

Davor Lazić

Farenhajt 451. (Ne)mogućnost (anti)utopije

Apstrakt: Film "Farenhajt 451" (1966.), snimljen po istoimenom delu Reja Bredberija iz 1953. godine, režirao je Fransoa Trifo, sa vodećim likovima: Oskar Verner kao Gaj Montag i Džuli Kristi kao Kleris, odnosno Linda Montag. Devedesetih godina filmska kuća Varner Bros dolazi na ideju da snimi novi "Farenhajt 451". Film nikada nije snimljen. Poslednje vesti su da je snimanje zakazano za leto 2008. godine. Ovakva dela se obično rubriciraju pod "distopija" ili "antiutopija". Ovaj rad ima nameru da utvrdi značenje tog pojma i da odgovori na vodeće pitanje rada koje se pita o (ne)mogućnosti (anti)utopije. Krajnji ishod odgovaranja na ovo pitanje takođe odgovara i na pitanje da li novi "Farenhajt 451" može da sabere svoje vreme ili ga promašuje.

Ključne reči: antiutopija, topos, atopos, subverzija.

Ono što predstavlja tematsko polje ovog rada jeste, sa jedne strane, film, dok je to, sa druge strane, filozofsko mišljenje. Odnos u kome stoje ova dva medija otvarajući polje ovog rada jeste takav da jedan drugog zakrivajući, zatvarajući drugog, otkrivaju se ka drugom, otkrivajući sebe i drugog. Tako da se u ovoj igri prekoračivanja artikuliše jedno mesto koje ima nameru da objasni ono što je tema oboga. Tako da jedan medij, šireći se na štetu drugog, i obrnuto, otkriva tematsko polje ovoga rada. Upravo ta 'šteta', kao međusobno oštećivanje, omogućava tematizaciju kroz ovaj rad.

Konkretno mesto 'štete', kao mesto ukrštanja, kao mesto pristupa, jesu upravo prvi kadrovi filma "Farenhajt 451". U prvim kadrovima autorova namera jeste da nam ukaže na sam temelj sveta koji se konstituiše naočigled nas. Prvi kadrovi su postavljanje scenografije. Postavljanje jednog sveta. Tako da su likovi u prvim kadrovima tek nešto sporadično. Nešto što nužno učestvuje u događaju, u postavci ovoga sveta, ali što samo nije težište sveta koji se uspostavlja. Samo to težište, kao postavljanje sveta, kao ukazivanje na temelj, sebe rasvetljava kroz prve kadrove filma. Stoga su prvi kadrovi bitna hermeneutika ovoga sveta.

Vatrogasci kreću na radni zadatak. Čovek bezbrižno sedi za stolom. Telefonski poziv i kratko upozorenje (jedini dijalog u prvim kadrovima filma). Zvuk sirene. Onaj koji beše bezbrižan daje se u besomučan beg. Vatrogasci stižu ispred zgrade iz koje je trenutak pre istrčao ne-više-tako-bezbrižni gospodin. Pretraga stana. Pronalaženje knjiga. Gaj Montag [Oskar Verner] kao požarni brigadir spaljuje knjige.

Šta čini sadržaj prvih kadrova filma? Šta autor pokušava ovim prvim kadrovima da nam kaže o svetu Farenhajta 451? Strah pojedinca kada spoznaje da je otkrivena njegov karakterna crta koju zajednica, sistem osuđuje. Jedna kriminalizovana aktivnost. Aktivnost posedovanja, čitanja knjiga. Sam sistem, boreći se protiv onoga što je stavio sa druge strane zakona, osim što ju je učinio nelegalnom i kao takvu integrisao u sudsku, zakonodavnu, izvršnu praksu, transformisao je vatrogasce iz onih koji gase vatru u one koji pale vatru. Engleski "*fireman*" ne može tako da obznani apsurd kao što obznanijuje srpski "*vatrogasac*". Stoga ova engleska reč i dozvoljava da u različitim kontekstima ona ima dijametralno suprotna značenja, a takođe i da u svakom kontekstu ne pobuđuje paradoks koji bi se desio u odnosu imena i pojma. Kao jedan obrnuti svet. Prevodilac srpskog izdanja knjige "Farenhajt 451" stoga i bira reč koja može da isprati strategiju koju bira autor – "*požarni brigadir*"³⁸. Sam taj svet nam se predstavlja *via negativa*. On konstituiše svoj identitet u prvim kadrovima filma oko onoga šta on nije. U odnosu na ono šta on odbacuje. U odnosu na ono šta on smatra pretnjom po samog sebe, po samu zajednicu. Konstituiše oko jednog destruktivnog čina – spaljivanja knjiga. Čin spaljivanja jeste ono ključno za svet koji se uspostavlja. To nas vraća na sam naziv filma koji i označava temperaturu na kojoj se papir pali i sagoreva³⁹.

Ovaj temeljni motiv koji nalazimo u delu jeste jedna tendencija u mišljenju koja se javlja u HH veku. Artikuliše se kroz dela "Mi" Jevgenija Zamjatina (napisana 1920-21.), "*Vrli novi svet*" Oldosa Hakslija (objavljena 1932.) i "1984." Džordža Orvela (objavljena 1949.). Ono što sva ova dela sabira na jedno, jeste ono što nazivamo antiutopijom. Takođe i distopijom. Ovo jeste upravo ime za temeljnost sveta koji se predstavlja posredstvom "Farenhajta 451" i za koji smo utvrdili kao ključno spaljivanje knjiga. Ono što je određujuće za samu tu tendenciju (kao mišljenje, umetnost) jeste odnos u kome ona stoji naspram toposa i njime je konstituisana. Jer antiutopija je uvek anti, uvek suprotstavljanje utopiji koja je opet uslovljena, stoji u odnosu spram toposa.

38 up. Bredberi, Rej Farenhajt 451, preveo sa engleskog Goran Kapetanović

39 Ibid

Sama reč τόπος dolazi nam iz grčkog jezika i njeno primarno značenje jeste **mesto, kraj**. Sa druge strane, opozit ἀτοπος ima značenje suprotno, jer α upravo označava negaciju, suprotnost τόπος-u. Ατοπος znači *ne na svome mestu*, stoga *neobičan, čudesan, vratoloman, besputan, neukusan, neprikladan, neskladan, bezuman, oduran*⁴⁰. Termin utopija skovao je Tomas Mor, dodajući prefiks ov ispred τόπος, označavajući ovim imenom državu koja je predmet njegovog istoimenog dela. Značenje ovakve kovanice jeste *ne-mesto*, kao mesto koje nije, koga nema. Kroz samo delo on predstavlja jednu savršenu državu, jedno idealno mesto za život. U celini ovo mesto predstavlja kao ono što je za poželeti i kao ono na šta bi se trebalo ugledati.⁴¹ Iako termin utopija jeste Morova kovanica, samo rodno mesto utopije, a time i ono što prethodi i omogućava, jeste Platon. Svestan toga, i sam Mor nam na jedan stidljiv način i ukazuje na to, upoređujući Platona i Rafaela Hitlodeja, kroz čija usta saznajemo o novom ostrvu zvanom Utopija i njegovom savršenom uređenju, čiji je on bivši stanovnik, govoreći: "On doista putuje brodom, ali ne kao Palinur, nego kao Odisej, štaviše, kao Platon."⁴² Ovo ukazuje na podatak iz Platonove biografije, prema kome je Platon putovao u Sirakuzu kod Dionisija, tamošnjeg tiranina, u nameri da sprovede svoj koncept u delo. Platon se pokazuje kao ključno mišljenje kroz mnoštvo filozofskih tema, a ne slučajno i na našem putu. Ključno za ražanje Platonovog koncepta jeste stanje cepanja helenske običajnosti koje zatiče i u kome vodi život. Upravo na to cepanje i odgovara Platon. Potrebno je da se desi da nešto krene da iščezava, kao u ovom slučaju običajnost polisa koja počiva na samorazumljivosti, da bi se njegova suština kao takva pojavila oplodena iščezavanjem. Suština polisa se pojavljuje naspram ništa koje se sprema da je privede k sebi, da je okonča. Stoga se u samom polisu rađa htenje da se ta suština očuva, suština koja sabira polis i omogućava zajednicu ljudi u polisu. Ovaj nagovor preuzima Platon i putem svog filozofskog koncepta pokušava tu suštinu da konzervira. Stoga se u toj strategiji i javlja da ono što iščezava, ono što propada, ono što je čulno, jeste deficijentno u odnosu na strategiju konzerviranja. Ono konzervirano ima ontološki *prius* u u odnosu na ono što iščezava. To konzervirano Platon naziva ἰδέα. U filozofiji svesti ovo događanje koje se odvija i za koje saznajemo putem sofista, Sokrata i Platona naziva se **rađanje samosvesti kod Helena** i kriza, a potom **sлом helenske običajnosti**. Razlika između učitelja i učenika, između Platonovog i Morovog koncepta jeste da je Platonov u bitnom okrenut očuvanju, dok je Morov okrenut prevladavanju. Načelno, Platonov je okrenut prošlosti, dok je Morov okrenut budućnosti. Naravno, ovo je potrebno uzeti sasvim uslovno, jer ovi koncepti prineseni strukturama vremena koje same ne poznaju jasne granice, ne mogu biti okarakterisani na taj način. Sam projekat je nemoguće odrediti kao isključivo budućnosni ili prošlosni, jer on to nikada nije u isključivom smislu. Sva ova navođenja bila su potrebna da bi se razumela sama pozadina onoga o čemu se pitamo. Nakon rečničkih i istorijskih navođenja, rezimirajmo: Τόπος konačno čitamo ne samo kao mesto, već kao samu istinu. Naravno, ne istinu kao *adequatio*, već kao ono što predstavlja najveću istinu jedne epohe, konteksta, zajednice. Istinu u smislu onoga što samo ostaje u senci svakog gledanja i delanja, svake θεωρία i πράξις, a što samo određuje to gledanje i delanje. Istinu u smislu onoga što predstavlja samorazumljivost jedne epohe, konteksta, zajednice i što nikada ne ulazi u polje gledanja i delanja, a na što samo gledanje i delanje uvek-već jeste oslonjeno. Za primer može da posluži krilatica koja obeležava ono temeljno drevne Helade i koja glasi: *ex nihilo nihil fit*. Na ovoj istini, samorazumljivosti, stasava grčko mišljenje. To je ono što ovde nazivamo **topos**.

U odnosu na tako razumljeni topos sada možemo dati i odgovore na pitanje šta je to utopija, kao i antiutopija. Utopija nije neko zamišljeno mesto, fantazam, prazni ideal. Utopija se konstituiše iz same pregnantnosti toposa. Kada on prezentno kao takvo ne zadovoljava, prestaje da odgovara, rađa se jedna frustracija koju sam topos ne može da isprati. Frustracija znači nepodudaranje zahteva i ispunjenja. Frustracija stoga stvara jedan prostor. Taj prostor ima kompenzatornu ulogu i stoga on, taj prostor, biva ispunjen sadržajem koji je afirmativni izraz frustracije, a koja je sama proizvod uskraćenosti. Vrisak utopijskog stoga jeste: "Drugi svet je moguć!"

Kroz XX vek utopijsko postaje zbiljsko kroz različite koncepte. Kroz koncept fašizma, staljinizma, nama bliskog jugoslovenskog društva i druge. Ovo nas približava samom konceptu antiutopije. Kroz sam XX vek tako se upravo pokazuje potencijal onoga utopijskog, što ukazuje na kratkoću vulgarnog razumevanja utopije. Taj potencijal se generalno ispoljava destruktivno sa posledicama miliona mrtvih, ogromnom materijalnom štetom i dr. Tako da se pokazuje ogromna moć koja se nalazi u

40 značenja preuzeta iz rečnika Stjepana Senca

41 up. Mor, Tomas Utopija, str.51, takođe str.169.

42 Mor, Tomas Utopija, str.49.

strukturama vremena. Strukture vremena u vidu projekata onoga što je prošlo, ali takođe i onoga što je buduće. Tako kažemo da oni koji se bave historijom imaju veliku odgovornost, ali takođe, i oni koji se bave budućnošću. Projekti prošlog i budućeg pokazuju nešto temeljno za oba – ατοπος. Pokazuju da imaju veliku **subverzivnu** moć u pogledu sadašnjeg, u pogledu onoga što smo odredili kao topos. Sam antiutopijski koncept nastaje kao odgovor na ovu rekonfiguraciju toposa, na ovaj dinamični odnos koji se uspostavlja između onog topičkog i atopičkog. Na topos oplodjen utopijskim. Kao što su utopijski koncepti apeli sadašnjici da se restituše i usmeri svoje snage u smeru dostizanja utopijskog, što u krajnjem predstavlja njeno ukidanje, tako su, takođe, antiutopijski koncepti apeli sadašnjici u kome smeru može da ode to restituisanje toposa. Tako, dok utopija prikazuje savršenstvo, antiutopija pokazuje dalji razvoj savršenstva, a to je upravo **nakaznost**. Antiutopija jeste odgovor, reakcija na utopiju. Oba atopička koncepta se sabiraju na jednom, na subverzivnosti u pogledu topičkog.

Da se vratimo na prve kadrove filma, te na ono ključno, koje smo razumeli kao spaljivanje. Samo spaljivanje jeste odnos, ukoliko se to može nazvati odnosom, koji se uspostavlja unutar ovog antiutopijskog koncepta između toposa i atoposa. Na tome se upravo pokazuje kakav je odnos između onog savršenog (topičkog) i onog ne-tako-savršenog (atopičkog). To je upravo ono što film želi da nam kaže – a to je pretnja koja dolazi od tog savršenog. Kako savršeno postaje nakazno. To je upravo ono što čini suštinu antiutopijskog koncepta. Sa ovim smo odredili utopiju, antiutopiju, kao i topos i atopos.

Dalje, ono što je bilo nagovor na ovo istraživanje, jeste ono što je tokom celog ovog izlaganja držano u senci, a što sada kada smo izneli osnove koje su bile potrebne kao priprema za odgovaranje, može da istupi u prvi plan. Nagovor je bilo naše vreme i pitanje koje ono postavlja za onoga koji osluškuje. Kada smo utvrdili osnove konstituisanja utopijskog i antiutopijskog, pitamo se kako stoji sa našim vremenom? Da li se javlja u našem vremenu atopičko (utopijsko ili antiutopijsko) koje sabire svoje vreme? Naravno, ovde se ne misli atopičko kao individualno, već kao povեսno događanje.⁴³ Takođe se sam film umešao u odgovaranje na ovo naše pitanje. Tokom devedesetih godina Mel Gibson u saradnji sa Vornor bros. filmskom kućom započinje adaptaciju scenarija za potrebe snimanja novog "Farenhajta 451". Pokazuje se da se u samoj adaptaciji scenarija nalazi problem. Po rečima Gibsona, problem je nalaženja koncepta koji bi bio primeren savremenom dobu. Delo koje je napisano pre pola veka pokazuje jedan anahronizam, te ga je stoga potrebno primeriti savremenom dobu. Postavlja se pitanje – kako to sprovesti? Tako je ovaj projekat dospeo u senku sve do 2001.godine kada ga Frenk Darabont ponovo čini aktuelnim. Godine 2004, Darabont izjavljuje da je scenario završen. Poslednja vest je da je snimanje zakazano za leto 2008. godine.

Na temelju ovoga i postavljamo pitanje: "Ako jedan novi atopički koncept nije moguć – zašto nije moguć, tj. kakvo je vreme koje ga ne potrebuje, a ako je moguć – kako je moguć?"

Odgovor je u daljem razvoju toposa i njegovoj restituciji u odnosu na atopos. Topos u prethodnim dobima pokazuje jednu veliku rigidnost, želju za očuvanjem, i stoga ono atopičko označava kao pretnju te se bespoštedno bori protiv njega. Dovoljno je na podacima iz biografija, ovde navedenih ključnih likova Platona i Mora, uvideti kakav je taj odnos. Platon završava u ropstvu. Mor biva smaknut. Taj odnos se menja kako je pokazano na putu razumevanja utopije i antiutopije. Odnos između toposa i atoposa postaje dinamičan i povećava se prohodnost na ovoj relaciji. Naše doba beleži jednu novu promenu. Topos, prepoznajući subverzivnu moć u atoposu, te stalnu pretnju koja mu dolazi iz atopičkog, razvija se ka atoposu. Razvija se na taj način što u jednom određenom smislu supsumira atopos. Podvodi ga pod sebe. Tako što ne uspostavlja više tako rigidan, zaostren odnos spram atoposa, već omogućavajući ga unutar sebe samog. Dakako, ova strategija nivelacije jeste u cilju da se omogući jedan prostor unutar toposa u kome bi se odvijalo ispunjenje atopičkog, te stoga onemogućila subverzivnost atopičkog, kao njegova suštinska osobina. Tako da topos simulirajući atopičko, i omogućavajući kroz taj prostor kompenzaciju frustracija, stvara jednu tampon zonu i onemogućava subverziju. Štaviše, subverzija kao simulacija, unutar toposa, dobija novu ulogu – **ulogu generatora!** U ovoj novoj restituciji odnosa toposa i atoposa se upravo i pokazuje mogućnost atoposa, koji simulira subverziju, i nemogućnost same subverzije toposa kao onoga suštinskog za atopos. Atopos je moguć kao simulacija unutar toposa. Ostaje pitanje subverzije. Ostaje pitanje kako suspendovati ovo 'večno vraćanje istog' i otvoriti vreme (ako nam je to uopšte namera)? Sadašnjica,

⁴³ Pitanje da li je ta povest nužna ili nije jeste jedno metafizičko zaplitanje, jer ta povest se već desila; te stoga, kao što Kant kaže za pitanje o metafizici da li je ona moguća jeste suvišno, jer ona već jeste, tako da pitati se da li je uvek stiže prekasno. Tako da ona samim time što jeste, jeste nužna, ali nužno je moglo da se desi i drugačije.

kao topos, predupređuje svaku budućnost, kao i prošlost. Kako izboriti novi prostor subverzije? Kako otvoriti novi prostor subverzije? Ovo pitanje ostaje pitanjem. Mada, instruktivno je navesti intuicije dva autora koji, iako kroz različite pojmovne mreže, kontekste u odnosu na naš, ukazuju odakle bi trebalo doći subverzija. Hajdeger, uz velike rezerve, daje nagoveštaj da bi to moglo biti iz pravca umetnosti, u suprotnosti spram tehnike i njene antipovesnosti, dok Bodrijar u terorizmu prepoznaje odgovor na proces globalizacije, te mogućnost ugrožavanja tog procesa.⁴⁴ Odgovor na pitanje o mogućnosti subverzije toposa ostaje polovičan. Mogućnost subverzije toposa se nalazi u nemogućnosti toposa da kompenzuje atopičko. Međutim, kao što smo utvrdili, topos je doveo sebe do savršenstva, te on uspeva da kompenzuje samu subverziju te da je učini bezopasnom, simulirajući je unutar sebe. Stoga upravo ostaje pitanje konkretizacije subverzivnoga. Sumnjam da će novi "Fahrenheit 451" uspeti da donese nešto novo u pogledu toga.

Literatura

Bodrijar, Žan *Simulakrumi i simulacija*, Svetovi, Novi Sad, 1991.

Bredberi, Rej *Fahrenheit 451*, Laguna, Beograd, 2003.

Jurić, Hrvoje *Utopija – anti-utopija – post-utopija – utopija u Arhe*, časopis za filozofiju, br.3, Novi Sad, 2005.

Mor, Tomas *Utopija*, Kultura, Beograd, 1964.

Hajdeger, Martin *Bitak i vrijeme*, Naprijed, Zagreb, 1988.

Hajdeger, Martin *Predavanja i rasprave*, Plato, Beograd, 1999.

Hajdeger, Martin *Putni znakovi*, Plato, Beograd, 2003.

Hajdeger, Martin *Šumski putevi*, Plato, Beograd, 2000.

Internet izvori:

freedomfight.net

praxis.anarhija.org

Davor Lazić

Fahrenheit 451. The (Im)possibility of (Anti)utopia

The film "Fahrenheit 451" (1966), based on the novel of the same name by Ray Bradbury, written in 1953, was directed by Francois Truffaut. The protagonists were: Oscar Werner as Guy Montag and Julie Christie as Clarisse and Linda Montag. During the 1990's, the film studio "Warner Bros." has come up with the idea to do a remake of "Fahrenheit 451". The film has not been made yet. The latest news is that the shooting is scheduled for the summer of 2008. Works like these are usually labelled as "dystopia" or "antiutopia". This work should determine the meaning of the term in question and to answer the leading question of this work – about the (im)possibility of (anti)utopia. The definite answer should also show whether the remake of "Fahrenheit 451" could suit its time or not.

44 up. Bodrijar, Žan Duh terorizma, dostupno na freedomfight.net, na dan 1.3.2008.