

Младен Калџић

ФЕНОМЕН СЕРИЈАЛА ”ЗВЕЗДАНИ РАТОВИ”

ФИЛМСКИ СЕРИЈАЛИ

Почетком 20. века под филмским серијалима подразумевали су се епизодни филмови састављени из више краћих (тридесето-минутних) наставака најчешће мелодрамско/акционо-авантуристичког карактера пројектованих у биоскопу једном недељно, најчешће суботом у виду матинеа пре дугометражних филмова, током периода од неколико месеци. Наставци су се завршавали типичним клиф-хенгерима - неразрешеним напетим ситуацијама чији је саспенс и неизвесност подстицао гледаоце да следеће недеље поново дођу и погледају наставак.

Филмски серијали имали су своју литерарну претходницу век раније у новинским серијалима о дечацима скромног порекла који преко трња стижу до звезда које су уз екстатичне реакције читалаца писали и објављивали проминентни књижевници тог доба на челу са најтипичнијим писцем викторијанске ере Чарлс Дикенсом (1812-1870) аутором “Оливер Твиста” објављиваног у наставцима у периоду 1837/38. и “Николас Никлбиа” 1838/39. Дикенсове невероватно маштовите фавуле и мелодрамске конструкције, хумор, патетична сентименталност и хиперболичан манир цртања упечатљивих карактера који су окупирали пажњу читаоца између два новинска наставка авантуре биће калуп за све потоње стрипске, филмске и телевизијске серијале. Феномен филмских серијала, који је за своју тему дикенсовски редовно узимао најразличитије мелодрамске перипетије младих мушких и женских протагониста, потекао је 1908. из Француске с Викторин Јасетовим “Ник Картером” и током наред-

них година проширио се на Сједињене Државе где је пионирски серијал започет 1912. Т. А. Едисоном мелодрамом “Шта се збило с Мери?” (с Mary Fuller у насловној роли) који је симултано с синеастичким епизодама био и новелизован у наставцима у женском часопису “МекКлурс Лејдиз Врлд”. Серијалну штафету потом преузимају В.Н Селигове “Авантуре Катлин” (1913) у којима је у режији Ф.Ј. Крандена играла Катлин Вилиамсон. Овај серијал од 13 наставака трајао је све до маја 1914. Његов први део је био дуг три ролне а наставци сваки по две. Од тада су две ролне (Р2) од по 15-20 минута постале стандардна дужина епизода филмских серијала.

Серијал који је овај жанр учинио интернационално популарним био је 20-тоделни “Паулине перипетије” Доналда Мекензија с Pearl White у главној роли приказиван између априла и децембра 1914. Америчка филијала компаније “Pate” која је продуцирала “Паулину” преузела је доминацију на светском тржишту у снимању нових немих серијала чије су главне протагонисткиње биле женске хероине. Перл Вајт је и поред јаке конкуренције (Луиз Лорејн, Хелен Холмс...) остала најпопуларнија глумица овог жанра снимивши дугогодишњи серијал о авантурама Илене (“Penine Istrage” 1915. “Иленина романса...”) У Француској тог времена био је изузетно популаран серијал о “Фантомасу” Луис Фоладеа а у Немачкој шестоделни “Хомонкулус” Ото Риперта, у Италији “За-Ла-Морт” Емилио Геиона... Најдугочвечнији серијал био је “Хеленини хазарди” који се састојао од 119 епизода емитованих између 1914. и 1917. Почетком двадесетих серијали су били толико популарни да су их у Америци снимали и до 30 годишње. Но с појавом звучног филма пажња публике се преусмерила на мјузикле те је хиперпродукција серијала битно редукована и преусмерена са одрасле женске на мушку дечију публику. Заплети и расплети постали су још предвидљивији а оно што је привлачило дечију пажњу биле су бесомучне јурњаве, пуцњава и спасавање главног јунака у задњи час. Први од звучних серијала био је “Асови Скотланд Јарда” (1929) али звук је и даље играо периферну улогу у њима јер су серијале красили кратки дијалози и дуге акционе сцене. Најчешће теме ових серијала биле су борба против злочинаца који су хтели да завладају светом путем фантастичних научних проналазака. Амерички серијски филм тридесетих (такође познат и као чептер-плеј) у којем су најпознатија остварења која су за компанију “Рипаблик Пикчрс” снимали Вилиам Витни и Џон Инглиш постао је, по Ноелу Биршу¹⁾ најчистији кинематографски пример филмова које у потпуности објашњавају доминантни кодови: “Намењени деци ови филмови су досегли лудачки ниво кодификације (апсолутно типизован декор - сигнал који се сваки пут изнова појављује пред тучу, или увек истоветни кадрови-увођења-у-атмосферу који нас упозоравају да ће се

следећа сцена одиграти у тајном скровишту јунака-који-се-бори-за-правду или у јазбини његовог опасног непријатеља). Ови филмови у извесном смислу дејствују у правцу једне врсте разграђивања и то управо кроз овако “детењасту“ схематизацију наративних кодова (уз ироничан однос према одраслом гледаоцу)“

Многи филмски серијали су у 30-им и 40-им своје јунаке почели позајмљивати из популарних стрипова као што су били: Мандрак Мађионичар, Фантом, Дик Трејси, Тери и Пирати, Супермен, Бетмен, Бак Роџерс, Флаш Гордон...

Флаш Гордон серијал (започевши 1936. с “Свемирски брод лети у непознато“ и наставивши с “Путовањем на Марс“ и “Флаш Гордон осваја универзум“) је тако постао највитаљнији изданак овог жанра који је након успеха у биоскопима са још већим успехом потом приказиван и на телевизији. Флаш Гордон серијал у коме су играли олимпијски првак у пливању Бастер Крејб као Флаш и Чарлс Мидлтон као његов архи-непријатељ Император Минг био је и најскупљи серијал до тад снимљен са утрошених 350000 \$ што је било трипут више но што је уобичајено.

Популарност ових безбрижнио ескапистичких суботњих матине серијала драматично је опала након траума Другог светског рата те се званично рачуна да је последњи филмски серијал у горепоменутом маниру “Расветљавање случаја“ снимљен 1956. Али сама суштина серијала опстала је у донекле измењеној форми и након Другог светског рата. Филмови о Тарзану са Џони Вајсмилером (1932-1947) и потом серијал о авантурама његовог сина “Бомба дечак из џунгле“ кога је, као и у Вајсмилеровом серијалу, тумачио Џон Шефилд (1949-1955) били су дупло дужи, четири ролне некад и више, и нису се завршавали клиф-хенгером већ разрешењем перипетије унутар сваке приче те су се у том домену разликовали од својих матине серијал претходника колико и сит-ком од суп-опере у домену тв репертоара али су и даље пратиле у недоглед њихове клишеизирани обрачуна са ловцима на злато и слоновачу. Серијал о авантурама Тарзана и његовог сина (1932-1955) тако је обухватио стасавање нове генерације глумаца и публике. Након Тарзана уследили су још популарнији модерни серијали: о агенту 007 Џејмсу Бонду (започет 1962. филмом “Др. Но“) и неустрашивој посади свемирског брода Ен-Си-Си Ентерпрајз “Стар Трек“ (започет ТВ серијом 1966) који са својим десетинама, што телевизијских што филмских наставака, трају до дан данас. На основним смерницама серијала о Флашу, Ентерпрајзу, Тарзану и Бонду Џорџ Лукас се одлучио да уведе модернизоване Б-серијале у високо авангардну А-продукцију. На руку му је ишло и то што су непосредно пред почетак снимања Star Wars-а 1974. филмски серијали добили и прво званично признање филмске академије - други

део Кополиног “Кума“ овенчан је оскарима и од већине критичара званично проглашен бољим од првог дела серијала.

НАУЧНА ФАНТАСТИКА НА ФИЛМУ

Иако се то најчешће превиђа научна фантастика је не само најпопуларнији већ и један од најстаријих филмских жанрова. Филмска научна фантастика не само што се, због тематски у њој вазда присутне езотерије и метафизике, чинила као најпогодније тло за постављање три фундаментална егзистенцијална питања “Ко смо?“, “Одакле долазимо?“ и “Куда идемо?“ већ су и три традиционалне сф теме - *space/time/machine*²⁾ изузетно одговарале самој природи филмског медија. Сам филм снима се у варирајућем простору и времену путем једне машине а потом се пројектује у другом за то одређеном простору и знатно краћем времену путем друге машине. Поред тога неисцрпна маштовитост сф тема савршено се уклапала у снолику атмосферу ритуалног групног сањарења у биоскопској сали.

Пионирски филм George Melies-а “Пут на Месец“ (1902), Фриц Лангови монументални “Метрополис“ (1926) и “Жена на Месецу“ (1929) као и V.C. Menzies “Ствари које ће доћи“ (1936) најзначајнији су сф филмови из раног периода историје филма.

Често се забавни научнофантастични филмови називају спејс опером. Овај термин потиче од критичара Wilston Tuckera који га је сковао 1941. као ознаку за клишеизирану научну фантастику, сведену на принцип једноставне акционе интерпланетарне авантуре. Иако је Жил Верн своје јунаке отпослао на месец још 1865. а Едгар Рајз Беровуз на Марс Џона Картера већ 1911. родоначелником стереотипне спејс опере сматра се Едвард И. “Док“ Смит. Он је створио овај жанр 1928. својом новелом “Враголије у свемиру“. Она је описујући интерпланетарни рат (борбене крстарице, свемирске пирате, хероје и мрачне лордове који се боре) за доминацију у далекој галаксији извршила изузетан утицај на стварање првих научно-фантастичног стрип хероја: Филип Францис Нолановог “Бак Роџерса“ и Алекс Рејмондовог “Флаш Гордона“, Френк Хербертову “Дину“ и сва потоња сф остварења.

Док Смит је 1937. још више задужио -Star Wars- покољење написавши књигу “Галактичка Патрола“. До тад су сви научно-фантастични романи описивали догодовштине обичних људи у необичном окружењу других планета. Док Смит ту радикално мења концепт уводећи као јунаке “Галактичке патроле“ елитну групу ратника телепатских способности који чувају ред и мир у галаксији по систему “све вас види свемирска полиција“ (попут Лукасових *Џедаја* и Френк Хербертових *Бене Цезерија*)! Пошто са собом носе магични талисман Ленс који каналише њихову моћ ове припаднике галактичке патроле зову и Ленсмени (и сваки Лукасов *Џедај* витез такође у свом

светлосном мачу поседује по један такав кристал). Као и Лук Скајвокер у “Звезданим ратовима“ у Смитовој књизи један Ленсмен вежба затворених очију и потом у свом једноседу уништава непријатељску базу. Лукас као постмодерниста наравно није крио своју инспирацију овим делом те је из његовог сленга извукао и назив своје централне планете у далекој галаксији - Корусант. Корусант је у Док Смитовој књизи ознака за све што је сјајно и светлуцаво.

Четрдесетих за време Другог светског рата научнофантастични хероји као перјаница Савезничке пропаганде предвођени Алекс Рејмондовим Флаш Гордоном и Џери Сигел / Џо Шустеровим Суперменом напуштају своје егзотичне далеке планете и придружују се антифашистичком покрету.

Током педесетих научна фантастика је почела да окупља све бројнију и вернију публику највише захваљујући филмовима Роберта Вајза “Дан када је Земља стала“ (1951), Бајрон Хаскина “Рат Светова“ (1953) и Дон Сиегела “Инвазија отимача тела“ (1956).

Током шездесетих два најзначајнија аутора новог таласа посветила су пажњу и сф филмовима. Жан Лик Годар 1964. снима “Алфавил“ а Франсоа Трифо 1967. “Фаренхајт 451“. Они дају овом жанру кредибилитет новим естетским и експресивним квалитетима. У истој декади Џорџ Палов “Времплов“ (1960) и Стенли Кјубриков “2001: Одисеја у свемиру“ (1968) доносе истовремено епохалне специјалне ефекте и усмеравају жанр ка фундаменталним философским питањима о времену и битку. На истом путу култна ТВ серија “Стар Трек“ 1966-1969. користећи дубине неистражених свемирских пространстава као метафору за људско несвесно поставља узнемирујућа питања о нашем суштинском идентитету у интелигентним епизодама које асоцирају на надреалност, неколико година раније приказане, “Зоне сумрака“. Многе заплете и питања о паралелним световима и варљивости људског опажања постављена у овој серији довешће до естетског и онтолошки упитног савршенства руски редитељ Андреј Тарковски својим сф филмовима “Соларис“ 1972. и “Сталкер“ 1979.

Два водећа режисера седамдесетих Џон Карпентер и Џорџ Лукас не само што научној фантастици додају шмек авангарде већ своје каријере започињу управо сф филмовима: Лукас са “ГНХ 1138“ (1971) и Карпентер са “Тамном звездом“ (1974).

Током осамдесетих захваљујући Лукасовом епском Star Wars серијалу и Стивен Спилберговом ванземаљском алегоријом Христа “Екстратерестриал“ И.Т-ију (1982.) научна фантастика улази у мејнстрим. Она око себе окупља фанатичне поклонице из редова најмлађих гледаоца, истовремено задржавајући кредибилитет и код захтевније старије публике захваљујући интелигентним егзистенци-

листичким остварењима Ридли Скота “Туђин / Осми путник“ (1979) и “Блејд Ранер / Истребљивач“ (1982).

НОВИ ХОЛИВУД

ЏОРџ ЛУКАС И ДРУГИ ПОБУЊЕНИЦИ ПРОТИВ СТУДИЈСКОГ СИСТЕМА

Стилска и економска хегемонија Холивуда у светској кинематографији успостављена је у другој декади двадесетог века док се Европа још увек опорављала од последица Првог светског рата. Основни систем Холивудске организације економске инфраструктуре био је систем студија у коме су за студио били уговором везани сценаристи, глумци, режисери, техничко особље и менаџери чија пажња није била усмерена на појединачни филм као производ већ на јачање самог дистрибуционог ланца компаније. Систем студија је одликовао менаџмент пирамидалне хијерархије са тачно утврђеним правима и обавезама. На врху ове пирамиде био је продуцент - најчешће власник компаније који је по свим питањима имао одлучујућу реч од избора сценаристе, режисера и глумаца до потписивања буџета и одобрења финалне копије филма. Студији оформљени у том периоду као што су били Маркус Левов и Лоуис Б. Мејеров “Метро Голдвин Мајер“, Карл Лемлов “Универсал“, “Парамаунт“ који су основали Џеси Ласки и Адолф Кјукор... “Ворнер Брадерс“ браће Ворнер и 20th Century Fox који су основали Дерил Ф. Занук и Вилиам Фокс такође настали у истом периоду и данас су два најуспешнија студија на свету. Филмови су пре дистрибуције пројектовани пробној публици и ригидним цензорима чији је суд био одлучујући за финални изглед филма. У случају њихове негативне реакције на било који део филма продуцент је наређивао да се тај део поново снимити тако да задовољи њихова очекивања. Филм се у то време није доживљавао као ауторска визија режисера. Режисер је био само линк између продуцента и готовог филма који је требао да донесе новац продуцентској кући.

Челични стисак продуцената над филмском индустријом лагано је попустио током педесетих и шездесетих године када је већина горе поменутих оснивача отишла у пензију, да би почетком седамдесетих настала потпуна анархија. Искористивши ову пометњу шачица младих режисера - побуњеника против репресивног студијског система: Џорџ Лукас, Стивен Спилберг, Мартин Скорсезе, Брајан Де Палма и Џон Милиус са Франсисом Фордом Кополом на челу успела је да се наметне као визионарска група младих аутора чији ће изузетно комерци-

јално успешни филмови показати студијима у ком смеру треба да иду. Изузетан уметнички и финансијски успех Кополиног “Кума“ из 1972. и његовог наставка две године касније као и потпуна хистерија публике 1975. за Спилберговом “Ајкулом“, добар пријем Скорсезовог “Таксисте“ и Де Палминог “Кери“ 1976. указивао је на то да публика поново жели ревитализацију у Б продукцији потиснутих жанрова крими и хорор филма. Можда чак и научне фантастике? Циновска ајкула је свакако имала у себи нешто наднаравно, попут Кинг Конга који је заједно с Франкенштајном и Дракулом био међу најгледанијим филмовима почетком тридесетих. У свакој холивудској декади чини се да је постојао опробани рецепт за успех: четрдесетих Волт Дизни је у потпуности фасцинирао публику својим изузетним дугометражним цртаним филмовима, док су педесетих гледаоце највише привлачили историјски спектакли попут “Десет Божјих заповести“ и “Бен Хура“. Најуспешнији blockbuster шездесетих био је “Моје песме моји снови“ Роберта Вајза и сви студији су се од тад узалудно утркивали да понове његов успех кроз формулу високобуџетног мјузикла. Тек Денис Хоперов нискобуџетни “Изи Рајдер / Голи у седлу“ 1969. о трагичном путовању двојице хипи мотоциклиста који покушавају да пронађу изгубљену душу Америке, који није био мјузикл али су сви битнији моменти у филму били пропраћени громогласним рок антенама отворио је својим уметничким (Кан - награда за најбољи филм новог режисера) и комерцијалним успехом нове перспективе.

Поучен slabим одзивом публике на његову херметичну визију орвеловске будућности “ТНХ-1138“ Џорџ Лукас је 1973. успешно поновио “Изи Рајдеру“ формулу заразно-спотовског rock'n'roll филма у свом носталгичном flash-back-у на безбрижан пред-вијетнамски период америчке омладине у “Америчким графитима“. Млади глумци Рон Хауард, Ричард Драјфус, Чарлс Мартин Смит, Кенди Кларк, Синди Вилиамс и Харисон Форд јурцали су колима по граду уз хитове: -Runnaway- Дел Шенона, -Jonny V. Goode- Чак Берија, -Maby Baby- Бади Холија и кулирали уз Great Pretender и Only You Плетерса. “Амерички графити“ као трећи најгледанији филм дистрибуиран те године отворио је Лукасу маневарски простор за нове подухвате.

Иако већ с Милијусом и Кополом ангажован на пројекту “Апокалипса данас“ Лукас мења дирекцију и оставивши Кополу без предвиђеног режисера (Џорџ Лукаса) и продуцента (Гери Курца) да тумара по филипинској џунгли, упушта се у покушај ревитализације заборављеног жанра спејс опере са Гери Курцом као својим продуцентом. Копола им ово није опростио те их је обојицу поменуо у својој завршеној верзији “Апокалипсе“ у којој Колонел Ц. Лукас шаље специјалне снаге да уклоне пуковника Курца.

У то време нико од главешина студија није веровао у оживљавање научне фантастике на филму те су “Јуниверзал“ и “Парамаунт“ одбили Лукасов пројект звездане саге. Ни Алан Лед Џуниор из “20th Century Fox-а“ који је једини пристао да стане иза њега није веровао у дугорочну ревитализацију спејс опере већ само у Лукаса као режисера који уме да погоди укук публике у том тренутку.

Не очекујући превише од његовог предстојећег филма продуценти су му уступили сва мрчндајзинг права у вези новог филма у замену за нижу цену плаћања његовог сценаристичког и режисерског ангажмана. Ту су се грдно преварили јер нису знали да се филмски свет какав су до тад познавали управо мењао. Лукас је то знао, он га је и изменио.

ЕСТЕТСКИ АСПЕКТ 2

АНАЛИЗА САГЕ У ЦЕЛИНИ

1. СТИЛИЗАЦИЈА СЕКСА И НАСИЉА

Џон Милиус у Кенет Боузеровом документарцу о Новом Холивуду -Easy Riders, Raging Bulls- тврди да је Лукас као дијабетичар фрагилног здравља још од времена шегртовања у Зоотроп Студију одувек више волео да снима сцене у ентеријеру него у екстеријеру и без дијалога. Ово би га, по Милиусу, да није измислио начин да помоћу ефеката снима све што замисли у студију, највероватније довело до позиције првог човека порно индустрије. Ма колико љубоморе и цинизма има у овој изјави режисера “Конана“ Лукасов имплицитни афинитет заиста није неуочљив. Наравно Star Wars има би свакако било немогуће да постигну тако незапамћен успех да нису поред агресије натопљени и вешто стилизованим сећуалним алузијама: експлицитно фалусоидни облик R2-D2-а, који га већ 30 година чини најпопуларнијим -Star Wars- ликом код девојчица (и доводи га у рекламу за Националну Лутрију у којој се купа у ђакузију са двама веш машинама као идеалним партнеркама), фаличко надметање светлосним мачевима, одсецање удова као симболична кастрација опонента, љубавни троуглови са имплицитно едипалном конотацијом, Мос Ајсли кантина као хипертрофирани Геј Бар (према критичару Робин Вуду), потпуно голи длакави циновски примат Чубака, константна десетодовска злостављања главних јунакиња, бацање заробљених мушкараца у прождрљиву рупу у песку, непрестано увлачење мањег свемирског брода у већи, погађање затворених очију у малени отвор станице, итд... Цар Цар Бинкс у Епизоди I место excuse me каже

ex-squeeze me а у Епизоди II у тренутку када предлаже додељивање додатних овлашћења канцелару обраћа се сенату алузијом на фелацију рекавши им уместо Fellow delegates Delow fellaguts! Једном речју алузија на sex у Star Wars-у (не само што има него их) има много.

Лукас је слично учинио и у свом првом филму THX 1138. Према тврдњама ко-сценаристе Волтер Марча име главног јунака THX (текс) је алузија на SEX (секс) а име његове партнерке LUN (лау) алузија на LOVE, јер су love & sex смртно забрањени у ауторитарном систему коме се њих двоје својом романсом одупиру. Ни у Star Wars филмовима као ни у уобичајеној холивудској А-продукцији (Џејмс Бонд од 1962. на овамо ни једној од своје 44 досадашње партнерке није поменуо кондом) јунаци не одају икакво познавање контрацептивних средстава. Анакин и Амидала иако крију своју везу од читаве галаксије не налазе за сходно да се заштите од нежељене трудноће која ће их очигледно открити пре но било шта друго. Потпуно одсуство контроле главног јунака када су секс и емоције према супротном полу у питању чести су у научнофантастичном жанру: чак и хипер логични Мр. Спок из “Стар Трек” ТВ серијала бива потпуно немоћан да контролише своје поступке и претвара се у крвожедну звер када му дође време парења, у епизоди “Време лудила” из 1967.

Женски ликови код Лукаса су најчешће too-hot-to-handle од LUN која одлучује да престане са узимањем либидиналних седатива и ступи у забрањени сексуални однос са THX-ом, преко девојака које преузимају потпуну иницијативу у односима с младићима и контролу над њиховим животним плановима у “Америчким графитима”, до неустрашивих звезданих ратница плаве крви. Сви главни женски ликови: Леја, Падме, Беру, споредни: Корде, Дорме, Цамила, Операторка јонског топа, Оола, Мон Мотма, Ками, две девојке у Мос Ајсли кантини и све жене које се појављују у иоле каквом битном контексту у Star Wars-у су бринете! Црна коса јунакиња у Лукасовој звезданој саги јавља се као лакановски Објет Petit-a-³⁾ - фетиш објекат који узрокује жељу. Но истовремено чисто стереотипно гледано црнке пружају мању опасност од тога да ова жеља за њима буде заиста и услышена јер јунакове *жеље* према њима најчешће нису истовремено и *пожељне* тј. друштвено прихватљиве јер су најчешће инцестуозне (Лук/Леја) или базиране на Едипалној фасцинацији (Ани/Амидала). Ergo Мерлин Монро и Деби Хари не би могле ни да привире у Џорџову Галаксију сем можда у разуздани бар са почетка Епизоде II у којем у трећем плану можете приметити пар плавуша како посетиоцима нуде своје услуге. Лукас очигледно, попут Алфред Хичкока, плавуше повезује са стереотипом изразите женске сексуалности (од Марлене Дитрих до Мадоне) те се стога труди да их избегне јер су, за разлику од Хичкокових, његови јунаци исувише заузети спашавањем судбине

космоса да би губили време на секс. Једини који у том смислу прави изузетак је Анакин (у првој трилогији) за шта бива сурово кажњен падом на Тамну Страну. У другој трилогији тај изузетак прави Хан Соло и његова љубав према принцези Леји преобрађује га са тамне стране на светлу (од криминалца до борца за слободу).

У оба случаја женама је поверена одлучујућа улога у етичкој дисолуцији поступака главних јунака. Лукас у Star Wars-у избегава женске ликове што више може али оним неколико колико их у филму има поверена је магична сила да претварају добре момке у лоше, лоше у добре, принчеве у жабе и обратно... Штета што их у галаксији нема више... Можда би онда сви водили љубав а не рат... Ал' онда то не би никако био РАТ ЗВЕЗДА.

Симптоматичне за Лукасов опус су и нежне године његових главних јунакиња. Принцеза Леја (Кери Фишер) на почетку оригиналне трилогије има деветнаест година - исто колико и њена мајка Амидала (Натали Портман) на крају приквел трилогије када умире на порођају. Иако је 21. година званична граница пунолетства у Лукасовој домовини Џорџове јунакиње никако да је досегну. Амидала умире пре тога а новорођена Елора Данон из "Вилоуа" има добро да се начека дотле. Главни разлог свађе и разлаза између Индиана Џонса и његовог бившег професора Абнера Рејвенвуда у "Отимачима изгубљеног ковчега" је то што је Инди обљубио његову малолетну ћерку Мерион. У "Америчким графитима" John Milner има непланирани дејт са дванаестогодишњом девојчицом која се заљубљује у њега и које успе да се отараси тек кад јој припрети силовањем. Овако учестало понављање мотива малолетница у Лукасовом стваралаштву свакако указује на његов афинитет према пубертетлијкама али исто тако и на анксиозни одклон од зреле женске сексуалности.

Не само што младе девојке доминирају Лукасовим опусом већ су оне у њему редовно и злостављане. У "Епизоди I" са Палпатинове леве стране током његове конверзације са четрнаестогодишњом Амидалом можемо јасно уочити обезглављени акт девојчице у пубертету. Леја у сваком филму бива заробљена и мучена: у "Епизоди IV" од стране сопственог оца Дарта Вејдера, у "Епизоди V" такође је заробљавају империјални јуришници у розе хаљини након чега не видимо шта јој конкретно раде али након те сцене више није у сукњи него у панталонама... У "Епизоди VI" Леја је заробљена и злостављана од Џабе Хата коме постаје конкубина. Пред крај филма уз то још бива и бластером рањена у руку... Мотив заробљавања главне јунакиње незаобилазан је и у другим Лукасовим филмовима: свим деловима Индиана Џонса, "ГНХ-у" и "Вилоу". Слично се понавља и у приквелима с Падме Амидалом: у Епизоди I заробљавају је челници Трговачке Федерације, у Епизоди II заробљавају је Гроф Дуку и Ђанго Фет и

бацају у арену где јој мутирана мачка канцом раздере леђа, док је у Епизоди III готово фатално придави сопствени муж... Лукас је прилично садистичан према својим јунакињама: Падмина двојница Корде гине у атентату, Зам Весел, жена ловац на уцене бива обогалена па убијена отровном стрелицом, зеленопута џедајка Аајла бива убијена с леђа од својих Клонтрупера, Шми Скајвокер је од пустињских људи злостављана до смрти, Амидала умире на порођају, играчица Оола бива бачена у јаму и прождрана од стране Ранкор чудовишта, ујну Беру убију и спале јуришници... Лукасова теза да у свемиру нико не носи доњи веш резултирала је подизањем груди Кери Фишер лепљивом траком место брусхалтера. За Лукасов фетишизирајуће/ниподаштавајући однос према женској сексуалности симптоматичан је и последњи кадар Епизоде IV који се сужава у круг који нестаје између Леииних ногу... У Star Wars-има као и у Лукасовом приватном животу има пропорционално страшно мало жена а оне које се и појаве обично гадно настрадају. Све се то чини као Лукасова освета у имагинарном свету за негативна искустава са Маршом Грифин и Линдом Ронстад⁴⁾. У односима са лепшим полом Лукас очигледно сваки пут при брању ружа остаје више избоден него очаран њиховим мирисом. Отуда Џорџова универзализација повезивања жена са емоцијом страха код мушкараца. Прво јунаков страх да се женској особи приђе (Лук) и да је освоји а потом страх да је занавек не изгуби (Анакин). Како рече Бернард де Морле “Једино што остане од руже када увене је њено име“ а једино што остаје Анакину/Вејдеру након Амидалине смрти је такође њено име - а Ами(г)далино име је сам страх⁵⁾. У том дискурсу се чини да није ни мало случајно прва инкарнација Императора у “Империја узвраћа ударац“ (1980) била старица у црној кукуљици с упалим очима шимпанзе (!) Лукасов страх од женске дволчности ескалира у лику Зам Весел из Епизоде II која има час лице девојке час гадног гуштера, али остаје утисак да је то само последица претеране фетишизације јер не треба заборавити - покретачи радње у обе трилогије су Принцеза и Краљица што нас враћа на Роберт Грејвсову (1895-1985) теорију да сви митови својим мушким протагонистима у првом плану само прикривају заједнички матријархални концепт⁶⁾. Но иако се у много чему труди да еманциповањем својих јунакиња у политичкој и физичкој борби одступи од стереотипа приказивања жена као не-мушкараца (који је учила Лора Малви) жене код њега и даље остају претња негацији мушкости - Падме је узрок Анакиновог пада као ЕВА. Женска опасност код њега бива неутралисана на исти начин као и у Хичкоковим филмовима жене на крају или бивају убијене - као Падме и Марион Крејн (Џенет Ли) у “Психу“ или удате као Леја и Марни (Типи Хедрен) у “Марни“. Свој страх од претераног приближавања женама Лукас је најбоље приказао

у сцени са пресом за смеће у Епизоди IV: Лук (на дну бунара попут јунака “Сталкера”) пожели да се приближи Леји. Супротни зидови на којима се њих двоје налазе у то крену да се приближавају претећи да их у процесу међусобног приближавања здробе. Лук одустаје од своје жеље зовући у помоћ ЗРО-а и R2-а (симболичке супституте за оца и мајку) да интервенишу.

Многи еминентни критичари попут Робина Вуда и Паулине Кил редовно занемарују важност улоге принцезе Леје у саги сматрајући је традиционално подређеном превиђајући да и она иако женски лик као и Лук поседује натприродне моћи. Крајње неконвенцијално Принцеза Леја је првобитно била замишљена као централни лик оригиналних Star Wars-а и прича је требала да буде фокусирана на њу и њено откриће да је полу-бог а не на њеног брата Луку. (Како би првобитно замишљен феминистички Star Wars изгледао можемо донекле наслутити из Бесоновог “Петог елемента“ који користи многе од Лукасових одбачених идеја које су код Џорџа остале само у назнакама). Ипак и у финалној верзији Леја је (као и Лилоу) остала главни покретач радње Лук, Хан и екипа укључују се у ЊЕНУ борбу против империје. Лејине наднаравне моћи могу се јасно уочити у сваком делу трилогије: у Епизоди IV - Вејдер мучи Леју халуциногеном сондом за читање мисли у нади да ће му открити где се налази скривена побуњеничка база и она свему томе стоички одолева. У Епизоди V она јасно чује Лукову телепатску поруку. У Епизоди VI она се за разлику од Луку сећа њихове на порођају преминуле мајке и открива му да је све време “некако знала“ да је у блиској родбинској вези с њим и Вејдером што говори о њеној когнитивној и пре-когнитивној супериорности над Луком. Леју не краси само ментална већ и физичка надмоћ - голим рукама успева да задави краља подземља Џабу Хата. И не само то, педантни Star Wars фанови су израчунали да Леја од свих јунака у серијалу има највише прецизних погодака из ласерског пиштоља.

У свеопштој инфантилизацији коју “озбиљни“ филмски критичари пребацују Star Wars-у не само да се не примећују у текстуру пажљиво уграђени религијски, философски, политички и сексуални ставови већ се превиђа да је у Star Wars серијалу (чак само у Епизоди IV) вероватно побијено највише људи у досадашњој историји кинематографије. Негативци у -Star Wars-у најчешће носе оклопе као, империјални јуришници, те им самртни грч и ропац никад не видимо нити региструјемо. Они који оклоп не носе најчешће бивају бачени са висине у бездан без накнадног close-up-а у коме би смо их видели здробљене у крваву кашу.

Очигледно буквално “проливање крви“ у Star Wars-у Луку се омакло само једном 1977-ме у сцени у којој Оби Ван одсеца руку напаснику у кантини. То је једино место где видимо одсечену руку како

лежи у локви крви. У свим следећим -Star Wars- филмовима иако ће се сви сећи уздуж и попреко, руке и ноге ће (за разлику од мета-веризма “Кил Била“ и “Града Греха“) отпадати без и једне капи крви. Управо захваљујући високој стилизацији насиља тешко је поверовати да у сваком бајколиком Star Wars делу заиста погине више људи него у просечном Шварценегеровом филму, али ми свесно не региструјемо колико је погинулих сем ако је убијени издахнуо у крупном плану. Сходно томе позитивци умиру у крупном плану (Квај Гон, Шми Скајвокер, Јода, Анакин...) за разлику од негативаца (Дарт Мол, Палпатин, Боба Фет, јуришници...). Дејвид Морел творац лика Џон Рамбоа одавно је с правом тврдио да је његов Рамбо мање насилан од просечног становника Star Wars галаксије. На врху топ листе целулоидних убица, начињене у децембру 2002., управо захваљујући тумачењу Лукасових јунака Хан Солоа и Индиана Џонса, нашао се Харисон Форд са 498 убистава у каријери док су за њим на безбедној удаљености каскали Чарлс Бронсон са 334, Стивен Сигал са 187, Ван Дам са 175 душа на души итд... Али ако сте и успели прецизно да избројите колико је лоших момака страдало у ендорској шуми или на Џабином скифу свакако вам је промакло да је једним разорним пуцњем са Звезде Смрти у Епизоди IV страдало минимум неколико милијарди мирољубивих становника планете Алдеран, не рачунајући целокупну флору и фауну, пошто је цела планета разнета на атоме. Лукас нам не приказује армагедон на Алдерану из перспективе његових становника већ само експлозију планете из астрономске визуре командног моста Звезде Смрти. Пре него што Брижит Бардо на челу друштва за заштиту животиња и Ван Хелсинзи из хелсиншког одбора стигну да се приберу Лукас стиже да старозаветно на геноцид узврати геноцидом, ништа мање стилизовано. Лук Скајвокер из свог X-Wing Fighter-а диже у ваздух Звезду Смрти - свемирску станицу величине омање планете са целокупним на њој запосленим војним и цивилним особљем. У нуклеарној катастрофи према којој хаварија у Чернобилу изгледа као пикник поново не видимо агонију никога изнутра већ само станицу како експлодира попут прегореле сијалице и потом њене ужарене остатке како светлуцају кроз свемир попут ватромета. Да ли неко у том тренутку помишља да то светле запаљена људска тела? Тешко. На ових пар милиона настрадалих додајте још исто толико погинулих са друге незавршене Звезде Смрти које у вечна ловишта на сличан начин шаље Ландо Калризан. Тешко да ће у скорије време ико оборити овај Star Wars убијачки рекорд. Кјубриков Др. Стрејнцлав му је за сад једина конкуренција са побијеним целокупним становништвом планете Земље од стране јахача на атомској бомби (Слим Пикинса). Можда након подробније анализе огромних количина насиља, сексуалних алузија и јаког присуства најразличитијих философских, политичких и

религијских концепција постаће јасније зашто су Star Wars-и нај-уноснији филмски серијал свих времена...

Још од времена када је написана Старозаветна Књига Постања мач са пламтећим сечивом којим су из Еденског врта због свог праисконског греха истерани Адам и Ева, и који им је потом бранио улаз у њега распаљује машту генерација симболишући истодобно и љубавни чин и казну за њега.⁷⁾ Нимало случајно млади Лук Скајвокер ће у напону својег едипадног ривалства напасти свога оца Дарт Вејдера управо мачем с пламтећим сечивом: светлосним мачем и то истим оним који је Вејдер размахивао када је био у његовим годинама и идентичним проблемима. Мач као и проблем неумитног суочавања са оцем (а притом и самим собом) оставља му у аменет Оби Ван уз речи: “Твој отац је желео да добијеш ово кад довољно одрастеш.” “Светлосни мач у време кад смо почињали да снимамо серијал није био функционално оружје већ више симбол“ истиче Џорџ Лукас. Симбол витешког начина опхођења попут Принц Валиантовог “Распеваног Мача”. Попут Валиантовог звучног мача и светлосни мач је за собом испуштао карактеристичан звук кад год би се активирао или сучелио са неком препреком. Реферирајући ласерским мачем као оружјем на витешки кодекс округлог стола и самурајски бушидо у коме се свака уметност и умешност не сматра питањем технике већ плодом духовног увида и обуке Лукас овим елегантним оружјем у свој серијал елегантно уводи и лакановски означитељ фалусне моћи коју репрезентује космичка Сила.

Са светлосним мачевима јунаци се упуштају у компаративне фаличке окршаје најчешће кастрирајући један другог одсецањем удова. Оружје као означитељ фалусне моћи можемо лако идентификовати и у другим популарним филмским серијалима као што је Волтер ПиПиКеј у филмовима о Џејмсу Бонду (нарочито у стилизованим уводним шпицама) и чаробни штапић код Хари Потера (најочигледније у сцени са почетка трећег наставка у којој се он кришом игра са њим испод чаршава), али Лукасов светлосни мач (lightsaber) је у овој категорији далеко најексплицитнији. Попут пениса ни светлосни мачеви нису стално на готовс већ то постају тек кад се притисну на право место - контролно дугме (Г тачка) док сам њихов шиштећи звук при паљењу подсећа на жубор при мокрењу. Сличној метафори прибегао је знатно касније и Бигас Луна у свом филму “Шунка, шунка“ у којем се двојица противника боре ударајући се комадинама сушене шунке. Мел Брукс у својој Star Wars пародији Spaceballs приказује своје јунаке како упоређују дужине својих (над препонама активираних) ласерских сечива уз коментар: I see your Shwartz is as big as mine. док се у комедији Блејк Едвардса Skin Deep опоненти у омажној Star Wars сцени мачују надуваним плавим и

љубичастим флуоросцентним кондомом. Изгледа да је транспарентност светлосног мача као фалусног означитељима многима била јасна од самога почетка. Како Star Wars наставци одмичу и Лук Скајвокер духовно и борбено (у овом контексту сексуално) сазрева светлосни мач све мање остаје симбол а све више постаје право убојито оружје којим се чак одбијају и зраци из ласерских пиштоља. Типично за мачевање на филму а далеко од саме реалне вештине мачевања (која подразумева што прецизнији погодак уз што мање замахвања унаоколо) светлосним мачевима се неупоредиво више замахује и размахује изнад своје и противничке главе у егзибиционистичком “види шта ја имам” стилу него што би то било довољно за реалну демонстрацију ове древне вештине. Већина покрета који су при борбама мачевима демонстрирани у филму преузета је не из класичног мачевања већ из кендоа, док сам назив lightsaber највероватније потиче из јапанског филма Lightning Swords Of Death Кењи Мисумиа из 1974.

Ослањајући се на хичкоковско појмање филма као живота из ког су избачени сви досадни моменти Лукас не ретко у избацавању незанимљивих момената и претера те гледаоци без неопходних тренутака предаха на крају бивају заморени непрекидним акционим сценама које се бесомучно преплићу постајући саме себи сврха (јурњава Обиа и Аниа с почетака Епизоде II и III) (Под-рејсинг трка у “Епизоди I” и јурњава с Бајкер Скаутима у Епизоди VI) где telling прераста у showing... Сваки од шест Star Wars филмова садржи хипоманичну последњу шесту ролну - односно последњих двадесет минута филма фуриозног темпа у којој се догађа главни преокрет и расплет... У шестој ролни су садржана сва три напада на звездану станицу у Епизодама I, IV и VI у којима Ани, Лук и Ландо уништавају станицу пред крај филма. У шестој ролни можемо наћи и шест кључних двобоја светлосним мачевима следећих сличности:

У сваком од Star Wars филмова (сем Phantom Menace) неко некоме одсече руку: у Епизоди II Оби-Ван Зам Веселу, Гроф Дуку Анакину, у Епизоди III Анакин обе руке Гроф Дукуу и једну Мејс Виндуу, Оби Ван Анакину, у Еписоде IV Оби-Ван нападачу у кантини, у Епизоди V Лук снежном чудовишту и Дарт Вејдер Луку, у Епизоди VI Лук Вејдеру. Типичан кастрациони мотив... Но како и Анакин и Лук по одсецању руку добијају по нову бионичку у њиховом случају се ово може третирати више као прво ватрено крштење - обрезавање него чиста кастрација.

У Епизоди IV Хан Соло прети С-ЗРО-у да ће му Чубака ишчупати руку из рамена. Претња кастрацијом (и то буквалном) одјекује и кроз друге филмове у Лукасовој продукцији. Султан од Мадагаскара прети Индиани Џонсу да ће га кастрирати у “Храму Судбине” а Сорша кастрацијом прети Медмартигану у “Вилоу-у”.

Други вид кастрације (самсоновски) одсецање косе потиче од Лукасове трауме из детињства кад га је отац Џорџ Сениор сваког лета шишао на ћелаво у страху од вашки. Да би ово абреаговао Лукас је целокупну глумачку екипу свог првог дугометражног филма -ТНХ 1138- ошишао на ћелаво да би што пластичније представио становнике у репресивном систему... Одједи овога могу се осетити и у Star Wars-у: ћелав је Вејдер испод маске, Јода, Мејс Винду, Палпатинова повереница у сенату Слај Муре и Ландов помоћник Лобот (коме је уз то извршена и лоботомија и место мозга уграђен компјутер!) Сваки Џедај па и Анакин по почетку тренинга бива уредно кратко подшишан и од косе сме да пушта само малу кикицу која му по крају обуке опет бива одсечена (ритуално обрезивање?) и тек након тога може пуштати косу у дужини у којој му је воља (Ани, Оби, Квај-Гон).

Како је код Лукаса све најчешће црно-бело сцене смрти (Шми Скајвокер) и сахране (Квај-Гон Џина, Падме Амидале и Дарта Вејдера) дешавају се ноћу.

У сваком филму такође имамо ноћну сцену при почетку: бегство R2-а од куће, Лук и Хан на леду далеко од Леје ван базе, Леја постаје Џабина конкубина, Дарт Мол тражи краљицу, змије нападају Падме, Ани има ноћну мору да Падме умире, (све у контексту трауматичности прималне сцене која се одвија ноћу). Под окриљем мрака мајка је из децје перспективе увек у опасности а нарочито док отац отежано дише (као Дарт Вејдер).

Борба јунака са монструмом један је од незаобилазних мотива који прожима све легенде света од Гилгамешове и Беовулфове борбе са чудовиштима, преко Тезеја који побеђује минотаура, Одисеја који ослепљује Киклопа, Едипа који надмудрује Сфингу, до Зигфрида и Светог Ђорђа који убијају змајеве. Овај митски обрачун с чудовиштем по Карл Густав Јунгу (1875-1961) означава јунакову борбу са његовим несвесним. Као такав овај мотив се провлачи и кроз Star Wars епизоде. У Епизоди II Оби, Падме и Анакин бивају бачени дивљим зверима у Геонозијском колосеуму. Свака звер представља негативни аспект личности једног од њих: Оби - диновска богомољка, Падме - мутирана мачкетина, Ани - комбинација носорога и трицератопса. Оби Ван успева да победи своју убивши је светлосним мачем. Анакин не. Место да је заустави и усмрти он је још и узјаше у намери да њоме убије Падмину звер. Након тога звер му се отима контроли и наставља да дивља кроз арену. Ово је одлична метафора која нам приказује Обиев и Анакинов однос према њиховим животињским поривима. Лук такође успешно излази на крај са својом звери (Ранкором у подруму Џабине палате) у Епизоди VI.

Занимљиво је да у оригиналној трилогији Лук ништа не постиже сам већ тек уз помоћ других у одлучујућем тренутку. У Епизоди IV у

задњи трен му у одлучујућу помоћ притичу Хан и Чубака, у Епизоди V Ландо и Леја, у Епизоди VI сам Дарт Вејдер. Лукова функција је тек да стави први ногу у врата и руку у ватру а језичак на ваги преваљују други поведени за његовим праведним примером и добрим намерама.

Сличан концепт поновљен је донекле са Оби-Ваном у приквелима. Иако је он мозак операције Анакин га у кризним моментима трипут спасава од сигурне смрти (двапут у Епизоди II и једном на почетку Епизоде III након чега се слажу да му је ово било девети пут како му Ани спашава главу).

Из овог можемо закључити да Star Wars-и не глорификују индивидуални хероизам већ групни допринос. Индивидуализам остаје одлика негативаца у Star Wars-у: Ситови имају само по једног ученика и на крају он убија свог господара да би заузео његово место (Дарт Сидиус, Дарт Плегуса, Дарт Вејдер Дарт Сидиуса).

...

4. ФИЛОСОФСКИ АСПЕКТ

Иако у Америци философија има толико лош поп-културни третман да се назив првог филма о Хари Потеру "Philosopher's Stone" морао за њихово тржисте преименовати у "-Sorcerer's Stone-", у "Star Wars - New Hope" чак и једна од првих реченица коју размене С-3РО и R2-D2 директно реферира на философе: -Don't call me a mindless philosopher you overweight glob of grease!- У Епизоди II мишљење се чак и директно повезује са коришћењем Силе где Оби Ван каже Анакину: -Use The Force. Think!-

Као што је у свом првом филму "THX-1138" Лукас одао пошту тројници философа које је највише ценио: Сартру кроз лик SRT-а, Платону кроз лик PTO-а и Ничеу NCH-а.⁸⁾ елементе њихових учења лако можемо уочити и у Star Wars серијалу: Ничеов волунтаризам (који краси борце и Светле и Тамне Стране) и слепу вољу за моћ (која води на Тамну Страну), Платонову државу⁹⁾ (идеалан начин устројства Старе Републике) и свет идеја (духови Џедаја), као и Сартрову тезу да је човек оно што од себе чини, укупност својих деловања до последњег тренутка свога живота у коме постоји могућност за хероја да престане бити херој и кукавицу да више не буде кукавица (и једно и друго догађа се Анакину кад прелази на Тамну и враћа се на Светлу Страну). Оби Ван цитира Франсиса Бекона кад каже Луку да не верује очима јер оне варају, Квај-Гон цитира Шопенхауеров "Свет као воља и представа"¹⁰⁾ тврдећи Анакину да његов фокус детерминише његову реалност, Палпатин одаје подробно познавање Мајјавелијевог "Владара"¹¹⁾: All who gain power are afraid to loose it., док Јода живи у маленој пећини у

мочвари једва толикој да он може да се увуче у њу - попут Диогена из Синопе¹²⁾ у бурету.

Добро и Зло, Светлост и Тама то је тај вечити дуализам који покреће свет и неизбежан мотив који прати читаво човечанство. Светла и Тамна Страна постоји у свакој култури и уметности и у сваком човеку. На овим Јин-Јанг принципима настала је и сф сага "Ратови Звезда". Ако Star Wars епизоде одгледамо не редом који су снимљене већ по њиховој унутарњој хронологији од I ка VI увидећемо да читава прича о Анакиновом паду почиње пророчанством о ономе ко ће вратити баланс Силе. Квај Гон Џин верује да је управо мали Анакин Одабрани "Chosen One" који ће тај баланс повратити и користи сва средства да примора џедајски савет да га тренирају за витеза. Очигледно Сила је у време "Епизоде I" ван равнотеже, Џедаји који (С Светлом Страном Силе - као владајућом идеологијом) одржавају ред у Старој Републици верују да су још пре 1000 година потпуно истребили перјанике Тамне Стране - Ситове али осећају да нешто није у реду будући да је њихова моћ коришћења Силе у задње време умањена. Два преживела Сита Дарт Плагус и Дарт Сидиоус кују план против Џедаја и њихова моћ је у успону. То је стога што Џедаји своју снагу демократски расподељују на све своје адепте док њихови Сит опоненти убијају све сличне себи док не остане само један - један учитељ и један ученик (који ће га наследити). У Сит дискурсу ученик наслеђује учитеља у тренутку када га убије. Сидиус тако убија Плегуса у сну и преузима његове моћи. Потом ангажује новог ученика Дарт Мола али он гине у сукобу са Џедајем Оби Ваном. Новог ученика Сидиоус ангажује управо из реда Џедаја заврбовавши Грофа Дукуа да постане Дарт Тиранус. Анакин који под вођством Оби Вана у то време стасава у најмоћнијег Џедаја привлачи Дарт Сидиоусову пажњу и он жртвује времешног Тирануса зарад свог новог ученика Анакина кога ће преобратити у Сит Лорда Дарт Вејдера. Вејдер ће по његовом наређењу побити све Џедаје осим двојице који ће покољ избећи но тако ће истовремено ојачати џедајску моћ у коришћењу Силе која ће се сад (vice versa) задржати само на два адепта која се крију у тајности (Оби и Јода) док ће моћ Ситова бити разводњена поставши владајућа идеологија новоосноване Империје у којој ће се Дарт Сидиус прогласити за Императора. Оби Ван и Јода пред смрт тренирају за Џедаја Анакиновог сина Лука учећи га да се користи Светлом Страном. Након њихове смрти Светла Страна је јача него икад јер је поседује само један просвећеник - Лук. Лук креће у одлучујућу борбу против Ситова у настојању да преобрати свог оца Дарт Вејдера поновно на Светлу Страну. То му и успева: Вејдер убија Сидиуса а потом умире од притом задобијених повреда - вративши баланс Силе у корист Светле Стране као што је и пророковано. Лук тако на крају (мисли се на крај

приче приказане у филму а не и на њен наставак у потоњим новелизацијама) остаје једини просвећеник Силе у Галаксији. И Светла и Тамна Страна на крају налазе свој баланс у њему самом будући да за разлику од његовог оца уме правилно да каналише своје емоције и животињске пориве. Ерос и Танатос у овој причи као Јин и Јанг проналазе у њему своју равнотежу у балансу његовог Ида и Ега. Ид и Его се у Star Wars-у не појављују само као тасови на вази Луковог јаства већ и метафорично у ликовима робота R2-D2 и C-3PO за које је Лукас више пута изјавио да их не треба посматрати као два засебна лика већ један који се састоји из две (Ид/Его) компатибилне целине.

На крају Епизоде III Баил Органа поверава дроиде на чување капетану Антилиусу и наређује му да 3PO-у избрише меморију. Тако оригинална трилогија представља оно чега се 3PO сећа а приквел оно што је заборавио (потиснуо). Не треба заборавити да је 3PO уствари Вејдерово “треће дете” пошто га је он конструисао. C-3PO често има узречицу: “Thank The Maker” чак и након брисања памћења. R2-D2-ова меморија остаје нетакнута тако да он остаје једини који би могао испричати целу причу. Наравно нико га не би могао разумети без 3PO-вог превода. 3PO и R2 као татин-робот и мамин-робот представљају надопуњујући јин-јанг принцип и у физичком облику... У време постојања само оригиналне трилогије 3PO и R2 захваљујући својој роботској асексуалности тумачене од критичара као бисексуалности најчешће су проглашавани за механизовани геј пар. Међутим у контексту читаве хексалогије и односа њихових првобитних власника Анакина и Падме они представљају једини функционално здрави аспект њиховог односа који надживљава њихову везу и кроз међусобну роботску бригу се преноси на њихову децу Лука и Леју. 3PO-а зато не би требало читати као феминизованог мушкарца већ као Анакинову АНИМУ (његов идеал жене - све fine и златне попут 3PO-а) а R2-D2 као Амидалин АНИМУС (њен идеал предузимљивог мушкарца не претерано атрактивне спољашњости али увек стабилног и поузданог - R2-D2-ов експлицитно фалусоидни облик то само поткрепљује).

Вештачка (роботска) интелигенција као један од основних обележја научнофантастичног жанра помно је прошивена и кроз Лукасов серијал. Вештачка Марија у Фритц Ланговом “Метрополису” (1926), ХАЛ 9000 у “Одисеји” (1968), Побуна машина у “Вестврлду” (1973), роботи као атрактивни сексуални објекти у “Степфордске жене” (1974) супермоћни компјутер MOTHER у едипалној симбиози са андроидом у “Алиену” (1979) Андроиди и Андроидице неразлучиви од обичних људи који сањају једнороге и електричне овце у “Блејд Ранеру” (1982), општи рат између људи и машина у “Терминатору” (1984) и “Матриксу” (1999)... Лукас кокетирајући са свим овим развојним елементима роботске еволуције (замењујући Карел Чапеков

термин “робот“¹³⁾ својим “дроид“ даје у Star Wars-у највише места својој поп-верзији, широким народним масама и до дан данас потпуно нејасне (и због рекордних 88 минута без икаквог звука ил дијалога у њему - досадне), Кјубрикове “Одисеје у свемиру 2001“. Као што Кјубрик изврше Ничеову тријаду¹⁴⁾ мајмун - човек - натчовек (компјутер) у корист примата тако и код Лукаса чупавци из шуме тријумфују над отуђеном технологијом. Мел Брукс је то исто тако схватио - С-ЗРО-ов лик у његовој пародији “Spaceballs“ (1987.) представљен је женским роботом Дот Матрикс. На почетку “Епизоде I“ (1999) сусрећемо се са ТС-14 дроидом идентичног изгледа ЗРО-вом али са женским гласом. Можда управо због тога што су историјски жене највише радиле - оперативно кућне послове женски роботи имају најдужу филмску традицију: "Metropolis", "Stepford Wives", "What Are Little Girls Made Of", "Alien", "Bladerunner", "2010", "Terminator 3"...

Wookiee предводећи -E-wook-ies-e тј. мале Wookije - Ewokse- побеђују над клоновима и машинама базирани империјални пан-технички терор. Људско-мајмунска природа Лукасу је позитивнија од људско-компјутерске... Код Лукаса мајмуни на крају побеђују ХАЛ-ове док се код Кјубрика ХАЛ на крају промајмунише певајући тужно дитирамб “Dazy“... Лукас супституише њихове денотативне биолошке одлике у једно конотативно својство: Као што је и код Кјубрика мајмун Гледа-Месец (Moon-Watcher) позитивнији од човека који уз помоћ технике (коске-компјутера) којом овладава а потом она овладава њиме На-Месец-Стиже тако се мајмунолики Чубака открива као најемотивнији лик у Star Wars серијалу који се (иако га прати репутација опасне дивље звери) стално грли са свима и плаче на глас кад год је тужан као велика беба. Клонови се појављују у -Star Wars-у као замена за непоуздане дроиде. У Лукасовом свету клонови су бољи од робота, људи су бољи од клонова, а Вуки-мајмуни су бољи (искренији спонтанији) од људи. Нимало случајно бежећи из репресивног роботског система ТНХ пред излазом сусреће управо мајмуне. Машине код Лукаса увек закажу као што R2-D2 закаже у одсудним тренутцима епизода IV и VI. Као што код Кјубрика на крају “2001.“ човек с шрафцигером триумфује над свемоћним компјутером званим HAL (акроним од IBM са сваким претрходним словом абецеде) и у Киборг-случају Дарта Вејдера људско тријумфује над роботским механичким имплантима као и добро над злим. Русоовско Тарзанска деца природе Вукији и Ивокси у сукобу су са свим механизованим у галаксији сем са Лин-Јанг дроидима С-ЗРО и R2-D2. Ивокси обожавају златног материнског дроида ЗРО - матријархат, док се Чубака Вуки игра (шаха) са фалусоидним R2-D2 - односно игра се са својим фалусом. Фалус односно R2-D2 побеђује Чубаку у игри на шта га С-ЗРО матерински саветује да би ипак било паметније да: -Let the Wookiee win.-

односно да се стави под контролу целокупне личности место да он контролише целокупну личност. Сви остали дроиди који нису повезани са родитељским принципом предмет су подсмеха и ниподиштавања од дроида Трговачке федерације који стално празноглаво понављају: Roger, roger. до оних опаснијих дроида убица. У “Епизоди II“ Декс каже Оби Вану : -If droids could think there would be none of us here...¹⁵⁾ - И то аргументује тиме што дроиди ускраћени за кључан емотивни аспект не знају “difference between knowledge and wisdom“¹⁶⁾.. Као да следе фрањевачко учење: “Одбаци прорачунату рационалност свог разума и уздај се у профетску моћ свог срца.“ Лукасови јунаци најчешће и реагују крајње ирационално и емотивно у нади да ће тако најбрже освојити своје пријатеље...Па и непријатеље. И у томе зачудо успевају.

...

ЗАКЉУЧАК

Опште је прихваћено место да се филмски наратив користи као терапијски лековит ослобађајући израз за ствараоца¹⁷⁾ и адепте његове онирије. Стивен Спилберг је тако изјавио да му није потребно да се подвргава психоанализи од стране стручњака јер он самог себе лечи кроз своје филмове¹⁸⁾. Лукасова сага, својом комерцијалном присутношћу у свим фасцетама (пост)модерног живота, чини ово делотворно целулоидно терапеутско средство свима лако-доступним попут аспирина. Star Wars серијал не само што је својом ефектном постмодерном симболичком еклектиком променио границе наше визуелне и емотивне рецепције филмова поставши нови универзални клише за креацију и комерцијализацију синеастичких остварења, већ је Лукас маестрално дестилујући најразличитије (митске, стрипске и филмске) архетипе понудио новим нараштајима нови симболички модел за лакше подношење мукотрпног процеса одрастања који подразумева неизбежан генерацијски сукоб али и могућност његовог конструктивног решавања кроз дијалектичко превладавање негативних аспеката и оца и сина. Star Wars-и су постали нови симбол у лакановском симболичком поредку пред-егзистирајућих структура у којима се деца рађају и путем којих лакше уче да се идентитет задобијен у имагинарној (звезданој) фази коначно гради путем симболичког поретка царства (Дартвејдероликог) Оца који забрањује инцестуозни однос између мајке (сестре принцезе) и детета (Лука). Језик припада Оцу - односно патријархалном поредку фалуса (кога симболички представља робот R2-D2) и мушко дете разрешава свој едипални “убилачки“ конфликт са оцем управо идентификујући се са његовом фалусном моћи (The Force) огледајући се у њему и истодобно

огледајући се са са њим. Он то може учинити јер поседује лакановски означитељ - пенис (Your fathers lightsaber) који у царству означеног представља фалусно-сексуалну моћ (The Force will be with you. Always...)

Овај филмски серијал као семиолошко поље¹⁹⁾ испоручује колективну схему пожељног понашања²⁰⁾ у складу са владајућим мулти културним, мулти историјским и мулти језичким обрасцима, комбинујући, кроз најразнородније медијске манифестације, старо и ново, (мајмуне и свемир, мачеве и атомску бомбу, римско царство и партизанске ескадриле), цинизам и патетику. Star Wars-и су у погледу начина на који причају причу и у погледу приче коју причају истовремено и постмодерни и романтични. Постмодерни по еклектичном омажно колажном приступу а романтични јер су “приповедачко дело у коме се збива нешто нестварно или се описују пејсажи с меланхоличним угођајем.”²¹⁾ По Фукоу романтизам би управо и требао бити противотров за равнодушност постмодернизма. Џорџ Лукас кроз овај фукоовски лековити коктел и своју “fast food coca-cola light story“ дискретно сервира и виталан хранљиви састојак. Можда се управо због овог виталног састојка наизглед крхка Star Wars конструкција одржала толико дуго и на својим леђима изнела генерације.

Ако у складу са теоријом Беатрис Кобоу²²⁾ филмове сматрамо комуникативним намерама њихових стваралаца да своје виђење света пренесу што већем броју људи можемо са сигурношћу констатовати да је Лукас у спровођењу своје комуникативне намере у дело био најуспешнији у досадашњој филмској историји. Једина два филма које га претичу његов на топ листама²³⁾ свеопште гледаности (као врхунског критеријума комуникативности) “Прохујало с вихором“ и “Титаник“ само су једночинке које се нису протегле у успешне серијале. За разлику од one-off успеха Виктора Флеминга и Џејмса Камерона Џорџ Лукас је успешност своје Star Wars комуникативне намере у последњих 30 година потврдио чак 6 пута узастопно.

Филмови као посебна врста инструменталних радњи у свету нису ни приближно арбитрарно конвенционални знакови на начин на који су то обичне реченице у свакодневном језику већ су много експлицитнији и експресивнији попут наређења. Наређења које гласи: -Погледајте свет на овај начин.- Ово наређење може извршити своју комуникативну намеру или не: публика се може уживети у ауторову тачку гледишта или с је негодовањем одбацити и прекинути гледање филма. Што је језик којим се аутор обраћа публици универзалнији већа је и могућност да га она боље разуме. Зато Лукас за језик којим се у Star Wars-у публици обраћа бира универзални језик симбола културне идеологије касног капитализма - постмодерне. Све што је успело да преживи точак времена до двадесетог века задржавши своју амблематску вредност Лукас ушива у своју завесу звездане ноћи

уткавши у причу све расположиве синеастичке поп(уларне)-елементе од самурајских и револверашких окршаја из Куросавиних и Џон Фордових филмова до самоиронизирајућих наслова од којих чак три (Star Wars епизоде V, VI и III) резонирају са насловима Блејк Едвардсове хексалогије о авантурама Инспектора Клузоа (Pink Panther Strikes Again, Return Of Pink Panther, Revange Of Pink Panther). Од шаманских култова Северне Америке до Библије, readers digest философије и љубавних романа с киоска, не либећи се да посегне за било којим визуелним, језичким или културним контекстом да би нам приближио своју визију Лукас је своју комуникативну намеру учинио разумљивом билионском аудиторијуму. И не само разумљивом него и омиљеном. Не само комуникабилном изјавом уметника већ и новим нормативним концептуалним оквиром за даљу комуникацију међу члановима заједнице.

Задобивши бројне еуфоричне поклонице међу публиком Лукас је истовремено стекао и многобројне оспораватеље међу критичарима и колегама којима је преотео гледаоце својом ефектном свемирском бајком. Исти ови незадовољници, попут Глорије Свансон у филму “Булевар сумрака“, тако тврде да су они и даље велики само су филмови (Лукасовом кривицом) постали мали. Главна оптужба на његов рачун била и остала да је управо он извршивши револуцију у специјалним ефектима подигао непремостиву баријеру између онога што публика жели да види и онога што је реално исплативо снимити. Када временом дигитални софтвери за генерисање специјалних ефеката постану јефтинији (што се у данашње време већ дешава) и доступнији већем броју филмских стваралаца те кад исти овладају њиме на задовољавајућем техничком и естетском нивоу (што још у глобалним размерама није случај) вероватно ће ове оптужбе на Лукасов рачун да је технологијом уништио уметност звучати смешно као што из данашње перспективе звуче протести оних који су тврдили да “у техниколору глумци изгледају ко димљени лососи умочени у мајонез“²⁴) и да је “синемаскоп добар само за снимање змија и сахрана“²⁵). Филмови као савремена спојница између *arts* и *techne* увек су уметнички (и комерцијално) профитирали на прогресу технологије коју су користили. Појава звука, појава техниколор боје, појава синемаскопа и појава дигиталних специјалних ефеката сваки пут наново су повлачили све веће и веће таласе публике да нахрупе у биоскопске дворане. Но док су звук и боја приближавали филм документарности свакодневног визуелног искуства Лукасови ефекти су их светлосном брзином удаљавали од њега. Још је Шарл Бодлер (1821-1867) изјавио да је први посао уметника у томе да човеку замени природу и устане против ње: -Сматрам некорисним и одвратним приказивати оно што јест. - То што јест је управо кич, то је признавање

света онаквим какав он у свом пуком фактицитету, недирнут и неизмењен уметниковом руком доиста постоји.²⁶⁾ Лукас тако нуди публици баудлеровски бег од реалности. Свет Star Wars галаксије тако је далек досадној свакодневици а тако близак искуству сањања и сањарења. Лукасови маштовити филмови о звезданим ратовима не претендујући ниједног трена на документаристички веризам постају и остају (захваљујући својим убедљивим специјалним ефектима) све уверљивији документарци о нашој подсвести. Судећи по рекордном одзиву публике заједнички именитељ милиона сневача је његов целулоидни сан.

Приказујући снове који не маре за вероватно али за које свако од нас дубоко у себи верује да су могући Star Wars-и су истовремено пројекција митског и израз искуственог. Лук Скајвокер отелотворење је социјалних, политичких и етичких идеала друштва (чији репрезентативни код у себи носи као израз социо-политичког етно-етоса заједнице) која жели себе да види као настављача традиције грађанског либерализма. Лук је својим начином решавања едипалног проблема и хуманим аспирацијама превазишао размере културног круга и историјског тренутка у ком је настао, постакавши омладину с краја седамдесетих на планетарну идентификацију са њим. Готово тридесет година касније, након шест Star Wars филмова, Џорџ Лукас нам је у складу са данашњим разочарењем у идеале лепоте, слободе, истине и љубави подарио и антихероја изузетне симболичке вредности још сложеније психе и још контрадикторније а самим тим и још људскије природе. Као што је јучерашњица веровала у мисије и искреност тако данашњица фаворизује злочин и обману и зато је Анакин Скајвокер са истом лакоћом постао модел за глобалну идентификацију у првој деценији двадесетипрвог века као и његов син Луке три деценије пре њега. Попут Анакина у Дарт Вејдеровом оклопу и читаво човечанство данас балансира између мржње, страха и сумњи које га воде у пропаст и наде у искупљење за ранија недела кроз бригу за другога и свет око себе. Лукасова фиктивна стварност у којој се бори за овакве идеале изгледа у овом дискурсу као истинскија и стварнија од реалне стварности. У овој игри двоструких огледала између живописне фикције и тмурне стварности понекад се можемо запитати да ли је Лукасова сага у својој митолошко-уметничкој форми приближнија одразу Бића и Духа него суровој реалности свакодневице. Нада у остварење Лукасових идеала наравно увек постоји јер све зло које нас сад притишће можда је само прелудиј за добро знану оригиналну трилогију са хаппи ендом. И можда стари идеали витештва поново пронађу своју Нову Наду посегнувши овога пута за Star Wars опусом као подсетником. Рецентни изузетни комерцијални успех филма “Тајна шкриње“ из серијала “Пирати С Кариба“ говори управо у

прилог коришћења Star Wars-а не само као подсетника него готово и оквирне књиге снимања. Овај филм садржи прегршт цитата из Лукасовог опуса: од (Џони Деве и Орландо Блумове) авантуре с људождерима која резонира са неспоразумом у коме Ивокси намеравају да канибалистички жртвују Лука и Хана, преко “ménage a trois” љубавног троугла између главних ликова (Деп-Кира Најтли-Блум), витеза који настоји да спаси изгубљену душу свога оца (Блум), разбојника (Деп) који као Хан Соло све време изврдава из невоље да би на крају ипак притекао пријатељима (Најтли-Блум) у помоћ, и након издаје од стране особе од поверења (Најтли) бива жртвован у другом делу трилогије да би поново био Васкрснут у трећем.

На крају требало би још једном подвући да је управо Лукас први прави пионир постмодерне иако се најчешће као такви помињу Серђо Леоне (са својим шпагети изврћањем канона класичног вестерна), Мел Брукс са својим пародичним (“Висока напетост”, “Млади Франкенштајн”) и Дејвид Линч са својим уснутним омажима ранијим филмовима (“Поливени поливач” са почетка “Плавог Сомота”). Лукасови цитати за разлику од Бруксових и Линчових нису ни пародични ни иронично уснутни већ суштински костур за причање приче и управо зато тако добро и погађају циљ - укусу публике јер следе универзалну схему која публику емотивно ангажује готово као притиском на дугме. Израда ове универзалне схеме уз ослањање на Пропа и оставштину култ-поп-а лично је Лукасов - крајње ауторски подухват, иако се у готово сваком филмском приручнику може за Лукаса прочитати да је парадоксално управо због ове схеме и њене примене пре свега “supreme-anti-auto²⁷⁾” па тек онда све остало. Без обзира што му многи заиста и одају признање на технолошким иновацијама које је увео унутар филмског медија нарочито у погледу усавршавања филмског звука његовим дигиталним -ТНХ- системом, елитисти који се гнушају саме могућности штампања Лотрекових слика на мајицама и слушања Рахмањиновог клавирског концерта у лифту никад му неће опростити медијску свеприсутност његове креације у савременом свету јер никада неће бити потпуно безбедни од безброј најразличитијих продуката са натписом Star Wars који ће им свако толико искрсавати на путу подсећајући их да живе у време потпуне превласти популарне културе у којој је уметност свима доступна додиром на дугме даљинског управљача те се у њој може уживати из кућне фотеле као што се и храна може наручити путем телефона а не мора се више ићи у лов на животињу коју желите појести. Енди Ворхол је у Лукасу добио достојног наследника који је усмерио масовну производњу поп арта ка масовној потражњи за поп културним артефактима и тако затворио круг између културе и уметности једноставном скраћеницом за популарно - ПОП а истовремено тим кругом елегантно обухвативши

досадашњу религију, философију, политику... Уместо Енди Ворхолове (чувене слике) “Мерлин Монро шест пута“ Лукас је понудио Star Wars шест пута као универзални поп културни знак за распознавање нашег културног идентитета.

Шта су конкретне данашње културолошке и медијске последице синеастичког астралног окршаја - Лукасове космичке фуге? Star Wars-и су амблематска појава нашег доба - синеастички симбол нашег херојског доживљавања прошлости и наших звезданих нада у будућност. Star Wars-и су најверљивији приказ фиктивног света нестварних ситуација од када је Орсон Велс 30. октобра 1938. адаптирао Х.Ц. Велсов “War Of The Worlds“ за радио с естетском реалистичношћу којом је изазвао панику широм Америке. Star Wars-и су врхунац оптичке опсене савремене кинематографије и врх суспензије неверице публике. Они су цајтгајст и јединица за меру комерцијалног успеха. Star Wars-и су један од првих постмодерних феномена сачињен од цитатно-колажних елемената извучених из различитих религија, легенди и културних контекста. Посегнувши за архетипским моментима Лукас је желео да створи један нови модеран мит што му је више него пошло за руком. При том је од жанра који је до тад представљао Б продукцију направио најуноснију франшизу свих времена. Након Star Wars-а свима је постало јасно да је управо научна фантастика најпогоднији начин за причање модерних бајки: летеће тепихе су заменили свемирски бродови и времеплови, чаробњаке-луди научници, змајеве-мутанти из космичких дубина, доброћудне патуљке - мали зелени екстратерестријалци. Ново покољење је са дубоким патосом у сф руху пригрлило древну митологију, коју су још Ксенофан и Демокрит у (5. веку пре н.е) исмејавали, а да није било ни свесно да је о митологији уопште и реч. Лукасов филмски потхват истовремене ревитализације научне фантастике и старих легенди потпуно је јединствен и фасцинантан. И поред посмодернистично-еклектичког дискурса у коме је стварао тешко је Лукасу оспорити ауторство и уметнички и организациони таленат којим је своју визију спровео у реалност и потом назад у колективно несвесно али овога пута са својим потписом. Транспонујући своје снове у *daydreaming* не само једне већ више генерација Џорџ Лукас је постао један од најважнијих режисера нашег времена - један од највећих техничких иноватора на пољу филма и најуспешнији независни филмски стваралац. Могул најјаче социо-економске силе нашег доба - седме уметности. Оружја јачег од атомске бомбе, али далеко благотворнијег дејства ако се користи са мером и смислом за етику, естетику и универзалне вредности културног идентитета човечанства.

Утицајне мисли и преовлађујући погледи на свет више се не излажу у преобимним књигама већ у наизглед необавезним шареним

визуелним минијатурама које нам прописују све од модних до радних и родних норми. Ту се философија спаја са филмом јер нас велики режисери уче да размишљамо у сликама, о ономе што би смо у обичном тексту прескочили или преспавали као херметично, одбојно или досадно, сликајући на платну својим мислима путем снопа светлости који конститутивну слику реалности тад привремено замењује сликом која конституише реалност омогућајући нам тако да на њој као пробном балону извршимо све радикалне захвате којима ћемо дубински проучити нашу стварност сецирајући на безбедној удаљености само сенку њеног одсјаја.

Као што у племенским културама шаман пада у транс да би њиме каналисао есенцијалну панику својих саплеменика и путем њега исцелио цело село Лукас својим филмом који трансендира реалност већ три деценије успешно исцељује наше глобално село.

Одломак из магистарског рада “Феномен серијала Звездани ратови (естетска и медијска анализа)”.

1) “Пројозиције“ Ноел Бирш, Хорхе и Јорџе Дана у “Теорија филма“ сџр. 527-530, Душан Сџојановић. Београд 1978.

2) *Просџор (свемир) /време/машина.*

3) Elizabeth Cowie “Феџиши у филмској рејродукици” у зборнику “Психоанализа и филм“ (Београд 2001 сџр. 75.).

4) *Види George Lucas Timeline на крају рада.*

5) *Амиџдала - назив за део мозга који код људи контролише и производи емоцију сџраха.*

6) Robert Graves "The White Goddess-A Historical Grammer Of Poetic Myth" (1948.).

7) *1 Мој.3,5 “ 23. И Госџодин Боџ изџна га из врџа Еденскоџа да ради земљу од које би узетџ;*

24. *И изгнав човјека постави пред вртом Еденским херубима с пламенијем мачем, који се вијаше и тамо и амо, да чува пут ка дрвету живота.“ Сџари Завеџ сџрана 3 Београд 1984.*

8) *Аудио коменџар DVD-а THX-1138.*

9) *Платџон “Држава“, Београд 1966.*

10) *Artur Schopenhauer "Die Weltt Als Wille und Vorstellung" - Свеџ као воља и предсџава, џом I Нови Сад 1981. и џом II Нови Сад 1986*

11) *Niccolo Machiavelli "Il Principe" - Vladar, Zagreb 1979.*

12) *Диџен Лаертџије “Живоџи и мишљења исџакнуџих философа“ стр 174-193, Београд 1985.*

13) *Робџ од чешкоџ работџаџи - радиџи, онај који ради .*

14) Ниче Ф. "Тако је говорио Заратустра", "Сва су бића до сад створила нешто изнад себе а желише ли ви бити осека ове велике њлиме и радије се враћати живојшњи нешто преовладајши човека! Сјо је мајмун за човјека подсмјех или болни сјид. И ујраво јо треба да буде човјек за надчовјека : подсмјех или болан сјид. Прешли сје ју од црва до човјека а многа јо је у вама још црв. Били сје једном мајмуни, и још је сад човјек више мајмун од било којег мајмуна..." "Човјек је уже, причврћено између живојшње и надчовека. Уже изнад бездана." сјр 9-13, Зајреб 1962.

15) Да дроици умеју да мисле не би ни ји ни ја сад сјајали овде и причали

16) Разлика између знања и мудросји.

17) Невена Даковић "Психоанализа и филм" - "Екран снова" сјр 7 Београд 2001.

18) Don Shiach "Movie Classics A Complete guide to the directors, stars, studios and movie genres" Endquotes pg 250 London 2005.

19) "Les Unites Traumatiques au cinema" Roland Barthes 1960.

20) "Ohne Leitbild"/"Filmtransparente" Theodor Adorno 1967.

21) Енциклопедија Лексикографског Завода Том VI (Perfekt-Sindhi) сјрана 500 Зајреб 1962.

22) Beatrice Kobow "See what I Mean - Understanding Films As Communicative Actions / Prologomena to a Poetics of Film, pg 119-129 Boston 2005.

23) Види табеле blockbustera на сјранама 11 и 12

24) Richard Plat "Cinema" pg 27 London 1990

25) Фријз Ланов цијати из документарног филма "A Personal Journey With Martin Scorsesse Thru American Movies Part 2".

26) Danko Grlić - Odabrana djela vol. 3 "Filozofija i umjetnost" str. 174 Beograd 1988.

27) CD-ROM Microsoft Cinemania 97