

Maša Ogrizek

Čudovišta i fantazme: poreklo subjekta i rodna razlika

U ovom eseju pokušaću da u savremenim naučno-fantastičnim (horor) filmovima, pre svega, fokusirajući se na prva tri nastavka *Alien*-a i na filmove *Blade Runner* i *The Terminator*,¹ istražim fantazme koje se bave pitanjem porekla subjekta i pitanjem rodne razlike. Trudiću se da pokažem u čemu se te fantazme razlikuju i u kakvoj su relaciji sa vremenom u kome su nastale.

Uvođenjem koncepta fantazme htela sam da odbacim pretpostavljenu bezvremenost i univerzalnost „čudovišta“ i da pokažem njihov odnos prema konkretnim društvenim i ideološkim strukturama. Na ovaj način, izbegla sam traganje za „istinom“ koja se skriva u fantazmama, jer takve istine nema i ne može je biti. Fantazma, naime, nije izopačena maska iza koje se skriva pravo lice, nije imaginarna izmaglica koja prekriva jasnu i čistu realnost, već uvek tu realnost sa-uspostavlja. Mada važi i obratno, takođe i realnost utiče na fantazme i sa-oblikuje ih. Upravo zbog ove međusobne isprepletenosti, fantazme ne mogu da budu večne, bezvremene. Ili drugim rečima: fantazme nisu arhetipi.

Pitanje porekla subjekta

U prvom delu teksta govoriću o različitim odgovorima koje savremeni naučno fantastični (horor) filmovi nude na večno pitanje: „Odakle sam došao?“.

Fantazma prascene

*Jedna od glavnih preokupacija sci-fi horor filmova (...) je prerada primarne scene, scene rođenja u relaciji sa reprezentacijama drugih oblika kopulacije i prokreacije.*²

Fantazma prascene je jedna od primarnih fantazmi.³ Tim izrazom je Frojd imenovao fantazmu prisluškivanja ili gledanja roditeljskog polnog odnosa. Irelevantno je da li je dete gledalo svoje

¹ Kao poređenje sa ovim savremenim predstavnicima naučno-fantastičnog (horor) popularnog diskursa, poslužiće mi »klasiци« iz devetnaestoga veka: romani Frankeštajn i Drakula.

Rasprava o čudovištima i fantazmama predstavlja tekst diplomskog rada na Katedri za filozofiju, Filofskog fakulteta, Univerziteta u Ljubljani.

² B.Creed, *The Monstrous-Feminine*, Routledge, London i New York, 1993, str.17.

³ Izrazom *primarna fantazma* („Urphantasien“), Frojd je imenovao tipične fantazmatske strukture: fantazmu unutar-materičnog života, fantazmu prascene (gledanje polnog odnosa roditelja), fantazmu kastracije i fantazmu zavođenja.

roditelje tokom polnog odnosa ili o tome samo fantazira. Frojd kaže da nije nužno da se događaj stvarno desi, ukoliko duboko utiče na duševno zdravlje pacijenta. Pacijent ili pacijentkinja mogu svesno da ostvare takvu scenu samo zato što je ona operativna u njegovom ili njenom nesvesnom, a takva konstrukcija nema ničega zajedničkog sa njenom stvarnom pojavom ili izostajanjem. Fantazme primarne scene uvek su fantazme o poreklu. Za dete one su reprezentacija njegovog vlastitog porekla, znače prisutnost na pozornici vlastitog začetka.

Pokušaću da pokažem u nastavku na koje načine primarnu scenu prikazuje film *Alien*.⁴ Fantazme primarne scene grade njegovo jezgro. Prvi „primarni scenario“ pojavljuje se već u uvodnoj sekvenci, kada kamera i preko nje gledalac istražuju unutrašnjost svemirskog broda Nostromo. Ova „istraživačka“ sekvenca dostiže svoj vrhunac u dugom snimku tunela koji vodi do sobe koja je slična materici, gde centralni kompjuter po imenu „Majka“, upravo budi sedmočlanu ekipu iz dugotrajnog sna. Prizor buđenja astronauta predstavlja ponovno rođenje. Prepoznatljiv je po svežoj, antiseptičkoj atmosferi. Rođenje je dobro kontrolisano, čisto je i bezbolno. Nema niti krvi, niti traume, niti užasa.

Barbara Krid (Barbara Creed) kaže da ovaj prizor možemo da interpretiramo kao bizarnu primarnu fantazmu u kojoj se čovek rađa kao potpuno razvijen. Možemo da ga razumemo i kao otelotvorenje incestuozne želje *par excellence*, jer je otac potpuno odsutan i majka je jedini roditelj. To što se u ovoj fantazmi dete rađa kao potpuno odraslo, možemo da tumačimo i kao želju za potpunom nezavisnošću od majke.

U drugoj varijanti primarne scene, tri člana posade približavaju se trupu nepoznatog svemirskog broda i ulaze u njega kroz nekakav vaginalni otvor. Putuju po dugom hodniku, sastavljenom od kombinacije neorganskih i organskih materijala, zbog čega nam se unutrašnjost broda čini živom.⁵ U prvoj sobi, nalaze kostur ogromnog vanzemaljskog bića, čije su kosti okrenute na spolja, kao da su eksplodirale iznutra. Jedan od njih trojice Kejn (Kane) zatim se spušta u veliku dvoranu sličnoj materici, koja je u potpunosti prekrivena izlegnutim jajima. Pažljivo se primakne jednom i dotakne ga, prilikom čega se jaje otvori i pokaže masu pulsirajućeg mesa. Iznenada, iz jajeta plane stravično biće koje se prilepi za Kejnovu kacigu i istovremeno svojim repom penetrira u Kejnova usta da bi oplodilo njegovu unutrašnjost.

Ova reprezentacija primarne scene, pre svega, odgovara fantazmi za koju je Frojd tvrdio da je najudaljenija, ekstremna fantazma prascene: gledanje roditeljskog polnog odnosa nerođenog deteta iz materice. Kod takve fantazme subjekat zamišlja kako njegovi/njeni roditelji polno opšte i način na koji je bio on/ona začet(a).

Primarne fantazme su, dakle, fantazme o poreklu: primarna scena reprezentuje detetu njegovo vlastito poreklo, korene u ljubavi svojih roditelja; fantazme zavođenja govore o poreklu seksualne želje; fantazme kastriranja govore o poreklu polne razlike.

⁴ Film *Alien*, režija Ridley Scott, 1979.

⁵ Dizajn svemirskog broda *alien*-a je delo H.P.Girgera.

Barbara Krid misli da Kejn postaje deo primarne scene i da zauzima mesto majke u trenutku penetracije i začeća koje nastaje tim udruživanjem. Iz ove veze rađa se monstruoza kreatura. Kejn umire u mukama na porođaju. Ovo rođenje *alien*-a iz Kejnovog stomaka podseća na Frojdiv opis pogrešne predstave koju deca imaju obično o rođenju. Naime, misle da majka nekako zatrudni preko usta (možda jedući specijalnu hranu) i da deca potom rastu u njenom stomaku, iz koga se takođe kasnije i rađaju. Ovde, dakle, vidimo viziju primarne scene u kojoj je dete začeto oralno.

Prema mišljenju Barbare Krid, takođe su i scene, u kojima su manji brodovi istreljeni iz Nostroma u svemir i gde su tri člana posade preko cevi povezani sa brodom, još dve verzije primarne scene. Mislim, da ovo važi samo na alegorično-simboličkom nivou.

Kao što smo videli u filmu *Alien*, nižu se vrlo različite reprezentacije primarne scene. Takođe, u romanu *Frankeštajn*⁶ nalazimo dve nedvosmislene fantazme primarne scene koje su međusobno veoma povezane. Ustvari, radi se o dve varijante jedne te iste fantazme. Ova fantazma se prvi put pojavljuje u odlomku romana koji opisuje kreaciju i oživljavanje mrtvoga stvora. Tu je stvor dete koje gleda kako je „začeto“. U romanu je ovaj prizor opisan na sledeći način: „Već je jedan ujutru. Kiša je turobno lupala u prozore i sveća je skoro dogorela. Iznenada sam, kroz njihajući plamen svetla, ugledao kako je biće preda mnom napola otvorilo svoje mutno žute oči. Ovo biće je duboko udahnulo i udovi su mu grčevito zadrhtali. (...) Njegova rumenkasta koža je jedva i na silu skrivala mišići i vene. Kosa mu je bila duga i svilenkasta, zubi biserno beli, što je još više isticalo gadne staklene oči čija je boja bila slična boji bledih očnih jamica u koje su ove oči duboko utonule“.⁷

Traumatična *Urszene*, kasnije u priči, ponavlja se još jednom. Frankeštajn u usamljenoj škotskoj kolibi pravi drugoga stvora, žensku varijantu prvog. Međutim, kreaciju sprečava pogled. Stvor, naime, posmatra kroz prozor svog „oca“ kako kreira novi život. Frankeštajn se prepoznaje u kreiranju novog života, u začetku deteta. „Stresao sam se od užasa i činilo mi se da ću da se okamenim. Onda sam podigao glavu i pogledao to demonsko biće obasjano bledom svetlošću meseca; posmatralo me je kroz prozor. Gnusni osmeh mu je deformisao lice kada se pomerilo da bi se uverilo u to, kako napreduje užasan zadatak na koji me je prisililo. (...) Pomislio sam – moj kolebljivi duh našao se na granici ludila – na obećanje koje sam mu dao: da ću napraviti novo biće, slično njemu. Onda sam, tresući se od straha i užasa rastrgnuo na delove taj nepristojni⁸ predmet koji sam napravio.“⁹

Kao što smo videli, u obe gore opisane primarne fantazme, pogled ima ključno mesto. U oba slučaja radi se o fantazmi subjekta koji želi da bude prisutan kao pogled pri sopstvenom začeću. Rođenje stvora je rođenje pogleda, ali jednog pogleda bez subjekta umesto nemogućeg subjekta, pogleda kao objekta fantazme. „Pogled kao objekat je upravo onaj *missing link* između nature i

⁶ Roman je prvi put izdat 1918. godine.

⁷ M.Shelley, *Frankenstein*, Državna založba Slovenije, Ljubljana, 1995, str. 50.

⁸ Upotreba reči »neprimerena (stvar)« je u potpunosti primerena.

⁹ M.Shelley, *Frankenstein*, nav. delo, str. 166.

kulture, ono što može da zaceli poreklo subjekta, da se uglavi u njegov manjak, objekat kao osnovni korelat subjekta.¹⁰

Frankenštajn je, u tom smislu, prethodnik nekog vrlo jakog fantazmatskog dispozitiva, koji se kasnije preneo na celi žanr *time travel*, putovanja kroz vreme. Konstans Penli (Constance Penley) je ubedljivo pokazala da je, upravo, fantazma pogleda prisutnoga pri sopstvenom začecu, glavni pokretač priča o putovanju kroz vreme.

Fantazma prascene i putovanja kroz vreme

Želja, zastupljena u priči o putovanju kroz vreme – biti svedok svom sopstvenom začecu i biti svoja sopstvena majka i otac – slična je fantazmi prascene u kojoj neko može da bude kako posmatrač, tako i jedan od učesnika. (...) Misao o vraćanju u prošlost, da bi pokrenula činjenično stanje koje je već uticalo na našu ličnost, leži u jezgru fantazme prascene kao i u jezgru paradoksa vremenske omče.¹¹

Kao što se vidi u gornjem citatu, paradoks vremenske zamke i fantazma prascene vrlo su blizu na nivou „sadržaja“. Imaju vrlo sličnu strukturu – za oba je konstitutivna, upravo, njihova nekonzistentnost, protivrečnost, paradoksalnost. Kod paradoksa vremenske zamke, uzrok i posledica nisu samo zamenjeni, već su postavljeni u krug: kasnije događaje prouzrokuju prethodni događaji, a prethodne kasniji. U jezgru fantazme prascene krije se i drugi paradoks: činjenica incesta je istovremeno i prisutna i uklonjena.

U filmu *The Terminator*¹² pronalazimo vrlo zanimljivo prepletanje fantazme prascene i paradoksa vremenske zamke. Pre nego što to otkrijem, ukratko ću prepričati radnju. Godine 2010 je kiborg-ubica Terminator poslat da se vrati u prošlost sa zadatkom da uništi Saru Konor (Sara Connor), privremenu konobaricu i studentkinju, buduću majku Džona Konera (John Connor) – čoveka koji će u budućnosti da povede preostale preživjele ljude u borbu protiv mašina koje prete da unište čovečanstvo. Sa druge strane, takođe, Džon Konor izabere Kajla Risa (Kylea Reesa), mladog i priznatog borca, da otputuje kroz vreme u prošlost i spasi Saru. Da je Terminator uspeo u svojoj misiji, Džon Konor ne bi se, naravno, nikada rodio i ljudi ne bi mogli da se suprotstave mašinama u budućnosti.

Kajl se zaljubi u Saru „već“ u trenutku kada prvi put ugleda njenu fotografiju koju mu je pokazao Džon Konor. „Kasnije“ kada zajedno beže od Terminatora, kaže joj da ga je uvek interesovalo o čemu je razmišljala u trenutku kada je fotografija snimljena, jer je na njenom licu prepoznao pogled uperen u daljinu i žalostan osmeh. „Putovao sam kroz vreme zbog tebe. Volim te. Oduvek sam te

¹⁰ M. Dolar, »Strah hodi po Evropi«, *Das Unheimliche*, Analekta, Ljubljana, 1984, str. 109, 110.

¹¹ C. Penley, „Časovno potovanje, prascena in kritična distopija“, *Problemi – Eseji*, 1991, 2, str. 206, 207.

¹² *The Terminator*, režija Džems Kamerun (James Cameron), 1984.

voleo“ – ispovedio joj se. Zatim se ljube. Malo posle toga, Kajl je ubijen. Sari pođe za rukom da uništi Terminatora i zatim odlazi u planine da rodi sina i sačeka budući holokaust. Film se završava tako što meksički dečak slika polaroidnim fotoaparatom Saru koja u tom trenutku misli na Kajla. To je upravo fotografija koju je Džon Konor četrdeset godina kasnije dao Kajlu i, pri tom, bio svestan da šalje oca u sopstvenu smrt.

U filmu su, dakle, prisutni brojni paradoksi vremenske zamke. Ukazaću na dve: da Džon Konor nije poslao Kajla Risa da se vrati kroz vreme u prošlost, da postane njegov otac, on se nikada ne bi ni rodio. Pošto se rodio, to znači da je Kajl Ris ionako morao da se vrati u prošlost i oplodi Saru Konor. I drugi: Džon Konor je naučio borilačke veštine od svoje majke, a Sara Konor ih je naučila od Kajla Risa, a on ih je naučio u borbi rame uz rame sa Džonom Konorom.

Film *The Terminator*, kao što je već rečeno, ne uvlači gledaoca samo u paradoksalni krug uzroka i posledica, već i u istu paradoksalnu realizaciju incestuozne želje. Konstans Penli misli da je u strukturi fantazme koju stvara film, Džon Konor, zapravo, dete koje zasnuje svoju sopstvenu prascenu, povrh svega, moduliranu porodičnom romansom,¹³ jer time kada među borcima odredi Kajla da obavi zadatak, istovremeno bira i sopstvenog oca. Ova fantazma je pokušaj zaokurživanja Edipa: Džon Konor može da se identifikuje sa svojim ocem, može da bude i sam svoj otac u sceni roditeljskog polnog odnosa, ali se toga oslobađa na primeren način, odlazeći sa svojom majkom (u njoj). Kajl je, dakle, istovremeno i otac Džona Konera i – u svojoj mladosti i neiskustvu – Sarin sin, Džon Konor.

Treći odgovor, koji nude naučno-fantastični (horor) filmovi na pitanje: „Odakle sam došao?“ je: „Došao sam iz majke. Ona je moje jedino poreklo.“

Fantazma arhaične, partenogenetičke majke

Lik arhaične, partenogenetičke¹⁴ majke – majke kao isključivoga i jednoga porekla svekolikog života – poznaju sve svetske mitologije. Prema mišljenju Barbare Krid, već je, u okviru patrijarhalnih praksi označavanja, pre svega, horor filmova, bio rekonstruisan i reprezentovan kao negativan.

U nastavku ćemo da vidimo kako izgleda fantazma partenogenetičke majke u trilogiji *Alien*. U filmu *Alien* figura arhaične majke je prisutna samo implicitno: bilo kao kompjuter „Majka“ ili kao tajanstveno poreklo nebrojenih jaja, od kojih jedno napadne Kejna. U filmu *Aliens*,¹⁵ nastavku *Alien*-a, arhaična majka ne stoji više u pozadini, već postaje centralna figura filma. Najtransparentnija je u prizoru u kome junakinja Ripli (Ripley)¹⁶ ulazi u „porođajnu sobu“ kraljice-matice da bi spasila

¹³ Izrazom *porodična fantazma*, Frojd je imenovao fantazme u kojima subjekat stvara novog, idealnog roditelja, da bi nadomestio uočene nedostatke stvarne majke ili oca. Fantazme porodične romanse nastaju pod pritiskom Edipovog kompleksa.

¹⁴ Partenogeneza (grč. *parthenos*, devica i *geneza*): bespolno (devičansko) razmnožavanje (izvođenje: partenogenetičan/na).

¹⁵ *Aliens*, režija Džems Kamerun, 1986.

¹⁶ Ripli u sva četiri nastavka igra glumica Sigurni Viver (Sigourney Weaver).

devojčicu Njut (Newt) iz zarobljeništva. Cela *mise-en-scène* prikazuje košmarnu viziju onoga što Kristeva imenuje kao „fascinantnu i abjektnu unutrašnjost majčinog tela.“ „Porođajna soba“ je, naime, tamna i sluzava, njen pod je u potpunosti prekriven ogromnim mesnatim jajima, a zidovi mrtvim upredenim ljudima koji služe kao nekakva živa legla. Takođe se i Njut nalazi upredena na zidu. Kroz dugi spoljašnji „jajovod“ koji vodi iz stomaka matice, padaju na pod neprekidno nova i nova jaja koja bez prestanka stvara matica, čije enormno telo sluzavi u pozadini. Njena dvostruka čeljust iz koje se cedi otrov sastavljen od kiselina, spremna je da rastrgne svakoga ko pokuša da ugrozi njen porod. Ripli mora da spasi devojčicu u roku od petnaest minuta, jer posle toga treba da eksplodira nuklearni reaktor.¹⁷

Liku arhaične, partenogenetičke majke, film *Aliens* sve vreme suprotstavlja neki drugi oblik materinstva. Kao kontrast biološkom, životinjskom, instiktivnom materinstvu matice služi Riplino surogat materinstvo u kome nema začeca, ni trudnoće, ni rođenja. Umesto otvorenog i zevajućeg tela kraljice-matice imamo glatko, netaknuto i neoznačeno žensko telo.

Prema mišljenju Bundtzena (u: Barbara Krid), radi se o dva dijametralno suprotna principa reprodukcije: instiktivnoj i kulturnoj. Barbara Krid se ne slaže sa ovakvom interpretacijom. Tvrdi da matica predstavlja drugo Ja za Ripli, njenu mogućnost reprodukcije. Misli da je ženska reproduktivna/majčinska mogućnost *per se* monstruoza, užasna i abjektna i da ju je takvom napravila patrijarhalna ideologija. Žena sama po svojoj prirodi, naime, nije abjektno biće. Na stranu abjektnoga je stavljena zbog svojih majčinskih funkcija koje je posredno povezuju sa životinjama i prirodom. Ova veza sa prirodom, čoveka upozorava na vlastitu smrtnost i na krhkost simboličkog reda. Jer, kao što kaže Kristeva: „Telo ne sme da nosi nikakve tragove svog duga prirodi: mora da bude čisto i adekvatno da bi bilo u potpunosti simboličko.“¹⁸

Ejmi Tobin (Amy Taubin) u svom članku *Invading Bodies*, kaže da dihotomija dobra/zla majka ima i političko-ekonomsku konotaciju. Ripli je predstavница više srednje klase WASP¹⁹ i kao takva je, svakako, dobra majka. Kraljica-matica sumnjivo podseća na omiljeno žrtveno jagnje Regan-Buševog perioda, na crnu plodnu majku, na taj parazit ekonomije čiji je neobuzdani reproduktivni nagon doveo poštene (bele) poreske obveznike do bankrota.

Ova razlika između dve vrste materinstva je u trećem nastavku *Alien*-a – u filmu *Alien 3*²⁰ – izbrisana. Ripli je, naime, bila u vreme dubokog sna silovana u svemirskom brodu i u neznanju je zatrudnela sa *alien*-om. Postala je „sud“ za seme kraljice-matice, njeno telo je bilo zaraženo. Nasuprot svom integritetu i hrabrosti koju je pokazala, Ripli/žena je, dakle, izdata. Izdaje je njeno

¹⁷ Prema mišljenju Barbare Krid, ova eksplozija je paralelna sa idejom o rađanju kao eksploziji koja prodiere iz unutrašnjosti u spoljašnjost. Ovakva fantazma je prisutna i na početku filma kada Ripli ima noćne more koje se ponavljaju - zamišlja kako joj eksplodira stomak u trenutku kada rađa *alien*-a.

¹⁸ J. Kristeva, nav. prema B. Creed, *The Monstrous-Feminine*, nav. delo, str. 47.

¹⁹ »White Anglo-Saxon Protestant«.

²⁰ *Alien 3*, režija: Dejvid Finčer (David Fincher), 1992.

sopstveno telo koje nije bilo u stanju da se zaštiti od kontaminacije abjektnim, tj. od sablasne plodne majke.

Alien koji zajedno sa Ripli dolazi u koloniju muških zatvorenika, brutalno ih ubija, dok Ripli uopšte ne dira, jer štiti njen još nerođeni podmladak. Ripli saznaje da je „dete“ koje nosi zapravo matica koja ima potencijal za rađanje na hiljade novih *alijen*-a i zato odlučuje da se žrtvuje. Baca se u vatrenu, visoku peć. Njena smrt je prikazana kao sveto žrtvovanje. U velikom planu vidimo njeno blaženo lice, istovremeno vidimo i kako joj iz stomaka „izbija“ *alijen* koji je grabi obema rukama. Zagrljaj je u isto vreme majčinski i ubilački. Zagrljaj koji garantuje da će „dete“ umreti istovremeno sa svojom surogat majkom. Zaključna sekvenca *Aliena 3* tako označava ostvarenje Ripline noćne more sa početka filma *Aliens*.

Prema mišljenju Barbare Krid, ideološka poruka svih filmova o partenogenetičkoj majci je: partenogeneza je nemoguća, ali i ukoliko bi bila moguća, žena bi bila u stanju da se oplodi sama i da rađa samo deformisane manifestacije sebe same. Sličnu ideju nalazimo i u filmu *The Brood*²¹ u kom se ogleda staro verovanje da je majčinska želja uzrok nastanka nakaza.²² I u čemu je onda ova nelegitimna majčinska želja? To su zapravo dve želje. Prva je (svesna ili nesvesna) želja žene da može da podari život bez učešća muškarca. Druga želja je u tome, da može da izrazi jasno svoje želje i osećanja, pre svega, užas.

U naučno-fantastičnim (horor) filmovima, lik arhaične, partenogenetičke majke često se prepliće sa figurom falične majke, oralno-sadističkim majčinskim likom pre-edipovske odnosno pre-simboličke faze. Takođe, i u filmu *Aliens* možemo da nađemo očigledne reprezentacije dečijih fantazmi o faličnoj majci.²³ One se u filmu reprezentuju na dva načina – kao preteća dvostruka čeljust matice i kao falični rep srednjeg stepena *alien*-a, koji izrasta u vagini sličnoj pukotini u donjem delu stomaka i kojim *alien*-i oralno siluju svoje žrtve.

Fantazma partenogenetičke majke je u malo drugačijem obliku prisutna i u filmovima *Jurassic Park* i *Godzilla*.²⁴ U ova dva filma, životinje su – u prvom dinosaurusi, a u drugom „nuklearni mutant“ – one koje mogu da se bespolno razmnožavaju. Džinovski gmizavci su već sami po sebi stravični, njihova sposobnost samoreprodukcije taj užas još dodatno uvećava. U filmu *Park iz doba Jure*, naučnici kloniraju samo dinosauruse ženskog roda, upravo zato da bi sprečili njihovo nekontrolisano razmnožavanje, ali uprkos tome, junaci na samom kraju filma u parku nalaze ogromna jaja. U *Godzilli*,

²¹ *The Brood*, režija: Dejvid Kronenberg (David Cronenberg), 1979.

²² Od Hipokrata do Ambrorse Pareja verovalo se da su monstrozna deca, nakaze kreirane prema imaginaciji majke. Postoji duga tradicija priče koja govori da su nakaze proizvod, efekat razmišljanja trudnica o željenom objektu. Drugim rečima, dete je transformisano u živu sliku majčinske želje. U 19. veku je takvo mišljenje bilo proglašeno iz nauke – nakaze su bile kvalifikovane, kategorije normalnog i nenormalnog su zamenile kategoriju monstroznosti i generalno nakaza je bila predstavljana kao varijacija, odstupanje od norme – koja se zaglavila u popularnoj fikciji, gde je preživela sve do danas. (Sasvim doslovno uobličavanje ove fantazme je film Dejvida Linča (David Lynch): *Čovek slon*.)

²³ Ove fantazme se pojavljuju u najmanje dva oblika (Laplanš (Laplanche) i Pontalis): kod prve se za majku misli da ima spoljašnji penis (ili falični atribut), kod druge da ima penis skriven u sebi.

²⁴ *Jurassic Park*, režija: Stiven Spilberg (Steven Spielberg), 1993; *Godzilla*, režija: Rolan Emerih (Roland Emmerich), 1998.

jedan od centralnih prizora je onaj u kome glavni junak shvata da je monstrum u drugom stanju. U tom trenutku uzvikne da je on(o) zapravo ona. U filmskoj priči je postojanje džinovskog gmizavca dakle neupitno, a sa druge strane, nemoguće je zamisliti da on ili ono može da zatrudni. Mogućnost reprodukcije čudovišta automatski se označi kao ženska.

Fantazma repliciranja odnosno kloniranja

U nekim naučno fantastičnim (horor) filmovima je koncept rađanja prikazan kao oblik kloniranja. Navešću nekoliko primera.

U filmu *Invasion of the Body Snatchers*²⁵ džinovska jaja/čaura koja su na Zemlju pristigla iz druge galaksije, „kradu tela“ stanovnika američkog gradića. Dok čovek spava, čaura nečujno kreira njegovu preciznu repliku. Prilikom dupliranja „originalno“ ljudsko telo propada, jer mu čaura isisa sve vitalne sokove. Dvojnici su po izgledu u potpunosti isti kao ljudi, ali su bez duše. Vrsta su nekakvih „mehaničkih“ ljudi: bez bolesti, mržnje i briga, ali takođe i bez ljubavi. Sličnu fantazmu nalazimo i u filmu *The Thing*.²⁶ Monstrum koga otkrivaju američki naučnici na istraživačkoj stanici na Antarktiku, može da preuzme oblik svakog živog bića koje prvo kanibalizuje.

Napetost u oba filma iskazana je kroz sumnju ko je čovek, a ko je njegov monstruozi dvojnici. Stravičnost ovih čudovišta je u njihovoj dvosmislenosti. Ova stvorenja su, na prvi pogled, upravo onakva kao što smo i mi i istovremeno (utoliko više) drugi, domaći i istovremeno nepodnošljivo, teskobno tuđi. Međutim monstruočnost ovih stvorenja ima svoje korene još u nečem drugom – u njihovim džinovskim generativnim sposobnostima. Ove kreature su, naime, nekakvi paraziti koji umesto da se razmnožavaju jednostavno preuzimaju oblik drugih vrsta. Svoju dušu nastanjuju u tuđa tela. Kreaturama, u filmovima *Invasion of the Body Snatchers* i *The Thing*, treba samo nekoliko sati da naprave dvojnika odraslog čoveka. Kako onda može čovečanstvo da svojim „nepraktičnim“ načinom polnoga razmnožavanja konkuriše ovim čudovištima? Ne može. Ovakve monstrume treba istrebiti, u suprotnom će ona da istrebe čovečanstvo poput kuge.

Taj strah je dobro opisan u romanu *Drakula*. Džonatan (Jonathan) tako zapisuje u svoj dnevnik sledeće: „I tom biću sam pomogao da se doseli blizu Londona – gde je možda posle više vekova, tešilo svoju želju za krvlju i stvaralo tako novi rod ukletih, i što je još gore, širok krug poludemonških bića koja sisaju krv nemoćnima. Ta misao me je dovela do ludila, doslovno mi je postala nepodnošljiva. To čudovište treba ukloniti sa ovoga sveta!“²⁷

²⁵ Postoje tri verzije ovoga filma. Sve tri su snimljene prema romanu *The Body Snatchers* Džeka Finija (Jack Finney). Prva filmska verzija je iz 1956, druga iz 1978, a treća iz 1994. godine.

²⁶ Postoje dve verzije ovog filma. Originalno ga je 1951. godine snimio Hauard Hoks (Howard Hawks), a rimejk iz 1982. godine je režirao Džon Karpenter (John Carpenter).

²⁷ B. Stoker, *Drakula*, Tehniška založba Slovenije, Ljubljana, 1988, str. 66.

Nasuprot „reproduktivnim“ monstremima, kako partenogenetičkoj majci, tako i čudovištima koja se reprodukuju kloniranjem²⁸, stoji Frankenštajnov stvor. Za razliku od njih, stvor je toliko stravičan, upravo zbog toga što je jedinstven i unikatan, jedan jedini.

Na prvi pogled, bilo je očigledno da je Frankenštajn direktna suprotnost teme dvojnika: stvor koga je napravio sam Frankenštajn, jedinstven je, nema i ne može da ima dvojnika. Stvor bez filijacije i genealogije, bez bilo koga, ko bi mogao da ga prepozna ili prihvati – već je, na samom početku, odsečen od bilo kakvog narcističkog podsticaja. Činjenica je da se većina priča vrti upravo oko toga da dobije dvojnika, nekoga ko bi mu bio sličan, životnu saputnicu sa kojom bi mogao da stvara novu filijaciju, novi rod.²⁹

Na početku, Frankenštajn je, dakle, inverzija Drakule, u trenutku kada monstrum zahteva od stvoritelja životnu saputnicu, Frankenštajna preplave sasvim slični strahovi koje gore opisuje Džonatan: „Iako će da napuste Evropu i da se nasele u nenaseljenim pokrajinama Novog sveta, jedna od prvih želja ovog međusobnog nagona koje je izrod tako želeo, biće želja za potomstvom. I tako će vremenom da se razmnožavaju i rasele po celom svetu, potomstvo užasnih bića koje će da plaši čovečanstvo, a u daljoj budućnosti možda i da ugrozi njegovo postojanje. Imam li prava da mislim samo na sopstvenu korist i da ostavim sledećim generacijama takvo prokletstvo?“³⁰

*

Kako objasniti ovaj strah od neobuzdanog širenja, razmnožavanja čudovišta koji se tako često prikazuje u naučno-fantastičnim (horor) diskursima? Prema mišljenju Barbare Krid, radi se o strahu od reprodukcije kao takve. Ženska reproduktivna/materinska sposobnost je *per se* monstrozna, stravična i abjektna, jer je kao takvu iskonstruisala patrijarhalna ideologija.

Sa ovakvom interpretacijom se, donekle, slažem, mada je, po mom mišljenju, istovremeno i previše i premalo „apstraktna“. Šta želim time da kažem? Mislim da se sa jedne strane, na „apstraktni“ strah od reprodukcije koja čini jezgro fantazme lepe i aktuelne, konkretne, svakidašnje osobine: politički-ekonomske, naučne, socijalne. Ali kao što sam već u uvodu napomenula: zbog toga što fantazme nisu arhetipi, njihovu „monstroznost“ treba razumeti u realnosti, koja ih je „izrodila“. Tako Frankeštajnov strah od razmnožavanja njegovog stvora, Moreti (Moretti) interpretira kao strah od narastajućeg proleterijata; strah Stokerovih junaka od neobuzdanog širenja vampira je metafora za strah viktorijanskih Engleza od doseljavanja Jevreja sa Istoka; film *Invasion of the Body Snatchers* otelotvoruje američku paranoju od širenja komunizma u vreme hladnog rata; bes koji oseća Ripli

²⁸ Parentogenetičan roditelj je obično žena/majka, kloniranjem/replikovanjem se obično razmnožavaju »muška« čudovišta.

²⁹ M. Dolar, »Strah hodi po Evropi«, nav. delo. Str. 97,98.

³⁰ M. Shelley, *Frankenstein*, nav. delo, str. 166.

prema kraljici-matici u filmu *Aliens*, predstavlja užas belih poreskih obveznika prema crnoj plodnoj majci u periodu Regan-Buš. Sa druge strane, „fantazme razmnožavanja“ stravične su i zato što predstavljaju i fantazme porekla. Kao takve označavaju povratak nedostajućih porekla, popunjavanje praznog prostora. Međutim ovo popunjavanje praznina ne donosi smirenje, zaceljene rane koje subjekat tako jako želi, već suprotno tome, deluje razarajuće i stravično.³¹

Fantazma „mehaničkog“ stvaranja

Sve dosada opisane fantazme o poreklu subjekta, kao što su fantazme prascene, putovanja kroz vreme, partenogenetičke majke i fantazme kloniranja, možemo zajedno da imenujemo kao *fantazme razmnožavanja*, bez obzira na to, da li se radi o polnom ili bespolnom razmnožavanju ili kloniranju. Sada ću da govorim o fantazmama u kojima subjekt nije „rođen“, već je napravljen veštački, sintetički. Pokazaću kako se takva fantazma otelotvoruje u romanu *Frankenštajn*, a kako u filmu *The Terminator*. U periodu od stosedamdest godina, koji ih razdvaja, mnogo toga se promenilo.

Frankenštajn Meri Šeli je dao reč fantazmi koja je u 19. veku itekako lebdela u vazduhu: pronaći nedostajuću kariku između majke i duha, između prirode i kulture. Na neki način, stvor je bio legitimni naslednik Lokove (Lock) *tabula rasa*, pojmova *le bon sauvage* i *l'homme nature*, kao i Kondilakove (Condillac) statue kojoj postepeno otkrivamo osećanja i Rusovog (Rousseau) Emila. Ono što je zajedničko stvoru sa svim tim figurama je traženje nultog stepena subjektivnosti – traženje porekla subjekta.

Frankenštajn nije samo fantazma o poreklu subjekta, već takođe i fantazma o „mitskom poreklu jezika, kulture, saznanja, društvenosti“.³² Stvor mora da, u svakom od nabrojanih aspekta, krene od nule. U najfascinantnijem delu romana, monstrum nam sam priča svoju priču. Priča nam o periodu učenja i o tome kako je posmatranjem jedne porodice kroz rupu u zidu zakoračio u govor i kulturu. Kada opisuje svoje upoznavanje sa jezikom, jasno se zapaža teorija govora na delu:

Implicitna teorija je, naravno, u sledećem: stvor koristi neposredni govor percepcije i emocija, prvobitni govor koji je još uvek evokacija same stvari i koji još nije izgubio svoj kontakt s rečima; etablirani jezik upotrebljava samo još mrtav znak, denotaciju u kojoj se veza izgubila, nastupila je objektivna udaljenost. Ono što u neotuđenom prirodnom rečniku znači „a radiant form rising from among the trees“, u našem otuđenom rečniku znači „the moon“. Isto tako, ovde se radi kao i kod prethodnog upravo o nedostajućoj karici, the missing link, koji bi našu neutralnu denotaciju još nadovezao na samu stvar, gde bi se dodirivale reč i predmet u nekom izvornom govoru neposredne

³¹ Gl. zaključak na kraju teksta.

³² M. Dolar, »Strah hodi Evropom«, nav. delo, str. 100.

percepcije. Stvor kao nulto prirodno biće, kao tabula rasa, ima još pristup do Reči, koja je za nas izgubljena.³³

Roman *Frankenštajn* je, dakle, prožet naivnom misaonošću da je moguće zašiti prazninu, provaliju između prirode i kulture, između materijalnog i duhovnog, odnosno između Realnog i Simboličkog (doslovno). U filmu *The Terminator* suprotnost između prirode i kulture, između organskog i mehaničkog je otklonjena. Film zaista govori o borbi između ljudi i mašina, ali istovremeno priznaje i nemogućnost jasnog njihovog razdvajanja. Fokusira se na delimično i dvosmisleno slivanje oba. Kod Terminatora je ovo slivanje potpuno očigledno: delimično je mašina, delimično čovek, ukratko kiborg.³⁴ Kod Kajla i Sare je prepletanje oba prefinjenije, više metaforičko. Kajlove gerilske veštine tako zavise od njegovih tehničkih sposobnosti, kao što je na primer paljenje automobila povezivanjem žica, osavremenjivanje oružja, izrada bombi. Takođe i Sara vremenom postaje sve više slična mašini, kada ovlada veštine koje su nužne da bi preživela Terminatora kao nadolazeću apokalipsu. Krajnja ironija je da Kajl i Sara koriste mašine da zbune i zatim dokrajče Terminatora koji ih pronalazi u fabrici opremljenoj robotima. Na kraju jedne od najpotresnijih, ispljujuće stepenovanih filmskih scena proganjanja, Sara uništava Terminatora između dve ploče hidraulične prese. Ovo međusobno preplitanje čoveka i mašine je najočiglednije na kraju filma, kada nakon eksplozije u fabrici, delić Terminatorovog gvožđa rani Saru u butinu. Na ovom mestu je deo mašine doslovno inkorporiran u Sarino telo.

Konstans Penli misli da upravo ta izbrisana granica između čoveka i mašine odvaja *Terminatora* od romantične pobede nad mehaničkim (*Frankenštajn*) i od nihilističnog saznanja da smo svi postali automati, iako su ti automati više ljudski nego ljudi sami (kao npr. u filmu *Blade Runner*).

U savremenim popularnim diskursima, prosvetiteljsku veru u „most“ između prirode i kulture je, dakle, zamenila druga vera. Vera da provalija između prirode i kulture uopšte više ne postoji, zato što je taj dualizam izumro i umesto njega je nastupilo stanje jedinstva, stapanje oba. Drugim rečima: fantazmu veštačke, sintetičke stvorene prirode je sada zamenila fantazma ljudske, organske mašine. Kiborg je zamenio stvora.

Kao što je *Frankenštajn* dao reč fantazmi, koja je već dugo lebdela u vazduhu, tako možemo i da kiborške priče čitamo kao metafore naše društveno-političke stvarnosti ili kao „ironični politički mit“.³⁵ I šta nam govori kiborška metaforika? Prema mišljenju Done J. Haravej (Donna J. Haraway), ona nam govori sledeće:

³³ Ibid., str. 100, 101.

³⁴ Kiborg je skraćenica za kibernetički organizam (engl. Cyborg znači cybernetic organism)

³⁵ D.J.Haraway, *Opice, kiborgi i žene*, študentska založba, Ljubljana, 1999, str. 241.

Kiborg je stvor postpolnog sveta; nema nikakve veze sa biseksualnošću, pre-edipovskom simbiozom, neotuđivim delom ili drugim potrebama za dostizanje organske celine pomoću krajnje veze svih delimičnih sila u višu jedinicu. U nekom smislu, kiborg nema svoju priču o postanku, makar ne u zapadnjačkom značenju te reči i u tome je njegova „poslednja“ ironija. Zato što je kiborg istovremeno strašni apokaliptički telos nadolazeće apstraktne individualizacije Zapada, uzvišeno Ja, konačno je oslobođeno od svake zavisnosti, čovek u svemiru. Priča o postanku u „zapadnjačkom“, humanističkom smislu proizlazi iz mita o izvornom jedinstvu, potpunosti, blaženosti i užasu, oličenog u falichnoj majci, od koje svaki čovek mora da se odvoji. To je zadatak individualnog razvoja i istorije – moćnog dvostrukog mita, duboko utisnutog u psihoanalizu i marksizam.“³⁶

Na kraju ću ukratko da predstavim razlike između fantazme iz *Frankenštajna* i iz *Terminatora*. *Frankenštajn* otelotvoruje fantazmu o mitskom poreklu subjekta, jezika, kulture, saznanja, društvenosti i pola. Priča o postanku u „zapadnjačkom“, humanističkom smislu. U romanu je prisutna vera u mogućnost postojanja nultog stepena subjektivnosti; prvobitnog govora koji je još uvek samo evokacija same stvari; prirodnoga stanja, još uvek dobrog i neiskvarenog. Kao „svaka priča, koja započinje iskonskom nevinošću i privilegira vraćanje u jedno, životnu dramu zamišlja kao individuaciju, odvajanje, rađanje svoga Ja, tragediju samostalnosti, pad u pisanje, otuđenje, znači kao rat čiji užas umanjuje umišljeni predah u naručju drugog.“³⁷

Suprotno tome, *Terminator* ne govori o stanju iskonskog jedinstva, iz davnih vremena pre nastanka jezika, pisma, polne razlike i rascepljenog subjekta. Za razliku od *Frankenštajna* u filmu nema nikakvog mita o Terminatorovom poreklu, nijedan prizor nije posvećen njegovom „stvaranju“. O tome nam film govori samo posredno: o razvoju tehnologije koja je postepeno dovela do stvaranja kiborga. Na početku filma *Terminator* je zaista go, ali nije nevin. Jezik govori od početka, ali vidi se da mu nije potreban. Ukratko, kiborg nema svoje priče o postanku, on je biće bez istorije.

Fantazma filma *Blade Runner*³⁸ je negde između *Frankenštajna* i *Terminatora*. Prevod naslova filma je *Istrebljivač*, dakle, vrlo slično *Terminatoru*, mada se radi o inverziji. U filmu *Blade Runner* istrebljivači su ljudi koji žele da unište i istrebe replikante na Zemlji, u *Terminatoru* se dešava suprotno, kiborzi žele da oteraju sa sveta ljude.

Pogledajmo na koji način film *Blade Runner* ostvaruje fantazmu o poreklu subjekta. Kao i kod *Frankenštajnovog* stvora i *Terminatora*, takođe i replikanti u filmu *Blade Runner* nisu začeti, već su napravljeni veštački. Kao takvi su bez istorije, bez porodice, bez sopstvenih sećanja na detinjstvo. Što ne znači da su u potpunosti bez sećanja. Prilikom „stvaranja“ njihov kreator Tirel (Tyrell) im je

³⁶ Ibid., str. 243, 244.

³⁷ Ibid., str. 285.

³⁸ *Blade Runner*, režija Ridley Skot (Rydley Scott), 1982.

implantirao veštačka sećanja.³⁹ Oni su otelotvoreni u fotografijama koje replikanti stalno nose sa sobom i nekakvi su nemi, lažni svedoci začeca koga nikada nije ni bilo. Kao istrebljivač Rik Dekard (Rick Dekard) posmatra ove fotografije i počinje da se pita o sopstvenom poreklu. Zagleda se u lica koja gledaju u njega sa njegovih porodičnih fotografija i počinje da traga za svojim emocijama, sećanjima na detinjstvo. Da li su ta sećanja stvarna, da li su portreti na klaviru autentični?

Sa svojim poreklom žele da se sretnu i četiri odbegla replikanta koje lovi Dekard. Na dug i opasan put – slično kao i Frankenštajnov stvor – odlučili su se zato da bi se suočili sa svojim tvorcem, s Ocem. Na ovom mestu fantazma porekla se prepliće sa fantazmom kraja – replikant Roj (Roy) naime od Tirela zahteva da mu produži životni vek, odnosno da mu ukine „rok trajanja“. Tirel ovu narcističku želju za besmrtnošću, svakako, odbacuje i zbog toga ga njegov „posrnuli sin“ Roj ubija. Prema mišljenju Stivena Nila (Stephen Neal), ovo je čin klasične Edipove osvete.

Replikanti su u trenutku svog postanka, isto poput stvora, neispisan list na kom se ocrtava samo nekoliko lažnih slika. U njihovom kratkom (četvorogodišnjem) životu, implantiranim sećanjima pridružuju se mnoge autentične emocije i slike. Svoju priču nam, tik pred smrću, opisuje replikant Roj i na taj način se subjektivizira. Metamorfoza iz andoida u ljudsko biće se događa kada Roj spasi život svom lovcu Riku Dekardu da bi mu ispričao šta je sve video u svom životu. Upravo ova potreba za deljenjem vizuelne emocije je ono što ga čini ljudskim bićem. Pre nego što umre, potpuno ganut lirskim rečima, Dekardu opisuje svoje vizije zvezda i planeta koje je video na svojim dugim putovanjima: „Video sam stvari za koje mi ljudi ne bi verovali. Ratne brodove koji su goreli pred sazvežđem Orion. Video sam zrake C talasa koji se svetlucaju na Haserovim vratima. Ovi trenuci će se izgubiti u vremenu... kao suze na kiši. Vreme je za smrt.“

Replikant nam, dakle, slično stvoru Meri Šeli priča svoju priču. Stvor svoju istoriju detaljno ispiše (preko Valtona (Walton), okvirnoga priprevača), a Roj Dekardu samo „nacrt“ nekoliko slikovitih reči. I ukoliko (još) stvor veruje u večnost priče/istorije, replikant zna da će njegove slike polako da izblede i potpuno iščeznu kao suze na kiši.

*

U ovom poglavlju, detaljno sam istražila fantazme koje savremeni naučno fantastični (horor) filmovi nude kao odgovor na pitanje o poreklu subjekta. Na taj način, analizirala sam fantazmu prascene, putovanja kroz vreme, partenogenetičke majke, fantazmu replikovanja odnosno kloniranja i fantazmu „mehaničkog stvaranja“. Na kraju ovog poglavlja, pokušaću da odgovorim na pitanje na koji način ove fantazme uopšte postoje i odakle potiče njihova jogunasta upornost.

³⁹ U filmu smo upoznati sa tri »sećanja« replikantkinje Rejčel (Rachel): sećanjem na majku (pomoću fotografije), sećanjem na to kako se sa bratom »igra lekara« i sećanjem na pauka, koji je izlegao veliko jaje iz koga se jednoga dana izleglo sto malih pauka koji su zatim pojeli svoju majku. Sva tri »sećanja« su fantazme porekla – porekla subjekta i polne razlike.

Raznolikost i kontinuitet fantazmi o poreklu nam dokazuju da se vrlo rado pitamo *odakle smo došli i kakvo je naše poreklo*. Da li smo spremni da čujemo pravi, istiniti odgovor? To je odgovor koji glasi da smo upravo subjekti onda, ukoliko na takva pitanja ne možemo da odgovorimo, ukoliko ne možemo da se dokopamo svog „porekla“:

Efekat subjekta, naime, nastupa samo na osnovu neke „nedostajuće karike“ u uzročnom lancu (...) Ova nemogućnost, dokopati se „porekla“ ima ontološki status: nije dovoljno reći da je „poreklo subjekta neotkriveno“ – radi se o tome da je subjekt u samoj svojoj suštini konstituiran kao „nedostajuća karika“ uzročnog lanca.⁴⁰

Fantazme izvora su način na koji subjekat pokušava da popuni „nedostajući član“ svoje geneze. Znače popunjavanje praznina, prekoračenje neprekoračivog reza. Paradoksalno, upravo se ovde nalazi koren njihove stravičnosti. Pokazuju nam, naime, da popunjavanje rascepa nije istovremeno i zaceljivanje rane, već samo njeno popunjavanje i da jedan užas – *horor vacui* – samo zamenjuje drugi – *horor plenitudinis*, užas pred savršenošću.

A kakva je budućnost fantazme o izvoru? Hoće li nas uvek proganjati? Mislim da ćemo se još dugo pitati ko smo i odakle dolazimo, a pišaće se (odnosno već se pišu) priče o kiborzima i sličnim bićima bez porekla i istorije. I možda ćemo jednog dana prelaziti, prekoračiti fantazmu i saznati zaista ko smo – bića bez porekla.

Pitanje polne razlike

U okviru nesvesnoga i fantazme sledi pitanje o poreklu subjekta – „Odakle sam došao?“ – pitanje polne razlike – „Ko sam (Kog sam pola?)“⁴¹

U romanu *Frankenštajn*, važnu ulogu ima nemogućnost polnog odnosa između Viktora Frankenštajna i njegove izabranice Elizabete. Pitanjem polne razlike se bavi takođe i stvor. A kog je pola? Prvo, monstrum je ono (*it breathed hard*), dakle, bespolno biće, a kasnije postaje on (*he held up the curtain of the bad*). Kao muškarca definiše ga njegov stvoritelj. Takođe, biološki pol, a to je pol u smislu prirodne, „prirođene“ datosti, nije dakle nešto što se samopodrazumeva. Stvor mora da bude prepoznat kao muškarac.

Sam monstrum počinje da razmišlja o sebi kao o muškarcu tek dosta kasnije. U vreme kada posmatra ponašanje ljudi, počne da upoznaje svet, uči takođe i razliku između polova: „Još jači uticaj su na mene imala neka druga saznanja. Saznao sam za razliku između polova i to kako se rađaju deca,

⁴⁰ S. Žižek, »Vremenski paradoks fantazme«, *Razpol* 5, 1990, str. 290, 291.

⁴¹ C. Penley, »Časovno potovanje, prascena in kritična distropija«, nav.delo, str.2008.

kako rastu. Čuo sam kako se otac raduje osmehu svoga deteta, kako se budi mladi ljudski duh; video sam da majka celi svoj život i svu svoju brigu posvećuje samo dragim bićima koja pazi i čuva; saznao sam kako se razvija um u godinama odrastanja; kako se bogati raznovrsnim saznanjima. Saznao sam šta znače reči „brat“ i „sestra“, shvatio sam šta jako vezuje dva ljudska bića.⁴² Na ovom mestu, stvor govori o polu kao o naučenoj, dakle, kulturnoj kategoriji.

Kada monstrum nauči da govori i kada shvati da je muško, dakle, ulaskom u polje govora i seksualnosti, postaje u najprimarnijem i nepovratnom smislu rascepljeni subjekat. Kao takvom, potreban mu je drugi-polni partner da bi zajedno ostvarili zaokruženu celinu. Zato od svog stvoritelja zahteva porodicu. Mislím da stvor želi ženu, pre svega, kao „drugi pol kulture“, a manje kao „drugi pol nature“. Stvor želi ženu samo zato, da bi s njom začeo novi rod (time je opsednut Frankenštajn), na ženu gleda, takođe i pre svega, kao na polovinu koja nedostaje.

Kako vidimo ovo pitanje polne razlike u savremenom naučno-fantastičnom (horor) filmu? Prema mišljenju Rejmonda Belura (Reymond Bellour)⁴³, duševna ekonomija devetnaestog i dvadesetog veka međusobno se veoma razlikuju. Ukoliko su muškarci u devetnaestom veku gledali žene i plašili ih se zato što su drugačije, u dvadesetom veku ih gledaju i plaše ih se zato što su jednake. Ukoliko je ranije i postojao strah od polne razlike, sada se pojavio još veći strah od brisanja te razlike.⁴⁴ Većina savremenih naučno-fantastičnih filmova pokušava da ovaj strah od jednakosti otkloni i dokaže da razlika postoji. I na koji način to postižu? Konstans Penli razmišlja ovako:

Sad je već dobro poznato da narativnu logiku klasičnog filma napaja želja da se na kraju filma uspostavi priroda muškosti, priroda ženskosti i to na način na koji mogu da se te dve prirodne ravni dopunjuju, a ne suprotstavljaju. Mada kod filma i televizije, ali i na drugim mestima, sve je teže utvrditi razliku. Šta uistinu razdvaja muškarce i žene kada se u vezi sa raspodelom posla sve manje razlikuju? I kako uopšte klasični film još uvek stvara ovu razliku, suštinsku za njegovu formulu narativnog toka? Ironično, jedino naučno-fantastični film – naš najstariji i naizgled najbespolniji žanr – još uvek je sposoban da ostvari konfiguraciju polnog razlikovanja koju zahteva klasični film. Iako je između muškaraca i žena sve manje praktičnih razlika, između ljudi i vanzemaljaca ih je više nego dovoljno (The Man Who Fell To Earth, Starman), isto tako, između čoveka i kiborga/replikanta (Android, Balde Runner) ili između savremenog čoveka i onog iz budućnosti (The Terminator) . U ovim filmovima, pitanje polne razlike je pitanje koje nema više „samopodrazumevajući“ odgovor – premešteno je na specifičniju razliku između čoveka i drugog. Da je ovo utvrđivanje razlike između čoveka i drugog po svojoj prirodi polno, može da se vidi takođe iz načina kako ti filmovi ponovo uvode

⁴² M. Shelley, *Frankenstein*, nav. delo, str.118.

⁴³ Preuzeto iz: C. Penley, nav. delo.

⁴⁴ Naravno, to ne znači da je strah od polne razlike sasvim iščezao. Materijalizuje se, pre svega, u krvavim hororima (v. B. Creed, *The Monstrous-Feminine*, nav. delo).

infantilnu polnu razliku. Jedno od velikih pitanja za gledaoca filma Blade Runner je, na primer: „Kako to rade replikanti?“⁴⁵

Razlika između zemljana i ljudi, je, dakle, uistinu predstavljena kao polna razlika. Razdvajanje vanzemaljci/ljudi je projekcija onoga što ne može da se prikaže.

U nastavku ću pokazati kako se polna razlika, odnosno njeno odsustvo prikazuje u savremenim naučno-fantastičnim (horor) filmovima koje sam već u prvom poglavlju obradila. Prema mišljenju Konstans Penli, u filmu *Alien* polna razlika je odsutna kako kod ljudi, zato što i muškarac može da „rađa“, tako i kod *alien*-a. *Alien*-ova zubata i mokra usta već na prvi pogled su hermafrodiška: dvostruka čeljust predstavlja unutrašnje i spoljašnje stidne usne vaginalne dentate, a penetracija unutrašnje čeljusti kroz spoljašnju je falična. U nastavku, u filmu *Aliens – „a Pentagon-inspired family values picture for the Reagan 80s“⁴⁶* – polna razlika je ponovo uspostavljena i to kako kod ljudi, tako i kod *alien*-a. Kod ljudi je ta razlika prisutna na više načina: previše očigledna negacija razlika između muških i ženskih članova posade, među žrtvama koje rađaju *alien*-e vidimo ženu (ali ne i muškarca), pokušaj formacije romantičnog para (Ripli i Hicks) i Riplin materinski instinkt prilikom porođaja. Kod *alien*-a je polna razlika iskazana preko razlike između kraljice-matice i vojske koja je čuva. Kako tumači Konstans Penli:

Aliens, film u režiji Džemjsa Kameruna, posle uspeha sa filmom The Terminator, slama se pod teretom pokušaja da se drži iskonskog odsustva polne razlike kao kod njegovog prethodnika u filmu Alien Ridlija Skota (ukoliko naravno zanemarimo poslednju scenu u kojoj Ripli ima na sebi bikini donji veš). Dan O'Banonova (Dan O'Bannon) obrada prvog filma bila je jedinstvena u tome da je svaka uloga bila napisana tako da mogu da je igraju i muškarac i žena. Režija Ridli Skota je pratila tu ideju i tako je nastao film koji je (u velikoj meri) začuđujuće egalitaran. Kamerunov nastavak koji pokušava da ponovi drugarstvo jednakih mogućnosti iz prvog filma, uvodi mešanu jedinicu marinaca i žene prikazuje jednako, možda čak i kao žilavije od muškaraca. I opet je Ripli najhrabrija i najpametnija članica ekipe. Mada sada postoji razlika koja je istovremeno neverovatna i simpatična. Ripli razvije majčinski instinkt, rizikuje svoj život da spasi devojčicu koja je jedina preživela u grupi svemirskih kolonista, koje su istrebili vanzemaljci. Odlučno i zaštitnički se svoje glavo lati majke vanzemaljskih bića, čija prefinjena mogućnost uništavanja je prikazana kao rezultat iste majčinske ljubavi koju pokazuje i Ripli. Ripli je tako označena sa razlikom koja se automatski prepoznaje kao znak ženskosti (na primer, Hicks – igra ga Majkl Bin (Michael Biehn), koji je igrao Kajla Risa u The Terminator-u – ne ponaša se nerazumno samo zato da bi spasio dete koje je očigledno već mrtvo). Aliens ponovo uvodi pitanje polne razlike, ali ne zato da bi ponudio noviji, savremeniji oblik te razlike. Suprotno tome,

⁴⁵ C. Penley, »Časovno potovanje, prascena in kritična distopija«, nav. delo, str. 208, 209.

⁴⁶ A. Taubin, »Invading Bodies«, *Sight and Sound*, July 1992, str.9.

fokusira se samo na Ripli (Hiks na kraju filma neobično „izgine“), pitanje para prekrije problemom žene kao majke. Ono što na kraju dobijemo je moralno konzervativno predavanje o materinstvu, futurističkom ili nekakvom drugačijem: majke će biti majke i uvek će biti žene.⁴⁷

Stiven Nil se ne slaže sa gore navedenim mišljenjem Konstans Penli. Naime, misli da „simptomatična“ razlika između muškaraca i žena postoji već u filmu *Alien*. U svom tekstu *Issues of Differenece: Alien and Blade Runner*, kaže da film *Alien* sistematično uspostavlja razliku između polova. Nil se naravno slaže da je glavna razlika u filmu, razlika između *alien*-a i posade svemirskog broda *Nostromo*. Mada je uveren da postoje važne razlike i između „začudjujuće egalitarnim“ članovima posade: to su polna razlika i razlika između ljudskih članova posade i robota Eša (Ash). Eš isto poput *alien*-a ugrožava ljude, jer je spreman da žrtvuje posadu da bi doveo *alien*-a na Zemlju. Mada on za razliku od *alien*-a nije označen kao drugi. Otkrivanje njegovog robotskog identiteta (prilikom njegovog sakaćenja vidimo umesto krvi i mesa žice iz kojih teče bela tečnost) jedan je od najšokantnijih prizora u filmu.

Film se, dakle, na prvi pogled vrti oko razlike između ljudskog i neljudskog, prirodnog i neprirodnog, mada je ta razlika, prema Nilovom mišljenju, zaista polna razlika. Drugim rečima: anatomske i biološke razlike između muškarca i žene – pre svega, njihove različite reproduktivne uloge – osnova su za razlikovanje prirodno/neprirodno, ljudsko/neljudsko. Kao najneprirodnije je, upravo, označeno „neprirodno“ materinstvo: sa jedne strane, to je materinstvo muškarca, a sa druge, to je „mehaničko“ materinstvo kompjutera. Majka nije „neprirodna“ samo zato što je mašina, već i zato što pokušava da uništi svoje ljudske štice, umesto da ih zaštiti i zato što daje prednost za preživljavanje *alien*-u. Njena poslednja izdaja je kada ignoriše Ripplin pokušaj da spreči naredbu za samouništenje *Nostroma*. Ripli je zato besno psuje: „*Mother, you bitch!*“. Takođe, *alien* je sam posredno povezan sa „neprirodnim“ materinstvom, jer je dete muškarca koji je zatrudneo sa neljudskim organizmom.

Dokaz, da razlikovanje prirodno/neprirodno i ljudsko/neljudsko zaista temelji na razlici između muškarca i žene, je činjenica da je upravo Ripli ta koja na kraju filma ponovo uspostavlja red. O tome govori i izloženost njenog ženskog tela u poslednjem suočavanju sa *alien*-om – kada Ripli misli da je sigurna, svlači uniformu i hoda unaokolo samo u donjem vešu. Mada se vrlo brzo iskaže da je u maloj kapsuli zajedno sa njom takođe i monstruozi *alien*. Prema Nilovom mišljenju, inherentna logika filma *Alien* je, dakle, sledeća: red se može uspostaviti samo preko ponovo uspostavljene razlike između muškarca i žene i njihovih polnih (reproduktivnih) uloga.

Važna novina u Nilovoj analizi je njegovo shvatanje da srž (polnog) razlikovanja već u filmu *alien* predstavlja materinstvo. U *Alien*-u je prisutno samo implicitno, a u nastavku, u filmu *Aliens*, prikazano je sasvim jasno i nedvosmisleno.⁴⁸

⁴⁷ C. Penley, »Časovno potovanje, prascena in kritična distopija«, nav. delo, str. 210, 211.(Podvukla M.O.)

Slažem se sa Nilovom interpretacijom filma *Alien* i ne čini mi se da je u suprotnosti sa razmišljanjem Konstans Penli. Kada Penli govori o odsustvu polne razlike, misli samo na njegovu eksplicitnu reprezentaciju. Govori o prenošenju polne razlike na specifičniju razliku između čoveka i Drugoga, a ne na njeno potpuno brisanje. Da je razlikovanje između čoveka i *alien*-a po svojoj prirodi polno, najjasnije se vidi u već pomenutom zadnjem filmskom prizoru u kom je Ripli prikazana u donjem vešu. Ukoliko je, tokom celog filma, razlika muškarac/žena bila prenetna na razliku čovek/*alien*, u ovom prizoru se obe razlike preklapaju.

Međutim, između Konstans Penli i Stivena Nila postoji određena razlika na koju upozorava i sam Nil u zaključku svoga članka. Prema njegovom mišljenju, pojedinačne kategorije razlika (npr. prirodno/neprirodno, ljudsko/neljudsko) ponekad mogu metaforično da funkcionišu kao simptomatični znaci drugih razlika (npr. muškarac/žena), ali svakako ne mogu da se svedu jedna na drugu. Odnosno, drugim rečima: polna razlika je u međusobnom odnosu sa drugim kategorijama razlika i među njima postoji stalna interakcija, ali se međutim ovde ne radi o redukciji potonjih na prvu.

Takođe, u filmu *Alien 3* je materinstvo glavni diferencijalni potez između polova. Na početku filma, kapsula za evakuaciju u kojoj su Ripli, devojčica Njut, Hiks i „ostaci“ androida Bišopa, udara u „Fury“ 161, mušku kaznenu koloniju. Preživi samo Ripli koja svojim dolaskom u orbitnu, izolovanu, isključivo mušku grupu, koja se obavezala na celibat, potpuno narušava njenu duhovnu harmoniju.

Na početku filma je, dakle, među muškarcima (polnim prestupnicima) i žena (Ripli), istaknuta vrlo jasno i naizgled prikazana kao nepremostiva suprotnost.⁴⁸ Međutim, ova granica se tokom filma polako briše. Ripli obrije glavu i pozove muškarce da joj se pridruže u borbi protiv *alien*-a koji je stigao zajedno sa njom. Polna razlika je tako ukinuta, nadomešta je razlika između ljudi i *alien*-a. Međutim, ona nestaje samo privremeno, odnosno samo naizgled. U borbi protiv čudovišta, iskaže se da *alien* ubija samo muškarce, dok Ripli uopšte ne napada. I šta onda Ripli postavi na stranu čudovišta? Naravno, to je upravo njeno materinstvo. U svom telu ona nosi zametak kraljice-matice.

U filmu *Blade Runner* pitanje polne razlike prepliće se sa pitanjem razlike između ljudi i replikanata i sa rasnom razlikom (Amerikanci / Istočnjaci). Natpis, koji se pojavljuje odmah posle filmskog uvoda, najavljuje da priča koja sledi govori upravo o razlici i borbi između ljudi i replikanata, ali nam već prve filmske slike govore da je fantazma na drugom mestu. Posle tamnih, maglenih i kišnih ulica Los Anđelesa u budućnosti, probija se masa ljudi i većina njih se od kišnih kapi brani istočnjačkim kišobrančićima. Sa oblakodera nam ne namiguje velika reklama za koka-kolu, već nam se osmehuje lepo lice gejše. Iz zvučnika odjekuje orijentalna muzika, u tami trepere neonske svetiljke i zeleni zmajevi. Glavi junak Dekard koga je bivša žena zvala *suši*, ne hrani se u Mek Donaldu, već u

⁴⁸ Gl. deo teksta o arhaičnoj, partenogenetičkoj majci.

⁴⁹ Ova razlika između polova, sa druge strane znači takođe i mogućnost polnog odnosa – u filmu je naznačeno da Ripli i doktor Klemens imaju polne odnose.

letećem kineskom *fast food*-au. Zvanični jezik je nekakav „gradski žargon“ skrpljen od japanskog, španskog, nemačkog i drugih jezika.

Fantazmatska pozadina koju nam početne scene filma *Blade Runner* oslikavaju je, dakle, američka paranoja od orijentalizacije, strah od etičkog *melting pot*-a u čijem krčkanju bi „pravi Amerikanci“ mogli da se utope odnosno redukuju na „kulinarski specijalitet“. Međutim, ovo sasvim ozbiljno pitanje je ubrzo stavljeno u zagradu, odnosno preneseno na neutralniju, „ne-realnu“ opoziciju između ljudi i replikanata. Tako je Dekard iz nemirne ulice doveden do svog nadređenog kapetana Brajanta, da bi dobio detaljne podatke o odbeglim replikantima koje mora da uništi. Brajant imenuje replikante *skin-jobs*, a Dekard korišćenje ovog termina komentariše na sledeći način: „Skin-jobs. Ovako je Brajant nazvao replikante. U stara vremena su takvi policajci tamnopute nazivali crnčugama.“

U ovoj rečenici je veza između razlike ljudi/replikanti i rasne razlike eksplicitna, istovremeno, u njoj zapažamo tendenciju da je rasno pitanje označeno kao „mrtvo“. Ovo prenošenje, prema Nilu, ne može da bude u potpunosti uspešno izvedeno, jer replikanti nisu rasno diferencirani (nema Istočnjaka). I ukoliko ih eliminišemo, što se na kraju filma i dešava, ne pravimo rasnu razliku. To je svojstveno samo za ljude, tako da tu i ostaje.

U filmu se dešava još jedno prenošenje. Osa filma se postepeno pomera od pitanja razlike ljudi/replikanti na pitanje polne razlike (kod ljudi). Najpre se obe razlike – čovek/replikant(kinja), muškarac/žena – preklapaju.

Pre nego što uopšte dođe do polnog odnosa između Rika Dekarda i Rejčel, oni moraju da se prepoznaju jedan u odnosu na drugog kao različiti. Fantazma apsolutne komplementarnosti je, naime, prema mišljenju Konstas Penli neraskidivo povezana sa fantazmom apsolutne razlike. Dekard od prvog susreta sa Rejčel pa nadalje zna da je ona replikantkinja, međutim to mora da zna i Rejčel da bi mogla da se zaljubi. Za to se pobrine sam Rik koji Rejčel bezosećajno otkrije da su njena sećanja na detinjstvo i njena fotografija majke lažni. Rejčel, najpre, povređena pobegne, ali kad je kasnije, iz noćnog lokala, pozove pokajani i pijani Rik, prvo odbije njegov poziv, a zatim se ipak javi. Na prvom „sastanku“ spasava mu život tako što ubije replikanta i time „stupa“ na suprotnu stranu. Pre nego što je razlika čovek/replikant(kinja) uspostavljena, već postaje suvišna. Nadoknadi je, odnosno, istisne je nova razlika – muškarac/žena.

U filmu *Blade Runner* uspostavljanje (ljudskog) polnog odnosa i formacija heteroseksualnog para, dakle, koincidentna je sa brisanjem razlike između ljudi i replikanata (sva četiri odbegla replikanta su uništena, a Rajčel se humanizuje)⁵⁰ i sa ukidanjem rasne razlike. Na kraju filma, suprotnost između istočnjačkog i zapadnjačkog - daleko od toga da bi bila razrešena – jednostavno iščezne.

⁵⁰ Humanizacija je samo naizgled, jer je Rajčel u suštini bila oduvek ljudsko biće. Na kraju filma nam Dekard otkrije da mu je Tirel, već prilikom njihovog prvog susreta, rekao da Rejčel nije obična replikantkinja, jer ima neograničen životni vek. Upravo četvorogodišnji životni vek je onaj unarni potez, koji replikante čini replikantima.

Šta je sa pitanjem polne razlike u filmu *The Terminator*? Suprotnost između muškarca i žene je u filmu, naravno, sačuvana, jer se radi o porodičnoj romansi: subjekat (Džon Ris) zamišlja kako je začeta i zatim se sam pobrine za konstituciju para (Sara i Kajl) koji predstavlja njegovo „poreklo“. Takođe, u odnosu između Terminatora i Sare sačuvana je polna razlika: Terminator je muško, a Sara je žensko. Ovo je još više očigledno u prizoru na kraju filma u kome se deo raznetog Terminatorovog tela zatakne u Sarinu butinu. Ovde su prisutne sasvim očigledne polne konotacije. Međutim, Terminator za razliku od Frankenštajnovog stvora nema svoju kiborg-družbenicu, ali je i ne traži. Zašto?

Stvor, kao što je već rečeno, želi saputnicu zbog toga da bi zajedno ostvarili potpuno jedinstvo. Terminator ne žudi za povratkom u jedno, jer je ovo stanje iskonskog jedinstva jednostavno preskočio. Ili kao što kaže Dona Haravej:

U suprotnosti sa Frankenštajnovim čudovištem, kiborg ne očekuje da će otac da ga spasi obnavljanjem vrta, dakle, izradom drugo-polnog partnera, dozidavanjem u potpuno jedinstvo, u grad i u kosmos. Kiborg ne sanjari o zajedništvu po uzoru na organsku porodicu, u ovom slučaju bez edipovog projekta. Kiborg uopšte ne bi ni prepoznao rajski vrt, jer nije nastao iz zemlje i ne može da zamisli da bi mogao jednoga dana da se u nju vrati.⁵¹

LITERATURA:

Creed, B., *The Monstrous-Feminine*, Routledge, London i New York, 1993.

Dolar, M., „Strah hodi po Evropi, *Das Unheimliche*, Analekta, Ljubljana 1994.

Grosrichard, A., „Primer Polifem ali Spaček in njegova mati“, *Gospotstvo, uzgoja, analiza*, Analekta, Ljubljana 1983.

Haraway, D.J., *Opice, kiborgi in ženske*, Koda, Ljubljana, 1999.

Neale, S., „Issues of Difference: *Alien* and *Blade Runner*“, *Fantasy and the Cinema*, British Film Institute, London 1989.

Penley, C., „Časovno potovanje, prascena in kritična distopija (o filmih *The Terminator* in *La Jetee*), *Problemi-Eseji*, 1992, 2.

Stoker, B., *Drakula*, Tehniška založba Slovenije, Ljubljana, 1988.

Shelly, M., *Frankenstein*, Državna založba Slovenije, Ljubljana, 1995.

Žižek, S., „Časovni paradoks fantazme“, *Razpol 5*, Ljubljana 1990.

⁵¹ D.J.Haraway, *Opice, kiborgi in ženske*, nav. delo, str. 244.

