

TREĆI PROGRAM  
BR. 154, PROLEĆE 2012.

U časopisu *Treći program* štampa se deo priloga emitovanih na Trećem programu Radio Beograda.

*Emitovanje Trećeg programa Radio Beograda počinje svake večeri u 20.00 časova. Program se emituje na srednjim talasima 1008 KHz (298 m) i preko mreže ultrakratkotalasnih predajnika: Avala na frekvenciji 97,6 MHz, Deli Jovan na 94,9 MHz, Tupižnica na 96,1 MHz, Ovčar na 90,1 MHz, Donji Milanovac na 90,0 MHz, Tekija na 92,1 MHz, Bajina Bašta na 93,0 MHz, Besna Kobila na 95,3 MHz, Crni Vrh (Jagodina) na 99,3 MHz, Jastrebac na 89,3 MHz, Crna Trava 99,6 MHz, Crveni Čot na 96,5 MHz, Maljen 107,9 MHz.*

# Sadržaj

## **ZVEZDANE STAZE**

- 9 PREDRAG KRSTIĆ i OLIVERA NUŠIĆ  
Kult(ura) svemirskih brodića: fenomen(ologija) *Zvezdanih staza*
- 41 MAJKL JINDRA  
Fandom *Zvezdanih staza* kao religijski fenomen
- 72 ROBERT KOZINEC  
Utopijski poduhvat: artikulisanje značenja kulture potrošnje  
*Zvezdanih staza*
- 118 ILSA BIK  
Dečaci u svemiru: *Zvezdane staze*, latencija i priča bez kraja

## **IMAGINARNA EDICIJA**

- 143 STIVEN MALHOL  
O *Osmom putniku*

## **STUDIJE I ČLANCI**

- 199 LJILJANA GAVRILOVIĆ  
Fan-fiction i kolektivna kreativnost
- 210 UNA POPOVIĆ  
Proširenje apriornog: filozofija simboličkih oblika kao  
transcendentalna filozofija kulture

4 **HRONIKA**

*Festivali*

231 VERA OBRADOVIĆ: Dvostruki lik igre – između koreodramskog i apstraktnog (Deveti Beogradski festival igre)

*Povodi*

238 SRETEN PETROVIĆ: Budućnost religije iz postmodernog ugla (Richard Rorty i Đani Vatimo, *Budućnost religije*)

## TREĆI PROGRAM

5

a quarterly publication by RTS containing a selection from the broadcasts of the Radio Belgrade 3.

No. 154, Spring 2012

## CONTENTS

### STAR TREK

- 9 PREDRAG KRSTIĆ and OLIVERA NUŠIĆ  
Cult(Ure) of Space Ships: the Phenomenology of Star Trek Phenomenon
- 41 MICHAEL JINDRA  
Star Trek Fandom as a Religious Phenomenon
- 72 ROBERT V. KOZINETS  
Utopian Enterprise: Articulating the Meanings of *Star Trek's* Culture of Consumption
- 118 ILSA J. BICK  
Boys in Space: *Star Trek*, Latency, and the Neverending Story

### IMAGINARY EDITION

- 143 STEPHEN MULHALL  
On *Alien*

### STUDIES AND ARTICLES

- 199 LJILJANA GAVRILOVIĆ  
Fan-fiction and New Creativity
- 210 UNA POPOVIĆ  
Expansion of a Priori: Philosophy of Symbolic Forms as Transcendental Philosophy of Culture

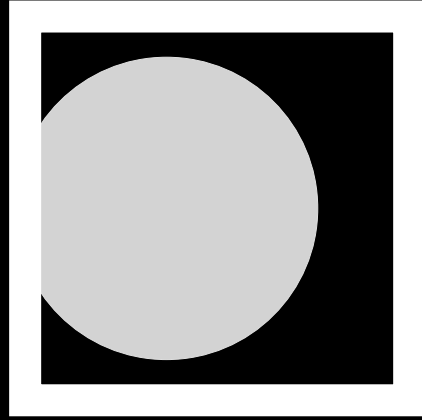
6 *CHRONICLE*

*Festivals*

- 231 VERA OBRADOVIĆ: The Dance's twofold face-between  
Coreodramic and abstract

*Occasions*

- 238 SRETEN PETROVIĆ: The Future of Religion from the Postmodern  
Angle

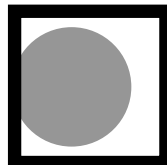


# *zvezdane staze*

priređili:  
olivera nušić i predrag krstić







PREDRAG KRSTIĆ\* i OLIVERA NUŠIĆ\*\*

## KULT(URA) SVEMIRSKIH BRODIĆA: FENOMEN(OLOGIJA) ZVEZDANIH STAZA\*\*\*

Ovaj prilog nastoji da demontira i izloži strukturu komponenata koje su od franšize *Zvezdanih staza* načinile neuporediv „fenomen” popularne kulture druge polovine XX i početka XXI veka. Pritom se materijal za rekonstrukciju njihovog značaja pronalazi kako u autorizovanom „tekstu” televizijskih serija i filmova, tako i u organizovanom pokloništvu koje ga je pratilo, oponašalo i dopisivalo. Zaključuje se da je tek u jednom „dijalektički” posredovanom odnosu kreacije „alternativne stvarnosti” i u njenoj situiranosti i upućenosti onoj sadašnjosti kojoj se obraćala, te u složenoj unutrašnjoj interakciji „udruženog poduhvata” kanonske i „divlje” produkcije tekstova i praksi *Zvezdanih staza*, moguće odrediti karakteristike koje su im obezbedile kulturni status.

*Ključne reči:* Zvezdane staze, fenomen popularne kulture, mitološki i religijski obrasci, književna tradicija, alternativna stvarnost.

Reč fenomen svakako nije najprikladnija, ali nije ni sasvim neprikladna kada se govori o *Zvezdanim stazama*. Ona je isprava značila nešto, bilo šta, što se pojavljuje, pa je tek u izvedenicama dobila značenje nečeg izuzetnog, izvanrednog, „fenomenalnog”. *Zvezdane staze* proglašavaju se fenomenom koji spada u mitologiju popularne kulture, koja hronično nije obzirna, da upotrebimo blagu reč, prema etimologiji i slojevima značenja reči. Ali to nije jedino a ni najbolje opravdanje. Ovde je reč o nečemu što se ne samo zaista pojavljuje, pre svega u vizuelnim medijima, nego o nečemu što se gotovo neprekidno, doduše s različitim intenzitetom, pojavljuje bezmalo

\* Institut za filozofiju i društvenu teoriju Univerziteta u Beogradu; krstic@instiftd.bg.ac.rs

\*\* Treći program Radio Beograda; olivera.nusic@rts.rs

\*\*\* Članak je rađen u okviru projekata br. 43007 i 41004, koje podržava Ministarstvo prosvete i nauke Republike Srbije.

- 10 pedeset godina – i očigledno nema nameru, a možda ni mogućnost, da ubrzo nestane sa videla. Reč je, dakle, o nečemu što dugotrajnom prisutnošću, a ne tek jednokratnim bleskom, kao i raznovrsnošću manifestacija (još jedna reč na čije bi se poreklo i precizan smisao valjalo podsetiti) i uticaja, možda zaista zaslužuje da se nazove fenomenom.

### *Autoistorizacija Postanja*

Sve je počelo sredinom šezdesetih godina prošlog veka. Tada je *kreator* i zaštitni znak *Zvezdanih staza*, Džin Rodenberi (Gene Roddenberry), ponudio produkcijskim kućama i zajednici ljubitelja naučne fantastike ideju da taj serijal bude nešto kao „vestern u svemiru”. Makar javno, to je bilo njegovo drugo ime; privatno, međutim, legenda veli da je pričao kako je zamisao oblikovao prema *Guliverovim putovanjima* Džonatana Svifta (Jonathan Swift), u nameri da se svaka epizoda odigrava, koliko kao napeta avanturistička priča toliko i kao kaža s moralnom poukom (Alexander 1994; Simon 1999). Posle izvesnog natezanja, počelo je snimanje i emitovanje onoga što će kasnije postati poznato kao „klasična” ili, neuporedivo češće, „originalna” serija *Zvezdanih staza* (*Classic Star Trek* ili *Star Trek: The Original Series* – v. „*Star Trek* website”, internet). Da bi se razlikovala od drugih serija i filmova istog naziva iz te „franšize”, pomenutim retronimima je, naime, naknadno referisano na ono što je svojevremeno predstavljeno samo pod naslovom *Star Trek*: niz od sedamdeset devet televizijskih epizoda koje su se originalno emitovale tokom tri sezone na televizijskoj mreži NBC, od 9. septembra 1966. do 3. juna 1969. godine.

U njima se pripovedaju dogodovštine posade svemirskog broda *Enterprajz* tokom petogodišnje misije u kojoj se „hrabro ide gde nijedan čovek dosad nije bio”. Poslednji citat je zapravo završni deo uvoda u svaku epizodu, u kojem dramatični glas glumca Vilijama Šatnera (William Shatner), koji igra kapetana Kirka, objašnjava svrhu ove avanture: *Space: the final frontier. These are the voyages of the starship Enterprise. Its five-year mission: to explore strange new worlds, to seek out new life and new civilizations, to boldly go where no man has gone before.* Pored Šatnera, nosioci glavnih i nezaboravnih uloga bili su Lionard Nimoj (Leonard Nimoy) kao mister Spok (Mr Spock), Diforest Keli (DeForest Kelley) kao dr Lionard „Kost” Mekoj (Dr. Leonard „Bones” McCoy), Džejms Duhan (James Doohan) kao šef mašinskog pogona, Montgomeri Skot „Skoti” (Montgomery „Scotty” Scott), Nišel Nikols (Nichelle Nichols) kao oficirka za komunikaciju, poručnica Uhura (Uhura), prva afroamerikanka koja je imala tako zapaženu ulogu u američkim televizijskim serijama i značajnu poziciju u komandnoj strukturi broda, Džordž Tekej (George Takei) kao Hikara Sulu

(Hikara Sulu) i Volter Kanig (Walter Koenig) kao zastavnik Pavela Čekova (Pavel Chekov), koji se, doduše, tek u drugoj sezoni pridružio seriji.<sup>1</sup>

Ipak, kao nezamenjiva okosnica serije izdvojila su se tri noseća lika: kapetan Kirk, mister Spok i doktor Mekoj. Kirk je strastan i često agresivan, ali sa smislom za humor, Spok je, naravno, neumoljivo logičan, a Mekoj pomalo zloban, ali uvek saosećajan. Ta trijada se obično sukobljavala i gradila dramski sukob na umnogome tipski način: Kirk je primoran da donese tešku oduku, Spok zastupa logičan ali bezosećajan način rešavanja problema, a Mekoj sasvim utilitarno insistira na činjenju ma čega što uzrokuje manje štete. Recepcija gledališta je samo delimično odgovarala projekciji autora ovih karaktera. Kirk je zaista postao reprezent odvažnosti i neodoljive probitačnosti, ali je Vulkanac šiljatih ušiju i obrva, Spok – koga su isprva zvaničnici emisione mreže odbili u strahu da bi njegova „satanska” pojava mogla da bude uznemirujuća za gledaoce, a potom čak retuširali njegove istaknute uši i obrve u propagandnim materijalima koje su slali podružnicama – ipak na kraju postao ne samo uzor bespoštedne racionalnosti nego i, suprotno nameri, jedan od najpopularnijih seks-simbola (Nimoy 1995: 85–88; Jewett & Lawrence 2007: 230), kao što je Mekoj ostao upamćen kao protoprimer karaktera ganutog seoskog (a svemirskog) doktora.

Serija je naravno uključivala i mnoge druge likove, među kojima se posebno izdvajaju *redshirts*. Ti „crvenokošuljaši” su obično bili sporedni oficiri ili redovi zaduženi za obezbeđenje. Oni su „ubijani” ili „ranjavani” gotovo čim bi se pojavili. To je u seriji bio toliko uobičajen tok događaja da je termin i van nje počeo da se upotrebljava za onu vrstu dramskih likova čija je jedina svrha da poginu u nekoj sceni nasilja, ne bi li se dočarale opasne okolnosti s kojima se suočavaju „besmrtni” glavni junaci (Kapell 2010b). Pa i kad više nije bilo crvenih košulja, kada je Zvezdana flota promenila uniforme, obrazac je ostao isti i jasan. Taša Jar (Tasha Yar), šef obezbeđenja Enterprajza u *Sledećoj generaciji*, jedini je noseći lik čitave franšize koji tokom trajanja serije „definitivno” umire, ali će se i ona u svojevrsnim inkarnacijama u dve kasnije epizode ponovo „pojaviti”.

<sup>1</sup> Prema jednoj nezvaničnoj interpretaciji, taj lik je naknadno uveden jer je moskovska *Pravda* prigovorila da nema Sovjeta među očigledno kulturno različitim predstavnicima posade, odnosno da se taj izostanak može shvatiti kao omalovažavanje zemlje čiji je kosmonaut, Jurij Gagarin, izveo prvi kosmički let. Sam Rodenberi je priznao da je „stvar oko Čekova bila njihova najveća greška” i da mu je još uvek neprijatno „zbog činjenice da nismo uključili Rusa odmah od početka”, ali je po svoj prilici, i po običaju, istina daleko plića: Čekov je uveden u *Zvezdane staze* prevashodno kao lik koji bi bio seksualno privlačniji tinejdžerkama (Whitfield & Roddenberry 1968). Sam Kanig, odnosno Čekov, u specijalu povodom četrdesete godišnjice *Originalne serije*, 2006. godine, izjavio je da je oduvek sumnjao u glasine o *Pravdi*, budući da se *Zvezdane staze* nikada nisu prikazivale na sovjetskoj televiziji.

12 Nova ili, kako je kod nas ređe prevedeno, *Sledeća generacija Zvezdanih staza* (*Star Trek: The next generation*), ovog puta predstavljena ili kategorizovana kao „naučnofantastična drama” (i dalje dobrim delom, do pete sezone, odnosno do njegove smrti 1991. godine, pod upravom Rodenberija), sa svojim još dugovekijim sedmosezonskim serijalom od sto sedamdeset osam epizoda, nastupa dvadesetak godina posle originalnih *Zvezdanih staza* – emituje se od 28. septembra 1987. i traje do 23. maja 1994. godine, a radnju smešta u XXIV vek, od 2364. do 2379. godine, oko osamdeset do sto godina posle vremenskog okvira *Originalne serije*.

Junaci su stari – likovi su novi. Nov je, naime, svemirski brod, ali i dalje pod neizbežnim nazivom *Enterprajz* (*USS Enterprise NCC-1701-D*), kao peti brod Ujedinjene Federacije Planeta koji nosi to ime. I nova je, razumljivo, posada. Nju sada predvode kapetan Žan-Lik Pikar (Jean-Luc Picard) koga igra Patrik Stjuart (Patrick Stewart) i prvi oficir, komandir Vilijam Rajker (William Riker), koga glumi Džonatan Frejks (Jonathan Frakes), a slede drugi glavni likovi predstavnici ljudske vrste: Gejts Mekfaden (Gates McFadden) kao doktorica Beverli Krašer (Beverly Crusher), Vil Viton (Richard William „Wil” Wheaton III) kao njen sin Vesli (Wesley Crusher) i Levar Barton (LeVar Burton) kao glavni inženjer novog *Enterprajza* Džordi Laforž (Geordi La Forge). Međutim, ova serija je izuzetna i po tome što među glavne likove i na visoke komandne položaje uvodi strane vrste daleko nadrastajući insistiranje *Originalne serije* na egzotičnom obitavanju jednog poluvulkanca, Spoka, među isključivo ljudskom kolikogod rasno mešovitom posadom, ili, još gore, na njegovom pojavljivanju samo da bi se naglasila „humanost” onih koji mu nisu slični. Tu su sada Diana Troj (Deanna Troi), brodska savetnica koja je polu-Betazoid i koju igra Marina Sirtis (Marina Sirtis), potom Vorf (Worf), prvi klingonski oficir u *Zvezdanoj floti*, oficir koji je u rangu poručnika postao taktički oficir a potom i šef obezbeđenja na *Enterprajzu* i koga interpretira glumac Majkl Dorn (Michael Dorn). Poseban status pripada androidu Dati (Data) koga oličava Brent Spiner (Brent Spiner) i koji je prvi i, mislilo se, jedini oblik takvog (veštačkog) života u univerzumu, koji je bez obzira na to završio Akademiju *Zvezdane flote* i kao poručnik postao trećekomandujući na mostu *Enterprajza*. Najzad, najavna špica koja na početku svake epizode objavljuje svrhu svemirskog broda, razumljivo izgovorena glasom novog kapetana, takođe je ostala stara – naizgled neznatno a ipak značajno pretrađena u odnosu na originalnu verziju tako da bude rodno pa čak i vrsno neutralna i da signalizira „misiju” otvorenog kraja: *Space: the final frontier. These are the voyages of the starship Enterprise. Its continuing mission: to explore strange new worlds, to seek out new life and new civilizations, to boldly go where no one has gone before.*

Uopšteno govoreći, priče *Sledeće generacije* se u znatno većoj meri usredsređuju na otkriće novog života, na socijalne i političke odnose sa

vanzemaljskim kulturama i otuda na ispitivanje „ljudske prirode”. U tom pogledu znatno „dramskije” od onih iz prethodne serije, njene epizode često suočavaju Pikara i njegovu posadu sa teškim odlukama, obično prinudnim izborima manjeg zla, i životom sa posledicama odluka koje ne mogu da imaju srećan kraj ili, još gore, ostaju neprijatno nerazrešene i šokiraju otvorenošću mogućih ishoda. Finalna epizoda treće sezone, „Najbolje od oba sveta” („The Best of Both Worlds”, DVD), bila je tako prva koja je čak čitavu sezonu završila bez razrešenja kardinalnog pitanja zapleta. Ta tradicija će se nastaviti do kraja serije. Prema Rodenberijevoj novoj viziji (koju su kritičari i nesrećni autori scenarija, koje su brže otpuštali nego što su ih upošljavali, odmah proglasili „dogmatskom”, a program „biblijski” konstruisanom „zajednicom braće i sestara”) u budućnosti više ne sme biti mesta za onu prethodnu budućnost „tvrdokornog šegačenja” Kirka, Spoka i doktora Mekoja, kao ni za bilo kakve međuljudske sukobe, ili uopšte interakcije koje se „oslanjaju na bazične motive pohlepe, požude i moći”. Bar ne među posadom Enterprajza. Umesto toga favorizovano je ono što je nedostajalo *Originalnoj seriji*: interakcija posade sa ostatkom univerzuma, a ne više (samo) intervencija u njega. Zapleti su postali prefinjeniji i počeli su da mešaju dramu sa komičkim opuštanjem, a likovi su sve brižljivije karakterisani. Uskoro će prevladati uverenje, i među kritičarima i među gledaocima, da je upravo *Sledeća generacija*, a ne *Originalna serija* ili filmovi koje je ta postava snimila, „tek sada onaj pravi *Star Trek*”. Fanovi se, međutim, i danas opredeljuju između Kirka i Pikara, tj. dele se na poklonike univerzuma *Zvezdanih staza Originalne serije* ili *Sledeće generacije* (Nemecek 1992; Dillard 1994).

*Sledeća generacija* imala je najviši rejting od svih serija *Zvezdanih staza*, pa je čak bila i najgledaniji program na lokalnim televizijama poslednjih nekoliko godina premijernog emitovanja. Osim toga, i zahvaljujući tome, poslužila je i kao odskočna daska za ideje u drugim serijama: mnoge rase, likovi i odnosi koje je uvela *Sledeća generacija* postale su osnov za epizode u novim serijalima *Zvezdanih staza – Dubokom svemiru Devet i Vojadžeru*. U nasleđe *Sledeće generacije* spadaju i četiri filma, kao i brojne novele, analitičke knjige, veb-sajtovi i ruktovrine fanova (Zoglin 1994). Moglo bi se reći da je sa *Sledećom generacijom*, fenomen *Zvezdanih staza* bio na vrhuncu. Na hiljade ljudi napunilo je stadion Skajdom (SkyDome) u Torontu da bi gledali završnu epizodu na „džambo-tronu”, a jedan od tri originalna modela USS Enterprise-D koji su korišćeni za snimanje, prodat je 7. oktobra 2006. na aukciji u Kristiju (Christie) Polu Alenu (Paul Allen) – vlasniku, između ostalog, Muzeja naučne fantastike (Science Fiction Museum) u Sijetlu – za petsto sedamdeset šest hiljada dolara.

Sa *Sledećom generacijom*, međutim, već se preklapaju „generacije” i u televizijskom i u „realnom vremenu” filmovanih događaja. Godine 1993.

- 14 počinje ciklus koji se prepliće s prethodnim i nastavlja ga – *Duboki svemir Devet (Star Trek: Deep Space Nine)*. On traje do 1999, a tokom njegovog trajanja, 1995, počinje emitovanje sage *Vojadžer (Star Trek: Voyager)*, koje se završava 2001. godine. Iste te godine počinje *Enterprajz (Enterprise)*, koji se radnjom vraća na vreme pre *Originalne serije*, i traje do 2005. godine. Ako tome dodamo i *Animiranu seriju (Star trek: Animated series)*, 1973–1974, zaključuje se spisak zvaničnih televizijskih serija koje s manje ili više uspeha predstavljaju (i)storiju *Zvezdanih staza*.

### Uređenje okoliša

Međutim, tih šest televizijskih serijala u kojima je tokom trideset sezona ukupno proizvedeno sedamsto dvadeset šest igranih epizoda, s druge strane, samo su jezgro, najveći i centralni deo jednog modernog „mita”<sup>2</sup>, na kom se onda zasniva i okuplja ono što sačinjava njihov celokupni fenomen. Pre svega, u njega još spadaju dugometražni filmovi koji su pod „brendom” *Zvezdanih staza* u gotovo pravilnim intervalima snimani od 1979. godine: *The Motion Picture* (1979), *The Wrath of Khan* (1982), *The Search for Spock* (1984), *The Voyage Home* (1986), *The Final Frontier* (1989), *The Undiscovered Country* (1991), *Generations* (1994), *First contact* (1996), *Insurrection* (1998), *Nemesis* (2002), *Star Trek* (2009). Zasad ih je, dakle, jedanaest, a pod radnim naslovom *XII* za 2013. godinu se planira nova filmovana verzija doživljaja starih junaka, uvek onih iz nekog od televizijskih serijala.

Ali ti poduhvati ekranizacija ni izdaleka ne sačinjavaju sve što potpada pod „franšizu” *Zvezdanih staza*. Ona je naprosto jedna industrija vredna više milijardi dolara, industrija koja obuhvata i veliki broj romana, kratkih priča, televizijskih i filmskih preadaptacija, stripova, video-igrice i drugih materijala, koji se načelno smatraju nekanonskim,<sup>3</sup> kao i jedan „muzej budućnosti”, odnosno *Zvezdanim stazama* inspirisanu i licenciranu „tematsku atrakciju” u hotelu Hilton u Las Vegasu, koja je potrajala od 1998. do 2008. godine. Tome, takođe, treba pridodati najmanje dva putujuća muzeja čiji su eksponati rekviziti iz epizoda ili filmova *Zvezdanih staza*. Koliko nam je poznato, i jordanski kralj, veliki ljubitelj *Zvezdanih staza*, koji se čak pojavio u jednoj njihovoj epizodi, gradi tematski „park” u svojoj zemlji, za koji nemamo podatak kada će biti dovršen i otvoren.

<sup>2</sup> Postoje uverljiva obrazloženja stanovišta da se *Zvezdane staze* mogu smatrati modernim ili čak i ne toliko modernim mitom, budući da su svi orijentiri klasičnih studija mita – „primitivno”, „drugo”, simboli, religiozne implikacije, herojski i rodni stereotipi itd. – preseljeni u vizuelnu produkciju jednog zaista novog mitskog pejzaža. To im se onda može pripisati i kao zasluga i kao manjak (upor. Kapell 2010a).

<sup>3</sup> Za inspiraciju video-igrice televizijskim i filmskim *Zvezdanim stazama* i interakciju s njima v. Niesz & Holland 1984; Wolf 1997.

Kulturni uticaj *Zvezdanih staza* pruža se, dakle, preko dugovečnosti i profitabilnosti njihovog emitovanja. Oko tog programa narasla je čitava potkultura, koja je najmanje četrdeset godina – tj. od prve konvencije održane u Njujorku 1972. i prve centralizovane organizacije, *Welcommitte*, koja je ustanovljena iste godine, i kao svojevrsna inicijacija i kao svojevrsna legitimacija fanova *Zvezdanih staza* – institucionalizovana njihovim redovnim okupljanjima, organizovanjem, saradnjom i stvaralaštvom. Ali, uticaj se proširuje i na one koji nisu njihovi poklonici, pa čak možda ni gledaoci, i doslovno prodire u svakodnevni govor. Izrazi, fraze, replike, termini i koncepti koji su se pojavljivali u emisijama ušli su, prema jednoj klasifikaciji, u čak sedamdeset oblasti „običnog jezika”, izvan kojih je teško zamisliti da je neka pretekla: od opisa duševnog stanja i ljudske prirode, preko pitanja života i smrti, dobra i zla i teologije i vere, do područja komunikacije, diplomatije, pravde i zakona.<sup>4</sup> Ni to im nije bilo dosta, *Zvezdane staze* stvorile su, kažu, potpuno funkcionalan „konleng” – (veštački) konstruisani (klingonski) jezik (Rohr 2003).

Najzad, *Zvezdane staze* ne samo što su postale nezaobilazna referenca akademskih izučavanja i to, što nije neočekivano, studija popularne kulture (upor. Italie 2007; Geraghty 2007), već su inspirisale mnoge druge naučne rasprave, neki čak tvrde i naučna otkrića, u rasponu od metafizike i etike, preko neurologije i biologije, do mašinstva i tehnologije.<sup>5</sup> I javna priznanja takvog statusa nisu izostala. Već krajem šezdesetih godina prestižni Institut Smitsonijan (Smithsonian Institution) upravo je *Zvezdanim stazama* ukazao čast da prvi put od njenih autora zatraži kopije jednog televizijskog programa ne bi li ih uvrstio u svoju arhivu (Scott 1968: 17). Godine 1977. Uprava Nacionalnih aeronautičkih i svemirskih istraživanja Sjedinjenih Američkih Država, uz prisustvo aktera *Zvezdanih staza*, na maloj svečanosti dala je ime Enterprajz prvom probnom svemirskom šatlu.

### *Sticanje sledbenika*

Spočetka, međutim, uopšte nije izgledalo da će (originalna) serija steći kulturni status, niti su se karakteristike tog budućeg „kulta” ispoljavale na način na koji ih danas rutinski opažamo. Nasuprot, na primer, popularnom uverenju među njihovim ljubiteljima, *Zvezdane staze* nisu isprva bile gledanije među mlađom televizijskom publikom: neki rivalski programi na televizijskoj mreži NBC imali su veću zastupljenost kategorije „mladih” („A

<sup>4</sup> Videti impresivnu zbirku takvih mesta Sherwin 1999.

<sup>5</sup> Uporediti, prema našem saznanju, dosad i dalje najiscrpniju bibliografiju takvih radova: Geraghty 2002 i, takođe, redovno ali nepregledno „apdejtovanu” „The Complete Starfleet Library”, internet. Za doduše nesveobuhvatni, ali dobro punktirani pregled uticaja fenomena *Zvezdanih staza* prema oblastima uporediti Geraghty 2008.

- 16 Look At *Star Trek*”, internet). U poređenju s publikom drugih emisija, *Zvezdane staze* su se izdvajale znatno boljim rejtingom među „kvalitetnim gledalištem”: boljestojećim i visokoobrazovanim muškarcima (Pearson 2011: 115). Pokazalo se da je to ujedno bila i veoma angažovana publika koja je svojim entuzijazmom iznenadila NBC. Kada su se krajem 1967. godine proširile glasine da seriji prethodi otkazivanje, Rodenberi je navodno tajno otpočeo i finansirao, a Blo Trimbl (Blo Trimble), njen muž Džon (John) i drugi fanovi organizovali, jednu dotad neviđenu kampanju spasavanja programa, u kojoj su angažovali desetine hiljada gledalaca da pišu pisma podrške (Poe 1998: 138; upor. Solow & Justman 1997). Princip je bio prost, ali tada ne tako raširen kao danas. Porodica Trimbl je preuzela četiri hiljade adresa sa liste učesnika konvencije naučne fantastike i zatražila od fanova da pišu NBC-u i da zamole još desetoro poznanika da učine isto (Michaud 1986: 128). Mreža je primila dvadeset devet hiljada pisama fanova već tokom prve sezone *Zvezdanih staza*, a skoro sto šesnaest hiljada pisama između decembra 1967. i marta 1968, uključujući i više od pedeset dve hiljade pisama samo u februaru. Prema jednom administratoru NBC-a, primljeno je čak više od milion poštanskih pošiljki, ali je otvoreno samo sto šesnaest hiljada (Davies & Pearson 2007: 218; Poe 1998: 138–139).<sup>6</sup>

Legenda dalje kaže da su pisma koja su podržavala *Zvezdane staze* bila drugačija od većine pisama koja su televizijske mreže inače redovno primale. Uglavnom su bila izrazito „pismena”, pisana uglađenim tonom, precizno artikulisanim jezikom i – na kvalitetnom kancelarijskom papiru. „Sudeći prema šest hiljada pisama koja je dobijao nedeljno (više nego bilo koji drugi), program su gledali naučnici, kustosi muzeja, psihijatri, lekari, univerzitetski profesori i drugi učeni ljudi” (Scott 1968: 17). Televizijska mreža je pak, skoro isto koliko i visoku stopu gledanosti, želela da ima program koji se obraća višoj srednjoj klasi i visokoobrazovanoj publici, pa je, gledajući istovremeno da odgovori na neočekivani ali dobrodošli publicitet i da ga iskoristi, donela neobičnu odluku da prvog marta 1968. objavi da je serija obnovljena (Pearson 2011: 116). Ta vest je prećutno sugerisala da se obustavi pisanje pisama, ali je izazvala njihovu novu lavinu. Ovog puta su to bila pisma u kojima su se fanovi zahvaljivali stanici na takvoj odluci (Poe 1998: 139; Gerrold 1996: 166).

I posle definitivnog otkazivanja *Zvezdanih staza*, godinu dana kasnije, pošto su u međuvremenu dobile neuporedivo lošiji termin emitovanja i znatno manji budžet zbog čega im je proporcionalno opala i gledanost,

---

<sup>6</sup> Povrh toga, u znak podrške, januara 1968, više od dvesta studenata kalifornijskog Instituta za tehnologiju marširalo je na televizijske studije u Burbenku, gde su snimane *Zvezdane staze*, noseći natpise *Draft Spock* i *Vulcan Power*, a studenti Berklija i Masačusetskog tehnološkog instituta organizovali su slične proteste u San Francisku i Njujorku (Scott 1968: 17).



serija je nastavila da se reprizira na lokalnim televizijskim stanicama širom Amerike i u šezdesetak drugih zemalja. Nasuprot iskustvima s repriziranjem drugih programa, ona ne samo da nije izgubila već je tek tada stekla popularnost. Moglo bi se zapravo reći, iako je i tokom originalnog emitovanja bila popularna u ne tako malom krugu fanova naučne fantastike i studenata tehnike, široku popularnost i kultni status stekla je tek posle repriza koje su usledile. Ta popularnost možda ne raste, ali se svakako do sada preobrazila u nepodeljeno poštovanje prema herojskom dobu televizijske naučne fantastike. Zahvaljujući, pre svega, sve širem krugu fanova koji su istinski uživali da iznova gledaju i komentarišu svaku epizodu i po desetak puta,<sup>7</sup> cena emitovanja vremenom je rasla umesto da pada. Do 1994. na lokalnim stanicama *Zvezdane staze* reprizno su emitovane na bezmalo celoj teritoriji (94%) Sjedinjenih Američkih Država (Pearson 2011: 122; Davies & Pearson 2007).

Fanovi nisu samo pratili i pamtili neprebrojne replike i zaplete već su, jednom rečju, postajali „fandom” – sve organizovanija neformalna zajednica koja se okupljala na redovnim konvencijama. Tamo su razmenjivali kopije i artikle povezane sa *Zvezdanim stazama*, sretali se sa glumcima, kolektivno gledali reprize starih epizoda i diskutovali o njima. Ako su bili imućniji, po neretko basnoslovnim cenama, mogli su da kupe artefakte i relikvije iz serije. Takvi fanovi su postali poznati kao *trekkies* ili *trekkers* – ime koje ni danas nije lišeno podsmešljivog prizvuka zbog njihove „fanatične” posvećenosti serijalu i poznavanju svake epizode do tančina („Star Trek”, internet; „Star Trek website”, internet).

Reč fan je, naime, skraćenica od reči fanatik koja je nastala od latinskog izraza *fanaticus*, čije je značenje sluga hrama (Jenkins 1992: 12). U tom smislu, već leksički bagaž ukazuje na mutacije bogoštovalačkih i bogoslužiteljskih motiva u bogomoljama savremene popularne kulture. Zaista, moglo bi se reći za mnoge njene „fenomene” da su nasleđe religioznih mitova zamenili medijskim svetovima ili počeli da postoje naporedo s njima. *Zvezdane staze* bi mogle biti ako ne protoprimer, onda bar tipičan slučaj. Štaviše, njihova mistička dimenzija, hotimice ili slučajno, veoma uspešno može da posluži, i zaista služi fanovima kao uporište za „mitologizaciju”. Ta mitologizacija, međutim, niukoliko nije neodređena i neprepoznatljiva, već je možda samo nova modifikacija one najstarije, vezane za (istorijsko) kretanje: za poreklo i za napredovanje ka (ne)slučenoj budućnosti (McLaren 1999). *Zvezdane staze* svojim dejstvom i recepcijom po svoj prilici otelovljuju fan(at)izam koji se približava religioznosti ili je otvoreno oponaša – i kada je reč o obimu njenih mitova i kada je reč o posvećenosti njihove

<sup>7</sup> Još jedan fenomen, koji ovog puta asocira na sapunske opere, te i u tom pogledu naziv „svemirska opera” nije potpuno pogrešan. Videti Ebert 1980: 92–93; upor. Chandler 2010.

- 18 vih sledbenika. I naravno, kada je reč o nepodnošenju vređanja njihovih bogova, bilo da ih razotkrivaju kao obične ljude u spavaćoj sobi, bilo da je ono proizvod medijske manipulacije.<sup>8</sup> Izvesnim se u svakom slučaju čini da organizovani fanovi *Zvezdanih staza* predstavljaju ne samo jednu respektabilnu i posebnu „kulturu”, čiji su značenje i praksa, kao i kod drugih takvih zajednica, ustanovljeni kroz slike masovnih medija, već i svojim izgrađenim senzibilitetom istovremeno umnogome prevazilaze još jedan medijski dirigovan „objekt potrošnje”.

### *Verske prakse*

Svako „terensko istraživanje” fan-klubova, konvencija i internet grupa vezanih za *Zvezdane staze* moralo je da zaključi makar da je njihova potkultura „konstruisana kao moćno utopijsko utočište”:

Stigma, društvena situacija i potreba za legitimizacijom oblikovali su različita značenja i prakse potkulturne potrošnje. Legitimizacijska artikulacija *Zvezdanih staza* kao religije ili mita naglašava veliko investiranje vlastitosti (*self*) fanova u tekst. Ta sakralizujuća artikulacija koristi se da udalji tekst od njegovog površnog statusa komercijalnog proizvoda (Kozinets 2001: 67).

I uopšte, empirijska istraživanja obožavanja *Zvezdanih staza*, tih ličnih ulaganja u njih i specifičnog „konzumerizma” na kom se to obožavanje zasniva, već su dobro razvijena i nesmanjeno inspirativna oblast „trakologije”, izvesne sociologije kulta *Zvezdanih staza*.

Za to je možda najzaslužnija birmingemska škola studija kulture (Birmingham School of Cultural Studies). Henri Dženkins (Henry Jenkins), Dženis Radvej (Janice Radway), Kamil Bejkon-Smit (Camille Bacon-Smith) i Konstans Penli (Constance Penley), između ostalih, prikazivali su fanove kao pažljive kritičare (pop) kulturnih tekstova i, istovremeno, učesnike u masovno distribuiranim komunalnim akcijama recikliranja, mutiranja i poboljšanja tuđeg dela. U manjoj ili većoj meri, svi su oni, osim što su našli pogodno tle za analize koje su išle u prilog njihovoj teorijskoj, odnosno metodološkoj orijentaciji, unekoliko kreditirali „fandom” *Zvezdanih staza* i umanjivali značaj negativnih karakteristika tih zajednica. To naročito važi za Henrija Dženkinsa i možda najznamenitiji i najuticajniji tekst o organizovanim ljubiteljima *Zvezdanih staza*, koje je on prikladno i dalekose-

---

<sup>8</sup> *Poslednje Hristovo iskušenje, Satanski stihovi* i paraistorijski trileri Dena Brauna (Dan Brown) imaju nešto od tog jeretičkog prepričavanja koje ne ruši definitivno dominantni narativ, već primorava pasivnog primaoca da dovede u pitanje tačnost tog narativa, isto kao što i skardne priče koje, manje ili više proizvoljno s obzirom na emitovani program, u njegovom nastavku pišu fanovi o Kirku i Spoku, obitavaju na temelju jednog „svetog” univerzuma *Zvezdanih staza* (Falzone 2000: 252–254).

žno nazvao „kradljivcima tekstova”. Dženkins je, naime, skovao i koristio (a ispostaviće se, ironično, preuzeo, „ukrao” od Mišela de Sertoa [Michel de Certeau]), sintagmu koja je potom postala legendarna i nezaobilazna – „tekstualna krađa” – ne bi li njome opisao proces kojim fanovi prihvataju i transformišu originalni tekst (Jenkins 1992: 75; De Certeau 1984: 174). Prema ovom tumačenju, *Zvezdane staze* i njihovi likovi postali su katalizator za mrežu novih prerađenih interpretacija i značenja koja ishoduju „zajedničkom tačkom reference koja pomaže društvenu interakciju među fanovima”. Fanovi koji su se angažovali kroz fan-klubove, fanzine, novele i konvencije postali su na taj način istovremeno aktivni učesnici u (re)produkciji i očuvanju jednog fiktivnog univerzuma *Zvezdanih staza*.

Dženkins naknadno priznaje da je prilikom početne analize gurnuo u drugi plan sukobe, rivalitete, napetosti i uniformizaciju, naglašavajući utopijske momente tih zajednica, i to iz „taktičkih razloga” – da se njihovi članovi predstave i izraze kako oni žele (Harrison 1996: 274). Posle tog davanja prava autoreprezentaciji i samolegitimizaciji, pojavili su se kritičkiji pristupi pokretu i organizacijama fanova *Zvezdanih staza* i naučne fantastike uopšte, kojima su radije istraživane izvesne pozadinske strukture „fenomena”. Sledstveno tome, pažnja je usmeravana na rekonstrukciju načina na koje organizovane zajednice ljubitelja oblikuju kulturu tog žanra, ponajpre na odnos fandoma i industrije zabave ili, ukratko, i s druge strane gledano, na to „kako se dešava popularna kultura: kako knjige dolaze na police i zašto baš te posebne knjige; kako ulazimo u proces oblikovanja proizvoda koji su nam dati” (Bacon-Smith 2000: 265; videti: Jenkins 2006; Radway 1984; Penley 1997).

Umesto da im se pripisuju subverzivne intencije i utopijska energija, dela stvaralaštva organizovanih poklonika *Zvezdanih staza*, nastala kao nadgradnja na autorizovane serije i filmove – priče, romani, fanzini, inscenacije, stripovi itd. – ne moraju biti viđena kao da otvaraju nove prostore za interpretacije, niti kao da izvorni tekst shvataju kao „otvoren” za dopisivanje i preadaptaciju. Naprotiv, on se možda pre, ili makar ponekad, opaža kao sveto i nepromenljivo pismo:

Stvarnost *Zvezdanih staza* mnogi fanovi videli su kao stvarnu. Njihov tekst je doslovno stvorio fiktivnu stvarnost u kojoj fanovi uživaju da učestvuju. Njihovo aktivno učešće u sve obimnijem tekstu nastavlja da čini njene fiktivne narative čak realnijim: što više ljudi veruje u poruku i etos *Zvezdanih staza*, njihova buduća istorija, onako kako je predstavljena u filmovima i epizodama, postaje legitimno proročanstvo stvari koje će doći. *Zvezdane staze* kao franšiza imaju nenormalnu količinu kulturne moći jer su postale drugi način života za mnoge od njenih fanova (Geraghty 2000: 162).

Gereti, međutim, dalje zaključuje da one mogu da obezbede fanovima ne samo „ponavljanje ekskluzivnog pogleda na budućnost” nego i „neogra-

20 ničenu slobodu za njihovu imaginaciju, ispunjavajući njihove vlastite snove, želje i fantazije” (*ibid.*).

Pisanje priča o omiljenim likovima, ili njihovo slikanje, mnogim fanovima je predstavljalo jednako zadovoljstvo kao kada ih vide na ekranu ili je od njega bilo neodvojivo. *Zvezdane staze* su i po tome izuzetne. One su imale, i još imaju, tako raznoliku i široku bazu angažovanog gledališta da nijedan drugi televizijski serijal ne može sa njima da se poredi. Kao potkrepljenje i ilustracija te teze moglo bi poslužiti pet tomova između 1998. i 2002. godine sabranih kratkih priča – *Zvezdane staze: čudni novi svetovi* – koje su pisali, prema rečima urednika, neki od najtalentovanijih fanova iz različitih zemalja i postavili ih u sve širi, a ipak i dalje jedinstveni univerzum *Zvezdanih staza* (Smith 1998; Smith 1999; Smith 2000; Smith 2001; Smith 2002). Otprilike u isto vreme nastala je i referentna antologija poezije, pesama koje ne iskazuju samo zahvalnost fanova serijalu, već prvi put uključuju i „pesme mržnje” i pesme koje kombinuju neke druge neverovatne lokacije i situacije sa fenomenom *Zvezdanih staza* (Laws 2000). Pored tih „klasičnih” sredstava izražavanja, posebno je značajno jedno savremeno sredstvo, fanzin, unutar kojeg ili putem kojeg su fanovi izražavali svoju „poetiku iluminacije”. Sve forme sabranog pisanja fanova koje su uključivale kratke priče, serijalizovane novele, poeziju, tehničke nacрте i umetničke radove u najrazličitijim vidovima rasle su ekstenzivno pošto se završilo trogodišnje emitovanje originalnih *Zvezdanih staza*.

Kao presudan momenat za etabliranje produktivnih zajednica ljubitelja *Zvezdanih staza* obično se uzima publikovanje knjige *Zvezdane staze žive!*, gde su oni prvi put prepoznati kao kreativni učesnici u jednom fenomenu koji bez njih to i ne bi bio. Objašnjavajući popularnost serije, autori knjige razlikuju dva njena efekta: „efekat otkrivanja” i „skrojeni efekat” (Lichtenberg, Marshak & Winston 1975: 9–51). Prvi efekat opisuje kako su ljudi uopšte „otkrili” *Zvezdane staze*, pošto su počele da se repriziraju na lokalnim televizijama ranih sedamdesetih godina prošlog veka. Taj početni dodir izazvao je kreativne impulse fanova. Oni su želeli više od *Zvezdanih staza*, ali su morali da stvore nove priče da bi ispunili svoju želju. Drugi fanovi su izabrali svoje omiljene pasaje *Zvezdanih staza* zato što su bili „skrojeni” tako da pristaju njihovom ukusu i interesovanju. Oni su se koncentrisali na specifične likove i teme sa kojima su se poistovetili, pa su i njihove priče koje su objavili u fanzinima postale popularne zahvaljujući fanovima srodnih afiniteta koji su želeli da ih čitaju.

Međutim, na priče i umetnost fanova sa značajnim seksualnim sadržajem, nazvane najčešće *slash fiction*<sup>9</sup>, obično se misli kada se tvrdi da su

<sup>9</sup> Posebnu klasu stvaralaštva fanova predstavlja „čitanje” i dopisivanje likova *Zvezdanih staza* u kontekstu homoerotskih odnosa. Reč je o proizvodnji čitave (pod)vrste priča koje uparuju istopolne likove (najčešće dva muškarca) u ljubavnim i eksplicitno

fanovi i pisci amateri „ingeniozno podrili i iznova napisali *Zvezdane staze* da bi odgovarale njihovim vlastitim seksualnim i društvenim željama” (Penley 1997: 2–3, 101–102) ili pak da su logično „produžili” „romantičnu potragu” za prijateljem u odrazu ogledala i onu afirmaciju „istopolne vršnjačke grupe” koja je već sadržana u „master-narativu” originalne bes-krajne priče o „dečacima u svemiru” koja je im je poslužila kao oslonac (Bick 1996: 56–57). Činjenica da su tako raznolike teme i problemi bili učitavani u *Zvezdane staze* i da je o njima pisano u takvom obimu, mogla bi već i sama sobom da pokaže da su one obezbedile okvir koji je otvoren za interpretaciju i poetičku obradu (Geraghty 2000: 164). Međutim, s druge strane, fanovi ne bi bili inspirisani *Zvezdanim stazama* da ne veruju da je to prava verzija budućnosti koja će doći: „Iznova pišući i prerađujući originalni tekst, fanovi *Zvezdanih staza* su ga učinili još stvarnijim. U izvesnom smislu oni su ga inkorporirali u svoje živote i koristili ga u svom posebnom životnom iskustvu” (Geraghty 2000: 173). Dženkinsova opomena ostaje na snazi: postajući stvarni, tekstovi fanova ne menjaju na ma koji značajan način originalni tekst, ali oni ipak „postaju nešto više nego što je on bio ranije, a ne nešto manje” (Jenkins 1992: 52).

### *Religijka imaginacija*

To nešto više koje se desilo ili dopisalo između hrama i prakse njegovih slugu ukazuje na jedno zanimljivo pomeranje ili čak premetanje koje se dogodilo tokom evolucije čitave franšize. Rodenberijev „laički humanizam” je na početku, u izrazito sekularnoj atmosferi *Originalne serije* i *Sledeće generacije*, isključivao detaljniju tematizaciju religijskog sklopa, da bi se naročito u *Dubokom svemiru devet*, a delimično i u *Vojadžeru*, serijama u čijem stvaranju tada već pokojni Rodenberi nije učestvovao, postepeno razvijala svojevrsna religijska perspektiva, a afirmacija „spiritualnosti” – doduše, ambivalentna – postala stožerni deo zapleta.<sup>10</sup> An Pirson (Anne Mackenzie

seksualnim scenama. One su nazvane *slash fiction* po inicijalima likova koji se tretiraju i kosoj crti (*slash*) između njih. Prototip tog žanra predstavljaju Kirkovi i Spokovi pornografski narativi koji su se označavali sa „K/S” i, ređe, „Kirk/Spock” i „Spirk” (za diskusiju o *slash fiction* v. Jenkins 1992; Lamb and Veith 1986; Penley 1991; Chapman 1994). Reč je zapravo o pričama, novelama, pesmama i drugim stvaralačkim sadržajima fanova *Zvezdanih staza* koji za polaznu tačku uzimaju zamišljeni ljubavni odnos između dva glavna lika originalne postavke televizijske serije. „K/S” je dakle deo šireg *slash fiction* žanra, koji „zaokviruje” ma koje glumačke uloge između kojih stavlja kosu crtu, a sam *slash fiction* je samo jedna varijanta *fan fictiona*, priča koje su pisali fanovi koristeći likove i postavke iz popularnih narativa.

<sup>10</sup> Za detaljniju analizu ovog pomeranja videti učeni ali čitljivi prikaz religijskih tema u *Zvezdanim stazama* tri religologa: Kraemer, Cassidy & Schwartz 2003.

- 22 Pearson), tako, ističe da je u tretmanu religije i religioznih verovanja u različitim televizijskim serijama i filmovima *Zvezdanih staza* evidentno da je njihov kreator bio naglašeno nenaklonjen religiji. Naime, on je, navodno, upravljao serijalom do takvih detalja da je u njemu primetna osuda svake organizovane religije kao nečega što „nudi svojim sledbenicima gotove odgovore i pretenduje na isključivu istinu koju je utvrdila religiozna hijerarhija umotana u simbole vlastitog autoriteta” (Pearson 1999: 18). Lari Krajcer (Larry Kreitzer) pak, u izvesnom smislu nasuprot tome, istrajno nastoji da ukaže na hrišćanske slike i motive koji su od početka inherentni *Zvezdanim stazama* (Kreitzer 1999). Džefri Lemp (Jeffrey Scott Lamp), najzad, zauzima ne srednje, nego, možda, pre nekakvo nadstanovište, koje „dijalektizuje” odnos teizma i ateizma i nalazi da su načela koja rukovode *Zvezdanim stazama* na specifičan način religiozna – iako su sekularna, materijalistička i optimistička, natprirodno vide kao prirodno i zastupaju religijski pluralizam. *Zvezdane staze* su prema ovom tumačenju, „u osnovi hrišćanske” ne samo zato što naglašavaju teme patnje, žrtvovanja i isкупljenja već zato što u njima postoji jedna posebna religija, koja je suštinski „antireligiozna”, jedna religija kakva je u vizijama njenog opstanka možda još i jedina zamisliva: „religija u budućnosti mora biti sekularna, u smislu u kojem je, recimo, zen budizam sekularan” (Lamp 1999: 212).

Izvesnim se čini jedino da su *Zvezdane staze* od početka protkane metafizičkim temama – temama (ne)verovanja u postojanje Boga u univerzumu, egzistencije i statusa zla, smisla i mogućnosti susretanja i komunikacije različitih mitova i rituala, početka i kraja života, odnosno smrti i zagrobnog života, spasenja i potrebe za njim itd. – koje se, ipak, samo uz nemala natezanja mogu i proreligiozno interpretirati, bar kada je reč o *Originalnoj seriji* i *Sledećoj generaciji*. Pravednije bi, možda, bilo reći da se u njima susrećemo sa fantastičnim projekcijama organizovanih formacija vere koje se tumače s poštovanjem, ali profano ili, u svakom slučaju, tako da se favorizuje otkrivanje a ne otkrovenje i objašnjenje naučnim a ne religijskim sredstvima (Littleton 2010). Parareligijska nota koja se uobičajeno nalazi u njima samima mogla bi se, zaista, odrediti jedino kao humanistički optimizam i sekularno mišljenje koje, istini za volju, nikada nije isključivo niti nužno antireligiozno, ali se, takođe, samo u jednom prenesenom ili veoma široko shvaćenom značenju može nazvati „religijom”.

Još zanimljivije, međutim, od toga da se otkriva religijska matrica tamo gde ona na prvi pogled nije očigledna jeste, možda, to što se iz jednog takvog načelno nereligioznog izvora ipak delotvorno artikulisala čitava jedna religija – što je u osnovi profana, tehnološka i humanistička utopija, bez obzira na skrivena ili švercovana značenja, svakako stilizovana u istinsku obrednu veru njenih pobornika. Drugim rečima, ako se u „tekstu” *Zvezdanih staza* nalazi osnov za poređenje sa klasičnom zapadnom

mitologijom, jednako ili u još većoj meri poklonici *Zvezdanih staza* se u akademskom, pa onda i javnom diskursu, poistovećuju s religijskim ili čak sektaškim oblicima verovanja. Majkl Jindra (Michael Jindra), pre svih, u *Zvezdanim stazama* nedvosmisleno prepoznaje jednu nekonvencionalnu, ali zato ne manje autentičnu „religijsku lokaciju“:

Fandom *Zvezdanih staza* sakralizuje elemente naše kulture, naporedo stvarajući jednu zajednicu sa onim utvrđenim praksama koje uključuju „kanon“ i hijerarhiju. Fandom *Zvezdanih staza* se takođe povezuje sa uvreženom stigmom, koja fanovima daje osećaj da su progonjeni i identitet koji je svojstven aktivnim religioznim grupama (Jindra 1994: 27).

Ali, s druge strane, primećuje se i da je obožavanje, pa i oboženje *Zvezdanih staza*, fenomen koji ne nalikuje ni na jedan drugi. On je, naime, preduzimljivošću i ikonografijom od početka odudarao od savremenih konkurentskih „religijskih“ kultova. Tradicionalne obrasce religije zaista usvaja i preoblikuje kulturna recepcija *Zvezdanih staza* ali, njima inspirisani, oni onda, budući sada okrenuti budućnosti i prožeti naučnotehnoškim utopijskim vizijama, postaju referentna tačka za konstrukciju (ipak sekularnog i američkog) identiteta i (optimističkog) svetonazora.<sup>11</sup> Religija u tom kretanju zaista kao da istovremeno iščezava i o(p)staje; od nje pretiče jedna moderna, ali niukoliko ne samo metaforički shvaćena „građanska religija“ (Bellah 1974): „Fandom *Zvezdanih staza* ne poseduje onu temeljnu ozbiljnost zvaničnih religija, ali takođe nije ni puka zabava“ (Jindra 1994: 50).

Možda je, dakle, bolje govoriti o „religijskoj funkciji“ popularne kulture, u kojoj posebno mesto zauzima naučna fantastika, a unutar nje kiborzi i androidi, poput Date iz *Zvezdanih staza: sledeća generacija* (kao i repli-

<sup>11</sup> *Zvezdane staze* su uglavnom viđene kao (odveć) optimistična tehnonaučna utopija. U izvesnom smislu, to je istina, pogotovo kada je reč o *Originalnoj seriji*, ali daleko od toga da one prenebregavaju ili isključuju prikaze opasnosti s obzirom na tehnološko oblikovanje budućnosti. Naprotiv. Možda bi bilo najpoštenije reći da one krećući od nade – ukazuju na strahove. S nadom je lakše izaći na kraj. Ona proizlazi iz uverenja da je upravo nauka uvek bila ona ljudska aktivnost zahvaljujući kojoj budućnost prestaje da bude iracionalna i koja otvara mogućnosti njenog ljudskog artikulisanja. Dejvid Džerald (David Gerrold) misli da se *Zvezdane staze* tiču upravo tog jednog neteističkog „osećaja čuda“ (termin koji je već korišćen da opiše naučnu fantastiku „zlatnog doba“), one prepoznatljive kombinacije tehnofilije i progressa, jednog entuzijazma za „gadžete“ i za budućnost istovremeno. Taj osećaj čuda je i „jezgro moći [*Zvezdanih staza*] da nas pokrenu“ (Gerrold 1996: x.). Sa strahom je osetljivije. On bi se ovde najpreciznije ticao toga da ono „naučno“ nije (više) „ljudsko“, da se nauka i njena postignuća već odavno „otujuju“, suprotstavljaju ljudskosti i korumpiraju je. Svedena dilema: tehnonaukom se afirmiše ljudskost ili nepovratno uzurpira njena budućnost? Dovoljno je argumenata i za jedno i za drugo (uporediti u tom smislu dirljivu ispovest Bila Džoja (Bill Joy) na prelazu vekova [Joy 2000]).

- 24 kanata iz *Blejd Ranera* i T800 iz *Terminatora*), koji oponašaju ljudski život ali ostaju izvan njega, koji služe kao protivteža čovečnosti i potenciraju je kao poželjno svojstvo, postavljajući na taj način gotovo nužno „suštinski religiozna pitanja i omeđujući granice čovečnosti, najčešće naspram tehnologije”.<sup>12</sup> Nevolja je upravo u tome što vršenje te „religijske funkcije” i ne mora biti tako „humanistički” orijentisano. Naime, takva „funkcionalizacija” *Zvezdanih staza*, za koju nije pogrešno reći da je (i) osobena „konzumeristička” sakralizacija industrije zabave, potrošnja sa alibijem ili šansom da postane duhovna (Belk, Wallendorf & Sherry 1989), može da poprimi i zlokobne oblike i izazove tragične rezultate, makar i nasuprot „osnovnoj poruci njenih kreatora da samo kritičkim mišljenjem možemo rešiti probleme na koje nailazimo” i, uostalom, nasuprot eksplicitnim ilustracijama potencijalno pogubnih konsekvenci „iracionalnih skokova vere”. Bez obzira na to, upravo su takvi izlivi ili ispadi fanova i/ili takve interpretacije jedne sada nove kanonske „knjige”, postali uzor oponašanja u slučaju one smeše sektaškog *new age* fanatizma koji je ishodio masovnim samoubistvom pripadnika zajednice Nebeska kapija (*Heaven's Gate*) marta 1997. godine.<sup>13</sup>

### Običajno pripitomljavanje

Srećom, društveni fenomen organizovane popularnosti *Zvezdanih staza*, izuzetne posvećenosti društava njihovih ljubitelja i gotovo autistične samodovoljnosti njihovih pogleda na svet, neuporedivo češće se svrstava u oblast ne „fanatizma” nego „folklor”. Postoji već čitava biblioteka instruktivnih i inspirativnih tekstova o takvom njihovom doživljavanju. Jedni traže istorijsko-literarne, ali uvek herojske zametke *Zvezdanih staza* – od Jasonovih argonauta, Odiseja i Beovulfa, preko vitezova okruglog stola, do Tolkinove (John Ronald Reuel Tolkien) trilogije *Gospodar prstenova* – i na taj način (koji lavira između opravdanja i slavljenja) smeštaju ih u neprolaznu tradiciju antropoloških obrazaca (Hauser 1977; McVeigh 2010). Još su, međutim, brojniji, a možda i značajniji tekstovi koji više ne traže objašnjenje fenomena u tekstu i/ili, eventualno, političkom kontekstu, već preduzimaju pravo etnografsko istraživanje reakcije fanova na *Zvezdane staze*, koji, dakle, više ne analiziraju ponuđeni vizuelni program, već istoriju i praksu oblika koje je njihovo obožavanje poprimilo na kompjuterskim mrežama,

---

<sup>12</sup> Videti: Brasher 1996; takođe, za ukazivanje na manjak već pravnog angažovanja kada je reč o tehničkim postignućima kao porukama recentnih dela naučne fantastike, naročito televizijske serije *Krstarica Galaktika* (upor. Tranter 2007); za politiku i pravo *Zvezdanih staza* i u tom pogledu, videti posebno Chaires & Chilton 2003.

<sup>13</sup> Ispostavilo se da su članovi te zajednice bili ne samo strasni fanovi *Zvezdanih staza*, nego su ih i koristili kao jedan od „svetih spisa” (Urban 2000: 269, 275; Barad & Robertson 2001: 312–313).



konvencijama, u klubovima fanova, u njihovoj samostalnoj literaturi, koja se (ne)zavisno nastavlja na ponuđeni sadržaj.

Uz Kamilu Bejkon-Smit (Bacon-Smith 1994), možda najbolji izdanak takvog sociokulturnog pristupa predstavlja rad Heder Džozef-Vitam (Heather R. Joseph-Witham). Ona se već bavi veštinom ili umetnošću kostimiranja unutar zajednice ljubitelja *Zvezdanih staza* i svedoči o njihovom dobačaju do centralne teme onih istraživanja koja se odnose na način učešća u folklornim kulturama koje nastaju u senci masovnih medija. To istraživanje pomoglo je da se jednom za svagda sruši stereotip o dezorijentisanom *Trekkie* u očajničkoj potrebi za „stvarnim životom”. Ljubitelji *Zvezdanih staza*, kao i mnogih drugih serijala, ispitivani su kao aktivni učesnici u unapređenju potkulture vlastitom muzikom, književnošću, filozofijom i vizuelnom umetnošću. Nalazi se da su oni preuzeli sirovi materijal za vlastitu kreativnu aktivnost, umnogome kao što su ranije generacije elaborirale i iznova pričale nagomilane narative njihove kulture. „Nismo mi određeni *Stazama*; *Staze* su određene nama”, objasnio je jedan od ispitanika (Joseph-Witham 1996: 47).

Interesovanje ovog istraživanja bilo je, međutim, usmereno ka jednom posebnom sektoru te potkulturne zajednice: ka onim fanovima koji su angažovani oko dizajniranja, proizvodnje i modelovanja vlastitih uniformi, šminke i kostima na osnovu serije. Ispostavlja se da razlozi zbog kojih ljudi biraju da kreativnije učestvuju u ovoj kulturi fanova, uprkos društvenoj stigmatizaciji koja je okružuje, uopšte nisu ni nerazumni ni nerazumljivi. „Pronalaženje sebe”, osećaj zajedništva i podrška koja se dobija učešćem u praksi obožavanja, ne samo da kompenzuju izvesne psihičke potrebe već otvaraju prostor ličnom izrazu. Stvaralaštvo te savremene folklorne kulture pritom podleže proceni koja nije nužno povezana sa početnom inspiracijom i neretko odlično prolazi na tom sudu. Ali ne samo prema spolja, fanovi koji preduzimaju aktivno rukotvoraštvo razapeti su i unutrašnjim tenzijama koje su, zapravo, veoma produktivne: oni nastoje da istovremeno što tačnije reprodukuju kostime koje su videli u emitovanim epizodama i/a da ih dizajniraju tako da odražavaju njihov individualni ukus. I oni, najzad i pre svega, nisu „egzotični frikovi” kakvim ih vide novinari, već inteligentni, kreativni i kulturno produktivni pripadnici jedne bogate i složene, ali i zahtevne i za svoje poklonike izdašne kulture obožavanja (Joseph-Witham 1996).

Najzad, i jedan i drugi, i striktno religijski i folkloristički ili ritualistički aspekt (religije) *Zvezdanih staza*, kroz često međusobno suprotstavljene analize različitih religijskih poruka koje su inherentne ovom serijalu, poruka koje se iščitavaju iz njega ili se učitavaju u njega, ne samo da je moguće da punopravno postoje naporedo, nego bi mogli biti svedočanstvo inspirativnosti za druge moguće teorijske orijentacije, stanovišta i interpre-

- 26 tacije: od onih sa zaledem religijskih studija, do antropološkog i sociološkog *backgrounda*. U svima njima se, na kraju krajeva, demonstrira da je jedna „sveta” ili, bolje, „posvećena zemlja”, takođe i plodno tle za izučavanje „fenomena” (v. zbornik koji u tom pogledu okuplja reprezentativne radove: Porter & McLaren 1999), kao i da „hodočasnici” koji je posećuju na očigledne načine otelovljuju rituale i verovanja koji su po osećaju zajedništva, liminalnosti i procesijama, sasvim srodni tradicionalnim religijskim ritualima (Porter 1999). Utoliko bi se moglo, ili čak moralo, reći da su *Zvezdane staze*, uprkos tome što se u svom osnovnom „tekstu” bave vanzemaljskim bićima i njihovim neprebrojnim religijama, u kontekstu recepcije ipak jedan sekularni mit, duboko skeptičan u pogledu svake one moći koja nastoji da uzurpira individualni zdrav razum, kao i da je „religija” *Zvezdanih staza* suštinski sekularna i, posebno, američka, budući da njena privlačnost prebiva u sposobnosti da „na mitski način izrazi i protivstavi neke od glavnih problema američke kulture”,<sup>14</sup> zbog čega nisu manje legitimna ili manje tačna vizija budućnosti (upor. Costanza 1999).

### *Proizvodnja kanona*

Kako su *Zvezdane staze* napredovale do takvog statusa? Kako je jedna vestern ili pustolovna okosnica izrasla u popularni mit? Kako su često trivijalni zapleti i oskudna tehnološka sredstva napravili žanrovsku činjenicu ili „fenomen” ili, u svakom slučaju, nezaobilazni orijentir „duha vremena”. Osim u kontekst mita i religije, te one posebne naučnofantastične tradicije iz koje je neposredno izrastao, vizuelni program *Zvezdanih staza* moguće je smestiti i u ambijent književne istorije i antropologije, moguće je rekonstruisati jedno specifično premošćavanje univerzuma klasične književnosti i popularne zabave, pokazujući kako se potonji oslanja na književnu klasičku i kako su i sami klasici bili popularna zabava svog vremena. S tog polazišta se pokazuje da ekranizovane priče *Zvezdanih staza* imaju neposredan odnos sa klasičnim mitom, da su, poput njega, uspele da stvore poseban, sveobuhvatan i koherentan svet, kao i da su povratno uticale na sadašnjost, zadobijajući popularnost istovremeno i evociranjem i modifikacijom i konstrukcijom našeg „osećaja” za uzvišeno, kao i onim specifičnim religijskim narativom koji daje, ili makar traži, sveobuhvatni i konačni smisao (Richards 1997).

Ali, moglo bi se i manje blagonaklono reći i pretpostaviti da se to nije desilo slučajno, pa ni iz naročito uzvišenih pobuda. Prema brojnim tuma-

---

<sup>14</sup> Wagner & Lundeen 1998: 4; za *Zvezdane staze* kao savremeni američki folklorni mit i manifestaciju ili promociju američkog društva, videti i specifičnije i manje ili više kritičke radove: Tyrrell 1977 i 1979; Reid-Jeffrey 1982; Corry 1984; Blair 1979; Ellington & Critelli 1983; Jewett & Lawrence 1977; Greenwald 1998; Pilkington 2010.

čenjima, *Zvezdane staze* su lukavo upotrebljavale sapunskoopersku i, istovremeno, identičnu šekspirovsku strategiju: poznati zapleti i tradicionalne priče omogućavale su popularnost kod širokog gledališta jer su ljudi već bili „naviknuti na te teme i zaplete”. Za razliku od iste stvari kada je reč o Šekspiru (William Shakespeare), na ovo „ziheraštvo” se obično gleda s osudom zbog manjka iskorišćavanja istraživačkog i kreativnog potencijala i, možda još i više, zbog transnarrativnih naloga, zbog podilaženja zahtevima tržišta. Džonson-Smit tako ukazuje na to da je imidž *Zvezdanih staza* pažljivo kovan duže od trideset godina i da bi njihova iole ozbiljnija promena u narativnom stilu i formatu rizikovala „ustanovljenu dinamiku gledališta” i ogrešila se o „zahtev bezbednosti” žanrovske televizije:

Ako različite serije *Zvezdanih staza* mogu da garantuju dobre nastavke i solidnu gledanost, one očigledno u manjoj ili većoj meri ispunjavaju očekivanja svojih gledalaca. Da li one, međutim, uvek funkcionišu kao naučna fantastika, omogućavajući kognitivnu i lingvističku začudnost, mnogo je sumnjivije (Johnson-Smith 2004: 108).

Moguće je, međutim, biti i blagonakloniji i za uzor igranja po proverenom modelu uzeti pozajmice čuvenih citata iz Šekspirovih komada i soneta kao naslova epizoda ili delova dijaloga, čime se, doduše na komercijalan i paradni, ali možda ipak i intelektualno odgovoran, edukativan ili inspirativan način naglašava veza između baštine književnosti i temeljnih narativa *Zvezdanih staza*. Lari Krajcer (Larry Kreitzer) ukazuje na to da su *Zvezdane staze* više nego bilo koji drugi televizijski program nastojale da pozajmljuju motive i citate iz književnosti, muzike, likovnih umetnosti i drugih vidova stvaralaštva. Povratno su im te kulturne reference pomogle da se stvori utisak da je njihov svet „načitan” i dale im „glazuru kulturne rafiniranosti”, obezbeđujući im „nivo respektabilnosti koji se inače ne bi pripisao naučnofantastičnoj seriji”: „Slobodno koristeći neke od najvažnijih književnih dokumenata našeg nasleđa, *Zvezdane staze* demonstriraju da su skladište zapadne kulture” (Kreitzer 1996: 1, 26–28). Krajcer nalazi da su, pored Šekspira, najvažniji „izvori” opremanja ili razmetanja obrazovanošću *Zvezdanih staza* Biblija i grčko-rimska mitologija (za iscrpan i pronicljiv pregled tih motiva videti Venskus 2009), ali je spisak navođenja i asociranja kulturnih, pre svega književnih, ali i filmskih klasika u serijama *Zvezdanih staza* – i to već u *Originalnoj seriji* – nemerljivo širi.

Pored bezmalo celokupnog Šekspira, svetih spisa judeohrišćanstva i paganske grčke, pojavljuju se na drugom kraju spektra književne baštine *Petar Pan* i *Pepeljuga*. Neizbežna *Alisa u zemlji čuda* Luisa Kerola (Lewis Carroll) takođe nalazi mesto u istom serijalu u kojem se priziva i, recimo, *Mobi Dik* Hermana Melvila (Herman Melville) i Šerlok Holms Artura Konana Dojla (Arthur Ignatius Conan Doyle). Spisak dalje uključuje, naravno, Homera, ali i Alaksandra Poupaa (Alexander Pope), Bajrona

- 28 (George Gordon Byron), Lorensa (D. H. Lawrence), Skota Ficdžeralda (Francis Scott Key Fitzgerald) i Franca Kafku (Franz Kafka). *Izgubljeni raj* Džona Miltona (John Milton), *Guliverova putovanja* Džonatana Svifta, *Priče o dva grada* Čarlsa Dikensa (Charles Dickens), *Gavran* Edgara Alana Poa (Edgar Allan Poe), *Tri musketara* Aleksandra Dime (Alexandre Dumas) i, naravno, *Čudni slučaj doktora Džekila i gospodina Hajda* Roberta Luisa Stivensona (Robert Louis Stevenson) i *Frankenštajn* Meri Šeli (Mary Shelley), dopunjavaju se *Poreklom vrsta* Čarlsa Darvina (Charles Darwin). Ako se tome dodaju i različite istorijske reference na, recimo, Čemberlenov (Neville Chamberlain) odgovor Hitleru (Adolf Hitler) ili uputstvo o jedenoju kolača Marije Antoanete (Marie Antoinette), katalog takvih referenci praktično postaje neiscrpan.<sup>15</sup>

### *Samosvest televizije*

Posebno bi se mogla istaći veza, ili čak vaskrs u *Zvezdanim stazama* dramske igre glumaca pod maskama koji predstavljaju mitološke ili alegorične ličnosti, igre popularne u Engleskoj u kasnom XVI i ranom XVII veku (Graham 2000), prevashodno blagodareći jednom fantastičnom izumu koji simulira scenu unutar scene, svojevrstu televiziju na televiziji. Reč je o „holodeku”, spravi ili generisanom virtualnom prostoru koji ima bezmalo sva svojstva pravog, pomoću koje likovi od *Zvezdanih staza: sledeće generacije* nadalje mogu da se „skoro realno” odnose prema holografskim bićima vlastite i kompjuterske kreacije. To je jedan, pre svega, zabavni aparat koji – ovde se to čini značajnim – obećava da će ispuniti sve one tehnološke snove koji su utkani u „interaktivni” potencijal televizije. On je u tom smislu supstitut televizije jer, zanimljivo i simptomatično, televizijska serija koja postavlja svoju radnju u XXIV vek i za njenog nosioca uzima svemirski brod *Enterprajz* – ne oprema ga televizijom kakvu znamo. Štaviše, prema epizodi „Neutralna zona” („The Neutral Zone”, DVD), koja je premijerno emitovana 16. maja 1988, televizija je „izumrla” do 2040, odnosno, kako nas Data izveštava, „nije potrajala mnogo dalje” od te godine – ovo predviđanje, međutim, treba uzeti manje ozbiljno nego druga ne samo zbog toga što se ta godina opasno približava nego i zato što bi to mogla biti samo jedna „osvetnička fantazija” udruženja pisaca koje je u vreme pripremanja epizode bilo u štrajku.

<sup>15</sup> Ipak, najiscrpnijim pregledom književnih asocijacija, zaprepašujuće ogromne detekcije veza *Zvezdanih staza* i književnosti ne samo kada je reč o citatima nego i o temama i karakterima koji reflektuju likove klasične književnosti (Šekspir – Data; Khan – Kapetan Ahab), kao i povratnog književnog uticaja koji je izvršila produkcija *Zvezdanih staza* na nefantastične knjige, romane i članke, pokazao se Broderick 2006.

Holodek je ipak nešto bolje od televizije, ali je svejedno, ispostavlja se, zamena za nju: u njemu se često, kao i na televiziji, nostalgичno rekreiraju i recikliraju proizvodi masovne kulture (*noir* filmovi, misterije Šerloka Holmsa, vestern obračuni, pustolovine Robina Huda, romanse *a la Casablanca* itd.). Holodek na prvi pogled opskrbljuje gledaoce vizijom futurističke diverzije, ali na drugi pogled se uviđa da zapravo ponavlja logiku same televizije i *Zvezdanih staza* kao televizijske serije. On omogućuje posadi Enterprajza da se aktivno angažuje oko iluzornih konstrukata – isto onako kao što su fanovi *Zvezdanih staza* osumnjičeni da to čine. On uvodi fiktivne likove u živote članova posade – isto kao što gledaoci redovno unose u svoj vlastiti život seriju u kojoj je on rekvizit (Joyrich 1996: 76–77).

Holodek se tako može videti i kao „jedna od naših trenutnih društvenih fascinacija” i kao onaj „čin kojem se prepuštamo kada gledamo same *Zvezdane staze*” (Johnson-Smith 2004: 100). U ideji holodeka je, kao i u televiziji, sadržana i mogućnost za interakciju, ali i mogućnost da se delimično ili potpuno utopi u zabavni scenario (Murray 1997). Holodek u tom smislu možda samo uprizoruje jedno autentično obećanje naučne fantastike da će nam pokazati „vrle nove svetove”, obećanje koje se stoga u najvećoj meri pronašlo ne više u filmu i televiziji, koji su i dalje opčinjeni idejom (visoko)tehnološkog ugošćavanja „iskustava iz druge ruke – sa svim njihovim transgresivnim, visceralnim i emocionalnim senzacijama”, nego upravo u onim „novim medijskim formama simulacija virtualne realnosti i kompjuterskih igara koje istražuju dimenzije utapanja i interaktivnosti” (King & Krzywinska 2000: 90, 92). Holodek nudi ugađenu televizijsku verziju ovog obećanja. On se može instruisati – „kompjuteru, zamrznji program” – i ima „bezbednosne protokole” kao sigurnosne prekidače, mada se u neretkim epizodama *Sledeće generacije* („Elementary, Dear Data”, DVD i „Ship in a Bottle”, DVD, na primer) i kasnije *Vojadžera* („Heroes and Demons”, DVD) istražuju i potencijalne opasnosti „holo-sveta” koji iznenada postaje stvaran.

Individualne i grupne holo-pustolovine na Enterprajzu i Vojadžeru nastupaju, međutim, uz bok sa muzičkim resitalima, pozorišnim komadima, javnim čitanjem poezije, sve primetno živim i kolektivnim vidovima zabave. Kapetan Pikar, koji, umnogome anahrono, voli da čita stvarne knjige na papiru a ne „daunloudovane” kompjuterske tekstove, često posećuje holodek, kao uostalom i kapetanica Dženavej posle njega, postavljajući u njemu „scenarija” filma *noir* i detektivske zavrzlake takozvanog Dikson Hila (Dixon Hill). Imajući u vidu taj izmaštani i dočarani kontekst XXIV veka, moglo bi se, poput Džonson-Smita, reći da barem neki posetioci holodeka ne ponavljaju logiku televizije, već joj se upravo u bitnom suprotstavljaju: „Gledanje vizuelnih medija, bilo zbog zabave bilo zbog novosti, očigledno je gotovo devijantno ponašanje”, a Tom Peris (Tom Paris), jedan

- 30 od junaka *Vojadžera* koji obožava američku popularnu kulturu kasnog XX veka, nije slučajno „polureformisani pobunjenik”. Pobuna menja stranu i odvodi u nepoznat i opasan pejzaž. Nasuprot drugima, koji ističu silne „visokokulturne” reference u serijama *Zvezdanih staza* koje posreduju prošlost, sadašnjost i budućnost, Džonson-Smit ukazuje na to da odsustvo prepoznatljive popularne kulture u njima, sa izuzetkom pobunjenika, može potpuno da ih dekontekstualizuje i ostavi gledaoce u „kulturnoj pustinji”: „u najgorem slučaju, *Zvezdane staze* funkcionišu (sasvim doslovno) u vakuumu; u najboljem slučaju, one su zavisne od strukturiranog odsustva” (Johnson-Smith 2004: 100–101).

### *Američka tragedija*

U svakom slučaju, već u *Originalnoj seriji Zvezdanih staza* postojao je jedan (debeo) „sloj sofisticacije”, čija je funkcija bila da premosti jaz između savremenog i imaginarnog sveta XXIII veka u koji je smeštena njihova radnja:

Takvo oslanjanje na plodove zapadne književnosti daje *Zvezdanim stazama* intelektualni kredibilitet koji ih čini prihvatljivijim za tipično zapadno gledalište, dok u isto vreme apeluje na razumevanje onoga što zapadna kultura otelovljuje. Nema sumnje da su *Zvezdane staze* s punim pravom postale jedan od prvih medijski generisanih mitova zapadnog društva (Kreitzer 1996: 26–27).

Takav status *Zvezdanih staza*, koji je sugerisao neki vid intelektualizma ispod njihove pop-kulturne površine, promovisao ih je, između ostalog, i u temu akademskih debata. Gerati (Lincoln Geraghty), koji je sasvim skeptičan u pogledu njihovih „pseudofilozofskih tropa i prizivanja književnosti”, u jednoj reviziji procene njihove „učenosti”, intelektualnoj „glazuri” suprotstavlja „vrhunski antiintelektualizam” kulture njenih fanova, koji se lako iznerviraju kada akademska čitanja *Zvezdanih staza* kritikuju one njihove fiktivne elemente koji dozvoljavaju fanovima da veruju u „pozitivne izgleda za budućnost”. Sugestija je da angažovanje istorijskih i kulturnih simbola, likova i metafora u gotovo svakoj epizodi prevashodno služi kontinuiranoj ponudi „istih tipova priča, karaktera i događaja”, koji vizuelizovani mogu da obezbede popularnost i integrišu generacijski raznoliku publiku. „Kakav god bio scenario, priča je uvek ista, jer se *Zvezdane staze* oslanjaju na minimalan broj poznatih temeljnih narativa da bi obezbedile hiljade priča koje istražuju galaksiju” (Geraghty 2000: 167).

I ne samo da istražuju nego i pronalaze i definišu. Serija *Zvezdane staze* je, naime, stvorila vlastitu „istoriju” ne bi li potpomogla legitimaciju svog fiktivnog narativa. S obzirom na tu istorizaciju pararealnosti *Zvezdanih staza*, Vilijam Tajrel (William Tyrrell) sugeriše da je „buduća istorija” koju one predstavljaju zapravo svet revitalizovane drevne prošlosti u kojoj su sada-

šnji neuspesi i sumnje prevladani: „One nam nude našu prošlost kao našu budućnost, dok od naše sadašnjosti čine prošlost koja je, kao ma koji istorijski događaj za našu budućnost orijentisanog Amerikanca, bezbedno svršena i zaboravljena” (Tyrrell 1977: 714). Vivijan Sobdžak (Vivian Sobchack), slično, kazuje da filmovi *Zvezdanih staza* gledaju unazad, da su nostalgичni i u osnovi staromodni: „Uprkos svoj njihovoj 'futurističkoj' gadžeteriji i specijalnim efektima, filmovi *Zvezdane staze* su konzervativni i nostalgичni; oni zamišljaju budućnost gledajući unazad na imaginaciju tekstualne prošlosti” (Sobchack 1998: 277). *Zvezdane staze* se u tom pogledu zaista prikazuju kao jedan „istorijski pastiš budućnosti”, čije je narative moguće videti kao onu vrstu istorije koja se smešta u „fiktionalne reprezentacije savremene američke stvarnosti” (Geraghty 2000: 168).

[One su] narativni diskurs koji ne samo da hrani našu strast za onim što budućnost može da donese već, takođe, obrazuju odnos sa prošlošću koja je posredovana, ne kroz pisani diskurs nego kroz televiziju i film. *Zvezdane staze* se ponašaju kao kanonski indikator onoga što Ameriku čini američkom. U ovom smislu, složiću se, *Zvezdane staze* su istorija (Geraghty 2000: 160).

I one su, u tom smislu ne samo „istorija” nego alternativni istorijski narativ koji obezbeđuje vezu između prošlosti i „budućnosti kao sadašnjosti”, koja, s obzirom na to da koristi kulturne metafore i simbole koji su poznati i (za)pisanoj istoriji i modernom čitaocu, poseduje kapacitet i da identifikuje istoriju i da bude dragocena za savremeno društvo. Kroz vizuelni medij televizije i filma *Zvezdane staze* postižu isto ono povezivanje sa prošlošću koje su književno aranžirani istorijski narativi postizali svojim didaktičkim pristupom:

Pametna upotreba poznatih simbola i tropa *Zvezdanih staza* ne samo da reprodukuje istorijski narativ već, takođe, daje gledaocima i fanovima okvir kroz koji mogu da uče o svojoj istoriji i trude se da razumeju svoj američki kulturni identitet (Geraghty 2000: 168).

Reč je, naravno, sve vreme, o fanovima, ili prevashodno o fanovima, koji su stupili u takav odnos sa „tekstom” da su ga iskoristili za ispunjenje vlastitih kreativnih želja i potreba, a time povratno omogućili da se obrazuje reputacija američke društvene savesti *Zvezdanih staza*. Njihova buduća istorija posredovala je inspiraciju fanova idealizovanom društvenom utopijom. Njihova reprezentacija stvarnosti fiktivne budućnosti nije bila određena kao mogući ishod kretanja društva, već je predstavljala onu budućnost koja se želela učiniti stvarnom. Tako se fiktivna istorija *Zvezdanih staza* i aktivnost fanova kombinuju u nešto što obrazuje sve širu „alternativnu stvarnost”, stvarnost (makar) njenih poklonika. Postoji, međutim, s druge strane gledano, jedan paradoksalno-ironični momenat tog saveza. Većina fanova čezne da bude deo tog „alternativnog sveta”, koji pak posto-

32 ji samo zbog njihovih nastojanja da žive unutar granica *Zvezdanih staza*. Upravo aktivnosti fanova, naime, legitimizuju onu fikcionalnu stvarnost koja se istovremeno sa ekrana neprestano ponavlja i revitalizuje. Rezultat, ili možda osnova, ovog podrazumevajućeg i/a lišenog razumevanja „jedinstva” fanova i *Zvezdanih staza* jeste drastična „razlika između onoga što fanovi veruju da je deo fiktivnog univerzuma koji okružuje seriju i onoga što kreatori i producenti programa vide kao autorizovano epizodama emitovanim na ekranu” (Geraghty 2000: 160).

Ali ne samo to, serijal *Zvezdane staze* je zaista sasvim sličan vesternu po tome što, naročito u *Vojadžeru* i *Enterprajzu* ne samo da crpe inspiraciju iz prošlosti i sadašnjosti već i sve više „gleda unazad ne bi li iznova napisao prošlost” (Johnson-Smith 2004: 10). Naučna fantastika uopšte, kao i vestern, iznova zamišlja prostor i vreme, priziva mitove otkrivanja i nacionalne svesti i stavlja u pogon imaginativnu upotrebu vizuelnih imaginarija: „U američkoj naučnoj fantastici, 'priroda' je zamenjena univerzumom, ali ostatak odnosa je isti” (Johnson-Smith 2004: 48). Divlji zapad ili svemir, filmske i televizijske reprezentacije „granica” ne menjaju se i velikim delom se zasnivaju na u vreme proizvodnje *Originalne serije* dominirajućim ideologijama hladnog i vijetnamskog rata i trke u osvajanju svemira – one samo prevode politički u medijski diskurs. Originalne *Zvezdane staze* kao najuspešnija naučnofantastična televizijska serija tog perioda imaju tako uvek istu osnovnu strukturu:

Hrabri mladi Amerikanci poleću ka novim svetovima, većinom kao našim, samo možda plavim; oni su nastanjeni inteligentnim životom, većinom kao našim, samo čudno obučenim; tamo susreću lepe žene, uglavnom kao naše, samo predusretljivije. Najvećim delom, to je nedovoljno prurušena planeta Zemlja. A činjenica da je naša planeta u to vreme bila u opasnosti možda je u vezi sa visokom učestalošću pojavljivanja u seriji novih svetova za koje se čini da su na rubu uništenja (Corcoran 1997: 345–346).

### *Alternativna eshatologija*

Ali to im nije bilo dovoljno, pa hodočašća *Zvezdanih staza* u svetsku istoriju i u istoriju Sjedinjenih Američkih Država ne upisuju samo prošlost već, takođe, nude definitivni vodič kroz buduću istoriju. Jaz između našeg vremena i vremena u koje je smeštena radnja serijala popunjavali su pisci i producenti, tobož uzgredno, različitim „istorijskim” događajima: treći svetski rat koji se, prema filmu *Prvi kontakt* (*Star Trek: First Contact*, DVD), završio 2053. godine, bez jasnog pobednika, masovnim razaranjem na obe strane, i na Istoku i na Zapadu (hladnoratovska alegorija je i dalje bila na snazi); otkriće vanzemaljskog života; stvaranje *Zvezdane flote* i naučni i tehnološki napredak u svemirskim putovanjima; ustanovljenje miro-



ljubivog poretka u univerzumu... Fiktivni događaji u prošlosti koji su još uvek smešteni u našu budućnost zahtevaju, doslovno, jedan hod „unazad u budućnost” da bi se (re)kreirao i kompletirao originalni istorijski narativ. Ipak, pošto su slavljani u historiografiji budućnosti *Zvezdanih staza*, ti događaji su deo svesti i „istorije” fanova. Tako je mapirana jedna izdašna hronologija, jedan fiktivni univerzum koji se zaokružuje u vlastitu – *Enciklopedijom* i *Letopisom* dokumentovanu – istoriju, u evoluciju koja se predstavlja u već rutinski revidiranim i apdejtovanim odgovarajućim knjigama, koje do u najmanji detalj beleže i unakrsno upućuju na svaki lik, događaj, svemirski brod, planetu, vanzemaljsku vrstu, biljku, odeću, hranu na koju se nailazi u tom zasebnom i sve širem svetu (Okuda, Okuda & Mirek 1997; Okuda & Okuda 1993; Sternbach & Okuda 1991; Geraghty 2000: 171).

Gerati, međutim, lucidno primećuje da ovo na prvi pogled uzorno nastojanje da se dokumentuje istorija budućnosti i obrazuje „taksonomija *Zvezdanih staza*”, da se obuhvati sve što je ikada postojalo u njihovom svetu i što će uvek postojati u našem svetu njihove recepcije, nije samo načelno „borhesovsko”. Njegova sudbina sasvim sliči onoj Borhesovoj bibliotečkoj zbirci iz kratke priče „Vavilonska biblioteka”. To je beskrajna, „bezgranična i periodična”, ultimativna biblioteka koja se sastoji od čitavog (fiktivnog) saznanja univerzuma, od „najmanje istorije budućnosti” do „opravdavajućeg objašnjenja tvoje smrti”, u kojoj se čitaocima dozvoljava da provedu vek u traganju za onim što žele (Borges 1998) – „isto kao što fanovi *Zvezdanih staza* preduzimaju traganje za svojim snovima i željama kroz fiktivni, ali dokumentovani i bezgranični univerzum koji su komponovale knjige kao što su *Enciklopedija Zvezdanih staza* i *Letopis Zvezdanih staza*” (Geraghty 2000: 172).

Taj univerzum je nesumnjivo prostraniji i složeniji nego ma koji drugi fiktivni univerzum, uključujući tu i unekoliko konkurentne univerzume *Gospodara prstena* i *Ratova zvezda* (Jindra 2000: 174).<sup>16</sup> I to je univerzum

<sup>16</sup> Naročito su se franšize *Zvezdanih staza* i *Ratova zvezda*, nesumnjivo po nečemu slične i gotovo jednako uticajne, suprotstavljale kao rivalski proizvodi, pre svega oko profita, a njihovi sledbenici pak oko kreativnih doprinosa tih programa. Uprkos toj suprotstavljenosti, ili upravo blagodareći njoj, moglo bi se reći da su ove dve franšize imale i „simbiotski odnos” (v. Ewalt 2005; Ho 1999). Možda indikativniju uporednu analizu *Zvezdanih staza* i *Ratova zvezda* predstavlja izveštaj o događajima, kolekcionarstvu i veb-sajtovima njihovih fanova, sa izdvajanjem takvih posebnosti kao što su *Kuvar Ratova zvezda* (Davis & Frankeny 1998) s jedne strane, i relikvijske memorabilije iz *Zvezdanih staza* dostupne u hotelu Hilton u Las Vegasu, s druge strane (Gaughn 2002). Načelno, primećeno je da se franšize razlikuju u inspiraciji: za *Ratove zvezda*, koji bi da predstavljaju elementarnu borbu dobra i zla, to su bili Flaš Gordon, Beovulf i kralj Artur, kao i drevni mitovi i svetske religije; za *Zvezdane staze*, koje su zamišljene kao televizijski vestern koji nudi utopijsku viziju budućeg ljudskog društva, to su pre bila ona *Guliverova putovanja* koja impliciraju moralno naravoučenje (Whalen 2001;

34 u kome bi „voleli da žive ili makar videli u njemu ideal” ne samo fanovi koji su se već udobno smestili u njega nego i „većina ljudi”. Taj univerzum je kompozicija „dijalektičkih odnosa prošlosti i sadašnjosti, sadašnjosti i budućnosti i, najvažnije, prošlosti i budućnosti”, odnosa koji se zasnivaju na posvećenju svesti fanova o svim epizodama, filmovima i njihovim složenim peripetijama i vezama, kao i na obilju biografskih, tehničkih i enciklopedijskih podataka o istoriji tog univerzuma. A ishod njegove, od biblijske neuporedivo obimnije, Knjige Postanja morao je na kraju ispasti ni manje ni više do beskonačni novi svet.

Rezultat je virtualni palimpsest tekstova i konteksta. I zvanična i literatura fanova pokušala je da ispuni prazninu između pripovedanja i zaleđa likova koji su originalno emitovani na ekranu. Ekspanzija fiktivnih univerzuma izvan studija, koju obeležavaju romani, tehnički priručnici, enciklopedije, konvencije, stripovi, grafičke novele i fanzini, pretvorila je *Zvezdane staze* u nešto što može biti opisao samo kao alternativni svet (Geraghty 2000: 175).

## Literatura

- Alexander, David. 1994. *Star Trek Creator: The Authorized Biography of Gene Roddenberry*. New York: ROC.
- Bacon-Smith, Camille. 1994. *Enterprising Women*. Madison: University of Wisconsin Press.
- Bacon-Smith, Camille. 2000. *Science-Fiction Culture*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Barad, Judith & Ed Robertson. 2001. *The Ethics of Star Trek*. New York: Harper Perennial.
- Belk, Russell W., Melanie Wallendorf & John F. Sherry. 1989. The Sacred and Profane in Consumer Behavior: Theodicy on the Odyssey. *Journal of Consumer Research* 16: 1–38.
- Bellah, Robert. 1974. „Civil Religion in America”, u: R. Richey & D. Jones (prir.), *American Civil Religion*, str. 21–44. New York: Harper & Row.
- Bick, Ilsa J. 1996. Boys in Space: „Star Trek”, Latency, and the Neverending Story. *Cinema Journal* 35 (2): 43–60.

---

Ho 1999; Alexander 1994). Ričard Ho primećuje da su junaci *Ratova zvezda* ludo hrabri i hvalisavi, dok protagonisti *Zvezdanih staza* rešavaju izazove intelektom, oslanjajući se na nauku (Ho 1999). Dejvid Brin je suočio moralne i političke poruke ta dva ostvarenja i zaključio da je „filozofija *Ratova zvezda* elitistička i autoritarna u poređenju sa progresivnijim i egalitarnijim duhom *Zvezdanih staza*” (Brin 1999). Ali, možda ključna razlika između dve franšize može se sažeti u ocenu da su *Zvezdane staze* zaista naučna fantastika, dok su *Ratovi zvezda* – naučna ili, možda bolje, epska fantazija (Blum 2009; Geraghty 2007: 232). Godine 2001. „Pasport Video” je objavio dokumentarac „Ratovi zvezda protiv Zvezdanih staza: rivalitet se nastavlja” na DVD-u, koji relativno nepristrasno pokriva kratku istoriju razvoja obe franšize (Sheffo 2001; up. Seibert 2001; Wenzel 2009), a verovatno najpodrobniju i najplodniju analizu njihovog rivaliteta ponudio je Gerati u tekstu „Stvaranje i poređenje mita u dvadesetovekovnoj naučnoj fantastici: 'Zvezdane staze' i 'Ratovi zvezda'” (Geraghty 2007: 55–67), gde se izričito ne samo poredi nego i jednače po mestu tvorbe američki „monomitovi” kaptana Kirka i Luka Skajvokera (upor. Lawrence 2010).

- Blair, Karin. 1979. „The Garden in the Machine”: The Why of Star Trek. *Journal of Popular Culture* 13 (2): 310–319.
- Blum, Matt (2009). Great Geek Debates: Star Trek vs. Star Wars. GeekDad, 5. avgust, dostupno na adresi: [www.wired.com/geekdad/2009/08/great-geek-debates-star-trek-vs-star-wars/](http://www.wired.com/geekdad/2009/08/great-geek-debates-star-trek-vs-star-wars/) (pristupljeno 3. februara 2010).
- Borges, Jorge Luis. 1998. „The Library of Babel”, u: Jorge Luis Borges, *Fictions*, str. 72–80. London: Calder Publications.
- Brasher, Brenda E. 1996. Thoughts on the Status of the Cyborg: On Technological Socialization and Its Link to the Religious Function of Popular Culture. *Journal of the American Academy of Religion* 64 (4): 809–830.
- Brin, David. 1999. „Star Wars” despots vs. „Star Trek” populists. *Salon*, 15. jun, dostupno na adresi: [www.salon.com/ent/movies/feature/1999/06/15/brin\\_main](http://www.salon.com/ent/movies/feature/1999/06/15/brin_main) (pristupljeno 7. oktobra 2010).
- Broderick, James F. 2006. *The literary galaxy of Star Trek: an analysis of references and themes in the television series and films*. North Carolina: McFarland.
- Chaires, Robert H. & Bradley Stewart Chilton (prir.). 2003. *Star trek visions of law and justice*. Dallas: Adios Press.
- Chandler, Lance. 2010. *A History of Science Fiction: A Brief Introduction to the Genre, the Books, and the Culture that Defines It*. Minute Help Press.
- Chapman, Nick. 1994. „Lost in Space: Queers and Star Trek”. Tekst prezentovan na konferenciji *Console-ing Passions: Television, Video, and Feminism*, University of Arizona, 23. april 1994.
- Corcoran, Marlena. 1997. „Worst Case Scenarios”: The Fiction of the Internet. *Leonardo* 30 (5): 343–348.
- Corry, John. 1984. Something about *Star Trek* Talks to Every Man. *The New York Times*, str. H25. 10 jun.
- Costanza, Robert. 1999. Four Visions of the Century Ahead: Will It Be Star Trek, Ecotopia, Big Government, or Mad Max? *The Futurist*, februar.
- Davies, Máire Messenger & Roberta Pearson. 2007. „The Little Program That Could: The Relationship Between NBC and Star Trek”, u: Michele Hilmes & Michael Lowell Henry (prir.), *NBC: America’s Network*, str. 209–223. Berkeley: University of California Press.
- Davis, Robin & Frankie Frankeny. 1998. *Star Wars Cookbook: Wookiee Cookies and Other Galactic Recipes*. San Francisco: Chronicle Books.
- DeCerteau, Michel. 1984. *The Practitce of Everyday Life*. Berkeley: University of California Press.
- Dillard, J. M. 1994. *Star Trek – „Where No One Has Gone Before”: A History in Pictures*. New York: Pocket Books.
- Ebert, Teresa L. 1980. The Convergence of Postmodern Innovative Fiction and Science Fiction: An Encounter with Samuel R. Delany’s Technotopia. *Poetics Today* 1 (4): 91–104.
- Ellington, Jane Elizabeth & Joseph W. Critelli. 1983. Analysis of a Modern Myth: The *Star Trek* Series. *Extrapolation* 24 (3): 241–250.
- Ewalt, David M. 2005. Star Wars Vs. Star Trek. *Forbes*, 18. maj, dostupno na adresi: [www.forbes.com/business/2005/05/16/cx\\_de\\_0516match.html](http://www.forbes.com/business/2005/05/16/cx_de_0516match.html) (pristupljeno 1. maja 2011).
- Falzone, P. J. 2005. The Final Frontier Is Queer: Aberrancy, Archetype and Audience Generated Folklore in K/S Slashfiction. *Western Folklore* 64 (3/4): 243–261.
- Gaughn, Michael. 2002. Star Trek vs. Star Wars. *Sound & Vision* 67 (3): 128.
- Geraghty, Lincoln (prir.). 2008. *The Influence of Star Trek on television, film and culture*. Jefferson, North Carolina: McFarland.
- Geraghty, Lincoln. 2000. „Carved from the rock experiences of our daily lives”: Reality and *Star Trek’s* Multiple Histories. *European Journal of American Culture* 21 (3): 160–176.
- Geraghty, Lincoln. 2002. Reading on the Frontier: A *Star Trek* Bibliography. *Extrapolation* 43 (3): 288–314.

- 36 Geraghty, Lincoln. 2007. *Living with Star Trek: American Culture and the „Star Trek” Universe*. Lodnon: I. B. Tauris
- Gerrold, David. 1996. *The World of Star Trek: The Inside Story of TV’s Most Popular Series*. London: Virgin Books.
- Graham, Jean E. 2000. Holodeck Masquing: Early Modern Genre Meets Star Trek. *Journal Of Popular Culture* 34 (2): 21–27.
- Greenwald, Jeff. 1998. *Future Perfect: How Star Trek Conquered Planet Earth*. New York: Viking Penguin.
- Harrison, Taylor. 1996. „Appendix A: Interview with Henry Jenkins”, u: Taylor Harrison, Sarah Projansky, Kent A. Ono & Elyce Rae (prir.), *Enterprise Zones: Critical Positions on Star Trek*, str. 259–278. Boulder, CO: Westview Press.
- Hauser, Helen A. 1977. Harnessing the „Star Trek” Phenomenon. *South Atlantic Bulletin* 42 (4): 144–148.
- Ho, Richard. 1999. Trekkers vs Lucasites, *The Harvard Crimson*, 14. maj, dostupno na adresi: [www.thecrimson.com/article.aspx?ref=130035](http://www.thecrimson.com/article.aspx?ref=130035) (pristupljeno 14. juna 2011).
- Italie, Hillel. 2007. Potter Reaches Cult Phenomenon Status. *Associated Press*, 2. juli, dostupno na adresi: [seattletimes.nwsouce.com/html/entertainment/2003769419webpotter02.html](http://seattletimes.nwsouce.com/html/entertainment/2003769419webpotter02.html) (pristupljeno 19. oktobra 2011).
- Jenkins, Henry. 1992. *Textual Poachers: Television Fans and Participatory Culture*. New York: Routledge.
- Jenkins, Henry. 2006. *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*. New York: New York University Press.
- Jewett, Robert & John S. Lawrence. 1977. Star Trek and the Bubble Gum Fallacy. *Television Quarterly* 14 (1): 5–16.
- Jewett, Robert & John S. Lawrence. 2007. *The Myth of the American Superhero*. Grand Rapids, Mich.: W.B. Eerdmans.
- Jindra, Michael. 1994. Star Trek Fandom as a Religious Phenomenon. *Sociology of Religion* 55 (1): 27–51.
- Jindra, Michael. 1999. „Star Trek to Me Is a Way of Life: Fan Expressions of Star Trek Philosophy”, u: Porter, Jennifer E. & Darcee L. McLaren (prir.), *Star Trek and Sacred Ground: Explorations of Star Trek, Religion, and American Culture*, str. 217–230. Albany: State University of New York Press.
- Jindra, Michael. 2000. „It’s About Faith in our Future’: Star Trek Fandom as Cultural Religion”, u: Bruce David Forbes & Jeffrey H. Mahan (prir.), *Religion and Popular Culture in America*, str. 165–179. Berkeley: University of California Press.
- Johnson-Smith, Jan. 2004. *American Science Fiction TV: Star Trek, Stargate and Beyond*. London: I. B. Tauris.
- Joseph-Witham, Heather R. 1996. *Star Trek Fans and Costume Art*. Jackson: University Press of Mississippi.
- Joy, Bill. 2000. Technology and Humanity Reach a Crossroads. *Bulletin of the American Academy of Arts and Sciences* 53 (5): 25–27.
- Joyrich, Lynne. 1996. Feminist Enterprise? ‘Star Trek: The Next Generation’ and the Occupation of Femininity. *Cinema Journal* 35 (2): 61–84.
- Kapell, Matthew Wilhelm. 2010a. „Introduction: The Significance of the Star Trek Mythos”, u: Matthew Wilhelm Kapell (prir.), *Star Trek as Myth: Essays on symbol and archetype at the final frontier*, str. 1–18. Jefferson, North Carolina: McFarland.
- Kapell, Matthew Wilhelm. 2010b. „Conclusion: The Hero with a Thousand Red Shirts”, u: Matthew Wilhelm Kapell (prir.), *Star Trek as Myth: Essays on symbol and archetype at the final frontier*, str. 213–220. Jefferson, North Carolina: McFarland.
- King, Geoff & Tanya Krzywinska. 2000. *Science Fiction Cinema: From Outerspace to Cyberspace*. London: The Wallflower Press.
- Kozinets, Robert V. 2001. „Utopian Enterprise: Articulating the Meanings of Star Trek’s Culture of Consumption. *Journal of Consumer Research* 28 (1): 67–88.

- Kraemer, Ross S., William Cassidy & Susan L. Schwartz. 2003. *The Religions Of Star Trek*. Boulder, Colorado: Westview Press.
- Kreitzer, Larry. 1996. The Cultural Veneer of *Star Trek*. *The Journal of Popular Culture* 30 (2): 1–28.
- Kreitzer, Larry. 1999. „Suffering, Sacrifice, and Redemption: Biblical Imagery in *Star Trek*”, u: Jennifer E. Porter & Darcee L. McLaren (prir.), *Star Trek and Sacred Ground: Explorations of Star Trek, Religion, and American Culture*, str. 139–164. Albany: State University of New York Press.
- Lamb, Patricia Frazer & Diana L. Veith. 1986. „Romantic Myth, Transcendence, and *Star Trek* Zines”, u: Donald Palumbo (prir.), *Erotic Universe: Sexuality and Fantastic Literature*, str. 235–255. New York: Greenwood.
- Lamp, Jeffrey Scott. 1999. „Biblical Interpretation in the *Star Trek* Universe: Going Where Some Have Gone Before”, u: Jennifer E. Porter & Darcee L. McLaren (prir.), *Star Trek and Sacred Ground: Explorations of Star Trek, Religion, and American Culture*, str. 193–214. Albany: State University of New York Press.
- Lawrence, John Shelton. 2010. „*Star Trek* as American Monomyth”, u: Matthew Wilhelm Kapell (prir.), *Star Trek as Myth: Essays on symbol and archetype at the final frontier*, str. 93–111. Jefferson, North Carolina: McFarland.
- Laws, Valerie (prir.). 2000. *Star Trek: The Poems*. Manchester: Iron Press.
- Lichtenberg, Jacqueline, Sondra Marshak & Joan Winston. 1975. *Star Trek Lives!* New York: Bentam Books.
- Littleton, Scott C. 2010. „Some Implications of the Mythology in *Star Trek*”, u: Matthew Wilhelm Kapell (prir.), *Star Trek as Myth: Essays on symbol and archetype at the final frontier*, str. 44–53. Jefferson, North Carolina: McFarland.
- McLaren, Darcee L. 1999. „On the Edge of Forever: Understanding the *Star Trek* Phenomenon as Myth”, u: Jennifer E. Porter & Darcee L. McLaren (prir.), *Star Trek and Sacred Ground: Explorations of Star Trek, Religion, and American Culture*, str. 231–244. Albany: State University of New York Press.
- McVeigh, Stephen. 2010. „The Kirk Doctrine: The Care and Repair of Archetypal Heroic Leadership in J. J. Abrams’ *Star Trek*”, u: Matthew Wilhelm Kapell (prir.), *Star Trek as Myth: Essays on symbol and archetype at the final frontier*, str. 197–211. Jefferson, North Carolina: McFarland.
- Michaud, Michael A. G. 1986. *Reaching for the high frontier: the American pro-space movement, 1972-84*. New York: Praeger.
- Murray, Janet. 1997. *Hamlet on the Holodeck: The Future of Narrative in Cyberspace*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press.
- Nemecek, Larry. 1992. „Rebirth”, u: Larry Nemecek & Dave Stern (prir.), *The Star Trek: The Next Generation Companion*, str. 1–15. New York: Pocket Books.
- Niesz, Anthony J. & Norman N. Holland. 1984. Interactive Fiction. *Critical Inquiry* 11 (1): 110–129.
- Nimoy, Leonard. 1995. *I am Spock*. Boston: Hyperion Books.
- Okuda, Mike & Denise Okuda. 1993. *Star Trek Chronology: A History of the Future*. New York: Pocket Books.
- Okuda, Mike, Denise Okuda & Debbie Mirek. 1997. *The Star Trek Encyclopedia: A Reference Guide to the Future*. New York: Pocket Books.
- Pearson, Anne Mackenzie. 1999. „From Thwarted Gods to Reclaimed Mystery?: An Overview of the Depiction of Religion in *Star Trek*”, u: Jennifer E. Porter & Darcee L. McLaren (prir.), *Star Trek and Sacred Ground: Explorations of Star Trek, Religion, and American Culture*, str. 13–22. Albany: State University of New York Press.
- Pearson, Roberta. 2011. „Cult Television as Digital Television’s Cutting Edge”, u: James Bennett & Niki Strange (prir.), *Television as Digital Media*, str. 105–131. Durham: Duke University Press.

- 38 Penley, Constance. 1991. „Brownian Motion: Women, Tactics, and Technology”, u: Constance Penley & Andrew Ross (prir.), *Technoculture*, str. 135–161. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Penley, Constance. 1997. *NASA/Trek: Popular Science and Sex in America*. London & New York: Verso.
- Pilkington, Ace G. 2010. „Star Trek: American Dream, Myth and Reality”, u: Matthew Wilhelm Kapell (prir.), *Star Trek as Myth: Essays on symbol and archetype at the final frontier*, str. 54–66. Jefferson, North Carolina: McFarland.
- Poe, Stephen Edward. 1998. *A Vision of the Future*. New York: Simon and Schuster.
- Porter, Jennifer E. & Darcee L. McLaren (prir.). 1999. *Star Trek and Sacred Ground: Explorations of Star Trek, Religion, and American Culture*. Albany: State University of New York Press.
- Porter, Jennifer. 1999. „To Boldly Go: Star Trek Convention Attendance as Pilgrimage”, u: Jennifer E. Porter & Darcee L. McLaren (prir.), *Star Trek and Sacred Ground: Explorations of Star Trek, Religion, and American Culture*, str. 245–270. Albany: State University of New York Press.
- Radway, Janice A. 1984. *Reading the Romance: Women, Patriarchy, and Popular Literature*. Chapel Hill: University of North Carolina Press.
- Reid-Jeffrey, Donna. 1982. *Star Trek: The Last Frontier in Modern American Myth. Folklore and Mythological Studies* 6: 34–41.
- Richards, Thomas. 1977. *The Meaning of Star Trek*. New York: Doubleday.
- Rohr, W. Günther. 2003. „Ausprägung und Funktion einer künstlichen Sprache: Das Klingonische”, u: Nina Rogotzki, Thomas Richter, Helga Brandt et al (prir.), *Faszinierend!: Star Trek und die Wissenschaften*, knjiga druga, str. 65–84. Kiel: Ludwig Verlag.
- Scott, Vernon. 1968. Letters Can Save „Star Trek”. *The Press-Courier*, 7. februar. Oxnard, California: United Press International.
- Seibert, Perry. 2001. Star Wars vs. Star Trek: Overview. *Allmovie*. MSN Movies, dostupno na adresi: <http://entertainment.msn.com/movies/movie.aspx?m=69781> (pristupljeno 12. novembra 2011).
- Sheffo, Nicholas. 2001. „Star Wars vs. Star Trek – The Rivalry Continues. *Fulvue Drive-in*, dostupno na adresi: [www.fulvuedrive-in.com/review/822/Star+Wars+Vs+Star+Trek](http://www.fulvuedrive-in.com/review/822/Star+Wars+Vs+Star+Trek) (pristupljeno 30. jula 2010).
- Sherwin, Jill. 1999. *Star Trek: Quotable Star Trek*. New York: Simon & Schuster.
- Simon, Richard Keller. 1999. *Trash Culture: Popular Culture and the Great Tradition*. Berkeley: University of California Press.
- Smith, Dean Wesley (prir.). 1998. *Star Trek: Strange New Worlds I*. New York: Pocket Books.
- Smith, Dean Wesley (prir.). 1999. *Star Trek: Strange New Worlds II*. New York: Pocket Books.
- Smith, Dean Wesley (prir.). 2000. *Star Trek: Strange New Worlds III*. New York: Pocket Books.
- Smith, Dean Wesley (ur.). 2001. *Star Trek: Strange New Worlds IV*. New York: Pocket Books.
- Smith, Dean Wesley (prir.). 2002. *Star Trek: Strange New Worlds V*. New York: Pocket Books.
- Sobchack, Vivian. 1998. *Screening Space: The American Science Fiction Film*. New Brunswick: Rutgers University Press.
- Solow, Herbert F. & Robert H. Justman. 1997. *Inside Star Trek: The Real Story*. New York: Simon & Schuster.
- Star Trek: First Contact* (22. novembar 1996). Jonathan Frakes (režija). DVD. Paramount, 1998.
- Sternbach, Rick & Michael Okuda. 1991. *Star trek, the next generation: technical manual*. New York: Simon and Schuster.
- Tranter, Kieran. 2007. „Frakking Toasters” and Jurisprudences of Technology: The Exception, the Subject and Techné in Battlestar Galactica. *Law and Literature* 19 (1): 45–75.
- Tyrrell, William Blake. 1977. Star Trek as Myth and Television as Mythmaker. *Journal of Popular Culture* 10 (4): 711–719.
- Tyrrell, William Blake. 1979. *Star Trek's Myth of Science*. *Journal of American Culture* 2 (2): 288–296.

- Urban, Hugh B. 2000. The Devil at Heaven's Gate: Rethinking the Study of Religion in the Age of Cyber-Space. *Nova Religio: The Journal of Alternative and Emergent Religions* 3 (2): 268–302.
- Venskus, Otta. 2009. *Umwege in die Vergangenheit: Star Trek und die griechisch-römische Antike*. Innsbruck: Studien Verlag.
- Wagner, Jon G. & Jan Lundeen. 1998. *Deep space and sacred time: Star trek in the American mythos*. Westport: Praeger.
- Wenzel, John. 2009. „Star Wars” vs. „Star Trek”: The final frontier of marketing is an expanding universe. *The Denver post*, 11. oktobar, dostupno na adresi: [www.denverpost.com/entertainment/ci\\_13518101](http://www.denverpost.com/entertainment/ci_13518101) (pristupljeno 22. aprila 2011).
- Whalen, John M. 2001. Adventure films ride back out of the sunset. *The Washington Times*, 11. januar, dostupno na adresi: [www.highbeam.com/doc/1G1-69003346.html](http://www.highbeam.com/doc/1G1-69003346.html) (pristupljeno 4. marta 2010).
- Whitfield, Stephen PE & Roddenberry, Gene. 1968. *The Making of Star Trek*. New York: Ballantine Books.
- Wolf, Mark J. P. 1997. Inventing Space: Toward a Taxonomy of On- and Off-Screen Space in Video Games. *Film Quarterly* 51 (1): 11–23.
- Zoglin, Richard. 1994. Trekking Onward: As a New Generation Takes Command, the *Star Trek* Phenomenon Seems Unstoppable. *Time*, 28. novembar, 20–25.

## Izvori

- „A Look At Star Trek”. *Television Obscurities*, 1. septembar 2006, (internet) dostupno na adresi: [http://www.tvobscurities.com/articles/star\\_trek\\_look.php](http://www.tvobscurities.com/articles/star_trek_look.php) (pristupljeno 14. februara 2012).
- „Elementary, Dear Data” (5. decembar 1988). *Star Trek: The Next Generation*, sezona 2, epizoda 3. *Star Trek: The Next Generation – The Complete Season Two*. DVD, disk 1, traka 3. Paramount, 2002.
- „Heroes and Demons” (24. april 1995). *Star Trek: Voyager*, sezona 1, epizoda 12. *Star Trek: Voyager – Season One*. DVD, disk 3, traka 4. Paramount, 2004.
- „Ship in a Bottle” (25. januar 1993). *Star Trek: The Next Generation*, sezona 6, epizoda 12. *Star Trek: The Next Generation – The Complete Season Six*. DVD, disk 3, traka 4. Paramount, 2002.
- „Star Trek web site”. (internet) dostupno na adresi: <http://startrek.paramount.com/library/episodes.asp> (pristupljeno 7. maja 2011).
- „Star Trek”. *Wikipedia*, (internet) dostupno na adresi: “[http://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Star\\_Trek&oldid=462709083](http://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Star_Trek&oldid=462709083) (pristupljeno 12. marta 2012).
- „The Best of Both Worlds” (18. jun 1990). *Star Trek: The Next Generation*, sezona 2, epizoda 26. *Star Trek: The Next Generation – The Complete Season Three*. DVD, disk 7, traka 2. Paramount, 2002.
- „The Complete Starfleet Library”, (internet) dostupno na adresi: <http://www.well.com/~sjroby/lcars/> (pristupljeno 25. oktobra 2012).
- „The Neutral Zone” (16. maja 1988). *Star Trek: The Next Generation*, sezona 1, epizoda 25. *Star Trek: The Next Generation – The Complete Season One*. DVD, disk 7, traka 2. Paramount, 2002.

40 Predrag Krstić and Olivera Nušić

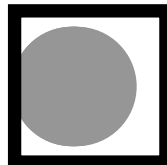
*CULT(URE) OF SPACE SHIPS: THE PHENOMENOLOGY OF STAR  
TREK PHENOMENON*

*Summary*

This paper seeks to expose and dismantle the structure of components that are made *Star Trek* franchise unparalleled popular culture's „phenomenon” of the second half of the twentieth and early twenty-first century. The material for the reconstruction of its significance authors finds in authorized „text” of television series and movies, as well as in organized fandom that followed, imitate and overwrite it. It is concluded that only in a „dialectically” mediated relation of creation of the „alternative reality” and its situatedness in and directedness to the present one to which it is addressed, and also in the complex internal interaction of „joint enterprise” of canonical and „wild” production of texts and practices of *Star Trek*, it is possible to determine those characteristics that provided it cult status.

*Key words:* Star Trek, phenomenon of popular culture, mythological and religious patterns, literary traditions, alternative reality.





MAJKL JINDRA

## FANDOM ZVEZDANIH STAZA KAO RELIGIJSKI FENOMEN\*

Ovaj ogleđ predstavlja etnografsko istraživanje fandoma *Zvezdanih staza*. Umesto da se bavi uobičajenim tekstualnim analizama ovog programa, članak ispituje istoriju i praksu samih fanova na kompjuterskim mrežama i na konvencijama, kao i u turizmu, u fan-klubovima „Zvezdane flote” i u književnosti fanova. Sve ove aktivnosti fanova stvaraju univerzum *Zvezdanih staza*, doprinose mu i povezuju ga sa sadašnjošću. U vreme kada naučnici pronalaze religiju na nekonvencionalnim mestima, smatram da fandom *Zvezdanih staza* predstavlja jedno takvo mesto. Fandom *Zvezdanih staza* sakralizuje elemente naše kulture, napoređo stvarajući jednu zajednicu sa onim utvrđenim praksama koje uključuju „kanon” i hijerarhiju. Fandom *Zvezdanih staza* se takođe povezuje sa uvreženom stigmom, koja fanovima daje osećaj da su progonjeni i identitet koji je svojstven aktivnim religioznim grupama.

*Ključne reči:* *Zvezdane staze*, fandom, popularna kultura, religijski obrasci, moderna, masovni mediji.

Fandom *Zvezdanih staza* je fenomen koji se razlikuje od svih ostalih. Prisutan već više od dvadeset pet godina, nastao je kada je originalnoj televizijskoj seriji *Zvezdane staze* zapretilo otkazivanje posle prve sezone emitovanja. Fanovi su odmah stupili u akciju: pokrenuli su kampanju u okviru koje su slali pisma i zalagali se za nastavak emitovanja (Trimble 1983). Kada je napokon otkazana posle tri godine emitovanja, serija je reprizno emitovana na lokalnim televizijama i, gle ironije, fenomen „fandoma” počeo je da

---

\* Naslov originala: Michael Jindra, „*Star Trek* Fandom as a Religious Phenomenon”, *Sociology of Religion*, vol. 55, no. 1, 1994, 27–51. Ključne reči u izboru priređivača deo su redakcijske opreme teksta.

42 uzima maha.<sup>1</sup> Prva konvencija održana je u Njujorku 1972. godine. Centralizovana fan-organizacija, „Velkomiti” (*Welcommittee* – Odbor za dobrodošlicu, prim. prev.), osnovana je 1972, da bi upoznala fanove s fandomom *Zvezdanih staza* (Van Hise 1990; Bacon-Smith 1992). U to vreme već su počeli da se objavljuju nekomercijalni fan-magazini („fanzini”); izdavane su i knjige, priručnici i romani.

Napori da se obnovi emitovanje *Zvezdanih staza* nastavili su se u drugačijem vidu i kasnije. Animirana serija snimana je od 1973. do 1974, a 1979. snimljen je prvi od (do sada) šest filmova *Zvezdanih staza*. Paramount (Paramount) je 1987. godine snimio film *Zvezdane staze: Sledeća generacija* za premijerno emitovanje na lokalnim televizijama. Ulazeći u svoju sedmu sezonu u jesen 1993, serija je dostigla najveću gledanost do tada, pri čemu je često bila među najgledanijim jednosatnim serijama među muškarcima od 18 do 49 godina, a takođe i među najgledanijim serijama u drugim kategorijama gledalaca, uključujući i žene.

Nijedan drugi popularni kulturni fenomen nije pokazao dubinu i širinu „kreacija” i „proizvoda” (u širem smislu „proizvoda kulture”) kao što je to, i zvanično i nezvanično, bio slučaj sa *Zvezdanim stazama*. Brojke su zaprepašćujuće: više od 500 miliona dolara vredne robe prodane u poslednjih 25 godina (Paikert 1991), više od 4 miliona romana koliko se proda svake godine (često su bestseleri), rečnici vanzemaljskih jezika *Zvezdanih staza*, instituti koji ih proučavaju, „fanzini” kojih ima na hiljade, stotine fan-klubova, konvencije, onlajn kompjuterske diskusione grupe, turistička mesta i naravno beskrajne reprize, emitovane u preko stotinu zemalja. Kapetan Kirk i mister Spok, dva glavna lika iz originalne serije, odomaćena su imena ne samo u Sjedinjenim Američkim Državama, već i u drugim zemljama u kojima se govori engleski jezik, kao i svemirski brod kojim oni putuju, *Enterprajz*. Drugi popularni kulturni trendovi vremenom su dolazili i odlazili; *Zvezdane staze* su nedavno proslavile dvadeset petu godišnjicu i ne pokazuju znake malaksavanja.

Postoje brojna objašnjenja popularnosti *Zvezdanih staza*. Magazin *Newsweek* (Leerhsen 1986) ponudio je devet različitih „teorija” o njihovoj popularnosti, od one da je razlog način na koji se *Zvezdane staze* bave pitanjima „šezdesetih godina” do „porodičnog” osećanja kojim obiluju.

Jedan broj naučnika usredsredio se na poruke ovog programa. Koristeći strukturalizam Levi-Strosa (Lévi-Strauss), antropolog Piter Klaus (Claus 1976) istraživao je posredovanje suprotnosti prirode i kulture u zapletima programa. Koristeći psihološki pristup suprotnostima Karla Junga (Carl

---

<sup>1</sup> Ljudi sebe identifikuju prema određenim „fandomima”, kao što su televizijski ili filmski fandomi (*Kvantum Lip* (Quantum Leap), *Dr. Hu* (Dr. Who), *Zvezdane staze* itd.), naučna fantastika, stripovi i drugi fenomeni popularne kulture (Bacon-Smith 1992: 309).

Jung), Karen Bler (Blair 1977) uočava posredovanje unutrašnjih suprotnosti kao što su muško–žensko, recimo, u slučaju Spokovog sukoba između uma i emocije. Ina Hark (1979) posmatra svaku priču kao jednu moralnu pouku, kao lekciju o odnosima sa „autsajderima” ili o opasnostima podleganja kompjuterizaciji.

Drugi smatraju da serija duguje uspeh privlačnosti sedam originalnih likova i razvoju njihovih odnosa (Paikert 1991: 62). Međutim, ovaj razlog je opovrgnut, makar kao jedini, ogromnim uspehom narednih serija sa potpuno novim likovima.

Nedavno su naučnici počeli da usmeravaju pažnju na sâme fanove, koje je i inače teško ignorisati. Najnoviji objavljeni radovi o fandomu potekli su iz studija kulture, koje se usredsređuju na način na koji aktivni fanovi koriste seriju za svoje potrebe. Fanovi su „kradljivci tekstova” (Jenkins 1992; Bacon-Smith 1992) koji koriste *Zvezdane staze* da stvore takva dela (priče, slike, muziku, igre) koja im omogućavaju da se bave društvenim pitanjima (na primer, feminizmom) u procesu stvaranja alternativnih zajednica.

Ovaj ogled ima neke zajedničke karakteristike s tim poslednjim radovima, mada ću se u velikoj meri baviti jednom drugačijom teorijom, koja potiče iz sociologije religije. Konkretno, pokušaću da pokažem da fandom *Zvezdanih staza* ima velike sličnosti sa religijskim pokretom. Oslanjajući se na nedavne diskusije koje se odnose na promenljivi oblik i značenje savremene religije (Luckmann 1991; Swatos 1983; Wuthnow 1992), nastojaću da pokažem da je fandom *Zvezdanih staza* jedno od mesta na kojem se u našem društvu može pronaći religija.

## Metode

Prethodna objašnjenja pokušavaju da u sâmoj seriji potraže objašnjenje za popularnost *Zvezdanih staza*. Pozabaviću se, međutim, i samom „kulturom” fanova, budući da tek sagledavanjem prakse članova možemo shvatiti prirodu bilo koje društvene grupe. Etnografski metod (uglavnom intervju i učešće/posmatranje), koji sam naučio tokom obuke iz oblasti kulturne antropologije, omogućio mi je da započnem ovu vrstu proučavanja. On predstavlja, rekao bih, jedan od najboljih načina da se shvati bilo koji grupni fenomen, posebno neki prilično raširen kao što je fandom *Zvezdanih staza*.

Poznajući fandom *Zvezdanih staza* samo na osnovu povremenih medijskih izveštaja o konvencijama i o takozvanim trekijima, bio sam prilično nepripremljen za ono što sam otkrio. Kada sam pomenuo prijateljima da pokrećem ovaj projekt, bio sam preplavljen imenima ljudi koji su „veliki” fanovi ove serije. Činilo se da skoro svako zna nekog ko je ozbiljan obožavalac *Zvezdanih staza*. Razgovarao sam s nepoznatim ljudima za koje se

44 ispostavilo da su fanovi. Ubrzo su mi bila poznata imena više fanova nego što sam mogao da intervjuišem.

Imaginacija i trud koji su uloženi u *Zvezdane staze* i njihov univerzum impresionirali su me. Taj univerzum je mnogo širi nego što sam mogao da zamislim. Posećivao sam biblioteke i knjižare u kojima sam nalazio čitave odeljke sa materijalima vezanim za *Zvezdane staze*; većina njih je (naravno) već bila na pozajmici. Priručnici, knjige i romani ispunjavaju univerzum *Zvezdanih staza*, nudeći njihovu hronologiju, opise drugih planeta i vanzemaljaca ili detaljne nacрте brodova. Postoje brojni vodiči i za sâm fandom, kao i memoari koje su napisali osnivači ovog pokreta, njegovi pioniri koji su pokušali da na programu zadrže originalnu seriju. Postoji, takođe, i časopis posvećen proučavanju klingonske kulture, kao i kompletni rečnici tri vanzemaljska jezika. Objavljeni vodiči za robu, suvenire i proizvode u vezi sa *Zvezdanim stazama* nudili su toliko materijala da je bilo nemoguće obuhvatiti ga.

Prisustvovao sam jednoj lokalnoj konvenciji *Zvezdanih staza* i uživao u nekoliko sati razgovora sa fanovima o tome zašto ih vole. Išao sam na sastanke lokalnih klubova naučne fantastike. Takođe sam se upoznao s jednom drugačijom vrstom „zajednice”, zajednice kompjuterskih onlajn mreža. Ubrzo sam shvatio da ni na koji način ne mogu da pratim sve razgovore o *Zvezdanim stazama* na ovim mrežama: obim diskusionih grupa o *Zvezdanim stazama* prelazio je hiljadu poruka svake nedelje.

Smatram da je ovaj drugi tip „elektronske” etnografije prilično jedinstven. Možemo ga nazvati metodom „učesnik/posmatrač”, ali ako čovek sam ne postavi nešto na internet, on u potpunosti ostaje samo anonimni posmatrač. Takvo posmatranje predstavlja skoro idealan vid posmatranja, ukoliko se želi izbeći onaj postmoderni problem uticaja posmatrača na učesnike. Ono ima svoje nedostatke – ne može se uvek znati ko (pol, društveni položaj) šta govori – ali kada provodimo vreme na internetu imamo mogućnost da „upoznamo” barem neke od onih koji redovno učestvuju u raspravi.

Čak i ako svako zna da ono što on ili ona piše verovatno čita hiljade stranaca, ta činjenica se ponekad zaboravlja u anonimnosti ovog medija. Rezultat je da su komentari često prisni, kao što ćemo videti kasnije. Takođe, na internet sam postavio upitnik od 28 pitanja, na koji sam dobio 33 odgovora; skoro svi su poslali elektronskom poštom. Ova vrsta etnografskog istraživanja nudi istraživačima brojne mogućnosti da sprovede istraživanja svih vrsta kulturnih fenomena, jer onlajn servisi obiluju diskusionim grupama u kojima se diskutuje o raznovrsnim popularnim i specijalizovanim temama.

## *Zvezdane staze kao religijski fenomen?*

Kada sam preduzeo ovo istraživanje, prvobitna namera bila je da se usredredim na način na koji *Zvezdane staze* prikazuju jednu sliku budućnosti koja je privlačna mnogim Amerikancima. Ali ubrzo sam shvatio da imam posla s nečim što je mnogo veće i složenije nego što sam pretpostavljao. Kao što će se razjasniti u ovom ogledu, *Zvezdane staze* nisu bile ograničene samo na fanove naučne fantastike, niti je u pitanju bio samo fenomen popularne kulture koji je stvoren da bi se ostvario korporativni profit.

Fandom *Zvezdanih staza* ličio je na neku vrstu *pokreta*.<sup>2</sup> On svakako nije politički pokret, ali je imao i političke aspekte. On je bio nešto šire od toga, više nalik nekom religijskom pokretu. Na prvi pogled, ovo izgleda prilično smešno zato što su *Zvezdane staze* televizijska serija. Pa ipak, kako sam se dublje njima bavio, uvideo sam da poseduju neka svojstva slična onima koje imaju religijski pokreti: mit o poreklu, sklop verovanja, organizacija i neki od najaktivnijih i najkreativnijih ikad viđenih pripadnika.

Upravo će aktivnosti tih fanova zauzimati središnje mesto u ovom članku. Međutim, da bismo se bavili *Zvezdanim stazama* kao religijskim fenomenom, moramo najpre shvatiti mesto religije u našem društvu, kako se i u šta se ona menja.

### *Religija u savremenom američkom društvu*

Prema tome kako većina Amerikanaca shvata religiju, u pitanju je sistem privatnih, svesnih i artikulisanih verovanja koja su odvojena od drugih „sfera” života, kao što su posao, politika ili slobodno vreme. Ovaj pogled na religiju, međutim, ishodio je iz onog osobenog zapadnjačkog procesa društvene „diferencijacije” (Tschannen 1991) u kojem je institucionalnoj religiji data jedna specifična funkcija. U srednjem veku, na primer, religijska praksa bila je tesno povezana sa svakodnevnom životom. Od tada, međutim, praktikovanje hrišćanstva se često „izdvajalo” ili odvajalo od svakodnevnog života (Asad 1983: 245). Shodno tome, religiju pokušavamo da ograničimo na njen institucionalni i konfesionalni oblik, onako kako se shvata u veroispovestima, ili da postavimo skup privatizovanih religijskih uverenja koja su samo periferno povezana s javnim životom neke osobe (Bellah *et al.* 1985). Naše shvatanje religije takođe ozbiljno ograničava njeno razumevanje kao privatne i svesne. Mirča Elijade (Mircea Eliade) piše:

---

<sup>2</sup> Korišćenjem termina „religijski pokret”, za razliku od termina „kult” ili „sekt” koji često imaju protivrečna određenja i pežorativne konotacije, prati se nedavno započeti trend u proučavanju religije. Termin „religijski pokreti” takođe omogućava jednu širu definiciju religije, koja izbegava zapadni model religije, na tragu Asadovih komentara (Asad 1983).

46 Za zapadni um, koji skoro automatski povezuje sve ideje svetog, religije i čak magije s određenim istorijskim oblicima judeo-hrišćanskog religijskog života, vanzemaljske hijerofanije moraju u velikoj meri izgledati kao zastranjivanje (Eliade 1958: 10–11).

Takođe je važno primetiti da religija ne mora biti artikulisana kao verovanje, već je češće jedno trajno iskustvo koje čovek proživljava i na koje se navikne (Pouillon 1982).

### „Prerušena” religija

Bez njenog institucionalnog i konfesionalnog oblika, religiju često ne uspevamo da prepoznamo u našem društvu, ili, kao što kaže Tomas Lukman (Thomas Luckmann), ona se „prerušava” u različite političke ili kulturne oblike (Luckmann 1991: 169). Religija se „razlikuje od onoga što je bila u prošlosti” (Swatos 1983: 329). Odnosno, kao što Robert Bela (Robert Bellah) tvrdi, „dirkemovska ideja da svaka grupa ima religijsku dimenziju, što bi moglo biti očigledno u Južnoj ili Istočnoj Aziji, nama je strana. To zamagljuje prepoznavanje takvih dimenzija u našem društvu” (Bellah 1974: 41, fn. 1). Elijade smatra da se „moramo navići na ulogu prepoznavanja hijerofanija apsolutno svuda, u svakoj oblasti psihologije, ekonomije, duhovnog i društvenog života” (Eliade 1958: 11).

Gde u našem društvu možemo videti religijske elemente? U umovima mnogih ljudi, svet postaje „raščaran” od bogova, duhova predaka i prirodnih božanstava: „ljudi su postali kao bogovi”, a nauka „nam nudi potpunu kontrolu nad okolinom i nad sopstvenom sudbinom” (Lessa and Vogt 1979: 413, citirajući Edmunda Liča [Edmund Leach]). Tvrdiću da je ta savremena religija izražena u mnogim oblastima naše kulture, uključujući, kao u slučaju *Zvezdanih staza*, i popularnu kulturu.

Nije lako zastupati takvu tezu jer „sam način na koji se uspostavljaju i izražavaju, ostavlja religijske koncepte suštinski dvosmislenim i donekle ambivalentnim” (Lessa and Vogt 1979: 413). Religijska promena nije jednostavno pitanje „verovanja” ili „neverovanja” ili „promene u verovanjima”, već pre podrazumeva „složeno uzajamno delovanje ravnoteže i proporcije ubeđenja i skepticizma, kao i ozbiljnosti i puke rasonode” (Lessa and Vogt 1979: 414). To religiju čini „teškom za lociranje i merenje”.

### Snaga religije

Suprotno od onih koji vide neizbežan i konačan kraj religije, Tomas Lukman tvrdi da je ona i dalje snažna u zapadnom društvu. On smatra da religija „kao deo ljudskog života nikada nije značajno oslabila i da je, zapravo, ostala ukorenjena u životu običnih ljudi, čak i u modernim industrijskim društvima” (Luckmann 1991: 169, 179).

„Sekularizacija” zapadnog društva zapravo znači pomeranje religije u vlastitu posebnu sferu ali takođe, smatra Lukman, znači i njenu zamenu jednim novonastalim oblikom religije koji se najbolje može opisati kao privatizacija religije. Primer je pokret Novo doba (*New Age*) koji odbija organizaciju u smislu velikih institucija i, umesto toga, razvija „ideju o mrežama”. To omogućava stvaranje

komercijalno iskoristivog kulturnog miljea koji karakterišu raznovrsni – načelno slabi – oblici institucionalizacije... Novo doba i slični predstavnici holističkog, magičnog pogleda na svet snabdeavaju istraživače građom za dalje individualne majstorluke (Luckmann 1991: 176, 178).

Drugim rečima, religijska praksa se ne sprovodi samo u velikim institucijama, već sve više i u užim okvirima. Svojsva i prakse se razlikuju od jednog do drugog mesta, ali postoji i jedna zajednička osobina koja je često podstaknuta komercijalizacijom. Kenet Tompson (Kenneth Thompson) smatra da su simboličke zajednice deo „sakralizacije” koja se odupire procesima sekularizacije. Te zajednice postaju svete do te mere da su „društveno transcendentne”, odnosno odvojene od „profanog sveta svakodnevne rutine” (Tompson 1990: 179). Ovim ogledom pokušaću da pokažem da fandom *Zvezdanih staza* spada u glavne lokacije ove vrste religijske prakse i da oblikuje jedan tip „simboličke zajednice” koja se identifikuje u suprotstavljanju „običnom” (kako bi fanovi rekli) svetu onih koji nisu fanovi *Zvezdanih staza*.

Međutim, najpre ću se pozabaviti *Zvezdanim stazama* kao ustanovljenim skupom svesno održavanih verovanja. Ustanovljeni skup svesno održavanih verovanja upravo je delom ona „narodna” (*folk*) koncepcija religije koja postoji u našem društvu. Neki fanovi *Zvezdanih staza* zaista se drže „filozofije” *Zvezdanih staza* (Paulson 1991), dok druge jednostavno privlači svet koji one prikazuju, odraz dominantnih američkih kulturnih tema (Kottak 1990). Međutim, sadržaj *Zvezdanih staza* orijentiše obe grupe u svetu i ka njihovoj (našoj) budućnosti.

### *Nešto u šta bi se „verovalo”: Pogled na svet Zvezdanih staza*

*Zvezdane staze*, naravno, do određene mere predstavljaju podskup obimnije kategorije naučne fantastike. Frederik Krojciger (Frederick Kreuziger) naziva naučnu fantastiku, s njenim „glavnim mitom” o napretku „koji pomaže ljudima da žive u ili ka budućnosti”, religijom u Americi (Kreuziger 1986: 84). To je univerzalizujuća vera, namenjena svima i svuda. Veliki deo naučne fantastike ne dopušta mogućnost da ljudi mogu da se isključe iz tipa društva koje pisci predviđaju, jer se pretpostavlja da će svi u njemu srećno učestvovati. Nauka i tehnologija su sredstva pomoću kojih će ova

48 budućnost nastati i njih „treba shvatati u religijskom smislu”, kao ono što „udahnjuje novi život čovečanstvu” (Kreuziger 1986: 15).

U naučnoj fantastici postoje dva glavna žanra, utopijski i apokaliptični (Kreuziger 1986: 100). *Zvezdane staze* jasno spadaju u utopijsku kategoriju. Istorija *Zvezdanih staza* pokazuje da je rat na zemlji konačno prestao, a sve nacije i planete udružile su se u Ujedinjenu federaciju planeta, čiji je *Enterprise* ambasador, istraživač i branitelj. Kao što fanovi često izjavljuju, taj „pozitivni pogled na budućnost” jedan je od najvažnijih razloga zbog kog vole ovaj serijal. Vilijam Tajer (William Tyer 1977) u *Zvezdanim stazama* vidi mitsku temu raja, temu koja povezuje prošlost i sadašnjost ili prerušava prošlost u sadašnjost. *Zvezdane staze* otelovljuju simbole, ideje i načine osećanja ili argumenata o značenju one sudbine koju njeni pripadnici dele i koja je jednoobrazno pozitivna. Ejpril Seli (April Selley 1990) u seriji *Zvezdane staze: Nova generacija* vidi transcendentalizam emersonovskog tipa, tj. jednu vrstu „naturalizma” zasnovanog na moći nauke i manipulaciji čovečanstva njome. Vera je smeštena u moć ljudskog uma, u čovečanstvo i u nauku. U *Zvezdanim stazama* pretnje obično dolaze od vanzemaljskih sila, budući da su problemi poput siromaštva, rata i bolesti na Zemlji iskorjenjeni. Neki su kritikovali „aroganciju” *Zvezdanih staza: Sledeće generacije* jer se u toj seriji često pominje koliko su daleko oni „napredovali” u odnosu na svoje pretke na Zemlji.

Čak i scenarista i reditelj *Zvezdanih staza* Nikolas Mejer (Nicholas Meyer) izjavljuje da su se

*Zvezdane staze* razvile u jednu vrstu sekularne paralele katoličkoj misi. Reči mise ostaju nepromenjene ali, nebo zna, muzika nastavlja da se menja... Njihov humanizam ostaje plutajuća konstanta. Religija bez teologije. Karma ovog programa rutinski pretiče njegovu dogmu (Meyer 1991: 50).

*Zvezdane staze* su deo američke mitologije, slične mitu o granici i televizijskoj seriji *Westerns* koja ga ilustruje. Antropolog Konrad Kottak (Konrad Kottak) smatra da su *Zvezdane staze* „zbir dominantnih američkih kulturnih tema... transformacija onog temeljnog američkog mita o poreklu” koji nije prisutan u svim društvima (Kottak 1990: 101–106).

Ovaj mitski element *Zvezdanih staza* je potpunije (mada u nekim momentima problematično – Jenkins 1992: 13) istražen u *Američkom monomitu*, koji poredi savremene mitove američke popularne kulture s herojskim motivima o kojima je Džozef Kembel (Joseph Campbell) voleo da govori (Jewett and Lawrence 1987: 33). Pop religija *Zvezdanih staza* zauzima središnje mesto u ovoj ekspoziciji. Autori ispituju kako je mitologija napretka, otkrića, nauke i egalitarizma *Zvezdanih staza* duboko usađena u našu kulturu i kako upravo ove zamisli pokušavamo da prenesemo drugima u svetu (Dolgin and Magdoff 1976; Kottak 1990). *Zvezdane staze* su primer koji to ilustruje na doslovno univerzalnoj ravni.



Ne može se govoriti o osnovnim američkim vrednostima, religiji ili mitovima, a da se ne uoči „napredak” u njihovom središtu (Lasch 1991). Sa filozofima koji naširoko i kompleksno raspravljaju o *Legitimnosti novog veka* (Blumenberg 1983), poreklo zamisli o napretku je postalo glavno pitanje. Napredak je u osnovi naše ekonomske politike („razvoj”) i zauzima središnje mesto u našoj politici, posebno u izbornim godinama, kada politička retorika veliča veliki „potencijal” američkog naroda. Postoji opšte slaganje da je Džimi Karter (Jimmy Carter) izgubio izbore 1980. kada je govorio o „moralnoj slabosti” u Americi, suprotno beskrajno optimističnoj poruci Ronalda Regana (Ronald Reagan) o američkom napretku i prosperitetu.

*Zvezdane staze* mešaju naučne i tehničke ideale Amerike sa njenom egalitarnom ideologijom da bi proizvele jedan progresivni svet u kojem ljudi svih rasa rade zajedno u snažnom nastojanju da prošire svoje znanje. Evo šta je jedan fan napisao o prvom javnom prikazivanju *Zvezdanih staza* na Svetskoj konvenciji naučne fantastike 1966. godine:

Videli smo ljude različitih rasa, različitih polova i sa različitih planeta kako rade zajedno. Bila je to budućnost kakvu ne bi bilo loše zamišljati. Bila je to konstruktivna sutrašnjica za čovečanstvo, sutrašnjica koja naglašava istraživanje i ekspanziju (Asherman 1989: 2).

Religija nas često upućuje na jedan drugi svet; *Zvezdane staze* čine isto. Kao što ćemo kasnije videti, ovaj svet je, na način koji nije lišen dvosmislenosti, stvaran za mnoge fanove *Zvezdanih staza*. U tom pogledu one se ne razlikuju od tradicije hrišćanske eshatologije koja, u kontekstu jedne linearne istorije, vidi buduće savršenstvo. Varijacije na ovu temu usvojile su i mnoge druge zapadne filozofije, kao što je ortodokсни marksizam.

I zaista, utopijski element u zapadnoj misli seže daleko u prošlost, do ranog XVI veka i početka postkolumbovskog razdoblja. Utopije Tomasa Mora (Thomas More) i drugih koje su stvorene u ovom periodu bile su u komplementarnoj suprotnosti sa anarhijom i neredom koncepcija „divljačka”. Sa utopijskim impulsima takođe je povezan zapadni pojam „reda” iz kojeg je proistekao „projekt” Zapada, projekt univerzalne asimilacije (Troillot 1991: 32). Sledeći ovaj impuls nastali su brojni utopijski religijski pokreti (Hobsbawm 1979), i upravo na toj kulturno raširenoj ideološkoj sklonosti zasniva se fandom *Zvezdanih staza*.

Popularnost ovog optimističnog, progresivnog pogleda na svet bila je mnogo veća od apokaliptičnog, pesimističnog pogleda. Postojali su popularni naučnofantastični filmovi u apokaliptičnom duhu (na primer *Istrebljivač* [*Blade Runner*]), ali uticaj ovih filmova nije se utopio u popularni univerzum koji su stvorili fanovi *Zvezdanih staza*. Neprestano su postojali segmenti društva koji imaju pesimističan pogled na budućnost (koji takođe seže u prošlost do biblijske apokaliptične misli), ali je to tokom XX veka

50 uvek bio stav manjine, čijih je predstavnika bilo i na levoj i na desnoj strani političkog spektra. Široko kulturno prihvatanje *Zvezdanih staza* predstavlja mitski odjek utopije budućnosti koja je proširena na svemir.

Spisi samih fanova *Zvezdanih staza*, kao i na vrlo neposredan način njihov pokojni tvorac Džin Rodenberi (Gene Roddenberry) – „čovjek koji je stvorio jedan američki mit” – iznova potvrđuju da su napredak i „pozitivan pogled na budućnost” središnje teme *Zvezdanih staza* (Lichtenberg *et al.* 1975; Gerrold 1984). Samo nekoliko meseci pre njegove smrti, 1991. godine, objavljen je intervju s Rodenberijem na trideset strana u časopisu *Humanist*, zvaničnom glasilu Američkog humanističkog udruženja (*American Humanist Association*), kojem je Rodenberi pripadao od 1986. godine. U tom intervjuu on otkriva da je veoma svesno vladao jednom humanističkom filozofijom koja je videla ljude kako preuzimaju kontrolu nad vlastitom sudbinom, te njihovu sposobnost da kontrolišu budućnost. Rodenberijeva namera bila je da u *Zvezdanim stazama* izrazi sopstvenu filozofiju, ali je tu nameru morao da drži u tajnosti da televizijska mreža ne bi prekinula emitovanje (Alexander 1991).

I drugi su, poput Rodenberija, koristili *Zvezdane staze* da javno izraze svoju filozofiju. Džefri Mils (Jeffrey Mills) držao je kurseve na različitim koledžima o „kulturnom značaju *Zvezdanih staza*”. On ukazuje na „Prvu direktivu” (zabranu mešanja u druge kulture), vulkansku filozofiju IDIC-a (*Infinite Diversity in Infinite Combination* – Beskonačna raznolikost beskonačnog broja kombinacija) i upravljačku strukturu Ujedinjene Federacije Planeta kao na onu vrstu ideja prema kojima treba da se ravnamo u postupanju ukoliko želimo da preživimo XX vek. Gledajući *Zvezdane staze*, proučavajući ih i primenjujući njihove pouke, svet možemo učiniti boljim, pisao je Mils. „[U] ovom svetlu, *Zvezdane staze* skoro da postaju neka vrsta Svetog pisma, zar ne? Ono što Biblija radi u 66 knjiga, *Zvezdane staze* čine u 79 epizoda... Ne mogu da se setim serije koja se zaista obraća budućnosti čovečanstva s takvom jasnoćom i vizijom kao što je to slučaj sa *Zvezdanim stazama*” (navedeno u: Paulson 1991: 29). U ovom smislu *Zvezdane staze* mogu biti srodne jednoj američkoj „građanskoj religiji”, o čemu će kasnije biti više reči.

*Zvezdane staze* su zaista u čvrstom srodstvu sa religijskom perspektivom, naime, sa jednim fundamentalnim verovanjem i mitologijom koja poruke o ljudskoj prirodi i normativne objave o društvenom životu spaja s konstrukcijom i predstavom budućeg društva.

### Fandom Zvezdanih staza

*Zvezdane staze* se kao religijski fenomen mogu shvatiti kao skup verovanja, ali nam aktivnosti njihovih fanova pružaju daleko potpuniju sliku njihovo-

vog religijskog potencijala. Razmotrimo ukratko istoriju fandoma naučne fantastike, preteče danas raširenog pokreta fandoma *Zvezdanih staza*, ne bismo li uočili poreklo brojnih aktivnosti njihovih fanova.

Fandom *Zvezdanih staza* delom predstavlja vrhunac fenomena koji je započeo u razdoblju posle Prvog svetskog rata, kada su petparački magazini naučne fantastike imali malu ali vernu čitalačku publiku. Od samog početka, on je imao karakteristike grupe koja je odvojena od ostatka društva.

Glavna činjenica koja se odnosi na naučnofantastičnu zajednicu, pisce i čitaoce podjednako, bila je da je reč o porodici. Njeni pripadnici su imali ista interesovanja i izgled – koje je ostatak sveta prezirao. Oni su razmišljali o nauci i budućnosti, a kada nisu čitali ili pisali o tome, najviše su želeli da o tome razgovaraju. I, čineći to, stvorili su jedan jedinstveni kulturni fenomen, naučnofantastični „fandom”. Veoma je teško objasniti naučnofantastični fandom nekome ko ga nikada nije iskusio. Najbliža analogija možda bi mogli biti „hrišćani u katakombama” paganskog Rima, male, skrivene grupe vernika koji su se sastajali u tajnosti, a koje su izbegavali ili čak napadali oni koji im nisu pripadali ili, kako su fanovi počeli da ih nazivaju, „svetovnjaci” (Pohl 1984: 47).

Ti fanovi su formirali zajednicu, u početku isključivo mušku; žene su se kasnije priključile: „fanovi su se venčavali sa fanovima i vaspitavali svoju decu da budu fanovi; imamo treću i čak četvrtu generaciju fanova koji ovih dana počinju da se pojavljuju na konvencijama naučne fantastike” (Pohl 1989: 47).

Tako je postavljena prethodnica fandomu *Zvezdanih staza* – upravo su iz fandoma naučne fantastike potekli prvi fanovi *Zvezdanih staza*. Priča o poreklu i razvoju fandoma *Zvezdanih staza* i sâma je dostigla nivo mitologije, kao jedna vrsta mita o poreklu ovog pokreta. Jedno od prvih prikazivanja *Zvezdanih staza*, na konvenciji naučne fantastike 1966, prepričava se u *Pregledu Zvezdanih staza* na sledeći način. Autor govori o ovom događaju skoro kao o iskustvu preobraćenja:

Kada se film završio nismo mogli da ustanemo sa sedišta. Samo smo klimali glavom jedni drugima i smešili se, a onda smo počeli da šapućemo. Došlo nam je da ga podignemo (Rodenberija) na ramena i iznesemo iz prostorije... [O]n se nasmešio, a mi smo uzvratili osmehom pre nego što smo se okupili oko njega (Asherman 1982: 2).

Prema rečima autora, od tog trenutka je konvencija postala podeljena u dve frakcije, na one „prosvetljene” (koji su videli pretpremijeru) i „neprosvetljene”.

Međutim, izlaganjem *Zvezdanih staza* televizijskom gledalištu u udarnom terminu počelo je pridobijanje šire publike nego što je naučna fantastika ikada imala. Kampanja pisanja pisama da bi se nastavilo emitova-

52 nje serije sada je već legendarna; isto važi i za vođu ovog pokreta, Bidžou Trimbl (Bjo Trimble), koja je kasnije objavila i svoje memoare (Trimble 1983). U njima ona detaljno opisuje organizaciju kampanje i veliki broj pisama koja su poslata mreži NBC i koja su sprečila otkazivanje programa posle prve godine prikazivanja. Ovaj pokret je čak postao jači kada je serija konačno ukinuta (u velikoj meri zahvaljujući lošem terminu emitovanja) 1969. godine, posle tri sezone. Evo kako jedan od najranijih fanova *Zvezdanih staza* opisuje njihov fandom:

Sve u svemu, fanovi su bukvalno bili gladni novih informacija, novog materijala, sve većeg podsticaja za svoju žarku opsesiju – za svoju skoro-religiju više-nego-obecavajuće budućnosti. Zbog nedostatka materijala da umiri duh gladan *Zvezdanih staza*, fanovi su morali da budu kreativni... [S]vaki fan *Zvezdanih staza* bio je član porodice – daleki prijatelj koga nismo upoznali. Konvencije su nalikovale na prolaženje kroz začarani ulaz koji vodi u drugi svet. Snaga fandoma bila je opipljiva i žudeli smo za preporodom. Verovali smo da možemo to da ostvarimo, pa smo pisali pisma i scenarija, prikaze i romane. Želeli smo. Sanjali smo. Goreli smo od nadahnuća.

Autor nastavlja da govori o „patnji” koja je oživljavanje učinila još sladim. *Zvezdane staze* su „ulivale nadu”. Takođe, donele su „netrpeljivost i predrasude” prema fanovima. Zašto? „Verovatno zato što su *Zvezdane staze* na neki način predstavljale pretnju njihovom malom savršenom mikrokosmosu postojanja”. Autor zatim govori o „kulturnom prihvatanju” *Zvezdanih staza*. „*Zvezdane staze* i njihovi fanovi i dalje imaju onu moćnu magiju da utiču na društvo, čak i da manipulišu budućnošću. Ta sposobnost je dokazana” (Van Hise 1990: 11–12).

## *Mreže fanova*

### *Organizacije*

Fandom *Zvezdanih staza* je raširen i složen fenomen koji obuhvata i feministkinje i porodice, i radničku klasu i naučnike. Uistinu, čini se da se on vrti oko različitih mreža fanova, među kojima su glavni fan-klubovi, kompjuterske mreže i žene pisci (Bacon-Smith 1992; Jenkins 1988).

Fan-klubovi su prerasli u svetski kružok klubova: skoro ih je dve stotine u nekoliko zemalja i imaju oko 100.000 članova (Paikert 1991). U njih spadaju i ogranci *Zvezdane flote* i ogranci novije *Klingonske udarne grupe* (*Klingon Assault Group* – KAG). Hijerarhija klubova *Zvezdane flote* uspostavlja se njihovim imenovanjem po letelicama iz *Zvezdanih staza*, pri čemu veći i ugledniji klubovi dobijaju status brodova (na primer USS *Excelsior*), dok se manji nazivaju „šatlovima”.

Hijerarhija se u okviru svakog kluba uspostavlja titulama koje se daju liderima (admiral, kapetan). U informatoru *Zvezdane flote* (*Starfleet*

*Communique*) objavljuju se pisane biografije vođstva, koje podrazumeva-ju i njihove fotografije na kojima poziraju u uniformama sa svojim činom i titulom (na primer, admiral N. N. – oficir za komunikaciju). Članovi se uspinju u hijerarhiji zahvaljujući aktivnostima u grupnim događajima, sasvim slično skautima. Obe organizacije, i Zvezdana flota i KAG, ističu projekte društveno korisnog rada; ovaj aspekt ih razlikuje od obične grupe fanova i leži u osnovi one ozbiljnosti s kojom grade svoja uverenja o izgradnji boljeg sveta.

Među organizacijama fanova nalazi se i glavna centrala za informisanje Velkomiti, koja povezuje fanove i uvodi nove članove u svet fandoma *Zvezdanih staza*. Ona daje besplatne savete o tome gde se nalaze klubovi, kako osnovati klub i kako organizovati konvencije. Velkomiti *Zvezdanih staza* takođe pruža informacije o fanzinima i o svim ostalim pitanjima koja bi se mogla postaviti u vezi s fandomom; počeo je da radi 1972. godine i danas obuhvata bar četrnaest geografskih područja, od kojih svako ima svog „kapetana” i „posadu”; deluje u mnogim državama SAD i u šest stranih zemalja (Van Hise 1990).

Nastavljaju da se organizuju i nove grupe vezane za *Zvezdane staze*. Pogledajmo oglas jednog dopisnog kluba:

Zvezdani brodovi Treće flote predstavljaju sjajan način da upoznate ljude i da se bavite onim detaljima i imaginacijom za koje znamo da postoje u *Zvezdanim stazama*. Svako ko se pridruži, iz bilo kog dela zemlje, smešta se na neki brod, zauzima poziciju i dodeljuje mu se čin. Priču počinju kapetani brodova, a njihove ideje nezavisno nastavljaju članovi posade. Priče se mogu razvijati tokom perioda od dva do četiri meseca, a na kraju se prikupljaju i objavljuju da bi svi koji su učestvovali mogli da ih pročitaju.

Osim pisanja, možete takođe da uzimate časove na Akademiji Treće flote. Akademija Treće flote nalazi se u Rio Ranču, u Novom Meksiku. Poštom možete da pohađate časove na nivou osnovnih studija, magistrature ili doktorata i steknete zvanja u oblastima kao što su upravljanje zvezdanim brodovima, mašinstvo, medicina ili čak bezbednost.

Toplo preporučujem Treću flotu onima među vama koji uživaju u pisanju o misijama tipa *Zvezdanih staza* i koji vole da ih dele sa drugima (internet: [Strek-D listserv](#)).

### *Računarske mreže i elektronske oglasne table*

Još jedna „zajednica” fanova postoji u računarskim onlajn mrežama koje imaju oglasne table *Zvezdanih staza* ili diskusione grupe uživo. Na ovim mrežama, pojedinci „diskutuju” o seriji, postavljaju komentare, pitanja i odgovaraju na komentare drugih. Fanovi često preuzimaju pseudonime likova iz serije. Više od tri hiljade poruka mesečno se objavi na najvećoj

- 54 diskusionoj grupi – USENET, koja je posvećena isključivo razgovorima o *Zvezdanim stazama*, pod nazivom rec.arts.startrek (r. a. s.).

Slična vrsta mreže je i BITNET, koji takođe ima veoma aktivnu diskusionu grupu o *Zvezdanim stazama* (70–90 poruka dnevno tokom studentske godine). Druge računarske mreže, kao što su Prodidži (*Prodigy*), Džini (*Genie*), Kompjuserv (*Compuserve*) i Amerika onlajn (*America-On-Line*), imaju diskusione grupe o *Zvezdanim stazama* ili diskusione grupe uživo sa utvrđenim rasporedom. Korisnici im pristupaju uglavnom od kuće. USENET i BITNET koriste prvenstveno institucije. Premda se čini da su najveći broj korisnika muškarci, žene su takođe aktivne na internetu. Kasnije ću u ovom članku navesti primere poruka na ovim mrežama i pokazati kako se javlja proces sistematizacije koji u tekući proces formiranja i očuvanja zajednice uključuje formaciju ujednačenih verovanja i praksi.

### *Žene*

Premda mnogi ljudi misle da su muškarci najveći fanovi *Zvezdanih staza*, naučnici su zapravo pisali većinom o ženama fanovima (Bacon-Smith 1992; Jenkins 1992; Penley 1992). Nasuprot stereotipu o muškarcu „zaluđenom” *Zvezdanim stazama*, žene su od početka bile vođe pokreta fanova *Zvezdanih staza*, napisale su mnoge romane inspirisane *Zvezdanim stazama* i imale su važnu ulogu u osnivanju prvih fan klubova (Lichtenberg *et al.* 1975, prvo poglavlje).

Šta su žene pronašle u ovom televizijskom programu? Nedavno objavljena knjiga Kamile Bejkon-Smit (Camille Bacon-Smith), *Preduzimljive žene* (*Enterprising Women*), uglavnom se bavi ženama koje su pisci fanzina i priča o *Zvezdanim stazama*, koje se privatno objavljuju unutar neke mreže fanova. Te žene pisci „kradu likove” iz programa i oživljavaju ih na način koji im omogućuje da žive izvan granica jednog restriktivnog društva. Umesto da se usredsređuju na naučne i akciono-pustolovne aspekte univerzuma *Zvezdanih staza*, žene fanovi okreću se odnosima između likova. Prema mišljenju Kamile Bejkon-Smit (Bacon-Smith 1992: 293), one „rekonstruišu sopstvenu stvarnost” i „stvaraju zajednicu” pod prividom igre, štiteći se od onog muškog pogleda koji igru smatra trivijalnom. Ženama je kroz priče dozvoljeno da igraju uloge i izraze osećanja koja muška kultura ne dozvoljava.

### *Zajednica*

Čini se da se veliki deo fandoma *Zvezdanih staza* vrti oko određenih „zajednica” (na primer, elektronske oglasne table, žene pisci), koje raspravljaju o *Zvezdanim stazama* i oživljavaju ih na različite načine. Lokalne grupe, kao

što je *Zvezdana flota*, neposredne su zajednice ličnosti koje su povezane u nacionalnu organizaciju, veoma nalik veroispovestima. Elektronske i ženske mreže su nešto raspršenije, i ipak se na neki način više bave onim „filozofskim” pitanjima *Zvezdanih staza*, što će uskoro biti razjašnjeno. Posmatran kao celina, fandom *Zvezdanih staza* obrazuje jedan tip „simboličke zajednice” u kojoj ljudi pokušavaju da oblikuju identitete odvojene od spoljašnjeg sveta. Entoni Koen (Anthony Cohen 1985: 63) opisuje kako simboličke zajednice „stvaraju jedan simbolički svet koji predstavlja neku vrstu fantastične rekonstrukcije empirijskog društva”. Zajednice poput ovih često su odgovor na slom tradicionalnih strukturalnih zajednica koje se zasnivaju na neposrednim odnosima rođaka i komšija. Ovaj gubitak zajednice omogućava ljudima (ili ih primorava) da biraju ili konstruišu sopstvene identitete (Lash and Friedman 1992: 7). Prema Koenu, ljudi koriste ove simboličke zajednice da izgrade identitete nasuprot kulturi koja ih okružuje.

U fandomu *Zvezdanih staza* ti identiteti postaju prilično lični kada pripadnici *Zvezdane flote* preuzimaju posebne činove i titule i koriste ih u svakoj komunikaciji unutar grupe, uključujući i potpise ispod svojih elektronskih poruka. Osobenost fanova izražava se u njihovom preziru prema „laicima”, koji ne uzimaju u obzir alternativne svetove i budućnosti koje konstruiše naučna fantastika. Fandom *Zvezdanih staza* pruža fanovima priliku da izgrade zajedničke veze u vreme kada mobilnost i način života to čini problematičnim. Veoma je lako započeti razgovor s nepoznatim ljudima o *Zvezdanim stazama*; često se među fanovima može čuti da je neka grupa ljudi koji se međusobno ne poznaju pronašla zajedničku temu u svojoj ljubavi prema *Zvezdanim stazama* (Amesley 1989).

Kao što je ranije razmatrano, simboličke zajednice se opiru sekularizaciji i racionalizaciji modernog života (Thompson 1990). Međutim, ovde se javlja paradoks ukoliko pokušamo da to primenimo na fandom *Zvezdanih staza*, zato što je ideologija koju izražavaju *Zvezdane staze* i koju mnogi fanovi usvajaju izraz samog racionalizma moderne, onog progresivnog verovanja da možemo stvoriti bolju budućnost. U poređenju sa „izmišljenim zajednicama” nacionalizma Benedikta Andersona (Benedict Anderson), izmišljene zajednice *Zvezdanih staza* obično su eksplicitno nenacionalističke i ne nalaze svoj identitet u etničkoj pripadnosti, već u privrženosti jednoj viziji budućnosti. Moja teza se, međutim, nastavlja na postmodernu kritiku moderne, jer smatram da je ona moderna koju ilustruju *Zvezdane staze* u konačnoj analizi sama vera koja se praktikuje u različitim tipovima zajednica koje sačinjavaju fandom *Zvezdanih staza*.

### *Konvencije*

Različite prethodno opisane zajednice su prilično izolovane jedna od druge, ali postoje mogućnosti da se sretnu na mestima poput konvencija i

56 turističkih lokaliteta, mestima koja takođe služe kao sastajališta ozbiljnih i usputnih fanova.

Konvencije *Zvezdanih staza* spadaju u najranije delatnosti fanova. Prva konvencija *Zvezdanih staza*, održana u Njujorku 1972. godine, ušla je u mitologiju *Zvezdanih staza* jer se na njoj pojavilo 3.000 ljudi, a očekivalo se tek 300–400 (Van Hise 1990: 87–88). Od tada, broj konvencija je narastao na više od 90 godišnje, koliko se danas održava. One obuhvataju takmičenja u izradi rekvizita i kostima, predstavljanje vlastitih umetničkih dela, književnosti i modela komandnog mosta, te pojavljivanje glumaca. Džejms Van Hajz (James Van Hise), autor *Priručnika za fanove Zvezdanih staza* (*Trek Fan's Handbook*), opisuje jednu takvu konvenciju na sledeći način:

Ako nikada niste bili na nekoj konvenciji, to je iskustvo koje je teško objasniti. To je kao da ste uvedeni u neki drugi svet, čiji svaki aspekt ima neke veze sa *Zvezdanim stazama*. U njemu možete videti neverovatnu raznovrsnost proizvoda vezanih za *Zvezdane staze* u prostorijama u kojima se oni nude ili uživo videti neku zvezdu iz serije i postaviti joj pitanje. Ne bi bilo sasvim pogrešno opisati to kao vremenski vorp (zakrivljanje vremena – prim. prev.). Na konvenciji ste u priličnoj meri odsečeni od stvarnog sveta. Lako možete zaboraviti sopstvene probleme, kao i sve svetske probleme, dok se konvencija ne završi i ponovo se ne spustite na Zemlju. Nije čudno što mnogi ljudi posećuju onoliko konvencija koliko sebi mogu da dopuste. To je intenzivan dvodnevni ili trodnevni odmor i predstavlja prilično stimulatívno iskustvo (Van Hise 1990: 90).

Konvencije su prilika da se uroni dublje u „doživljaj” *Zvezdanih staza*, umnogome kao što se uranja u ritual. Korišćenje religijskog jezika „uranjanja” nije samo moj retorički gest. Pogledajmo sledeći citat, preuzet iz odgovora u jednom upitniku:

Na jednoj konvenciji kojoj sam prisustvovao pre izvesnog vremena postojao je „hram *Zvezdanih staza*”. Ostao sam i gledao – čak i učestvovao u pojanju. Tu je stajala i neka žena s bebom – tek rođenom. I „krstili” su to dete u ovoj pseudokrkvu. Prilično bizarno – iako je sve to bilo samo šala. Ali, moram priznati – u tom trenutku sam se pitao da li svi koji su bili tamo shvataju to kao šalu.

Dvosmislenost oko ozbiljnosti prakse *Zvezdanih staza* otkriva, verujem, religijski potencijal u njihovoj osnovi.

Konvencije su često jedinstvena prilika za posmatranje fandoma, jer mogu biti direktan izraz žestine fandoma i njegovih odnosa sa širom javnošću. One omogućuju fandomu *Zvezdanih staza* najveću javnu vidljivost, budući da lokalni mediji obično izveštavaju o njima i da ih posećuju mnogi usputni fanovi. Jedan fan je u mom prisustvu izrazio svoj prezir prema „onima koji nemaju pojma”, kako ih je nazvao, tj. prema onim fanovima koji su novi u fandomu i ne znaju mnogo o istoriji ili činjenicama vezanim za univerzum *Zvezdanih staza*.



## Turizam i hodočašće Zvezdanih staza

Proteklih godina raste broj mesta „hodočašća” i komemorativnih izložbi *Zvezdanih staza*. Dvadeset peta godišnjica njihovog prvog pojavljivanja poslužila je kao prilika za neke izložbe, poput one koja je priređena u Institutu Smitsonijan (*Smithsonian*). Muzej nauke i industrije u Oregonu otvorio je stalnu izložbu o *Zvezdanim stazama* na prostoru od oko šeststo metara kvadratnih. Druga mesta takođe omogućavaju fanovima da iskuse ovaj program. Deo parka kompanije *Universal Studios* u Kaliforniji zauzima scenografija *Zvezdanih staza* u kojoj se snimaju odabrani turisti, u kompletnim uniformama, dok glume neku scenu iz *Zvezdanih staza*.

Posetio sam jednog fana, ženu koja mi je ponosno pokazala video-snimak svoje tamošnje posete. Video-snimak je delove snimaka turista koji glume uloge spajao sa stvarnim snimcima iz jednog od filmova, pružajući privid da su oni zapravo deo filma *Zvezdane staze*. Ova obožavateljka je opisala taj doživljaj kao „ostvarenje sna”, što je put od preko tri hiljade kilometara učinilo „vrednim truda”. „Mi idemo tamo na hodočašće; to je naša Meka”, rekla mi je. Druga mi je pokazala brojne fotografije svog poziranja u uniformi na modelu komandnog mosta svemirskog broda *Enterprajz*, koji je bio izgrađen za neku konvenciju.

Različiti gradovi danas koriste temu *Zvezdanih staza* da bi privukli turiste. Grad Vulkan u Kanadi pretvoren je u „tematski” grad *Zvezdanih staza*. Jedan grad u Ajovi proglašen je rodnim mestom kapetana Kirka (Kirkov lik zaista potiče iz Ajove) i ima godišnji festival kapetana Kirka. Iako se ovde može raditi o smišljenoj komercijalizaciji tih gradova, njen uspeh ipak zavisi od njihove privlačnosti fanovima kao turističkog mesta.

Može se, zapravo, mnogo toga reći o vezi između *Zvezdanih staza* i turizma. U svojoj već klasičnoj knjizi *Turista* (objavljenoj 1976), Din Mekenel (Dean MacCannell) naučnu fantastiku i turizam (zajedno sa egzistencijalizmom) prepoznaje kao jedine „rasprostranjene pokrete koji se univerzalno shvataju kao suštinski moderni”, nalik nekoj „modernoj religiji”. Oni su:

samosvesni kolektivni pokreti koji su motivisani kolektivnom potragom za sveobuhvatnim (solarnim ili galaktičkim) sistemom, za jednim višim moralnim autoritetom u bezbožnom univerzumu, koji bi od čitavog sveta stvorio jednu solidarnu zajednicu, pravi svet sa svojim prikladnim mestom među svetovima (MacCannell 1989: 16).

Deo privlačnosti *Zvezdanih staza* leži u slici onog društva koje one predstavljaju, one budućnosti koju prikazuju. Kao što je prethodno pomenuto, jedna od najjasnijih poruka fandoma *Zvezdanih staza* predstavlja stepen u kojem ih ljudi vide kao znamenje nade za budućnost. Privlačnost *Zvezdanih staza* nije u nekoj vrsti ličnog spasenja, već u budućnosti kolek-

58 tivnog „mi” *Zvezdanih staza*. „Ja” neće živeti do XXIV veka, ali „mi” – prema budućnosti *Zvezdanih staza* – svakako hoće. To je nada za nas kao društvo, mit o tome odakle potičemo i kuda idemo. Fanovi žele da budu deo oblikovanja te sudbine.

Učešće u naučnoj fantastici, kao i u turizmu, „pomaže osobi da gradi celine od svojih raznorodnih iskustava. Tako joj njen život i njeno društvo mogu izgledati kao uredan niz formalnih predstavljanja, kao fotografije u porodičnom albumu” (MacCannell 1989: 15). Doživljaj sedenja na komandnom mostu u uniformi i fotografisanja ili snimanja te scene uvodi u neposredno učešće u univerzumu, umnogome kao što to čine i mnogi rituali, jer je učešće u nečem jedini način da se s njim zaista „povežete”. Kulturni proizvodi mogu odvesti pojedince izvan njih samih i izvan ograničenja svakodnevnog iskustva. „Učestvovanje [...] može odvesti pojedinca do granica njegovog bića, gde njegove emocije mogu stupiti u prisnu vezu sa emocijama drugih” (MacCannell 1989: 26). San svakog fana zapravo je da se pojavi u programu, a najbliži je ostvarenju tog sna na modelima komandnih mostova i pri obilasku studija.<sup>3</sup> Iz ovog iskustva proishodi jedna tešnja identifikacija sa univerzumom za kojim traga.

### *Povezivanje univerzuma Zvezdanih staza sa sadašnjošću*

Ovaj univerzum, međutim, nije potpuno odvojen, nije fantastični univerzum nepovezan sa sadašnjošću. Univerzum *Zvezdanih staza* je na različite načine „povezan” sa savremenim svetom. Uvod svake epizode *Sledeće generacije* („Svemir: konačna granica. Ovo su putovanja svemirskog broda Enterprajz...”) počinje snimkom Zemlje izbliza, a sledi postepena „tura” po drugim planetama sunčevog sistema, dok se kamera konačno ne usredsredi na Enterprajz. Ta sekvenca upućuje gledaoca na to da zamisli događaje koji se odvijaju u njegovom vlastitom univerzumu.

Druga „povezanost” se postiže nekim od priručnika i romana pod firmom *Zvezdanih staza*. Nedavno objavljena *Hronologija Zvezdanih staza: Istorija budućnosti (Star Trek Chronology: A History of the Future, Okuda and Okuda 1993)*, obuhvata istoriju sveta od sadašnjosti do poslednjeg Enterprajza u XXIV veku.

Ovaj svet je neposredna projekcija iz sadašnjosti u budućnost, budući da serijal neprestano referiše na istorijske događaje iz XX i prethodnih vekova. Tokom putovanja kroz vreme, mnogi zapleti se zapravo dešavaju pre XXI veka. Epizode u kojima se to zbiva često su među najpopularni-

<sup>3</sup> Mnoge slavne ličnosti koje su fanovi *Zvezdanih staza* nastoje da se pojave u programu i na taj način postanu deo njihovog univerzuma. Još tokom planiranja snimanja *Zvezdanih staza: Sledeće generacije*, Vupi Goldberg (Whoopi Goldberg) zvala je Paramount da bi dobila neku ulogu u seriji, tražeći samo simbolični honorar.

jima.<sup>4</sup> Jedan od fanova s kojima sam razgovarao usredsredio se na načine na koje se manipuliše prostorom i vremenom u zapletima, posebno putovanjem kroz vreme, na načine koji pružaju „još jednu šansu, [...] da iznova ispravimo stvari”. Putovanje kroz vreme omogućava jedno ritualno utočište, u velikoj meri na isti način na koji to čine rituali isceljenja ili rituali zasnovani na mitovima o poreklu. Mitovi o poreklu često se dešavaju „u početku”, ali zapravo predstavljaju poruku za sva vremena, model koji često treba dosegnuti kroz ponovno izvođenje rituala (Eliade 1958).

Sugerisano je da su *Zvezdane staze* aistorične. One se ne odnose na neko određeno vreme i mesto već su namenjene svim vremenima (Ame-sley 1989: 336–337). Vilijem Tajer tvrdi isto:

Mitovi nas više ne povezuju sa prošlošću jer znamo da je prošlost završena i da ima istorijski, a ne neposredni značaj za sadašnjost. Godišnjice opozivaju prošlost. S druge strane, svaka naučna fantastika može da nas poveže sa budućnošću... Prerušavajući našu prošlost u našu budućnost, *Zvezdane staze* nas smeštaju ne u istorijsku prošlost, već u mitsku prošlost naših prvih početaka... [S]âma serija (*Zvezdane staze*) posreduje napetost između prošlosti i sadašnjosti uspostavljanjem nekog trećeg vremena, vremena prvih početaka. To je vreme ispunjeno slutnjom i zapitanošću nad budućnošću bez strepnji sadašnjosti, vreme slave i bezbednosti prošlosti bez njene udaljenosti. Na nikad do kraja objašnjiv način prevazilazeći zbir poruke i medija, *Zvezdane staze* smeštaju fana koji postaje ver-nik u to vreme (Tyer 1977: 713, 717).

*Zvezdane staze* takođe utiču na život fanova. Glumci često navode da dobijaju pisma fanova koji im prepričavaju kako ih je serija podstakla da postanu inženjeri ili lekari, ili da imaju dobar uspeh u školi (Lichtenberg *et al.* 1975). *Zvezdane staze* daju ljudima nadu u budućnost, inspirišući ih da preuzmu kontrolu nad svojim životom na isti način na koji to čine mnoge tehnike samopomoći i mnoge kvazireligije (Greil and Rudy 1990).

Fanovi takođe žele da prenesu *Zvezdane staze* u sadašnje vreme, da urede stvari u skladu sa univerzumom *Zvezdanih staza*. Fanovi su uticali i na svemirski program Sjedinjenih Američkih Država: podržali su veće finansiranje i posebne svemirske programe koji uključuju istraživačke misije i misije sa posadom u svemiru. Naučna fantastika postaje naučna činjenica (Asherman 1989: 151) budući da „fanovi aktivno stvaraju događaje ne bi li ih ostvarili” (Van Hise 1990: 14): davanje imena USS *Enterprajz* prvom spejs-šatlu primer je takvog postupanja.

<sup>4</sup> Brojni su izvori koji pobrajaju najpopularnije epizode. Epizoda koja se prema opštem mišljenju smatra jednom od najboljih, ako ne i najboljom, jeste „Grad na ivici večnosti” („City on the Edge of Forever”) iz *Originalne serije*, koja vraća Kirka, Spoka i dr Mekoja u tridesete godine XX veka. Mnogi smatraju da je najbolja epizoda *Sledeće generacije* „Jučerašnji *Enterprajz*” („Yesterday’s Enterprise”), u kojoj se takođe putuje kroz vreme.

U narednom odeljku istražiću privlačnost *Zvezdanih staza*: posmatraču način na koji su one povezane s današnjim svetom, viđenim kao „stvarnost”, način na koji su učinjene autentičnim, a zadržale „doslednost” i način na koji su, konačno, narasle do razmera čitavog univerzuma. Koristiću pre svega citate diskusione grupe rec.arts.startrek (RAS); većina njih je postavljena u januaru ili februaru 1992. godine.

### *Stvarnost univerzuma Zvezdanih staza*

Kao i mnogi drugi programi, *Zvezdane staze* aktivno podstiču „suspenciju neverice” i postavljaju se kao stvarnost u kojoj fanovi mogu da „postoje”. Stvarnost ovog univerzuma važna je mnogim ljudima. Veliki deo priče o *Zvezdanim stazama* vrti se oko likova, kao što je lik mister Spoka, Vulkanca koji je privržen filozofiji logike na koju ne utiču emocije. U naučnom članku „Kako gledati *Zvezdane staze*”, Kasandra Ejmsli (Cassandra Amesley 1989: 330) iznosi stav da gledaoci imaju „implicitnu pretpostavku da osoba poput Spoka *postoji*” i da svaka opažena nedoslednost „odstupa od njegove stvarnosti” („Spok to ne bi uradio”, čest je komentar fanova). To gledanje se, međutim, razlikuje od drugih načina usvajanja televizijskih likova koji nedoslednosti kritikuju kao greške u scenariju ili se usredsređuju na radnju ne opterećujući se nedoslednošću likova. „Suspencija neverice” je posebno stvarna za fanove *Zvezdanih staza*: „[Ja] stičem jedno duboko iskustvo gledajući *Zvezdane staze: Originalnu seriju*, filmove i čitajući knjige. 'Pre-nosim' se u *Zvezdane staze: Originalnu seriju* svaki put kad ih gledam, a to je posebno tačno kada je reč o filmovima” (RAS upitnik). „Oficiri i posada [...] nisu stvarni, ali fanovi ponekad previde tu činjenicu” (Irwin and Love 1990: 47).

U kontroverznom skeču *Uživo subotom uveče*, izvedenom na jednoj konvenciji *Zvezdanih staza*, Vilijam Šatner (William Shatner) rugao se takvoj percepciji preklinjući fanove da „počnu da žive!” – pošto su mu postavljali pitanja koja su pretpostavljala stvarnost univerzuma *Zvezdanih staza*. Glumcima iz postave *Zvezdanih staza*, kojima se često isplaćuju veliki honorari da bi se pojavili na konvencijama *Zvezdanih staza*, ponekad se tamo postavljaju pitanja kao da su likovi koje tumače. Glumcima nije bilo prijatno da odgovaraju na takva pitanja kao što su: „Kakav je zaista Vulkan?” i „Zašto ste se oženili Spokovom majkom?” (Irwin and Love 1978: 69).

### *Ispunjavanje univerzuma Zvezdanih staza*

Postoji čitava jedna virtualna industrija koja je izgrađena na potrebi „ispunjavanja” univerzuma *Zvezdanih staza*. Među njenim najpopularnijim

izdancima su knjige poput *Tehničkog uputstva Zvezdanih staza* (*Star Trek Technical Manual*), u kojem se nalaze specifikacije brodova Zvezdane flote, i *Svetovi Federacije* (*Worlds of the Federation*), u kojoj su detaljno opisane planete i rase koje na njima žive. Postoje i na desetine drugih knjiga, jednako karakterističnih naslova: *Bračni priručnik Zvezdane flote* (*Starfleet Marriage Manual*), *Kuvar Zvezdane flote* (*Starfleet Cook Book*) i *Uslovi za oficire Zvezdane flote* (*Starfleet Officer Requirements*) (Van Hise 1990: 41–50). Sastavljeni su jezici i rečnici za klingonski, vulkanski i romulanski svet, tri najpoznatija vanzemaljska sveta *Zvezdanih staza*. Opisani su čitava istorija, geografija, filozofija, čak i stvarni položaj planete Vulkan, ponekad u tesnoj saradnji sa ljudima iz akademskih institucija ili čak NASA-om.<sup>5</sup> Nedavno je predstavljen i časopis za izučavanje klingonskog jezika (*HolQued*), a može se pohadati i kamp za njegovo učenje. Ostala literatura obuhvata konvencionalnije enciklopedije, priručnike i „knjige o posadi”, koje detaljno prikazuju likove i glumce u seriji. Priče u magazinu *Trek* takođe ispunjavaju biografije likova (Irwin and Love 1990).

Univerzum *Zvezdanih staza* ispunjen je skoro svim onim što ga čini potpunom, konzistentnom stvarnošću, koja omogućava da se živi unutar tog univerzuma. Taj univerzum je mnogo veći i mnogo složeniji i potpuniji nego ma koji drugi fiktivni univerzum. Univerzumi romana Dž. R. R. Tolkina (J. R. R. Tolkien) i igre koja je na njima bazirana *Lagumi i zmajevi* (*Dungeons and Dragons*), iz kojih su takođe nastali klubovi, video igre i igre preuzimanja uloga, jedini se približavaju tom uzoru. Jedan fan poredi *Zvezdane staze* sa drugim fandomima:

Razmislite na trenutak zašto ne postoje elektronski bilbordi tipa: rec.arts.murphybrown ili rec.arts.cheers. (Zaprepastio bih se ukoliko bi postojali takvi bilbordi i ako bi imali obim makar približan RAS-u; moj sistem sadrži 1.406 poruka, a aktivan je tek oko dve nedelje.)

Mislim da je razlog postojanja rec.arts.startrek i trekija sledeći: *Zvezdane staze* su jedan univerzum priča, likova i ideja u razvoju koji izlazi iz okvira medija. On je deo televizije, ali ide izvan nje. Čak i najgore epizode *Zvezdanih staza* dograđuju taj univerzum i obogaćuju ga. Opčinjen sam porukama koje su na ovaj bilbord postavili ljudi koji su radili na katalogizaciji tog univerzuma i koji upozoravaju kada se scenaristi programa ulenje i iskorače izvan utvrđenih pravila.

Romani *Zvezdanih staza* i književnost fanova su veliki biznis. Zašto? Oni ispunjavaju priču. Sledi razmena poruka dva sagovornika na RAS-u,

<sup>5</sup> Tri naučnika iz Harvard-Smitsonian centra za astrofiziku, u koautorstvu sa Džinom Rodenberijem jula 1991, uputili su pismo časopisu *Sky & Telescope* u kojem identifikuju zvezdu Eridani 40 kao sunce oko kojeg se okreće planeta Vulkan. Takav zaključak se zasnivao na nedavnim astronomskim posmatranjima koja su otkrila da je starost ove zvezde kompatibilna s planetom na kojoj može biti života, dok ranije označeno Vulkansko sunce (Epsilon Eirdani) nije moglo imati takve odlike.

62 pri čemu je jednom od njih taj program dosadio. Izgleda kao da ga drugi savetuje:

Možda te nervira komercijalni medij televizije. Možda ti se više sviđaju romani zbog toga što, umesto konkretnog „tako je kako je” u carstvu televizije, tu možeš da upotrebiš maštu ne bi li slobodnije dočarao hipotetičke situacije i manire likova. Možda ti se ne sviđa manjak tehničkih informacija u programu? Ili možda previše zavarava? Opiši šta ti se ne sviđa.

U programu ima mnogo nedoslednosti koje romani pokušavaju da ispune. Moj omiljeni lik je Troj [brodska savetnica i empata u *Zvezdanim stazama: Sledeća generacija*, Dijana – prim. prir.]. U jednoj epizodi ona razume osećanja vanzemaljaca koji su udaljeni nekoliko svetlosnih godina, ali u epizodi „Silikonski avatar” („Silicon Avatar”) ne shvata ono za šta se ne moraju imati telepatske sposobnosti da bi se shvatilo da dotična žena želi osvetu. To je prilično jadro; takve nedoslednosti čine program teško svarivim.

Ova osoba nastavlja istim depresivnim tonom:

Postoji nekolicina za koje mislim da bi im se svidela ma koja serija, koliko god bila usrana, sve dok ima „Zvezdane staze” u naslovu. „Zvezdane staze: Ti Džej Huker epizode” ili „Zvezdane staze: generacija porodice Partridž”, „Zvezdane staze upoznaju Brejdijevu”<sup>6</sup> – sve bi se one našle u udarnom terminu zbog toga što bi ih ljudi poput mene gledali svake nedelje u nadi da će baš ta epizoda promeniti moje mišljenje. Samo da bismo još jednom bili iznevereni.

### *Konzistentnost univerzuma Zvezdanih staza*

Književnost fanova i priručnici doveli su do upotpunjavanja jednog alternativnog univerzuma, čija se koherentnost morala održavati da bi fanovi nastavili svoju „suspenciju neverice”. Fanovi se izuzetno naprežu da bi to postigli, često se usredsređujući, na primer, na konzistentnost i realnost tehničkih detalja svemirskog broda: „Univerzum *Zvezdanih staza* je možda najsloženija i u sebi najkonzistentnija fiktivna stvarnost koja je ikada stvorena. Svi znamo kako fejzer, transporter i ostali uređaji funkcionišu. Svi znamo da se ne može teleportovati kroz aktiviran štit ili da se ne može komunicirati ’potprostornim kanalom.’”<sup>7</sup> Sagovornik odgovara: „Zato ih i volimo – jer su tako potpune. Potpun univerzum je razlog što sam fan *Zve-*

<sup>6</sup> *TJ Hooker* – popularna serija sa Vilijamom Šatnerom u naslovnoj ulozi, emitovana od 1982. do 1985. godine. *The Partridge Family* – američka televizijska serija koja se prikazivala na programu mreže ABC od 1970. do 1974. godine. *The Brady Bunch* – američka televizijska serija, emitovana takođe na mreži ABC, od 1969. do 1974. godine (prim. prev).

<sup>7</sup> U časopisu *Trek* postoji kolumna Objasnjene misterija *Zvezdanih staza* (*Star Trek Mysteries Explained*), koja pokušava da objasni tehničke detalje serije.

*zdanih staza...* ima toliko mnogo materijala da uvek možemo da naučimo nešto novo o njima.”

Ovaj univerzum mora neprestano biti autentičan da bi ostao „stvarnost”. Oslušnimo sledeći razgovor o tome da li su detalji u filmovima (u poređenju sa, recimo, serijom) „istiniti” ili nisu. (Tehnički priručnik koji se pominje u razgovoru sadrži detalje tehnologije iz programa. Tehnički priručnici su među najprodavanijim zvaničnim priručnicima *Zvezdanih staza*.)

Mislim da klasa [svemirskih brodova] 1701-C nije pomenuta u emisiji, tako da *Tehnički priručnik Zvezdanih staza: Sledeće generacije* ima prednost („Ambasador”). Neki tvrde da se radi o brodu klase „Aljaska”, ali on je izum FASA i samim tim bezvredan.

Prema mom mišljenju, zapravo nijedno nema primat u odnosu na drugo. Spekulacije *Tehničkog priručnika Zvezdanih staza: Sledeće generacije* mogli bi lako pobiti tvorci serije, kao što se to dogodilo prvim pisanim vodičima *Zvezdanih staza: Sledeće generacije*.

Naravno, i filmski materijal može biti obezvređen na isti način, samo ukoliko pisci odluče da to žele.

Tačno – što nas stavlja pred pitanje da li je novi materijal tačan (odnosno, da li su revidirali istoriju) ili su jednostavno bili nedosledni i nisu uspeali da proizvedu jedan konzistentan univerzum. Uopšteno govoreći, skloniji sam da prihvatam informacije iz originalne serije i filma sa istom glumačkom postavkom nego one iz *Zvezdanih staza: Sledeće generacije* (ili animiranih *Zvezdanih staza*; nisam siguran kako bih pomirio nedoslednosti, ako ih ima, između animiranog i igranog filma). Takođe, prema mom mišljenju, materijal koji nije filmski ne može poništiti filmski materijal. S obzirom na nedoslednosti koje se tu mogu javiti, filmsku verziju, ukoliko postoji, uvek smatram tačnom.

Ne raspravljaju samo istoričari i antropolozi o zamislama istorije. Ovaj je razgovor započeo tehničkom klasifikacijom broda a ubrzo je postao debata o ispravnoj istoriji *Zvezdanih staza* ili, kako se često naziva, „kanonu”. Ukazivanja na „kanon” *Zvezdanih staza* su česta u ovim diskusionim grupama i obrazuju pravila debate. Redovno postavljani „internet bonton” (koji daje smernice za postavljanje poruka na r.a.s.) nudi definiciju kanona:

„Kanon” znači da je Džin Rodenberi (ili njegov propisno imenovani predstavnik) zvanično proglasio nešto delom univerzuma *Zvezdanih staza*. To obuhvata prevashodno epizode televizijske serije i filmove. „Ne-kanon” je sve ostalo (knjige, animirana serija, stripovi, priča koju je neko izmislio dok se igrao *Zvezdanih staza* sa drugovima u vrtiću na odmoru itd.). Možete učestvovati u prilično dobrim raspravama sa ljudima na internetu oko toga da li se nešto zapravo „dogodilo” u univerzumu *Zvezdanih staza*. Pošto su *Zvezdane staze* naučna fantastika (bar za većinu nas), neki su ukazali na to da rasprava o tome da li je nešto što je izmišljeno „stvarno” ili „nestvarno” sadrži mnogo odričnih iskaza [„Ništa nestvarno

64 ne postoji” – iz filma *Zvezdane staze IV: Putovanje kući* (*Star Trek IV: Voyage Home*)). Ipak, ona može biti veoma zabavna, ukoliko ne preraste u nazivanje pogrdnim imenima.

Trebalo bi, međutim, primetiti da internet nudi i druge definicije kanona, koje su obično inkluzivnije od pomenute. Zapravo, „kanon” obrazuje kosmologiju sveta *Zvezdanih staza* i daje mu koherentnost koja okuplja mnoge fanove tog programa koji posvećuju pregršt svog vremena raspravama o njemu. Epizode se oštro kritikuju posle emitovanja. Čini se da fanovi „odbijaju” neke programe, a prihvataju druge jer ispunjavaju njegove standarde. Često se raspravlja o tome šta je autentično ili „čisto” *Trek*. Kada je jedan fan predložio ideju za film, priložio je i poduži uvod o njenim „filozofskim” problemima:

[A]li, da bih je objasnio, moram da iznesem svoje zapažanje o prirodi hijerarhije rec.arts.startrek i, opštije, *Zvezdanih staza*. (To zapažanje, ni uz mnogo mašte, verovatno nije novo.) Čini mi se da ovde stvari nisu neslične religiji. Viđao sam debate o Svetom pismu – o tome šta ga sačinjava, o njegovoj autentičnosti itd. – rasprave poznate i kao debate o tome šta je kanon. (Lično, donekle razumem opravdanost ovih debata, ali uglavnom sležem ramenima. Ovo su „samo” *Zvezdane staze*. Znam, znam, ne postoji tako nešto kao što su „samo” *Zvezdane staze*.) Imamo prvosveštenike i braniocce istinske vere (na primer Linč, Kanamori itd.)<sup>8</sup> koji predskazuju, otkrivaju i brane ono što je „istinski” *Trek* pred onima među nama koji tumaraju kroz pustoš i tako dalje. (Naravno, kada se prvosveštenici ne slažu između sebe, dobijamo inkviziciju, svete ratove itd.). Zatim imamo boga – to je, naravno, Rodenberi. Za fundamentaliste na internetu Rodenberijeva reč i vizija su apsolutne. (Jedna od deset zapovesti *Zvezdanih staza* svakako je „Nemoj imati drugih idola do tvog Rodenberija”). Prema mom skromnom mišljenju, Džin Rodenberi je bio veliki čovek sa čudesnom vizijom budućnosti i onoga što čovečanstvo može da bude. Međutim, ako se sada prebacimo sa metaforičke (i bar u zamisli duhovite) na konkretnu analizu, Rodenberi NIJE bio bog.

Fanovi *Zvezdanih staza* konstruisali su vlastiti svet – konzistentni utopijski svet u kojem nam je nauka dala kontrolu nad životnim problemima koje doživljavamo i o kojima čitamo u novinama. Da bi upotpunili stvoreni univerzum, i tvorci programa i fanovi, ironično, moraju da se oslone na „nauku/magiju”. Kao što je ranije prikazano, jedna od najčešćih tema diskusije među fanovima jeste nauka u programu. Korišćenju tehnologiji dat je privid naučne realnosti, ali većina fanova, čak i kada pokušava da je učini što je moguće bližom stvarnosti, prepoznaje da je veći deo te tehnologije izmišljen i da je stoga bliži magiji. Nauka se tako pretvara u magiju, u stanje stvari koje Svatos (Swatos 1983: 330) anticipira u onim novim reli-

<sup>8</sup> Imena ili pseudonimi „redovnih korisnika” ove internet adrese, koji postavljaju prikaze i druge informacije.



gijama gde se magija/nauka oslanja na obezbeđivanje kontrole u oblastima koje su van naše sposobnosti upravljanja.

*Zvezdane staze* su skup znanja koji se stalno dopunjava i revidira. Onlajn komentari i romani usmereni su ka održavanju njihove stvarnosti, ka održavanju koherentnosti programa. U tome se *Zvezdane staze* temeljno razlikuju od drugih popularnih filmova ili serija (kao što su filmovi o Džejsmu Bondu ili Indijani Džonsu), u čijoj osnovi prebiva određeni autoreferentni humor. Radnja u njima je često toliko nezamisliva da doslednost ili „stvarnost” jednostavno nije moguća, niti je fanovi očekuju. Ako bi se isto pokušalo sa *Zvezdanim stazama*, fanovi bi bučno protestovali.

Fanovi su pokazali ogromnu sposobnost da budu deo *Zvezdanih staza*, da ih prisvoje za sopstvene potrebe. Ovo su reči Dejvida Gerolda (David Gerrold), scenariste originalne serije i autora bestselera *Svet Zvezdanih staza*:

Istoriju fanova *Zvezdanih staza* sačinjavali bi preduzimljivi<sup>9</sup> pojedinci koji su gradili modele komandnog mosta, crtali skice, šili sebi uniforme, pisali pesme i drame, organizovali konvencije, snimali kućne video-snimke ili pisali vlastite romane *Zvezdanih staza*. Objavljivali su fanzine *Zvezdanih staza*, crtali stripove, slikali, pravili makete, dizajnirali nove kostime i šminku za maskerade na konvencijama, sakupljali filmske klipove, video-trake i rekvizite iz originalne televizijske serije; da ne pominjemo sve one koji su izučavali *Zvezdane staze* i analizirali ih iz ovog ili onog ugla.

To je onda suština fenomena *Zvezdanih staza*: fanovi su polagali pravo na program kao da je njihov. Oni su njegovi čuvari. Oni su čuvari sna (Gerrold 1984: xvi).

Šta se može napraviti od svog tog stvaralaštva, od ove invencije i ispunjavanja čitavog drugog univerzuma? Rekao bih da je reč o stvaranju mitologije na umnogome isti način kao što bi to bilo koji levi-strosovski *bricoleur* uradio (Levi-Strauss 1966). Levi-Stros je upotrebio ovaj termin (francuska reč za „domaćeg majstora”) da bi ilustrovao proces stvaranja mitova u kojem *bricoleurs* koriste dostupna „oruđa” i „materijale” određene kulture da stvore jednu mitološku strukturu tokom izvesnog perioda. U toj situaciji, *bricoleurs* ne deluju na vlastitu kulturu, već na alternativnu kulturu koju su konstruisali (ali koja, naravno, ne može biti potpuno odvojena od prve). Stvaranje novih i ujedinjavanje postojećih zapleta i priča u suštini je pomirivanje protivrečnosti u priči (univerzumu). U tom univerzumu, protivrečnosti su uvreda za onaj konzistentni univerzum koji fanovi tako očajnički žele da vide stvorenog.

Nazivajući ove aktivnosti fandoma *Zvezdanih staza* „mitološkim”, ne nameravam da uklonim njihov „razigrani” ili zabavni aspekt i da tvrdim da

---

<sup>9</sup> *Enterprising* – namerna igra reči; od reči *enterprise*, što je i naziv svemirskog broda (Enterprajz) u *Zvezdanim stazama* (prim. prev).

66 su one isključivo ozbiljne. Izvesno je da među fanovima postoji određena mešavina zabave i ozbiljnosti u pogledu *Zvezdanih staza*, ali je ta koegzistencija takođe prisutna i u stvaranju „primitivne” mitologije. Da li je ovi potrošači mitologije shvataju samo kao doslovno istinitu? I ovde postoji jedna mešavina realnosti i nerealnosti, zabave i mitologije, dvosmislenosti (Willis 1967; Turner 1979). To se može videti u ritualima koji uključuju maskiranje: maskirani lik personifikuje dvosmislenost osobe ispod maske i duha koji ta maska predstavlja. Učešće u nekom događaju pod maskama, kao u univerzumu *Zvezdanih staza*, često uključuje pretvaranje, ali sasvim ozbiljno pretvaranje (Lessa and Vogt 1979: 414).

„Igra je ozbiljan posao”, kaže Viktor Tarner (Victor Turner) za ritual i „liminalnost” plemena Ndembu u centralnoj Africi. Tarner govori o tome kako su se igra i ozbiljnost odvojili u „industrijskim” društvima, kako su odvajanjem ekonomije, religije, politike i domaćinstva konstruisane različite „sfere”. U tom procesu „značenje, posvećenost i simbolizam [postaju] usređeni na potrošnju, igru i dokolicu” (Turner 1984: 334). Fandom *Zvezdanih staza*, verujem, predstavlja primer povratka igre i rituala u zajedništvo, povratka u njihovo „prirodno” stanje koegzistencije i dvosmislenosti.

### *Stigma fandoma*

Religijski pokreti često imaju osećaj da su progonjeni ili uniženi zbog svoje posvećenosti. I zaista, postoji stigma koja se povezuje sa fandomom *Zvezdanih staza*. Ta stigma je sasvim stvarna i predstavlja jedan od najkontroverznijih aspekata ovog fenomena. Fanovi često poriču da spadaju u „hardkor” fanove. Mnogi od njih (ako ne i većina) žele da se distanciraju od one grupe fanova za koju veruju da je otišla „predaleko” u svojim aktivnostima. Postoji određeno „predanje” koje okružuje najfanatičnije fanove *Zvezdanih staza*, i među fanovima i među ne-fanovima, kao i među realizatorima programa. To uverenje dobilo je svoj najpoznatiji podsticaj skečom Vilijema Šatnera „Počni da živiš!” u emisiji *Uživo subotom uveče*. U šou programu Arsenija Hola (Arsenio Hall) Džonatan Frejks (Jonathan Frakes), koji igra Rajkera u seriji *Zvezdane staze: Sledeća generacija*, rekao je da su neki fanovi *Zvezdanih staza* „pomalo čudni”, a s tom izjavom su se spremno saglasili glumci Vil Viton (Wil Wheaton), koji igra Veslija Krašera (Wesley Crusher), i Džon Delansi (John DeLancie), koji igra Kjua („Q”) (Uram 1991: 22). I Šatnerov i Frejksov komentar bio je kontroverzan; posebno Šatnerov, imajući u vidu da je on tumačio kapetana Kirka koji je zadobio status ikone, kao i činjenicu da se komentar pojavio u emisiji *Uživo subotom uveče*, za čije fanove bih rekao da sebe vide kao antitezu „zaludnih” fanova

*Zvezdanih staza*.<sup>10</sup> Reditelj *Zvezdanih staza* Nikolas Mejer (Nicholas Meyer) priznaje: „Zapravo ne razumem fandom. Sklon sam da pomislim da su u pitanju ljudi koji imaju previše vremena na raspolaganju” (Teitelbaum 1991).

Zaprepašćujućih osamdeset procenata fanova reklo je u jednoj anketi, sprovedenoj na konvenciji po uzusima koji, doduše, nisu naučni, da su neki fanovi „preterano aktivni i posvećeni”. Veruje se da ovi ljudi poistovećuju fikciju ili zabavu sa stvarnošću i zanemaruju „realne” probleme, a ponekad i sopstvene osnovne potrebe, u potrazi za aktivnostima i rekvizitima koji se odnose na program. Među fanovima se pronose priče o ljudima koji su pobrkali stvarno i nestvarno. Jedna osoba je tvrdila da poznaje, kako ga je nazvala, „dataita”, fana koji ne dopušta nikakvu kritiku lika Date u *Zvezdanim stazama: Sledeća generacija*.

Neki pak smatraju (Amesley 1989) da nigde ne postoje pravi hardkor fanovi, da su sve to izmislili mediji. Ipak, jedna žena fan koju sam upoznao pročitala je ovaj komentar Ejmslijeve i nije ga prihvatila: tvrdila je da je ona sama bila hardkor fan. A u uvodu žive diskusione grupe (Akademija Zvezdane flote) na računarskom servisu Amerika onlajn,<sup>11</sup> njen moderator brani njihovu reputaciju:

Neki „kul” lik, čije ime ovde neće biti otkriveno, teleportovao se jednom prilikom na Akademiju Zvezdane flote i posle nekoliko minuta zaključio da smo svi mi „zaludenici”. Možda i jesmo. Možda je prava definicija zaludenika da je to neko ko uživa u novim i neobičnim stvarima i ne plaši se da će izneveriti sebe, neko ko preuzima ličnost pripadnika vanzemaljske rase i teoretiše o budućnosti i o tome čega zaista ima izvan ovog ovde i sada.

*Zvezdane staze* izazivaju ovaj tip kontroverze jer se, verujem, nalaze u onoj liminalnoj oblasti između zabave i ozbiljnosti. Ne-fanovi osećaju „ozbiljnost” *Zvezdanih staza* kada su svedoci aktivnosti fandoma i reaguju protiv njih jer veruju da bi one trebalo da ostanu potpuno u domenu zabave. Ozbiljno ih vređa što ih ljudi shvataju ozbiljno. S druge strane, fanovi *Zvezdanih staza* žele da ih poštuju, razumeju i da njihovu posvećenost priznaju kao legitimnu. Verujem da upravo u ovoj međuigri „ozbiljnosti i rasonode”, u tom zajedničkom svojstvu religije (Lessa and Vogt 1979: 414), uvidamo korene napetosti između *Zvezdanih staza*, njihovog fandoma i šire javnosti.

<sup>10</sup> Povremeno se na diskusionim grupama USENT-a *Zvezdanih staza* pojavi neko i poruči fanovima „Počnite da živite!”, izazivajući ljutite odgovore onih koji učestvuju u diskusioj grupi (poruka u okviru „internet bontona” na RAS-u).

<sup>11</sup> Smatra se da Amerika onlajn ide uživo jer ljudi odmah odgovaraju jedni drugima preko svojih računara tokom određenog vremena. Diskusiona grupa USENET slična je sistemu oglasne table na koju se postavljaju poruke da bi ih drugi pročitali i odgovorili bilo kada u narednih nekoliko dana.

68 Nije izvesno postaje li ozbiljan fandom *Zvezdanih staza* kulturno prihvatljiv. Više od pedeset procenata Amerikanaca danas tvrdi da su fano- vi ali, pošto su *Zvezdane staze* ukorenjene u mediju zabave, oni verovatno spadaju u fanove koji preziru one druge fanove koji ih shvataju ozbiljnije, koji se posmatranjem programa, raspravama o njemu, posećivanjem kon- vencija i pripadanjem grupama fanova „teleportuju” u univerzum *Zvezda- nih staza*. Kada ne bi bilo stigme, verovatno bi još više ljudi posećivalo kon- vencije i pripadalo fan-klubovima.

### Zaključak

Da li je fandom *Zvezdanih staza* religija? Ili barem religijski fenomen? Podstaknuti povećanjem broja novih religija i „kvazireligija”, naučnici su nedavno istraživali različite definicije religije. Čini se da se fandom *Zve- zdanih staza* ne uklapa u onu restriktivniju, suštastveniju definiciju religije, koja pretpostavlja verovanje u neko božanstvo ili u ono natprirodno. On, međutim, ima neke zajedničke karakteristike sa širim definicijama religi- je, koje potpadaju pod rubriku „kvazireligije”, u kakve bi se ubrajale grupe Anonimni alkoholičari ili Nju ejdž. Ove organizacije „balansiraju između svetog i sekularnog” (Greil and Rudy 1990: 221), između religije i ne-reli- gije. Religijski sadržaj varira u skladu s tim kome se u pokretu obraća i u kojoj meri je on uključen.

Ove nove religije često „nemaju stabilnu organizaciju, kanonizova- ne dogme, sistem vrbovanja niti aparat disciplinovanja” (Luckmann 1991: 178). One smeraju da budu više terapijski orijentisane, kvalifikuju se kao „organizacije za preobražaj identiteta” (*Identity Transformation Organiza- tions*) i „podstiču sledbenike da se podvrgnu radikalnoj promeni pogle- da na svet i identiteta” (Greil and Rudy 1990: 226–227). Ovaj element je manje izričit u fandomu *Zvezdanih staza*, ali postoji. Džorž Takej (George Takei) – koji je igrao lik Sulua u *Zvezdanim stazama: originalnoj seriji* i koji je jedan od popularnijih govornika na konvencijama – obično drži inspi- rativne besede, izlažući detalje o istoriji *Zvezdanih staza* i istoriji fandoma, o tome kako i jedni i drugi pokazuju potencijal čovečanstva i nadahnjuju ljude da srede svoj život i donesu poslovne odluke. „*Zvezdane staze žive*’ za vernika je više od nekog slogana televizijskog programa koji neće umreti. To je ritualni vapaj svetu kojem pripada i koji je potpuno prozreo. *Zvezda- ne staze nude utehu religije*” (Tyre 1977: 717). Ničeovsko okretanje sebi kao izvoru nade može se naći širom našeg „terapijskog” društva (Reiff 1966; Bellah *et al.* 1985), a fandom *Zvezdanih staza* predstavlja jednu njegovu manifestaciju.

Fandom *Zvezdanih staza* se, međutim, znatno razlikuje od prethodno opisanih kvazireligija. On je organizovaniji od većine njih. On možda nema

aparatus disciplinovanja (osim „vređanja” na kompjuterskim mrežama), ali ima organizaciju, dogme, sistem pritajenog vrbovanja i „kanon”. Privlačnost mnogih pomenutih kvazireligijskih grupa ograničava se na određene segmente društva. Fandom *Zvezdanih staza* preseca različite staleže, polove i etničke pripadnosti u većoj meri nego mnoge druge kvazireligije. Fanovi dolaze i iz radničke klase i iz akademskih i stručnih krugova (premda se ono što im se dopada u vezi sa programom često razlikuje). Iako postoji stigma povezana sa ozbiljnim fandomom, *Zvezdane staze* zaista nude određeno zajedničko obeležje i jedinstveni cilj širokom krugu ljudi.

Uistinu, rekao bih da fandom *Zvezdanih staza* ima snažne elemente „građanske religije”. Robert Bela, koji je popularizovao taj pojam, građansku religiju određuje kao takvo „razumevanje američkog iskustva u svetlu konačne i univerzalne stvarnosti” (Bellah 1974: 40) koje teži da postane svetska građanska religija. To je upravo ono što se čini da predstavlja asimilacionistička, homogena Zemlja XXIV veka u *Zvezdanim stazama*. Građanska je religija ono „uopštavanje” religijskog verovanja koje je neophodno da bi se imalo integrisano društvo, nasuprot „pluralizujućim” trendovima koji dele društvo (Tschannen 1991: 400). Uopštena verovanja unutar fandoma *Zvezdanih staza* sastoje se, kao što je prethodno detaljno opisano, u izražavanju poverenja u nauku, čovečanstvo i pozitivnu budućnost. Dobar deo naučne fantastike prikazuje načelno ista verovanja: on funkcioniše „pre kao neka nova građanska religija, legitimise antropocentrične stavove i kompenzuje otuđenu jalovost fizičkog sveta” – za šta bi kao prevashodni primer mogla da posluži zanimljiva karijera pisca naučne fantastike, terapeuta i religijskog vođe L. Rona Habarda (L. Ron Hubbard) i njegove Sajentološke crkve (Bainbridge 1987: 60).

Čini se da je mnogim fanovima popularne kulture organizovana religija manje bitna, delimično i zato što je ne opažaju kao gledanje unapred, već kao gledanje unazad. Izuzeci se, naravno, mogu naći među milenarističkim veroispovedanjima koja naročito govore o budućnosti. Ali za najveći deo populacije, čiji je odnos prema organizovanoj religiji tek njeno prepoznavanje na osnovu naziva, glavne veroispovesti su najčešće viđene ili kao *status quo*, ili kao gledanje unazad, ili, možda, kao previše okupirane aktuelnom politikom da bi obezbedile ma kakav stvarni smisao budućnosti. Amerikanci su tradicionalno okrenuti gledanju unapred i animiraju ih događaji poput trke u svemiru. Fandom *Zvezdanih staza* otelovljuje taj idealizam i daje fanovima razloge za nadu.

Fandom *Zvezdanih staza* nema onu temeljnu ozbiljnost zvaničnih religija, ali nije ni puka zabava. Tvrdim da je ta međuigra ozbiljnosti i zabave znak njegove vitalnosti. Simboličke i geografske zajednice koje obrazuje fandom *Zvezdanih staza* dokaz su tekuće sakralizacije elemenata one naše kulture moderne koja izražava nadu u budućnost. To je fenomen koji se

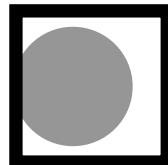
- 70 odnosi na duboko ukorenjena američka verovanja o prirodi čovečanstva, sveta i njegove budućnosti. On podstiče prakse koje su uporedive sa religijskim procesima kodifikovanja, obrazovanja zajednice i razvoja institucija koje bi rukovodile njegovim praksama.

*S engleskog jezika prevela Višnja Minčev*

## Literatura

- Alexander, D. 1991. Gene Roddenberry. *Humanist* (mart/april): 5–38.
- Amesley, C. 1989. How to watch Star Trek. *Cultural Studies* 3: 323–339.
- Asad, T. 1983. Anthropological conceptions of religion. *Man* 18: 237–359.
- Asherman, A. 1989. *The Star Trek Compendium*. New York: Pocket Books.
- Bacon-Smith, C. 1992. *Enterprising Women*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Bainbridge, W. 1987. „Science and religion”, u: D. Bromley and P. Hammond (prir.), *The Future of New Religious Movements*, str. 59–79. Macon, GA: Mercer University Press.
- Bellah, R. 1974 [1967]. „Civil religion in America”, u: R. Richey and D. Jones (prir.), *American Civil Religion*, str. 21–44. New York: Harper & Row.
- Bellah, R., R. Madsen, W. Sullivan, A. Swidler, S. Tipton (prir.). 1985. *Habits of the Heart*. Berkeley: University of California Press.
- Blair, K. 1977. *Meaning in Star Trek*. Chambersburg, PA: Anima.
- Blumenberg, H. 1983. *The Legitimacy of the Modern Age*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Claus, P. 1976. „A structuralist appreciation of Star Trek”, u: W. Arens and S. Montague (prir.), *The American Dimension*, str. 15–31. Port Washington, NY: Alfred.
- Cohen, A. P. 1985. *The Symbolic Construction of Community*. London: Tavistock.
- Dolgin, J. and J. Magdoff. 1977. „The invisible event”, u: J. Dolgin, D. Kemnitzer and D. Schneider (prir.), *Symbolic Anthropology*, str. 351–363. New York: Columbia University Press.
- Eliade, M. 1958. *Patterns in Comparative Religion*. New York: Meridian.
- Gerrold, D. 1984 [1973]. *The World of Star Trek*. New York: Bluejay Books.
- Greil, A. and D. Rudy. 1990. „On the margins of the sacred”, u: T. Robbins and D. Anthony (prir.), *In Gods We Trust*, str. 219–232. New Brunswick, NJ: Transaction.
- Hark, I. R. 1979. Star Trek and television's moral universe. *Extrapolation* 20 (1): 30–37.
- Hobsbawm, E. 1979 [1959]. „Millenarianism”, u: W. Lessa and E. Vogt (prir.), *Reader in Comparative Religion*, str. 440–444. New York: Harper & Row.
- Irwin, W. and G. B. Love (prir.). 1978. *The Best of "Trek"*, vol. 1. New York: Signet.
- Irwin, W. and G. B. Love (prir.). 1990. *The Best of the Best of Trek*. New York: ROC Press.
- Jenkins, H. 1988. Star Trek rerun, reread, rewritten. *Critical Studies in Mass Communication* 5 (2): 85–107.
- Jenkins, H. 1991. If I could speak with your sound. *Camera Obscura* 23 (maj): 149–176.
- Jenkins, H. 1992. *Textual Poachers*. New York: Routledge.
- Jewett, R. and J. S. Lawrence. 1988. *The American Monomyth*. Landham, MD: University Press of America.
- Kakutani, M. 1992. Novelists make a literary lunge into the future. *New York Times* (21. februar): B1.
- Kottak, C. 1990. *Prime Time Society*. Belmont, CA: Wadsworth.
- Kreuziger, F. 1986. *The Religion of Science Fiction*. Bowling Green, OH: Popular Press.
- Lash, C. 1991. *The True and Only Heaven*. New York: Norton.
- Lash, S. and J. Friedman (prir.). 1992. *Modernity and Identity*. Oxford: Blackwell.
- Leerhsen, C. 1986. *Star Trek's nine lives*. *Newsweek* (26. decembar): 66–73.

- Lessa, W. and E. Vogt. 1979. *Reader in Comparative Religion*. New York: Harper & Row.
- Levi-Strauss, C. 1966. *The Savage Mind*. Chicago: University of Chicago Press.
- Lichtenberg, J., S. Marshak and J. Winston. 1975. *Star Trek Lives!* New York: Bantam.
- Luckmann, T. 1991. „Religion old and new”, u: P. Bourdieu and J. Coleman (prir.), *Social Theory in a Changing Society*, str. 167–182. Boulder, CO: Westview.
- MacCannell, D. 1989 [1976]. *The Tourist*. New York: Schocken.
- Meyer, N. 1991. Star Trek. *Omni* 14 (3): 48–51.
- NYT. 1992. Another final frontier. *New York Times* (3. mart): A6.
- Okuda, M. and D. Okuda. 1993. *Star Trek Chronology*. New York: Pocket Books.
- Paikert, C. 1991. Special report on Star Trek. *Variety* (2. decembar): 49ff.
- Paulson, S. 1991. Free enterprise. *Isthmus*. Madison, WI (27. septembar).
- Penley, C. 1992. „Feminism, psychoanalysis, and popular culture”, u: L. Grossberg, C. Nelson, and P. Treichler (prir.), *Cultural Studies*, str. 479–494. New York: Routledge.
- Pohl, F. 1989. Astounding story. *American Heritage* 40 (septembar/oktobar): 42–54.
- Pouillion, J. 1982. „Remarks on the verb 'to believ'”, u: M. Izard and P. Smith (prir.), *Between Belief and Transgression*, str. 1–8. Chicago: University of Chicago Press.
- Reiff, P. 1966. *The Triumph of the Therapeutic*. New York: Harper & Row.
- Selley, A. 1990. Transcendentalism in *Star Trek: The Next Generation*. *Journal of American Culture* 13: 31–34.
- Swatos, W. H., Jr. 1983. Enchantment and disenchantment in modernity. *Sociological Analysis* 44: 321–338.
- Teitelbaum, S. 1991. Nicholas Meyer. *Cinefantastique* (decembar): 24–34.
- Thompson, K. 1990. „Secularization and sacralization”, u: J. Alexander and P. Sztompka (prir.), *Rethinking Progress*, str. 161–181. Boston: Unwin Hyman.
- Trimble, B. 1983. *On the Good Ship Enterprise*. Norfolk, VA: Donning.
- Trouillot, M. R. 1991. „Anthropology and the savage slot”, u: R. Fox (prir.), *Recapturing Anthropology*, str. 17–44. Santa Fe: School of American Research.
- Tschannen, O. 1991. The secularization paradigm. *Journal for the Scientific Study of Religion* 30: 395–415.
- Turner, V. 1984. *Process, Performance, and Pilgrimage*. New Delhi: Concept.
- Tyre, W. B. 1977. Star Trek as myth and television as myth maker. *Journal of Popular Culture* 10: 711–719.
- Uram, S. 1991. A trek cruise down memory lane. *Cinefantastique* (decembar): 19–22.
- Van Hise, J. 1990. *The Trek Fan's Handbook*. Las Vegas: Pioneer Books.
- Van Hise, J. 1991. *Trek: 25th Anniversary Celebration*. Las Vegas: Pioneer Books.
- Willis, R. G. 1967. „The head and the loins”, u: W. Lessa and E. Vogt (prir.), *Reader in Comparative Religion*, str. 197–206. New York: Harper & Row.



ROBERT KOZINEC

## UTOPIJSKI PODUHVAT: ARTIKULISANJE ZNAČENJA KULTURE POTROŠNJE ZVEZDANIH STAZA\*

U ovom članku bavićemo se kulturnom i potkulturnom konstrukcijom značenja i praksi potrošnje na način na koji su oni posredovani slikama i objektima masovnih medija. Kao podaci korišćene su beleške i artefakti iz dvadesetomesečnog istraživačkog rada u fan-klubovima *Zvezdanih staza*, na konvencijama i u grupama na internetu, kao i iz šezdeset sedam intervju sa fanovima *Zvezdanih staza*. Pokazuje se da je potkultura potrošnje *Zvezdanih staza* konstruisana kao snažno utopijsko sklonište. Stigma, društvena situacija i potreba za legitimizacijom oblikovali su različita značenja i prakse potkulturne potrošnje. Legitimizacijske artikulacije *Zvezdanih staza* kao religije ili mita ističu kako fanovi u značajnoj meri ulažu sebe u tekst. Ove sakralizujuće artikulacije koriste se da udalje tekst od njegovog površnog statusa komercijalnog proizvoda. Zaključci ističu i opisuju kako potrošnja često utoljava savremenu glad za konceptualnim prostorom u kojem treba izgraditi svest o sebi i o onome što je važno u životu. Oni takođe otkrivaju dublje kulturne tenzije između emocionalnih ulaganja ljudi u objekte potrošnje i ograđenja komercijalizacije.

*Ključne reči:* *Zvezdane staze*, kultura potrošnje, masovni mediji, potkultura fanova, komercijalizacija, sakralizacija.

*Zvezdane staze* su možda jedan od najvećih potrošačkih fenomena našeg vremena. Ova naučnofantastična serija hvaljena je kao „najuspešniji i najunosniji kulturni fenomen u istoriji televizije” (*Entertainment Weekly* 1994: 9). Originalna televizijska serija *Zvezdane staze* (koja je emitovana od 1966. do

---

\* Naslov originala: Robert V. Kozinets, „Utopian Enterprise: Articulating the Meanings of *Star Trek's* Culture of Consumption”, *Journal of Consumer Research*, Vol. 28, June 2001, 67–88. Ključne reči u izboru priređivača deo su redakcijske opreme teksta.



1969. godine i postala izuzetno popularna u reprizama) do danas je iznedrila četiri serije koje se nastavljaju prema njenim motivima i devet igranih filmova, te donela milijarde dolara prihoda od licenciranih proizvoda. Kao primer kulturnog fenomena, fanovi *Zvezdanih staza* rasprostiru se u rasponu od običnih mejnstrim gledalaca do izuzetno posvećenih članova jedne alternativne potkulture.

Komercijalni i kulturni uticaj *Zvezdanih staza* pokazuje važnu ulogu koju slike, objekti i tekstovi masovnih medija igraju u savremenom kulturnom životu (npr. Hirschman and Thompson 1997; Kellner 1995). Takođe je veoma prihvaćen stav da potkulture obezbeđuju uticajna značenja i prakse koje strukturiraju identitete, postupke i odnose potrošača (Hebdige 1979; McCracken 1997; Schouten and McAlexander 1995; Thornton 1997). Naučnici koji se bave istraživanjem potrošača proučavali su tekstove i uticaje masovnih medija (npr. Hirschman 1988, 1998; Hirschman and Thompson 1997; Holbrook and Hirschman 1993), značenja i prakse kulturne potrošnje (npr. Belk, Wallendorf and Sherry 1989; Holt 1997; McCracken 1986; Thompson and Haytko 1997), kao i potkulture vezane za potrošnju (npr. Belk and Costa 1998; Celsi, Rose and Leigh 1993; Schouten and McAlexander 1995). Prethodno su već postojale teorije kako su ove teme međusobno povezane. U svojoj etnografiji kulture padobranskih skokova, Kelsi i saradnici (Celsi *et al.* 1993) tvrdili su da je enkulturacija dramatičnog pogleda na svet u masovnim medijima bila važan faktor koji je motivisao potrošnju kulture visokog rizika. Šouten i Mekeligzander (Schouten and McAlexander 1995: 57) primećuju da su glavne potrošačke slike u potkulturi Harli-Dejvidsona (Harley Davidson) formirane kada su novi bajkeri povezani sa *dramatis personae* slikama bajkera s one strane zakona u masovnim medijima, kao i sa drugim arhetipovima, poput kauboja. Holt (Holt 1997: 345) takođe spekulise da ovi bajkeri imaju udelela u onim maskulinim karakteristikama „koje su u Harli istorijski upisane intertekstualnim vezama s pobunom radničke klase na filmu i drugim tekstovima masovne kulture”. Belk i Kosta su u svom kulturnom mapiranju fenomena gorštaka smatrali važnim da prouče „masovnim medijama posredovana predstavljanja istorijskih gorštaka koja obezbeđuju sirovine za konstrukciju savremene fantastike” (Belk and Costa 1998: 220). I zaista, središnji imaginarij mnogih potkultura, kao što su pankeri, surferi, hipici, gotici i hakeri, oslonac za svoje mitske ikone, mesta i vremena često pronalazi u predstavama masovnih medija (Hebdige 1979; McCracken 1997; Thornton 1997). Razumevanje odnosa potrošnje masovnih medija, potkultura i širih kulturnih praksi unapređuje naše znanje o ovim važnim elementima savremenog ponašanja potrošača.

Da bismo obezbedili teorijsku osnovu za istraživanje, osvrnuli smo se na neke ključne probleme potkultura i na literaturu iz oblasti studija kul-

- 74 ture. Objašnjenja etnografske metodologije i *Zvezdanih staza* kao etnografskog područja prate pojašnjenja tema koja se oslanjaju na beleške sa terena i podatke iz intervjua. Završni odeljci predstavljaju razvoj jednog modela artikulacija odnosa potrošača i medija u kulturi potrošnje *Zvezdanih staza* i razmatraju njegove implikacije za istraživanje i teoriju potrošnje.

### *Teorijske osnove*

#### *Potkulture i potkulture potrošnje*

Različiti aspekti potkultura vezani za potrošnju isticani su u istraživanjima potrošača: njihov način akulturacije (Celsi *et al.* 1993), njihov vlastiti izbor i njihova hijerarhijska struktura rukovođena etosom (Schouten and McAlexander 1995), kao i njihova zajednička kognitivna pravila potrošnje (Sirse, Ward and Reingen 1996). Šouten i Makaleksander (Schouten and McAlexander 1995: 43) skovali su koristan termin „potkultura potrošnje” da bi označili ovaj fenomen, definišući ga kao „osobenu podgrupu društva koja vrši vlastiti izbor na osnovu zajedničke posvećenosti određenoj vrsti proizvoda, marki ili potrošačkoj aktivnosti”. Empirijski i teorijski razvijajući ovaj termin, Šouten i Makaleksander smeštaju ga među druge istaknute studije potkultura, koje analiziraju grupe čiji se pripadnici određuju u okviru šireg kulturnog konteksta, nalazeći značenje i zajednicu uglavnom zauzimanjem suprotstavljenog položaja (u mnogim slučajevima izvedenog iz potrošnje) prema tom kulturnom zaleđu (npr. Hebdige 1979).

Ova temeljna literatura o potkulturama nije, međutim, prošla bez kritike. Thornton (Thornton 1997: 4) smatra da nas „predlog ’pod’, koji pripisuje niži ili sekundarni rang entitetu koji modifikuje, usmerava ka jednoj od glavnih pretpostavki tradicije učenjâ [o potkulturama] – naime, ka tome da su društvene grupe koje se proučavaju pod nazivom ’potkulture’ podređene, potčinjene ili podzemne”, odnosno da su „devijantne”, „izmeštene”, nezakonite ili nižeg društveno-ekonomskog statusa. Transnacionalni antropolog Ulf Hanerc (Ulf Hannerz) tvrdi da termin „pod” unosi čitav niz dvosmislenosti. Da li je potkultura

jednostavno segment jedne šire kulture ili je ona nešto što je podređeno dominantnoj kulturi; da li je nešto podzemno i buntovničko ili je ispod standarda, u kvalitativnom pogledu inferiorno? I dok je prvi element ovih alternativa bez sumnje najčvršće ustanovljen u akademskom diskursu [...] svi ostali mogu nekako da se uvuku makar u onu popularniju upotrebu i makar kao prizvuci, sa velikim potencijalom da unesu zabunu (Hannerz 1992: 69).

Dok Hanerc razmatra podzemne, buntovničke i podstandardne nepoželjne konotacije tog termina, Thornton ukazuje (prenaglašavanje jeste važno, prema mom mišljenju) da su upravo one utemeljujuće glavne pret-

postavke ove tradicije učenjâ. Iako se potkulture mogu proučavati kao nedevijantan fenomen, većina studija o njima zapravo je sklona da ispituje teme devijantnosti, često slaveći „istinske vrednosti grupa koje se inače omalovažavaju” (Slack and Whitt 1992: 578). Kada je reč o terminu *potkultura*, Nelson, Trajher i Grosberg (Nelson, Treichler and Grossberg 1992: 8) sugerišu da se ovaj termin ponekad koristi preširoko. S obzirom na to da su ranije studije kulture u Britaniji bile usredsređene na kulture koje su, u to vreme, posedovale „dovoljnu iskustvenu i socijalnu dubinu i stilističku koherentnost da bi postale način života”, oni tvrde da istraživači treba da budu obazriviji prilikom upotrebe ovog termina i da izbegavaju „dodeljivanje potkulturnog statusa nečemu što zapravo predstavlja aktivnosti koje Amerikanci upražnjavaju u slobodno vreme” (Nelson *et al.* 1992: 8).

Da bismo mogli teorijski da obradimo uzajamno delovanje značenja i praksi potrošnje pod uticajem masovnih medija između potkultura i šire (ili makro) kulture, neophodno je razmotriti tri pitanja koja su postavili kritičari literature o potkulturama. Prvo, ovo izučavanje namerno pokušava da obuhvati aktivnosti koje Amerikanci upražnjavaju u slobodno vreme. Tim aktivnostima, koje možda nemaju dubinu i koherentnost jednog načina života, ne bi trebalo nepromišljeno dodeliti potkulturni status. Drugo, predstava o tome da se potkulture zasnovane na potrošnji obično povezuju sa devijantnim ponašanjem često je dragocena jer pomaže da se razjasni moralni poredak kojem se opire i koji se dovodi u pitanje. Međutim, moglo bi biti teorijski korisno da se odredi neki srodan termin koji bi u potpunosti bio oslobođen ovakvih konotacija. Treće, Holt (1997) tvrdi da iz empirijskog razvoja koncepta potkulture potrošnje sledi zaključak da zajednička potrošnja istog objekta (i, po svoj prilici, teksta) nužno izražava zajednički identitet. Neka nova konceptualizacija može pomoći da se izbegne ovaj zaključak, kako bi se otkrila potencijalna heterogenost među identitetima i drugim verovanjima i praksama naizgled homogenih pripadnika podgrupe.

Termin *kultura potrošnje* koristi se da bi se konceptualizovao poseban sistem povezanih komercijalno proizvedenih slika, tekstova i objekata koje – konstruisanjem praksi, identiteta i značenja koji se preklapaju pa i sukobljavaju – koristi neka posebna grupa ne bi li kolektivno osmislila svoje okruženje i orijentisala doživljaje i život svojih pripadnika. To određenje potkrepljuje se intertekstualnim vezama objekata, tekstova i ideologija u sistemima kulturnog značenja potrošača (Thompson and Haytko 1997), uticajem industrije na savremene potkulture i kulture (npr. Appadurai 1986, 1990; Schouten and McAlexander 1995) i kontekstualnom ukorenjenosti značenja kada ih otelotvoruju i prenose pripadnici kulture u određenim društvenim situacijama, ulogama i odnosima (npr. Hannerz 1992; Holt 1997). Odredbeno stavljanje u prvi plan sistema slika, tekstova i obje-

- 76 kata (npr. Appadurai 1986) dozvoljava istraživanje kulturne heterogenosti koje nije unapred usklađeno s koncepcijama koje privileguju zajednički sistem značenjâ. S druge strane, ovo se odnosi i na Holtovu (1997) kritiku operacionalizacije potkultura potrošnje, jer se nivo istovernosti ili razlikovanja značenja potrošnje ne pretpostavlja konceptom, već onim što je od empirijskog interesa. Sa ovako utvrđenom teorijskom žižom, sada prelazimo na metodološko opravdanje upotrebe kulture fanova *Zvezdanih staza* kao područja za istraživanje potrošača.

## *Metod*

### *Zvezdane staze kao kulturno područje*

Pilot u Drugom svetskom ratu i bivši pripadnik policijskih snaga Los Anđelesa Džin Rodenberi (Gene Roddenberry) (Alexander 1994) kreirao je i pokrenuo na vrhuncu hladnog rata i trke u svemiru između SAD i Sovjetskog Saveza naučnofantastičnu seriju *Zvezdane staze*, smeštenu trista godina u budućnosti, u postkapitalističku društvenu i tehnološku utopiju. Svih pet sezona televizijske serije *Zvezdane staze* i devet igranih filmova prikazuju intergalaktičke pustolovine različitih posada svemirskih letelica „komande Zvezdane flote” dok putuju svemirom istražujući „neobične nove svetove”, u potrazi za „novim životom i novim civilizacijama” (Whitfield and Roddenberry 1968: 202–204). Kada je reč o njihovom kulturnom uticaju, Herisova (Harris) anketa iz 1994. godine pokazala je da 53% američke javnosti sebe smatra fanovima *Zvezdanih staza* (Harrison and Jenkins 1996: 260, Tulloch and Jenkins 1995: 4) – brojka koja verovatno obuhvata i mnoge fanove koji povremeno prate ovu televizijsku seriju. Potkultura fanova *Zvezdanih staza* mnogo je manja od ove opšte baze fanova. Potkultura *Zvezdanih staza* povezana je sa već postojećim grupama fanova spekulativne fikcije (odnosno, fanova fantastike i naučne fantastike), koje se okupljaju u Americi i Engleskoj još od ranih dvadesetih godina XX veka. Te grupe koriste termine fandom ili medijski fandom da bi opisale svoju institucionalizovanu kulturu i zajednicu (npr. Bacon-Smith 1992; Jenkins 1992). Fandom je uopšteniji termin i često se primenjuje na obožavaoce književnosti. Medijski fandom se specifičnije odnosi na fanove televizijske i filmske spekulativne fikcije. Pisac i istoričar naučne fantastike Frederik Pol (Frederick Pohl 1984: 47) opisao je potkulturu fandoma na sledeći način:

...pripadnici su imali ista interesovanja i izgled – koje je ostatak sveta prezirao. Oni su razmišljali o nauci i budućnosti, a kada nisu čitali ili pisali o tome, najviše su želeli da o tome razgovaraju. I, čineći to, stvorili su jedan jedinstveni kulturni

fenomen, naučnofantastični „fandom”. Veoma je teško objasniti naučnofantastični fandom nekome ko ga nikada nije iskusio. Najbliža analogija bi možda mogli biti „hrišćani u katakombama” paganskog Rima, male, skrivene grupe vernika koji su se sastajali u tajnosti, a koje su izbegavali ili čak napadali oni koji im nisu pripadali ili, kako su fanovi počeli da ih nazivaju, „svetovnjaci”.

Verifikujući korisnost ove potkulture kao područja akademskog istraživanja, etnografske studije iznedrile su bogata teorijska i opisna razumevanja interpretacije publike (Amesley 1989; Jenkins 1992), medijskog feminizma (Bacon-Smith 1992; Penley 1997) i produkcije i otpora fanova (Fiske 1989; Jenkins 1992; Tulloch and Jenkins 1995). Međutim, Grosberg (Grosberg 1992: 52) je kritikovao potkulturni model fandoma, u kojem „fanovi sačinjavaju elitnu frakciju šire publike pasivnih potrošača”. On poziva naučnike da pokušaju da „razumeju razliku” između ovih grupa proučavanjem potrošača, umesto da ih jednostavno odbace kao nezanimljive. Konceptualizujući granice između potkulture naučne fantastike i šire populacije fanova koje je sugerisala Herisova anketa, Tuloh i Dženkins (Tulloch and Jenkins 1995: 23) razlikovali su fanove kao „aktivne učesnike u okviru fandoma kao društvene, kulturne i interpretativne institucije” i sledbenike kao „pripadnike publike koji redovno gledaju naučnofantastične programe i u njima uživaju, ali ne pretenduju na veći društveni identitet na osnovu ove potrošnje”. Tuloh i Dženkins, međutim, priznaju da „granica između te dve grupe ostaje protočna i u krajnjoj liniji uvek donekle arbitrarna”.

Razlike između fanova i potrošača koje sugerise distinkcija Tuloha i Dženkinsa tumače se tako da potrošači (pasivnošću određeni sledbenici) nemaju „neki širi društveni identitet” kao fanovi medijske naučne fantastike, verovatno zbog toga što nisu „aktivni učesnici u okviru fandoma kao društvene, kulturne i interpretativne institucije”. Međutim, alternativne perspektive suštinsku karakteristiku fandoma pronalaze u individualnoj identifikaciji sa slikama i objektima masovnih medija i emocionalnom ulaganju u njih – a ne u učešću u potkulturi (npr. Grossberg 1992; Harrington and Bielby 1996). Slično tome, savremena etnografija koristi kriterijum samoidentifikacije za pripadnost fandomu, ne bi li depotencirala neke od ideološki izvedenih razlika između fanova i potrošača. Na osnovu njih, uvek se ispostavlja ono što se već pretpostavlja: da fanovi (1) troše u stavu otpora, dok se (2) fizički okupljaju u zajednice, koristeći (3) kreativne i potkulturne postupke umesto potrošnje objekata masovnog tržišta. Stoga istraživačka perspektiva ovog članka, iako usklađena sa Tulohovom i Dženkinsonovom demarkacijom, takođe ispituje onu širu populaciju fanova koju oni nazivaju „sledbenicima”, jednako kao i onu potkulturniju varijantu koju oni nazivaju fanovima, i prati tragove onih protočnih kulturnih granica između ovih dveju grupa.

*Etnografska područja i procedure*

Obojena ličnom istorijom jednog posvećenog gledaoca *Zvezdanih staza* i kolekcionara proizvoda koji se vezuju za njih, ova etnografija je rezultat dvadesetomesečnog rada na terenu između 1995. i 1997. godine u tri područja koja manifestuju čitav niz oblika interakcije fanova *Zvezdanih staza*: od one najmakrokulturnije i anonimne do one najpotkulturnije i prisne. Prva je bila strukturirana i prisna lokalna mikrokultura (Hannerz 1992: 77; Sirsi *et al.* 1996) okupljanja fanova. Priključio sam se, postao aktivan član i učestvovao u radu izvršnog odbora *FanTrek*-a, fandom kluba *Zvezdanih staza* (pseudonimom sakrivenog) i spekulativnih medija sa sedištem u Kanadi. Takođe sam učestvovao u radu *SuperMedia*-e, odbora za planiranje konvencije medijskog fandoma. Tokom naredne godine, bio sam učesnik-posmatrač na 32 sastanka i događaja koji su bili vezani za fandom. *FanTrek* ima oko sto pedeset članova, iako samo tridesetak prisustvuje mesečnim sastancima kluba. Od tih tridesetak, otprilike 58% su muškarci, a 60% ima između 25 i 40 godina. Sedamdeset dva procenta mesta u izvršnom odboru pripada ženama, uključujući i sve vrhovne pozicije, a na sastancima odbora, kojima je obično prisustvovalo 10 ili 11 osoba, bila su samo dva ili tri muškarca. Ova pretežnost žena u izvršnim funkcijama uobičajena je u fandomu *Zvezdanih staza* i spekulativnih medija i već su je primetili Bejkon-Smit (Bacon-Smith 1992), Dženkins (Jenkins 1992) i Penli (Penley 1997; za poznatu perspektivu fana videti Trimble 1983).

Drugo područje bilo je skup lokalnih mikrokultura i zainteresovanih fanova (koji pak ne učestvuju redovno u aktivnostima institucija): bio sam učesnik-posmatrač pet konvencija o fandomu *Zvezdanih staza* i medijskom fandomu (četiri u Kanadi i jedna u SAD). Ta prva dva područja omogućila su mi da posmatram i razumem stvarno ponašanje ili „perspektivu na delu” (Arnould and Wallendorf 1994; Gould *et al.* 1974) fanova *Zvezdanih staza* koji sprovode potrošačke prakse. Treće područje bile su regionalno raspršenije i labavije povezane razmene koje su se javljale u mediju virtualne zajednice i manifestovale se kroz poruke u diskusionim grupama, internet strane i ličnu prepisku elektronskom poštom. Ova komponenta ispitivanja dopunila je lični rad na terenu i intervjuje nenametljivim posmatranjem, skidanjem i postavljanjem poruka u diskusionim grupama fanova (npr. [rec.arts.startrek.current](http://rec.arts.startrek.current), [rec.arts.startrek.fandom](http://rec.arts.startrek.fandom)), izradom i održavanjem internet strane *Istraživanje Zvezdanih staza (World Wide Web Star Trek Research)* i intervjuima fanova preko elektronske pošte.

Smešten unutar ove kombinacije onlajn i oflajn terenskog rada, sprovodio sam polustrukturisane neformalne intervjuje. Rad na terenu obogatila su dva lična intervjuja, od kojih je svaki trajao oko tri sata, sa dva kanadska fana *Zvezdanih staza* (sa „Hilari”, tokom jedne zabave na konvenciji, i

sa „Evanom” u njegovoj kući).<sup>1</sup> Podaci o raspravi i interakciji sa članovima *FanTrek*-a i *SuperMedia*-e (npr. sa „Teodorom” i „Voltom”) zapisivani su u moju terensku beležnicu i čuvani u komunikaciji elektronskom poštom. Obavio sam intervju elektronskom poštom (ili sajber intervju) sa 65 različitih samoproklamovanih fanova *Zvezdanih staza* (npr. sa „Džejkobom”, „Stefani” i „Sarom”). Ti su fanovi slali elektronske poruke sa elektronskog domena Sjedinjenih Američkih Država (69%), Kanade, Brazila, Australije, Novog Zelanda, Ujedinjenog Kraljevstva, Slovačke, Nemačke, Švedske, Švajcarske, Južne Afrike i Japana. Moglo se identifikovati da su oko 52% autora poruka bile žene. Prema izjavama, imali su između 13 i 66 godina. Intervjui elektronskom poštom razlikovali su se po dužini i dubini: kretali su se u rasponu od jednog kratkog odgovora do više desetina detaljnih razmena poruka na nekoliko stranica tokom više od 14 meseci. Lični i sajber intervjui omogućili su pristup onoj „perspektivi delanja” koju fanovi *Zvezdanih staza* koriste da objasne svoje ponašanje kao fanova.

Rezultat ovog prikupljanja podataka bio je veliki skup kvalitativnih podataka od oko 440.000 reči terenskih beležaka, intervju a i provera validnosti odgovora ispitanika, 260.000 reči artefaktualnih podataka i 267 fotografija. Ovaj materijal je detaljno ispitan i ručno kodiran tokom i posle procesa prikupljanja podataka. Analitičke formulacije zasnovane teorije proveravane su i poboljšavane daljim radom na terenu, kao i pozivanjem na artefaktualne podatke i fotografije. Za kvalitativnu analizu je takođe korišćen računarski paket NUD\*IST. Revizija teksta uključivala je svestan pokušaj da se razmotre perspektive pripadnika kulture: formalno su predstavljani nalazi istraživanja, kako lično na sastanku fan-kluba *FanTrek* i na konvenciji o *Zvezdanim stazama*, tako i slanjem elektronske pošte i postavljanjem neobrađenog i kompletnog dokumenta istraživanja na internet stranicu dostupnu javnosti.

### *Teorija artikulacije kao ključni interpretativni konstrukt*

Iako ukrštanje kulture i masovnih medija, kao i potkulture i popularne kulture, može biti podtekst mnogih socioloških i antropoloških istraživanja, njihovo izučavanje obrazuje žižnu tačku samo jedne oblasti – studija kulture. Kao istraživanje potrošača, studije kulture nisu monolitno zdanje teorija i metoda već – kao što objašnjava Stjuart Hol (Stuart Hall), jedan od njenih najistaknutijih naučnika – obuhvata višestruke diskurse i višestruke i rivalske putanje, metodologije i teorijske pozicije (Hall 1992: 278). Razmatrajući svakodnevnu kulturu, studije kulture izbegavaju socijalno isključive definicije kulture i, umesto toga, radije naseljavaju međuprostore između

<sup>1</sup> U radu su korišćeni pseudonimi kako bi se zaštitili poverljivi podaci sagovornika.

80 intelektualne, estetske visoke kulture i takozvane popularne kulture običnog svakodnevnog života. „Premda studije kulture ne mogu (i ne treba) da budu svedene na studije popularne kulture [odnosno zabave i medijskih proizvoda], svakako je slučaj da studije popularne kulture zauzimaju središnji položaj u projektu studija kulture” (Storey 1996: 2).

Jedan od ključnih problema studija kulture kao kritičke teorije jeste da „transformiše postojeće strukture moći” (Slack and Whitt 1992: 572), unapređujući socijalističku agendu posvećenu kritici nepravdi tržišnog kapitalizma i intervenciji u njega (Murray and Ozanne 1991; Storey 1994). Teorije koje se odnose na popularnu upotrebu medijskih proizvoda preuzimaju na sebe važnu ulogu u ovom nastojanju, a Holov (Hall 1980) pojam artikulacije predstavlja središnju teoriju kojom se ovo istraživanje rukovodi. Artikulacija je istančan i generativni pojam koji kombinuje teoriju konteksta sa onom metodom karakterizacije društvenih formacija koja izbegava redukcionizam i esencijalizam. Prema Holovom određenju, artikulacija je

oblik veze koji, pod određenim uslovima, *može* sjediniti dva različita elementa. To je veza koja nije nužna, determinisana, apsolutna ili suštinska za sva vremena. Moramo se zapitati pod kojim okolnostima neka veza može biti skovana ili napravljena. Takozvano jedinstvo diskursa je zapravo artikulacija različitih, zasebnih elemenata koji se mogu reartikulisati na različite načine [...] „Jedinstvo” koje je važno jeste veza između ovog artikulisanog diskursa i onih društvenih snaga sa kojima, pod određenim istorijskim uslovima, on može, ali ne mora nužno biti povezan (Hall 1986: 53, kurziv u originalu).

Teorija artikulacije igra na dvoznačnost termina – artikulacija se odnosi i na govorni čin (artikulisani diskurs) i na povezanost različitih elemenata (u ovoj teoriji su to društvene snage). Artikulacije su diskurzivno-ideološke veze između društvenih koncepata, kao što su posebna društvena klasa i posebna rasa ili kulturno verovanje. Cilj je teoretičara kulture, kao kritičara kulture tržišnog kapitalizma, da izdvoji elemente prividnog jedinstva – odnosno, da deartikuliše obmanjujuće veze koje podstiču lažnu svest – a zatim da ih reartikuliše u veze koje bi unapredile cilj društvenog boljitka i emancipacije (Hetrick and Lozada 1994; Murray and Ozanne 1991). Kao u Makrackenovom (McCracken 1986) modelu pomeranja značenja, teorija artikulacije konceptualizuje društveno ispoljene veze (artikulacije) između objekata potrošnje, tekstova i slika i posebnih značenja, identiteta i praksi potrošnje. Ova teorija dalje usmerava našu pažnju ka odvajanju (deartikulaciji) ovih veza i njihovom aktivnom prekombinovanju (reartikulaciji) u nove veze koje preduzimaju drugi društveni akteri i snage (uključujući i istraživača). Tako protumačena, ona obezbeđuje kulturi potrošnje *Zvezdanih staza* jednu na kontekst osetljivu teoriju različitih društvenih aktera i institucija za konceptualizaciju dinamičke konekcije, diskonekcije i rekonekcije njihovog društvenog značenja i prakse.



Sada ćemo se okrenuti etnografskim temama. Deo koji sledi istražuje ulogu snažnih utopijskih fantazija u potkulturi *Zvezdanih staza*. Sledeća tema razmatra stigmatu fanova *Zvezdanih staza* kao društveno konstruisane granice koja oblikuje potrošnju. Posle toga, ispituju se emocionalno nabijene artikulacije *Zvezdanih staza* kao religije ili mita, kao i društveno strukturiranje značenja i prakse fanova. U poslednjoj temi razmatra se način na koji se mitske i komercijalne artikulacije koriste za orijentisanje između duboko ličnih ulaganja u *Zvezdane staze* i njihovog površnog statusa kao komercijalnog proizvoda.

### *Etnografske teme*

„Jer svet je prazan i dotakao sam nebo”: potrošnja *Zvezdanih staza* kao utopijskog svetišta

*Mapa sveta koja ne uključuje Utopiju ne zaslužuje čak ni da se na nju baci pogled, jer ona izostavlja jedinu zemlju u koju Čovečanstvo stalno dolazi.*

(Oscar Wilde, *The Soul of Man under Socialism*)

*Netolerancija u XXIII veku? Nemoguće! Ako čovek opstane tako dugo, naučiće da uživa u onim suštinskim razlikama između ljudi i između kultura... To je manifestacija veličine koju nam je dao Bog ili šta god da je. Ta beskrajna varijacija i uživanje, to je deo optimizma koji smo ugradili u Zvezdane staze.*

(Džin Rodenberi, citirano u Whitfield and Roddenberry 1968: 40)

*Mi sledimo filozofiju života. Stvaramo društvo o kojem je čovek [Džin Rodenberi] sanjao.*

(*FanTrek* Kapetan flote „Hilari”; lični intervju, 5. avgust 1995)

Ovaj odeljak istražuje jednu uticajnu konstrukciju fanova (i trgovaca), konstrukciju *Zvezdanih staza* kao utopijskog utočišta za otuđene i obespravljene. I kao što nagoveštava prethodni Rodenberijev kvazireligiozan citat sa autoritativnim prizvukom, tekst *Zvezdanih staza* je besramno utopijski (premda bi, kao akciono-avanturistička serija, ovaj program mogao biti i prilično nasilan). Ova serija je u mnogo čemu bila utopijska. Kršila je prevladajuće društvene tabue time što je ponudila etnički i rasno raznoliku posadu, čiji članovi rade zajedno u budućnosti, a žene i obojeni ljudi nalaze se na pozicijama moći (Alexander 1994; Chernoff 1998; Shatner 1993; Trimble 1983). Epizoda *Zvezdanih staza* „Platonova pastorčad” ima istorijski značaj jer se u njoj prvi put na američkoj televiziji prikazuje poljubac između ljudi različitih rasa. *Zvezdane staze* time dokazuju, na posebno moćan način, Dajerovu tvrdnju (Dyer 1977) da tekstovi savremenih masovnih medija moraju biti povezani sa slikama i idealima koji su utopij-

82 ski – da bi bili zabavni (odnosno, da bi pružili uživanje). Iako naglašava pre ideologiju nego uživanje, Džejmson (Jameson 1979: 144) slično primećuje da „dela masovne kulture ne mogu biti ideološka a da ujedno i istovremeno ne budu eksplicitno ili implicitno i utopijska”.

Mnogi fanovi koriste Rodenberijeve utopijske artikulacije da bi izrazili privlačnost potrošnje *Zvezdanih staza*, upotrebljavajući pritom odsečne i političkim značenjem nabijene slike koje smeštaju slike teksta nasuprot nesavršenostima postojećeg društvenog sveta. „Elejn” je tridesetsedmogodišnja majka blizanaca iz Virđinije koja učestvuje u američkim fan-klubovima *Zvezdanih staza*; piše i uređuje fanzine (magazine koje pišu i štampaju fanovi) i prisustvuje konvencijama. Ona tvrdi da su *Zvezdane staze* „bile simbol jednog sveta u kojem nije bilo rasizma, siromaštva, deformacija, idiotskog nacionalizma ili političke nepravde [...] mi, fanovi, uložili smo mnogo energije u to, kao i u pokušaje da svet učinimo malo više nalik onom u Federaciji kojem se toliko divimo” (intervju preko elektronske pošte, 20. januar 1996). Kao i mnogi drugi fanovi u ovoj studiji, Elejn ne tumači *Zvezdane staze* kao puku zabavu, već kao jednu viziju sa aspiracijom. „Kristin”, naučnica koja se bavi popularnom kulturom i živi na Srednjem zapadu, prisustvovala je jednoj konvenciji *Zvezdanih staza* i kratko sumirala ovu perspektivu sledećim rečima: „Najjednostavnije rečeno, *Zvezdane staze* meni – i, verujem, mnogim fanovima – znače mogućnost... Ljudi zaista žele da žive u univerzumu *Zvezdanih staza*” (intervju preko elektronske pošte, 3. jun 1996).

Društveni utopizam *Zvezdanih staza* često se metonimijski izražava akronimom IDIC [*Infinite Diversity in Infinite Combinations* („Neograničena raznolikost u neograničenom broju kombinacija”)], vulkanskom religijskom filozofijom koja je predstavljena u originalnoj seriji *Zvezdanih staza*. Egalitarna IDIC filozofija smatra da raznolikost treba prihvatiti, a ne samo tolerisati. „Endrju” je dvadesetšestogodišnjak koji živi u Britaniji, učestvuje u britanskom fan-klubu *Zvezdanih staza* koji je povezan sa organizacijom Starflit Internešenal (*Starfleet International*), posećuje konvencije i sakuplja knjige i druge proizvode vezane za *Zvezdane staze* (koje naziva „rekvizitima” i „drangulijama”). Prema njegovom mišljenju, filozofija IDIC-a i potkultura *Zvezdanih staza* konceptualno su isprepletane:

[IDIC] se tako oštro suprotstavlja mnogo čemu što danas vidimo – političarima, religijama ili bar religioznim ljudima, uskogrudim pojedincima uopšte, koji propisaju svoju mržnju i prezir na, pa... na svakog žrtvenog jarca kog im se prohte da izaberu za ovu nedelju. Svuda oko sebe vidimo stav: „Ne mogu ništa drugo do da te mrzim jer glasaš za laburiste / jer si gej / jer je tvoja boja kože drugačija od moje / jer ne veruješ u isti cilj kao ja.” Toga nema u *Zvezdanim stazama*, niti u fandomu *Zvezdanih staza*. Jednom prilikom čuo sam neke ljude koji odlazak na svoju prvu konvenciju *Zvezdanih staza* opisuju kao dolazak kući. Moja prva

reakcija (pošto sam se izborio sa novim iskustvom svega toga) bila je: „Da. TO je moj tip ljudi” (Endrju, intervju preko elektronske pošte, zgrade u originalu, 18. oktobar 1996).

Endrjuovi komentari tumače fandom kao društvenu sferu u kojoj prihvatanje razlika predstavlja normu. Endrju u tome vidi oštar kontrast modernom svetu u kojem moćne spoljne sile, poput političara ili onih koji kontrolišu religijsku dogmu, nastoje da naglase društvene razlike kako bi razdvojili ljude. Nasuprot „modernoj vlasti” („Veronika”, intervju preko elektronske pošte, 30. jun 1996), nasuprot „idiotskom nacionalizmu” i „političkoj nepravdi”, ovi fanovi po opoziciji opisuju *Zvezdane staze* kao simbol, kao utopijski tekst koji društvenu harmoniju može da prenese u svet običnih ljudi, kao što to čini sa fanovima u fandomu. Utopijski smisao zajedništva unutar fandoma koji se suprotstavlja otuđenosti profanog spoljašnjeg sveta običnih ljudi tema je koju je takođe istraživao Dženkins (Jenkins 1992: 280–283, citirajući Dajera [Dyer 1977]): on fandom opisuje kao prolaz ka ostvarenoj utopiji, kao mesto gde fanovi „nalaze prostor koji im dopušta da otkriju 'kako izgleda utopija'”.<sup>2</sup> Inspirativni govori koji povezuju *Zvezdane staze* i potkulturu njihovih fanova sa ovim idealima prilično su česti na konvencijama.

Kada idem na konvencije i vidim ljude svih veličina, oblika i sposobnosti, čak i kada vidim ljude s poremećajima u radu nerava koji ne mogu ni da sede kako treba i tako dalje, ipak znam šta im je u mislima. Oni kažu: „U nekom boljem svetu, mogu da radim bilo šta! Biću u nekom boljem svetu. U boljem svetu neće mi se smežati i nipodaštavati me” (Džin Rodenberi, citiran u Chernoff 1998: 116).

U brojnim prilikama, tekst *Zvezdanih staza* i vantekstualni komentari Džina Rodenberija na njega (Alexander 1994; Chernoff 1998; Trimble 1983; Whitfield and Roddenberry 1968) izričito artikulišu društvenu utopiju *Zvezdanih staza* sa osećajem osnaživanja koji privlači u fandom one koji pripadaju stigmatizovanim društvenim kategorijama. Neki fanovi tvrde da je fandom *Zvezdanih staza* (kao fandom naučne fantastike i spekulativne fikcije uopšte; videti Pohl 1984) mesto gde mnogi koji se ne uklapaju lako u normirane društvene uloge (na primer, oni koji su već stigmatizovani u nekom smislu) mogu pronaći neki vid svetilišta i prihvatanja. „Lesli” je državna službenica u pedesetim godinama. Ona je već tri decenije pripad-

<sup>2</sup> Dženkins je kasnije priznao da je umanjio značaj negativnih karakteristika zajednica fanova koje je izučavao u *Kradljivcima tekstova*, karakteristika kao što su unutrašnji sukobi, rivaliteti, napetost i jednoobraznost rase i klase (negativne karakteristike koje su prisutne i u mojoj etnografiji). On priznaje da je naglašavao pozitivne utopijske aspekte zajednica zato što je smatrao „taktički neophodnim” da poštuje želje ove zajednice i da im omogući da se izraze kroz vlastito predstavljanje (Harrison and Jenkins 1996: 274)

84 nica kulture pisanja naučne fantastike i *Zvezdanih staza* (koju ona naziva „štamparskim taborom”) i piše i izvodi „filk” pesme.<sup>3</sup>

Naučna fantastika u Sjedinjenim Američkim Državama oduvek je imala izraženu sklonost ka neprilagođenima. Stereotipni (ili možda arhetipski) fan naučne fantastike je zaluđenik, štreber, pametnjaković, momak s naočarima i hipertrofiranim rečnikom. Suprotnost fudbalskoj zvezdi, momak koji je još uvek nevin u dvadeset prvoj godini... *Zvezdane staze* se podjednako dopadaju ženama i muškarcima, ali ipak uvek ljudima koji se osećaju otuđeno. U tome je velika privlačnost mister Spoka. Kritičari su nastavili da se bave nevažnim stvarima, poput „animalnog magnetizma” gospodina Nimoja<sup>4</sup> (magnetski, da – animalni, ne), umesto da prihvate svedočenje jednog njegovog fana: I ja sam usamljen... Ipak, zaluđenici i trekiji zaista postoje i fandom ih toleriše. Mi ih ne oponašamo, a oni niukoliko nisu tako tipični kakvim ih mediji prikazuju. Ali su tu... Svako utočište onih koji postaju tipični fanovi ne može a da ne privuče ljude koji su manje sposobni da upravljaju svojim životom... Bolje da ih privlači fandom, tu bar imaju šansu da se razvijaju, nego da ih privlače droge, „kultovi” ili oni koji seju mržnju. Čak i ako nas njihovo prisustvo opterećuje (Lesli, intervju preko elektronske pošte, 20. februar 1996, 29. oktobar 1996).

Lesli povezuje identifikaciju fanova sa intelektualnim, vanzemaljskim, snažnim, ali emocionalno suspregnutim likom mister Spoka (za fenomen „Spoki” videti Trimble 1983) kao žižom interesovanja koje je privlačno ljudima koje su stigmatizovali oni koji su manje inteligentni, manje naklonjeni fantastici i možda povlašćeniji u pogledu društvenog statusa, socijalnih veština ili fizičkog izgleda. Izjave drugih fanova podudaraju se sa opštitjom tvrdnjom Lesli da će afiniteti određenog tipa usmeriti inteligentnog ali otuđenog pojedinca ka naučnoj fantastici i potrošnji *Zvezdanih staza*. U pričama fanova koje slede, neki vid svetišta, a ne tek potkultura fanova, obezbeđuje sistem potrošnje slika i samih objekata. „Ketrin” je sedamnaestogodišnja devojka koja živi u Ženevi u Švajcarskoj, objavljuje sopstveni fanzin posvećen *Zvezdanim stazama*, aktivno pretražuje sadržaje o *Zvezdanim stazama* na internetu, ali ne učestvuje na druge načine u institucionalizovanom fandomu. Ona objašnjava da je dobar učenik, ali da „do ove godine, nisam zapravo imala prijatelje. Pošto sam bila veoma usamljena, to [*Zvezdane staze*] je bio (i još uvek jeste) način da pobegnem iz te veoma loše atmosfere” (intervju preko elektronske pošte, 7. april 1996). „Lusi” je američka imigrantkinja, učesnica konvencija, čitateljka diskusione grupe i autor sledeće izjave: „Za mene *Zvezdane staze* predstavljaju pravu stvar. Moji prijatelji bi me rado osudili zbog ovakvog načina razmišljanja, ali priznajem da koristim *Zvezdane staze* da pobegnem” (intervju preko elek-

<sup>3</sup> *Filk* – skraćena za folk muziku sa naučnofantastičnim temama (*science fiction-themed folk music*).

<sup>4</sup> Nimoj (Nimoy) – prezime glumca koji tumači lik mister Spoka (prim. prev.).

tronske pošte, 18. jun 1996). Elejn takođe opisuje svoje rano uključivanje u *Zvezdane staze* eskapističkom terminologijom: „Bilo je to fantazijsko utočište za očajnog nepodobnika” (intervju preko elektronske pošte, 20. januar 1996). Kristina počinje svoje komentare objašnjenjem da je univerzum *Zvezdanih staza* „poželjna nekretnina, mesto gde bi ljudi zapravo voleli da se usele”. Ona zatim piše: „Izbegavala sam termin ‘eskapizam’, ali ću ga sada upotrebiti u Tolkinovom smislu. Ima mnogo toga u našem stvarnom životu što liči na zatvor. Nagon da se pobegne je prirodan” (intervju preko elektronske pošte, 3. jun 1996).

Kristina, Elejn, Lusi, Ketrin i Lesli povezuju ideju o bekstvu sa usamljenošću i otuđenošću. Predstava bekstva i njegovog odnosa prema usamljenosti i otuđenosti može prizvati ponovo one popularne koliko i akademske predstave da gledanje televizije (posebno zabavnog i ka fantastici orijentisanog televizijskog serijala; videti Schramm and Roberts 1974) predstavlja potencijalno zavisničku formu bekstva koja ne pomaže mnogo da se izađe na kraj sa stvarnošću. Postman (Postman 1985) je osudio televizijski sadržaj uopšte zbog beznadežnog zamagljivanja razlike između stvarnosti i fantazije i, samim tim, oslabljivanja sposobnosti društva da se nosi sa stvarnošću i promenom. Istražujući pojam bekstva, Kac i Foulks (Katz and Foulkes 1962) sugerisali su da sve masovne komunikacije podrazumevaju neki vid bekstva. Kac (Katz 1996: 15) smatra da predstava bekstva, dakle, sama po sebi nije problematična: „Nije važno jedino odredište koje se definiše tekstom. Jednako je bitan identitet koji neko preuzima na tom putovanju, ono što ponese sa sobom, kao i ono što sa tog puta vrati... Hajde da prepustimo bekstvo onima koji ništa ne vrate.” Ova izjava navodi na pitanje: Šta to fanovi vraćaju iz svog bekstva u svet *Zvezdanih staza*? Ketrin, fanu iz Švajcarske, učesće u fandomu nije donelo samo bekstvo već i poznavanje engleskog jezika, „mnogo prijatelja širom sveta” i „nešto o čemu može da sanja” (intervju preko elektronske pošte, 7. april 1996).

Širokom spektru fanova s kojima sam razgovarao, od onih koji su aktivni u zajednici do onih koji u potpunosti taje svoju pripadnost fandomu, *Zvezdane staze* pružile su pozitivne uzore, mogućnost istraživanja moralnih pitanja, naučno i tehnološko znanje i ideje, upućivanje na zapadne književne reference, interesovanje za televizijsku i filmsku produkciju, intelektualnu stimulaciju i nadmetanje kroz igre i kvizove, nadahnuće za pisanje, slikanje i komponovanje, mogućnost istraživanja erotske želje, zajednicu i osećanje *communitas* i još mnogo toga. Neki istraživači su istakli da korišćenje televizije može unaprediti interakciju licem-u-lice i, uopšte, socijalne veštine i veštine međuljudskih odnosa (Cohen and Metzger 1998). Međutim, smatra se da je internet okruženje u kom su sprovedeni ovi intervjui preko elektronske pošte povezano sa otuđenošću od prijatelja i porodice (Kraut *et al.* 1998). Činjenica da je pet prethodno pomenutih

86 ispitanika ženskog pola i da su odgovorile na poziv sa internet stranice na razgovor sa zainteresovanim istraživačem (muškog pola) o *Zvezdanim stazama* može ukazivati na metodsko naginjanje uzorka ka onim ispitanicima koji su ženskog pola, otuđeni i žele da pobegnu. Imam osećaj da internet, kao prostor za fan-klubove u kojima dominiraju žene, nudi mesto gde ljudi kojima je to potrebno mogu da se osećaju sigurnim.

Ovi podaci nagoveštavaju važnu i isprepletanu ulogu fantastičnog sadržaja i utopije u *Zvezdanim stazama* kao i, možda, u onim uvrnutim simboličkim fantazijama masovnih medija koji komercijalno promovišu prodaju svega, od putovanja preko veb stranica do kolonjske vode. Poput fantazija, i utopije smeštene u određeno vreme ili prostor popularni su paradoksi koji nemogućnost i sanjarenje prožimaju dubokom motivacionom snagom i željom. One su moćni simboli koji, kako navodi Levitas (1990), izražavaju i dotiču jedan deo kolektivno nesvesnog, predstavljajući duboko ukorenjenu potrebu čovečanstva da teži savršenstvu. Belk i Kosta su zapazili sposobnost fantastike da u isto vreme omogući i eskapizam i utopijsku društvenu konstrukciju samotransformišućih kulturnih oblasti „mogućnosti, razvoja karaktera, izazova i izvođenja” (Belk and Costa 1998: 236). Braun, Mekla-ren i Stivens (Brown, Maclaren and Stevens 1996: 677) tvrde da nestvarni svetovi sačinjeni od savršenih slika – koje stvaraju, kojima manipulišu i koje šire trgovci – ukazuju na to da „marketing više nego bilo koja druga savremena kulturna institucija zasnovano predstavlja čuvara utopijskog plamena kasnog XX veka”. Braun i saradnici (Brown *et al.* 1996: 676) objašnjavaju da su manje grandiozne „utopije o svežem dahu, čistoj odeći, sjajnoj kosi, bezbednom seksu i instant kreditima” odrazi „mračnije” preokupacije naših „postmodernih vremena”.

Međutim, čini se da slike *Zvezdanih staza* i, uistinu, slike mnogih internet i drugih tehnoloških kompanija, pokazuju da su i dalje žive i zdrave moćne progresivističke utopije kontovske i marksističke tradicije. Ako utopije predstavljaju univerzalno i duboko ukorenjene potrebe (Levitas 1990), koliko li više mora motivisati, kao marketinško sredstvo, slika sveta bez nepravde, netolerancije ili siromaštva nego slika sveta ispunjenog svežim dahom mente? Ako i nije nužno privlačno onim igračima u društvenom sistemu koji imaju koristi od nepravde, netolerancije i siromaštva, kako li obećanje utopijskog sjaja *Zvezdanih staza* mora biti toplo za neprilagođene pripadnice fandoma srednje klase i otuđene autsajdere, kako izvanredno privlačna njihova ideologija gubitnika? Fanovi u izvesnom smislu predstavljaju otpad društva koje promoviše slike zgodnog sportiste i Barbike na račun slike štrebera, pametnjakovića, gojaznog, nezavisnog, otpornog i drugačijeg. Od niti sopstvene društvene različitosti fanovi su ispreli nešto što se može protumačiti kao oslobađajući prostor (Jenkins 1992), simulacija vlastite autentičnosti (Firat and Venkatesh 1995), obmanjujući sistem

(koji promoviše lažnu svest; Goulding 1985) ili neka složena kombinacija ovih mogućnosti.

„Počni da živiš”: *Potrošnja Zvezdanih staza i stigma*

U ovom pododeljku istražićemo onu stigmu potrošnje *Zvezdanih staza* kao društvene činjenice koja oblikuje potkulturno relevantna značenja i praksu. Dženkins (Jenkins 1992: 9–12) iznosi kako je negativni stereotip fana *Zvezdanih staza* metonimijski razjašnjen čuvenim (ili nečuvenim) skečom „Počni da živiš” („Get A Life”) u emisiji *Uživo subotom uveče* (*Saturday Night Live*), u kojem se glumac iz *Zvezdanih staza* Vilijam Šatner (William Shattner) susreće sa dvojicom neatraktivnih štrebera i fanova („trekija”) na jednoj konvenciji i pita ih: „Vi. Da li ste ikada poljubili devojkicu?” Stereotipi o trekijima povezuju potrošnju *Zvezdanih staza* sa fanatizmom, nezrelošću, pasivnošću, eskapizmom, zavisnošću, opsesivnom potrošnjom i nesposobnošću da se fantazija razlikuje od stvarnosti. Fanovi *Zvezdanih staza* na internetu često su primenjivali ove negativne kategorije na sebe. Na primer, „Nataša” je počela svoju prepisku jednim priznanjem: „Moram da priznam da sam zavisna od *Zvezdanih staza*” (intervju preko elektronske pošte, 29. maj 1996). Umesto da predstavljaju činjenične indikacije prirode fandoma, ove klasifikacije, budući da se zasnivaju na artikulacijama devijantnosti koje imaju širok društveni protok, takođe se mogu tumačiti kao da ukazuju na preventivnu potvrdu fanova onog ponašanja koje se očekuje od onih koji se nalaze unutar stigmatizovane kategorije. Takvo razotkrivanje potencijalno diskreditujuće informacije jeste tehnika kontrole informacijâ koju koriste stigmatizovane osobe (Goffman 1963: 100–101), koja je ovde još potpomognuta socijalnim distanciranjem onlajn medija. Fanovi se načelno manje samostigmatizuju uživo i zbog društvenih troškova koje to iziskuje.

Još jedna važna alternativa javlja se kao dilema da li da se sakrije ili prekrije i minimizuje u javnosti nečiji identitet kao fana *Zvezdanih staza*. Izgleda da identitet fana deluje kao granica koja sprečava ličnu, institucionalizovanu potrošnju fana. „Sara” je dvadesetčetvorogodišnja studentkinja koju zanimaju hrišćanske implikacije *Zvezdanih staza*. Ona sakuplja proizvode *Zvezdanih staza* i u ograničenoj meri lično učestvuje u društvenim aktivnostima vezanim za *Zvezdane staze*. Ona kaže da je percepcija fanova kao „kompulzivno vezanih” za televizijski serijal ili kao „skoro-zavisnika... uticala na moje učešće u *Zvezdanim stazama*, od neodređenog stida zbog mojih igračaka *Zvezdanih staza* do opiranja da budem obeležena kao „treker” (intervju preko elektronske pošte, 17. septembar 1996). Pozabavimo se sada sledećim opširnijim citatom četrdesettrigodišnje Amerikanke „Stefani”, koja je takođe fan *Zvezdanih staza*:

Moram da priznam da sam godinama ćutala o svojoj privrženosti ovom programu, jednostavno zato što su ljudi skloni da fana *Zvezdanih staza* vide kao čudaka ili ludaka. Samo su moja porodica i moji najbliži prijatelji znali koliko uživam u programu i da kupujem sve knjige, a kasnije i druge proizvode. Nekoliko tragedija u mojoj porodici, koje su kulminirale bolešću [mog sina]... naterale su me da shvatim koliko je život kratak; počela sam da širim horizonte, da tako kažem, kada je reč o *Zvezdanim stazama*. Sa suprugom sam 1993. godine otišla u Pasadenu na veliku konvenciju o *Zvezdanim stazama* koja se tamo održavala; [suprug] je posetio svoju sestru, dok sam ja prvi put zaista doživela čitav fenomen *Zvezdanih staza*. Od tada ponosno nosim svoju bejdzorsku mindušu i ne marim za poglede koje mi upućuju – premda je neverovatno koliko ljudi zna da je to simbol iz univerzuma *Zvezdanih staza*!... Takođe, upoznala sam putem prepiske druge fanove *Zvezdanih staza* i neki od njih su mi postali veoma bliski prijatelji. Imamo mnogo toga zajedničkog, doživeli smo neka istovetna iskustva koja se tiču naše ljubavi prema *Zvezdanim stazama* i reakcijama ljudi na to... Zapravo, imam jednu prijateljicu [Frensin], koja mi je rekla da se od svih ljudi koje zna... ja nabolje zabavljam u svom životu, delimično zahvaljujući *Zvezdanim stazama* i mnogim ljudima koje sam upoznala preko našeg zajedničkog interesovanja za taj serijal. Ne mislim da me to čini bolesnom, čudnom ili ludom (intervju preko elektronske pošte, 18. april 1996).

Stefani takođe nastoji da upravlja svojim identitetom, premda sa drugačijim ishodom. Kao i u slučaju Sarine averzije prema pripisivanju kompulzivnosti, Stefani se plaši zamornih zaključivanja o mentalnoj bolesti. Ona se poziva na jedno egzistencijalno iskustvo koje je usledilo nakon perioda ličnog iskušenja, u kojem je očigledno prevazišla svoj strah od stigme. Ovaj događaj ukazuje na to da se znatna količina psihološkog pritiska nagomilala oko pitanja njenog statusa fana. Ovu prelaznu odluku prihvatanja opisao je Gofman (Goffman 1963). Ta odluka je prelazna jer se stigmatizovani pojedinac još uvek neizbežno nalazi u društvenoj areni u kojoj identitet njegovog ili njenog ega ima stalnu potrebu za detaljnom argumentacijom i raspravom. Čini se da je Stefani došla do zaključka da biti fan *Zvezdanih staza*, uprkos negativnoj društvenoj slici, predstavlja središnji deo njenog identiteta. Ova epizoda ima neke sličnosti sa samotransformišućim procesom koji su opisali Šouten (Schouten 1991) i Šouten i Makaleksander (Schouten and McAlexander 1995); razlika počinje tamo gde su glavne prepreke Šoutenovih (Schouten 1991) i Šoutenovih i Makaleksanderovih (Schouten and McAlexander 1995) ispitanka bile psihičke i finansijske, dok su Stefanine prevashodno socijalne. Ona je oklevala zbog stida i zbog brige oko toga kako će je ljudi posmatrati. Njen preobražaj se ne dešava jednostavno zbog emocionalne šargarepe („koliko uživam u programu”), već uprkos štapu („ljudi su skloni da fana *Zvezdanih staza* vide kao čudaka ili ludaka”). Njena intenzivirana potrošnja („zaista sam iskusila čitav fenomen *Zvezdanih staza*”) ne dešava se kao ispunjenje sebe koje spolja



postaje poželjnije, već kao spoljašnje ispunjenje sopstvenih želja („koliko je život kratak”, „širim svoje horizonte”). Radije nego da nastavi da poriče ili prikriva svoju pripadnost, Stefani odlučuje da se uhvati ukoštac sa svojom stigmom tako što postaje iskrena prema sebi, nalazi druge slične sebi i priključuje se ovoj stigmatizovanoj grupi. Kada se čovek jednom nađe unutar grupe, stigmatska slika služi kao podsticaj za vezivanje i izvor *communitas*-a. Pošto se pridružila ovoj potkulturi, ona navlači na sebe ono što bi Gofman (Goffman 1963) nazvao simbolom stigme, veoma vidljiv znak koji oglašava njenu pripadnost stigmatizovanoj grupi.

Gofmanovom terminologijom iskazano, Stefani prelazi iz statusa osobe koja se može diskreditovati (osoba čiji bi identitet bio pokvaren ukoliko bi bila identifikovana kao fan *Zvezdanih staza*) u diskreditovanu osobu (osoba čiji je identitet kao fana odmah očigledan). Sa svojim skrivenim identitetom fana, Sara ostaje u stanju napetosti i mogućnosti da bude diskreditovana. Uzeti zajedno, narativi Sare i Stefani sugerišu da je most između statusa sledbenika i statusa aktivnog učesnika u fandomu *Zvezdanih staza* kao institucije uravnotežen iznad „mutne vode” psihološke i socijalne napetosti. Jedan od načina na koji se može izaći na kraj sa ovom napetošću jeste reartikulacija značenâ potrošnje *Zvezdanih staza* društvenim kategorijama popularnosti ili normalnosti.

DA LI MI NEKO, MOLIM VAS, MOŽE REĆI ZAŠTO JE, KADA GOD SE U MEDIJIMA POJAVI PRIČA O FANOVIMA ZVEZDANIH STAZA, PRVA OSOBA KOJU DOHVATE NEKO SA JEFTINIM UŠIMA SPOKA I LOŠE SKROJENIM KOSTIMOM, TOTALNI ZALUĐENIK, PA ONDA PONOSNO KAŽU „EVO JEDNOG TREKIJA”? To može biti pokušaj da se ismeju fanovi *Zvezdanih staza*. Mediji stalno rade takve stvari kada žele da demonizuju određene grupe ljudi. S druge strane, to može biti samo još jedan primer da mediji uvek prikazuju ekstreme. Fan *Zvezdanih staza* u odelu i sa kravatom ili u farmerkama i majici ne predstavlja „dobru televiziju”, ali u kompletnoj uniformi i brižljivo našminkan predstavlja (postavljeno na diskusionalnoj grupi [rec.arts.startrek.current](http://rec.arts.startrek.current) 29. avgusta 1996).

Kao što ovaj komentar sa interneta pokazuje, sa uverenjem da mediji žele da demonizuju fanove *Zvezdanih staza* i da stereotip o trekijima predstavlja neopravdani ekstrem, diskurs koji normalizuje potrošnju *Zvezdanih staza* postao je važna institucionalna aktivnost potkultura i mikrokultura *Zvezdanih staza*. On nastupa kolektivno na konvencijama *Zvezdanih staza* i sastancima fan-klubova, na kojima ličnosti iz sveta kulture i fanovi ponovo artikulišu značenja potrošnje *Zvezdanih staza*, bilo utvrđivanjem njihovih kvaliteta koji se odnose na svakodnevicu (ono što bi Angova [Ang 1985] označila populističkim argumentom; videti, na primer, Jenkins 1992: 19–22), bilo legitimizovanjem njihovih utopijsko-sakralnih kvaliteta naspram najezde profanih, negativnih i stigmatskih asocijacija. „Sesilija”,

90 dvadesetšestogodišnja studentkinja prava iz Australije, koja gleda *Zvezdane staze* i čita o njima (posebno akademska tumačenja), opisala je jednu australijsku konvenciju održanu 1996. godine na kojoj je jedan od gostiju (Mark Aleimo [Marc Alaimo] iz serijala *Duboki svemir Devet*) u svom govoru „naglasio normalnost i prirodnost fandoma bez paternalističkog tona, čak i bez pretpostavke da je on uopšte nešto 'drugačije'” (intervju preko elektronske pošte, 20. novembar 1996). U govoru koji je održala na konvenciji *Zvezdanih staza* u Torontu, kojoj sam i sâm prisustvovao, Majel Beret-Rodenberi (udovica Džina Rodenberija) reartikulisala je *Zvezdane staze* posredstvom društvenih kategorija poštovanja raznolikosti, univerzalnosti (i odatle normalnosti) otuđenja i obrazovanja i unapređenja budućeg utopijskog društva u kojem neće biti nepravde.

To je razlog zbog kojeg smo ovde, da slavimo onu vrstu televizijskog programa koja će pomoći da se obezbede uslovi da buduće generacije ne moraju čitavog života da nose sećanja na progone, osude i pokoravanje. To je televizija koja je inherentno ljudska, s porukom da smo, naravno, svi mi na ovaj ili onaj način vanzemaljci i da su svi naši problemi jednostavno uslovi koji postoje da bi nas zblížili. I znajte da se moramo zblížiti, jer je to jedini put u budućnost (beleške, 5. avgust 1995).

Na jednom sastanku upravnog odbora *FanTrek-a*, „Stela”, jedna od članica odbora koja se na sastancima uvek pojavljivala u uniformi, iznela je predlog da od svih pripadnika Komandne posade treba zahtevati da nose uniforme *Zvezdanih staza* na svim društvenim priredbama ovog fan-kluba. Moje terenske beleške sa ovog događaja uhvatile su nešto od dinamike rasprave članova odbora o pomenutom predlogu.

[Stela] je rekla da bi nošenje uniforme izazvalo veliku pažnju. Neko je [Teodor], rekao da bi to „možda moglo izazvati i smeh”.

„Šta pokušavamo da sakrijemo?”, uzviknula je Stela. „Pokušavamo li da sakrijemo ono što zapravo jesmo. Evo šta smo.” Bila je prilično žustra dok je govorila.

[Selena] se suprotstavila [Stelinom] predlogu. Rekla je da se jednostavno oseća udobnije kada nosi neobaveznu odeću na sastancima komandne posade. Zašto je važno nosimo li majice ili prave formalne uniforme *Zvezdanih staza*, dokle god „imamo neko obeležje *Zvezdanih staza*”? [Ofelija] je rekla da joj se čini da bi nošenje uniforme učinilo priliku u kojoj se to čini posebnom. Da su događaji, kada smo svi obučeni u odeću koju nosimo na ulici, isti kao i bilo koji drugi. Nošenje uniformi *Zvezdanih staza* podsetilo bi nas, međutim, zašto smo ovde. [Stela] je zatim rekla da je veoma razočarana što je samo troje ljudi, uključujući i nju, nosilo uniforme na pomenu Džinu Rodenberiju. „To je za nas najvažniji dan u godini” – rekla je – „to je dan kada odajemo počast našem osnivaču [Džinu Rodenberiju].”

[Dilajla] je rekla da ne smatra da bi uniforme bile udobne za sastanke komandne posade. [Ruben (Stelin mladić)] je zatim snažno istupio u odbranu [Stelinog] predloga. Rekao je da je ubeđen da nas nošenje uniforme ubacuje u pozitivno raspoloženje i da prenosi poruku svima koji nas vide. [Leora] se ponovo javila i rekla da ovaj predlog ima strateške implikacije, da pokazuje da pokušavamo da promenimo predstavu o nama, da nas *status quo* ne zadovoljava, da postajemo agresivniji kao klub. [Samanta] se saglasila da uniforme imaju dalekosežne implikacije za klub (beleške, 2. decembar 1995).

U jednom impresivnom prikazu demokratije, svako je dobio priliku da iskaže svoje mišljenje pre nego što se glasalo. Osmoro članova upravnog odbora glasalo je za predlog, dok je troje bilo uzdržano. Međutim, ovaj ukaz nije nikada sproveden (niti je ponovo pomenut). Kao i obično, Stela je bila jedina koja je redovno nosila svoj kostim na sastancima. Uprkos njenom apatičnom ishodu, ova užarena debata u fan-klubu živopisno prikazuje kako je značenje uniforme *Zvezdanih staza* jedan senzitivisan koncept. Dijalektika fanova koja ga okružuje ne samo da izražava kulturne tenzije prihvatanja i poricanja stigmatizovanog identiteta već ta artikulacija i intenzifikacija grupnog značenja može poslužiti u osporavanju stigme. Iz ove dijalektike možemo sagledati borbu da se osnaži institucionalizovano značenje uniformi kao sredstva za stvaranje posebne, ceremonijalne, čak i sakralne atmosfere, naročito u svečanim prilikama u kojima se odaje počast „našem osnivaču” ili tokom dobrotvornih aktivnosti i aktivnosti usmerenih ka regrutovanju novih članova. Ipak, uprkos ovim internim značenjima „dostojanstva”, „posebne prilike” i „pozitivnog raspoloženja”, koji artikuliraju fanove *Zvezdanih staza* u grupu dalekovidnih društvenih utopista, članovi *FanTrek*-a se kolektivno bore da ustanove značaj uniforme u širem društvu kao simbola stigme. Dok je Ruben, izgleda, ubeđen da uniforma „prenosi poruku” koja je pozitivna, Teodor primećuje da ta poruka možda neće biti shvaćena ili da će jednostavno izazvati podsmeh. Zanimljivo je pomenuti da je na jednom kasnijem, užem sastanku upravnog odbora *FanTrek*-a (prisustvovalo je troje ljudi), Teodor tvrdio upravo suprotno. Na tom sastanku – na kojem je među prisutnima bio najstručniji po pitanju fandoma i često preuzimao ulogu mentora – napustio je svoja ranija saznanja o stigmati *Zvezdanih staza* i pokušao dijalektički da reartikulirše pozitivnu društvenu kategoriju egalitarnog i društvenoutopijskog učesnika kampanje.

[Teodor] je pomenio da bi trebalo da nosimo uniforme na predstojećoj podeli hrane u narodnoj kuhinji, gde ćemo učestvovati kao klub. [Teodor] i [Volt] su vodili dugu debatu o nošenju uniforme, raspravu kakvoj sam već prisustvovala nekoliko puta.

Volt: Ja imam ambicije. Šta ako me vidi neko sa posla? Neki tip ovde sa sprata video me je [na nedavno održanoj konvenciji]. Srećom, obojica smo čuvali tajnu.

Teodor: Moraš da naučiš da budeš ono što jesi, da se osećaš sigurno u izražavanju onoga što stvarno predstavljaš. Kada kažem ljudima da uniforma simboliše moju posvećenost ovoj seriji, Džinovoj viziji, i kada im pričam o filozofiji koja stoji iza tog serijala, o ophođenju prema svima jednako, bez obzira na rasu, opredeljenje, veličinu ili boju kože, oni su impresionirani i žele da saznaju više (terenske beleške, 13. mart 1996).

Ove debate o uniformi prenose onu napetost koja vlada između politike identiteta i osnaživanja rasprostranjenih stigmatskih percepcija fanova *Zvezdanih staza* kao (1) nezrelih (asocijacija na Noć veštica, stoga kostimi radije nego uniforme) i (2) mentalno nestabilnih (uključeni u neprikladni način oblačenja/ponašanja, mešaju fantaziju i stvarnost). U *FanTrek*-u, ta napetost se ispoljava u potkulturnoj borbi oko značenja potrošnje između onih koji su unutar potkulture i koji su joj posvećeni (moraju biti iskreni u vezi sa „onim što zaista jesu” i „onim što stvarno predstavljaju” – što je definisano ukazivanjem na otelotvorenje „Džinove vizije” i one „filozofije koja stoji iza tog serijala” koja ljude impresionira i zanima) i, s druge strane, onih koji bi potrošnju *Zvezdanih staza* smestili u stigmatizujuće makro-kulturne kategorije. Moje terenske beleške sadrže brojne slučajeve kada su me studenti, drugi naučnici, članovi porodice i prijatelji suočavali sa negativnom stigmom fana *Zvezdanih staza*. Često bi meni bliski ljudi izražavali zabrinutost zbog uticaja ovog istraživanja na moj identitet. Uniforma/kostim (koja se takođe naziva i opremom) često se pojavljuje u središtu ove nelagodnosti: „Ali nisi nosio kostim, zar ne?”

Prisustvo i moć stigme o potrošnji *Zvezdanih staza* sugerišu nalaz koji je u opštijem smislu relevantan za istraživanje potrošača. Iako prisustvo stigme deluje kao psihička granica koja mnoge sprečava da uđu u dublji odnos s materijalnom kulturom i lično pristupe zajednici *Zvezdanih staza*, ona takođe deluje i kao granica koja, kada se jednom pređe, podstiče sve dublju uključenost. Holt (Holt 1997: 335–336) objašnjava da razlikovanje obrasca potrošnje deluje kao tip simboličke granice između kolektiviteta. Izgleda da prelaženje ove granice i stupanje u stigmatizovanu potrošnju pruža uzbuđenje zbog učešća u nečem zabranjenom. U pluralističkom svetu stigma je, takođe, i veličanje individualnosti koja pomaže kolektivima potrošača da se razlikuju od drugih kolektiva. Kada je reč o fanovima *Zvezdanih staza*, stigma im omogućava i da se razlikuju od spoljnjeg sveta običnih ljudi lišenih mašte i da legitimišu crkvenu utopiju svog IDIC etosa. Prevazilaženje stigme trekija podrazumeva jedan vid slobode i prihvatanja sebe koji se poredi sa obelodanjivanjem homoseksualnosti (Jenkins 1996; Tulloch and Jenkins 1995). Izlaženje u javnost u svojstvu pripadnika jedne stigmatizovane potkulture u nekom opštijem smislu podstiče slobodu otvorenijeg izražavanja i slobodnijeg života (Goffman 1963). Kao što se moglo očekivati, to takođe može uključivati slobodnije trošenje novca:

video sam da mnogi ljudi to čine na konvencijama *Zvezdanih staza* (gde sam opazio nemali broj onih koji troše više od hiljadu dolara u toku jednog vikenda na proizvode vezane za *Zvezdane staze* i razgovarao sa njima). Iako mogu baštiniti neprijatna značenja devijantnosti, stigmatizovane potkulture potrošnje kombinuju pretnju i psihičku napetost sa slobodom, intenzivnom posvećenošću i *communitas*-om. Stoga razumevanje kontekstâ stigmatizovane potkulture može i naše razumevanje kompulzivne kupovine da preinači u izražavanje slobode, pripadnosti i zadobijanje statusa (O'Guinn and Faber 1989). Zanimljivo je da za pripadnike ovih potkultura, kao i za trgovce koji pokušavaju da uspostave odnos sa njima, stigma može biti mač sa dve oštrice. Etimološki i konceptualno, poreklo stigme nalazi se u sferi religije. Zbog toga ćemo se u sledećem pododeljku okrenuti istraživanju mitskih, sakralnih i religijskih značenja mnogih artikulacija kulture potrošnje *Zvezdanih staza* – artikulacija koje naglašavaju ogromna emocionalna ulaganja fanova u tu kulturu.

„Jedna vrsta višeg postojanja”: potrošnja *Zvezdanih staza* kao religijska i mitska potrošnja

U jednom ličnom intervjuu, kapetan *FanTrek* flote Hilari, tridesetosmogodišnja advokatica, objasnila je da su *Zvezdane staze* „filozofija koja skoro da se približava religiji. Takve su one. One mnogim ljudima zamenjuju religiju” (lični intervju, 5. avgust 1995). Hilari je kasnije u intervjuu opisala *Zvezdane staze* kao nešto „što je dato” i dodala da se *Zvezdane staze* nalaze u odnosu prema ljudima kao „nešto što je više od njih samih”. Njeni opisi prikazuju izuzetnost i osobine svetog kao većeg-od-sebe-samog (Belk et al. 1989). Ovaj smisao svetog u kulturi potrošnje *Zvezdanih staza* funkcionalno se naznačuje u čestoj upotrebi termina posvećenost, a zapazili su ga i neki fanovi koji ni u kojem smislu nisu uključeni u fandom kao institucionalizovanu aktivnost. Na primer, „Trejsi” je Amerikanka koja sebe smatra trekerkom, iako nikada nije prisustvovala nekoj konvenciji *Zvezdanih staza* i poseduje samo jedan prilično konvencionalan proizvod vezan za *Zvezdane staze* (film *Generacije* na video traci). Ipak, ona takođe izražava onaj osećaj da su *Zvezdane staze* nešto čemu se teži i što je izuzetno: „Postoji neka vrsta višeg postojanja u svetu *Zvezdanih staza*, postojanja koje mnogi od nas žele da dosegnu” (intervju preko elektronske pošte, 18. novembar 1996).

Ove artikulacije *Zvezdanih staza* kao religije ili mita individualno se tumače na bezbroj načina, o čemu svedoče priče različitih fanova. „Džejkob” je fan *Zvezdanih staza* iz Amerike koji radi u industriji kompjutera i pretražuje veb stranice o *Zvezdanim stazama*; posetio je tri konvencije, ali ga je odbila njihova komercijalizovanost. On se identifikuje kao „hrišćanin” i primećuje da „u epizodama pronalazi dosta traganja za Bogom... (Bog mi

94 se obraća kroz *Zvezdane staze* [koliko god to ludo zvučalo...]" (zagrade i tri tačke u originalu; intervju preko elektronske pošte, 29. novembar 1996). Džekob tumači religioznost *Zvezdanih staza* u potpuno drugačijem smislu od Hilari. Dok Hilari prihvata filozofiju *Zvezdanih staza* kao doslovnu i samodovoljnu istinu, Džekob aktivno čita ovaj tekst zarad onih religijskih interpretacija koje su saglasne sa hrišćanskom verom ili onom istinom koja je deo njenih životnih tema i ciljeva (Mick and Buhl 1992). Interesantno je da Džekobu njegova interpretacija *Zvezdanih staza* donosi značenja koja ga zadovoljavaju iako su upravo suprotna onim značenjima koja je njihov tvorac (sekularni humanista i često sasvim bučni ateista) imao namjeru da izrazi (Alexander 1994). Drugačiji stil sakralnosti *Zvezdanih staza* nudi „Harvi”, tridesetpetogodišnji kompjuterski programer. Harvi veli da, za njega, „*Staze* imaju određeni mitski odjek” (intervju preko elektronske pošte, 24. novembar 1996). On citira glavne likove *Zvezdanih staza*, Kirka i Spoka, kao „jungovske arhetipove” koji su mu lično značajni. On veruje da, kada se iznova kritički iščita, tekst *Zvezdanih staza* može da obuhvati jedan vid Novog doba i scijentizovanu duhovnost. Harvijevu prizivanje „mitskog odjeka” *Zvezdanih staza* podseća na Vagnerov i Lundinov naučni pristup proučavanju teksta *Zvezdanih staza*; istražujući *Zvezdane staze* kao „američku mitologiju”, oni smatraju da „pojavnost privlačnost ovog programa mora da ima veze s njegovom sposobnošću da se na prijetan mitski način suoči sa nekim od središnjih problema američke kulture i izrazi ih” (Wagner and Lundeen 1998: 4).

Dijalog koji poredi tekst *Zvezdanih staza* sa klasičnom zapadnom mitologijom a fandom *Zvezdanih staza* sa religijskim verovanjem često kruži diskursom fanova i naučnika (Jindra 1994, 1999; Porter and McLaren 1999). Ove metafore, koje rabe fanovi sa različitim stepenom institucionalnog angažmana, artikulišu potrošnju *Zvezdanih staza* ne samo s obzirom na sakralna značenja već i s obzirom na društvene kategorije religijskih identiteta i praksi. Verovanje u utopijsku viziju *Zvezdanih staza*, zajedno sa različitim strukturalnim svojstvima ove potkulture, Jindra (1994) je protumačio kao dokaz da bi potkulturu fanova *Zvezdanih staza* trebalo posmatrati kao građansku religiju (Bellah 1974 [1967]). „Fandom *Zvezdanih staza* nema onu temeljnu ozbiljnost ozvaničenih religija, ali nije ni puka zabava” (Jindra 1994: 50; videti takođe Jindra 1999). Jindra tvrdi da neki smatraju *Zvezdane staze* smislenijim i popularnijim od mnogih tradicionalnih religija zato što su one, kao američka (i možda moderna) kultura, okrenute ka budućnosti pre nego ka prošlosti.

U svom opisu fandoma, kapetan *FanTrek* flote Hilari artikuliše aktivnosti *FanTrek*-a i fan-klubova *Zvezdanih staza* uopšte pomoću vizije Džina Rodenberija, IDIC filozofije *Zvezdanih staza* i religije:

Oni kažu: „Dobro, šta vi u stvari radite? Šta je [*FanTrek*]?” A ja kažem: „Pa, mi smo entuzijasti koji vole *Zvezdane staze*. Bacili smo pogled na Džinovu viziju budućnosti i pomislili: 'Lepo je sanjati o njoj, ali ako ne uradimo nešto, ako ne pokrenemo naše zadnjice i odmah nešto ne uradimo, nećemo je imati'”. O tome je, dakle, reč u klubovima *Zvezdanih staza*. Postoje ljudi koji kažu: „Nećemo sedeti ovde i čekati da se budućnost dogodi. Mi ćemo je stvoriti”. U redu?... klinike za dobrovoljno davanje krvi... prikupljanje hrane za narodne kuhinje, sortiranje hrane za narodne kuhinje... To je uslužni klub. A mnogi zvanični uslužni klubovi su muški. Tamo su muškarci, tamo su stariji. Belci. U redu. To su ekskluzivni klubovi... Uslužni klubovi *Zvezdanih staza*, težeći idealu neograničene raznolikosti, hotimice obuhvataju sve religije (Hilari, intervju uživo, 5. avgust 1995).

U njenom naizgled doslovnom i evangelističkom odgovoru, *Zvezdane staze* prevazilaze naučnu fantastiku i zabavu, da bi postale vizija budućnosti koja duboko motiviše. Umesto da pasivno posmatra ili razmatra ovu viziju („sanja o tome”), pripadnost fandomu *Zvezdanih staza* od Hilari zahteva neposrednu aktivnost u stvarnom svetu („da se pokrenemo i uradimo nešto odmah”). Komentari Hilari nagoveštavaju njeno uverenje da je moralni imperativ fanova *Zvezdanih staza* da „stvore” onu budućnost koja je prikazana u serijama i filmovima. Izokrećući parodiju „Počni da živiš” (Jenkins 1992), Hilari sugerišu da *Zvezdane staze* u celini obezbeđuju moralni kompas prema kojem fanovi mogu da orijentišu svoj život, kompas koji je sveobuhvatan kao i neka religija. Sasvim u skladu sa perspektivom Hilari, Hark (Hark 1979: 37) smatra da je originalna serija *Zvezdane staze*, za razliku od većine televizijskih serija, razvila „konzistentnu individualnu moralnost” i borila se „da filozofski izađe na kraj sa najvažnijim društvenim pitanjima”. Rekapitulirajući popularni i uticajni aforizam fanova, Jindra (Jindra 1999: 217, 229) takođe nalazi da su *Zvezdane staze* postale „način života mnogih njenih fanova” i da su „kod mnogih zauzele mesto uz bok tradicionalnim metanarativima i mitologijama zapadne kulture”. U smislu njenog moralnog (ali ne nužno i religijskog) tumačenja, komentari Hilari takođe odražavaju istoriju, opštu ideologiju i institucionalne prakse Starflit Internešenala (*Starfleet International*), međunarodne organizacije fan-klubova koja je osnovana 1974. godine, a trenutno može da se pohvali sa više od 4.000 klubova u svome članstvu.

Moralni imperativ *Zvezdanih staza* se u *FanTrek*-u manifestuje kroz dijalog o potencijalno legitimišućim akcijama, kao što je politika uključivanja članstva ili redovno učešće u dobrotvornom društvenom radu. Zanimljiva podvajanja se, međutim, javljaju kada se porede reči i dela. Često se govorilo da je etnička raznolikost bila osnova fan-klubova (drugi klubovi su „belački... to su ekskluzivni klubovi”). Nisam, međutim, primetio nikakav aktivan, neposredan pokušaj da se pridobiju ili inkorporiraju materijali koji bi mogli da zadovolje interesovanja ljudi različitog društvenog, ekonomskog i rasnog porekla. Zato ne iznenađuje što je većina članova bila

96 veoma slična po godinama, etničkom poreklu i rasi. Od tridesetak ljudi koji su prisustvovali sastancima, zapazio sam samo dvoje za koje je bilo jasno da pripadaju manjinama. Za istraživače potrošnje verovatno bi bila još zanimljivija druga stvar koju sam primetio: da se najveći deo vremena provedenog u fan-klubu troši na rasprave o prethodnim i budućim televizijskim i filmskim proizvodima, o knjigama i suvenirima koje se odnose na njih i o konvencijama. Šalju se katalogi. Proizvodi se nude na prodaju. Zabavni sadržaji se u velikoj meri kritikuju i analiziraju na svakom sastanku kluba. Te komercijalno orijentisane aktivnosti bile su zapravo primarne aktivnosti ovog fan-kluba. Slično tome, ponašanje na većini konvencija, iako se na njima održavaju dobrotvorne aukcije i drugi događaji u dobrotvorne svrhe, nije usmereno ka moralnom diskursu ili ka društvenom boljitku, već ka proizvodnji zabavnih sadržaja i ka potrošnji. Na sastancima upravnog odbora razgovori su se vrteli oko budućih konvencija i unutrašnjih pitanja fan-kluba. Te rasprave nisu diskutovale trenutne socijalne, političke ili ekološke teme – pitanja za koja bi se moglo očekivati da se odnose na jedan društveni klub koji je istinski posvećen moralnim poduhvatima. Dobrotvorni događaji fan-kluba organizovani su ceremonijalno jednom u godinu ili dve (zahtevalo se nošenje uniforme). Čini se da ovi događaji služe važnoj ritualnoj svrsi legitimisanja moralnog dijaloga lidera kluba. Podrška potrošnji proizvoda vezanih za *Zvezdane staze* čini se mnogo bližom suštinskoj svrsi *FanTrek*-a, upravnom odboru njegovih rukovodilaca, kao i konvencijama *Zvezdanih staza* koje sam posmatrao.

Ova podvojenost dovodi nas do jednog zanimljivog pitanja: kako tumačiti mnoga poređenja *Zvezdanih staza* sa mitom i religijom. Očigledno je da ta hotimična i promišljena poređenja *Zvezdanih staza* i religije razvijaju i osnažuju upotrebljivost konstrukta potrošnje svetog koji su ponudili Belk i saradnici (Belk *et al.* 1989), Ogvinova i Belkova (O'Guinn and Belk 1989: 237) istraživanja „uzajamne zavisnosti medija, politike, religije i potrošnje” u američkoj kulturi, Ogvinova (O'Guinn 1991) istraživanja religijskih aspekata potrošnje fanova i implikaciju Šoutena i Makaleksandra (Schouten and McAlexander 1995: 50) da potkultura potrošnje, kao što je Harli potkultura, može da unese „jedan domen svetog u svakodnevni život” njenih učesnika. Ovi nalazi pokazuju da grupe potrošača mogu vesno da koriste, i zaista koriste, predstave potrošnje svetog i potrošnje kao religije, kako bi legitimisale sopstveno (možda stigmatizovano ili lišeno osećaja krivice) potrošačko ponašanje. Naglašavanjem „onog metafizičkog u odnosu na ono materijalno” u značenjima svoje potrošnje, jedna grupa potrošača može da upotrebljava ta značenja kao strategiju razlikovanja, da bi označila ili oponašala prakse neke kulturne elite (Holt 1998: 20). U vezi s tim, nalazi takođe sugerišu moćnu legitimišuću ulogu koju dobrotvorni rad, zajednica, religija i duhovnost još uvek igraju u jednom naizgled post-modernom svetu.



Možda je važnije od svega sledeće: činjenica da analogije sa religijom i onim sakralnim prevladavaju u diskursu i debatama o *Zvezdanim stazama* pokazuje izuzetan nivo emocionalnog uloga koji neki (možda mnogi) savremeni potrošači mogu kolektivno da stave na neki komercijalni proizvod poput *Zvezdanih staza*. Prema Grosbergu (Grossberg 1992: 63), „ne može se postojati u svetu u kojem ništa nije važno”. On tvrdi da ono što trenutno opisujemo kao fana jeste

savremena artikulacija jednog nužnog odnosa koji je istorijski konstituisao popularnost, uključujući odnos prema tako raznovrsnim stvarima kao što su rad, religija, moralnost i politika. Dakle, ne postoji nužan razlog zbog kojeg bi se odnos fana smestio prevashodno na teren komercijalne popularne kulture. Ali je svakako slučaj da za većinu ljudi u naprednim kapitalističkim društvima to u sve većoj meri postaje jedino mesto gde odnos fana može da zadobije neki oblik. Upravo se u kulturi potrošača ostvaruje prelaz iz potrošača u fana. Upravo ovde, u sve većoj meri, aktivno pokušavamo da konstruišemo sopstvene identitete, delom i zato što se čini da ne postoji drugi dostupan prostor, nijedan drugi teren na kojem možemo da konstruišemo i usidrimo naše mape onoga što je važno (Grossberg 1992: 63).

Mape onoga što je važno (Grossberg 1992: 57) jesu organizacije vlastitog identiteta koje rukovode ulaganjem emocija. One obuhvataju označavanje različitih mesta („praksi, zadovoljstava, značenjâ, fantazija, želja, odnosa i tako dalje”), njihove različite svrhe i različita raspoloženja u kojima mogu da funkcionišu. One „određuju različite oblike, količine i mesta energije”, govore nam „kako da koristimo i kako da stvaramo energiju”, kako da usmeravamo naš put „u i kroz različita raspoloženja” i „kako da živimo unutar emocionalnih i ideoloških istorija” (Grossberg 1992: 57–58). Potrošnja, naročito kulturom prožeta potrošnja zabave, čini se tako vitalnom jer se nalazi na mapama onoga što je važno mnogih potrošača, obezbeđujući im prostor za smeštanje dela sopstvenog identiteta i moći da ulažu sebe na određeni način. Ovaj uvid objašnjava kako jedan zabavni sadržaj može da posluži kao osnova za izgradnju lokalnih zajednica, dobrotvorni rad, odbacivanje društvene stigme, osmišljavanje utopijske perspektive, slušanje Božjih reči ili analiziranje arhetipova i mitova. Takođe nam pomaže da objasnimo kako potrošnja veoma različitih tipova proizvoda može da bude tako duboko isprepletena sa životnim temama i ciljevima da postane otvoreno smatrana ideološkom i sakralnom. Zabava i drugi tipovi potrošnje potencijalno spadaju u rad na identitetu, na mogućem Ja (Schouten 1991; Schouten and McAlexander 1995), na životnim ciljevima i temama (Mick and Buhl 1992), tako da postaju emocionalno upleteni u mreže lične i društvene energije. Ako se prihvati ovaj način teorijske obrade, moglo bi se reći da ljudi koriste proizvode koji su im važni na samostimulativan način koji je sličan onim različitim proizvodima koje opisuje Guld – proizvodima i aktivnostima koji unapređuju ili iscrpljuju energiju (Gould 1991).

Za teoriju istraživanja potrošača bitna je ova predstava da zabavni sadržaji (komercijalna popularna kultura) obezbeđuju kako neke od ključnih konceptualnih prostora koji su u savremenom društvu raspoloživi za konstrukciju identiteta, tako i osećaj za ono što je važno u životu. Razumevanje uloge zabave u ličnom identitetu doprinosi jednom važnom poslu „traganja iza simboličke fasade” medijskih tekstova da bi se „otkri- lo zašto su određeni činovi i proizvodi počeli kulturno da se sagledavaju kao sakralni ili sekularni” (Hirschman 1988: 357). Uopšteno govoreći, to nam može pomoći da objasnimo zašto se moćne i rasprostranjene slike industrije zabave smatraju ideološki upletenim u centralne mitove o iden- titetu potkultura potrošnje, kao što su vozači Harli Dejvidsona (Schouten and McAlexander 1995), padobranci (Celsi *et al.* 1993) i moderni gorštaci (Belk and Costa 1998), kao i u široki spektar svakodnevnih praksi potro- šnje (npr. Hirschman and Thompson 1997; Thompson and Haytko 1997). Korišćenjem ovih moćnih slika kao izvora društvene diferencijacije, fanovi kreiraju prakse koje odražavaju njihov društveni položaj (njihove afinite- te) i povezuju ih sa prikladnim ponašanjem u društvu kao celini. Te teme strukturiranja prakse potrošnje istražuje odeljak koji sledi.

### „Jedna prikladnija odvojenost”: afiniteti i prakse potrošnje

Socijalne razlike predstavljaju okosnicu raznolikosti i unutrašnje složenosti kulturnog sistema *Zvezdanih staza*. Unutar različitih potkultura i mikro- kultura *Zvezdanih staza* različiti pojedinci izabiru da sopstvene demogra- fije, interesovanja, fantazije, životne teme, vrednosti i veštine koje se ne poklapaju u potpunosti upare sa nizom osobenih praksi potrošnje i zna- čenja koji ističu određene aspekte teksta, slika i objekata *Zvezdanih staza*. Na primer, deca imigranata koji pripadaju srednjoj klasi, kao što su Hilari i Volt, dele zajedničku želju da izraze utopijsku ideologiju *Zvezdanih sta- za*; ova sličnost društvenog statusa dovela ih je u okrilje fan-kluba koji je podružnica Starflit internešenela. Sara i Džejkob imaju idiosinkratička, a opet slična hrišćanska čitanja teksta *Zvezdanih staza*, kao da bi taj tekst mogao da izrazi hrišćanske vrednosti tolerancije, mira i poštovanja, ali im manifestacije u organizaciji fan-kluba nude malo toga zanimljivog. U kul- turama zasnovanim na klingonskoj tradiciji, kao što je KAG (*Klingon Assa- ult Group* – „Klingonska udarna grupa”), čiji su članovi uglavnom muškar- ci koji pripadaju nižoj srednjoj klasi, grupe fanova se udružuju da bi istakli militarističko (i/ili jezičko i/ili duhovno-filozofsko) značenje divlje rase dugokosih ratnika grebenastih čela iz *Zvezdanih staza*, putem najrazliči- tijihih praksi potrošnje kao što su borilačke veštine, književno prevodenje, filozofske rasprave i paganski religijski ritual. Takmičarske potkulture igra- nja igrice *Zvezdane staze*, koje sam posmatrao na konvencijama, čini se da

su sastavljene skoro isključivo od mladih (od ranih tinejdžerskih do ranih dvadesetih godina) belih muškaraca koji pripadaju srednjoj i višoj srednjoj klasi. Prema teoriji izbornih afiniteta Maksa Vebera (Max Weber [1922–1923] 1946: 62–63), grupe sačinjene od sličnih pripadnika društva tokom procesa institucionalizacije ili rutinizacije niza praksi potrošnje, iz jedne složene grupe ideja (za Vebera, na primer, religijskih i političkih) biraju one kulturne koncepte i slike sveta prema kojima imaju simpatički afinitet, kojima konvergiraju ili s kojima koincidiraju.

Neke od takvih društvenih pravilnosti dublje su istraživali Tulloh i Dženkins (Tulloch and Jenkins 1995). Oni su otkrili da jedna mikrokultura fanova, sačinjena uglavnom od belkinja srednje klase, čita *Zvezdane staze* zbog odnosa između likova u njima i zbog ranije marginalizovanih ženskih likova (Tulloch and Jenkins 1995; 197; videti takođe Bacon-Smith 1992 i Penley 1997). Nasuprot tome, uglavnom muška grupa „treki” studenata sa Instituta za tehnologiju u Masačusetsu analizirala je u takmičarskom duhu tehničke elemente teksta *Zvezdanih staza* – zbog njihove naučne validnosti i čarolije specijalnih efekata (Tulloch and Jenkins 1995: 217, 220–229). Fan-klub gej, lezbejskih i biseksualnih fanova „Gejleksijanci” (*Gaylaxians*) nudi treću orijentaciju: oni čitaju *Zvezdane staze* zbog njihovih socijalno-utopijskih aspekata, tražeći mesta za učitavanje „kvir značenja” u njih i za obnavljanje aktivističke kampanje pisanja pisama [u kojima se zahteva da se u seriju ubace i likovi takve seksualne orijentacije – prim. prir.] (Tulloch and Jenkins 1995: 237–265). Taj preklapajući kulturni pluralizam značenja i praksi potrošnje ukazuje na izborne afinitete. Ti se afiniteti javljaju kada grupe sličnih pripadnika društva prelamaju one različite aspekte kulture potrošnje *Zvezdanih staza* koji su pobudili njihovu maštu. Na nedeterministički, složen i ponekad protivrečan način, slike i objekti *Zvezdanih staza* postaju plodno tle za impresivnu raznolikost praksi kulturne potrošnje. One uključuju takmičarske igre zasnovane na militarističkom duhu, paralingvističku učenost, naučnu procenu, religijsku egzegezu, filozofiranje, gej aktivizam ili volonterski rad u zajednici, u određenoj meri u zavisnosti od pola, starosne dobi, tehničkog obrazovanja ili sloja unutar srednjeg klase kojem potrošač pripada. Ova posebna putanja značenja i praksi potrošnje koja se sledi spojiva je sa spektrom drugih kolektivnih identifikacija (na primer, sa rodom, starošću, religijskom pripadnošću, seksualnom orijentacijom, društvenom klasom; Holt 1997, 1998).

Još jedna instanca kulturnog posredovanja nalazi se u načinu na koji neki fanovi povezuju vidove praksi potrošnje *Zvezdanih staza* sa standardima koje će šire društvo smatrati prikladnim. Iako se fanovi razilaze unutar spektra potrošačkih praksi koje upražnjavaju, mnogi od njih dele temeljno pozicioniranje i orijentisanje sopstvenih praksi potrošnje s obzirom na suprotstavljanje ekstremnoj i stigmatskoj slici trekija. Razmotrićemo raz-

100 ličite načine na koje sledeća tri fana koriste potrošnju da bi izrazili svoj odnos prema *Zvezdanim stazama*.

*Istraživač:* Kojom se vrstom aktivnosti vezanom za *Zvezdane staze* bavite?

*Mičel:* Gledam seriju. Uživam u njoj. Uхватim sebe kako koristim mnoge situacije i likove iz nje kao metafore u različitim raspravama u kojima se nađem (intervju preko elektronske pošte, 17. septembar 1996).

(U jednom ranijem intervjuu, Lesli je prethodno prokomentarisala da je rezervna porotnica na suđenju u Klintonovom slučaju Vajtvoter, Barbara Adams, noseći uniformu *Zvezdanih staza* prikazala razliku između „trekija” i „trekera”, budući da trekeri nose uniformu samo „kada je to prikladno”).

*Istraživač:* Zanimljivo, ali ko definiše šta je prikladno? Da li se uvek svi slažu oko toga šta je prikladno? Zašto se za nju jednostavno ne može reći da pomera granice?

*Lesli:* Naravno, svi se slažu oko toga šta je „prikladno”... Kada bih nosila nakit, verovatno bih kao porotnik nosila neko IDIC znamenje, ali ne bih nosila vulkanske uši. Niti uniformu *Zvezdane flote* (intervju preko elektronske pošte, 16. april 1996).

*Istraživač:* Da li sebe smatraš fanom *Zvezdanih staza*, „trekerom” ili „trekijem”?

*Kameron:* Prema mom mišljenju, „treki” je neko ko je prilično izgubljen u fantastičnom svetu *Zvezdanih staza*, neko ko je eskapistički pristupio tom programu i skoro doslovno „pobegao” u njega. Volim da mislim da sam fan s jednom prikladnijom odvojenošću od programa (intervju preko elektronske pošte, 25. maj 1996).

Svaki od ovih ispitanika kombinuje istu središnju društvenu kategoriju trekija sa divergentnim značenjima potrošnje koja artikulišu različite potkulture, ne bi li dospelo do nivoa potrošnje *Zvezdanih staza* koji mu se lično čini prikladnim. Mičel je na doktorskim studijama i bavi se analizom konflikata i njihovog rešavanja. Sadržaj teksta za njega znači gledanost serije na televiziji i inkorporiranje nekih njenih ideja i koncepata u njegov svakodnevni život. U intervjuu preko elektronske pošte (17. septembar 1996), on pominje religiju i prinudu, označavajući sebe kao „posvećenog gledaoca” i objašnjavajući da će „uložiti dodatni napor da bi se obezbedio da ne propusti neku epizodu”. Međutim, on nalazi da je „nepoverljiv prema grupama koje se određuju na osnovu komercijalizovanih proizvoda koje poseduju” i sam ne kupuje niti koristi usluge ili proizvode vezane za *Zvezdane staze* (osim jedne „inkriminišuće šolje za kafu”). Mičel nije uključen u ono što on naziva „tvrdim” i „mekim” fandomom: nije lično angažovan na konvencijama i u klubovima, ne uči „konverzacijski klingonski jezik” i ne učestvuje u „kvizovima *Zvezdanih staza*”. Disciplinovan i uzdržan, sa *Zvezdanim stazama* ograničenim samo na televizijski ekran, Mičel koristi značenja koja se oslanjaju na šire kulturne artikulacije o odgovarajućoj ulozi televi-

zijskih programa i publike. On svoju potrošnju pozicionira nasuprot ekstremnijih upotreba koje rasprostiru fantaziju *Zvezdanih staza* na stvarnost proučavanja jezika, proučavanja detalja iz programa, društvenih okupljanja i „inkriminiranih” fizičkih predmeta. U poređenju sa tim, svoju posvećenu potrošnju *Zvezdanih staza* on smatra prikladno umerenom.

Lesli (koja je zašla u pedesete godine) takođe se uzdržava od kupovine komercijalnih proizvoda vezanih za *Zvezdane staze*. Umesto toga, njena potrošnja je lična i na nivou zajednice. Iako je veoma aktivna u štampanoj i filk potkulturi, Lesli razgraničava prikladne i neprikladne prakse i kontekste potrošnje i sugeriše da bi ta područja trebalo da budu uređena konsenzusom (to jest potkulturno). Ukazujući na primer Barbare Adams koja je u sudnici nosila uniformu Zvezdane flote tokom slučaja Vajtvoter, Lesli primenjuje potkulturne artikulacije koje povezuju IDIC filozofiju društvenog utopizma sa društveno odgovarajućim oblicima potrošnje. Uniformu Zvezdane flote Lesli ne smatra prihvatljivom kada je reč o dužnosti porotnika, jer ona izražava privrženost fikciji na jedan površan način, na način koji može da pomeša stvarnost te filozofije sa posvećenošću spoljašnjim znamenjima, kao što su vulkanske uši ili uniforma Zvezdane flote. Ona primećuje da „trekeri” (kategorija fanova kojoj daje prednost) „ne rade to na ulici i ne plaše svetovnjake” (intervju putem elektronske pošte, 16. april 1996). Kršenje mejnstrim standarda pojačava artikulacije pripadnika potkulture fanova *Zvezdanih staza* kao mentalno obolelih osoba koje brkaju fantaziju i stvarnost. Prema objašnjenju koje daje Lesli, način na koji Adamsova konzumira *Zvezdane staze* predstavlja primer ekstremnog, nedisciplinovanog i neprikladnog fana koji, za razliku od nje, ne može na pravi način da obuzda i suspregne svoje oduševljenje.

Kameron, tridesetjednogodišnji sakupljač replika rekvizita iz *Zvezdanih staza*, površnu aktivnost fanova takođe smatra napadnom i neprikladnom, ali sopstvenu „poluopsesivnu” kolekcionarsku aktivnost ne određuje kao suštinski drugačiju. Tokom poseta konvencija *Zvezdanih staza* („uglavnom da bih potražio proizvode koje bih dodao svojoj zbirci”), on je primetio da je „ropska” privrženost mnogih fanova glumcima površna i „na neki način tužna i jeziva”. Odgovarajuća potrošnja se, prema Kameronu, sastoji u sakupljanju autentičnih rekvizita koji su korišćeni u seriji. Primenjujući kriterijum prakse potrošnje jedne posebne grane kolekcionarske potkulture fanova, on sopstvenu potrošnju u pogledu proizvoda vezanih za *Zvezdane staze* vidi kao kritičku i realističnu, a ne kao površnu i eskapističku. Njegova estetika nastoji da pronikne u seriju i razume je na dubljem nivou. To mu dozvoljava da se distancira i da kontroliše granicu između stvarnosti i fantazije, čak i da se poigrava njome. To sugeriše njegov opis načina na koji je bilo „kul” i „suptilno” izložiti rekvizite iz *Zvezdanih staza* naporedo sa drugim kućnim ukrasima iz njegovog doma, „kao da nema ničega

102 neobičnog u vezi sa njima”. On je u „stvaranju takvog okruženja u svojoj kući koje je učinilo da izgleda kao da živim u univerzumu *Zvezdanih staza*” primetio onaj „moćni osećaj ispunjenja fantastične želje”, koji ga poistovećuje sa eskapističkim utopijskim tekstom. Ipak, on tvrdi da mu održavanje „prikladne odvojenosti” od televizijskih serija dozvoljava da kaže da ih on „proučava na različitim nivoima”. Kameron smatra da mu prakse sakupljanja rekvizita i izučavanje knjiga „o dešavanjima iza scene – na snimanju” olakšavaju odgovarajuće odvajanje onog stvarnog od onog fantastičnog i služe kao vid prikladne potrošnje koji *Zvezdane staze* i njihove ekstremnije i eskapističke fanove smešta u ispravnu perspektivu (intervju preko elektronske pošte, 25. maj 1996).

Pokazivanjem načina na koji potrošnju strukturiraju stigmatski stereotipi ovi narativi unapređuju naše razumevanje kultura potrošnje. Oni izražavaju snažnu želju da se kultura potrošnje obuzda i kontroliše. Ta želja za kontrolom u nekim slučajevima može ishodovati legitimizacijom dalje potrošnje određenog tipa (kao što je, kako se čini, to bio ishod u slučaju kolekcionara Kamersona). Pripadnici kulture koriste narative delatnosti i kontrole koji su srodni mejnstrim narativima ne bi li se razlikovali od devijantnog, razobručenog i ekstremnog potrošača (onog „tvrdog”, „ropskog”, poput Adamsove). Tvrdnja da je neko sposoban da kontroliše i obuzdava svoju stigmatsku potrošnju može biti slična tvrdnji istinskih zavisnika da mogu da prekinu kad god požele, ili da je njihova potrošnja zapravo prosečna; tvrdeći to, oni pokušavaju da povrate identitete koje su iskvarili (Goffman 1963). Te tvrdnje signalizuju nelagodnost zbog identifikacije kao pripadnika grupe, ukazuju na prikriveni stid, na neprijatnost što je neko pripadnik jedne kulture potrošnje i, možda, na poricanje da nečiju potrošnju šire društvo može smatrati stigmatskom. Kamersonova pretenzija na „prikladnu odvojenost” takođe razotkriva i jedan stav koji se može uopštiti. Ljudi često izriču slične tvrdnje o sopstvenoj imunosti na uticaj reklama, koje deluju samo na druge. To uverenje da svest i snaga volje izuzimaju ličnost od uticaja može samo da učini medij još moćnijim. Za potrošače mnogih vrsta, tvrdnje o obuzdavanju signaliziraju stigmatske aspekte potrošnje, aspekte koji, kako sugerije naredni pododeljak, mogu zapravo biti sasvim uobičajeni.

*„Filozofija je više od robe”: upravljanje utopijskim  
i komercijalnim poduhvatom*

Ovaj pododeljak istražuje neke od artikulacija mitskih i komercijalnih značenja koje fanovi koriste pri orijentisanju između svojih duboko ličnih ulaganja u *Zvezdane staze* i njihovog naizgled površnog komercijalizma. I dok naučnici poput Guldinga (Goulding 1985) čitaju tekst *Zvezdanih staza* kao

američku ideologiju, ova serija u značajnoj meri zavisi od dezartikulacije njene socijalnoutopijske budućnosti od savremenih kapitalističkih značenja. Trgovci u originalnoj seriji ili vanzemaljske rase u kasnijim serijama, kao što su nezasito pohlepni Ferengiji, prikazani su u nepovoljnom svetlu, a njihova kapitalistička gramzivost ismejana je u narativima *Zvezdanih staza*. Iako se u serijama pominju neke novčane jedinice (kreditni, presovani latinijum), iz teksta je jasno da je u budućnosti koju predstavljaju *Zvezdane staze* Zemlja deo jedne paravojne galaktičke vlade koja načelno funkcioniše bez novca.

Ironija socijalnoutopijskog i antikapitalističkog teksta *Zvezdanih staza*, koji je proizveden i čvrsto pozicioniran unutar komercijalne i komercijalizujuće kulture, ogleda se u poreklu IDIC-a, središnjeg vjeruju potkulture fanova *Zvezdanih staza*. Vilijam Šatner (William Shatner), glumac koji je u *Zvezdanim stazama* igrao kapetana Kirka, pripoveda kako je Rodenberi, kada se originalna serija *Zvezdanih staza* približila kraju, pokrenuo posao naručivanja i prodaje proizvoda poštom pod nazivom Linkoln Enterprajziz (*Lincoln Enterprises*), kako bi fanovima direktno prodavao liniju proizvoda vezanih za *Zvezdane staze* (Shatner 1993: 286–289). Istovremeno, Rodenberi – koji nije prepravio nijedan scenario te sezone – naložio je da se prepravi scenario za epizodu koja se u tom trenutku snimala. Prepravljani scenario sadržao je ono što Šatner naziva „besmislenim” govorom u kojem kapetan Kirk „besedi hvalospjev ordenu časti poznatom kao 'IDIC', akronimu koji menja sintagmu 'neograničena raznolikost iz [sic] neograničenog broja kombinacija’”. Uključivanje ove scene Šatner (Shatner 1993: 287) naziva „Džinovom jedva prikrivenom reklamom” za IDIC medaljone koje će Rodenberijev Linkoln Enterprajziz uskoro pustiti u prodaju. Sam producentov postupak ubacivanja ove „scene/reklame” Šatner (*ibid.*: 288–289) ne libi se da označi kao „Džinov marketinški potez”.

Kako fanovi izlaze na kraj sa ovom složenom ironijom koja društvenopolitičku kategoriju nekapitalističke socijalne utopije stavlja u tako neprijatnu blizinu komercijalne pohlepe? Jedan od načina na koji to čine bio bi pomoću određene izomorfne strategije koja legitimišuća značenja potrošnje *Zvezdanih staza* reartikuliše kao prakse potrošnje koje izražavaju kapitalističku motivisanost profitom. Ovaj spoj utopijskih vrednosti i sakupljanja dragocenosti vidljiv je u priči kolekcionara „Vorena”, koji svakog vikenda kupuje predmete vezane za *Zvezdane staze*. Razlozi koje je naveo za svoje pazarenje:

Jednostavno to... Kupujem ih kao investiciju u budućnost svoje dece... Doduše, kada kupujem proizvode vezane za *Zvezdane staze* zbog ulaganja, mogu takođe da uđem u svoje *STARTREK* sobe i zamislim kako bi bilo kada bih stvarno bio kustos prvog muzeja *Zvezdanih staza*. Oho, nije li to zvučalo fanatično. Ophodim se prema njima s najdubljim poštovanjem nekoga ko se bavi ulaganjem. Iako je

lepo gledati ih, MOLIMO NE DIRAJTE. U stvari, insistiram na tome da svaki novi posetilac moje kuće pogleda i moju zbirku; na moje veliko razočaranje, većina njih ode sa izrazom lica koji govori: „On je stvarno lud” (intervju elektronskom poštom, 15. novembar 1996).

Iako opravdava potrošnju naglašavanjem „ulaganja” i prodavanja „ovih stvari radi profita”, termini koje Voren koristi („najdublje poštovanje”, „ne dirajte”), njegova fantazija o tome da postane kustos i njegova izneverenost i poniženost („razočaranje”) ukazuju na to da on takođe koristi artikulacije koje povezuju elitističke prakse potrošnje visoke kulture (Holt 1998) sa tekstom *Zvezdanih staza*, duhovne artikulacije (Belk *et al.* 1989) s robnim proizvodima vezanim za *Zvezdane staze*. Posle samokritičke refleksije („nije li to zvučalo fanatično”), sledi osnažujuće i legitimišuće poređenje njegovog ponašanja s ponašanjem tipičnog investitora. Balansirajući između obrazovne, neprofitne orijentacije kustosa muzeja, koja je ispunjena značenjima jednog kulturno važnog mita, i pohlepne procene investitora, Voren koristi potrošačku praksu sakupljanja da bi upravljao izvesnom ironičnom legurom tržišnog kapitalizma i utopijskog mitosa *Zvezdanih staza* (za više informacija o kolekcionarima i kolekcionarstvu videti, na primer, Belk 1995).

Iznenaduje, možda, da se tenzije između komercijalnog i sakralnog ogleđaju u dijalogu nekih fanova o Paramauntu (Paramount), zakonskom vlasniku zaštitnog znaka i autorskih prava *Zvezdanih staza*. Paramaunt je trenutno deo Vajakoma (Viacom), multinacionalnog konglomerata industrije zabave. Njegovim deonicama se javno trguje, a njegov cilj je da maksimalno uveća profit i vrati ga deoničarima. Međutim, neki fanovi prenose intrigantne želje potrošača na Paramaunt. „Mislim da Paramaunt ne daje ni pet para za razvoj i širenje *Zvezdanih staza* kao jedne dugoveke mitske priče koja nam omogućava da istražujemo potencijalnu budućnost i sagledamo pod uveličavajućim staklom našu trenutnu situaciju i dominantne narative. Oni žele da prave novac i – kraj priče” (Mičel, intervju putem elektronske pošte, 17. septembar 1996).

Mičelovi komentari ukazuju na njegovo uverenje da su *Zvezdane staze* kulturno dobro („dugoveka mitska priča”), koje se nalazi, ili bi trebalo da se nalazi, u kolektivnom vlasništvu. „Mi” ih koristimo da bismo razumeli i orijentisali naše društvo i sebe same; one su na „našim” mapama onoga što je važno. *Zvezdane staze* naizgled nisu više zabavni sadržaj, već mit, sakralni tekst, vrsta relikvije. Filk spisateljica Lesli na sličan način objašnjava da je „Paramaunt osrednje američko preduzeće koje je imalo zlu sreću da se njegova kratkovidost ističe naspram jedne vizije... Posle višegodišnjeg oklevanja, oni su od *Zvezdanih staza* napravili kravu muzaru, što na neposredan način franšizu suprotstavlja fandomu” (intervju putem elektronske pošte, 29. oktobar 1996). Njeno objašnjenje artikulise „kratkovidost” jedne



brige isključivo za kratkoročni profit u poslovanju („krava muzara”, „franšiza”) Paramaunta i nalazi da je ona suprotstavljena utopijskoj ili sakralnoj „viziji” teksta – nečemu što je nalik otkrovenju. Očekivanje da se Paramaunt ophodi prema *Zvezdanim stazama* kao prema svetinji tema je koja prožima i objašnjenje propadanja potkulture *Zvezdanih staza* koje nudi *Fan-Trek* kapetan flote Hilari.

Mnogi fanovi *Zvezdanih staza* sada su došli do one tačke kada jedva mogu da podnesu da gledaju tu seriju – jer su ih robni proizvodi koji su za nju vezani izbacili sa Staze. Izraz „izbaciti sa Staze” (*Trekked out*) je primeren. Eto, ja imam troje članova komandne posade koji su izbačeni sa Staze. Njih nije više briga da li će sresti nekog trgovca, jer im je muka – muka im je od toga da i dalje gledaju sve te stvari. Međutim, filozofija nastavlja da živi. Filozofija je više od robe... Ima lutaka od kojih vam jednostavno bude loše. Trebalo bi da predstavljaju Spoka, ali kako su oni uopšte – kako ste vi uopšte mogli da napravite lutku koja do te mere ne liči na Spoka? Znaete na šta mislim? Dakle, kada bih kojim slučajem pomislila da oni to rade samo zato da bi zaštitili kvalitet svoje robe, ne bih imala ništa protiv. Ali oni u osnovi samo štite kravu muzaru. A protiv toga jesam (intervju uživo, 5. avgust 1995).

Komentari koje je Hilari iznela kategorički povezuju komercijalnu eksploataciju *Zvezdanih staza* sa uvidom nekadašnjih fanova da je potrošnja *Zvezdanih staza* sada odbojna ili barem neprivaćna (odnosno, „izbačena sa Staze”). Ona sugerise da je Paramauntova komodifikacija *Zvezdanih staza* komercijalizacijom robnih proizvoda vezanih za njih dovela do toga da nekadašnji fanovi *Zvezdanih staza* budu zasićeni tim televizijskim programom (oni su „jedva” kadri da „podnesu da gledaju seriju”), imuni na kupovanje od trgovaca na konvencijama i da im je, uopšte, „muka da gledaju” robne proizvode vezane za *Zvezdane staze*. To se ispoljava kao neki vid neravnoteže, preteranog protezanja koje ona (koristeći kasnije u intervjuu taj termin kao glagol) naziva „preprodanost”. Prema Hilari, kod *Zvezdanih staza* je važno ono ideološko, imanentno, nematerijalno i moralno, ono sveto koje postoji nezavisno od mogućnosti da bude kapitalistički (materijalistički?) eksploatisano. U jednom gotovo dekartovskom dualizmu, ona razdvaja utopijsko od tržišnog i izdvaja sveto iz svetovnog tvrdeći da je „filozofija više od robe”. Ona nagoveštava da je ta filozofija savršenija, trajnija, autentičnija, transcendentnija, manje ukaljana i sa neuporedivo snažnijom vizijom i većim potencijalom oslobođenja od robe. Čak i ako nisu više prisutna među aktuelnim proizvodima, utopijska značenja *Zvezdanih staza* „nastavljaju da žive” unutar potkulture kao odjek čuvenog logosa i etosa šezdesetih godina XX veka. Ispoljavajući snažne emocije tokom našeg intervju, Hilari je, sa ozlojeđenošću pravednika, zamuckivala dok mi je govorila o lutki Spoka, lutki „od koje vam samo bude loše”. Njene emocije ukazuju na želju da se prema *Zvezdanim stazama*, njihovim fanovima i

106 njihovim praksama ophodi kao prema nečemu što ima duboki smisao i što je izuzetno. Ona veruje da Paramaunt ne vidi *Zvezdane staze* i potkulture njihovih fanova kao svetu kravu već, umesto toga, kao „kravu muzaru”, tržišno dobro koje postoji samo da bi bilo eksploatisano.

U jednoj poruci u okviru diskusione grupe, „Džon” na sličan način povezuje loš kvalitet novih televizijskih serijala sa onom neautentičnošću koja stoji iza njihove komercijalizacije.

Nadžalost, neki suncem obasjan plitkoumnik vuče konce dok ispija flaše Evijana tokom radnog ručka, zasnivajući priče isključivo na brojkama neke firme za istraživanje tržišta. „Najmanji zajednički sadržilac”, bilo ko? [uzdah]. Sada znam zašto više ne svraćam na *Zvezdane staze* češće od jednom ili dvaput godišnje” (postavljeno 1. maja 1996. na rec.arts.startrek.current).

U nemarnom ophođenju prema proizvodima, uočavajući, takođe, simptom nemarnog ophođenja prema fanovima, Lesli (koja svoj stav prema Paramauntu opisuje kao „prezriv”) na sledeći način tumači nedavno skremblovanje redosleda epizoda u objavljenim video izdanjima serijala *Zvezdane staze*: „Paramaunt kao da još jednom juri samo krajnji rezultat, a fanovi neka se nose dođavola” (intervju putem elektronske pošte, 31. januar 1996). Ova se objašnjenja oslanjaju na negativne makrokulturne artikulacije *Zvezdanih staza* u kategorijama elite, jedne bezobzirne poslovne klase koja fanove *Zvezdanih staza* posmatra samo kao brojke. Čini se ironičnim da, u doba u kojem je marketinška literatura nadahnuta odnosom sa potrošačima, sami potrošači takođe govore da čeznu za dubljim odnosima. Komentari ovih fanova o Paramauntu ukazuju na to da je suština tog odnosa briga trgovaca za proizvod, a ne samo za profit koji se iz njega može stvoriti. Kao posvećeni potrošači, fanovi stalno skeniraju i evaluiraju signale koji ih obaveštavaju da li se proizvodi do kojih im je stalo nalaze na mapama onoga što je važno njihovih proizvođača. Važnost je ono što odvaja „vizionara” od „suncem obasjanog plitkoumnika” koji se rukovodi istraživanjem tržišta.

Narativi Hilari, Mičela, Džona i Lesli suprotstavljaju se narativima onih fanova koji vrednosti *Zvezdanih staza* kao investicionog objekta vide u koegzistenciji s njihovim sakralnim vrednostima. Njihovi komentari ukazuju na to da određeni modaliteti marketinga i monetizovanja komodifikuju i skrnave sadržaj kulture potrošnje. Ideologija masovne kulture Angove (Ang 1985) tesno je povezana sa ovim ideološkim profilisanjem. Ona je primetila raširen stav da se veoma popularni kulturni proizvodi i prakse smatraju i etiketiraju kao loša masovna kultura, u velikoj meri zbog svog komercijalnog karaktera i prinude stvaranja prema kriterijumima ekonomske probitačnosti. Neki od njenih sagovornika tvrdili su da je televizijska serija *Dalas* jedna vrsta prevare jer predstavlja komercijalni proizvod, proizvod „čiji su tvorci imali jednostavan cilj da zgrnu novac, velike količine

novca” (During 1993: 404). Sakralna značenja urušavaju se artikulacijama sveukupnog materijalizma. Ona traže dekomodifikaciju protivtežom (Wallendorf and Arnould 1991) ili resakralizaciju (Belk *et al.* 1989). Ona treba da pročisti proizvod od njegovih komercijalnih značenja i dočara njegovu svetost praksama ponovne artikulacije. U kulturi potrošnje *Zvezdanih staza* reč i delo organizovani su tako da povezuju *Zvezdane staze* s njihovom utopijskom vizijom budućnosti ispunjenom nadom, dobrotvornim postupcima, moralnom i inkluzivnom zajednicom, antikapitalističkom politikom, egalitarnom filozofijom, a možda čak i sa njihovim naučnim i književnim referencama (visoke kulture), ne plašeći se nedostatka komercijalnog uspeha i istorije kao područja aktivizma publike.

Komentari ovih sagovornika takođe se pozivaju na ono mitsko „nezačeto” vreme (Coontz 1992) u prošlosti kulture potrošnje. U to nostalgično doba, kultura potrošnje je postojala kao istinita vizija, koja je bila propagirana, ali ne i eksploatisana (bila je, po svoj prilici, na odgovarajući način reklamirana, ali ne i pre-prodavana); delili su je sa potrošačima, ali je nisu koristili da ih eksploatišu ili obmanjuju. Naša kultura je, reklo bi se, prožeta ovom napetošću između mitske utopije i komercijalnog ogrešenja. Dijalektika potrošača o bezmalo svakom objektu koji se nalazi na njihovim mapama onoga što je važno skoro nepogrešivo otkriva da je on postao odveć komercijalan ili da jednostavno nije ono što je nekad bio: na primer, praznici poput Božića i Uskrsa, profesionalna muzika ili pozorište, profesionalni ili univerzitetski sportovi, destinacije za odmor, proslave dečjih rođendana i tako dalje. Obim ovih objekata prokazuje mnogo širu kulturnu nelagodnost zbog komercijalizacije stvari koje su nam važne, zbog osećanja da smo u klopci i prepušteni na milost i nemilost udaljenih korporativnih aktera koji imaju stvari koje su nam važne. Iako se mitska prošlost u izvesnom smislu može iznova stvoriti i ponovo artikulirati društvenim praksama dekomodifikacije (Wallendorf and Arnould 1991) i sakralizacije (Belk *et al.* 1989), u odsustvu delotvornog otpora ili strategije reartikulacije pomoću koje bi se upravljalo kroz ironije kulture potrošnje, potrošač će neminovno naći manje energije i moći u toj kulturi. Dok tekst, slike i objekti potrošnje nestaju sa mapa onoga što je važno ovim potrošačima, oni ili ostavljaju za sobom kulturu ili naglašavaju njene ideološke i nekomercijalne elemente, tj. one njene aspekte koji još zadržavaju svoj mitski sjaj.

### *Diskusija*

Ova etnografija analizira neke od artikulacija značenja i praksi koje fanovi koriste u svom odnosu prema masmedijskom sistemu slika i objekata *Zvezdanih staza*. U tim artikulacijama vidljive su makrokulturne ideologije, poput onih koje stigmatski povezuju potrošnju fantastike sa društvenim

108 kategorijama mentalne bolesti, zavisnosti, nezrelosti, površnosti i kompulsivne potrošnje. Naporedo sa ovim artikulacijama nalaze se drugi skupovi značenja koja su konstruisali fanovi i producenti masovnih medija: na primer, ona koja povezuju potrošnju *Zvezdanih staza* sa praksama koje konotiraju egalitarizam, nadu i utopizam. Institucionalizovane u fandom, prakse potrošnje odvijaju se pod uticajem ovih značenja, kao i pod uticajem društveno strukturiranih afiniteta (npr. pola, uzrasta, klase) i potrebe da se prilagodi makrokulturnim kategorijama na odgovarajući način kontrolisane potrošnje. Kroz ova značenja i prakse, pojedini fanovi legitimišu osobene razlike, lociraju sopstvene izvore identiteta i moći i ulažu se na određeni način u društveni svet.

Ovo uzajamno delovanje pojedinaca, potkulture, šire kulture i kulturnih producenata, koje se javlja u kulturi potrošnje *Zvezdanih staza*, manifestacija je jednog procesa koji je obimnije konceptualizovan u Holovoj teoriji kodiranja i dekodiranja (Hall 1980). U prošlosti je publika masovne kulture bila konceptualizovana kao pasivni primalac hipodermički ubrizgane ideologije lažne svesti – uviđalo se da je ona nadjačana tekstovima dominantnih kulturnih elita (npr. Goulding 1985; Hirschman 1988: 345; Nelson *et al.* 1992; Neuman 1991). Gulding je, na primer, opisao aktivnosti fanova *Zvezdanih staza* kao „industrijski konzumerizam... bezumni prinudni put, usloženjen medijskom zasićenošću” (Goulding 1985: 81). Teorija i istraživanja su, naročito od početka osamdesetih godina XX veka, umesto toga isticali da su značenja koja publika izvlači iz masovnih medija dinamično i sporno polje, sazdana od „interakcije aktivne publike i aktivnih medija” (Neuman 1991: 89). Ovaj proces je u fandomu potkulturno posredovan. Recepcija masovnih medija u fandomu rukovodi se emocionalnim odnosom sa kulturom potrošnje koja svakom fanu pruža izvor identiteta, snagu, različitost i veštinu. Čitav ovaj proces, onako kako je posmatran u socioistorijskom kontekstu kulture fanova *Zvezdanih staza* u periodu 1995–1997. godine, predstavljen je na slici 1, koja nudi model artikulacija odnosa potrošača i medija u kulturi potrošnje masovnih medija.

Artikulacije producenata kulture konceptualizuju se u ovom modelu ne samo kao kodiranje određenih preferiranih (Hall 1980) društvenih značenja u objekte i slike potrošnje već i kao obezbeđivanje nadzora nad onim značenjima koja legitimišu i moralizuju čitav niz potrošačkih praksi. U ranoj istoriji *Zvezdanih staza* Džin Rodenberi je zatražio institucionalnu podršku elitne zajednice fanova naučne fantastike za svoju novu seriju (Tulloch and Jenkins 1995). U svojim tekstovima i intervjuima on je promovisao određena tumačenja kulture potrošnje *Zvezdanih staza*, kao i njene potkulture, osnažujući ih i povezujući sa društvenim kategorijama svetilišta za otuđene i za društvene utopiste, sa egalitarizmom i vrednostima tolerancije, sa racionalističkim poverenjem u nauku i tehnologiju, sa seku-

larnom humanističkom filozofijom, čak i sa religijom (Alexander 1994; Whitfield and Roddenberry 1968). Mnoštvo programa, pisaca, glumaca i drugih učesnika, mnoštvo različitih televizijskih serija, igranih filmova i novelizacija povezanih sa *Zvezdanim stazama* učinilo je da ta ubrizgana ideologija bude inherentno višestruka, a ne neko monolitno „preferirano čitanje” (Goulding 1985; Hall 1980). Treba, međutim, primetiti da je ovo još uvek strukturiran ideološki tekst koji odražava zajedničke interese deoničara produkcije.

Još jedno sporno, ali hegemonijski nadgledano polje, predstavlja sama definicija međusobno povezanih slika i objekata koji konstituišu jedinstvo određene kulture potrošnje. Ejmsli (Amesley 1989) i Jindra (Jindra 1994) dokumentovali su da se fanovi *Zvezdanih staza* na internetu i uživo često pozivaju na izjave Rodenberija i Paramaunta o kanonu *Zvezdanih staza* da bi ocenili šta sačinjava prvi nivo autentičnih ili pravih *Zvezdanih staza*. Jindrin sagovornik to sažeto formuliše kada tvrdi kako „kanon’ znači da je Džin Rodenberi (ili njegov propisno imenovani predstavnik) zvanično proglasio nešto delom univerzuma *Zvezdanih staza*” (Jindra 1994: 45). Učešćem u jednoj zajedničkoj „koherentnoj kosmologiji” (Jindra 1994: 45), koja je pod jasnim uticajem Rodenberija i njegovog „imenovanog predstavnika” (trenutno je u pitanju Rik Berman [Rick Berman] iz Paramaunta), kanon iz temelja ujedinjuje različite vidove kultura i potkultura *Zvezdanih staza*. I pored toga, fanovi pojedinačno i kolektivno iskušavaju relevantne granice kulture potrošnje, preplićući tekstove fanova i druga medijska dobra kako bi ih uskladili sa ličnim i potkulturnim afinitetima.

Predstavljanje makrokulturnih artikulacija u ovom modelu uključuje aktivnosti stvaranja značenja ne samo pojedinačnih pripadnika društva (koji nisu fanovi) nego i drugih medijskih producenata, oglašivača, kritičara, novinara, naučnika, škola, univerziteta i drugih kulturnih posrednika (McCracken 1986; Thompson and Haytko 1997) koji mogu da artikuliraju određene društvene kategorije kao određeni sistem objekata i slika. Iako ovaj model šematski predstavlja makrokulturne artikulacije kao iznutra čvrstu i samodovoljnu celinu, on bi trebalo da se čita kao da predstavlja ona značenja potrošnje koju ispostavlja širok obim raznovrsnih kultura, institucija i aktera na različitim stupnjevima dijalektičke i ideološke borbe (npr. Appadurai 1990; Hannerz 1992). Toj kakofoničnoj perspektivi se, međutim, mora pridodati i značaj empirijskih studija, koje ukazuju na uticaj i raširenost izvesnih artikulacija, kao što su ideologija loše masovne kulture Angove (Ang 1985) i negativan *treki* stereotip. Sve u svemu, predstavljeni model prikazuje proces u kojem oni potrošači koji su ulagali sebe u kulturne tekstove, ne bi li legitimisali i izrazili ono što im je važno, neprestano su uvučeni u dijalektičku igru uzajamnosti s producentima, potkulturama, mikrokulturama i širim kulturnim značenjima i praksama.

## Implikacije

Nalazi ove etnografije potencijalno mogu da unaprede naše razumevanje potrošnje zabave i masovnih medija, kao i potrošnje uopšte. U ovom odeljku razmotrićemo način na koji je naizgled aktivno i postmoderno zamagljivanje razlike fantastičnog i stvarnog potrošača i dalje izloženo uticajnim društvenim ograničenjima. Zatim ćemo istražiti neke od implikacija reartikulacije i mapâ onoga što je važno na naše razumevanje procesâ sakralizacije i resakralizacije, kao i stvaranje kulturnih proizvoda. Konačno, razmotrićemo način na koji se bezbrojni potrošački objekti deartikulišu iz stvarnosti njihovog tržišnog porekla i reartikulišu legitimišućim porukama moralne zajednice.

Ova etnografija je prikazala grupu posvećenih potrošača koji konstruišu društvenu stvarnost. Oni tumače objekte potrošnje koji su orijentisani na fantastiku kao, u nekom smislu, stvarne – kao stvaran deo industrije, medija ili istorije zabave, kao izraz stvarne univerzalne etike, kao manje ili više vernu manifestaciju stvarnih namera njihovog tvorca i kao načelno predviđanje stvarne budućnosti. Postmoderni stav veliča takve aktivnosti, koje zamagljuju opresivne moderne granice između onog fantastičnog i onog stvarnog. Dok moderna utilitarna osetljivost nestaje, „iščezava i... iluzorna razdvojenost između stvarnog i simulacije... Kada ove simulacije zahvate imaginaciju jedne zajednice, njeni pripadnici počinju da se ponašaju na način koji simulaciju čini autentičnom, tako da ona postaje društvena stvarnost te zajednice” (Firat and Venkatesh 1995: 250, 252). To sugerise da bi ono što Postman (Postman 1985) kritikuje kao iznurujuću manu televizijskog sadržaja moglo biti simptomatično za jedno opštije stanje savremenog ili postmodernog društva. To se takođe može uzeti kao dokaz „semiotičke demokratije” (Fiske 1986; videti, takođe, Hebdige 1979: 104), u kojoj „ljudi iz ogromnog promenljivog obima potkultura i grupa konstruišu sopstvena značenja unutar autonomne 'kulturne ekonomije'” (Morley 1995: 312).

Međutim, ova zamisao semiotičke demokratije može ozbiljno da zamagli onu percepciju kulturnog polja koje strukturiraju odnosi moći i razlike (Hall 1980) i da sugerise da sve, a ne samo neke granice koje su društveno konstruisane, mogu biti zamagljene. Tako su, na primer, Hiršmanova i Tompsonova (Hirschman and Thompson 1997: 57–58) poređenja potrošača sa kulturnim *bricoleurs*, koji pokazuju visok stepen fleksibilnosti u sposobnosti da reartikulišu slike masovnih medija (uopšte), možda bila analizirana na previsokom nivou interpretativne apstrakcije da bi otkrila mnoge važne društvene strukture i razlike (npr. religija, stalež, potkultura). Ali, kao što je sugerisano dokazima za Veberove (Weber 1946) izborne afinite i prethodno opisanim stigmatiskim imaginarijem, značenja masovnih medija zaista poseduju važne društvene granice. Tako, savremeni potrošači

ne mogu da u potpunosti opstanu u autentifikovanim simulacijama. Od njih se često traži da u opštenju sa širim društvom čitaju, procenjuju i suočavaju se sa drugim kategorijama koje je anektirao sistem kulture potrošnje, kao što je asociiranje sa stigmom.

To bi trebalo da sugeriše oprez istraživačima potrošača koji koriste termin „aktivan” da referišu na recepciju medija ili potrošnju uopšte. Prvo, ovaj termin može da navede na pomisao kako interpretacije medijskih tekstova ili bilo koje druge potrošačke slike ili objekta, može da bude relativno nezavisno od sociokulturnih uticaja, što je problematično. Angova (Ang 1990: 247) primećuje da, iako „publika može biti aktivna na bezbroj načina pri korišćenju i tumačenju medija... bilo bi potpuno neuviđavno veselo izjednačavati 'aktivno' sa 'snažnim'”. Drugo, ovi zaključci usložnjavaju predstavu da je tipičan potrošač „uzor kreativne individualnosti” (Miller 1995: 28–29) koji rutinski tumači slike medija i objekte potrošnje tako što im se opire, dekonstruiše ih ili obeštećuje (Morley 1995). Kao što ukazuju višestruka pozivanja brojnih fanova na „kanon” i na „Džinove vizije”, nisu sva značenja potrošnje rođena jednaka. Neka „preferirana čitanja” (Hall 1980) mnogo su „čvršće institucionalizovale” (Holt 1997: 344) potkulturne, producentske i/ili makrokulturne snage, verovatno procesom ponavljanja (O'Guinn and Shrum 1997), kao i društvenim i pojedinačnim transferom rezonantnog značenja (McCracken 1986).

Iako su potrošači u ovoj studiji izložili niz značenja i praksi potrošnje, sve njih su strukturirale društvene i institucionalne snage, kao što su njihova društvena situacija, artikulacije pripadnika potkulture, institucionalne prakse i kulturni producenti. Ova analiza stoga potvrđuje, proširuje i razvija Hiršmanove (Hirschman 1998) postulate koji se odnose na ograničeni diverzitet tekstualnih odnosa stručnjaka i potrošača, odnosa koji se javljaju kao individualizovana značenja i koji su konstruisani unutar interpretativnih granica jedne ideološke strukture. Ona takođe razvija važne konstrukte potkulturne i kulturne produkcije i nadzora, koji bi trebalo da se koriste zajedno sa objašnjenjima recepcije masovnih medija istraživanja potrošača, kao što su istraživanja Hiršmana (Hirschman 1988), Hiršmana i Tompsona (Hirschman and Thompson 1997), Holbruka i Hiršmana (Holbrook and Hirschman 1993) i Tompsona i Hejtka (Thompson and Haytko 1997).

Ukoliko se uvidi iz ove etnografije prošire izvan konteksta potrošnje masovnih medija, oni mogu da unaprede naše razumevanje čitavog niza drugih fenomena potrošnje. Ova etnografija je istraživala jednu posebno veliku i odanu potkulturu potrošnje koja traje više od tri decenije. Za razumevanje izvanrednog uspeha te marketinške franšize, ovo istraživanje sugeriše da su proizvodi industrije zabave oni ključni konceptualni prostori koje potrošači u savremenom društvu koriste da bi konstruisali svoje identitete i svoj osećaj o tome šta je u životu važno (Grossberg 1992).

112 To ostvarivanje može doprineti našem znanju o procesu sakralizacije (Belk *et al.* 1989). Obezbeđujući konceptualni prostor koji je izdvojen i neobičan – jedna alternativna, bezvremena, mitska i misteriozna stvarnost, jedno ekstatično mesto na kome se ponekad može stajati izvan sebe – potrošnja zabave, nekima, može ponuditi samu suštinu sakralizacije. Onima koji je uzdižu na svojim mapama onoga što je važno, određeni oblici zabave pomažu da strukturiraju hijerofaniju, kratofaniju, posvećenost, misteriju, objektivizaciju i druge kvalitete sakralne potrošnje (Belk *et al.* 1989). Mitski i umetnički sjaj proizvoda industrije zabave i slavnih ličnosti može čak da nam omogući razumevanje kako reklamiranje (koje je često, po svemu sudeći, samo sobom proizvod industrije zabave) pomaže da se konstruiše takva potrošnja koja će se tretirati kao sveta.

Nedavno je sugerisano da se zabavni sadržaj uvukao u skoro svaki aspekt savremenog američkog marketinga i potrošnje. Prema Vulfovom mišljenju, Amerikanci žive u „ekonomiji zabave” u kojoj je „zabavni sadržaj postao ključna tačka razlikovanja u praktično svakom aspektu šire ekonomije potrošnje” (Wolf 1999: 4). Njegova predstava da proizvodi i usluge moraju da sadrže zabavu ili „E-faktor” [„E” ovde stoji za *entertainment* – zabavu, prim. prev.], sugeriše da zabava postaje sveprisutan deo naše potrošačke stvarnosti, ugrađen u svaku vrstu proizvoda i usluge. Ali kako zabava postaje sveprisutna, tako postaje i obična. Ova etnografija sugeriše da je možda potreban poseban napor ili čak uzmicanje od etabliranih oblika zabave da bi se pronašlo ono izuzetno ili sveto. Dalja istraživanja u ovoj oblasti pomogla bi da se razjasni način na koji zabava i drugi tekstovi, slike i objekti kulture propadaju i iznova oživljavaju.

Ostali važni doprinosi teoriji istraživanja potrošača proizlaze iz razumevanja procesa kojim određeni proizvodi industrije zabave postaju delovi mapa onoga što je važno potrošačima (Grossberg 1992). Fanovi su posvećeni, odani potrošači koji se više investiraju u potrošnju i, samim tim, više od nje i očekuju. Veoma slični procesi mogu da pokrenu uključivanje, interesovanje, afinitete, poverenje potrošača i njihovu odanost prema određenim proizvodima ili vidovima potrošnje. Istraživači ponašanja potrošača treba da uzmu u obzir izučavanje situiranih kulturnih i potkulturnih artikulacija na kojima počiva novi Sveti gral marketinških proizvoda, kulturnih proizvoda kao što su 3Comov Palm Pilot, Eplov iMac, Polaroid iZone, Folksvagenova „buba”, motocikli Ural, Nacionalno udruženje za trke serijskih automobila (National Association for Stock Car Auto Racing – NASCAR) ili Mreža zabavnog i sportskog programa (Entertainment and Sports Programming Network – ESPN). Ovaj članak sugeriše da istraživači tragaju za stigmatskim granicama (koje unapređuju internu zajednicu), potkulturnim svetilištem (koje podržava odanost), imaginarijem orijentisanim ka fantastici (koji angažuje imaginaciju), moralnoutopijskim i mitskim dimenzija-



ma (koje obezbeđuju ideološku legitimaciju i pomažu da se izgradi moguće Ja) i ispravljanjem iskvarenosti komercijalizovane kulturne eksploatacije.

U ovoj etnografiji smatra se da producenti i potkulture legitimišućim značenjima moralne zajednice reartikulišu tekstove, slike i objekte industrije zabave, ne bi li ih ogradili od neizbežne stvarnosti da su oni komercijalne tvorevine – i na taj način poboljšali potrošačka iskustva potrošača. Legitimišući marketing i prakse potrošnje mogu, zapravo, biti veoma rasprostranjeni. Sve vrvi od proizvoda i usluga koji maglovito obećavaju „prijatno lice”, „lokalnu prodavnicu”, „Ameriku na prvom mestu”, brigu o životnoj sredini i podršku lokalnim školama i koledžima. Handelman i Arnold (Handelman and Arnold 1999) ukazuju na „marketing koji služi javnoj svrsi” proizvođača superpremijum sladoleda „Ben i Džeri” (Ben & Jerry’s), „prosveteni kapitalizam” salona lepote Bodi šop internešenal (Body Shop International), kao i američku politiku patriotske kupovine, beleženje donacija dobrotvornim ustanovama i često pominjanu posvećenost porodičnim vrednostima trgovinskog lanca Volmart (Wal-Mart). Oni sugerišu da su ove aktivnosti činovi legitimizacije koji pokazuju da su postupci neke kompanije u skladu s društvenim normama. Čak je i Filip Moris (Philip Morris), duvanska kompanija koja se obično ne prepoznaje po osećaju za moralnu zajednicu, našla da je korisno da ogłosi svoju povezanost sa dobrotvornim ciljevima, kao što su skloništa za žene žrtve nasilja. Na potrebi da se potrošnja distancira od komercijalizma i da se poveže sa moralnom zajednicom takođe može da počiva znatan rast dobrotvornih društvenih ciljeva u marketingu, blagodareći kojem se obrazovala i njegova posebna vrsta: „marketing vezan za [društveno poželjan] cilj”. Interesantno je, i u skladu sa ovim objašnjenjem, da se marketing vezan za takav cilj pokazao korisnijim u promovisanju kupovine beznačajnih luksuznih predmeta nego praktičnih potrepština (Strahilevitz and Myers 1998). Zaključci ove etnografije upućuju na to da artikulacije moralnosti i zajednice nisu samo važni marketinški postupci, već i suštinske komponente onih značajnih i praksi koje strukturiraju prakse potrošnje na kulturnom i potkulturnom nivou. Sve u svemu, ovo istraživanje sugeriše sve veću potrebu da se u istraživanjima potrošača obrati pažnja na isprepletane uloge koje zabava, fantastika, stigma, legitimizacija i utopija igraju u savremenoj kulturi i ponašanju potrošača.

*S engleskog jezika prevela Višnja Minčev*

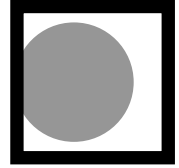
## 114 Literatura

- Alexander, David. 1994. *Star Trek Creator*. New York: ROC.
- Amesley, Cassandra. 1989. How to Watch Star Trek. *Cultural Studies* 3: 323–339.
- Ang, Ien. 1985. *Watching Dallas*. London: Methuen.
- 1990. Culture and Communication. *European Journal of Communications* 5: 239–261.
- Appadurai, Arjun (prir.). 1986. *The Social Life of Things*. Cambridge: Cambridge University Press.
- 1990. Disjuncture and Difference in the Global Cultural Economy. *Theory, Culture and Society* 7: 295–310.
- Arnould, Eric J. and Melanie Wallendorf. 1994. Market-Oriented Ethnography: Interpretation Building and Marketing Strategy Formulation. *Journal of Marketing Research* 31: 484–504.
- Bacon-Smith, Camille. 1992. *Enterprising Women*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Belk, Russell W. 1995. *Collecting in a Consumer Society*, London: Routledge.
- Belk, Russell W. and Janeen Arnold Costa. 1998. The Mountain Man Myth: A Contemporary Consuming Fantasy. *Journal of Consumer Research* 25: 218–240.
- Belk, Russell W., Melanie Wallendorf and John F. Sherry, Jr. 1989. The Sacred and the Profane: Theodicy on the Odyssey. *Journal of Consumer Research* 16: 1–38.
- Bellah, Robert. 1974 [1967]. „Civil Religion in America”, u: R. Richey and D. Jones (prir.), *American Civil Religion*, str. 21–44. New York: Harper & Row.
- Brown, Stephen, Pauline Maclaren, and Lorna Stevens. 1996. Marcadia Postponed, Utopia and the Millennium. *Journal of Marketing Management* 12: 671–683.
- Celsi, Richard L., Randall L. Rose, and Thomas W. Leigh. 1993. An Exploration of High-Risk Consumption through Skydiving. *Journal of Consumer Research* 20: 1–23.
- Chernoff, Scott. 1998. The Vision of Gene Roddenberry. *Star Trek Communicator* 116: 28–30.
- Cohen, Jonathan and Miriam Metzger. 1998. Social Affiliation and the Achievement of Ontological Security through Interpersonal and Mass Communication. *Critical Studies in Mass Communication* 15: 41–60.
- Coontz, Stephanie. 1992. *The Way We Never Were: American Families and the Nostalgia Trap*. New York: Basic.
- During, Simon (prir.). 1993. *The Cultural Studies Reader*. London: Routledge.
- Dyer, Richard. 1977. Entertainment and Utopia. *Movie* 24: 2–13.
- Entertainment Weekly*. 1994. To Boldly Go Where No One Has Gone Before... *Entertainment Weekly* („Special Obsessive-Compulsive Collector’s Star Trek Edition”) (jesen): 8–9.
- Firat, A. Fuat and Alladi Venkatesh. 1995. Liberatory Postmodernism and the Reenchantment of Consumption. *Journal of Consumer Research* 22: 239–267.
- Fiske, John. 1986. Television: Polysemy and Popularity. *Critical Studies in Mass Communication* 3: 391–408.
- 1989. *Understanding Popular Culture*. Boston: Unwin Hyman.
- Goffman, Erving. 1963. *Stigma*. New York: Simon & Schuster.
- Gould, Leroy C., Andrew L. Walker, Lansing E. Crane, and Charles W. Lidz. 1974. *Connections: Notes from the Heroin World*. New Haven, CT: Yale University Press.
- Gould, Stephen Jay. 1991. The Self-Manipulation of My Pervasive, Vital Energy through Product Use: An Introspective-Praxis Approach. *Journal of Consumer Research* 18: 194–207.
- Goulding, Jay. 1985. *Empire, Aliens and Conquest*. Toronto, ON: Sisyphus.
- Grossberg, Lawrence. 1992. „Is There a Fan in the House?: The Affective Sensibility of Fandom”, u: Lisa Lewis (prir.), *The Adoring Audience*, str. 50–65. New York: Routledge.
- Hall, Stuart. 1980. „Encoding/Decoding”, u: Stuart Hall et al. (prir.), *Culture, Media, Language*, str. 128–140. London: Hutchinson.

- 1986. On Postmodernism and Articulation: An Interview with Stuart Hall. *Journal of Communication Inquiry* 10: 45–60.
- 1992. „Cultural Studies and Its Theoretical Legacies”, u: Lawrence Grossberg *et al.* (prir.), *Cultural Studies*, str. 277–294. New York: Routledge.
- Handelman, Jay M. and Stephen J. Arnold. 1999. The Role of Marketing Actions with a Social Dimension: Appeals to the Institutional Environment. *Journal of Marketing* 63: 33–48.
- Hannerz, Ulf. 1992. *Cultural Complexity*. New York: Columbia University Press.
- Hark, Ina. 1979. Star Trek and Television's Moral Universe. *Extrapolation* 20: 20–37.
- Harrington, C. Lee and Denise D. Bielby. 1996. *Soap Fans*. Philadelphia: Temple University Press.
- Harrison, Taylor and Henry Jenkins. 1996. „Appendix A: Interview with Henry Jenkins”, u: Taylor Harrison *et al.* (prir.), *Enterprise Zones*, str. 259–278. Boulder, CO: Westview.
- Hebdige, Dick. 1979. *Subculture*. New York: Methuen.
- Hetrick, William P. and Hector R. Lozada. 1994. Construing the Critical Imagination: Comments and Necessary Diversions. *Journal of Consumer Research* 21: 548–558.
- Hirschman, Elizabeth C. 1988. The Ideology of Consumption: A Structural-Syntactical Analysis of „Dallas” and „Dynasty”. *Journal of Consumer Research* 15: 344–359.
- 1998. When Expert Consumers Interpret Textual Products: Applying Reader-Response Theory to Television Programs. *Consumption, Markets and Culture* 2(3): 259–309.
- Hirschman, Elizabeth C. and Craig J. Thompson. 1997. Why Media Matter: Toward a Richer Understanding of Consumers' Relationships with Advertising and Mass Media. *Journal of Advertising* 26: 43–60.
- Holbrook, Morris and Elizabeth C. Hirschman. 1993. *The Semiotics of Consumption*. Berlin: de Gruyter.
- Holt, Douglas B. 1997. Poststructuralist Lifestyle Analysis: Conceptualizing the Social Patterning of Consumption in Postmodernity. *Journal of Consumer Research* 23: 326–350.
- 1998. Does Cultural Capital Structure American Consumption? *Journal of Consumer Research* 25: 1–25.
- Jameson, Fredric. 1979. Reification and Utopia in Mass Culture. *Social Text* 1: 130–148.
- Jenkins, Henry. 1992. *Textual Poachers*. New York: Routledge.
- 1996. The Politics of Fandom. *Harper's Magazine* (jun): 23–24.
- Jindra, Michael. 1994. Star Trek Fandom as a Religious Phenomenon. *Sociology of Religion* 55: 27–51.
- 1999. „'Star Trek to Me Is a Way of Life': Fan Expressions of Star Trek Philosophy”, u: Jennifer E. Porter and Darcee L. McLaren (prir.), *Star Trek and Sacred Ground*, str. 217–230. Albany, NY: SUNY Press,.
- Katz, Elihu. 1996. „Viewers Work”, u: James Hay *et al.* (prir.), *The Audience and Its Landscape*, str. 9–22. Boulder, CO: Westview.
- Katz, Elihu and David Foulkes. 1962. On the Use of the Mass Media as „Escape”: Clarification of a Concept. *Public Opinion Quarterly* 26(3): 377–388.
- Kellner, Douglas. 1995. *Media Culture*. New York: Routledge.
- Kraut, Robert, Vicki Lundmark, Michael Patterson, Sara Kiesler, Tridas Mukopadhyay, and William Scherlis. 1998. Internet Paradox: A Social Technology That Reduces Social Involvement and Psychological Well-Being? *American Psychologist* 53: 1017–1031.
- Levitas, Ruth. 1990. *The Concept of Utopia*. Syracuse, NY: Syracuse University Press.
- McCracken, Grant. 1986. Culture and Consumption: A Theoretical Account of the Structure and Movement of the Cultural Meaning of Consumer Goods. *Journal of Consumer Research* 13: 71–84.
- 1997. *Plenitude*. Toronto: Fluide.
- Mick, David Glen and Claus Buhl. 1992. A Meaning-Based Model of Advertising Experiences. *Journal of Consumer Research* 19: 317–338.

- 116 Miller, Daniel. 1995. „Consumption as the Vanguard of History”, u: Daniel Miller (prir.), *Acknowledging Consumption*, str. 1–57. London: Routledge.
- Morley, David. 1995. „Theories of Consumption in Media Studies”, u: Daniel Miller (prir.), *Acknowledging Consumption*, str. 296–328. London: Routledge.
- Murray, Jeff B. and Julie L. Ozanne. 1991. The Critical Imagination: Emancipatory Interests in Consumer Research. *Journal of Consumer Research* 18: 129–144.
- Nelson, Cary, Paula Treichler, and Lawrence Grossberg. 1992. „Cultural Studies: An Introduction”, u: Lawrence Grossberg et al. (prir.), *Cultural Studies*, str. 1–22. New York: Routledge.
- Neuman, W. Russell. 1991. *The Future of the Mass Audience*. Cambridge: Cambridge University Press.
- O’Guinn, Thomas C. 1991. „Touching Greatness: The Central Midwest Barry Manilow Fan Club”, u: Russell W. Belk (prir.), *Highways and Buyways*, str. 102–111. Provo: Association for Consumer Research.
- O’Guinn, Thomas C. and Russell W. Belk. 1989. Heaven on Earth: Consumption at Heritage Village, USA. *Journal of Consumer Research* 16: 227–238.
- O’Guinn, Thomas C. and Ronald J. Faber. 1989. Compulsive Buying: A Phenomenological Exploration. *Journal of Consumer Behavior* 16: 147–157.
- O’Guinn, Thomas C. and L. J. Shrum. 1997. The Role of Television in the Construction of Consumer Reality. *Journal of Consumer Research* 23: 278–294.
- Penley, Constance. 1997. *NASA/Trek*. New York: Verso.
- Pohl, Frederick. 1984. Astounding Story. *American Heritage* 40: 42–54.
- Porter, Jennifer E. and Darcee L. McLaren (prir.). 1999. *Star Trek and Sacred Ground*. Albany, NY: SUNY Press.
- Postman, Neil. 1985. *Amusing Ourselves to Death*. New York: Viking.
- Schouten, John W. 1991. Selves in Transition: Symbolic Consumption in Personal Rites of Passage and Identity Reconstruction. *Journal of Consumer Research* 17: 412–425.
- Schouten, John W. and James H. McAlexander. 1995. Subcultures of Consumption: An Ethnography of the New Bikers. *Journal of Consumer Research* 22: 43–61.
- Schramm, Wilbur and Donald F. Roberts (prir.). 1974. *The Process and Effects of Mass Communication*. Urbana: University of Illinois Press.
- Shatner, William. 1993. *Star Trek Memories*. New York: Harper Collins.
- Sirsi, Ajay K., James C. Ward, and Peter H. Reingen. 1996. Microcultural Analysis of Variation in Sharing of Causal Reasoning about Behavior. *Journal of Consumer Research* 22: 345–372.
- Slack, Jennifer Daryl and Laurie Anne Whitt. 1992. „Ethics and Cultural Studies”, u: Lawrence Grossberg et al. (prir.), *Cultural Studies*, str. 571–592. New York: Routledge.
- Storey, John (prir.). 1994. *Cultural Theory and Popular Culture*. Hemel Hempstead: Harvester Wheatsheaf.
- 1996. *Cultural Studies and the Study of Popular Culture*. Athens: University of Georgia Press.
- Strahilevitz, Michal and John G. Myers. 1998. Donations to Charity as Purchase Incentives: How Well They Work May Depend on What You Are Trying to Sell. *Journal of Consumer Research* 24: 434–446.
- Thompson, Craig J. and Diana L. Haytko. 1997. Speaking of Fashion: Consumers’ Uses of Fashion Discourses and the Appropriation of Countervailing Cultural Meanings. *Journal of Consumer Research* 24: 15–42.
- Thornton, Sarah. 1997. „General Introduction”, u: Ken Gelder and Sarah Thornton (prir.), *The Subcultures Reader*, str. 1–7. New York: Routledge.
- Trimble, Bjo. 1983. *On the Good Ship Enterprise*. Norfolk, VA: Donning.
- Tulloch, John and Henry Jenkins (prir.). 1995. *Science Fiction Audiences*. London: Routledge.
- Wagner, Jon and Jan Lundeen. 1998. *Deep Space and Sacred Time*. Westport, CT: Praeger.

- Wallendorf, Melanie and Eric J. Arnould. 1991. „We Gather Together”: Consumption Rituals of Thanksgiving Day. *Journal of Consumer Research* 18: 13–31. 117
- Weber, Max. 1946 [1922–1923]. „The Social Psychology of the World Religions”, u: *From Max Weber*, prev. Hans H. Gerth and C. Wright Mills, str. 267–301. New York: Oxford University Press.
- Whitfield, Stephen E. and Gene Roddenberry. 1968. *The Making of Star Trek*. New York: Ballantine.
- Wolf, Michael J. 1999. *The Entertainment Economy*. New York: Random House.



ILSA BIK

## DEČACI U SVEMIRU: ZVEZDANE STAZE, LATENCIJA I PRIČA BEZ KRAJA\*

Ovaj ogled istražuje nesvesne fantazije master narativa *Zvezdanih staza*, te priče bez kraja o družini dečaka u fazi latencije, a takođe pruža uvid i u određene aspekte fandoma *Zvezdanih staza*.

*Ključne reči:* *Zvezdane staze*, faza latencije, nesvesno, mit o poreklu, fantazija raja, narativ bez kraja, fandom.

*Bliski prijatelji postaju porodica, a porodica je istinski centar univerzuma.*  
(Marinaccio 1994: 4)

Iako su ih masovni mediji i kritičari podjednako označili kao fenomen, privlačnost *Zvezdanih staza* je nesumnjivo nadodređena; nju istovremeno diktira i ostvaruje samoreferentna priroda televizije, bioskopa i komentari u tim medijima. Ta orkestrirana komodifikacija *Zvezdanih staza* uzdigla je ovaj narativ do nivoa kulturne činjenice, obezbeđujući osnovu za teorijski obrazac. U istraživanju fandoma *Zvezdanih staza*, Henri Dženkins (Henry Jenkins) neapologetski se poziva na institucionalni autoritet da bi pozajmio legitimitet svom statusu „fana” i suočio se sa popularnim stereotipima o „trekijima” kao o „zaludenicima s naočarima, gumenim vulkanskim ušima i majicama s natpisom 'Kapiram Spoka' (*I Grok Spok*) razvučenim preko nabreklih stomaka” (Jenkins 1992: 9). Dženkins na taj način daje novi život fandomu, pretvarajući ga u akademsku kategoriju „kradljivaca tek-

---

\* Naslov originala: Ilsa J. Bick, 1996. „Boys in Space: *Star Trek*, Latency, and the Neverending Story”, *Cinema Journal*, vol. 35, no. 2, 1996, 43–60.

stova” – kritičku paradigmu koja počiva na marksističkoj kritici, paradigmu u kojoj institucionalno marginalizovani i društveno decentrirani fanovi postaju učesnici u bogatoj, nomadskoj, subverzivnoj potkulturi koja prkosi ograničenjima datog narativa i kapitalističkih režima koji ih kontrolišu.

Premda je obim Dženkinsonovog rada impresivan i opire se homogenizaciji raznovrsnih aspekata fan-kulture, on možda preuveličava nezavisnost fanova. Bilo da je neko kradljivac bilo da nije, izvesno je da nikome ne može da promakne da se ovim fanovima, koji oživljavaju autoritarnu institucionalnu hijerarhiju u vlastitim organizacijama (Bacon-Smith 1992), prilježno dodvorava industrija zabave, obzirna jedino prema dolarima u nabreklih novčanicima potrošača. Govoreći na svečanom prijemu povodom retrospektivne izložbe o originalnoj seriji u Nacionalnom muzeju avijacije i aeronautike (*The National Air and Space Museum*) u Vašingtonu 26. februara 1992, predstavnik Paramaunta, okružen s obe strane glumcima iz originalne serije, čestitao je oduševljenim gostima (većina njih bili su roditelji koji su sa sobom vukli decu u fazi latencije) na njihovoj neiscrpoj viziji i odanom učešću u fenomenu *Zvezdanih staza*, apelujući da to zaveštanje prenesu svojoj deci. Tri dana kasnije, u govoru koji je održao na specijalnom jednodnevnom seminaru o *Zvezdanim stazama* koji je sponzorirao Program za saradnju Instituta Smitsonijan (*Smithsonian Resident Associate Program*), Robert Džastmen (Robert Justman), asistent producenta originalne serije i nadzorni producent prve sezone *Sledeće generacije* (*The Next Generation*), na oduševljenje posetilaca koji su imali sreću da prisustvuju obraćanju, objavio je da su oni istinski heroji *Zvezdanih staza*.

Kritičari *Zvezdanih staza* još nisu razmatrali one razvojne premise koje strukturiraju ono što nazivam master narativom *Zvezdanih staza*, skup nesvesnih i svesnih propozicija koje su prisutne u originalnoj seriji. Moje insistiranje na određivanju ovih propozicija ne treba tumačiti kao umanjivanje značaja pronicljivog i uverljivog rada tako značajnih imena kao što je Konstans Penli (Constance Penley), čija je prevratnička kritika homoerotike Kirka i Spoka (K/S) utrla put Dženkinsu i mnogima drugima, uključujući i mene (Penley 1991). Brižljiva analiza tog master narativa otkriva, međutim, da on zapravo neguje ovo obilje izdanaka *Zvezdanih staza* i nudi podlogu koja već podržava i uključuje one priče koje su proizveli kradljivci. Osim toga, ti izdanci ne odstupaju drastično od master teksta. Da navedemo samo jedan primer, homoerotika Kirka i Spoka nije nova i radikalna: ona je prisutna u narativima i, u stvari, kontrolisale su je natkriljujuće korporativne strukture svojim prepređenim pristupom kulturi fanova. I fanovi i kradljivci tekstova bi se razložiije mogli nazvati tekstualnim „voajerima”, budući da njihove delatnosti i tematska interesovanja sasvim odgovaraju onim nesvesnim zadacima razvoja u detinjstvu u kojima televizijska serija i film *Zvezdane staze* ostaju dosledno ukorenjeni.

Ova analiza će se usredsrediti na psihoanalitičko istraživanje razvojne strukture poznate kao latencija, kao primarne osnove za originalnu seriju i šest filmova *Zvezdanih staza* u kojima se pojavljuje prvobitna glumačka postava (izuzev *Zvezdanih staza: Generacije* [*Star Trek: Generations*], David Carson, 1994). Neprestana žiža *Zvezdanih staza* na problemima faze latencije obezbeđuje spremište u kojem borave one nesvesne fantazije koje i sačinjavaju i odražavaju te strukture. Drugim rečima, uzajamno se afirmišu forma i sadržaj *Zvezdanih staza*.

Jedna od najistaknutijih i najprodornijih fantazija *Zvezdanih staza*, središnja za format master narativa i, posledično, implicitno sadržana u narativnim strukturama serije, vrti se oko otkrivanja doma i želje za ponovnim sjedinjenjem. Konkretno, ova fantazija sadrži intenzivnu znatiželju o poreklu, žudnju da se ispitaju počeci i izvor života, kao i istrajni pritisak da se ispuni ambivalentna, izfantazirana želja ponovnog sjedinjena sa iskonskom majkom. Očigledno je da nije svaka epizoda originalne serije posvećena isključivo, niti čak uopšte pojavno, tom tematskom interesovanju; međutim, ova fantazija, koja prožima psihološki predeo originalne serije i filmova koji nastaju na njenom tragu, dosledno je artikulisana u *Sledećoj generaciji* i nastavlja se u mnogim epizodama *Dubokog svemira 9* (*Deep Space 9*). Naravno, za svaki primer koji ću ovde navesti moglo bi se lako naći još deset koje ću propustiti da pomenem; sa svakom fantazijom asocijativno je povezano nekoliko drugih. I za razliku od deteta u fazi latencije, ne nosim se opsesivno mišlju da ih sve mogu iscrpno kategorisati. U svrhu ove analize, neću detaljno istraživati *Sledeću generaciju*, *Duboki svemir 9* ili *Zvezdane staze: Vojadžer* [*Star Trek: Voyager*] (serija koja u vreme pisanja ovog teksta nije počela da se emituje) i istaći ću samo onih nekoliko epizoda *Sledeće generacije* koje dokazuju ovekovečenje master narativa *Zvezdanih staza*.

Osim toga, ove fantazije mogu da obezbede jednu mrežnu strukturu koja podržava onu alternativnu istoriju koju su definisali i ovekovečili mediji. Fantazije ponovnog sjedinjenja implicitno obećavaju poništavanje, poricanje i izigravanje „stvarne” istorije, i jednu tiraniju vremena, umnogome na isti način na koji nastavljanje master narativa u beskrajnim filmovima i serijama koje su izvedene iz originalnog scenarija obezbeđuje iluziju kontinuiteta i beskrajnog trajanja. *Zvezdane staze* postaju priča bez kraja i prekida – statičan i samodovoljan univerzum koji je otporan na zahteve vremena i nepropusan za većinu upada spoljašnje stvarnosti. Neizbežno i krajnje ironično, upravo dob može biti ona stvarnost kojoj se narativ mora povinovati (kao što je pokazalo prenošenje baklje u *Zvezdanim stazama: Generacije*). Konačno, ona inherentna neprekidnost koja se obznanjuje u fenomenu *Zvezdanih staza* može da nam pruži uvid u tačku dodira komercijalizma sa kulturom, u jednom optičaju ličnih i kulturnih realnosti koje su stvorili mediji.



## Razvojni narativ Zvezdanih staza

Na kraju filma *Zvezdane staze VI: Neotkrivena zemlja* [*The Undiscovered Country*] (Nicholas Meyer, 1992), Kirk navodi da je kurs svemirskog broda Enterprajz „druga zvezda nadesno a onda pravo napred, do jutra”. Kao i Izgubljeni dečaci Nedođije u Barijevoj (J. M. Barrie) knjizi *Petar Pan*, glavni likovi i narativna struktura nikada zaista ne odrastaju. Veliki deo psihološkog planiranja *Zvezdanih staza* uložen je u očuvanje istovetnosti, koja se najeksplicitnije ogleda u činjenici da se, osim u jednom slučaju, Enterprajz kao simbol ove samoograničene, hermetičke stagnacije pojavljuje na početku i na kraju svake epizode originalne serije.

Ponavljajući ovo insistiranje na istovetnosti, veliki deo razvojne strukture *Zvezdanih staza* zavisi od rekapitulacija sukoba u fazi latencije. U svojim formulacijama naučne fantastike za decu, Peri Nodelmen (Perry Nodelman) primećuje da se narativi u fazi latencije karakterišu avanturama njenih protagonista u „prirodi”, i konačnim povlačenjima iz nje, iz primitivnog sveta izvan civilizacije koji obično predstavljaju zasvođena staništa ili samodovoljna društva (Nodelman 1985). Razvojni zadatak za protagonistu u fazi latencije jeste da napusti civilizaciju (čitaj „porodicu” i „majku”/„matericu”), da ponovo uđe u primitivni svet „izvan” doma da bi iznova otkrio lični smisao istorijskog kontinuiteta i da bi se zatim reintegrirao u svoju porodičnu strukturu. To se prilično razlikuje od razvojne strukture adolescentnog narativa, prema kojem susret sa onim primitivnim vodi ne samo ka ponovnom otkrivanju, već i ka stvaranju „novog” sebe, koje je obično istoimeno i istovremeno s pojavom genitalne seksualnosti. Adolescentni narativi usredsređuju se na promenu, a ne na očuvanje istovetnosti, i bez obzira na njihovu dob, ovi „adolescentni” protagonisti često se vraćaju kući samo da bi ostvarili takvu promenu.

Suprotstavljanje, u fazi latencije, narativa kakav je *Čarobnjak iz Oza* [*The Wizard of Oz*] (Victor Fleming, 1939) i razvojno naprednijeg, adolescentnog narativa *Loganovog bekstva* [*Logan's Run*] (Michael Anderson 1976) ilustrovalo bi slučaj takvog razlikovanja. Bežeći od napornog rada i progona u svom domu i ponesena visoko na tornadu koji predstavlja njen bes, Doroti (Dorothy), koju igra Džudi Garland (Judy Garland), luta primitivnom, mističnom divljinom Oza, susrećući i konačno pomirujući različite, protivrečne slike majke, oca i sebe, tek da bi zaključila da je najbolje kod kuće. Njena mantra povratka – „Nigde nije kao kod kuće” – ističe da je za dete u fazi latencije dom uvek tu, nešto trajno i nepromenljivo čemu se, i po napuštanju, neizbežno mora vratiti. U Dorotinom slučaju, otpornost na dalje promene potvrđuje se njenim zaklinjanjem da nikada neće ponovo napustiti svoj dom.

Nasuprot tome, odrasli protagonista, Logan, kojeg igra Majkl Jork (Michael York) i koji je identifikovan s policijskim bratstvom Sendmena

122 (Sandmen), prkosi Zakonu Grada i svom krugu muških prijatelja kada otkriva zabranjeno znanje i upušta se u ugodnu seksualnost i dugotrajnu privrženost, i jedno i drugo ponuđeno kroz telo žene. Oboružan novostečenim znanjem i vezan brakom, Logan ubija svog najboljeg prijatelja i vraća se sa vremešnim „ocem”, koga igra Piter Justinov (Peter Ustinov), da u Grad uvede promene, doslovce pritom uzrokujući samouništenje Majke Komputera Grada, pošto ona nije u stanju da prihvati Loganovo otkriće da Utočište ne postoji. U stvarnosti, ne postoji Oz i nema koristi ostati izopšten iz civilizacije, ma koliko iskvarena ona bila. Poput mita o Odiseju (s kojim se *Zvezdane staze* neprestano porede),<sup>1</sup> prisustvo figure oca u *Loganovom bekstvu* suštinski je značajno za očuvanje individualnosti suočene s ponovnim sjedinjenjem sa moćnom, iskonskom majkom, koje je ostvareno kroz pokušaje Majke Komputera da pretraži Loganov um i istoči iz njega znanje. Slaveći izazov i žestok individualizam, takvi adolescentni narativi zavise od sposobnosti protagonista da se promeni i prilagodi promeni.

Za razliku od adolescencije, u periodu latencije se ulaže u očuvanje istovetnosti, u suštinski smisao celovitosti i telesnog integriteta, zajednički „fer-plej”, učvršćivanje diskretnih kategoričkih niša i opsesivnu ritualizaciju u delatnostima poput numizmatike, sakupljanja kamenčića ili sličica igrača bejzbola (Sarnoff 1976). Naglašavanje onog što je zajedničko i narcističko ogledanje uključuje, kod dečaka u fazi latencije, skoro ritualizovano izbegavanje devojčica, koje oni smatraju prenosiocima zagađujućih materija punih bolesti (poput „vaši”) i zlonamernim, zavodljivim uljezima koji su namerili da unište solidarnost muških prijatelja.

Originalna serija *Zvezdane staze* – i odatle master narativ za sve serije i filmove izdanke koji će uslediti – svojim insistiranjem na istovetnosti, svojim upadom u ono primitivno dok članovi posade putuju od jedne do druge planete, uvek se vraćajući u umirujuću matericu civilizacije (Majka Enterprajz), kao i isključivošću družine dečaka, umnogome deli ove preokupacije. Osnovni narativni tok sadrži oscilirajuće dolaske i odlaske i herojske pustolovine jedne grupe (u suštini muških) putnika kroz svemir, grupe funkcionalne siročadi bez porodice ili veza – osim snažne odanosti jednih drugima. Kao što zapaža Amanda kada je reč o njenom sinu, Spoku, u epizodi „Putovanje za Vavilon” [„Journey to Babel”] (1967), on i njegovi prijatelji „nigde nisu kod kuće do u *Zvezdanoj floti*”. Ovaj motiv je kasnije razradio Kirk u filmu *Zvezdane staze V: Konačna granica* [*Star Trek*:

<sup>1</sup> Opovrgavajući objašnjenja koja su bila odveć „intelektualna”, Vilijam Šatner (William Shatner) je tvrdio da su *Zvezdane staze* predstavljale savremeni ekvivalent kulturne mitologije, povlačeći paralelu između Odisejevih avantura u prvoj polovini *Odiseje* „dok luta u potrazi za domom i – neustrašive grupe pojedinaca [o kojoj je reč u *Zvezdanim stazama*] koja je stalno na putovanju, u potrazi” (*The Many Phasers of William Shatner* 1991).

*The Final Frontier*] (William Shatner, 1989), priznajući da Mekoj (McCoy) i Spok čine srž njegove porodice. Što je još važnije, njihovo stalno prisustvo održava ga u životu; u istom filmu Kirk kaže Mekoj: „Znao sam da neću umreti jer ste vas dvojica bili sa mnom. Oduvek sam znao – umreću sam.” Pošto je na kraju filma spasio život Kirku, Spok ga podseća da, nasuprot Kirkovim očekivanjima, on nije mogao da umre jer nijednog trenutka nije bio sam.

Stalno iznova i na načine koji redovno uključuju snažno samopožrtvovanje, demonstrira se da ovi ljudi opstaju zbog solidarnosti i nepromenljive prirode njihovog jedinstva koje se opire remetilačkim spoljnim uticajima, uključujući tu i porodicu. Viđeni kao teret, članovi porodice praktično ne postoje u originalnoj seriji ili, ako postoje, oni i njihovi surogati zapravo su na umoru. U reprezentativne primere spadaju Kirkov gubitak brata i snahe u epizodi „Operacija, uništiti” [„Operation, Annihilate”] (1967), supruge i nerođenog deteta u epizodi „Sindrom raja” [„The Paradise Syndrome”] (1968) i sina u filmu *Zvezdane staze III: Potraga za Spokom* [*Star Trek: The Search for Spock*] (Leonard Nimoy, 1984). U epizodi „Kraljeva savest” [„The Conscience of the King”] (1966) pominju se takođe i članovi Kirkove porodice koje je ubio Kodos Egzekutor na planeti Tarsus IV. Mekoj ponovo proživljava smrt oca u filmu *Zvezdane staze V* i ženi se tek da bi, u epizodi „Jer svet je šupalj i dotakao sam nebo” [„For the World Is Hollow and I Have Touched the Sky”] (1968), izgubio suprugu zbog njene više dužnosti kao sveštenice; Spokov polubrat Sibok (Sybok) ubijen je u *Zvezdanim stazama V*.

To nelagodno kolebanje između želje za integrisanjem u strukturu surogat porodice i suprotstavljene potrebe za poricanjem da takva želja postoji *Zvezdane staze* dosledno ponavljaju kooptiranjem dve njihove sinhronne fantazije, porodičnog romana i mita o heroju. Kao što su otkrili Frojd (Freud) i Oto Rank (Otto Rank), porodični roman i mnoge verzije mitova o heroju tesno su povezane (Freud 1953; Rank 1959). Data izvan svoje originalne porodične strukture ili izbačena iz nje, idealizovana figura heroja je bez izuzetka potomak uzvišenih roditelja, ali se opaža kao potencijalni izazivač moći i autoriteta svog oca. Pošto su ga spasli ljudi niskog roda ili životinje, ovaj heroj je odgajan u neznanju o svom pravom poreklu, sve do trenutka kada se otiskuje na neko otkrivalačko putovanje, koje ga vodi ne samo do poznavanja njegove prave loze već i do povratka domu, gde se sveti svom ocu (ili prerušava svoju agresiju spasavajući ga) i zauzima svoje zakonito počasno mesto. Razrade ove fantazije očigledne su u idealizaciji i identifikaciji dece sa superherojima kao što su Supermen ili Betmen (ili odraslih sa Spokom ili Kirkom). Najvažnije je da ta fantazija ima dva oblika: jedan je *aseksualna* faza, kada dete (ili odrasla osoba) u suštini ne poznaje ili poriče seksualnost i tako dezavuiše *oba* roditelja. Druga je

124 *seksualna* ili edipovska faza, kada se dezavuiše samo jedan roditelj, obično otac (Widzer 1977).

Budući da je Spok najotuđenija i samim tim najbezbednije prurušena i izmeštena figura transfera, on je jedini lik iz originalne serije kojem je dozvoljeno da ima netaknutu porodicu „visokog roda”, od koje je upadljivo otuđen. Iako se Sarek i Amanda pojavljuju u narednim filmovima *Zvezdanih staza*, Spok ostavlja svoju majku na planeti Vulkan zajedno sa Savik [Saavik] (svojom poluvulkanskom, poluromulanskom štićenicom, koja se prvi put pojavljuje u filmu *Zvezdane staze: Kanov bes* [*Star Trek: The Wrath of Khan*] (Nicholas Meyer, 1982).<sup>2</sup> U skladu sa isticanjem muške solidarnosti u *Zvezdanim stazama*, očuvan je Spokov odnos s ocem, Sarekom; međutim, ova veza je napeta, hladna i formalna, te ne ostavlja Spoku drugu mogućnost do da se vrati Kirku. To se posebno ističe kada Sarek i Spok odlaze odvojenim putevima na kraju *Zvezdanih staza IV* (Leonard Nimoy, 1986), filma sa pronicljivim podnaslovom „Putovanje kući” [„The Voyage Home”].

Mit o heroju najjasnije artikuliše herojska figura kapetana Džejmisa T. Kirka, čoveka koji je dosledno i upadljivo izuzetan (najmlađi kapetan *Zvezdane flote*, jedini koji je pobedio dotad nepobedivi, virtualno simulirani scenario „Kobijaši Maru” [Kobiyashi Maru] itd.). On je odvažan, harizmatičan, ispunjen osećajem dužnosti i seksualno razmetljiv – očigledno, heroj u edipovskoj fazi kojem je stalno potrebno preusmeravanje i obuzdavanje superega. Ipak, njegov prkos patrijarhatu i neprijatna identifikacija sa njim (pretočenim u pravila i propise *Zvezdane flote* i Federacije) postaju očigledniji posle prve sezone emitovanja. Sa tim koincidira i primetno pomeranje tona serije ka jednom agresivnije militarističkom i borbenom stavu druge i treće televizijske sezone, sa brojnim borbama prsa u prsa, obiljem zlih vanzemaljaca i potencijalnih osvajača. Kirk više ne funkcioniše toliko kao diplomata, koliko se približava pouzdanom branitelju i rivalu patrijarhalnog poretka (upečatljivo je da se to zbiva u isto vreme kada eskalira američka kampanja u Vijetnamu). Na primer, Kirk se neprestano zaljubljuje u zavodljive, obično vanzemaljske i često naivne žene. Ako bi ona bila član posade, Kirk je onda bio ili obavezan dužnošću da je ne prihvati u tom suštinski incestuoznom liku (na primer Joman Rend [Yeoman Rand]), ili se upuštao u vezu s njom samo ako je „zaposednuta” nekim vanzemaljskim oblikom života, kao što je to slučaj sa Telesom (Thelessa) u epizo-

<sup>2</sup> Pretpostavlja se da je Savik bila jednokratna Spokova ljubavnica tokom jedne greške „za žaljenje” u *Zvezdanim stazama III*, kada je Spok prolazio kroz adolescentnu plimu *plak tow* (groznica krvi). Nakon njenog kratkog ponovnog pojavljivanja u *Zvezdanim stazama IV*, Savik je prikladno izostavljena iz daljeg toka naracije a, u skladu sa narativnom strategijom *Zvezdanih staza*, Spok se ionako ne seća njihovog jedinog seksualnog odnosa!

di „Povratak u sutrašnjicu” [„Return to Tomorrow”] (1967). Kirk na kraju odbacuje bilo kakvo pravo na ove žene, vraćajući se sigurnosti svoje izolacije i dužnosti.

Ova nesposobnost da se uspešno nosi sa seksualnošću, insistiranje na „drugosti” žene i uzmicanje pred promenom, podsećaju na strukturu narativa u fazi latencije. Veliki deo *Zvezdanih staza* proističe iz ove razvojne „zaglavljenosti”. Ne samo da postoji repetitivni povratak na iste razvojne preokupacije, već ne postoje naponi koji su usmereni ka otkrivanju ili nalaženju rešenja. Nijedan susret sa primitivnima ne menja posadu ni na koji način i, kao što je zapaženo, zaštićeni svet/materica Enterprajza opire se takvoj promeni. Iako se filmovi, naglašavajući proticanje vremena i neizbežnost starenja, javno usredsređuju na promenu, njihov zaključak je da promena nije ni poželjna niti neophodna. Osim u *Zvezdanim stazama: Igranom filmu* [*Star Trek: The Motion Picture*] (Robert Wise, 1979), koji neobično odstupa od „zvaničnog kanona”, pozivanje ostalih filmova jednog na drugi u istorijskom lancu uspostavlja privid proticanja vremena, ali i neprekidan kontinuitet njihovim upornim insistiranjem da, uprkos vremenu i događajima viđenim „unapred”, stvari umnogome mogu ostati iste.<sup>3</sup>

### *Zvezdane staze i potraga za izgubljenim poreklom*

Polazeći od činjenice da se master narativ *Zvezdanih staza* oslanja na razvojnu strukturu koja naglašava opiranje promeni i kontinuitet bez šava, sledi da mnoge suštastvene fantazije koje *Zvezdane staze* razrađuju moraju da ponavljaju ta interesovanja u nekoj vrsti beskonačne povratne sprege. Ove fantazije podržavaju tu strukturu, a latencija se pokazuje kao spremište koje je u stanju da pohrani te fantazije, fantazije koje onda iznova potvrđuju čvrstinu strukture, i tako *ad infinitum*. Kada to ne bi bio slučaj, ova potporna mreža latencije teško bi uspela da sadrži sve ono što bi moglo da izbije, isto kao što se pokazuje da Grad u *Loganovom bekstvu* nije u stanju da se prilagodi promenama koje protivreče održavanju istovetnosti.

Periodični tematski elementi povratka u *Zvezdanim stazama* – povratka kući, Majci Enterprajzu, nepromenljivoj solidarnosti i narcističkom ogleđanju muškaraca – mogli bi sugerisati da se primitivne fantazije i fantazije o iskonskom sjedinjenju dosledno provlače kroz narativ. Ako je, po definiciji, „misija” Enterprajza da traga za novim životom i novim civiliza-

<sup>3</sup> Na primer, ne samo da Spok nikada zaista ne mora da umre već u *Zvezdanim stazama IV*, kada je Kirk prinuđen da proda svoje naočare, Spok pita: „Zar one nisu bile poklon od doktora Mekoja?”, aludirajući na jedan događaj iz *Zvezdanih staza II*. Kirk odgovara: „U tome i jeste lepota. Ako ovo upali, biće ponovo”. U *Zvezdanim stazama VI*, Nimoj (Nimoy) kaže: „Već sam bio mrtav”, ukazujući na vlastitu smrt i vaskrsnuće koje je uzastopno usledilo u *Zvezdanim stazama II* i *Zvezdanim stazama III*.

126 cijama, onda ta misija mora da obuhvati fantaziju otkrivanja načina stvaranja života onako kako je artikulisan u iskonskom scenariju i da na kraju inkorporira to otkriće izvora čitavog života u telo majke, mesto koje Džejkob Arlou (Jacob Arlow) opisuje kao „mesto stvaranja, mesto odigravanja istinske stvarnosti... majčine genitalije, gde je u stvari život i počeo” (Arlow 1982: 189). Lutanje kosmosom, velikom crnom rupom, može se metaforički shvatiti kao istoznačno s lutanjima u materici: E. P. Bernabe (E. P. Bernabeu) ističe da se ova potraga „ponovo pokreće na jednom kosmičkom nivou, poričući ženu kao majku i prenoseći isključivo na muškarca procese direktne reprodukcije” (Bernabeu 1957: 532, kurziv moj). Osim toga, teorije stvaranja koje se usredsređuju na kataklizme, eksplozije i sudare otkrivaju svoje korene u „dečjem konceptu sadomazohistički izobličenog seksualnog odnosa” (Arlow 1982: 190). Arlou ukazuje na istaknutu ulogu munje i oluja u stvaranju mitologija, u dihotomiji mišljenja iskonskog procesa, postulirajući vezu između iniciranja munje ili vatre i sperme koja izlazi iz penisa, te „oplođujuće uloge falusa” (*ibid.*: 191).

Te preokupacije iskonskom scenom, prikazom rođenja, iskonskom majkom i prenošenjem njenih funkcija na muške likove, uvek se iznova ponavljaju u *Zvezdanim stazama*. Mnogobrojni primeri uključuju svetlucave snopove zrakova teleportera, koji postaju ljudska bića; skok iz tame u svetlost kroz portal da bi se „ponovo rodili” na nekom drugom mestu i u nekom drugom vremenu u epizodama „Grad na ivici večnosti” [„The City of the Edge of Forever”] (1966) i „Sve naše jučerašnjice” [„All Our Yesterdays”] (1968); stvaranje [novog] Nomada spajanjem zemaljske svemirske „sonde” pod tim imenom sa sondom Tan-Ru [Tan-Ru] vanzemaljaca, nakon neke vrste katastrofične „nezgode” u epizodi „Zamenjeno roditeljstvo” [„Changeling”] (1967), sondom čija je misija, slučajno, upravo da proučava uzorke tla (odnosno plodnost), kao uvod u „osemenjavanje”/kolonizaciju; „rođenje” M-5 koje je ostvareno skoro doslovnim stapanjem čoveka i mašine putem otiska mentalnih engrama njegovog tvorca (Richard Dejstroma [Richard Daystrom]) u „Ultimativnom kompjuteru” [„Ultimate Computer”] (1967); iscrpljivanje energije ili krvi članova posade kao uvod u reprodukciju u epizodama „Sindrom imuniteta” [„The Immunity Syndrome”] (1967) i „Opsesija” [„Obsession”] (1967).

Ova preokupacija nastavlja se u nizu filmova, počevši od otvorene konstrukcije seksualnog odnosa u *Zvezdanim stazama: Igranom filmu*, gde se čitav projekat vrti oko Vgera (V'ger), koji je i sâm tvorevina nastala stapanjem, i njegove potrage za svojim „tvorcem” na Majci Zemlji, izvoru svih početaka. Vger priželjkuje ponovno sjedinjenje i spajanje mašine sa svojim tvorcem u jednom snošaju koji označava stapanje Dekera (Decker) i Ilaje (Ilia). Otuda, u ovoj sceni uopšte nema reči; ona se, umesto toga, usredsređuje na naizmenične krupne planove Dekera i Ilaje, na njihovo intenzivno,

blaženo gledanje jednog u drugo i na transformaciju Dekerovog uspravljenog tela u svetao, bolno sjajan stub svetosti. Krajnja tačka njihovog stapanja praćena je treperavim snopovima svetlosti koji izbijaju iz srca mašine, kataklizmičkim uništavanjem sonde Vger i pojavljivanjem novog oblika života: sa rađanjem zvezde, iz njenog užarenog središta pojavljuje se Enterprajz.

U leksikonu *Zvezdanih staza* slična otkrića seksualnog znanja i prateći prikaz rođenja skoro uvek su prikazani kao gubitak sebe u onom drugom, kao stapanje i brisanje pojedinačnih identiteta, kao smrt i ushićena ekstaza. U nekim slučajevima, likovi se žale da su se na neki način „izgubili” u ovom kontaktu ili u ovom stapanju kojim se preti da postanu onaj drugi. Jednu slikovitu ilustraciju predstavlja Spokovo orgijastičko spajanje umova sa sondom Ilaje u *Zvezdanim stazama: Igranom filmu*. Izbačen kroz pulsirajući otvor koji upadljivo podseća na grlić materice, Spok se poput spermatozoida probija kroz hodnike i tunele do pećine koja liči na matericu, gde otkriva Vgerovu gargantuansku repliku Ilaje. Postavši ranije duhovni samotnjak na Vulkanu, Spok traga za konačnim odgovorom na pitanje čitavog postojanja i, verujući da će ga naći u Vgeru, bira da se spoji sa vatre-nim, vibrirajućim senzorom na vratu replikanta. (Ranije je Ilaju progutao stub svetlosti a zatim se ponovo rodila kao replikant u mlazu vrele vode.) Dok energetski tokovi struje njegovim telom, Spok vrišti u bolnoj ekstazi; Ilajino lice presvlači njegovo u nizu sa drugim slikama koje se brzo smenjuju i – Spok je izbačen iz ovog kontakta.

U drugim slučajevima ovo stapanje se u početku prikazuje kao da je opojno privlačno. Na primer, u „Preobražaju” [„Metamorphosis”] (1967), Kompanjon (Companion), „ženski” vanzemaljski oblak, doslovno obmotava Zefrima Kohrejna (Zefrim Cochrane). Kao lik iz prošlosti, Kohrejnj je ultimativni „otac”, budući da se njemu pripisuju zasluge za otkrivanje „vorp” pogona. Komunikacija između njega i Kompanjon odigrava se na potpuno emfatičnom/telepatskom nivou. Kompanjon je savršena majka: ona daje sve od sebe, bezgranično voli, potpuno je intuitivna i savršeno usklađena s Kohrejnovim potrebama. Otvoreno ispoljena seksualnost kao želja za seksualnim sjedinjenjem sa tom savršenom majkom ipak se smatra odurnom. Da bi se izbegla ova dilema, *Zvezdane staze* nude rešenje u vidu jednog drugog spajanja koje odvaja majčinsku i seksualnu funkciju: Kompanjon gubi svoje moći kada postane ljudsko biće.<sup>4</sup> „Ljubav” je skoro

<sup>4</sup> Još jedan zanimljiv obrt predstavlja uvođenje jezika kao predigre razdvajanja. Majka praiskonske fantazije obujmljuje svoje dete; kao što Kenet Rajt (Kenneth Wright) primećuje u vezi sa ranim infantilnim iskustvom, „jezgro stvarnog” artikulirano je kroz „dodir, kontakt kože, zagrljaj, čvrst pritisak majčinog tela” (Wright 1991: 56). Vid i, kasnije, jezik dodaju slojeve razdvajanja. U „Preobražaju”, Kompanjon najpre „čuju” – označena je kao posebna nametanjem jezika (univerzalni prevodilac). Zatim, Kom-

128 u potpunosti seksualizovana, a ipak se mora odbraniti od, u osnovi, majčinske, sveobuhvatne, odveć zaštitničke ljubavi kada razbešnjena Kompanjon obavija i počinje da guši Kirka i Spoka dok pokušavaju da joj umaknu. I dok transformacija Kompanjon u drugu ženu služi kao veo za prikriivanje želje da se seksualno poseduje i bude posedovan od majke (posebno pošto Kohrejn ideju o „seksualnoj” ljubavi sa Kompanjon u njenom vanzemaljskom obliku majke smatra „odurnom”), njegov „parohijalni stav” i odurnost mogu se bolje razumeti kao reakcija protiv tabua i stapanja, a ne samo protiv seksualnosti *per se*. Pretnju predstavlja gubitak sebe u stapanju koje je potencijalno destruktivno i smrtonosno koliko i zanosno.<sup>5</sup>

Tako se čini da je jedna od nesvesnih fantazija *Zvezdanih staza* neprestana, ambivalentna žudnja za idealizovanom, preedipovskom, preverbalnom majkom i borba protiv ponovnog sjedinjenja s njom. *Zvezdane staze* čeznu da se vrate u raniju razvojnu epohu kada reči nisu bile potrebne, kada je čovek bio savršeno uklopljen u „prirodniji”, iskonski svet koji je označen telom, glasom i izgledom majke, i usklađen sa njim. Ovo preduzeće odjekuje čitavom narativnom strukturom *Zvezdanih staza*; ono odgovara onom „spoljašnjem” spremištu narativa faze latencije koji ojačava, spremištu čije je očigledno preduzeće da insistira na ovekovječanju istovetnosti i narcističkog ogledanja. Kao što Džem (Gem) – nemi Empat (u istoimenoj epizodi), tako savršeno podešena da je dovoljan tek jedan njen dodir za potpuno sjedinjenje, bez reči ili glasa – mora da prođe temeljni test da li će ona, „majka” svoje rase, ponuditi sopstveni život da bi spasila drugi. I zaista, čitava epizoda zasniva se na neprekidnoj tenziji i ambivalenciji koje

---

panjon poprima oblik srastajući sa „stvarnim” telom Hedforda (Hedford), koje onda govori kao poseban entitet a ipak, u jednom trenutku, čežljivo zuri u Kohrejna kroz veo, kao da ponovo zadobija neko ranije iskustvo dok odlučno artikuliše kako su sada veoma zasebni i razdvojeni. Na kraju, ovim pogledom i dodirrom omogućeno je da Kohrejn zna za svoju ljubav prema Kompanjon. Sugerisala bih da je ta konačna artikulacija ovo dvoje kao seksualnog (majka/otac) para opažena kroz pogled trogubog deteta kojeg su označili pogledi Kirka, Spoka i Mekoja, deteta koje, tvrdi Rajt, gleda „šta ono drugo dvoje rade... [oivičeni unutar] prostora čije se granice ne smeju probušiti, prostora sa natpisom ZABRANJEN ULAZ unutar kojeg se predmeti mogu samo videti ili posmatrati, ali se nikada ne mogu dodirnuti” (Wright 1991: 12). S obzirom na potonji uvid, značajno je da Kohrejn nagovara Kirka da nikom ne govori o njemu. U suštini, Kohrejn obezbeđuje prostor sa natpisom ZABRANJEN ULAZ, raj upotpunjen drvetom smokve (Wright 1991).

<sup>5</sup> Čak i tako ljupka i blago humoristička epizoda poput „Nevolje s Triblovima” [„The Trouble with Tribbles”] (1967) sadrži prateću strepnju od „previše” ljubavi, koju označava gugutanje, ugodno cvrkutanje triblova (triblovi su izmišljene, aseksualne, loptaste, umilne životinjice u univerzumu *Zvezdanih staza* – prim. prev.). Značajno je da je triblove na brod donela žena, poručnica Uhura (Uhura), i da postaju neobuzdani, proždrljivo „jedući sve” i preteći da uguše viškom majčinstva.



okružuju ovo stapanje/smrť dok se ljudi i ona bore sa svojim strahom od takve potpune predaje.

Ova igra ambivalencije jasno se ogleda u Kirkovom odnosu prema brodu majci Enterprajzu. Enterprajz se stalno prikazuje kao negovateljica koja traži potpunu pokornost i žrtvu od svog omiljenog sina, što je slikovito ilustrovano u „Golom vremenu” [„The Naked Time”] (1966). U ovoj epizodi, Kirka razdire želja da pobjegne od odgovornosti za brod koja ga guši, za brod koji „samo uzima i uzima... Ne dozvoljava mi da živim”, dok se istovremeno zaklinje da ga „nikada neće izgubiti... nikada”. Sâma vrata turbolifta, kao da to želi da se još više pojača, opominju ga grafitom ispisanim bojom krvi: „Grešniče, pokaj se!”

Kirkovo žrtvovanje za brod-majku najčešće se javlja kada neka druga žena – naznačena kao seksualna pretnja – ugrožava ovaj kontinuitet. U „Golom vremenu”, ta preokupacija usredsređuje se na Joman Rend; u epizodi „Elan sa Trojusa” [„Elaan of Troyius”] (1968) protivotrov uznemirujućoj ženi je Enterprajz i tako dalje. Tako, ispod Kirkove skoro delirično opsesivne posvećenosti dužnosti leži želja da ga majka proguta i da ostanu potpuno sjedinjeni.

Ta želja skrivena je ispod usredištenja *Zvezdanih staza* na ovu dosledno remetilačku žensku pretnju, njenu žensku „drugost”, kao i ispod rekapiitulacija pretnji kastracijom. Kada je reč o glavnim likovima, posebno o Kirku, seksualnu ljubav žene često prati gubitak snage, razuma ili pamćenja (videti „Elan sa Trojusa”, „Nema li u istini lepote?” [“Is There in Truth No Beauty?”], iz 1968, i „Sindrom raja” kao reprezentativne primere). S druge strane, način na koji Enterprajz obujmljuje Kirka više liči na zahvat jedne nezasiťe majke koja guši ljubavlju, sa erotskim implikacijama ove predaje rasparčanim na druge ženske likove, koji efektivno razdeljuju ono majčinsko u dva različita imaga. Te dobre/čestite i loše/seksualne majke i njihove predstavnice preovladavaju u *Zvezdanim stazama*.

Još jedna periodična izvedenica iste teme – poriv za jedinstvom, isto značan sa stagnacijom ili smrću – nalazi se iza postizanja raja ili povratka u njega i ambivalentne želje da se podlegne, nasuprot borbi da se oslobodi od takvog jedinstva. Raj je skoro bez izuzetka asociran sa onim ženskim i konačno se otkriva kao zaglupljujuć i nadzirateljski: kao doslovan ćorso-kak. Kao što Kirk sam to iskazuje u epizodi „Ova strana raja” [„This Side of Paradise”] (1966): „Možda nam nije suđen raj, Bouns. Možda nikom od nas nije. Možda nam je suđeno da se probijamo svojim putem. Da se borimo. Da grizemo i grebemo za svaki njegov pedalj. Možda ne možemo da se šetkamo uz zvuke lauta, Bouns. Moramo da marširamo uz zvuk bubnjeva.” Iako se može učiniti preteranim, izlazak iz raja i blaženo jedinstvo doslovce se bore na život ili smrt.

Raj je u *Zvezdanim stazama* viđen kao štetan po čoveka, premda ne nužno i po ženu, pošto su žene obično stanovnice raja ili sobom nude raj. Već sam govorila o ambivalentnoj želji za savršenim jedinstvom u *Zvezdanim stazama*, za onim što bi Frojd nazvao željom za blaženstvom „okeanskog osećanja” (Freud 1961: 72) – osećajem stapanja, bezvremenosti i jednog fundamentalnog stanja bivstvovanja, ostvarenog u paradigmi „zajedništva” majke i deteta u mehuru potencijala i zaštićenog prostora ispunjenog gledanjem, dodirivanjem, mirisanjem, glasanjem i kušanjem iskonskog iskustva. To je očigledna fantazija u praktično svakoj epizodi u kojoj posada susreće raj, koji se na kraju uništava, u svakoj epizodi u kojoj se odmerava sa ženom u koju se Kirk zaljubljuje, u kojoj se bori da joj ne iscrpu energiju života ili se suočava s pretnjama koje su ostvarene stapanjem čoveka i mašine. Neke varijacije ove fantazije ostaju sastavni deo latentne strukture u epizodama koje se usredsređuju na putovanje kroz vreme, kao što su izvanredne epizode „Grad na ivici večnosti” i „Sve naše jučerašnjice”. Uprkos njihovim očiglednim razlikama, svim ovim tipovima epizoda (od „Ove strane Raja” do „Golog vremena” ili „Sindroma raja” i „Jer svet je šupalj i dotakao sam nebo”) zajednička je situacija u kojoj se jedan ili više glavnih likova suočavaju sa smrću ili doživljavaju gubitak samokontrole, sopstva ili pamćenja. Drugim rečima, što je bliže ostvarenje ove fantazije i što bliže muškarci prilaze ovom stapanju sa idealizovanom majkom, jači je osećaj gubitka sopstva i identiteta. U mnogima, ako ne i u većini tih epizoda, postoji „skrivajući” sloj seksualnosti nad ovom fantazijom, baš kao što ženski Kompanjon viri kroz svoj višebojni veo da bi povratila iskustvo stapanja sa Kohrejnom. Na primer, Kirk se zaljubljuje u Edit (Edith), Spok spava sa Zarabet (Zarabeth), Mekoj se ženi Jolandom (Yolanda), Kirk se ženi Miramavni (Miramawnee) i oplodava je, Marvik (Marvick) voli Mirandu (Miranda), Skoti (Scotty) je zaljubljen u Miru Romejn (Mira Romaine) i tako dalje. Ovaj „veo” seksualnosti naglašava propoziciju da potonje strukture ponavljaju one fantazije koje ih podupiru – izmeštajući te fantazije ka „prihvatljivijim” alternativama. Na sličan način, ono što prolazi kao seksualnost u *Zvezdanim stazama* samo je medijum, sredstvo za ostvarenje cilja, koji u suštini zamračuje ovu želju za stapanjem.

Romani o putovanju kroz vreme i epizode posvećene izgonu iz raja sadrže arhetipske elemente koji su tipični za ovu fantaziju, dok istovremeno ilustruju taj seksualni „veo”. Razmatrajući pedeset jedan film, Vin Vahorst (Wyn Wachhorst) primećuje da su „temeljne komponente romana o putovanju kroz vreme: 1) muškarac koji putuje kroz vreme i susreće, 2) ženu koja živi u drugom vremenu [...] Arhetipsko u romanima o putovanju kroz vreme [...] jeste nevini, ženski svet koji napada svemogući muški putnik kroz vreme” (Wachhorst 1984: 341). Vahorst takođe izjednačava prošlost sa iskonskom majkom, ističući da se ženska figura bez izuzetka

prikazuje kao transcendentna i intuitivna: „Otići ponovo kući – u potrazi za bezuslovnom ljubavlju – znači poricati realnost sukoba, kompromis i sopstvena ograničenja [...] Vratiti se u raj, drugim rečima, znači poništiti vlastitu jedinstvenost i predstavlja upravo onu sliku kojom predstavljamo smrt” (*ibid.*: 345).

U drugom kontekstu sam primetila da film *Povratak u budućnost I* [*Back to the Future I*] (Robert Zemeckis, 1985), koji stalno iskušava nepromenljivost vremena kao simbola Oca, skokom unazad preko generacijske i genitalne granice zasnovane na stvarnosti lažno predstavlja onu fasadu razdraganog optimizma kojom se prvi film završava (Bick 1990). Kada je reč o realizaciji ispunjenja izmaštane želje i, posebno, zaodevanju fantazije, *Povratak I* opisuje ono što bi Šasget-Smiržel (Chasseguet-Smirgel) nazvala „analnim univerzumom”, manipulisanim, prerađenim univerzumom u kojem više nisu primenljivi zahtevi generacijskih i genitalnih distinkcija (Chasseguet-Smirgel 1984). Sledeći svoje formulacije koje se odnose na kreativnost i perverziju, Šasget-Smiržel tvrdi da perverzije predstavljaju pokušaj da se izbrišu one na stvarnosti zasnovane razlike koje odvajaju dete od majke, željenog objekta deteta. Fetiš predstavlja jedno upravo takvo sredstvo ponovnog stvaranja nove ili alternativne stvarnosti iz haosa. Taj fetiš je očigledan u „analnom falusu”, sažimanju „svih elemenata koji odvajaju sina od majke. Genitalnost predstavlja glavnu prepreku između sina i njegove majke, zbog razlika između polova i generacija koje ona sadrži, odnosno zbog same realnosti” (*ibid.*: 11). Na primer, u *Povratku II*, rekonstruisani svet je mračniji, nasilniji, prljaviji i turobniji od sveta svog prethodnika, a to nasilje je najčešće otvoreno konstruisano oko seksualnosti (Bick, u štampi).

Ova evokacija haosa jednako je primenjiva i na one epizode *Zvezdanih staza* kao što je „Vreme besa” [„Amok Time”] (1967), u kojoj se Spok, pateći od *pon far* (*pon farr* – vulkanski nagon za parenjem), vraća kući zbog telepatske veze sa svojom verenicom, Tpring (T’Pring), da bi zatim izgubio kontrolu u groznici krvi (*plak tow*). Planuvši u naletu smrtonosnog, proračunatog, ubilačkog besa, Spok je „pročišćen” tek nakon što poveruje da je u borbi za Tpring ubio Kirka, zamenu za oca. U epizodi „Ova strana raja”, gubitak sopstva je preduslov za ulazak u raj, a posada se izopačuje u nasilju i haosu pre nego što se povratu normalno stanje. U jednoj analognoj situaciji, u epizodi „Nema li u istini lepote?”, Lorens Marvik (Lawrence Marvick) u nastupu ubilačkog ludila vodi Enterprajz u alternativni, neusmeren, haotični univerzum. Filmovi *Zvezdane staze III* i *Zvezdane staze IV* takođe uspostavljaju ovu vezu između raja i haosa, jer se najpre planeta Postanje a zatim i Zemlja izopačuju u kaos; počeci ovog haosa su u *Zvezdanim stazama III* na kraju signalizirani uništenjem Enterprajza, kao strukturišućeg spremišta civilizacije.

Nasilje, smrt, seksualnost, raj, povratak majci gubitkom sebe: ako primenimo iste pojmove na *Zvezdane staze*, posebno na epizodu „Grad na ivici večnosti”, izvedenice ove ambivalentno investirane fantazije stapanja i ponovnog sjedinjenja sastavni su deo njihove strukture. „Grad” je naročito dobar primer jer je veoma mnogo ovih elemenata prisutno u prilično neprikrivenom obliku. Na primer, brod pogađa vremenska „oluja” i izaziva strašnu nesreću: Mekoju slučajno sebi ubrizgava drogu koja ga smešta na suprotni kraj fantazije o penetraciji i osemenjavanju. Kao kućište haosa, Mekoju je istrgnut iz kontinuiteta muškaraca, „gubeći” se u paranoidnim priviđenjima. Prateći Mekoju do planete, Kirk i njegova grupa se susreću sa Čuvarem večnosti [Guardian of Forever], vremenskim portalom kroz koji na kraju prolaze. Primetno postavljen kao „muško” prisustvo (kontrola „realnog” vremena koja je istoznačna sa paternalnim/genitalnim/edipovskim univerzumom oca), Čuvar potvrđuje da se tok prošlosti ne može promeniti. Ovaj osećaj ponavlja Spok, kao sâma inkarnacija Logosa/stvarnosti. A opet je Mekoju, koji je „pobegao” iz stvarnosti, prikazan kao predstavnik haosa i nasilja. Na primer, on noću „stiže” u prošlost, sve scene u kojima se pojavljuje smeštene su u tamu, i učestvuje u nekoliko tuča stalno iznova vičući: „Ubice! Ubice!”. Njegovo zaobilaženje stvarnosti i očinskog poretka u sjedinjenju s prošlošću stavlja kaos u pokret. Čini se da Mekoju čak služi kao Kirkov predstavnik, jer neposredno pre njegovog bekstva kroz Čuvara, Kirk govori o skoro mističnoj privlačnosti sjedinjenja s prošlošću, o njegovom „neobično uverljivom” porivu da preskoči vreme da bi se „izgubio”. Prisutna „stvarnost” prestaje da postoji za one koji su je ostavili iza sebe i zamenjena je haotičnim, iznova stvorenim univerzumom, umnogome na isti način na koji perverzno rešenje, sa svojim neprekidnim ciljem da popuni jaz između sebe i idealizovane majke, nastoji da iznova stvori nove stvarnosti.

Prelazak Kirka i Spoka u prošlost prikazan je kao odsečni prelazak iz tame u svetlost (odgovarajuća metafora za ponovno rađanje, posebno zato što skaču kroz kružni prolaz). Oni se skoro istog trenutka suprotstavljaju drugom „zakonu” u liku policajca, a njihovo bekstvo ih, umnogome kao izigravanje očinskog zakona, vodi pravo u podrum Edit Kiler (Edith Keeler). To je posebno zanimljiv kontakt, s obzirom na činjenicu da ponovno sjedinjavanje sa prošlošću takođe podrazumeva derepresiju podzemnih/nesvesnih/„podrumskih” sećanja i fantazija. Prikazana kao idealizovana žena, Edit Kiler je žižna tačka vremena i cilj ponovnog sjedinjenja. (Ona čak nosi ručni sat oko vrata!) Pridržavajući se strategija romana o putovanju kroz vreme, Edit je prikazana kao čedna, snalažljiva, vidovita vizionarka. Iako njeno carstvo nije raj, ona je sama Majka Zemlja koja hrani i oblači muškarce, koji putuju i okupljaju se oko njene misije, dok ona propisuje fantazije o budućnosti i miru u svetu. Ona je, sasvim prikladno, skoro

uvek prikazana u ekstremno krupnom planu, kao da je kamera nastojala da implicira ovaj pristup idealizovanom majčinskom objektu. Traga se za licem i ponovnom afirmacijom izgleda majke.

Kirkovo „zaljublivanje” u ovu idealizovanu majku jeste izmeštanje koje zamračuje želju za povratkom onom majčinskom u ponovnom odigravanju detetove prve ljubavne priče. Kirkova ljubavna priča je dvostruka. S jedne strane, postoji ta želja da se majka povрати seksualno i, na taj način, mimo očinskog zakona ostvari edipovska pobeda. S druge strane, ovaj čin povraćaja uključuje obnavljanje izgubljene prošlosti, isto kao što se i čitav narativ odigrava u doslovnoj prošlosti. Čednost majke je sačuvana; na primer, propalica koja pokazuje seksualnu želju, Edit, ubijena je kada je aktivirala Mekojev fežer, a Kirk nikada nije prikazan kako ljubi ili grli Edit. Oba trenutka kada je seksualnost implicirana uokvirena su okom Logosa, predstavnikom „realnog” vremena i očinskog zakona koje otelovljuje Spok. U prvom slučaju, kamera prelazi na paralelnu scenu sa Spokom koji, svojim insistiranjem na pronalaženju istine/realnosti, predviđa Editinu smrt. U drugom slučaju, kamera sa poljupca koji se odigrava, što je posebno značajno, na stepeništu kao metafori nestabilnosti i nesigurnosti, prelazi na Spoka. Spokov pogled je odredbeni i poistovećen sa ocem koji posmatra majku i dete. On je samo otelotvorenje logike i zakona dok podseća Kirka da spasiti Edit i „raditi onako kako ti srce govori” znači dozvoliti da umru milioni koji „ranije nisu umrli”: haos.

Iako Kirk postupa „ispravno” i dozvoljava da Edit umre, njegova tuga odražava bolniji, nenadoknadiv gubitak majčinskog. S druge strane, međutim, to što Edit umire tako nasilnom smrću je, možda, i izraz besa zbog ovog razdvajanja i veoma prurušena artikulacija razloga zbog kojeg je majka izgubljena prema edipovskom zakonu i pritiska onog vremena „unapred”. Vreme, Otac i očinski Logos sprovode detetovo isključivanje iz prvobitne scene. Narcističku mortifikaciju takvog isključivanja često simbolizuje osvetoljubiva, nasilna i/ili destruktivna slika (Arlow 1980). Na primer, Edit vrišti u trenutku kada je ubijaju, a ipak se to dešava van kadra; jedini koji to vide jesu Spok i Meko. Stežući Mekoja u snažni zagrljaj i ponovo uspostavljajući kontinuitet kruga muškaraca, čvrsto zatvorenih očiju, Kirk je okrenut u suprotnom smeru. Sprečavajući Mekoja da spasi Edit, Kirk je u suštini sproveo sopstveno isključivanje – vraćanje Edit Ocu u neprestanom kretanju napred očinskog zakona i vremena. Već naoko plemenit, odvažan čin samožrtvovanja, Kirkova žrtva je povratnim dejstvom na sebe udvostručena: on uništava sopstveno alternativno vreme, ono što je sâm mogao postati, ali takođe i majku.

Konačno, nijedna diskusija o ovoj fantaziji ponovnog sjedinjavanja ne bi bila potpuna bez razmatranja onog njenog izraza koji se odnosi na lukavstvo vulkanskog spajanja umova. Hetero i homo erotske implikacije

134 ovog tipa predaje i stapanja tek su nejasno nagoveštene u originalnoj seriji Spokovim snažnijim ličnim kontaktima sa vanzemaljcima ili mašinama, koji nastoje da zaštite ostatak posade od opasnosti ili da na način prodiranja falusa izvuku informacije (od poručnika Valerisa u *Zvezdanim stazama VI*; ili u slučaju Spokovog prilično nasilnog spoja umova sa Mekojem u epizodi „Ogledalo, ogledalo” [„Mirror, Mirror”, 1968] – Mekoju na kraju čak izgleda pomalo ošamućen!).

Homoerotske implikacije ove predaje odzvanjaju kroz master narativ *Zvezdanih staza* isto kao što homoerotizam služi da u odbrani poveže ove muškarce. Homoerotika K/S fanzina može se bolje razumeti kao „logično” produženje ove romantične potrage: ako je najvažniji zadatak perioda latencije otkriće prijatelja u odrazu ogledala i očuvanje istopolne vršnjačke grupe, onda je prateća fantazija predviđana, bar delimično, na osnovu potrage za savršenim stapanjem u ogledalskoj slici. Na primer, ideja o nalaženju boga u *Zvezdanim stazama V* počiva na otkrivanju nečijeg odraza. To je samo jedan disleksički korak dalje od pronalaženja sebe u odrazu oka majke; oči, zurenje i međusobno gledanje muškaraca kao istoznačno sa prisnošću, kao najveći deo ove homoerotike, veoma su obrađivana konstrukcija (Bacon-Smith 1992). Moje naglašavanje konstrukcija u fazi latencije ili ovih pratećih fantazija ne bi trebalo shvatiti kao da je istoznačno sa odobravanjem one razvojne fiksacije koja je etiološka za homoseksualnost; suština je u tome da se svaka razvojna faza oslanja na tragove faze koja joj prethodi i zadržava ih. Te fantazije su temelj na koji su naslagani nastupajući nivoi razvoja. Tako, kada se Kirk i Spok okreću jedan prema drugom radi utehe i podrške u epizodi „Golo vreme”, njihovo veoma konvencionalno, društveno prihvatljivo prikazivanje „muške povezanosti”, zasniva se na homosocijalnim konstrukcijama koje su artikulisane u latenciji. Činjenica da ovi muškarci moraju pribeći nasilju, svaki od njih doslovno prebijajući onog drugog, ukazuje na to da je u ovom master narativu to jedini način na koji se homoerotski elementi mogu svesno izraziti. Osim toga, to nasilje usleđuje posle najiskrenijih izraza Spokovog prijateljstva upućenih Kirku i njegovog „stida” zbog toga. Taj stid, nasilje i ambivalentnost koja je povezana sa ovim homoerotizmom zatim su *defanzivno* izmešteni na primitivnije strahove od stapanja s majkom. Posle njihove tuče slede Kirkova mučna promišljanja o zahtevima koje mu nalaže dužnost i njegovoj želji da ima ženu koju bi „dodirivao, grlio”. To vešto odvlači pažnju sa činjenice da je „bolest” – i samim tim Kirkova čežnja – bila uvedena dodirivanjem i grljenjem Spoka.

Jedina druga prilika u čitavom leksikonu u kojoj se Spok i Kirk otvoreno dodiruju na upravo ovaj način dešava se u *Zvezdanim stazama: Igranom filmu*. Ovde oni bez reči jedan drugom izražavaju osećanja, nekoliko minuta se intenzivno gledaju uzajamno odobravajućim pogledima, a zatim

izjavljuju da je dodir njihovih ruku, to „jednostavno osećanje”, važnije od sveg znanja koje Vger poseduje. Jedinstvo sa Vgerom je „hladno, sterilno, jalovo, prazno”; Spokovo okretanje ka Kirku u ovoj tački narativa može se protumačiti kao defanzivni okret koji je osmišljen da bi se eliminisao strah od spajanja. Drugim rečima, blaženo ponovno sjedinjenje može izgledati ekstatično, ali je naličje ove jednosti brisanje razlika i individualnosti. To spajanje pretili da liši Spoka njegove jedinstvenosti kada kasnije u filmu doživi slom i zaplače, identifikovan s Vgerovom čežnjom i bespoštednom potragom za ponovnim sjedinjenjem. Možda nije slučajno da je ovaj film – koji je najjasnije povezan sa neopozivom promenom Spoka, promenom koja potom povlači nepovratni preokret u tom krugu muškaraca koji se nikada ne menja – tako dosledno izostavljan i brisan iz leksikona *Zvezdanih staza*. Sasvim jednostavno, ovaj film se tretira kao da ne postoji.

### *Priča bez kraja*

Možda je prikladno da finale serije *Sledeća generacija*, „Sve dobre stvari...” [„All Good Things...”] (1994), svojom elipsom otvoreno objavljuje da reč „kraj” ne postoji u vokabularu *Zvezdanih staza*. Master narativ *Zvezdanih staza* podstiče nepromenljivost čak i kada cirkuliše između vremena, iskušavajući vlastito poreklo i insistirajući na neprekidnom kontinuitetu. „Poslednja” epizoda serije *Sledeća generacija* je cirkularna: vraća posadu na njen doslovni i metafizički početak. „Susret u Ferpointu” [„Encounter at Farpoint”] (1987) izrodio je seriju pozivanjem na poznatu preokupaciju *Zvezdanih staza* – potragu za blaženim jedinstvom u savršenom sparenju. U poslednjoj epizodi, *Sledeća generacija* se vraća na trenutke svog začeca. Kroz Kjua (Q), Pikar (Picard) ponovo posećuje praiskonsku Majku Zemlju, ispunjavajući tu fantaziju samo da bi mu bilo odbijeno uključjenje u nju – budući da trenutak stvaranja nikada ne dolazi. Slično kao u mnogim drugim epizodama *Sledeće generacije*, Pikar mora da eliminiše dislocirani element da bi pokrenuo tok vremena „unapred”.<sup>6</sup> Iako je isključen iz trenutka

<sup>6</sup> Među onim tematskim interesovanjima koja su najusklađenija sa master narativom *Zvezdanih staza* i koja na njega najviše podsećaju, najprodornije i najakutnije istražavaju preokupacije *Sledeće generacije* promenljivošću, negiranjem vremena, potragom za poreklom i fantazijama povratka. Mnoge epizode *Sledeće generacije* usredsređuju se upravo na one iste infantilne strahove od simbioze i fuzije i želje za njom, kojima je originalna serija prožeta. Pikar je posebno zanimljiv lik jer je upravo on onaj član posade u kojem je najjasnije i bez preklapanja sa seksualnom razmetljivošću artikulisana napetost fantazija negiranja vremena i istraživanja prošlosti. Pikarov lik je kolebljivo smešten na granicu između privučenosti prošlošću i gurnutosti ka budućnosti. Reč je o dvodelnoj epizodi „Najbolje od oba sveta” [The Best of Both Worlds] (1990), navodno najbolje rangiranoj epizodi serije, i njenom nastavku u narednoj epizodi, „Porodica” [„Family”] (1990). Borgovi (Borgs) predstavljaju gubitak

136 začeca, Pikar je na kraju epizode i serije uključen u krug prijatelja koji se nikada ne menja, otkrivajući konačno ono što je dete u fazi latencije znalo sve vreme: prijatelji su centar univerzuma.

Ova preokupacija istorijskim kontinuitetom, povratkom izgubljenom poreklu, kao i sukobljavanjem sa istorijom i njenim prekranjem, čini se da ima udela u fenomenu koji je jedinstven za prošlu deceniju i koji je najzastupljeniji u preuređenju istorije. U svojoj analizi filma *E. T.* (Steven Spielberg, 1982), koji, kao i tematski povezan film *Bliski susreti treće vrste* [*Close Encounters of the Third Kind*] (Spielberg, 1977), besramno inkorporira prizore *Zvezdanih staza*, primetila sam da se ispostavilo da su upućivanja na *Zvezdane staze*, *Ratove zvezda* [*Star Wars*] i druge kulturne mitologije pokušaji ubeđivanja gledališta da je *E. T.* jasnija, vernija predstava stvarnosti (Bick 1992). Na primer, kada jedan od likova u filmu pita zašto *E. T.* ne može jednostavno da se „teleportuje”<sup>7</sup> na svoj brod, Eliot (Elliot) uzvraća: „Ovo je stvarnost, Greg.”

Na sličan način, master narativ *Zvezdanih staza* pruža svojim gledaocima priliku da manipulišu vremenom kroz slike, raspoređujući ih kakvim god redom žele, ali ipak insistirajući na tome da postoji samo jedna, istinska stvarnost, stvarnost *Zvezdanih staza*. Na primer, u dvodelnoj epizo-

---

sebe stapanjem uma i mašine u jedan anonimni kolektiv. Naročito je prikladna potraga Borgova za „poreklom” čovečanstva – Majkom Zemljom, Sektor 001 – kao mestom ostvarivanja ovog stapanja, isto kao što je Vger ranije tragao za Zemljom u *Zvezdanim stazama: Igranom filmu*. Činjenica da je Pikar „apsorbovan” i nemoćan da izbegne gubitak sebe predstavlja jedan narcistički napad na očinski poredak i svemoćni nadzor, i otkriva strah od spajanja. Osim toga, Pikar se seća „svega” što se dogodilo i, nakon neuspeha ovog potiskivanja, on se u sećanju i stvarnosti vraća svojoj porodici. U skladu sa Nodelmenovom (Nodelman) karakterizacijom koja se odnosi na naučnu fantastiku za decu i Vahorstovim (Wachhorst) nalazima koji se odnose na romane o putovanju kroz vreme, Pikarov stariji brat, Robert (Robert), insistira na životu u manje „civilizovanom” okruženju, pije „pravo” vino, izbegava tehnologiju i slično. U suštini, Pikar se vraća onom prirodnom da bi povratio i inkorporirao osećaj sebe u istorijskom kontinuitetu koji, po svoj prilici, odnosi nazad u civilizaciju/Enterprajz. Kao očinski delatnik koji proglašava razdvajanje, Robert neprekidno maltretira i provocira Pikara, sve dok se zaista ne potuku. Tokom te scene, Pikar se slama i priznaje svoju slabost, a brat ga prihvata u toj slabosti i primorava ga / omogućuje mu da ode. Baš kao što je Spok za Kirka u epizodi „Grad na ivici večnosti” sudija očinskog poretka, tako i Pikarov brat kao izmešten očinski objekt insistira na granicama vremena i razvoja, gurajući Pikara nazad u njegovo vreme i na njegovo mesto. Pikar napušta Zemlju sa obnovljenim osećajem kontinuiteta: njega simboliše Pikarov nećak, koji je u završnoj sceni ove epizode zagledan u zvezde.

<sup>7</sup> *Beam up* – termin koji je prvi put upotrebljen u *Zvezdanim stazama* za prebacivanje na svemirski brod ili sa njega pomoću posebne elektronske opreme („teleportera”), a potom je kao opšte mesto ušao u javni (žargonski) govor, u značenju ma kog (ne)mogućeg trenutnog prebacivanja materijalnih objekata (prim. prev).



di *Sledeće generacije* „Ujedinjenje” [„Unification”] (1992), Spok upućuje na događaje koji su „prošli” u odnosu na *Sledeću generaciju* ali su ipak u „realnom” vremenu u budućnosti. U vreme emitovanja originalne epizode oni se za gledaoca još uvek nisu „dogodili”. Naslov očigledno upućuje na radnju, ali takođe ukazuje na povezanost istorije, prošle i sadašnje. Ipak, ne postaje Spok žižna tačka istorije, već Pikar koji, zahvaljujući spoju umova sa Sarekom, sobom nosi prošlost, sadašnjost i budućnost. Ovde je naročito intrigantno ponavljanje istorije unutar tela *čoveka*, kao da arbitar ponovnog sjedinjenja mora ostati područje očinskog zakona i poretka, kao i muškoga roda (uporediti s Čuvarem večnosti). Sva je prilika, takođe, da Spokovo stalno prisustvo – implicirano činjenicom da Pikar nosi Sarekove misli o njemu i Spokovim izborom da ostane na Romulusu (ali skriven/nesvesno) – konstituiše „nadu” i očekivanje da će se višestruke prošlosti ponovo pojaviti.

Ako u stopu pratimo „Ujedinjenje”, vremena su još uvek bila, sasvim prikladno za *Neotkrivenu zemlju*, „iščašena”. Ne samo da je temporalna „budućnost” filma bila poznata, već je postala armatura gledaočeve prošlosti. Likovi poput Sareka, čija se smrt desila u *prošlosti* „realnog” vremena gledalaca, prikazani su kao da i dalje žive u staništu pomešane sadašnjosti/budućnosti.

To, međutim, ističe činjenicu da se ova izmišljena stvarnost predičira na osnovu fikcije. Za Žana Bodrijara (Jean Baudrillard), takva stvarnost sastavljena je od simulakruma, hiperrealnosti postavljene preko onog što jeste realno. Ono fiktivno predstavljeno je kao reprezentativno, „skrivajući činjenicu da stvarno nije više stvarno” (Baudrillard 1989: 171). Robert Ebervajm (Robert Eberwein) razvija dalje ovu pretpostavku, primećujući da rasparčanost u nastavke nudi mogućnost „univerzuma ponavljanja” i „glatko plutajućih temporalnosti” (Eberwein 1990). Isto važi i za *Zvezdane staze*. Zapravo, izdavač različitih romana franšize *Zvezdanih staza* Pokitbuks (Pocketbooks) predviđa u uputstvu za autore da, kakav god bio scenario ili kakve god da se „promene” dešavaju, likovi moraju da se vrate u *status quo* i da njihovo jedinstvo mora da ostane nepovredivo. Ništa se ne sme stvarno promeniti.

S ovim pokušajem da se ovekoveči jedan univerzalni tekst podudara se stalno aludiranje filmova *Zvezdanih staza* i serije *Sledeća generacija* na kanonske tekstove, između ostalih na Dikensa (Dickens), Tvena (Twin), Dojla (Doyle) i, najkanonskijeg i najdoktrinarnijeg od svih, Šekspira (Shakespeare) u čitavom njegovom opusu – ne bi li legitimisale i uzdigle svoj narativ do nepromenljivog mitosa. Tako univerzum *Zvezdanih staza* nastoji da se protegne kroz vreme upravo kao što ti izmišljeni likovi pomeraju granice između simulakruma i realnosti i prizivaju kolektivno sećanje i kulturne doktrine da ih jednom za svagda pobodu na njihovo mesto.

138 Otuda u reklamnoj kampanji „Porodica i prijatelji” [„Family and Friends”] kompanije MCI iz 1993. godine Nišel Nikols (Nichelle Nichols) može da pozove svoj alter ego, Uhure, da održava „komunikaciju”; Šatner može da iskoristi svoju reputaciju egoiste bez žrtvovanja Kirka; Nimoj (Nimoy) može da izvlači obrve; a njihova publika, koju je predstavljala grupa telefonskih operatera koja gleda u slike likova „većih od života”, može da „učestvuje” u šali kroz svoju identifikaciju sa ovim simulakrumima, i asociiranje na njih, iznova uverena da vreme može da prolazi a da se ne žrtvuje osećaj kohezivnog jedinstva. Oni dele zajednička sećanja. Oni su porodica. Oni su nepromenljivi. Oni su statični.

Ovo prekrajanje jedne nove, a opet nepromenljive istorije, na neki način otvara vidik za onu perspektivu kulturnog fenomena, kakav *Zvezdane staze* jesu, koja je saglasna Dženkinsonovoj tvrdnji da kradljivci dejstvuju u odbranu originalnog teksta.<sup>8</sup> Nadgradnjom jedne nove hiperrealnosti, sposobnost da se uđe u istorijski kontinuitet postaje deo preovlađujuće kulturne mitologije, koja je ostvarena krahom i smešom vremena (na primer, okupljanje prošlosti, sadašnjosti i budućnosti u mnoštvu serija i filmova, kao i ponovni ulazak u prošlost koji omogućuje ponavljanje i ponovno gledanje). Sposobnost da se obitava u paralelnoj istoriji, koja je i dalje deo „istorije” ali je ostvarena međuzavisnim samoreferisanjem tehnoloških medija bioskopa i televizije i njihovih pratećih tehnologija, osnažuje argument da su to svesno artikulisane i kulturno sankcionisane manifestacije unutarpsihičkih agendi koje su implicitno sadržane u tim filmovima o „ponovnom sjedinjenju” (ili u iluzornim, temporalnim neprekidnostima rasparčanim u nastavke). Ako se sklizne u suštinu ovih simulakruma i ovog bezvremenog, ogledajućeg, uzajamno afirmišućeg carstva, ono se ujedinjuje u jedno zajedničko tkanje. Otporna na promenu, priča bez kraja *Zvezdanih staza* postaje sredstvo sopstvenog cilja: ona se uvek vraća sebi, ponavlja samoregenerativne, samoovekovečujuće, promišljene fantazije koje saopštavaju njenu strukturu. *Zvezdane staze* nas vode napred u prošlost i, uistinu, nalazimo da otići tamo gde niko ranije nije bio znači ponovo otkriti gde smo svi bili.

*S engleskog jezika prevela Višnja Minčev*

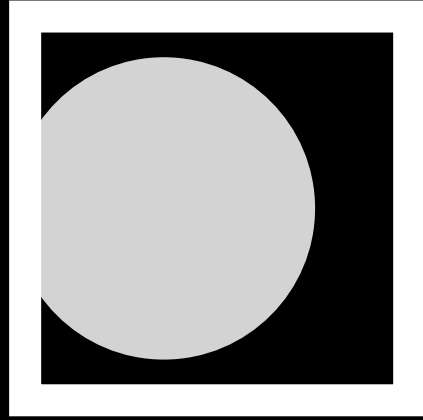
---

<sup>8</sup> Uprkos svoj svojoj raznolikosti, fandom ponavlja ovu tendenciju ka neprekidnosti. Dobar primer bi mogao biti sintetički roman Aleksis Fagen-Blek (Alexis Fagen-Black) *25. godina* [*The 25<sup>th</sup> Year*] (1994). Dok očigledno slavi „beskrajnu raznolikost”, ova knjiga je osmišljena kao saradnički K/S narativ i pokušava da poveže sve različite priče K/S „kanona” u jedan master narativ.

## Literatura

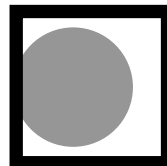
- Arlow, Jacob. 1980. The Revenge Motive in the Primal Scene. *Journal of the American Psychoanalytic Association* 28: 591–641.
- 1982. Scientific Cosmogony, Mythology, and Immortality. *Psychoanalytic Quarterly* 51: 177–195.
- Bacon-Smith, Camille. 1992. *Enterprising Women: Television Fandom and the Creation of Popular Myth*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Baudrillard, Jean. 1989. *America*, London: Verso.
- Bernabeu, E. P. 1957. Science Fiction: A New Mythos. *Psychoanalytic Quarterly* 26(4): 527–535.
- Bick, Ilsa J. 1990. OUTATIME: ReCreationism and the Adolescent Experience in „Back to the Future”. *Psychoanalytic Review* 77(4): 587–608.
- 1992. The Look Back in E. T. *Cinema Journal* 31(4): 25–41.
- (u štampi). „Back to the Future I and II”: ReCreationism, Repetition, and Perversity in the Time Travel Romance. *Psychoanalytic Review*.
- Chasseguet-Smirgel, Janine. 1984. *Creativity and Perversion*. New York: Norton.
- Eberwein, Robert. 1990. „Sequels, Film History, and Simulacra”. Rad predstavljen na Književnoj i filmskoj konferenciji Državnog univerziteta u Floridi. Talahas, Florida, januar 1990.
- Freud, Sigmund. 1953. „Family Romances (1909)”, u: James Strachey (prir.), *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, tom 9, str. 237–241. London: Hogarth Press.
- 1961. „Civilization and Its Discontents (1930)”, u: James Strachey (prir.), *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, tom 21, str. 57–145. London: Hogarth Press.
- Jenkins, Henry. 1992. *Textual Poachers: Television Fans and Participatory Culture*. New York: Routledge.
- Marinaccio, Dave. 1994. *All I Really Need to Know I Learned from Watching Star Trek*. New York: Crown.
- Nodelman, Perry. 1985. Out There in Children’s Science Fiction: Forward into the Past. *Science-Fiction Studies* 12: 285–296.
- Penley, Constance. 1991. „Brownian Motion: Women, Tactics, and Technology”, u: Constance Penley & Andrew Ross (prir.), *Cultural Politics 3: Technoculture*, str. 135–162. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Rank, Otto. 1959. *The Myth of the Birth of the Hero and Other Writings*. New York: Vintage Books.
- Sarnoff, Charles A. 1976. *Latency*. Northvale, N. J.: Jason Aronson.
- The Many Phasers of William Shatner. 1991. *Washington Post*, 6. decembar, str. D4.
- Wachhorst, Wyn. 1984. Time-Travel Romance on Film: Archetypes and Structures. *Extrapolation* 25(4): 340–359.
- Widzer, Martin E. 1977. The Comic-Book Superhero: A Study of the Family Romance Fantasy. *The Psychoanalytic Study of the Child* 32: 565–603.
- Wright, Kenneth. 1991. *Vision and Separation: Between Mother and Baby*. Northvale, NJ.: Jason Aronson.





**imaginarna  
edicija**





STIVEN MALHOL

## O OSMOM PUTNIKU\*

### *Uvod*

Četiri nastavka serijala o „osmom putniku” – *Osmi putnik* [*Alien* (1979)], *Osmi putnik, drugi deo* [*Aliens* (1986)], *Osmi putnik, treći deo* [*Alien<sup>3</sup>* (1992)] i *Osmi putnik, uskrснуće* [*Alien Resurrection* (1997)] – imala su uspeha kod publike, a kod kritičara su izazvala interesovanje kojim može da se pohvali samo mali broj filmova snimljenih u poslednje dve decenije prošlog veka.<sup>1</sup> Svi govore o tome kako se poručnik Elen Ripli (u tumačenju Sigurni Viver [Sigourney Weaver]) bori sa neprijateljskom rasom vanzemaljaca čije širenje predstavlja pretnju za nju, za njene saputnike, pa i za čitav ljudski rod. Ali ovaj opis ne daje ni nagoveštaj neobične ekonomije ovih filmova, njihove jednostavnosti i siline, niti harizmatičke snage s kojom Viverova otevljuje nesavladivu odvažnost očajnika; tu je, zatim, i nelagoda koju „drugost” vanzemaljca izaziva i, naravno, univerzum tog vanzemaljca koji, ne posedujući nikakvu specifičnu socijalnu strukturu, raskriva širi horizont mitskog značenja. Od samog početka kao da je bilo jasno da jedan film neće biti dovoljan da se istraže svi ti horizonti i razotkrije puno značenje onog intenzivnog zgražavanja koje Ripli oseća prema protivnicima sa kojima se sukobljava.

Postoje, naravno, i određeniji razlozi za odluku da se filozofska knjiga o filmu usredsredi na ovaj serijal – razlozi koji imaju veze sa onim što bi se

---

\* Izvor: Stephen Mulhall, *On Film*, Routledge 2008, 3–125.

<sup>1</sup> U postskriptumu četvrtog poglavlja objasniću zašto film *Osmi putnik protiv predatora* ne smatram petim nastavkom ovog serijala.

144 moglo nazvati podležućom logikom vanzemaljskog univerzuma koji je u njima predstavljen. Ovi filmovi su zaokupljeni, čak opsednuti, nizom izukrštanih nelagoda u vezi sa ljudskim identitetom – u vezi sa teškim i uznemirujućim pitanjem individualnog integriteta i njegovog odnosa prema telu, polnoj razlici i prirodi. Kakvo je tačno moje mesto u prirodi? Koliko nas (prirodna) sposobnost čoveka da razvije tehnologiju otuđuje od sveta prirode? Da li sam ja moje telo ili sam pak u telu? Koliko oštro me moj pol određuje? Koliko me ranjivim čini moje telo? Da li je polno razmnožavanje pretnja za moj integritet, i, ako jeste, da li realnost i priroda te pretnje zavise od toga da li sam muškarac ili žena? Ove teme sa kvazimatematičkom elegancijom izranjaju iz početne koncepcije, po kojoj vanzemaljska rasa uključuje ljudska bića u svoj reproduktivni ciklus i tako ljude suočava s telesnom osnovom njihovog postojanja, s njihovom vlastitom krvi i njihovim mesom. Ovo pitanje – nazovimo ga pitanjem odnosa ljudskog identiteta i čovekovog otelovljenja – bilo je u središtu filozofskog mišljenja u periodu posle Dekarta; ali sofisticiranost i samosvest s kojom ga ovi filmovi pokreću i razvijaju, kao što čine i sa nizom povezanih, filozofiji takođe bliskih pitanja, navode me na pomisao da ih treba shvatiti kao izvor realnog doprinosa tim intelektualnim debatama. Drugim rečima, te filmove ne posmatram kao pogodne, upotrebljive i opštepoznate ilustracije za nazore i argumente koje filozofi razvijaju na primereni način – vidim ih kao one koji sami reflektuju i procenjuju takve nazore i argumente, kao one koji ih ozbiljno i sistematično tretiraju, upravo onako kako to čine i filozofi. Ovi filmovi spadaju među one koji nisu sirovina za filozofiju, niti izvor njenih ukrasa: takvi filmovi su filozofske vežbe, filozofija u akciji – oni su film kao filozofiranje.

Povrh toga, serijal *Osmi putnik*, baveći se telom kao osnovom ljudskog identiteta, neminovno pokreće veliki broj s tim povezanih pitanja o uslovima kinematografije kao takve. Sam filmski medij zavisi od fotografske reprodukcije (ili, radije, transkripcije) ljudskih bića, od projektovanja pokretnih slika otelovljenih ljudskih pojedinaca koji su izloženi kameri. U jednom smislu, odnosno prema jednom pogledu na stvari, taj fenomen se može činiti kao veoma banalan; u drugom smislu, on deluje kao krajnje zagonetan – ništa manje fascinantno od činjenice da portret može predstaviti jedno ljudsko biće, ili da mrlja od mastila može da izrazi misao. Neko bi mogao reći da kinematografske projekcije, svojom nepredvidivom ali neporecivom sposobnošću da prevedu (ili da ne uspeju da prevedu) neke individualne fizionomije među filmske zvezde, jesu jedna od nužnih mogućnosti kojima smo mi, kao otelovljena bića, izloženi, te da podložnost takvoj mogućnosti ne možemo shvatiti bez razumevanja prirode fotografske transkripcije, pa stoga i bez razumevanja šta postaje ono što biva prikazano na filmu.



Ova pitanja o prirodi kinematografskog medija verovatno spadaju među ona koja očekujemo u svakoj filozofskoj knjizi o filmu, ta pitanja su zapravo ono na šta filozofi misle kada govore o „filozofiji filma”. I u ovoj knjizi se na više mesta bavimo njima – ali zato što nalazimo da ovi filmovi, reflektujući o ljudskoj telesnosti, reflektuju i o onome što im omogućava da se upuštaju u takve refleksije, o onome što uslovljava mogućnosti filma. Drugim rečima, noseći deo filozofskog rada ovih filmova najbolje se može razumeti kao filozofija filma.

Serijal se, međutim, razvijao na takav način da je svaki nastavak morao da se uhvati ukoštac sa čitavim nizom drugih uslova za svoje postojanje. Najpre, svaki od ovih filmova manje ili više spada u žanr naučne fantastike, i svaki je, u manjoj ili većoj meri, povezan s nekim susednim žanrom, žanrom strave i užasa, trilera, akcionog, ratnog filma ili filma fantastije; i konačno, iako svaki od filmova može da se posmatra kao zaokružen i samodovoljan, i da se razume bez pozivanja na druge, svaki je sniman s jasnom svešću o svom odnosu prema prethodnicima. Specifičan karakter svakog nastavka u serijalu delom je posledica sve složenije prirode tematskog i narativnog nasleđa, ali je ipak primarno rezultat odluke producenata (Gordona Kerola [Gordon Carroll], Dejvida Džilera [David Giler] i Voltera Hila [Walter Hill]) da svaki put angažuju novog režisera, čije dotadašnje delo pre svedoči o njegovom potencijalu nego što ga etablira u filmskom svetu. Dosad je serijal o „osmom putniku” istovremeno iskoristio talenat i doprineo stvaranju ili jačanju ugleda režisera Ridlija Skota (Ridley Scott), Džejmsa Kamerona (James Cameron), Dejvida Finčera (David Fincher) i Žan-Pjera Ženea (Jean-Pierre Jeunet). Svaki nastavak može da se posmatra i kao rana stepenica u razvoju veoma uticajnih i slavni filmskih karijera, ali i kao intimno povezan s originalnim i značajnim filmovima kao što su: *Blejd raner*, *Gladijator*, *Obaranje crnog jastreba*, *Terminator* i *Terminator 2*, *Sedam*, *Igra*, *Borilački klub*, *Soba panike*, *Grad izgubljene dece* i *Ameli*.

Taj neobičan sklop okolnosti obećava da će nam detaljnije proučavanje serijala *Osmi putnik* omogućiti da najpre ispitamo na koji način specifične konvencije tradicionalnih filmskih žanrova, kao i opšti uslovi filmskog stvaralaštva u Holivudu (za razliku od, recimo, uslova u nezavisnom sektoru ili u Evropi), mogu da podstaknu ili da uguše umetničko majstorstvo. Ono što sledi u narednim poglavljima potvrdiće da je moguće, i potrebno, u slučaju da to već nismo uradili, osloboditi se parališuće ideje (koju je pak samu moguće paralisati samo istinskim promišljanjem o filmu), ideje da je u načelu nemoguće da se iz nekog krajnje neobećavajućeg konteksta u Holivudu izrodi izuzetno umetničko delo. Zatim, ova analiza će nam pružiti priliku da bliže razmotrimo šta sve čini mogućim snimanje serijala. Taj način filmskog stvaralaštva je počeo da dominira u Holivudu kasnih devedesetih, kada se činilo da se američka komercijalna kinematografija vratila

146   jednoj od svojih najuticajnijih ranih formi iz tridesetih i četrdesetih godina, ali na mnogo samosvesniji način (nekada ozbiljno, nekada samo u želji da u što većoj meri iskoristi materijal kojim raspolaže). U tom kontekstu, važno je na koji način „franziza” može tokom vremena da se osveži; delom tako što će otvoreno razmatrati pitanje o nasleđivanju likova povezanih u jednom specifičnom narativnom univerzumu – pitanje kakva su ograničenja i kakve se nove mogućnosti otvaraju u okviru (onoga što sam, kao filozof, sklon da nazovem logikom) tog nasleđa.

Treći je razlog za proučavanje upravo ovog serijala to što je svaki pojedinačni njegov nastavak veoma lični film jednog izuzetno darovitog reditelja. Svaki od ovih filmova može se proučavati tako što ćemo pažnju usredsrediti na presek talenta i umetničke vizije režisera, na jednoj, i narativnog i tematskog potencijala koji pripada već stvorenom univerzumu, na drugoj strani. Svaki naredni film istovremeno otkriva više o identitetu, to jest individualnosti svog režisera i svog univerzuma, kao da je više svoj upravo zahvaljujući dopunjavanjima i kontrastima koji se javljaju u njegovom intenzivnom odnosu prema prethodnim filmovima. Možda će nam to pomoći da bolje razumemo opšti značaj želje da govorimo o filmskom režiseru kao autoru (a onda i uvida i zbrke koje ta želja stvara), i stoga da *oevre* režisera posmatramo kao jedno specifično tematsko i umetničko jedinstvo.

Ukoliko se radnja i likovi koji čine sadržinu svakog od ovih filmova pojedinačno mogu shvatiti kao rezultat refleksije o njihovom statusu kao nastavku, to jest o odnosu nasleđa i originalnosti, onda možemo reći da serijal, kao celina, napreduje kroz refleksiju o uslovima svoje vlastite mogućnosti. Mogli bismo reći da svaka umetnost u doba modernizma mora da se upusti u takvu vrstu refleksije, budući da u moderno doba vlastita istorija (to jest nasleđe konvencija, tehnika i resursa) postaje problem koji se ne može zanemariti, nešto što se ne može ni jednostavno prihvatiti, ni naprosto odbaciti. Međutim, refleksija o uslovima vlastite mogućnosti dobar je opis načina na koji bi i uistinu stroga filozofija valjalo da se razvija: filozofija koja se ne upušta u tu vrstu refleksije ne zahteva od sebe ono što je njen posao da zahteva od svake druge discipline u vezi sa kojom želi da se angažuje. Stoga o serijalu *Osmi putnik* možemo da razmišljamo kao o uzornom primeru modernizma u kinematografiji, ali isto tako možemo da ga uzmemo i kao slučaj filmskog dela koje se našlo u situaciji filozofije – film kao filozofija.

Uveren sam da je o serijalu *Osmi putnik* moguće misliti kao o filmovima koji filozofiraju, kao o filozofiji filma, i filmu u stanju filozofije – i zbog toga sam, verujem, napisao filozofsku knjigu o filmu a ne knjigu o nekim filmovima koji slučajno imaju nešto malo filozofije u sebi. Zbog tog istog uverenja, filmove o kojima će biti reči u narednim poglavljima posmatram

na način koji se suštinski razlikuje od pristupa većine filmskih teoretičara koje sam čitao pripremajući se za pisanje ove knjige. Tokom tih priprema postalo mi je jasno da su teoretičari naročito skloni da filmove o kojima raspravljaju posmatraju kao objekte na koje se mogu primeniti specifične teorijske građevine, koje obično imaju svoje poreklo u drugom domenu, najčešće u psihoanalizi ili političkoj teoriji. Čak i najkorisnije među takvim raspravama obično počinju dugačkim obrazloženjem relevantne teorije, a samom filmu se okreću tek na kraju, i to samo kao kulturnom proizvodu čija specifična obeležja služe da ilustruju istinitost date teorije – film tretiraju kao još jedan fenomen koji se može objasniti datom teorijom. Naravno, ja ne prigovaram tome što neko koristi bilo koje intelektualne resurse koje smatra prigodnim da bi razumeo zašto je neki film snažan i zanimljiv – i sam ću to činiti, tu i tamo, u poglavljima koja slede.<sup>2</sup> Međutim, imao sam utisak, čitajući pojedine analize, da autori uopšte ne uviđaju kako i sami filmovi mogu da doprinesu našem razumevanju njih samih – da sadrže nekakvo objašnjenje samih sebe, objašnjenje koje bi moglo doprineti intelektualnom istraživanju tema, kojima te prethodno ustanovljene teorije takođe doprinose, čak i da kritički procenjuju te teorije, dovodeći u pitanje njihove preciznosti i iscrpnosti.

Ukratko, teorije filma sa kojima sam se susreo vide u filmu samo dalju potvrdu istine otkrivene u teorijskoj mašineriji koju teoretičar već prihvata; sam film nema šta da kaže o tome kako ga treba razumeti, nema svoj glas u istoriji vlastite recepcije i poimanja. Jedan od razloga zbog kojeg ova knjiga prilazi pitanjima o filmu detaljnim čitanjem nekih određenih filmova leži upravo u želji da se tendencija ka takvom pristupu dovede u pitanje – želim da sugerišem kako su pojedini filmovi zapravo u stanju da dovedu u pitanje našu prethodeću veru u opšte teorije, kao što su u stanju i da je potvrde. Ovo je, naravno, samo još jedan način da se kaže kako ti filmovi mogu da se posmatraju kao angažovani u sistematskom i sofisticiranom razmišljanju o svojim temama i o sebi samima – da se kaže kako filmovi mogu da filozofiraju.

Ponavljanje te tvrdnje u kontekstu filmova o „osmom putniku”, proizvoda lukrativne holivudske franšize u popularnom i komercijalnom žanru, možda će dovesti do toga da na svetlo dana izađe zabrinutost koja se

---

<sup>2</sup> Kao što će ubrzo postati jasno, moj glavni izvor inspiracije je Stenli Kavel (Stanley Cavell). On je o filmu objavio sledeće knjige: *The World Viewed* (Harvard University Press, Cambridge, Mass. 1971), *Pursuits of Happiness* (Harvard University Press, Cambridge, Mass. 1981), *Contesting Tears* (University of Chicago Press, Chicago 1996) i *Cavell on Film*, edited by William Rothman (SUNY Press, New York 2005), ali njegov filozofski opseg je daleko širi. Takođe, u nekim aspektima inspiracija je stigla i od Ničea (Nietzsche), Hajdegera (Heidegger), Sartra (Satre) i Vitgenštajna (Wittgenstein).

148 može očekivati uvek kada filozof iznese uverenje kako filozofiranje ima na mestima na kojima to ne bismo očekivali: nije li ovakva interpretacija tih filmova ipak samo preterivanje, učitavanje nečega čega tu naprosto nema? Ne postoji, naravno, neki opšti recept za razvejavanje takvih bojazni. Da li je neko određeno čitanje filma učitavanje a ne iščitavanje nečega što u filmu zaista postoji – to je pitanje na koje se ne može odgovoriti nezavisno od procene čitanja u svetlu vlastite ocene datog filma (i obrnuto). Doduše, moguće je reći da tvrdnja o mojim čitanjima kao preterivanju, samo zato što se na samom početku upliću u pitanja koja zanimaju filozofe, svedoči o tome da kritičar koji takvu tvrdnju iznosi ima veoma nisko mišljenje o intelektualnim moćima filma uopšte i nije uveren kako pitanja od filozofskog interesa prožimaju sve aspekte ljudskog života.

Ipak, ova zabrinutost precizno registruje nešto što je specifično upravo za filmove o kojima je ovde reč – činjenicu da zahtevaju tumačenje, i to tumačenje određene vrste (što je, verujem, učinak Voltera Hila, jednog od producenata). U svim filmovima iz serijala *Osmi putnik* vidimo male, izolovane grupe ljudi, neposredno okružene beskrajem kosmosa. Čini se da ti pojedinci nastanjuju kosmos bez mnogo posredovanja složenih tkanja kulture i društva, sistema označitelja koji uvek unapred određuju značenje svake radnje i događaja u svojim okvirima; njihov jedini spoljni oklop, to jest egzo-skeleton, krajnji je minimum tehnologije neophodan za preživljavanje (bilo da se radi o teretnom svemirskom brodu, o koloniji podignutoj pored postrojenja za prečišćavanje vazduha, o ogromnoj rafineriji bilo o tajnoj vojnoj i naučnoistraživačkoj stanici). Kada kosmos na takav način čini pozadinu dešavanja, praktično je nemoguće izbeći da se narativna i tematska struktura filma razume kao metafizička ili dubinski povezana sa ljudskom egzistencijom – kao da se univerzum vanzemaljaca neminovno bavi pitanjem bivanja čovekom (a ne nekim specifičnim oblicima tog bivanja, posebnim načinima na koji se dato ljudsko društvo prilagodilo i jeste prilagođeno prirodnoj okolini, nekim pojedinačnim načinom osmišljavanja datih okolnosti).

Biram, onako kako me i inače moja disciplina navodi da biram, da odgovorim na zahtev ovih filmova da budu shvaćeni metafizički, ali zato, ipak, ne prihvatam baš svaki element tog shvatanja (kao što ne prihvatam čak ni shvatanja da je filozofija po svojoj prirodi metafizička, i bliže mi je, recimo, stanovište da filozofija želi da dijagnosticira ili prevaziđe ono metafizičko). Takođe, uveren sam da ne previđam (ili poričem) činjenicu kako će svaki narativni univerzum, zamišljen sa namerom da opiše čoveka *sub specie aeternitatis*, uvek biti jedan mogući i specifični primer čovekovog pokušaja da razume samog sebe i okolnosti svog života – činjenicu da je svaka data metafizika određena nekom kulturom i društvom, te da je veoma zanimljivo postaviti pitanje o relacijama te metafizičke ambicije prema pojedinačnim istorijskim okolnostima njenog javljanja.

Ali, naravno, odluka da se te relacije mapiraju ne negira već pretpostavlja shvatanje relevantnih metafizičkih ambicija; isto tako, odluka da se usredsredim isključivo na metafizički registar ovih filmova uopšte me ne obavezuje na stanovište da je svaki drugi fokus pogrešan ili suvišan. Naprotiv, iako sam pokušao da ponudim potpuno ili obuhvatno čitanje logike (nazovite je metafizičkom) ovog serijala tako što sam se trudio da te filmove analiziram iz koherentne perspektive, iz koje se vidi kako oni zaista čine serijal (niz u kome je svaki član produkt svog prethodnika i proizvodi onog narednog), ne smatram da je to čitanje iscrpno ili jedino moguće – validnost ovog ne podrazumeva nevalidnost bilo kog alternativnog čitanja, ili pristupa čitanju, ili bilo koje pretenzije da se pronađe neki drugi tip metafizičke ili nemetafizičke koherencije u njihovom pojedinačnom i kolektivnom identitetu. Da ponovim, validnost bilo koje od tih pretenzija zavisi od toga koliko su pojedinačne procene u skladu sa specifičnim iskustvom vezanim za same filmove (i *vice versa*).

Ovom knjigom sam želeo da kažem kako filozofija može dati specifičan doprinos razgovoru o pojedinačnim filmovima i o samom kinematografskom mediju, danas tako važnom elementu javne kulture. Registar u kome se javlja glas filozofije razlikuje se i od registra teorije filma i studija kulture, ali oglašavanje filozofije ne podrazumeva, i ne treba da podrazumeva, želju da uguši ostale glasove.

[...]

### 1. *Kejnov sin, Kainova kći* *Osmi putnik Ridlija Skota*

Dok se kamera polako pomera od jedne krajnje ivice prstena, koji obrazuju sateliti, preko potpunog crnila planete, i onda dalje ka drugoj ivici prstena, iznad štire špice se pojavljuje niz vertikalnih crta iz kojih počinje da se nazire naslov filma. Stoga se čini kao da naslov izranja iz same površine te planete, sa mesta iz koga stiže vanzemaljska kreatura, po kojoj je film i nazvan; slova koja čine naslov više su nagoveštena nego što su jasno ispisana – neka od njih su, budući da se ne sastoje samo od vertikalnih ili skoro vertikalnih crta, pre sugerisana, ili podrazumevana, nego što su zaista i ispisana, i gledaoci u svojoj imaginaciji moraju da utvrde šta tačno piše; na sličan način će režiser tek na samom završetku, odnosno, u izvesnom smislu posle završetka filma, otkriti kako tačno vanzemaljac izgleda, i kakva je njegova prava priroda. Možda stoga ne treba da očekujemo da nam tačna priroda ovog filma bude manje strana od njegovog vanzemaljskog protagoniste iz naslova – ništa manje nepredvidiva u odnosu na ono što mislimo da znamo o tome šta film naučne fantastike ili strave mora biti, ništa manje u skladu sa našim postojećim znanjem šta medijum takvog filma može da dopusti ili postigne.

Potom, kamera posmatra kako se približava i prolazi ogromni svemirski brod *Nostromo*. Veliki komandni modul deluje sićušno u odnosu na industrijski pejzaž cilindara i cevi na tovarnom delu (koji prenosi dvadeset miliona tona rude). Sledeći kadar prikazuje unutrašnjost broda, kamera otkriva osmougaoni hodnik, ne mnogo prostran, ali ne ni toliko uzak da bi izazvao nelagodu, zatim se okreće ka narednom hodniku. Potom, bez žurbe prelazi preko stola u zajedničkoj prostoriji, pa kroz još jedan hodnik, sve do prostorije pretrpane monitorima i različitim instrumentima. Tu se nešto pomera, list papira poigrava na dašku vetra, njiše se glava na maloj igrački u obliku ptice, ali sve su to mehanički pokreti koji nisu ni u kakvom odnosu prema ljudskim namerama. Zatim jedan ekran zasija, kompjuter počinje da ispušta zvuke, i u odrazu na plastičnom prednjem delu odložene kacige vidimo da se na ekranu pojavljuju različiti simboli. Dok brod apsorbuje taj izliv aktivnosti i reaguje na njega, okrećemo se ka vratima, ona se otvaraju i od vazdušne struje zalepršaju se beli mantili, zakačeni ispred vrata; potom nas kamera uvodi u zaslepljujuće belu, sterilnu prostoriju, u čijem se centru nalazi nekoliko modula u obliku sanduka sa prozirnim poklopcima. Svi moduli su, kao latice cveta, raspoređeni oko jedne centralne osovine. Poklopci se podižu i otkrivaju ljudska tela. U nizu statičnih kadrova, koji se smenjuju pretapanjem, vidimo kako se jedan čovek iz modula uspravlja, skida sa sebe uloške, koji su žicom povezani sa kompjuterom, i ustaje. Na sebi ima samo neku vrstu poveza preko genitalija ili šorts. Belina materijala „odeće” u kombinaciji sa belinom prostorije ističe bledilo njegove kože. Oči su mu zatvorene, on ih trlja i kao da nevoljno dolazi svesti. Na njegovom iznurenom licu s dubokim borama ocrta se trag patnje kojoj on kao da još uvek nije utekao, i odmah prepoznamo Džona Herta, glumca čije je ime verovatno najpoznatije od svih koja su se pojavila na početnoj špici. Čini nam se da smo konačno stigli do onoga ko će biti središnja ličnost filma koji treba da počne.

Međutim, nismo u pravu, kao što nismo bili u pravu kada smo mislili da je lik Dženet Li glavni protagonist filma *Psiho*. Ipak, opisani prolog nam je dosta precizno najavio šta sledi, i u pogledu režije i u pogledu priče koju je napisao Den O'Benon. Spori, mirni i kontrolisani pokreti kamere uspostavili su osnovni ritam filma – u tim pokretima nema žurbe, ali ima potpuno jasnog ubeđenja da ono što će na kraju biti prikazano jeste vredno našeg investiranog interesa. Samouverenost Ridlija Skota može se takođe uočiti i u scenografiji i u specijalnim efektima: oni deluju uverljivo i kada ih, nezavisno od bilo kakve ljudske aktivnosti, izbliza osmotrimo, te čine uverljivom i normalnost ili svakodnevnost te aktivnosti kada ona konačno počne. Ovaj svemirski brod nije prikazan kao da je reč o crtanom filmu ili fantaziji vezanoj za svemirsku tehnologiju i međuzvezdano putovanje: prikazan je kao komercijalni brod u realnom svetu ljudske budućnosti – svetu

koji je, kako se ubrzo pokazuje, nasledio našu sklonost ka društvenim hijerarhijama i raspravama o zaradi, i čiji prgavi stanovnici jedva da uspevaju da se zainteresuju za svoje saputnike, ili čak za same sebe.

Kamera bez žurbe ispituje prazne prostore na Nostromu, što ukazuje i na neupitnu samodovoljnost broda, koji bez svesne ljudske kontrole sigurno putuje kroz međuzvezdane prostore. Gledaocima je tako na suptilan način sugerisano da između ljudskih bića i njihovih tehnoloških oruđa ne postoji baš onakav odnos međuzavisnosti kakav bismo očekivali. Kada posada na kraju ustane iz postelja za hibernaciju da bi odgovorila na neidentifikovani radio-signal, potreba broda za njima u tim neuobičajenim okolnostima samo naglašava da su suvišni u normalnim okolnostima. Brod ih koristi za neke svoje svrhe, oni su kao neka vrsta kućnih ljubimaca ili parazita, i u skladu s tim je umanjen značaj njihovih vlastitih svrha i njihove sudbine. I zaista, kada smo shvatili da se čitava filmska priča odvija na planeti i brodu koji su prikazani u prologu, to jest da nam je čitav teren filma prikazan još pre nego što je naseljen likovima i pričom, to je, reklo bi se, bio način da nam se saopšti kako će svet nastaviti da postoji i nakon našeg učestvovanja ili znanja o njemu; takav prolog ukazuje na to da ljudi stižu tek kasno, da su njihove brige nešto relativno, da su beznačajni kada se suoče sa svemirom koji uopšte omogućava njihovo postojanje.

No, najvažnije u ovom delu jeste složeni način na koji se članovi posade bude i ulaze u svoju priču. Na jednom nivou, utihnula muzika i preklapanje kadrova podražavaju Hertovo dolaženje svesti – dezorganizovanost i dezorijentacija te sekvence odgovaraju njegovim prvim percepcijama, a one su takve kao da se upravo probudio iz sna. Ali te sekvence bi mogle, naravno, jednako dobro da opišu i padanje u san, prelazak iz normalne svesti u onaj modalitet svesnosti u kome se javljaju košmari, a košmarni pejzaž, mesto i kontekst iskušenja koja ih čekaju, već nam je prikazan. Na drugom nivou, posada kao da se ponovo rađa.<sup>3</sup> Oni izlaze kao semenke iz mahuna, kao da su izdanak samog broda, goli gotovo kao onog dana kada su se zaista rodili; Hertovo ošamućeno lice registruje utisak koji svet ostavlja na njegova čula, i u tome ima nečeg što sugeriše da je taj utisak sličan utisku koji bi imao i da se prvi put našao u svetu. Ipak, pupčana vrpca nije ništa drugo do žica koja povezuje kompjuter sa malim uloškom prislonjenim na njegov vrat, bledilo njegovog tela jedva da se razlikuje od sterilnog belila tehnološke materice, a njegovi polni organi su prekriveni; predstavljanje ovih detalja kroz pre-tapanje koje podriiva uslove za normalno opažajno iskustvo, i uz utihnulu

<sup>3</sup> Barbara Krid (Barbara Creed, „Alien and the Monstrous-feminine”, u: A. Kuhn [prir.], *Alien Zone*, Verso, London 1990) uočava taj aspekt prologa, ali njen argument koristi neke ideje Julije Kristeve, ideje koje, prema mom tumačenju, nisu presudno važne za razumevanje logike tog filma, te stoga naša tumačenja vrlo brzo kreću zasebnim tokom.

152 muzičku pratnju, sugeriše da će na mesto realnosti doći fantazija, a ne san. Ponuđena nam je slika ljudskog postanka, slika u kojoj je potisnuto to da je čovek tvorevina, da je nešto stvoreno, i u kojoj je rađanje predstavljeno kao automatska funkcija tehnologije a ne kao bučno i bolno odvajanje tela od tela – ponuđena nam je slika u kojoj nema krvi, traume i seksualnosti.

Da li je to fantazija režisera, ili fantazija samih likova ili možda društva u koje se vraćaju? Da li ona predstavlja krajnji cilj kome treba težiti ili bi – budući da su u toj sceni spojeni ostvarenje fantazije i početak košmara – možda trebalo da zaključimo kako nije moguće tako lako pobeći od monstruoznosti života? Kako bilo, ova fantazija je pupčanom vrpcom vezana za košmar koji će ubrzo prodreti na Nostromo i ovladati njime.

### *Životni ciklus vanzemaljca*

Na koji način se film *Osmi putnik* polako ali sigurno pretvara iz čisto naučnofantastičnog filma u film strave i užasa, ili možda pre u originalni hibrid ta dva žanra? Zašto vanzemaljca izaziva – i kod posade Nostroma i kod nas – ne samo strah i jezu, već osećaj strave? Stenli Kavel (Stanley Cavell) predlaže da te reakcije razlikujemo na osnovu različitih aspekata sveta koje ih izazivaju:

Plušim se opasnosti, jeza me hvata od nasilja koje mogu počinuti ili čija žrtva mogu biti. Grmljavina može da me jako prepadne, ali ona ne može izazvati osećanje strave i užasa. Nije li slučaj da stravu izaziva ne nešto ljudsko, već nešto neljudsko, nešto monstruozno? Dobro, neka je tako. Međutim, samo ono što je ljudsko može da bude neljudsko. Da li samo čovek može biti monstruozan? Ako je nešto monstruozno, a mi ne verujemo da postoje monstri, onda je samo čovek kandidat za monstruozno.

Ako samo ljudi mogu da osete stravu, to jest, ako je sposobnost da se oseti strava rezultat razvoja kroz koji je prošlo samo specifično ljudsko biološko nasleđe, onda je osećaj strave možda reakcija na bivanje ljudskim bićem. Šta je to specifično u vezi sa bivanjem ljudskim bićem? Strava i užas je naziv koji dajem percepciji o nepostojanosti ljudskog identiteta, percepciji da identitet može biti izgubljen ili postati predmet invazije, da može biti, ili postati, nešto različito od nas, ili od onoga čime mi sebe smatramo; da naše poreklo kao ljudskih bića traži obrazloženje i da se ono ne može dati.<sup>4</sup>

Zbog toga je u filmovima strave i užasa monstrum često zombi, živi mrtvac ili vampir, loše sklopljena konstrukcija ili pak rekonstrukcija čoveka, i zato je Frankenštajnov monstrum prototipski lik tog žanra. Takva bića uverljivo prete da će rasporeti i unakaziti ranjivo ljudsko telo i ta pretnja je stalno prisutna i u *Osmom putniku* i u kasnijim nastavcima serijala; istovre-

<sup>4</sup> S. Cavell, *The Claim of Reason*, Oxford University Press, Oxford 1979, 418–419.



meno takva bića su i mutacije i izobličenja ljudskog. Šta je, dakle, vanzemaljac Ridlija Skota? Šta je to u vezi s opasnom labilnošću našeg ljudskog identiteta što vidimo kao monstroznost ovog monstruma?

Taj, kao čovek veliki zmaj preti nasiljem na koje reagujemo pre strahom nego osećanjem strave, ali zato je tu još nešto, nešto važnije, a tiče se motiva tog nasilja nad ljudima. Vanzemaljac nema nikakvu opštu ili specifičnu zlu nameru prema ljudskoj rasi kao takvoj, ili prema posadi Nostro-*ma*. On se baca na *Kejna*, a potom i izlazi iz njegovog tela, zato što mu to diktira njegov način reprodukcije: vanzemaljac može da raste samo u drugom živom biću. Ostale članove posade napada zato što oni prete njegovom opstanku, a time, barem u početku, i opstanku njegove vrste, a napada ih i zato što oni predstavljaju jedino raspoloživo sredstvo za produžavanje života njegove vrste. On, jednom rečju, radi samo ono što je prirodno za svaku vrstu – sluša naloge prirode.

Međutim, vanzemaljska vrsta, čini se, više inkarnira naloge prirode nego što ih sledi: ona ne samo da ima nagon za održanjem i razmnožavanjem, već je toliko čisto vođena tim nagonom da se čini da drugih nagona ni nema. Kod nje ne postoji želja za komunikacijom, nema ni kulture, nema igre, ili zadovoljstva, ili produktivnosti osim one koja je neophodna za održanje vrste. Vanzemaljski oblik života je (samo, puko, jednostavno) život, život kao takav. On nije jedna određena vrsta koliko suština toga šta znači biti vrsta, biti stvorenje, prirodno biće. Vanzemaljac je sublimacija ili inkarnacija Prirode, košmarno otelotvorenje prirodnosti koja se potpuno ispoljava u dvostrukom darvinističkom nagonu i potpuno je njemu podređena: nagonu za opstankom i razmnožavanjem.

Monstroznost vanzemaljca je specifična i po tome što se on razmnožava na parazitski način. Pošto smo videli da je izašao iz *Kejnovog* trupa, shvatamo da njegov pravi dom nisu ni vanzemaljski brod niti planeta na kojoj smo ih sreli. Sećamo se fosilizovanih ostataka druge vrste nezemaljskih bića koje smo videli na tom brodu: jedno takvo biće, koje je sedelo iza nečega što liči na ogromno oružje, imalo je otvor nasred grudi; na osnovu toga shvatamo da jaja, u tovarnom delu broda, ne pripadaju tom brodu kao što ni brod nema mnogo veze sa pustom planetom na koju se srušio. Verovatno je čak da se brod srušio upravo zato što je strana vanzemaljska vrsta bila u nezaustavljivom pohodu na članove posade. Taj parazitizam je ekstremna manifestacija odnosa koji svaka vrsta ima sa širim sistemom prirode: on istovremeno govori i da jedna vrsta može postati žrtva neke druge vrste grabljivica sa kojima je primorana da deli prostor prirode i da njen opstanak zavisi od okoline. Metafizički, taj parazitizam je izraz percepcije života sâmog kao nečeg eksternog ili drugog u odnosu na vrstu koja ga inkarnira – kao nečega što vrši invaziju, što iskorištava i onda odbacuje svaku manifestaciju sebe, što se ponaša kao da su živa bića samo njegova

154 sredstva, robovi ili domaćini. Parazitizam vanzemaljca je primer suštinskog parazitizma Prirode i on reprezentuje radikalni nedostatak autonomije koja je deo suštine prirodnog stvorenja – on reprezentuje njegovu potrebu da inkorporira, njegovu otvorenost da bude inkorporirano od strane onoga što nije ono sâmo. Osim toga, on reprezentuje to da je prirodno stvorenje žrtva života koji prebiva u njemu.

Međutim, najneprijatniji aspekt monstroznosti vanzemaljca vezan je za specifičnost njegovog parazitizma: da bi se razmnožavao, on kroz neki otvor na telu „domaćina” uvuče svoj dugački fleksibilni ud i kroz njega ubaci verziju samog sebe u utrobu domaćina. Tu će se njegov potomak razvijati do trenutka kada mora da pronađe put napolje. Ukratko, Kejn je bio oplodjen vanzemaljskim fetusom koji se razvijao i rastao u njemu, i na kraju ga je rodio: Kejn je prošao kroz košmarnu verziju seksualnog odnosa, trudnoće i porođaja. Srž vanzemaljske monstroznosti je to što se on prema vrsti svog „domaćina” ponaša na način koji otelovljuje jednu specifičnu fantaziju o seksualnom odnosu između muškaraca i žena, pripadnika ljudske vrste. Pretnja koja vreba u hodnicima i cevima broda *Nostromo* na taj način se dovodi u vezu sa vizijom u kojoj su muškost, kao i ženskost, pa tako i polna razlika, monstrozni. Sam monstrum je inkarnacija muškosti, shvaćene u kodu penetrativnog seksualnog nasilja; kao takav, on čitavoj ljudskoj vrsti preti monstroznom sudbinom feminizacije, primoravajući našu vrstu da igra polnu ulogu koju žene, u toj fantaziji, igraju u odnosima sa muškarcima: ulogu onoga ko je izložen nasilju, ko je domaćin parazitu i ko se suočava sa smrću na porođaju.

Ovoj ideji o neprijatnom parazitizmu vanzemaljca ne protivreči naše dalje zapažanje da je vanzemaljca oralno fokusiran, već ga, zapravo, čini još određenijim. U tom pogledu vanzemaljski oblik parazitizma odraz je opšteg modusa njegovog života: na svakom stadijumu njegovog *post partum* razvoja on nam se predstavlja kao „sav od usta”. Počev od sekutića, koji kao da su od metala, i koje već ima i praktično slepi fetus kada izađe iz grudi svog „domaćina”, pa sve do ratnika, koji ima jedan niz zuba u drugome, čini se da priroda vanzemaljca svoj najpotpuniji izraz nalazi u slikama nezaseite proždrljivosti. Takve slike predstavljaju, i po svojoj prirodi i po dubini, različitu pretnju za muškarca i ženu, na način na koji su, recimo, različite pretnja kastracijom i pretnja koju za majku predstavlja bezgranična zahtevnost deteta. I u varijanti parazita koji se lepi na lice, to biće je takođe „svo od usta” – ono, dakle, odabira da uđe u usta svojih žrtava kada ih oploduje. Pod pretpostavkom da je njegov modalitet reprodukcije monstrozna slika ljudskog oblika reprodukcije, to implicira ulogu žene u relaciji sa muškarcem, što znači imati zatvorena usta ili, na neki način, biti začepljenih usta, biti nêma; u ovom filmu je nemost registrovana dugačkim pauzama u pozadinskoj muzici, kao i u osećaju da je potpuno promašen

svaki pokušaj pregovora, bilo kakva konverzacija ili opštenje sa vanzemaljskom vrstom. Heteroseksualna muškost je, u skladu s tim, prikazana kao da ima za cilj da uguši ženski glas, da ženi ospori najosnovniji izraz njene individualnosti. Stoga je feminiziranje ljudske rase pretnja individualnosti ljudskih pojedinaca; monstroznost vanzemaljca kao da objavljuje da priznanje individualnosti, naročito priznanje odnosa individualnosti prema polnoj razlici, predstavlja nešto što ume da se „zaglavi u grlu” i spreči nas da govorimo.

Ovi različiti elementi monstroznosti vanzemaljca čine jednu celinu zahvaljujući tome što su u relaciji s ljudskim fantazijama i strahovima vezanim za telesnost, to jest animalnost. Uzeti zajedno, oni su izraz ideje da smo mi žrtve našeg vlastitog tela – kao da je telo nešto suštinski drugo, drugačije, strano u odnosu na ono što smo mi sami, kao da su nas naša tela ne samo učinila prijemčivim za patnju i smrt, već su i samu našu ljudskost učinila krhkom i labilnom. Polna razlika, poriv za održanjem i razmnožavanjem, zavisnost od sveta prirode i ranjivost u odnosu na njega – sve su to aspekti života prirodnog stvorenja, i sve je to na čudesno čist način predstavljeno u vrsti vanzemaljca. Svi ti aspekti su zajednički i vanzemalcima i ljudima, ali su ipak doživljeni kao monstrozni. Vanzemaljac tako predstavlja povratak potisnutog ljudskog tela, našeg neizbežnog učešća u carstvu prirode – to jest carstvu života.

Vanzemaljac, shvaćen kao inkarnacija prirode, podriva još jedan od uobičajenih modusa potiskivanja ideje da smo prirodna stvorenja, kao i razumevanja naše ljudskosti kao nečeg drugačijeg u odnosu na naše otevljenje. Vanzemaljac poseduje jedinstveno efikasnu zaštitnu opremu. Ili, bolje rečeno, zahvaljujući jajima prekrivenim sopstvenom kožom, koja ostaju plodna beskonačno dugo, svojim fetalnim zubima i repom, kiseline koju ima umesto krvi i svojoj sposobnosti da vlastitu kožu pretvori u silikonski oklop, on je sâm svoja oprema za preživljavanje. On je internalizovao ili, bolje, on jeste niz odbrambenih i napadačkih oruđa i instrumenata – površina njegovog tela je oklop, a njegova krv je oružje. Njegovo telo je njegova tehnologija. Stoga vanzemaljac predstavlja onaj modus evolucije koji ne robuje vlastitoj tehnologiji i koji nije u odnosu na nju inferioran – onako kao što je, kako se čini, to slučaj sa posadom broda *Nostromo*. Preciznije govoreći, on podriva našu sklonost da zamišljamo kako naš društveni i kulturni razvoj, naša sposobnost da evoluiramo preko granica svog tela tako što ćemo unaprediti svoja oruđa i tehnologiju (kako bismo umanjili svoju ranjivost ili povećali svoje prirodne moći), predstavlja sredstvo kojim transcendiramo svoju prirodnost a nije još jedan njen izraz, nije naprosto korišćenje onoga što nam je biološki dato kao specifičnost naše vrste. Monstroznost toga kako vanzemaljac intimno inkorporira svoju tehnologiju u svoju prirodu jeste projekcija našeg užasavanja nad idejom da je kultura

156 kao takva u stvari naša druga priroda – a ne drugo u odnosu na našu prirodnost u kojoj ljudskost može bezbedno da obitava. Ta monstroznost nam nameće ideju o tome kako je naše inkarnirano sopstvo otuđeno, i vraća nas na misao o bolnom poništavanju naše ljudskosti.

### *Ripli i Eš*

Čini se, ipak, da je monstroznost reprezentacije polne razlike među ljudima ono što najsnažnije pokreće ovaj film. S obzirom na to da je vanzemaljac preteća inkarnacija predatorske muškosti, te da pokušava da muškarca stavi u poziciju ženskog, savršeno je logično da heroj u drami na brodu *Nostromo* bude žena, a ne muškarac. Logično je, takođe, da od dva ženska kandidata, to bude Ripli a ne Lambert. Dakle, ispostavlja se da je Ridli Skot u hibridnom žanru, jednu od najefektnijih subverzija – povezivanje ženskosti sa heroizmom a ne bivanjem žrtvom – napravio po diktatu logike monstroznosti samog monstruma. Otud i naš osećaj da konačni obračun Ripli sa vanzemalcem, kada su ostali još samo njih dvoje, nije bio samo slučajan obrt, ili pak obrt u skladu s običajima datog žanra, već da je višestruko zadovoljavajući – da je nešto što je njoj bilo suđeno.

Nema sumnje da nijedan drugi član posade nije toliko prijemčiv za rizike prodora vanzemaljca kroz njihovu drugu, spoljašnju ili tehnološku kožu – to jest na brod. Njena čvrsta odluka da inficiranog Kejna ne pusti na brod nije sprovedena samo zahvaljujući Ešovom nepokoravanju, njegovom odbijanju da sluša šta ona govori preko razglasa, njegovom stavu kojim pokazuje da su njene reči neka pozadinska buka koja nema nikakav značaj. Kada se na vrhuncu drame Ripli bori sa vanzemalcem, ona uspeva da ga izbací iz šatla samo zato što se odmah zaštitila od njega tako što je obukla svemirsko odelo. Snagu i usmerenje njenih instinkata najbolje ćemo razumeti kao izraz njenog instinktivnog poznavanja, njenog podsvesnog posedovanja koncepcije ženskosti u odnosu prema muškosti koja je osnova monstroznosti vanzemaljca. Od samog početka njeno ponašanje je dosledno u skladu sa ciljem očuvanja fizičkog integriteta broda, a razlog tome je poimanje sopstvene ženskosti u modalitetu ženskosti koju vanzemaljac želi da nametne ljudskoj vrsti, to jest, ona svoje telo oduvek razume kao „sud”, čiji integritet mora biti sačuvan po svaku cenu.

Specifičan modus parazitske grabljivosti vanzemaljca posebno je šokantan za muškarce kojima je položaj ženskog subjekta – izloženost silovanju, začecu i rađanju – suštinski strana i traumatična. To ništa manje ne važi i za jedinu preostalu ženu u posadi, Lambert, koja će, iako deli urođenu opreznost koju ima Ripli, rado kompromitovati integritet broda kada treba u njega da uđe, i koja onda postaje potpuno nemoćna kada se pokaže da je integritet broda ozbiljno povređen. Scena njene smrti, u kojoj se čini

kao da ju je vanzemaljac hipnotisao, i u kojoj nam je ponuđen repertoar najeksplicitnije seksualizovanih gestova (recimo, njegov rep se uvlači između njenih nogu), sugerije da je predatorski aspekt muškosti njoj ili potpuno nepoznat ili, u izvesnom smislu, previše poznat da bi bila u stanju da mu se odupre.<sup>5</sup> Na dubinskom psihičkom planu, takva muška monstruoznost za Ripli nije nikakvo iznenađenje, već je pre potvrda njenog bazičnog shvatanja ljudskog sveta polnih razlika i istovremeno šansa da postupa u skladu sa svojim već odavno sazrelim shvatanjem kako se treba suprotstaviti toj suštinskoj monstruoznosti – treba učiniti sve da bi se izbeglo povređivanje koje je heteroseksualni polni odnos. Ukratko, u skladu s odavno poznatim mitološkim tropom, Ripli je kadra i treba da bude junak na strani ljudi zahvaljujući svom implicitnom celibatu. Odavno je pripremana njena odbrana od napada koje vrši vanzemaljac, i ta odbrana je u nekom smislu apoteoza njene odlučne čednosti.

Na jednom nivou, naravno, ona je dorasla čistom neprijateljstvu vanzemaljca zahvaljujući čistoti svoje odlučnosti: ona nije ništa manje od njega dubinski odlučna i psihološki opremljena za opstanak. Kada pogledamo unazad, čini se da je ta okolnost seme interesovanja i narednih filmova serijala, u kojima su Ripli i njen vanzemaljski suparnik predstavljeni kao stvoreni jedno za drugo – oboje vide onog drugog kao sebi ravnog ili kao samog sebe. Međutim, mitološki govoreći, ono što Ripli daje snagu u borbi za opstanak jeste njen odlučno potisnut poriv za razmnožavanjem; u tom pogledu ona je potpuna suprotnost vanzemaljcu, koji je upravo inkarnacija tog poriva. Drugim rečima, da bi postala dostojna uništavanja svog protivnika, i sposobna da to zaista i učini, mora da preseče vezu između ženskosti, heteroseksualnog odnosa i plodnosti – ona, ukratko, mora da porekne otvorenost svog tela za materinstvo. To presecanje je u filmu najeksplicitnije prikazano u odnosu koji Ripli ima sa jedinim otelovljenjem majčinskog principa na brodu *Nostromo* – sa kompjuterom koji svi članovi posade zovu „majka”.

Kao i ostale, i Ripli je „majka” ponovo rodila iz tehnološke materice broda da bi je poslala u misiju lociranja i dovođenja na Zemlju pripadnika vanzemaljske vrste. U odnosu na taj cilj, život Ripli je potrošno sredstvo: čini se kao da je „majka” spremna da žrtvuje potomstvo svoje vlastite plodnosti kako bi obezbedila kosmičko otelovljenje plodnosti kao takve. Kada Ripli posle smrti Kejna i Dalasa dobije pravo da direktno komunicira sa „majkom”, otkriva kako je ta zla namera deo njenog programa. Eš napada Ripli, i gotovo je ubija, upravo zbog tog otkrića. S obzirom na sve to, čini se

---

<sup>5</sup> U jednoj sekvenci koja se nije našla u konačnoj verziji filma (ali postoji u DVD izdanju *Alien Trilogy*) vidimo Ripli koja ispituje Lamber o seksualnom životu ostalih članova posade – što sugerije kako je pojava Lamber, inače ženstvenija u konvencionalnom smislu reči, povezana za izvesnim stepenom promiskuiteta.

158 da nije slučajno što njen konačni plan za uništenje vanzemaljca uključuje i uništenje samog svemirskog broda, pa tako i broskog kompjutera. Kada joj „majka” ne dozvoljava da prekine odbrojavanje do trenutka programiranog samouništenja broda, ona kao da time pokazuje da neće da sluša njene reči i neće da zadovolji njene potrebe. Ripli je jasno da to nije samo mehanička greška i ona reaguje tako što „majci” vikne: „Ti kurveštijo!”, a onda pokuša da uništi centralnu kompjutersku konzolu.

Da li bismo i mi postali paranoični kao Ripli ako bismo prihvatili ovo objašnjenje? Da li bi njen osećaj da je mašina maltretira trebalo da odbacimo kao proizvod hysterije, ali delom i razumljive zabune oko toga ko je pravi zlikovac – „kompanija”, koja je u kompjuter unela program, ili njeni nemisleći instrumenti? Zar se po darvinovskoj koncepciji suština plodnosti Majke Prirode ne sastoji u tome što su njeni pojedinačni izdanci zamjenjivi i potrošni u odnosu na opstanak i reprodukciju vrste čiji su pripadnici, kao i da su te pojedinačne vrste nešto što se može žrtvovati zarad opstanka i reprodukcije života kao takvog? U tom smislu plodnost ima za cilj reprodukciju samih sebe. Dakle, deca sebe moraju shvatiti samo kao izraz majčinstva njihovih majki i kao nešto što se može zarad tog majčinstva žrtvovati; žene moraju shvatiti majčinstvo kao nešto što ih svodi na instrument kosmičkog principa plodnosti, a njih same na moguće žrtve tog principa.

Stoga krajnja mržnja koju Ripli pokazuje prema „majci” i majčinstvu, i njena krajnja mržnja prema vanzemaljcu i njegovom predatorskom parazitizmu, u osnovi su reakcija na jedan isti fenomen. Stanje materinstva podrazumeva dvostruki parazitizam: ženino telo ne postaje domaćin samo još jednog individualnog bića već i samog principa rasplodavanja. Biti majka znači biti sredstvo za održanje života – to je žrtvovanje vlastitog fizičkog i duhovnog integriteta jednoj slepoj, mehaničkoj sili u odnosu na koju ništa, nijedan pojedinačni pripadnik vrste, niti pak ijedna pojedinačna vrsta, nema intrinzični značaj. Ukratko, „majka” je kurveštija zato što je život kurveštija.

Treba se, međutim, setiti da režiser Ridley Scott sugerise da je, barem u tragovima, kod Ripli prisutna nostalgija ili žudnja za majčinstvom. On Ripli prikazuje kako se izlaže opasnosti od vanzemaljca samo da bi spasila Džonsa, brodsku mačku. Ta životinja ne samo da postaje objekt izmeštenog majčinskog nagona kod Ripli, nego je takođe i primer neljudskog oblika života koji se nalazi u uspešnoj simbiozi sa ljudima, te tako nagoveštava da život kosmosa ne mora biti potpuno neprijateljski nastrojen prema ljudskoj dobrobiti. Ne bi se baš moglo reći da izražavanje takvog nagona prema životinji podriva Ripolino neprijateljstvo prema vlastitoj plodnosti; ipak, na ovom mestu je otvorena pukotina koja je Džemsu Kameronu bila neophodna kada je unosiо izmene u širu Skotovu viziju monstroznosti ljudske plodnosti i seksualnosti vanzemaljca.

Ipak, u toj široj viziji, Skot ojačava prezir Ripli prema majčinstvu tako što ga kontrastira s Ešovim neobično harmoničnim odnosom sa „majkom”. Eš je, na samom početku filma, prvi koji reaguje kada „majka” poziva kapetana Dalasa na razgovor. On paralelno sa „majkom” sakuplja podatke i jedini je koji sve vreme zna koja je prava svrha njihove misije; zatim, napada Ripli u sobi u kojoj se nalazi kompjuter „majka” zato što ima, van uobičajenog protokola, mogućnost da uvek pristupi „majci”.

A ipak, sam Eš nije potomak ljudske majke – on je android. U tome se krije tajna njegovog odnosa sa kompjuterom „majkom”, ali ga istovremeno čini i paradoksalnim, jer je on jedno, u suštini, aseksualno biće, čije se telo sastoji od žica i silikona a ne od krvi i mesa, ali je preko „majke” intimno povezan s materinstvom, pa posledično i sa plodnošću i prirodom. Paradoks se produbljuje Ešovim poistovećivanjem sa vanzemaljcem: on je taj koji zapravo usmerava ekspediciju ka mestu gde se nalaze jaja vanzemaljaca, on omogućava da vanzemaljac prodre na brod, on ga štiti od ostalih članova posade tako što sprečava Parkera da ga ubije u trenutku kada je izašao iz Kejnovih grudi i tako što daje vrlo nepouzdanе instrumente kojima oni kasnije pokušavaju da prate njegovo kretanje po brodu. Konačno, Ešove poslednje reči jasan su izraz divljenja čistoti vanzemaljca – tome kako njegov strukturno savršeni organizam može da se meri samo s njegovim neprijateljstvom, koje nije narušeno ni savešću ni moralnim obzirima. I konačno, kada napada Ripli, braneći „majku” i vanzemaljca, Eš pokušava da je udavi tako što joj u grlo gura časopis zamotan u rolnu: time se on poistovećuje sa vanzemaljcem, s njegovim načinom povređivanja ljudskog tela i uništavanja njegovog glasa. Drugim rečima, neorganskog Eša dubinski privlači vanzemaljska inkarnacija suštine onog organskog, dok istovremeno funkcioniše u savršenom skladu sa sterilnom realizacijom plodnosti čiji je nosilac „majka”.

Film nam nudi dva načina za razumevanje ovog prividnog paradoksa. Najpre, prisećajući se ranijeg prikaza kosmičkog principa života, na neki način spoljašnjeg, ili drugog, koji se odnosi na područje organskog, možemo zaključiti da bespolne žice i silikoni Eša i „majke” zapravo treba da predstavljaju život kao takav, ali život koji nije živ, koji u svojoj suštini nije životinjski ili telesni, već se tiče kodova i programiranja. Život kao takav je neorganski, supermehanički, slepi determinizam koji pokreće polje organskog – recimo u formi kodiranosti genetskog koda. Stoga, kada ga u fantaziji vidimo kao oslobođenog od animalnosti, od krvi i mesa, kao što je to, recimo, slučaj u tehnološkom fantazmu porođaja s početka filma, onda njegova suština, koju Ripli upoznaje preko „majčine” ravnodušnosti i Ešovog ubilačkog ponašanja, nije ništa manje smrtonosna od inkarnacije u vanzemaljcu, inkarnacije telesnosti kao takve, koda života sačinjenog od čistog mesa. Bez obzira na to da li je shvaćen kao vanzemaljac, kao tuđin koji ima telo, ili pak kao sublimna suština – život je monstroozan.

Drugi način da se razume ovaj paradoks okreće nas Ešovoj primarnoj ulozi ili funkciji koju on ima kao član posade – on je naučnik i stoga neko ko je potpuno posvećen proučavanju i razumevanju prirode. To što on nije organsko biće ovde bi trebalo da bude simbol velikog dela onoga što naša kultura povezuje sa naučnicima: naučnici moraju biti čisto racionalni, na neki način nezaprļani emocijama, ličnim stavom ili predrasudama, ili pak zahtevima moralnosti, ali takođe i puni strahopoštovanja za objekt svog proučavanja, začuđeni i zadivljeni pred prirodom i kosmosom. Otud njegova empatija prema vanzemaljcu, toj inkarnaciji žive prirode i animalnosti, savršenom organizmu. Za Eša, vanzemaljac nije samo cilj misije za koju je programiran, već je i simbol značaja i veličine kosmičkog principa života, kao i suštinske beznačajnosti ljudskog morala i kulture, i zapravo ljudske rase kao takve – vanzemaljac je simbol činjenice da mi nismo u središtu kosmosa i kosmičkih briga. U Ešovoj spremnosti da žrtvuje posadu Nostroma sažeta je vizija nauke kao suštinski amoralne i nehumane, ne samo zato što njena potraga za istinom o prirodi zahteva da se zanemare ljudske vrednosti u korist činjenica koje se mogu objektivno utvrditi, već i zato što je istina o prirodi – ona koju nauka otkriva – to da je sama priroda fundamentalno amoralna i nehumana. I Eš i „majka” se poistovećuju sa životom kao takvim, ne sa ljudskim životom i ljudskim brigama – jer oni i nisu, na kraju krajeva, inkarnacija ljudskog života. Zato nije čudo što osećamo neko nejasno zadovoljstvo zbog toga što je naučnik na svemirskom brodu predstavljen kao biće koje nije ljudsko i koje je jedno sa monstrumom.

Moje dosadašnje izlaganje nije eksplicitnom učinilo jednu drugu dimenziju poistovećivanja nauke sa vanzemalcem. Kada Eš imitira specifičan oblik povređivanja ljudskog tela tako što Ripli gura u grlo rolnu od uvijenog časopisa, slike na zidu oko njega sugerišu da je časopis pornografske prirode. Na taj način ono što on radi naglašava izjednačavanje vanzemaljca sa muškim seksualnim nasiljem, ali takođe implicira poistovećivanje nauke sa muškošću. Iza toga se krije ideja da je naučni pristup prirodi zapravo nasilan, da je pokušaj da se penetrira ili povredi oblast prirodnog; emotivno ili moralno neutralno posmatranje i eksperimentisanje sa prirodom isto je što i silovanje. Ali budući da je Eš prikazan kako se poistovećuje s onim što je suštinski u domenu prirodnog i koje posmatra, njegovo, u osnovi muško, seksualno nasilje dalje implicira da kosmički princip života treba razumeti, zbog njegove ambivalentne pozicije spoljašnjeg u odnosu na područje organskog, kao suštinski muški; sugerisano nam je da je poriv za reprodukcijom nezasićen, u svojoj suštini nasilan i povređujući.

Ova vizija kosmosa kao nezaustavljivog proizvođenja i beskrajnog samoprevazilaženja može da se u nekim aspektima poveže sa Ničeovom ranom, dionizijskom vizijom onoga što će kasnije nazvati „volja za moć”



– sa sposobnošću da se amorfnom haosu nametne forma i da se svaka data forma uništi ili žrtvuje u ime druge, novije forme. To je ideja života kao beskrajnog postajanja, ali u skladu sa kojom sposobnost za život jeste stvar moći pojedinca ili vrste da se nametne ne samo svojoj okolini već, kada je to potrebno, i sebi samom – na primer tako što će samoga sebe iznova stvoriti kako bi se prilagodio neminovnim promenama u okolini, ili kako bi se spasao od *rigor mortis* stabilnosti ili stazisa, od pukog ponavljanja samog sebe. Zbog toga film stavlja naglasak na plastičnost vanzemaljca, na njegovu neprekidnu evoluciju iz jedne faze ili modusa bića u narednu, i njegovu sposobnost da se prilagodi i brani i u ekstremnim uslovima, i to sve tokom životnog ciklusa samo jedne individue.

Naravno, ovo poistovećivanje naučnog metoda i njegovog objekta sa muškom grabljivošću može da se tumači i na drugačiji način – moglo bi se reći da vizija prirode kao „volje za moć” zapravo nije otkrivanje suštine prirode već pre pogrešno tumačenje prirode, u kome do izražaja dolazi muško seksualno nasilje, koje je implicitno sadržano u naučnom pristupu. Međutim, Ripli je u ovom filmu junak zato što, gotovo bez izuzetka, pruža otpor centralnim simbolima života shvaćenim kao „volja za moć” (bilo u obliku heteroseksualnog polnog odnosa, bilo u formi namera Eša i „majke” ili parazitizma vanzemaljca), i to, čini se, ide u prilog njenoj percepciji plodnosti i materinstva kao povređivanja ili silovanja ženskosti, materinstva kao zahteva da vanzemaljac nastani njeno meso, a ne kao načina da se dostigne nekakvo ispunjenje. Život zapravo treba razumeti kao inherentno muški napad na žene, koje u njemu funkcionišu samo kao sredstvo za dalje prenošenje nečega što je – kao penetrativna ili agresivna sila, poriv ili volja – njima suštinski strano.

Stoga je njena nepokolebljiva želja da sačuva svoj integritet u suštini izraz njenog osećaja alijenacije od života, prirode i kosmosa, i od svega onoga što je deo toga a što ona sama u sebi nosi – i što je nepovratno vezuje za predmet njene čiste mržnje. Jer nije li, uostalom, ona ta koja na kraju nameće svoju volju Ešu, „majci”, pa i samom vanzemaljcu? Nije li njena konačna pobjeda nad monstrumom na šatlu u kome se odvojila od broda *Nostromo* njen uspeh u stvaranju prostora iz koga će poslati svojim glasom SOS poruku, koju čujemo tokom poslednjih kadrova filma, dakle nije li ta pobjeda postignuta tako što je ona, najpre, preoblikovala svoju okolinu učinivši je vakuumom, a onda preoblikovala i samu sebe, oblačeći svemirsko odelo, tako da može da zarije harpun u srce svog protivnika? Da zarije harpun u srce kosmosa bez srca, kosmosa u koji će poslati svog protivnika? Šta je bolji primer muške volje za moć, prema kojoj njene misli, dela i podležuća psihologija deklariraju najveći prezir i mržnju – kao da je vanzemaljac sa kojim se sukobljava u šatlu odraz nje same? Posmatrajući divnu koreografiju tog napada, taj harmonični i ritmični ples srca, duše i duha u

162 službi osвете, možemo se priseliti Ešovog opisa vanzemaljca: „kada je ovaj iskočio iz Kejnovih grudi, Eš je rekao da je on – Kejnov/Kainov sin”. To je najeksplicitnija referenca u ovom filmu na kastrirajuću sposobnost vanzemaljca da oplodi ljudsko biće muškog pola. Međutim, zvučna asocijacija na biblijsko ime prvog ubice među ljudima – budući da se na engleskom imena Kejn i Kain isto izgovaraju – implicira da monstrumovo bacanje na žrtve, i njihovo usmrćivanje, nije u suštini strano ljudskosti, nego je na delu već i u prvoj ljudskoj porodici, i da posle toga više nikada i nije izbrisano iz porodice čoveka. Ako je Ripli, u svojoj suštini, sestra tog Kejnovog sina, onda je ona Kainova ćerka – potomak ne Avelja, kojeg je Bog voleo, već njegovog goropadnog brata, prvog narušitelja ljudske solidarnosti, koga je Bog osudio da luta zemljom i da nikada ne bude kod kuće u kosmosu koji je On stvorio. Ali, ako je ono što Ripli mrzi upravo ono što je spašava od onoga što mrzi, ako je čisti plamen života u njoj upravo ono što savladava njenu vlastitu, monstruožnu i eksternalizovanu inkarnaciju, da li onda Ripli mora da završi mrzeći sebe, prevazilazeći ono što mrzi u samoj sebi ili, možda, savladavajući svoju vlastitu mržnju?

[...]

## 2. Pravljenje beba

*Osmi putnik* (drugi deo) Džejmisa Kamerona

[...]

*Ponavljanje porodičnih vrednosti: realno i idealno*

Ako *Osmog putnika* posmatramo kao entitet čiji je identitet određen time što su se doprinosi jednog određenog režisera i jednog određenog scenarija, to jest priče, uklopili jedno u drugo, što su se ta dva elementa obmotala jedan oko drugog i počela da se zavrću, čineći dvostruku spiralu koja sadrži svoj interni kod ili program – ako je tako, onda je drugi film u serijalu rezultat povezivanja jedne spirale tog početnog entiteta sa dvostrukom spiralom režiser-scenario filma *Terminator*. Ova analogija ima svojih mana, naravno, ali njeno skretanje pažnje na kombinovanje i rekombinovanje kodifikatorskih sekvenci može biti od pomoći u odgovoru na pitanje šta je to specifično u Kameronovom prilazu delikatnom i odgovornom zadatku pisanja i režiranja filma koji treba da se nadoveže na prethodnika kojeg odlikuje specifičan stil i sadržaj, prethodnika koji je, ako i nije postigao ogroman komercijalni uspeh, ipak naišao na hvalu kritike. Kameron je odlučio da nastavak *Osmog putnika* napravi od izmeštenih reprezentacija osnovnih elemenata od kojih je sastavljen prethodni film.

Ponavljanje se javlja na mnogo nivoa i zbog toga ga je teško premeriti i o njemu doneti kritički sud. Na nivou osnovne strukture zapleta kod

Kamera na vidimo ponavljanje sekvence u kojoj se posada budi iz hipersna da bi se suočila sa vanzemaljskim košmarom, zatim kako napušta matični brod da bi se šatlom spustila na planetu na kojoj su ostaci pale letelice vanzemaljaca, potom vidimo kako ih neprijatelj uništava jednog po jednog, a onda, kada radnja stigne do kulminacije, postaje neophodno da se nuklearnom eksplozijom uništi sve ono što je izgradila ljudska tehnologija (budući da su vanzemaljci sve to zauzeli) i, naravno, na kraju nas čeka dvostruki završetak (kome je Kameron pribegao i u *Terminatoru*). Ponavljanje je dominantan princip i na nivou pojedinačnih scena – na primer, tu je sastanak, posle prvog susreta sa vanzemalcima, na kome se pravi procena koliko im oružja stoji na raspolaganju i panično se pravi plan za spasavanje, uz neizbežne reference na to kako android u toj situaciji nije od velike pomoći; Ripli se, zatim, u medicinskoj laboratoriji susreće sa vanzemalcem u formi „prilepka”, na sličan način kao u prvom nastavku ona pada na leđa, a naoružani muškarci se bacaju ka njoj; zatim, u sekvenci pre predstavljanja posade na brodu *Sulako* (sekvenci koja je potpuno rekonstruisana tek u „režiserovoj verziji”) Kameron ponavlja kadrove u kojima Skot lagano prolazi kroz hodnike i prolaze na Nostromu pre nego što se posada „ponovno rodi” (tu su i ukrštanja hodnika, i mehaničke igračke koje se pomeraju, i odložene kacige). I konačno, na nivou pojedinačnih slika, osim različitih faza samog vanzemaljca, tu je i isti dizajn oružja i tehnologije vezane za naoružanje (bacači plamena, sprave za otkrivanje pokreta, monitori), isto zveckanje lanaca koji vise (preseljeno iz scene u kojoj Bret strada u scenu rađanja marinaca), ista treperava crvena svetla, rešetke i tuneli tokom prve sekvence u kulminaciji, i ista slika poslednjeg vanzemaljca koji, vrteći se oko svoje ose, nestaje u svemiru na kraju druge i završne sekvence kulminacije. Taj aspekt svoje strategije Kameron naglašava razbacujući svuda po filmu broj dva: taj broj je urezan na krevetu devojčice Njut u medicinskoj laboratoriji, napisan na drugom šatlu koji dolazi po njih, drugi lift ih vodi iz gnezda vanzemaljaca i, konačno, vrata kroz koja je vanzemaljac izbačen sa broda nose broj dva; dvojka bi, takođe, mogla biti istetovirana na čelu androida Bišopa, mada moramo da se zadovoljimo time što njegovo prezime počinje drugim slovom abecede (u prethodnom filmu android se zvao Eš).

Zašto ova naglašena repetitivnost ne razvodnjuje zadovoljstvo koje ovaj film nesumnjivo pruža i zašto ne umanjuje naš interes za priču, već, naprotiv, doprinosi intenzitetu i jednog i drugog? Jednim delom, naravno, zato što takva ponavljanja pružaju elementarno uživanje u prepoznavanju i omogućavaju nam da se prisetimo zadovoljstva koje su nam ti elementi pružili onda kada smo se prvi put s njima sreli; isto tako, uveravaju nas da novi režiser savršeno poznaje, i uvažava, prethodni film i svet koji je u njemu stvoren posredstvom elemenata koji se sada ponavljaju. Međutim,

164 važnije je to da nam ponavljanja pružaju zadovoljstvo zato što zapravo nisu puka ponavljanja – Kameron na različite načine izmešta i transformiše elemente koje ponavlja.

Najočiglednija promena se tiče uvećanja: nuklearna eksplozija je veća, oružje i obračuni su spektakularniji, na samom kraju Ripli se suočava sa mnogo strašnijom varijantom vanzemaljca, i u skladu s tim ima mnogo ubedljiviji egzoskeleton nego što je to svemirsko odelo iz prvog nastavka. Manje je očigledno kako je Kameron ponavljanja iskoristio da bi ohrabrio očekivanja koja su stvorena u kontekstu prvog filma, a onda ih iznevrio ili ponudio nešto sasvim suprotno od očekivanog: najjasniji slučaj je Bišop koji se, isto kao i Eš, divi vanzemaljcu dok secira varijantu „prilepka”, samo zato da bi kasnije on bio taj ko spašava Ripli; tu inverziju je Kameron dodatno potcrtao time što je Bišop, na samom kraju, kada spasava devojčicu Njut, bukvalno prepolovljen, odnosno nalazi se u stanju koje je slično onome u kome je bio i Eš kada je u prethodnom filmu uništen.

Sam Kameron kaže da on sasvim ozbiljno shvata „programiranost” publike – on ne poriče, već pretpostavlja da publika zna prvi film, i da zna da gleda nastavak koji sve duguje svom prethodniku, nastavak koji je sve isto što i on, samo malo drugačije.<sup>6</sup> Dalje razjašnjenje te tehnike izmeštenog ponavljanja može se otkriti u kodovima skrivenim u samom filmu – objašnjenje za koje smo pripremljeni činjenicom da je Ripli u početnim sekvencama filma (od trenutka kada je spasena pa do priključivanja misiji marinaca) predstavljena kao neko ko mora da realno proživi svoj košmar da bi uspeo da prevaziđe traumu koja mu život čini košmarnim. Prvi trenuci u kojima nam se čini da je ona došla svesti, koji kulminiraju otkrićem kako je upravo ona još jedna žrtva vanzemaljca koji će izaći iz njenih grudi, zapravo su samo noćna mora – mora koju ona proživljava svake noći sve dok, zahvaljujući ponudi Kompanije (ponudi da preuzme ulogu savetnika u misiji uništenja vanzemaljaca), ne dobije priliku da, kako je to formulisao Kompanijin čovek Berk, „ponovo uzjaše i krene u akciju”. Stoga je prva scena na svemirskom brodu *Sulako* gotovo identična uvodnoj sekvenci prvog *Osmog putnika*, i Kameronove iteracije na više nivoa počinju da se ređaju sve većom brzinom sve do završne dvostruke kulminacije čije razrešenje je takođe ponavljanje: Ripli izbacuje vanzemaljca iz matičnog broda. Tek tada ona može da uteši devojčicu Njut i da joj kaže kako sada njih dve mogu ponovo da sanjaju – samo kroz terapeutsko prisećanje i ponovno proživljavanje početne traume ona je u stanju da locira izvor traume i da ga deaktivira.

Ovde se, zapravo, nalazi ključni element po kome se ovaj nastavak razlikuje od svog kinematografskog izvora: on nas vraća na geografski (ali ne

---

<sup>6</sup> Vidi intervju sa Kameronom, dostupan na DVD izdanju *Alien Trilogy (Osmi putnik, trilogija)*.

i kosmički) izvor vanzemaljske vrste i upoznaje nas sa dva aspekta njenog reproduktivnog ciklusa, o kojima u prvom delu nema reči, ali bez kojih vrsta ne može da opstane (pretvaranje ljudskog bića u čauru, što je deo priprema za oplodavanje,<sup>7</sup> i varijanta vanzemaljca koja proizvodi jaja sa „prilepcima” koji oploduju) – to jest, on otkriva ne samo geografski nego i biološki izvor vanzemaljske vrste. Prisiljavajući Ripli da se suoči sa onim što ona pokušava da potisne i time prisiljavajući ovaj filmski serijal da se suoči sa onim što je dosad potiskivao u vezi sa svojim protagonistom iz naslova, sam Kameron nastupa u ulozi nekoga ko izvodi u suštini terapeutski zahvat. U njegovoj terapiji ponavljanje onoga što je potisnuto treba da donese olakšanje ili oslobađanje od pritiska. Čini se da Kameron svoj film shvata kao terapiju koja je neophodna i glavnom liku i celokupnom svetu koji je stvoren filmom u kome se taj lik javlja. Jednom rečju, on nudi isceljenje i Ripli i čitavom narativnom univerzumu, on želi da zaleči njihove boli. Upravo time što razume šta je za taj poduhvat potrebno, Kameron jasno pokazuje svoje najdublje priznavanje i razumevanje podležuće logike Skotovog *Osmog putnika* – i istovremeno vrši najradikalniju subverziju.

Reč je o tome, naravno, što Ripli na kraju drugog dela, kao nagradu za to što se suočila sa svojim najdubljim strahovima, dobija porodicu. Poručnik Hicks postaje njen muž, a Njut njihovo dete. Hicks je kroz čitav film demonstrirao kako je podoban za tu ulogu: njega odlikuju sposobnost brzog razmišljanja, hrabrost i hladnokrvnost u opasnim situacijama, on odbija da učestvuje u hvalisavim i praznim doskočicama svojih drugara vojnika, i uz sve to instinktivno i nepokolebljivo štiti onoga ko u filmu predstavlja detinjstvo: Hicks je taj koji će sprečiti Drejka da slučajno puca u devojčicu kada su je prvi put sreli, takođe, potpuno podržava Ripli u odluci da pokuša da izvuče Njut iz dubina vanzemaljskog legla. Ali Hicks nije samo odgovarajući partner za Ripli – on je njen „drugi”, onaj ko je spreman da sam izgovori njene reči („Bacićemo nuklearnu bombu iz orbite – to je jedini način”) i da time omogući da se njen glas čuje u njenoj vlastitoj priči (glas koji je, u početku, Eš dvaput pokušao da zaguši, a slično se dogodilo i u nastavku kada Kompanija nije htela da čuje šta je ona imala da kaže o događajima na *Nostromu*). Hicks je, takođe, jedini muški lik u filmu koji se razvija, koji, napuštajući izrazito mačističku kulturu marinaca sa njihovim pričama o „nevinosti” kolonista i kombinovanjem pornografije i oružja,<sup>8</sup> polako napreduje u pravcu ideala „ratnika-negovatelja”. Glumac koji tumači

<sup>7</sup> Skot je zapravo snimio scenu u kojoj Ripli nalazi Dalasa koji je pretvoren u čauru, ali je posle tu scenu izbacio da bi održao željeni ritam filma. Upor. intervju u DVD *Trilogiji*.

<sup>8</sup> Primer te veze su kadrovi, koji postoje samo u „režiserovoj verziji”: tokom početne „šetnje” po *Sulaku* kamera prelazi preko vrata ormarića koja su oblepljena pornografskim slikama na, ništa manje pornografske, izložene nizove pušaka.

166 Hiksa, Majkl Bin (Michael Biehn), otelovio je isti taj ideal i u *Terminatoru* glumeći Kajla Risa. Ka istom idealu se kreće i Ripli, samo što ona kreće sa suprotnog kraja polne razlike. Nije slučajno što je njihov brak zapečaćen neposredno pre nego što ona dobija kratku lekciju iz upotrebe vatrenog oružja. Tom prilikom joj Hiks daje narukvicu pomoću koje može da prati njeno kretanje i onda kaže, nekako previše insistirajući na tome, da to ne znači kako su „sada vereni ili tako nešto”. Njih dvoje mogu da se oslobode svoje neuroze samo tako što će krenuti u bitku. Oboje rade pravu stvar u pravom trenutku iz pravih razloga, oboje umeju da se nose sa teškoćama ne gubeći svoju humanost. Stoga njihova zajednica predstavlja fuziju onoga što se smatra najboljim u preovlađujućim kulturnim stereotipima o muškosti i ženskosti – i tu se zapravo krije odgovor koji ovaj film daje na pitanje, implicitno postavljeno u prepucavanju između vojnika Hadsona i Vaskezoze na *Sulaku*: „Jel’ se nekad neko zeznuo i pomislio da si ti muško?”, „Ne. A jel’ se neko zeznuo i za tebe pomislio da si muško?”

Ripli je shvatila značaj i značenje poklona koji joj je Hiks dao, i to se jasno vidi po tome što ona već u narednoj sceni daje svoj „verenički” poklon, narukvicu za praćenje, devojčici Njut – čime je na neki način čini članom njihove male zajednice. Ripli postepeno preuzima ulogu majke, i to je od centralnog značaja za radnju filma: ona prati Njut kroz cevi i hodnike, briše joj lice, u laboratoriji je brani od vanzemaljca, obećava joj da je nikada neće napustiti i drži to obećanje uprkos tome što je sve krenulo naopako. Stoga, scena kada je Njut, posle konačnog obračuna sa vanzemaljskom „maticom”, dočekuje uzvikom „Mama!”, kod gledalaca ne samo da izaziva dubinsko zadovoljstvo, već i osećaj da je taj uzvik neprijatno zakasneo – čini se da je Njut zaista okrutno prezahtevna prema nekome ko pokušava da igra ulogu njene majke, i da majčinstvo, samo po sebi, podrazumeva predanost preko svake razumne mere. Naravno, sa stanovišta samog filma, ukoliko je pravi ratnik istovremeno i negovatelj, onda je, takođe, i negovatelj ratnik: na kraju krajeva, upravo odanost koju Ripli pokazuje prema svojoj ćerki vodi do dve najuzbudljivije scene u kojima ona igra ulogu vojnika – kada se u liftu naoružava dok se spušta u leglo vanzemaljaca, i kada, upravljajući ogromnom mašinerijom za utovarivanje robe, dolazi da se obračuna sa vanzemaljskom „maticom” (i izgovara najpoznatiju repliku iz čitavog filma: „Beži od nje, kučko!”).

Ripli dobija porodicu zahvaljujući tome što uspeva da se izbori sa svojim košmarom i da se izleći. Postavljajući stvari tako, Kameron pokazuje dubinsko razumevanje za logiku polne razlike i plodnosti, koja je implicitna u prvom *Osmom putniku*. On razume koje je Riplino mesto u toj logici – njena sudbina je da bude heroj upravo zato što tvrdoglavo odbija heteroseksualni odnos i njegove reproduktivne posledice. Međutim, porodica koju ona dobija ili, preciznije rečeno, način na koji do nje dolazi, pokazuje

da se Kameronova ideja o tome šta za Ripli znači izlečenje zapravo nadovezuje na odnos prema seksualnosti koji ju je i držao u zatočeništvu košmara. Njena porodica nema biološke korene: odnos sa mužem nije fizički „konzumiran”, ona postaje majka bez začeca, trudnoće i porođaja. Ukratko rečeno, da bi, prema koncepciji ovog filma, Ripli dostigla svoje „ispunjenje kao žena”, mora zarad Hiksa i Njut da izloži svoje telo krajnjem riziku, ali može da izbegne svako obznanjivanje njegove plodnosti.<sup>9</sup>

Ono što je potisnuto nije i poništeno – ono, zapravo, ima običaj da se vraća u novom obličju, koje je samo naizgled neočekivano. Iz prvog filma serijala znamo gde treba da tražimo izmeštene izraze te monstrozne plodnosti vezane za krv i meso: u vanzemaljskoj vrsti. Naravno, Kameronov način da prikaže užas vanzemaljaca značajno se razlikuje od načina na koji Skot to čini i on, ne uskraćujući sebi mogućnost da izazove gađenje prikazujući poznate i specifične modalitete „prilepka na lice” i „fetusa koji izlazi kroz grudi svog domaćina”, ipak naglašava dva druga aspekta vanzemaljske forme života.

Prvi (kao što i nagoveštava množina u originalu naslova filma [*Aliens*]) jeste mnoštvo: ljudi se u ovom filmu ne suočavaju sa jednim, već sa stotinama vanzemaljaca. Dobra strana toga jeste što se intenziviraju prizori borbe vođeni nezaustavljivim nagonom za razmnožavanjem, što je posebno istaknuto. Povrh toga, Kameron je priliku da vanzemaljsku vrstu predstavi isključivo preko velikog mnoštva iskoristio i za to da ponudi viđenje čitave te vrste kao jedne monstrozne celine, jednog konglomerata svojih pojedinačnih pripadnika. To se najbolje vidi u sceni kada Hiks podigne pogled ka ventilacionim cevima iznad poslednjeg bezbednog utočišta i vidi kako im se približava nešto što liči na biće sa mnoštvom udova i glava. Za Kamerona monstrozna nije zajednica kao takva, nego samo jedan njen vid: marinci, na primer, predstavljaju ljudski oblik zajednice jer su njeni članovi, iako naučeni da se podređuju dobru celine, ipak su sačuvali ljudskost. U ovom filmu ta je ljudskost predstavljena kroz mogućnost da se svojim odlukama i svojim vezama individualne lojalnosti suprotstave onome što se shvata kao dobro za zajednicu. Takav je slučaj, recimo, kada Hiks i Vaskez skrivaju municiju tokom prvog upada u vanzemaljsko leglo

---

<sup>9</sup> U „režiserovoj verziji” postoji na početku filma sekvenca koja otkriva da je za vreme hipersna Riplijeve, koji je trajao 57 godina, umrla njena jedina ćerka, kojoj je obećala da će se vratiti na njen rođendan. Prvobitno izbacivanje te sekvence omogućilo je da se očuva doslednost košmarnog viđenja sebe i sveta koji Ripli ima, viđenja koje je prikazano u prvom nastavku; naknadno ubacivanje ove sekvence razara tu doslednost, a pritom ne narušava čistotu i antitelesnost porodice koju Ripli dobija kao zasluženu nagradu. Ovo je školski primer kako navodno neestetski razlozi (potreba da se film „potkreše” kako bi se maksimalizovala potencijalna zarada) mogu da daju estetski vredne rezultate, te kako lako režiser može da zaboravi svoje najvrednije uvide.

168 ili kada Vaskez i Gorman odlučuju da se žrtvuju u ventilacionoj cevi. Nasuprot tome, vanzemaljci su kao mravi, u njihovoj zajednici ne postoji individualna egzistencija nego postoje samo fetusi, uzgajivači i ratnici, i svako je potpuno podređen svojoj ulozi u zajednici koju čini njihova vrsta. Kod njih niko nema neki svoj zasebni interes, nikakvu ideju o tome kako bi se individualnost mogla izraziti; u tom pogledu, oni su monstuozni.

Drugi novi aspekt njihove monstuoznosti vezan je za „maticu”. Ripli se sa njom suočava u trenutku kada, spasivši Njut od sudbine da bude oplodena čaura, slučajno ulazi u samo središte legla – na mesto gde se polažu jaja. Kamera nam predočava ono što otkriva užasnuti pogled Ripli: najpre vidimo ogroman broj vanzemaljskih jaja, a onda i kako se novo jaje polaže, odnosno izlazi iz ogromnog, drhtavog otvora na kraju velike, poluprozirne, presavijene „vreće”; potom vidimo kako je ta „vreća” vezana za „maticu” i onda se, konačno, suočavamo sa celom „maticom”, sve od repa pa do ukrašene glave, na kojoj je kruna deo anatomije. Ta vreća sa jajima, viskoznim vlaknima prikačena za tavanicu, delimično vidljiva zato što pogled zaklanjaju isparenja iz toplih, tek snesenih jaja, ispunjena je gustom tečnošću koja kao da ključa (reklo bi se da gledamo rađanje života sâmog iz praiskonske amnionske tečnosti). Prizor je toliko monstuozan da nas posle njega čak ni potpuno fascinantno telo „matice” neće prestraviti. Ono što tu vidimo savršeno je otelovljenje vizije koju Ripli ima o telu i plodnosti, o području biološkog, o životu kao takvom: tu je sve ono što Ripli i njena porodica nisu.

„Matica”, budući da je majka, predstavlja ipak i odraz u ogledalu same Ripli, onakve kakvom ju je oblikovala Kameronova terapija. Kameron nam to nagoveštava kada u prologu Ripli prikazuje tako što počinje od krupnog kadra sa njenom rukom koja drži cigaretu: prsti te ruke neobično liče na „prste” vanzemaljca kada je u fazi „prilepka”; zatim njenom frizurom: Ripli sada ima kraću kosu, što ističe njene naglašene jagodice i blago izbačenu vilicu i njeno lice čini neobično nalik licu vanzemaljca (fizionomija je kinematografska sudbina). Njih dve su, u stvari, ratnici-negovateljice. „Matica” je inkarnacija nagona za razmnožavanjem, urođenog svakoj vrsti, pa i ljudskoj. Njeni agresivni porivi su formirani, isto kao i porivi same Ripli – materinstvom. O tome svedoči njena spremnost da prihvati neizrečeni predlog Ripli („Pusti nas da idemo i ja neću da dignem u vazduh tvoje leglo”). Do tog trenutka, vanzemaljska „matica” reaguje potpuno u skladu sa zahtevima svoje prirode – njeni motivi su najprirodniji mogući i stoga njena monstuoznost može da se razume samo ako se pođe od pretpostavke da je sama priroda, inkarnirana u njoj, po sebi monstuozna. Od brižne majke ona se pretvara u ratnika ne zbog neke zle namere i bezrazložne želje da uništava ljudska bića, već zato što je Ripli napala njeno leglo; vanzemaljska „matica” na kraju progoni majku i dete vođena željom da se osveti onome ko je uništio njeno potomstvo.



Sve ovo govori u prilog tezi da postoji jednakost između Ripli i „matice”, iako to možda nije direktno pokazano. Ripli je u njeno leglo stigla vođena upravo nagonom za brigu o detetu. Ali postoji i izvesna asimetrija između ove dve majke-ratnice – i to ne u korist Ripli. Radi se o tome da je Ripli prekršila prećutni sporazum sa „maticom”, pritom reskirajući i svoj život i život svog deteta, samo da bi uništila potomstvo vanzemaljca. Drugim rečima, ona će radije prekršiti datu reč, odupreti se vlastitom nagonu za samoodržanjem i razmnožavanjem i izvršiti genocid (protiv vrste koju u napadu na ljudsku vrstu vodi samo njena priroda i protiv „matice” koja je dotad makar pokazala spremnost da privremeno toleriše postojanje ljudske vrste, i u toj svojoj toleranciji gotovo ljudsku brigu za moral i decu), nego što će i trenutak duže trpeti da živi sa znanjem da takva inkarnacija biološke fertilnosti postoji negde na svetu. Imamo razloga da se pitamo – koja je zapravo od ove dve ženke „prava kučka”?

Setimo se kako je Ripli samozadovoljno odbacila Berkov plan da se jedan vanzemaljac prošvercuje na Zemlju i prokomentarisala da prosto ne zna koja je vrsta gora, ljudska ili vanzemaljska: „Oni bar neće jedni druge jebati samo da bi dobili veći procenat.” Mogli bismo da je branimo od te kritike (koju ona sama izgovara, a koja bi mogla i na nju da se odnosi), tvrdeći da ona, kada krši prećutno datu reč, ne čini to radi neke lične koristi i time što je u sporu sa drugom vrstom, a ne sa pripadnicima svoje. Međutim, genocid teško da bi mogao da bude prihvatljiviji od ubistva i teško da se može razumeti čak i u kontekstu koji vodi do ogromnog ličnog gubitka. I zaista, ono što Ripli nalazi da je uvredljivo kod Berka isto je ono što je za nju uvredljivo i kod vanzemaljaca – kao što „matica” inkarnira pretnju biološke plodnosti, tako Berkov plan o švercu i bukvalno i simbolički preti Ripli posledicama koje sa sobom povlači bivanje „jebanom”: Berkova ideja je bila da ona (i Njut) budu oplodene vanzemaljskim fetusom i da se tako taj fetus prošvercuje kroz karantin na Zemlju. Tu se krije najdublji razlog zbog koga Berk preuzima simboličku ulogu koju je Eš imao u prvom filmu (što onda znači da se pretnja muškim seksualnim nasiljem transponuje iz područja nauke u područje ekonomije); njegovo ponašanje je ponavljanje Ešovih pokušaja da ubije Ripli gurajući joj rolnu časopisa u grlo (osim toga, kada je zatvorio Ripli u zvučno izolovanu medicinsku laboratoriju i time joj onemogućio da zove upomoć i odbrani se od vanzemaljskih „prilepaka”, to je samo ponavljanje Ešovog dvostrukog gušenja njenog glasa). Ova tačka se tiče i onoga što Ripli najdublje privlači u njenom odnosu prema Hiks-u: njihova unija koincidira sa obostranom sklonošću ka ljudskom idealu koji je u suštini oslobođen pola – oboje kao da su odraz u ogledalu onog drugog po tome što transcendiraju svoju biološku polnu razliku. Reklo bi se da je brisanje same ideje o takvoj razlici uslov za to da jedno drugome budu privlačni.

Ukoliko je potrebno naći još neku potvrdu Kameronove nemoći da se distancira od Ripline košmarne vizije – što je loša strana njegove (i naše) dubinske identifikacije sa time što se u njoj ratnik i negovateljica stapaju u jedno – onda treba pogledati političku dimenziju njenog genocidnog poriva. Kao i njegov prethodnik, i ovaj *Osmi putnik* je generički hibrid: on fuzioniše logiku i konvencije filma strave i užasa sa logikom i konvencijama ratnog filma. Kameron je više puta rekao da je misiju marinaca na planeti LV 426 zamislio kao studiju Vijetnamskog rata u kojoj, prema njegovoj analizi, tehnološki visoko opremljena vojska, sigurna da će pobediti navodno primitivniju civilizaciju, doživi niz ponižavajućih poraza, koji onda, u krajnjem ishodu, dovedu do toga da pobjeda postane nemoguća. Ovako postavljena analiza, naravno, omogućava Kameronu da kritikuje neke aspekte američke kulture, recimo njeno obožavanje tehnike, njeno nepoznavanje stranih kultura, njenu prekomernu aroganciju. Istovremeno, zbog šire pozadine ovog filma i specifičnog nasleđa koje je donela naracija o vanzemaljskom univerzumu, njegova kritika može da funkcioniše jedino ukoliko se Vijetnamci stave u poziciju apsolutnog, i apsolutno monstruoznog stranog bića; osim toga, ovakva analiza daje novu verziju tog sukoba pošto u filmu marinci pobeđuju tako što su nuklearnom eksplozijom uništili planetu. Stoga film pre podržava viziju američkog političkog hibrisa i ksenofobije koju, kako tvrdi, navodno kritikuje, a onda posledično podržava i genocidni poriv kod Ripli, poriv koji je u njenom slučaju najdublji izraz potiskivanja ljudske telesnosti – i svoje lične, i svog potomstva, i svoje vrste. Čini se da je isceljenje ovde najpotrebnije upravo onome ko želi da igra ulogu terapeuta.

[...]

### 3. *Jutarnja mučnina ili mučnina žalosti*

#### *Osmi putnik* (treći deo) Dejvida Finčera

Ako ovaj film i po čemu liči na svog prethodnika, onda liči po odbacivanju očekivanog načina notiranja svog mesta u serijalu. U naslovu Kameronovog filma potpuno je izbegnut broj dva (mada se on opsesivno javlja tokom filma), dok Dejvid Finčer u naslov inkorporira neophodnu cifru, ali tek nakon što je radikalno izmesti. U jednom pogledu, to što je trojka napisana kao eksponent samo podvlači činjenicu da film stiže tek nakon što su čak dvojica idiosinkratskih režisera nametnuli svoje, međusobno vrlo različite lične vizije, koje su krenule od jedne veoma profilisane početne ideje. Čini se da Finčer ima utisak kako će bilo šta što bi on mogao da učini sa svojim filmom biti pisanje po već napisanom tekstu, kao da ovaj treći film u serijalu ne može biti ništa drugo do palimpsest. Ali takvo ograničenje je istovremeno i oslobađajuće, ono je jedna forma ovlašćivanja: pisac palimpsesta

je u situaciji ili da ponovi rad svojih prethodnika, ili da ga obriše bez traga ili da ga radikalno izmesti. Određenije govoreći, prednost onoga ko snima *Osmog putnika treći deo* jeste to što on daje svoj doprinos serijalu, a ne snima samo nastavak. Za Kameronu nije bilo razlike između univerzuma *Osmog putnika* i načina na koji ga je Ridley Skot prikazao, ili barem te razlike nije bilo pre nego što ju je on stvorio vlastitom preradom te prve verzije. Finčeru je, međutim, Kameronov odgovor na ono što je nasledio otvorio mogućnost da napravi razliku, u svakom od ta dva filma, između režisera i njegovog materijala, i da onda kritički oceni koje su jake a koje slabe strane svake od tih posebnih verzija zajedničke građe. S obzirom na trenutak kada se uključuje, Finčer je bliži Kameronu nego Skotu (koji je uistinu bio kreativan, i u tome prvi; njegovom prvenstvu se može zavideti i ono se ne može poreći), i moglo se očekivati da će pokazati više senzibilitnosti za svog neposrednog prethodnika – da će biti zainteresovan za uspostavljanje kritičke distance između drugog i trećeg nastavka.

Način na koji je broj tri napisan u naslovu ovog nastavka najčešće označava matematičku operaciju u kojoj se broj koji je nosilac množi sa samim sobom onoliko puta koliko iznosi broj eksponenta. Ako to primenimo na ovaj naslov dobijamo „osmi putnik” puta „osmi putnik” puta „osmi putnik”. Šta bi to trebalo da nam kaže o filmu koji nosi ovakav naslov? Najpre, da se bavi trećom generacijom vanzemaljaca (primerak koji se nalazi na Fiorini 161 je potomak vanzemaljske „matice” na brodu *Sulako*, a ona sama je potomak „matice” koja je ostavila jaja na planeti LV 426); zatim, nagoveštava da će biti reči o tri pojedinačna primerka vanzemaljaca („prilepak” sa *Sulaka*, vanzemaljski potomak psa i nova „matica”). Dalje, taj naslov nam sugeriše da će u izvesnom smislu doći do intenziviranja priče koja nam je već poznata, priče čija je priroda određena samo elementima koji postoje u prvom filmu serijala, dok je sav ostali, po svojoj suštini strani materijal, eliminisan, te da je rezultat neka vrsta kondenzacije ili sublimacije same suštine univerzuma „osmog putnika”. Pored svega ovoga, naslov može da se pročita i kao *Alien cubed*, a izraz *cubed* može da znači „na kub”, ali i da se razume kao „biti iseckan na kockice” i „biti stisnut u kocku” – setite se samo kako film nemilosrdno insistira na različitim pokušajima da se vanzemaljac zatvori, najpre u kontejner za otrovni otpad, zatim u lavirint hodnika, pa u kalup za olovo i konačno u oklop od ohlađenog olova. Mesto svih tih pokušaja je zatvoreni prostor tamnice sa maksimalnim obezbeđenjem, tamnice koja je svet ovog filma i koja biva zatvorena kada se film završi. Sve to samo pojačava osećaj da je glavna preokupacija režisera Finčera upravo zatvaranje i završavanje. Njegova namera nije da otvori vrata za dalje nastavke serijala, već da stavi tačku; njegov korak u ovoj priči zamišljen je tako da bude poslednji.

172 *Poklanjamo ova tela praznini*

Već prvom sekvencom Finčer, zapravo, stavlja tačku na radnju filma. U izuzetno vešto montiranoj sekvenci kratkih i lepo komponovanih kadrova, ispresecanih delovima špice, vidimo kako vanzemaljski „prilepak” (koji se izlegao iz jajeta koje je „matica” ostavila pre nego što je izbačena u svemir) ulazi u kriogenski deo *Sulaka*, penje se do Ripli i kači joj se na lice. Nekoliko kapljica njegove kisele krvi izaziva požar i brod automatski prebacuje sva tri „ležaja” sa ljudima do kapsule za spašavanje i onda tu kapsulu lansira. Dok kapsula prolazi kroz atmosferu planete Fiorina 161, i na kraju pada u okean, dobijamo informaciju da se na planeti nalazi rafinerija koja je zapravo tamnica sa maksimalnim obezbeđenjem i da se u njoj nalaze samo zatvorenici sa „duplim epsilon hromozomima”.

Svi elementi ove početne sekvence su veoma kratki i nije uvek lako razumeti sve što oni treba da prenesu, ali je već tokom prvog gledanja sasvim jasno koliko je sama sekvenca značajna: sudbina protiv koje se Ripli borila još od kada su njene nevolje počele, najstrašnija moguća inkarnacija njene košmarne vizije o polnoj razlici i ženskoj plodnosti, sada je postala realnost i pre nego što je film zapravo i počeo. Od trenutka kada vidimo kako je vade iz kapsule, stavljaju na operacioni sto i konstatuju da je jedina preživela pad na površinu planete, mi znamo da je ona – kao što kasnije i sama kaže, kao da ponavlja reči Sare Konor iz *Terminatora* – „već mrtva”. Ripli ne može fizički da preživi neminovni izlazak vanzemaljca iz svog tela, a pošto je njen najdublji poriv tokom ovog serijala bio da svoj duhovni identitet očuva odbijanjem penetracije (bilo od strane vanzemaljca bilo muškarca), ne može se očekivati da bi njena psiha mogla da preživi spoznaju kako je vanzemaljac ipak ušao u nju.

Ova uvodna sekvenca je zapanjujuća i zbog svoje odvažnosti i brutalnosti: Finčer je potpuno svestan koliko se mi dubinski identifikujemo sa sposobnošću Ripli da se kontroliše i nosi sa okolnostima, sa njenim moćnim otelovljenjem ideala ratnika-negovateljice, kao što je svestan zadovoljstva koje nas je ispunilo posle njenog navodnog trijumfa na kraju prethodnog filma – dakle, svestan svega toga, on je odlučio da, jednim potezom, sve to zбриše. Zbog toga više nema nikakvog značaja ono što nas čeka u priči (prema scenariju Dejvida Džilera, Voltera Hila i Lerija Fergusona [Larry Ferguson]) o njenim avanturama na Fiorini 161. Njene misli, dela i doživljaji biće, u najboljem slučaju, neka vrsta „života u smrti”. Kada se uporedi sa onim što joj se već dogodilo, ništa više ne može biti uistinu značajno, izuzev postepenog rađanja svesti o tome – svesti da je njen život već završen.

Tako Finčer sebe lišava resursa koji su se dotad smatrali presudno važnim za repertoar svakog režisera koji je radio na ovom materijalu – on se lišava mogućnosti da održi saspens, to jest da u okviru naracije generiše

pogon koji će je voditi dalje, on više ne raspoláže sposobnošću da manipuliše željom gledalaca da saznaju šta će se dogoditi i da učini da sudbina protagoniste naizgled zavisi od obrta i događaja koji čine zaplet. Stoga se Finčerov odnos prema gledaocima mora drastično razlikovati od odnosa koji su imali njegovi prethodnici – a naročito Džejms Kameron. Odlučno odbijajući da zadovolji očekivanja s kojima smo došli da gledamo ovaj film, on nas prisiljava (kao što prisiljava i samog sebe) da se upitamo kakvom zadovoljstvu možemo da se nadamo od filma u kome je svaka nada tako brzo i tako odlučno razorena.

Najčešće se previđa kako je ova početna sekvenca Finčerov način da nam uskrati uobičajena kinematografska zadovoljstva; taj previd je i uzrok, rekao bih, toga što kritičari nisu bili naročito naklonjeni ovom nastavku serijala, niti je on doneo veliku zaradu na bioskopskim blagajnama. Na posebno negativan prijem naišla je druga polovina filma u kojoj se Ripli i robijaši na različite načine jure sa vanzemaljcem kroz lavirint hodnika u livnici i pokušavaju da ga uhvate u klopku. Gledaoci ne uspevaju da shvate kakav je zapravo raspored tih hodnika, i jedva uočavaju razliku između različitih muškaraca obrijanih glava koje vanzemaljac hvata i ubija, a kamoli da mogu strateški važna ukrštanja hodnika ili vrata da raspoznaju od onih koja su manje sudbonosna. Ali, ne radi se o tome da Finčer ovde ne uspeva da stvori uobičajenu strukturu saspensa i straha – stvar je u tome što on to ni ne pokušava da uradi. Teren poslednjeg lova zveri nije pregledan, događaji se odvijaju na takav način da mi ostajemo dezorijentisani i u njima ne nalazimo ništa privlačno; uzrok se krije u tome što je Finčer već izgubio – i sve učinio da i publici oduzme – i poslednju nadu u intrinzični značaj takvih narativnih artefakata. Trud da se pobegne zveri, ili da se zver ubije, deluje besmisleno, zato i Finčer smatra da je to besmisleno. U njegovom univerzumu „osmog putnika” sekvence u kojima obično prebiva suština pripovedanja (pričanja priča ili pokušaja da svoje vlastite živote mislimo kao narative) deluju kao irelevantno skretanje pažnje. On pokušava da nam kaže da središte njegovog, ali i našeg, interesa za taj univerzum nije vezano za dimenziju „zapleta”, to jest promena koje se dešavaju i ishoda do kojih vode povezani događaji.

Prva faza filma posle uvodne sekvence nastavlja se u istom maniru – brutalnim odbijanjem da zadovoljni naša očekivanja. Najpre se okreće svom neposrednom prethodniku. Kao što smo videli, Džejms Kameron je *Osmog putnika dva* završio nagradivši Ripli za to što je ostvarila ideal ratnika-negovateljice: omogućio joj je da dobije porodicu, i da pritom ne mora da prizna plodnost svog tela. Finčer svoj film počinje ne samo time što joj je oduzeo muža i dete – naime, kada se ona budi, oni su već mrtvi, i sve u vezi sa njima kao da nikada i nije bilo ništa drugo do san – nego je odmah primorava da traži autopsiju devojčice. Sekvenca u kojoj vidimo

174 Klemensa kako priprema a potom i upotrebljava hirurške instrumente koji su neophodni da bi se rasekla grudna kost i sićušno telo devojčice, koje se rastvorilo pred užasnutim pogledom Ripli, gotovo da je negledljiva zbog svog intenziteta. Imamo osećaj kao da sama Ripli leže pod nož. Ali pravi objekt te bezosećajne vivisekcije u stvari je *Osmi putnik drugi deo*, pa posledično i sam Džejms Kameron. Finčer je, naime, identifikovao šta je glavni Kameronov doprinos serijalu, pa je to onda iščupao iz univerzuma serijala, kao da se ne radi o nečemu što je mrtvo već o nečemu što je mogući izvor zaraze, kao da je *Osmi putnik drugi deo* (uprkos načinu na koji je suvereno uveo akciju koja izaziva navalu adrenalina, saspens i uzbudljiv narativ, ili upravo zbog toga), udaljio serijal od njega samog i osudio ga (kao i svakog naslednika koji prihvata Kameronovu viziju) na neautentičnost i beživotnost. Finčerova autopsija ne nalazi ništa više tragova vanzemaljskog prisustva u *Osmom putniku drugi deo* nego što Klemens nalazi u telu devojčice. Izvršivši tu operaciju, Finčer je objavio kako namerava da serijal vrati samome sebi, odnosno nazad ka našem, kako se čini, neutaživom zanimanju za protagonistkinju i njenog suparnika, i na metafizička pitanja koja su inspirisala i održala u životu njihovu uzajamnu fascinaciju i odbojnost.

Finčerova odlučnost da stvari vrati na metafizički nivo obznanjuje se u trenutku kulminacije prvog dela filma, to jest prvog čina u filmu, kada posmatramo kremiranje Hiksa i Njut u pećima topionice. I ta scena je organizovana i montirana ekonomično i s mnogo stila: nadzornik Endruz izgovara nekoliko formalnih rečenica, on samo izvršava svoju dužnost pre nego što se tela bace u vatru, a zatim sledi mnogo upečatljiviji govor Dilona. Dillon je vođa zatvorenika i pokretačka snaga „apokaliptičkog, milenarističkog hrišćanskog fundamentalizma”, koji ove kriminalce povezuje u njihovom samonametnutom izgnanstvu iz sveta ljudi; oba govora su isprekidana scenama rađanja vanzemaljca iz psa, koji je poslužio kao domaćin njegovom fetusu (psa je inficirao „prilepak” koji je u kapsulu ušao iz *Sulaka*).

Govoreći o tome da su dva tela „uzeta iz senke naših noći, oslobođena sve tame i bola”; Endruz artikuliše onaj model religijskog verovanja koje sebe razume kao sredstvo da se pobegne ili prevaziđe patnja i smrt, kao perspektivu koja je u stanju da i svojim objašnjenjem patnju i smrt učini prihvatljivijom, na neki način ublaži. Dillon, međutim, pita:

Zašto su nevini kažnjeni? Zašto patnja, zašto bol? Nema nikakvih obećanja, ništa nije izvesno – samo to da su neki pozvani, neki spašeni. Predajemo ova tela praznini, činimo to radosnog srca jer se u svakom semenu nalazi obećanje cveta, i u svakoj smrti, pa i najmanjoj, uvek je novi život, novi početak.

Dillon, dakle, poriče da vera nudi bilo kakve odgovore na ova pitanja, bilo kakva rešenja za ove „probleme” – ljudska patnja nije problem koji se može razrešiti ili ublažiti. Nezasluženi bol neće, za pojedinca koji mora da ga trpi, biti manje bolan i manje nezaslužen ukoliko predstavlja suštin-

ski važan doprinos dostizanju većeg dobra (hrišćanska teologija, nasuprot tome, tvrdi kako patnja nevinih nije nešto nesamerivo, te da može da bude prihvatljiva kao deo Božjeg plana za dostizanje nekog većeg dobra za čitavo čovečanstvo). Dillon zna da kišne kapi padaju i na pravedne i na nepravedne, da prirodni svet nije organizovan tako da nagrađuje i kažnjava prema moralnoj zaslugi, kao i da svaki adekvatan odgovor na takav svet mora to priznati.

Dillon smatra da ljudski život ne može da se shvati ako se ne uzme u obzir to da on može zavisiti od slučajnosti, da je podložan bolu i smrti – to jest zakonu tela. U skladu s tim, autentična ljudska egzistencija ne može da se dostigne poricanjem naše otelovljene konačnosti, niti bilo kakvim objašnjenjem koje bi taj aspekt minimiziralo, već samo priznanjem da taj teret moramo da nosimo. A taj teret uključuje ne samo činjenicu da je svet nezavisan od naše volje, već da je takvo i naše sopstvo (ili barem sopstvo koje odbija tu novu viziju sveta). Dillon govori o novom životu, novom početku – o transformaciji ljudskog sopstva. Ali koreni tog obećanja su u smrti starog sopstva, i Dillon o tom starom sopstvu govori kao o nečemu od čega smo spaseni, kao nečemu što napuštamo kada čujemo poziv novog.

Prva njegova tvrdnja implicira da promena i spasenje mogu da izrastu samo iz punog priznanja starog; njegova zajednica robijaša jasno pokazuje šta on pod tim podrazumeva. Ostajući zajedno u uslovima svog zatočeništva, oni priznaju pravičnost svoje kazne i time svoju iskvarenost, svoj identitet kao „ubica i silovatelja žena”; ali oni, takođe, vide unutrašnju vezu između te iskvarenosti i ljudske prirode kao takve, vide u svojoj iskvarenosti jedan aspekt izvorne ljudske grešnosti koja nadilazi svako individualno pokazivanje htenja da se čini zlo. Stoga oni pokušavaju da žive s radikalno mračnom idejom o samima sebi i svojoj ljudskoj prirodi, koja je svima zajednička, da takoreći prebivaju u toj ideji; samo zahvaljujući naporu da „tolerišu ono što se ne da tolerisati”, oni ostaju otvoreni za mogućnost transformacije i ponovnog rođenja. Druga njegova tvrdnja je, međutim, da taj novi život nije nešto što mi možemo prizvati, stvoriti ili inicirati iz nas samih, već da je nešto u šta smo pozvani; spasenje je iskustvo milosti, slobodno i nezakoniterno ispoljavanje preobražavajuće Božje ljubavi, koju mi niti zaslužujemo niti kontrolišemo, ali za koju možemo ili da sami sebe zatvorimo, ili pak da za nju budemo otvoreni.

Zašto je, dakle, Finčer sekvencu kremiranja montirao tako da Dillonove reči o novom životu, koji se javlja iz svake smrti, pa i najmanje, poveže sa novim rođenjem vanzemaljskog života iz smrti psa? Nije verovatno da će takav izdanak razdragati bilo čije srce. Vlasnik psa odgovor na svoje pitanje daje već u samom pitanju: „Kakva životinja je u stanju da psu učini ovako nešto?” Odgovor glasi: svaka životinja čija priroda to zahteva. Podsećajući nas kako je vanzemaljac jednako spreman da oplodi i ljudsko i

176 neljudsko telo, Finčer sugerise da je život, područje biološkog, sa svojim nezaustavljivim porivom da opstane i da se razmnoži, i sa svojom jednako nezaobilaznom izloženošću smrti i istrebljenju, jednostavno prirodan – ni manje ni više od toga. Vanzemaljca radi samo ono što njegova priroda od njega zahteva. Opasnost da ćete postati nečiji plen i nastradati nije vezana za upad potpuno strane sile u život date vrste, već pre suština i preduslov života – deo onoga šta to znači pripadati području prirode. „Krv i meso” neminovno nasleđuju sve te opasnosti i stoga se one ne mogu poreći (kao što Endruzovo hrišćanstvo pokušava da ih porekne), već se moraju priznati (kao što Dilonovo hrišćanstvo pokušava da ih prizna).

Ukoliko, međutim, priznamo da pripadamo prirodi i životu koji nas arbitrarno daruju i arbitrarno nam uskraćuju (ljubav i decu, talente i sreću, zdravlje i bolesti, život i smrt), i da su priroda i život u svako živo biće usadili – reklo bi se nezaustavljiv – nagon za samoodržanjem i zadovoljstvom, i dalje važi ono pitanje od malopre: postoji li neka perspektiva iz koje bi bilo moguće sve ovo prihvatiti kao deo bivanja čovekom, a ne pasti u očaj zbog apsurdnosti i besmisla života? Mogu li ljudska bića da u potpunosti prihvate to šta su i ko su, i da i dalje tvrde kako je život smislen? Može li Ripli to da učini?

Zaključno sa kremacijom, Ripli je bila prisiljena da se u potpunosti suoči sa kontingencijom ljudskog života, njegovom podložnošću proizvoljnim obrtima. Posle gubitka dvoje ljudi čiji je ulazak u njen život bio proizvod puke sreće i koji su joj bili jedina nada da će njena spremnost da voli i neguje nekog naći svoje ispunjenje, Ripli se našla u svetu u kome nema nijednog proizvoda ljudske kulture koji nadilazi industrijsku revoluciju – u svetu u kome je srednjovekovni uslovi života primoravaju da sa đubrišta skuplja nefunkcionalne ostatke tehnologije, i čak da obrije glavu i genitalije. Finčer svlači Ripli do gole kože u potrazi za neizbrisivim jezgrom onoga što je njena suština.

Mi, međutim, iz prethodnih filmova serijala znamo šta je ta suština, šta je to što ju je izdvojilo od ostalih članova posade na *Nostromu*, učinilo je dostojnim protivnikom vanzemaljcu i dalo joj snage za dvoboj sa „maticom”: reč je o njenoj košmarnoj viziji ljudske seksualnosti i plodnosti. Stoga Finčerovo brutalno uklanjanje svega suvišnog sa Ripli ostavlja i nas i nju suočene sa svetom, koji je najpotpunija moguća realizacija tog košmara: Fiorina 161 je inkarnacija sveta njenih strahova, njenih fantazija koje su je učinile onim što jeste. Tu živi grupa muškaraca čija priroda otelovljuje upravo onu viziju muškosti koja ju je do tog trenutka navodila da odlučno čuva svoj seksualni i fizički integritet. A tu je i vanzemaljca, čije vrebavanje kroz cevi i hodnike zatvora nije ništa drugo do inkarnacija istine o zatvoru kao takvom, istine o zatvoru iz njene perspektive; sa tim vanzemalcem ona je već izgubila svoju ličnu bitku – ne zato što joj je nedostajalo odlučnosti,



već zato što je vanzemaljac bio u stanju da iskoristi njenu ranjivost (tačnije govoreći, njenu nemogućnost, budući da je konačno biće, da beskonačno dugo ostane u svesnom stanju). Ona je omamljena, silovana i oplodena, i rađanje potomstva će biti njen kraj. Nije ni čudo što se bori da se čuje njen glas u tom svetu, što se bori sa iskidanim tkivom svog grla i protiv užasne fiksacije zatvorenika na njenu ženskost a ne na njenu individualnost.

Finčer se ovde ponovo razračunava, ili bolje izravnavaju račune sa Džejsom Kameronom. Drugi nastavak serijala počinje tako što Ripli tokom hipersna ima košmar u kome ju je vanzemaljac oplodio i iz njenog tela počinje da izlazi novi vanzemaljac. Kameron svoj film nudi kao terapiju, koja je Ripli potrebna da bi se probudila i oslobodila tog košmara. Finčer pak svoj film predstavlja kao buđenje Ripli iz Kameronovog sna, kao napuštanje njegove fantazije o tome šta za njegovog protagonistu znači ispunjena egzistencija, i iz njegove fantazije da je ljudski život nešto što, uz odgovarajuću meru napora s naše strane, može da izađe na dobro. Za Finčera ništa – čak ni postizanje potrebnog stepena emotivne otpornosti, idealne kombinacije muškog ratnika i ženske negovateljice – ne može nikome garantovati srećan kraj, niti ikoga učiniti otpornim na zlu sreću ili nezgodu. A naročito ne Ripli, koja je kućevni tip i kandidat za srećan privatni život taman onoliko koliko su i zatvorenici oko nje kandidati za uspostavljanje uspešnih i uzajamno ispunjavajućih odnosa sa ženama. Ono što je odredilo Ripli, to ju je takođe i osudilo na život koji je toliko duboko, i toliko dugo, definisan vanzemalcem da ona, kako sama kaže, „ničeg drugog ne može da se seti”. U tom smislu, Ripli ne samo da je član vanzemaljske porodice (kako ona to kaže i kako Finčer nagoveštava kada njegoa kamera naglašava porodičnu sličnost njihovih fizionomija), ona jeste vanzemaljac. Vanzemaljac je inkarnacija košmara koji je čini onim što jeste, košmara koji se u njoj oduvek na neki način inkubirao. Stoga vanzemaljac u trećem nastavku više liči na mesoždera koji ubija vreme u lovu nego na parazita: njegova sposobnost reprodukcije potpuno zavisi od uspešnog ishoda Ripline trudnoće – kao da je sama Ripli njegoa „matica”, izvor njegovog vlastitog života. Tako film prirodu, odnosno identitet Ripli predstavlja istovremeno i kao lavirint kroz koji je ona primorana da trči bez nade da će jednom pobeći i izaći, i kao žudnju da pobjegne iz zatočenosti u samoj sebi – film njenu prirodu prikazuje kao nešto što ona drži u sebi zatvoreno, a što zapravo neminovno nju samu zatvara i ograničava.

Kako onda treba razumeti činjenicu da u trećem delu *Osmog putnika* Ripli ne samo da prvi put prolazi kroz iskustvo heteroseksualnog odnosa, već i da je ona ta koja odnos inicira i, kako se čini, u njemu nalazi ispunjenje i uživanje? Nije li to potpuno u neskladu sa karakterom nekoga ko na njen način vidi prirodu ljudske seksualnosti – naročito tako brzo nakon sahrane svojih najbližih? U ovoj stvari sve zavisi od neposrednog i šireg

178 konteksta relevantne sekvence. Najpre pada u oči da se to događa neposredno pošto je Finčer oduzeo Ripli njenu nebiološku porodicu i prisilio je da se suoči sa hirurškim zahvatom nad ekspaniranom fizičkom realnošću ženskog tela (u obliku Njut nad kojom se vrši autopsija). Na toj pozadini, seksualni odnos sa Klemensom deluje kao pokušaj da se u seksualnom kontaktu sa muškarcem pronade emotivna uteha – kao da je Finčerova brutalna inverzija Kameronovog univerzuma (njegovo odbacivanje Kameronove identifikacije sa Riplinom užasnutom averzijom prema biološkoj realnosti seksualnog odnosa i materinstva i njegovog udovoljavanja toj averziji) dovela do toga da je ona prevazišla svoju raniju odbojnost prema ljudskom otelovljenju kao takvom.

No, taj uspeh Finčerove šok terapije je vrlo kratkog daha: Klemensa gotovo odmah ubija vanzemaljac, koji nadalje preuzima ulogu zaštitnika Ripli – njegovo faličko nasilje i interes ograničen isključivo na svoje vlastito potomstvo preciznija je slika prirode seksualnog partnerstva nego što je to Klemensova nežna dobronamernost. Čini se da ovu tezu potvrđuje širi kontekst u koji Finčer smešta njihov seksualni odnos: njemu prethodi silovanje Ripli i njeno oplodavanje od strane vanzemaljca, a posle njega sledi rođenje vanzemaljca iz njenog tela. Osim toga, umesto samog čina posmatramo ubilačku agresiju (sve što vidimo jeste to kako Ripli pita Klemensa da li je smatra privlačnom, a zatim vidimo njega koji joj se posle svega zahvaljuje, ali prostor između ta dva momenta ne zauzimaju romantične slike njih dvoje kako vode ljubav već slike prvog napada u kome vanzemaljac ubija zatvorenika). Finčer na ovaj način stavlja znak jednakosti između seksualnog odnosa Ripli i Klemensa i oplodavanja fetusom vanzemaljca – kao da hoće da kaže kako nije moguće pobeći od one percepcije heteroseksualnog odnosa koju ima sama Ripli: heteroseksualni odnos je ubilački napad, trudnoća je zaraženost parazitom, a porođaj je čin u kome telo vrši smrtonosnu izdaju samoga sebe. Činjenica da se vanzemaljac pojavljuje neposredno posle druge Klemensove penetracije u njeno telo (iglom na špicu) samo doprinosi snazi ovog tumačenja. Kao da je Ripli time što je dozvolila seksualnu penetraciju povredila nevinost, u kojoj, veruje, leži njena moć da se odupre vanzemaljcu, i tako ga ponovo prizvala u svoj svet. Ona ne može tako lako da pobegne od sebe.

Međutim, puno značenje tog filmskog izjednačavanja odnosa između Ripli i Klemensa sa ranijim susretom Ripli i vanzemaljca postaje jasno tek ako postavimo pitanje da li je Ripli uistinu potpuno svesna šta joj se dogodilo tokom hipersna. Tokom uvodne sekvence filma ima indicija da ju je penetracija „prilepka” uznemirila tokom sna i da je možda ostavila neki trag u podsvesti. Njeno postepeno shvatanje šta joj se zapravo dogodilo može da se posmatra i kao prevazilaženje početnog potiskivanja, ali i kao otkrivanje nečega sasvim novog. Možemo prihvatiti da njoj jutarnja

mučnina može izgledati kao simptom predugačkog hipersna – ali kako je moguće da ona ne shvata šta znači to što je vanzemaljac nije napao onda kada je napao i ubio Klemensa? I kako nije iz Bišopovog potvrđivanja da je bilo „vanzemaljske aktivnosti” na *Sulaku* odmah zaključila, budući da ni Hiks ni Njut nisu bili zaraženi, da je žrtva bila neminovno ona? Naravno, u njenoj reakciji na zastrašujuću sliku neuroskenera, sliku posle koje više nije bilo mesta sumnji, jedva da je bilo tragova iznenađenja.

Pretpostavimo onda da je ona od prvog trenutka na Fiorini 161 na nekom nivou bila svesna da je bila objekt seksualne penetracije; na osnovu toga možemo doći do još dva nova tumačenja za pojavu njene iznenadne, i ni sa čim ranijim uporedive, želje za seksualnim odnosom.

Prvo tumačenje kaže da je njen odnos sa Klemensom simptomatično ponavljanje tog prethodnog odnosa – upravo ono što bi i moglo da se očekuje od nekoga ko još uvek nije u stanju da potpuno sebi prizna kroz kakvo je traumatično iskustvo prošao. Taj njen iznenadni nagon je način na koji njeno telo istovremeno objavljuje i skriva šta mu se dogodilo: ona oseća potrebu da izvede čin čija je priroda takva da tačno reprezentuje početnu traumu, ali je istovremeno i savršeno maskira.

Prema drugom tumačenju, upravo je oplodivanje vanzemaljskim fetusom omogućilo Ripli da ima ljudski smisljeni seksualni odnos sa Klemensom. Na kraju krajeva, ratnik-negovateljica iz *Osmog putnika drugi deo* – pa čak i ljubiteljka mačaka iz prvog nastavka – ipak nije potpuno lišena obične ljudske želje da pruža i prima ljubav; ona je samo užasnuta fizičkim aspektom prirodnog medija, odnosno sredstvima izražavanja te ljubavi, zahvaljujući kojima ljubav može da bude, i bukvalno i metaforički, kreativna. Zato Ripli nije u stanju da svesno postupa na način koji bi je vodio ostvarenju onoga što ona želi. Ali svet trećeg nastavka, definisan onom uvodnom sekvencom, takav je da je Ripli u njemu, ne svojom voljom, već prošla kroz najgori košmar heteroseksualnog odnosa i preživela. Pod pretpostavkom da zna šta joj se desilo, u tom svetu je stvarni ljudski heteroseksualni odnos demistifikovan, i tako je za nju postao realna opcija.

Smirena samouverenost sa kojom Sigurni Viver nastupa u sceni sa Klemensom (direktnost sa kojom verbalizuje svoj poziv, direktnost koja, međutim, nije praćena hladnoćom) sugerše da je ovo drugo tumačenje tačno – da je seksualni odnos sa Klemensom kratko ali intenzivno prevladavanje same sebe (i istovremeno potvrda da je košmar vanzemaljskog začeca, košmar koji je postao stvarnost, zapravo prikrilo istinu o ljudskoj seksualnosti), a ne simptomatsko potvrđivanje njenog trenutnog samorazumevanja (i simptomatska potvrda da je vanzemaljsko začecje zapravo inkarnacija monstruoze istine o ljudskoj seksualnosti). To postignuće, međutim, vrlo brzo postaje sasvim beskorisno: realnost sa kojom se Ripli mora suočiti je realnost u kojoj je Klemens mrtav, a ona „domaćin” za buduću vanzemalj-

180 sku „maticu” – realnost u kojoj je istina o ljudskoj seksualnosti, na koju je ona na tren mogla da baci pogled, zbrisana time što je njena noćna mora postala realnost. Od tog trenutka jedino važno postaje to kako će ona reagovati na stravično ponavljanje već poznatih situacija.

U početku, njena reakcija je suicidalna. Pošto, kako sama kaže, „nije u stanju da uradi ono što treba da uradi”, ona traži pomoć od drugih – najpre pokušava da privuče pažnju vanzemaljca, a zatim pokušava da uveri Dilona da sprovede dogovor o uzajamnom ubistvenom paktu, koji je ona inicijalno napravila sa Hixsom. On odbija, što nije iznenađujuće s obzirom na to da hrišćanstvo na samoubistvo gleda kao na najgori od svih grehova, kao na greh protiv Duha svetog: samoubistvo je krajnji izraz očajanja, u njemu se grešnik odnosi prema sebi na način koji potpuno isključuje Boga. U Dilonovoj interpretaciji, samoubistvo nije toliko priznanje njene grešnosti koliko dopuštanje da ta grešnost obuhvati njeno sopstvo i zavlada njime, zatvarajući ga za primanje moguće milosti. U početku, on se pretvara da će zadovoljiti njen zahtev, a potom udara sekirom po metalnim šipkama rešetke na koju se ona naslonila – time Dilon želi da joj da lekciju kako da savlada taj poriv i da ono što ju je snašlo iskoristi za nešto dobro.

I to je zaista ono što ona čini. Vanzemaljac neće da je napadne i to je od presudnog značaja za konačni uspeh pokušaja da se on uhvati. Ali onda stiže i poslednje iskušenje, naučni tim koji je poslala Kompanija. Zahvaljujući Ripli, naučnici nisu uspeali da uhvate vanzemaljca-ratnika, ali zato je „matica” u njenoj utrobi. Bišop II, koji za sebe kaže da je čovek i da je dizajnirao seriju androida prema svom liku, uverava je da oni samo žele da hirurškim putem izvade vanzemaljca iz njenog tela i da ga unište – on joj zapravo nudi život, mogućnost da ima decu i da zna da je vanzemaljac uništen. Ali Ripli mu ne veruje – ona ne može da mu veruje. Stoga ona ne ide njemu u susret nego se baca na leđa, raširenih ruku, u peć koja je nedavno progutala tela njenog muža i deteta. Spušta se u plamen, dok „matica” izlazi iz njenog tela; Ripli je nežno hvata i spušta joj glavu na svoje grudi, kao što bi učinila i detetu.

Logika univerzuma stvorenog ovim serijalom, kao i logika koja određuje prirodu same Ripli, ovde je konačno došla na svoje. Budući da vanzemaljac potiče iz njene unutrašnjosti, da je on otelovljena projekcija njenih najdubljih strahova, Ripli može da ga uništi samo ako uništi i samu sebe. Njihovo zajedničko uništenje je i uništenje samog tog univerzuma budući da je njihovo zajedničko postojanje ono što je učinilo taj univerzum onim što on jeste. Čini se kao da je nakon ekspanzivne, afirmativne faze u drugom nastavku, ovaj monstruozi kosmos sada tako radikalno kontrahovan da samo apsolutno poništenje može da bude njegov odgovarajući kraj. Završetak je ovde apsolutan, i događa se na mnogo nivoa odjednom, ali na tako elegantan način da je gotovo moguće prevideti njegov nihilizam.

Da li treba ono što je Ripli uspela da učini na kraju svog života da razumemo kao samouništenje ili kao uništenje onoga u njoj samoj što je odredilo prirodu vanzemaljca i njegovog univerzuma? Da li je ona prosto uništila samu sebe ili je to njeno samouništenje istovremeno i samoprevazilaženje? Na kraju krajeva, njena smrt bukvalno uništava i izvor vanzemaljskog života u njoj, i zaista jeste jedini način da se on uništi. Ripli bez sumnje teši vanzemaljsku „maticu” u njenim prvim i poslednjim trenucima života u spoljnom svetu – ne samo da je prošla kroz ostvarenje svog najgoreg košmara, onog o porađanju, i preživela, nego je u stanju i da se kao majka odnosi prema svom potomku. Naravno, ona ga teši u tišini, budući da ju je, kako se čini, njena sudbina učinila nemom; ali posle njenog pada čujemo kako se emituje njena poslednja SOS poruka sa kapsule *Narcis* iz prvog nastavka. Poslednja stvar koju je učinila u svom životu, uprkos njenom vanzemaljskom „drugom” koje je izbilo iz nje, mogla bi da se shvati kao ponovno zadobijanje vlastitog glasa, onog glasa koji se prvi put zaista čuo u toj poruci. Njena smrt je stilizovana po uzoru na hrišćansku ikonografiju: Finčer njen skok u smrt prikazuje kao raspeće, zahvaljujući kojem će ljudski rod biti iskupljen; to nas dalje navodi na pitanje da li u tom samospaljivanju možda možemo da pronađemo nešto što potvrđuje život.

Dilon bi svakako našao. U očima njegove zajednice, vanzemaljac je zmaj, demonski moćni ubica i silovatelj, čija je priroda takva da robijaše stavlja u poziciju onih koji su bili žrtve njihovih zločina – jednom rečju, u njemu je inkarnirana njihova grešnost. Stoga odbijanje Ripli da dopusti da se vanzemaljac razmnožava posredstvom nje, odbijanje da ona bude sredstvo za njegovu dalju transmisiju kroz ljudski svet, nije ništa drugo do živi primer, oličenje onoga što je motivisalo tu zajednicu zatvorenika da ostane na Fiorini 161 – njeno odbijanje je varijanta odlučnosti toga kolektiva da prizna svoju grešnost, da sam sebe spreči da tu grešnost reprodukuje i da čeka na milost koja bi mogla da mu dozvoli da je prevaziđe. U očima Dilonu, ono što Ripli radi predstavlja objavu da je ona primila milost – da je spasena od same sebe, pozvana da podražava Hrista. Ona je grešnost te zajednice uzela na sebe, sve do tačke svoje smrti, i čistota njene žrtve pruža obećanje iskupljenja.

Ali, možemo li zaista da apsolutni kraj univerzuma ovog serijala vidimo kao novi početak? Šta bi, u takvom jednom svetu, mogla značiti vera u vaskrsnuće tela?

[...]

#### 4. *Monstrumova majka*

*Osmi putnik, uskrsnuće (Alien Resurrection)* Žan-Pjera Ženea

Da li je *Osmi putnik, uskrsnuće* nastavak trećeg, pa tako i prva dva nastavka o „osmom putniku”? Moglo bi se pomisliti da prisustvo vanzemaljaca i

182 Sigurni Viver u ulozi Ripli garantuje da jeste; međutim, ovo zapažanje ne vodi odgovoru, već nas primorava na dalja pitanja. Možemo li uzeti zdravo za gotovo da su vanzemaljci u ovom filmu pripadnici iste vrste koju smo sreli u prethodnim filmovima i da je Ripli iz ovog filma ista ona osoba čije smo transformacije pratili od samog početka na brodu *Nostromo*? Finčer je imao snažnu želju za pročišćenjem i stavljanjem tačke na čitavu priču, pa tako na kraju trećeg nastavka umiru i Ripli i poslednji pripadnik vanzemaljske vrste. Stoga Ženeov film, posežući za sredstvima koja nudi žanr naučne fantastike, ponovo stvara „maticu” i njenog „domaćina”, jednostavno objasnivši da su oni klonirani iz genetskog materijala koji je pronađen u medicinskoj laboratoriji na Fiorini 161. Ali, kao što na samom početku naučnici (koji su nekada radili za vojsku, ali sada na svoju ruku obavljaju eksperimente) jasno kažu, kloniranjem je stvorena jedinstvena individua – ne radi se o individi koja je identična sa onom od koje je genetski materijal dobijen. Klon pod imenom Ripli nije sama Ripli – njeno telo nije telo Ripli (bez obzira na to koliko liči na telo koje je progutala peč na Fiorini) i njena psiha ne čini jednu celinu sa psihom Ripli (odnosno, klon mora sam da stekne svoja iskustva i sećanja). Kako to Kol kaže, ona je „veštačka vrsta, konstrukt odgojen u proklesoj laboratoriji”.

Naravno, kako priča odmiče, tako klon polako otkriva da ima pristupa u sećanja i karakter Ripli – ali to je rezultat upravo onog aspekta njene prirode zahvaljujući kojem se razlikuje od svog genetskog „originala”. Taj klon se čak ne može smatrati ni pripadnikom ljudske vrste, one vrste kojoj je pripadala Ripli. Njena krv je kisela, njeno telo se oporavlja i zalečuje mnogo brže od običnog ljudskog tela, njeno čulo mirisa je mnogo razvijenije od ljudskog, ona poseduje intuitivnu svest o tome šta misle i šta rade vanzemaljci u njenoj blizini. Ona, u stvari, nije ni potpuno čovek niti potpuno vanzemaljac, već neka vrsta hibrida – kultura čiju genetsku osnovu čini kombinacija ljudskog i vanzemaljskog (što je posledica činjenice da je fetus vanzemaljske „mattice” uspostavio parazitski odnos sa telom Ripli). Jedna od manifestacija te hibridnosti – njeno učestvovanje u mislima vanzemaljske „košnice” i sećanjima te rase – omogućava joj da prizove u sećanje Riplin život i smrt.

Ako klon Ripli nije sama Ripli, kako onda možemo reći da je klonirana vanzemaljska „matica” koja se nalazila u njoj identična svom genetskom originalu? Pitanja ličnog identiteta možda nisu toliko urgentna – i u svakom slučaju su manje jasna – kada je reč o vrsti u kojoj je zajednica primarna; ali zato se ovo isto pitanje može postaviti u pogledu identiteta same vrste. Ako je „matica” novo izvišće vanzemaljskog života u Ženeovom univerzumu, u kome je dve stotine godina prošlo od kada je originalna vrsta vanzemaljaca istrebljena, da li bi razmnožavanje te „mattice” trebalo da posmatramo kao prostu reprodukciju te ranije vrste? U stvari, ne može-

mo da ga posmatramo na taj način: klonirana „matica” nije čisti izvor te nove manifestacije vanzemaljskog života i njena reprodukcija nije jednostavno umnožavanje njenog monstruoznog „originala”. Genetska hibridnost „mattice” jasno se očituje u ljudskom elementu koji je Ripli prenela na svog potomka (i što je poklon koji je zbog prvobitnog greha dodeljen svim ženkama ljudske vrste) – ona prolazi kroz trudnoću, trudove i porođaj: „U bolovima češ rađati svoju decu.”

Žaneov film tako uspeva da spoji dva navodno suprotna ili nespojiva vida reprodukcije. Kloniranje se vezuje za ponavljanje, za nepostojanje kvalitativne razlike, dok je kod hibridnosti reč o kultivisanju razlike, o novoj kreaciji. U filmu *Osmi putnik, uskrsnuce* kloniranje, međutim, dovodi do hibridnosti; čak ni replikacija gena ne može da stane na kraj evolutivnom impulsu prirode, njenoj moći da se transformiše i samu sebe prevazilazi. Zbog toga ovaj film ne pokušava da ide „preko” završetka u prethodnom nastavku tako što će dići iz mrtvih, bilo Ripli bilo njeno vanzemaljsko „drugo”, i u tom smislu on kao da se nadovezuje – time što ga dovodi u pitanje – na Finčerovo teološko razumevanje tog narativnog univerzuma; kao što to nagoveštava još želja nevernog Tome da se uveri kako je Hrist ustao iz mrtvih, religijska ideja uskrsnuća je vezana upravo za telesni kontinuitet koji kloniranje ne može da obezbedi. Stoga se naslov Žaneovog filma ne odnosi na uskrsnuće vanzemaljske vrste ili najljućeg neprijatelja te vrste, već svoj hibrid kloniranja i hibridnosti opisuje kao vanzemaljsku vrstu uskrsnuća – kao nešto što je „nelagodno drugo u odnosu na svaku poznatu religijsku ideju o prevazilaženju smrti.

Time Žene, razume se, i odnos svog filma prema filmovima koji su mu prethodili definiše kao stran i drugačiji: budući da nijedan od njegovih kloniranih junaka nije identičan sa odgovarajućim junacima ranijih nastava, ovaj film ne može da se razume samo kao još jedan nastavak. Njegov univerzum je istovremeno i u potpunom diskontinuitetu sa univerzumom prethodnih filmova i od njega u velikoj meri zavisao; Ženeovi tematski i stilski kodovi duguju sve i ništa obrascima koji su prethodno postavljeni. Kalemeći svoj specifični filmski senzibilitet na ono što je dobio u nasleđe, Žene sebe vidi kao graditelja novog sveta koji se sastoji od starih komponenti, sastavljenih na radikalno nov način – sveta koji je hibridni klon svojih predaka. On od ideje nastavka, koja je uspostavljena dosadašnjim nastavcima, stvara hibridnog klona. Onaj ko ozbiljno shvata treći nastavak, taj mora priznati da nije moguće dalje razvijati priču u uslovima koji su tu priču stvorili: svaka dalja evolucija podrazumeva odbacivanje tih uslova. Žene je transponovao centralne teme u novi ključ – i to je bio jedini način na koji je on mogao da prizna dubinu i celovitost Finčerovog završetka serijala, a da istovremeno ne prihvati da je tu i kraj.

Ustanovljujući uslove svog univerzuma, odnosno transfigurirajući nasleđene uslove, Žene se prirodno oslonio na svoj filmski senzibilitet već pokazan u dva njegova prethodna filma (koje je snimio zajedno sa Markom Karoom [Marc Caro] – tako da se može reći da je i njegov senzibilitet u izvesnom smislu hibridan): *Delikatesna radnja* (1991) i *Grad izgubljene dece* (1995). Porodična sličnost između sveta ovog poslednjeg filma i sveta *Osmog putnika, uskrснуće*, značajno prevazilazi činjenicu da noseće uloge u oba slučaja tumače isti glumci. U *Gradu izgubljene dece* reč je pokušaju grupe kvazinaučnika, uglavnom klonova jednog od saosnivača te grupe, da ukradu snove od siročića, koje i drugi odrasli likovi, ništa manje strašni i monstruozi, iskorišćavaju za neke druge, direktnije kriminalne svrhe. Tim dvema konfrontiranim, a jednako ka zloupotrebi orijentisanim strategijama, suprotstavlja se mala banda dece, koju vodi tamnokosa devojčica jake volje; ona se udružuje sa snagatorom iz cirkusa po imenu Jedan, prostodušnim ali moralno čistim divom, detetom u telu odraslog, koji želi samo da spase svog mlađeg brata iz ruku naučnika. U tom gradu ljudska tela su na različite načine deformisana i obogaljena, forma tela je nestabilna i tela su podložna transformaciji. Film kao da želi da istakne nelagodu animiranog ljudskog tela, koje je intimno povezano s animalnim i istovremeno sposobno da u sebe inkorporira ono neanimirano, neživo. Jednu grupu kriminalaca vode dve žene spojenog trupa, a tu je i čovek koji roj buva-ubica tretira kao svoju decu; druga grupa koristi religijsku sektu čiji članovi spajaju svoja tela protetičkim pomagalicama kako bi poboljšali sluh i vid; i konačno, na strani naučничkog tima nalazi se mozak u tegli. Tehnologija prožima kulturu, ali tako da svoje (uglavnom mračne) zadatke obavlja upotrebom apsurdno komplikovanih aranžmana, čiji su elementi zapravo vrlo primitivni delovi – Žene kao da se podsmeva hibrisu njenih samozadovoljnih tvoraca, koji se dive vlastitoj inteligenciji i kreativnosti.

Ovaj univerzum ima mnogo toga zajedničkog sa univerzumom *Osmog putnika, uskrснуće*. Inicijalni plan bande pirata sa broda *Beti* obuhvata prodaju živih ljudskih tela naučnom timu čijem su programu kloniranja potrebna tela koja će biti „domaćini” za vanzemaljce; ipak, na kraju se plan menja u skladu s moralnom vizijom sićušne brinete, zapravo robota po imenu Kol. Pirati bez prestanka pokazuju kako detinjasto uživaju u oružju i kako umeju da se do samozaborava prepuštaju zadovoljavanju fizičkih apetita (u *Gradu izgubljene dece* primer toga je brat Jednog i njegova neutaživa želja za jelom). Među članovima bande je i inženjer koji je invalid – a njegova invalidska kolica imaju i delove koji su, kada se na drugačiji način sklope, zapravo vatreno oružje. Zatim, tu je i div, doduše ne preterano nežan. Potom, stručnjak za oružje koji svoje pištolje nosi vezane za pomič-



ne metalne proteze. Na njihovom čelu je klon Ripli, koja zbog svoje fizičke i moralne čistote, kao i genetske i duhovne harizme, ima ulogu Jednog među svojom novom braćom i sestrama. I konačno, visokonapredna tehnologija na brodu *Origa* – sistem za identifikaciju na osnovu daha, mašina za otapanje smrznutih kockica viskija i besmisleno duboka rupa u kojoj se nalazi klon Ripli – puni su apsurdnosti i primitivizma.

Svet *Osmog putnika*, *uskrснуće* bez sumnje je varijanta Ženeovog sveta, ali da li je on u isti mah makar hibridni klon univerzuma koji je ustanovljen u prethodnim nastavcima tog serijala? U tom univerzumu je, nema sumnje, nauka shvaćena kao opasna, a tehnologija kao neophodni, mada i zastrašujući dodatak ranjivom ljudskom telu; ali u ovim filmovima nisu predstavljene kao apsurdne ili smešne, niti je krhkost tela ikada poslužila kao povod za mračne šale (kao što je to slučaj u epizodi kada kod Ženea Džoner baca nož u Vrisovu paralizovanu nogu, ili kada vanzemaljac razbija lobanju generala Pereza, ili kada vanzemaljski fetus, izlazeći iz grudi svog „domaćina”, u isti mah probija i grudi doktora Vrena). Isto tako, u ranijim nastavcima nismo imali prilike da vidimo tako neupitnu sigurnost u robusnost ljudskosti (i naše sposobnosti da je priznamo), čak i u situacijama kada ljudska telesnost prolazi kroz najekstremnije mutacije. Čini se da je u ovim aspektima Ženeov filmski senzibilitet u dubokom nesaglasju sa prethodnim filmovima – utisak je, čak, da je on snimio neku vrstu parodije ili karikature, i da se ono što su njegovi prethodnici tretirali kao duboko i zastrašujuće kod njega javlja kao smešno ili trivijalno.

Ovaj utisak je u velikoj meri doprineo tome da *Osmi putnik*, *uskrснуće* ne naiđe na naročito uvažavanje među onima koji visoko cene ostale nastavke. Međutim, postoje dobri razlozi da se dovede u pitanje ispravnost tog utiska ili barem stava da je taj aspekt najvažniji za kritičarski pristup filmu. Mislim da te razloge možemo najbolje razumeti ukoliko se najpre prisjetimo još nekih relevantnih karakteristika Ženeovih ranijih dela. Za početak, *Grad izgubljene dece* predstavlja nam svet u kome roditelja ili nema ili su roditeljski likovi potpuno izopačeni (deca u tom gradu su ili siročad ili usvojenici zlonamernog Oktopusa; žena koju klonovi zovu „mama” samo je supruga njihovog „originala”, a otac Jednog umire u prvim scenama filma). U tom filmu se seksualnost odraslih prikazuje kao ogavna ili opasna (Jedan sa seksualno privlačnom ženom ima kontakt samo u jednoj prilici i to je prikazano kao pretnja njegovoj moralnoj čistoti, iskušenje da izda svoje prave kompanjone i prijatelje, to jest dečju bandu i, pre svega, svoju usvojenu sestru Mijet). U ovom pogledu, Ženeov svet i svet *Osmog putnika* su u potpunom saglasju; na primer, u slučaju Ripli, koja umire na Fiorini 161, materinstvo je nešto što je na različite načine odsutno, izmešteno ili potisnuto – preduslovi za materinstvo, kao i direktni uslovi za njega (to jest, heteroseksualnost i plodnost ljudi, seksualnost tela) predstavljeni su

186 kao pretnja njenom fizičkom i duhovnom integritetu, kao njeno monstruozno „drugo”.

Osim toga, forma i stil Ženeovog ranijeg filma ukazuju na to da je moguće naći neku vrstu generičkog opravdanja za njegovo bavljenje ovim temama i nude način da se razume njegov inače zbunjujući modus usvajanja univerzuma vanzemaljca. *Grad izgubljene dece* je očigledno fantazija ili bajka, on priča priču u kojoj su deca glavni junaci i predstavlja svet posmatran s njihove tačke gledišta. Zbog toga odrasli u tom svetu deluju groteskno – njihovi ciljevi su ili skriveni, ili smešni ili suprotni interesima dece, zatim, njihovi tehnološki artefakti i verske preokupacije su direktno apsurdni, njihov odnos prema vlastitim najprirodnijim apetitima je vezan za zabrane i izobličenja, njihova seksualna priroda je potpuno neshvatljiva. Stoga su deca u ovom filmu ravnodušna prema tome što nemaju roditelje i veze uspostavljaju samo sa drugom decom, pre svega sa braćom i sestrama – sa decom koja su deo (stvarne ili izmišljene) porodice i stoga apoteoza aseksualne intimnosti. Tako Jedan neprekidno traga za svojim izgubljenim malim bratom i usvaja Mijet kao svoju malu sestru; Mijet dokazuje da zaslužuje takav tretman time što je spremna da se žrtvuje kako bi brata Jednog spasila iz demonskih snova najgoreg odraslog čoveka iz njenog sveta, što je, dakle, spremna na žrtvu za koju misli da je način da dobije brata (brata Jednog, kao i Jednog samog). Ovu bajku možemo da posmatramo kao detetov san o svetu odraslih – ili, radije, kao dečji košmar, budući da deca odrasle oko sebe vide kao nesposobne da sanjaju. Zbog te nesposobnosti odrasli zavide deci koja slobodno i lako nastanjuju predele i logiku sna. Zavide im toliko da čak žele da okupiraju te predele, da izvrše invaziju koja, naravno, njihove snove pretvara u noćnu moru iz koje onda više ne mogu da se izbave.

Da je bilo šireg uvažavanja ove presudno važne dimenzije Ženeove umetnosti, njegov noviji film *Ameli* (2001) bio bi spasen od onih koji ga napadaju – tako što bi bio spasen od njegovih mnogobrojnih ljubitelja. I u tom filmu svet posmatramo iz perspektive oštećenog deteta; cilj toga je da se pokaže kako smo na gubitku i kako nam snage opadaju ukoliko svet tumačimo kao bajku, a ne težnju da se prihvati fantazija po kojoj se ljudski život može shvatiti kao bajka. Žene na početku jasno kaže da su roditelji („majka neurotičarka i otac koji je santa leđa”) Ameli sistematski uskraćivali svaki fizički kontakt kojim bi joj pokazali da je vole, svako druženje sa drugom decom, pa čak i društvo zlatne ribice; na kraju su joj poklonili foto-aparat koji je igrao ulogu barijere između nje i sveta. Zahvaljujući tom poklonu, ona je uronila u anestezirajući svet slika (iz njenog foto-aparata, zatim filmova, video-rikordera i razglednica), i stigla do onoga što čini glavnu priču u filmu: do potrage za onim ko traga za čovekom koji navodno krstari Parizom samo da bi u fotografskim kabinama na železničkim

stanicama ostavio svoje iscepane fotografije. Ona kao da se zaljubljuje u očiglednu fascinaciju svog potencijalnog ljubavnika time što postoji neko ko je shvatio da fotografija (i kinematografija) poziva na narcisizam. Posledično, Amelijin pokušaj da kao odrasla čini dobro drugima ne treba shvatiti kao pokušaj pravilno orijentisanog srca da stane na kraj tome što ovaj svet ne dopušta da sve želje budu ispunjene, već kao pokušaj deteta, u telu odraslog, da iznova izgradi svoj svet prema slikama vlastite fantazije o njemu – fantazije koja je na kraju navodi da manipuliše drugima, da nanosi potencijalno traumatska iskustva bola i zadovoljstva (barem u jednoj prilici nasilno ih vraćajući scenama njihovog detinjstva) i, što je najvažnije, da pronade nebrojeno mnogo različitih načina da odloži trenutak u kome će se prikazati čoveku svojih snova i tako konačno ući u svet zrele seksualnosti. Tek kada shvati da je čovek koga ona i njen budući dečko traže zapravo serviser foto-aparata, čije su bačene slike samo deo postupka za proveru da li je dobro uradio svoj posao, te dakle izraz praktičnog pristupa u svetu odraslih i svetu rada, ona prestaje da odlaže odlučujući trenutak susreta i uspeva da prevaziđe svoje kompulzivne pokušaje da ostane dete i da zamišlja kako živi u svetu čudovišta, prinčeva i vila.

Moramo ovo razumeti da bismo razumeli hibridnog klona koga je Žene napravio, polazeći od univerzuma vanzemaljca, da bismo razumeli kako ovaj film ono realistično transfigurise u nešto što nije ništa manje u stanju da svoju moć crpe iz kinematografskog medija kao takvog: *Osmi putnik, uskrснуće* nudi prizore i logiku sna i bajke a ne realnog sveta (čak ne ni sveta budućnosti, to jest realnosti naučne fantastike). Svet koji vidimo u ovom filmu je svet u kome su glavni junaci deca po svemu osim po imenu. Ljudi tu prebivaju u svetu koji je prikazan onako kako ga vidi dete – svetu koji stoga poziva i te ljude (i nas same) da prihvate (fizičke i duhovne) apsurdne i monstrozne odraslih kao normalne i da svoj (i naš) instinktivni osećaj šta je normalno (bilo u nama bilo u drugima) posmatraju kao monstrozno ili apsurdno promašen.

### *Monstrozna deca*

Čak i među generalno mladolikom bandom pirata koji pokušavaju da se vrate na *Beti*, dva lika se ističu kao potpuno dečja. Sićušna građa Kol i njena duhovna nevinost sugerišu da ona ima status deteta. Kol se uključila u ovu potencijalno smrtonosnu farsu samo da bi ljudsku vrstu spasila od nje same – da bi spasila vrstu koja je, pošto je stvorila tehnologiju koja je stvorila nju (ona je, naime, robot koga su napravili roboti), potom odlučila da opozove i uništi i nju i njenu braću i sestre. Kol je sve vreme saosećajna. Film lavira između ideje da su njene dobre strane posledica toga kako je programirana i ideje da su one rezultat njenog prevazilaženja upravo tog

188 programa (na primer, bilo ju je potrebno nagovarati da se „poveže” sa centralnim kompjuterom, zvanim „otac”, kako bi zaustavila Vrenovo približavanje *Beti*). Ona, kreacija ili potomak ljudi, predstavlja otelovljenje ideje dečje nevinosti. Reklo bi se da iz dečje perspektive, koju nas Žene poziva da zauzmemo, monstroznost i sebičnost deluju kao izopačenje početnih ili prvobitnih vrlina, da se stiču iskustvom i kulturom, da su posledica odrastanja pa se stoga mogu izbeći tako što će se izbeći odrastanje. Najčistiji izraz te nevinosti jeste biće koje je sintetičko a ne od krvi i mesa, što Ženeu dalje daje priliku da izopačenje kojem je nevinost podvrgnuta poveže i sa našim usudom da budemo telesni i sa posledicama tog usuda – kao da kaže da, posmatrano iz perspektive deteta, seksualno sazrevanje i duhovna čistota isključuju jedno drugo.

Ipak, pravo dete u ovoj grupi je klon Ripli. Početne scene filma ukratko prikazuju njeno *in vitro* začeće, njen postoperativni izlazak iz prozirne posteljice ili čaure (kao da je porođaj carskim rezom, kojim je „matica” izvađena iz klona Ripli, istovremeno i rađanje samog klona iz „matice”, transfigurisuća rekonceptualizacija ili re-kreacija čoveka). Zatim sledi rekapitulacija toga kako je uče ljudskom govoru i ponašanju (primenjeni metod „tablice i puška za omamljivanje” podriva implicitnu tvrdnju naučnika da žele da je nauče kako izgleda uistinu civilizovani oblik života i da joj omoguće da u takvom životu ima svoj glas). Drugim rečima, vidimo kako se ona rađa i prolazi kroz osnovno obrazovanje, tako da u vreme kada stiže brod *Beti*, ona je tek dete u telu odraslog. Budući da mi u univerzum vanzemaljca uvek ulazimo tako što se identifikujemo sa perspektivom koju u odnosu na njega ima Ripli, naša tačka gledišta u ovom filmu je tačka gledišta novorođenog posthumanog bića – bića kome je sve novo i za koje ljudska perspektiva nije ništa prirodnija od perspektive vanzemaljca. U njenom slučaju onda, normalnom dečjem oscilovanju između toga da ono što je normalno vidi kao apsurdno i ono apsurdno vidi kao normalno treba dodati osećaj dislociranosti u pogledu vrste – gubitak bilo kakvog podležućeg osećaja srodnosti sa odraslima u njenom svetu, odraslima koji, bilo da su ljudi ili vanzemaljci, deluju čas monstrozno čas smešno. Klona Ripli ne samo da prvi put vidi svet – ona ga vidi onako kako ga niko pre nje nije video (nastanjujući ga osećajem mirisa ništa manje nego čulom vida, jednako kolektivno koliko i individualno, i uz to kao smrtnik koji je već umro). Nije ni čudo što u njenom doživljaju univerzuma on deluje iščašeno ili nekako loše uštimovano, kao neprijatna parodija ili karikatura univerzuma koji smo upoznali tokom proteklih godina, gledajući ga odraslim ljudskim očima „originala” tog klona.

Žene nagoveštava da će takva fantazija o univerzumu ostati verna njegovoj osnovnoj teksturi time što su prve reči izgovorene u filmu (pre nego što uopšte vidimo klona Ripli) reči koje Sigurni Viver ponavlja, a koje je

prvi put izgovorila devojčica Njut u drugom nastavku serijala: „Moja mama kaže da ne postoje monstumi, pravi monstumi – ali oni postoje”. Time je odmah obznanjeno da će perspektiva Viverove biti perspektiva deteta, što onda dalje implicira da će sve što ona vidi biti ostvarenje dečje košmarne vizije sveta. Žene se tako nadovezuje na ideju koja je razvijana u sva tri prethodna filma serijala, ideju prema kojoj je vanzemaljska vrsta interno povezana sa ljudskim svetom snova – u prvom *Osmom putniku* posada se budi iz hipersna da bi ušla u košmar; u drugom nastavku, povratak monstruma je nagovešten njegovim pojavljivanjem u Riplinim snovima, i uništavanje monstruma na kraju omogućava da majka i dete opet mirno spavaju; u trećem nastavku, neprijatelj savladava otpor Ripli dok ona spava. S obzirom na to, Ženeov pristup da univerzum vanzemaljaca predstavi tako da ima teksturu dečjeg košmara deluje kao sasvim prirodni razvoj stvari. Time što je klona Ripli identifikovao kao dete čiji je košmar svet u filmu, Žene dalje implicira da podležuća logika tog univerzuma ima svoj koren u nečemu dečjem ili detinjastom u samoj Ripli. Preciznije govoreći, Žene, čini se, hoće da kaže kako se vizija ljudske plodnosti i seksualnosti, otelovljena u vanzemaljskoj vrsti, najbolje može razumeti kao otelovljenje fantazija i strahova deteta, i stoga kao izraz odbijanja ili želje da se ne odraste.

Koliko god to odbijala, klona Ripli ipak mora da odraste – što zbog svog ubrzanog biološkog razvoja, što zbog događaja na *Origi*. Početne scene njenog detinjstva brzo se zamenjuju scenama ulaska u adolescenciju. Njeno zadovoljstvo što je na košarkaškom terenu superiorna u odnosu na pirate sa *Beti*, njeno nonšalantno samoranjavanje, spektakularni način na koji je ubila vanzemaljca odgovornog za smrt Eldžina (i sve to praćeno tipičnim tinejdžerskim replikama u čijem se pisanju scenarista Džos Vidon [Joss Whedon] izveštio prethodno radeći na seriji *Bafi, ubica vampira*), sve to ima onaj prizvuk samouverenosti i jednostavnog zadovoljstva koji prati rast fizičke i intelektualne moći, prizvuk koji je prepoznatljivo obeležje puberteta. Ali njen osećaj moći, na jednako prepoznatljiv način, tu i tamo mora da ustukne, najpre kada je primorana, zbog primedbe koju je rekla Kol tokom prvog sastanka, da prizna kako nije potpuno sigurna u svoj vlastiti identitet, a potom još dramatičnije kada je, prateći kretanje grupe, došla u situaciju da se suoči sa realnošću svog telesnog porekla.

Kada otkrije sobu koja nosi oznaku „1-7”, ona je primorana da shvati šta znači broj „8”, koji je istetoviran na njenoj ruci – da otkrije, kao što se to dešava u svim pričama o deci, tajnu svog porekla. Iza vrata te sobe nalaze se rezultati prethodnih pokušaja naučnika da naprave klonove: tu je niz od sedam stravično deformisanih tela, različitih nesrećnih sklopova škrge, zuba i repova, a na kraju niza je broj sedam, biće nalik ljudskom, svesno i prestravljeno, očigledno u mukama; taj poslednji primerak pokazuje koliko je klona sa brojem osam blizak vanzemalcima i koliko je stravična kontin-

190 gencija njegovog fizičkog savršenstva. Osim što treba da prikažu razmere monstroznosti tog naučnog projekta koji je proizveo klona Ripli, ova bića imaju i funkciju da predstavljaju razvoj onoga što je istovremeno i nova vrsta i nova individua (kao da objavljuju da, barem u slučaju ovog klona, ontogeneza predstavlja rekapitulaciju filogeneze): oni su tu da pokažu kako je nužno da priroda stvori monstroznost da bi nove vrste evoluirale, kao što prikazuju i monstroznu plastičnost svakog individualnog organizma dok se pre rođenja razvija u materici (ili epruveti). Klona Ripli se tako suočava sa više povezanih uslova svoje vlastite egzistencije – egzistencije koja je istovremeno telesni nusproizvod procesa kloniranja, jedini pripadnik nove vrste, ali i sasvim specifično, individualno biće.

Žene je sličnost ove sekvence sa sekvencom tokom koje se Ripli i „matrica”, u drugom nastavku, sukobljavaju u vanzemaljskom leglu, naglasio time što je klona Ripli naoružao bacačem plamena kojim ona uništava celu sobu i sve što se u njoj nalazi. Jednim delom, naravno, ona uslišava želju klona broj sedam, koji moli da bude uništen, ali kada potom plamenom uništi i sve okolo, to nas mora podsetiti na prethodno kršenje neizrečenog dogovora sa „maticom”, kada je, zbog preteranog izliva gađenja prema njenom otelovljenju plodnosti, pokušala da uništi čitavo leglo. Time Žene sugerise da u slučaju njegovog posthumanog junaka ova destrukcija izražava mnogo više od besa zbog čitavog poduhvata kloniranja. Ona izražava i njeno gnusanje nad činjenicom da joj je taj projekat podario život zahvaljujući samo pukoj slučajnosti; njena destrukcija ne cilja samo na zlo čiji je ona izdanak, već i na arbitrarnost svog postojanja – njegovu nenužnost, njegovu zavisnost od sklopa okolnosti i sreće. Plamen dalje izražava njen revolt protiv realnosti njenog vlastitog porekla iz krvi i mesa, protiv iritantne sposobnosti tela da mutira, njegove neminovne podložnosti sknavljenju i izobličavanju, njegovog nezaustavljivog poriva da se iznutra preobličava (da se razvija iz jajeta do odrasle jedinke) i samom njegovom suštinom određene podložnosti da bude preoblikovano nekim zahvatom spolja (nasađivanjem, hibridnošću, evolucijom).

Klona Ripli nije u stanju da učini ono što je njen „original” uspela da uradi u trenutku svoje smrti i što je upravo zbog toga bila na pragu smrti – ne uspeva da zaista prizna šta to znači biti biće od krvi i mesa. Klona Ripli ne može da vidi kako, prekomerno odgovarajući na zahtev sedmog klona („Ubij me”), zapravo ispoljava želju da uništi uslove svog vlastitog postojanja – kako uništavajući ove neuspele i deformisane verzije sebe same ona u stvari uništava sebe (ovo je u samoj sceni naglašeno time što Sigurni Viver glumi i sedmog i osmog klona, te tako ljudsko biće od krvi i mesa koje glumi uništavatelj istovremeno glumi i ono biće koje moli da bude uništeno).

Ali ovakvi fantazmi o samouništenju, koliko god bili katarzični, ne vode zadovoljavanju stvarne želje: dete nužno odrasta, i nije moguće izbeći

programiranu transfiguraciju zahvaljujući kojoj telo postiže seksualnu zrelost. Stoga klon Ripli ne može da stigne do sigurnosti broda *Beti* pre nego što se suoči sa seksualnim potencijalom svog već odraslog tela, odnosno sa činjenicom da je plodnost njene telesnosti već iskorištena – da je ona, kao što je bila od prvog trenutka njenog nezavisnog postojanja, majka. Ona je majka monstruma.

U narednoj snažnoj sekvenci (drugi otvor u podu, i mi padamo, spuštamo se sa parodičke površine, zajedno sa junakom, nazad u najdublje metafizičke dimenzije vanzemaljskog univerzuma), klon Ripli će se naći u zagrljaju vanzemaljca. Ona se prepušta i uživa u uskovitlanoj masi njegovih udova i repova – kao da je sada njome ovladala adaptibilnost organskog bića koje je ranije pokušala da uništi vatrom (ta adaptibilnost se vidi, recimo, u tome kako se vanzemaljci elegantno prilagođavaju vodi, u isti mah nas podsećajući da su se kretali kroz vodu i u drugom nastavku, kada su uhvatili Njut, i nagoveštavajući kako će se, u onome što sledi, adaptirati na amniotičku tečnost). Međutim, ova reaktivacija vanzemaljskog aspekta njene telesnosti završava se time što će se naći (ošamućena, kao da još uvek sanja ili se tek budi iz sna – ili možda u postkoitalnom zadovoljstvu, budući da ima implikacija da njeno ponovno spajanje sa zajednicom vanzemaljaca ima orgazmičku dimenziju) u leglu „mattice” upravo u trenutku da vidi kako njen potomak rađa svoje dete. Tada klon Ripli vidi prvu pojavu jednog ljudskog aspekta u telesnosti vanzemaljske „mattice” – „matica” je usvojila reproduktivni ciklus koji podrazumeva trudnoću, trudove i porođaj.

Žene ovde uspeva da izazove snažno osećanje nežnosti prema „matici”, saosećanje zbog njene nove, njoj potpuno strane vrste viktimizacije koju nad njom vrši njeno vlastito telo, zbog činjenice da je to rezultat njenog odrastanja u telu klona Ripli (što je muke kroz koje prolazi dobila u nasleđe prosto zato što je ženski potomak ženke) i zbog činjenice da njena sposobnost da sve ljude stavi u poziciju ljudskih ženki – budući da je ona istovremeno i monstrozna inkarnacija muške heteroseksualnosti – na kraju treba da rezultira time da se ona sama nađe u toj poziciji.

U pogledu logike vanzemaljskog univerzuma, međutim, ubrzo se pokazuje da klon Ripli nije toliko prenela ljudski način reprodukcije svom potomku, koliko ga je u njega „izmestila”: dete koje se rađa iz „matičine” utrobe instinktivno vidi svoju majku kao monstruma i okreće se klonu Ripli. Ono je toliko užasnuto „maticom” da je spremno pre da je ubije nego da prizna kako je njeno dete – ali zato klona vidi kao svoju majku, a sebe vidi kao telo tog tela. Drugim rečima, vanzemaljska „matica” rađa dete svoje majke, a klon Ripli postaje majka bez heteroseksualnog odnosa, trudnoće i porođaja, tako što žrtvuje svoju pravu (ali neželjeno začetu i rođenu) ćerku onome što vidi kao smrtonosnu invaziju na telesni integritet.

Klon Ripli nije potpuno neosetljiva na osećanje srodnosti i bliskosti koje pokazuje njen unuk; ona je čak u stanju da se prema njemu odnosi sa izvesnom nežnošću, ne donosi lako odluku da ga ostavi, i nije u stanju da bez ograda odbaci njegovu pretpostavku kako mu je ona majka. Ali dešavanja tokom kulminacije filmske radnje (dok *Beti* prolazi kroz atmosferu Zemlje i udaljava se od *Orige* koja je puna vanzemaljaca) pokazuju da klon Ripli jednako nije u stanju ni da ga bez ograde prihvati.

To je delom posledica toga što klon zaista, mada pomalo nevoljno, brine za ljude koji se nalaze na *Beti*, a delom osvetničkog gneva koji oseća zbog uloge koju je njen unuk odigrao u monstroznoj smrti njene ćerke. Ali, najvažnije je to što samo postojanje tog deteta objavljuje kako je njeno telo plodno, dok njegova forma i priroda obznanjuju kako je njeno telo hibridno, kako ima elemente i ljudske i vanzemaljske prirode. Stoga, ako bi ona prihvatila to dete kao svoje, onda bi prihvatila i sopstvenu plodnost i hibridnost, vlastiti postljudski modalitet postojanja i njegov neminovni poriv za reprodukcijom i mutacijom. A klon Ripli naprosto nije u stanju, uprkos tome što ima pristup sećanjima na smrt svog „originala”, da tako nešto prizna.

Tako ona mora ne samo da odbije zahtev deteta da bude priznato, već da uništi i izvor tog zahteva i mogućnost njegovog ponovnog javljanja. Dok ga smiruje i teпа mu u teretnom delu broda *Beti*, ona pomoću svoje kisele krvi pravi malu rupu u prozoru; monstrozno dete će završiti tako što će polako biti isisano kroz tu rupu, njegova poslednja zapomaganja i pozivi u pomoć će nestajati onako kako će i poslednji delići njegovog tela nestati u praznini svemira. Takav njegov kraj je poznati trop ovog serijala: prva dva filma se završavaju tako što je vanzemaljac izbačen sa broda, a u trećem je „matica” izbačena iz kosmosa svega postojećeg. Ali u *Osmom putniku, uskrsnuču* vanzemaljsko dete skončava u nekoj vrsti inverzije, odnosno groteskne parodije njegovog rođenja, pa tako i rođenja uopšte: njegovo nedavno pojavljivanje iz trupa majke (koju on nije priznao) sada je ponovljeno u radnji koja je suprotna (pa je tako i negirano i poreknuto): on je primoran da kroz uski otvor uđe u vlastitu smrt, na smrtonosan način je isteran iz tehnološkog oklopa koji štiti njegovu idealnu majku. Klon Ripli posmatra smrt deteta pateći i kajući se; ali, nema sumnje da je ona ta koja na tako stravičan način uništava telo svog vlastitog tela, i čak pritom koristi vlastitu krv – kao da želi da samom materijom svog organskog bića poništi jedini živi dokaz svoje plodnosti.

I tako se klon Ripli našla na pragu novog života, života na Zemlji – kao stranac koji se sprema da uđe u stranu zemlju zarad čijeg je spasavanja, i to upravo od njenih vanzemaljskih rođaka, njen „original” dao svoj život. U tom trenutku, dakle, njen minijturni drugar nije monstrozno dete već Kol, detinjasti robot koji je od ljudi primio pre duhovno nego telesno



nasleđe, robot koji je uzor neplodnog otelovljenja (jalovi izdanak mašina). Ova završna kombinacija ne sugerise da su junaci filma uspeli da prevaziđu svoju početnu anksioznost u vezi sa svojim telom, već pre potvrđuje da je Ženeova verzija univerzuma vanzemaljaca samo transponovala poznate osnove tematske koordinate – ona ih nije transcendirala.

Ta kombinacija je značajna i zbog nečeg drugog, što je više refleksivne prirode: serijal traje gotovo dvadeset godina, i vremenom je produbljivan i razjašnjavao bliski odnos drugosti između Ripli i vanzemaljaca i utvrđivan kao osovina oko koje se uvek sve vrti. U skladu s tim je rasla i zavisnost serijala od Sigurni Viver. Međutim, dvadeset godina nije malo u životu jedne glumice. U slučaju Viverove, to znači da ju je serijal pratio sve do duboko u četrdesete – do tačke kada mnoge glumice, bez obzira na svoje umeće, retko dobijaju značajne uloge, teško uspevaju da zadrže pažnju publike i da dalje izgrađuju karijeru. Očigledno da je odabir Vinone Rajder (Winona Ryder) za ulogu Kol pokušaj da se nova ženska zvezda uvede u ovu franšizu i da se na taj način ukloni zavisnost od sposobnosti Sigurni Viver da i dalje bude privlačna bioskopskoj publici. Takođe je očigledno da u psihičkim turbulencijama u scenama koje se događaju u sobi „1-7” ima nečeg i od anksioznosti koju sama Viverova oseća u odnosu na sopstveni status zvezde – i u pogledu toga što taj status u ovom serijalu ne zavisi samo od srećne interakcije njene fizionomije sa filmskom kamerom i sa njenim „drugim”, i u pogledu pitanja koliko se ta dobra sreća može nastaviti uprkos neminovnim transformacijama koje donose godine.

Centralna istina u vezi sa *Osmim putnikom*, *uskrснуće* jeste da obe ove vrste anksioznosti nemaju osnove. Gluma Sigurni Viver je maestralna u svojoj ekonomičnosti, inteligenciji i fizičkoj fluidnosti; njena suptilna inkarnacija genetske hibridnosti, njena sposobnost da se prilagodi drastičnim promenama tona koji se kreće od sarkastične, adolescentski drske opaske do agonije unutrašnje mentalne borbe, kao i njena nesumnjivo harizmatička fizička pojava, uspešno su vezivno tkivo za film koji se povremeno nalazi u opasnosti da izgubi naklonost i pažnju publike; sve to jasno pokazuje da je ona na vrhuncu svojih moći. Čini se očiglednim da ukoliko se serijal nastavi dešavanjima na Zemlji, što je Žene ostavio kao mogućnost potencijalnim naslednicima, od toga će biti nešto samo ukoliko Sigurni Viver bude spremna da se još jednom podvrgne promenama koje na njoj vrši kamera (moglo bi se reći, da se podvrgne kloniranju ili replikaciji vlastitog fizičkog prisustva), kao i promenama lika čiji je život (i život posle smrti) sada nerazmrsivo povezan sa njenim vlastitim kinematografskim identitetom.

### *Postskriptum 2007: odbacivanje implanta*

Mislim da su budući nastavci serijala *Osmi putnik* teorijski mogući, ali ne smatram da film *Osmi putnik protiv predatora* (režisera Pola V. S. Anderso-

194 na [Paul W. S. Anderson], 2004) može da se uzme kao takav jedan nastavak, bez obzira na to što se u njemu pojavljuje ista vanzemaljska vrsta, i što u njemu ima različitih elemenata vizuelnog dizajna koji odgovaraju stilističkom kanonu *Osmog putnika* (a tu su i isti producenti, pa čak i dva pisca koja su radila na prvom filmu serijala). Ne kažem da je razlog to što je sam film loš: *Osmi putnik protiv predatora* je sam sebe isključio iz pripadništva serijalu još i pre nego što je stigao do tačke na kojoj se postavlja pitanje o kvalitetu.

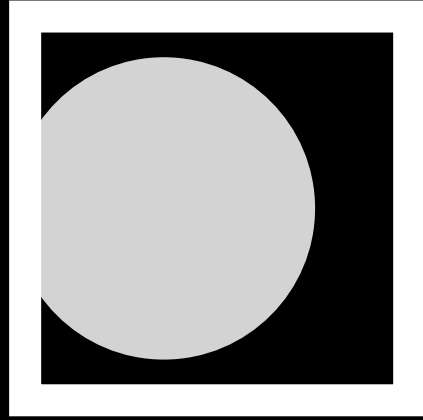
Pošto se događa u sadašnjem vremenu, taj film ne može biti nastavak *Osmog putnika, uskrснуće*. U njemu je reč o tome kako se jedna mala grupa ljudi umešala u sukob dve vanzemaljske vrste, i na osnovu toga je očigledno da ovaj film ne pokušava da se poveže ni sa jednim elementom koji je omogućio koherentnost istoimenog serijala (jedino što čini u tom smislu jeste pominjanje kompanije koja bi trebalo da bude rani prethodnik Vejlan-Jutani korporacije, prisutne u samom serijalu). S obzirom na to, ovaj film se ne može shvatiti ni kao „prequel”, epizoda u serijalu, koja objašnjava događaje koji su prethodili onome što nam je već poznato – *Osmi putnik protiv predatora* samo, u najboljem slučaju, govori o nečemu što se dogodilo ranije u odnosu na serijal, ali sa njim nema nikakve veze. Dakle, njegovi tvorci su odmah jasno stavili na znanje da ne žele da se bave ičim iz prethodna četiri filma što je serijal učinilo značajnim, i da neće da se upuštaju u probleme, koji su s vremenom postali sve složeniji, u vezi sa pitanjima kontinuiteta i diskontinuiteta priče koja se drži svojih početnih premisa. Zato u ovom filmu nema mesta za Ripli ili njenog klona, a snažan ženski lik koji se u njemu pojavljuje, i koji jedini preživljava, suštinski se razlikuje od Ripli i po atmosferi koju stvara, i po motivaciji i po karakteru. Pored svega toga, ovaj film smešta vanzemaljce u filmski univerzum čije je središte Zemlja i u kontekst druge vrste vanzemaljaca, čiji su ih pripadnici uspešno pripitomili, iako su oni zapravo divlje zveri koje je nemoguće pripitomiti – ti drugi vanzemaljci su ih smestili u sigurno okruženje u kome igraju ulogu veoma zahtevnog plena za lov. Taj obračun, koji povezuje univerzume „predatora” i „osmog putnika” (istovremeno ih dramatično sasecajući), opravdanje nalazi samo u tome što te dve vrste vanzemaljaca reprezentuju monstruozno nasilnu „drugost” u odnosu na ljude; ali čak se i taj aspekt razlikuje u slučaju serijala o „osmom putniku” i ovog filma, onoliko fundamentalno koliko se biološki poriv za reprodukcijom razlikuje od kultivisane želje za lovom.

Dakle, ako ga razumemo kao pokušaj da se „osmom putniku” udahne novi život, onda se ovaj film mora shvatiti kao promašaj. Moguće ga je shvatiti kao nastavak serijala o „predatoru” – mada, s obzirom na to da je ideja za film verovatno potekla od video-igre i da nastavak u istom stilu sledi već 2008. godine, možda je bolje film *Osmi putnik protiv predatora*

posmatrati kao začetak novog serijala i kao temelj zasebnog i zaokruženog – mada i tematski, i generički i formalno hibridnog – filmskog univerzuma, koliko god on sam po sebi ne bio mnogo značajan. To znači da je mogućnost nastavka, koji bi se uistinu nadovezao na serijal o „osmom putniku” i dalje istražio šta sve ima da ponudi Sigurni Viver kao filmska zvezda, barem zasad ostala nerealizovana.

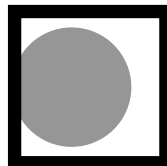
*S engleskog jezika prevela Aleksandra Kostić*





**studije i  
članci**





LJILJANA GAVRILOVIĆ\*

## FAN-FICTION I KOLEKTIVNA KREATIVNOST\*

U radu se raspravlja o fanovskoj produkciji najrazličitijih sadržaja koji nastaju povodom popularnih romana, televizijskih serija, filmova, digitalnih igara i drugih medijskih proizvoda, koji ne moraju uvek biti komercijalni. Ona je u potpunosti otvorena, često neautorizovana, i u njoj učestvuje ogroman broj ljudi. Iako je nastala pre Interneta, puni zamah dobila je upravo zahvaljujući mogućnostima koje pružaju sintetički svetovi, pre svega zahvaljujući blogovima i socijalnim mrežama. U radu se razmatraju (pretpostavljene) vrednosti ovih (para)umetničkih formi, njihov uticaj na globalnu popularnu kulturu i njene „glokalne” derivate.

*Ključne reči:* fan-fiction, popularna kultura, globalna kultura, Internet.

Slitskenovu publiku [...] je najlakše zamisliti kao pakostan, lenj, potpuno neobrazovan organizam, večno gladan toplog božanskog mesa posvećenih. Lično volim da zamišljam nešto veličine bebe nilskog konja, boje nedelju dana odstojalog kuvanog krompira, koji živi sam, u mraku, u nekoj prikolici u predgrađu Topeke. Potpuno je prekriveno očima i neprestano se znoji. Znoj curi u te oči i nadražuje ih. Ta stvar nema usta, [...] ni genitalije, i ume da izrazi samo neme paroksizme ubilačkog besa i infantilne želje, menjajući kanale na univerzalnom daljincu.

(Viljem Gibson, *Idoru*)

\* Etnografski institut SANU (Beograd), ljiljana.gavrilovic@ei.sanu.ac.rs

\* Tekst je rezultat rada na projektu „Kulturno nasleđe i identitet” (br. 177026), koji podržava Ministarstvo prosvete i nauke Republike Srbije.

Ovaj slikoviti opis medijske publike jasan je odraz javne percepcije intenzivnih televizijskih i filmskih gledalaca iz osamdesetih i devedesetih godina XX veka. Fanovi, kao specifična kategorija posvećenika pojedinih serija, filmova, stripova i/ili SF literature, a u novije vreme i digitalnih igara, opisivani su još gore. Prema uverenju prvih istraživača fan-kulture, fanovi su samo beslovesni potrošači koji kupuju sve što je povezano s njihovim omiljenim televizijskim programom ili sa onima koji igraju uloge u njemu; oni život posvećuju negovanju besmislenog znanja i pridaju neadekvatan značaj bezvrednom kulturnom materijalu; socijalno su neuklopljeni i toliko opsednuti svojim omiljenim programom (ili knjigom, filmom, igrom, itd.), da ih to sprečava da ostvare druge tipove socijalnih iskustava; feminizovani su i/ili deseksualizovani intimnim angažovanjem u okviru masovne kulture; infantilni su, emocionalno i intelektualno nezreli; nesposobni su da razdvoje fantaziju od stvarnosti (Jenkins 2005: 10).

No, tokom poslednje decenije XX i prve decenije XXI veka, percepcija publike, fanova i njihove kulture dijametralno se promenila. Kao što Džoli Dženson ispravno zaključuje, „karakterizacija fandoma kao patologije (bila) je bazirana, podržavana i opravdavana elitističkim uverenjima i nepoštovanjem običnog života” (Jenson 2001: 10), koji su prouzrokovani generalnim elitističkim prezirom prema „masovnoj”, „potrošačkoj”, popularnoj kulturi. Čak i kada su, ranije elitistički nastrojeni, akademski autori počeli da priznaju da publika ima aktivan odnos prema proizvodima popularne kulture, zadržala se

akademska privilegija: mi se pozicioniramo u sredinu relacije između teksta, producenata i publike, i, da bismo definisali sopstvenu poziciju, osećamo potrebu da na neki način utišamo publiku, da je marginalizujemo ili trivializujemo (Jenkins 2001: 9).

Iako se taj odnos, bar u okviru disciplina koje se bave proučavanjem medija, sve više menja tokom poslednje dve decenije, druge društvene i humanističke discipline (na primer, strategije kulturne politike i/ili zaštita kulturnog nasleđa), kao i njihova primena u praksi, i dalje favorizuju elitnu kulturu (bez obzira na to da li je reč o autorskoj, institucionalnoj kulturi ili o egzotizovanim i dekontekstualizovanim ostacima različitih „tradicionalnih” kultura), zanemarujući u potpunosti sve ono što svakodnevno nastaje u okvirima sve razvijenije participatorne kulture, čiji značajan deo čini upravo fanovska produkcija.

### *Svi smo mi ljubitelji*

Svi medijski proizvodi ili proizvodi popularne kulture tokom poslednjih nekoliko decenija dovode do stvaranja fanovske produkcije kao povratne reakcije na popularnost. Ta vrsta stvaralaštva je u potpunosti otvore-



na, obično nije autorizovana i u njoj učestvuje ogroman broj ljudi. Iako je nastala pre Interneta, u doba štampanih medija<sup>1</sup>, puni zamah dobila je upravo zahvaljujući mogućnostima koje pruža digitalno okruženje – najpre u okviru *mailing* grupa, a danas pre svega na blogovima i društvenim mrežama.

Obično se smatra da se fanovi grupišu samo oko aktuelnih i profitabilnih proizvoda popularne kulture, ali postoji i nezanemarljiv broj njihovih radova oslonjenih na Bibliju, različite mitologije, bajke i/ili klasična književna dela.<sup>2</sup> Ima slučajeva da medijski proizvodi, koji su prema pokazateljima profita izgledali neuspešno, zbog čega je njihovo emitovanje prekinuto, godinama posle svog nestanka iz (TV) etra nastavljaju da izazivaju kontinuirane fanovske reakcije, čime se njihov život produžava znatno više u odnosu na onaj koji su njihovi finansijeri planirali.<sup>3</sup> To pokazuje da je unutar popularne kulture odnos proizvođača i publike veoma kompleksan i da publika ima sopstvene kriterijume, nezavisne kako od producenata, tako i od onih koji reklamiraju i isporučuju medijske proizvode.

Fanovska produkcija, dakle, jasno potvrđuje ono što je Ženet još sedamdesetih godina prošlog veka rekao povodom književnosti, a što se može proširiti i na druge medije:

Vreme dela nije ograničeno vreme pisanja, već neograničeno vreme čitanja i pamćenja. Smisao knjiga je ispred njih, a ne iza njih, on je u nama; jedna knjiga nije konačan smisao, nekakvo otkriće koje treba da nam se dogodi, to je zalih

<sup>1</sup> Fanzini i drugi štampani materijali koje su kreirali ljubitelji žanrovske (pre svega *Science Fiction*) literature, a kasnije i stripa, muzike i/ili medija, postojali su u SAD još od tridesetih godina prošlog veka, ali je njihov domet, pa tako i uticaj na opštu kulturu bio gotovo zanemarljiv sve do pojave Interneta, pre svega zbog ograničenih tehničkih mogućnosti, tj. visokih cena njihove štampe i distribucije, koja je velikom broju ljubitelja ograničavala mogućnost participacije.

<sup>2</sup> Samo na lokaciji *FanFiction.Net* postoje brojni radovi s temom Homerovih epova, Šekspirovih drama, priča Edgara Alana Poa i romana kao što su, na primer, *Gordost i predrasuda*, *Guliverova putovanja* ili *Hronike Narnije*.

<sup>3</sup> *Zvezdane staze* (*Star Trek*), jedna od najvećih metafranšiza svih vremena, preživela je periode pauza upravo zahvaljujući upornom angažovanju fanova. Televizijska serija *Buffy, The Vampir Slayer* (Joss Whedon, Mutant Enemy Productions 1997–2003) i dalje je jedna od najpopularnijih u okviru *fan-fiction* zajednica, iako je njeno prvo emitovanje završeno još u maju 2003. godine. Još upadljiviji primer je televizijska serija *Firefly* (Joss Whedon, Mutant Enemy Productions & 20th Century Fox Television 2002), koja je u SAD prvobitno prikazivana na kanalu Fox samo tri meseca (11 od 14 snimljenih epizoda) tokom 2002. godine, da bi, uprkos tome (zajedno za TV filmom *Serenity*, koji je snimljen kao finale serije 2005. godine), postala kulturna serija, koja je osvojila nekoliko nagrada i nastavila da živi do danas u formi stripa i u fanovskoj produkciji.

202 formi koje očekuju svoj smisao, to je „predstojanje otkrića koje se ne događa”, i koje svako treba sam da izvede (Ženet 1985: 48).

Upravo otkrivajući nove forme i nove vrste smisla iz pretpostavljene zalihe, fanovi, „[ne]impresionirani institucionalnim autoritetom i ekspertizom, [...] štite svoje pravo da oblikuju interpretacije, ponude evaluacije i konstruišu kulturne kanone” (Jenkins 2005: 18). Neopterećeni tradicionalnim konceptima književnih i intelektualnih prava, oni uzimaju materijale iz popularne kulture i stvaraju potpuno nove, preoblikujući ih u skladu sa svojim emocijama, kulturnim preferencijama i socijalnim iskustvima. Zapravo, kao što kaže Dženkins, fan-kultura je „otvoreni izazov 'prirodnosti' i poželjnosti dominantnih kulturnih hijerarhija” (Jenkins 2005: 10), koje je ni najmanje ne zanimaju, niti na njih obraća bilo kakvu pažnju.

S druge strane, fanovi sopstvenu produkciju doživljavaju krajnje ozbiljno, kako pisci, tako i čitaoci. Za sve tekstove ustanovljena je kategorija *beta reader*-a, uobičajena u oficijelnoj izdavačkoj delatnosti; loš jezik i stil se ne tolerišu, a obično ni odstupanje od kanona.<sup>4</sup> Svi tekstovi se veoma ozbiljno dorađuju u skladu s primedbama i sugestijama čitalaca/kritičara, a autori i čitaoci naširoko raspravljaju o mogućim alternativnim tokovima priča, ulažući veliku količinu vremena, energije i emocija u oblikovanje što kvalitetnijeg priloga omiljenom univerzumu. Tako se fanovska produkcija, zapravo, pokazuje kao tečaj kreativnog pisanja<sup>5</sup> ili video produkcije, koji dodatno komplikuje činjenica da tu autor ne kreira novu, nepoznatu teritoriju, nego ulazi u prostor nastanjen drugim ljubiteljima, koji, takođe, imaju emotivan odnos prema univerzumu i likovima priče, a svako od njih na sopstveni način tumači kanonsko ponašanje, kršenje zadatih pravila ili eventualne greške (Mazar 2006: 142).

Poseban segment ove priče jeste činjenica da mreže koje angažuju fanovske aktivnosti deluju u smislu zajednica kolektivne inteligencije, kao mislećih zajednica u kojima se „traži, dopisuje, povezuje, konsultuje, otkriva” i koje služe kao prostor za „kolektivne diskusije, pregovore i razvoj” (Levy 1997: 217). Umrežena fanovska aktivnost, kao i angažovanje u igranju mrežnih digitalnih igara, označena je željom i mogućnošću da se kreće „rastuće globalizovanim, diverznim, umreženim socio-tehničkim svetom”, što ih čini jasnim delom novog „pop kosmopolitizma” (Steinkuehler 2006), koga ne zanimaju granice „organskih” (porodica, rod, pleme...) i/ili organi-

<sup>4</sup> Pod kanonom se podrazumevaju pravila ustrojstva sveta/univerzuma priče zadata u okviru izvornog materijala.

<sup>5</sup> Neki od trenutno veoma uspešnih autora, kao što je E. L. Džejsms (E. L. James), autorka svetskog bestseler *50 nijansi – Siva* (*Fifty Shades of Grey*), godinama su pisali *fan fiction* pre nego što su se okušali u „oficijelnom” objavljivanju svojih radova pod sopstvenim imenom. Postignuti komercijalni uspeh samo je nastavak prethodnog uspešnog rada i popularnosti u nekomercijalnim uslovima.

zovanih (nacije, institucije, religije, korporacije) socijalnih grupa. Ne samo da se u ovim mrežama angažuju ljudi različitih profila obrazovanja, ekonomskog statusa, koji obavljaju različite poslove i žive širom sveta, nego se sve više prevazilaze i granice jezika, kao poslednje granice digitalnog društva, i gradi zajednica zasnovana na zajedničkim interesovanjima, bez obzira na sve razlike koje postoje između njenih članova.<sup>6</sup>

I na kraju, kao što je Ženet (1985: 48) konstatovao apostrofirajući Borhesa, „Pjer Menar je pisac Don Kihota iz jednostavnog razloga što je to svaki čitalac (svaki pravi čitalac)”, pa smo tako i svi mi, koji se na ovaj ili onaj način bavimo medijima, priznavali to ili ne, deo velike zajednice koja proizvodi fanovske materijale, čak i ako to nije *fiction*. Jer, zašto bi se „akademski” interesovanja za život i delo Mocarta, Getea, Mopasana, Rembranta ili bilo kog drugog umetnika razlikovala od interesovanja publike za živote Bitlsa ili Elvisa Prislja i zašto bi se naša čitanja svetova oblikovanih u romanima Dostojevskog, Tomasa Mana ili bilo kog drugog književnika koji se smešta u okvire elitne kulture razlikovala od fanovskog čitanja svetova u njihovim omiljenim televizijskim serijama. U svim slučajevima ti svetovi su fikcionalni, u svim slučajevima dopisujemo vrednosti i značenja u skladu s našim čitanjem teksta i poimanjem sveta. Jedina razlika između „nas” i „njih” je socijalna etabliranost našeg čitanja i čuvanje elitističkog prezira „ozbiljne”, „visoke” kulture spram svakodnevno-uveseljavajuće popularne kulture.<sup>7</sup>

### *Ljubitelji i autori*

Tokom ovih promena odnosa prema tekstu promenio se i odnos između čitalaca i njihovih omiljenih autora, između kojih su kontakti postali praktično svakodnevnii. O tome govore blogovi najpoznatijih/najpopularnijih autora, na kojima fanovi postavljaju gotovo beskonačna pitanja o tome

<sup>6</sup> Samo na lokaciji *Fan.Fiction.Net*, u okviru produkcije povodom serijala *Hari Potter*, pojavljuju se radovi na 36 jezika (uključujući srpski i hrvatski).

<sup>7</sup> Pritom obično zaboravljamo da su te kategorizacije promenljive: u Šekspirovo vreme pozorište je bilo namenjeno kako vlasteli, tako i puku; romani su u XIX veku smatrani zabavom širokih narodnih masa i, u skladu s tim, često objavljivani u nastavcima u dnevnoj štampi; stripovi su do pre nekoliko decenija (pre nego što su „postali” umetnost) smatrani zabavom koju deci treba ograničavati... Nekadašnja popularna kultura postala je elitna kultura (osim stripa koji je, mada se danas svrstava u umetnost, i dalje smešten i u okvire popularne kulture i filma, gde se dosledno čuva podela na „umetnički” i „ne-umetnički” film) u trenutku kada su se „obični” ljudi okrenuli nekim novijim sadržajima i formama, ostavljajući iza sebe „velika kulturna dostignuća” minulih vremena, a socijalno etablirani „stručnjaci” nastavili da se bave njima, prezirući zbivanja u svom vremenu i prostoru.

204 kada stižu naredne knjige (što je još izraženije kada je reč o serijalima, koji su tokom poslednjih decenija postali izuzetno popularni), izlažu vlastite ideje i raspravljaju sa autorima o različitim aspektima njihove priče, koju, sasvim očigledno, smatraju zajedničkom.

*Fan-fiction* postaje tema o kojoj raspravljaju i autori, naročito oni najpopularniji, u čijim univerzumima ljubitelji dopisuju razne vrste zbivanja i gde se omiljeni likovi kreću u pravcima koje autori nisu planirali, niti su ih želeli. Odnos pisaca prema ovoj vrsti intervencija u prostoru „njihovih” svetova kreće se od apsolutnog odbijanja do relativnog prihvatanja, i to samo pod uslovom da autori *fan-fiction* proze svoje radove objavljuju u potpunosti neprofitabilno. Autori kao što su, na primer, Dž. R. R. Martin, Ursula Legvin ili En Rajs odbijaju da prihvate bilo koju varijantu fanovskih intervencija, objašnjavajući da je tu reč o ljubavi: oni svetove i junake koje su stvorili doživljavaju kao svoju decu i ne žele da se iko drugi njima bavi. No, kao što znamo, u stvarnom svetu deca žive svoj život i mimo roditelja, koji to nikako ne mogu, niti treba da sprečavaju. Složila bih se da je tu svakako reč i o ljubavi, ali bih dodala da je odbijanje neplaniranih događaja i odnosa unutar autorski konstituisanog univerzuma pre stvar kontrole, tj. autorsko-kreacionističkog pristupa po kome je autor bog svog univerzuma, u koji niko osim njega nema pravo da se meša.

I pored svih autorskih pobuna, granice između „autorske” i fanovske produkcije, naročito kada je reč o književnoj produkciji, postaje sve maglovitija. Fanovi svoju prozu objavljuju pod pseudonimima, kako zbog eventualnih tužbi zbog kršenja autorskih prava i narušavanja intelektualne svojine, tako i zbog potrebe da svoje identitete iz stvarnog života razdvoje od fanovskih identiteta.<sup>8</sup> No, ima i oficijelnih pisaca koji, takođe, poseduju više *aliases*-a za različite vrste proze koju pišu,<sup>9</sup> multiplikujući tako svoj identitet u autorskom smislu i jasno razdvajajući svoja interesovanja, načine građenja sveta i stilove pisanja.<sup>10</sup> S druge strane, nastavljanje priča o fikcional-

<sup>8</sup> Kako kaže autorka *slash-fiction* literature, koja je u „stvarnom” životu profesor-ka engleske književnosti i književna kritičarka: „Kao mnogi *slash*-eri, ja imam stvarni život i imam *slash*, i oni se zapravo ne sreću” (Lee 2003: 75). U stvarnom životu, za taj njen hobi zna samo suprug, a prijateljice koje je stekla dugogodišnjim fanovskim angažovanjem zna samo po pseudonimima – nijednoj ne zna pravo ime, niti šta rade u svakodnevnom životu. Ista autorka kaže da je to neophodno zato što niko ne želi da susedi, prijatelji ili saradnici na poslu znaju za fanovsko angažovanje, jer bi to moglo da dovede do njihovog isključivanja ili nižeg vrednovanja u kolektivu.

<sup>9</sup> Daniel Abraham objavljuje fantazijske romane pod svojim imenom, ali ima i dva pseudonima: *M. L. N. Hanover* za urbanu crnu fantastiku i *James S. A. Corey* za hard-SF. Margaret Astrid Lindholm objavljuje pod dva pseudonima: *Megan Lindholm* za savremenu fantaziju i *Robin Hobb* za klasičnu, medijevalnu fantaziju.

<sup>10</sup> U prikazu knjige u kojoj je M. A. Lindholm objedinila priče objavljuvane pod oba pseudonima na Amazon.com kažu: „iako potiču iz iste imaginacije, Hob i Lind-

nim svetovima u drugim medijima, ili u istom mediju sa novim autorskim timom, u potpunosti odgovara fanovskoj produkciji: novi autori ugrađuju u priču vlastita viđenja sveta i likova koji u njemu delaju, ponekad radikalno menjajući njegov/njihov karakter, kao što se desilo kada je Brend Sanderson nastavio da piše serijal *Wheel of Time* posle Džordanove smrti, ili kada je sin Frenka Herberta nastavio da dopisuje zbivanja u, izvorno, živopisnom i veoma slojevitom univerzumu *Dune*. U filmskoj industriji se to još češće događa, a razlike u viđenjima/čitanjima/oblikovanjima priča su mnogo upadljivije, kao što se to, recimo, može videti na primerima razvoja franšiza *Osmi putnik (Alien)* ili *Terminator*.

### *Svetovi bez granica*

Tokom poslednjih decenija izmišljeni svetovi se – postojeći i razvijajući se – sele iz jednog medija u drugi, od kojih svaki ponaosob utiče na dalje oblikovanje priče. To je ono što Hills naziva beskrajno odloženim narativom (*endlessly deferred narrative*) (Hills 2002: 101–102), koji je osnovni preduslov za dalje, fanovsko proširivanje priče.

Za one koji ulaze u njih, ti svetovi postaju sve razgranatiji i sve obuhvatniji, s tendencijom da postanu kompletne alternativne stvarnosti, slične onima oblikovanim u sajberpanku (između ostalih: *Star Wars*,<sup>11</sup> *Resident Evil*,<sup>12</sup> *Warcraft*,<sup>13</sup> *Game of Thrones*,<sup>14</sup> *Otherland*<sup>15</sup>), kao i da se prošire

---

holm su razdvojeni, različiti identiteti, svaki sa sopstvenim jedinstvenim stilom i perspektivom”. [http://www.amazon.com/The-Inheritance-Other-Stories-ebook/dp/B004JN1D9Q/ref=tmm\\_kin\\_title\\_0?ie=UTF8&qid=1347603076&sr=1-15](http://www.amazon.com/The-Inheritance-Other-Stories-ebook/dp/B004JN1D9Q/ref=tmm_kin_title_0?ie=UTF8&qid=1347603076&sr=1-15).

<sup>11</sup> Prvi film je snimljen 1977. godine, dok su druga dva dela prve trilogije usledila u razmaku od po tri godine. Druga trilogija snimljena je u periodu 1999–2005. Već od 1978. godine počelo je proširivanje univerzuma u stripovima, romanima, *spin-off* TV i crtanim serijama, digitalnim igrama, različitim multimedijalnim projektima i, čak, zabavnim parkovima.

<sup>12</sup> Igra je inicijalno nastala za *PlayStation* 1996. godine. Posle prve, usledilo je nekoliko nastavaka (prva tri dela se danas smatraju klasicima), a zatim je počelo izmeštanje narativa/univerzuma u druge medije: film (ukupno pet filmova, a još dva su najavljena za 2012. godinu), strip i roman.

<sup>13</sup> *Warcraft* univerzum se stalno proširuje svakom novom ekspanzijom, koja podrazumeva ne samo proširenje/nastavak priče, nego i proširenje prostora. Iako je nastao u okviru igre, kasnije je u njega smeštena i radnja niza romana, a planira se i snimanje filma.

<sup>14</sup> *Game of Thrones* [Igra prestola], deo je velikog serijala *Pesma leda i vatre* Dž. R. R. Martina (*A Song of Ice and Fire*, 1996–2011), koji je postigao značajnu popularnost još u originalnoj, romanesknoj formi. Posle ekranizacije (televizijska serija, HBO, 2011), koja je proizvela vrtoglavi rast popularnosti (nekoliko nedelja su čak četiri romana iz serijala bila na Top 10 listi koju objavljuje *New York Times*), pojavila se i *real time* strategija (Focus Interactive, 2011), a postoji i nekoliko grafičkih novela.

<sup>15</sup> Osnovna priča ovog romana Teda Vilijemsa pisana je kao scenario za igru. Kako niko nije bio zainteresovan za produkciju igre po ovom, veoma komplikovanom,

206 na „stvarni” svet. Ljudi preuzimaju izmišljene univerzume u svoje ruke i domišljaju ih u skladu sa svojim željama: dopisuju ih i doctavaju, snimaju kratke filmove sa omiljenim akcijama iz omiljenog sveta, šireći na taj način i priče i svetove u kojima se one odigravaju i ukidajući praktično sve granice, kako one konstruisane u fikcionalnim svetovima, tako i one između tih svetova i realnosti. Oni govore o karakterima koji postoje samo u fikcionalnim svetovima kao da postoje nezavisno od njihovih tekstualnih manifestacija, a u izmišljene svetove ulaze kao da su oni materijalna mesta koja se mogu naseljavati i istraživati (Jenkins 2005 [1992]: 10).

Ova preskakanja, koje naratolozi nazivaju metalepsama (v. Pier s.a.: paragraph 1–41), u fanovskoj produkciji se mogu svrstati u tri opšte kategorije:

1) Etnografska metalepsa, kojom se nastoji da se što više „zagusne” opis sveta, u Gercovom smislu reči: crtaju se karte i ispisuju enciklopedije, rečnici, jelovnici ili kuvari i sl., čime se svetu dodaje uverljivost, tj. pravi se „stvarnijim” nego što je on to u izvornom tekstu. Ova vrsta dorade uklapa se u sve veću potrebu autora da svoje svetove/univerzume učine što uverljivijim, u smislu u kojem antropolozi čine uverljivim terene na kojima su bili i o kojima pišu izveštaje u formi etnografija. I dok je kod antropologa koncept uverljivosti zasnovan na uveravanju čitalaca da su oni zaista „bili tamo” (Gerc 2008), ovde se koncept uverljivosti zasniva kako na detaljnosti, tako (ili još više) i na *formi* uverljivosti opisa, pa je zbog toga važno opisivanje fikcionalnog sveta u kategorijama u kojima različite nauke (antropologija, geografija, lingvistika i dr.) opisuju stvarni svet.<sup>16</sup>

Etnografska metalepsa je po pravilu unutrašnja, mada može biti i eksterna, kao u slučaju kada se, na primer, oblikuje zbirka recepata iz fikcionalnog sveta,<sup>17</sup> koja čini mogućom pripremu zamišljenih jela u i svakidašnjem životu, čime se fikcionalni svet izmešta u stvarni, svakodnevni život.

2) Događajna metalepsa, kojom se priča proširuje i vremenski i prostorno, a eventualno se uključuju i novi likovi. Ona ne dovodi u pitanje uverljivost sveta, koja je nesporna i koja se podrazumeva; svet i junaci priče unutar njega samo nastavljaju da žive različite moguće živote. I dok je prostor uvek i samo prostor priče, ma koliko se širio, vremensko proširenje se ne odnosi samo na *priču*, nego i na realno produženje životnog veka čitavog fikcionalnog sveta, čije je postojanje generalno ograničeno voljom

---

scenariju koji podrazumeva tri različita nivoa stvarnosti, autor je na osnovu njega napisao roman (tetralogiju), čija je popularnost reaktualizovala proizvodnju u formi MMORPG (*Massively multiplayer online role-playing game*) (Gamigo, beta verzija 2011, konačna verzija se očekuje tokom 2012. godine).

<sup>16</sup> Fanovi MMORPG *World of Warcraft* napisali su više od četvrt miliona priloga za WoWWiki, stvarajući tako najveću korisničku enciklopediju posle Vikipedije (*Wikipedia*).

<sup>17</sup> Blog *The Official Game of Thrones Cookbook. Inn at the Crossroads*.

autora/izdavača/producenata i prestaje da postoji u stvarnosti onda kada se serija (televizijska, romaneskna ili filmska) završi.

Ovaj tip metalepse može biti unutrašnji ili spoljni, s tim što u ovom slučaju eksterna metalepsa (ako je ima) obično predstavlja ukrštanje (*crossovers*) različitih fikcionalnih svetova .

3) Životna metalepsa, koja je uvek eksterna, predstavlja jasnu metaleptičku transgresiju između „realnog” sveta i sveta priče. Ljudi ukrštaju fikcionalne svetove sa svojim realnim životom, dajući, na primer, deci i kućnim ljubimcima imena omiljenih likova, nadajući se, možda, u potpuno klasičnom magijskom maniru, da će zajedno sa imenom dodati detetu i deo osobina književnih heroja.<sup>18</sup> Ili pišu priče i snimaju „vid” radove<sup>19</sup>, u kojima sami igraju jednu od uloga, koju uklapaju u zbivanja u fikcionalnom svetu,<sup>20</sup> ukrštajući time svoj svakodnevni život sa fikcionalnim univerzumom. Ove metalepse postaju sve sveobuhvatnije, tako da granice unutar zadatog teksta zapravo prestaju da postoje.

Ovu vrstu transgresije počeli su da primenjuju i etablirani autori. Stiven King je, na primer, kao lik sa imenom i prezimenom, koji je istovremeno i u stvarnom životu i unutar priče autor romana/sveta, ušetao u univerzum svoje Mračne kule i odigrao u njemu malu, sporednu, ali ipak značajnu ulogu.

Iako većina fanova i dalje čvrsto razdvaja svoja fanovska interesovanja od „stvarnog” života, granice između stvarnog sveta i fikcionalnih svetova postaju sve maglovitije, čime se, zapravo, „stvarni” svet širi, obuhvatajući sve druge moguće svetove.

### *Anonimni proizvođač kulture*

Fan-kultura se u velikoj meri oblikuje onako kako su se oblikovali produkti tzv. tradicionalnih, „narodnih” kultura. Autor je uvek anonimn, a uspešni

<sup>18</sup> Tako se na blogu Dž. R. R. Martina, autora serijala *Pesme leda i vatre* (*Not A Blog*), vidi da postoji značajan broj ženskih beba koje su dobile ime Arja (mlađa ćerka iz porodice Stark, koja je jedan od značajnih likova u serijalu; ružnjikava i nedamska, ali zato samostalna, svojehlava i muškobanjasta – prava suprotnost onome što se smatra idealtipskim ženskim likovima). Ovo ukazuje da stereotipi koji se masovno promovisu unutar zapadne globalne kulture nisu opšteprihvaćeni, pa se za žensku decu ne želi uvek da izrastu u lepe i pokorne Pepeljuge, nego roditelji, naprotiv, žele da njihove devojčice imaju dijametralno suprotne osobine.

<sup>19</sup> „Vid” je kratka vizuelna forma montirana od sekvenci postojećeg/izvornog materijala, u koje je moguće ugraditi i spoljne intervencije.

<sup>20</sup> Na primer, *I Put You There*, vid koji su potpisale Laura Shapiro i LithiumDoll, smešten u *Buffy, The Vampire Slayer* univerzum ([http://trickster.org/arduino/recs/vidrecs\\_a-d.html](http://trickster.org/arduino/recs/vidrecs_a-d.html)).

208 radovi/doprinosi omiljenom svetu šire se unutar zajednice koja deli ista interesovanja. Svako ima pravo da naknadno dodaje, prerađuje i ugrađuje svoja viđenja sveta i priče, a individualne interpretacije samo doprinose proširenju znanja o svetu.

Kastronova (Castronova 2007) predviđa da će tokom narednih nekoliko decenija ogroman broj ljudi „migrirati” u sintetičke svetove,<sup>21</sup> jer će tamo pronaći ono što nemaju u stvarnom svetu: prijatelje s kojima dele interesovanja, sreću, uspeh ili nešto drugo što im je potrebno a što je u realnosti postkapitalističkog društva postalo nedostižno. No, izgleda da će, mimo toga, sve veći broj ljudi bar delimično prelaziti granicu ka nekim drugim virtuelnim/izmišljenim svetovima, krećući se kroz njih u različitim identitetskim pakovanjima, i kreirajući i sebe i njih onako kako sami to žele. Ovde, zapravo, nije reč ni o kakvoj novoj kreativnosti; na delu je stari proces oblikovanja sveta pričom, koji je sada postao dostupan ogromnom broju ljudi, koji ne zavisi od elitističkih ekonomija i politika i koji je, samim tim, sposoban da izmeni ne samo život pojedinaca, nego i ukupno oblikovanje svakidašnje kulture, pa tako i sveta u celini.

## Literatura

- Castronova, Edward. 2007. *Exodus to the Virtual World*. New York: Palgrave Macmillan.
- Gerc, Kliford. 2008. „Biti tamo: antropologija i pozornica pisanja”. *Kultura* 118/119: 41–57.
- Gibson, Vilijem. 1998. *Idoru* [prev. Aleksandar Marković]. Beograd: Polaris.
- Hills, Matt. 2002. *Fan Cultures*. New York & London: Routledge.
- Jenkins, Henry. 2001. *Intensities interviews Henry Jenkins @Console-ing Passions, University of Bristol, July 7th, 2001*. <http://intensities.org/Essays/Jenkins.pdf>. Pristupljeno 07. 09. 2012.
- 2005 [1992]. *Textual poachers: Television Fans & Participatory Culture*. New York & London: Routledge.
- Jenson, Joli. 2001 [1992]. „Fandom as Pathology: The Consequences of Characterization”, u: Lisa Lewis (prir.), *The Adoring Audience: Fan Culture and Popular Media*, str. 9–29. London & New York: Routledge.
- Lee, Kylie. 2003. Confronting Enterprise Slash Fan Fiction. *Extrapolation* 44(1), 69–82.
- Levy, Pierre. 1997. *Collective Intelligence*. New York & London: Plenum Trade.
- Mazar, Rochelle. 2006. „Slash Fiction/Fanfiction”, u: J. Weiss et al. prir.), *The International Handbook of Virtual Learning Environments*, str. 1141–1150. Springer.
- Pier, John (s. a.) „Metalepsis”, u: Peter Hühn et al. (prir.), *The living handbook of narratology*. Hamburg: Hamburg University Press.
- Steinkuehler, Constance. 2006. „Virtual Worlds, Learning, & the New Pop Cosmopolitanism”. *Teachers College Record*. <http://www.tcrecord.org/Content.asp?ContentID=12843>
- Turk, Tisha. 2011. „Metalepsis in Fan Vids and Fan Fiction”, u: Karin Kukkonen and Sonja Klimmek (prir.), *Narratologia: Metalepsis in Popular Culture*, str. 83–103. Berlin: Walter de Gruyter.
- Ženet, Žerar. 1985. *Figure*. Beograd: Vuk Karadžić

---

<sup>21</sup> Kastronova pod sintetičkim svetovima podrazumeva isključivo svetove igara, pre svega MMORPG (*Massively Multiplayer Online Role-Playing Game*).



## Internet izvori

*Amazon.com.* <http://www.amazon.com>

*Arduinna's Omnium-Gatherum.* <http://trickster.org/arduinna/omnium.html>

*FanFiction.Net.* <http://www.fanfiction.net>

*Not A Blog.* <http://grrm.livejournal.com>

*The Official Game of Thrones Cookbook. Inn at the Crossroads.* <http://www.innatthecrossroads.com>

*World of Warcraft universe guide – WoWWiki.* <http://www.wowwiki.com>

Ljiljana Gavrilović

### *FAN-FICTION AND NEW CREATIVITY*

#### *Summary*

This paper discusses *fan production* of various contents, inspired by popular novels, TV series, movies, digital games and other media related products (not always commercial though). This production is open-ended, frequently non-authorized, wherein a number of people participate. Albeit the production originated before Internet, it has spread around thanks to possibilities offered by synthetic worlds – foremost thanks to blogs and social networks. For the most part, the production is made in the same way as so-called „traditional” or „folk” products are made. However, in contrast to the products of these cultures, this one does not consider important to keep/protect its own products, since they are not being esteemed as having high artistic/cultural values – which has become established within „traditional/folk” cultures from Romanticism onward.

Therefore, the paper will discuss (the assumed) values of these (pseudo/assumed) artistic forms and their potential effect on global culture and its local derivatives.

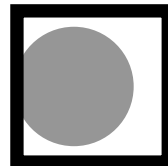
*Key words:* fan-fiction, popular culture, global culture, Internet, glocalization.

210 Treći program  
Broj 154, PROLEĆE 2012

AUTOR: Поповић, Уна, 1984-

UDK: 14 Касирер Е.  
130.2 Касирер Е.

Izvorni naučni rad



UNA POPOVIĆ

## PROŠIRENJE APRIORNOG: FILOZOFIJA SIMBOLIČKIH OBLIKA KAO TRANSCENDENTALNA FILOZOFIJA KULTURE

U radu se pokazuje da je filozofija Ernsta Kasirera proširenje Kantovog projekta istraživanja apriornih osnova saznanja. Pojam kulture ovde predstavlja obuhvatni pojam za sve oblike ljudskog iskustva, uključujući i nauku, te pojam kojim Kasirer pokušava da opravda i razvojne karakteristike tih oblika. Proširivanje ideje apriornosti analizira se iz perspektive njene funkcije i na primeru apriorne uslovljenosti čulnog saznanja.

*Ključne reči:* Ernst Kasirer, kultura, nauka, simbol, oblik.

### *Uvod: proširenje saznanja između konkretnog i formalnog*

Kantova transcendentalna filozofija odredila je tok daljeg razvoja filozofije i postala direktna inspiracija za mnogobrojne teorije. Preokretanjem sagledavanja sazajnog odnosa naglašen je sistemski primat i transparentnost samog saznanja u odnosu na njegov predmet, tako da njegovi apriorni uslovi nadalje postaju centralno mesto Kantove filozofije. Poimanje uslova koji omogućavaju da pojedinačno saznanje može da ima opšte i nužno važenje zapravo obezbeđuje mogućnost znanja kao takvog. Važenje apriornog u Kantovoj filozofiji razmatra se u tri domena, nauci – prirodi, slobodi – moralu i u domenu estetskog, kojim se sistem zaokružuje. Međutim, uprkos ovoj sistemskoj celovitosti, ideja o apriornoj uslovljenosti saznanja nastavila je da se dalje razvija, pokazujući se kao centralno nasleđe Kan-

tove filozofije. Tema ovog rada je analiza jednog pokušaja da se ta tradicija preuzme i zaoštri. Na ovoj liniji razmotrićemo način na koji Ernst Kasirer pokušava da ono što kod Kanta važi u tri pomenuta domena proširi u svim pravcima – ka nauci, umetnosti, religiji, mitu i jeziku u njihovim posebnim, nesvodivim strukturama.

Kasirer je svoj filozofski rad započeo pod Kantovim uticajem, ali se vremenom akcenat njegovog istraživačkog rada menjao, obuhvatajući, s jedne strane, nauku, fiziku, antropologiju, neurologiju, medicinu, a sa druge – mit i ritual. Velika raznovrsnost motiva i tema koji nalaze svoje mesto u Kasirerovoj filozofiji nije posledica empirijskog pristupa, već predstavlja specifičan napor da se ono formalno, zakonito i teorijsko opravda na raznovrsnim slučajevima svoje primene, odnosno na slučajevima na koje se po pretpostavci i odnosi. Upravo u tom paralelizmu primene istog formalnog principa na različite materijale pokazuje se i specifična zavisnost formalnog od onoga na šta se ono odnosi, odnosno različitost formalnog okvira jezika, od, na primer, formalnog okvira mita.

Osnovni motiv Kasirerove misli leži u pokušaju da se objasni način na koji se simbolizacija i značenje neposredno zatiču i dešavaju već na nivou naše percepcije: tako on pitanje Kantove kritičke filozofije postavlja na jedan nov i izmenjen način. Za razliku od tri *Kritike*,<sup>1</sup> filozofija simboličkih oblika, ako tako možemo da označimo glavnu ideju Kasirerovog mišljenja uopšte, transcendentelni nivo rasprave pokušava da obremeni konkretnim, čak i empirijskim istraživanjima. Kasirerov pristup je, mogli bismo reći, dijahronijski, obeležen različitim perspektivama koje, po pretpostavci, treba da se integrišu u jedinstvenom okviru. Ovo preplitanje načelnog i specifičnog, opšteg i konkretnog predstavlja nasleđe Kantovog proširenja *a priori* sudova sa naučnog saznanja i teorije na domene moralnog i estetskog.

### *Filozofija simboličkih oblika kao preoblikovanje Kantovog projekta*

Kasirerovu filozofsku poziciju zatičemo u okviru neokantovstva, kao jedne od dominantnih struja filozofskog života u Nemačkoj krajem XIX i početkom XX veka. Nastalo pre svega kao reakcija na krizu idealizma i napredak pozitivnih nauka, neokantovstvo se najpre formira kao teorija saznanja. Povratak Kantu iz ove perspektive naglašava ulogu iskustva i vezu empirijske nauke sa filozofijom. Kantova praktička filozofija ili kritika ukusa posmatrane su tek iz perspektive prve *Kritike*, prateći tako motiv naučnog

<sup>1</sup> Videti: I. Kant, *Kritika praktičnoga uma*, Kultura, Zagreb 1956; *Kritika čistog uma*, Nakladni zavod matice Hrvatske, Zagreb 1984; *Kritika moći suđenja*, BIGZ, Beograd 1991.

212 saznanja kao idealnog saznanja o svetu. Marburška neokantovska škola, kojoj inicijalno pripada i Kasirer, svoja čitanja Kanta obeležava favorizovanjem pojmova i kategorija, arhitektonike i ustrojstva filozofskog sistema: vezu između ovih filozofija najpre nalazimo u pojmovima *forme* i *zakona*. Međutim, badenska neokantovska škola bila je bliža jednoj kritičkoj teoriji kulture. Kultura u ovom kontekstu stupa na mesto druge i treće *Kritike*, odnosno obuhvata domen morala i umetnosti, kao i ljudske delatnosti uopšte. Takav koncept kulture najpre je orijentisan ka vrednostima, kao onome što je u ovom domenu opštevažiće, što načelno usmerava delanje, bilo ono praktičkog ili poetičkog karaktera: stoga za badensku školu filozofija postaje i nauka o najvišim vrednostima. Sam Kasirer postaće ličnost koja objedinjuje ova dva strujanja, spajajući i prevazilazeći njihove međusobne razlike.<sup>2</sup>

Na primeru badenske i marburške škole, neokantovskog otpora spekulativnom hegelijanskom sistemu, sa jedne, i pozitivizmu, sa druge strane, možemo uočiti problem koji se javlja sa razvojem različitih disciplina i nauka, osobito duhovnih nauka. Nakon brzog razvoja i procvata posebnih nauka u XIX veku nastao je problem njihove sistematizacije i hijerarhije, odnosno problem obuhvatnog pregleda stečenih znanja i njihovog međusobnog povezivanja i umrežavanja. Problem ovde zapravo potiče od različitog karaktera ovih disciplina, te pokušaja da se uprkos tome održi jedinstveni pojam naučnosti. Sa druge strane, prirodne i tehničke nauke kao model te naučnosti sve više se formalizuju, preuzimajući polako oblik sistema formalnih iskaza koji teži što većoj koherenciji. Ova formalizacija putem matematike bila je element posredovanja među različitim prirodnim naukama. Međutim, duhovne nauke, područje nauke koje se bavilo fenomenima kulture, po prirodi svojih predmeta nisu mogle da isprate taj trend. Stoga su preostala dva izbora – ili da se polje kulturnog posmatra kao sekundarno u odnosu na prirodnu nauku i da se na nju metodski oslanja ili da se ova polja postave u istu ravan i da se tretiraju kao alternativni, različiti i nesvodivi, ali i kompatibilni načini opisivanja stvarnosti u svim njenim pojavama. U tom slučaju ne bismo imali redukciju jednog domena

---

<sup>2</sup> Svesno ulazeći u ovaj poduhvat, on kaže da je u pokušaju da „strukturu matematičkog i prirodnonaučnog mišljenja učini upotrebljivom za obradu problema duhovnih nauka” uvideo ograničenja uobičajenog shvatanja teorije saznanja (po modelu egzaktnih nauka), budući da ono metodološki ne odgovara zasnivanju duhovnih nauka. Up. E. Kasirer, *Filozofija simboličkih oblika I*, Književna zajednica Novog Sada, Novi Sad 1985, 17. Kasirerov filozofski razvoj kreće se od teorije saznanja ka teoriji kulture na transcendentnim osnovama. Ova se prvo formira kao filozofija simboličkih oblika, ali se dalje diferencira ka antropologiji i sociološkim temama. Up. H. Paetzold, *Ernst Kasirer zur Einführung*, Junius Verlag, Hamburg 2002, 14–15; S. Knjazević-Adamović, „Predgovor”, u: E. Kasirer, *Filozofija simboličkih oblika I*, 7.

na drugi, ali bi se nametnuo zahtev ne samo da se opiše i objasni takva pozicija od mnogo perspektiva, već i da se njene mogućnosti pokažu na nekom izvornijem nivou.

Kasirer je pokušao da sprovede ovu drugu mogućnost.<sup>3</sup> Područja poput nauke i umetnosti, mita i jezika obeležavaju sisteme mišljenja koje možemo naći rasprostranjene među svim ljudima u svim vremenima i koji se, skoro neposredno, nameću. Ovi sistemi određuju ne samo predmete domena umetnosti ili nauke, na primer, već i način na koji se mi prema tim istim predmetima postavljamo. U pitanju je, dakle, jedan odnos koji se uspostavlja između nas i predmeta, sveta, i koji je konstitutivan kako za svet u onome *kako* nam se on pojavljuje, tako i za nas same, jer obeležava svako naše dalje zauzimanje stava prema njemu. Relacija, a ne supstancija, postaje bitna i odredbena. Tako bi, po pretpostavci, svako od nas svesno ili nesvesno razumeo razliku između nekog umetničkog dela i naučne teoreme, što nam pokazuje da, bar implicitno, postoji drugačiji pristup, drugačiji okvir s obzirom na koji se oni razumevaju.

Upravo se, s obzirom na ovu relacionu strukturu simboličkih oblika kao osnovnih koncepcija našeg mišljenja naspram problema saznanja, izdvaja problem *značenja*,<sup>4</sup> kao pitanje o neposrednoj organizaciji mišljenja na čulnom nivou. Zapravo, još od Kanta je postavljeno pitanje da li bi se ono čulno izvan produktivnih elemenata i funkcija naše svesti uopšte moglo uzeti kao relevantno za nas, da li bi nam bilo poznato. Pitanje značenja se na taj način pokazuje kao dalekosežnije od pitanja istine, jer se mogućnost razumevanja ostvaruje već u domenu čulnosti – konstitucije značenja, a time se ocrtavaju i mogućnosti za jedinstveni sistem, odnosno različite i kompatibilne istinosne sisteme. Čovek se tako postavlja kao *animal symbolicum*<sup>5</sup> umesto kao *animal rationale*, jer je ispred svakog analitič-

<sup>3</sup> Up. „Da bi se postiglo takvo utemeljenje [metodološko utemeljenje duhovnih nauka – prim. U. P.] trebalo je, čini se, principijelno proširiti plan ove teorije saznanja. Umesto da se ispituju samo opšte pretpostavke naučnog saznavanja sveta, bilo je nužno preći na razgraničavanje raznih osnovnih oblika „razumevanja” sveta i što preciznije shvatiti svojevrsnu tendenciju i svojevrsan duhovni oblik svakog od njih” (*Ibid.*, 17).

<sup>4</sup> Važno je naglasiti da simboličku paradigmu Kasirer ne gradi iz lingvističke perspektive: jezik predstavlja samo jednu od datih, ali ne i jedinu, niti najvažniju strukturu simboličkog. Pojedini autori povezali su Kasirera umesto sa lingvističkom, sa biološko-medicinskom perspektivom, odnosno simbol sa simptomom. Up. J. M. Krois, „Cassirer’s Prototype and Model of Symbolism: Its Sources and Significance”, *Science in Context* 12, 4, 1999, 531–536.

<sup>5</sup> *Animal sybolicum* nasuprot *animal rationale* treba da naglasi kreativnu stranu ljudskog bića kao onu koja prethodi racionalnoj ili umnoj strani, i koja je tek zasniva kao jednu moguću kreativnost. Ona se utoliko pokazuje i kao izvorni domen ljudske praktičnosti, pa se u skladu sa tim i identitet ljudskog bića u različitim simboličkim formama koje stvara i kroz koje živi može posmatrati samo kao praktički. Oblikujući

214 nog razuma na delu jedna *simbolička* sinteza, koja se, pre svakog oblikovanja iskustva, dešava kako bi uopšte obezbedila razložno mišljenje.

Međutim, na nivou konstitucije značenja susrećemo kako činjenicu njihovog razvoja kroz istoriju i različite kontekste, tako i zahtev da na njegovim osnovama možemo izgraditi koncepciju znanja i istine koja ne bi bila relativistička, a koja bi mogla da iznese i opravda pojmove o objektivnom znanju i istini kakve već imamo. Kasirer svoju teoriju gradi upravo s obzirom na ova dva aspekta – sa jedne strane, ona je osetljiva na istorijsko, konkretno, individualno i promenljivo, a sa druge, ona teži da zadrži konzistentnost pojmovnog mišljenja i njegovu strogost. Prelaz sa jednog na drugi nivo, sa empirijskih istraživanja i interdisciplinarnosti preuzimanja rezultata antropologije, medicine, etnologije i drugih nauka (empirijsko saznanje, verovatnoća, ali ne i nužnost) na nivo povezivanja njihovih formi, oblika i zakonitosti, te obrazloženja njihovog ustrojstva i njihovih mogućnosti („transcendentalni” nivo, apriorni uslovi konstitucije saznanja) zapravo je inspirisano Kantom i ne predstavlja osobitu novinu, ali je zato izvođenje tog prelaza preaslo u filozofski projekt zasebne veličine. Umesto da bude prosto empirijsko istraživanje ili opis istorije ideja, Kasirerova filozofija pretenduje na transcendenciju empirijskog, na apriorne principe svih oblika simboličkog izražavanja u kulturi.<sup>6</sup> Drugim rečima, ako je Kant postavio pitanje o apriornim osnovama našeg iskustva, Kasirera interesuju apriorni osnovi različitih oblika našeg iskustva: ono što zatičemo kao religiju, umetnost, nauku sada treba sagledati u njihovim konstitutivnim elementima. Razvoj simboličkih formi se istražuje najpre na njihovom strukturnom, apriornom nivou, iako je vrlo obimno potkrepljen istraživanjima posebnih nauka. Kasirer čak daje i istorijski koncept razvoja ovih formi,<sup>7</sup> od mita do naučnog saznanja, ali je to istorijsko napredovanje podređeno naporednosti njihovog funkcionalnog značaja: nijedna od ovih formi ne može da služi kao tlo na koje bi ostale forme trebalo da se redukuju. Njihovo utemeljenje traži se opisom njihovih bitnih elemenata i pokušajem da se pokažu uslovi mogućnosti njihovog funkcionisanja.

---

simbolički svoj svet čovek izražava samog sebe, i kroz to izražavanje se ostvaruje kao čovek, te je definicija čoveka kao simboličkog bića zapravo definicija čoveka kao ekspresivnog bića. Up. O. Schwemmer, „Symbolic Worlds and the Unity of Mind”, u: *Symbolic Forms and Cultural Studies*, prir. C. Hamlin i J. M. Krois, Yale University Press, New Haven – London 2004, 3–19.

<sup>6</sup> Up. L. Dupré, „Cassirer’s Symbolic Theory of Culture and the Historization of Philosophy”, *Symbolic Forms and Cultural Studies*, prir. C. Hamlin i J. M. Krois, Yale University Press, New Haven – London 2004, 36–37.

<sup>7</sup> Razvoj simboličkih formi kreće se od nedostatka jedne strukturne diferenciranosti ka sve većoj racionalizaciji, zaključno sa razumevanjem funkcionalnog karaktera simboličkih formi. Up. B. Naumann, „The Genesis of Symbolic Forms: Basis Phenomena in Ernst Cassirer’s Works”, *Science in Context* 12, 4, 1999, 581.

## *Filozofija simboličkih oblika*

Čini se da se Kasirerova filozofija u celini i kroz sve njene razvojne faze može nazvati filozofijom simboličkih oblika, simboličkih formi. Ovaj naziv je odgovarajući u širem smislu zato što je upravo pojam simbola centralni pojam ove filozofije,<sup>8</sup> i to tako da povezuje nauku i kulturu i da ih fokusira u njihovim promenama. Čak i prvo važnije Kasirerovo delo, *Problem saznanja*, koje se obično uzima kao problemski vođena školska studija istorije filozofije, potpada pod ovaj načelni okvir.<sup>9</sup> Centralna ideja ovog projekta je pokušaj da se pronađu zajedničke osobine koje dele nauka i kultura, umesto da se naglašavaju njihove međusobne razlike. U tom smislu možemo čak govoriti o nauci *kao* kulturi.<sup>10</sup> Nauka je, sa svojim kriterijumima i zahtevima, u ovakvom viđenju vođena epistemološkim težnjama, komplementarna je njima (što je opet jedan kantovski motiv) – njeni kriterijumi predstavljaju pokušaj da se kodifikuje i zasnuje davanje značenja i smisla svakom podatku, svemu što nam je dato. Naučni pojmovi tek otvaraju neko polje stvarnosti, ali oni to čine kao umreženi sistem, kao povezani skup pojmova. Sa druge strane, Kasirer želi da, po analogiji sa kantovskim pogledom na nauku koji polaže račun o formiranju naučnih sudova i pojmova koji određuju osnovne konstitutivne odlike naučnog predmeta i iskustva, pruži pregled za one domene subjektivne delatnosti koji ne potpadaju pod objektivno saznanje poput nauke, ali su takođe uslovljeni „funkcijom saznanja”, odnosno određeni našim bazičnim razumevanjem i odnosom prema njima.<sup>11</sup> Umetnosti nema bez umetničkog stava i iskustva, kao što ni mit u njegovoj živoj formi ne nalazimo van mitskog mišljenja i života, sma-

<sup>8</sup> Zbog raznovrsnosti istraživanja koja je inkorporirao u svoj filozofski projekt, ali i zbog poznog razvoja Kasirerove filozofije nije samorazumljivo odrediti je prosto kao filozofiju simboličkih formi. Iako njegovo glavno delo svakako u velikoj meri obeležava karakter njenog toka, nije nužno da ga shvatimo kao jedinstveni i zatvoreni sistem. Tako autorka A. Poma Kasirerovu filozofiju posmatra kao jednu sistematičnu filozofiju kulture, u okviru koje opšti sistem simboličkih formi obuhvata samo jedan deo. Up. A. Poma, „Ernst Cassirer: Von der Kulturphilosophie zur Phänomenologie der Erkenntnis”, u: *Über Ernst Cassirers Philosophie der symbolischen Formen*, prir. H. J. Braun, H. Holzhey i E. W. Orth, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1988, 89–113.

<sup>9</sup> Up. J. M. Krois, „A Note about Philosophy and History: The Place of Cassirer's *Erkenntnisproblem*”, *Science im Context* 9, 2, 1996, 191–192.

<sup>10</sup> Up. B. Naumann, *op. cit.*, 576.

<sup>11</sup> Up. „Ali pored ovog oblika intelektualne sinteze, koji se predstavlja i održava u sistemu naučnih pojmova, u celini duhovnog života stoje i drugi načini uobličavanja. I oni se mogu označiti kao izvesni načini „objektiviranja”: tj. kao sredstva za uzdizanje nečeg individualnog u nešto opštevažeće, ali oni taj cilj opšteg važenja postižu sasvim drugim putem a ne putem logičkog pojma i logičkog zakona.” E. Kasirer, *Filozofija simboličkih oblika I*, 27.

216 tra Kasirer. Postavlja se, dakle, pitanje o uslovima koji omogućavaju i konstituišu predmet religioznog, mitskog, umetničkog ili drugog iskustva na način na koji je već pokazano da se naučno iskustvo uslovljava funkcijom saznavanja i organizuje s obzirom na nju. Ovakvi apriorni uslovni okviri različitih domena iskustva – različitih oblika formiranja onog što nam je inicijalno dato – potom se međusobno moraju povezati u jedno opšte *učenje o oblicima*, na osnovu kog bi sve pojedinačne nauke mogle dobiti svoje metodološko utemeljenje.

Poređenje nauke i kulture se, međutim, ne zadržava samo na prostom opisu jednog i drugog domena i njihovom naporednom pozicioniranju, već se ovi domeni bliže povezuju razmatranjem promena koje zahvataju i jedno i drugo polje u njihovom razvoju. Promene o kojima je ovde reč jesu koncept koji Kasirer preuzima najpre iz domena kulture, kao domena gde se ostvaruje ljudska delatnost uopšte i koja je njen produkt, pa tako predstavlja i paradigmatičko područje za razvoj, naspram područja nauke koje je usmereno na pozitivno date okvire koji se ne menjaju na takav način. Promene u nauci nalazimo samo kao rezultat akumulacije novih podataka, ili izmene početnih teorija pod uticajem novih saznanja, dok je promena kulture istovremeno i promena svih njenih aspekata.<sup>12</sup> Međutim, ako smo nauku shvatili kao osmišljavanje i označavanje onog što nam je dato, onda i ona, kao i kulturni fenomeni, predstavlja jedan simbolički domen i simboličku delatnost. Kontinuitet iskustva garantuje unutrašnju promenu naučnih teorija, dok njegovu sistematičnost uslovljava veza pojmova, koja služi kao neka vrsta regulativnog principa. Ovako shvaćeno saznanje je naglašeno procesualno i uvek je u igri sa okvirima koje pruža sama datost – utoliko ono i može, kroz različite svoje oblike i forme, da se protegne i u pravcu domena kulture bez ograničenja u važenju. Promene u iskustvu i promene kulturnog domena podjednako obeležavaju ovaj problem, paralelne su – stoga je promena prvi element povezivanja i obrazloženja strukturne veze nauke i kulture.

Iako ovaj dinamizam i povezivanje različitih domena ljudskog duha i njegove produktivnosti na prvi pogled asocira na Hegela, Kasirerova filozofija ipak u velikoj meri predstavlja otklon od hegelijanskog razvojnog prevazilaženja jednog oblika ispoljavanja duha drugim. Naprotiv, Kasirer insistira da se umesto ovakvog obuhvatnog sistema usvoji mnogovrsnost

---

<sup>12</sup> U ovom kontekstu treba imati u vidu da je pojam kulture kod Kasirera bitno vezan za umetnost, i to najpre za Getea. Na istoj liniji Šiler emancipuje područje estetskog kao paradigmatičko područje ljudskog, a estetsko delovanje kao paradigmatički postupak čoveka, obeležen harmonijom svih aspekata njegovog bića i slobodom koja se otvara međusobnim potiranjem njegovih nagona. Domen kulture tako postaje domen na kom se čovek, čovečanstvo i politička zajednica u konkretnom mogu menjati nasuprot domenu saznanja i nauke, gde su naprosto dati u nekom svom stanju.



naporednih oblika duhovne delatnosti.<sup>13</sup> Izuzimajući se od jake metafizičke teze, Kasirer se vraća Kantu uvodeći jedan od centralnih pojmova, *funkciju duha*, kao nosioca mogućnosti ovih paralelnih, naporednih aspekata posmatranja stvarnosti. Poput Kanta, a nasuprot Hegelu, on se ne okreće ka nekakvom metafizičkom supstratu, već svoja istraživanja oslanja na pretpostavke teorije saznanja, od kojih je i krenuo, na predstavu subjekta saznanja sa specifičnim ograničenjima i razgraničenjima njegovih moći. Filozofija mora da postupa kritički kako bi osvetlila različite domene duhovne delatnosti u njihovim granicama i međusobnim vezama, ali ne samosinhrono, u njihovoj datosti, već i dijahrono, u njihovom razvoju.

a) *Pojam funkcije duha: simbolička reprezentacija*

Istraživanjem interakcije različitih domena kulture i nauke, poređenjem i izvođenjem njihovih međusobnih sličnosti i razlika, filozof se ne bavi samo deskripcijom i klasifikacijom, već posredno upoznaje i način na koji uopšte dolazi do njihovog proizvođenja i funkcionisanja. On implicitno upoznaje i način na koji čovek, kao produktivni i receptivni subjekt tih domena, konstitutivno učestvuje u njihovoj izgradnji. Ukoliko se u tim raznolikim funkcionisanjima duha može uočiti nekakvo jezgro zajedničko za različite strukture, onda takvo jezgro treba da važi kao *osnovna funkcija duha*. Kao takvu osnovnu funkciju Kasirer označava *funkciju proizvođenja simbola*, odnosno *simboličke reprezentacije*.

Pojam funkcije Kasirer ističe u svom prvom sistemskom delu *Pojam supstancije i pojam funkcije*.<sup>14</sup> Nasuprot supstancionalnoj paradigmi, koja još od antike dominira filozofskim i naučnim mišljenjem, usmeravajući ga ka sadržinskim aspektima saznanja (supstancija kao *štatvo* neke stvari), on ističe funkcionalnost kao glavno obeležje moderne misli, počev od renesanse. Funkcija podrazumeva da se neko predmetno područje konstituiše ne samo pojmovima već se iznutra diferencira podređujući jedne pojmove drugima i regulišući jedan sistemski okvir. S obzirom na ovu sistemsku uklopljenost, koja je u celini prožeta određenom funkcijom, svako pojedini-

<sup>13</sup> Kasirer Hegelu zamera i jednoobraznost metoda izvođenja i razvijanja formi duha, dijalektičku metodu, budući da ona potire (iako u momentima i čuva) onu mnogovrsnost do koje je Kasireru stalo. Uprkos tome, moguće je Kasirerov filozofski razvoj posmatrati kao pomeranje od Kanta ka Hegelu. Up. D. P. Verne, „Cassirer's Concept of a Philosophy of Human Culture”, u: *Symbolic Forms and Cultural Studies*, prir. C. Hamlin i J. M. Krois, Yale University Press, New Haven–London 2004, 21.

<sup>14</sup> Počev od ovog Kasirerovog dela celokupan njegov projekt možemo tumačiti ne kao teoriju saznanja ili nauke, već kao jednu izvedenu kritiku iskustva. U tom smislu područje naučnog iskustva, iako polazna tačka, sistemski se proširuje na drugačije pristupe izgradnji iskustva, pri čemu se zadržava pristup obezbeđen kritikom procesa naučnog saznanja i njegovih mogućnosti. Up. H. Paetzold, *op. cit.*, 32–33.

218 načno iskustvo postavlja se kao reprezentativno za celinu iskustva: pojedinačno upućuje na totalitet i reprezentuje ga.<sup>15</sup> Utoliko se pojmovi funkcije i simbolizacije neposredno međusobno uslovljavaju.

Proizvođenje simbola je osnovna funkcija duha zbog toga što predstavlja zajednički aspekt svih ostalih funkcija i suštinska je osnova za njihovo dalje razgraničavanje. Simbol predstavlja oznaku za osnovni princip saznanja – da se ono opšte mora sagledati na nečemu pojedinačnom i konkretnom, i obrnuto, da se neko pojedinačno i konkretno može misliti samo u odnosu na neko opšte.<sup>16</sup> Pored toga, sve simboličko se javlja sa pretenzijom na važenje, na opštost i objektivnost: umesto sadržaja svesti zadržava se neko jedinstvo oblika. Pojam simbola stupa na mesto koje je prethodno zauzimala logika.<sup>17</sup>

Proizvođenje simbola je zapravo način da se ocrta ono što se dešava kada se susretnemo sa nekakvom datošću spolja, nekakvim utiskom ili senzacijom. Za saznanje je nemoguće da zahvati ono što mu je spoljašnje kao takvo, već je svaki čulni podatak unapred obremenjen smislom i značenjem da bi ga saznanje uopšte moglo prihvatiti. Počev od pojedinačnog utiska, preko njihovih kompleksa, pa sve do teorijskih sistema, u osnovi svega je funkcija kojom duh daje značenje i smisao materijalu saznanja kojim barata.<sup>18</sup>

Lako je primetiti da je pozadina ovih postavki upravo Kant i njegova *Kritika čistog uma*: apriorne forme čulnosti, vreme i prostor, u okviru kojih nam je unapred posredovana materija oseta, već učestvuju na bazičnom nivou, na nivou recepcije oseta. Kao što je dobro poznato, do same stvari ne možemo dopreti – jedino čime zapravo baratamo je naše iskustvo, a ono je posredovano funkcijama naših moći saznanja i njihovim ograničenjima. Upravo ova dva problema, stvar po sebi i mogućnost da se apriorne forme uopšte primene na iskustvo, bili su bitni problemski motivi neokantovskih filozofskih koncepcija, a Kasirer očigledno i sam polazi sa tih pozicija.

---

<sup>15</sup> Up. W. Marx, „Cassirers Philosophie – ein Abschied von kantianisierender Letzbegründung?“, u: *Über Ernst Cassirers Philosophie der symbolischen Formen*, prir. H. J. Braun, H. Holzhey i E. W. Orth, Suhrkamp, Frankfurt am Mein 1988 78.

<sup>16</sup> Up. E. Kasirer, *Filozofija simboličkih oblika I*, 34.

<sup>17</sup> Problem značenja Kasirer je najpre zahvatio iz perspektive izgradnje nauke, ali je ubrzo shvatio da se ono ne mora ograničiti na pojam, već da može imati drugačije slojeve, drugačije moduse, poput predstave ili izraza, koji se ne mogu svesti na model pojma. Up. J. M. Krois, „Problematik, Eigenart und Aktualität der Cassirerschen Philosophie der symbolischen Formen“, u: *Über Ernst Cassirers Philosophie der symbolischen Formen*, prir. H. J. Braun, H. Holzhey i E. W. Orth, Suhrkamp, Frankfurt am Mein 1988, 17 i 22.

<sup>18</sup> Zajedničko za sve osnovne funkcije duha jeste njihovo *uobličavanje* materijala, nasuprot pukom podražavanju i oslikavanju postojećeg – uobličavanjem ono postojeće dobija svoje značenje. Up. E. Kasirer, *Filozofija simboličkih oblika I*, 27.

Polazeći od onog što je dato, duh mora da ga na neki način artikulise. Međutim, simbolička reprezentacija može biti mnogovrsna, pa tako i njeni različiti oblici podrazumevaju različite principe. Svi ovi oblici duha zajedno predstavljaju kulturu, u koju spada i nauka, odnosno matematičko i prirodno-naučno saznanje. Kultura, stoga, predstavlja proizvod ljudskog duha, njegovo samoostvarivanje i promene i napredovanje pojedinih simboličkih oblika. Ovaj razvoj duhovnih oblika podrazumeva da sam duh postepeno napreduje u svom samoostvarivanju kroz te duhovne oblike, i da naporedo sa tim postepeno biva svesniji sopstvenih funkcija. Ovo, takođe, podrazumeva i da, za razliku od Hegelovih postavki, proizvodi duha nisu otuđeni od njega, već da su, naprotiv, od duha i za duh prozirni u svom značenju.<sup>19</sup>

Načelno postoje tri osnovne simboličke funkcije: *konceptualna funkcija* koja proizvodi svet nauke, *ekspresivna funkcija*, u koju spadaju mit, religija i umetnost i *intuitivna funkcija*, koja obuhvata zdravorazumski svakodnevni način mišljenja i jezik. Ove tri funkcije se postavljaju kao apriorna određenja celokupnih mogućnosti ophođenja sa svetom – ona ga unapred omogućavaju. Takođe, na prvi pogled je jasno da ove funkcije mogu biti i jesu prisutne za neku pojedinačnu svest istovremeno: to se lako pokazuje na funkciji jezika, koji posreduje i umetnost, i mit, i religiju i nauku, a da se nijedna od ovih funkcija ne svodi na jezičku funkciju. Čak i u slučaju istih reči možemo u pojedinim slučajevima govoriti o različitim simbolima, jer su na delu različite simboličke funkcije. Štaviše, Kasirer tvrdi da strogo i precizno razmatranje bilo koje od osnovnih funkcija ne može da se dosledno sprovede van okvira njihovog celokupnog filozofskog sistema.<sup>20</sup>

Važno je naglasiti da svaka od ovih funkcija ima sebi svojstven apriorni način simboličkog formiranja i artikulacije, koji je diferencira u odnosu na druge funkcije. Ovi apriorni simbolički uslovi nužno određuju forme umetnosti kao umetnosti, nauke kao nauke i slično. Takođe, za svaku simboličku formu imamo i neke iste elemente: prostor, vreme, supstancija i akcidenca, uzrok i posledica, predstavljaju tipove relacija, povezivanja u odnose, kojima stvaramo neki okvir realnosti. Na primer, u mitu važi mitsko, a u nauci naučno vreme. Ako ove zajedničke apriorne elemente označimo *kvalitetima*, onda bismo posebne načine njihove organizacije mogli nazvati *modalitetima*. Svaka simbolička forma konstituiše nezavisnu celinu

<sup>19</sup> Razvoj duha očituje se upravo u svesti o njegovim oblicima kao simboličkim oblicima koji su njegov proizvod. Tako, na primer, mitsko mišljenje reči shvata kao same stvari i pridaje im mistično značenje, dok poslednja emancipacija dolazi osvešćivanjem da naučni zakoni takođe predstavljaju našu reakciju davanja smisla i prilagođavanja prirode kulturi, a ne sile i zakone koji nezavisno od nas objektivno postoje. Up. H. Paetzold, *op. cit.*, 22–27.

<sup>20</sup> Up. E. Kasirer, *Filozofija simboličkih oblika I*, 20.

220 značenja i harmonično se uklapa sa drugim simboličkim formama u jedinstvo kulture.

Međutim, budući da ove simboličke reprezentativne forme nisu statične, već se razvijaju vremenom, možda je moguće uzeti i te konkretnije oblike, koji obeležavaju određeni period neke simboličke funkcije, kao apriorne uslove nižeg stepena.<sup>21</sup> Ove promene su na formalnom planu omogućene rascepom između opazljivog predmeta – simbola i onog što je njime simbolizovano – značenja. Iako neraskidivo povezana, ova dva aspekta ipak su u stalnoj napetosti, usled čega dolazi do narušavanja njihovog jedinstva i, na primer, promena značenja simbola.

### b) Simbolička pregnancija

Filozofiju simboličkih oblika do sada smo razmatrali na nivou odnosa nauke i umetnosti, proširenja i međusobnog povezivanja ovih pojmova, te osnovnih struktura i funkcija na kojima Kasirer pokušava da zasnuje ove veze. Čitav novi okvir kulture pokazuje nam se iz te perspektive kao totalitet našeg mogućeg iskustva, koje se javlja u različitim oblicima, ali zadržava jedinstvene apriorne uslove svog funkcionisanja. Pokazuje se da to iskustvo ni na kom nivou nije pasivno, već da se upravo konstituiše aktivnošću duha, uobličavanjem datog u njegovo značenje. Ostaje, međutim, nedorečeno kako Kasirer zasniva ovaj primarni akt davanja smisla u nekom konkretnom, pojedinačnom iskustvu, koje ipak mora da bude osnova sistemima poput nauke ili umetnosti.

Ovaj problem predstavlja direktno vraćanje pitanjima teorije saznanja, ali sada već u izmenjenom i proširenom obliku u kojem ona prerasta u jednu *teoriju značenja*.<sup>22</sup> Ovaj prelaz jasno uočavamo u tvrdnji da naša prva predstava o svetu nije puka predstava ili kopija, već da nam se svet još na tom nivou nekako konstituiše. Čulno opažanje je simbolički obremenjeno, i ovaj njegov aspekt prethodi kako kauzalnim vezama, tako i prisustvu stvari za nas. Svet koji opažamo za nas je uvek unapred strukturiran i uređen, već na nivou opažanja, a ne naknadno, analitičkim radom razuma. Stoga Kasirer pravi razliku između prirodne i veštačke simbolizacije: prirodna je nužni sastavni deo svakog našeg iskustva, odnosno svakog momenta svesti,

<sup>21</sup> Up. S. Knjazev-Adamović, *op. cit.*, 9.

<sup>22</sup> Utoliko i problem istine, kao bitno vezane za saznanje, gubi svoj primat: u svakom simboličkom okviru možemo postaviti određene kriterijume validnih i opravdanih iskaza, koji bi važili kao ispravni i istiniti u tom domenu. Međutim, pošto simbolički okviri deluju jedni sa drugima i naporedo sa drugima, svaki takav kriterijum imao bi ograničeno, relativno važenje. Ovaj relativizam ne treba shvatiti negativno, kao odustajanje od kriterijuma, već pozitivno, kao prihvatanje različitih mogućnosti izražavanja i različitih pogleda na svet, koji svaki za sebe poseduju specifičnu organizacionu strukturu i specifična pravila.

dok je druga konvencionalna i kontigentna. Ovu bazičnu perceptivnu simbolizaciju Kasirer naziva *simboličkom pregnancijom*.<sup>23</sup> Ona je, dakle, neka vrsta iskivanja iskustva, artikulacije koja leži u osnovi bilo kog pojedinačnog iskustva – ona je simbolička aktivnost sama.

Simbolička pregnancija je osnovna funkcija značenja. Ona u strogom smislu podrazumeva da svakom čulnom opažaju pripada nekakav smisao, neko značenje, iako se ono ne određuje unapred. Na primer, možemo menjati i varirati simboličke perspektive nekog opažaja, ali ga nikada ne možemo u potpunosti odvojiti od simboličkog – zbog toga je on nabijen smislom, simbolički pregnantan. Kao takav može biti osnova za različite simboličke forme, odnosno može biti deo različitih simboličkih funkcija. Stoga simboličku pregnanciju možemo smatrati pravim mestom transcendentnog kod Kasirera: ona je ono istinski apriorno u njegovoj filozofiji.<sup>24</sup> Svaki opažaj, budući da je pregnantan, prevazilazi samog sebe svojim značenjem i pruža se preko sebe samog dalje u nekom pravcu, svaki nosi sobom neko upućivanje. Ova koncepcija simboličke pregnancije drastično se razlikuje od koncepcije formiranja značenja nagomilavanjem i asocijativnim povezivanjem slika, a ne može se svesti ni na lingvistički diskurzivni model suda i zaključka. Simboličkom pregnancijom ponovo se naglašava primat odnosa, relacije, funkcije naspram apsolutnih elemenata iskustva: ono se *a priori* gradi u odnosima i kroz odnose – svest se gradi kroz čisti odnos kao prvi *a priori*. Samim tim, nijedan aspekt iskustva ili svesti ne može postojati zasebno i izolovano: svaki opažaj upućuje na celinu, na sistem odnosa u kojima je kao određeni opažaj sveta konstituisan, na *funkcionalnu jednačinu* s obzirom na koju se može odrediti.

Tek na ovu simboličku pregnanciju kao fundamentalni fenomen oslanja se pomenuta *simbolička forma*. Ona treba da predstavlja društveni i intersubjektivni aspekt simboličkog: ona treba da važi kao osnova razumevanja sveta koja važi univerzalno i koja stoga leži u temelju svake kulture.<sup>25</sup>

<sup>23</sup> „Dakle, pod 'simboličkom pregnancijom' treba podrazumevati način na koji jedan opažajni doživljaj, kao 'čulni' doživljaj, ujedno sadrži određeni neintuitivni 'smisao' i neposredno ga konkretno prikazuje.” Up. E. Kasirer, *Filozofija simboličkih oblika III*, Književna zajednica Novog Sada, Novi Sad 1985, 177.

<sup>24</sup> Up. J. M. Krois, „Problematik, Eigenart und Aktulität der Cassirerschen Philosophie der symbolischen Formen”, 23; E. Kasirer, *Filozofija simboličkih oblika III*, 178.

<sup>25</sup> Ovako postavljen odnos *simboličke forme* i *simboličke pregnancije* bitno menja lingvistički pristup teoriji simbola, budući da on odnos između označitelja i označenog suštinski postavlja kao proizvoljan. Ovde, međutim, već na nivou opažanja imamo prirodnu simboličku uslovljenost, koja se dalje simboličkim formama samo proširuje. Jezik predstavlja samo jednu od mogućnosti da se značenje izrazi i organizuje, jednu simboličku formu. Ostale forme takođe imaju sebi svojstvenu strukturu, „gramatiku”, ali obogaćuju kulturni domen i preko mogućnosti jezičkog. Up. H. Paetzold, *op. cit.*,

222 Simbolička forma organizuje i oblikuje procese formiranja značenja u kulturi. Iako počinje sa mitom kao početnim tlom kulturne razmene, i u tom smislu je ograničenog opsega, ipak svaka forma može da se iznova i iznova tumači, odnosno da dobija uvek novi smisao, osobito međusobnim prožimanjem kulturnih formi. Na tome počiva razvoj kulture.

Napokon, veza između tela i duše je primer koji simboličko iskustvo prikazuje u njegovom izvornom karakteru. Ona je akcentovana kao ono mesto tradicionalne filozofije na kom se, prema Kasireru, lako uočavaju supstancijalističke greške metafizike, dok sa druge strane poentira i na moguću osnov sveg saznanja. Naime, potrebno je naglasiti kako se već na nivou čulnog utiska značenje formira kao *prafenomen*,<sup>26</sup> jezgrovito i u celini, tako da se iz tog jezgra dalje razvijaju svi ostali kategorijalni odnosi i funkcije, pa i kauzalni odnos. Metafizičko mišljenje greši zato što od već razvijenih pojmovnih konstrukta, poput duše i tela, pokušava spoljašnjim putem da dođe do njihovog ujedinjavanja, pa onda zaključuje da je nemoguće spajanje različitih okvira. Ono pretpostavlja da je problem u samim stvarima, a ne u našem pristupu. Nasuprot tome, funkcionalističko mišljenje vraća se na *prafenomen* izraza, koji se kao takav ne može izvesti iz nečega njemu transcendentnog, već nosi neposredno razumevanje, koje u potenciji sadrži razvijanje svojih momenata kao spontanu aktivnost duha. Tek tada, „fenomenološki”, u pojavi uočavamo da ne nailazimo na dušu bez tela i telo bez duše i da njihov kauzalni odnos zavisi od načina na koji izvodimo pojmovnu mrežu iz prvobitnog fenomena izraza.<sup>27</sup>

### *Kantova filozofija kao inspiracija filozofije simboličkih oblika*

Prema Kasireru, revolucionarno u Kantovom mišljenju bilo je obrtanje odnosa između saznanja i njegovog predmeta, koje obeležava prelaz sa opšte na transcendentalnu logiku, sa *quid facti* na *quid iuris*, pitanje *važnja* pojma. Kant nas dovodi u poziciju da zakone mišljenja prepoznamo

---

41; J. M. Krois, „Cassirer's Prototype and Model of Symbolism: Its Sources and Significance”, 540.

<sup>26</sup> Pojam *prafenomena* Kasirer preuzima od Getea, koga uzima kao ravnopravnog *filozofskog* sagovornika. Iako on donekle menja Geteov pojam, suštinska osnova ovog preuzimanja počiva na jedinstvu i neposrednosti osnove iz koje se razvija mnoštvo simboličkog označavanja, i koje predstavlja granicu preko koje ne možemo preći do neke *stvari po sebi*. Savremeni interpretatori Kasirera naglašavaju upravo *prafenomen* kao centralno strukturalno mesto njegove filozofije. Up. B. Naumann, *op. cit.*, 575–584.

<sup>27</sup> Simbolika tela na ovim osnovama postaje tlo na kom Kasirer dalje razvija svoje interesovanje za antropologiju. Up. J. M. Krois, „Cassirer's Prototype and Model of Symbolism: Its Sources and Significance”, 536–537.

kao ono nesporno dato i kao ono što je moguće upoznati – zapravo, što nužno moramo poznavati da bismo stekli ispravno poznavanje predmeta mišljenja. Pojam predstavlja pretpostavku iskustva, uslov mogućnosti predmeta, a time i najviši nivo saznanja o njemu.<sup>28</sup> Predmet koji tako dobijamo je pod zakonima transcendentálnih sudova *a priori*, koji važe opšte i nužno, ali njegova objektivnost je takođe i ograničena logikom ovog naučnog saznanja. Ona se kao takva pokazuje nedovoljnom i samom Kantu, jer ovim okvirima ne iscrpljujemo sve delatnosti naših duševnih moći, niti njihove spontane produkcije. Stoga se osnovni motiv Kantove filozofije dalje razvija u vrlo širokom potezu, pri čemu se kontinuitet sa tom filozofijom gradi upravo na pouci početnog radikalnog okretanja – Kasirerovim rečima, da li neku tvorevinu duha razumevamo i zasnivamo na osnovu funkcije kojom je nastala ili obrnuto? Na ovom osnovnom potezu primata saznanja, mišljenja, uobličavanja i funkcije možemo povezati sve delatnosti duha i u tome možemo naći njihovo metodološko jedinstvo. Kantova transcendentálna filozofija, kao osnova jedinstva mnogostrukosti saznanja, postaje osnova sistema simboličkih formi. Kako, međutim, svaka od delatnosti ima različitu funkciju, koja dalje predstavlja princip duhovnog uobličavanja, primat funkcije ne podrazumeva i jednoličnost takvog uobličavanja.<sup>29</sup>

Čini se da Kasirer ovde dosta slobodno preuzima motive i osnove jednog veoma precizno izgrađenog sistema i preoblikuje ih ka nekim drugim primenama. Koliko se onda, zaista, može govoriti o sintetičkim apriornim principima koji proširuju saznanje, unapred pretendujući na njegovo opšte važenje? Kasirer otvoreno govori o proširenju kritike uma na kritiku kulture, pod kojom podrazumeva da su kulturni sadržaji objedinjeni nekom kulturnom formom i na njoj zasnovani, koja je, kao takva, delo duha – odnosno da pojava kulturnih sadržaja nije slučajnost i da kultura uopšte, već po svom pojmu, ne može predstavljati puki kontingentni zbir ili skup nepovezanih dela. Analogno Kantovom projektu opravdanja našeg saznanog iskustva o svetlu, gde se tek sa trećom *Kritikom* i značajnom izmenom karaktera transcendentálnog principa za moć suđenja pokazuje mogućnost iskustva kao sistema čak i u pogledu posebnih zakona tog iskustva,<sup>30</sup> Kasi-

<sup>28</sup> Up. E. Kasirer, *Filozofija simboličkih oblika III*, 275.

<sup>29</sup> Up. E. Kasirer, *Filozofija simboličkih oblika I*, 25.

<sup>30</sup> Karakteristično za ovo proširivanje jeste što je ono, čini se, od samog početka kod Kanta bilo motivisano idejom o polaganju računa za celovito područje ljudskog duha, odnosno za celokupan domen delatnosti ljudske svesti. On proširuje svoju osnovnu ideju o principima koji su opšteg i nužnog važenja, a važe kao konstitutivni principi našeg saznanja i njegovih objekata, i na područja koja zapravo ne mogu do kraja izneti pomenuti zahtev. Proširujući tako područje njihove primene, Kant je morao i da prilagođava karakter svojih principa *a priori* najpre području slobode, praktičkog uma, a potom i području čulnosti u njenoj svrhovitosti. Kantovo proširenje

224 rer želi da pokaže kako kulturna produkcija takođe sledi određenu sistematiku. Međutim, kada je kultura u pitanju, čini se sasvim intuitivnim da neka vrsta svrhovitosti i ustrojstva bude na delu, jer, napokon, ona predstavlja produkt slobodne ljudske delatnosti. Takođe, i primat funkcije nad predmetom je lakše uočljiv iz istih razloga: predmeti kulture ne mogu se zamisliti odvojeno od duhovnog proizvođenja. Uprkos tome, Kasirerovi napori su u velikoj meri usmereni na opravdanje ove pretpostavke. Sa druge strane, položaj naučnog saznanja se donekle menja: ono prestaje da bude paradigmatično ispravno saznanje, već postaje samo jedan od mogućih načina uobličavanja, koji nema ništa veće važenje od ostalih osnovnih oblika. Proširenje kritičke filozofije sa saznavno-teorijskog na ostale aspekte kulture za Kasirera predstavlja emancipaciju od naivno-realističkog pogleda na svet, a u odnosu na Kanta – potpuno izvođenje mogućnosti transcendentnog metoda.<sup>31</sup> Napokon, međusobna veza i preplitanje ovih osnovnih funkcija duha, koje su predmet filozofskog mišljenja, ne prate se unatrag ka nekom nivelišućem zajedničkom jezgru, koje bi potrla njihove međusobne razlike, već se projektuje unapred, u *zadatak* ka kom su sve one usmerene, ka preoblikovanju utiska u izraz duha – sadržaj duha mora da se ispolji i da dobije neki izraz.<sup>32</sup>

Osnovni Kantov pristup ljudskom iskustvu Kasirer, zajedno sa neokantovstvom, smatra sasvim uspelim. Ta osnovna pozicija se, međutim, menja i proširuje uvođenjem paralelnih domena iskustva – umetnosti, religije, mita. Ukoliko su i oni modusi iskustva, onda i za njih moraju važiti isti apriorni uslovi. Mogli bismo stoga zaključiti da osnovni apriorni kategorijalni aparat mora podjednako da važi i da se primenjuje na sve ove moduse uobličavanja iskustva (*kvaliteti* relacija), ali i da se, u skladu sa njihovim međusobnim razlikama, moraju izdvojiti i *modaliteti* apriornih kategorija, kao poseban oblik njihovog apriornog uslovljavanja u artikulaciji smisla

---

domena apriornog oličeno u apriornom principu moći suđenja očituje se najpre u *karakteru* ovog apriornog principa: on je prilagođen tako da uopšte omogući sistemski karakter kritičke filozofije. Na taj način otvorena je mogućnost da se, na temelju Kantovih postavki apriornog karaktera znanja, izvede proširenje domena apriornog. Up. I. Kant, *Kritika moći suđenja*, BIGZ, Beograd 1991, 28.

<sup>31</sup> Up. A. Poma, *op. cit.*, 92.

<sup>32</sup> Kasirerov odnos prema Kantu posredovan je filozofijom H. Koena. Originalni Koenov doprinos interpretaciji Kanta Kasirer vidi u tome da se kao predmet teorije saznanja više ne uzima priroda, već naše saznanje prirode: svest više ne predstavlja deo prirode, već apriorni temelj koji tek omogućava naše saznanje predmeta. Na tome počiva značaj *jedinstva svesti* kao jedinstva sintetičkih uslova saznanja predmeta. Ideja *jedinstva svesti* tako postaje mesto otvaranja mogućnosti za mnogostrukost iskustva. Up. I. Kajon, „Das Problem der Einheit des Bewußtseins im Denken Ernst Cassirers“; u: *Über Ernst Cassirers Philosophie der symbolischen Formen*, prir. H. J. Braun, H. Holzhey i E. W. Orth, Suhrkamp, Frankfurt am Mein 1988, 249–253.



onog što nam je dato. Na primer, mitski prostor je vrlo konkretan i čulan, dok je geometrijski prostor apstraktan i dostupan preko apstraktnih koncepata, brojeva.

Kantova filozofija naglašava jedinstvenost razuma kao onoga što jednako pripada svim ljudima. Kasirer je u potpunosti svestan ovog zahteva i prihvata ga kao deo sopstvene pozicije. Međutim, on dodatno naglašava i mnogostrukost i mnogovrsnost ljudskog iskustva, uključujući tu i sve njegove neracionalne aspekte, osobito čulnost i kreativne procese. Ovaj drugi motiv potiče od Getea, posebno kada je reč o spontanoj kreativnosti ljudskog razuma. Da bi prevazišao suprotstavljenost ovih motiva, Kasirer prosto uzdiže spontanu kreativnost u osnovni princip ljudskog razuma, saznanja i razumevanja uopšte. Na taj način ona postaje upravo ono zajedničko za sve ljude i to na fundamentalnom nivou, koji uopšte određuje njihovu ljudskost. Samim tim klasifikatorski i analitički razum shvata se samo kao jedan uži okvir ljudskog, koji je i sam uslovljen bogatijom osnovom simboličkog oblikovanja.<sup>33</sup> Spontanitet razuma kod Kanta, međutim, ne može tako lako da se pomiri sa onim što spontanost kreativnosti i proizvodnje predstavlja kod Getea, budući da se odnosi na čiste forme razuma, kategorije i, donekle, intuiciju. Zbog toga se primarno *a priori* vraća na pitanja čulnosti i percepcije i način na koji se one povezuju sa pojmovnim.

U skladu sa tim menja se i bazična Kantova dihotomija čulnosti i (čistog) razuma, tako da otvara mogućnosti za modifikovanu, modalitetnu apriornost.<sup>34</sup> Na njeno mesto stupa problemski par čulnosti i smisla (*Sinnlichkeit/Sinn*), gde se smisao funkcionalizuje preko pojma simbola: smisao je već dat u onom čulnom, i stoga je to simbol. Suština simboličkog je u funkciji, kao onom što je *transcendentalno invarijantno*,<sup>35</sup> temeljna strukturalna forma empirijski različitih formi. Na taj način svaki simbol posreduje strukturirano mnoštvo *čistih kategorija značenja*,<sup>36</sup> koje predstavljaju čiste uslove postavljanja određene realnosti.

Napokon, Kasirerovom projektu preuzimanja i proširivanja postavki Kantove transcendentalne filozofije sa transcendentalne logike na funkcionalnu analizu može se uputiti bar jedna zamerka, pitanje koje ostaje otvoreno: kako je moguće razvojno napredovanje simboličkih formi ukoliko su one već apriornog karaktera? Čini se da bi ono moralo da se utemelji na nekom metafizičkom nivou, što Kasirer izbegava, iako često govori o duhu kao onome što se izražava i mora da se izrazi različitim oblikovanjima sim-

<sup>33</sup> Up. O. Schwemmer, *op. cit.*, 7.

<sup>34</sup> Up. J. M. Krois, „Problematik, Eigenart und Aktulität der Cassirerschen Philosophie der symbolischen Formen“, str. 16.

<sup>35</sup> Up. W. Marx, *op. cit.*, 79.

<sup>36</sup> E. Kasirer, *Filozofija simboličkih oblika III*, 249–250.

226 boličkog karaktera. Alternativni put, pokušaj da se sintetički aspekt svesti, komplementaran njegovoj konstitutivnoj oblikotvornoj delatnosti objasniti na takav način da može da opravda ove postavke, prosto nije izveden. Možda odgovor možemo potražiti u prožimanju iskustva i simbola, koje je takvo da nas svaki deo nekog simbolički organizovanog iskustva nužno upućuje na njegovu celinu, odnosno u tome što se iskustvo posmatra upravo kao jedan dinamički, ali čvrst sistem odnošenja, čime bismo pretpostavili da je karakter iskustva takav da sažima apriorno i dinamičko na osnovu konstitucije naglašeno shvaćene kao delatnosti. Čini se, međutim, da je Kasirerova pažnja, više nego na ova pitanja, bila usmerena na međusobno povezivanje simboličkih formi, obrazloženje njihovog ustrojstva i na sažimanje konkretnih podataka različitih nauka i disciplina, kako bi potkrepio svoje teorijske postavke.

## Literatura

- H. J. Braun, H. Holzhey, E. W. Orth (prir.), *Über Ernst Cassirers Philosophie der symbolischen Formen*, Suhrkamp, Frankfurt am Mein 1988.
- L. Dupré, „Cassirer's Symbolic Theory of Culture and the Historization of Philosophy”, u: *Symbolic Forms and Cultural Studies*, prir. C. Hamlin i J. M. Krois, Yale University Press, New Haven – London 2004
- C. Hamlin, J. M. Krois (prir.), *Symbolic Forms and Cultural Studies*, Yale University Press, New Haven – London 2004.
- I. Kajon, „Das Problem der Einheit des Bewußtseins im Denken Ernst Cassirers”, u: *Über Ernst Cassirers Philosophie der symbolischen Formen*, prir. H. J. Braun, H. Holzhey i E. W. Orth, Suhrkamp, Frankfurt am Mein 1988.
- I. Kant, *Kritika praktičnoga uma*, Kultura, Zagreb 1956.
- I. Kant, *Kritika čistog uma*, Nakladni zavod matice Hrvatske, Zagreb 1984.
- I. Kant, *Kritika moći suđenja*, BIGZ, Beograd 1991.
- E. Kasirer, *Filozofija simboličkih oblika I-III*, Književna zajednica Novog Sada, Novi Sad 1985.
- E. Kasirer, *Jezik i mit: Prilog proučavanju problema imena bogova*, Tribina mladih, Novi Sad 1972.
- E. Kasirer, *Ogled o čovjeku: uvod u filozofiju ljudske kulture*, Naprijed, Zagreb 1978.
- E. Kasirer, *Problem saznanja u filozofiji i nauci novijeg doba I*, Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, Sremski Karlovci – Novi Sad 1998.
- E. Kasirer, *Problem saznanja u filozofiji i nauci novijeg doba II*, Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, Sremski Karlovci – Novi Sad 1999.
- E. Kasirer, *Problem saznanja u filozofiji i nauci novijeg doba III*, Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, Sremski Karlovci – Novi Sad 2000.
- E. Kasirer, *Problem saznanja u filozofiji i nauci novijeg doba IV*, Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, Sremski Karlovci – Novi Sad 2001.
- E. Kasirer, *Kant: život i učenje*, Hinaki, Beograd 2006.
- S. Knjazev-Adamović, „Predgovor”, u: E. Kasirer, *Filozofija simboličkih oblika I*, Književna zajednica Novog Sada, Novi Sad 1985.
- J. M. Krois, „Problematic, Eigenart und Aktualität der Cassirerschen Philosophie der symbolischen Formen”, u: *Über Ernst Cassirers Philosophie der symbolischen Formen*, prir. H. J. Braun, H. Holzhey i E. W. Orth, Suhrkamp, Frankfurt am Mein 1988.
- J. M. Krois, „A Note about Philosophy and History: The Place of Cassirer's *Erkenntnisproblem*”, *Science in Context* 9, 2, 1996, 191–194.

- J. M. Krois, „Cassirer's Prototype and Model of Symbolism: Its Sources and Significance”, *Science in Context* 12, 4, 1999, 531–547.
- W. Marx, „Cassirers Philosophie – ein Abschied von kantianisierender Letzbegründung?”, u: *Über Ernst Cassirers Philosophie der symbolischen Formen*, prir. H. J. Braun, H. Holzhey i E. W. Orth, Suhrkamp, Fankfurt am Mein 1988.
- B. Naumann, „The Genesis of Symbolic Forms: Basis Phenomena in Ernst Cassirer's Works”, *Science in Context* 12, 4, 1999, 575–584.
- H. Paetzold, *Ernst Kasirer zur Einführung*, Junius Verlag, Hamburg 2002.
- A. Poma, „Ernst Cassirer: Von der Kulturphilosophie zur Phänomenologie der Erkenntnis”, u: *Über Ernst Cassirers Philosophie der symbolischen Formen*, prir. H. J. Braun, H. Holzhey i E. W. Orth, Suhrkamp, Fankfurt am Mein 1988.
- O. Schwemmer, „Symbolic Worlds and the Unity of Mind”, u: *Symbolic Forms and Cultural Studies*, prir. C. Hamlin i J. M. Krois, Yale University Press, New Haven–London 2004.
- D. P. Verne, „Cassirer's Concept of a Philosophy of Human Culture”, u: *Symbolic Forms and Cultural Studies*, prir. C. Hamlin i J. M. Krois, Yale University Press, New Haven–London 2004.

Una Popović

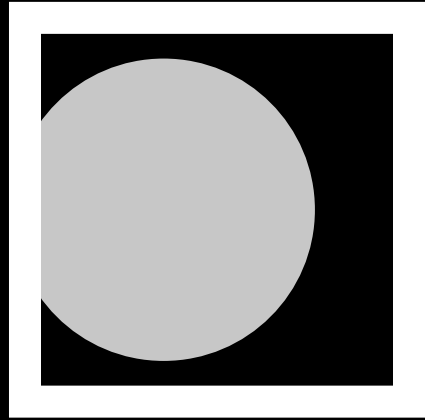
*EXPANSION OF A PRIORI: PHILOSOPHY OF SYMBOLIC FORMS  
AS TRANSCENDENTAL PHILOSOPHY OF CULTURE*

*Summary*

The main theme of this essay is the philosophy of Ernst Cassirer, which is presented as an expansion of Kant's project of inquiry of *a priori* foundations of human knowledge. The concept of culture here represents the superior concept for all forms of human experience, including science, and so the concept which Cassirer utilizes to justify the characteristics of their development. Expansion of the *a priori* idea is analyzed out of perspective of its function and on the example of *a priori* conditions of sensory knowledge.

*Keywords:* Ernst Cassirer, culture, science, symbol, form





**hronika**



# FESTIVALI

## DVOSTRUKI LIK IGRE – IZMEĐU KOREODRAM- SKOG I APSTRAKTNOG\*

Zahvaljujući Beogradskom festivalu igre, već punih devet pozorišnih sezona na scenama u Srbiji podiže se zavesa pred vrhunskim svetskim plesnim produkcijama, kompanijama, koreografima i igračima. Svaki put – iznova se divimo neiscrpnjivosti inventivnosti, snazi, misaonosti i opojnoj zavodljivosti umetnosti igre. U ovogodišnji dvonedeljni svet festivala uvela nas je, a vrhunskom umetnošću i zavela, briljantna Silvi Gilem, dok je Festival, nekoliko dana kasnije u Sava centru, zvanično otvorila Nacionalna plesna kompanija iz Madrida.

Preliminarno otvaranje devetog Beogradskog festivala igre, odnosno dolazak svetske baletske zvezde Silvi Gilem i koreografa i igrača Rasela Malifanta, izazvalo je veliko uzbuđenje pozorišne publike. Dobro upućeni obožavaoci su mesecima unapred nabavljali karte za njihovu predstavu *Push*. Te praznične večeri ispred zemunske opere Madlenijanim gotovo se u vazduhu naslućivalo ogromno iščekivanje nesvakidašnjeg nastupa. U okviru celovečernje duetne plesne predstave Gilem i Malifant izveli su četiri koreografije: *Solo*, *Shift*, *Two* i *Push*.

Prva koreografska minijatura *Solo* osvajala je slivenošću pokreta i osvešćenošću igračkog tela. Kod izuzetne, slobodno se može reći, „vanzemaljske” plesačice kao što je Silvi Gilem nema ničeg prenatlaže-

nog, suvišnog, niti razmetanja besprekornom klasičnom tehnikom, te se njena igra doživljava kao produhovljena, a ona sama deluje posvećenički i gotovo nestvarno. Njen ples je, tek katkad, nijansiran samo sjajno uđenutim akcentima. Svojom retko viđenom i retko doživljenom lakoćom pulsirajuće igre asocijala nas je na lelujanje lista na vetru, ostavljajući snažan utisak dostignute harmonije. Iako je ideja bila da se koreografija izvede na špansku muziku za gitaru Karlosa Montoje, ona nije igrala ništa što bi u tehničkom, izvođačkom i estetskom smislu moglo da se nazove španskim plesom. Kratkim kikovima nogu vešto je prikazivala lični, unutarnji doživljaj bića španske igre. Vatreduh Španije Gilem nije dočarala snagom, strašću i silovitošću pokreta i igre, kako smo tradicionalno navikli, već fluidnošću, elastičnošću, eteričnošću i kratkim akcentima prikrivene unutarnje snage. Izvanredan dizajn svetla, kreatora Majkla Hala, na najbolji način je doprineo sveukupnom neponovljivom utisku o zavodljivoj, neprevaziđenoj i neponovljivoj snazi nežnog, suptilnog, ženstvenog bića.

Druga koreografija *Shift*, nastala 1996. godine, bila je muški solo, a za muzičku podlogu korišćene su melanholične numere Širli Tompson svirane na violončelu. Ples je izvodio sam koreograf Rasel Malifant, a glavnu karakteristiku njegove jedinstvene igre činilo je stalno prisustvo osećanja nečeg meditativnog i istočnjačkog – kao da se sve vreme kineski Taj či čuan transponovao u fluidni scenski ples. U koreografiju *Shift* kao da je bio učitatan jasan, a životno primenljivi cilj – da u zadatom prostoru i vremenu treba za sebe pronaći pravi način kretanja, pravo

\* Deveti Beogradski festival igre, održan od 5. do 19. aprila 2012. godine.

232 mesto i lični, autentični, najadekvatniji pokrete. Iako antinarativna, njegova igra nije bila običan i jednoznačan solo usamljenog aktera na sceni. Naprotiv, Rasel Malifant se igrao i poigravao različitim delovima vlastitog sopstva. Zahvaljujući svetlosnim efektima Majkla Hala, njegovo telo se na beloj pozadini ocrtavalo kao višestruka silueta, sa jednom, dve ili čak tri senke u pozadini scene. Ovaj efekat nam je predočavao trodelnost ličnosti svakog pojedinca, moćnu i neizbežnu snagu koju na naša životna kretanja i reagovanja emituju svesni i nesvesni konstrukti ličnosti – id, ego i superego. Dakle, tri psihička konstrukta, njihova energija i sveukupna organizacija činili su iskreni intimni ples – Malifantov dijalog sa sobom.

Drugi ženski solo pod naslovom *Two* odigrala je Silvi Gilem, i to sa ekspresijom koja se teško može opisati rečima. Ona je istinski zarobljena u kutiji od svetlosti, što je istaknuto u programskom opisu ovog Malifantovog koreografskog dela. Opčinjavajućem plesu doprineo je i svetlosni dizajn, čime su postignuti neverovatni efekti produžetaka, trajanja i razlaganja svakog pokreta. Zapravo, ono čemu smo prisustvovali bilo je „strujanje” tela koje se vidi na sceni i oseća u vazduhu.

U poslednjem delu večeri izvedena je koreografija *Push*. Dva tela u neraskidivom kontaktu, stopljena u jedno, neosetno su klizila kroz prostor, kreirajući zanosne slike suptilnih dodira dva bića u jednoj auri. Različitim podrškama bilo je ispunjeno pola sata duetne igre. Međutim, podrške se nisu doživljavale kao oslanjanje eterične partnerke na stabilnog muškarca, već kao izgled savršenstva udvoje, savršenstva osvešćenog u dodiru polova.

Naravno, kada bi Malifantove koreografije izveli neki drugi izvođači, svakako bismo više razmišljali o tome da li poseduju značajnu osobenost koreografskog jezika i stila. U ovom slučaju važno je

staro, dobro poznato pozorišno pravilo: da uspeh komada velikim delom zavisi od podele uloga. Izuzetno veče sa Silvi Gilem, s vrhunskom igrom snažnog potencijala, veličanstven je uvod u nastupajući 9. Beogradski festival, ali donosi rizik da publiku učini razmaženom, prestrogom i suviše kritičnom za sve ostale izvođače koji ne dosežu takve umetničke visine.

Posle, po svemu posebne, zemunske večeri usledilo je otvaranje Festivala u centru Sava. Nacionalnu igračku kompaniju Madrida smo, posredstvom Beogradskog festivala igre, gledali i pre nekoliko godina, u vreme kada ju je umetnički predvodio slavni koreograf Načo Duito. Od 2011. godine na njegovom mestu nalazi se Hoze Karlos Martinez, zvezda Baleta Pariske opere. Otuda su se prirodno nametala poređenja igračkih dostignuća jedne iste kompanije pod različitim umetničkim vodstvom. Ovog puta balet iz Madrida predstavio je tri komada različitih koreografa – *Suviše blizu* Alejandra Seruda, *U tranzitu* Anabele Lopez Ochoa i ranije viđeno delo *Ludak koji hoda*, beogradskoj publici dobro poznatog i svetski priznatog, Johana Ingera.

Vizuelno bogata koreografija *Suviše blizu* premijerno je izvedena u Čikagu 2009. godine, a inspirisana je muzikom Filipa Glasa i Dastina Ohalorena. Tokom izvođenja plesači su se kretali među perjem koje je stvaralo zanimljiv scenski efekat, koji, ipak, nije dovoljno iskorišćen. Deo scenografije činile su pokretne bele kulise, kojima se osvajala i redefinisala površina sveukupnog prostora, asociirajući nas na stalne životne promene. Igrači su klizili kroz prostor i delovali poput živih boja koje osvajaju i oživotvoruju belo slikarsko platno. Odnosno, pokretne bele plošne površine „disale su” hipnotišućom lepotom kretanja usled gibanja ljudskih tela.



Druga prikazana koreografija bila je *U tranzitu* autorke Anabel Lopez Ochoa, koja je poznata po tome što svojim delima ne želi da ponudi priču, već joj je cilj da ovlada jakim emocijama kod publike. Ključne reči i karakteristike predstave *U tranzitu* bile bi: nedefinisano mesto ispunjeno klupama, putnici, različita mentalna stanja, nelagoda, nestrpljenje, usamljenost, klupe koje se u igri uspravljaju i redefinišu prostor, neočekivani susreti i kontakti. Reč je o ljudima koji, deleći isto mesto, obitavaju bez suštinskog dodira i povezivanja. Ipak, daleko upečatljivijom čini se njena koreografija *One*, prikazana u Narodnom pozorištu u okviru festivalskog gostovanja trupe Džekobi i Pronk (Jakoby&Pronk).

Na kraju večeri usledio je Ingerov *Ludak koji hoda*. Ovo odlično koreografsko ostvarenje dobro nam je poznato, ali je u izvođenju baleta iz Madrida (u odnosu na izvođenje istog dela prilikom gostovanja Kulberg baleta) izgubilo na snazi i ekspresivnosti. Svakako, ostaće nam sećanje na zlatno doba Nacionalne igracke kompanije iz Madrida, kada ju je vodio Načo Duato.

U Srpskom narodnom pozorištu u Novom Sadu, Narodnom pozorištu u Beogradu i zrenjaninskom pozorištu „Toša Jovanović” upriličeno je veće dvojice autora, Drua Džakobija i Rubinalda Rofinoa Pronka. Oni su formirali vlastitu trupu s ciljem da razvijaju postojeću simbiozu između savremene igre i vizuelnih umetnosti. Ovom prilikom su predstavljene kraće koreografske celine različitih koreografa: Anabele Lopez Ochoa, Lea Mujića, Icika Galilija i drugih. Za divertismansku predstavu *Lepo je zauvek bizarno* povod je bila uspostavljena praksa „vip poziva”, kojom se iz sveta dovode naši uspešni baletski umetnici. Ovog puta veće je bilo posvećeno Leu Mujiću, koji je nakon školovanja u Beogradu karijeru nastavio u Bežarovom baletu u Lozani, gde je imao

priliku da igra kod vrhunskih majstora koreografije, kao što su Jirži Kilijan, Vilijam Forsajt, Mats Ek, Načo Duato i drugi. Vrhunsku svetsku karijeru dalje je razvijao i kao koreograf i kao pedagog.

Posle Lea Mujića usledio je susret sa izraelskim koreografom Emanuelom Gatom, koji trenutno živi i radi u Francuskoj. To je stvaralac koga smo upoznali na jednom od prethodnih Beogradskih festivala igre. Tačnije, pre nekoliko godina imali smo priliku da na sceni Beogradskog dramskog pozorišta vidimo njegovu inovativnu i nesvakidašnju koreografsku viziju *Posvećenja proleća* Igora Stravinskog, inspirisanu osnovnim pokretima salse. Takav ekstravagantan, neočekivan i čudesan spoj paganskog rituala stare Rusije (koju dočarava slavna partitura Igora Stravinskog) i po svemu (od Rusije) udaljene latinoameričke društvene igre, salse, odmah ukazuje na koreografa koji je spreman na različite vrste istraživanja, na spajanje nedodirljivog, na sjedinjavanje oprečnih, nespojivih senzibiliteta u muzici i igri. Zato je Emanuel Gat već pri prvom susretu sa beogradskom publikom prošao izuzetno zapaženo, ostavši upamćen i rado očekivan na nekom od narednih festivala.

Na 9. Beogradskom festivalu igre u Ateljeu 212, Gat je gostovao sa predstavom *Precizni uglovi*, koja je premijerno izvedena na Venecijanskom bijenalu 2011. godine. Inspirisan nazivom i sadržajem džez albuma Telonijusa Manka iz 1957. godine, Emanuel Gat je sačinio ne samo koreografiju, već i muziku i dizajn svetla. I u *Posvećenju proleća* i u *Preciznim uglovima* služi se tamom na sceni. Bina je bivala osvetljena minimalno, tek koliko je neophodno za značenjski sloj, jer Gat dizajn svetla posmatra kao značajno dramaturško sredstvo, kojim se svrshodno usmerava i fokusira pažnja i gledaoca. Odmah se moglo uočiti da je

234 njegova sadašnja igračka trupa sačinjena od neverovatno darovitih, izražajnih i u igračkoj tehnici blistavih igrača. No, da bi se prešao prag scenske rampe i značajnije doprlo do emotivnog doživljaja publike, nije dovoljno raspolagati perfektnim izvođačima, zapravo – to je tek jedan od dobrih preduslova.

Koreografija *Precizni uglovi* odlikovala se harmonijom grupe, dosluhom i skladom u zajedničkoj igri, što je bilo razvijeno do te mere da se na momente činilo da su izvođači sami sebi dovoljni?! Kao da su sa velikom posvećenošću okrenuti isključivo jedni drugima i vlastitom uspostavljenom jedinstvu, tj. intuitivnom razumevanju pokreta drugih u prostoru, te usklađivanju i cirkulisanju kolektivne kreativne energije. Kroz *uglove* se odvijala svojevrsna koreo-kreacija, koja je delovala kao da sve *precizno* nastaje upravo tog trenutka, ovde i sada, naočigled prisutne publike. Sve pomenuto, takvu koreografsku celinu moralo je na izvestan način da učini hermetičnom. Nametao se neizbežan prateći osećaj da je reč o svojevrsnom larpurlartizmu – da se pokret izvodi isključivo radi pokreta. No, nikad nije sve kao što na prvi pogled izgleda; u ovom Gatovom koreografskom delu igrači su se nalazili u nadasve zanimljivoj dinamičkoj interakciji, u petlji vlastitih tela i pokreta, stalnih kretnji i saodnosa, ne pripovedajući nam nikakvu konkretnu priču, pa ipak, izgrađujući, vrhunskom tehnikom, posebnu privlačnost igre bez naracije, tj. dela čija je glavna odlika da donese pojam, sliku i atmosferu jedinstva i komunikacije grupe!

Očigledno je da Emanuel Gat vlastitim saradnicima nudi otvorenu i fleksibilnu koreografsku strukturu, koja u krajnjem ishodu, iz predstave u predstavu, ne izgleda uvek isto. Koreografija može da se razlikuje od izvođenja do izvođenja i biva determinisana prostorom, raspoloženjem

igrača i njihovom spremnošću za istraživanje. Oni se, poput džez muzičara, zatiču u situaciji scenske improvizacije, što podrazumeva slušanje i osluškivanje drugog, anticipaciju kreacije drugog bića i usklađivanje u sveopštoj celini. Neophodno je da svako probudi svoj kolektivni, afilijativni deo ličnosti, a da pritom ne „ugušiti” ono individualno u sebi. Ono što je zadato jeste tek precizan kontekst u kojem se odvija njihovo traganje, odnosno, određeni su parametri blizine tela u grupi, brzine pokreta i direkcije kretanja, a sve ostalo spada u domen problema ostvarivanja prave i dobre komunikacije tokom igre. Odatle i proističe osnovni značaj i kvalitet *Preciznih uglova* Emanuela Gata, jer autor traži odgovor na značajno pitanje – šta naš prostor i odnose može da učini skladnim, komunikativnim, a šta haotičnim ili disharmoničnim, čak i kada svi u njemu pokušavaju da urade nešto što je sasvim *precizno* definisano i određeno pravilima. Tačnije, kroz igru i pokret tražili su se odgovori na mnoga pitanja vezana za složenost suživota u društvenoj zajednici.

U Beogradskom dramskom pozorištu gostovale su dve plesne kompanije sa tri različite predstave: trupa *Likvid Loft* iz Austrije i izraelska trupa Josija Berga i Odeda Grafa. Zajednička odlika sve tri predstave jeste to što su na ovogodišnjem aprilskom slavljenju igre izmamile široke osmehe publike i osećanje pozitivne ispunjenosti, s kojim, reklo bi se, ne izlazimo često iz pozorišta. Zapravo, prikazane koreodrame donele su, pored dobre igre, satiričnost i suptilnu duhovitost.

Prvo smo imali priliku da vidimo internet teatar, tj. multimedijalnu koreodramu umetnika iz Beča, pod naslovom *Glava koja govori (Talking head)*. Koreografiju za mladu igračku kompaniju *Likvid Loft*, odnosno za dvoje igrača, sačinio je njen osnivač Kris Haring, a muziku Andreas Berger. Kompanija, sastavljena

od umetnika iz različitih sfera delovanja, osnovana je još 2005. godine sa jasnom namerom da se otvori i prikaže polje neizbežne povezanosti novih formi savremene umetnosti i same igre. Osvojena nagrada za najbolju predstavu na Bijenalu u Veneciji 2007. godine dovoljno govori o svežem alternativnom traganju ove bečke kompanije. Takođe, jasno je da se naslovom predstave (*Talking head*) referira na jedan od najpoznatijih bendova novog talasa sedamdesetih i osamdesetih godina prošlog veka, koji je, između ostalog, umeo da privlači pažnju i vlastitim multimedijalnim projektima. Pored toga, komad upućuje i na *cinéma vérité*, stil dokumentarnog filma određenog gro-planom onoga koji nešto saopštava, pri čemu je kamera sredstvo koje služi da isprovocira sagovornika. Kris Haring scensku igru, koja je više virtuelno-digitalna nego realna, kreira uz pomoć video-bima i svedenih rekvizita – dva laptopa i velikih kartona koji, kao igrajući dekor, lako menjaju oblik i namenu. Karton je bio podloga, prostirka za ležanje ili pak kućica u kojoj su igrači bili skriveni i odakle su dopirali njihovi glasovi, a kompjuteri su bili osnovni čovekovi produžeci, savremene proteze, jedini mogući način ostvarivanja bilo kakve komunikacije. Putem konekcije, na velikim bimovima u pozadini scene isijavali su lako promenljivi likovi dvoje izvođača, koji su kako za publiku, tako i jedno za drugo, stalno bili *on line*. I to nam se, začudo, činilo potpuno normalnim, svakidašnjim – da lica glavnih aktera u pozorištu gledamo isključivo posredno, preko medija, da su njihova lica pre svega virtuelna, iako su se igrači realno nalazili pred nama, na samoj sceni. U glavnoj ulozi sajber performansa *Talking head* podrazumevalo se konstantno prisustvo internet kamere – kao nečega što određuje i izobličava izgled učesnika i, što je još značajnije, oblikuje i izvitoperava formu i

komunikaciju. Bez kamere, tj. bez ekrani-zovane žive slike, život je u savremenom dobu postao nezamisliv i nebezbedan, a u predstavi, i to u filozofskom smislu, kamera je moćniji, aktivniji i sceničniji subjekat od samih izvođača. Ona svemu daje smisao, odnos i oblik. Istina je to da smo postali puki šrafovi velikih društvenih mreža i da bivamo aktivni isključivo kao potrošni delovi *fejsbuka*, *twittera*, *skajpa* i drugih sličnih internet „mehanizama“. Naše virtuelno telo postaje dominantno, ono je naš dvojniki koji nam u svemu prethodi i preuzima se kao pravo, realno telo digitalizovanog savremenog sveta. Fizičko, realno telo odbacuje se poput loše skrojenog odelja ili lažnog identiteta, postaje nevažice – ono je tu tek da služi virtuelnom i otuda ga treba neprestano transformisati u kibernetički pejzaž. Jedino tako osiguravamo vlastito postojanje i prisustvo u savremenom svetu! No, cilj svega, duhovito osmišljenog, postavljenog i odigranog u Haringovoj koreodrami, čine preostala i više ne tako nova pitanja: koliko je savremena tehnologija komunikacija i mas-medija izmenila ljudski lik, glas, jezičke i gestualne obrasce, životne prioritete, opažajne moći i, iznad svega, osećajnost? Koliko nam novi mediji obebeđuju sigurne, utabane i direktne staze ka potpunoj usamljenosti?

Nakon bečke trupe, u Beogradskom dramskom pozorištu predstavili su se izraelski koreografi mlađe generacije Josi Berg i Oded Graf sa dve zajednički potpisane predstave: *Izguljena životinja* i *4 muškarca, Alisa, Bah i jelen*. Treba napomenuti da je Josi Berg od ranije dobro poznat beogradskoj publici kao saradnik za scenski pokret u predstavi Nebojše Brađića *Mala trilogija smrti*. Sam koreografski duo Berg – Graf već je stekao međunarodnu reputaciju – njihov koautorski rad odlikuje se provokativnošću, humorom i dopadljivom bizarnošću, pa nije neobič-

236 no što ih je *BalletTanz* magazin nazvao „koreografima koji se moraju gledati”. U *Izguljenoj životinji* svi igrači, na samom početku, sa životinjskim maskama preko lica, uz arapski melos, gotovo ritualno ponavljaju osnovni korak senzualne latino igre, salse. Činili su to uz lagano svlačenje, koje bi se moglo posmatrati kao „benigni”, simpatični striptiz. Na lepo izvajanim telima igrača, bile su „nakalemljene” maske – životinjske glave. Asocijativno nalikujući satirima, oni su stremili ka slobodi neartikulisane čulnosti, kao krajnjem i neophodnom kontrastu sterilnoj i hladnoj *hi-tech* civilizaciji. Međutim, životinjske maske će u nekom trenutku igre biti skinute, a animalna čovekova priroda ostaće kao neuništiva, neporeciva, sirova snaga koja večno obitava u telu, diktirajući međusobne ljudske odnose i ponašanje.

Druga prikazana koreodrama istih autora, koju kritika imenuje *korakom napred* u odnosu na njihove prethodne zajedničke poduhvate, *4 muškarca*, *Alisa*, *Bah* i *jelen* jezikom bajke i komičnim scenskim sredstvima prikazuje i problematizuje sliku savremenog maskuliniteta. Negde daleko, u zabiti, u jednoj velikoj kući žive 4 muškarca u sveopštoj harmoniji, kako međusobno, tako i sa prirodom. Međutim, nenarušen sklad traje samo do prve ženske pojave – Alis. To je ironična priča o prijateljima, koji zadovoljno žive u kući sa velikim plazma televizorom i frižiderom punim mesa i piva dok ne počnu da žele lepu Alis i dok se ne sukobe zbog nje. Destruktivan muški potencijal, nasilje, rivalitet, humor, energičnost, otuđenost, mačizam i muževnost koja bleđi, krećući se sve više ka sigurnom nestanku – odlike su koje obeležavaju ovo koreografsko delo, a i aktuelno vreme.

Tokom tri večeri u Beogradskom dramskom pozorištu uživali smo u Berg – Grafovim, kao i koreodramskim promišljanjima Krisa Haringa, koja su bila

okrenuta ka upadljivim problemima današnjice – složenim pitanjima identiteta i seksualnosti. A nakon toga, iz Frankfurta je stigla željno očekivana kompanija *Kid Pivot* sa, u svetu izuzetno traženom, predstavom *Tamme materije*. Može se reći da su vrhunac Festivala činile tri predstave: već pomenute *Tamme materije*; potom dobro poznati Holandski plesni teatar, koji je nastupio na sceni Sava centra sa dve odvojene koreografske celine Pola Lajtfuta i Sola Leona – *Čežnja* i *Leptir*; i predstava *Politička majka* britanske kompanije Hofeša Šehtera, koja je izvedena za zatvaranje Festivala u Madlenijanumu.

Na muziku Ovena Beltona, Kristal Pajt je sačinila koreografiju za *Tamme materije*. Karijera ove višestruko nagrađivane umetnice vezana je za Forsajtov balet, Holandski plesni teatar, Kulberg balet, Nacionalni balet Kanade i druge značajne institucije. Bio je vrhunski estetski doživljaj i svojevrsna privilegija gledati nastup kompanije *Kid Pivot* na sceni zemunskog Madlenijanuma! Priča je jednostavna, može se reći antipigmalijska: lutkar kreira svoje delo, lutku koja će se okrenuti protiv svog stvoritelja. Služeći se lutkarskom animacijom, japanskim kabuki pozorištem, savremenim plesom i igrom senki, Kristal Pajt je problematizovala pitanje identiteta, odnosno drugog ja, kao i pitanje odnosa između stvaraoca i stvorenog, novonastalog dela, koje nenadano može da se otrgne kontroli svoga tvorca. Umetnički maštovito i vešto, prikazana je destrukcija, zapitanost nad stvaralaštvom, nad nedokučivim i nepredvidljivim dejstvom viših sila, posredstvom kojih se nekad sva ljudska moć lako i neočekivano preobraća u nemoć. Uočljivo je da se u predstavi *Tamme materije* dogodilo jasno diferenciranje činova u dva sasvim odvojena pravca – u prvom činu išlo se u pravcu koreodrame, a u drugom ka apstraktnoj modernoj igri, koja je sublimisala radnju prvog čina. Reč-

ju, u predstavi *Tamne materije* objedinjene su koreodrama i apstraktan pokret, odnosno dva različita jezika savremene igre i pozorišta, pa se ovo delo može izdvojiti i kao svojevrsna paradigma onoga što čini plesnu umetnost danas.

Nakon toga, gost Festivala bila je trupa *La la la Human Steps* iz Montreala, koja je na sceni Sava centra izvela predstavu *Novi komad*. Tehnički izuzetno složenu koreografiju odigrale su manekenski lepe balerine izvanrednih igračkih potencijala. Poznati i priznati koreograf Eduard Lok svu pažnju je usmerio prema izražajnosti tela i antinarativnoj igri. Međutim, u estetskom smislu Lokov pokret je doveden do histerične iseckanosti, koja je prerasla u koreografsku konstantu, pa je vrlo brzo kompletno scensko dešavanje postalo jednolinijnsko, bez jasne predstave o tome šta se htelo reći. Nejasnoći su doprinosile i video-projekcije dva ženska lika tokom čitavog izvođenja. Zapravo, savršenom izvođačkom tehnikom Lokovih igrača prenelo se isključivo i samo jedno: lomno osećanje našeg neurotičnog doba.

Na istoj Velikoj sceni usledilo je gostovanje Holandskog plesnog teatra sa predstavama *Čežnja* i *Leptir*, izrazito poetskim komadima poznatog koreografskog dvojca – Pola Lajfuta i Sola Leona. Obe koreografije su pripovedale o ljubavi. U prvoj, na muziku Ludviga van Betovena, iznad scene se nalazila viseća rotirajuća kocka sa ljubavnim parom kao njenim nestabilnim „sadržajem”. Različiti aspekti složenog odnosa između dvoje ljudi, koji se nalaze na „izdisaju”, iscrpljenju zajedničke ljubavi, prikazani su kroz simbiozu inventivnog scenografskog i koreografskog rešenja. Kad god bi dvoje igrača osvojili jedinstvo i sklad, njihova vrteća soba (kocka) bi se zarotirala i oni bi izgubili tek uspostavljenju „pokretnu” ravnotežu. Iz zajedničkog uspravnog položaja „iscurili bi” na pod. Iz te posebne vrste „emotivnog zatočeništva”

prvi je otišao muškarac; on je napustio zajednički prostor, ali kada se iz čežnje vratio – žene više nije bilo. I u njihovoj koreografiji *Leptir* „pretresana” je tema ljubavi, ali u smislu odnosa prema porodici, majci, kao i uvek prisutan strah od gubitka bliskih osoba. U koreografskom stilu Lajfut – Leon u naznakama se prepoznaje refleksija i lepota koreodramskog teatra Pine Bauš, čije je stvaralaštvo neminovno uticalo na sve današnje autore.

Festival je završen izvanrednom britanskom koreodromom *Politička majka*, čiji je autor muzike i koreografije svestrani umetnik raskošnog dara Hofeš Šehter. S punim pravom, strana kritika je njegovu predstavu definisala kao *audio-vizuelno čudo!* Ovo delo obilovalo je jakim zvukom bubnjeva i gitara, a na sceni se sve vreme nalazio rok sastav, koji je ritmom i glasnošću, prisutne „izmeštao” iz sedišta. S druge strane, svetlosnim strob efektima, zadimljenom atmosferom, promišljenom režijom i uzbudljivom igrom, nalik ritualnoj, ostavljalo je gledaoce „prikovanim” za mesto i bez daha. Bila je to zvučno zastrašujuća apokaliptična koreodrama, koja nužno pomera granice naših razmišljanja. Na sceni se odvijala metaforična priča o ratu, o diktaturi i diktatorima, o represiji i potlačenosti, o ljudskom duhovnom i fizičkom stradanju, koja je na kraju poentirana ispisanom osvetljenom rečenicom – *tamo gde ima pritiska ima i folklorne igre*. Blistava, koncizna i duboka definicija folklorne igre! Rečju, Festival je okončan koreografskim delom uznemirujuće snage, koje je u sedamdeset minuta trajanja sučeljavalo slobodu i ropstvo.

Ovogodišnji, deveti Beogradski festival igre podstakao nas je na misao o emanaciji dvostrukog lika igre danas. Reč je o sve jasnijoj dihotomnoj tendenciji, odnosno podeljenosti Terpsihorine umetnosti našeg vremena na dve strane: prva je težnja ka antinarativnoj apstraktnoj igri,

238 sa neoklasičnom ili modernom igračkom tehnikom, a druga je težnja ka igri koja udružuje i podrazumeva sredstva dramskog teatra, odnosno koreodramsko stvaralaštvo. Kako već dugo pozorište pokreta, odnosno fizički teatar ili koreodrama, zauzima svoje zasluženo mesto u savremenim pozorišnim tendencijama – zaključak je da je upravo takva dihotomna festivalska selekcija najbolji mogući izbor, jer donosi potpune informacije o svetskim trendovima i kretanjima i zadovoljava različite ukuse i potrebe već pomalo razmažene festivalske publike. Nesumnjivo, privilegija je imati festival ovakvih razmera, aktuelnih svetskih kompanija, proverenih naslova i poznatih umetničkih imena.

Pored toga što se Beogradski festival igre pozicionirao kao izuzetno značajna kulturna manifestacija u celom regionu i što sve vidnije afirmiše i razvija, kod nas već dugo skrajnutu, umetnost igre, zanimljivim i vrednim čini se i jedan nesvakidašnji podatak – u dijaspori ima velikih ljubitelja ovog beogradskog prolećnog pozorišnog zbivanja, koji svoj godišnji odmor u Srbiji planiraju prema kalendaru ove igračke manifestacije! Nije čudno, jer je to najkvalitetniji internacionalni festivalski događaj koji trenutno imamo. Neka tako i ostane i neka nas učini još zahtevnijim uživaocima plesne umetnosti i kulture.

VERA OBRADOVIĆ

## POVODI

### BUDUĆNOST RELIGIJE IZ POSTMODERNOG UGLA

„Slaba misao” kao metafora  
postmoderne filozofije\*

Prema Ričardu Rortiju i Đaniju Vatimu, predstavnicima postmoderne misli, teško je do kraja razumeti, bez sagledavanja učinka nekoliko istorijskih činilaca, sve okolnosti koje su doprinele dekonstrukciji metafizike i negaciji ontologije, najzad, prevladavanju strukturalizma i esencijalističkoga pristupa objektu. Naime, sve je počelo promenama omogućenim Francuskom revolucijom i uvažavanjem ideje

*solidarnosti*, zatim, afirmacijom *milosrđa* u jednome delu hrišćanstva, na kraju, romantizmom koji je utemeljio *ironijski* stav prema svetu čime je znatno proširen horizont slobode „ličnoga Ja”.

Nezaobilazan doprinos postmodernoj filozofiji svakako je i „filozofija komunikativnog delanja Habermasa”, ali to su i, sa izvesnim preinačenjima, Gadamerova hermeneutika i Djuiev pragmatizam. Koliko god se ne saglašavali sa navedenim prioritetima, kao odlučujućim faktorima koji su inspirisali postmodernu filozofsku misao, jedno je izvesno: upravo su Gadamer i Djui, prema priznanju Vatima i Rortija, kao njihovi nezaobilazni oslonci, opredelili ova dva filozofska pisca prilikom izbora puteva ka postmodernoj. Rorti je predstavnik američkog postempi-

\* Ričard Rorti i Đani Vatimo, *Budućnost religije*, priređeno od Santjago Zabala, prev. Rade Kalik, Albatros Plus, Beograd 2011.

rijskog pragmatizma, dok Vatimo zastupa onu ideju gadamerovske hermeneutike prema kojoj „ne postoje činjenice, već samo interpretacije”. Sa tih polaznih osnova njihova postmoderna orijentacija mogla bi se sažeto odrediti kao zalaganje za stanovište istine koja sledi iz tzv. meke misli (RVZ, 50).<sup>1</sup> Saglasno sa tom postmodernom filozofskom idejom, izvodi se i dalja, šira konsekvencija da je „postmoderni nihilizam (kraj metanarativa) istina hrišćanstva” (RVZ, 51).

Zalažući se „kao hrišćanin” za „nemetafizičku religioznost” Vatimo jednako podupire i stav o „nemisionarskoj religioznosti”. Doduše, Vatimo prihvata Rortijevu poziciju da su nas hrišćanstvo, Francuska revolucija i romantizam „oslobodili značaja objektivne ontologije i važnosti bilo koje vrste koja se ne odnosi na milosrđe” (RVZ, 64–65). Prema Santjagu Zabali, priređivaču dela *Budućnost religije*, ovo gledište direktno je suprotno onome koje je nedavno izložio papa prilikom posete italijanskom parlamentu, izjavivši da je „etički relativizam” najveći neprijatelj religije. Naime, stanovište trojice sagovornika, Rortija, Vatima i Zabale, kao vid postmoderne filozofije, predstavlja svojevrstan oblik relativizma i skepticizma, što je i zalaganje za idejni i moralni pluralizam (RVZ, 67).

Autori su, dakle, saglasni da je na kraju XX veka došlo do raspadanja filozofskih teorija, poglavito „pozitivističkog scijenti-

zma i marksizma” koje su, inače, proglasile kraj religije. U polemici sa hegelijanskom tradicijom i idejom da je „filozofija misao ni izraz vlastitoga vremena”, postmoderna misao uspostavlja novu paradigmu po kojoj je filozofija „interpretacija” (RVZ, 16). U filozofiji predmodernog vremena bili su vladajući objektivna istina, autoritet Nauke i Crkve, dok se danas filozofija nalazi pred novim izazovom. Naime, „kad god postoji neki autoritet, u vidu naučne ili crkvene zajednice, koji uvodi nešto kao objektivnu istinu, filozofija ima obavezu da se uputi suprotnim pravcem da pokaže kako istina nikada nije objektivna, već je uvek interpersonalni dijalog koji se uspostavlja zajedništvom jezika” (RVZ, 18).

U postmodernom duhu Vatimo smatra danas prevaziđenim traganje za konačnim, objektivnim istinama, primećujući kako se „univerzalna vrednost neke tvrdnje može izgraditi postizanjem konsenzusa kroz dijalog, ali bez zahteva na bilo kakvo pravo u ime apsolutne istine”<sup>2</sup>. Plastično određujući takvu strategiju sintagmom „slabe misli” Zabala primećuje kako „postmetafizička misao suštinski teži ka jednoj ontologiji slabljenja koja ublažava pritisak objektivnih struktura i napadnost dogmatizma” (RVZ, 19). Najzad, kako je „struktura” samo drugo ime za „esenciju”, to su najznačajniji pokreti u filozofiji XX veka u biti „antiesencijalistički”. Ovde ubraja ne samo pozitivizam već i fenomenologiju, koji su, po uzoru na Platona i Aristotela nastojali „da izdvoje promenljive pojave od stvarno trajnih, puke slučajnosti od istinskih nužnih” (RVZ, 31).

A sada, sasvim konkretno o tome simbolu postmoderne strategije, naime, o „mekoj misli”, na čijoj će pretpostavci biti izložena i svojevrсна kritika klerikalizma,

<sup>1</sup> U knjizi *Budućnost religije* izložena su četiri teksta: Santjago Zabala, „Uvod: Religija bez teista ili ateista”, str. 7–30; Ričard Rorti, „Antiklerikalizam i ateizam”, str. 31–42; Đani Vatimo, „Doba interpretacije”, str. 43–54; „Dijalog: Kakva je budućnost religije posle metafizike?” U dijalogu su trojica učesnika: Ričard Rorti, Đani Vatimo i Santjago Zabala, str. 55–79. Mišljenja učesnika navedena su u nastavku teksta pod jedinstvenom oznakom RVZ. Čitalac će, imajući u vidu naznaku stranice, što je u ovoj napomeni navedeno, moći da diferencira na koji se rad citirani stav odnosi.

<sup>2</sup> G. Vatimo, *After Christanits*, Columbia University Press, New York 2002, 3. Citirano prema knjizi *Budućnost religije*, 19.

240 drugim rečima, kritika crkvene religije, ali i predložen novi koncept koji odgovara postmodernom dobu. Parafrazirajući ideju dvojice postmodernista, koji se u svojim filozofskim poslovima, ne slučajno, bave i estetičkim pitanjima, vidimo njihovu odlučnost u stavu kako je prošlo vreme tzv. „jake”, tj. „dogmatske” misli, aludirajući na Hegelov racionalizam. Autori postmoderne misli smatraju kako čitava postmoderna duhovnost predstavlja, ujedno, i početak oblikovanja jedne „nove postreligijske kulture, odnosno budućnost religije posle dekonstrukcije zapadne ontologije” (RVZ, 9). Takav stav se i mogao očekivati od Rortija i Vatima, kao kritičara „objektivističkog samorazumevanja humanističkih nauka” (*ibid.*).

Izraz „slaba misao” je metafora za „prevazilaženje metafizike”. Reč je o gledištu bitno različitom od Hegelovog *Aufhebung*-a, jer je u *slaboj misli* na delu pre svega „inovacija” a ne Hegelovo uslovljavanje. Dakle, „slaba misao” je forma „prevazilaženja teološke i platonovske razlike između ’večnog i prolaznog’, između ’stvarnog i pojavnog’, između ’bivstvovanja’ i ’nastajanja’”. Šta, uistinu znači to kada se, saglasno „slaboj misli”, kaže da će u „budućoj kulturi ljudska bića želiti samo da žive jedni s drugima”, onako, na primer, kako je živio „Niče sa Sokratom”? Čini se da to znači kako Niče, živeći, doduše, u svome vremenu, u osnovi nije bio tu kako bi prevazišao „prethodnika”. Naime, odnos među njima ne treba razumeti kao prevladavanje, prevazilaženje (*Überwindung*) onoga koji mu prethodi već kao odnos „prijatnosti”, „prelaženja” (*Verwindung*). Dakle, Rorti koristi dva nemačka termina, čijem tumačenju daje svoj doprinos i Santjago Zabala, upozorivši kako nemački *Überwindung* podrazumeva „prevazilaženje” metafizike, dok *Verwindung* implicira „okretanje ka novim ciljevima”. Doslovce, kod Rortija bi to značilo i „prelaženje” i

„vitoperenje” (RVZ, 10). Najzad, Vatimo smatra da „slabu misao” nikako ne treba tumačiti kao „stav o mišljenju koje je svesno vlastitih granica” već je ovde posredi takva nova teorija koja u epohi kraja metafizike *slabi* kao konstitutivni činilac Bića (*Sein*).

#### *Sekularizacija vere i postmoderno doba*

Mesto dosadašnje metafizike i ontologije, mita o konačnim istinama o objektu, strukturi, u postmodernoj filozofiji moraju zauzeti nove orijentacije, to jest, interpretacija i dijalog, „slaba misao”, „komunikativno delovanje”, kao novi simboli za prepoznavanje epohe pluralizma istina, u duhu neoskepticizma. Iz ovakve strategije postmodernog mišljenja već se mogu nazreti putevi interpretacije morala, epistemologije, estetike i religije. Ovde ćemo se zaustaviti kod pitanja budućnosti religije, koje su u formi dijaloga problematizovali postmoderni filozofi Amerikanac Ričard Rorti i Italijan Đani Vatimo. Iz ugla svojih osnovnih uverenja Vatimo se, pored ostalog, već duže bavi pitanjem mogućnosti autentičnoga opstanka religije danas..

Počecemo pitanjem: Da li razvoj religije danas korespondira sa procesima koji se odvijaju u tzv. postmodernoj filozofiji? Santjago Zabala, koji je upriličio dijalog dvojice filozofa o budućnosti religije, problem definiše iskazom kako rađanje „slabe misli” odgovara „ponovnom rađanju religije u trećem milenijumu”, koje je motivisano pre svega „smrcu Boga”. Ovde nije reč ni o čemu drugom do o procesu *sekularizacije sakralnog*, kao posledica razvoja „civilizacije zapadnog sveta”.

Jednom reči „filozofija posle smrti Boga”, ali i posle dekonstrukcije metafizike, pretpostavlja da mi danas „živimo u posthrišćanskom vremenu smrti Boga, u kojem je sekularizacija postala norma



za svaki teološki diskurs” (RVZ, 8–9). Ovdje nije reč ni o kakvom svetogrđu, već o činjenici da je religija ušla u novu fazu razvoja, u doba kada se, paralelno sa krajem zapadne metafizike, i posle njega, pošto je na scenu stupila „slaba misao”, dogodila i „sekularizacija”, kao prirodna posledica misaonog skepticizma, nemogućnosti dosezanja konačnih istina. U domenu religije to je imalo da znači kako su „pitanja o prirodi Boga beskorisna zbog slabosti našeg razuma”. A to je i u duhu Kantove kritike teologije iz ugla transcendentne *Kritike čistoga uma*. Dakle, stav o „smrti Boga” treba razumeti kao smrt onoga modela teorijskog mišljenja, koje dogmatskom umu, koji teži sveobuhvatnom, nije bilo kadro da podastre argumente o tome da li Bog postoji ili ne. A upravo su takva pitanja opterećivala tradicionalnu metafiziku. Pitanje: Šta je Biće? ima pandan u teološkom: Postoji li Bog? Odgovor je očekivan. Kao što je za postmoderniste iz ugla nekakve „konačne” istine, jedno takvo „Biće mrtvo”, tako jednak odgovor sledi i povodom istine o egzistenciji Boga.

Profilaktički, pak, korist koju postmodernističko insistiranje na tezi o nemogućnosti racionalnog dosezanja do krajnjeg pitanja o smislu i kvalitetu „Bića i postojanja” može doneti čoveku, jeste ta da će ovaj „konačno naučiti da živi sam sa sobom i svojom konačnošću, oslobođen ikakvih ostataka nostalgije za krajem apsolutnosti metafizike”. Već činjenicom što prihvata „nestabilna i pluralna stanja” o sopstvenoj egzistenciji on jednako razume da je „osuđen na različitost, nestalnost”, pa je tek u takvom stanju kadar „da aktivno upražnjava solidarnost, milosrđe i ironiju” (RVZ, 22, 23 i d.).

Ukratko, samo se čovek koji teži pluralnosti i toleranciji suprotstavlja pokušaju da se neka „partikularna vizija sveta nametne uz pomoć autoriteta”. A to dalje

znači da misao mora napustiti sve tzv. objektivne, apodiktičke i apsolutne tvrdnje čime se sprečava „hrišćanstvo da, ujedinjeno sa metafizikom”, koja je u traganju za pRVZim principima, „stvari prostor za nasilje”. U doba sekularizacije, u postmodernom dobu, danas su na sceni: *komunikacija, dijalog, konsenzus, interpretacija, demokratija*, a u religiji *milosrđe i ljubav*.

Iz rečenog jedino sledi kako su više no saglasne „slaba misao”, s jedne strane, i ona „religijska vera koja pokušava da postane »lična«”, s druge. Ali, i to je ovde odlučujuće, postoji evidentan jaz, radikalna nesaglasnost „slabe” ili „postmoderne misli” sa onom „religijskom verom koja osniva crkve i zauzima političke položaje”. I tako, stvari postaju sada sasvim jasne. Metafizika, strukturalizam, najzad, ontologija, korespondiraju u domenu vere isključivo sa *crkvenom religijom*, kao *zatvorenom i dogmatskom*, dok *postmodernerna* ili „slaba misao” ide rame uz rame sa elanom *pluraliteta*, čiji se prirodni saveznik nalazi isključivo u sferi *privatnosti*, u „ličnoj veri” pojedinca.

Prema tome, Rorti i Vatimo se zalažu za onu religijsku praksu, za onaj oblik vere koji bi se mogao nazvati „laicism”, što je samo drugi ime za *antiklerikalnu* poziciju. Stvar je u tome što *laicism* „afirmiše potpunu autonomiju kulturnog, društvenog i političkog života od bilo koje crkve”. Prema istraživanju Rortija i Vatima nije teško ustanoviti da će budućnost religije zavisiti najpre „od sposobnosti današnjih crkvenih vlasti da dozvole religiji da se transformiše u nešto *što pripada ličnoj sferi*” (RVZ, 25 – kurziv S. P.). Još određenije, „slaba misao” korespondira sa religijom „lične vere” koja ostaje s one strane crkvene, klerikalno organizovane religije, koja, shodno dosadašnjem istorijskom iskustvu, svagda teži *politici*. Religija treba da postane lična stvar, koja se odigrava u duši pojedinca, s one strane društva i njegovih

242 institucija.

Umesno je ovde parafrazirati misao trećeg američkog predsednika, advokata i filozofa, Tomasa Džefersona, koji je primetio kako mu u političkom životu nimalo ne smeta što njegov sused veruje u *politeizam*. Svako je verovanje prihvatljivo ako ne ometa sprovođenje demokratske politike. Bio je to jedan od pRVZih nagoveštaja ideje o religiji kao privatnoj stvari, kao lično opredeljenje. Pisci knjige koja se u ovom tekstu razmatra samo su u postmodernom duhu radikalizovali ovu ideju zahtevom da „treba učiniti religiju ličnom, smatrati je irrelevantnom za društveni poredak, ali relevantnom, i verovatno suštinskom, za savršenstvo pojedinca”. U jednom demokratskom društvu, razmišljao je Džeferson, građani „mogu biti religiozni ili nereligiozni koliko god im je volja sve dok nisu ‘fanatični’”<sup>3</sup>. Zbog te činjenice, svako tumačenje i ocenjivanje vrednosti jedne vere, a dodao bih i bilo koje religije, nema legitimitet, jer, kako se izrazio Rorti, pojam „legitimnosti” nije primenjiv na ono što „svako od nas radi u svojoj samoći”.

*Sadašnjost i budućnost religije: Lična religija bez crkve?*

Uprkos tome što akteri u dijalogu, sasvim lično, zauzimaju različit odnos prema religiji, Ričard Rorti kao „antiklerikalni laik”, a Vatimo opredeljeni katolik, obojica su kao postmoderni filozofi saglasni u pogledu budućnosti religije. Rortijeva pozicija se, pored ostalog, temelji na uvidu da je „religija danas manje značajna nego što je to bila pre sto godina”<sup>4</sup>. Sva-

kako, ovaj stav provocira pitanje da li se time htelo reći kako je, principijelno uzev, oslabio unutrašnji, tj. subjektivni kapacitet vernika, ili je reč o sociološkoj činjenici, da ljudi uopšte danas manje veruju „ispovednom”, „crkvenom” hrišćanstvu (RVZ, 68 i d.). Ukoliko se ovaj drugi fakt ne može naučno proveriti, ni verifikovati, a to je, doista, malo verovatno, kada se ima u vidu epistemološka strategija postmoderne „slabe misli”, onda takvu poziciju moramo smatrati falibilnom.

No ovde je znatno produktivnije sledeće pitanje: „Možemo li imati ličnu religiju bez crkve?”, na koje, Đani Vatimo, postmoderni filozof-vernik, daje kratak odgovor: „Ne verujem da možemo!” On smatra kako je i dalje neophodno, da se, koliko toliko, ostane u tradiciji istorije društvenih institucija. A crkva je, nesumnjivo, jedna od takvih ustanova. I sada, uvezujući ovaj stav u jezičku formulaciju, naime, da „ne možemo u potpunosti odbaciti ideju da postoji svojevrsni društveni problem religije”, prema tome i postojanje forme njenoga institucionalnog formatizovanja, on se vraća crkvi. Tim povodom Vatimo je izneo zanimljivo iskustvo sa predavanja na kojem je govorio protiv papinog odbijanja kontracepcije. Tada mu je jedan student dobio: „Zar očekujete da papa preporuči kontracepciju?” Svakako, dodaje Vatimo, ja uvek odgovaram kako bih više voleo da papa uopšte ne govori o tom problemu. Pa ipak, pitam se, a o čemu bi papa trebalo da govori? A to je takođe „problem naše društvene gramatike”.

I dalje smo kod ključnog pitanja, a u zaoštrenijoj formi: Da li se sa budućnošću religije istovremeno postavlja i pitanje smisla daljnega postojanja crkve? Vatimo je, za ovu priliku, predočio zanimljivu analogiju poistovećujući sudbinu Crkve sa sudbinom Muzeja umetnosti:

Želeo bih da istaknem kako bi se problem budućnosti religije mogao preve-

<sup>3</sup> R. Rorty, *Objectivism, Relativism, and Truth*. Cambridge University Press, 1991,175.

<sup>4</sup> R. Rorty, D. Nystrom, K. Puckett, *Against Bosses, Against Oligarchies: Conversation with Richard Rorty*. Prickly Paradigm Press, Chicago 2002, 59–60. Nav. prema *Budućnost religije*, 29.

sti na jedan manji, ali podjednako važan problem – o budućnosti crkve. Na primer, budućnost umetnosti je povezana sa budućnošću muzeja: šta očekujemo od budućnosti muzeja? Da li očekujemo da će sve slike iz prošlosti biti uništene novom kreativnošću? Prema tome, postoji određena paralela između ta dva aspekta kulture (RVZ, 68).

Najpre, analogija crkve i muzeja nije sasvim dobar primer, a ni dobro izvedena. Šta nam predočava istorija muzeja? Ona ne raspolaže primerima da su muzeji „svesno” radili protiv estetskog, odnosno protiv umetnosti kao takve, dok istorija crkve obiluje brojnim primerima da je crkva radila protiv temeljnih interesa vere i morala, pojedinaca. Prisetimo se pošasti „inkvizicije”. Svakako, na selekciju umetničkih dela koja treba da se nađu u muzeju, na takvu odluku izbora utiču stručni ljudi muzeja, kustosi, kritičari, pri čemu ne treba prenebrežnuti uticaje javne scene i datih stilskih moda, umetničke pokrete u celini. I upravo zato, razumljivo je, ima katkada i ozbiljnih previda. Dakle, zbog principijelne relativnosti estetskog ukusa i nepostojanosti merila, moguće su oscilacije u izboru, tako da će se u muzeju naći i dela čiju će vrednost potonje vreme korigovati, jednako kao dela, koja nisu ušla u muzeje, a trebalo je, jer ih je kasnija istorija komunikacije i ukusa rehabilitovala. Prema tome, jedno je nesumnjivo: u odgovoru na pitanje šta čuvati u muzejima, postoje promašaji, kao i u svakom vrednovanju koje zadire u lične, privatne senzibilitete, u ukus i modu vremena. Ali istorija muzeja nema razloga da se stidi. Njenu povest trajanja ne prate katastrofalni promašaji usled kardinalnih previda protiv same umetnosti kao takve. No, koliko je bilo primera u istoriji crkve, da su istaknuti teisti, samosvojni religijski mislioci, glavom platili, zbog svoje najdublje i istinske religioznosti koja je bila

u nesaglasnosti sa zvaničnom crkvenom verom?

Međutim, kada je o instituciji, prema tome, o istoriji crkve reč, a to znači i o njenoj budućnosti, stvari su kudikamo složenije. Da li samo zbog činjenice što je Rorti „antiklerikalni laik”, tek, on je u pogledu budućnosti crkve zauzeo radikaln stav koji se u najkraćem može sažeti u imperativu: „Da svako izađe i pronađe novu crkvu!” U tom okviru on podseća na stav američkog pisca Harolda Bluma, koji u knjizi *Američka religija* govori o brojnim američkim verama: mormonima, hrišćanskim sajentolozima, južnim baptistima i drugima, primećujući kako sama činjenica da postoji velika američka tradicija u ovoj sferi, nužno navodi na sledeće rešenje: „Ako ti se ne sviđaju crkve, osnuj sebi novu”. A moto je Blumove knjige: „Nijedan pravi Amerikanac ne veruje da je mlađi od Boga” (RVZ, 68–69). Ovu tezu je eksplicitno razvio Sartre, suprotstavljajući svoju egzistencijalnu poziciju čoveka ontološkoj, odnosno esencijalističkoj. Prema dogmatskoj ontologiji, metafizici, a to znači, ujedno, i teologiji i esencijalizmu, moje „ja” nema suštinu u sebi već mu je ona unapred određena, tačnije, predodređena je gore, na inteligibilnom Nebu, gde je davno već, i pre njegova rođenja odlučeno šta će jednoga dana biti. Tome nasuprot, egzistencijalizam se zalaže za koncept čoveka i njegovog „ja” kao apsolutno slobodnog i angažovanog bića, kao bića mogućnosti čija se Bit vazda stvara. Čovek je gurnut budućnosti, sasvim odgovoran za svoju sudbinu. „Čovek se angažuje u životu, oblikuje svoj lik; prema tome, izvan toga ničega nema”<sup>5</sup>. Vidimo kako je Blumova teza, da je Čovek stariji od Boga, sasvim kompatibilna sa Šelinguom idejom da će u budućnosti svaki

<sup>5</sup> J.-P. Sartre, *L'existentialisme est un humanisme*. Paris 1946, 37–38.

244 pesnik imati pravo da stvori svoju ličnu, a novu mitologiju. Najpre je Čovek, a onda su nadošli Vera, Mit i Umetnost!

Ali, pozabavimo se ovde fenomenologijom nastanka religije, sa kojom je prirodno povezana i perspektiva institucionalnog ustanovljenja *određene* vere. Naime, šta se događa prilikom osnivanja novih, malih crkava? Rortijeva istraživanja pokazuju kako „privatne američke crkve, ubrzo po osnivanju, grade svoje male Vatikane i pretvaraju se u grozne autoritarne institucije” (RVZ, 69). Kao da ovaj stav potvrđuje dobro poznatu tezu o imanenciji svake nove religijske, političke ideje, koja bi da se namah institucionalizuje. Koliko god neka zamisao na početku i bila plodna i kreativna, onog časa kada grupa ljudi, ili pak pojedinac, pokuša da je institucionalizuje, ona se preobražava u svoju suprotnost, dogmatizuje se, a duh procesualnosti i razvoj te misli se petrificira. A to je ujedno i kraj pomenu-te ideje. Aparat institucije dobija primat, početni impulsi i strategija ideja padaju u zaborav!

Pitanje je: da nema crkava već da na svetu postoje samo verujući ljudi, da li bi bilo više sporova među ljudima od onih što postoje među crkvenim institucijama? Utoliko se otvara i pitanje smisla dijaloga hrišćana i islamista. Svakako, bila bi pozdravljena rešenost različitih crkava da stupe u proces dijaloga, jer je takav projekat u skladu sa strategijom postmoderne misli koja favorizuje komunikaciju, toleranciju različitosti, interpretaciju i razgovor – „slabu misao”. Međutim, stvari u praksi idu drugačijim smerovima. Rorti smatra kako

ideja dijaloga sa islamom nema svrhe. Nije bilo dijaloga između *filozofa* i Vatikana u osamnaestom veku i neće biti dijaloga između mula islamskog sveta i demokratskog Zapada. Vatikan osamnaestog veka imao je na umu

samo svoje interese, kao što i mule imaju svoje. Oni ništa manje ne žele da izgube svoju moć nego što je to rimokatolička hijerarhija želela (i još uvek želi) (RVZ, 71).

Bili su to razlozi koji su Rortija, smatram pre nego Vatima, provocirali da sasvim eksplicitno odredi svoju poziciju prema crkvi, rekavši kako bi za budućnost religije samo *antiklerikalizam* bio izgledno demokratsko rešenje, ne bežeći od toga da prizna kako je i sam „antiklerikalizam političko stanovište”. Izvodeći ovu misao do kraja, primećuje, kako su „uprkos svemu dobrom što čine”, *crkvene institucije*, nažalost, „opasne po demokratsko društvo”. Dakle, „religiji se ne može ništa prebaciti sve dok je u sferi ličnog – sve dok crkvene institucije ne pokušavaju da okupe vernike oko političkih zahteva”. Taj zaključak otvara novo pitanje: Da li je vera uopšte *univerzalna, antropološka* činjenica, ili nije? Odgovor Rortija i Vati-ma ima pre svega sociološki karakter: sva ljudska bića „ne treba da budu teisti, a još manje da bi trebalo da budu katolici” (RVZ, 35 i 36).

*Oda ljubavi apostola Pavla: Između crkve i lične vere?*

Ako je postmoderna filozofija, slobodnije interpretirano, neka vrsta srednjeg puta između metafizike Bića i radikalnog nominalizma, kompromis između dogmatizma i skepticizma, postavlja se pitanje kako bi izgledao taj „srednji put” u religiji, samim tim i budućnost religije kao takve? U savremenoj filozofiji je učinjen radikalni otklon od metafizike i ontologije, a u sferi epistemologije, napuštena iluzija o Razumu koji traga za večnim i konačnim istinama. Prema toj strategiji, pitanje je: Da li i sama religija danas stoji pred sličnim izazovima? Postmoderni filozofi su već izneli svoj stav. Na teološki umesno pitanje odgovaraju

kako i u religiji postoji isti, ili sličan izbor. Ako sama filozofija kao „novi, slabi put mišljenja” otvara ne samo „alternativne pravce” već istovremeno radi i na „obnavljanju tradicije”, onda bi konsekvencija, a s obzirom na religiju, bila sledeća: „odnos između vernika i Boga” ne treba da bude „opterećen moćima”, prinudom crkve, u smislu imperativnog zahteva „mora se” već treba da se doživi „kao prijatnijji odnos u kojem Bog predaje sve svoje moći čoveku” (RVZ, 9).

I već smo kod bitnog pitanja. Kao što u filozofiji postoje autoriteti tradicije, od Platona do Hegela, i dalje ka strukturalizmu i fenomenologiji, a koje postmodernisti odbacuju, već se odmah priklanjaju Niče i hermeneutici Gadamera, stanovištu otvorenog Bića koje zastupa Martin Hajdeger, ili pak neopragmatizmu sa osloncem na Djujia, tako stoji stvar i u teologiji. Naime, mora se i u ovom duhovnom polju izvršiti prevrednovanje dosadašnjega religijskog iskustva kako bi se došlo do prihvatljivoga modela vere koji neće ugroziti ličnu poziciju verujućeg. Idući tim putem dolazi se do izbora: da li „lični Bog” ili „Bog crkve”, monaštvo ili klerikalizam. A ta se dilema konceptijski i teološki iskazuje u izboru: Toma Akvinski ili Luter? A Luter je, i ne samo po vokaciji, bio sledbenik Avgustina, delom i njegovoga skeptičkog, odnosno kritičkog duha?

Postmodernisti smatraju da je sekularizacija bitna odlika *autentičnog* religijskog iskustva, pa utoliko fenomen otelovljenja korespondira sa „činom *kenosis-a*” koji je predložio Đani Vatimo. Strategija *kenosis* polazi od pretpostavke da je „Bog sve svoje moći predao ljudskim bićima”. To je onda navelo Vatima da obrazloži jednu od najšokantnijih, ali ne i manje značajnih ideja da je upravo „sekularizacija [...] konstitutivna karakteristika *autentičnog* religijskog iskustva” (RVZ, 37). No, da

razjasnimo sam smisao termina *kenosis*? Pred nama je teza veoma bliska teološkim egzistencijalistima, donekle, i savremenim antropolozima, koju je sasvim eksplicitno formulisao Đani Vatimo. Dakle, o stanovištu *kenosis* koje se temelji na ideji o „Smrti Boga” je reč.

Ovo tumačenje termina, istorijski, najpre se pripisivalo Luteru. Danas se takvo gledište povezuje sa idejom inkarnacije. Izraz *kenosis* dolazi od glagola *kenoo* u značenju, „ja sam prazan”. Mnogi tumači, a pre svih Đani Vatimo, smatraju da tim izrazom apostol Pavle „aludira na čišćenje sebe”, što bi se u fenomenološkom duhu moglo protumačiti i ovako: Kao vernik, ja moram izvršiti redukciju svoje duše i očistiti svest svoju, odstraniti iz nje sve svoje prethodno znanje i predrasude, prema tome, i učena verovanja, jer mi se tek idući tim putem može ukazati, pojaviti ono bitno, osnovno i večno – a to je „ljubav”. Gledište *kenosis* ili, metodološki posmatrano, kao put dolaska do Temelja, do „čiste” ili „prazne” duše, može biti potkrepljeno često citiranom *Odom ljubavi* ili *Himnom ljubavi* iz Poslanice Korinćanima apostola Pavla (gl. 13, stavovi 8–13).

Ljubav nigda ne prestaje. Proroštva? Ona će iščeznuti! Jezici? Oni će umuknuti! Znanje? Ono će nestati. Jer, nesavršeno je naše znanje, i nesavršeno naše proricanje. Sada ostaje vera, ufanje\* i ljubav – to troje – ali je najveća među njima ljubav<sup>6</sup>.

<sup>6</sup> Vidi: 13. gl. *Korinćanima Poslanice PRVZe* Svetoga Apostola Pavla: Hvalospjev ljubavi (Biblija: Stari i Novi zavjet, prev. Dr Ljudevit Rupčić Stvarnost, Zagreb 1969, 1083–1084). Upor. i prevod 13. gl. *Korinćanima Poslanica prva* Apostola Pavla: O ljubavi (Biblija ili Sveto pismo Staroga i Novoga zavjeta, preveo Stari zavjet Đura Daničić, Novi zavjet preveo Vuk Stef. Karadžić, Beograd, 180–181).

\* Kod Vuka je ova reč prevedena kao „nad” (str. 181).

Nedvosmisleno je: apostol Pavle izražava otvorenu sumnju ne samo u prorokovanje, već i u mogućnost dostiga našega krhkog, nesavršenog znanja do poslednje tajne. On nije ništa manje kritičan ni prema jeziku, videvši njegovu nemoć da se posredstvom reči, propovedi, uopšte može iskazati ono Poslednje. Sudeći po tome: sve ove *racionalne, saznavne* mogućnosti: *proroštvo, znanje i jezik* u biti su istorijske, temporalne kategorije, koje imaju svoj ograničeni doseg, svoj početak, te su prema tome i osuđene na svoje iščeznuće. Sve one, dakle, osim jedne jedine, a bitne *osnove*, trajne i večne, tj. *vere i ljubavi*. Insistiranje na *ljubavi* moglo bi značiti, takođe, da je svaka *učenost, propoved, jezik* odlika tzv. crkvene religioznosti, nastale posle Hrista, koja je, prema tome, mlađa no što je Hrist, i stoji u biti večnih duševnih oslonaca: Vere i Ljubavi.

*Kenosis* se, prema tome, zasniva na temeljnoj potrebi „čišćenja sebe”, na redukciji *znanja* o veri, oslobađanju od *dijaloga, jezika*, odnosno *rasprava* o veri, budući da je vera data čoveku imanentno, sedimentirana duboko u duši, a s one strane svake temporalnosti i naučenog, knjiškog znanja. Ideja iz Poslanice, prema Vatimu, suštinski korespondira sa postmodernom filozofskom mišlju, prema tome, i s postreligijskim razumevanjem vere kao „lične stvari” pojedinca.

Đani Vatimo pruža jednu gotovo sociološku analizu stanja religioznosti danas. On napominje kako je savremeni čovek blagonaklon prema veri, no, on istovremeno izražava i svoj animozitet prema crkvenoj, klerikalnoj religioznosti:

Moje osnovno ubeđenje jeste da ljudi mrze hrišćanstvo zbog popova. Nikada nisam mogao objasniti činjenicu da pojedini ljudi ne prihvataju propovedanje religije ljubavi, milosrđa, patosa i *miseriordi-e* [milosrđe]. To je misterija uvodne glave Jevanđelja po Jovanu: „K svojima dođe, i svoji ga ne primiše.” Ali,

zašto je tako teško da se propoveda hrišćanstvo? Mislim da je to zbog crkve, ali ne samo zbog bogatstva pape ili korumpiranosti sveštenika-pedofila u američkim crkvama već zato što je to prejaka struktura (RVZ, 67).

Da li je u raspravi o budućnosti religije, a o tome upravo govore Rorti i Vatimo u ovoj knjizi, sasvim slučajno pomenut *Najstariji sistem programa nemačkog idealizma* (1796–1797)? Kako je Đani Vatimo protumačio ideje koje *Najstariji sistem* obelodanjuje? On smatra da su na pravilan način filozofi s kraja XVIII veka osetili potrebu ljudi za novom religijom, smatrajući pitanje vere isključivo pitanjem svakoga pojedinca. Tim povodom Vatimo primećuje: „Romantičari su to razumeli, na primer, u čuvenim fragmentima poznatim kao *Alteste Sustemprogramm des deutschen Idealismus*, Hegela, Helderlina i Šelinga<sup>7</sup>, gde govore o novoj religiji i nekoj vrsti mitološkog estetičkog društva. Ta ideja je uglavnom bila uperena protiv crkve, autoritarnih crkava. Stoga kada govorimo o budućnosti religije, ja istovremeno mislim o još jednom pitanju: Kakva je budućnost crkve, vidljive, disciplinarne i dogmatske strukture crkve?” (RVZ, 67).

<sup>7</sup> Slobodan sam da iznesem svoj stav da je ovde reč o spisu čiji je isključivi autor Šeling, svejedno što je njegov prepis, ispisan Hegelom rukom, nađen kod Hegela. Original nije nikada pronađen. U tome spisu, *Najstarijem sistemu programa nemačkog idealizma* (*Alteste Sustemprogramm des deutschen Idealismus*) rani Šeling izlaže programsku ideju o novoj mitologiji. To što *Najstariji sistem* Vatimo pripisuje trojici autora Hegelu, Helderlinu i Šelingu, koji su, doduše, istovremeno u Tbingenu studirali filozofiju, ne menja činjenicu da je njegov autor Šeling. O autorstvu ovoga Nacrta pisao sam opširnije na drugom mestu. Vidi Sreten Petrović, *Negativna estetika: Šelingovo mesto u estetici nemačkog idealizma*, Niš 1972, 34, 240, 252–254; S. Petrović, *Kritika estetičkog uma*, Marksistička estetika, BIGZ, Beograd 1979, 181–184; Šeling, *Filozofija umetnosti*, predgovor S. Petrović, BIGZ, Beograd 1989. 13–16,

*Šelingova ideja o ličnoj veri i novoj mitologiji*

Iako je ovde pokrenuto više pitanja, uključujući i nekoliko važnih, ukratko ću ukazati na dva problema. U istoriji filozofije danas, a nakon brojnih imanentno-filozofskih, odnosno filoloških analiza ideja nemačkih filozofa epohe Romantizma, konačno je prihvaćeno stanovište da je Šeling pisac *Najstarijeg sistema programa* (1796/97). Pored ostaloga, kao važan argument, navode se i eksplicite razvijene glavne ideje iz ovoga *Najstarijeg sistema* u Šelingovim najznačajnijim delima koja su se pojavila neposredno posle *Najstarijeg programa*. Reč je o potrebi stvaranja tzv. *ličnih, individualnih mitologija*, kakvih će u budućnosti, kako veli Šeling, doista i biti. Evo tih stavova, a u prvom redu iz Šelingovog *Sistema transcendentnog idealizma* (1800), najvažnijeg dela njegove rane epohe, ali i najznačajnijeg u istoriji nemačkog idealizma.

„No kako jedna nova mitologija koja nije izum pojedinog pesnika nego jednog novog pokolenja, koje, tako reći, predstavlja samo jednog pesnika, može da nastane, to je problem čije rešenje treba očekivati samo od budućih sudbina sveta i daljega toka povesti”<sup>8</sup>. Ovu ideju Šeling još eksplicitnije razvija u predavanjima iz *Filozofije umetnosti* (1802–1803):

Možemo da tvrdimo da će – sve do tačke koja je još u neodređenoj daljini, kada će svetski duh sam da dovrši veliki spev na koji pomišlja i kada će sukcesivnost modernog sveta da se pretvori u *jednovremenost* – svaki veliki pesnik biti pozvan da od tog (mitološkog) sveta koji još nastaje, od kojeg mu *njegovo* vreme može otkriti samo jedan deo, da

od tog sveta, kažem, od dela koji mu je otkriven izgradi kao celinu i od njegove građe stvori sebi *svoju* mitologiju. Tako je, da to učinimo jasnim na primeru najveće individue modernog sveta, *Dante* stvorio sebi sopstvenu mitologiju, i njome svoj božanski spev – od varVZarstva i još varvarskije umetnosti svoga vremena, od užasa povesti koje je sam doživeo i od građe postojeće hijerarhije.<sup>9</sup>

Idući još dalje, Šeling je u svojoj poznoj filozofiji, nasuprot Hegelovom konceptu Boga kao apstraktnog, misaonog pojma, ponudio ideju „ličnoga boga”, koji je u nama, u svakoj individualnosti, i do koga se pristizhe milošću, individualnim traganjem ispunjenim ljubavlju. Nije teško videti kako je Đani Vatimo prihvatio i do kraja sproveo upravo Šelingovu ideju lične religije, posebno njegovu kritiku Hegelovoga Apsoluta, kao opšteg i apstraktnog bitno usmerenog protiv ličnosti.

Đani Vatimo je religiju u doba sekularizacije nazvao „egzistencijalističkom teologijom”, koja nije ništa drugo do pokušaj da se „religioznost predstavi kao nešto što izbavljuje od greha pomoću neobjašnjive božanske milosti potpuno različite od čovečije”. Da bi na plastičan način pokazao taj novi postmoderni put u filozofiji religije, Rorti je Đanija Vatima uporedio sa Hegelom primetivši kako „Hegel nije bio spreman da se odrekne istine u korist ljubavi”, što ga je dovelo do stava da je „čovekovu istoriju” pretvorio u dramatičnu priču koja svoj vrhunac doseže u „epistemičkom stanju”, u „apsolutnom znanju”. Doduše, primećuje Rorti, za Vatima „ne postoji unutrašnja dinamika”, ali zato postoji „nada da bi ljubav trebalo da prevlada” (RVZ, 37).

<sup>8</sup> F. W. J. Schelling, *System des transcendentalen Idealismus*, Leipzig 1979, VI, § 3, str. 273.

<sup>9</sup> Schelling, *Philosophie der Kunst*, Darmstadt 1980. Unveränd. reprog. Nachdr. d. aus d. handschriftl. Nachlaß hrsg. Ausg. Von 1859, § 42; 89–90.

Na pitanje zbog čega je, za razliku od crkve, kao forme institucionalne vere, religija ponovno postala aktuelna, Rorti odgovara da je to zato što su „metafizički metanarativi iščezli”, a to znači, nestale su „dubokoumne” egzegeze teoloških tekstova, a sa njima i hermeneutičke pretrage učenih, tako da je „filozofija ponovo otkrila plauzibilnost [prihvatljivost] religije”. Reći da „religija treba da bude lična stvar, znači reći da religiozni ljudi zbog određenih svrha imaju pravo da ne učestvuju u ovoj igri” (RVZ, 38–39).

*U svojoj celovitosti Sveto se ispoljava u bilo kojem obliku verovanja*

U ovim rečima dat je i pledoaje za tezu da je vera privatna stvar, čime se, na drugi način, potvrđuje i vrednost projekta savremenog antropologa religije Mirče Elijadea, izloženog u ideji *hijerofanije*. Elijadeovo gledište je sasvim novo. Obimna istorije religijskih ideja čovečanstva, koja je izložena u brojnim delima Mirče Elijadea, nedvosmisleno pokazuje da je najpogubnija bila upravo zapadnjačka ideja, bolje rečeno, mit o istorijsko-vrednosnom napretku religijske svesti. Na toj pogrešnoj pretpostavci, sa osloncem na Hegelov dijalektički istorizam, čitav razvoj religije, istorija vera, posmatra se kao evolutivni napredak po stepenicama da bi religijski Duh čovečanstva teleološki uzdigao do poslednje etape – hrišćanskog otkrovenja.

Ispada kako hrišćanstvo, u moralnom i religijskom smislu, nadilazi ne samo islam i budizam, odnosno judaizam, već i sve rane, tzv. primitivne forme vere, kao i modalitete svetoga. Takav pogrešan stav, prema Elijadeu, mogao bi se izraziti i ovako: u odnosu na neki kult, politeistički sistem verovanja, najzad, na magijske praktike, jednom reći, na ne tako mali broj prirodnih formi religioznosti, hrišćanstvo stoji ne samo superiorno, već se

u njemu najpotpunije izražava unutrašnji svet pojedinca, religijski kapacitet čoveka uopšte.

Dovodeći ovu tezu u pitanje, Elijade je najpre ukazao na unutrašnju dinamiku odnosa jedinke i svetog – sakralnog, kao fundamentalan odnos svake religije. Iz toga ugla posmatrano, Elijade fenomen religioznosti posmatra antropološki, bez ambicija da sociološki vrednuje bilo koji tip verovanja koji je do sada povesno promicao.

*Sveto* može biti jednako bilo koji predmet ili stvar, ali i neko duhovno biće, ako se hoće i sam Duh. U tom smislu za svaki oblik religije kao njena svojevrsna istina, mogla bi, prema Elijadeu, važiti kategorija *hijerofanije*. Šta taj izraz označava? *Hijerofanija* ne znači ništa drugo nego to da je svaka religija, tj. vera *ispoljavanje, pokazivanje Svetog*<sup>10</sup>. Termin *hijerofanija* je grčkog porekla. „Hieros” znači *Sveto (sacred)* a „phainein” je „pojavlivanje”. Dakle, „pojavlivanje Svetog”, ili, „objavlivanje Svetog”. Ta objava mogućna je u bilo kojoj formi vere. Istorijski gledano, *hijerofanija Svetog* pokazivala se „od najprostijih *hijerofanija* (ispoljavanje svetoga u ovom drvetu ili onom kamenu, na primer) do najsloženijih (vizija novog božanskog oblika nekog proroka ili osnivača religije)”. Postuliranjem izraza *hijerofanija* Elijade je, teorijski i metodološki, ponudio važnu hipotezu koja će pomoći dubljem sagledavanju *dijalektike Svetoga*, koja implicira mogućnost *beskonačnog ponavljanja istovetnog arhetipa Svetog*.

Prema njegovom mišljenju, čak i samo jedna *hijerofanija*, jedna predstava *hijerofanije*, može nam otkriti *Sveto* u svojoj njegovoj celovitosti, svakako, ukoliko smo kadri da produktivnom intuicijom

<sup>10</sup> Vidi: *Webster's new universal Dictionary of the English Language*. New York 1977, 858, s. v. Hièrophanta, hierophantes.



– „gledanja kroz” – dopremo do onih fundamentalnih slojeva u kojima egzistira pojam Prassetvog.

Hijerofanije imaju to posebno svojstvo da teže da otkriju sveto u svojoj celini, čak i ako su ljudi u čijoj se svesti „pokažu” sveto, svesni samo jednog njegovog vida ili samo nekog skromnog njegovog dela. *I u najprostijoj hijerofaniji sve je rečeno: manifestacija svetoga u nekom „kameni” ili „drvetu” nije ni manje tajanstvena ni manje vredna od manifestacije svetoga u nekom „bogu”.* Proces sakralizacije stvarnosti je isti: razlikuje se samo oblik procesa sakralizacije u religioznoj svesti čoveka.

Ipak, za razumevanje naše religioznosti, jednako je značajna i druga misao Mirče Elijadea da istovremeno mogu koegzistirati različiti tipovi religioznosti, ili bar pojedini njihovi važni oblici, elementi, najzad, tu je i mogućnost povratka, navodno, na istorijski već prevladane oblike religioznosti.

Iako postoji *istorija religija*, ona nije nepovratna kao svaka druga istorija. Monoteistička religiozna svest nije nužno monoteistička do kraja svoga postojanja samom činjenicom što je sudionik u monoteističkoj „istoriji” i što unutar te istorije čovek zna da ne može ponovo postati politeista ili totemista nakon što je upoznao monoteizam i sudelovao u njemu; naprotiv, može se sasvim biti *politeista* ili se ponašati kao *totemista* smatrajući, pri tome, sebe *monoteistom*. Dijalektika svetoga dopušta *sve reverzibilnosti*; nijedna „forma” nije poštedena raspadanja i razlaganja, nijedna „istorija” nije konačna. Ne samo da jedna zajednica može – svesno ili nesvesno – upražnjavati mnoštvo religija, no i jedna ista jedinka može upoznati mnoštvo religioznih iskustava, od „najzvišenijih” do najistrošenijih i najnastranijih. Ovo je podjednako tačno i sa suprotnog gledišta: najpotpunije čoveku dostupno

otkrovenje svetoga može se imati u ma kojem kulturnom trenutku.<sup>11</sup>

Ovde je korisno setiti se stava nemačkog mislioca i pesnika, Johana Volfganga Getea. Kao prosveteni intelektualac doba romantizma, Gete nije pravio vrednosnu razliku među svetskim religijama, odnosno verama, jer je smatrao da se u svakom obliku vere, počev od „primitivnih” religija do civilizovanih naroda, može izraziti punina verujućeg duha. Bilo mu je strano, takođe, i hijerarhijsko postavljanje monoteističkih religija nasuprot drevnim, paganskim verama. „Praktično uzevši, vera i praznoverje se ne mogu razlikovati. Kod vere je od najveće važnosti da se veruje. No, potpuno je svejedno u šta se veruje”. Razume se, kada je reč o razvoju nauke i znanja stvari stoje upravo suprotno, veli Gete. Naime, kada je o znanju reč, ovde „uopšte nije važno da se zna, već šta se zna, tj. kako se dobro i koliko se nešto zna”<sup>12</sup>.

Navedeni stavovi, nema sumnje, saglasni su sa idejom Đanija Vatima koji ima u vidu upravo „takvu ličnu religiju kada opisuje sekularizaciju evropske kulture kao ispunjenje obećanja otelovljenja, posmatranog kao *kenosis*, kada nam Bog sve predaje” (RVZ, 39–40).

Konsekvencije izloženih stavova o veri i religiji su sledeće. Đani Vatimo i Ričard Rorti, odnosno Santjago Zabala budućnost religije vide u formi „lične vere”, s one strane crkve. Što se Mirče Elijadea i Getea tiče, po njima se duh i punina vere, a time i pojam sakralnog, na podjednako

<sup>11</sup> M. Elijade, *Šamanizam*, IK Zorana Stojanovića, Sremski Karlovci 1990, 25 i d.

<sup>12</sup> Ovde su integrirana dva Geteova iskaza iz različitih spisa. Goethe, *Über Kunst und Altertum*, sv. 3. 1821, i: *Aus meinem Leben - Dichtung und Wahrheit*. knj. 14. 1811-1814. Preuzeto iz: Helmut Hiller, *Sve o praznovjerju*. Grafički zavod Hrvatske, Zagreb 1989, 226.

250 celovit način mogu pokazati na bilo kojem stupnju istorije čoveka. Naime, pojava „sakralnog” mogućna je sa crkvom ali i van nje, sa ili bez sveštenstva, najzad, bez obzira na to da li su pred nama prirodne i politeističke, ili pak, otkrivene, monoteističke religije. Prema Elijadeu, u svim ovim modalitetima, ocrtava se platforma za ozbiljnu kritiku konfesionalne, crkvene religioznosti, koja je danas duboko u vodama politike, i tako postala forma javnog, društvenog života, odvojena od osnove ispoljavanja religioznosti u strogo „ličnom” domenu pojedinca.

Vatimova interpretacija hrišćanstva kao božjeg samopražnjenja, i s tim u vezi, čovekova odluka da misli o „ljubavi kao jedinom zakonu”, omogućila je ovom filozofu da sve velike zapadne mislioce vidi kao kreativce, koji su se odvažili da „skinu maske”. Takvi su bili Kopernik i Njutn, ali i Darwin i Niče, zatim Frojd, koji su se pokazali upravo kao „izvršioци dela ljubavi”. To ne znači ništa drugo nego da su pomenuti velikani „čitali znake vremena tako što nisu podlegli nijednoj drugoj zapovesti osim zapovesti ljubavi” (RVZ, 40). U ličnostima ovih velikih naučnika, umetnika, lična vera koja je zasnovana na ljubavi a ne na pripadnosti konfesijama i dogmatici crkve, doprinela je prodoru njihovih umova u najtananije naučne domene, nominalno izvan religije, ali nimalo na njenu štetu. U tome nije bilo nikakvoga sukoba, kolizije naučnog i religijskog, pa je sasvim na mestu sledeća Rortijeva primedba: „Ako se odbaci ideja da je traganje za istinom ili traganje za Bogom urođeno svim ljudima i ako se prihvati da to zavisi od kulturnog formiranja, onda će stav da je religija *lična stvar izgledati prirodno i prikladno*” (RVZ, 41).

Zbog toga valja ponoviti Rortijevu ideju o *legitimnosti*. „Pojam 'legitimnost' ne može se primeniti na ono što Vatimo ili bilo ko drugi radi u samoći” (RVZ, 40).

„Religija koja je napustila epistemološku arenu, religija koja smatra da pitanje teizma i ateizma nije interesantno, može biti upravo ono što odgovara vašoj samoći” (RVZ, 41).

#### *Kritički osvrt*

Stanovišta o religiji Rortija, Vatima i Zabale pokreću više nedoumica. Najpre je u središtu pažnje preispitivanje filozofske pozicije zapadne metafizike od Parmenida do Ničea, koja je zaokupljena pitanjem razlika Bića (*Sein*) i Bivstvujućih (*Seiendes*), Apsolutnog i Konačnoga, a zatim govorim o kritici dogmatskog stanovišta religije, poglavito hrišćanstva zapadnog obreda. Kada je o filozofiji, prema tome, i o domašaju njenog metoda reč, zar nije bilo umereno pozabaviti se, u istom kritičkom kontekstu, i drugim velikim konfesijama – islamom, budizmom i judaizmom. Isto tako, a u sličnom duhu Mirče Elijadea, zbog čega nije bilo moguće, slobodnije parafrazirajući Rortija i Vatima, obuhvatiti i sve druge, nazovimo ih „slabe” ili „meke” forme religioznosti, od politeističkih i mitoloških koncepata do brojnih derivacija na toj liniji? Smatram, naime, neophodnim da se u doba sekularizacije, danas i ovde, u svetu rastućega globalizma, ujedno i projekta planetarnog sela, problematizuje ideja *hijerofanije* koju je izneo Mirča Elijade, a prema kojoj treba brisati vrednosnu razliku među tipovima vere u obema ravnima. U prvoj, u kojoj su dominantni monoteistički koncepti, od hrišćanstva do budizma, ali i u drugoj, vertikalno-istoričnoj ravni, počev od magije, kulta i totemizma, kao tzv. prirodnih religija, pa sve do novijih, duhovnih i monoteističkih vera. Otvoreno je, dakle, pitanje: zašto bi postmoderna filozofija, koliko god se odigravala unutar tradicije zapadnoevropske misli, morala duhovno ostati u okviru hrišćanstva? Postulirajući u dijalogu „ličnu veru”, kao praksu pri-

merenu dobu sekularizacije, a u okviru demokratskog standarda savremenog čoveka, postavlja se i pitanje: zar politeističke religije, počev od antičke epohe, nisu već u sebi nosile momenat pojavljivanja Svetog „posredstvom” čulnosti, prema tome i uz učešće jedinke u vršenju rituala? Zar obredne ceremonije u duhu tradicionalne, narodne religioznosti nisu posedovale elan sekularnosti, slobodne od arbitrarnog učešća zvaničnih institucija? Najzad, ukoliko pod modernom civilizacijom danas ne mislimo isključivo na zapadnu kulturu već je vidimo u globalnim razmerama, pitanje je kako onda postmoderna filozofija religije zamišlja mogućnu saradnju i komunikaciju među zajednicama i državama sveta, razmenu dobara i ideja, ako je iz toga isključen važan domen – religioznost. Zar se nema šta naučiti iz verskoga iskustva naroda s one strane evropske industrijske zone, koja odavno nije više jedina, a ponajmanje jedino dominantna.

Ovde ću navesti jedno od bogatih iskustava iz religioznog života naroda ovoga tla, dovoljno reprezentativno za razumevanje pomenute hijerofanije, odnosno u cilju demonstracije koncepta „lične vere”. Podsećam na krsno ime, koje se u narodu zove „slava”. Kao indoevropsko obožavanje kućnoga zaštitnika, krsno ime se po prijemu hrišćanstva, zbog svoje duboke ukorenjenosti u životu ljudi na selu, najbolje održalo kod Srba, tako da ga je hrišćanska crkva istočnoga obreda odobrila, prihvatila i adoptirala u svoj korpus vere. No, u epohi srednjega veka, od sredine XV veka, kada je narod izgubio državnost, prema tome i u vreme krize funkcionisanja nacionalne crkve, slavski obred se održao prevashodno u porodičnom krugu, u kojem je lična ikonografija i scenografija rituala, celini toga običaja dala autentičan, samosvojni oblik. Krsna slava je primer, uslovno, jednog osobenog

prakticiranja sekularne vere, religije sa „elementom duše”, koju je narod demonstirao, da tako kažem, analogno strategiji Poslanice apostola Pavla. Dakle, s one strane propovedi crkvenih ljudi i upliva teološkoga znanja, ali svakako sa mnogo ljubavi. A o tome je upravo govorio i autor *Najstarijeg sistema programa nemačkoga idealizma*. Naime, o potrebi da u budućnosti, kako je to već učinio Dante, svaki autentičan pesnik stvori svoju ličnu mitologiju – kao temelj pevanja.

Na kraju, ostaje i jedno principijelno pitanje upućeno autorima, filozofima postmoderne filozofske misli, a povodom koncepta budućnosti religije bez crkve. Prvo je pitanje, kakav je odziv takvoga „projekta” unutar crkvenih institucija, na koje se on prevashodno odnosi, budući da se time dovodi u pitanje crkveni oblik verovanja? Uopšte, smisleno je upitati se, da li crkva ima razloga da polemíše sa postmodernim filozofima? Naime, iz ugla „slabe misli”, koja filozofiju sagledava kao puku *interpretaciju* i oblik *komunikativnog delovanja*, kao formu razgovora ili dijalog, proizlazi kako je svako mišljenje, dakle, i zaključivanje koje se nudi sledeći takvu poziciju, već na startu upitno, nesigurno, falibilno. Pre svega, zbog principijelnog odbijanja postmodernista da prihvate stav o dosežnosti Razuma do konačnih istina. Prema tome, kako sad crkva, odnosno teolozi crkve, mogu drugačije shvatiti nastojanje filozofa „slabe”, tj. „nedostatne misli”, osim kao puku dijalošku igrariju slobodnjaka, koji na startu i sasvim *a priori*, nad onim što govore, razvijaju zastavu verovatnosti, proizvoljnosti, neizvesnosti, jer Umu i Razumu, u duhu novoga mišljenja, poriču svaku apodiktičku tvrdnju. Ničeov stav da „ne postoje činjenice, već samo interpretacije”, a koju prihvataju Rorti i Vatimo, oslobađa svaki projekat od usuda objektivizma, od bilo kakvih metafizičkih propozicija. Uostalom, sami autori tvrde,

252 kako njihovo stanovište nije ništa drugo do „samo jedna interpretacija”<sup>13</sup>. Sâm je Vatimo pokazao kako „ne postoje činjenice, već samo interpretacije; a i ovo je jedna interpretacija” (RVZ, 51). Iz toga onda proizlazi da je novome vremenu, to jest „demokratskom režimu potrebna neobjektivna, metafizička koncepcija istine; u suprotnom on odmah postaje autoritarni režim” (RVZ, 50). Potrebno je ozbiljno razmisliti o vrednosno saznavnom statusu plemenitog napora Rortija i Vatima, koji vlastitom projektu „slabe misli”, a u duhu postmoderne filozofije, hteli ne hteli, umanjuju, da ne kažem odriču, snagu prevelike uverljivosti.

Ili, drugačije formulisano: da li su i kako onda mogućni tzv. indikativni stavovi. Ako „ne postoje činjenice” koje se mogu proveriti, kako se uopšte mogu izricati *stavovi* sa svojevrsnom *sociološkom* i *istorijskom* validnošću. Uostalom, jedna od takvih propozicija je i stav jednog od dvojice autora, a o savremenom položaju crkve da je u XX veku crkva u uzmagu. Shodno tome, autori su ponudili novi prostor u kojem se demonstrira „lična vera” čoveka i proširuje domet sekularnosti. Konačno, kako razumeti stav Đanija Vatima „da ljudi mrze hrišćanstvo zbog

popova”? Da li ovaj stav ima uporište u sociološkom istraživanju? Ako ima, onda naši filozofi iskazuju svojevrsno poverenje u istinitost empirijskih nalaza? A to onda opovrgava principijelnost stanovišta ovde pominjanih postmodernih filozofa. Naime, da pozicija „slabe misao”, sa svojom radikalnom, metodičkom sumnjom u istinitost stavova do kojih seže Razum, jednako dosledno važi i u domenu empirijskih, posebno-naučnih istraživanja, kao i u filozofiji.

Kako, dakle, drugačije shvatiti ideju budućnosti religije u modalitetu „lične vere”? Da li, naprosto, kao svojevrsni lični, prema tome, neobavezujući stav, kao interpretaciju ideje religije, i ništa više. Tako se onda svaka ideja o potrebi degradacije čvrstih institucija danas relativizuje, i smatra neobavezujućim stanovištem, čime se opovrgava svaka smislenost napora onih što bi da radikalno menjaju sadašnje stanje društva koje se sve više okružuje praksom dogmatskih institucija. Kome je takav ekstremni relativizam uopšte potreban ukoliko ostavlja po strani i čini nedodirljivim etabliiranost i svetost postojećih institucija?

SRETEN PETROVIĆ

<sup>13</sup> Đani Vatimo, Doba interpretacije. U: Richard Rorty i Đani Vatimo, *Budućnost religije*. Priredio Santjago Zabala, Albatros Plus, Beograd, 2011, 43.

Nakon stavljanja časopisa *Treći program* na listu naučnih časopisa u oblasti društvenih nauka i svrstavanja u kategoriju M51, molimo autore i prevodioce da se prilikom pripreme teksta pridržavaju sledećih uputstava:

Naučne članke domaćih autora potrebno je pre slanja redakciji opremiti apstraktom na srpskom jeziku (do 900 slovnih mesta), ključnim rečima (ne više od 5) i rezimeom na engleskom ili nekom drugom svetskom jeziku (do 2200 slovnih mesta). Prevođe naučnih članaka iz inostrane periodike takođe je potrebno slati opremljene apstraktom i ključnim rečima, ali bez rezimea, dok će o opremi prevoda neobjavljenih naučnih članaka i poglavlja iz knjiga ili zbornika radova brinuti redakcija.

Prilikom citiranja, za citate u tekstu koristiti znake navoda, a za citate unutar citata apostrofe. Citate duže od dva reda treba praznom linijom odvojiti u poseban blok, bez navodnika.

Prilikom navođenja literature dosledno koristiti jedan od dva predložena sistema:

1. Navođenje literature u fusnotama numerisanim arapskim brojevima. Bibliografska jedinica za knjige treba da sadrži: ime (ili inicijal imena) i prezime autora, naslov (obeležiti italikom), naziv izdavača, mesto izdanja, godinu i broj stranice/a (bez skraćenice „str.“). Na primer: Marc Augé, *Non-Places: Introduction to an Anthropology of Supermodernity (Cultural Studies)*, Verso, Paris, 1995, 23–24.

Tekst/poglavlje u zborniku radova treba da sadrži: ime (ili inicijal imena) i prezime autora, naslov, ime urednika, naslov (obeležiti italikom), naziv izdavača, mesto izdanja, godinu i broj stranice/a. Na primer: Russell Hardin, Public Choice versus Democracy, u D. Copp, J. Hampton i J. E. Roemer (ur.), *The Idea of Democracy*, Cambridge University Press, Cambridge, 1993, 157–173.

Članak u časopisu treba da sadrži: ime (ili inicijal imena) i prezime autora, naslov članka, naziv časopisa (obeležiti italikom), godište (ako ima) i broj časopisa, mesto izdanja časopisa (ukoliko je potrebno), godinu izdanja i broj stranice/a. Na primer: Ž. Lakan, Etika psihoanalize, *Theoria*, 1–2, 1986, 13. Ili: Gream Garard, Prosvetiteljstvo i njegovi neprijatelji, *Treći program*, 133–134, I–II, Beograd 2007, 17.

2. U slučaju navođenja literature u samom tekstu potrebno je u zagradi navesti prezime autora, godinu izdanja i broj stranice, na primer: (Lakan 1986: 13). Ukoliko se referiše na više dela istog autora, godine izdanja treba razdvojiti zarezima (Lakan 1986: 13, 1992: 55), a ukoliko se na istom mestu poziva na više autora razdvajanje vršiti tačkom i zarezom (Lakan 1986: 13; Hardin 1993). Ako je ime autora već pomenuto u rečenici, navodi se samo godina i broj stranice (1986: 13).

254 U ovoj vrsti navođenja bibliografske jedinica u spisku literature treba pisati na sledeći način:

Knjiga: prezime i ime (ili inicijal imena) autora, godinu izdanja, naslov (u italiku), mesto izdanja i naziv izdavača. Na primer: Augé, Marc. 1995. *Non-Places: Introduction to an Anthropology of Supermodernity (Cultural Studies)*. Paris:Verso.

Tekst/poglavlje u zborniku radova: prezime i ime (ili inicijal imena) autora, godinu izdanja, naslov, teksta, ime urednika zbornika, naslov zbornika (u italiku), mesto izdanja, naziv izdavača i broj stranica. Na primer: Hardin, Russell. 1993. Public Choice versus Democracy. U: D. Copp, J. Hampton i J. E. Roemer (ur.), *The Idea of Democracy*. Cambridge: Cambridge Univesity Press, 157–173.

Članak u časopisu: prezime i ime (ili inicijal imena) autora, godinu izdanja, naslov, naziv časopisa (u italiku), godište (ako ima) i broj časopisa, mesto izdanja (ako je potrebno), broj stranica. Na primer: Lakan, Ž. 1986. Etika psihoanalize. *Theoria*, 1–2: 3–25. Ili: Garard, Gream. 2007. Prosvetiteljstvo i njegovi neprijatelji. *Treći program*, 133–134 (I–II): 9–28.

Spisak literature treba sastaviti po abecednom redu uzimajući u obzir prvo slovo prezimena autora.

*Glavni i odgovorni urednik:* mr Predrag Šarčević

*Redakcija časopisa:* dr Petar Bojanić, dr Slobodan Samardžić, dr Karel Turza

*Redakcija Trećeg programa Radio Beograda:* Jovan Despotović, Vladimir Jovanović, Sanja Kunjadić, Svetlana Matović, Tanja Mijović, mr Ivan Milenković, Ivana Neimarević, Olivera Nušić, Ksenija Stevanović, Đura Vojnović

*Operativni urednik:* Dušan Ćasić

*Spiker:* Marica Milčanović Jovanović

*Sekretarijat:* Ksenija Vučićević, Ivana Petraš, Ljiljana Cekić

*Lektura i korektura:* Milka Canić, Tanja Milosavljević, Radmila Gligić

*Likovno rešenje:* Bole Miloradović

*Izdavač:* RDU Radio-televizija Srbije

*Adresa redakcije:* Treći program Radio Beograda, 11000 Beograd, Hilendarska 2. Telefoni: 32 44 322, 32 47 157, 32 24 623, faks: 32 42 648, centrala Radio Beograda 324 88 88, lokali: 265, 165, 109, 334, 156, 263

*e mail:* radiobg3@rts.rs

*web site:* <http://www.rts.rs>; <http://www.radiobeograd.rs>

*Žiro račun:* 170-0000301031626-65, RDU Radio-televizija Srbije, Beograd, Takovska 10 (za časopis *Treći program*)

*Štampa:* Birograf, Zemun

Štampanje završeno marta 2013. godine

CIP – Katalogizacija u publikaciji  
Narodna biblioteka Srbije, Beograd

08

TREĆI PROGRAM / glavni i odgovorni urednik Predrag Šarčević. –  
God. 1. br. 1 (juli 1969) – . – Beograd : Radio-televizija Srbije, 1969–  
(Zemun : Birograf). – 24 cm

Tromesečno

ISSN 0564-7010 = Treći program – Radio Beograd

COBISS.SR-ID 3311106