

Osnovni elementi scenarija: "Nepodnošljiva lakoća destrukcije"

Radmilović Pavlek, Ivor

Master's thesis / Diplomski rad

2018

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Zagreb, Academy of dramatic art / Sveučilište u Zagrebu, Akademija dramske umjetnosti**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:205:998197>

Rights / Prava: [In copyright](#) / [Zaštićeno autorskim pravom.](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2024-04-19**

Repository / Repozitorij:

[Repository of Academy of Dramatic Art](#)



SVEUČILIŠTE U ZAGREBU
AKADEMIJA DRAMSKE UMJETNOSTI

IVOR RADMILOVIĆ PAVLEK

OSNOVNI ELEMENTI SCENARIJA:
„NEPODNOŠLJIVA LAKOĆA DESTRUKCIJE“

Diplomski rad

Zagreb, 2018.

SVEUČILIŠTE U ZAGREBU
AKADEMIJA DRAMSKE UMJETNOSTI

Studij dramaturgije
Usmjerenje filmska dramaturgija

Osnovni elementi scenarija:
„Nepodnošljiva lakoća destrukcije“

Diplomski rad

Mentorica: dr. sc. Saša Vojković, red. prof. art.

Student: Ivor Radmilović Pavlek

Zagreb, 2018.

OSNOVNI ELEMENTI SCENARIJA: „NEPODNOŠLJIVA LAKOĆA DESTRUKCIJE“

MAIN ELEMENTS OF THE SCRIPT: „UNBEARABLE LIGHTNESS OF DESTRUCTION“

Ivor Radmilović Pavlek

SAŽETAK

Oslanjajući se na „egzistencijalističku psihoanalizu“ Ernesta Beckera, *schizoanalizu* Deleuzea i Guattaria, te *lakanovsku* teoriju Slavoj Žižeka, ovaj rad pokušava objasniti srž scenarija „Nepodnošljiva lakoća destrukcije“ koji se upravo bavi činjenicom da je destrukcija „nepodnošljivo lagana“, odnosno da je olakšana prirodom fantazije i žudnje koja navodi ljude da biraju fantaziju, a stvarnost prepuštaju destrukciji.

Ključne riječi: *heroj, heroizam, poricanje smrti, „nužna fantazija“, „nužna žudnja“, zainteresirani pogled, intenzitet.*

SUMMARY

Relying on “existential psychoanalysis” of Ernest Becker, *schizoanalysis* of Deleuze and Guattari, and *laccanian* theory of Slavoj Žižek, this work tries to explain the core of the script “Unbearable lightness of destruction” which main occupation is the fact that destruction is “unbearably easy”, i.e. that it’s facilitated by the nature of fantasy and desire which guides people to choose fantasy and leave the reality to destruction.

Key words: *hero, heroism, denial of death, “necessary fantasy”, “necessary desire”, interested gaze, intensity.*

SADRŽAJ

Uvod.....	4
1. Heroj i sustav heroizma.....	8
1. 1. Heroj i heroizam.....	8
1. 2. Prva zabluda: „naša tijela nisu bitna“.....	12
1. 3. Druga zabluda: „ratni film ne žudi rat“.....	17
1. 4. Treća zabluda: „ispravnost nas čuva od smrti“.....	21
1. 5. Četvrta zabluda: „heroj je jedan od nas“.....	28
2. Nužna fantazija i nužna žudnja.....	30
2. 1. <i>Objet petit a</i>	30
2. 2. Pasivna sinteza i intenzitet.....	35
3. Mit i jezik.....	42
3. 1. Mit.....	42
3. 2. Jezik i mit.....	45
4. Primjena prikazane teorije na egzaktnom primjeru.....	50
4. 1. „Aleksa“.....	50
4. 2. „Kako je počeo rat na mom otoku“.....	54
Zaključak.....	55
Literatura	58
Filmografija.....	59

UVOD

Dok razmišljamo o ratu, o destrukciji koja je uvijek uzrokovana fantazijom, možda bi trebali razmišljati uvijek u kontekstu filma „*Time and the Conways*“; gdje u prvome činu vidimo mlade pripadnike obitelji Conway kako sanjaju i fantaziraju o svojoj svijetloj budućnosti, no onda ih u drugome činu vidimo u budućnosti kao propalice koji vode užasne živote, te se zatim vratimo natrag u prošlost na nastavak prvoga čina gdje se fantaziranje nastavlja, posve nesvjesno svoje sudbine; tako da utvrdimo užasnu, nepodnošljivu lekciju koja se očituje u odnosu naših umova žednih fantazije i suhe, indiferentne stvarnosti. Fantazija, ako ju tretiramo kao sigurnu stvarnost, korijen je destrukcije.

Međutim, odakle dolazi takva temeljna čovjekova slabost na divlju fantaziju? Psihoanaliza nas uči da ona dolazi iz „čovjekove situacije“. „Čovjekova situacija“ je naime činjenica da je čovjekov um „božanska“ tvorevina koja može sanjati o rajevima, galaksijama, o cijelom svemiru i njegovim intrigantnim zakonima, čak i dok tijelo uvlači svoj posljednji dah, zapravo, pogotovo dok uvlači svoj posljednji dah. Odnosno, radi se o brutalnoj i nepravednoj diskrepanciji koju je priroda nametnula čovjeku; dala mu je apsurdno razvijen um, „božanski um“, a ostavila ga je u apsurdno neprilagođenom, apsurdno krhkom tijelu.

Biti „neuspješan“ (u najširem smislu znači i „neuspjeh u prevladavanju smrti“, koji je garantiran) je duboka tragedija za čovjeka, stoga on bira simbolične ili posve fantazijske puteve prema „uspjehu“. Nije li upravo to ono što se naglašava kada govorimo o korelaciji loše ekonomske situacije i pojave totalitarnih sustava? Kada ljudi više ne mogu graditi svoje male živote, okreću se „velikom životu nacije“ itd. Te s druge strane medalje, nije li Stephen Hawking upravo utjelovljenje tog apsurdna čovjekove situacije i nije li upravo, ne samo prikladno, nego i nužno da je upravo nepokretna, fizički potpuno bespomoćna osoba, ona koja svoj misaoni život predaje svemiru, „beskonačnom“? Žižek bi citirao X-files „*The truth is out there*“, aludirajući na činjenicu da se nesvjesno uvijek materijalizira na najbanalnije načine. Poanta je, što ćemo detaljno istražiti, da čovjek pod svaku cijenu mora „nadvladati“ smrt, da bi se mogao osjećati imalo sigurnim u svom životu, a to „nadvladavanje“ nije ništa drugo do fantazija, nužna fantazija.

No, da posve ilustriramo taj spoj fantazije i materijalnog, te relativnost „dobrog“ i „lošeg“, najbolje se referirati na komični skeč Davida Mitchella i Roberta Webba „*Are we the baddies?*“ u

kojem lik Mitchella, SS oficir, dok se povlače kroz Rusiju primijeti da na oficirskim kapama imaju mrtvačku lubanju. On odjednom ne može prestati razmišljati o tome - što točno znači činjenica da imaju jedan toliko opsceni, odvratani i zao simbol na svojoj glavi? U konačnici obojica prepoznaju činjenicu da je simbol mrtvačke lubanje zao, te pobjegnu s bojišta, napuštajući nacističku vojsku i naravno, prije toga, nacističku fantaziju u kojoj nacisti jesu bili „good guys“. Oni nam ilustriraju koliko je fantazija zapravo očita, doista, kako niti jedan nacist nije znao da je „zločest“? Ipak, s druge strane, postavlja zanimljivu implikaciju, što ako se rasprava o „dobrom“ i „lošem“ treba voditi u kategoriji „poricanja smrti“? Naime, što ako je sav naš moral baziran samo na krhkosti našega tijela, što ako je cijeli sustav „viših sila“ koji smo kreirali da nas čuva od straha, samo očajnička fantazija slaboga bića. Naposljetku, SS oficir se zapita: „Jesmo li zločesti?“ tek kada su izgubili rat u Rusiji.

Ovaj rad će se baviti glavnim elementima scenarija „Nepodnošljiva lakoća destrukcije“ koji je inspiriran povijesnom situacijom, popularno zvanom „balvan revolucija“. Točnije, inspiriran je djelovanjem jednog čovjeka, Josipa Reihl-Kira koji se svim snagama borio protiv raznih aktera i fantazija, pokušavajući očuvati mir, te je zbog toga i ubijen. Ubijen je od strane, ne samo svojih sunarodnjaka, već je njegov podređeni, policajac, ubio Reihl-Kira i još dvojicu, prošetao pored dvadesetak drugih policajaca, pobjegao u Austriju, pomilovan je 1997. od strane vrhovnog suda, kada je pobjegao u Australiju, te mu je tek deset godina kasnije, 2007. konačno presuđena zatvorska kazna, kada je i izručen Hrvatskoj.

Sam scenarij „Nepodnošljiva lakoća destrukcije“ je znači, po zadatosti teme kojom se bavi, „opterećen“ s više elemenata ljudske psihologije koje će analizirati. Možemo to shvatiti ovako, sve što čovjek čini i govori, proizlazi iz njegovih misli, ali same misli su oblikovane raznim osobnim i društvenim elementima fantazije. U prvome poglavlju ćemo se susresti s jednim od najosnovnijih elemenata koji oblikuju čovjekove misli; njegova smrtnost, odnosno njegovo poricanje vlastite smrtnosti kroz koncept *heroja* i *heroizma*. Vidjeti ćemo kako čovjeka konstantno određuje njegov užas od smrti.

Užas od smrti je toliko snažan, da ga ponekada ne može čak niti potisnuti, bez obzira u koliko se opsjena, odnosno fantazija umotao. Užas od smrti vidimo kako izbija na površinu u mračnim, nasilnim i „zlim“ epizodama čovjekove povijesti i umjetnosti, kada još divljića fantazija nastupa kako bi sanirala užas. Fantazije su, prilikom suočavanja sa smrtnošću, jedino što čovjek posjeduje, fantazije su jedino oružje koje ga čuva od vječnog stanja nepodnošljive tjeskobe.

Pogledajmo to ovako, nemoguće se suočiti sa svojom smrtnosti, stoga čovjek mora graditi fantastični svijet u kojem on može pobijediti nepobjedivo, smrt. U tom procesu, čovjek temeljito krivotvori svijet stvarajući razne fantazije. Što je situacija lošija, to su divljije, „luđe“ fantazije. Od nečeg zastrašujućeg, stranog, on „magično“, putem fantazija čini sebi siguran, poznat svijet. Koji je to „magični trik“ kojim se čovjek koristi da bi stvorio takve fantazije?

Najjednostavnije rečeno, on kreira kulturu (pod koju spada i religija), koja je sustav fantastičnih vrijednosti koje „nadilaze“ tijelo, odnosno smrtnost. Funkcija takve fantazije, odnosno kulture je da nas uvjeri kako je ono najbitnije što čovjek posjeduje, tijelo, sporedno, manje važno od recimo ideje časti, ljubavi, hrabrosti, domovine itd. Hrabrost, čast, iskrenost, ljubav, sve su vrijednosti koje često vidimo na filmu, predstavljene kao one za koje heroj daje svoj život. To naime jest ono što čini heroja, heroj je, najjednostavnije rečeno, osoba koja je „posramila“ smrtnost tako što je izabrala neku fantastičnu vrijednost koja je tobože vrijednija od života. To vidimo u filmovima o super-junacima, vidimo u filmovima poput „Kraljevstva nebeskog“, gdje lik Baliana (O. Bloom) ostavlja sve zemaljsko (priliku da postane kralj, ali samo ako slaže), za „nebeske“ vrijednosti (apsolutna iskrenost „pa makar ga koštala života“); kao i u „Hrabrom srcu“ gdje lik Wallacea (M. Gibson) sakate dok posljednjim dahom urla: „*Freedom!*“. Drugim riječima, heroj je kulturni nacrt pobjede nad smrću, odnosno barem straha od smrti; „ne moram se bojati jer nešto vrijednije ostaje“. Ernest Becker u svom djelu „Poricanje smrti“, nam upravo demonstrira koliko je samozavaravanje ne samo „nužno“, već i sveprisutno, demonstrira kako su ljudi kreirali cijelu kulturu samo da bi mogli živjeti unutar fantastičnog svijeta koji ostavlja dojam kontrole i sigurnosti. Bez obzira što su ljudi ovladali prirodom, do neke mjere, i bez obzira na cinizam modernog svijeta, ono što čovjek žudi u svom temelju, jest „poreći smrt“, odnosno biti heroj. U moderno doba, heroj može biti onaj koji puno zarađuje, onaj tko je slavan, ili pak onaj koji živi obiteljski život srednjeg sloja itd. Poanta jest da čovjek traži „smisao“ svog života, fantaziju koja je vrijednija od njegovog života koji nužno mora izgubiti, jer ako to nema, onda se ne može susresti sa smrću „kao sa starim prijateljem“ (kako nam to poetično pokazuje posljednji film/knjiga u serijalu „Harry Potter“). Problem je u tome što se „smislom“ nečijeg života može strahovito lako manipulirati i ne samo to, strahovito ga je lagano uvjeriti da je prepustiti stvarnost i samim time bilo kakvu kontrolu nad stvarnosti njegovim gospodarima, njegov put do „konačne pobjede“.

U drugom poglavlju ćemo promatrati unutrašnja pravila žudnje, te samim time i fantazije koja naposljetku nije ništa drugo do, kako nas Žižek uči, „scenarij kojim se učimo žudjeti“. Uči

ćemo u kompleksni svijet žudnje koja je glavni pokretač čovjekove psihologije, te samim time i čovjekovog djelovanja. Nadovezati ćemo se na prethodno poglavlje i pokazati kako je „nužna/temeljna žudnja“ ona koja proizlazi upravo iz „poricanja smrti“, odnosno, „nužna žudnja“ je žudnja za nadvladavanjem smrti. Tu ćemo se referirati na marketinškog stručnjaka, Ernesta Dichtera, oca „motivacijskih znanosti“ koji se bavi pitanjem čovjekove motivacije, ono što nam on ilustrira je potrošački svijet koji se bazira na osnovnoj čovjekovoj žudnji „žudnji za sigurnošću“. Problem s kojim se svaka žudnja susreće, jest problem kanaliziranja. Točnije, ako marketing može iskoristiti „nužnu žudnju“ da bi nam prodao *Dove* sapun (dizajniran tako da odgovara dlanu na određen način koji evocira taktilni aspekt kakav je prisutan u maternici, gdje fetus stišće svoj dlan na određen način) ili automobil koji poziva na „slobodu“, što nam se tek može „prodati“ u političkom smislu? Nije li rasizam samo žudnja za posebnosti, nadmoći kakva je prisutna u svakom organizacijskom elementu, od religije, gdje su pripadnici religije nadmoćni i posebni u odnosu na druge, do nacionalne organizacije, gdje su pripadnici nacije posebni. Vidjeti ćemo kako se isti proces odvija i u djetinjstvu, gdje intenzivna ljubomora između braće i sestara nije samo stvar dječje gluposti, već temeljna čovjekova istina i žudnja, on žudi biti poseban, prvi, najbolji, heroj, jer na taj način dokazuje svoju vrijednost „velikom Drugom“ i samim time, „poriče smrt“.

U trećem poglavlju ćemo vidjeti koja je funkcija žudnje i fantazije u odnosu na jezik. Vidjeti ćemo kako žudnja može kontrolirati jezik.

U četvrtom poglavlju, najvećim ćemo se dijelom fokusirati na lik Alekse iz filma „Kako je počeo rat na mom otoku“, koji je uz Pvt. Pylea iz „*Full Metal Jacket*“, onaj koji je „preozbiljno“ shvatio mit i jezik, odnosno ideologiju, koja je sama spoj mita i jezika. „Kako je počeo rat na mom otoku“ jedno je od najboljih ostvarenja hrvatske kinematografije, a Aleksa je također jedan od najzanimljivijih likova. Nadovezati ćemo se na analizu iz prethodnih poglavlja, te pokazati kako je upravo referiranje na glavne elemente koje ovaj rad analizira, ono što film čini uspješnim, „velikim“.

1. HEROJ I SUSTAV HEROIZMA

1. 1. Heroj i heroizam

Čovjek će položiti svoj život za svoju zemlju, za društvo u kojem živi, za svoju obitelj. Izabrat će da se baci na granatu da bi spasio svoje drugove, sposoban je za najuzvišeniju velikodušnost i samopožrtvovnost. No on mora osjećati i vjerovati da je ono što radi istinski herojsko, bezvremeno i ima vrhunsko značenje. – Ernest Becker; „Poricanje smrti“.

U ovom Beckerovom citatu, navedena je suština heroizma. Pošto svi znamo da ćemo prije ili kasnije izgubiti svoj život, mogli bi pomalo cinično reći kako je heroj onaj koji pogađa najbolji trenutak i najbolje okolnosti za smrt, odnosno onaj koji je izabrao umrijeti na vrhuncu neke situacije s fiksacijom da će ga to dovesti do „onog višeg od života“, „raja“, prepoznavanja u kulturi ili pak, vidjeti ćemo u dobar odnos s fantazijom superega. Možda najbolji primjer tome iz stvarnoga života je snimka atentata na ruskog ambasadora Karlova u Turskoj. Na videu se vidi atentator Mevlut Mert Altintas (imao je samo 22. godine) kako nemirno hoda u pozadini, par puta provjerava može li doseći pištolj s lakoćom, na njemu se primjećuje nervoza, strah, do te mjere da se čovjek pita kako nitko nije primijetio da nešto nije u redu. Pred sam atentat, čini se da će odustati, no onda poteže oružje, puca, urla, „bog je velik“, čini se posve siguran u sebe, sada kada sve njegove reakcije postaju refleksi. Ono što najviše otkriva njegovu pozadinu kao heroja (za neke) i pozadinu heroizma, jest strah, nervoza koja grize čak i fanatičnog terorista/heroja, religiozno uvjetovanu samoubojicu koja je fokusirana samo na ono „više od života“. Drugi razlog zašto je ovaj primjer toliko dobar, nalazi se u činjenici što mi „zapadnjaci“ ne možemo vidjeti njegov čin kao herojski, jednako kao što neki ne mogu vidjeti pobjede *Wehrmachta* kao herojske ili pak „Domovinski rat“ kao „svetinju“. Smatramo da nešto može biti toliko ambigvitetno, samo stoga što se s obje točke promatranja radi o fantaziji. Za Zapad je Altintas terorist, a za „njegove“ heroj, stoga što fantazija, između ostaloga, funkcionira i kao okvir referenci, da se tako izrazimo, mi određujemo pozicije drugih na temelju naše fantazije, najviše podržane jezikom (kada kažemo „terorist“, sva priča je završena, cijela povijest terorizma i emocije vezane uz tu riječ navaljuju u našu glavu i ne ostavljaju prostora ni za što drugo). To ne doživljavamo kao kritiku „našeg“ ili „njihovog“ pogleda, već kao jednostavnu činjenicu koju treba naglasiti, a ona glasi – nikada

zapravo ne možemo spoznati stvarnost, već samo fantaziju koja se u nekim slučajevima može približiti stvarnosti, što upravo je cilj ovoga rada.

Fokusirat ćemo se za početak na jedan od najuspješnijih ratnih filmova, „Spašavanje vojnika Ryana“. Film koji je, vjerojatno pogledima obojenim fantastičnim (post. 2. svj. rat) okvirom referenci, bio promatran kao antiratni film stoga što tobože prikazuje „užasne scene nasilja“, itd. Ali zapravo se radi o pro-ratnom, nacionalističkom filmu. Na najočitijoj razini, to se da dokazati usporedbom kritičke recepcije „Spašavanja vojnika Ryana“ i „Pada crnog jastreba“. S jedne strane, Spielberg je za „Spašavanje vojnika Ryana“, ne samo dobio vrsna priznanja iz filmskog svijeta, već obožavanje publike, te orden tadašnjeg ministra obrane S.A.D.-a. S druge strane, „Pad crnog jastreba“ (2001) koji je apsurdno sličan „Spašavanju vojnika Ryana“ (1998); osim što ima otprilike jednaku priču, iste likove s jednakim funkcijama u naraciji filma, također ima i iste glumce na istim pozicijama Horvath/Mcknight, te jednaki „mistično/mudri“ (superego) kraj (o čemu ćemo više govoriti kasnije).

Dapače, prvo što se da zaključiti jest da je Ridley Scott odlučio, kako je to često praksa u *Hollywoodu*, zadovoljiti određenu potražnju tržišta. Ako je „Spašavanje vojnika Ryana“ bio uspješan film, onda se „Pad crnog Jastreba“ činio kao savršen proizvod. Međutim, kritika koja je hvalila „Spašavanje vojnika Ryana“, optužila je Scotta da je napravio film koji veliča rat, „američki imperijalizam“, da film uopće ne shvaća situaciju u Africi, da prikazuje stanovništvo kao dvodimenzionalno, generalizira itd. (iako je „Pad crnog Jastreba“ napravljen po stvarnoj akciji, dok „Spašavanje vojnika Ryana“, ne). Navedeno nam ilustrira kako većina ljudi u potrazi za svojim *fiksom* (heroizmom) želi robu nezagađenu sumnjama u „zlo“ onih koje ubijaju. Da skratimo, problem je taj što „svi znamo“ da su nacisti negativci već desetljećima, oni mogu biti dvodimenzionalni, sakaćeni itd. (imaju prava na ekranu, koliko i zombiji, stoga ne začuđuje da je napravljen popularni film „*Dead Snow*“, gdje su neprijatelji nacistički zombiji), koliko želimo, te je vijorenje američke zastave na kraju trijumf nad neupitnim zlom, pobjeda slobode, a ne nacionalizam. S druge strane, „Pad crnog jastreba“ se bavi problemom iz devedesetih, znači s kraja dvadesetog stoljeća, kada je fantazijski okvir referenci drugačiji, odnosno postaje, tzv. „globalna moralnost“¹, kao svojevrсни fantazijski okvir referenci koji stavlja naglasak na moralnu odgovornost država, nacija. Da se „Pad crnog jastreba“ referirao na neki davniji rat, nikakvih

¹ Slavoj Žižek: O nasilju, str. 100.

problema ne bi bilo. Često zaboravljamo da su sve strane prije, za vrijeme, pa i nekoliko desetljeća nakon 2.svj. rata bile naprosto, iz perspektive današnje „globalne moralnosti“ potpuno nemoralne.

Prilikom razmatranja istinski antiratnog filma, recimo „Idi i smotri“, strahovito je bitno uopće objasniti na što se prefiks „anti,“ u ovom slučaju odnosi. Kako film uopće može biti antiratni? Ili barem percipiran kao antiratni? „Idi i smotri“ se ne referira recimo na rat SSSR-a s Afganistanom koji je u vrijeme produkcije filma trajao već šest godina, te će trajati do raspada SSSR-a, već na „sigurnu luku“ koju pruža 2. svj. rat iz razloga koje smo naveli; što nas podsjeća na citat Rene Claira: „*Nobody yet has made a good anti-war picture because we still have wars.*“² Međutim, je li nužno tako? Smatramo kako „Idi i smotri“ pokazuje da to nužno nije slučaj. „Idi i smotri“ ide u smjeru Kubrickovog filma „Paths of glory“ koji „napada“ hrabrost kao određen dio mitologije i fantazije koje podržavaju rat na razini kolektivne fantazije, odnosno, sustava heroizma. U „Paths of glory“, glavna premisa je napad na validnost prepoznavanja i tretiranja hrabrosti u vojsci, odnosno referentni okvir kojim se tumači hrabrost kroz, u filmu, birokratski sud. Vojska se, u stvarnoj kolektivnoj fantaziji, kao što i sam čitatelj zna, bazira na fantaziji o hrabrosti, odnosno heroja i heroizma. Stoga Kubrick napada element hrabrosti, međutim, ne toliko uspješno stoga što je sam glavni lik neodoljivo hrabar. „Idi i smotri“, se također bazira na uništavanju herojskog mita hrabrosti. Mi vidimo dječaka koji se žudi priključiti partizanima, žudi sudjelovati u ratu, pretpostavljamo poradi klasičnih adolescentskih, neozbiljnih fantazija, te zatim vidimo kako se potpuno gubi u kaosu, nema nimalo hrabrosti, nikako nije heroj. To je zapravo glavni antiratni postupak koji film posjeduje, te ostali postupci o kojima ćemo kasnije, iz njega proizlaziti. On predstavlja subjekta potpuno uronjenog u kolektivnu fantaziju o heroju i heroizmu (koju doživljava kao neupitnu stvarnost), koji kroz film biva potpuno razuvjeren, jednako kao i gledatelj; što je svojevrsni efekt „*Time and the Conways*“, o kojem smo pričali u uvodu, film o drugom činu, film delegitimizacije fantazije.

Drugim riječima, možemo reći kako je „Idi i smotri“, među ostalima, film koji je antiratni stoga što delegitimizira onu fantaziju koja podržava rat u kolektivnoj fantaziji. Međutim, idemo vidjeti, što je to što uopće gradi kolektivnu fantaziju koja podržava rat, da bi mogli vidjeti što i kako antiratni film može uzdrmati.

Scenarij za film „Spašavanje vojnika Ryana“ je napisao Robert Rodat. Razlike između filma i scenarija eskaliraju već na prvoj stranici; u scenariju nema onih uvodnih scena iz

² Nitko još nije napravio dobar antiratni film jer još uvijek vodimo ratove.

„sadašnjosti“, zatim na drugoj stranici, prethodno famoznim scenama iskrcavanja na „Dan-D“, vidimo drugačijeg Millera (Hanks), puno „tvrđeg“, sirovijeg čovjeka, koji nas za razliku od filma odmah uvodi u problem heroja i sustava heroizma već na trećoj stranici, s monologom u kojem Miller hrabri suborce. Taj monolog je izbačen u produkciji, zajedno s nekim drugim dijelovima koji su zapravo bili antiratni, jer ovaj monolog cinično razotkriva fantaziju heroizma koja omogućuje rat, pa kada bi se nakon ovoga monologa pokazalo umiranje tih adolescenata, to bi doista bio antiratni moment. Međutim, Spielberg koji radi filmove „za djecu u nama“, čini ono što odrasli čine djeci, osnažuju mitove, fantazije kako ne bi vidjeli stvarnost:

*I want everyone of you to look at
the man on your left. Now look at
the man on your right. Feel sorry
for those to sons-of-bitches,
they're going to get it, you're
not going to get a scratch*^{3 4}

Navedeni monolog govori o snažnoj čovjekovoj narcisoidnoj fantaziji „neću umrijeti ja nego oni pored“, dapače, čini se kao da je Rodat sam čitao Beckera kada je pisao scenarij:

„Jedan od glavnih pojmova za razumijevanje čovjekove težnje za heroizmom jest ideja „narcizma“. ...beznadno smo obuzeti samim sobom. Ako nam je uopće stalo do nekoga, prvenstveno nam je stalo do nas samih. Aristotel je negdje rekao: sreća je kad strijela pogodi momka pored nas. ... Upravo taj narcizam omogućuje čovjeku da u ratovima maršira ravno u paljbu jer u dnu duše ne osjeća da će on poginuti. On jedino žali čovjeka pored sebe.⁵

Čovjekova narcisoidna, herojska fantazija, odnosno fantazija da neće umrijeti, je ono na što Rodat, odnosno Miller igra u navedenom monologu kako bi ohrabrio adolescente suborce. „...*Feel sorry for those to sons-of-bitches, they're going to get it, you're not going to get a scratch.*“. Ono što stoji u podtekstu je: „vi ćete biti taj heroj koji će preživjeti, dok će svi ovi, manje vrijedni“, jer u čovjekovom umu, svi ostali su manje vrijedni, „umrijeti“. Takva varka proizlazi iz temeljne čovjekove situacije o kojoj je bilo riječi u uvodu. No da ponovimo, čovjek je

³ Robert Rodat: „Saving Private Ryan“, str. 3.

⁴ „Želim da svi pogledaju prema čovjeku na lijevo. Sada pogledajte prema čovjeku nadesno. Osjećajte žaljenje prema tim kujinim sinovima, oni će ga dobiti, vi nećete pobrati ni ogrebotinu.“

⁵ Ernest Becker: Poricanje smrti, str. 4,5.

„božansko“ stvorenje po kriteriju svog uma, ali obična, smrtna, bespomoćna životinja po kriteriju svoga tijela. Čovjek se stoga, ne iznenađuje, uvijek kladi na svoj „božanski“ um i „božanske fantazije“, umjesto na svoje tragično tijelo.

„Njegov je osjećaj vlastite vrijednosti stvoren simbolično, njegov se cijenjeni narcizam hrani simbolima, apstraktnom idejom o vlastitoj vrijednosti, idejom sastavljenom od zvukova, riječi i slika, u zraku, u umu, na papiru. A to znači da se čovjekova prirodna težnja za aktivnošću organizma (preživi i razmnožavaj se), žudnja za zadovoljstvima obuhvaćanja i širenja, mogu beskonačno hraniti u području simbola i tako dočarati besmrtnost. Jedan se organizam može rasprostrijeti u dimenzije svijeta i vremena a da ne pomakne ni dio svog tijela; on može upiti vječnost u sebi čak i dok dašćući umire.“⁶ To je sukus onoga što ćemo nazivati „nužna fantazija“. Temeljna čovjekova situacija, kao što smo rekli, nas navodi da se kladimo na „nužnu fantaziju“ koja nije stvarna nigdje osim u našem umu i kulturi, odnosno kolektivnoj fantaziji čovječanstva.

Sada ćemo navesti četiri zablude na kojima ratni filmovi počivaju i vidjeti kako koreliraju s „nužnom fantazijom“.

1. 2. Prva zabluda: „naša tijela nisu bitna“

Prema čemu nas sve navedeno vodi? Oprečni spoj narcizma i požrtvovnosti se spaja u heroizmu, odnosno u „nužnoj fantaziji“ i prokazuje određenu zabludu koja je ujedno, smatramo, i razlog zašto je navedeni monolog maknut iz „Spašavanja vojnika Ryana“, previše je očit. Naime, strah od smrti je, kao i smrt, nešto što čovjek ne može prevladati, jednostavno svi ljudi umiru iako to ne žele, bez obzira na sve. Stoga čovjek, putem kulture mora kreirati određenu zabludu → „mogu pobijediti smrt“, odnosno scenarij – „kako pobijediti nepobjedivo“, je na neki način korijen svake priče, a sigurno je korijen svakog zbilja uspješnog filma/scenarija, smatra ovaj rad, te mnogi scenaristi među kojima je i Schechter: *„Death, death, death and death. So there you have it: Of the top fifty films of all time, none portrays the stakes as being less than death, either real or figurative.“*^{7,8}

⁶ Ernest Becker: Poricanje smrti, str. 5,6.

⁷ Smrt, smrt, smrt i smrt. Eto vam: od najboljih pedeset filmova svih vremena, niti jedan ne prikazuje uloge kao bilo što manje od smrti, ili stvarne ili figurativne“

⁸ Jeffrey Alan Schechter: My story can beat up your story!, str. 32.

No, dubinu toga ćemo najbolje shvatiti ako se na trenutak osvrnemo na film, „Hrabro srce“ i svojevrsni religijski pandan Isusa; koji jako jasno prikazuje proces zablude koji pokušavamo dočarati. Poanta priče o Isusu, pa i o „Hrabrom srcu“ (što je bitno, jer su autori, Gibson i Wallace vjernici, koji su, smatramo, kreirali po osjećaju i intuiciji) jest trijumf nad tijelom, odnosno navedena zabluda je ona u kojoj se odbacuje tijelo, najvrijednije što imamo, za nešto „vrijednije“. Čitatelj koji je gledao „Hrabro srce“ sigurno zna već barem dvije scene na koje ciljamo, te ćemo se njima i pozabaviti. Te dvije scene su – monolog pred bitku na Sterlingu i scene mučenja na kraju filma. Za sada, bitan je ovaj monolog:

*Ay, fight and you may die, run
And you'll live, at least a while.
And dying in your beds many years
from now; would you be willing
to trade all the days from this day
to that, for one chance, just one chance,
to come back here and tell our enemies,
that they may take our lives but,
they'll never take our freedom!*⁹

Točno to je ogoljela ideja zablude „naša tijela nisu bitna“ (bitnija od fantazije) koja omogućuje postajanje ideje *heroizma*. „umrijet ćete ionako, ovo je vaša šansa da napravite nešto više u simboličkom i ako to ne napravite, (što je još bitnije, jer nas uvodi u sferu superega na takav način da ispada kako je roditeljska direktiva ovdje zadovoljena) bit će vam žao što ste izabrali tijelo umjesto „nečeg višeg“. Zadnja scena mučenja je isto to, samo što vidimo onu rijetkost kada čovjek doslovce stoji iza svojih djela o riječi, zbog čega je toliko snažna i zbog čega je Wallace „doista“ heroj, jer je ono „nešto više“ doista bilo bitnije od njegovog tijela, života. Stoga je heroizam najsublimiraniji, najuzvišeniji i samim time, samom čovjeku, najbitniji dio njegove fantazije, od samih početaka ljudske civilizacije kada je tijelo bilo pogotovo krhko. Naravno,

⁹ „Da, borite se i možete umrijeti, bježite i živjet ćete, barem nakratko. I umrijet ćete u svojim krevetima puno godina kasnije; bi li bili voljni mijenjati sve dane, od danas do tada, za jednu šansu, samo jednu šansu, da se vratite i kažete našim neprijateljima da mogu uzeti naše živote, ali nam nikada neće oduzeti slobodu!“

stvarni heroizam ne postoji, ali naša fantazija o heroizmu svejedno upravlja našim društvima i životima.

U Zapadnoj kulturi ideja heroizma je oblikovana mitom o Isusu i kršćanstvom, gdje čovjek kroz cijeli srednji vijek agoniju svog postojanja promatra kao put prema „nečem višem“, što eskalira u moderno vrijeme s „Majkom Terezom“, odnosno Anjezë Gonxhe Bojaxhiu.

Na trenutak ćemo se zadržati na A.G. Bojaxhiu, jer njen slučaj savršeno oprimjeruje opasnost i potencijalnu zloćudnost onoga što inače percipiramo kao sublimno i nadzemaljski prekrasno, veličanstveno u heroizmu, kako je prikazano u mitu o Isusu ili „Hrabrom srcu“. Bojaxhiu pokazuje tamnu stranu ove kovanice gdje se patnja njenih „štićenika“ u „Kući umirućih“ promatra „nemogućim pogledom“ sa Zapada kao vođenje onih koji nemaju izbora direktno k Bogu kroz njihovu herojsku bol. Međutim, izostavlja se činjenica da Kalkuta nije pakao, već čak razvijenije mjesto po Indijskim kriterijima, te da ona ne pruža lijekove umirućima jer im spašava duh (gubi se o zabludi da „tijelo nije bitno“). Tu ćemo se dotaknuti koncepta „nemogućeg pogleda“¹⁰ o kojem Žižek priča, ali u svrhi toga da dokažemo kako smrt mi percipiramo kao „herojski spektakl“ koji zamišljamo da možemo vidjeti, čiju sublimnost mislimo da možemo uživati, iako smo mrtvi. Nešto što funkcionira tisućljećima, funkcionira i sada, kao što „Hrabro srce“ tako fenomenalno dokazuje, tko i danas, pa makar i znao da se radi o „zabludi“, ne dobiva trnce ili ne plače dok gleda i sluša Wallaceov posljednji krik „*Freedom!*“? Naime o čemu se radi? Zašto plaćemo na te scene?

Sve što je herojsko, ono što je „nadvladalo smrt“ u „Hrabrom srcu“, „Spašavanju vojnika Ryana“, mitu o Isusu itd., nalazi se u gledateljevoj zabludi da „heroj“, i sam fenomen heroizma, posjeduje „nemogući pogled“, jer gledatelj pretpostavlja da, osim što heroj vidi spektakl koji vidimo mi na ekranu, pretpostavlja da je heroizam sam po sebi jednako vidljiv (kroz medije, vijesti itd.), da sam lik donekle uživa u pogledu kojeg nema. Zamišljamo i da bi u našem hipotetskom herojskom sakaćenju i mi vidjeli svoj spektakl. Drugim riječima, naša tijela nisu bitna, samo kada ih vidimo iz daleke perspektive „drugog“, nemoguće perspektive, kao spektakl. Tako da bi umjesto „naša tijela nisu bitna“, bilo bolje reći „naša tijela nisu bitna od tamo odakle ja gledam“ i tu se nalazi nepresušni rezervoar nasilja nad čovjekom čije tijelo služi za spektakl. Naime, cijeli uspjeh te scene Wallaceovog mučenja proizlazi iz zablude da Wallace vidi sve što vidimo i mi, da dokažemo to, čitatelj treba zamisliti scenu iz Wallaceove perspektive prilikom mučenja, u smislu

¹⁰ Slavoj Žižek: *Plague of Fantasies*, str 21-24.

da film ne pokazuje njegove prijatelje u svjetini, da ne vidimo njegovu ljubavnicu/buduću kraljicu kako priopćuje „Longshanksu“ da nosi Wallaceovo dijete, te ne vidimo kasnije Bruceov nastavak pobune. Bi li iz te perspektive njegov čin bio herojski? Da je film završio s njegovom smrću, bi li bio heroj? Upravo se na odgovoru na to pitanje bazira kraj scenarija „Nepodnošljiva lakoća destrukcije“, gdje film upravo završava herojevom smrću, još jedino što vidimo jesu ljudi oko trupa koji ga ignoriraju. Tu zabludu „antiratni“ film mora delegitimirati.

Recimo, „Idi i smotri“ ne ulazi u takve zamke, smrt je tamo besmislena, svi likovi su uopće preslabi da bi njihova smrt mogla dovesti do nekog spektakla.

„Idi i smotri“, na tri načina pristupa ovoj zabludi:

1. Prvi i najočitiiji način se nalazi u činjenici da nam film „da saznanje“ kako su tijela iznimno ranjiva u filmu, i kako njihove smrti nemaju nikakvog smisla, ali to eksplicitno ne pokaže kroz spektakl, što je najsazetije prikazano u scenama masovnih brojeva leševa viđenih iz daljine, onemogućava se modus spektakla i patetike.
2. Međutim, pošto je sakaćenje tijela praktički „bonus“ za fantaziju, kao što je bio u „Spašavanju vojnika Ryana“, „Padu crnog jastreba“, a i cijelom srednjem vijeku, jer je bilo bitno „ono više“. Stoga, „Idi i smotri“ pokušava napasti taj element u kojem sakaćenje postaje „oslobađanje“, tako što sakaćenje pretvara u „zarobljavanje“ – naime, nacisti su starca zapalili i osudili ga da ostane zarobljen u svom zemaljskom tijelu patnje dok ih je on molio da ga ubiju i oslobode tijela. Kada takav postupak negacije, gdje sakaćenje „zarobljava“ nije moguć - da se vratimo na prvi način, sakaćenje se sakriva – kada nacisti bacaju bombe u štalu gdje su zatvorili nevine civile, ne vidimo ništa, kada su nacisti uhvaćeni, mislimo da će ih Ukrajinci spaliti žive, međutim, prilično su sterilno, po brzom postupku, upucani. Taj postupak je prilično neuvjerljiv, naime, sam glavni lik je donio kantu benzina, zašto nisu zapalili žive one koji su upravo počinili genocid nad njihovim obiteljima? Moramo shvatiti ključ filma koji jasno govori da ne želi od smrti napraviti spektakl za oči, već želi uznemiriti fantaziju. Što je posve suprotno od „Spašavanje vojnika Ryana“ koji tobože eksplicitnošću govori protiv rata.
3. Glavni lik sve svoje metke ispaljuje u fotografiju Hitlera, nije ubio niti jedno ljudsko biće kroz cijeli film. Ta zadnja sekvenca filma objedinjuje značenje prve dvije stavke, stavlja se naglasak na fantazijski odnos, te naglašava treću - iskustvo „promatranja“ je prvenstveno mentalno iskustvo, fiktivno iskustvo „nemogućeg pogleda“. „Nemogući pogled“, potentni

pogled koji inače daje snagu i užitek onome koji „promatra“, ovdje se također pojavljuje, upravo aludirajući na „povratak“ kakav smo naglasili u „*Time and the Conways*“, gdje nakon što smo posvjedočili užasu koji čeka, se vraćamo fantaziji koja ju je prouzrokovala. (Naravno, postoje veze fotografije s primitivnim fetišističkim objektima, kako je prikazano u sceni unutar šume gdje seljani prave repliku njemačkog vojnika na kojoj se osvećuju, ali to nije relevantno za ovu analizu.) Naime, sekvenca u pitanju se sastoji od kadrova krupnog plana lica protagonista koji puca u Hitlerovu fotografiju izmiješanih s ubrzanim sekvencama povijesnih snimki koje idu unatrag, negirajući sve što se dogodilo, do Hitlerovog rođenja. Ta sekvenca se može čitati na više načina, od kojih je većina patetična, no mi ju čitamo s odmakom, kao kritiku tog fantazijskog postupka, zbog zadnja dva kadra filma. Ona ismijava dječji fantazijski moment u kojem mislimo kako možemo objediniti sve u jedan zgodan „paket“ koji negira uništenje u stvarnosti i na taj način uzeti „lažni užitek“ koji nam daje „nemoguć pogled“. Međutim, onda nas film ponovo podsjeća na stvarnost, zapaljane kuće, mobiliziranje partizana u šumi.

Sažetak

Htjeli smo ilustrirati kako čovjek/gledatelj lagano pada u zabludu, poradi „nužne fantazije“, da njegovo/herojevo tijelo, nije bitnije od fantazije. Vidjeli smo kako se čovjeka posredstvom fantazije može uvjeriti da je neki cilj vrijedan ultimativne žrtve, te smo demonstrirali osnovni mehanizam koji takvu zabludu omogućuje, „nemogući pogled“. „Nemogući pogled“ u ovome kontekstu, najjednostavnije rečeno, funkcionira kao ideja da možemo vidjeti efekte „svoje“ žrtve i važnost svoje patnje u širem kontekstu, jer smo isto vidjeli kod „heroja“ koje je kultura već asimilirala. On nas navodi da se žudimo i mi žrtvovati, jer nam je kultura ispunjena „herojima“ koji su postali heroji, uglavnom nakon smrti, a mi smo vidjeli i slavili njihovu važnost. Stoga, misao koja trijezni bila bi – oni su umrli u užasu, patnji i očaju, posve nesvjesni bilo kakve veličine koja će im se možda pripisati, koju samo mi vidimo. Stoga često nastaju nesporazumi između „obožavatelja“ i ratnih heroja. „Obožavatelji“ vide sliku idealiziranu kroz marketing i propagandu, odnosno kroz svoj „nemogući pogled“, dok ratni heroji vide svoju stvarnost, često tragičnu stvarnost prožetu PTSP-om, alkoholizmom i propasti. Heroizam na razini tijela postoji samo kroz

„nemogući pogled“, onaj koji zapravo ne vidi ništa, niti može vidjeti, već samo „lijepi“ svoje fantazije na „heroja“.

U scenariju „Nepodnošljiva lakoća destrukcije“, pokušali smo do najveće moguće mjere izbjeći „nemogući pogled“, a da ipak ostavimo prostora gledatelju da shvati što se dogodilo. To smo postigli tako što smo scene smrti glavnoga lika ispunili indiferentnošću promatrača, te naprasnošću samoga čina ubojstva. Cilj nam nije bio poniziti tijelo, ili pokazati da „ono više“ nije vrijedno žrtve, već pokazati da „nemogući pogled“ nema vrijednost i na takav način razoriti zabludu da „naša tijela nisu bitna“. Naime, glavna stavka jest da glavni lik pokreće radnju i s njegovom smrću, radnja prestaje, ostaju samo suze bližnjih i besmisao okoline, a „nemoguć pogled“ gledatelja je osiromašen za bilo kakvu „nagradu smisla“ kakva je sveprisutna, pa i u „Hrabrom srcu“, gdje se legenda nastavlja, gdje Wallaceov mač biva bačen na polje bitke koju će Škoti dobiti.

1. 3. Druga zabluda: „ratni film ne žudi rat“

Pojednostavljeno rečeno, inherentna i tragična kvaliteta filma jest ta da on mora biti žuđen ako želi biti uspješan, a kada se radi o nečemu što je nemoralno, glavni lik mora biti „prisiljen“ na to. U „Patriotu“, „Hrabrom srcu“, glavni lik je direktno prisiljen na rat. U „Spašavanju vojnika Ryana“, „Padu crnog jastreba“, glavni lik je isto „prisiljen“ (opravdan), zbog holokausta/genocida, zatim je „prisiljen“ spasiti svoju „braću“, suborce. Isti problem se pojavljuje u filmovima svake vrste čiji glavni likovi su upleteni u nešto „loše“. Ova inherentna kvaliteta proizlazi iz jednostavne činjenice što čovjek želi uživati u filmu, a autori žele da ljudi gledaju njihove filmove (jedini način da se to postigne je ako se osnažuje „nužna fantazija“). Čak je i u „Apokalipsi danas“, glavni lik „prisiljen“ poradi svog PTSP-a otići u rat, tražiti svoj smisao, u „Lovcu na jelene“, poradi svog „domoljublja“ itd. Ali u „Idi i smotri“, glavni lik se može osuđivati jer on nije „prisiljen“ i to drugi najveći antiratni faktor tog filma.

Clyde Jeavons, povjesničar filma, u svom povijesnom pregledu ratnog filma piše: „...one cannot, in a survey pretending to be at all comprehensive ...pass too peremptorily over the mass of news films and documentaries which have been a constant salutary reminder of the reality behind the romance of war. ... there has been little room to analyse or moralize; or, more

*regrettably, to add to the persistent debate on the validity of anti-war films.*¹¹¹² Te zatim navodi citat Rene Claira: „*Nobody yet has made a good anti-war picture because we still have wars.*“¹³ Drugim riječima, film je doista loš medij za antiratnu poruku. Naravno, postoji ova razina objašnjenja od Rene Claira, vanjska, politička, međutim, nije li zapravo problem inherentan filmu, u smislu da film zapravo mora žudjeti svoj sadržaj, te učiniti da ga i drugi žude? Ne radi se samo o ratnom filmu, bilo koji film koji žudi biti gledan, mora biti privlačan, čovjek mora žudjeti provesti vrijeme uz film, što znači da film mora odgovarati „nužnoj fantaziji“, umjesto da ju potkopava.

Hedges je dosta o tome razmišljao, te je naveo primjer književnog djela „History: A novel“ Else Morante; koje po njemu ima potencijal napraviti upravo to, prikazati antiratno umjetničko djelo; on smatra da je njen postupak fokusiranja na žrtve – silovane žene, ubijene ljude, zlostavljanu djecu itd., te kreiranja svijeta u kojem nitko ne posjeduje kontrolu, (fantazija o kontroli je osnovni aspekt „nužne fantazije“) već su svi žrtve rata; dolazi blizu djela koje može razoriti mit o heroju i sustav heroizma, stoga što razaranje tog mita može uništiti žudnju za sudjelovanjem u ratu (onaj koji misli da će umrijeti, neće ići u rat).¹⁴ Međutim, smatramo da postoji jednostavniji i efikasniji način da se ova zabluda prevlada, lik ne smije biti prisiljen na rat, ne smije biti opravdan prisilom, već mora biti kriv, ne samo on, već još bitnije njegova (gledateljeva) fantazija. Nešto slično je postignuto u „Idi i smotri“ gdje glavni lik ide u rat veseo, pun žara, jedva čeka „ratovati“, kao i gledatelj.

Takav postupak onemogućuje gledatelju da se film spoji s njegovom „nužnom fantazijom“, već baš suprotno, on ju prodrma, te je stoga izuzetno neugodan, i stoga nikada neće biti tako popularan. Čovjek, bez sumnje žudi osnažiti „nužne fantazije“, osjećati se sigurnim. „Nužna fantazija“ je nužna, doslovce, čovjek ne može „normalno“ živjeti bez „nužne fantazije“.

Rodat je jedan od najuspješnijih scenarista i ne sumnjamo da je jedan od razloga tome upravo baratanje prvom i drugom zabludom (i trećom, te četvrtom zabludom, kao što ćemo vidjeti). Jer tko nije slobodan činiti ono na što je prisiljen „sudbinom“? A tko nije slobodan žudjeti nešto što tobože ne žudi ako žudi biti netko tko ne žudi svoju sudbinu? Djeluje komplicirano, ali

¹¹ Čovjek ne može, u pregledu koji se pretvara da je opširan... preći olako preko mase filmova i dokumentaraca koji su bili konstantan podsjetnik stvarnosti iza romantičnosti rata... postajalo je malo prostora za analiziranje ili moraliziranje; ili čak, što je još žalosnije, da bi se dodalo upornoj debati o validnosti anti-ratnih filmova.

¹² Clyde Jeavons: *A Pictorial History of War Films*, str. 11.

¹³ Nitko još nije napravio dobar anti-ratni film jer još uvijek vodimo ratove.

¹⁴ Chris Hedges: *War is a force that gives us meaning*, str. 89.

nije, to je samo igra pretvaranja – „ah, rat je loš, ne smijem ga žudjeti, osjećam krivnju ako ga žudim kao svoju pozornicu heroizma, pa sam zahvalan autoru ako mi da izlaz na takav način da ispadne kako smo svi prisiljeni na to, pa ne škodi ako prikriveno žudim fantazirati o ratu, jer sam prisiljen, on je prisiljen, svi smo prisiljeni“.

Takvo nijekanje nije prisutno npr. u filmu „Patton“, koji je prilično uspješan film bez obzira što je tobože s „druge strane“ ove zablude, stoga što upravo satirizira ovu zabludu. „Patton“ (bitno je primijetiti da je film iz 1970, vrhunac kontrakulture u S.A.D.-u i antiratnog sentimenta) u Schaffnerovoj režiji film je o George S. Pattonu (George C. Scott), kontroverznom američkom generalu koji nimalo ne sakriva svoju radost što je dio 2. svjetskog rata, dapače, on i verbalizira kako je cijeli život živio i sanjao za priliku da sudjeluje u ratu ovakvih razmjera u kojem može postati heroj. On je cijeli život čitao o povijesti velikih vojskovođa i žudi biti dio povijesti, pa makar svijet doveo i do 3. svjetskog rata s Rusima. Ono na što film aludira, ali ne pokazuje jest da je Patton vjerovao u reinkarnaciju, te kada u filmu priča kako je bio u Napoleonovoj vojsci, on to misli doslovno. Scenarij to koristi pokušavajući naglasiti da je Patton „ekscentričan“, te „nam je stoga dopušteno simpatizirati s njime“, jer naša „nužna fantazija“ nije ugrožena od strane ugodno „ekscentričnog“ lika. Naime, nismo „prisiljeni“ shvatiti da Patton nije human, jer možemo reći „ah, ekscentričan je“. Sličan je postupak prisutan i u filmu „*War Machine*“ (iz 2017.), koji prati generala McMahona (Brad Pitt), te njegov kabinet koji također žive samo za rat – poanta je da o njima piše novinar Rolling Stone magazina koji im jednim člankom uništi karijere, a taj članak je o „fantaziji“ u kojoj McMahon i njegova svita žive, „fantaziji“ da su najbitniji ljudi na svijetu, ljudi koji su toliko zapleteni u svoj narcizam da se razulareno napijaju pred novinarom jer im nikada nije palo na pamet da je to nešto što ne bi trebali raditi. Dakle, vidimo da postoje iznimke što se tiče druge zablude, međutim, to je stoga što imamo određeno odstojanje od likova kao „heroja“, vidimo ih kao „zabavno ekscentrične“, zapletene u njihovim „nužnim fantazijama“. Ti filmovi satiriziraju heroizam i ludost koja je njegov sastavni dio. Mi možemo uživati u takvim filmovima, upravo zbog satirične distance, iako, racionalno gledano, oni vrlo efikasno pokazuju ludost heroizma.

Patton je također bio „gubitnik“, scenarij aludira na činjenicu da je umro, kao i Camus koji je rekao da je najbesmisleniji način smrti prometna nesreća, u prometnoj nesreći, odnosno poradi ozljeda prouzrokovanih prometnom nesrećom u bolnici. Zašto je Schaffner izabrao završetak u kojem Patton hoda dok ne nestane na polju, šetajući svog kukavnog psa, umjesto besmislene smrti

u bolnici, možemo samo nagađati, ali donekle nam je jasno, takav postupak bi već izazvao pobunu u „nužnoj fantaziji“ gledatelja i iako je tada kontrakultura upravo govorila o besmišlju rata, inspirirana kaosom rata u Vijetnamu, film bira „mističniji“ smjer. Kurosawa je sa „7 samuraja“ tu puno hrabriji kada očito ističe besmisao rata, ratnika i borbe čiji vrhunac ako nije smrt koja vodi u „besmrtni“ heroizam, je obično, besmisleno propadanje u svakodnevnom životu. „*Patton*“ i „*War Machine*“ se ponovo zarobljavaju u popularnosti lika centrirajući se oko njihove „ekscentričnosti“ što je po Schechteru, samo jedna od metoda kreiranja simpatetičnog lika.¹⁵ Dakle, nije li stvar nemogućnosti antiratnog sentimenta nešto već u samoj prirodi filma? Ili ako čovjek gleda film o bilo kojoj lošoj temi, o serijskom ubojici, ne spaja li se njegova žudnja s Patrick Batemanom u „Američkom psihi“? Nije li i on uplašen kada izgleda da je Bateman otkriven? Također, ne glorificira li svaki film koji se bavi depresijom, depresiju? Nije li depresija uvijek pokazana kao svojevrsna super-moć koja čini likove romantičnima, poetičnima, većima od života kao npr. u „*Satima*“?

Nikako se ne smije ići protiv privlačnosti „heroja“ iako je luđak. „*Paths of Glory*“, Stanleya Kubricka, je film koji ide protiv značajnih dijelova heroja i sustava heroizma, „hrabrosti“, ali i on mora pružiti herojskog, hrabrog pojedinca kao glavnog heroja filma koji je „prisiljen“ na rat. Razlog tome je što se žudnja gledatelja hvata upravo na način da mu se predstavi heroj kojemu on „ne može prigovoriti“ (da je heroj koji brani one optužene za kukavičluk, sam kukavica, bilo bi jasno da to čini radi sebe itd.), te je stoga slobodan žudjeti ili biti taj heroj ili simpatizirati s njime. To nas vraća na zaključak što se tiče druge zablude koja je dakle pretvaranje da poticanje fantazije i samim time žudnje o ratu nije namjera velike većine filmova, ali kao što smo ilustrirali, zbog same forme filma koja želi namamiti gledatelja da ga gleda, to gotovo nikada ne može biti istina, osim ako se radi film koji ima zadaću otrijezniti, ali trezvenost je u ovom kontekstu jednaka mučnini, kao u „*Idi i smotri*“. Stoga je bolje „prisiliti“ likove na klanje; Gibson i u „*Hrabrom srcu*“ i u „*Patriotu*“ može klati koliko želi, jer je „prisiljen“ na to nepodnošljivom nepravdom koja mu je nanesena, a gledatelj žudjeti to klanje iz istog razloga; Miller (Hanks) je prisiljen jer se mora brinuti za svoje ljude, svi su oni prisiljeni i žrtve, što nas dovodi do prve i najsnažnije Schechterove metode kreiranja simpatetičnog lika - da se glavni lik učini simpatetičnim, on mora biti žrtva (pogotovo kada to nije) - i do treće zablude.¹⁶

¹⁵ Jeffrey Alan Schechter: *My Story Can Beat Up Your Story!*, str. 24-26.

¹⁶ Ibid.

Sažetak

Pojednostavljeno rečeno, inherentna i tragična kvaliteta filma jest ta da on mora biti žuđen ako želi biti uspješan, a kada se radi o nečemu što je nemoralno, glavni lik mora biti „prisiljen“ na to. Isti problem se pojavljuje u filmovima svake vrste čiji glavni likovi su upleteni u nešto „loše“. To ne znači da aludiramo kako to film čini samo stoga što mora biti komercijalan, dapače, ova inherentna kvaliteta proizlazi iz jednostavne ljudske psihologije koju ćemo detaljnije istražiti u – „trećoj zabludi“. Spomenuli smo „Idi i smotri“, stoga što je to jedan od rijetkih filmova koji pokazuje lika koji nije bio „prisiljen“ ni na što, kao u većini ostalih filmova. Čak je i u „Apokalipsi danas“, glavni lik „prisiljen“ poradi svog PTSP-a otići u rat, tražiti svoj smisao, u „Lovcu na jelene“, poradi svog „domoljublja“ itd. U „Idi i smotri“, glavni lik se može osuđivati jer on nije „prisiljen“ i to je drugi najveći antiratni faktor tog filma, uz činjenicu da on ne posjeduje nikakvu moć, da kroz cijeli film samo gubi, „smotri“, promatra, posve besmisleni tragediju. Vidjeti ćemo u „Trećoj zabludi“ da „Idi i smotri“ ipak pada kod treće zablude, te time potkopava zapravo poruku filma, besmisao koji se htio naglasiti. „Treća zabluda“ je najsnažnija.

U scenariju „Nepodnošljiva lakoća destrukcije“, koji je naravno antiratni film, glavni lik nije prisiljen ni na što, osim na kraju, kada mu se naredi da odradi još nekoliko dana svoj posao, što dovodi do njegove smrti, umjesto njegovog „sijanja smrti“ nad drugima. Naime, plan glavnog lika je bio pobjeći u Zagreb, daleko od borbi i drugih aktera. Dan kada je trebao otići, dobiva posljednji poziv i tamo biva ubijen. Scenarij postaje mučan, tek kada počnu „prisile“, umjesto da se tada oslobađa žudnja. Glavni lik kreće sa zdravorazumskim stavom prema ratu kao prema nečemu što je apsolutno loše i kada je prisiljen ispunjavati svoju zadaću bez obzira na svoju sigurnost, on umire.

1. 4. Treća zabluda – „ispravnost nas čuva od smrti“

Ta zabluda nam je poznata iz umjetnosti i povijesti, gdje „zlo“ napada „dobro“ i biva skršeno, gdje imperijalističke tendencije država bivaju skršene, a ako nisu skršene, pretpostavljamo da nisu imperijalističke. Razlog tome nije samo ciničan, politički pokušaj održavanja situacije *status quo*, već govori o dubljoj psihološkoj istini – čovjek se mora osjećati ispravnim da bi se osjećao sigurnim - kaže Becker i ne ulazi puno dublje od toga jer pretpostavlja

da poznajemo Freudovu „Nelagodu u kulturi“ i njegovo objašnjenje osjećaja „krivnje“. Nećemo previše ulaziti u Freudovu arhaičnu teoriju, ali njegova ideja koja na ovoj razini funkcionira je sljedeća; da bi pojedinac bio „zaštićen“ od drugih pojedinaca, on mora slijediti „zakon“, odnosno potisnuti svoje žudnje i strasti koje bi naštetile drugome, kako bi bio zaštićen od nekog drugog čije bi žudnje i strasti mogle naštetiti njemu samome. To je zdravorazumski zaključak, racionalan, ali način na koji se čovjek tome uči je iracionalan, fantastičan. Čovjek se naime uči „slijediti pravila“ tako što, u najranijoj dobi su roditelji ta druga sila, autoritet koji, ako se naljuti, dijete zna da je nagrabusilo. Uskoro taj autoritet postaje unutrašnja sila, superego koji više ne osuđuje samo djela, već i misli. Becker nadograđuje Freudovu teoriju dodavanjem koncepta „prijenosa“ i straha od smrti kao glavnog motivatora – o čemu se dakle radi, čovjek, osim što posjeduje imaginarni autoritet u vidu „superega“ koji mu kaže „hej, ako to napraviš, nagrabusit ćeš“, on također može, da se tako izrazim, „zakačiti“ svoj superego na neki „vanjski“ autoritet, na boga ili na nekog heroja ili povijesnu ličnost, kao što ćemo vidjeti kasnije na primjeru Lincolna i Millera u „Spašavanju vojnika Ryana“. Poanta „kačenja“ superega na nešto drugo, izvan, „nešto više“, jest pridruživanje „premoćnim silama koje transcendiraju pojedinca“¹⁷, odnosno, tim postupkom se stvara fantazija da našim postupcima ne sudi samo naš superego, već i neki viši superego, te da naše male moći se tako pridružuju većim moćima. Na takav način naši postupci postaju od „kozmičke važnosti“, dobivaju najvišu kategoriju smisla, kako inače objasniti zašto bi npr. masturbacija za crkvu bila od kozmičke važnosti, ili zašto mislimo, kao i sami likovi u filmu da je ono što čine od kozmičke važnosti, iako nije?

U filmu, ovaj proces je od iznimne važnosti, jer superego također daje osjećaj smisla, kontekst, odnosno fantastične uzročno-posljedične veze „nužnoj fantaziji“. Naime, superego oblikuje *priču* koja nam govori kako biti „siguran“. Je li to klasična, kršćanska *priča*? Slijedi Bibliju i Božje zapovijedi, odnosno „kači“ svoj superego na „više sile“ i bit ćeš dobar/siguran. Ili pak *nacionalistička priča* u kojoj pojedinac „kači“ svoj superego na „više sile“ nacije. U tom kontekstu „nužna fantazija“ podrazumijeva i Bibliju i naciju i fantaziju da „ako si dobar, onda si i siguran“. Stoga, veza sa superegom unutar filma razvija dublju emocionalnu povezanost, umjesto satiričnog ili mučnog odstojanja, „očuđenja“ kakvim bi se pretpostavljamo Brecht ponosio, ali ne i prosječni gledatelj koji, kada osjeća sve navedeno, se identificira s filmom, fantazijom. Gledatelj

¹⁷ Ernest Becker: Poricanje smrti, str. 184.

mora, kao i heroji u filmu, vjerovati u „kozmičku važnost“ njihovih postupaka, inače su besmisleni, ne samo postupci, već i on sam, a tada užas od smrti počinje proganjati čovjeka.

„Cjelokupni temelj poriva za dobrotom jest biti nešto što vrijedi i traje.“ Becker nastavlja: „Čini se da to intuitivno znamo kad tješimo našu djecu nakon njihovih noćnih mora i drugih strahova. Kažemo im da se ne brinu, da su „dobra“... Mogli bismo reći da je poriv za moralnošću u potpunosti zasnovan na tjelesnoj situaciji stvorenja.“ Odnosno, poriv za moralnošću je zasnovan na strahu od smrti i ako se vratimo na prvu zabludu, zaključujemo da je zasnovan na fantaziji.

Odatle proizlazi onaj paradoks ateista koji se gorljivo moli, obećavajući da će postati vjernik dok avion pada, to je jednostavno programirano u čovjeku. No da zaključim, problem čovjeka po Beckeru, ali sjajna vijest za umjetnike je upravo činjenica da čovjek ne zna kako biti ispravan, pravedan, dobar, on se okreće svemu, između ostaloga i filmu da bi dobio odgovor na to pitanje, jer je odgovor na to pitanje nacrt „kako biti siguran“, najbitniji nacrt „nužne fantazije“. Problem „ispravnosti“, odnosno superega i krivnje, jest ono što čini film „Spašavanje vojnika Ryana“ popularnim, ali i prilično kompleksnim, iako na prvu djeluje relativno jednostavan.

Pogledajmo na trenutak „Patriota“ i uvodni monolog u kojem Benjamin (Gibson) priča o tome kako se uvijek bojao da će ga grijesi prošlosti dostići i da će kazna biti veća nego što on može podnijeti. U kontekstu filma, to funkcionira poradi osnovne ljudske psihologije i apsurdna superega, te premoćnih moći koje mislimo da nas štite; superego postaje doista svemoćna kategorija koja, ako ju zakačimo na svemogući fenomen poput boga, postaje toliko sveprisutna i opća da mi tumačimo lošu sudbinu kao kaznu za nešto loše što smo učinili, a između dvoje ne postoji uzročno-posljedična veza. Benjamin je ubijao/klaio uglavnom francuze dok je ratovao na strani Engleza, zašto bi sada činjenica da ga Englezi napadaju a Francuzi su mu saveznici bila povezana s prošlim grijesima? Poanta leži upravo u tome da nema logične veze, Benjamin ne traži logiku, kao ni gledatelj, on traži smisao i iskupljenje, zaštitu premoćnih sila, koje ako ga ne štite, dolazi do rata, odnosno, plaća za svoje grijehe.

To je dječja razina shvaćanja uzročno-posljedičnih veza koje kreiraju *priču*, a koja se da primijetiti čišće u filmu „Carstvo sunca“ (također od Spielberga, za „djecu u nama“), „Upravo da bi zadržao „osjećaj zbilje“ (odnosno svoju „nužnu fantaziju“), Jim automatski preuzme odgovornost za taj pucanj, to jest sebe smatra odgovornim za nj. Prije pucnja gledao je japanski ratni brod kako emitira svjetlosne signale i odgovorio mu je svojom lampom na baterije. Kada projektil pogodi hotel i njegov otac dojuri u sobu, Jim očajnički krikne: „Nisam htio! Samo sam

se šalio!“ Sve do kraja uvjeren je da je rat započeo njegovim nenamjernim svjetlosnim signalima... Tu vidimo kako je takva „falička“ inverzija nemoći u svemoć povezana s *odgovorom realnog*. Uvijek mora postajati nekakav „komadić realnog“, sasvim kontigentan, ali ga subjekt svejedno smatra potvrdom, podrškom vjere u vlastitu svemoć.“¹⁸

Citat koji smo izvukli se prvenstveno bavi *odgovorom realnog*, kojim ćemo se baviti kasnije, međutim, za sada nam je bitna veza sa superegom i proizvodnja *priče*, odnosno uzročno-posljedičnih veza. Naime, ono što na primjeru „Patriota“ i još više, iz Žižekove analize primjećujemo jest da čovjek voli misliti kako njegovi postupci, njegove misli upravljaju cijelim svijetom, svemirom, kako je „svemoćan“, upravo kada je bespomoćan, što je sukus „nužne fantazije“. „Komadići realnog“ su što god čovjek odluči da jesu, a opravdava njegovu ludost, stoga nisu toliko bitni za nas trenutačno. „Komadić“, odnosno „komadina realnog“ za „Patriota“ je rat, što je apsolutno ludo, ali pošto je čovječanstvo ludo, to funkcionira. Ono što je bitno, jest samozavaravanje kroz agenturu superega da smo „svemoćni“, da živimo „poseban“, „viši smisao“ itd., a manifestira se u preuzimanju odgovornosti za stvari za koje nikako ne možemo biti odgovorni. Gotovo je bolje biti kriv za sve loše u svijetu, nego biti posve beznačajan za stanje svijeta.

Razlika između filma i scenarija „Spašavanje vojnika Ryana“ eskalira upravo što se tiče problematike superega koji podupire legitimitet cijelog filma. U scenariju nema Lincolnovog pisma („komadića realnog“), odnosno zapovijedi superega (Lincoln je u S.A.D.-u gotovo figura superega, barem po „Spašavanju vojnika Ryana“) kao ni uvodnih i finalnih scena kojih u filmu ima, a koje aludiraju na superego autoritet S.A.D.-a.

Bez obzira na ludost samog zadatka, u scenariju na kraju svi ostaju zbog mosta, što ima očitu zadaću, umanjiti ludost pothvata. Međutim u filmu se aludira kroz Narednikova usta da bi upravo ono što je ludo, spašavanje vojnika Ryana, mogla biti „the only decent thing we did“¹⁹, a spašavanje mosta je bonus. Znači, mijenja se stvarno korisno djelo (čuvanje mosta), za djelo mističnog „iskupljenja“; također, u scenariju Miller preživljava i nema one Millerove, zapravo sadističke zapovijedi superega za koji ionako nikada nismo dovoljno dobri „Zavrijedi to!“ (namjerno neodređeno „to“, zavrijedi našu smrt, zavrijedi svoj život...) – odnosno da toj

¹⁸ Slavoj Žižek: Gledanje iskosa, str. 70/71.

¹⁹ „Jedina pristojna stvar koju smo napravili“

premoćnoj sili kojoj smo svi podređeni, da razlog za svoj život; u scenariju nema scena „sadašnjosti“, niti duge ekspozicije američke zastave na kraju.

Scenarij je izmijenjen upravo stoga da bi bio popularniji, ali na mučniji način, što je začudno, osim ako se ne razumije gledateljeva psihologija i ugoda koja se nalazi u uniženju, mazohizmu, pred „višim silama“, „višim smislom“ koji superego zapravo producira. To je najbitnija funkcija superega, on nije ovdje samo da stvara krivnju, već još više, da stvori smisao života, odnosno *priču* – „kako biti siguran“. Dakle, iako se na neki način treba sažaliti nad Ryanom i gledateljem, jer ih se muči sa superegom, treba shvatiti da je i to „bolje“, nego stvarnost, bolje je da ih pritišće cijeli svemir i baca ih na koljena, nego stvarnost koja je apsolutno indiferentna.

Pri usporedbi scenarija i gotovog filma, primjećujemo da ono što je stajalo na putu konačne verzije, je izostanak korelacije s agencijom superega i samim time se nisu mogle stvarati mistične i nelogične uzročno-posljedične veze koje pružaju kontekst „nužnoj fantaziji“. Naime, film nas pokušava uvjeriti da je „spašavanje vojnika“ kao što smo i prije rekli, „ispravnije“, „smislenije“, „potpunije“ od Millerove racionalizacije „ratovanja da bi se spasili drugi“. Spielberg ili Rodat u suradnji sa Spielbergom je odlučio da generalova „luda“ zapovijed treba opravdanje, kao i sam film; stoga oni dodaju vrhovni autoritet, „premoćnu silu“ superega → Lincolna i njegovog pisma.

Mehanizam superega pojačava se Millerovom zapovijedi („zavrijedi to“) koja je zapravo konstantna zapovijed superega, toliko snažna jer je toliko ljudski istinita i općenita da vidimo starca koji pada pred Millerovim grobom i moli svoju ženu da pred Millerovim grobom kaže da je zavrijedio Millerovu žrtvu, odnosno da je s „premoćnim silama“ u dobrom odnosu. Miller, kada umre, postaje „premoćna sila“ superega. Ideja je da će zadovoljenje superega, čiji agent je u ovom slučaju Miller, značiti da je Ryanov život vrijedan, samo ako Miller kaže da je, a pošto je mrtav, sve ovisi o Ryanu, što je doslovce odnos vjernika i boga koji je živ i može komunicirati, koliko i Miller. To nas podsjeća na Camusa i citat iz njegovog romana „*The Fall*“: „*Ah, mon cher, for anyone who is alone, without God and without a master, the weight of days is dreadful*“.²⁰ Miller je Ryanov gospodar na više načina.

Tko je „gospodar“ protagonista „Idi i smotri“? Ptica, majka, odnosno čisti superego. Po Žižeku, majčinski superego, što se poklapa sa filmom, jer je majka od protagonista, branila protagonistu da ode u rat. O čemu se naime radi? Prije nego što sve krene po zlu, odnosno, u istom

²⁰ „Ah, mon cher, za svakoga tko je sam, bez boga i bez gospodara, težina dana je užasna. Stoga moramo izabrati gospodara jer bog nije više u modi“

trenutku, kada sve kreće po zlu, protagonist gazi gnijezdo od ptice, pritom ubijajući sve male ptiće. Protagonist nastavlja kroz šumu, uskoro čujemo krikove od ptice (majke) koja je našla svoju ubijenu djecu. Odjednom kreće bombardiranje, protagonist s jednom djevojkom bježi u svoje selo, ptica ga zlokobno prati, dok gledatelj spoznaje da mu je obitelj ubijena, vidimo pticu kako „zlokobno“ gleda u bunar, kada se ptica uvjerila da je i protagonist „platio“, prestaje ga proganjati, te ga onda počnu „proganjati“ seljani, zapaljeni starac koji mu govori kako ga je upozorio da ne prima pušku, kao da bi to spriječilo cijeli rat. Klimov ovdje gradi *priču*, odnosno mističan svijet uzročno-posljedičnih veza baziranih na superegu. On želi sve događaje na neki način kanalizirati kroz protagonistovu krivnju, što čini film mučnim i daje mu snažni antiratni sentiment kakav bi se dao djetetu – „nemoj to raditi, jer...“ Međutim, smatramo da potkopava možda najvrjedniju stavku antiratnog filma, i realnog filma, nepostojanje „viših sila“ i upitnih *priča* koje uopće navode čovjeka na posve lude, nehumane postupke. Klimov uvodi više sile koje daju onu preferiranu kvalitetu smislene „mističnosti“ u filmu, ali smatramo da bi film bio puno bolji i snažniji bez tih veza sa superegom. Takve veze sa superegom uvijek neodoljivo podsjećaju na one primitivne poglede na svijet koji zaključuju da ako kiša ne pada dovoljno na selu, znači da je netko u selu grešnik, ili ako ne rodi muško dijete, da žena ne valja itd. To je smatramo, najslabiji dio filma, iako film preokreće tu stavku, nastavljaajući se na svoje nadvladavanje druge zablude, jer lik nije prisiljen, on svojom voljom krši majčinu zapovijed i odlazi u partizane. Dakle, superego ga proganja, nije u dobrim odnosima s njime, međutim, svejedno, kao što smo naveli, to omogućuje mistične, primitivne zaključke.

Ono što je bitno posebno naglasiti, jest kvaliteta „smisla“ koji superego producira. On producira zametak čovjekove životne priče, da se tako izrazimo, sukus svakog heroja je neki njegov „kod“ ponašanja, njegova moralnost, te jedino kroz nj. možemo ispričati uvjerljivu priču određenog heroja. Ne samo stoga što moralnost heroja određuje njegove postupke, već i stoga što se njegova moralnost zrcali u okolnom svijetu, lik, kao i gledatelj mora vjerovati da njegovi postupci značajno mijenjaju svijet, odnosno da je osobna moralnost, „globalna moralnost“, i više, „moralnost cijelog svemira“.

Sažetak

Superego je jedan od elemenata koji omogućuje shvaćanje koncepta „smisla“. Superego je roditeljska direktiva u smislu poštovanja pravila. Svoj djetinji smisao i priče koje cijeli život ponavljamo u svojoj glavi proizlaze iz tih ranih trenutaka kada smo poštovali i kršili pravila svojih roditelja. Dakle, superego nam govori, kao što su roditelji nam govorili, ako činimo stvari „kako treba“, „sve će biti dobro“, što god to značilo, „a ako ne...“. Nismo, niti nećemo ulaziti u dubine superega. Ono što je dovoljno za razumijevanje ove stavke jest sljedeće – iako superego kreće od roditelja, on, kako odrastamo, poprima puno veća kulturna značenja. Stoga uopće može postajati „kult ličnosti“, nacionalizam, religija itd., jer možemo „kačiti“ svoj superego na „nešto više“, u liku te ličnosti, ili liku nekog boga ili nacije. U redu, čitatelj se pita, „zakačimo“ svoj superego na „nešto više“; „i što onda?“. Poanta je naime da je smisao života biti „ono što vrijedi“ (kao što „stari“ Ryan tako bolno demonstrira), „ono što je sigurno“, a jedino putem superega možemo osjećati da smo ono što vrijedi i ono što je sigurno. Pogledajmo kako to izgleda kada se superego „izda“, na čemu se bazira „Idi i smotri“ i ona „mučnina“ koju generira. Naime, tragedija cijeloga filma „Idi i smotri“ kreće u trenutku kada glavni lik pogazi gnijezdo od ptice. Čujemo krikove ptice koja je našla svoju mrtvu djecu, te zatim slijedi bombardiranje iz aviona, glavni lik bježi, ptica ga prati, dok glavni lik dolazi do svog sela gdje mu je ubijena obitelj (dodatno zaoštava situaciju sa superegom činjenica da je majka prijetila sinu prije nego što je otišao u partizane da će umrijeti ako on ode). Jedina antiratna snaga vezana za ovu zablude, proizlazi upravo iz iskrivljavanja superega na takav način da ništa nije opravdano, da je sve krivnja, osuda koja eskalira u potpunoj nesigurnosti. Naime, bombe su počele padati, obitelj mu je pobijena tek kada je „zgriješio“, zgazio ptiće.

U scenariju „Nepodnošljiva lakoća destrukcije“, trudili smo se u što većoj mjeri izbjeći superego, izbjeći zavodljivi „smisao“ koji on producira. Osim što „zlikovci“ i oni koji su „indiferentni“ „pobjeđuju“, također, nitko ne „gazi gnijezdo“, odnosno, ne čini neku posebnu grešku koja nas navodi da osuđujemo ili ne. Htjeli smo do što veće mjere pojačati slučajnost prilika koje okružuju likove. Oni nisu krivi ni za što osim što postoje u određenoj situaciji. U scenariju „Nepodnošljiva lakoća destrukcije“ uzeli smo drugačiji pristup, ne osuđujemo zapravo nikoga osim same ideje smisla i viših sila koje nas tobože čuvaju. To postizemo potpunim eliminiranjem bilo kakvih „viših sila“, ne postoje nikakve uzročno-posljedične veze koje nisu posve prizemne i

racionalno. Glavni lik nije uronjen u misticizam, već besmisao suhe stvarnosti koju kreiraju moćni, pohlepni i nehumani ljudi. Nema „zavodljivog smisla“, ali također smo željeli napraviti scenarij koji producira i toliko željeni osjećaj ugođe kod gledatelja, stoga postoji neki nivo „identifikacije“ u vidu ekstremne sposobnosti glavnog lika na koju se gledatelj može „zakačiti“.

1. 5. Četvrta zabluda – „heroj je jedan od nas“

Iduća tragična istina *heroja*, jest da heroj u umovima promatrača postaje gospodar. To nas dovodi do Wallacea („Hrabro srce“), te „zaraznosti osobe bez sukoba“, ili pitanja – kako heroj postaje gospodar? Kao što smo vidjeli na Millerovom primjeru, primjeru njegove zadnje zapovijedi, sljedbeništvo je užasna stvar. Ipak, gospodar je, kao što Camus aludira, onaj uz kojega nema „težine dana“. O tome smo govorili u kontekstu superega, naime, ako „zakačimo“ svoj superego na heroja, on nam postaje oslonac, ali i gospodar.

„Kačenje“ superega na neki objekt, stvar je „prijenosa“; „kod prijenosa vidimo odraslu osobu (sljedbenika/gledatelja) koja je u srcu dijete, dijete koje iskrivljuje svijet da bi odagnalo svoju bespomoćnost i strahove, dijete koje stvari vidi onakvima kakve želi da budu radi vlastite sigurnosti, koje djeluje automatski i nekritično (stoga se gledatelju i likovima mogu podvaliti svakakve nelogičnosti, kao što smo vidjeli)... Članovi (gledatelji) se ne osjećaju samima u svojoj malenosti i bespomoćnosti, budući da imaju snagu heroja-vođe s kojim su se poistovjetili. Prirodni narcizam, osjećaj da će umrijeti osoba pored vas, ali ne vi – pojačava se kroz ovisnost, punu povjerenja, o vođinoj snazi.“²¹

Zato Wallace ima toliko sljedbenika, uz njega se svi osjećaju kao „nešto više“, pa i sam gledatelj, barem u trajanju filma. „Zaraznost osobe bez sukoba“ je jedna opcija. Ona govori da će ljudi slijediti onoga tko nema sumnje u svoj cilj, kao što su slijedili i Charlesa Mansona. Druga opcija, također prisutna u „Hrabrom srcu“ je „magičnost prvenstva“ – „ona ne uklanja samo krivicu već postiže još više: ona zapravo preobražava činjenicu ubojstva... ako netko ubije bez krivice oponašajući heroja koji preuzima rizik, to više nije ubojstvo, već sveti napad. Za prvog to nije bilo tako. Drugim riječima, sudjelovanje u skupini iznova pročišćava svakodnevnu stvarnost i daje joj auru svetosti – baš kao što je u djetinjstvu igra pojačavala stvarnost... to je magično

²¹ Ibid. str. 155-160.

herojsko preobražavanje svijeta i sebe. To je privid za kojim čovjek žudi.“²². Problem je da možemo govoriti o negativcima i pozitivcima na jednak način, iz perspektive prijenosa, gotovo je svejedno je li „heroj“ Wallace ili Charles Manson, oboje svojim sljedbenicima daju oslonac „nužnoj fantaziji“.

U filmu (seriji, igrici, knjizi itd.), „heroj“ može podržavati „nužnu fantaziju“. Dovoljno je samo pogledati koliko se *fanovi* identificiraju s nekim herojima, okupljaju se na *eventima* poput „Comic-cona“, odijevaju se u svoje omiljene heroje, vježbaju biti poput njih. Ili su pak toliko uronjeni u filmove, u zavodljivi smisao koji prezentiraju da provode većinu života pred ekranom. Ali i na suptilnijoj razini, koliko puta se dogodilo da kopiramo neke sitnice, bilo karakterne, bilo djelovanje ili određena reakcija; kod fiktivnih heroja koje nam pomažu u nošenju sa stvarnosti?

Međutim, potrebno je sada u jednadžbu dovesti nešto narcizma koji je ironično ključ koji omogućuje da heroj postaje gospodar. Heroj može postati gospodar samo ako mi mislimo dvije stvari – 1. da je heroj „jedan od nas“²³ i 2. da smo njegovi suputnici prema dobrom cilju. Drugim riječima, čovjekovo samoljublje ne producira nužno žudnju za bivanjem vođe, jer je to riskantno, već prije žudnju za sljedbeništvom u kojem si umišlja da nije zapravo sljedbenik, već nešto više. Bitno je da mi mislimo kako radimo najbolje za sebe, pogotovo kada ne radimo.

Sažetak

Je li se čitatelj ikada zapitao zašto toliko voli „stabilne“ heroje? „Stabilne“ u smislu, da je siguran da će preživjeti. Postoji posebna razina značenja i utjehe kada su u pitanju heroji za koje se zna da će „preživjeti sve“ ili nadići samu smrt kao u „Hrabrom srcu“. Imamo puno primjera na umu, od „Smrtonosnog oružja“, „Umri muški“ nadalje, no izabrati ćemo „Gospodara prstenova“ stoga što je uloga Legolasa i Gimlija toliko očita. Legolas i Gimli su svojevrsni „*comic relief*“, komično olakšanje u kaotičnom i mračnom svijetu „Gospodara prstenova“, stoga što dok broje orke koje su ubili, znamo da ne postoji nikakva sila koja ih može uništiti, oni su stupovi, jednako kao što je Sam, Frodov stup. Što točno znači taj „stup“, odnosno „oslonac“? To se naime odnosi na osobu ili lika koji nema one nedoumice koje mi imamo. To znači da kada nam prijete strah od

²² Ibid. str. 164.

²³ Theodore Adorno je u svom eseju „Fašistička propaganda“ uveo pojam „mali-veliki čovjek“ da bi opisao ulogu Hitlerove ličnosti u vidu psihologije svojih sljedbenika. „Mali-veliki čovjek“ je onaj koji je „jedan od nas“, znači, poput nas, ali koji se izdigao iznad i stoga se sljedbenici u još većoj mjeri mogu identificirati s njim.

smrti, na njih se možemo pouzdati da će za nas uništiti taj strah. Tako gledatelj zna da će u bilo kojoj bitki u kojoj su Legolas i Gimli, „dobra“ strana, pobijediti, te da će Frodo zbog Sama uspjeti.

U scenariju „Nepodnošljiva lakoća destrukcije“, glavni lik, „heroj“, ne upada u takve zamke, on ne nudi nikakve odgovore ove vrste. On nije oslonac za gledateljevu infantilnost, ali njegovi neprijatelji jesu oslonci za neke druge likove unutar filma. Sam glavni lik nema oslonac, kroz cijeli film ga muče nedoumice, tako da nikako ne može biti oslonac, što, smatramo omogućuje bolje kritično promatranje situacije, umjesto automatske identifikacije kakvu bi producirala iznimna snaga, a zatim i pobjeda glavnoga lika.

2. NUŽNA FANTAZIJA I NUŽNA ŽUDNJA

„Čak i ako prosječan čovjek živi u nekoj vrsti tjeskobnog zaborava, to je zbog toga što je podigao veliki zid potiskivanja kako bi sakrio problem života i smrti. Njegova ga analnost²⁴ može štiti, no u čitavoj povijesti „normalni, prosječni ljudi“ ostavljaju za sobom pustoš u svijetu, poput skakavaca, kako bi zaboravili na sebe.“ – Ernest Becker²⁵

2. 1. *Objet petit a*

Objet petit a naziv je za objekt-uzrok žudnje i on nije tako jednostavan koncept kao što se može činiti na prvu. Žudnja se može shvatiti kao pokretač svake misaone, a samim time, na određen način i fizičke aktivnosti. Prvo, moramo shvatiti što je žudnja, točno. Žudnja se obično shvaća kao snažna želja, i doista, do Lacana se u psihoanalizi govorilo o želji, no Lacan je uveo kategoriju žudnje, upravo stoga, pretpostavljamo, da bi naglasio snagu, goruću snagu žudnje. Osobno, nama žudnja uvijek predstavlja nešto intenzivno vruće, kao srce parnog stroja koji su naši umovi i tijela. Međutim, osobne asocijacije na stranu, nas zanima kako točno žudnja funkcionira i koji je njen odnos s fantazijom.

„...fantazma označava subjektov „nemogući“ odnos prema malom *a*, prema objektu-uzroku njegove žudnje. Fantazma se obično poima kao scenarij koji ostvaruje subjektovu žudnju. Ta je

²⁴ „Analnost“ za Beckera označava pokušaj sakrivanja tjelesne stvarnosti, recimo užas od krvi, prljavštine, slabosti tijela.

²⁵ Ernest Becker: Poricanje smrti, str. 227./228.

elementarna odredba sasvim dostatna, uz uvjet da je shvatimo *doslovno*: fantazma ne uprizoruje scenu u kojoj se naša žudnja ispunjava, potpuno zadovoljava, nego upravo suprotno, scenu koja ostvaruje, uprizoruje žudnju kao takvu. ... žudnja nije nešto unaprijed dano, nego nešto što se mora osmisliti – i upravo je uloga fantazme da subjektovoj žudnji dade koordinate ... da locira poziciju koju subjekt prema njoj zauzima. Tek se fantazmom subjekt konstituira kao onaj koji žudi: „fantazmom učimo kako žudjeti.“²⁶

Ovaj citat nam govori više stvari; kao prvo, naša žudnja se ne može ispuniti u našem odnosu s objektom, stoga „nemogući“ odnos o kojem Žižek govori. *Objet petit a*, odnosno, objekt-uzrok žudnje je fiktivna kategorija, mi neki predmet žudimo zato jer ga podržava šire polje naše fantazije (zainteresirani pogled), te upravo zbog toga, nikada zapravo ne možemo posjedovati taj objekt, čije kvalitete, zbog kojih žudimo određeni objekt, postoje samo u našem umu. Stoga naša žudnja nikada ne može biti zapravo zadovoljena. Razlog tome je taj što žudimo fantaziju, a ne sami objekt, stoga je on „objekt-uzrok“ žudnje, a ne „objekt žudnje“. Objekt žudnje ne postoji, jer ne ovisi o objektu hoćemo li ga žudjeti, već o nama. Ako netko fantazira o posjedovanju određenog automobila, onda znamo da taj određeni automobil već za njega posjeduje neko veće značenje nego za nekoga tko promatra automobil samo kao prijevozno sredstvo s točke *a* na točku *b* i tko vrlo vjerojatno ne fantazira o automobilu. Nadalje, Žižek nam nudi uvid u precizan odnos žudnje i fantazije. Naime, ako je ono što žudimo zapravo fantazija koju „kačimo“ na neki objekt, onda mi moramo razraditi tu fantaziju tako da se žudnja može pozicionirati u odnosu na objekt. Na primjeru automobila, zašto bi netko žudio (treba uvijek imati na umu da je žudnja snažna, goruća, a ne mlaka želja) automobil? Sigurno je čitatelj imao prilike upoznati ljude koji žude automobil jer će namamiti „cure“, jer će mamiti poglede, jer će kroz automobil signalizirati svoj „status“, te je stekao dojam da ti ljudi fantaziraju kako će biti „posebni“ s tim automobilom. Upravo ta fantazija (scenarij žudnje) o „posebnosti“ daje formu žudnji za automobilom. A fantazija za posebnosti je definitivno „nužna fantazija“.

Žižek nam prezentira formulu odnosa žudnje i fantazije, a mi ćemo tu formulu iskoristiti da bi pronašli, ako imamo „nužnu fantaziju“, „nužnu žudnju“. Dakle, „nužna fantazija“ je, kao što smo vidjeli u prošlom poglavlju, ona fantazija koja ljudskoj životinji daje oslonac, osjećaj sigurnosti, a s obzirom na Žižekovu formulu, to znači da je „nužna fantazija“ samo scenarij kojim se podučavamo kako formirati „nužnu žudnju“. Stoga, ako povučemo paralelu s „nužnom

²⁶ Slavoj Žižek: Gledanje iskosa, str. 25.

fantazijom“, dolazimo do zaključka da je „nužna žudnja“ otprilike, žudnja za osloncem, za sigurnošću u raznim oblicima. To je naravno očito i lagano za shvatiti sada kada znamo formulu. Međutim, što dobivamo spoznajom da su žudnja i fantazija u tako bliskoj vezi? Činjenicom da je fantazija samo *intenzivni* (kasnije će postati jasno zašto koristimo riječ „intenzitet“) scenarij žudnje (a nikako ne zamjena)?

Kao prvo, to pitanje se uopće postavlja stoga da bi mogli dati odgovor na pitanje, kako znamo da nešto žudimo? Može li se čovjek postaviti pred određenu stvar kao *tabula rasa* i reći da žudi taj predmet? Nikako, čovjek recimo ne žudi automobil, ako ga već ne promatra *zainteresiranim pogledom*, „pogledom, koji žudnja podržava, prožima i „izobličuje“. ²⁷ Znači, on mora *žudjeti* da bi žudio. Naravno, u ovom slučaju, nešto ne nastaje ni iz čega, pa se moramo pitati – „Kako čovjek dolazi do (pred-žudnje) *zainteresiranog pogleda*?“

Liberalni kapitalizam današnjice to savršeno dobro shvaća, kao i prosječni potrošač; ako čovjeka ubacite u sustav gdje postoji velika količina izbora, naoko jednakih izbora ²⁸, po kojem će kriteriju čovjek birati, koji proizvod će žudjeti? Prije ili kasnije, *nešto* (*intenzitet* će se manifestirati) će se dogoditi i on će birati po kriteriju marke, logotipa, odnosno bestjelesnom, fiktivnom identitetu proizvoda koji je dizajniran na takav način da evocira određenu emocionalnu reakciju, po kriteriju *objet petit a*, objektu-uzroku žudnje. Međutim, taj kriterij *objeta petit a*, mora odgovarati kriteriju „nužne žudnje“/„nužne fantazije“, stoga, povjesničari dizajna i teoretičari Ellen Lupton i J. Abbott Miller pišu da su logotipi skrojeni da pobude familijarnost, prisnost i „narodsko“ pripadanje, kao pokušaj da se suprotstave novoj i neznanoj anonimnosti pakirane robe. „Familijarne“ ličnosti poput Dr. Browna, Uncle Bena, Aunt Jemime, Starog dide, trebali su biti zamjena za proizvođače koji su tradicionalno bili odgovorni prema kupcima i istovremeno se ponašali kao zastupnici proizvoda. Širom nacije rječnik imena marki zamijenio je male lokalne proizvođače kao posrednike između kupca i proizvoda. ... Stigla je „osobnost“ korporacije,

²⁷ Ibid. str. 37.

²⁸ Recimo, Naomi Klein u svojoj knjizi „No logo“ piše kako su se suprotno današnjem stanju kapitalizma, do 50-ih proizvodi oglašavali isključivo po svojoj inovaciji, jedan proizvod dokazano radi nešto bolje, stoga se oglašava i dobro prodaje. Inače su bili slični, uniformirani. Međutim, što se događa ako ima više istih proizvoda, više-manje jednake kvalitete? Kako uvjeriti kupce da ih sve pokupuju? Odnosno, kako kreirati potrošače? „uspješne korporacije primarno moraju proizvoditi marke, identitet, a ne proizvode. Iako se u korporacijskom svijetu podrazumijevalo da je podržavanje nečijeg zaštitnog znaka bilo važno, do tada (50-ih) je primarna briga svakog solidnog proizvođača bila proizvodnja roba.“ Te nastavlja: „Ova formula ... pokazala se izuzetno unosnom: njen uspjeh naveo je kompanije da se natječu u trci prema bestjelesnom: tko posjeduje manje, tko ima kraću isplatnu listu i proizvodi najmoćniji simbol/koncept kao protutežu proizvodu, taj je pobjednik utrke.“

jedinstvenog imena, pakiranja i reklame. ...reklamiranje nije samo stvar znanosti nego i duha. Marke mogu očarati osjećaje...“ (učiniti marku u „nešto osobno, toplo i humano“)²⁹

U ovom citatu od Naomi Klein iz njene fenomenalne knjige „No logo“, vidimo kako su marketinški stručnjaci shvatili prirodu žudnje, shvatili su da sam proizvod, objekt, nije dovoljan da bi pobudio žudnju. Objekt mora imati fantastični dodatak koji mora korelirati sa *zainteresiranim pogledom* da bi mogao biti žuđen, da bi postao objekt-uzrok žudnje. No, još bitnije, „taj“ fantastični dodatak, mora korelirati s „nužnom fantazijom“/„nužnom žudnjom“, mora davati osjećaj sigurnosti itd. da bi bio žuđen, mora biti „oslonac“ koja odgovara „nužnoj fantaziji“.

Stoga automobil ne može biti samo automobil, on mora biti „sloboda“, „status“, „seksualni simbol“, nešto što će ljudsku životinju „pretvoriti“ u „posebnog čovjeka“ koji će „nadvladati život i smrt“. Stoga riža ne može biti samo riža, ona mora biti riža od nasmiješenog „ujaka Bena“, nama poznatog, sigurnog, „on nas neće prevariti, već će nam zagrijati srce“. Stoga odjeća ne može biti stvar funkcije, već stvar velikog logoa kojim signaliziramo drugima svoj status novčanika i „profinjenosti“ itd. Naime, jesti radi jedenja nema veze sa žudnjom, voziti se u automobilu radi prijevoza nema veze sa žudnjom. Žudimo za „nečim višim“, a što je to više? „To više“ je naravno nadvladavanje života i smrti, ispunjavanje života posebnim značenjima itd., što je u konačnici „nužna fantazija“, odnosno „nužna žudnja“.

Ernest Dichter, „otac motivacijskih znanosti“ i jedan od najvećih marketinških stručnjaka svoga doba (50 i 60-ih) piše: „Osnovna ljudska motivacija za gotovo sve aktivnosti i potrebe jest želja za sigurnošću, u ovom ili onom obliku“.³⁰ U svojoj knjizi „Buđenje želja“³¹ savršeno objašnjava kako se žudnja za sigurnošću („nužna žudnja“) može iskoristiti za prodaju bilo čega, čak u to vrijeme, ironično, izuzetno nesigurnog kabrioleta, čiju strategiju prodaje je upravo on kreirao za *Chrysler*. Naime, moramo razmišljati kreativno. S jedne strane, moramo razmišljati materijalno, kao recimo u industriji sapuna, gdje je Dichter provodio istraživanje i shvatio da *Doveov* oblik se najbolje prodaje jer simulira zahvat dvaju dlanova kakav čovjek ima u maternici, ulazeći potpuno u dlan ruke, simulirajući osjećaj sigurnosti maternice. Učinak je naravno emocionalan, fantazijski. S druge strane, u prodaji navedenih kabrioleta, scenarij žudnje moramo shvatiti posve apstraktno; bazirati svoju strategiju na ideji slobode kao sigurnosti, na vjetru koji

²⁹ Naomi Klein: No logo, str. 17.

³⁰ Ernest Dichter: Buđenje želja, str. 66.

³¹ U originalu „Strategy of desire“, „Strategija žudnje“

leprša kroz kosu, vožnju obalom uz zalazak sunca, vozač prestaje biti običan čovjek, on postaje poseban, slobodan, otvoren užitku, podsjeća ga se na „mlade dane“ pune potencijala i neotkrivenih domena itd.; što je na neki način najintenzivniji spoj slobode i sigurnosti.

Znači, „nešto više“ u žudnji i fantaziji je isto; ono predstavlja neki element, fenomen koji je dizajniran na takav način da od ljudske životinje napravi „višeg“ čovjeka, heroja, ponosnu, hrabru kreaciju, koja je naravno ponosna i hrabra bez ikakvog stvarnog razloga. Svaki *fan* filma je u jednom trenutku primijetio veliku razliku između dramatičnog ponašanja likova i „stvarne situacije“. Oni pristupaju raznim zadacima, npr., hodaju mirno, pušeći, udaljavajući se od gigantske eksplozije, kao da su nešto posebno, ili dramatično zadajući zapovijedi superega „Zavrijedi to!“ kao u „Spašavanju vojnika Ryana“ itd. Ako se mi slažemo s njihovim pristupom, onda imamo *zainteresiran pogled*. Ako nam je sve to komično pretjerano, ako nam je taj, gotovo religiozni pristup pretjeranih gesti odbojan, onda imamo *nezainteresiran pogled*. Što je *zainteresiran pogled*? To je „pogled“ koji je „iskrivljen“ na takav način da reagira na *intenzitete* („intenzitetima“ smo posvetili iduće potpoglavlje). On je kreiran kroz život, oblikovan našom percepcijom, našim iskustvima, kulturom itd. On proizlazi iz same dubine naše osobnosti i omogućuje da nešto žudimo. Da bi netko mogao kontrolirati što će se žudjeti, jedino što mora je, ponuditi onaj proizvod koji korelira s osnovnim *zainteresiranim pogledom*, a to je pogled koji prožima žudnja za sigurnošću, odnosno „nužna žudnja“.

Žižek kaže: „*Objet a* upravo je taj višak, ta nedostižna iluzija ... U „zbilji“ on nije ništa, tek prazna površina“³². *Objet petit a* je „ništavan“, „prazna površina“ jer on, kao što smo pokazali ne postoji, on je dio naše fantazije koji lijepimo na objekt, tako mu pridajući „mistične“ kvalitete koje zapravo ne posjeduje. Međutim, ako je fantazija, „scenarij“ žudnje, onda se moramo pitati, što je s onom žudnjom koja nije „scenarij“, koja nije razvijena, kao u slučaju *zainteresiranog pogleda*, koji je pogled „iskrivljen“ žudnjom? Psihoanaliza generalno ne objašnjava kako nastaje *zainteresiran pogled* i što žudnja na „pred-scenarij“ razini zapravo jest. Što primjećuje i Ian Buchanan - „*without it (passive synthesis) we cannot explain what desire is, we can only say what it does, and even then we are restricted to sheer description*“³³.³⁴ na čije ćemo se čitanje Delezovog i Guattarijevog „Anti-Edipa“, fokusirati.

³² Slavoj Žižek: Gledanje iskosa str. 29.

³³ Bez nje (pasivne sinteze) ne možemo objasniti što žudnja je, možemo samo reći što čini, a čak i onda smo ograničeni na pusto opisivanje.

³⁴ Ian Buchanan: Deleuze and Guattari's Anti-Oedipus, str. 51.

2. 2. Pasivna sinteza i intenzitet

Zainteresiran pogled se gradi kroz život, gradi se onime što Deleuze i Guattari u svom „epskom“ djelu „Anti-Edip“ nazivaju *pasivna sinteza*. Deleuze i Guattari su zamislili da je mozak sastavljen od milijuna „malih tvornica“ koje konstantno proizvode „nešto“, bez ikakve predodžbe o sebi ili umu (zato „pasivna“), spajajući sve veze na koje naiđu (zato „sinteza“). U toj konstantnoj sintezi one prije ili kasnije konstituiraju samosvijest, um, ali i podsvijest, *Realno*, žudnju i *zainteresiran pogled* spajajući iskustva svoga tijela i okoline. One su svojevrsni prvi doticaj čovjeka sa stvarnošću, stoga kreiraju *Realno* koje se ne odnosi na ono što je „stvarno“ za nas, već više ono što je *cenzurirano* iz stvarnosti (Tijelom bez Organa), i ne ulazi u našu verziju „stvarnosti“. To što je *cenzurirano* iz stvarnosti za našu verziju „stvarnosti“, odnosno, što nam se čini kao „mističan događaj“ kada se nešto dogodi izvan naših predodžbi „stvarnosti“ je *Realno*³⁵ i ono je izvor emocionalnih *intenziteta*. Ti emocionalni *intenziteti*, su ono što naknadno kreira *zainteresirani pogled*. Mi se nećemo baviti prirodom *Realnog* (već funkcijom *Realnog* u idućem poglavlju), već samo *intenzitetima* i *pasivnom sintezom*.

Kako naime D i G doživljavaju ovaj proces? D i G smatraju da je „prava priroda žudnje proces sinteze“³⁶. Naš um kreira milijune sinteza koje spajaju stvari koje znamo otprije s novim stvarima, nove stvari spajaju s drugim novim stvarima itd. Međutim, ta sinteza, *pasivna sinteza* je *shizofrenična*, stoga D i G smatraju da je prava priroda žudnje najbolje vidljiva upravo kod shizofrenika.

„Everything is a machine. Celestial Machines, the stars or rainbows in the sky, alpine machines – all of them connected to those of his body. The continual whirr of machines. He thought that it must be a feeling of endless bliss to be in contact with the profound life of every form, to have a soul for the rocks, metals, water, and plants, to take himself, as into a dream, every element of nature, like flowers that breathe with the waxing and waning of the moon. To be a chlorophyll-

³⁵ *Realno* nije stvarnost, ono je nešto „strano“, ali što mi proizvodimo, što se proizvodi *pasivnom sintezom* u našem prvom doticaju sa stvarnošću koja je uvijek previše intenzivna za ljudsku životinju, te se stoga cenzurira (Tijelom bez Organa), a zbog cenzure i same nesvjesne operacije *pasivne sinteze*, čini se kao da dolazi od nekoga drugoga.

³⁶ Ian Buchanan: Deleuze and Guattari's Anti-Oedipus str. 40

or a photosynthesis-machine, or at least slip his body into such machines as one part among the others.^{37,38}

Ovaj citat nam pomaže shvatiti koliko „duboko“ u pred-jezično i iracionalno ide *pasivna sinteza*, te smo sigurni da je svatko barem nekoliko puta osjetio zametke ovakve sinteze u vlastitoj šetnji prirodom. Vidimo kako se gotovo magičnom, mističnom kvalitetom razni objekti spajaju s nekim emocionalnim faktorima, zbog kojih protagonist ovog kratkog citata žudi postati jedno s prirodom. Taj emocionalni faktor je *intenzitet*. On se jednostavno „pojavi“ prilikom *pasivne sinteze* kada se stvori određena korelacija.

Možemo zamisliti recimo čovjeka koji spoji nogometnu utakmicu s veselim druženjem s ocem, odatle, možemo reći, dolazi *zainteresiran pogled* budućeg *Bad Blue Boya* koji nikako ne vidi zašto ga optužuju za huliganstvo, dok on uživa *intenzitet*, višu emocionalnu vrijednost koju je pobudila veza s ocem. Ili pak, Dichter je primijetio da kupnja automobila ubuduće ovisi o prvom automobilu koji je osoba posjedovala, žudi automobil s istom dozom *individualnosti*, žudi automobil koji priča o njegovom *life-styleu* kao potrošača. Isto tako je Hitler dok se obraćao „narodu“ rekao kako će „oni vani vidjeti njihovu vojnu moć, dok će oni unutra vidjeti veći smisao“. Taj „veći smisao“, odnosno *intenzitet* je upravo ono što *zainteresirani pogled* razlikuje od asocijacije, *zainteresiran pogled* je posve nesvjesna kategorija koja stoga može stvarati „viša značenja“, koja uopće mogu postajati stoga što nismo svjesni da sami sebi proizvodimo³⁹ ta „viša značenja“. Dok smo asocijacije svjesni i ne doživljavamo ju kao nešto posebno. *Zainteresirani pogled* nastaje iz *pasivne sinteze* naših iskustava, neke od tih sinteza proizvode *intenzitet* kao „kompas“ *zainteresiranog pogleda*, a da uglavnom nismo uopće svjesni razloga, stoga ta kategorija proizvodi „mistiku“, „magiju“, stoga nam se čini da su neki objekti „više posebni“ od drugih, stoga su neki objekti „objekti-uzroci žudnje“, a neki su „samo objekti“, a da nismo svjesni razloga. „Kompas“ u smislu da čovjek ne zna što točno žudi dok ne osjeti *intenzitet*, kada osjeti

³⁷ Sve je mašina. Nebeske mašine, zvijezde ili duge na nebu, alpske mašine – sve povezane s mašinama njegovog tijela. Kontinuirano brujanje mašina. Mislio je da biti u kontaktu s dubinskim životom svih formi mora biti osjećaj beskonačnog blaženstva, imati dušu za kamenje, metal, vodu i biljke, da učini sebe, kao u snu, svakim elementom prirode, kao cvijet koji diše s mjesečevim mijenama. Biti klorofil – ili mašina-fotosinteze, ili barem kliznuti svoje tijelo u takvu mašinu kao dio među mnogima.“

³⁸ Deleuze and Guattari; *Anti-Oedipus*, str. 2-8.

³⁹ Razlika između „proizvedenog“ i „pronađenog“ je interesantan Žižekov koncept kojim objašnjava zašto su neki objekti za nas „posebni“, a neki ne. Naime, oni objekti koji djeluju kao da su „pronađeni“, kao da su mistično oduvijek ovdje mogu imati gotovo religijsku konotaciju, dok oni koji su „proizvedeni“, čije proizvodnje smo svjesni, ne mogu. Stoga je „tradicija“ toliko bitna, jer ostavlja taj dojam „pronađenosti“, stoga što je davno proizvedena.

intenzitet, on razvija *zainteresirani pogled*, sa *zainteresiranim pogledom* je spreman gledati objekte kao objekte-uzroke žudnje, odnosno, *objet petit a*. *Zainteresirani pogled* ne može postajati bez *intenziteta*, ali oni su uvijek „zametak“ „prave“ žudnje i fantazije. Tek kada *intenzitet* i *zainteresirani pogled* lociraju svoj *objekt*, oni mogu kreirati *objet petit a*, a zatim cijeli proces može dozrijeti u „pravu“, kompleksnu fantaziju i žudnju. Stoga, ako se prisjetimo činjenice da je glavni oblik žudnje i fantazije, „nužna žudnja“ i „nužna fantazija“, to nam govori da njihov korijen leži u *intenzitetu*. Razlog tome je što *intenziteti* posjeduju posebnu prirodu, oni su *a priori* temeljno odijeljeni od stvarnosti i okrenuti fantaziji, kao što smo vidjeli u prethodnom, *shizofreničnom* citatu. To nam najbolje pokazuje *intenzitet* kakav je predstavljen na filmu.

Čitatelj se samo treba prisjetiti scena iz filmova koje su „neobjašnjivo“ snažne i nabijene emocijama, koje su sačinjene od gotovo ekstatičnih elemenata, bez prisutnosti riječi, simbola i racionalne radnje, ili su riječi i simboli pak potpuno iracionalni u trenutačnom kontekstu scene. Umjesto, njima upravljaju emocije putem glazbe i slike, odnosno *intenziteti* stvoreni kroz određene sinteze. Pogledajmo recimo film „Povratak kralja“ u trilogiji „Gospodar prstenova“. Pogledajmo scene napada rohanske vojske, Theodenovog zazivanja „Death!“ i zlatnog sunca koje u pozadini obasjava gigantsku, zlatnu vojsku „svijetla“, spojenu s pozadinskim brujanjem ratničkih rogova. Zatim stilizirane scene u kojima se Eowyn oporavlja, uz eteričnu glazbu u pozadini, zatim scene gdje „orlovi“ spašavaju Froda i Sama itd. No, film nam daje još, scenu u kojoj Aragorn prvo priča o novom smjeru, gradnji i miru, no te riječi su podređene pred-jezičnoj sferi slika i glazbe, i one se naposljetku „potvrđuju“ Aragornovim pjevanjem („Elendilova prisega“) na upravo nerazumljivom vilenjačkom dok nježne latice padaju preko ekrana, zatim kamera prolazi kroz svjetinu, junake koje smo već upoznali, oni se klanjaju pred nama s licima punim jednostavne, benevolentne sreće. Ono što ovdje vidimo je oličenje *intenziteta* koji ima dramaturšku svrhu unutar scenarija, upravo kao takav, čija je očita funkcija emocionalna komunikacija na „najdubljoj“ razini *intenziteta*, a ne racionalna, simbolička.

Fantasy filmovi ili filmovi s *fantasy* elementima su uvijek intuitivno shvaćali ovu činjenicu, stoga obiluju nevjerojatnim pejzažima i eteričnom glazbom kojom pobuđuju *intenzitete*. Peter Jackson je isto ponovio i u „Hobbitu“, treba se samo prisjetiti koliko je glazba bila popularna u svim Jacksonovim adaptacijama Tolkienu (glazba naime uvijek igra veliku ulogu u *intenzitetima* dok govorimo o filmu), spojena sa strahovito stiliziranim kadrovima. Isto nalazimo i u „Gladijatoru“, u scenama nakon „smrti“ dok hoda poljem, u „Hrabrom srcu“ također. U „Fontani“

od Aronofskog, gdje glavni lik putuje u „psihičkom balonu“ s „drvetom života“ prema zlatnom oblaku umiruće zvijezde, „Melankoliji“ Von Trier a zlatni planet „Melankolija“ poetično udara o Zemlju. Isto možemo vidjeti i u filmu „Vrtlog života“ u sceni s „vrećicom“, gdje je vrećica zarobljena u vjetru i jedan od likova, koji je snimio tu scenu govori kako je to „najljepša stvar koju je ikada vidio“; scena je naravno osnažena eteričnom glazbom. Iz ovih primjera, možemo vidjeti prirodu *intenziteta*, jednako kao i u marketingu, ta priroda je fokusirana na „nešto više“. Što naravno znači da je čovjek „programiran“ žudjeti „divlju fantaziju“, on mora žudjeti „ono više“ od stvarnosti što uzdiže njegovo biće, ili se mora boriti protiv vlastite prirode da bi se zadržao u stvarnosti. Smatramo da upravo iz ove male prirodne zadatosti proizlazi konstantna čovjekova slabost na sve oblike fantazije, od religijskih, političkih, monetarnih, pa do umjetničkih. *Intenzitet* je poput verzije osnovne zapovijedi života „preživi i razmnožavaj se“, samo prilagođena za čovjekov „božanski um“, stoga odjednom kao da zapovijed prestaje biti bazirana u stvarnosti i kaže čovjeku, „širi se... dalje...“. Što-god to „dalje“ značilo.

Međutim, *intenzitet* nije ograničen samo na pred-jezičnu sferu, naime, odnos označitelja i označenog, (čime ćemo se više baviti u idućem poglavlju) je proizvoljan. D i G objašnjavaju *nelegitimnu sintezu disjunkcije* (u dubinu značenja tog pojma nećemo ulaziti, jer nije relevantno za rad) ovako - „*By invoking these names the schizophrenic is able to feel their power and collects a „fraudulent premium“ from his avatars*“⁴⁰. U ovom slučaju subjekt zazivanjem imena „Napoleon“ dobiva „lažni predujam“, *intenzitet* „moći“, lažiran utoliko što se radi o nelegitimnoj sintezi jezika i emocije. Dakle, ako kaže „Napoleon“, on osjeća *intenzitet* moći; no nelegitimna sinteza nije toliko neobična, dapače, sveprisutna je, pogotovo u politici.

Osvrnimo se na trenutak, na modernu, popularnu seriju „*Last Week Tonight with John Oliver*“. To je serija koja analizira suvremene društvene i političke probleme kroz prizmu komike. U 30. epizodi 4. sezone, uzeli su transkript Trumpovog govora i usporedili ga s iPhone-ovim auto-correctom, jer iPhone ima modus u kojem nudi, često komično nepovezane riječi za daljnje pisanje poruke. Shvatili su da potpuno besmislen produkt auto-correcta ima gotovo istu, ako ne i veću količinu smisla od Trumpovog govora koji se tiče, ni manje ni više, nuklearne krize u Iranu. Što je nešto što se slaže još s Adornovom analizom fašističke propagande na početku 20. stoljeća, kao i sa suvremenom analizom Trumpa koju je prezentirala Naomi Klein u intervjuu za Guardian, gdje

⁴⁰ „Zazivanjem tih imena shizofrenik je u mogućnosti osjetiti njihovu moć i pokupiti „lažni predujam“ od njegovih avatara“

se oboje slažu da takvi govori bez ikakve supstance, ali sa snažnim naglaskom na „pojedine prave riječi“ koje utječu na emocije (*intenzitete*), su stvoreni da daju emocionalni smisao masi. „Pojedine prave riječi“ su dakle „nelegitimne sinteze“ emocija i riječi koje utječu na *intenzitete*. Tako Trumpov govor, govori emocionalnim jezikom o „moći“, riječ „*power*“ on upotrebljava čak i kada se gramatički ne uklapa u rečenicu, a kamoli po smislu, jer smisao na koji on cilja nije u simboličkoj dimenziji, već emocionalnoj dimenziji *intenziteta* i „krivotvorenog predujma“ i kao što vidimo, odgovara „nužnoj fantaziji“, on mora zazivati „moć“, ili nešto što će od sljedbenika učiniti „nešto više“. Ovdje dakle vidimo uporabu *intenziteta* u političkom govoru.

Da zaključimo, D i G nam govore sljedeće prilikom analize „nelegitimnih sinteza disjunkcije“ – prisiljeni smo birati (ne svjesno biranje, već emocionalno) između diferenciranog, simboličkog u odnosu na nediferencirano, imaginarno, odnosno između odraslog svijeta jezika nad infantilnim imaginacijama i fantazijama. Radi se o tome da s jedne strane imamo jezik i simbole kojima „odraslo“ komuniciramo, ali s druge strane imamo *intenzitete* u kojima se „infantilno“ utapamo.⁴¹

Razmislimo malo o *oceanskom osjećaju*, o kojem se, smatramo, premalo raspravlja, a koji bi mogao objasniti veliki spektar kulture, umjetnosti i politike; naime, Freud je u svom djelu „Nelagoda u kulturi“ stvorio taj koncept kada je pokušavao odgonetnuti ulogu religije u čovjekovom psihološkom životu. Freud je pretpostavio da postoji *oceanski osjećaj* koji smo iskusili u najranijoj dobi, kada smo fantastično osjećali da smo spojeni s cijelim svijetom (*pasivna sinteza*, kao što smo vidjeli na primjeru *shizofrenog* citata), apsolutno sigurni, utopljeni u „oceanu“ sublimnih, savršenih emocija jedinstva, smisla (*intenziteti* koji, kao što smo vidjeli su prirodno u službi „nužne fantazije“) itd. Freud je smatrao kako je taj, zapravo regresivni osjećaj korijen religije, no nije li „religija“ zapravo svaka iracionalna konstrukcija koja se veže na osjećaj sigurnosti, odnosno *oceanski osjećaj*, sa svrhom da „nadvlada smrt“, odnosno da proizvede „nužnu fantaziju“? Nije li konzumerizam svojevrsna religija, ili nacionalizam? Nije li i apsolutno obožavanje nekih filmova oblik religije koji navodi stotine tisuća ljudi da idu na „hodočašća“ na „Comic-con“ evente, gdje se odijevaju u svoje najdraže likove? Nije li i *celebrity* kultura oblik religije, kao što nas to Hedges uvjerava dok navodi primjere ljudi koji se pokapaju pored *celebritya* kako bi „bili zvijezde, barem u smrti“?

⁴¹ Ian Buchanan: Deleuze and Guattari's Anti-Oedipus str. 78/79.

Koji je izlaz iz ovakve, prirodne „zadatosti“ žudnje? Kako čovjek se čovjek može zaštititi od manipulacije njegovom žudnjom, s kojom se susreće svakodnevno? Postoje dva načina. D i G su primijetili da je kapitalizam naizgled nepobjediv jer se bazira na žudnji (sada znamo precizirati, „nužnoj žudnji“). Međutim, upravo stoga što se bazira na žudnji, on je nestabilan. Jedan način je naravno „nezainteresiranost“, u smislu da promatramo sve poput cinika, ismijavamo pozive besmislenih proizvoda i objekata na „ono više“, a drugi je proizvodnja na onoj razini koju kapitalizam i društvene strukture ne mogu asimilirati. Karikiramo, ali što će proizvođač ponuditi čovjeku koji je jedno s prirodom i uživa sve njene *intenzitete*? Kabriolet? Film koji smatramo najbolje koristi oba načina je „Kako je počeo rat na mom otoku“ Vinka Brešana, stoga ćemo posljednje poglavlje posvetiti upravo tom filmu.

Sažetak

Sama žudnja je, možemo reći, lov na sjene. „Ono“ što žudimo je neuhvatljivo jer zapravo ne postoji, osim u našoj fantaziji. Postoje objekti-uzroci žudnje, *objet petit a*, ali oni su „prazni“, „ništavni“, oni čekaju na nas da u njih „upišemo“ svoju „pred-žudnju“ u vidu *zainteresiranog pogleda* i *intenzitet*, poradi čega mislimo da žudimo određeni objekt. Fantazija je u bliskoj vezi sa žudnjom, utoliko što je ona *scenarij* koji uprizoruje našu žudnju, a to „uprizorenje“ žudnje ima funkciju pozicionirati nas u odnosu na objekt-uzrok žudnje.

„Nužna fantazija“ i „nužna žudnja“ su nužan aspekt svakog uma i oni su po svojoj prirodi zadani, fokusirani su na sigurnost u mnogim oblicima. „Nužna fantazija“ nije ništa drugo do *scenarij* kojim se učimo kako pozicionirati svoju žudnju za sigurnošću, „nužnu žudnju“. Naravno, ta žudnja i fantazija se mogu činiti kao da su oprečne konceptu sigurnosti, ako ne shvaćamo da se radi o čovječjem shvaćanju nekog koncepta koje je uvijek apstraktno i emocionalno. Naime, skakanje *bungee-jumpom* ili vožnja motorom može biti „nužna fantazija“ jer se tada osjećamo potpuno živima, kao da živimo život do njegove punine, kao da uživamo neku posebnu slobodu. Biti poseban čovjek, za čovjeka znači biti siguran, pa makar bio poseban pod paljbom, kao što smo vidjeli u prvom poglavlju dok smo raspravljali o *heroju* i još više, potpoglavlju o zabludi da nas „ispravnost čuva od smrti“.

Međutim, „nužna fantazija“ i „nužna žudnja“ su kreirani i oblikovani *zainteresiranim pogledom* i *intenzitetom*, koji su pak proizvedeni *pasivnom sintezom* kao svojevrsnim korijenom

ljudskog uma. Dakle, moramo shvatiti i priznati da je čovjek u svojoj srži, po svojoj prirodi, već temeljno odvojen od stvarnosti. Kada on ne bi potiskivao ništa od mnoštva *pasivnih sinteza*, on bi bio shizofrenik. Stoga ne smijemo osuđivati gledatelja koji s divljenjem promatra protagonista kako pali cigaretu dok u pozadini divlja eksplozija, ili gledatelja koji s divljenjem i suzama u očima gleda kraj „Gospodara prstenova“, jer on je „programiran“ za to. Isto tako ne smijemo osuđivati „političke žrtve“ *intenziteta* koji savršeno objašnjavaju ono što John Oliver prezentira u svojoj seriji „*Last Week Tonight with John Oliver*“, u 3. sezoni i 18. epizodi, dok analizira „republikansku nacionalnu konvenciju“. On prezentira iduću jednadžbu – (politički)kandidati mogu kreirati emocije → emocije = činjenice, dakle → kandidati mogu kreirati činjenice. Drugim riječima, ako netko osjeća *intenzitet* koji se uvijek čini kao nešto izvan domene stvarnosti, to postaje „realnost“, stoga što se taj proces supstitucije odvija na dovoljno dubokoj razini da ga doživljavamo legitimnim. Trećim riječima, čovjek će žudjeti sve što ga odvaja od stvarnosti i što igra na njegovu prirodu koja je temeljno odvojena od stvarnosti.

U scenariju „Nepodnošljiva lakoća destrukcije“, problemi glavnoga lika rastu stoga što ne upravlja *intenzitetima*, jer se trudi imati racionalan pristup. Želi navesti ljude da budu razumni, a ne shvaća da oni nisu za to programirani. Ljudi se žude utapati u *intenzitetima* kakve proizvode nacionalizam i domoljublje. Stoga smo stavili scene u kojima jedan drugi lik podučava glavnog lika kako da upravlja *intenzitetima*, no naravno iz krivih pobuda, jer upravljanje *intenzitetima* je „prljavi“ oblik manipulacije. Problem je naravno u domeni PR-a, odnosa s javnošću koja je naviknuta, kao što ćemo vidjeti u posljednjem poglavlju dok ćemo se referirati na Aleksu, na gotovo „maloumne“ forme propagande. „Maloumne“ stoga što nisu kreirane za racionalnost, već emocije. Poanta jest da se moraju birati ispravne riječi, jer nitko niti ne poznaje kontekst, uzdaju se samo na vlastite emocije. Ona floskula „slušaj svoje srce“ je ovdje dovedena do ekstrema manipulacije.

Cijeli scenarij „Nepodnošljiva lakoća destrukcije“ počiva na antagonizmu glavnog lika koji donekle niti nema *zainteresiran pogled*, i okoline koja obiluje *zainteresiranim pogledom* (nacionalističkim, religijskim itd.). Na to smo, između ostaloga upravo htjeli aludirati u scenama „stare trgovine“ u kojoj se prodaje „smeće“, nepotrebne stvari. Glavni lik, svaki put kada mu treba neki oslonac, odlazi u „besmisleni dućan“ i investira žudnju tamo gdje ju nitko ne bi investirao. Ideja je bila pokazati apsolutnu relativnost žudnje (objekta-uzroka žudnje) i prokazati njenu iracionalnost u odnosu na „racionalni“ nacionalizam i religijski fundamentalizam. Jer o čemu se radi, nacionalizam, religija itd., imaju istu formulu i funkciju kao odlaganje glavnog lika u glupi,

besmisleni dućan gdje kupuje glupe, besmislene stvari. Jedina razlika se nalazi u tome da njegovo kupovanje besmislenih stvari ne uzrokuje rat. Prikazali smo u jednoj sceni kako čeka „inspiraciju“, ali ono što je čekao, zapravo je bio *intenzitet*, dok je promatrao police, čekao je da proradi *intenzitet* i *zainteresira pogled* za neki objekt, *objet petit a*. Htjeli smo pokazati određen uvid u prirodu žudnje, te pokazati kako se žudnja može tretirati da bi uspješno odolijevala zavodljivim „nužnim fantazijama“ koje pripadaju većini, koje su upravo stoga što pripadaju većini, snažnije, zavodljivije (naime, ako više ljudi vjeruje u nešto, onda se osjećamo sigurnijima ako se pridružimo). Odgovor smo izvukli iz ideje od D i G; treba žudjeti ono što društvo generalno ne žudi i što ne može asimilirati, jer onda ne može asimilirati ni tebe, onda si samostalan, slobodan donositi vlastite odluke. Iako će svi ljudi konstantno žudjeti „nešto više“, po svojoj prirodi, oni mogu svoju žudnju shvatiti neozbiljno, mogu ju kanalizirati na bezopasan način, način koji nije destruktivan. Upravo stoga smo nazvali naš scenarij „Nepodnošljiva lakoća destrukcije“, jer destrukcija je nepodnošljivo lagana, upravo zbog prirode žudnje koja „gori“ prema „onom višem“ i olako uništava ono što je stvarno. Čovjek se naime lakše kladi na fantaziju, ona je pod njegovim utjecajem, a ponovo se njemu čini da nije, jer dolazi iz nesvjesnih predjela njegovog uma. Čovjek može povjerovati da je njegova fantazija, njegova žudnja, stvarna, legitimna i tu nastaje opasnost.

3. MIT I JEZIK

3. 1. Mit

U ovom dijelu rada, naravno, nećemo se baviti svom širinom *mita*, ali osvrnuti ćemo se na neke njegove generalne značajke koje su relevantne za daljnji tijek ovoga rada.

Uzmimo za primjer *konstitutivni mit*. *Konstitutivni mit* se generalno shvaća kao mit o stvaranju određene nacije. Pošto je stvaranje određene nacije, postignuto po pravilu ratom, nasiljem i nipošto na velebani način, mnogi politički mislioci shvaćaju *konstitutivni mit* kao posljedicu mitologizacije onoga što nazivaju „utemeljujući zločin“ na kojem počivaju države, zbog čega je ljudima potrebno ponuditi „plemenitu laž“ u obliku herojskih pripovijesti o porijeklu.⁴² Hrvatska nacija nije iznimka, njen glavni problem je što je „kasnila“ za drugima. Hrvatska bazira

⁴² Slavoj Žižek: O nasilju, str. 99.

svoj legitimitet, kao i mnoge druge države, na svom ratu za neovisnost, ali za razliku od mnogih drugih država, koje su imale stoljeća za preispitivanje, stvaranje i prihvaćanje zajedničkog *mita*, odnosno „plemenite laži“, te su živjeli u doba kada moralno preispitivanje nekoga rata nije bilo relevantno, „Domovinski rat“ je završio krajem 20.st. što znači da su akteri u ratu još uvijek živi. Štoviše, „Domovinski rat“ se odigrao u „najgore moguće vrijeme“ za stvaranje *konstitutivnog mita*, vrijeme već modernih socijalnih struktura, moderne moralne senzibilnosti, vrijeme nakon pojave modernih medija, globalizacije i „globalne moralnosti“ (koja znači da) suverene države više nisu izuzete od moralnog prosuđivanja, već se smatraju moralnim akterima koje treba kazniti za njihova zlodjela.“⁴³ Što znači da uzeti „Domovinski rat“ kao „svetinju“, odnosno kao bazu *konstitutivnog mita*, mora stvarati probleme na internoj i na međunarodnoj razini. Stoga je većinom noviji hrvatski ratni film je oprezan što se tiče problema heroizma, sljedbeništva i mita, za razliku od recimo „partizanskih filmova“ gdje su neprijatelji fašisti, dvodimenzionalni zlikovci koje je u redu ubijati itd. Razlog je doba kojem rat pripada. Već smo govorili o tome u prvom poglavlju, ali budemo ponovili usporednu analizu „Spašavanja vojnika Ryana“ (1998) i „Pada crnog jastreba“ (2001).

Oba filma su toliko slična da se usudimo reći kako je „Pad crnog jastreba“ bio pokušaj proizvodnje „novog“ „Spašavanja vojnika Ryana“. Krvave bitke s obje strane, jedan vojnik koji suosjeća s neprijateljem (barem površno, Upham/Eversmann), brutalna sakaćenja, polagano umiranje bliskog suborca oko kojeg su svi okupljeni (Wade/Wilson), odluka da se vrate u borbu i neko ezoterično, mistično opravdanje (superega, kao što smo vidjeli u potpoglavlju „Treća zabluda – „ispravnost nas čuva od smrti“) zašto ratovati dalje; gorljivi, tvrdi narednik/poručnik kojeg čak glumi isti glumac (Tom Sizemore), te mnoštvo identičnih klišeja prisutna u oba filma. Pitanje je dakle: zašto kritika „Spašavanje vojnika Ryana“ doživljava kao film koji pokazuje stvaran rat, koji pokazuje užas borbe, koji je emocionalno inteligentan itd.; dok „Pad crnog jastreba“ optužuje da glorificira rat, da ne razumije kulturne i političke implikacije rata u Somaliji, da je *hommage* američkom imperijalizmu itd.

Najočitiji razlog je da 2. svj. rat spada pod mitologizirano „polje očitosti“, odnosno „svi znamo“ da su nacisti bili apsolutni negativci, nehumani itd., ne moramo ih dalje istraživati, jedini „jednostavniji“ negativci po tom pitanju su zombiji, pa možda nije slučajno da dođe do eskalacije koja nam je dala komični Norveški serijal filmova „*Dead snow*“ u kojem su neprijatelji upravo

⁴³ Slavoj Žižek: O nasilju, str 100.

nacistički zombiji. S druge strane, rat u Somaliji se odigravao 1993., kada i rat na ovim prostorima. To znači da se već moraju istraživati moralne, kulturalne, humanističke, političke i druge implikacije da bi gledatelj mogao pasti pod čari one druge zablude, „ratni film ne žudi rat“ o kojoj smo pričali u prvom poglavlju. Što znači da likovi moraju biti „prisiljeni“ na klanje, da bi si gledatelj mogao dopustiti užitak bez osjećaja krivnje, da bi neometano mogao hraniti svoju „nužnu fantaziju“.

Manje očit razlog je smatramo i napravio puno više štete; „Pad crnog jastreba“ bi doduše i „preživio“ navedeno, da nije išao u imitiranje „treće zablude“ („ispravnost nas čuva od smrti“), kada su se pokušale razviti „mistične veze“ sa supregom, kada se pokušala stvoriti *priča* o „onome višem“ kanalizirana kroz herojski lik Hoota (Eric Bana) koji objašnjava, ali zapravo ne objašnjava zašto će se vratiti u borbu. „*When I go home people'll ask me, 'Hey Hoot, why do you do it, man? Why, you some kinda war junkie?' I won't say a god-damn word. Why? They won't understand. They won't understand why we do it. They won't understand that it's about the men next to you, and that's it. That's all it is.*”.

Film je zašao u „treću zabludu“, jer je htio uspjeti kao i „Spašavanje vojnika Ryana“, (Spielberg je između ostalog dobio i odlikovanja ministra obrane) jer je htio razviti duboku emocionalnu vezu s gledateljem kao što to čini „Spašavanje vojnika Ryana“, supstitucijom „ratovanja“ za „spašavanje“ međutim, zbog neuspjele „druge zablude“ (oni su naime prikazali kako su „prisiljeni“ spriječiti genocid i da zato idu ratovati, međutim, film gotovo odmah zaboravlja na to i fokusira se samo na rat), on se sapliće u svoje noge i ostavlja dojam da upravo glorificira rat, umjesto da supstituirati „rat“ za „spašavanje“/borbu za čovjeka pored; čemu dodatno ne ide u prilog da se u telopima nedugo nakon navedenog monologa navodi kako su američke snage izgubile 19 vojnika, dok somalijske preko tisuću – kako ta brojka može prikazati Somalijce kao opasne agresore? Generalno, film je naravno uspio, jer prosječnog gledatelja boli briga za Somaliju i za detalje koje smo ovdje izložili, a film je vizualno fenomenalan. Međutim vidimo da je oprez, kada su u pitanju noviji ratovi, potreban kod zahtjevnijih gledatelja. Stoga nije čudno što se filmaši generalno i danas okreću 2. svjetskom ratu, „jednostavnom ratu“, ratu „dobra“ i „zla“.

Htjeli smo dakle ilustrirati na najjednostavniji način kako mit funkcionira u odnosu na film. Htjeli smo ilustrirati koliko je za film relevantna dominantna društvena mitologija, jer naime, naš scenarij „Nepodnošljiva lakoća destrukcije“ se upravo bavi ratom u 90-ima prošlog stoljeća, što je „kompleksan rat“, ne postoje samo „dobri“ i „loši“, već kompleksno sivilo. No sada ćemo uroniti

dublje u mit i jezik koji su nerazdvojivo isprepleteni, od najdublje razine koju smo obradili u prošlom poglavlju, *zainteresiranog pogleda* i *intenziteta* koji kreiraju značenja kroz iracionalna spajanja jezika i emocija.

3. 2. Jezik i mit

*Sine plemenita oca, i ja, kad bijah mlad,
Imađah jezik spor, ruku poletnu. A sada,
Obogaćen iskustvom, znam da među ljudima
Jezik upravlja svime a ne djelovanje.* – Sofoklo; Filoktet

Kao što gornji epigraf kaže, „jezik upravlja svime a ne djelovanje“. Bilo bi možda točnije reći, um upravlja djelovanjem, te kao što smo vidjeli prethodno, žudnja upravlja umom, što onda čini jezik? Jezik je modus na koji „racionalan“ um funkcionira. Nemoguće je misliti bez jezika. Jezik je oruđe međusobne komunikacije, društveno oruđe, ali i način na koji organiziramo svoj unutrašnji svijet. Međutim, što ako je jezik zapravo toliko iracionalan, toliko manjkav da je sva organizacija, sva komunikacija, sva društvena razmjena, više pitanje „sreće“ i improvizacije nego bilo čega drugoga? Što ako je kaos fantazije kakav smo dosad vidjeli u našem odnosu prema tijelu, prema smrtnosti ili pak u domeni žudnje, također prisutan i u jeziku?

Prisjetimo se za početak, pojma *znaka*. *Znak* je osnovna jedinica jezika kao *semiološkog sustava*. *Znak* je cjelina koja se sastoji od *označitelja* i *označenoga*. *Označitelj* je „akustična slika“, odnosno, „glasovna predodžba“ ili da pojednostavnim shvaćanje, uzmimo za primjer pojam „pravda“ – njen *označitelj* je recimo sama pisana ili izgovorena riječ „p-r-a-v-d-a“, a ono što je *označeno* (možemo reći i „mentalna slika“) je sam pojam „pravda“, odnosno ono što mi podrazumijevamo pod tim pojmom. Između dvoje naravno ne postoji nikakva realna veza, u smislu koji možda bolje ilustrira primjer „kamen“ – izgovoriti riječ „kamen“, ne znači ilustrirati kvalitetu ili neki atribut kamena kao predmeta, već ima svoju funkciju isključivo u odnosu na „mentalnu sliku“ (fantaziju) koju taj *označitelj* evocira unutar uma onoga tko čuje tu „akustičnu sliku“. Pa ako nekome kažemo, „podigni taj kamen“, on će nadamo se, shvatiti na što mislimo i podići „taj“ kamen. Tek kada podigne kamen, osjetiti će njegovu težinu, teksturu, ako je čovjek u pitanju

petrolog, možda će i protumačiti neke, laiku skrivene, kvalitete kamena, no ništa od tih podataka se ne nalazi u *označenom*, već u našem umu.

Zamislimo stoga kakve sve razlike može stvarati *označeno* „pravda“, ili neki još apstraktniji, mističniji *znakovi*. Suprotno od toga, imamo određene onomatopejske „akustične slike“, poput „cvrkutati“, „šuštati“ koje imaju veze sa *označenim*, tako što ilustriraju određenu kvalitetu *označenoga*, u ovom slučaju, njegovu akustičnu kvalitetu.⁴⁴ Ova razlika se može činiti nebitnom, trivijalnom, međutim kao što ćemo vidjeti, ta mala i glupava razlika je ono što kreira razna mentalna shvaćanja, odnosno ne-shvaćanja koja dovode do neopisivog nasilja, neopisivih *intenziteta*, te raznih nesporazuma. Vratimo se pojmu „pravde“. Reći da je nešto „pravedno“ ili da je samo po sebi „pravda“, je često *ad hominem* logička pogreška, jer kao što smo ilustrirali i kao što je sam De Saussure rekao, odnos „označenoga“ i „označitelja“ je većinski proizvoljan, odnosno u umu svakog pojedinca može značiti što-god pojedinac želi da znači, dok recimo onomatopeja - cvrkutanje ili šuštanje ima prilično jasno značenje, jer se „akustička slika“ i „mentalna slika“ podudaraju, odnosno nema toliko mjesta za vlastitu interpretaciju. Stoga možemo samo zamisliti kakva iskrivljenja riječ „domoljublje“ može proizvesti.

Dakle, vidimo da je jezik sam po sebi više stvar naše unutrašnje fantazije, nego neke precizne metode. Kao i u slučaju objekta-uzroka žudnje, jednako tako i na *označitelja* lijepimo našu fantaziju, naše osobno, fantastično *označeno*. Ne želimo naravno pretjerati, generalno se ljudi mogu sporazumjeti, međutim, želimo naglasiti da je jezik ekstremno otvoren interpretaciji. Dovoljno se samo prisjetiti „određenih riječi“ u sferi *intenziteta*, o čemu smo govorili u prošlom poglavlju, gdje određena riječ nema uopće racionalnu funkciju, odnosno prikladnu vezu između *označitelja* i *označenog*, već na mjesto *označenog* dolazi *intenzitet*. To konstantno primjećujemo u filmovima, recimo poklik iz „Hrabrog srca“: „Sloboda!“, ne *označava* slobodu kakvu vidimo u demokraciji, niti slobodu koju podrazumijeva feudalni svijet tog doba, već ima emocionalno značenje bliže onom u S.A.D.-u gdje riječ „sloboda“ postaje mitološko značenje, nekog „višeg smisla“. S druge strane, vidimo takvu metodu u „Padu crnog jastreba“, gdje neprijatelje, Somalijce vojnici nazivaju „žgolje“⁴⁵, oduzimajući im na takav način svaku ljudskost. U kontekstu „Spašavanja vojnika Ryana“, svi su „nacisti“, ili pak u kontekstu rata na ovim prostorima 90-ih, svi su bili „četnici“ i „ustaše“, dvije dehumanizirane i nehumane tvorevine jezika.

⁴⁴ <http://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=67350>

⁴⁵ „skinny's“(u originalu)

Žižek je pisao o „nasilju jezika“, te se pita: „što ako ljudi nadmašuju životinje u sposobnosti za nasilje upravo zato što imaju *moć govora*?“. Te objašnjava: „Kad zlato imenujemo „zlatom“, time nasilno izdvajamo njegov metalni oblik iz prirodne teksture i upisujemo u njega naše snove o bogatstvu, moći, duhovnoj čistoći itd., što nema nikakve veze s neposrednom stvarnošću zlata kao takvog“⁴⁶. Žižek objašnjava ono što smo već natuknuli, za čovjeka je *označeno* pitanje fantazije, a gdje ima fantazije, ima i žudnje. Stoga Žižek piše: „...upravo je jezik taj koji tjera našu želju⁴⁷ (žudnju) preko prihvatljive granice, pretvarajući je u „želju (žudnju) koja sadrži ono beskonačno“, podižući je na razinu apsolutnog nastojanja koje nikad ne može biti zadovoljeno.“⁴⁸ Drugim riječima, upisujući fantaziju u neki objekt, mi također pozicioniramo i našu žudnju u odnosu na taj objekt (fantazija je scenarij žudnje, kao što smo vidjeli u prošlom poglavlju), stoga možemo „neopisivo“ mrziti „nekoga“ i naša mržnja (jednako kao i žudnja) nikada ne može biti zadovoljena, jer više ne mrzimo tu osobu, taj objekt, već našu fantaziju koju smo nalijepili na taj objekt/subjekt putem jezika. Recimo da imamo referendum na kojem postavimo pitanje, „trebamo li uvesti smrtnu kaznu za teroriste?“. Mnogima bi bilo lagano odgovoriti na to pitanje potvrdno, međutim, što ako je „terorist“ u pitanju djevojka koju je netko prisilio da na sebe stavi bombu? Žižek tu navodi primjer iz nacističke propagande: „...ono na što reagiraju nije neposredno postojanje Židova, nego slika/figura „Židova“...“ On tu naravno govori o „mentalnoj slici“, odnosno o *označenom*. Nije zbilja „ono na što reagiraju“, već vlastita „slika/figura“, odnosno „mentalna slika“ *označenog*. Te zaključuje: „...istinska meta njegova bijesa upravo je ta fantazmatska dimenzija“.⁴⁹

Dakle, kao što vidimo, i jezik, čovjekove „racionalne“ misli su prožete kaosom fantazije i žudnje. Međutim, sve što smo naveli, stavlja „moć“ interpretacije u ruke „interpretatora“, ali zasigurno određene strukture mogu proizvesti i nametnuti određenu interpretaciju, inače bi sve ovisilo samo o onome koji interpretira.

Nataša Govedić u svojoj knjizi „Varanje vremena“ postavlja pitanje „kako je komunikacija uopće moguća, kada sudionici komunikacije pod izričajima koje koriste nužno ne podrazumijevaju isto značenje? (odnosno istu „interpretaciju“)“⁵⁰. Njen odgovor se nalazi u sferi *retorike*, odnosno

⁴⁶ Slavoj Žižek: O nasilju, str. 55.

⁴⁷ Radi se o prevoditeljevoj pogrešci, jer ovdje Žižek piše o *objet petit a* koji je objekt-uzrok žudnje, a ne „želje“.

⁴⁸ Slavoj Žižek: O nasilju, str. 58.

⁴⁹ Slavoj Žižek: O nasilju, str. 59./60.

⁵⁰ Nataša Govedić: Varanje vremena, str. 13/17.

uvjeravanja. Ali u što točno uvjeravamo, na kojoj razini? Pa na emocionalnoj naravno, na razini intenziteta. Od antike, do danas, stvari se na tom planu nisu promijenile. Kada je Ciceron rekao da su tri najvažnija čimbenika svakog govora „prvo izvedba, drugo izvedba i treće izvedba“ sigurno nije pretpostavio nekoga poput Trumpa, ali Trump potvrđuje njegovu tezu svojim govorima koji nemaju nikakve supstance, ali imaju „izvedbu“ i „pojedine prave riječi“, odnosno *intenzitete*. Theodor Adorno pripisuje slične attribute fašističkom demagogu čiji govori nisu racionalni, niti iskazuju racionalne ciljeve, već su orijentirani na *ad hominem* napade koji imaju za svrhu potaknuti emocije i umjetno kreirati određene veze (nelegitimne veze između *označenog* i *označitelja* tako što na mjesto označitelja stave *intenzitet*) među sljedbenicima, poput recimo antisemitizma u Hitlerovim govorima, koji su trebali značiti da će svi problemi Njemačke biti riješeni holokaustom.⁵¹

Takva ambivalencija značenja (nelegitiman spoj *označenog* i *označitelja*) je zanimljivo predstavljena u filmu „Ničiji sin“, s pjesmom „Ko to kaže, Srbija je mala“ koju glavni lik pjeva kroz cijeli film (autori su instinktivno shvatili da posrijedi upravo mora biti pjesma, radi *intenziteta*). Glavni lik je bio hrvatski vojnik kojeg su zarobili srpski vojnici, te su ga zajedno s ostalim zarobljenicima slali u minsko polje dok je ta pjesma treštala s megafona. Ambivalentnost značenja te pjesme odgovara radnji i ambivalentnosti identiteta glavnog lika. Međutim, s retoričke strane, ili s pozicije „značenja“ ta pjesma ima dvije strane. Istovremeno je „četnička“ domoljubna pjesma koja priča o ideji „Velike Srbije“, ideji koja je glavnog lika stajala obje noge i osudila ga na patnju, ali istovremeno ju on preuzima kao svojevrsni ratni poklič za svoje unutarnje borbe i borbe s okolinom koja doživljava rat u kojem je izgubio sve, kao svoju „svetinja“ (*konstitutivni mit*). Zaključak filma je ironičan stoga što ga branitelji koji su proživjeli isto što i on, ubijaju jer pjeva pjesmu koju su pjevali njihovi krvnici. Dakle, ista pjesma, isti *označitelj*, odnosno ista „akustična slika“, predstavlja drugačije *označeno*, odnosno drugačiju „mentalnu sliku“ kod njega i kod slušatelja (iako je on naravno svjestan toga i koristi to da bi počinio samoubojstvo tuđom rukom).

Kako je moguće da isti *označitelj* kreira dvije različite interpretacije? Tradicija i iskustva rata su podjednaka između glavnog lika i „branitelja“. Odgovor se nalazi u *zainteresiranom pogledu*, u *pasivnoj sintezi*, odnosno u različitim iskustvima i različitoj osobnosti interpretatora.

⁵¹ Theodor Adorno: Dialectic of Enlightenment, The Fascist Propaganda str. 140/141.

Međutim, kako, ako smo vladajuća struktura, se možemo uvjeriti da će naš *označitelj* producirati baš ono *označeno* koje želimo?

Barthes je kao primjer mitske retorike analizirao naslovnicu časopisa *Paris Matcha* 1995. godine, odnosno fotografiju koja prikazuje mladog Afrikanca odjevena u francusku odoru, s vojničkim pozdravom i pogledom skrenutim najvjerojatnije u pravcu francuske zastave. „No bio ja naivan ili ne, itekako vidim veliko Carstvo, da svi njezini sinovi, bez razlike po boji kože, vjerno služe pod njezinim barjakom te da je onima koji kleveću tobožnji kolonijalizam najbolji odgovor revnost s kojim crnac služi svojim navodnim tlačiteljima.“⁵² U mitologiziranom sistemu, *označitelj* je taj crni vojnik, dok je *označeno* namjerna mješavina nacionalnosti, imperijalizma i militarizma, a po Barthesu, ta vidljiva prisutnost *označenoga* je ono po čemu se raspoznaje mit. Drugim riječima, ako želimo da naš *označitelj* producira točno određeno *označeno* u umu interpretatora, moramo mu „pokazati“ što želimo tako što ćemo, logično, *označeno* učiniti donekle vidljivim. Međutim, mi bi nadopunili tu Barthesovu tvrdnju upravo konceptom intenziteta, ponekada nije nužno vidjeti samo *označeno* kroz *označitelja*, ponekada je dovoljno vidjeti onoga koji prenosi poruku i iz njega iščitati *označeno*, odnosno intenzitet. Naime, govori „fašističkih demagoga“ funkcioniraju stoga što sljedbenici znaju da su oni fašistički demagozi i što su svjesni, ne samo njegovih stavova, već i na emocionalnoj razini, intenziteta koji im ta činjenica pruža. Trumpov govor može funkcionirati samo ako ga drži Trump. To je sukus zagonetnog videa „Provjerenog“ s podnaslovom „Neka bude i gore, ali samo nek je desnica“⁵³, gdje ništa za intervjuirane ljude koji su glasali „desno“ nije relevantno osim vladavine „desnice“. Naravno radi se o emocionalnoj vrijednosti, intenzitetu koji za njih predstavlja *označitelj* „desnica“.

Sažetak

U ovom poglavlju smo ilustrirali kako je i sam jezik otvoren „kaosu fantazije“, kako jezik upisuje fantaziju u objekte i subjekte, kako od ljudi kreira ne-ljude, koji više nisu ništa više od određene riječi. To je strahovito i apsolutno užasno „nasilje jezika“, pogotovo stoga što jezik oblikuje naše misli. Jezik je ovdje da omogući i pojednostavi komunikaciju, ali upravo je pojednostavljivanje komunikacije izvor nasilja. Riječi, odnosno *označitelji* vrlo lagano gube vezu

⁵² Roland Barthes: *Mitologije*, str. 143.

⁵³ <https://dnevnik.hr/vijesti/hrvatska/provjereno-istrazilo-reakcije-biraca-u-utvrdama-sdp-a-i-hdz-a---450351.html>

s pripadajućim označenim i umjesto stavljaju intenzitet, nešto iracionalno, nejasno, emocionalno. Demonstrirali smo kako označitelj može biti interpretiran na više načina, te kako se interpretacijom može u određenoj mjeri manipulirati, putem mitologizacije koja se sastoji od prikrivenog, a ponovo, za određene grupe ljudi vidljivog označenog.

U Scenariju „Nepodnošljiva lakoća destrukcije“, glavni lik konstantno mora birati razne pristupe da „prenese poruku“, da uvjeri ljude u ispravno značenje označenog. Recimo, u scenama unutar Borovog, on ljude srpske nacionalnosti mora uvjeriti da spuste barikade. Pošto je na početku neuspješan, jer nikako ne može srušiti mitologizirano označeno koje su oni protumačili u Srpskoj propagandi, ali i Hrvatskoj propagandi koja govori o „četničkim teroristima“, on pribjegava „obiteljskom mitu“. Mitu koji govori o tome da obitelj uvijek pati u ratu. Njegov cilj je da interpretatori počnu fantazirati o konceptu spašavanja vlastite obitelji. Kada glavni lik traži spas svoje obitelji, on „nameće“ ideju spasa drugima s nadom da će iščitati intenzitet, te neće moći odoljeti a da se ne identificiraju s njegovim pozivom na spas njegove obitelji, kao da je riječ o spasu njihove obitelji.

4. PRIMJENA PRIKAZANE TEORIJE NA EGZAKTNOM PRIMJERU

Odlučili smo proći kroz sve teorijske mehanizme, na primjeru filma „Kako je počeo rat na mom otoku“, koji je dovoljno opširan da možemo prikazati funkciju cijele teorije. Fokusirati ćemo se na Aleksu, jednog od glavnih likova i definitivno jednog od najinteresantnijih likova hrvatske kinematografije. Znači, nanovo ćemo demonstrirati kako točno teorija koju smo predstavili funkcionira, te kako nam daje uvid u inače sakrivene, a istovremeno iznimno relevantne značajke određenog filma.

4. 1. Aleksa

Aleksa je jedan od najzačudnijih i najmisterioznijih likova u filmu „Kako je počeo rat na mom otoku“ ako njegov karakter pogledamo zdravorazumski. Stvoren je po uzoru na stvarne oficire JNA koji su živjeli u Hrvatskoj i upravljali raznim kasarnama na području Hrvatske i koji su, kada je „Domovinski rat“ počinjao, s fanatičnim žarom se držali svojih pozicija, te su u nekim

slučajevima, kao u slučaju kasarne u okolici Bjelovara, dizali kasarne u zrak, osuđujući sebe i sve unutar kasarne (kao i neke u bližem radijusu) na smrt.

Danas o takvom fanatizmu možemo govoriti samo u kontekstu ISIS-a i sličnih terorističkih organizacija koje imaju bombaše samoubojice u svom arsenalu. Takve ljude, mi „normalni“ gledamo kao „čudne“, „strane“, „poremećene“ itd. Lakše ih je promatrati takvima kada dolaze iz „stranih sredina“, poput Sirije, no što kada dolaze iz iste sredine kao i „ti“? Najlakši protuargument bi bio da se radi o pojedincima, međutim, kao i u filmu, tako i u stvarnosti, ti oficiri su imali lojalne vojnike koji su slijedili svog nadređenog u ubojstvo i samoubojstvo.

Sad znamo reći da je posrijedi fenomen *heroizma*. Možemo zaključiti kako posrijedi nije bila ništa veća ludost, od zablude da bogatstvo ili posjedovanje obitelji ili nekog objekta čini od nas *heroje*. Na tom primjeru vidimo „nužnu fantaziju“ koja se rasplamsala do ekstrema. Vidimo na snazi zabludu „tijelo nije bitno“, vidimo Aleksu koji se odlučuje za *heroizam*, te možemo zamisliti da je samo mali mitološki pomak dovoljan da doista možemo Aleksu promatrati kao *heroja*. Zamislimo da je ovo film o drugom svjetskom ratu, da je Aleksa američki ili partizanski vojnik, dok su Hrvati nacisti, te da „dobri“ ne žele predati oružje neprijatelju. U takvom mitološkom kontekstu, Aleksa bi bio *heroj*, odnosno, Aleksa upravo je takav *heroj* u svom umu.

Stoga, pravo i potresno pitanje bi bilo, „što ako su 'ti' ljudi poput Alekse i terorista, 'oni' koji fantaziju *heroizma* doživljavaju 'ozbiljno'? Kao što smo „upozorili“ na kraju drugog poglavlja, „Čovjek može povjerovati da je njegova fantazija, njegova žudnja, stvarna, legitimna i tu nastaje opasnost.“

„Kako je počeo rat na mom otoku“, između ostaloga crpi svoj humor, kao i psihološku uvjerljivost iz Aleksine pretjerane „ozbiljnosti“. Roko (Ivan Brkić) i Murko (Predrag Vušović) su u odnosu na Aleksu neformalni, „neozbiljni“ i samim time, pravi vojni subjekti, za razliku od Alekse, koji je smrtno ozbiljan, posve uvjeren u mitološki konstrukt JNA i svoju mitološku ulogu *heroja* kao major JNA. Zašto je on ozbiljan? Ozbiljan je naravno stoga što, za razliku od Hrvata, shvaća svoju „nužnu fantaziju“ ozbiljno, točnije, „kači“ svoju „nužnu fantaziju“ i superego na mit JNA te stoga za njega uložiti nadmašuju uopće tijelo i stvarnost koliko su bitni i „ozbiljni“. On živi „uzvišenu priču“ heroja i zlikovaca kakva je destilirana u primitivnoj Jugoslavenskoj propagandi (o čemu ćemo više kasnije). Naime, moramo shvatiti lekciju iz prvog poglavlja „*ispravnost nas čuva od smrti*“, da je za Aleksu, biti „ispravan“ istoznačno s njegovom pozicijom majora JNA.

Aleksa nikako nije u povoljnoj situaciji, kroz cijeli film, on je pod iznimnim stresom, rastrgan je, pati. Njegova patnja nam zapravo govori kako je sve „loše“ što čini, zapravo njegova žrtva za „ono više“, odnosno, djeluje po svojoj „nužnoj fantaziji“ i superegu, služeći „pravednim“ „višim silama“. Sukus samoga filma je: „Aleksa, vrati se doma, skuvala sam ti pašta-šutu!“. Što naime ta replika označava? Stvarnost zahtjeva hrvatske strane. „Aleksa vrati se!...“ ali jedino što za tebe imam je „pašta-šuta“ Radnja cijelog filma je destilirana u toj rečenici. Hrvati žele Aleksu natrag, ali cijelo vrijeme mu nude... „ništa“, barem iz njegove perspektive, jer sada je konačno bitan, sada je konačno *heroj*, što Hrvati ne razumiju i stoga ga ne mogu „vratiti“. Kada Aleksa komentira da se neće predati „vodoinstalateru“, to nije prvenstveno stvar ponosa, već za njega posve nezamisliva kategorija predaje svog *heroizma*. Jedini trenutak u kojem se Aleksa pokoleba jest kada mu žena govori preko megafona kako ga treba, kada mu ostavlja opciju da bude obiteljski tip *heroja*.

Nadalje, ono što se očigledno nameće kao odgovor jest da on svoj život na otoku nije doživljavao toliko vrijednim, nije podržavao njegovu „nužnu fantaziju“ u odnosu na svoju „posebnu“, *herojsku* majora JNA, što nam ilustrira scena u kojoj Aleksina žena prvo nagovara Aleksu, gotovo ga uvjeri da se preda, no onda počinje spominjati njegovu ljubavnicu i ljutiti se zbog toga, što na komičan način predstavlja jako ozbiljan problem. Aleksa je „ozbiljan“, spreman žrtvovati sebe i druge stoga što nije bio zadovoljan, a pozicija u JNA mu daje osjećaj „više vrijednosti“, ispunjava kriterije njegove „nužne fantazije“. Tek nam *nezainteresiran* pogled na situaciju pomaže uvidjeti mehanizme žudnje koji se sakrivaju u pozadini.

Sekvenca filma „Kako je počeo rat na mom otoku“ koja nas najbolje vodi do razumijevanja mehanizama Aleksine žudnje je ona „kreacije“ pukovnika Kostadinovića i njegovog djelovanja u kasarni. To je sekvenca u kojoj lik Blaža Gajskog, stavljaju u uniformu pukovnika i uče ga Jugoslavenskim „parolama“, ali sada znamo reći da se radi o *intenzitetima* koji su zapravo nelegitimna sinteza *označenog* i *označitelja* (npr. „Situacija u zemlji je složena... povampirene aveti... neprijatelj nikad ne spava...“ itd. u kojima je bitno ne reći ništa, ali da se golica *intenzitet*) koje bi uvjerile Aleksu da je Gajski doista pukovnik Kostadinović, jer se racionalni kontekst može sakriti iza *intenziteta*, odnosno emocija.

Tu vidimo onu lekciju iz marketinga, vidimo mehanizam upisivanja fantazije kakav je prisutan u objektu-uzroku žudnje i situaciji gdje *označeno* postaje fiktivna kategorija koja se naknadno mijenja za stvarnu vrijednost. Odnosno, vidimo Kostadinovića koji je od sebe napravio

Aleksin *objet petit a*, kako bi mogao ostvariti svoje ciljeve. Što je istoznačno: „Žudite biti slobodni? Kupite ovaj kabriolet!“. Posjedovati objekt ili u ovom slučaju, biti objekt koji je objekt-uzrok žudnje za drugoga, stavlja nas u nadređenu poziciju.

Stoga, dok promatramo „Kostadinovića“, ne promatramo njegov objekt-uzrok žudnje, već Aleksin. Nije bez razloga odnos Alekse i „Kostadinovića“ unutar linija gdje Aleksa zapravo stalno traži od „Kostadinovića“ da nešto napravi kao da je njegova odavno žuđena „igračka“; podigne moral vojnika, pregleda vojnike, položaje itd., čineći to ponizno, ali zapravo dajući ultimatum (jer da neku od „molbi“ „Kostadinović“ ne ispuni, smatra se da bi bio raskrinkan, što zapravo ostavlja dojam kao da se zna da je Kostadinović lažan, ali Aleksina žudnja je ta koja ga sakriva) jer „Kostadinović“ ima veći čin, no de facto, „Kostadinović“ je za Aleksu poput amuleta *intenziteta* s kojim želi blagosloviti mitološku strukturu unutar kasarne.

Što točno vidimo ovdje? Vidimo suodnos „nužne žudnje“ i „nužne fantazije“, Aleksina „nužna žudnja“ jest ona osnovna, za sigurnošću, koja naravno pozicionira tu žudnju u kroz „fantaziju o veličini“, fantaziju da ga se „doživljava ozbiljno“, kao *heroja* itd. Naime, što Aleksa dobiva ako „ga se doživljava ozbiljno“? Dobiva legitimaciju svoje „nužne žudnje“, jer ako ga se doživljava ozbiljno, to znači da je njegova fantazija „stvarna“.

Stoga Kostadinović dolazi kao „melem“ za fantaziju, jedini koji može zalijepiti pukotine u njoj, Kostadinović uspijeva kao lik samo zato jer je Aleksino oruđe. Zamislimo to drugačije, zamislimo da Kostadinović nije reagirao ni na koji Aleksin zahtjev ili uputu, kao što bi zapravo vojnik višeg čina ne bi ni reagirao, film bi izgubio na uvjerljivosti. Razlog za početak, naravno leži u problemu „nemogućeg pogleda“, gledatelj zna da je Kostadinović lažnjak, te leži u problemu tjelesnosti, stoga što Kostadinović nije bitan ni na kojoj razini osim kao tijelo-spektakl, odnosno „ono više od tijela“.

Nadalje, Aleksa zapravo zna da je Kostadinović lažnjak, ali ne želi sam sebi to priznati, jer je njegova žudnja previše investirana u „nužnu fantaziju“ koju Kostadinovićevo tijelo-spektakla omogućuje. Ono što naime vidimo je konkretan politički i društveni učinak odnosa s javnošću te persona političara i moćnika. Poanta političara i moćnika je oduvijek bila reflektiranje žudnje, stoga kako vidimo, vrlo često nije bitan djelotvoran učinak, već djelotvorna fantazijska i emocionalna podrška, *intenzitet*. Ona je, da se tako izrazim, prva i zadnja linija obrane od stvarnosti, obrane od faktora koji narušavaju „nužnu fantaziju“ i onemogućuju rast „nužnoj žudnji“. Također vidimo još jednu osnovu, apeliranje na Aleksin superego od strane

Kostadinovića, to je ključni dio („treća zabluda“ iz prvog poglavlja), koji između ostaloga utjelovljuju parole (kao direktive superega) i Kostadinovićev viši položaj, koji ponovo pružaju osjećaj smisla. No da bi Kostadinović mogao imati tu funkciju, mora biti *pronađen*.

Pogledajmo pojmove *pronađeno* i *proizvedeno*. Ta dva pojma su dio koncepta koji nam govori da čovjek može slijediti ili obožavati nešto ili nekoga, samo ukoliko je pod iluzijom da je taj predmet ili netko na svojoj poziciji u mitološkoj strukturi, tamo „oduvijek, poradi svojih unutarnjih kvaliteta, odnosno da je *pronađen* na toj poziciji, što se nadovezuje na „nužnu fantaziju“ i „četvrtu zabludu – heroj je jedan od nas“ iz prvog poglavlja, gdje upravo odstojanje od heroja, u ovom slučaju Kostadinovića koji slobodno prolazi kroz redove Hrvata kao kakav *deus ex machina*, poradi čega, samom svojom pojavom aludira na „više“. Žižek ilustrira taj koncept na primjeru kralja, ilustrirajući kako sljedbenici misle da je kralj, kralj (Žižek kaže Stvar) zato jer je poseban, dok je kralj Stvar samo zato jer sljedbenici slijede kralja. Kralj je *pronađeno*, *odgovor Realnog* bi bio „Božjom milošću kralj...“⁵⁴, kako su se kraljevi krunili, dakle „božanski“ *odgovor realnog*. Da bi razumjeli Aleksinu perspektivu, samo treba preskočiti scene *proizvodnje* „pukovnika Kostadinovića“ i vidjeti „veličanstven“ ulazak Kostadinovića u kasarnu. Tu se počinje nazirati apsolutni apsurd fragilnosti fantazije, jezika, pa samim time i čovjekovih misli, jer u samom svom korijenu one su neuvjerljive, uvijek ambivalentne i prepuštene manipulaciji.

4. 2. Kako je počeo rat na mom otoku

Nismo našli niti jedan film koji bolje ili točnije izbjegava zamke ratnog filma. Odnosno, ovo je, smatramo jedan od najboljih, ako ne i najbolji antiratni film koji smo imali prilike gledati. On ismijava sve četiri „zablude“ iz prvog poglavlja; tijelo ovdje je bitno, nema one „dramatične uzvišenosti“ ili potrebe za „višom žrtvom“, osim od strane očitog fanatika, Alekse koji je temeljito ismijavan upravo stoga što je film svjestan „prve zablude“. Zatim, ovaj film se ne pretvara da ne žudi rat, već ga doista ne žudi iz očitih razloga, svi glavni likovi rade na tome da spriječe rat i kada on počne, film prestaje. Film se ne pretvara da „ispravnost čuva od smrti“, što je treća zabluda, svi likovi su „neispravni“, te u konačnici, jedini „heroji“, se prikazuju kao luđaci. Stoga ovdje *heroji* ne postaju gospodari, dapače jedini lik koji bi odgovarao definiciji heroja je Aleksa uz lika Blaža Gajskog, no nijedan od njih ne ulijeva osjećaj sigurnosti. Ovaj film svim stavkama briljira po

⁵⁴ Slavoj Žižek, Gledanje iskosa, str. 76-80.

kriteriju antiratnog filma, a da nije nimalo „mučan“, neugodan u svojoj delegitimaciji fantazije, dapače, postiže više ismijavanjem „nužne fantazije“ koja podržava nacionalističke *heroje*, nego ozbiljan i mučan antiratni film.

Glavne lekcije žudnje iz filma se nalaze u scenama s Navojcem u kojima on glumi lažnog Slovenca, Kostadinovićevog vozača. Te scene su iznimno duhovite, Navojec u njima prikazuje seksualni odnos s nekom hipotetskom djevojkom, Slovenkom, pritom se koristeći tijelima drugih vojnika da isto ilustrira. Te scene su ovdje radi igre sa žudnjom. Zašto lik kojeg utjelovljuje Navojec uopće ide tim smjerom? Zato da zadobije povjerenje i pozornost drugih vojnika. Što on radi da bi zadobio to povjerenje? Neprestano kreira scenarij žudnje, u ovom slučaju seksualne žudnje. On demonstrira moć stvaranja fantazmatskog scenarija, odnosno fantazije u koji se investira žudnja. To se najbolje ilustrira činjenicom da je nagovorio dva vojnika da zajedno imitiraju seksualni odnos, dok on priča o drugom fantazmatskom odnosu. On doslovce zrcali ono što čini Kostadinović. Najbolji način da se ljudima manipulira, jest da im se da fantastični scenarij i to upravo scenarij koji odgovara „nužnoj žudnji“. Naime, seks je za vojnike tamo, stvar „onog višeg“.

ZAKLJUČAK

U zaključku nećemo ponovo prolaziti kroz cijelu teoriju, već ćemo se osvrnuti na najbitnije veze ovog teorijskog rada i scenarija „Nepodnošljiva lakoća destrukcije“.

Naime, prilikom pisanja scenarija poprilično se oslanjalo na psihoanalitičku teoriju, jer je po nama glavno pitanje scenarija: „Kako je moguće da jedna osoba ima toliko drugačije motivacije, stavove itd., od svih drugih?“ Imali sam naravno neke emotivne i intuitivne uvide u odgovor na to pitanje, koje je najlakše objasniti ako kažemo da se glavnog lika doživljava kao „kartezijanskog subjekta“, kojeg ne vežu emocionalne veze s mitovima nacije, religije itd. Nekoga tko se nalazi gotovo isključivo u racionalnoj sferi, ali do koje je mjere to uopće moguće?

U tome su uvelike pomogle sljedeće perspektive; perspektiva „poricanja smrti“, odnosno perspektiva koja jasno objašnjava kako je glavni čovjekov problem, odnosno njegova temeljna situacija ta da posjeduje „božanski“, beskonačan um i iznimno ograničeno, smrtno tijelo. Pošto

čovjek ne može pomiriti te dvije oprečne krajnosti, u stvarnosti, on to mora činiti kroz fantaziju. Upravo iz fantastičnog pokušaja pomirenja te dvije oprečne krajnosti, proizlazi sva kultura, umjetnost, koncept heroja itd., doslovce, sva ljudska djelatnost. Ta teorija je primijenjena na film, posebice na ratni film, na način da su oni elementi koji u ratnom filmu čine rat poželjnim u scenariju „Nepodnošljiva lakoća destrukcije“, negirani.

Zatim, korištena je perspektiva „žudnje“ koja se većinski oslanja na Žižekovu teoriju. Problem žudnje, spojen s perspektivom „poricanja smrti“, nam objašnjava nešto što se u marketinškoj teoriji već zna desetljećima, čovjekova osnovna žudnja je žudnja za sigurnošću, „poricanjem smrti“, a fantazija, nije scenarij u kojem mi ispunjavamo žudnju, već je sam scenarij žudnja. U scenariju „Nepodnošljiva lakoća destrukcije“, žudnja je razlomljena i u njegovoj cjelokupnosti, gotovo ju je nemoguće investirati. Naime, gotovo do zadnje trećine scenarija, čini se da se žudnja može investirati u sposobnost, odnosno heroizam glavnog lika. Međutim, na kraju se ona razbija, i ne samo to, scenarij sam je dizajniran tako da glavni lik, ne samo odolijeva žudnji, već da ju i relativizira koliko može, što je materijalizirano u scenama u kojima glavni lik Tvrtko odlazi u „trošni dućan“ i tamo kupuje „besmislene stvari“. Time se želi ilustrirati, ne samo izostanak jeftinog smisla kakav pruža investiranje žudnje u nacionalizam, religiju, heroizam itd., već i besmisleno stanje čovjeka koji nije investirao žudnju u jeftini smisao, što je smatramo jedan od glavnih problema današnjice, ne znamo kamo investirati žudnju, što možda najbolje oprimjeruju filmovi katastrofe koji, iako Zemlji prijeti uništenje, rješenja za spas planete su i dalje ograničena ekonomskim prilikama. Naša žudnja ili mora biti investirana u već etablirane sifone, ili lebdi u „trošnom dućanu“ nad besmislenim stvarima. Odnosno, naša žudnja uvijek lebdi u trošnom dućanu nad besmislenim stvarima, ali ovisi o nama kako to tumačimo, je li za nas to nešto posebno i smisljeno, ili besmisleno.

Ono što, pogotovo u filmu, u velikoj mjeri određuje „smisao“, jest agencija superega, u „Spašavanju vojnika Ryana“ je stoga dodano, na Rodatov originalni scenarij, Lincolново pismo, zajedno s krajem u kojem stari Ryan ispituje grob je li zavrijedio Millerovu žrtvu, upravo stoga što to gledatelju daje dojam da se radi o „mističnim, višim silama“ koje vode radnju i „blagoslivljaju ju“ posebnim značenjima u odnosu na koje se isplati žrtvovati. Isto je prisutno čak i u „Idi i Smotri“, ali iz drugih razloga, tamo glavni lik, prije nego što pakao krene, gazi gnijezdo od neke ptice, ta ptica ga kasnije proganja, te „likuje“ dok glavni lik spoznaje da su mu nacisti ubili majku i dvije male sestre. Taj element superega je onaj koji daje osjećaj smisla, jer je superego

najviša agentura u čovjekovom umu, prvotno povezana s roditeljima, zatim s „onim višim“. Taj ambigvitet smisla se zatim spaja s mitološkim strukturama.

U scenariju „Nepodnošljiva lakoća destrukcije“ htjelo se, u što većoj mjeri izbrisati agenturu superega, na meta-razini, djelovanje likova i dalje je oblikovano njihovom moralnošću itd., ali same „nesreće“ nisu posljedice „viših sila“. Recimo, da je suprotno, likovi bi posjedovali *hamartiu*, Čedomir bi na početku, npr. izašao da zapali cigaretu ili bi radio nešto barem malo loše, a Tvrtko bi pred svoju smrt ili bio ponosan, pa bi to dalo smisao njegovoj smrti, ili bi pak ispao mučenik kao u „Hrabrom srcu“ koji do kraja umire za svoje ideale. To je također vezano i za koncept „nemogućeg pogleda“ u kojem se spektakl smrti heroja doživljava kao nešto što gledatelj vidi, stoga sam odlučio na kraju, kada su Tvrtko i savjetnik mrtvi, do što veće mjere maknuti fokus s njihovih tijela, sa spektakla i fokusirati se na debilno i besmisleno govorenje policajaca koji ih okružuju, time, nadamo se, razbijajući „smisao“ heroizma i pokazujući smrt kakva je, igra u kojoj kad igrač je izbijen, nestaje, igra se sada fokusira na druge.

LITERATURA:

- Adorno, Theodor, Dialectic of Enlightenment, Stanford University Press, 2007.
- Barthes, Roland, Mitologije, Naklada Pelago, 2009.
- Becker, Ernest; Poricanje smrti, Zagreb, Naprijed (biblioteka psiha) 1987.
- Buchanan, Ian; Deleuze and Guattari's Anti-Oedipus, A Reader's Guide, continuum, 2008.
- Camus, Albert, „The Fall“, New York, Vintage Books, 1956
- Dichter, Ernest; Buđenje želja, Novi Sad, Psihopolis institut 2014.
- Govedić, Nataša; Varanje vremena, Zagreb, Izvori, 2002.
- Hedges, Chris; War is a force that gives us meaning, New York, Public Affairs 2002.
- Jeavons, Clyde, A Pictorial History of War Films, 1976.
- Klein, Naomi; No logo, Zagreb, VBZ, 2002.
- Rodat, Robert, Saving Private Ryan,
- Schechter, Jeffery Alan; My story can beat up your story!, U.S.A., Michael Wiese Productions, 2011.
- Žižek, Slavoj, Gledanje iskosa, Zagreb, Drugi smjer, 2013.
- Žižek, Slavoj, The plague of fantasies, London, New York, Verso, 2008.
- Žižek, Slavoj, O nasilju, Zagreb, Naklada Ljevak, 2008.

FILMOGRAFIJA:

- Carstvo sunca, Steven Spielberg, 1987.
- Dead Snow, Tommy Wirkola, 2009.
- Fontana života, Darren Aronofsky, 2006.
- Gospodar prstenova; Povratak kralja, Peter Jackson, 2001.
- Hrabro srce, Mel Gibson, 1995.
- Idi i smotri, Elem Klimov, 1985.
- Kako je počeo rat na mom otoku, Vinko Brešan, 1996.
- Kraljevstvo nebesko, Ridley Scott, 2005.
- Last week tonight with John Oliver, 2014.
- Melankolija, Lars Von Trier, 2011.
- Ničiji sin, Arsen A. Ostojić, 2008.
- Pad crnog jastreba, Ridley Scott, 2001.
- Paths of glory, Stanley Kubrick, 1957.
- Patton, Franklin J. Schaffner, 1970.
- Sedam samuraja, Akira Kurosawa, 1954.
- Spašavanje vojnika Ryana, Steven Spielberg, 1998.
- The Patriot, Ronald Emmerich, 2000.
- Time and the Conways, Mark Vardy, 1985.
- Vrtlog života, Sam Mendes, 1999.
- War Machine, David Michod, 2017.