

OSMI POTNIK TJA, NAPREJ IN NAZAJ

O petih filmih skozi pet filozofij

Mitja Reichenberg



Prometej

Znanstvena fantastika je morda najstarejši filmski pogled. Mar ni bil prvi posnetek vlaka, ki pripelje na postajo¹, pravzaprav znanstvena fantastika na filmskem platnu *par excellence*? Ljudje so noreli, da bi videli to čudo iluzije, čudo tehnologije, čudo začetka nečesa, kar bo/je popolnoma spremenilo pogled na svet. Kaj je torej *znanstvena fantastika*? V osnovi nekaj, kar po tehnološki in idejni plati presega okvirje časa, v katerem subjekt (gledalec) doživlja srečanje z neko materijo. Le-ta je tako izven njegovega miselnega in časovnega okvirja, da je po vseh pravih postavljena nekam v čas, ki bo šele prišel ali pa je že davno minil, videno pa predstavlja tisto, kar je Freud imenoval in razdelal s konceptom *Das Unheimliche*, torej *ne-domače*.² Pomembno pri tem vlaku je bilo seveda tudi to, da je bilo ljudi peklensko strah, ko so ga videli – mislili so si marsikaj, predvsem pa

tudi to, da jih bo povozil. Bila jih je groza tega, kar so videli.³ Ljudje s platna so se jim zdeli kakor duhovi, velikanski vlak pa stroj, ki jim streže po življenju. Iz njih je govoril prastrah, tista groza, na katero pravzaprav vedno meri tudi znanstvena fantastika.

PROLOG

Potovanje, ki ga je Ridley Scott začrtal v letu 1979, se prične s filmom *Osmi potnik* (*Alien*). Iz te ideje je pozneje nastala znamenita štirdelna 'franziza', če smo pripravljeni pozabiti razne stranske »Alien« filmske produkcije, ki ne dosejajo osnovne ideje.⁴ Tako smo po

prvem srečanju dobili še filma *Osmi potnik 2* (*Aliens*, 1986, James Cameron) in *Osmi potnik 3* (*Alien³*, 1992, David Fincher), zadnji iz te tetralogije pa je bil *Osmi potnik 4: vstajenje* (*Alien Resurrection*, 1997, Jean-Pierre Jeunet). Pravkar je prišel na velika platna nekakšen *filmski prequel* k prvemu srečanju s sedaj že znanim »tujcem«. Ridley Scott ga ponovno podpisuje kot režiser, njegov naslov pa je *Prometej* (*Prometheus*, 2012). Iz filma v film so se menjavali filmski skladatelji in režiserji, igralci in igralka, ostala pa je Sigourney Weaver kot večna Ellen Ripley (bi naj zapisali *Replay* ali celo *Reply*?). Mogoče pa je prav ona, ki se izkaže za nekakšno pramati, v resnici bitje z odgovorom ali sam *odgovor* na uganko ali morda kot zaciklana, vedno znova predvajana popotnica po času [*Re-play*], večno ujeta znotraj univerzuma in svojega prostora za spanje – kot Trnjulčica in Sneguljčica v eni osebi.

Prav zaradi vsega povedanega pa se moramo zazreti v idejo, ki jo pred gledalce in gledalke postavlja najnovejši *Prometej*. Ukvarja se namreč z vprašanji, ki človeštvo

1 Filmček *L'arrivée d'un train en Gare de la Ciotat* (oziroma *Prihod vlaka na postajo*) sta ustvarila brata Auguste in Louis Lumière leta 1895. Trajal je le 48 sekund, a je povzročil pravo revolucijo.

2 V mislih imamo esej Sigmunda Freuda z enakim naslovom (*Das Unheimliche*, spis iz leta 1919; prevedeno v Dolar, Mladen/ur.: *Das Unheimliche*. Društvo za teoretsko psihoanalizo, Ljubljana 1994, str. 7-36).

3 Poudariti moramo, da ta »realni« strah ne izhaja nikoli iz nečesa zunanjega, kar bi omogočalo subjektovo distanco, pač pa prav nasprotno – izhaja iz nečesa znanega, domačega, torej *Heimlich*. To znano, domače, poznano, ki povzroča sila neprijetne in vsekakor grozljive občutke, je posledica odtujitve nečesa *domačega* skozi proces potlačitve. Velja pa izpostaviti, da »*das Heimliche*« pomeni v prevodu tudi nekaj prikritega, kar pa zlahka povzroča tesnobo in nelagodje. Več o tem v prej omenjenem delu (op. 2).

4 Na primer *Alien proti Predatorju* (AVP: *Alien vs. Predator*, 2004, Paul W.S. Anderson) ali pa *Alieni proti Predatorju* (*Aliens vs. Predator: Requiem*, 2007, Colin in Greg Strause), *Alien Hunter* (2003, Ron Krauss) in vrsta drugih. (Op. ured.: glej tudi prispevek

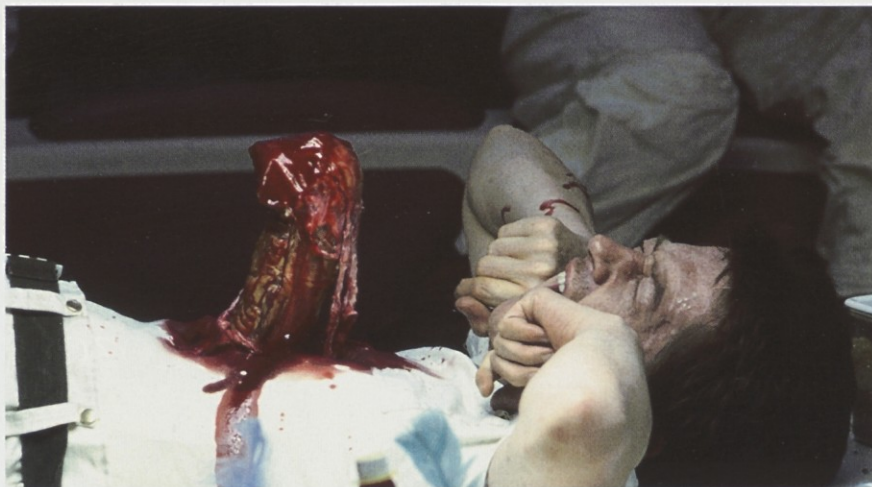
Igorja Kernela v tej številki *Ekrana*.)



Osmi potnik

zanimajo že od nekdaj: predvsem *kdo smo in od kod prihajamo*. Na koncu, ko Ellen Ripley zmanjka življenj (v tretjem delu), se pojavi kot klon (v četrtem delu), kot *Ripley 8* in nadaljuje to, kar predstavlja pred tem (če gledamo »filmsko«, ne kronološko) *David 8* v filmu *Prometej*. Oba sta osmi figuri, kakor je bil v začetku *tujec resnično osmi potnik* posadke.

Glasbene oblike filmov imajo precej enoten pečat, ki ga je nastavil Jerry Goldsmith leta 1979. Njegova osnova glasbena ideja je bila sestavljena iz epskih razsežnosti velikega simfoničnega zvoka, ki se na trenutke spremeni celo v lirične elemente posameznih inštrumentov, preraste pa tudi v udarne glasbeno-filmske valove, sestavljene iz clousterske kakofonije in velikih tolkalnih zasedb. Tej ideji je v drugem delu sledil James Horner in filmsko glasbo nadgradil z nekaj svojimi bolj osebnimi notami – nekakšnim *ljubezensko-dramskim* elementom. Tretjo filmsko partituro je ustvaril skladatelj Elliot Goldenthal. Njegov prispevek je predvsem v tem, da je odvzel glavnemu grozljivemu liku nekaj njegove pompoznosti, ki je bila še dediščina Goldsmitha, ter mu vdihnil zvočno skrivnostnost in bistveno večjo grobost. Postavil ga je v temne zvoke in morbidno orkestracijo. Tetralogijo zaključuje partitura, ki jo je napisal John Frizzell, po glasbeni plati pa predstavlja nekakšno *kodo* celotni glasbeni formi, ki se je pričela z Goldsmithom. Slišimo predvsem podobnost, različnosti in drugačnosti pa so minimalne. *Prometeja* po glasbeni plati podpisuje Mark Streitenfeld, tako rekoč desna roka komponista Hansa Zimmerja. Vsekakor je prav to čutiti in slišati skozi ves film, čeprav se pojavi v filmu tudi dobro vgrajena, citirana glavna tema iz leta 1979 – prav tista simfonična misel Jerryja Goldsmitha, ki je naredila glasbeno prepoznavno zvočno podobo *Osmega potnika*. V vseh filmih pa je mnogo tišine – tišina konstituira nujni element zunanosti, ki edini dovoli imanenci, da se pojavi, pravi



Osmi potnik

Jameson⁵. S tem so vsi naštetih filmi povezani v en zvočni dogodek, v eno zvočno strukturo.

1. DEJANJE: OSMI POTNIK

Sedemčlanska posadka vesoljske ladje Nostromo se vrača nazaj na Zemljo. Iz umetne hibernacije jih zbudi ladijski računalnik, ki je zaznal signal, oddan z bližnjega planeta, zato se trojica odpravi poiskat njegov vir. Na planetu najdejo ostanke ogromnega nezemeljskega plovila, v njem pa velikansko truplo pilota, ki mu je eksplodiral prsni koš. Najdejo jajca – med natančnejšim pregledom iz enega skoči neznano bitje, ki enemu od ekipe stopi skafander in se mu prisesa na obraz.

Nezavestnega ga prenesejo v bolniški oddelek Nostroma, s tem pa prinesejo bitje v svojo ladjo. Bitje – alien – poosebljeno zlo, iztreblja posadko enega za drugim. Na koncu ga Ripleyjeva le izstrelji v vesolje, aktivira oddajnik za klic v sili in se z ladijskim mačkom v naročju uleže v komoro za hibernacijo.

Prvo vprašanje – je posadka ravnala pravilno, etično?

Kant je eksplicitna referenca za premislek o temeljni etiki.⁶ Od njega bi morali ohraniti na površju našega razmišljanja misel, da obstajajo imperativne, formalno predstavljive zahteve, ki ne smejo biti podrejene empiričnim ozirom ali situacijam; poveda-

no drugače – ti imperativi [ukazi] morajo vsebovati vse vnaprejšnje možnosti, da se izognemo Slabemu [Zlu]. Znotraj samih umetniških vsebin to pomeni, da (že) obstajajo mehanizmi, ki nas tako ali drugače varujejo pred npr. *slabimi stvarmi* in vsemi njenimi deviacijami, le poznati jih moramo – samo tedaj jim lahko sledimo in se jih izogibamo. Seveda to deluje le znotraj etičnega dogodka, ki pa je predpostavka za prepoznavanje samega mehanizma. Etika je tu dojeta kot vnaprejšnja možnost za določitev *Slabega*,⁷ hkrati s tem pa je poslednje mogoče načelo za razsojanje. Zlasti za razsojanje nečesa humanega, vrednega. Etični dogodek lahko poimenujemo trenutek, ko se srečata sama narava dejanja in njegova reprezentacija. Od tukaj naprej imamo opraviti le še z jedrom prepričanj, ki pa imajo vendar nekaj jasnih predpostavk:

1. Prepričanja se lahko opirajo na domneve o splošnem človeškem subjektu in o univerzalno prepovedanem Slabem [Zlu], ki utegne na kakršenkoli način prizadeti sam subjekt; prav za to formulacijo se dandanes mnogokrat skriva ponarodelo *javno mnenje*. Ta isti subjekt postane namreč v nekem trenutku (v trenutku izrekanja svojega mnenja kot mnenja imaginarne javnosti) najprej popolnoma pasiven, trpeč in reflektirajoč – postane torej najprej tisti, ki trpi, a hoče biti hkrati (in prav zaradi tega trpljenja) tudi subjekt velikega razsojanja. Hoče postati

5 Jameson, Fredric: *The Seeds of Time*. Columbia University Press, New York 1994, str. 125.

6 V mislih imamo njegovo delo *Utemeljitev metafizike nravi* (Grundlegung zur Metaphysik der Sitten, 1785).

7 V moderni rabi čiste Etike je namreč Slabo [Zlo] oziroma Negativno tisto primarno. Tako naj bi nenehno obstajal konsenz glede tega, kaj je barbarsko in kaj ne.



Osmi potnik 2

aktivni, torej delujoči subjekt. Tako postane tisti, ki ve (prav tedaj, ko prepoznava svoje trpljenje) in ki hoče in tudi mora (preko vseh razpoložljivih sredstev) doseči, da se to njegovo trpljenje preneha.

2. Prepričanje uporabnika: dogodki in odločitve so že vseskozi podrejeni etiki, in sicer z edinega gledišča, ki zares šteje za to pojmovanje. V mislih imamo gledišče podobe gledalca [opazovalca, konzumenta], ki pa vendar s sočutjem in z ogorčenjem spremlja, kaj se dogaja. In pri tem občuti neskončno nemoč, tesnobo in frustracijo. Prav zaradi vsega tega pa se ni pripravljen vedno in povsod prepustiti toku dogodkov.

3. Slabo [Zlo] je na koncu koncev tisto, ki je nenehno v razmerju do nečesa (to lahko imenujemo tudi Dobro, a *univerzalno Dobro* vendar ne obstaja), kar bi lahko v končni instanci poimenovali *navidezno Dobro*, prav zato pa se od njega loči. S tem pa ga, paradoksalno in v končni instanci, celo določa. In ne obratno.

4. Lahko bi tudi kategorično zatrдили, da so človekove osnovne pravice, torej etične pravice, pravice do ne-Slabega [ne-Zla]. Tako naj bi ne ogrožali in ne poniževali njegovega življenja (umori in usmrtnice), niti njegovega telesa niti njegove kulturne identitete (poniževanje žensk, manjšin, marginalcev). Toda postavimo prav na tem mestu še radikalno vprašanje – ali *Človek* obstaja?

Michel Foucault je povzročil znameniti škandal, ko je izjavil, da je *Človek* dojet kot subjekt, le kot zgodovinski, konstruiran kon-

cept, ki pripada določenemu diskurzivnemu redu, ni pa brezčasna evidenca, na kateri bi bilo mogoče utemeljiti pravice oziroma postaviti univerzalno etiko. Hkrati s tem pa je napovedal, da se bo veljavnost prav tega koncepta končala v trenutku, ko se bo iztek tisti tip diskurza, ki mu je [človeku] edini dajal pomen. Podobno Louis Althusser; rekel je, da zgodovina sama ni absolutno postajanje Duha (kot je mislil Hegel) ali nastop subjekta-substance, marveč le racionalno urejen proces, ki ga je poimenoval proces brez subjekta. V istem času pa si je Jacques Lacan prizadeval iztrgati psihoanalizo vsakršni psihologistični in normativni težnji. Zakaj je to tako pomembno? Ker je tudi filmska umetnost del zgodovinskega standarda, ki pa obstaja le, če obstaja človek-subjekt, ki ji daje pomen. Brez njega filmska umetnost izgine. In izgine vprašanje etike. Ostane le prazen spektakel v obliki množične zabave popularne kulture.

Prvi odgovor: posadka je ravnala etično, a ne pravilno.

2. DEJANJE: OSMI POTNIK 2

Ripleyjeva je kot edina preživela potnica vesoljske ladje Nostromo zaradi okvare navigacijskega sistema več kot pol stoletja preživela v hibernaciji, izgubljena v vesolju. Po naključju nanjo naleti trgovska ladja, ki jo odpelje nazaj na Zemljo, skrajno nezadovoljni pa so tudi njeni nekdanji delodajalci, ki ne verjamejo njeni zgodbi o smrtonosni kreaturi, ki naj bi pobila vso posadko – vendar jo poprosijo za pomoč, ker so izgubili stik z novo človeško kolonijo na planetu, za katerega Ripley trdi,



Osmi potnik 2

da so na njem prvič srečali nevarno pošast. Ripleyjina bojazen, da je alien še živ, se ure-sniči, ko na koloniziranem planetu najdejo zgolj opuščene zgradbe, edina preživela pa je mala deklica. Skupina se kmalu znajde na udaru horde morilskih stvorov.

Drugo vprašanje – ali obstaja razlika?

Razmišljali smo že o tem, kako sodobna teorija ideologije in [v splošnem celotne] umetnosti dovoljujeta odprta polja za nastajanje najrazličnejših slepih poti pod krinko sodobnosti, drugačnosti, preprostosti in zabave. Poudariti pa le velja drobno dejstvo, da gre za obliko nove interpasivnosti⁸, ki prevzema svoje mesto v sodobnem komunikacijskem prostoru med uporabnikom in umetnostjo samo. Film ni nikarkršna izjema. Pri interpasivnosti gre za to, da smo aktivni preko nekega drugega subjekta, ki za nas opravi določeno delo. Gre za podobno držo kot pri heglovski Ideji, ki pač manipulira s človeškimi strastmi, da bi na koncu vendar dosegla svoj zeleni cilj. Hegel poimenuje to »zvižajača uma« (*Die List der Vernunft*) in celoten dogodek razume kot spretnost nas samih. To je, preprosto rečeno, vsakokratna drža filmskega gledalca, ki se prepušča, obmiruje in dovoli drugim, da delajo namesto njega. Seveda ne gre posploševati vsakršnega filmskega gledanja in interpasivnosti, saj poznamo več načinov samega sledenja. Tako je predvsem pomembno aktivno sledenje, zanka, past, trik, avtotransfuzija. Zakaj? Ker smo v tem primeru aktivni iz enega samega razloga: da bi pasivizirali Drugega, ki zastopa naše prvo in pravo mesto. Tako *alien* ni več nekaj zunaj nas, temveč *tisto*, kar izvira iz nas. In ker smo bili interpasivni, se je naselilo

8 Naslanjamo se na zanimiv prispevek Roberta Pfallerja *Die Dinge lachen an unserer Stelle* na simpoziju v Linzu (Avstrija), 8.-10. oktober 1996. Vsekakor pa za podrobnejšo (Lacanovsko) analizo interpasivnosti jemljemo izhodišče v tretjem poglavju knjige Žižek, Slavoj: *Kuga fantazem*, Analecta, Ljubljana 1997.

v nas. Grozljivost te podobe pa je lepilo, ki drži tako rekoč vse filme trdo med seboj. In vsi omenjeni filmi se dogajajo pravzaprav v kiberprostoru.

Če želimo postopati po nekem redu, ki ga narekuje poštenje do filmske umetnosti, do stvari same, potem moramo postopati kot analitiki prostora in časa, v katerem se umetnost dogaja. Izhajajoč iz te orientacije moramo najprej nastaviti prvo vprašanje, ki se pričakuje od analitika – kakšne so posledice kiberprostora? Vsekakor gre za sprevrtnjen modus čiste subjektivizacije filma, ki ga je psihoanaliza prepoznala že pred mnogimi leti kot nekakšno *dokso o odsotnosti*. Lahko bi tvegali in zapisali, da gre za razpustitev znamenitega Ojdipovega kompleksa, za opustitev njegove vladavine, za finalno [a vendar *simbolno*] kastracijo očeta. Vendar: to stališče je najmočnejše, ker vztraja na neizprosnih razlikah med videzom in simulakrom, pri tem da sam videz nima nič skupnega s postmodernim pojmovanjem tega pojava, saj ne nosi v sebi nikakršne romantične reminiscence, kar pa pomeni, da stopamo v prostor nove realnosti, navidezne realnosti, kiberrealnosti, v kateri se pravzaprav film s tematiko znanstvene fantastike (kot žanrom) nenehno nahaja. Nostalgичno hrepenenje po avtentičnem izkustvu umetnosti (kot je dotakniti se kipa Michelangela in podobno) je v filmu že tako ali tako precedens učitelja/pripovedovalca, ki vztraja v vlogi izumrlega gospodarja. Kajti simulaker je totalna [popolna] imaginarna iluzija, v kateri počiva umetnost na veke vekov, sam videz pa je le njena simbolna funkcija. A ko se začne razkrajati specifična razsežnost simbolnega videza, je vse težje razločevati med imaginarnim in realnim.

V pogledu in vprašanju prostora podobe, v našem primeru *ali*ena kot objekta nadrealnega, se moramo torej zadržati še na eni točki: na *razliki*. O razliki lahko govorimo le pri obračanju samega pomena podobe kot dela filmske umetnosti, ki ji (in če ji) pritaknemo družbeno-simbolno strukturo. Tedaj pa pride do preloma, razpada, dekadentnega razkola, male vojne svetov. Mesto filmskega gledalca, ki je hkrati tisti, ki film opazuje, in tisti, ki ga doživlja, je enako mestu edinstvenega sebstva, ki se prepozna šele v funkciji svoje lastne nedejavnosti, torej prej omenjene interpasivnosti, ta pa je nujni predpogoj za prepoznavanje kiberprostora

[namišljenega prostora, iz katerega prihaja filmska iluzija] kot tistega kartuzijanskega cogita, ki je edina misleča substanca. In s tem je lahko konec velikega Ojdipa, velikega očeta/velikega Orwelovega brata, ki zre na nas iz prazgodovine in se prebudi vsakokrat, ko gledamo katerikoli del *Osmega potnika*. Ne gledamo namreč dela režiserjev in ne poslušamo filmske glasbe komponistov, ne sledimo njihovim zamislim – poslušamo in gledamo le to, kar je od njih ostalo. Poslušamo in gledamo oddaljeno reinterpretacijo idej v kiberprostoru simbolnih iluzij, s katerimi se hrani naš zmedeni ego.

Drugi odgovor: razlika obstaja – a je podrejena interpretaciji.

3. DEJANJE: OSMI POTNIK 3

*Film prične s »padcem« Ripleyjeve na planet, poln žerjavov in pozabljene tehnologije. Gre za planet Florina 161, nekdanjo kaznilnico, na otoku pa živi le še skupnost nekdanjih zapornikov. Ripleyjeva spozna, da je v sebi pripeljala ali*ena, tujca, prav tako pa je bil v njeni ladji, s katero je strmoglavila, skrit še eden. Ker na planetu nimajo ne sodobne tehnologije ne velikega znanja o bojevanju, se morajo pač znati v boju s to pošastjo, ki jih ubija enega za drugim. Da bi Ripleyjeva dokončno uničila smrtonosno bitje v sebi, se tudi sama ubije.

Tretje vprašanje – ali je *alien* ujetnik?

John Stuart Mill je leta 1859 napisal legendarno delo z naslovom *O svobodi*, kjer uvodoma pravi, da je cilj njegove razprave brezpogojno uravnavati prisilo in nadzor, ki ju vrši družba nad posameznikom⁹. Temu načelu danes pripisujejo različna imena, najpogosteje pa se uporabljata termina načelo škode¹⁰ [*Harm Principle*] in načelo svobode [*Liberty Principle*] in iz tega izpeljano načelo *svobodne izbire*. To je izrabil kapitalizem in ustvaril neskončne variante istega, da bi se pač človek osvobodil občutka prisile. A postal je ujetnik te iste svobode. Toda sama *forma* (kot načelo) in *objekt* (kot odjemalec) se razlikujeta v pomembni niansi. Načelo ne obstaja samo po sebi, v sebi ne nosi nujnosti

obstoja tako kot na primer svet, objekt pa lahko (so)kreira svet, a ga ne more brezpogojno nadzorovati. Lahko bi celo tvegali in zapisali, da obe trditvi (tako vprašanje *forme* kot vprašanje *objekta*) zgrešita poanto. Gre vendar za simbolni red stvari, ki se kažejo v lacanovskem vprašanju boga – ne gre za to, da je sedaj bog mrtev, gre za to, da je bil mrtev že od samega začetka, le da tega ni vedel.

Gre za učinek fantazmatskega presežka, saj v umetnosti obstaja vedno nek manko. In ker enoumneži radi verjamejo v brezsmiselne označevalce v umetnosti (in film ni izjema), pride do velikega tveganja pri razlagi in/ali interpretiranju umetnosti. In ker se subjekt lahko realizira le za ceno lastne desubjektivizacije, bi morali biti vsi razlagalci umetnosti (kritiki) podrejeni sublimaciji. Povedano s Freudom: spolno silo bi morali pretvoriti v duhovno in kulturno. A potem bi ne bilo tistega znamenitega *nelagodja v kulturi*.¹¹

K pričevanju se zatekamo vsakokrat, ko želimo preveriti nekaj, kar se je dogodilo v preteklosti, pa iščemo možnost, da bi ta dogodek še enkrat natančneje pregledali, premislili ali ga podoživeli. Eno zanimivejših pričevanj je knjiga za naslovom *Fragmenti*, ki jo je napisal v Švici živeči glasbenik Binjamin Wilkomirski,¹² za katerega so dokazali, da si je opise dogodkov in svojo identiteto preprosto izmislil (kot otrok bi naj bil izgnan iz Rige, kjer se je rodil, očeta so mu ubili, njega pa ločili od matere ter bratov in sester ter ga poslali najprej v koncentracijsko taborišče Majdanek, nato pa še drugam). V resnici je bil rojen v Švici, kjer je tudi preživel vojno, da pa je posvojenec in da je bila njegova mama protestantka, on pa njen nezakonski otrok ... Vsi vemo, da tudi Karl May ni bil pustolovec na Divjem zahodu in da njegov lik Winnetou nikoli ni živel, a so romani napisani v prvi osebi, kot bi sledili junakovi biografiji. Gre za vprašanje ustvarjalnega impulza, gre za trenutek, ko se ustvarjalni subjekt loči od simbolnega sveta in stopi v imaginarnega, katerega del poskuša postati. To se izvrši največkrat prav preko travme ali kot pravi Freud, da je pripravljenost na grozo zadnja zaščita pred travmo, ko pa pripravljenost

9 Mill, John Stuart: *O svobodi*. Krt, Ljubljana 1994, str. 44.

10 Prim. Feinberg, Joel: *Harmless Immoralities and Offensive Nuisances*. Boston 1973, str. 83-109 in Gray, John: *Mill in Liberty: A defence*. Routledge, London in New York 1983 [1996].

11 V mislih imam znamenito istoimensko knjigo Sigmunda Freuda.

12 Wilkomirski, Binjamin: *Fragments*. Schocken Books, New York, 1996.



Osmi potnik 3

umanjka, nek dogodek rezultira v travmo.¹³ *Osmi potnik* ni podrejen nobeni travmi.

Tretji odgovor: samo alien ni ujetnik – je svoboden.

4. DEJANJE: OSMI POTNIK 4 : VSTAJENJE

Minilo je dvesto let od Ripleyjinega žrtvovanja na kazenski koloniji Fiorini 161, a Firma je našla novo metodo, kako se dokopati do smrtonosnega stvora: s kloniranjem Ripleyjinega telesa, v katerem se je pred njeno smrtjo naselil nezemeljski parazit. Po dolgih letih neuspešnega dela in številnih grozljivih poskusih in testih je znanstvenikom le uspelo »sestaviti« novo Ripley – tokrat imenovano kar 8. Zaradi mešanja DNK je dobila številne nove sposobnosti, podobno pa je tudi s stvori, ki so poleg strahotne moči ubijanja in uničevanja postali še inteligentnejši. Seveda zlobnim kreaturam uspe zbežati iz kontroliranega okolja in tako brez usmiljenja pobijajo vse, ki se znajdejo pred njimi – vse razen Ripley, ki jo zaradi spremenjene genetske strukture štejejo za eno izmed njih. Le-ta na koncu uspe pokončati bitje, ki se je »rodilo« in ima skoraj človeške obrazne poteze.

Četrto vprašanje – ali obstaja vednost o tem, kaj je alien?

Čista umetnostna (in s tem tudi *filmska*) etika bi lahko postala oznaka za nekaj, kar zagotavlja, da je diskurz že v osnovi na ravni duha izgubljenega časa in da ima le delno uporabno vrednost. Več pozornosti bi morda vzbudil tisti, ki bi se kot Alain Badiou¹⁴ lotil kritike vrnitve Dobrega v samo teorijo in prakso družbe. A s tem se ne gre slepiti. Pomen etike je v končni instanci ujet v samo vprašanje o njej. To pa se lahko zgodi le, če se približamo umetnosti kot elementu, ki je radikalno odprt in hkrati zapet v dve sidrišči: preteklost in sedanjost. Preteklost se meri z vednostjo in analitičnim pristopom, sedanjost pa je sinteza preteklosti in moči ustvarjalnega duha znotraj te iste etike. Če Lacan zatrdi, da je etika umetniškega vselej odvisna od diskurza,¹⁵ da torej sama zase sploh ne obstaja, smo lahko sicer do te izjave kritični, a priznati ji moramo mnogo spoznavnih učinkov. In v humanizmu so spoznavni učinki morda najtrdnjša odskočna deska.

Vendar tudi sam umetnik ni subjekt umetniškega procesa. Dejansko gre za premikajoče se točke, torej multiplicitete točk, ki se upirajo vsakršni singularnosti umetniškega dejanja in tako postanejo mnoge točke-subjekti [*points-sujets*]¹⁶, ki so deli umetniškega

dela v celoti. Umetnik sam pa se vključuje v sestavo teh subjektov (umetnine, ki jih naredi, so »njegove«). Nikakor pa teh izdelkov ne moremo popolnoma zreducirati nanj, saj je vsako umetniško dejanje v samem jedru dogodek, pa naj gre za sliko, skladbo, plastiko, zgradbo, predstavo, koncert ali knjigo. Dogodki sami so ireduktibilne singularnosti, so torej tisto, kar je zunaj vsakršnih pravil omejevalnega zakona prostora in časa. Izmikajo se danim in fiksiranim situacijam (od tod toliko veselja nad glasbenimi posnetki, ki so pravzaprav ujeta časovna postajanja – zamrznjen čas z možnostjo repetiranja), v svoji zunanji podobi pa so prav s tem popolnoma zvesti resnici same umetnosti, ker so njeni imanentni prelomi. To pomeni, da so vsakič znova popolnoma izumljeni. Subjekti umetnosti (še posebej glasbe) so lokalne pojavitve omenjene resnice (in samega procesa te iste resnice), so torej točke-resnice. So posebne in med seboj neprimerljive indukcije. In šele v taki luči je možno govoriti o etiki resnice in o etiki umetnosti kot končnem produktu te iste resnice *par excellence*. V tem filmskem delu postane nekdanji *alien* kot *tujec* skozi transformacijo in rojevanje vse bolj podoben človeku. Jajca je zamenjala maternica. *Osmi potnik* pričinja železi.

Recimo, da je vse, kar je mogoče dandanes v filmu slišati in videti ter o tem nekaj vedeti,¹⁷ v celoti vključeno v to, kar se okoli nas že dogaja, in da to materialno ne more biti nič drugega kot čisti *referent vednosti*. Da pa je vse to ujeto v že omenjeno imanentno prekinitev procesa umetniške resnice [imanentnega preloma], nam samo še dodatno podčrta pravo vrednost kot edinega vprašanja umetniške situacije, v kateri umetnost postaja. Tako udeleženec (p)ostane zvest *resnici*, saj se v celoti in brezpogojno izpostavi dogodkovni zvestobi [izzvenu podobe] in ostane del spomina. In v tem spominu mora nenehno vztrajati. Lacan se je dotaknil prav te točke v maksimi, naj človek nikdar ne popusti glede svoje *želje*. Kajti želja je v jedru

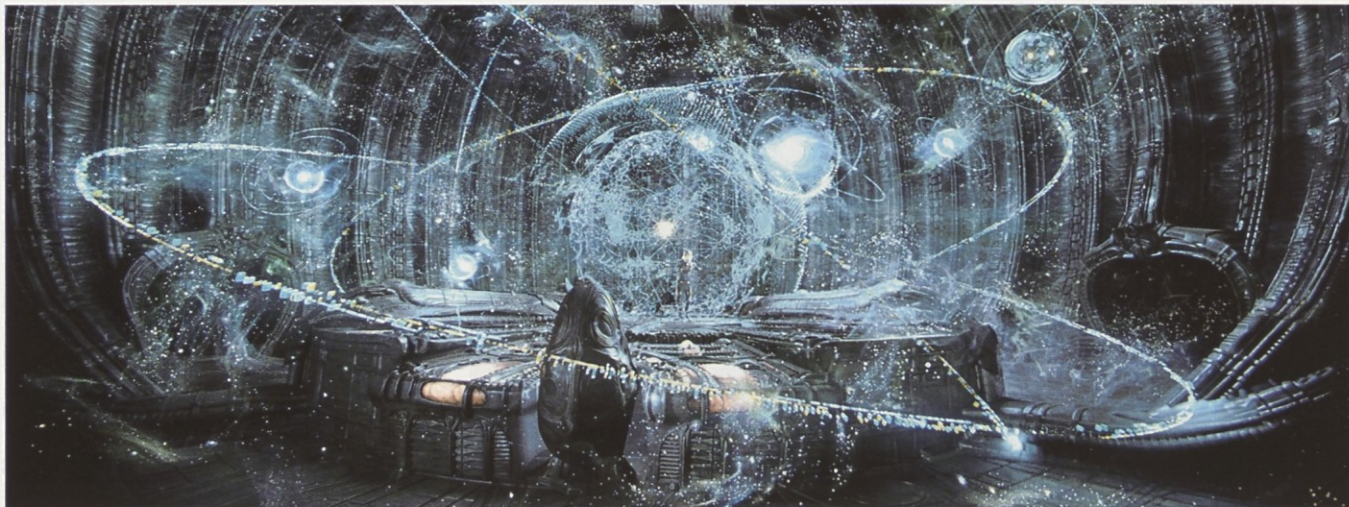
17 To poudarjamo, ker imajo mnogi ljudje dandanes o filmu pač številna mnenja. S temi mnenji postopajo tako, kot bi to bila ta mnenja obče veljavne resnice. Toda resnica se neposredno veže na vednost, ta pa je zastopana v svetu znanja. Mnenja so prazni prostori iluzij onstran resničnega in pravičnega, saj je njihovo edino načelo in pravilo to, da so *sporočljiva* [communicable]. Toda tisto, kar izvira iz samega procesa resnice pa se, prav obratno, *ne sporoča*. Tako le *komunikacija* ustreza mnenjem, tem pa se ni več možno izogniti.

14 Badiou, Alain: *Etika. Razprava o zavesti o Zlu*. Ljubljana 1996.

15 Lacan, Jacques: *Televizija. Problemi/Eseji št. 3*. Ljubljana 1993.

16 Badiou uporablja to obliko za razlago *točk-resnice*. Povzeto po delu *L'éthique*, prevod Jelica Šumič-Riha, Problemi 1/1996.

13 Freud, Sigmund: *Onstran načela ugodja*, v: *Metapsihološki spisi*. SH, Ljubljana, 1987, str. 268.



Prometej

konstitutivna za sam subjekt umetniškega dogodka in človekovega nezavednega in je potemtakem (ta želja) »nevedenje« *par excellence*. Zato moramo Lacanov stavek razumeti še kot: ne popustiti glede tistega v nas samih, česar ne poznamo. In s tem postane človek (in z njim umetniško delo) točka-resnice, saj vztraja v čisti zvestobi do enkratnega, singularnega dogodka.

Četrti odgovor: ne obstaja vednost o tem, kaj je alien. Gremo nazaj.

5. DEJANJE: EPILOG kot PRED-PROLOG - PROMETEJ

Zadnje vprašanje – kaj smo?

Ridley Scott se vrača pravzaprav tja, kjer je pričel. Vrača se k vprašanju, ki jih je bilo nujno postaviti. *Od kod izvirmo, kdo smo, kako smo nastali*, uganke, ki zahtevajo mnoga premišljevanja – tako v znanstvenem kot ideološkem polju. In mesto filma *Prometej* je prav v ponovnem postavljanju vprašanj. Fichte pravi, naj bo *jaz* izvorna tendenca¹⁸. Pa lahko rečemo, da ima tisto nekaj [*Alien*], okoli katerega se postavlja sama filmska ideja, tendenca? Ima nagnjenje, težnjo, namen, usmerjenost? Morda pa bi bilo bolj pravilno postaviti vprašanje tako – ali je razlika med izvornim jazom, ki ga iščemo in po katerem se nenehno sprašujemo, in jazom, ki ga hočemo zajeti v ideji človeka, prav v tem, da ima (slednji) tendenca? Vsi ti filmi postavljajo

v ospredje pravzaprav boj med napadalnimi vsiljivci, nedomačimi pošastmi, ki na tak ali drugačen način uničujejo ljudi. In ljudje bolj ali manj uspešno uničujejo njih – v boju za obstanek, se razume. Ugotovljamo lahko, da imajo te pošasti morda le eno tendenco: da se naselijo v človeka, da si zagotovijo potomstvo, da se razmnožijo. Vendar – je to dovolj, da jim pripišemo nekakšen *jaz*? V četrtem filmu (vstajenje) je sploh »rojevanje« izrazito izpostavljeno – se je poskušalo na vse načine publiko prepričati, da imajo ti »tujci« svoj *jaz*, preko katerega lahko sledimo ideji izvorne tendence? Scott nam v *Prometeju* ponudi morda prav obratni odgovor – kajti Fichte je rekel tudi tole: človek postane človek le med ljudmi.¹⁹ Je to njegova pravica, dolžnost, edina možnost?

Vprašanje, ki si ga lahko ob tem še zastavimo, je sledeče – ali je moč neke resnice v situaciji, v kateri lahko vztraja njen zvesti zagovornik in ustvarjalec realna, ali je le navidezna (kot umetnost sama)? Da bi to boljše razumeli, se moramo spomniti ontološkega aksioma: neka določena, objektivna situacija, v kateri je prisotna subjektivna dejavnost v obliki mnenja, sodbe, ocene ali kriterijev, ni nič drugega kot prepletanje [podoba] neke množice, sestavljene iz neskončnega števila elementov, ki pa so sami (virtualne) množice. Zakaj? Ker (že omenjena) etika referira le na eno samo točko – na svet onkraj realnega, ki pa prične obstajati v trenutku, ko ga poustvarimo na takšen ali drugačen način na tej strani realnega. Vendar je utopija

privzdignjenost, s katere se pozabljujevost in pozaba dogodi; gre za anonimnost kot intenzivno pozitivno silo, kot najosnovnejše dejstvo življenja ... in ta anonimnost je tista, ki v našem *ne-* ali *pred-*utopičnem svetu nosi ime in karakterizacijo smrti.²⁰ Prepoznavnost tega, kar je *alien*, ni le v tem, da bi naj bila to pošast, temveč udejanjena utopija, ki seje smrt. Vsi filmi, od prvega do zadnjega, odgovarjajo na vprašanje, *od kod prihajamo*. In odgovarjajo: prihajamo od onkraj, prihajamo z druge strani realnega, kjer se vse pričinja – tudi Zlo in tudi Dobro. Ta uganke je *realna*, je notranji svet *aliene*, torej tistega *tujca*, ki ga le mi vidimo kot tujega. V resnici pa nam je bolj domač, kako bi bili zmožni na prvi pogled spoznati. In kakor bi sploh biti pripravljeni priznati.

Zaključimo z Walterjem Benjaminom. Nekje pravi namreč, da je mogoče uganke sveta razumeti tako, da jim sledimo nazaj in opazujemo vse, še tako skrite podrobnosti, saj se je v vseh fragmentih ohranilo nekaj praresnic. Zato je vsak od filmov v bistvu popotovanje po njegovih sledih v čas njegovega nastanka, v trenutke nemege srečevanja filmskega pripovedovalca, kreatorja in njegove travme, potovanje v čas pred tem, kar lahko imenujemo izkušnja [*Erfahrung*] Realnega.

Zadnji odgovor: smo iluzija nekoga drugega.

18 Fichte, Johann Gottlieb: *Das System der Sittenlehre nach den Prinzipien der Wissenschaftslehre. Fichtes Werke IV*, Berlin 1971, str. 39.

19 Fichte, Johann Gottlieb: *Grundlage des Naturrechts. Fichtes Werke III*, Berlin 1971, str. 41.

20 Jameson, Fredric: *The Seeds of Time*. Columbia University Press, New York 1994, str. 126-128.



Osmi potnik 4: Vstajenje