UDK 791.42.04

Aleksandar Janković

IMAGINARNA MESTA NA FILMU

"Negde gde nema nikakvih problema
...misliš li da postoji takvo mesto, Toto?
Mora da postoji. To nije mesto do koga možeš doći brodom ili vozom.
To je jako, jako daleko, iza meseca, između kiše.

Negde, iza duge, daleko iznad
Postoji zemlja o kojoj sam čula u uspavanci
Negde, iza duge, neba su plava
A snovi koji su usud da sanjaš, ostvare se
Jednog dana poželim da dosegnem zvezdu
I probudim se gde su oblaci iza mene daleko.
Gde se problemi tope kao od šale
Tamo, iza vrhova dimnjaka
Tamo ćeš me naći.
Tamo, iza duge, Plave ptice lete
Ptice lete iza duge
Zašto, avaj ne mogu ja?
Ako srećne male plave ptice lete
Iza duge, o zašto
Avaj ne mogu ja?"[1]

"Someplace where there isn't any trouble...
... do you suppose there is such a place, Toto?
There must be. It's not a place you can get to by a boat or a train. It's far, far away...
Behind the moon
Beyond the rain

Somewhere, over the rainbow, way up high,
There's a land that I heard of once in a lullaby.
Somewhere, over the rainbow, skies are blue,

1 Prevod A. Janković.

And the dreams that you dare to dream really do come true.
Someday I'll wish upon a star
And wake up where the clouds are far behind me.
Where troubles melt like lemon drops
Away above the chimney tops
That's where you'll find me.

Somewhere over the rainbow, bluebirds fly,
Birds fly over the rainbow,
Why then, oh why can't I?

If happy little bluebirds fly
Beyond the rainbow,
Why oh why can't I?"

Harold Arlen & E.Y.Harburg, *Over The Rainbow*

Marsel Prust je tvrdio da je pravi raj – izgubljeni raj. Ili da pogledamo na drugi način:

"Svaka utopija unutar sebe luči seme sopstvene distopije. Ovo se svakako dešava u filmskim utopijama, ali utopija podrazumeva zadovoljenje i zastoj, a film (kako je insistirao Semjuel Fuler / Samuel Fuller) je bojno polje. Filmska utopija zahteva da bude tretirana sa defektom ili u krajnjoj dekadenciji, zrelo arogantna, jer u drugom slučaju nema konflikta.[2] Ili da parafraziramo Tolstoja, sve utopije liče jedna na drugu, ali svaka distopija je paklena na sopstveni način."[3]

Kada je Amerigo Vespuči (Vespucci) otkrio Venecuelu, krajem 1497. godine, nije ni slutio da će dva ogromna kontinenta dobiti ime po njemu. Kasnije, novonastala američka nacija je sebe smatrala stanovnicima "Novog Jerusalima" zbog obećane slobode (govora, religije, političkih ubeđenja) i time postala "svetlucavi grad na brdu" za kojim traga Doroti iz Baumove knjige i Flemingovog filma *Čarobnjak iz Oza (Wizard Of Oz)*.

Džon Or, profesor sociologije na edinburškom fakultetu, je filmsko čitanje apokalipse podelio na 'toplu' i 'hladnu': "U ranoj 'toploj' apokalipsi nemačkog ekspresionzima još uvek je postojala distinkcija između rata i mira, između ratnohuškačkog, militantnog društva i mogućnosti mirnog, pravednog društva. Ovu razliku je još teže bilo stvoriti posle 1948. godine. Strah od nuklearnog rata je bio najveći u vreme dizanja Berlinskog zida i Kubanske krize 1962. godine koja je provocirala očekivanu reakciju filmske industrije, ne samo u komercijalnom smislu (*Na plaži* / *On the Beach*, 1959.), *Dr Strejndžlav*

2 Philip Kemp, *Utopia*, Sight and Sound, Volume 8, Issue 2, London, 1998, str. 26.
3 *Ibid.*, str. 27.

ili kako sam naučio da volim bombu (*Dr Strangelove*, 1964.). Pesimizam i strah od budućnosti, impuls življenja samo za sadašnjost i zaboravljenje prošlosti su bili najizraženiji kulturološki sindromi tokom četrdesetogodišnjeg hladnog rata. Sa druge strane, pripovedačka brzina 'hladne' apokalipse napravila je ruglo od konvencija našeg vremena. Kako se moderno u drugoj polovini XX veka ubrzavalo, napukla naracija je usporavala stvari. (Breson, Tarkovski, Bergman, Antonioni, Venders prave hipnotičke filmove u kome je narativ beskrajan, bez smera, determinante...)."[4]

Prvo imaginarno mesto na filmu je melijesovsko – vernovski Mesec u *Putovanju na mesec* (*A Trip To the Moon*, 1902) u kome izabrani naučnici odlaze na zemljin satelit gde nalaze zle vanzemaljce – Selenite.

"Glavni deo ove čarolije ipak je odlazio na fantastičan siže i njegovu izuzetno duhovitu filmsku transpoziciju. Melijes je za predložak imao jedan Vernov i Velsov roman o putovanju na Mesec – tako da se ovaj film može smatrati i prvom ekranizacijom jednog naučnofantastičnog književnog dela. Iz Vernove knjige *Od Zemlje do Meseca* Melijes je pozajmio zamisao o ispaljivanju rakete na mesec, a prema Velsovom romanu *Prvi ljudi na Mesecu* predočio zle Selenite, opake žitelje našeg prirodnog satelita."[5]

Već nekoliko godina kasnije (1924), Jakov Protozanov se vraća neistraženom kosmosu, ali u ideološki obojenoj *Aeliti: Pobuni robota* (*Aelita*) u kome sovjetski kosmonauti donose komunizam na "crvenu planetu".

Na neki način, fantazmagorična vizija kovitlaca u slikarstvu, pretočena u film *Kabinet doktora Kaligarija (Das Kabinett des dr Caligari,* 1919) Roberta Vinea, može biti još jedan pionirski uspeh u stvaranju filmskog imaginarnog mesta; ipak, ključni film za početak razmatranja o utopiji / distopiji je svakako *Metropolis* (1924) Frica Langa po romanu Tee fon Harbur. Filmovi o imaginarnim mestima se uslovno mogu svrstati u 6 grupa, u zavisnosti od centralne teme koju obrađuju:

1. Distopija (Košmarna budućnost)

a) totalitarni gradovi;

b) postapokalipsa;

c) virtuelna stvarnost;

d) groteskna budućnost;

Kao što smo već objasnili, Nedođija je daleko od idealnog mesta jer opasnost vreba svuda i uvek. Ustrojstvo Nedođije je anarhija uz prećutnu toleranciju. Totalitarni gradovi su ponikli na ideji nekontrolisane vlasti i

4 John Orr, *Cinema and Modernity*, Polity Press, Cambridge, 1993.

5 Zoran Živković, *Zvezdani ekran*, Osam decenija SF filma, "Otokar Keršovani", Zagreb, 1984.

neočekivanih preokreta. Gotovo uvek mračan ton filmova o totalitarnim gradovima se prepliće sa idejom Nedođije kao Distopije za bezobrazne dečake koji se tamo nađu, te su osuđeni na svakodnevne opasnosti bez roditeljske brige. U kontekstu Postapokalipse, Nedođija može biti izgubljeni raj za kojim tragaju malobrojni preživeli posle nuklearnog rata dok veza sa virtuelnom stvarnošću leži u živopisnosti i razlici topografije ovog ostrva. Groteskna budućnost Nedođiji može da duguje raznolikost i izopačenost stanovnika, flore i faune. Sirene su, iako prelepe, maligne i cinične, gusari – opasni, a Indijanci su kanibali.

2. Iskrivljena stvarnost

a) iskupljenje

b) patologija

c) arkadije

Nedođija je definitivno iskrivljena stvarnost i objedinjuje nekoliko nespojivih vremensko prostornih determinanti na vrlo efektan način. Celo ostrvo je začudni spoj Kariba, Irske, Mediterana, afričkih savana i američkih šuma. Stanovnici nisu ništa manje živopisniji i nespojivi: gusari, Indijanci, sirene, siročići, vile, medvedi, zmije, pingvini (u *Kuki*)... Međutim, Bari nam je svoje izmišljeno ostrvo ipak dočarao kao rajski predeo u kome vlada avantura i zakon jačeg i veštijeg. Prava dečačka fantazija.

3. Birokratska nebesa

Kao što smo u jednom delu napisali, tumačenje Nedođije može biti i mesto na koje odlaze mrtva nekrštena deca. Bari je objasnio da u Nedođiju dolaze bebe dečaci koji ili pobegnu iz kolica ili ih negovateljice zaborave u parku. Vezu između birokratije i Nedođije, najbolje je pročitao Spilberg, shvativši ostarelog Pana kao bezosećajnog advokata.

4. Izgubljeni raj

a) rajska i kobna ostrva

b) empirijske Nedođije

c) na granici sna i jave

Nedođija je izgubljeni raj koji je poslužio za nebrojeno mnogo filmova, od *Plave lagune* (*Blue Lagoon*, 1949) i *King Konga* (1933) do *Plaže* (*Beach*, 1999) i *Izgnanika* (*Cast Away*, 2000.). Gotovo uvek, ova mesta su na početku prikazana u svojoj najblistavijoj lepoti da bi kasnije dobili sve mračnije i mračnije osobine. Nedođiju na početku doživljavamo kao egzotično i zanimljivo ostrvo da bi na kraju shvatili da predstavlja zatvor kako za Pana i "izgubljene" dečake tako i za frustriranog gusarskog kapetana, histerične indijance i egzaltirane sirene.

5. Edenska bašta

Nedođija je po Barijevoj ideji koncipirana kao Raj za 'izgubljene' dečake, prelomljen kroz priče koje su im čitane kad su bili manji (mitovi, gusarske avanture, indijanci...).

6. Fantastični svetovi

a) doppleganger

b) zasebni svetovi

Nedođija je, pre svega, imaginarno mesto, fantastičan svet sa sopstvenim zakonima i etikom. Ona nije nastala kao Barijeva replika na Morovu (Thomas Moore) *Utopiju*, Kampanelov (Tomazzo Campanella) *Grad sunca* ili Kerolovu (Louis Carrol) *Zemlju čuda*, već kao zaseban svet koji objedinjuje isključivo mašta. Kao takav, Nedođija je idealan svet i arhetip imaginarnih mesta na filmu.

1. DISTOPIJA:

a) Totalitarni gradovi

Još od već spominjanog Metropolisa[6], čovečanstvo je morila ideja o somnabulnoj, nekontrolisanoj ili staljinističkoj budućnosti. Filmska umetnost je ove težnje pravovremeno oslikavala kao košmarne slike moguće budućnosti od kojih se većina ostvarila na najbrutalniji način. Gotska stilizacija totalitarističkih gradova je plenila svojom monumentalnošću, ali i rastočenim životima stanovnika. Od Langovog *Metropolisa* preko *Atlantide* (*Atlantis*) Pabsta (1932) i Pala (1961) pa sve do Gotama redukovane sage o Betmenu (1989), ili fantazmagoričnog Projasovog (Alex Proyas) *Grada tame* (*Dark City*, 1998), radi se o ogromnim ledenim gradovima u kojima žive stanovnici razorenih života i bez dosegnute ljubavi. Mračnjaštvo ovih ljudi neretko vodi ka ostvarivanju bolesnih i sebičnih ambicija (*Betmen* 1, 2, 3, 4; *Metropolis*, *Gataka*) ili u ambis nadrealnog totalitarizma (*Kafka*, *Proces*). Gilijamov *Brazil* (1985) je na neki način dao pravosnažniju sliku Orvelove *1984* (*1984*), nego dve istoimene filmske verzije. Umetničke vizije reditelja spomenutih filmova su išle ka afirmaciji ideje o potpunom odsustvu normalne komunikacije u svojevrsnim mastodontima od gradova, te izopačenjima ograničenog života usred armiranog betona i među besmislenim građevinama. Ponekad su protagonisti pronalazili svoj mir bekstvom u proširenju horizonta svesti (*Grad tame*), pastorali u sopstvenoj glavi *(Brazil)* ili bekstvom u nepregledna kosmička prostranstva (*Gattaca*, 1997). Vizije totalitarnih gradova su gotovo uvek negativne i predst avljaju okove za normalnog čoveka tj. njegovu antropološku

6 Zamjatinov roman *Mi* (1917) je najverovatnije poslužio kao modus za sve Metropolis gradove.

nemoć da se vrati prirodi. Gotovo uvek, taj povratak prirodi je neuspeo, tj. podređen alternativnom rešenju.

b) Postapokalipsa

Strah čovečanstva od termonukelarnog armagedona je prisutan još od Herberta Džordža Velsa koji je knjigom *Vremeplov*[7] (*Time Machine*, 1960), još krajem XIX veka, anticipirao globalno ljudsko uništenje. Pandan ovoj odličnoj knjizi je istoimeni film koji je snimljen početkom šezdesetih u kome pratimo doživljaje vremenskog putnika koji u osvit novog (XX) veka kreće u budućnost zatičući samo razaranja i ratove. Kada se konačno pojavi, nekoliko hiljada godina posle atomskog rata, zatiče prividni raj u kome žive inertni i naivni Iloji (ljudi) i zli, izopačeni Morloci (u podzemlju) koji se njima hrane. Vremeplovac pomaže Ilojima dižući svojevrsnu revoluciju, spasavajući ljudski rod za neka buduća pokolenja, čak ostajući u dalekoj budućnosti.

Burmanov (John Boorman) *Zardoz* (1974) sem toga što je košmarna refleksija na žovijalne šezdesete, ujedno je i kritika totalitarnog društva i stvaranja malih božanstava. Apokaliptični *Zardoz* (igra reči sa zemljom Oz) je kastinski zamišljena zemlja besmrtnih vladara i nemoćnih potčinjenih. Mladi Šon Koneri (Sean Connery) diže bunu vodeći sve ljude ka ujedinjenju. Slična premisa je viđena i u filmu *Loganov beg* (*Logans Run*, 1976), koji prati radnju u podzemnom gradu daleke budućnosti u svojevrsnoj "lapot" zajednici u kojoj stariji nemaju svoju šansu. Radoznali Logan sa svojom pratiljom odlazi na površinu gde zatiče prazan[8] svet koji se oporavlja od nuklearnog holokausta. Logan shvata da je pronašao pravo utočište za nastavak života.

Vudi Alenov (Woody Allen) *Spavač* (*Sleeper*, 1973) je svojevrsna persiflaža postapokaliptičnih filmova i ideja koji sadrži sve stereotipe Alenovske vizije psihoanalize. Ekranizacija Metisonove (Richard Matheson) knjige *Ja sam Legenda* (*I Am Legend*), nazvana *Omega Man* (1971) vodi nas u Njujork posle biološkog pogroma u kome obitava klasa vampira, prilagođena novim uslovima i koja izlazi samo noću. Čarlton Heston (Charlton Heston) glumi jedinog preostalog čoveka, naučnika koji je prekasno pronašao serum za izbavljenje. Epifanija filma je njegova samospoznaja da je sam uljez u novom svetu. Antropošovinistička ideja da je čovek mera svemu se gubi i u *Planeti majmuna* (*Planet of the Apes*, 1968) sa fascinantnim preokretom na kraju, tj. saznanjem da je planeta majmuna ništa drugo do Zemlja hiljadama godina posle atomskog rata. *12 Majmuna* (*12 Monkeys*, 1997), apokalipsom opsednutog Terija

---

7 Sredinom tridesetih, po Velsovom scenariju je snimljen film *Stvar koja će doći* (*Things to Come*) o despotu iz distopije budućnosti.

8 Piter Justinov igra jedinog preostalog strarca.

Gilijama (Terry Gilliam), opet varira ideju putovanja kroz vreme zarad spašavanja sveta od smrtonosnog virusa, ovoga puta sa visokom poetskom stilizacijom i vizijom. Gilijamova distopija je takođe ispod zemlje, dok na površini vlada večita zima u čijoj se atmosferi nalaze letalni mikroorganizmi. Kevin Rejnolds (Reynolds) i Kevin Kostner su svoju postapokalipsu zamislili kao svet koji je pokriven beskrajnim okeanom *Vodeni svet* (*Waterworld*, 1996) i progonistima koji tragaju za mistkom utopijom, jedinim preostalim ostrvom. *Pobesneli Maks* (*Mad Max*, 1979), trilogija, varira ideju anarhije posle atomskog rata koji je mimoišao Australiju (režirao Džordž Miler) i gde je najveće blago – benzin. Ideja utopijske enklave postaje stvarnost u paradigmatičnom, ali manje ubedljivom trećem delu.

Spilberg je u *Veštačkoj inteligenciji* (*A. I.*, 2001) izneo postmoderno viđenje priče o Pinokiju uz lagano oslanjanje na Petra Pana. Dečak-kiborg, zamišljen kao zamena za sina ugledne porodice, prolazi lični pinokijevski put kroz pošasti sredine XXI veka, pronašavši u potopljenom Nju Jorku, suštinu svog postojanja. Tek 2000 godina kasnije, u novom Ledenom dobu, generacija super robota ga pronalazi otkrivajući mu da je poslednji "čovek" na svetu. Ironično, on nikada nije odrastao i uvek se neuspešno borio da dokaže sopstvenu ljudskost u nehumanom svetu koji ga je okruživao. Ponekad mašine imaju više topline od nas samih. Džon Karpenter (John Carpenter) je kraj milenijuma video kao distopiju[9] ekstremno povišenog kriminala i totalitarne vlasti koja je od najvećih američkih gradova (Njujork i Los Anđeles) stvorila zatvore, dok se Želimir Žilnik sa filmom *Lijepe žene prolaze kroz grad* (1988) pozabavio postnuklearnim Beogradom u kome obitavaju samo starci (prvoborci i kuriri socijalističke revolucije 1941-1945) i mlade, zgodne devojke. Oni, 2041. godine prave stogodišnjicu revolucije.

Poznati strip crtač Enki Bilal je svoje postnuklearne distopije locirao u Beograd (*Bunker Palais Hotel*, 1988) i na mesec (*Tykho Moon*, 1998). Junaci svih ovih filmova teže konačnom povratku u prirodu, što im je svakako onemogućeno zbog ultimativne ljudske gluposti koja je prouzrokovala potpuno uništenje. Iako se radi uglavnom o parabolama ljudske nezrelosti, savremena istorija nam pokazuje da je situacija još apsurdnija od filmskih fantazija.

c) Virtuelna stvarnost

Sada već kao legitimni metažanr, filmovi o virtuelnoj stvarnosti su kako refleksija globalizacije tako i uspešne i potpune kompjuterske ofanzive u celom svetu. Još od pionirske naivnosti Diznijevog *Trona* (1982) koji je začeo

9 *Escape from New York* (1981) – kod nas *Njujork 1999* i *Escape from LA* (1997) – kod nas *Bekstvo iz LA-a*

ideju, postojao je neobjašnjiv strah od kompjutera. Preko pivotalnog *Kosača* (*Lawnmover Man*, 1992), gledalac je postao svestan virtuelne distopije koju je najviše afirmisao *Matrix* (1999), nudeći sasvim nove standarde u percepciji filmske umetnosti uopšte i koketirajući kako sa dramaturškim i melodramskim stereotipovima tako i sa hongkongškim akcionim filmovima, antičkim tragedijama, mitologijom i urbanim mitovima, ali i sa hrišćanstvom.

Trinaesti sprat (*13*th *Floor*, 1999) i *Otvori oči* (*Abres Los Ojos*, 1999) su nastavili d a se poigravaju sa gledaočevom percepcijom i pragom pripovedačke osetljivosti, dok je *Čudesni dani* (*Strange Days*, 1995) ponudio jednu moguću budućnost narušene privatnosti i tehnicističke prevlasti čak i nad emocijama. Osobine virtuelnih svetova su pre svega nepostojanost i mimikrija. Ma koliko se činili realnim oni su su samo iluzija. Čovek je oduvek težio stvaranju Utopije koja bi uvek bila i lako dostupna i kontrolisana. Virtuelnom stvarnošću je ova ideja ostvarena na fascinantan ali zabrinjavajući način.

d) Groteskna budućnost

Distopija groteskne budućnosti nije posledica atomskog rata, već samo izopačenja društva ili jednostavno Darvinove teorije selekcije. *Zelena smeša* (*Soylent Green*, 1973) opisuje društvo koje se hrani neobičnom mešavinom soje i sočiva, tek na kraju shvatajući da je u pitanju čist kanibalizam, te da je jelo na njihovim trpezama, industrijski produkt starih[10] ili neprilagođenih građana. *Kad bi* (*If...*, 1968) je nadrealna slika navodne studentske revolucije, dok je *Paklena pomorandža* (*A Clockwork Orange*, 1971) Kjubrikova (Stanley Kubrick) lična vizija Entoni Bardžisove (Anthony Burgess) satire na blisku budućnost u kojoj se društvo neobičnim metodama nosi sa nasiljem. U *Razbijaču* (*Demolition Man*, 1993) pratimo Stalonea (Sylvester Stallone) kao super policajca u San Anđelosu (2032), pacifističkom raju u kome se heroina, Sandra Bulok (Bullock) zove Leontina Haksli (Huxley). *Rolerbol* (*Rollerball*, 1975) je još jedna studija o nasilju, ovoga puta u sportu, potpuno na tragu cikličnog kretanja potrebe čovečanstva za brutalnom zabavom od gladijatora iz rimskog koloseuma do "rolerbola". Pol Verhoven (Paul Verhoeven) nudi dve vrste distopije, u *Potpunom opozivu* (*Total Recall*, 1990), to je Mars, a u *Zvezdanim ratnicima* (*Starship Troopers*, 1997) u pitanju su naci nebesa urađena po modusu agit-prop filmova Leni Rifenštal (Lennie Riefenstahl). *Istrebljivač* (*Blade Runner*, 1982) je hametovska (Dashiel Hammet) noar vizija Los Anđelesa u ne tako dalekoj budućnosti, dok je Bajićev, takođe futiristički *Crni Bombarder* (1991), tek odraz političkih kovitlaca u Srbiji s početka devedesetih. Trifoov (François Truffaut) *Farenheit 451* (1967) opisuje distopijsko

10 lapot

društvo koje zabranjuje knjige, te i paralelnu utopiju gde probrani uče književna dela napamet za buduća pokolenja. "Razlog ovog pogroma knjiga jeste paranoidni strah vlastodržaca da se na hartiji nalazi zabeleženo, u skrivenom ili neskrivenom obliku, seme pobune potlačenih."[11]

Tek Robert Zemekis (Zemeckis) *Povratkom u budućnost 2* (*Back to the Future 2*, 1989) tretira budućnost kao benigni progres tehnologije u službi čovečanstva. U stvari, bavi se paralelnim budućnostima i vremenskim paradoksima[12] na sličan način kao nekoliko godina kasnije Džejms Kamerun (James Cameroon) u sagama o Terminatoru (1984). Naravno, *Bilova i Tedova lažna avantura* (*Bill and Ted Bogus Journey*, 1991) na izuzuzetno šarmantan i duhovit način sagledavaju moguću distopiju budućnosti u kojoj je rokenrol najznačajnija tekovina čovečanstva, ali svoje junake vode i od pakla do Nebesa, dozvoljavajući im susret kako sa Smrću, đavolom, ali i samim Bogom.

Filmovi o Distopijama groteskne budućnosti omogućavaju gledaocima da sagledaju mogući razvoj stvari sa ljudskim rodom koji je, pogotovu krajem devedesetih, dokazao da se kreće putem samouništenja na sasvim bizarne načine.

2. ISKRIVLJENA STVARNOST

Pogubne želje pojedinca ili manje zajednice ili čak neka viša sila stvarale su razne svetove koji su omogućavali junacima da pre svega sagledaju istinu i sebe. Ova stvarnost je gotovo uvek u sklopu naše stvarnosti ili se ponekad sa njom prepliće pružajući šansu protagonistima da uz ili mimo svoje volje krstare kroz njih. Ponekad su ovi svetovi vekovna (ne)svesna težnja čovečanstva da svet učini lepšim ili ružnijim mestom za život, a ponekad tek želja Svevišnjeg da uputi ljude na pravi put.

a) Iskupljenje

"Mislio sam da je *Život je predivan* (*It's a Wonderful Life*, 1946) najbolji film koji sam ikada snimio. Mislio sam da je to najbolji film koji je ikada snimljen. To je bio 'moja vrsta filma' za 'moju vrstu ljudi'. U tom filmu ima više nego što sam stavio. U tom filmu ima više nego što je napisano. U tom filmu ima više vrednosti nego što smo i naslućivali da se upuštamo da ih prikažemo. To je film koji sam čekao da uradim celog života."[13]

---

11 Zoran Živković, *ibid*., str. 75

12 Mladi Majkl Džej Foks je primoran da sretne samog sebe kako u budućnosti tako i u prošlosti praveći nezaustavljive vremenske paradokse.

13 Frank Capra, *The Name Above The Tittle*, Mac Millan, NY, 1971, str. 384.

Prva poratna godina, 1946., stoji kao zanimljivi fenomen ljudske potrebe za iskupljenjem pred 22 miliona poginulih. Kapra je snimio svoj omiljeni i možda najbolji film[14] iste godine kada su svi Oskari otišli Vajleru za manifest poratnog realizma *Najbolje godine naših života* (*The Best Years of Our Lives*, 1946). Majkl Pauel (Michael Powell) i Emerik Presburger (Emeric Pressburger) su iste godine u Britaniji snimili *Pitanje života i smrti* (*A Matter of Life and Death*, 1946), živopisnu fantaziju sa posledicama rata.

"Film koristi tri osnovne razlike američke kulture u globalu i uopšte, njeno poratno osećanje:

– avantura / domaćinstvo
– individua / društvo
– uspeh / običan život

Kapra očigledno demonstrira iluziju ovih razlika, ali, suštinski, emotivnu težinu koristi iz osećaja realnosti."[15]

Kaprin junak, Džordž Bejli, grca u frustraciji što nije napustio svoju palanku, iako je, okružen ljubavlju i pažnjom. Odlučuje se za samoubistvo, te biva nagrađen "najvećim poklonom od svih"[16], mogućnošću da sagleda sopstveni život iz ugla uticaja na druge ljude. Zahvaljujući Svevišnjem i anđelu druge klase Klarensu, uspeva da osmotri svet u kome on nije postojao.

U stvari radi se o distopijskom, košmarnom odrazu u ogledalu na relaciji empirijski Bedford Folz – imaginarni Potersvil (noar predeo nasukanih života i jeftinog neona). Zahvaljujući ovom otkrovenju, Bejli konačno postaje svestan svoje greške te trenutak kasnije postajemo svedoci jedne od najsentimentalnijih katarzi u istoriji filma.

Slična fantazija o propuštenim prilikama je ovaploćena u skorašnjim filmovima *Frekvencija* (*Freqency*, 2000) i *Ljubav trijumfuje* (*Family Man*, 2000), ali ni izbliza toliko ubedljivo kao kod Kapre.

Spilberg je svom junaku Džou u filmu *Zauvek* (*Always*, 1989), inače rimejku fantazije *Tip koga zovu Džo* (*A Guy Named Joe*, 1943) dao posthumnu priliku da kao duh pomogne životima svojih najbližih. Rene Kler (Renne Claire) je u *Dogodilo se sutra* (*It Happened Tommorow*, 1944) svom junaku dao priliku da sagledava blisku budućnost, ali sa jasnom poukom da čoveku nije suđeno za tako nešto. U oba spomenuta filma, mrtvi junaci delaju u sosptvenom imaginarnom mestu naše stvarnosti.

---

14 Spisateljica Doroti Parker je nepotpisana radila na scenariju.

15 Robret B. Ray, *A Certain Tendency of the Hollywood Cinema, 1930-80*, Princeton, New Jersey, 1985. str. 183.

16 Film je snimljen po priči Filipa Van Dorena Sterna *Greatest Gifts of All*.

Bil Marej (Bill Murray) je u filmu Harolda Ramisa *Dan mrmota* (*Groundhog Day*, 1993) zatvoren u jednom jedinom danu, ispitujući sve moguće paralelne univerzume istog, shvata svoju grešku te se iskupljuje našavši pravu ljubav. I Kaprin i Ramisov film veličaju običnog čoveka i običan život, tj. protagoniste koji pokušavaju da održe svoje romantičarske (ili ironične) poglede na svet koji im to ne dopušta. Na neki način ovo je i subverzija na holivudski mit u kome osoba može učestvovati u događajima društva bez potrebe da se izgubi sopstvena individualnost. Ovim problemima je ponuđen odgovor u iskupljenju sopstvenih univerzuma na vrlo hrišćanski način.

b) Patologija

Poremećeni umovi protagonista, često su stvarali sopstvena imaginarna mesta kako unutrašnje tako i spoljašnje univerzume. Džozef Kotn (Joseph Cotton) je tokom celog filma Vilijama Deterlija (William Dieterle) *Dženin portret* (*Portrait of Jeanny*, 1948)[17] ubeđen da Dženi postoji, no shvativši da je ona samo duh umrle devojke, revidira svoj stav do trenutka kada shvati da u ruci drži njenu maramu, što znači da je Dženi zbog njega proživela svoj ceo život – ponovo. Iako nadrealan i konfuzan, ovaj film je definitvna sentimentalna fantazija Holivuda pedesetih. U filmu *Nebeska stvorenja* (*Heavenly Creatures*, 1994), dve poremećene devojčice stvaraju sopstvenu kosmos ovaploćen u melodramskim pričama o viteškoj lojalnosti. Dejvid Linč (David Lynch) je od američkog gradića Tvin Piks (*Twin Peaks*, 1990) stvorio patološki univerzum brutalnih ubistava, sekti, Inferna i vanzemaljskih aktivnosti, poigrajavjući se sa idiomima melodrame. *Vatro samnom hodi* (*Fire Walk With Me*, 1992), kao prikvel poznate serije, nudi još neobičnije odnose među protagonistima. Sam Linč je priznao da umesto mozga u svojoj glavi ima halucinogene supstance, što prilično objašnjava opus ovog bizarnog reditelja. Džordž Romero (George Romero) je uspeo da svojoj *Živi mrtvaci* (*Living Dead*) trilogijom napravi imaginarni svet u kome vladaju zombiji, i koji predstavlja uvod u Strašni sud "... kada mrtvi budu hodali zemljom".

Poseban odeljak čine tzv. vampirski filmovi. "U filmu Džoela Šumahera (Joel Schumacher) *Izgubljeni dečaci* (*The Lost Boys*, 1987), Petar Pan i njegovo pleme izgubljenih dečaka su vampiri. Šumaher naglašava usamljenost i marginalizovanost adolescensije. Njegovi izgubljeni dečaci se kreću kroz narod tokom dana, a noću iživljavaju svoje ekstremne fantazije o životu, smrti, okrutnosti i noćnoj strasti. Ali, njihov svet nije negde drugde, na drugom mestu, u drugom vremenu, već sada i ovde. Šumaher predstavlja red tame i svetla kao paralelne stvarnosti."[18]

---

17 Inače omiljeni film Luisa Bunjuela.

18 Ann Yeoman, *Now or Neverland*, Inner City Books, Toronto, 1998, str. 175.

Spisateljica En Rajs (An Rice) je knjigom *Intervju sa vampirom* (*Inteview with the Vampire*, 1994), u stvari, odala poštu svojoj prerano umrloj kćerci (umrla od leukemije u petoj godini života), stvorivši je kao vampira i netaknutu u vremenu. Nil Džordan (Neil Jordan) je snimio živopisan i blistav film u kome vampiri žive u sopstvenom imaginarnom paklu izoštrene percepcije i večnog života koji doseže od Nju Orleansa XVIII veka do Los Anđelesa XX veka.

Džoel Šumaher je nekoliko godina posle *Izgubljenih dečaka* snimio *Tanku liniju smrti* (*Flatliners*, 1990). Film o studentima medicine koji pokušavaju da dosegnu onostrano, ali ne uspevaju da vide dalje od materijalizacije sopstvenih frustracija, kako iz detinjstva tako i iz izopačenog života.

c) Arkadije

Spisatelj P. L. Travers i reditelj Robert Stivenson su stvorili prelepi svet Meri Popins (*Mary Poppins*, 1964), savršene žene i dadilje, u savršenom, imaginarnom, edvardijanskom Londonu. Popinsova, u Diznijevoj verziji filma, sa prijateljima odlazi u animiranu viktorijansku pastoralu konjskih trka i vašara, te u začarani svet londonskih dimničara koji izvode svoj "dance macabre" na krovovima britanske prestonice. Ovaj London je idealan kao i Popinsova. Živopisan, zanimljiv i pun različitih karaktera: jedni od grohotnog smeha počinje da lete, drugi, bankari, počinju da puštaju zmajeve. Meri Popins je u stvari medijator porodične harmonije i to je približava Petru Panu. Završivši svoj čaroban posao na zemlji kakvu znamo, ona odlazi u sosptvenu Nedođiju čekajući sledeći posao. Pan, nesvesno zbližava porodicu Darling omogućujući ultimativnu avanturu Majklu, Vendi i Džonu. Time ih uvodi u svet odraslih u koji on niti želi niti može da uđe. I Popinsova i Pan su u ovom slučaju metafora za odrastanje.

U Stivensovom sledećem filmu *Kreveti i metle* (*Bedknobs and Broomsticks*, 1971), sličnom formulom, ali u osvit II svetskog rata, stilizovana Meri Popins, u stvari, veštica, Anđela Lensbri (Angela Lansbury) vodi svoje prijatelje od bajkovitog Portobelo Rouda[19], preko animiranog ostrva u kome vlada životinjsko carstvo i okeanskog dna, do paradigmatične keltske legende o kralju Arturu, čiji vitezovi sprečavaju nacističku invaziju na Britanska ostrva.

Agnješka Holand (Agnieszka Holland) je Burnetov[20] klasik dečije književnosti *Secret Garden*[21] (1993) shvatila kao pokušaj nekoliko mališana na ulazu u adolescenciju da naprave savršeni vrt u kome će svi biti zadovoljni. Zaista, od

19 Najpoznatiji buvljak u Londonu. Postoji i danas.

20 Frances Hodhgson Burnett.

21 Treća verzija (1949, 187, 1993).

bašte zlokobne viktorijanske kuće, uz mnogo dobre volje, nastaje lekovito mesto u kome se mire generacije i isceljuju bolesni.

Tim Barton (Burton) je kroz tužni lik aseksualnog dečaka Edvarda Makazorukog (*Edward Scissorhand*, 1990) napravio sopstvenog Petra Pana, koji silazi iz svoje gotske kuće na brdu i projektuje samo dobrotu i lepotu. Pa, ipak, biva odbačen zbog nerazumevanja u ovom ciničnom svetu. Američka palanka je poslužila kao savršeni primer dosadnih i dvoličnih života koji ne mogu da se nose sa univerzalnom dobrotom. Lik Edvarda je rađen po modelu Roberta Smita, vođe britanske rok grupe "Kjur" (The Cure): "Petar Pan me stalno dovodi do suza. Pre nego što sam otkrio Beti Bup, bio sam zaljubljen u Zvončicu. Uvek sam želeo da Zvončica jednostavno dođe po mene i spase me. Ideja Nedođije je užasna jer je najbolja ideja na svetu. Bar polovina pesama koje sam ikada napisao je o Nedođiji. Trenutak kada Petar, Vendi i njena dva mala brata izleću kroz prozor pokušavajući da stignu Pana je savršeni momenat mog detinjstva. Kada razmišljam o filmu, uvek se setim trenutka kada Petar ubeđuje ostale da umeju da lete. Samo budala mu ne bi poverovala. Kada smo na turneji, uvek sviramo *You Can Fly*[22] kada završavamo koncerte!"[23]

Barton je kroz ovaj film, inače njegov najintimniji, odao poštu Petru Panu u sebi, ukazujući na more nerazumevanja i neodobravanja kako od kolega filmadžija tako i od publike.

Kada Makazoruki shvati da ovaj svet nije za njega, on se vraća svom domu, gubeći jedinu i najveću ljubav svog života, ostajući večno mlad, ali sveden na sopstvenu Nedođiju. Ruski reditelj Andrej Tarkovski (Andrei Tarkovsky) je u skoro svim svojim filmovima ukazivao na melanholične paralelne svetove života koji mogu (*Solaris*, *Stalker*) a ne moraju biti (*Nostalgija*/*Nostalghia*, 1983, *Žrtva*/ *Sacrifice*, 1986) metafora naših života. Visokostilizovani i metafizički svet Tarkovskog skoro uvek za temu ima Odisejevu potragu za Itakom. Ipak, na samom kraju potrage njegovih junaka, retko ko ima snage i čistoće da učini poslednji korak, spasavajući čovečanstvo od potencijalne pošasti ili pogroma. Nedođije Tarkovskog nose u sebi skriveni sjaj mogućih avantura, ali za odrasle, i predstavljaju, u stvari, VELIKO RAZOČARANJE univerzalnog nedostatka komunikacije, tj. nedostatka snage da se oslobodimo čemera, cinizma, griže savesti, taštine ili gneva. Barijeva Nedođija je nešto poput blaženog odraza u ogledalu, tj. poslednji trzaj detinjstva.

Volter Hil (Walter Hill) je visoko stilizovanim filmom *Vatrene ulice* (*Streets of Fire*, 1984) stvorio rokenrol Nedođiju u kome se prepliće etos pedesetih

22 Pesma iz Diznijevog filma

23 *Via Internet (www.thecure.com)*

(Brando u *Divljaku/Wild One*, 1954) sa procvatom desničarskog filma sedamdesetih (Zigel, Milijus/ Millius, Istvud/Eastwood, Pekinpo/Peckinpah...). Du vap se meša sa rokenrol stavom uz paradigmu rokenrola, vestern junaka, neprilagođenog Majkl Parea (Michael Parre), koji kao u Fordovim vesternima oslobađa svoju ljubu ali i poput glavnog junaka u Kazablanci odlazi od nje znajući da joj čini dobro.

Leni Rifenštal je dokumentarnim filmom *Trijumf volje* (*Triumph Der Willens*, 1936) stvorila svojevrsna naci nebesa u kome "Bogom-dani" vođa predstavlja mesijansku figuru među arijevskom rasom. Hiljade marširaju i kliču kao jedan, tvoreći skoro savršenu zabludu, naci-utopiju.

Dve verzije mita o kralju Arturu, *Kamelot* (*Camelot*, 1967) i *Mač kralja Artura* (*Excalibur*, 1981) su ponudile kako mjuzikl tako i ekscentrične vizije o vitezovima okruglog stola i potrage za Svetim Gralom. Oba Kamelota su koncipirana bajkovito u odnosu na vreme legende (IX vek naše ere), i samim tim predstavljaju imaginarni zamak lepote, berićetnosti i prosperiteta, ali i propasti, prljavštine, preljube i prevare.

Trumanov šou (*Truman's Show*, 1998) Pitera Vira je jasna alegorija na TV dominaciju i Makluanovu tezu o globalizaciji. Truman živi u najvećem studiju na svetu, napravljenom po uzoru na *Gradić Pejton* (*Peyton Place*) i njegov idealizam, nevinost i naivnost. Ipak, njegov avanturistički duh ga vodi ka konačnoj istini i bektsvu iz idealne Nedođije u pravi svet.

Srđan Dragojević je film *Mi nismo anđeli* (1991) koncipirao kao imaginarni Beograd koji kao da je zli opozit kič Nebesa pedesetih godina ovog veka ili replika na *Ljubav i modu* (1965).

Utopijska okruženja stvarnog sveta su omogućila svojim autorima afirmaciju kreiranja sveta po načelima protagonista u koji su upali svojom ili tuđom voljom. Na pojedincu je, međutim, da odluči koliko se snalazi u istom. Izazov ili pakao, ova vrsta utopije sadrži esencijalna ljudska nadanja i verovanja koja ponekad idu ispred, a ponekad iza svog vremena. Ponekad su idealna i potrebna (*Skrivena bašta* (*Secret Garden*), *Mary Poppins*), a ponekad – ne (*Mač kralja Artura*, *Edvard Makazokoruki*).

3. IZGUBLJENI RAJ

"Kako je moderni socijalizam anatema za Holivud, primitivna, pre Staljinova forma je slavljena kao nešto superiornije čak i od kapitalizma."[24]

24 Philip Kemp, *ibid.*, str. 26.

Čovečanstvo je uvek težilo neispitanim univerzumima, naivno verujući da će tamo pronaći kako odgovore na svoja cinična pitanja o postojanju i postanju, tako i savršen život ili večnu mladost, bilo da se radi o vaseljeni, okeanskim dubinama ili neispitanim delovima kopna. Šon Koneri i Majkl Kejn (*Čovek koji je želeo da bude kralj* / *The Man Who Would Be King*, 1975) putuju u imaginarni Kafiristan gde pronalaze izgubljenu Aleksandriju, mitski grad koji je izgradio niko drugi do Aleksandar Makedonski, inače osnivač masonske lože po Rajdardu Kiplingu (Rydard Kipling) i Džonu Hjustonu (John Huston). Ova utopija ubrzo postaje distopija za naše junake jer se otkriva da Koneri nije ovaploćeni vladar. Kafiristan je prikazan kao zemlja čestih plemenskih sukoba (zbog uriniranja niz reku jednih što ugrožava druge), ali sa poštovanjem sveštenika. Prodiranje otpadnika britanskog carstva koje je u to vreme bilo najveličanstvenije, nailazi na otpor lokalnog stanovništva tako da Koneri i Kejn kako pronađu utopiju, tako je i izgube.

a) Rajska i kobna ostrva

Najpribližnija Nedođiji, ova ostrva uzimaju od Panovog doma najbolje i najgore. U SF klasiku *Zabranjena planeta* (*Forbidden Planet*, 1956) i melodrami Pola Mazurskog (Paul Mazursky) *Bura* (*Tempest*, 1982), literarni predložak je Šekspirova (Shakespeare) istoimena poslednja drama. U prvom slučaju u pitanju je zlokobna planeta na kojoj Prospero ne može da kontroliše svoju moć, tj. Kalibana, u kasnijoj savremenoj psihoanalitičarskoj studiji krize srednjih godina, Prosperovo ostrvo je, u stvari jedan od nenaseljenih grčkih rajskih ostrvaca na kome leto provode Džon Kasavetas (John Cassavetes) (u celibatu), njegova ljubavnica Suzan Sarandon (Susan Sarandon), kćerka Moli Ringvald (Molly Ringwald) i raskalašni Grk Kaliban, Raul Hulija (Raul Hulia).

Plava Laguna u dve verzije priča o dvoje seksualno nezrelih tinejdžera kojima sama priroda govori svoje najintimnije tajne, dok Zemekisov *Izgnanik* slika modernog Robinsona koji preživljava osam godina samovanja. Uz ljubav Božju, jer nije odbacio "najveći poklon od svih", vraća se kući gde, očekivano, više ništa nije kao pre. Zemekis se već svojim prethodnim filmom *Kontakt* (*Contact,* 1997) bavio verom i hrišćanstvom, te se ovaj film može smatrati nastavkom njegove religiozne faze. *King Kong* u obe verzije prati sudbinu ogromnog gorile koji je zatočen u vremensko-prostornom procepu praistorijskog ostrva. King Kongova priča je priča svih nas o neprilagođenosti i neprihvaćenosti, iako se radi o najčistijim emocijama i pobudama. King Kong je svojevrstan Petar Pan na svom opasnom ostrvu na kome suvereno vlada, a njegova otmica znači pad oba sveta, netaknutog-prirodnog u kome je čovek prošao i ostavio pustoš, te modernog-ljudskog, kome Kong nije uspeo da napakosti. Stiven Spilberg je sa dva nastavaka sage o dinosaurusima u XX

veku (*Park iz doba Jure /Izgubljeni svet*) pokušao da nađe sličnu nit o ljudskoj potrebi poigravanja Boga na rajskom ostrvu i pokušaju rekonstrukcije praistorije. Sličnu temu, na mnogo eksplicitniji način prate dve verzije ekranizacije Velsovog romana *Ostrvo doktora Moroa* (*Island of Dr Moroe*, 1977, 1998) u kome pojedinac, genetskim inženjeringom na svom ostrvu, daleko od javnosti, stvara sintezu čoveka i zveri. Naravno, i u ovom filmu Bog/priroda će imati poslednju reč snagom biblijske pošasti Sodome i Gomore ili Vavilonske kule. I *Plaža* (*Beach*, 1999), Denija Bojla prati neuspešan pokušaj čoveka da potčini sopstveni poriv globalizacije. Mitska, ili imaginarna plaža na zabačenom tajlandskom ostrvu je specifična utopija na tragu nerazvijenog komunizma gde se uči srpski jezik i jedu morski specijaliteti. Tamna strana se ogleda u činjenici da je utopijska zajednica hermetičnog i elitističkog tipa, ali i u tome što narko mafija kontroliše drugi, nezanimljivi deo ostrva.

Dušan Vukotić je svoje imaginarno ostrvo zamislio kao repliku na Barijevu Nedođiju, tj. *Sedmi Kontinent* (1970) na kome žive samo deca i koja pokušavaju da spasu svet odraslih od rata. Naravno, u tome ne uspevaju. Kako je film nastao u možda najveselijem periodu posle Drugog svetskog rata, kada je izgledalo da svet može biti bolji i srećniji, sredinom šezdesetih, Vukotić je uspeo da pruži omaž multirasnoj, multinacionalnoj[25] harmoniji i ljudskom razumevanju, stvarajući možda najvelelepniju utopiju od svih – dečiju.

b) Empirijske nedođije

Ponekad, Izgubljeni raj možemo stvoriti i mi sami, bez mnogo truda, ali uz mnogo mašte i dobre volje. U ovom post-postmodernom svetu, oaze mira su retka pojava. Na žalost, poslednjih pedeset godina, ljudi teže usporavanju i opuštanju, pronalaženju skrovitih mesta na kojima bi bili u blagodetnoj osami. Nikita Mihalkov (Mihalkov) je u svom filmu *Varljivo sunce* (*Burned by the Sun*, 1994) uspeo da stvori čehovljevsku idilu koja će ostati netaknuta do samog kraja kada stupa staljinovski inferno urušavajući pojedince, porodice i sve pred sobom. Burman je ispričao čudnovatu istinitu priču o dečaku koga otima pleme iz amazonskih šuma i prihvata ga kao svog, (*Smaragdna šuma* / *Emerald Forest,* 1985), tako oštro kritikujući poremećaje biološke i životne sredine. *Mali veliki čovek* (*Little Big Man*, 1970) i *Ples sa vukovima* (*Dances With Wolves*, 1990) su u isto vreme pokajnički filmovi bele Amerike prema možda najvećem i najdužem genocidu ikada (istrebljenju starosedelaca Severne i Južne Amerike) kao i oda lepoti i čistoći indijanskog života i nemogućnosti belog čoveka da se uklopi u isti upravo zbog jednostavnosti. je u filmu *Svedok* (*Witness*, 1985) prvi put opisao Amiše, religioznu zajednicu u SAD koja odbija

25 SFRJ.

progres svake vrste, tvoreći ličnu Nedođiju u kojoj vreme stoji. U svakom od ovih filmova, samo pojedinac, iako sa najboljom namerom, bez zlih poriva, ruši svetove kao da su od karata, ne dozvoljavajući ništa što se protivi zakonima zapadne civilizacije. Čak je i Bertolučijev (Bernardo Bertolucci) *Poslednji kineski car* (*The Last Emperor*, 1987) filmski bedeker o marksističkoj kugi (evropskom eksperimentu, svakako) koja je uništila tradiciju dvadeset pet vekova starog kineskog društva.

Život ronioca Žaka Mejola (Jacque Mayol), svetskog rekordera u dubinskom ronjenju, inspirisao je Lika Besona (Luc Besson) da svojim najboljim i najsenzulanijim filmom *Veliko plavetnilo* (*Big Blue*, 1988) stvori imaginarni svet morskih dubina kojem teži čovek-riba Žan Mark Bar (Jean-Marc Barr) (u ulozi Majola). Umirujući mu na rukama, rival Enco Molinari (glumi ga Žan Reno/Jean Reno) progovara da ga pusti u "plavu grobnicu" jer je tamo sve lepše. Beson nije slučajno insistirao na aseksulanosti Majola, njegovom odbijanju da se uhvati u koštac sa životnim problemima, tvoreći od njega modernog Petra Pana koji je najbliži sindromu.

U strahu ili odbijanju vezivanja za bilo šta osim mora, Majol se odlučuje za smrt kao jedinu mogućnost i time postajemo svesni tragike Petra Pana potencijalno dovedenog na ovaj svet. Morsko dno je izvrsna metafora za Nedođiju, kao skoro jedino i najveće istraženo mesto na našoj planeti. Beson se i kasnije bavio neprilagođenim i jakim pojedincima koji su se uvek odlučivali za najekstremnije mogućnosti života, u filmovima *Nikita* (1990) i *Profesionalac* (*Leon*, 1995), međutim, nigde toliko poetično kao u *Velikom plavetnilu*.

c) Na granici jave i sna

"Šangri La je skriven van poznatih mapa Himalaja, hiljadama milja daleko ni od čega. Za te što se možda slučajno nađu u blizini, pristup se sastoji od penjanja i impulsivnog hodanja po miljama dugačkim provalijama oivičenim oštrim stenama i ledom, gde duvaju jaki vetrovi, odronjava se kamenje i nalaze se razna najgora iskušenja. Tek posle svega ovoga, dolazi se do skrivenog ulaza u dolinu koji nema stražara."[26]

Izgubljeni horizont (*The Lost Horison*, 1937) Frenka Kapre je jedan od najimpresivnijih filmova sa imaginarnim mestima. Dve i po godine je Kapri trebalo da ostvari svoju viziju[27] i da snimi film o mestu gde obitavaju samo dobri ljudi, koji su nagrađeni harmonijom i dugim životom.

Ova vrsta Nedođije (ime je ovoga puta bukvalnije nego u Barijevom slučaju) ima svog lamu, inače, dvestogodišnjeg belgijskog misionara koji je

26 Frank Capra, *ibid.*

27 Engleskom književniku je trebalo tek šest nedelja da napiše svoju vizionarsku istoimenu knjigu.

ustanovio Šangri La. Američki diplomata Robert Konvej, na početku filma beži iz distopije Kine pred početak japanske aneksije i dospeva u potpunu suprotnost skoro savršene utopije Šangri La. Ljudska slabost preovlađuje i posetioci beže ostavljajući iza sebe pustoš. Ali, Konvej se vraća, novonađenom raju gde, verovatno, ostaje do kraja svog dugog života.

Vili Vonka i fabrika čokolade (*Willy Wonka and the Chocholate Factory*, 1971) je nadrealistički film za decu koji je perverzno odan literarnom predlošku Roalda Dala (Roald Dahl), i priča o imaginarnoj fabrici čokolade koja krije svakakve zamke za glavnog junaka.

Protagonisti filma *Putovanje u središte Zemlje* (*Journey to the Center of the Earth*, 1959) prolaze svakakva iskušenja na putu ka zemljinom grotlu, da bi na kraju, našli izgubljeni kontinent Atlantidu. Utopija središta Zemlje zadrži čudesnu floru i faunu:

"Razume se, da bi ova ekspedicija uopšte bila moguća, nedra naše planete ne smeju da budu dostupna – i tako, umesto magme i usijanog jezgra, Vernove smele putnike tamo očekuje jedan nepoznati svet, pre sličan kakvoj egzotičnoj planeti, punoj svakovrsnih iznenađenja."[28]

Na kraju, najviše što će se Spilberg približiti Barijevom junaku pre filma *Kuka* je druga priča *Šut u konzervu* (*Kick in the Can*) celovečernjeg omnibusa *Zona sumraka* (*The Twilight Zone-The Movie*, 1983). Ostareli Sketmen Kvočers dolazi u starački dom jednog američkog gradića, gde svojim prijateljima daje nesvakidašnju ponudu da ponovo postanu mladi. Kako većina prihvata, jedne letnje večeri svedoci smo podmlađivanja nekoliko penzionera, koji posle nekoliko sati infantilnih ludorija po parku, shvataju da treba da prođu sve što su već prošli, te odbijaju ponudu iz snova zbog najiskrenijeg straha prema sopstvenim neuspesima. Tek jedan od njih, uglađeni gospodin koji je imao berićetan život odlučuje da krene još jednom. Zbog ljubavi, seksa i avanture. Razočarani Kvočers kreće u sledeći starački dom, shvativši da čovek odbija ono što mu je najsvetlije i najlepše – mladost zarad mirne, staložene smrti.

Slični motiv se pojavljuje u filmu Peni Maršal (Penny Marshall) *Veliki* (*Big*, 1988) u kome Elizabet Perkins (Elisabeth Perkins) odbija da se vrati sa Tomom Henksom (Tom Hanks) u detinjstvo zbog svih ružnih momenata odrastanja i puberteta.

Oba filma travestiraju ideju kako bi se ostareli Petar Pan zaista osećao da mu je ponuđeno da se vrati u dvanaestu godinu.

Suština Panovog nemezisa je u neizvesnosti koju budućnost (ne)donosi, tj neznanju šta se događa kada telo dospe u pubertet i krene da se razvija dalje.

---

28 Zoran Živković, *ibid.*, str. 63.

Svakom normalnom detetu, period sazrevanja i adolescencije je bolan i težak, možda toliko bolan i toliko težak, da tek odrastao čovek može da donese odluku da ne želi da se vrati u isti (Perkinsova, penzioneri). Ovim je povratak večne mladosti označen kao prokletstvo, međutim, to isto proklestvo, taj isti Spilbreg nije umeo da iskoristi nekoliko godina kasnije snimajući *Kuka*.

4. BIROKRATSKA NEBESA

Filmska vizija Nebesa je uglavnom skeptična i zbog toga neretko, Raj izgleda kao Zemlja.

"U filmu *Pitanje života i smrti* (*A Matter of Life And Death*) Majkl Pauel i Emerik Presburger predstavljaju Nebo kako gladuje za 'tehnikolorom' i kao krutu legalističku utopiju (satira na poratnu, laburističku Britaniju) koja primorana da popusti ljudskoj emociji pre nego joj uoči grešku, jer ništa nije snažnije od ljubavi."[29]

Presburger i Pauel predstavljaju Nebesa kao ustrojen pravni sistem u kome se slobodno šetaju američki revolucionari ili francuska buržoazija. Kada planirani dolazak pilota (Dejvid Niven), koji strada po bombardovanju nemačkih gradova, bude osujećen njegovim naglim zaljubljivanjem u američku obaveštajku (Kim Hanter), remeti se poredak stvari na Nebu. Reditelji kušaju svoje gledalište, prikazivajući Nivenov dijalog sa (crno belim) Nebom kao njegovo ludilo, međutim, jasno je da gledaoci ne mogu da se prevare. Šalter za primanje pokojnika u ovom filmu poslužio je kao modus u potonjim. *Sasvim neobičan život* (*A Life Less Ordinary*, 1997) koga je snimio Presburgerov nećak, Deni Bojl, slika Nebo kao policijsku stanicu u kojoj je sve belo, čak su svi obučeni u belo, uključujući i arhanđela Gavrila. U Bartonovom *Soku od buba* (*Beetlejuice*, 1988), ulaz u Nebesa je prikazan kao pakao adminstracije, pečata i papira. Takođe u *Gospodin Džordan* (*Here Comes Mr Jordan*, 1941), te u dva rimejka *Nebo može da čeka* (*Heaven Can Wait*, 1978) i *Dole na zemlju* (*Down To Earth*, 2001), pred Kapijama nebeskim stoji nekoliko uparađenih džentlmena u skupim odelima, koji ravrstavaju mrtve. U domaćoj komediji *Bokseri idu u Raj* (1967), Pavle Vuisić glumi Svetog Petra a Ljubiša Samardžić njegovog pomoćnika koji su na nebu obučeni u pilotske uniforme. Albert Bruks (Albert Brooks) je u svom filmu *Branim tvoj život* (*Defending Your Life*, 1992) primoran da odbrani sopstveni zzzivot posle smrti u gradu koji se simbolično zove Sudograd (Judgment City).

29 Philip Kemp, *ibid.*, str. 25.

Neretko, filmski moguli i reditelji, pokušavaju da sopstveni strah od smrti prikažu kao poznate ali ne prijateljske slike kroz filmove o birokratskim Nebesima. Vim Venders (Wim Wenders) je svoju viziju anđeoskih Nebesa snimio kao crno beli univerzum bez emocija i osećaja za vreme. Anđeli Gavrilo i Kasijel u sivim, dugačkim kaputima i repićima u kosi, posmatraju ljudske živote, ne pokušavajući da sakriju svoje oduševljenje palim svetom. Naravno, u *Nebu nad Berlinom* (*Der Humel Uber Berlin/Wings Of Desire*, 1988) smo svedoci pada Gavrila (Bruno Ganc), a u *Tako blizu a daleko* (*Faraway so Close*, 1993) pada Kasijela. Sineasti nam ovim vrlo konkretno daju savet da se trudimo da uživamo u životu, jasno manipulišući sa možda najneprijatnijom i najdosadnijom svetovnom avanturom – birokratijom.

5. EDEN

Opsednut smrću, Holivud je snimio i nekoliko zaista impresivnih filmova koji se bave idejom Edenske bašte. *Stvoreno u Raju* (*Made in Heaven*, 1987) Alena Rudolfa (Alan Rudolph), prikazuje Edenski vrt kao pastoralni krajolik švajcarske idile iz koga se duše mrtvog Timoti Hatona (Timothy Hutton) i još nerođene Keli Mek Gilis (Kelly McGillis) reinkarniraju na zemlji u potrazi jednog za drugim. Debra Vinger (Debra Winger), kao Hatonov anđeo-čuvar[30] pomaže da se ljubavni par sretne u danu isteka roka, tačno trideset godina posle.

Vinsent Vord (Wincent Ward) u filmu *Dok budan sanjam* (*What Dreams May Come*, 2000), snimljenom po noveli Ričarda Metisona, svoju viziju Edena duguje nemačkom romantičarskom slikaru Kasparu Dejvidu Fridriču (XIX vek). Ova metafizička romantična fantazija predlaže da je svako slikar sopstvenog Raja. Robin Vilijams živi u slici svoje supruge (Anabela Šjora/Annabella Sciorra) koja izvršava samoubistvo i odlazi u pakao. Vilijams hrabro ide po nju, prolazeći kroz možda najživopisniji pakao u stogodišnjoj istoriji filma, koncipiran čak fantazmagoričnije od čudesnih slika Hijeronimusa Boša.

Polja snova (*Field of Dreams*, 1989) sugeriše da na Nebu svako može da bude onakav kakav želi. Tako je Kevinu Kostneru, uz mnogo senzacionalnih mekgafina i mogućnošću da prođe kroz ključne momente američkih mitova pop kulture, u stvari, ponuđena šansa da se iskupi pred ocem s kojim se posvađao i nikada nije pomirio.

30 I u to vreme udata za Hatona.

Na kraju, Rouz Doson (*Titanik*) svoj raj pronalazi na okeanskom dnu, u olupini Titanika, gde je čekaju duše umrlih i, naravno, najveća ljubav njenog života – Džek Doson (Leonrado Di Kaprio).

Barijeva Nedođija je daleko od Edenske bašte, ali za dvanaestogodišnjeg dečaka, Nedođija je raj večitih avantura i izazova. Pre i posle puberteta nam se menja percepcija fenomena – ROMANTIČNOST. "Pre", romantičnost je jedna velika avantura, te lojalnost, prijateljstvo i pravda, dok je "posle" romantičnost tek nategnuto jeftino i sentimentalno filosofiranje o smislu života u cilju dosezanja ljubavi i u strahu od odbijanja. Zbot toga, Petar Pan-simbol, mora ostati dečak koji NIKADA ne može i ne sme odrasti. A ta utopija sa Petrom Panom kao suštinom Nedođije je jedina legitimna fantazija izgubljenog ili ponovo dosegnutog detinjstva.

6. FANTASTIČNI SVETOVI

a) Doppleganger

"Čak i kada je Oz vidljiv, odlazak je uvek naporan zadatak. Doroti je napuštala Oz uglavnom koristeći neke magične predmete kao što su grimizne cipelice, zle Veštice sa Istoka ili uz pomoć kaiša dobijenog od kralja Noma. U oba slučaja, ti predmeti su nestali kada je Doroti stigla u Kanzas."[31]

Ono što je prećutno sa Flemingovim (Victor Flemming) filmom *Čarobnjak iz* Oza (1939) je njegov deluzionistički karakter, tako omiljen i odobravan u američkoj literaturi uopšte. Iako se radi o raskošnoj tehnikolor bajci u najboljem smislu, sa mnogo vila, veštica, patuljaka, čarolija, suština je poražavajuća i gotovo foknerovski gorka. Veliki Čarobnjak iz Oza nije niko drugi no najobičniji šarlatan koji vuče konce svog pseudočarobnjaštva iza zavese. Naravno, i sama Doroti, samosvesna devojčica, ipak odlučuje da se vrati nazad u stvaran, izvestan i vrlo "crno-beli" život u Kanzasu.

U stvari, gledaoci su bili svesni njenog povratka pre nego je i stigla u Oz, jer, na kraju ekspozicije, pred oluju, ona izgovara: "Gde god ideš, dok ne nađeš mir kod kuće nikuda nećeš otići."

Fleming je, u stvari, napravio metafilm o utopiji koja predstavlja košmarnu Ameriku koja izlazi iz najveće krize, te želi svoje sinove na okupu. Kao i Džordž Bejli (*Život je predivan*/ *It's A Wonderful Life*), ni Doroti neće napustiti Kanzas, već samo otići u svoje unutrašnje svemire. Ova paradigma je vidljiva i u nastavku *Povratak u Oz (Return To Oz,* 1985), gde Doroti beži iz mentalne institucije posle serije jakih elektrošokova i volšebno dospeva u Oz. Na žalost,

31 Alberto Manguel and Gianni Guadalupi, *The Dictionary Of Imaginary Places*, Granada, London, 1981, str. 287.

i Vendi, u Diznijevom *Petru Panu* i Doroti su devojčice koje bolno odrastaju, raskrstivši sa devojačkim snovima jednom za svagda. Jednostavno i razočaravajuće za gledaoce, samo ih sanjajući.

"Zemlja Čuda je carstvo koje se nalazi ispod Engleske i naseljeno je špilom karata i sa nekoliko čudnih kreatura. Ulazak je siguran kroz zečiju rupu koja se verovatno nalazi na obalama Temze između Foli Bridža i Godstoua u Oksfordu."[32]

Luis Kerol (pravo ime Čarls Dodžson) je prvu knjigu o Alisi izdao 1865. godine kao posvetu svojoj maloj prijateljici Alisi koja mu je poslužila kao inspiracija. Diznijev film *Alice in Wonderland* je rasplinuta animirana fantazija nastala 1951. godine koja prati Alisine doživljaje u psihodelično intoniranoj Zemlji čuda. Za razliku od Nedođije koja eksplicitno prati dečačke snove, Kerolova imaginarna zemlja je puna neobjašnjivih preokreta, bizarnih stanovnika od kojih svaki ima zagonetku, ali je i sam enigmatičan. Kraljica Srca je svakako alegorija na kraljicu Viktoriju, dok Alisa može predstavljati Britaniju na putu po svojim kolonijama, u kojima neretko ne razume svoje podanike.

Mjuzikl *Jenki na dvoru kralja Artura* (*A Connecitcut Yankie in King Arthur's Court*, 1949) je kolokvijalni pokušaj treće ekranizacije poznatog romana Marka Tvena (Twain). Film prati doživljaje automehaničara koji dospeva u prošlost, na dvor kralja Artura u najblistavije vreme Kamelota.

Takođe mjuzikl, *Brigadun* (*Brigadoon*, 1954), Vinsenta Minelija (Vincent Minnelli) je priča o začaranom škotskom selu koje se pojavljuje svakih sto godina i u kome se nađu dvojca američkih turista. Džin Keli (Gene Kelly) se, naravno, zaljubljuje u prelepu Sid Čeris i snagom ljubavi, čini bivaju razbijene, te Keli doseže svoju ljubu. *Piter Ibeston*, (*Peter Ibbetson*, 1935) Henrija Hataveja rađen je po knjizi Džordža De Morijea (1891), inače Barijevog prijatelja, u kome ljubavnici Gari Kuper (Gary Copper) i En Harding (Ann Harding), koji ne mogu biti zajedno, stvaraju sopstveno imaginarno mesto u snovima. Iako fizički stare u snovima, na spiritulanom nivou, ostaju mladi, a posle smrti se konačno ujedinjuju. Sličan koncept "srodnih duša" je koristio Vinsent Vord u filmu *Dok budan sanjam*.

Plezentvil (*Pleasentiville*, 2000) je paralelni univerzum sitkom TV serija pedesetih u koji dospevaju brat i sestra tinejdžeri (Rouz Viderspun/Rose Witherspoon i Tobi Mekgvajer/Tobby McGuire). Političku korektnost pedesetih oni svojim ambivalentnim pristupom lagano uvode u revolucionarne šezdesete, kroz seks, rokenrol i liberalnu književnost. U ovom filmu, impresivno je prikazano kako je Američki način života[33], koji je rigidno čuvan posle

32 Alberto Manguel and Gianni Guadalupi, *ibid.*, str. 413.

33 Začudna smeša nacističke odanosti porodici i sistemu idealizma.

Drugog svetskog rata, konačno demistifikovan. Ova transformacija je alegorijski prikazana kroz stidljivo pojavljivanje boje na svakoj "oslobođenoj" ličnosti ili predmetu.

Tri verzije drame *Plava ptica* (*Blue Bird*) Morisa Meterlinka govore o putovanju brata i sestre kroz različite mikro i makrokosmose postojanja. Prva verzija (1940) je nastala tek godinu dana posle *Čarobnjaka iz Oza*, dok je druga verzija, u režiji Džordža Kjukora (George Cukor, 1976), prva američko-sovjetska filmska saradnja, neočekivano blistava i košmarna.

U hororu *Kućni duh – Poltergejst* (*Poltergeist*, 1982), da bi spasla svoju maloletnu kćer mlada i hrabra majka Džobet Vilijams (Jobeth Williams) odlazi u carstvo mrtvih koje čuva Zver. *Beskrajna priča* (*Neverending Story*, 1984) i *Lavirint* (*Labyrinth*, 1986) su zanimljive verzije Baumovog Oza. U njima junaci, dečak u prvom, a tinejdžerka u drugom filmu, prolaze kroz maštovita imaginarana mesta u potrazi za konačnim ciljem.

Kul svet (*Cool World*, 1992), *Svemirski basket* (*Space Jam*, 1997) i *Ko je smestio Zeki Rodžeru* (*Who Framed Roger Rabbit*, 1988) su krosover animacije i žive slike. U prvom filmu, paraleni univerzum je košmarni animirani svet zadojen seksom i korupcijom, dok u druga dva, postoji jasan svet holivudskih crtanih karaktera koji legitimno žive u oba kosmosa. U *Ko je smestio Zeki Rodžeru*, detektiv, koga igra Bob Hoskins, je primoran da poseti Toon Town, zloglasni grad u kome vladaju brutalni zakoni crtanog filma sa kojima normalan čovek ne može da se nosi.

Žuta podmornica (Yellow Submarine, 1968) Džordža Daninga (George Dunning) sažima umetnička stremljenja kasnih šezdesetih (Op art, pop art, art nuovo, nadrealizam, psihodelija...) kroz priču o Naredniku Peperu i njegovom klubu usamljenih srdaca u Peperlendu, koji bivaju osvojeni od strane Plavih Zloća. Četri momka iz Liverpula, poznatiji kao Bitlsi, pomažu narodu Peperlenda da vrati slobodu.

U komediji *Crkni Frede* (*Drop Dead Fred*, 1991), imaginarni prijatelj Fibi Kejts (Phoebe Cates), živi u njenoj uobrazilji. Na kraju je vodi u svoj svet koji je mnogo strašniji nego empirijski, ali je konačno pušta da živi sopstveni život.

Bila jednom jedna zemlja (*Underground*, 1995) Emira Kusturice prati raspad imaginarne SFRJ, te stvara sopstveni imaginarni univerzum podzemnog carstva, podzemnih hodnika i podzemnih života.

Imaginarni svetovi, koji egzistiraju kao dvojnici našeg, gotovo uvek dovode junaka do sazrevanja ili večne ljubavi, postojeći kao metafora, tj. mnogo privlačniji vid odrastanja, nego gorka melodrama, triler ili vestern. Na sreću, većina imaginarnih mesta je oslobođena opštih mesta psihoanalize i Frojda uopšte, tako da tumačenje istih nije uvek vezano za potisnute događaje iz

najranijeg detinjstva. Uglavnom je reč o teškim zadatim situacijama kojima oblanda imaginarnih mesta dozvoljava izvesniju slobodu u konačnoj ideji, bilo da se radi o napuštanju rodnog mesta zarad avanture (*Čarobnjak iz Oza*, *Beskrajna priča*) ili dosezanju idealne ljubavi (*Brigadun*, *Piter Ibetson*).

b) Zasebni svetovi

Bajkovite priče o imaginarnim mestima sa sopstvenom topografijom, zakonima i normama, su nastale kao travestija mitova. *Tamni kristal* (*Dark Crystal*, 1983) je produkcija Džima Hensona (Jim Hanson) (tata Mapetovaca), u režiji Frenka Oza, gde groteskni likovi pronalaze nedostajući deo tamnog kristala i spasavaju svet. *Krull* je britanski pokušaj da se parira holivudskoj produkciji ekranizovanih bajki, kroz priču o otelotvorenju zla koje teroriše majušnu i miroljubivu planetu.

Rože Vadim (Roger Vadim) je na izdisaju šezdesetih snimio *Barbarelu* (*Barbarella*, 1968) po poznatom francuskom stripu o heroini iz 41. veka (Džejn Fonda/Jane Fonda), natopljenu seksualnim aluzijama i kemp situacijama.

Legenda (*Legend*) (1985) Ridlija Skota (Ridley Scott) je vizuelno izdašna i zapanjujuća bajka o potrazi za devojkom (Mia Sara) koja predstavlja najčistiju nevinost koju drži zli demon (Tim Kari).

Vilou (*Willow*, 1988) je fantazija Rona Hauarda (Ron Howard) po scenariju Džordža Lukasa koji je ponovio dobitnu formulu *Ratovi zvezda* (*Star Wars*, 1977) fenomena o potrazi za magičnom bebom koja donosi harmoniju u mitsko carstvo.

Pisci vizionari su stvarali sopstvene fantastične svetove koji, sem ljudske populacije, nemaju nikakve veze sa Zemljom i njenim zakonima. Robert E. Hauard je svog Konana smestio u mitsku Harboriju koju je Džon Milijus (John Milius) vizuelno skoro savršeno prikazao u filmu *Konan varvarin* (*Conan Barbarian*, 1982). Ključni predstavnik epske fantastike je svakako Dž. R. R. Tolkin. Ralf Bakši se latio režije prvog dela velike trilogije *Gospodar prstenova* (*Lord of The Rings*, 1978) i stvorio konfuzan melanž animacije i živih akcionih sekvenci. Tek krajem 2001. godine je prikazan istoimeni, vizuelno fascinantan i literarno dosledan pokušaj Pitera Džeksona (Peter Jacson) da dočara Tolkinov svet.

Dina (*Dune*, 1984) Frenka Herberta (Frank Herbert) je svakako najlošiji film koji je Dejvid Linč snimio, ali vizija neobičnog sveta ogromnih crva i mesija je dočarana fascinantno.

ZAKLJUČAK

"Nedođija" ili "Nikad nikadzemlja" ili "Nevernever Land" ili samo "Neverland" sažima stremljenja čovečanstva u svekolikoj svetskoj istoriji. Iako zamišljena kao imaginarno mesto, Nedođija je zadivljujuće životna i živopisna, objedinjujući realne čovečije strahove: strah od smrti, strah od divljih životinja, strah od mraka i tame i strah od progresa. Za razliku od drugih imaginarnih zemalja kao što su Oz ili Narnija, koje sadrže neuporedivo više maštovitih detalja (Smaragdni grad, leteći majmuni, veštice, patuljci...) Nedođija stoji kao zanimljiv presek egzotičnih detalja duha vremena na prelazu XIX u XX vek (Indijanci, gusari, krokodili, dečaci koji beže od kuće, sirene...). Samim tim u mašti tadašnjih dečaka koji žive u Britanskom carstvu, Nedođija se čini kao istinitija i stamenija zemlja nego mnoge postojeće. Kako je tehnološka revolucija nezadrživo grabila napred, Petar Pan u Nedođiji je, u stvari, čuvar nevinosti prirode i večne mladosti avanture. Kao definitivna granica realnosti i mašte, univerzalnost Nedođije stoji kao neraskidivi deo svakog odraslog čoveka koji je pročitao Barijev roman (pre nego što je pogledao neku filmsku verziju) i potisnuo ga u nesvesno. Međutim, dualizam ideje Petra Pana i njegovog carstva je narušeno vulgarnom komercijalizacijom mita i time je prekinut kontinuitet istinskog koncepta. Petar Pan je pedesetih bio američki "nacionalni" heroj na istom nivou kao i Dejvi Kroket zahvaljujući Diznijevoj crtanoj verziji i, naravno, Diznilendu. Međutim, zahvaljujući Petru Panu, nastao je čitav ogranak popularne kulture koji zahvata fenomene od Supermena i Betmena[34], preko rokenrol idioma i večite mladosti, prognanog i neshvaćenog anti-heroja (i svakako sklonosti ka autodestrukciji), pa sve do mreže dečijih autobuskih i brodskih linija koje ponosito nose ime našeg heroja. Petar Pan i Nedođija su neraskidiv deo našeg vremena i naših života na posredan ili neposredan način. Reč "Nedođija" se neretko upotrebljava kako u literaturi tako i u kolokvijalnom govoru ili dnevnom novinarstvu kao pežorativan termin za daleku ili nepristupačnu zemlju. Petar Pan je gotovo uvek sinonim za "letećeg čoveka ili dečaka", dok se ređe koristi motiv "večne mladosti". Zvončica (i to Diznijeva verzija) je vrlo često u reklamama za deterdžent ili dečija obdaništa, dok se kapetan Kuka (takođe u Diznijevoj verziji) koristi u svrhe plašenja dece. Zaključak koji se nameće sam po sebi je taj da su Nedođija i Petar Pan deo svakidašnjice više nego bilo koja druga poznata bajka. Likovi u bajkama Andersena ili braće Grim su mahom ostali u školskim lektirama i debelim knjigama. Neki Diznijevi likovi poput Kralja Lava ili Male Sirene su obeležili određeni kratki period, međutim, Petar Pan i stanovnici Nedođije nastavljaju svoj zapanjujuće snažan simbolički život.

34 Te i celokupne industrije super heroja Marvela i DC-a.

Aleksandar Janković

IMAGINARY PLACES ON FILM

Summary

The aim of this paper is to summarize and categorize films which, directly or indirectly, have imaginary places as their topic. Such films can be classified into six categories:

1. Dystopias (nightmarish visions of the future)
2. Twisted Reality
3. Bureaucratic Heaven
4. Paradise Lost
5. Eden
6. Fantasy World

We can conclude that the NeverNever Land is the archetype of all film presentations of imaginary places.