
MOST UZAK KAO VLAS PRESEČENA NA SEDAM DELOVA

MIROLJUB STOJANOVIĆ

*Uvek ima jedan most uzak kao vlas
presečena na sedam delova...*

(indonežanska poslovice)

Deo filmske kritike u novije vreme sve više liči na berzanske izveštaje. Jezik cifara potisnuo je svaku potrebu za vrednovanjem do te mere da postoji realna opasnost da estetska arbitraža ili aksiološka ravan u potpunosti bude zamenjena statističkom. Tamo gde u najgorem slučaju vreba neopreznost u izricanju sudova kritičara dočekuju prihodi inkasirani na blagajnama američkih bioskopa, kao opravdanje za njegovu jalovost u najboljem slučaju. Mimikrija u kritičarskim redovima postaje izlišna ako se ima u vidu “odstupnica” najpre u ravni jezika: eufemiistički jezik s jedne strane (“naravno da mora biti dobar film koji je zaradio toliko i toliko...”) i tautološki s druge (“naravno da je prvi film na listi gledanosti ujedno i najbolji jer je prvi”), sve više prevladava kao pravilo ponašanja, s tim što treba imati u vidu da ovakve socio-monetarne strategije kritičara postaju sve agresivnije.

Naravno da nam pozivanje na čisto finansijski status nekog filma ništa ne govori o samom filmu, a mimo bilo kakvog analitičkog doprinosa, što i nije prevashodni zadatak kritike, izostaje u ogromnom broju slučajeva i minimum razboritosti kada je u pitanju vrednosno pozicioniranje filmova. Reč je, naravno, o “hit filmovima”, tzv “blok basterima” koji najpre intrigiraju zbog astronomskih proizvodnih budžeta a potom i zbog neto zarade i ogromne gledanosti... A kada imamo granične filmske primere (granične po gledanosti, kao i jednoj vrsti fame koja je njihova propratna pojava) ne bavimo se više samo filmovima u užem smislu reči nego istinskim fenomenima koji dramatično nadilaze svoje filmske povode i postaju jedan neodređen hibrid-sociomer za onu sofisticiranu korporacijsku simbiozu u kojoj ponudu inkarnira filmski studio a potražnju filmski gledalac po pravilu željan senzacije.

U tom svetlu valja sagledati i filmove *Hari Potter i kamen mudrosti* i prvi deo trilogije *Gospodar prstenova* — *Dru-*

žina Prstena. U ma kom recepcijskom ključu da vidimo ove filmove, čini se da nije na odmet izvesna doza “opreza”, koji možda nije neophodan publici ali je nužan onom kritičaru (bilo da je apologetičan prema filmovima ili ne) koji je sklon uobičajenom aksiološkom žargonu. U prilog tome govori niz paradoksa: gotovo istovremeno pojavljivanje ovih filmova, činjenica da njihovi budžeti nadilaze “uobičajene” limite, okolnost da su oba filma napravljena po istoimenim predlošcima takozvane akademski definisane “književnosti” sa velikim K, njihova euforična prezentacija u medijskim i metamedijskim strukturama moći...

S druge strane, kad i prihvati sve informatičke parametre kao mogući preduslov za vlastiti kritičarski odnos prema pomenutim filmovima, hipotetički kritičar ili, što da ne, sociolog kulture, ostaje porazno nemoćan pred atribucijama fenomena čija mu suština izmiče. Ukoliko treba da govori o enormnom uspehu ovih filmova (a treba!), i da pri tom progovori iole suvislo, kritičar, ili koja god instanca vrednovanja, bira jedan “model” tumačenja koji se u najboljem slučaju odlikuje viškom spekulativnih pristupa, a iritira njihovim odsustvom u najgorem. Pri tom, moramo imati u vidu da se ovde filmovi tretiraju kao sinhroni a ne kao komplementarni (što s obzirom na njihovu prirodu nije ni moguće), te da većina kritičkih napisa pre teži reinstanciranju konteksta nego ontološkog statusa samih filmova.

U svom nedavnom napisu (*Danas*, 19-20. januara 2002), Vladislava Gordić traga za mogućim objašnjenjem enormnog uspeha ovih filmova, pa ga, između ostalog, vidi u “ponovnom” oživljavanju filma-bajke u preferen-

cijama samih filmskih autora a i u našim. Težeći jednom teorijskom uopštavanju na liniji pojmovnog razgraničenja Cvetana Todorova u knjizi *Uvod u fantastičnu književnost*, ona rezonuje stimulatивно ali nedostatno za razumevanje ovih filmova shvaćenih kao *diferentia specifica* u odnosu na žanrovski korpus, budući da je reč “ponovo” izlišna. Filmska bajka u užem smislu reči nikada i nije prestala da bude profitabilni i konstitutivni segment filmske produkcije, i zato je neopravdana bilo koja ideja diskontinuiteta, sem ukoliko trendovsku defanzivu ne doživimo kao produkcijsko uzmicanje pred tržišnim potrebama. Uz već apostrofiranu svest o disparatnosti i estetičkoj i ideološkoj inkompatibilnosti ovog samo prividno rivalskog filmskog para, priroda ovih filmova upućuje na poprilično kompleksnu konstelaciju.

Naime, hipertrofija žanrovskih obrazaca filma-bajke, pre svega u sukcesijama njihove modelizacije, nužno vodi jednom nad-modelu (od filma *Toma Palčić Džordža Pala*, do *Spilbergovog Indijane Džonsa*), jednom meta-žanrovskom korektivu, koji se čas ukazuje kao (meta)žanrovska deponija a čas kao striktna evolucionistička primena “sekvencijalnih činova” (ovaj lepi izraz pozajmio sam od Žan-Pola Šafera iz njegove knjige *Žašto fikcija?*). Kao žanrovska deponija, odnosno prostor skladištenja raznih žanrovskih postupaka, sada shvaćenih i kao mogućnosti, i *Hari Potter* i *Gospodar prstenova* dele jedan sistem znakova koji je prihvaćen kao (žanrovski) normativ. Superponirani junak *Hari Potter* i njegov antipod *Balbo Bagins* od iste su tvoračke matrice koju propisuje siže, ali je bajkovni modus u *Hariju Potteru* u nastajanju a u *Gospodaru prstenova* u razvoju.

280

No, kako nas za sada ne zanimaju supstancijalne razlike već načelo koje omogućuje da se ovim filmovima bavimo na istoj osi simetrije – to jest da se usredsredimo na onu aposteriornu situaciju koja proizvodi famu i direktno pitanje recepcije stavlja u prvi plan – pokušaćemo da o ovolikom uspehu ovih filmova, koji su s razlogom statusno shvaćeni kao fenomeni, govorimo trasirajući mogući manevarski prostor za njihova dopunska “čitanja”.

PRINCIPII SIMILARIA

281 Ako je čak i tačno da imamo posla samo sa “povnovnim” oživljavanjem filma-bajke, ne postoji uverljivo objašnjenje koje bi opravdalo uspeh našeg filmskog para bajki u odnosu na uspeh ma kog drugog filma sa iste žanrovske ili produkcione ravni. Podatak da je *Gospodar prstenova* film sa najvećim veb-sajtom u istoriji filma ništa ne govori o samom filmu, ali se privrženici teorije o marketinškom statusu ovih filmova oglašuju (namerno?) o jednu banalnu činjenicu: da danas praktično nema ne samo hollywoodskog blok-bastera no i najrelevantnijeg umetničkog dela koje nije znalački, čak genijalno marketinški orkestrirano. Pa ipak, neke od ovih genijalnih marketinških orkestracija propadaju a neke ne!

Očigledno, sama po sebi, marketinška logistika tek je jedan od aspekata uspešnosti pohoda nekog dela, i svi ekonomski planeri morali bi ovo da imaju u vidu za svoja šira invaziona dejstva. Antonio Labriola je jednom rekao: “Iz računa firentinskih trgovaca teško da ćemo išta saznati o duhu Danteeve *Božanstvene komedije*”, te ono što se u slučaju *Harija Potera* i *Gospodara prstenova* shvata kao marketinški doprinos

sutradan u nekim drugim situacijama i sa nekim drugim produkciono još bogatijim filmskim (i pogotovu, vanfilmskim) adutima može biti (što je čak i očekivano!) potpuni fijasko.

Hari Poter i *Gospodar prstenova* umnogome su homogenizovali svoju publiku, ali je pitanje koje se nameće kako (ili čime?) su to učinili. Homogenizovana publika (ne zanima nas ovom prilikom njen strukturalni presek) uočila je, bez ikakve teorijske pripreme, da su ovo filmovi po njenom osećanju mere, mogućnosti razumevanja, ali i potreba. Da ove potrebe (ipak!) nisu samo komercijalne, vidi se iz značenjskog spektra samih filmova i čini se da one u načelu ujednačavaju sav nesklad na ravni na kojoj deluje značenje.

Pođimo od toga da sve počinje od gledaočeve potrebe za jednostavnošću. U potpunosti deskriptivni jezik koji ovi filmovi koriste, namenjen svim nivoima i uzrastima, čija je jedna od vrlina razumljivost, obezbeđuje ne samo neometano funkcionisanje narativa, već i mogućnost apsorbovanja filmske slike, pri čemu vizuelni stožer kao sredstvo i način jezičke konverzije iz literarnog predloška čini svaku scenu pre svega privlačnom, upečatljivom i jedinstvenom. Ovde je od manjeg značaja činjenica da je sa dramaturške tačke gledišta reč o konvencionalnoj, nadasve linearnoj dramaturgiji sa ekonomičnim rešenjima. U krajnjem slučaju, to znači da ona izbegava digresivne tokove, što ne bismo, na primer, smeli da brkamo sa narativnim sukcesijama pre svega *Gospodara prstenova*, ali i u nešto manjoj meri *Harija Potera* (dramatičnu bitku s čudovištem, na primer, u podzemnim dvoranama patuljaka, smenjuje u *Gospodaru* neuporedivo smireniji boravak u oda-

jama vila). U doba sveopšte komplikovanosti, jednostavnost je danas istinski patent i čini se da ga je Dž. K. Rouling, spisateljica *Harija Potera*, u velikoj meri svesna, budući da ga je revitalizovala s takvom spretnošću da je njena revitalizacija imala prođu kao neposredan izum, u čemu, u knjizi isto kao i u filmu, treba tražiti začetak manipulacije. Iz ovog govora jednostavnosti, razumljivosti i pre svega autentične humanističke perspektive, nužno nastaje manevarski prostor pogodan za moguću identifikaciju. Ova prevashodno pežorativna indikacija za odnos prema umetničkom delu kao filmskogledalačkom činu zaboravljena je čak i u varijanti *hard-core* populizma, one provenijencije koju je Holivud usvojio kao vlastiti maksimalistički učinak u svesti svojih konzumenata...

Ne samo zbog odsustva potencijalnih (realnih) sadržaja, već i zbog pomeranja fokusa sa interakcije na akciju, sa relacije na situaciju, jedan populistički obrazac korodirao je pod prinudom izvesnog mehanicističkog načela koje je iz kadrova sve više potiskivalo ljude i ustupalo mesta mašinama. Otuda Semjuel Fuller, jedan od korifeja američke kinematografije (a u svom dobrovoljnom "egzilu" u Francuskoj), s pravom izjavljuje da je "američki film mrtav jer je u njemu umrlo ljudsko lice...". Široke su implikacije ovog Fullerovog rezigniranog viđenja stanja u američkom filmu, ali je pomenuti velikan dobrim delom istinito a ne samo retorički sagledao američki filmski prostor. On pri tom nije ni morao da pomene da je ova tehnološka i tehnicistička suficitarnost američkog filma povezana zapravo još samo sa strategijama u uzmicanju, ali je bez imalo sentimentalnosti ili sofisticiranosti ukazao na ma-

ligna stanja američke kinematografije koju ona već duže vreme prodaje kao svoju "lepu bolest".

Gospodar prstenova ali i *Hari Potter* ponovo nam, posle dužeg vremena, na tako alarmantan način omogućavaju tu radost neposrednog susreta s ljudskim licima, a činjenica da ova lica dominiraju ekranom čini dominiraju i njihovi postupci. Tehnologija, to kreativno i produkciono bogatstvo, u ovim filmovima nije u uzmicanju kao sredstvo nego kao cilj, što će reći da ona ne obeležava nijedan postojeći, a pre svega dramatski element, koji je polje autentične autorske kreacije. Od manjeg je značaja što je ovaj filmski narativni obrazac uistinu anahron i retrogradan, ali je tim čudnija punoća njegovog estetičkog opredeljenja.

Ovi nam filmovi, zapravo, ukazuju na poetizaciju sveta kao jedinu mogućnost, pri čemu najveći deo publike previđa da se u oba slučaja radi o poetizaciji uopšte, a ne samo o poetizaciji sveta dece. Kasnije ćemo videti koliko je *Hari Potter* rasni izdanak magijskog realizma isto kao što epski zamah antičkih razmera odlikuje *Gospodara prstenova* ali je upravo ova inscenacija, pravilno shvaćena kao ritualizacija, od najbitnijeg mogućeg značaja za ustrojstvo oba filma. Ritualistička obeležja ovih filmova (na primer, scena u kojoj sove Hariju Poteru isporučuju mnoštvo pisama nakon što su mu čitav niz pojedinačnih pisama zaplenili njegovi maliciozni tutori) još pre bilo kakvih funkcionalističkih doprinosa ukazuju se kao radikalno divergentno polje koje, istina, neguje osnovnu ekstrapolaciju dobro/zlo gotovo do nivoa pedagoške upornosti, ali ih, očigledno, oduševljena publika doživljava kao prizore s terapijskim obeležjima.

Gospodar prstenova je film koji na gotovo najalarmantniji način rekonstituiše žanr herojskog filma (a ujedno i herojsko doba kao takvo) i čini to plemenitom invencijom, pročišćenom od svih destruktivnih naslaga u predvečerje kraja jedne civilizacije koja je svoje ratnike penzionisala na račun robotskog inženjeringa, dok *Hari Potter* ne čini to uopšte (Hari je pre anti-heroj iz engleskih predgrađa). Oba filma se, zanimljivo, toliko transparentno distanciraju od ideje individualiteta u ime onog kolektiviteta koji zovemo ljudskom zajednicom. Potreba da joj se pripada na kraju ovih filmova, istina s različitim značenjskim predznacima, rezultira svojevrsnom filmskom ideologijom.

283 Podsetimo: kada se 1995. godine pojavio film Majkla Mana *Vrelina*, to je bio usamljeni filmski izdanak američkog filma u deцениjskim razmerama budući da je negovao jedan duh koji je, činilo se, nepovratno iščezao sa američkih (i svetskih) ekrana, duh herojskog doba. Pri tom je od manjeg značaja ideološki status Manovih gubitnika od same činjenice da su oni na ekranima uopšte mogući. U epski začaranom svetu *Gospodara prstenova* junačko doba ne priziva se samo nostalgично no kao i jedino moguće, i premda često u koliziji sa zajednicom, pa čak i fizički odeljen od nje, heroj ili junak zapravo čitav raspoloživi egzistencijalni okvir podvrgava zajednici i njenim prioritetnim interesima. To je ona velika ideja kolektiviteta na kojoj insistiraju oba filma, a *Gospodar prstenova* pogotovo: da nijedna bitka, u stvari, nije bitka za pojedinačne interese (u *Hariju*, na primer, vidimo Harija kako u takmičenju bije bitku za izabranike svoje ekipe potpuno saobražen njome!), i naročito, svom raspoloživom

ideološkom beskompromisnošću. Jer, tamo gde je zajednica ugrožena ne postoji moralno pravo koje verifikuje pojedinačni interes. U tom smislu je ovaj kodeks prilično neumoljiv; on čak etičku obavezu pojedinca prema zajednici smatra nediskutabilnom do te mere da je u krajnjem slučaju interes pojedinca ne samo analogan interesnim strategijama zajednice no po sebi on faktički i ne postoji. Ni u jednom od ovih filmova ne vidimo, zapravo, ni na jednom makar epizodnom primeru (govorimo, naravno o akterima s pozitivnim predznakom) da se ovakav jedan interes i stidljivo nagoveštava. Tako ovi filmovi, možda previše graciozno negujući kolektivističku sliku sveta, uspostavljaju jedinstveni reper ponašanja za sve svoje ine učesnike. Uz svest o dužnosti, imanentna je i svest o celini kojoj junaci pripadaju i čiji su neodvojivi deo. Ali, kako etička obaveza i moralni kodeks nisu samo deklarativno pitanje – u slučajevima kada je zajednica ugrožena to traži stanoviti broj pragmatičkih postupaka u njenu korist – interaktivni plan očekivanja zajednice u odnosu na junakovu funkciju seže do apsolutne raspoloživosti junakovim životom, budući da joj njeni duhovni prvaci i duguju ono najviše što je u njihovom posedu. U jednoj dobro odmerenoj narativnoj umetnosti (knjizi ili filmu, svejedno) zajednica će ovaj zahtev, očekivanje, molbu ili kako god ga zvali eufemistički ispoljiti najpre kroz svoju nemoć a u kongenijalnoj varijanti kreacije neće ga čak ni ispoljavati: na junaku (heroju, premda ta dva pojma, dakako, nemaju nikako sinonimna obeležja) ostaje da to sam uvidi. Kao primer prvog tipa ove relacije imamo u vidu Kurosavino remek delo *Sedam samuraja* a kao primer drugog tipa

grandiozni film Masakija Kobajašija *Pobuna*. U Kurosavinom slučaju, predstavnik zajednice (u ovom slučaju ugroženog sela) u nedvosmislenoj ravni, dakle molbi, angažuje prekaljene ratnike da se stave u odbranu jednog sela koje ugrožava talas razbojničkog nasilja. U *Pobuni*, Toširio Mifune kao glavešina klana u nemilosti i pred apsolutnim političkim i vojničkim slo-mom žrtvuje se da bi unuka preneo preko grani-ce i time spasao lozu. Od manjeg je značaja za nas u ovom trenutku što u *Pobuni* i na jedan po-sve dijametralno suprotan način u *Hariju Poteru* (gde nema ni primisli o žrtvovanju), podvrga-vanje interesnim ciljevima zajednice ima stro-go partikularistička obeležja. Tomas Pavel je između ostalih bio taj koji je kategorički stajao na liniji da je “verovanje u mitove zajednice obavezno” (*Univers de la fiction*, 1989). Da li je reč o obavezi shvaćenoj kao prinudi ili pak o oba-vezi voljnom-aktu nije sada prilika da se načel-no pitamo, ali nam naš filmski par (istina, u različitom dramskom registru i modalitetu) pokazuje da i granične situacije nose moguć-nost izbora. *Gospodar prstenova* čini to mnogo upadljivije činjenicom da radikalizuje sukob dobra i zla do nivoa planetarnih razmera (ugroženost zajednice od zlog Saurona pitanje je opstanka ne samo za ljudsku vrstu no za sav postojeći živi svet) ali nadasve činjenicom da je u njegovom mitskom vremenu i trajanju borba jedini poznati oblik konfrontacije. A intenzi-viranje borbe u uslovima u kojima je zajednica (shvaćena kao pozitivna vrednost) hendikepi-rana nemogućnošću da adekvatno parira zah-teva sva rasploživa sredstva pa tako i ona koja iz-iskuju žrtvu, ali ne više samo u cilju njenog bi-ološkog opstanka no i zarad demonstracije one

duhovne i humanističke supremacije koju ne-ma ideologija negativnog predznaka (u filmu *Gospodar prstenova* tako vidimo da je zlo u svom doslovnom i simboličkom vidu uvek vezano za mrak, noć, tamu, crno; setimo se samo Sauro-novog zamka, plamenog čudovišta koje izranja iz mraka dvorane patuljaka).

Pitanje žrtvovanja i žrtve je u fil-mu *Gospodar prstenova* od ključne ontološke, ide-ološke i u krajnjoj liniji dramaturške važnosti, ali je ono, bar po recepciju ovog filma važno (moguće čak najvažnije) i iz jednog drugog raz-loga: ono zapravo služi konsolidaciji publike i istinski je katalizator katarze. Uzmimo, na pri-mer, scenu iz Džeksonovog filma, možda vizu-elno najuspeliju: prelazak mosta u džinovskim podzemnim dvoranama patuljaka. Suočena s realnom mogućnošću svog iščeznuća pred ata-kom plamenog čudovišta, “Družina prstena” mora odmah da donese odluku. Bilo kakvo oklevanje moglo bi biti pogubno i čarobnjak Gandolf, *movens agens* misije, ubeđuje svoje pri-jatelje da nastave sa svojim zadatkom i produže put a sam se za njih žrtvuje, birajući, kako se čini, smrt kao manje bolan izbor, budući da na taj način može i čudovište povući sa sobom i omogućiti Baginsu i družini da njihova misija ne ostane bez izvršioca. Takođe, u nezaborav-noj filmskoj sceni Boromirovog ludila vidimo ovog kako poželi da prisvoji prsten da bi kasni-je tu svoju grešnu pomisao iskupio fanatizovano se boreći do smrti i svojim žrtvovanjem omogu-ćavajući družini da rekom izmakne napadima Orka. Nije li to, ujedno, i logički paradoks i Tolkinove knjige kao i Džeksonovog filma: da su manifestacije katartičnih momenata u fil-mu/knjizi i plemenitosti saobrazne broju žr-

tvovanih? Doživeli mi ili ne ovo pitanje kao cinizam (jeres?), ono je od ključne strateške važnosti po moguće razumevanje ali i prihvatanje filma: ono kao načelo nalazi široku primenu, pre svega na planu simboličke reintegracije modernog gledaoca, inače diskvalifikovanog iz humaniteta modernog sveta: na simboličkoj razini, moguće da je ponovo potrebno da neko uradi nešto u njegovo ime, a i *Gospodar prstenova* i *Hari Potter* su upravo takvi filmovi. Njihova enormna popularnost počiva na sve samim opštim mestima, ali to ne samo da ne degradira ove filmove no ih u jednoj katastrofičkoj eri, paradoksalno, čini iznimnim. Mogućnost identifikacije, poetizacija, ideologija kolektiviteta koju neskriveno zagovaraju, revitalizovana humanistička perspektiva, katarza... eto nekoliko opštih načela koja ove filmove čine uporedivim, makar u jednoj programatskoj ravni koja više inklinira ka principijelnom statusu a manje ka njihovim imanentnim obeležjima shvaćenim kao najmanji zajednički sadržalac.

Kako što Žan-Pol Šafer u već pomenutoj knjizi ispravno primećuje, “činjenica da su osnovni afekti koje narativna i dramska fikcija koristi svuda i uvek otprilike isti i da začuđujuće lako uspevamo da se stopimo sa fiktionalnim svetom koji pripada kulturnoj tradiciji različitoj od naše, pokazuje istovremeno da su osnovna ljudska osećanja univerzalna i da je njihov broj vrlo ograničen...”.

PRINCIPII DIFERENTIA

Tamo gde prestaje i naša potreba za pozicioniranjem *Harija Potera* i *Gospodara prstenova* na istu sintagmatsku ravan (shvaćenu kao fenomen), prestaje, najverovatnije, i ideja bilo kakve slič-

nosti među njima. Ne radi se samo o naratološkoj dimenziji, prosedeu, estetičkoj različitosti, žanrovskom određenju i ideološkim prioritetima ovih filmova, no je, pre svega, reč o fundamentalnoj razlici, o samom “biću” ovih filmova. Suvišno je trošiti reči na to kako pobude ovih filmova u načelu nisu iste, ali je samo to načelo konstituisano kao opšte upravo uspehom koji su oni postigli.

Uočavanje suprotnosti koje između njih postoje mnogo je složeniji proces, uprkos činjenici da su ove suprotnosti toliko očigledne, kao i da su razlike među njima najneprimetnije upravo tamo gde je ova polarizacija najnedelikatnija. U jednoj nimalo ležernoj komparativističkoj igri čitav ovaj postupak mogao bi priuštiti maksimum zabavljanja bez izgleda na skori kraj, te je zato neophodno iznaći nekoliko bazičnih modusa različitosti, s namerom da oni nesumnjivo budu vrednovani kao esencijalistički reprezentanti.

Uzet kao antipod, videli smo, *Gospodar prstenova* – *Družina Prstena* nije u odnosu na *Harija Potera* ni rivalski ni konkurentski tip filma. Budući da s njim ne deli istu značenjsku (niti ma koju drugu) matricu, *Gospodar prstenova* je spram *Harija Potera* u nesumnjivoj opoziciji. U pogledu onoga što uistinu inkarniraju, ova dva filma su nesvodiva na neku zajedničku paradigmatu. Tako je *Hari Potter* film koji stvara svoju fantazmatsku situaciju, a *Gospodar prstenova* je nalazi već stvorenu! U narativnom smislu, to praktično znači da *Hari Potter* (govorimo o filmu!) uvek kreće KA nečemu (u susret), dok njegov (prividni) oponent, na primer, Balbo Bagins, uvek biva odvrćan OD nečega. Iz perspektive *Harija Potera* kao junaka, svet (kako iz filma *Krisa*

Kolambasa, tako i onaj iz knjige Dž. K. Rowling) tek treba da počne da živi, dok je u *Gospodar prstenova* reč o tome da ga treba održati! U filmu *Hari Potter* imamo posla sa svetom shvaćenim kao agens, u *Gospodar* sa svetom shvaćenim kao reagens.

Na planu “teorije mogućih svetova” i “načina njihovog građenja” (Nelson Gudmen) *Hari Potter* je film gotovo lajbnicovske provenijencije: njegov (mogući!) svet u nastajanju je svet prestabilizovane harmonije, a to znači zaokružen i praktično savršen. U *Gospodar prstenova* imamo inverznu situaciju: suočeni smo sa svetom u nestajanju, necelovitošću i manjkavošću. Uzmimo, na primer, scenu u “zavodu” za maloletne čarobnjake-polaznike mađioničarskog kursa u filmu *Hari Potter*. Neophodne pripremne radnje služe tome da, u poslednjoj instanci, istaknu univerzalnu doziranost svih pojava (pa čak ne ni samo pojava već i privida): tako, na primer, po okončanju “semestralnog” kursa, budući mladi čarobnjaci obavezuju se da stečeno čarobnjačko znanje i umeće neće koristiti izvan zidina institucije čarobništva... U *Gospodar prstenova* vidimo svet bez pravila u kojem doziranost nije moguća. Džentlmenski fer-plej *Harija Potera* i travnati tereni neukrotivih jahača metli, preobrazili su se u fantazmagorično igralište u kojem su nepostojanost oblika i iregularnost jedini atributi njegove dekadencije.

Vreme *Harija Potera* je vreme kontinuiteta, vreme *Gospodara prstenova* je diskontinualno vreme praznine. Istina, na drugoj strani, moguća je, čak i izvesna *contradictio in adjecto*: vreme *Harija Potera* je istovremeno aistorijsko, s obzirom na to da nije korespondentno ni sa

jednim vremenom koje mu prethodi. Ukoliko se na ovu tvrdnju može staviti prigovor, on se ogleda u činjenici da je Hari dete određenih roditelja, čija nam sudbina izmiče u prošlosti, ali je dovoljno uočljiva da razjasni prirodu Harijevog dara i prirodu njegovih predispozicija: isti ti roditelji bili su, dakle, nosioci istih iznimnih moći. No ovo lokalizovano, nazovimo ga poziciono vreme *Harija Potera* nema nikakav univerzalistički karakter. Ono je pre u funkciji dramaturške transmisije koja samo tehnički uslovljava hronologiju. Istorijsko vreme *Gospodara Prstenova* na drugoj strani nije puki sediment mikro i makro instanci no univerzalistički entitet čije pulsacije čak i nevidljivo tangiraju živi svet kao takav. U tom smislu, možda bi upravo ovde bio moguć jedan govor ideologije shvaćene kao svetozor: ono što je u *Gospodar prstenova* dekadentna situacija u *Hariju Poteru* je dekadentni film.

Natruhe svoje dekadencije *Hari Potter* nam nudi na svakom koraku. Tako, s obzirom na količinu hrane u filmu i frekventnost obeda, *Hari Potter* je film-ekspozent društva obilja koje je u krizama hiperprodukcije samo ojačalo, na putu svoje pune ekonomske stabilnosti. *Gospodar prstenova*, nasuprot, sa svojim mehanizmima “sakupljačke privrede” kao da je ponikao iz dela Ota Nojrajta *Istorija antičke privrede*: nijedan materijalni aspekt ovog filma ne vidimo kao predominantan, počev od prstena čijom potrebom dematerijalizacije i kreće ovaj film. U *Gospodar prstenova* ne postoji još uvek društvo u sociološkom smislu reči nego je to samo zajednica, i u epskoj ravni ovog filma mi vidimo sve njene pripadnike u njihovoj punoj mobilnosti. Način na koji se oni grupišu i or-

ganizuju u *Gospodaru prstenova* uvek je vezan za *hijerarhijski* načelo dok je u *Hariju Poteru* na delu *kastinsko*. U *Hariju* svako predstavlja određeni, po pravilu zatvoreni segment društva, u *Gospodaru* je pojedinačni reprezentat uzorak nekog entiteta. Kasta nastavnika, na primer, u *Hariju Poteru* je strogo odeljenja od kaste učenika i njihovi ciljevi se nigde ne preklapaju. U *Gospodaru prstenova* nema diferenciranih kastinskih obeležja jer među prioritete zajednice i ne spada socijalna i staleška diferencijacija. To ne znači da bajkovni model *Harija* nije preuzeo i neka tipično benigna socijalna pa i ideološka pozicioniranja aktera (kakvo je na primer ono “izvršio-ca” Hagrida).

Razmišljati u ovom pravcu nije nužno, ali se čini zanimljivim i mogućim. Ako je igra (ili ideja igre) faktično stanje oba filma, učesnicima u igri ali i njihovim gledaocima određivanje propozicija nije tek uzgredni posao. *Hari Potter* je film čija je prevashodna briga proizvodnja iluzija i u tom smislu njegov krajnji učinak je iluzionizam. *Gospodar prstenova* polazi od jedne iluzionističke situacije i sve što kasnije čini na semantičkom planu jeste zapravo jedna dekonstrukcija iluzionizma kojoj *Hari Potter* teži kao konstrukciji. S tom razlikom što je *Hari Potter*, u prototipu koji inkarnira bitno različit od *Gospodara prstenova*...

Kao film ali i kao model, *Hari Potter* kao veliko načelo organizacije uzima načelo REDA a *Gospodar prstenova* se prevashodno bavi NEREDOM. To je ona najekstremnija od svih ekstrapolacija iz koje kasnije proističu gotovo sve relevantne konsekvence. U konstelaciji ovog načela, *Hari Potter* je puki malograđanski filmčić u okvirima kojeg je magija i magično

tek jedan od školskih predmeta, shvaćen kao primerena sportska aktivnost u svetu koji bi se komotno mogao baviti brojnim drugim stvarima. Ili, budimo još ciničniji, hobi koji služi kućnoj relaksaciji nakon (obilnog) ručka! No kako na drugoj strani junaci *Družine prstena* ne upražnjavaju nikakav gastronomski ritual, sve što proističe iz njihovih postupaka samo je nova sukcesija nametnutih situacija, obuhvaćenih zajedničkim nazivom nered. Gde su u *Družini prstena* dramatska upozorenja, kao što je više puta pominjana volšebna scena prelaska mosta u dvoranama patuljaka, u *Hariju Poteru* su indikacije galanterije, kozerije i žovijalnosti. Ako se metla nepravilno jaše, u najgorem slučaju iščaši se zglob; u *Družini prstena* bilo koje oglušenje u kolektivnoj akciji ima funkciju periodičke signalizacije koja upućuje na to da je ugrožen život. U metežu stvorenom opštom uzurpacijom, *Gospodar prstenova* je u funkciji određene misije, te tako alternativna opcija nije ni moguća. Videli smo upravo na primeru scene prelaska mosta da je ulog najveći zbog činjenice da iziskuje žrtvu i što je ova transmisija premošćenja skopčana s onom nesamerljivom ekvilibristikom i filigranskim tkanjem koje i jeste imanentno bajci.

Dok *Hari Potter* pokazuje da je svet moguć kao mutacija, *Družina prstena* mutaciju zatiče kao svet. Na planu signifikacije, ovo stvara gotovo nepremostive teškoće jer fantastično u *Hariju Poteru* postoji “tek onako”, gotovo bi moglo i da ne postoji a fantastično u *Gospodaru prstenova* kamuflira se (ili anulira) – realističkim prosedeom i optikom. Kad *Hari Potter*, u žurbi, ne može da pronađe peron na kome je stacioniran voz kojim putuje, on problem rešava tako

što jednostavno prolazi kroz zid. U ovom nasumičnom prizoru nema ni šarma niti pravila koji postoje u *Družini prstena* ne samo u tom smislu što taj film poštuje sve epske konvencije nego zato što i u svetu bajki postoje određena pravila koja se ne smeju prekršiti da bi bajka mogla da (uspešno) funkcioniše čak i kao bajka. Tamo gde bajke prestaju, otpočinje jedno polje bez značenja čija su najbliža analogija (možda!) lego kocke. Red *Harija Potera* socijalni je red, kao što je nered *Gospodara prstenova* politički nered.

A kako to piše Mark Blok u *Feudalnom društvu* (poredak *Gospodara prstenova* najpre odgovara takvoj jednoj situaciji) “sad je, dakle, ili nikad pravi trenutak da se sjetimo da i nered može na svoj način biti velika historijska činjenica”.