večina tekstov namreč nastaja v sodelovanju in tudi, če je pisec en sam, so vplivi nanj preveliki, da bi lahko bil avtor. Avtor ali avtorska funkcija je namreč funkcionalno načelo, ki tekste razvršča in jim omejuje pomene, jih tako napravi doumljive in neškodljive družbi. Realne osebe pa tekste zgolj izrekajo, so njegovi pisarji.

Tekst novega terorizma (ki nastaja v družbenem procesu) ima torej avtorsko funkcijo, ki izhodiščni nasilni dogodek umesti v žanr terorizma. Avtorska funkcija je ponazorjena z imenom realne osebe, a ta realna oseba ni avtor, avtorja samo predoči. Ker pa ima nasilni izhodiščni dogodek teksta novega terorizma mnogo

pomenov, vzniknejo komentarji. Vsak izmed njih sicer izostri določen pomen, ki tako postane predvidljiv, a nepredvidljivost je zgolj prestavljena. Tekst novega terorizma še zmeraj ostane nepredvidljiv, ne več na ravni posameznih pomenov nasilnega dogodka, temveč na ravni svojega izrekanja, torej na stopnjah, ki sledijo izhodiščnemu dogodku (medijska upovedovanja, množenje komentarjev, iskanje krivcev).

Takšen model avtorstva novega terorizma je sinteza gledališkega razumevanja terorizma v terorističnih študijah in komunikoloških teorij avtorja. Na študiji primera napada na moskovsko gledališče oktobra 2002 bomo prikazali, da lahko model uporabimo za analizo avtorstva konkretnih dejanj novega terorizma.

7.4.5.1 Avtorstvo čečenskega napada v moskovskem gledališču

Čečensko zajetje talcev v moskovskem gledališču na Melnikovi ulici (23.–26. oktobra 2002) je porodilo mnogo vprašanj (»kako jim je uspelo?«, »kaj so počele varnostne službe?«), najpomembnejše med njimi pa je postavil britanski častnik *The Observer*: »Kdo je držal niti vodje čečenskih teroristov?« (Walsh, 2002). Neposredni izvajalci napada so bili znani; stotine talcev je zajelo 54 čečenskih ugrabiteljev pod poveljstvom Mosvarja Barajeva (ibid.). Resnični pobudnik, avtor, pa je ostal neznan; če bi napad primerjali s stavbo, bi bili teroristi zidarji, ime arhitekta (in investitorjev) pa bi ostalo neznano.

Sam Barajev je medijem povedal, da je »ravnal po ukazih razmeroma zmernega čečenskega voditelja Aslana Mashadova. Navzlic temu je Mashadov trdno zanikal trditve. Ker imajo Mashadova in Barajeva za zagrižena sovražnika, je takšno zavezništvo neverjetno« (ibid.). Vpletenost Mashadova je zanikal tudi Said-Hasan Abumuslimov (2002), predstavnik čečenske vlade v izgnanstvu.

O avtorju so torej krožile (če so sploh) zgolj protislovne, izključujoče govorice. Teroristično dejanje je bilo izjemno odmevno, njegov avtor pa je molčal, bil tiho. Ravno to protislovje ima v mislih Mark Juergensmeyer (2000: 142), ko ga poimenuje »tih teror«.

S tihim terorjem se spet enkrat znajdemo na področju cepitve med **tradicionalnim** in **novim terorizmom**, današnji teroristi namreč redkeje prevzemajo

odgovornost (Hoffmann, 1999: 27). Natanko v tej točki odpovedo klasične teorije terorizma, še posebej komunikološke: prevzemanje odgovornosti pojmujejo kot »najpogostejšo tehniko« odnosov z javnostmi (cf. Picard, 1993: 51). Ponovno se znajdemo na predpostavki racionalnega, preračunljivega terorista: »Ker bi lahko javnost napačno interpretirala simbolni pomen dejanja, je izjava teroristov pogosto neobhodna« (Gerrits, 1992: 52). Takšen model pa vsebuje elemente, ki v **novem terorizmu** niso več nujno prisotni: **komunikatorja – avtorja** (torej izvor sporočila), **sporočilo** (pomen, ki ga želi komunikator prenesti), **ciljne javnosti** (tisti, ki jim je sporočilo namenjeno).

Zato tudi spodleti poskus Marka Juergensmeyerja (2000: 142), da bi »tihan teror« razložil z modelom več različnih prejemnikov, več ciljnih publik enega samega sporočila. Teroristična organizacija ne prevzame odgovornosti za dejanje, ker samo dejanje služi »internim« ciljem, motivaciji ali zastraševanju članov (ibid.). Sam Juergensmeyer v nadaljevanju razkriva **spremenjeno naravo novega terorizma**, ko opisuje svoj pogovor z Mahmudom Abouhalimom, obsojenim zaradi prvega terorističnega napada na newyorški World Trade Center, leta 1993 (ibid.: 143). Med pogovorom o bombnem napadu v Oklahomi Cityju, je »Abouhalima povedal, da je vseeno, kdo je zagrešil napad, tako dolgo dokler dogodek pokaže, da je ameriška vlada sovražnik. [...] S stališča krivcev je to [pošiljanje sporočila prek terorističnega napada] zadostovalo; sporočilo je bilo uspešno poslano in ni jim bilo treba širokoustiti, da so ga bili sposobni poslati«. Teroristično dejanje se je torej zgodilo; sporočilo je bilo posredovano, interpretacija, pisanje, pa ne zadeva več avtorja. Podobno je zapisal že Roland Barthes (1995/1969: 23): »njegov izvor, njegovo glas nista resnično mesto pisanja, to mesto je branje«.

Prišlo je torej do **smrti avtorja** (cf. Barthes: 1995/1969), čigar individualnost je omejena. Če uporabimo marksistično terminologijo: avtor je produkt strukture, skozenj govori ideologija. Tako Mark Juergensmeyer (2000: 11) opozarja, da nobeno teroristično dejanje ni samoniklo, tudi če ga zagrešijo posamezniki: »Celo tista dejanja, ki delujejo kot samski podvigi malopridnih aktivistov, imajo pogosto za seboj omrežja podpore in ideologije veljavnosti, pa če so ta omrežja in ideologije takoj očitna ali ne.« V ozadju Yigala Amirja, atentatorja Yitzhaka Rabina, je stal mesianski

cionizem, v ozadju Timothyja McVeigha, ameriški krščanski fundamentalizem (ibid.). Podobno je čečenski predstavnik Abumuslimov v pogovoru za nemški tednik *Der Spiegel*, 28. oktobra, dejal:

Mladi ljudje iz Moskve niso Mashadovi podrejeni, s predsednikom nimajo nobene zveze. To je obupana akcija mlade čečenske generacije proti genocidu, ki ga pri nas izvajajo Rusi. (Abumuslimov, 2002)

Tukaj ne gre zgolj za postopek v odnosih z javnostmi, znan iz tradicionalnega terorizma: da se z intervjujem opozori na stanje, proti kateremu se teroristi borijo. V tem odlomku ne smemo razbrati klasične apologetike terorja, češ da je terorizem sicer neopravičljiv, vendar razumljiv. Tukaj se namreč skriva barthesovska **smrt avtorja**; kontekst ni več nekaj, kar navdihne (bolje: zrevoltira) avtorja – terorista; kontekst postane samostojen akter, ki deluje skoz medij – skoz avtorja. Spiritistična metaforika je lahko koristna: kontekst je duh – duh časa.

Da je 1. novembra 2002 odgovornost za napad prevzel čečenski poveljnik Šamil Basajev (BBC News 2002), lahko razložimo v smislu »ustvarjanja zmede« - izjava je le še povečala ugibanja o resničnem avtorju. Izjava je prišla prepozno; avtor je že bil mrtev. Tiskovni predstavnik ruske vlade za čečensko vprašanje, Sergij Jastržembski, je zavrnil izjavo Basajeva, češ da »poskuša pred krivdo obvarovati Mashadova, da ga prihrani za bodoče politične igre« (Jastržembski v BBC News 2002). Hkrati pa bi lahko dejstvo, da je odgovornost prevzel ravno Basajev, interpretirali kot še eno cinično ilustracijo več, kot ponazoritev **smrti avtorja** v dobesednem, zdravorazumskem pomenu: ruska vlada je Basajeva maja 2002 (očitno napačno) razglasila za mrtvega (*Pravda*, 2002). Po drugi strani pa bi lahko izjavo interpretirali kot *dernier cri* politične instrumentalnosti v novem terorizmu, kot izjavo **novega terorista**, ki misli, da je še zmeraj **tradicionalni terorist**.

Kot smo videli, Basajevu niso verjeli. Od tod mora nujno slediti vprašanje: ›Zakaj s(m)o verjeli Bin Ladnu?‹ Katarska televizijska postaja Al-Jazira je 12. novembra objavila zvočni posnetek Bin Ladnovega govora, v katerem je podal eno izmed mnogih razlag čečenskega napada v Moskvi, oktobra istega leta:

Dogodki od napadov v New Yorku in Washingtonu [11. 9. 2001] do danes – kot ubijanje Nemcev v Tuniziji in Francozov v Karačiju, raztrebitev Francoskega supertankerja v Jemnu, ubijanje marincev na otoku Failaka, ubijanje Britancev in Avstralcev na Baliju, nedavna operacija v Moskvi in druge operacije tu in drugje – so bile zgolj reakcije, ki temeljijo na enakem ravnanju. / Izvedli so jih pobožni muslimani, ki branijo svojo vero in spoštujejo povelja Boga in njegovega Preroka. (Bin Laden, 2002)

Bin Laden je torej omenil napad v Moskvi in mu podal razlago. Njegovo izjavo lahko sicer res primerjamo s **prevzemom odgovornosti**, saj opravlja njegovo temeljno funkcijo, podaja teroristično interpretacijo dogodka, teroristom lastno videnje zadeve, njihov pogled nanj. Vendarle je med njima ključna razlika: prevzem odgovornosti (v formalizirani obliki pisnega ali govornega – telefonskega – priznanja odgovornosti za nasilni dogodek, naslovljenega oblastem in/ali medijem) hkrati pomeni tudi priznanje avtorstva, tega pa Al Kaida ne počne. Za Bin Ladna, **postmoderne Terorista** (z veliko začetnico), so takšni **komentarji** največja stopnja konkretnosti v javnem nastopanju. Od njega preproste izjave »Mi smo bili!« ne moremo pričakovati.

To je splošna značilnost javnega komuniciranja Al Kaide, ki jo je Bruce Hoffman (1999: 9) zaznal že pri napadih na ameriški ambasadi v Keniji in Tanzaniji: od nje dobimo »samo nerazločno sporočilo«. Najsi interpretiramo Bin Ladnov govor/komentar kot izkaz dejanskega avtorstva moskovskega napada ali mu zgolj priznamo vlogo interpretatorja, ki si je avtorstvo prisvojil – v obeh primerih je Bin Laden garant smisla napada, postane Avtor, pa če je to v resnici ali ne. Tudi če bi lahko neovrgljivo dokazali, da je napad naročil Basajev, bi se slej ko prej porodilo vprašanje, kdo je naročil Basajevu, da je naročil Barajevu, in veriga bi se nadaljevala tako dolgo, dokler ne bi prišli do imena Avtorja, do **avtorske funkcije**.

Vrnimo se k uvodnemu vprašanju, »Zakaj s(m)o verjeli Bin Ladnu?«. Ker smo to že zmeraj sumili, vedeli. Ruski predsednik Putin je že pred Bin Ladnovim sporočilom za moskovski napad obtoževal Al Kaido (Walsh, 2002). Seveda imajo prav tisti, ki opozarjajo na politično preračunljivost ruskega predsednika, da vojno v Čečeniji zvede na preprosto vprašanje vojne proti terorizmu, kar ga odveže mednarodne

kritike njegovih čečenskih politik. Vendar ima omenjanje Bin Ladnovega imena še en, pomembnejši razlog: Bin Laden v današnji kulturi zavzema mesto Avtorja, njegovo ime je **avtorska funkcija postmodernega diskurza novega terorizma**.

Bin Laden je posebej prikladen, da zavzema mesto Avtorja – kar posebej lepo vidimo v komentarju *New York Timesu* (Dowd, 2002). Glavna ideja članka je seveda prismojena: Bin Laden naj bi se javil zgolj zato, ker je »zelen od zavisti,« saj je Sadam Hussein postal glavna tarča, »zvezda« vojne proti terorizmu. Pomembnejša je besedna zveza, ki se zapiše komentatorki, in miselna slika, ki tako nastane: Bin Laden, ki čepi v »*ghostly obscurity*,« obskurnosti prikazni. Bin Ladnovo **ime** je lahko avtorska funkcija ravno zato, ker resnični osebi, resničnemu Bin Ladnu ne pripada več. Njegovo ime je **abstrakcija**; dejanski Bin Laden, resnična oseba je bila **abstrahirana**.

Telesni Bin Laden je zanemarljiv, pogrešljiv, k čemur pomaga nejasen življenjepis. Zadostuje, da odpremo poljubno knjižico, ki popisuje njegovo življenje: »Podatki o letu njegovega rojstva so različni. Nekateri viri navajajo letnico 1955,« drugi pa 1957 (Pohly in Duran, 2001).

Dejstvo, da je bilo sporočilo zgolj glasovno, brez Bin Ladnove slike, zgolj še utrjuje njegov status. Beseda je bližje **imenu**, avtorski funkciji, kot podoba. Seveda so pravilne razlage, da je Bin Laden nemara spremenil izgled, ker se boji zasledovalcev (to na izvrsten način ilustrira karikatura na naslovnici časnika *Le Monde*, 14. 11. 2002). Pomenljive so tudi razlage, da varuje svoje javno podobo; da noče, da se vidijo njegove bojne rane (AP, 2002). Vendar ne pozabimo, njegovo telo ni pomebno. Če parafraziramo Gadamerja, njegova bit njemu samemu ne pripada več. Tudi če ga ujamejo in ubijejo, bodo njegovo ime ostalo avtorska funkcija; teroristična dejanja bodo pač opravljali drugi, **v njegovem imenu, v čast njegovega imena**. Oziroma z besedami vojaškega analitika: »Z neomajno erozijo svojega osebja in fizične infrastrukture lahko postane Al Kaida stanje zavesti [*a state of mind*], ki bo povrglo tako individualne teroriste kot teroristične organizacije naslednice« (Gunaratna, 2003: xxxv).

Vprašati pa se tudi moramo, zakaj novi terorizem sploh potrebuje avtorsko funkcijo, zakaj potrebujemo Bin Ladna? Zakaj smo tekst novega terorizma, ki mu je

pretila **smrt avtorja**, tako radi navdali z avtorsko funkcijo? Naše izpraševanje je zgolj drugačna ubeseditev klasičnega Foucaultovega vprašanja: »Kako lahko zmanjšamo veliko tveganje, veliko nevarnost, s katero fikcija ogroža naš svet? Odgovor je: zmanjšamo jo lahko z avtorjem. Avtor dovoljuje omejitev rakastega in nevarnega množenja oznak v svetu, kjer nismo varčni zgolj z resursi in bogastvi, temveč tudi z našimi diskurzi in njihovimi oznakami« Foucault (1988/1969: 209).

Avtorska funkcija je namreč tista zadnja rešilna bilka, zadnje preostalo sredstvo, da zahodna družba prenese **grozo novega terorizma, katerega avtor je mrtev**. Tradicionalni terorizem človeški zavesti ni nevaren, ker je doumljiv. To se lahko izraža na tako banalni ravni kot v napotku ›Izogibaj se policijskih postaj, če bo kje počilo, bo tam« (cf. Habermas, 2003: 29). Tradicionalni terorizem lahko razumemo, četudi ga ne podpiramo; ima svoje **meje**. Postmoderni tekst novega terorizma pa bi se brez avtorske funkcije nesluteno razmnožil v naši zavesti, bil bi nevzdržno grozljiv v svoji nedoumljivosti; vsenavzoč strah pred vsenavzočim terorizmom bi onеспobil delovanje družbe. »Avtor je zato ideološka figura, s katero označujemo način, kako se bojimo množenja pomena« (Foucault, 1988/1969: 209).

5. Zaključek

Naloga je odgovarjala na raziskovalno vprašanje, kakšna je narava avtorstva v novem terorizmu. Fenomen avtorstva v novem terorizmu smo teoretično razčlenjevali in razvijali model, ki bi ga opisoval.

Novi terorizem smo proučevali iz komunikološke perspektive. Izhajali smo iz tradicije v študiju terorizma, ki terorizem primerja ali celo enači z gledališčem (npr. Jenkins, 1985: 9). Takšno pozicijo smo poimenovali gledališki model (novega) terorizma. Ta model pa sloni na ključnem epistemološkem izhodišču: da je novi terorizem (gledališki, dramski) tekst, ki se izvaja (»igra«) – v procesu.

Tekst novega terorizma ni podan že od samega začetka. Svoje izhodišče ima v nasilnem dogodku, ki vključuje izvajalce – nasilneže (»teroriste«), aktivne/pasivne žrtve, aktivne/pasivne gledalce (»očividce«), aktivne/pasivne organe oblasti (policija, posebne enote, vojska). Tekst novega terorizma ima performativno naravo, nastaja v trenutku, ko se udejanja. Ta performativnost se odraža v dveh razsežnostih. Prvo smo poimenovali procesna razsežnost, saj tekst ni dan od samega začetka, temveč nastaja v procesu svojega uprizarjanja. Tekst novega terorizma je torej improviziran, novi terorizem je gledališka improvizacija. Drugo razsežnost teksta novega terorizma pa smo poimenovali opredeljevalna, saj je določeno nasilno dejanje komaj med svojim potekanjem definirano kot terorizem. Tekst namreč nastaja v trenutku svojega izrekanja in zato se tudi njegov žanr (da gre za tekst novega terorizma) določa istočasno z njegovim nastajanjem.

Gledališki model problematizira avtorja in avtorstvo v novem terorizmu, in sicer (1) s poudarjanjem strukturne logike in (2) nedoločljivosti avtorstva v njem.

Čeprav je terorist je realna oseba, ima govor o njem strukturno funkcijo – tekst novega terorizma umešča v širšo strukturo novega terorizma in ga napravi zgolj za primer, ki kaže na predpostavljene splošne zakonitosti novega terorizma. Neki osebi je torej pripisano avtorstvo teksta novega terorizma, kar pa ni nujno povezano s konkretnimi danostmi nasilnega dogodka. Je zgolj strukturna nujnost.

Iz gledališkega modela novega terorizma sledi, da avtorja ne moremo določiti iz treh razlogov. Prvič je tekst novega terorizma performativen (razvija se s svojim uprizarjanjem) in zato nima izvirne definitivne oblike, ki bi mu jo dal nek posameznik – avtor. Drugič so vsi akterji v novem terorizmu enakovredni. Vsi ga sooblikujejo v enaki meri in zato ne moremo nobenega med njimi povzdigniti v avtorja. Tretjič pa je tekst novega terorizma mediatiziran, v medijskem poročanju pa se razlika med avtorjem in komentatorjem zabriše.

Te ugotovitve o avtorstvu teksta novega terorizma, ki izhajajo iz razumevanja novega terorizma kot gledališča, smo slednjič osmislili s komunikološkimi teorijami avtorstva. Prikazali smo štiri modele avtorstva in jih poskušali prenesti na tekst novega terorizma: (1) model, ki združuje teoriji o smrti avtorja (Barthes, 1995/1969) in avtorski funkciji (Foucault, 1995/1969); (2) model holivudskega studija in teorije *auteurja* (cf. Kohn, 1999, Stillinger, 1991); (3) model, ki ločuje med avtorjem in komentatorjem (Foucault, 1991/1970) in (4) model primarnega in sekundarnega avtorstva.

Zaključili smo, da ima tekst novega terorizma (ki nastaja v družbenem procesu) avtorsko funkcijo, ki izhodiščni nasilni dogodek umesti v žanr terorizma. Avtorska funkcija je resda ponazorjena z imenom realne osebe (denimo z Osamo bin Ladmom), toda ta realna oseba ni avtor – avtorja samo predoči. Nasilni izhodiščni dogodek teksta novega terorizma ima mnogo pomenov, zato vzniknejo mnogi komentarji. Vsak izmed njih sicer izostri določen pomen (ta postane predvidljiv), a nepredvidljivost je zgolj predstavljena. Tekst novega terorizma še zmeraj ostane nepredvidljiv – ne več na ravni posameznih pomenov nasilnega dogodka, temveč na ravni svojega izrekanja, torej na stopnjah, ki sledijo izhodiščnemu dogodku (medijska upovedovanja, množenje komentarjev, iskanje krivcev).

Predlagani model terorizma opisuje vlogo in delovanje avtorstva in kaže, da simbolno, strukturno avtorstvo ni nujno utemeljeno v realnem avtorstvu. Hipoteze, ki jih lahko oblikujemo na podlagi našega modela, pa bi bilo seveda treba preveriti v empiričnih raziskavah.

Raziskovanje avtorstva v novem terorizmu ima širši pomen za družbo, onkraj spoznavnega interesa znanosti. Na naših ugotovitvah bi lahko utemeljili tudi kritiko

protiterorističnih ukrepov, ki želijo Al Kaidin novi terorizem preprečiti z odstranitvijo Osame bin Ladna. Takšna politika je zgrešena, celo škodljiva. Al Kaidin terorizem se bo nadaljeval, tudi če ujamejo ali ubijejo resničnega Bin Ladna. Še več, avtorsko funkcijo (ime Bin Ladna) bodo osvobodili vseh spon, ki jim jih nalaga oseba iz mesa in krvi. Avtorska funkcija novega terorizma bo še bolj učinkovita, nekako po načelu: »avtor novega terorizma je ubit, živel avtor novega terorizma!«.

6. Reference

11.6.1 Knjige

- Barthes, Roland (1995/1969) »Smrt avtorja«. V: Aleš Pogačnik (ur.). *Sodobna literarna teorija*. Ljubljana: Krtina, 19–24.
- Baudrillard, Jean (2003) *The Spirit of Terrorism and Other Essays, 2nd Edition*. London, New York: Verso.
- Beck, Ulrich (2002) *Macht und Gegenmacht im globalen Zeitalter: Neue weltpolitische Ökonomie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Corrigan, Timothy (2003/1991) »The Commerce of Auteursm«. V: Virginia Wright Wexman (ur.) *Film and Authorship*. New Brunswick, New Jersey, London: Rutgers University Press, 96–111.
- Czempiel, Ernst-Otto (2002) *Weltpolitik im Umbruch: Die Pax Americana, der Terrorismus und die Zukunft der internationalen Beziehungen*. München: C.H.Beck.
- Derrida, Jacques (2003) »Autoimmunity: Real and Symbolic Suicides—A Dialogue with Jacques Derrida«. V: Giovanna Borradori (ur.) *Philosophy in a Time of Terror*, 85–136.
- Dilley, Barbara (1995) »Foreword«. V: Ruth Zaporah. *Action Theater: The Improvisation of Presence*. Berkeley, CA: North Atlantic Books, xv–xviii.
- Foucault, Michel (1988/1969) »What is an author?«. V: David Lodge (ur.) *Modern criticism and theory: a reader*. London in New York: Longman, 197–210.
- (1991/1970) »Red diskurza: Nastopno predavanje na Collège de France 2. decembra 1970«. V: Michel Foucault (ur. Mladen Dolar) *Vednost – Oblast – Subjekt*. Ljubljana: Krt, 3–27.

- (1995/1969) »Kaj je avtor?«. V: Aleš Pogačnik (ur.) *Sodobna literarna teorija*. Ljubljana: Krtina, 25–40.
- Fouda, Yosri in Nick Fielding (2003) *Masterminds of Terror: The Truth Behind the Most Devastating Terrorist Attack the World Has Ever Seen*. Edinburgh in London: Mainstream Publishing.
- Gerrits, Robin P. J. M. (1992) »Terrorists' Perspectives: Memoirs«. V: David L. Paletz in Alex P. Schmid (ur.) *Terrorism and the Media*. London: Sage. 29–61.
- Guelke, Adrian (1995) *The Age of Terrorism and the International Political System*. London in New York: I. B. Tauris.
- Gunaratna, Rohan (2003) *Inside Al Kaida: Global Network of Terror, 2nd edition*. London: Hurst & Company.
- Habermas, Jürgen (2003) »Fundamentalism and Terror—A Dialogue with Jürgen Habermas«. V: Giovanna Borradori (ur.). *Philosophy in a Time of Terror*, 25–43.
- Hoffman, Bruce (1999) »Terrorism Trends and Prospects«. V: Ian O. Lesser et Al. *Counterring the New Terrorism*. Santa Monica, CA: Rand Corp., 7–35.
- (2003) *Al Kaida, Trends in Terrorism and Future Potentialities: An Assessment*. Santa Monica, CA: Rand Corp.
- Jenkins, Brian Michael (1985) *International Terrorism: The Other World War*. Santa Monica, CA: Rand Corp.
- (2002) *Countering Al Kaida : An Appreciation of the Situation and Suggestions for Strategy*. Santa Monica, CA: Rand Corp.
- Johnstone, Keith (1989/1979) *Impro: Improvisation and the Theatre*. London: Methuen Drama.
- Juergensmeyer, Mark (2000) *Terror in the Mind of God*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press.
- Kubiak, Anthony (1991) *Stages of Terror: Terrorism, Ideology and Coercion as Theatre History*. Bloomington in Indianapolis: Indiana Univesity Press.
- Laqueur, Walter (1999) *The New Terrorism: Fanaticism and the Arms of Mass Destruction*. London: Phoenix Press.
- (2003) *No End to War: Terrorism in the Twenty-First Century*. New York, London: Continuum.

- Mickolus, Edward F. in Susan L. Simmons (2002) *Terrorism, 1996–2001: A Chronology*. Westport, Connecticut, London: Greenwood Press.
- Picard, Robert G. (1993) *Media Portrayals of Terrorism: Functions and meaning of news coverage*. Ames, Iowa: Iowa State University Press.
- Pohly, Michael in Khalid Duran (2001) *Osama Bin Laden in mednarodni terorizem*. Tržič: Učila.
- Salokannel, Marjut (2003/1994) »Cinema in Search of Its Authors: On the Notion of Film Authorship in Legal Discourse«. V: Virginia Wright Wexman (ur.) *Film and Authorship*. New Brunswick, New Jersey, London: Rutgers University Press, 152–178.
- Schatz, Thomas (2003/1988) »The Whole Equation of Pictures«. V: Virginia Wright Wexman (ur.) *Film and Authorship*. New Brunswick, New Jersey, London: Rutgers University Press, 89–95.
- Spolin, Viola (1980/1970) *Improvizacijske vaje*. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko.
- Stern, Jessica (1999) *The Ultimate Terrorist*. Cambridge, Ma: Harvard University Press.
- Stillinger, Jack (1991) *Multiple Authorship and the Myth of the Solitary Genius*. New York, Oxford: Oxford University Press.
- Whittaker, David J. (2003) *The Terrorism Reader – Second Edition*. London, New York: Routledge.
- Zulaika, Joseba & William A. Douglass (1996) *Terror and Taboo: the follies, fables, and faces of terrorism*. London, New York: Routledge.
- Žižek, Slavoj (1982). *Zgodovina in nezavedno*. Ljubljana: Cankarjeva založba.

12.6.2 Članki

- Abumuslimov, Said-Hassan (2002) »Das ist verlogen«. *Der Spiegel*, 44/2002 (28. oktober), 143.
- Caryl, Christian in Eve Conant (2002) »Show of Nerve«. *Newsweek*. 4. november. Vol. 140 , Issue 19, 44–46.

- Friend, Tad (2003) »Credit Grab: How many writers does it take it to make a movie?«
The New Yorker, 20. oktober, 2003, 160–169.
- Graff, James in Enrique Zaldúa (2004) »Truth or Consequences« *Time*, 29. marec,
 Vol. 163, No. 13, 26–27.
- Laqueur, Walter (1996) »Postmodern Terrorism: New Rules for an Old Game«.
Foreign Affairs, Vol. 75, Issue 5 (september/oktober), 24f.
- Kant, Immanuel (1987/1798) »Spor fakultet«. *Vestnik IMŠ*, 1987/1, 14–37.
- Kohn, Nathaniel (1999) »Standpoint: Disappearing authors: A postmodern
 perspective on the practice of writing for the screen«. *Journal of Broadcasting
 & Electronic Media*, Vol. 43, Issue 3, 443–449.
- Klussmann, Uwe (2002) »Ein Bomber auf der Bühne«. *Der Spiegel*, 44/2002 (28.
 oktober), 140.

13.6.3 Elektronski viri

- AP (Associated Press) (2002) »Bin Laden's Looks Considered in Hunt«. 23. 11.
 <<http://www.washingtonpost.com/wp-dyn/politics/news/latest-ap/>> (23. 11.
 2002).
- BBC News (2002) »Chechen warlord claims responsibility«. 1. 11. <<http://new.bbc.co.uk/2/hi/europe/2388857.stm>> (23. 11. 2002).
- Dowd, Maureen (2002) »Is Osama Pea-Green?« *The New York Times*, 20. 11.
 <<http://www.nytimes.com/2002/11/20/opinion/20DOWD.html>> (23. 11. 2002).
- Gorobets, Alexander (2002) »Former Moscow Hostage Tells her Story«. *Pravda*, 1.
 11. <<http://english.pravda.ru/main/2002/11/01/39016.html>> (18.1.2004).
- Karush, Sarah in Vladimir Isachenkov (2002) »Some hostages »beaten on head with
 rifle butts«. *Toronto Star*, 29. 10. EBSCO, 6FP0201707558.
- McDonald, Mark (2002) »Survivors of Moscow siege tell their stories«. *Knight Ridder
 Washington Bureau*, 29. 10. EBSCO, 2W71024893839.
- O'Flynn, Kevin (2001) »Smash Has Flash, Cash, Crash«. *The Moscow Times*, 18.
 10. EBSCO, 2W80991177961.
- RAND Corporation (nedatirano) *About RAND*. <<http://www.rand.org/about/>> (28. 5.
 2004).

Siegel, Robert. (2002) »Profile: Surviving cast members of the Russian play ›Nord-Ost‹ not sure if they could continue their work following the siege of a theater by Chechen gunmen«. *NPR (National Public Radio)*, 31. 10. EBSCO, 6XN200210312106.

UNOD, United Nations Office on Drugs and Crime (2003) *Definitions of Terrorism*. <http://www.unodc.org/unodc/en/terrorism_definitions.html> (18. 1. 2004).

Walsh, Nick Paton (2002) »Who was pulling the strings of Chechen terrorist leader?« *The Observer*, 27. 10. <<http://www.observer.co.uk/international/story/0,6903,820240,00.html>> (23. 11. 2002).