



**HORVAT, SREĆKO
'PITANJE JE TKO
JE GOSPODAR
— I TO JE SVE'**

HORVAT, SREĆKO 'PITANJE JE TKO JE GOSPODAR – I TO JE SVE'

Dosad neobjavljeno poglavlje iz knjige *Diskurs terorizma*, čija je publikacija planirana za 2008. godinu u izdanju zagrebačkog AGM-a.

ONI O KOJIMA NE GOVORIMO

Premda od kritičara nije dočekan naročito dobro, štoviše većinski broj ocjena uglavnom je bio negativan, *Zaselak* (2004.) M. Nighta Shyamalana, najpoznatijeg po *Šestom čulu* (1999.), govori nam nešto bitno o suvremenom terorizmu. Radnja je smještena u jedan zaselak iz 19. stoljeća u kojem njegovi mještani vode idiličan život po svemu nalik na Utopiju. Izuzev jednog detalja: u šumi koja okružuje njihovo mjesto vrebaju tajanstvena čudovišta. Iz tog razloga oko zaselka je postavljen zid i stražarnica, a u samom mjestu, unatoč sretnoj svakodnevici, postoji permanentni strah od šume. Kad jednog dana u zaselku pronađu mrtvo janje oderane kože, ubrzo se proširi panika i vidimo kako na školskom satu učitelj djecu upita tko je počinio to gnusno djelo. Ona jednoglasno odgovaraju 'Oni o kojima ne govorimo', a učitelj im objasni: 'Oni o kojima ne govorimo već godinama nisu prešli naše granice. Mi ne ulazimo u njihovu šumu, a oni ne dolaze u našu dolinu. Primirje je.' Ubrzo saznajemo da između šumskih čudovišta i mještana postoji stanoviti prešutni dogovor: oni neće odlaziti u šumu, a ovi neće ulaziti u selo. Međutim, ispostavlja se da je jedan mentalno zaostali mladić Noah Percy (Adrien Brody) znao otići u šumu (čudovišta su ga, dakako, poštedjela jer je 'bolestan') i tamo brati crvene bobice. Već smo u početnoj sceni filma, kad dvije djevojke metu trijem kuće i pronađu crveni cvijet pa ga brže-bolje zakopaju ispod zemlje, mogli naslutiti da nešto nije u redu s crvenom bojom – sada to postaje jasno: crvena boja na neki način privlači čudovišta, šuma je puna takvog crvenog bilja, pa stoga mještani izbjegavaju svaki kontakt s tom bojom. Za razliku od 'opasne' boje, postoji i 'sigurna' boja – to je žuta, kao što možemo vidjeti iz odjeće i zastava mještana. Dakle, odlazak u šumu nije dopušten i to zato jer krši 'primirje' sa tajnovitim šumskim čudovištima, Onima o kojima ne se ne govori. Kako je s Noaha skinuta sumnja, sljedeći osumnjičenik je Lucius Hunt (Joaquin Phoenix), povučeni mladić koji se nikako ne uklapa u 'idiličnu' zajednicu i koji je doista, iz znatiželje, u jednom trenu bio zakoračio izvan ograda svog sigurnog društva. U međuvremenu se u njegu zaljubila slijepa kćerka voditelja komune, Ivy Walker (Bryce Dallas Howard), s kojom Lucius polako razvija senzualnu i romantičnu vezu, pa tako dolazi i do priprema za njihovo vjenčanje. Međutim, na sam dan vjenčanja, Noah – kako saznajemo, zaljubljen u Ivy i ljubomoran na svog novog takmaka – dolazi do Luciusa i ubode ga nožom. Jedini način da ga se spasi jest lijek koji postoji jedino u gradovima, odnosno civilizaciji. Na taj će se put odvažiti hrabra Ivy, a mi gledatelji – u posljednjem, četvrtom okretu filma – saznajemo da je zaselak iz 19. stoljeća zapravo nepoznato mjesto koje se ni manje ni više nalazi u našem, 21. stoljeću. Osnovao ga je Edward Walker (William Hurt), otac slijepice Ivy, koji 70-ih godina, nakon što je brutalno ubijen njegov bogati otac, utopijsku zajednicu smjestio u 'imaginarni' prirodni rezervat (stvoren samo zbog ogromnog novca obitelji, pa je tako, kako

saznajemo na kraju filma, ograđen visokom ogradom i čak je zabranjeno nadlijetanje aviona) koji je trebao biti oslobođen zločina. No *Zaselak* nije tek film o utopiji, nemogućnosti idealnog društva i bliskosti svake utopije s distopijom.

'Na prvu loptu' moguća su tri temeljna tumačenja ove priče. Prvo je, dakako, najjednostavnije i *Zaselak* će usporediti s društvom britanskih Puritanaca ili Amiša. Kako Puritanci danas u svom izvornom obliku više ne postoje, to će se tumačenje usmjeriti na Amiše. Baš kao što su se oni odrekli tekovina moderne civilizacije kao što su struja i automobili, tako su i mještani Zaselka odustali od svega toga zbog svoje (moralne) 'čistoće'. Najočitiija paralela je pak ona separacije od vanjskog svijeta: Amiši i danas žive usred razvijenih mjesta SAD-a, gdje ih se ponekad na cesti može vidjeti u njihovoj tradicionalnoj i staromodnoj odjeći ili kako kao prijevozno sredstvo umjesto automobila i dalje koriste kočije. Štoviše, Luciusova velika želja da istraži vanjski svijet, da otiđe po potrebne lijekove (što će mu se na kraju obiti o glavu, pa će sam biti taj koji treba lijek, a njegovu će 'misiju' preuzeti Ivy), također odgovara amiševskom konceptu *Rumspringa* – praksi da u adolescentnom dobu mladi pripadnici amiške zajednice imaju priliku napustiti Crkvu, otići u svijet ili, kako to kaže izvorni njemački termin, 'trčati' i 'skakati uokolo'. Drugo tumačenje je također jednostavno. *Zaselak* se može iščitati i kao ljubavna drama, kao još jedan holivudski mit o ljubavnom paru. Najprije se u Luciusa zaljubi mlada djevojka, a on je odbije. Zatim se u njega zaljubi Ivy, koja je ni manje ni više nego sestra prve odbijene djevojke. Za razliku od prve 'nesretne ljubavi', Lucius je, premda na početku nešto rezerviran, također zaljubljen u Ivy, ali se onda, kada se romansa već počinje razvijati, ispostavlja da je i Noah zaljubljen u Ivy. On ranjava Luicusa, a kako bi ga spasila, slijepa Ivy odlazi u vanjski svijet – u nepoznato – i na kraju filma se vraća. U tom bi se tumačenju, s pravom, moglo ustvrditi kako redatelj ponavlja holivudski mit o stvaranju ljubavnog para koji svojom ljubavlju nadilazi sve prepreke i koji se na kraju opet sjedinjuje. Štoviše, na posebnom dodatku DVD-verzije filma vidimo da je upravo ljubav glavni argument za proboj Ivy kroz sve nedaće i nepredvidljivosti šume. Na svom putu Ivy začuje čudne zvukove, prestraši se i zastane ispod drveta na koje su okačene sprave za stvaranje zvukova. Naravno, ona to ne vidi i kaže: 'Zbog ljubavi sam ovdje. Stoga te molim da me pustiš!' Ova scena bi se, dakako, mogla protumačiti i kao dokaz da fantazma uvijek nadživljava realnost, odnosno da je ponekad lakše vjerovati u iluziju nego prihvatiti stvarnost: premda joj je otac prije puta otkrio da Onih o kojima se govori zapravo nema, Ivy ipak povjeruje da se radi upravo o Njima i prestrašena istakne Ljubav kao glavni argument zašto bi je trebali ostaviti na miru. Time dolazimo i do trećeg mogućeg tumačenja filma. Baš kao što se ova scena može tumačiti kao 'bijeg od realnosti'

tako je i velik broj kritičara tumačio film kao 'korektnu odu konzervativizmu'. Glavni argument te kritike sastoji se u prigovoru da redatelj zapravo prikazuje svojevrсни postmodernistički 'povratak bitku'. Kako kaže Damir Radić, 'Shyamalan je vođu komune Walkera učinio zapravo praktikantom, heideggerovski rečeno, autentične egzistencije koja daleko od bezličnog i konformističkog svijeta obilježenog suvremenom tehnologijom smjera bitku. Kako bi njegovi mladi sumještani, opet heideggerovski rečeno, ostali otvoreni za otvoreni obzor bitka, kako bi tako dosegli punu bit egzistencije, oni, rekao bi Heidegger, moraju izdržavati ustrajanje u otvorenosti bitka, a to izdržavanje iskušava se kao tjeskoba ili briga.' (Nacional, 15. 11. 2004.) Kao konzekvencija toga, Edward Walker, vođa zajednice, interpretira se kao George Bush koji jednako tako, koristeći zlokobne potencijale 'šume', Ameriku poima kao povratak 'autentičnoj egzistenciji' i 'otvorenosti bitka'.

SEMIOLOGIJA GOSPODARA

Nijedno od tih tumačenja nije promašeno, ali sva ona iz vida ispuštaju potencijale filma koji nam mogu reći nešto više o 'našim', današnjim Onima o kojima ne govorimo. Vratimo se najprije izjavi učitelja koji na školskom satu zapravo prakticira indoktrinaciju i na djecu, u želji da se održi Utopija, prenosi uvjerenje da se ne smije ići u šumu: 'Oni o kojima ne govorimo već godinama nisu prešli naše granice. Mi ne ulazimo u njihovu šumu, a oni ne dolaze u našu dolinu. Primirje je.' Zar isto ne bi, u jednom Novom svjetskom poretku, gdje bi Rat protiv terorizma (nakon što su Amerikanci iscrpili naftne zalihe na Srednjem Istoku) završio primirjem, moglo važiti i za muslimane? A nisu li muslimani u Francuskoj (kao što su pokazale pobune 2005.) bili istinski Oni o kojima ne govorimo? Ne bi li se taj 'praiskonski' strah mještana od šumskih čudovišta mogao usporediti s temeljnim traumatskim događajem kad je točno 22 godine prije listopadskih pobuna 2005. godine 100,000 Arapa pohodilo Pariz u svrhu traženja vlastitih prava? Kao što znamo, *Marche des Beurs* je uvelike bio uvjetovan činjenicom da su Harkisi, urođenički Alžirci koji su se tokom poslijeratnih antikolonijalnih borbi za neovisnost borili za francuske interese, bili Oni o kojima se ne govori. Jer zašto reći da ih je oko sto tisuća—kao što pokazuje Dalila Kerchouche u svojoj knjizi *Destins du Harkis*—poginulo samo zato jer im je Francuska okrenula leđa i prepustila ih na milost i nemilost alžirskog Fronta za nacionalno oslobođenje koji se, što je bilo za očekivati, odlučio osvetiti zbog njihove podrške kolonizatorima. Da su muslimani u listopadu 2005. doista bili Oni o kojima se ne govori potvrđuje činjenica da su upravo potomci Harkisa, njihova djeca i unučad, a među njima, dakako, i druge etničke skupine, sada nastanjivali siromašna francuska predgrađa gdje je javni prijevoz uglavnom omogućavao samo dolazak do tvornice, dok *Banlieues* nerijetko nisu ni bila povezana s centrom. Kao i u filmu *Zaselak* tako i ovdje Oni o kojima ne govorimo na kraju služe prvenstveno tome da nam NE KAŽU ono što ne želimo znati O NAMA SAMIMA. Kao i u filmu, to je činjenica da naše društvo uopće nije utopijsko i da unatoč nedostatku crvene boje u njemu ipak ima krvi, odnosno da svatko od mještana ima svoje male tajne, skrivene motive i želje (što je u *Zaselku* simbolizirano i materijalizirano crnom kutijom koju svaki mještatinin ima u kutku kuće i u koju trpa svoje tajne), te da Oni o kojima ne govorimo služe tek kao isprika da potisnemo sve ono loše što bi moglo postojati u NAŠEM društvu. Film nam ovdje iznova daje dokaz za to: na kraju saznajemo da sve oderane životinje i nisu bile ništa drugo nego djelo samih mještana, poremećenog Noaha i seoskih starješina, koji su time zapravo nastojali očuvati svoj univerzum znakova. Jedino izmišljanjem i prezencijom permanentne prijetnje

oni su mogli spriječiti svoje sugrađane da izađu iz Utopijskog društva 'tamo u šumu', gdje vrebaju opasna čudovišta. I doista, tek pred kraj filma vidimo da i zid koji je dijelio zaselak i šumu nije ništa drugo nego imaginarna granica. Zid uopće nije bio zid, već 'dogovorena' granica, baš kao i granica između bogatog centra i siromašne periferije u Parizu. Naravno, da su siromašni stanovnici iz *Banlieues* mogli doći u centar da su to htjeli—a to je bio i glavni argument njihovih kritičara ('Pa mi vam nismo zabranili da dođete u centar, vi to sami niste htjeli!'), ali jednom kad su to učinili onda je, dakako, došlo do konflikta.

Da se doista radi o jednom 'semiološkom prekoračenju'—kao što nam implicira već sama imaginarna granica, odnosno zid koji dijeli Zaselak od 'vanjskog svijeta' i koji nije materijalni zid, već *znakovni* zid—najbolje nam govori slučaj poremećenog Noaha. Naime, on je, iako izgleda kao retardirani mladić koji tek povremeno pokazuje znakove razuma, jedini među mladeži otkrio tko su doista Oni o kojima ne govorimo, te je upravo njihovim znakovima uspio usijati strah u Zaselak. To otkrivamo u finalu filma, kad slijepa Ivy u šumi čuje zvukove i odjednom se pojavi Noah zamaskiran u šumsko čudovište. Ivy u tom trenu—premda joj je otac obznanio tajnu: Oni o kojima ne govorimo su zapravo Oni koji ne postoje—doista povjeruje da je sreća čudovište i počne trčati kroz šumu sve dok ju čudovište ne sustigne, a ona ga varkom uspije namamiti u rupu. I u tom trenu (mi, gledatelji) otkrivamo da je čudovište nitko drugi nego Noah (ali to ne otkriva i slijepa Ivy). Pitanje koje ovdje valja postaviti redatelju: zašto je Noah uopće maskiran kad Ivy ionako ne vidi? Odgovor je isti kao i na pitanje zašto Ivy zaklinje drvo na kojem se nalaze aparati za proizvodnju 'čudovišnih' zvukova, premda zna da čudovišta ne postoje: Noah samo dalje prakticira i provodi mit koji su mu starješine usadile u glavu. Naravno, valja na umu imati i jedan zdrav-razumski odgovor: razlog zašto je Noah maskiran u čudovište, premda je Ivy slijepa, je 'tehničke' prirode: on služi tome da se u filmu omogući četvrti obrat—da mi, gledatelji na tren ostanemo u nedoumici, povjerujemo da, unatoč prijašnjoj 'dekonstrukciji', čudovišta doista postoje, te da na kraju postanemo žrtve još jedne, finalne 'dekonstrukcije' u kojoj saznajemo da je i posljednje, 'pravo' čudovište zapravo Noahova inscenacija. No, unatoč tome, detalj da je Noah doista maskiran otkriva nam nešto bitno za sam 'univerzum' filma. Ovdje se radi o onome što bismo, imajući u vidu dijalog Alise i Humptya Dumptya iz *Alise u zemlji čudesa*, mogli nazvati semiologijom Gospodara. U jednoj njihovoj raspravi Humpty Dumpty kaže Alisi: 'Kad upotrijebim neku riječ, ona znači točno što ja odaberem da znači—ni više ni manje od toga'. Alisa ga upita: 'Pitanje je možeš li natjerati riječi da znače toliko mnogo različitih stvari?' Humpty Dumpty: 'Pitanje je tko je Gospodar—i to je sve.' Glavni je postulat semiologije Gospodara—kao da u njoj odzvanjaju postavke ruskih formalista—da svaki znak može biti izvrnut u svoju suprotnost: kad se Ivy vraća iz civilizacije, u selu starješine shvaćaju da je Noah zapravo učinio 'dobro djelo' i uviđaju da se sada doista materijalizirala prijetnja selu i da je upravo to *individualno* izvrtanje njihovih znakova (subverzija) pomoglo da se održi njihovo *kolektivno* značenje koje su pridavali Onima o kojima se ne govori (semiologija Gospodara). Starješine tako na kraju ipak uspijevaju inkorporirati subverziju (činjenicu da se netko drugi 'poslužio' njihovim znakovima) u sustav vladajućeg značenja. Utopija je obranjena. A nije li se slično dogodilo i nakon listopadske pobune u Francuskoj? Premda su znakovi (palež i nasilje mladića afričkog porijekla i muslimanske vjeroispovijesti) bili jasan dokaz da s francuskim društvom nešto nije u redu, većina Francuza ih je protumačila upravo suprotno: kao dokaz da je s francuskim društvom sve u redu, ali naprosto postoji prijetnja 'izvana': Oni o kojima ne govorimo (jer nije politički korektno), ali nam uzimaju radna mjesta, narušavaju četvrti, uvode razdor u društvo, itd.

PROIZVODNJA PERMANENTNE PRIJETNJE

I to nas vraća 11. rujnu. Interpretacija *Zaselka* po kojoj ta separirana zajednica zapravo simbolizira SAD u tom je dijelu točna, no promašuje bit kad koncept filma proglašava 'korektnom odom konzervativizmu'. Radi se upravo o tome da nam Shyamalan – makar neintencijski – nudi jednu briljantnu kritiku svijeta nakon 11. rujna. Baš kao i u *Zaselku*, tako se i nakon rušenja WTC-a stvorio jedan primitivni Mi-Oni scenarij prema kojem izvan SAD-a, a odsad i na terenu SAD-a, vrebaju svojevrsna šumska čudovišta koja nastoje ugroziti i uništiti *our way of life*: kao i u filmskoj komuni, zajednicu koja se (unatoč crnim tajnim kutijama, potisnutim transgresijama i zločinima) bazira na Dobru i – za razliku od ostatka, 'vanjskog' svijeta – na 'pravim' vrijednostima i 'ispravnom' načinu života. Paralele između fenomenologije 11. rujna i *Zaselka* još su evidentnije na planu već spomenute semiologije Gospodara. Baš kao što su same starješine izmislile šumska čudovišta, tako je sam SAD izmislio Bin Ladenu, premda je kasnije od njega napravio čudovište. I to ne samo diskurzivno, putem konstrukcije mita i potom cenzure njegovih poruka, već i faktički: kao što znamo, obučavala ga je CIA, a Amerikanci su ga instrumentalizirali tijekom rata u Afganistanu protiv Sovjeta.

Točka po kojoj su Zaselak i američka unutarnje-vanjska politika najviše komplementarni je – proizvodnja permanentne prijetnje. Kao što u filmu čudovišta (a zapravo zamaskirani starješine sami) koja se povremeno pojave u dvorištu održavaju funkcioniranje društva, tako nas i stalno pojavljivanje Bin Ladenu u američkim i svjetskim medijima podsjeća da 'naš' vrli novi svijet još uvijek nije siguran i da imamo razloga za strah.¹ O permanentnom prisustvu straha od 'vanjskog svijeta' govori i činjenica da već tokom 2002. Al'Qaida postupno prepušta Iraku svoje mjesto na prvim stranicama dnevnih novina, a da se svakim novim danom izmišljaju nove države koje imaju oružje za masovno uništenje. Odsada prijetnja više nije Bin Laden, nego Saddam Hussein. George W. Bush izjavljuje: 'Neću dopustiti jednoj državi poput Iraka da *prijeti* našoj budućnosti razvijajući oružja za masovno uništavanje.' Upravo je proizvodnja straha, uz kreaciju permanentne prijetnje, ovdje od odlučujućeg značaja. U filmu je ona najbolje prezentirana 'opasnom' bojom, crvenom, koja se na prvi pogled može učiniti kao zaostala mjera (tabu) nekog primitivnog društva koje je znao opisivati Claude-Lévy Strauss. Međutim, crvena boja je mnogo više: sama svijest o tome da je moramo izbjegavati kako ne bismo privukli čudovišta i time ugrozili našu Utopiju nije ništa drugo nego autorepresivna produkcija straha. Još je davno Thomas Hobbes ustanovio da je strast na koju se valja osloniti u svrhu kontrole nekog društva – strah. Za Hobbesa je strah ono što uopće održava društveni red: 'Zato je strast na koju se može računati strah, koji ima dva vrlo općenita predmeta: jedan je moć nevidljivih duhova, a drugi je moć onih koji će biti povrijeđeni. Premda onaj prvi strah ima već u snagu, ipak je strah od ovoga drugog obično veći strah. Naime, strah od moći nevidljivih duhova u svakog čovjeka je njegova vlastita religija, koja se zbiva u ljudskoj prirodi prije pojave građanskog društva; ovo drugo se ne zbiva tako, barem ne dovoljno da

1 Usp. i iznimno zanimljiv, pomalo deleuzeovski, članak Briana Massumija pod nazivom 'Fear (The spectrum said)'. Massumi, između ostalog, kaže: 'Prijetnja kao takva zapravo još nije ništa – ona se samo ocrta u daljini. Ona je forma budućnosti, ali unatoč tome ima sposobnost da ispuni sadašnjost a da ne mora biti prisutna. Budućnost koja se ocrta u daljini baca stalnu sjenu, a ta sjena je strah. Prijetnja je budući uzrok koji će promijeniti sadašnjost. A budući uzrok zapravo i nije uzrok; to je virtualni uzrok, ili kvazi-uzrok. Prijetnja je budućnost s virtualnom moći da utječe na sadašnju kvazi-kauzalnost'. Cit. prema online-tekstu dostupnom na: <http://multitudes.samizdat.net/Fear-The-spectrum-said.html>

bi vezivalo ljude za njihova obećanja, i to zato što se u uvjetima čiste prirode nejednakost snaga spoznaje jedino po ishodu borbe. Zato, u doba prije pojave građanskog društva ili u doba njegova prekida zbog rata, ono što jedino može snažiti neki dogovoreni mirovni sporazum protiv iskušenja tvrdičluka, častohleplja, pohote ili drugih jakih želja, jest strah od one nevidljive sile koju svatko od njih štuje kao Boga i koga se boji kao kažnjavatelja njihove iskvarenosti.'² Ne vrijedi li upravo ova posljednja rečenica i za stanovnike *Zaselka*? Jedino je strah 'od one nevidljive sile koju svatko od njih štuje kao Boga' (Oni o kojima ne govorimo) mogao održati to 'idealno' društvo koje je poput Amiša ili Puritanaca živjelo prema moralnim načelima i životom lišenim transgresijama moderne civilizacije. Iskušenja, tvrdičluk, častohleplja, pohote i druge jake želje ograničavale i sprječavale su se upravo permanentnim prisustvom straha, a to je i razlog zašto poremećeni Noah, nakon što rani Luciusa, dotrči do svojih roditelja i – premda zna da su i Oni o kojima ne govorimo, pa sukladno tomu i tabu crvene boje, zapravo socijalni konstrukt – zavapi da mu je na rukama 'loša' boja, naime, crvena, koja u ovom slučaju nije ništa drugo nego krv, dokaz da je upravo on pokušao ubiti Luciusa.

ZAŠTO JE UTOPIJA DISTOPIJSKA?

Strah je u tom smislu ne samo sredstvo za održanje nekog društva, već u Hobbesevoj vizuri *preduvjet* za opstanak društva. U *Zaselku* upravo putem straha starješine uspijevaju svoje potomke i sugrađane zadržati unutar granica njihove Utopije. Stoga je jasno da je suprotnost strahu zapravo sloboda. Hobbes će to u svojoj poznatoj, 'mehaničkoj' teoriji slobode ovako rezimirati: 'Sloboda ili nezavisnost znači (u pravom smislu) odsustvo otpora (pod otporom mislim na izvanjske prepreke kretanju), a može se primijeniti podjednako na nerazumna i neživa stvorenja kao i na razumna. Jer, što god da je vezano ili opkoljeno tako da se može kretati samo unutar određenog prostora, koji je i sam određen otporom nekog izvanjskog tijela, za to kažemo da nema slobodu daljnjeg kretanja.'³ To je razlog zašto na kraju svaka Utopija nije ništa drugo nego Distopija: iz nje se naprosto ne može izaći i već se time sprječava sloboda daljnjeg kretanja. Ili, kako bi rekao Hobbes u svojoj znamenitoj definiciji slobode: 'slobodan je onaj tko u onome što je po svojoj snazi i umu sposoban činiti, nije spriječen da čini to za što ima volju'.

Upravo su najpoznatije literarne Distopije na početku bile Utopije: zašto Jonathan Swift u svojim *Gulliverovim putovanjima* glavnog lika portretira kao pomorca koji *per definitionem*, pa čak i onda kad pronade pokoji utopiju, mora *ići dalje*? Zašto Huxleyev *Otok*, posljednji njegov roman i očit 'odgovor' na *Vrli novi svijet* ('Da mogu ponovo napisati *Vrli novi svijet*, Divljaku bih ponudio treću alternativu...'), a treća alternativa je upravo *Otok*, na kraju nije ništa drugo nego još jedna, samo New Age distopija? Nije li *mokša*-lijek zapravo samo još jedna verzija droge koju su uzimali stanovnici *Vrlog novog svijeta* i nije li, na kraju krajeva, klica uništenja Otočana bila u njima samima, u nafti koju je taj Otok posjedovao i koja je zbog toga na kraju knjige i privukla neprijateljske vojske? Utopija je propala upravo onda kad su njeni stanovnici bili drogirani, u drugom svijetu: 'nakon toga slijedio je govor o Napretku, Valuti, Nafti, Pravoj Spiritualnosti...'

Ili, da uzmemo jedan popularniji primjer koji baš poput Huxleya

2 Thomas Hobbes, *Levijatan ili građa, oblik i moć crkvene i građanske države*, Naklada Jesenski i Turk, Zagreb, 2004., preveo Borislav Mikulić, str. 102.

3 *Ibid.*, str. 146.

izmišlja jedan posve nepoznat i odijeljen otok na kojem već godinama cvate Utopija – radi se, dakako, o *Žalu* Alexa Garlanda, po kojem je kasnije snimljen i film pod istim imenom (Danny Boyle, 2000.). Zašto je u *Žalu* došlo do propasti savršenog društva i idilične zajednice? Upravo zbog onog što su starije Zaselka sprječavale permanentnom proizvodnjom straha, onoga što se sasvim dobro uklapa u Hobbesov niz ‘iskušenja, tvrdičluka, častohleplja, pohote ili drugih jakih želja’. Radi se o trenutku kad Richard (Leonardo DiCaprio) i Françoise (Virginie Ledoyen) jednu noć, šećući uz plažu na idiličnom Otoku, počine preljub (nešto što se u romanu, doduše, ne dogodi). Nakon toga se u zajednicu, budući da je njen dio i Étienne, nekadašnji dečko preljubnice, unese prvi razdor i podjela na one koji ih podržavaju i na one koji ih ne podržavaju. Ubrzo zatim, kao logičan slijed događaja, uslijedi i drugi, krucijalni, povod za raspad Utopije. Radi se o prekršaju prvog pravila, a to je da se o *Žalu* ne govori: svatko tko jednom dođe na otok ne smije nikome, ni pod koju cijenu, odati njegovu lokaciju. U tom smislu *Žal* predstavlja scenarij onoga što bi se dogodilo da je Ivy ‘vanjskom svijetu’ otkrila gdje se nalazi Zaselak. Na osnovi mape koju je Richard nacrtao prije svog dolaska na *Žal*, na otok ubrzo počinju prispijevati i drugi mladi ljudi željni Utopije, no kako je na otoku postojao prešutni dogovor (kao i u Zaselku u izmišljenoj fabuli o šumskim čudovištima) da mladež ne prelazi granice farmera koji uzgajaju marihuanu (a dijele drugi dio otoka), i obrnuto, kao i jasno upozorenje da se nikome – zbog moguće propasti usjeva marihuane – ne oduzima lokacija otoka, farmeri unište idiličnu komunu. Takav jedan svršetak posve je u skladu s projektima redatelja filma, Dannya Boylea, autora *28 dana kasnije*. Idealna zajednica naprosto nije održiva, a najveća prijetnja smo mi sami.

IZGUBLJENI HORIZONT SLOBODE

Jedan drugi, mnogo stariji, filmski primjer nam još bolje govori o tome što zapravo znači Hobbesova ‘mehanička’ teorija slobode. To je *Izgubljeni horizont* (1937.) Franka Capre, utemeljen na romanu Jamesa Hiltona. Bježeći od neke pobune u Kini grupa ljudi se nađe u avionu za koji se ispostavlja da ga je oteo kineski pilot. Avion na kraju ostane bez goriva i sruši se negdje u Himalajama. Grupu spašavaju misteriozni ljudi koji je odvedu u ‘izgubljeni raj’, skrivenu dolinu Šangri-la. Premda na početku željni odlaska, većina putnika na kraju zavoli tu nevjerojatnu Utopiju. Glavni lik Robert Conway (Ronald Colman), obrazovani i ugledni britanski diplomat, također je zaluden tim skrivenim mjestom, potpuno drugačijim od Zapadnog društva, od bilo koje zamislive civilizacije, a njegova želja da ostane tamo zauvijek samo se još više povećava kad upozna atraktivnu urođenicu Sondru (Jane Wyatt). Štoviše, Conway saznaje da njegov dolazak u Šangri-lu nije bio slučajan. On je tamo doveden kako bi naslijedio Velikog Lamu, utemeljitelja Šangri-le koji za sebe tvrdi da ima nekoliko stotina godina, kao i drugi mještani i to zbog čarobnih svojstava raja. Conwayev brat George, za razliku od njega, ne vjeruje u tu priču, i premda mu je rečeno da će njegova družica Maria umrijeti čim dospije na svjetlo dana, izvan zaštićenog prostora Utopije, jer ona samo ondje izgleda kao da ima dvadesetak godina, dok je ona uistinu zapravo starica s više od stotinjak godina koja će u ‘pravom’ svijetu umrijeti, on odlučuje otići. Razapet između ljubavi spram žene i lojalnosti spram brata, Conway se na kraju također pokoleba i odlučuje otići sa svojim bratom i njegovom družicom. Nakon par dana veoma iscrpljujućeg planinarenja po snježnim i smrznutih Himalajama Maria pada u snijeg, a kad braća dođu do nje i okrenu joj lice, užasnuti otkrivaju da nije umrla od napora ili hladnoće, nego od starosti – djevojka od dvadesetak godina sada je imala više od sto. Priča o dugovječnim

ljudima i stotinama godina koje mogu doživjeti bila je, dakle, istinita. George gubi razum i skoči u provaliju, a Conway, u nemogućnosti da pronade pravi put natrag, nastavi dalje i na kraju ga spasi ekspedicija koja je poslana da pronade unesrećene putnike. Premda u Engleskoj iščekivan kao najveći junak suvremenog doba, s mogućnošću karijere o kojoj je samo mogao sanjati, Conway se odluči vratiti, i u zadnjoj sceni filma, premda je morao proći sav užas hladnih planina, vidimo kako se uspio vratiti u Šangri-lu gdje ga čeka Sondra.

Izgubljeni horizont je savršen primjer Hobbesove definicije slobode jer pokazuje da ljudi i jednom kad se nađu u Utopiji (Šangri-la nije samo društvo u kojem ljudi žive po stotine godina, već društvo u kojem su posve nezamislivi poroci suvremenog doba i u kojem svaki pojedinac može ostvariti svoje ideale), imaju potrebu za onim što Amiši zovu *Rumspringa*. Sloboda je odsustvo izvanjske prepreke kretanja, kako kaže Hobbes, a upravo je to razlog zašto većina putnika na početku osjeća tjeskobu i nezadovoljstvo u Utopiji: oni ne mogu iz nje otići. Do vrhunca ta želja za uklanjanjem prepreke kretanju dolazi kod Georgea, kojega na kraju i dovede do tragičnog svršetka. *Izgubljeni horizont* Franka Capre je prava Utopija, za razliku od Zaselka, zato jer se to društvo ne bazira na proizvodnji straha. Veliki Lama ne straši svakodnevno svoje goste prijetnjom ‘izvanjskog svijeta’ ili čudovištima koja vrebaju izvan skrivenih dolina. Naprotiv, jedina čudovišta su, kako se pokazuje na kraju filma, u ljudima samima. Distopija je stoga u *Izgubljenom horizontu* jedino rezultat pojedinaca koji se, iz nekog razloga, ne osjećaju dobro u Utopiji, a ne produkt neke klase starijina koje nastoje proizvesti savršeno društvo. Evo kako Veliki Lama u filmu tumači svoje društvo: ‘Cjelokupno značenje i smisao Šangri-le pojavilo mi se u viziji, davno, jako davno. Vidio sam kako sve nacije jačaju, ne u mudrosti, već u vulgarnim strastima i volji za uništenjem. Vidio sam kako se mašina moći umnaža, sve dotle će se samo jedan naoružani čovjek moći mjeriti s cijelom vojskom. Predvidio sam vrijeme kad će se ljudi, uništavajući se tehnikom ubijanja, toliko hjesnjeti svijetom, da će svaka knjiga, svako blago, biti osuđena na propast. Ta je vizija bila tako zorna i potresna, da sam odlučio sakupiti sve stvari ljepote i kulture koje sam mogao i sačuvati ih ovdje, protiv propasti u koji srlja ovaj svijet. Pogledaj današnji svijet. Postoji li išta gore? Koje ludilo! Koje slijepilo! Koje neintelligentno vodstvo! Zaglupljena masa podivljalog čovječanstva, udaraju glavom jedni o druge, vođeni orgijom pohlepe i brutalnosti. Moj prijatelju, mora doći vrijeme kad će se ta orgija istrošiti. Kad će brutalnost i volja za moći nestati vlastitim mačem. Čekajući to vrijeme, ja sam izbjegavao smrt, i stoga sam ovdje. I stoga si ti doveden ovdje. Zbog dana kada će svijet tražiti novi život. A naša je nada da će ga pronaći ovdje. Jer ovdje ćemo biti s njihovim knjigama i njihovom glazbom, i načinom života utemeljenom na jednom jednostavnom pravilu: budi obziran! Kad taj dan dođe, naša je nada da će se bratska ljubav Šangri-le proširiti čitavim svijetom. Da, moj sine; kad se jaki potamane, kršćanska etika će napokon moći biti ispunjena i krotki će nastanjivati Zemlju.’

Takva verzija Utopije u kojoj prevladava ‘kršćanska etika’ ne bi nas trebala zavarati, pa makar to bila i temeljna ideologija koja se krije u Caprinom *It's a wonderful life* (1946.). Ta etika nije etika koju danas zagovara SAD, premda sebe, dakako, predstavlja kao savršeno društvo. To nam govori i jedan zanimljivi detalj koji stoji iza *Izgubljenog horizonta*. Ne samo da je Frank Capra, nezadovoljan svojim uratkom, zapalio originalnu verziju filma (pa stoga danas imamo kompilaciju različitih verzija i scena koje nastoje rekonstruirati i oblikovati jedinstvenu cjelinu), nego su par godina nakon izlaska filma Amerikanci odlučili cenzurirati film i izbaciti pojedine scene (čak dvadesetak minuta) koje su, s jedne strane, previše asociirale na komunizam, a s druge strane,

pokazivale previše simpatija za Kineze. Iz tog razloga vjerojatno nikada nećemo ni saznati kako bi izgledala originalna verzija filma. Kršćanska etika u filmu koju zagovara Veliki Lama stoga nije samo komunistička etika (treba uočiti sitan, ali bitan diskurzivni detalj, a to je riječ 'bratska ljubav', kao i činjenicu da je Šangri-la lišena privatnog vlasništva), već univerzalna etika koja bi jednako tako mogla biti utemeljena na Kantovom kategoričkom imperativu. Štoviše, povijesni kontekst u kojem je film nastao, a to su tridesete godine prošlog stoljeća, dovoljan je pokazatelj da nijedna partikularna etika nije mogla zadovoljiti težnje Utopije: s jedne je strane bile nacistička Njemačka, s druge staljinistička Rusija, a pored njih fašistička Italija, imperijalni Japan, SAD, Španjolska, itd. Možemo samo zamisliti kakva je mogla biti reakcija njemačkog, američkog ili japanskog gledatelja koji je odgledao film i iz kina zakoračio u svoj svakodnevni, distopijski svijet. Ipak sam kraj filma je na neki način bio optimističan. Posljednje riječi koje čujemo su one lorda Gainsforda: 'Džentlmeni, nazdravljam: nadam se da će Robert Conway naći svoju Šangri-lu. Nadam se da će svatko do nas pronaći svoju Šangri-lu'. Ako je u vidu imao i prijašnji citat iz filma 'Vjerujem zato što želim vjerovati', stanovnik distopijskog svijeta sada je mogao vjerovati u realizaciju individualne, mentalne Utopije. I to je vjerojatno i jedina moguća utopija koja se može ostvariti.