

TODD MC GOWAN

148

Hegel
i nemogućnost
budućnosti
u znanstveno-
fantastičnom
filmu

[s engleskog preveo Danijel Brlas]
dabrlas@gmail.com

150

— TODD MCGOWAN: Hegel i nemogućnost budućnosti u znanstveno-fantastičnom filmu [s engleskog preveo Danijel Brlas]

————— TODD MC GOWAN doktorirao je na Odsjeku za engleski jezik i književnost pri Ohio State University 1996. godine. Docent je na Sveučilištu u Vermontu, gdje predaje filmsku i kritičku teoriju. Glavna područja njegovog znanstvenog interesa su Hegel, psihoanaliza i egzistencijalizam te preklapanje tih teorijskih promišljanja s područjem fima. Napisao je više knjiga — THE FEMININE NO!: *Psychoanalysis and the New Canon* (2000), THE END OF DISSATISFACTION?: *Jacques Lacan and the Emerging Society of Enjoyment* (2003), LACAN AND CONTEMPORARY FILM (2004), THE REAL GAZE: *Film Theory After Lacan* (2006), THE IMPOSSIBLE DAVID LYNCH (2006); sa Sheilom Kunkle uredio je zbornik LACAN AND CONTEMPORARY FILM (2004). Trenutno priprema knjigu u kojoj analizira važnost laži u filmovima Christophera Nolana. U prosincu 2008. boravio je u Zagrebu — kao gost *Touch Me* Festivala na kojem je održao predavanje pod naslovom “Bijeg od užitka”.

————— BUDUĆNOST SADA — Od svih je filmskih žanrova znanstvena fantastika najizričitiije vezana za izdavanje moralnog imperativa. Taj je aspekt znanstvene fantastike vezan za futurski oblik u kojem se pojavljuje. Žanr nam znanstvene fantastike, kako **J. P. Telotte** tvrdi, omogućuje “nagađanje, u preciznom smislu fantastičnoga, o tome što bi ili ne bi moglo biti, sada ili u budućnosti” (TELOTTE 2001, 141)⁰¹. Prikazujući nam moguću budućnost — utopijski ili distopijski — znanstveno-fantastični nam filmovi pružaju sliku onoga čemu treba težiti ili protiv čega se valja boriti. Za razliku od žanrova usmjerenih na sadašnjost (kao što je melodrama) ili prošlost (kao što je vestern), znanstvena fantastika uključuje jasan odmak od onoga što jest i zahtjev za onim što bi trebalo biti. Znanstvena nas fantastika usmjerava prema boljoj budućnosti, čak i ako to čini negativno, prikazom najgorega mogućeg scenarija. U tom smislu, mantra koju Sarah Connor urezuje nožem u filmu **TERMINATOR 2: SUDNI DAN** (**TERMINATOR 2: JUDGMENT DAY**, 1991) **Jamesa Camerona** — “Nema sudbine” — tipična je za žanr u cjelini.⁰² Već nas sam prikaz neke od mogućih budućnosti u filmu znanstvene fantastike poziva na djelovanje kako bi se ona spriječila ili ostvarila.

Ovaj je zahtjev za promjenom jasno vidljiv u svim velikim filmovima znanstvene fantastike od **INVAZIJE TJELOKRADICA** (**INVASION OF THE BODY SNATCHERS**, 1956) **Dona Siegela** i **PAKLENE NARANČE** (**A CLOCKWORK ORANGE**, 1971) **Stanleyja Kubricka** do **ISTREBLJIVAČA** (**BLADE RUNNER**, 1982) **Ridleyja Scotta** i spomenutog **TERMINATORA 2. INVAZIJA TJELOKRADICA UPOZORAVA** nas prikazom reproducirajućih mahuna koje postupno zamjenjuju ljudska bića na

01 — Prijevodi su svih izdanja na engleskom jeziku, prema popisu literature, moji (op. prev.).

02 — **TERMINATOR 3: POBUNA STROJEVA** (**TERMINATOR 3: RISE OF THE MACHINES**; **Jonathan Mostow**, 2003) izričito pobija proklamaciju slobode Sarah Connor iz **TERMINATORA 2** inzistirajući na neizbježnosti nuklearne apokalipse, ali isto tako ističe kako način na koji će ljudi iskusiti tu apokalipsu — primjerice, hoće li je preživjeti ili ne — nije predodređen. Dakle, moralni se imperativ drugog nastavka razlikuje od onog u prvom nastavku, ali još uvijek ostaje moralni imperativ u odnosu na budućnost.

mogućnost gubitka naše individualnosti. PAKLENA NARANČA upozorava na opasnosti od fukoovskih disciplinskih postupaka. ISTREBLJIVAČ i TERMINATOR 2 varijacije su ideje koja se često pojavljuje u suvremenom filmu znanstvene fantastike: prijatna da i sami postanemo poput strojeva ili ustupanje kontrole nad planetom strojevima koje smo sami kreirali. U svim se ovim slučajevima čini da negativna slika moguće budućnosti uračunava i kritiku sadašnjosti.⁰³

Međutim, najčešći prigovor znanstveno-fantastičnom filmu proizlazi upravo iz neuspjeha da se kritika sadašnjosti odvede dovoljno daleko. Na primjer, **Geoff King** i **Tanya Krzywinska** ističu da "Koliko god pokušava zamisliti uvrnute i čudesne varijante budućnosti ili drugih svjetova, znanstveno-fantastični film rijetko kad u cijelosti pobjegne od izgleda i tematskih preokupacija njegova vlastitog povijesnog razdoblja i modna izričaja" (KING i KRZYWINSKA 2000, 90). Prema **Kingu** i **Krzywinskoj** te brojnim drugim kritičarima znanstveno-fantastični film do sada se općenito pokazao nesposobnim dovoljno odlučno raskinuti veze s prevladavajućim ideologijama vlastitog vremena. Čak i kada pruža sliku alternativne budućnosti koja poziva na djelovanje, ne uspijeva u onoj mjeri u kojoj to očekujemo.⁰⁴

Štoviše, mnogi tvrde da znanstveno-fantastični filmovi uopće ne nadilaze obzor vladajuće ideologije. Prema takvoj kritici, umjesto da predviđa autentičnu budućnost koja dovodi u pitanje vladajuću ideologiju današnjice, znanstvena fantastika, u cjelini, naginje u smjeru ideološkog konformizma. Ona učvršćuje i normira ideologiju s kojom se susrećemo u svakodnevicu. Kao što **Benjamin Shapiro** tvrdi: znanstveno-fantastični filmovi često prikazuju "budućnost koja prijete uništenjem ne samo svega što poznajemo, nego i načina na koji spoznajemo ... ali čak i tada, naša će kolektivna društvena svijest, naše vrijednosti i vjerovanja preživjeti. Mi nismo i, u konačnici, nećemo postati tuđinci" (SHAPIRO 1990, 111).⁰⁵ Drugim riječima, znanstveno-fantastični film funkcionira kao dopuna vladajućoj ideologiji, tako da svjedoči o njenoj trajnosti.

Postoji li dakle išta približno kritičkom konsenzu o znanstveno-fantastičnom filmu, onda je to kritika povezanosti žanra sa suvremenim vladajućim ideologijama i suvremenim uvjetima proizvodnje — kritika koja se vrti oko ograničenosti njegovih vizionarskih sposobnosti ili sposobnosti predviđanja temeljita odbacivanja vladajuće ideologije. Taj konsenzus može pružiti polazište za promišljanje etičkih i političkih vrijednosti znanstveno-fantastičnog filma, ali samo ako dodamo hegelijanski obrat. Takav bi nam obrat trebao omogućiti razmotriti opći neuspjeh znanstveno-fantastičnog filma u predstavljanju alternativne budućnosti, ne kao potencijalni nedostatak ili pokazatelj manjka mašte

03 — Predodžba je znanstveno-fantastičnog filma kao nositelja upozorenja ili moralnih imperativa široko raširena. Primjerice, u svojoj analizi *ISTREBLJIVAČA*, **David Desser** vidi potencijal u tim djelima zbog “nekih prirodnih vrsnoća koje obogaćuju naše živote i upotpunjuju nas” (DESSER 1985, 178), dok **Janet Staiger** u svom prikazu “futurističkog noira”, podvrste znanstveno-fantastičnog filma, vidi pripadnike tog žanra kao “nasumične prikaze loših strana sadašnjice” (STAIGER 1999, 120).

04 — **H. Bruce Franklin** kritizira znanstveno-fantastični film zbog nemogućnosti prikaza budućnosti koja bi bila kudikamo snošljivija od sadašnjosti. On ističe: “Jedina Hollywoodu nezamisliva budućnost je bolja budućnost” (FRANKLIN 1990, 31). Veći broj kritičara, ipak, znanstvenoj fantastici zamjera kritiziranje bez pokrića i nemogućnost sugeriranja izlaza iz suvremenih problema. **Per Schelde** objašnjava: “toliko je znanstvene fantastike poprilično subverzivno. Ali ta je subverzija uglavnom vrlo plitka. Vrlo rijetko znanstveno-fantastični film učini išta revolucionarnije od toga da šaptom priopći da nešto nije u redu. Znanstvena fantastika ne analizira probleme niti daje naputke za nošenje s problemima; znanstvena fantastika ih samo imenuje” (SCHELDE 1993, 242).

05 — Budući da se bavi budućnošću, prema nekim kritičarima, u znanstveno-fantastičnom filmu ideološko suučesništvo ide još dalje — pomaganje ideologiji u pokušaju inkorporacije tehnološke i znanstvene promjene. Prema **Michaelu Sternu** oslanjanje *mainstream* znanstveno-fantastične kinematografije na specijalne efekte pokazuje svoju ideološku funkciju u tom smjeru. Znanstvena fantastika ne govori ljudima što točno misliti, recimo, o tehnologiji, no ne daje ni poticaj za razmišljanje o tehnologiji na načine koji su izvan ovlaštenih kategorija refleksije. Entuzijazam za specijalne efekte koji nalazimo kod većeg dijela proizvođača znanstveno-fantastičnih filmova i njihove publike jedan je od načina na koji žanr pomaže ovlaštenim kategorijama da se udomače, čineći ih neizbježnima, a time i nevidljivima” (STERN 1990, 72). **Stern** ovdje dovodi kritiku neadekvatnog imaginarija znanstveno-fantastične kinematografije do krajnosti optužujući je za zatvorenost alternativnim budućnostima.

među tvorcima znanstvene fantastike, nego kao nužno — i plodno — ograničenje žanra. Iako mnogi kritičari povezuju znanstveno-fantastični film s vladajućom ideologijom, poveznica često poprima oblik kritike jer pritom pretpostavljaju da bi filmovi trebali prikazivati što drugo, poput alternativne budućnosti ili napada na vladajuću ideologiju.

Postoji i drugi način na koji možemo razmatrati tu povezanost, počevši s hegelijanskom pretpostavkom da znanstveno-fantastični film ne može proizvesti autentičnu sliku budućnosti te mu je stoga ta nemogućnost strukturno uvjetovana. **Hegel** smatra kako nijedna filozofija i nijedna umjetnost ne može nadići svoju epohu i ponuditi viziju autentične budućnosti izvan okvira te epohe. Njegova je postavka u predgovoru *FILOZOFIJE PRAVA*: “Što se tiče individue, to je ionako svaka individua čedo svog vremena; tako je i filozofija svoje vrijeme mislima obuhvaćeno. Isto je tako ludo misliti da individua preskače svoje vrijeme, da skače preko Roda.” (HEGEL 1989, 18). U slučaju filozofije ili znanstvene fantastike spekulacije o budućnosti nikada zapravo nisu o budućnosti. **Platonova** idealna država, prema **Hegelu**, ne predstavlja ideal koji treba dostići, već nesvjesni izraz esencije grčkog društva svog vremena. Budućnost je sama po sebi nama potpuno nezamisliva.⁰⁶ Filmska se teorija nije često osvrtnala na **Hegela**, ali njegovi su uvidi u naš odnos prema *futuralnosti* vrijedni svake pozornosti u slučaju razmatranja o znanstveno-fantastičnom filmu. Kad znanstveno-fantastični film daje prikaz imaginarne budućnosti, on u cijelosti ostaje u okviru vladajuće društvene strukture.⁰⁷

Ali to ne znači da znanstveno-fantastični film možemo svesti na puki aktant dominantne ideologije: njegova vrijednost leži u sposobnosti da nam predoči tu ideologiju na način na koji je ne bismo vidjeli u normalnim okolnostima. Štoviše, on razotkriva hermetičnost ideološkog polja. Poanta nije u tome da ideologija predstavlja besprijeekorni zatvoreni sistem koji funkcionira bez zapreke. Ideologija nije nepokolebljiva, ali je prikazi alternativnih mogućnosti ili mjesta otpora teško mogu ugroziti. Mnogi kulturni teoretičari ističu proces upisivanja otpora u sistem, ali se taj proces ne odvija u trenutku kada pokret otpora jenjava, već u samom trenutku

njegova nastanka. Slika je otpora osnovni pokretač ideologije. Ideologija se hrani širenjem ovakvih slika jer one sugeriraju da ideologija ne otklanja mogućnosti, da su podanici zapravo potpuno slobodni i nesputani ideologijom. Kao što **Slavoj Žižek** ističe: "Ideologija ne predstavlja zatvaranje kao takvo nego iluziju otvorenosti, iluziju da se 'to isto moglo dogoditi drugačije', koja ignorira da sama tekstura svemira isključuje različit tijek događaja" (ŽIŽEK 1992, 241). Kako bi učinkovito funkcionirala, ideologija počiva na uvjerenju da je njena kontrola nepotpuna i na uvjerenju vlastitih podanika o posjedovanju određene autonomije spram nje. Ako vjerujemo u mogućnost i relativno laku dostupnost otpora, postajemo slijepi na opseg i prirodu ideološke kontrole, što je upravo ono što znanstvena fantastika čini vidljivim.

Slabosti se u ideološkoj konstrukciji neće pojaviti u slikama prividnih alternativa, već posredstvom svojih inherentnih suprotnosti, antagonizama koji postaju vidljivi tek kada prepoznamo zatvorenu narav ideologije. Primjerice, alternativne poslovne prakse poput fleksibilnog radnog vremena, koje naizgled nude zaposlenicima određenu dozu slobode, prikrivaju antagonizam između zahtjeva kapitalizma i obiteljskih vrijednosti. Isticanjem tih antagonizama nismo odmakli od ideologije, umjesto toga, postajemo svjesni njene nemogućnosti da nam pruži rješenja koje nam obećava. Ideologija nudi iluziju smislene egzistencije i sigurnosti od traume, no značenje koje pruža uvijek zapada u besmislenost. Dok slika otvorenosti ili otpora prikrija besmislen temelj ideologije, prepoznavanje zatvorenosti ideologije čini njenu

06 — U *SÉMINAIRE* v **Lacan** donosi sličan zaključak o nemogućnosti otkrivanja ičega futurskog u jeziku. On primjećuje: "sve što se događa u jeziku je uvijek već postignuto" (LACAN 1998, 39, moj prijevod).

07 — **Vivian Sobchack** dolazi do srodnog zaključka iz drukčije perspektive u knjizi *SCREENING SPACE*. Ona tvrdi da postoji inherentna napetost u znanstveno-fantastičnom filmu između slika budućnosti koje prikazuje i aktualnih uvjeta proizvodnje u kojima nastaje. Iako mu je cilj bijeg od sadašnjosti, film uvijek polazi od određene povijesne perspektive. **Sobchack** zaključuje: "Vlastita povijesna ograničenja istovremeno obezbjeđuju znanstvenu fantastiku rubnim uvjetima od kojih će žanr maštovito pobjeći i platformom koja je apsolutno nužna za smisao tog bijega" (SOBCHACK 1987, 302–303).

besmisleni dimenziju vidljivom. Znanstvena nam fantastika omogućuje takvo raspoznavanje.

Znanstveno-fantastični film otkriva lažnost mjesta otpora ili alternativnih pozicija koje su nam dostupne. To čini svojim futuriskim modusom, ali pritom nužno mora pribjeći paranoičnoj slici ideologije. Znanstveno-fantastični film pruža bolji uvid u funkcioniranje ideologije nego bilo koji drugi filmski žanr, ali se taj uvid pojavljuje — kao rezultat futuriskog modusa žanra — u paranoičnom obliku, prikazujući ideologiju kao djelovanje agenta iza scene koji manipulira svojim podanicima.⁰⁸ U standardnom znanstveno-fantastičnom filmu zatvorena narav ideologije postaje vidljiva, ali je ta zatvorenost predstavljena kao djelovanje nekih zlonamjernih čimbenika, a ne kao dio same strukture ideologije. Futurski je modus znanstveno-fantastičnog filma istovremeno odgovoran za većinu svojih radikalnih uvida, kao i svojih glavnih mana. Kako bismo iskoristili prvospomenuto i izbjegli obmanjenost potonjim, znanstveno-fantastičnom filmu trebamo pristupiti na način na koji **Hegel** pristupa kantovskom moralu, koji sa znanstvenom fantastikom dijeli i uvide i nedostatke.⁰⁹

———— KANT, FILOZOF BUDUĆNOSTI — Izlažući sadašnjost kroz prizmu budućnosti, znanstveno-fantastični film je izuzetno sličan moralnom sustavu **Immanuela Kanta**. Za **Kanta**, kao i za njegova velikog nasljednika **Fichtea**, filozofija ima svoj temelj u onome “što bi trebalo činiti”, moralnom imperativu koji nam daje predodžbu — alternativnu budućnost — onoga što bismo trebali postati.¹⁰ Za moralni bi subjekt, primjerice, drugi trebali biti svrha njegova djelovanja, a ne samo sredstvo za postizanje nekog većeg cilja. Moralna dužnost određuje ono što bismo trebali napraviti te stoga zauvijek ostaje nešto nedovršeno, nešto što je vječito na horizontu, ali nikada u potpunosti dosegnuto. Ona je zauvijek futurska. Ustvari, mi, kao konačna bića, nikada ne možemo zaista shvatiti moralni zakon što **Kant** uzima kao dokaz besmrtnosti duše. U **KRITICI PRAKTIČNOGA UMA** on tvrdi da “je najviše dobro praktički moguće samo pod pretpostavkom besmrtnosti duše, dakle besmrtnost, kao nerazdvojivo

08 — Naravno, ne izlaže svaki film znanstvene fantastike ideološku zatvorenost niti svaki pribjegava paranoičnim tumačenjima. Ustvari, neki od najpoznatijih znanstveno-fantastičnih filmova — RATOVI ZVIJEZDA (STAR WARS, **George Lucas**, 1977), BLISKI SUSRETI TREĆE VRSTE (CLOSE ENCOUNTERS OF THE THIRD KIND, **Steven Spielberg**, 1977) ili POVRATAK U BUDUĆNOST (BACK TO THE FUTURE, **Robert Zemeckis**, 1985) — savjesno izbjegavaju obje opcije. No, znanstvena fantastika kao žanr ima povlašten položaj za prikazivanje ideologije u novom svjetlu. Ova je značajka bitno svojstvo žanra kao takvog, ne nužno samo u narativnoj liniji znanstveno-fantastičnih filmova. Futurski modus znanstveno-fantastičnog filma - možda definitivna karakteristika žanra - omogućuje mu otkrivanje iluzorne prirode onoga što nam se čini izborom ili subverzivnom pozicijom unutar suvremene ideologije. Iz perspektive se imaginarne budućnosti ono što danas izgleda kao otvorena opcija pokazuje kao lažan početak. Otvorene opcije postaju vidljive kao sastavni dio ideologije, a ne otklon od nje. Veliko postignuće znanstveno-fantastičnog filma leži u načinu na koji nam omogućava promisliti kako suvremena ideologija funkcionira. Ali ovo postignuće postoji tek kao mogućnost koju određeni znanstveno-fantastični filmovi mogu, ali ne moraju pokušati ostvariti. Ništa ne jamči da će pojedini znanstveno-fantastični film realizirati mogućnosti prisutne u žanru. (Realizira je prije svega - ali ne i isključivo - diskurz distopijskog filma znanstvene fantastike koji otkriva funkcioniranje ideologije usvajajući paranoične pozicije. Distopijski film, koji brojno uvelike nadmašuje svojeg utopijskog kolegu, gotovo neizbježno zauzima takvu, žanru znanstveno-fantastičnog filma, inherentnu poziciju.) Iako futurski modus znanstvene fantastike nudi žanru ovu mogućnost, on zahtijeva interpretativni pristup koji bi shvatio iluzornu budućnost u znanstvenoj fantastici kao otkrivanje vladajuće ideologije u formi zatvorenog sustava.

09 — Iako bi se ovaj interpretativni pristup mogao proširiti sa znanstveno-fantastičnog filma na znanstveno-fantastičnu literaturu, postoji jasna razlika između to dvoje u njihovu odnosu spram budućnosti koja komplicira svako automatsko povezivanje. Futurska je dimenzija znanstvene fantastike više izražena u filmskom obliku žanra no u književnom, što je rezultat inherentne veze između filma i tehnologije. Ne samo da je kinematografski proces sam po sebi tehnološki uvjetovan, nego su specijalni efekti jedna od primarnih privlačnosti kinematografije — tj. sposobnost filma da ponudi iskustva koja možemo samo zamisliti, koja ne možemo doživjeti izvan kina. Mnogi su teoretičari znanstveno-fantastičnog filma istaknuli, kako **Annette Kuhn** navodi u uvodu prvog sveska zbornika ALIEN ZONE, da veza između žanra i specijalnih efekata "čini znanstvenu fantastiku najfilmičnijim žanrom" (KUHN 1990, 7). Važnost je veze između znanstveno-fantastičnog filma i specijalnih efekata najvidljivija kad su specijalni efekti u filmu slabi ili kad postanu zastarjeli — tj. kada postanu pretjerano vidljivi kao efekti. Slabi ili zastarjeli specijalni efekti često mogu gledateljima potpuno poremetiti doživljaj filma znanstvene fantastike jer im onemogućuju potpuno uživanje u fantazmatski svijet koji film nudi. To pokazuje koliko snaga filma znanstvene fantastike proizlazi iz njegove tehnološke dimenzije. Za razliku od znanstveno-fantastične književnosti znanstveno-fantastični film dvostruko je futurski — kako na razini sadržaja, tako i na razini forme samoga filmskog izraza.39, moj prijevod).

skopčana s moralnim zakonom, *postulat* je čistoga praktičnog uma” (KANT 1990, 170). U **Kanta** je realizacija naše dužnosti futurska u tolikoj mjeri da je preduvjet za njeno dostizanje besmrtnost. Zamisliti moralnu dužnost kao izvršenu značilo bi okaljati njenu svrhu, lišiti je posvećena statusa i svesti je na patologiju. Iz tog razloga **Kant** tvrdi u ZASNIVANJU METAFIZIKE MORALA: “Moral se ne bi mogao lošije protumačiti nego kada bi neko hteo da ga izvede iz primera” (KANT 1981, 44). Kantovski se moralitet, poput znanstvene fantastike, bavi budućnošću jer sadašnjost smatra nedostatnom.

Hegelova se misao kao takva pojavila kao izravan odgovor na futurski modus **Kantove** i **Fichteove** filozofije. Moglo bi se reći da je čitav **Hegelov** projekt nastao u njegovu nastojanju da prikaže filozofske probleme inherentne tom principu dužnosti i da objasni kako se ova alternativna budućnost zapravo uopće ne odnosi na budućnost, nego se javlja kao neizravna nadopuna sadašnjosti.¹¹ Poput kantovskog se morala znanstvena fantastika pojavljuje u futurskom modusu i zbog toga nam **Hegelova** misao — osobito njegova kritika **Kanta** — pruža jedinstven uvid u taj žanr. **Hegel** nam omogućava “rastvaranje” znanstveno-fantastičnog filma i razotkrivanje njegove prikrivene predodžbe i njegovih skrivenih nedostataka, onako kako on razotkriva kantovski moral, jer nam pokazuje iluzornost futurskog modusa.

Futurski modus **Kantu** omogućuje uvid u prirodu univerzalnog na način na koji je nijedan filozof prije njega nije vidio. Prepoznavši da univerzalno postoji unutar samog subjekta u obliku dužnosti, **Kant** je zaslužan za velik skok prema naprijed u filozofiji. Prema **Hegelu Kant** ne vidi univerzalno (u obliku dužnosti) kao subjektu nametnuto vanjsko ograničenje, već kao subjektov izraz vlastite subjektivnosti. Moralna dužnost, za koju su mislioci prije njega smatrali da je izvan provenijencije subjekta, postaje za **Kanta** sama njegova bit. Futursko razmišljanje **Kantu** omogućuje predvidjeti svijet, oblast krajnjeg cilja, u kojem će subjekt nadići vlastita ograničenja. Ova slika subjektu potencijalno ostvarive budućnosti pruža osnovu za pronalaženje univerzalnog unutar subjektivnosti jer eliminira sve vanjske prepreke. Futursko je razmišljanje ključ kantovske revolucije koju **Hegel** slavi.

Međutim, **Kantov** futurski modus predstavlja istovremeno i temeljni kamen spoticanja njegove filozofije. Za **Hegela** ideja o pomirenju moralnog zakona i subjekta u budućnosti — ideja da je realizacija morala nešto što treba postići, nešto što tek treba ostvariti — zanemaruje pomirenje između moralnog zakona i subjekta koje već postoji. Kantovski se moral suprotstavlja prirodi kojom je subjekt okaljan i koju treba transcendirati u budućnosti. No kroz čin iznošenja prirode kao vlastite suprotnosti ovaj moral ostaje slijep za činjenicu da je priroda neophodna za proces samostvarenja moralnog subjekta i kao takva sastavni dio morala. Poput fundamentalista koji ne shvaćaju da njihov poziv za povratak tradicionalnom životu podrazumijeva suvremenu dekadenciju protiv koje se njihova uvjerenja bune ili poput sportskih navijača koji ne shvaćaju da navijanje za omiljenu reprezentaciju podrazumijeva postojanje omraženih suparnika, **Kant** ne uviđa međuovisnost morala i onoga što mu se protivi. Svojim oslanjanjem na prirodu kao na ono što se

10 — Ovaj se naglasak na dužnosti javlja isključivo u **Kantovoj** filozofiji morala, a ne u njegovu teorijskom projektu. No **Kant** vidi praktično kao osnovu za teorijsko, dok **Fichte** odvodi tu ideju korak dalje, spajajući **Kantovu** teorijsku i praktičnu filozofiju oko središnjeg dijela praktične filozofije, oko “dužnosti”.

11 — Tu tvrdnju **Gillian Rose** iznosi u knjizi *HEGEL CONTRA SOCIOLOGY*. Prema **Rose** “sveobuhvatna namjera **Hegelova** mišljenja je osposobljavanje alternativne etike kroz pružanje uvida u pomake istinitosti u onim dominantnim filozofijama koje su asimilirane i služe jačanju buržujskih zakona i buržujskih vlasničkih odnosa” (*ROSE* 1981, 208). Ono što **Rose** ovdje naziva “pomacima istinitosti” upravo je onaj iluzorni futurski modus kroz koji **Kant** i **Fichte** artikuliraju svoju filozofiju morala.

12 — Ideja da nam se u znanstveno-fantastičnom filmu otvara prostor za igranje mogućnostima primjer je popularna načina razmišljanja o tom žanru. **Barry Keith Grant** definira ga na taj način tvrdeći da “u znanstvenoj fantastici širenje narativne točke gledišta prije služi zabavi nego što sadrži nove mogućnosti” (*grant* 1999, 18). U svojoj analizi *ISTREBLJIVAČA* **Scott Bukatman** sličnom poantom slavi istraživanje mogućnosti unutar filma. “Urbani znanstveno fantastični filmovi poput *Istrebljivača* tvore poligon za testiranje napetosti u kojem se odigravaju razna proturječja, područja koncentriranih gradova, spektakularnih društava i neprekidnih borbi za opstanak u blještavim mračnim prostorima *Metropolisa*” tvrdi on (*BUKATMAN* 1997, 86).

bori protiv morala, **Kant** si dopušta razlaz sa stvarnošću koja ne postoji. Defekt se sadašnjice ne može popraviti moralnim imperativima koji bi trebali osigurati njeno poboljšanje.

Ondje gdje **Kant** uočava ograničenje protiv kojeg se moral mora boriti, **Hegel** vidi implicitno transcendiranje te granice. Čuvena je **Hegelova** izjava u njegovoj raspravi o **Kantu** u logici: "Nitko ne spoznaje, niti čak naslućuje neku stvar kao ograničenje ili defekt, sve dok se istovremeno ne nađe i iznad i izvan te stvari" (HEGEL 1975, 91–92). I **Kant** i znanstvena fantastika pokušavaju uvidjeti moralna ograničenja sadašnjice i na taj način vidjeti budućnost, ali umjesto toga vide tek iskrivljenu sliku sadašnjosti. Film, baš kao ni misao, ne može nadići svoje vrijeme, ne može predvidjeti budućnost koja se treba (ili ne smije) dogoditi. Nemoguće je izraziti neku mogućnost koja nadilazi povijesno i kulturno uporište iz kojeg se proglašava.¹² Sve što možemo zamisliti, čak i ako to zamislimo tek kao mogućnost, uvijek je nužno primjer naše mogućnosti, a ne mogućnosti koja pripada budućnosti. Prihvatimo li to, možemo vidjeti kako zamišljeni alternativni svjetovi razotkrivaju neke skrivene konture sadašnjosti.

———— NADOLAZEĆI IDEOLOŠKI ZAKLJUČAK ——— Iako znanstveno-fantastični film ne može istinski zamisliti budućnost, on razotkriva ideološku zatvorenost suvremenoga društvenog poretka kao nijedan drugi filmski žanr. Baš kao što oblik "onoga što bi trebalo činiti" **Kantu** omogućava locirati univerzalnost unutar subjekta, futurska dimenzija omogućava znanstveno-fantastičnom filmu pronalaženje prividnih mjesta otpora unutar ideologije, a time i razotkrivanje zaokružene strukture ideologije. Ukratko, pod krinkom je prikaza budućnosti znanstveno-fantastičnom filmu dozvoljeno razotkrivati lažnost prevladavajućih otvora unutar ideološkog polja kao nijednome drugom žanru. U znanstveno-fantastičnom filmu vidimo ideološki karakter navodnih alternativa koje su nam dostupne. Međutim, to je moguće samo ako uzmemo u obzir futurski modus znanstveno-fantastičnih filmova. Drugim riječima, film znanstvene fantastike moramo inter-

pretirati na način na koji **Hegel** tumači kantovski moralni zakon: ne kao ideal koji treba ostvariti (ili negativnu distopiju koju treba izbjegavati, kao što je slučaj u većini filmova znanstvene fantastike) nego kao prikrivenu verziju morala (ili ideološkog obrasca) koji smo već postigli.

Znanstveno-fantastični film najčešće u svom prikazu budućnosti predviđa logičan razvoj nekih marginalnih ili opozicijskih aspekata suvremenog društva. Umjesto usmjerenja na prevladavajući oblik ideološke kontrole (kao što je čest slučaj u, recimo, političkim trilerima), znanstveno-fantastični film istražuje novonastajuće oblike. U filmovima koji su zaista usmjereni istraživanju teorijskih mogućnosti žanra vidimo puni procvat onoga što još danas doživljavamo kao alternativu vladajućoj ideologiji. Time znanstveno-fantastični film dokazuje lažnost naših pokušaja da se pozicioniramo izvan ideološke kontrole. Uz pomoć filma znanstvene fantastike možemo shvatiti našu ideološku situiranost u punoj mjeri, tako da svjedočimo iluzornosti našeg navodnog otpora.

Povlašteno je mjesto otpora ideologiji unutar moderniteta privatni život pojedinca. Upravo je ova ideja privatnog prostora kao utočišta jedna od najpopularnijih tema za seciranje u znanstveno-fantastičnom filmu. Filmovi kao što su *FAHRENHEIT 451* (**François Truffaut**, 1966) i *LOGANOV BIJEG* (*LOGAN'S RUN*, **Michael Anderson**, 1976) prikazuju korištenje ideologije u kontroli misli pojedinaca. Vidimo kako ljudi sudjeluju u brutalnim društvenim praksama jer ih ideologija sprječava da vide brutalnost kao takvu. Neki drugi filmovi idu još dalje da bi odredili kako funkcionira ovakav ideološki nadzor. Prikazujući nemogućnost razlikovanja ljudi i replikanata, *ISTREBLJIVAČ* **Ridleyja Scotta** (1982) pokazuje ideološku narav samog sjećanja. Film otkriva da Deckardova (**Harrison Ford**) sjećanja nisu istinita, nego su mu ugrađena kako bi ga navela da povjeruje u vlastitu ljudskost. Slično tome, *GRAD TAME* (*DARK CITY*, **Alex Proyas**, 1997) prikazuje Murdochovu (**Rufus Sewell**) privatnu fantaziju — mentalnu sliku Shella Beacha, mjesta iz njegova djetinjstva — kao ključ koji podržava i unapređuje njegovu uronjenost u ideologiju. Privatno sklonište od ideologije

kojeg se i Deckard i Murdoch pridržavaju postaje u oba filma dimenzija ideološke kontrole i ključ njezine učinkovitosti. Njihove privatne slobode — njihove oaze ličnosti neovisne o ideologiji — naposljetku označavaju ključno mjesto ideološke manipulacije.

Tijekom kasnih 1960-ih i 1970-ih u SAD-u borbe za mir predstavljale su glavno mjesto otpora vladajućoj ideologiji. Dok je kultura u cjelini postajala sve više usredišnjena oko spektakla i potrošnje, mirovni su pokreti pružali alternativan prostor gdje su se ljudi mogli isključiti iz kapitalističkog takmičenja i odabrati stil života temeljen na suradnji i zajedničkom životu u komunama. No unatoč tobožnjoj radikalnosti, alternativa je ostala ideologizirana: privilegiranje je složnosti jednako funkcioniralo za zatumljivanje antagonizama i oslobađanje subjekata od trauma subjektivnosti kao i kapitalistička ideologija. Ta ideološka funkcija mirovnih pokreta postaje vidljiva u *remakeu* INVAZIJA TJELOKRADICA (INVASION OF THE BODY SNATCHERS, **Philip Kaufman**) iz 1978., u kojem nakon invazije Zemlje međuzvezdane spore koloniziraju ljudske domaćine. Rezultat je naseljavanja skladna veza među onima koji su kolonizirani, ali po cijenu vlastite individualnosti. U filmu etika komune postaje način bijega od antagonizama i traume, što je funkcija ideologije. Film otkriva ideološki antipod onog što naizgled predstavlja alternativu individualizmu, a da pritom ne staje na stranu kapitalističkoga individualizma.

Tijekom posljednjih nekoliko desetljeća mirovni su pokreti i slični oblici alternativnih životnih stilova izgubili svoj položaj glavnog oblika otpora u suvremenom kapitalizmu. Ono što je nastalo na njihovu mjestu jest manje politički angažirana ideja otpora opasnostima prouzrokovanim modernom industrijom organizirana oko održavanja zdravlja tijela. Otpor suvremenom kapitalizmu danas ima oblik prirodne prehrane, vožnje na posao biciklom umjesto automobilom, izbjegavanja farmaceutskih proizvoda, i tako dalje. Iako ovaj oblik otpora ima manji potencijal za narušavanje temelja kapitalističkog društva, također je manje invazivan od mirovnih pokreta. To jest, iako prirodna prehrana neće postići nikakav politički učinak, barem nije štetna ni na

koji način (i, zapravo, čini ljude zdravijima). No ono što OTOK (THE ISLAND, **Michael Bay**, 2005) zorno prikazuje jest da ideal čistog tijela zapravo pripada suvremenom registru ideološke kontrole. U izoliranom društvu prikazanom u ovom filmu pojedinci drže svoje tijelo čistim nesvjesni činjenice da su njihovi organi predodređeni za druge ljude koji žive u vanjskom svijetu. OTOK pokazuje kako ideologija čistog tijela konačno i samo tijelo pretvara u robu. Čak i ako nitko ne uzima organe otočana koji su potrošači lokalno uzgojene organske hrane, prioritet koji zdravlje tijela ima u njihovu načinu razmišljanja čini ih potencijalno podložnima određenom smanjenju građanskih sloboda radi tjelesne sigurnosti. Iako znanstveno-fantastični film najčešće istražuje progresivne oblike otpora ideologiji (poput djece cvijeća u INVAZIJI TJELOKRADICA ili pokreta prirodne prehrane u OTOKU), on također secira i konzervativne oblike otpora. U filmu, kao što je SLUŠKINJINA PRIČA (THE HANDMAID'S TALE, **Volker Schlöndorff**, 1990), vidimo kako religijski konzervativizam djeluje ruku pod ruku sa suvremenom kapitalističkom ideologijom. Film prikazuje budućnost društva u kojem su nakon ekološke katalizme gotovo sve žene ostale neplodne, a vlast nastala fundamentalističkim pučem napada kulturu potrošnje i gradi kruti režim tradicionalnih vrijednosti. No, kako film otkriva, fundamentalizam zapravo djeluje ruku pod ruku s razuzdanom djelatnošću kojoj se suprotstavlja, i društvo koje stvara jednostavno je nov oblik suvremenoga potrošačkog društva, a ne društvo koje prakticira tradicionalne vrijednosti. SLUŠKINJINA PRIČA objelodanjuje odsustvo alternativnog u fundamentalističkoj alternativi.

Ilustrirajući prazninu svake od ponuđenih alternativa, znanstveno-fantastični film čini ulogu mjesta otpora u funkcioniranju ideologije očitom. Nastojeći se oduprijeti ideologiji kroz očigledne otvore koji nam se nude, padamo u osnovnu ideološku zamku, a to je ideja da postoji mjesto izvan ideologije koje nam je dostupno i koje možemo zauzeti. Takvo mjesto ostaje u svojoj osnovi ideološko jer se nužno pojavljuje izvan antagonizama. Tek kada osjetimo zatvorenu narav ideologije — a to je uvid do kojeg nas znanstveno-fantastični film vodi — možemo slomiti njen utjecaj na nas

shvaćajući koji su to unutarnji antagonizmi koje ideologija pokušava učiniti nejasnima. Ako ne možemo konačno pobjeći od ideologije, možemo se boriti protiv nje, ali to ovisi o prepoznavanju načina na koji je ta ideologija u raskoraku sa samom sobom.

Znanstveno-fantastični film može igrati ulogu u tom nastojanju dok god ga promatramo na isti način na koji **Hegel** tretira kantovski moral: s tobožnjim nezadovoljstvom načinom na koji stvari stoje sada — zahtjev da obratimo pažnju na upozorenja i promijenimo sebe ili naše društvo — možemo vidjeti sliku temeljito pomirenu sa svijetom iz kojeg nastaje. Nezadovoljstvo je znanstveno-fantastičnog filma (i **Kantova** morala) imaginarno. Pretvara se da odbacuje svijet s kojim zapravo ostaje u neraskidivoj vezi. Ključ pristupanja ovom žanru leži u odbijanju prihvaćanja njegove početne premise — same ideje slike budućnosti. Na taj način možemo otkriti što nam fantazije o budućnosti govore o našoj sadašnjoj ideološkoj pat-poziciji, a upravo je to svrha koju **Hegel** vidi u kantovskom moralu.

———— OPASNOST PARANOJE ———— Ako znamo kako ispravno pristupiti znanstvenoj fantastici, iluzija nam se prikaza moguće budućnosti čini, u najgorem slučaju, bezazlenom, ili, u najboljem slučaju, načinom proizvodnje filmova koji izlažu zatvorenost dominantne ideologije unutar *mainstreama*. Ono što nam nedostaje, međutim, glavna je mana zajednička svim mislima koje se bave mogućim budućnostima. Sve slike budućnosti — pa tako i **Kantova** i ona znanstveno-fantastičnog filma — nužno podliježu paranoji, uspostavljanju stanovitog Drugog koje sprečava ili ovlašćuje ostvarenje naših želja. Paranoični se subjekt suočava s nepostojanjem velikog Drugog — činjenicom da ne postoji autoritet koji ovlašćuje strukturu simboličkog poretka, da ta struktura ne počiva na sigurnim temeljima — ali odbija prihvatiti ideju da veliki Drugi sam po sebi ostaje konstitutivno nepotpun i neovlašten.

Za **Lacana** je temeljna značajka velikog Drugog njegov samoovlašćujući status: ništa ga izvan njega samog ne obvezuje ili podržava. Kao što govori u PREVRATU SUBJEKTA:

Nijedan zapovednički iskaz nema tu drugog jamstva do samog svog iskazivanja, jer uzalud on to jamstvo traži u drugom označitelju, koji se ni na koji način ne može pojaviti izvan ovog mesta. Na to mislimo kad kažemo da nema metajezika koji se može govoriti, ili aforističkije: da nema Drugog Drugog. (LACAN 1983, 291)

Ne postoji autoritet koji i sam po sebi nije ograničen. Ali paranoični subjekt zamišlja upravo takav autoritet — Drugo iza velikog Drugog, Drugo koje kontrolira apsolutno sve, poput spora u INVAZIJI TJELOKRADICA ili Coahaagena, vladara Marsa, u TOTALNOM OPOZIVU (TOTAL RECALL, **Paul Verhoeven**, 1990). To je razlog zašto paranoja nužno uključuje i teoriju zavjere: zamišljeno je Drugo Drugog uvijek agent zavjere koji usmjerava funkcioniranje velikog Drugog. U figuri Drugog nad Drugim — figuri koja se neminovno pojavljuje u znanstveno-fantastičnom filmu kao izvor ideološke manipulacije — paranoidni subjekt pronalazi tijelo koje nije zaokupljeno nedostatkom, a to je razlog zašto paranoja, iako opsjeda i progoni subjekt, istovremeno ulijeva dozu sigurnosti.¹³

Ideal je neograničenog Drugog ključan za funkcioniranje paranoje. Paranoja zauzima stav skeptične sumnje prema ideologiji, ali s Drugim Drugog prestaje svaka sumnja. Dakle, zbog korištenja paranoje kao modusa reprezentacije, znanstveno-fantastični film doseže granicu svoje sposobnosti razotkrivanja djelovanja ideologije: njegovo se nepovjerenje ideologiji (koja proizlazi od velikog Drugog) ne proteže i na Drugo Drugog, skrivenog agenta odgovornog za ideologiju. Problem je s paranojom — a time i problem koji je zajednički kantovskom moralu i znanstvenoj fantastici — potpuna

13 — Drugo Drugog osigurava čvrste temelje paranoičnom subjektu, što je razlog zašto **Cyndy Hendershot** tvrdi da "paranoja nudi utjehu, bilo pojedinačno ili kulturalno, pružajući kontrolu i značenje unutar zastrašujućeg svijeta" (HENDERSHOT 1999, 3).

vjera u savršenost Drugog Drugog koji ovlašćuje strukture ideologije.¹⁴ Vjera u tu figuru — i njenu cjelovitost — djeluje kao barijera koja paranoičnom subjektu (kao i gledatelju SF filmova) zamagljuje istinu o vlastitoj aktivnosti.

Ovo se zamagljivanje očituje u **Kantovoj** koncepciji morala kao ideala koji uvijek *tek* treba biti ostvaren. **Kantova** koncepcija moralnosti inherentno teži vjerovanju u Drugo Drugog, ono koje utjelovljuje i ovjerava taj ideal. U **Kantovu** je slučaju ovo potpuno Drugo Drugog Bog, figura bez koje **Kantov** sustav moralnosti ne može funkcionirati. Kao što tvrdi u KRITICI PRAKTIČKOG UMA: “moralno je nužno da se prihvati božja opstojnost” (KANT 1990, 174). Ironično, jedno je od najvećih dostignuća KRITIKE ČISTOGA UMA rušenje raznih dokaza za postojanje Boga u okvirima transcendentale dijalektike. Ali na kraju, kroz diskusiju o praktičnom umu i moralnom zakonu, **Kant** potvrđuje mogućnost dokazivanja Božjeg postojanja, ali isključivo kao moralnu, a ne logičnu izvjesnost. Za razliku od većine znamenitih teologa, **Kant** ne izvodi moralni zakon iz Božjeg postanka — to što nam Bog zapovijeda da ne ubijamo nije dovoljan razlog da bismo morali izbjegavati ubijanje — nego nastavlja u suprotnom smjeru. U **Kanta** nam gola činjenica postojanja moralnog zakona omogućava da budemo sigurni — subjektivno uvjereni, a ne objektivno — u postojanje Boga. Pri kraju prve KRITIKE on zaključuje: “Mi ljudske postupke, dokle nas praktički um ima prava voditi, nećemo smatrati obvezatnim zato, što su zapovijedi božje, nego ćemo ih *zato smatrati* božanskim zapovijedima, što smo na to iznutra obvezani” (KANT 1984, 359). **Kantovska** nas koncepcija moralnog zakona vodi prema Bogu.

Bog — ili cjelovito Drugo — igra neophodnu ulogu u **kantovskom** moralu upravo zbog usmjerenosti tog morala prema budućnosti. Ako je, prema **Kantu**, moralni zakon definiran kao obveza koju treba postići, a ne, kao u **Hegela**, kao nešto već ostvareno, onda on u isto vrijeme zahtijeva neki entitet koji će opravdati naš dosadašnji neuspjeh da ga ostvarimo i u isto vrijeme osiguravati mogućnost da bismo to postigli. Bez prisustva Boga mi bismo, ili već izvršili našu dužnost (jer bi to bilo moguće), ili je nikad ne bismo mogli ostvariti (jer bi to bilo nemoguće). Bog ili neko slično cjelo-

vito Drugo omogućava održavanje moralnog zakona kao nedovršene mogućnosti. Upravo je to oslanjanje na bezgranično Drugo ono što povezuje kantovski moral s paranojom. Bog ostaje savršen dok osuđuje ljude — kroz moralni zakon — na vječni neuspjeh.

Hegelova se kritika kantovskog morala fokusira upravo na ovu prepreku — i stoga hegelovski pogled na znanstveno-fantastični film može osvijetliti usporedne barijere svojom sposobnošću otkrivanja načina funkcioniranja ideologije. **Hegel** primjećuje kako u **Kantovoj** verziji morala subjekt biva lišen moralnog djelovanja. Strogost **Kantova** moralnog imperativa općenito ostavlja subjekt izvan sfere moralnog djelovanja. U FENOMENOLOGIJI DUHA **Hegel** tako tvrdi: “Budući da se ima izvršiti *opće* dobro, ne čini se ništa *dobro*” (HEGEL 2000, 400) u **Kantovu** moralnom sustavu. Moralno savršenstvo ostaje Božja domena i, kao takva, čovjeku nedostupna. Na taj način, paranoidna struktura omogućuje subjektu da se izvuče iz odgovornosti i da izbjegava ostvarivanje moralnog čina. U svojim *Predavanjima o prirodnom pravu i nauci o državi* **Hegel** jasno iznosi: “Ova se filozofija svodi tek na puku čežnju za onim što je navodno dobro. Krasne duše... čvrsto su se pridržavale tog stajališta. Ako bi, međutim, prešle na djelovanje, ušle bi u oblast ograničenosti. One su toga svjesne i zato žive u bojazni od svakog kontakta, ostaju zatvorene unutar samih sebe, u dubokom štovanju vlastite beskonačnosti” (HEGEL 1995, 127). Paranoična dimenzija kantovskog morala dopušta subjektu izbjegavanje odgovornosti. Moralno savršenstvo kao ideal postoji potpuno izvan subjekta, čime ideal ostaje neokaljan, a subjekt neaktivan.

Znanstveno-fantastični filmovi futurski su na isti način kao i **Kantova** moralna filozofija te stoga sudjeluju u ovoj paranoji na najeksplicitniji način. Kao i u **Kanta**,

14 — U velikom dijelu znanstveno-fantastičnih filmova to nedodirljivo Drugo često preuzima oblik korporacije, utjelovljenja kapitalističke etike i kapitalističke ideologije. Korporacija igra ovu ulogu u filmovima ZELENO SUNCE (SOYLENT GREEN, **Richard Fleischer**, 1973), ALIEN: OSMI PUTNIK (ALIEN, **Ridley Scott**, 1979), ROBOCOP (**Paul Verhoeven**, 1987), TRKAČ (RUNNING MAN, **Paul Michael Glaser**, 1987) te mnogim drugima.

njihova paranoja ostavlja subjekt izvan sfere moralnog djelovanja uspostavom cjelovitog Drugog Drugog. Iako znanstveno-fantastični filmovi rijetko kada povezuju kantovski oblik Boga s vjerom, ipak postavljaju neki strukturni ekvivalent kantovskog Boga. Ovo Drugo Drugog, kao što je dr. Tyrrell, kreator replikanata u *ISTREBLJIVAČU*, djeluje kao izvor nezadovoljstva subjekta. Učinak je takve figure onemogućiti subjektu skladnu percepciju samog sebe. U *ISTREBLJIVAČU* Roy Batty (**Rutger Hauer**) percipira Tyrrella kao izvor vlastitih nesavršenosti (jer ga je Tyrrell stvorio s ograničenim vijekom trajanja) i pristupa mu u potrazi za lijekom za svoju nesavršenost. Ovakva slika Tyrrella predstavlja paranoični element u filmu jer pred Battyja (i gledatelja) postavlja zamišljenu barijeru koja ometa subjektovo pomirenje sa samim sobom. Za **Hegela** je subjekt uvijek pomiren sam sa sobom, bio on toga svjestan ili ne, a zadatak je filozofije da ga osvijesti u tom pogledu. Ali futurska misao — ono što vidimo u *ISTREBLJIVAČU*, na primjer — ima svoj temelj u uvjerenju da subjekt nije pomiren sa sadašnjošću, da ostaje nezadovoljan sadašnjim i odlučan u namjeri da ga promijeni. Stoga subjekt postavlja prepreku svom pomirenju koja se nalazi izvan njega samog, a to je Drugo, ono koje lišava subjekt njegovu puna zadovoljstva. Znanstveno-fantastični filmovi posjeduju jedinstvenu sposobnost raskrinkavanja ideologije, ali zato što postavljaju Drugo kao prepreku želji, beziznimno percipiraju ideologiju kao manipulaciju perpetuiranu Drugim. Umjesto da, poput **Hegela**, vidi ideologiju kao sredstvo kojim manipuliramo sami sobom ovjekovječeno kroz strukturu velikog Drugog, znanstvena je fantastika vidi onako kako bi je vidio paranoik: netko negdje drži sve konce i manipulira svime.

Ovakva je paranoja uvjerljivo najočitija u filmu braće **Wachowski** *THE MATRIX* (1999) a služi potkopavanju prikazanog zatvorenog ideološkog sustava. U *MATRIXU* su strojevi preuzeli planet i šire ideologiju kako bi održali svoju hegemoniju nad ljudskim bićima i nastavili ih iskorištavati kao izvor energije. Učinak je njihova korištenja ideologije takav da su ljudi zadovoljni životom u kavezima, ne dižu ustanke protiv strojeva i njihove vlasti, i nesvjesni su stvarnih očajnih uvjeta u kojima egzistiraju. Ljudska je patnja rezultat ove ide-

ološke kontrole, dok strojevi uživaju svoju vlast na zemlji. Film dakle postavlja strojeve kao Drugo koje svjesno manipulira učincima ideologije i izvlači korist iz nje.

Strojevi nisu, za razliku od ljudi, ničime obmanuti ni zakinuti. Oni postoje iza scene, onkraj simboličkog svijeta koji su sačinili za ljude, a time i neobmanuti ideologijom koja održava taj simbolički svijet. Postavljajući na taj način ničime okaljano Drugo, *MATRIX* zapravo gledatelju nudi jamstvo da netko upravlja svime, da nismo prepušteni sami sebi. U isto je vrijeme sam subjekt odriješen bilo kakve odgovornosti za ideologiju: Drugo proizvodi ideologiju, a ne subjekt. Unatoč otvorenu prikazu načina na koji ideologija funkcionira, futuristi ga modus filma tjera da podlegne paranoji i završi apoteoznim prikazom Drugog, dok je položaj subjekta sveden na djelovanje unutar granica Drugog. Ovo pribjegavanje paranoji kroz predanost futuriskom modusu, međutim, nije slučajno obilježje *MATRIXA*, nego je implicitno u žanru znanstvene fantastike. Iako nam SF filmovi nude oblik radikalnosti koji ne možemo naći u drugim *mainstream* filmovima, moramo tu radikalnost platiti s dozom paranoje, što otežava političku valentnost tih filmova.

Paranoja inherentna znanstveno-fantastičnom filmu uvelike potkopava radikalnost njegova kritičkog odnosa prema ideologiji. Pribjegavanjem paranoji film maskira rad ideologije, čak i dok ga razotkriva. Kroz konstruiranje Drugog Drugog paranoja konstruira sliku ideologije bez pukotine. Drugim riječima, za paranoika je ideologija savršeno razrađena — nema nikakvih problema u njenu funkcioniranju — jer je agent koji njome upravlja sam bez ikakvih nedostataka. Paranoidna struktura *MATRIXA* funkcionira upravo na taj način: film prikazuje uspješan revolt protiv agenata ideologije, ali onaj koji ostvaruje taj revolt nije nipošto običan subjekt. On je "Odabrani" ("The One", u originalu) — biće koje ni samo ne podliježe kastraciji, kojemu ništa ne nedostaje. Takvo je biće nužno jer film predstavlja ideologiju kao uspješnu operaciju u režiji bezgrešnog Drugog iza zastora.

Paranoja, međutim, ne shvaća da ovo Drugo iza zastora ne može potpuno ostati u pozadini. Naime, Drugo je također dio igre, baš kao i sam subjekt. Drugo ne zauzima metajezični položaj, negdje izvan jezične igre koju pokušava usmjeravati. Čak su i oni koji šire ideologiju i najviše se njome okorištavaju sami žrtve svoje vlastite ideologije. To je zato što ne postoji pozicija izvan ideologije iz koje bi subjekt mogao krojiti ideološku obmanu: nametati ideologiju automatski znači postati podložnim obmanama te ideologije. Prema tome, čak i američki vladajući poredak nije imun na obmane američke ideologije, čak ni **Staljin** nije bio imun na prijevare staljinizma. Ali dodijelivši Drugom poziciju iza scene i izvan ideologije, paranoja konstruira Drugo koje je samo po sebi potpuno i imuno na ideološke obmane.

Kao rezultat sklonosti prema paranoji, pobuna je u znanstveno-fantastičnom filmu istovremeno i suviše teško i suviše lako ostvariva. Suviše teško jer zamišljeno Drugo Drugog nema nikakav nedostatak i kao takvo je naizgled neranjivo za napade. Na primjer, korporativni rukovoditelji u *ROLLERBALLU* (1975) **Normana Jewisona** manipuliraju društvom iz pozadine što čini bilo kakav oblik napada na njih gotovo nemogućim. Čak i kada im glavni lik Jonathan (**James Caan**) prkosi na kraju filma — i time stječe simpatije tisuća gledatelja na rollerball-utakmici — nema fundamentalno razoran učinak na korporativne snage koji bismo mogli vidjeti u samom filmu. Nedodirljiv položaj Drugog Drugog čini sliku pobune previše pesimističnom, umanjuje njenu sposobnost da doista utječe na Drugo.

S druge strane, pobuna je previše laka jer SF film personificira agenta ideološke manipulacije u toj figuri Drugog Drugog. Kao rezultat toga, u svijetu se znanstveno-fantastičnog filma čini kao da zapravo možemo trijumfirati nad ideologijom, jednom za sva vremena. U *GRADU TAME* (1997) **Alexa Proyasa**, na primjer, Murdoch uništavanjem Stranaca koji kontroliraju njegov svijet konačno staje na kraj ideološkim manipulacijama. Nakon njihova su poraza ljudski stanovnici Murdochova svijeta slobodni živjeti u svijetu koji će sami stvoriti, izvan dosega kontrole ideolo-

gije ili velikog Drugog. U ovom je slučaju slika pobune preoptimistična, iluzija svijeta koji potpuno nadilazi ideologiju. Svaki put kada poželimo istaknuti radikalnost žanra, nailazimo na zabludu u političkim principima njemu inherentne paranoje.

Ovdje se, naravno, ne radi o tome jesmo li za znanstveno-fantastični film ili protiv njega. Žanr ujedno sadrži radikalnu oštricu unutar *mainstream* kinematografije i zapada u opasnost od širenja paranoje u doba već zasićeno paranojom. Problematično je, međutim, to što se ne možemo jednostavno odlučiti za znanstveno-fantastični film kao kritiku ideologije, a zanemariti ili odbaciti njegovu paranoju. Dva elementa ovdje nužno supostoje, paranoja u znanstveno-fantastičnom filmu omogućava kritiku ideologije, i oba proizlaze iz *futuralnosti* koja određuje sam žanr. To je, dakle, granica znanstveno-fantastične kinematografije, baš kao i granica kantovskog morala. Da bismo se okoristili njihovim najradikalnijim uvidima i naoružali se protiv njihovih najzavodljivijih zabluda, i **Kanta** i znanstveno-fantastične filmove treba čitati s **Hegelom** u ruci.