

## **PREVLADAVANJE EDIPOVOG KOMPLEKSA U TRILOGIJI POVRATAK U BUDUĆNOST, Roberta Zemekisa**

### **FILMOSOFIJA**

Davne 1907, italijanski novinar Djovani Papini, u listu *La Stampa* i svom tekstu „La filosofia del cinematografo”, primećuje da film „oseća” granice „ljudske situacije” te, tako, doseže bit naše savremene egzistencije. Kako uz njega „budni sanjamo”, film nam pruža nezaobilaznu kariku između nesvesnog i racionalnog sebstva.

S druge strane, tu anagramsku strukturu filma neretko je potrebno dešifrovati, za šta nam semiotika i psihoanaliza pružaju najadekvatnije metode.

### **EDIP IDE U HOLIVUD**

Čuveni teoretičar sedme umetnosti, Rejmon Belur, utvrdio je da upravo edipalna priča predstavlja jedan od klasičnih holivudskih naratava. Na stranu filmska adaptacija klasične Sofoklove drame, sa Kristofer Palmerom u ulozi kralja Edipa... Ako pogledamo bogatu holivudsku produkciju, počev od *Gradanina Kejna* – koji na samrti uzdiše za maminim „Rosebud” sankama, do Džarmuševog negativca u *Mrtvom coveku* – koji je silovao, ubio i pojeo svoje roditelje, naćićemo neiscrpn material za psihoanalizu...

### **POVRATAK U BUDUĆNOST**

Retko koji popularni mejnstrim holivudski film se bavi, tako otvoreno i inteligentno, edipovim kompleksom i njegovim pozitivnim razrešenjem kao što to čini trilogija *Povratak u budućnost* (*Back to the Future*), Roberta Zemekisa. Najčešća holivudska varijacija na tu temu jeste prevladavanje sopstvenih potisnutih patricidnih impulsa, kroz obračun glavnog protagoniste sa antagonistom koji mu

je u detinjstvu ubio roditelje kao što je to slučaj u filmu *Konan* (1982), *Dzona Miliusa* (1982) i filmu *Betmen* (1989), Tima Bartona. Ako zađemo još dublje u ovu problematiku, Hičkokov *Psiho* (1960) nam prvo pada na pamet, iako je čak i tu incestno homicidna veza između Gospođe Bejts, njenog sina Normana i njenog ubijenog ljubavnika više bojažljivo nagoveštena nego što je dubinski prorađena. Takva vrsta tematike, kad god nije vešto uvijena, odbojno deluje na širu publiku – pa zato ne čudi što je film *Poslednjih nedelju dana Lore Palmer* (1992), Dejvida Linča, koji je obrađivao istu incestnu temu na relaciji otac-ćerka (eksplicitnije nego sa istim likovima u hiper popularnoj TV-seriji „Tvin Piks”) krajnje neslavno prošao na bioskopskim blagajnama. Sledeća blokbusterska asocijacija na Edipov kompleks jeste naravno Lukas/Kersner/Markvandova trilogija *Zvezdani ratovi* (1977/80/83). Tu glavni junak (Luk Skajvoker) kroz sva tri filma, u neznanju o svom poreklu, nastoji da ubije svoga oca (Darta Vejdera) i oblubi svoju sestru (Princezu Leju), da bi tek pred kraj poslednjeg čina odustao od obe rodoskrvne namere, nakon čega konačno sazreva i postaje galaktički vitez. Luk Skajvoker uspeva da (za razliku od Majkla Korleonea u Kopolinoj trilogiji *Kum*) nadvlada porodičnu patologiju, umesto da pusti da ona nadvlada njega, i to pre svega zahvaljujući pozitivnim surogatnim očinskim figurama svojih mentora, Obi-Vana i Jode. No, kao što je pri ispredanju edipalne priče, u *Psihu*, uloga oca bila zamenjena ubijenim majčinim ljubavnikom, u *Zvezdanim ratovima*, lik majke biva zamenjen likom sestre. U *Povratku u budućnost*, to nije slučaj. I otac i majka pojavljuju se u svom autentičnom svojstvu. Glavni junak, tinejdžer Marti Mek Flaj, vraća se vremeplovom 30 godina u prošlost, gde „slučajno” sprečava ljubavni susret svojih roditelja, nakon čega se, sasvim eksplicitno, njegova majka seksualno zainteresuje za njega. Tek spoznaja da osujećenje veze njegovih roditelja konsekventno implicira to da ni on tada više ne može logički, niti fizički, da postoji navodi ga na to da prekine edipalnu romansu, te da sam organizuje sastanak svojih roditelja.

## VREMENA SE MENJAJU

Mnoge kritike na račun žanrovske nedoslednosti Zemekisovog filma (jednu od najoštrijih možete naći u enciklopediji naučne fantastike, Zorana Živkovića, koji ga karakteriše kao film čija je jedina ideja da se dopadne publici i uzme joj novac) ne treba uzeti zdravo-za- gotovo jer ovde se ne putuje kroz vreme bukvalno, niti u skladu sa naučnim teorijama, već meditativno, prateći osnovne smernice Kantove transcendentalne analize. Podsetimo se... po Kantu, spoznajna sinteza zbiva se kao povezivanje oseta u opažaje: čulne sadržaje sređujemo prostorom i vremenom. Izvan prostora i vremena, mi ne možemo ništa čulno doživeti. Tek oni čine iskustvo mogućim. Prostor je oblik vanjskog opažanja, a vreme unutrašnjeg.

Stvar po sebi nije ni u prostoru ni u vremenu, jer ni vreme ni prostor nisu svojstva samih stvari, već naši subjektivni uslovi doživljavanja predmeta! Kroz takvo vreme kao subjektivni dozivljaj stvarnosti, putuje i junak filma *Povratak u budućnost*. Ovo oslanjanje na Kantov kopernikanski obrt (od objekta ka subjektu koji ga opaža) i Ajnštajnovu teoriju relativiteta podcrtano je u filmu i imenima kućica naučnika koji izmišlja vremeplov. Njegov pas iz 1985. zove se „Ajnštajn“, a pas iz 1955. „Kopernik“. U ovom kontekstu, vremeplov koristi Zemekisu samo kao hičkokovski mekgafin (McGuffin) odnosno smicalica, koju možemo u potpunosti ignorisati pošto ju je jednom upotrebio u narativne svrhe – da bi pokrenuo priču u željenom smeru. Bez vremeplova, takvu storiju bi bilo moguće ispričati samo sa psihoanalitičkog kauča (što bi svakako odbilo publiku, baš kao i prvobitna, odbačena scenaristička namera da se vremeplov smesti u običan frižider).

Ali, pozabavimo se detaljnije likom samog „ludog“ naučnika. Naučnikova iracionalnost potencirana je tokom celog filma, što je vešto izraženo i kroz kasting budući da je, za ulogu Doktora Emeta Brauna, Kristofer Lojd regrutovan direktno iz „Miloš Formanove ludnice“, odnosno filma *Let iznad kukavičjeg gnezda* (1975); među pacijentima iz tog filma, i Tim Barton će potražiti nosioce uloga za Džokera (Dzek Nikolson) i Pingvina (Deni DeVito), za svoja dva filma o Betmenu, onda kada bude želeo da ostavi sličan utisak. Dakle, Dok Braun je definitivno iracionalan i njegov put kroz vreme nedvosmosleno predstavlja nešto što se ne može *racionalno* poduzeti van koridora sopstvene svesti. I sam način na koji Dok izmišlja vremeplov krajnje je nenaučan: oklizne se u toaletu i udari glavom u klozetsku šolju, pri čemu, od jačine udarca, dobije viziju kompenzatora fluksa koji omogućava „put kroz vreme“. Vremeplov nije slučajno pronađen u WC-u. Samo mesto pronalaska nas upućuje na Dokovu inhibiranu seksualnost i jaku seksualnu fantaziju. On živi samačkim životom daleko od žena, ali se izuzetno obraduje kada ugleda časopis „Plejboj“ iz budućnosti koga komentariše rečima: – Budućnost mi sada izgleda mnogo bolje!. Doktor Braun, naravno, predstavlja Martijev alter ego (tačnije, emanaciju njegovog *ida*) koji sebi dopušta sve infantilne krajnosti o kojima Marti tek krišom pomišlja. Zato su Martiju upravo i potrebni Dok i njegov iz(bez)um da bi doživeo, proživeo i najzad prevladao sopstvenu edipalnu fascinaciju. Dokovi roditelji i njegov odnos prema njima ne pominju se tokom (sva tri) filma, sem u sceni u kojoj on Martiju pripoveda kako je njegov otac, tokom Prvog svetskog rata, stideći se toga sto je Namac, promenio prezime „Von Braun“ u „Braun“. Taj podatak nipošto nije izlišan i ukazuje na kontinuitet u porodičnoj neukorenjenosti kod oba glavna lika, jer kao što se Dokov otac postideo svog porekla, tako se i Marti stidi svojih roditelja, naročito smušenog oca koga njegov pretpostavljeni Bif Tenen neprestano, i na sve načine, šikanira

(i vređa, nazivajući ga „irskim đubretom”). Dakle, Dok će putem vremeplova pokušati da ispuni Martijevu najskrivenu želju – da istorijski spreči svog oca da to uopšte ikada i postane, i praktično mu demonstrira šta bi se dogodilo kada bi on postao otac samome sebi zavevši sopstvenu majku u cvetu mladosti. U skladu sa takvim tumačenjem, možemo lako razumeti zašto se datum Dokovog otkrića vremeplova (5.11.1955.) poklapa sa datumom susreta Martijevih roditelja. Sam trenutak njihovog susreta budi u Martiju (tj. eksponentu njegovog nesvesnog – Doku) ljubomoru i želju da se on poništi.

Jedne jesenje večeri 1985, isprobavajući pred Martijem vremenske destinacije na svom vremeplovu (smeštenom u sportski automobil marke „DeLorean”), Dok, nakon datuma potpisivanja američke Deklaracije o nezavisnosti (4.7.1776.) i datuma Hristovog rođenja (25.12.0000.), ukucava baš ovaj važan istorijski datum (5.11.1955.). Nesumnjivo, svaki tri datuma fundamentalan je za nastanak tri, za Martija, najvažnija autoriteta: autoriteta države u kojoj živi, autoriteta hrišćanske religije čiji je poklonik, i autoriteta njegovog roditeljskog para. Dok Braun konačno memoriše u mašinu ovaj treći datum, budući da će dalji tok priče dovesti u pitanje individualni, a ne kolektivni autoritet, a naročito autoritet očinske figure. Diverzija očinskog autoriteta ne samo što će biti pokušana putem direktne agresije (koja će uvek biti eksponirana kroz lik Bifa) već i pasivnom agresijom koju će Marti i Dok iskazivati kroz omalovažavanje Martijevog oca. (Marti: – Kakvo je čudo da sam se uopšte i rodio!; Dok: – Možda si usvojen.)

Dokov vremeplov ne može tek tako, na dugme, da putuje kroz vreme (kao što je to bio slučaj sa istovetnom mašinom u filmskoj adaptaciji H.Dz.Velsovog *Vremeplova*, Džordža Pala iz 1960.), već mu je najpre potrebno da razvije brzinu od 88 milja na sat. Ovih 88 milja nas neodoljivo podseća na „Osam milja visoko” („8 Miles High”) pionirsku psihodeličnu pesmicu o psihodeličnom stanju svesti grupe Birdz (Byrds). Čini se da je putovanje kroz vreme upravo takvo – pa još udvostručeno - psihodelično.

U pometnji koja te noći nastaje (pojavljuju se libijski teroristi, u nameri da se osvete Doku jer im je ukrao radioaktivni plutonijum koji on koristi kao glavni pogon za svoj vremeplov). Marti beži od nasilnika kolima, ali budući da su kola istodobno i vremeplov, beži im ne kroz prostor već kroz vreme – u dan susreta svojih roditelja. Kako u žurbi i pometnji, nije sa sobom poneo dovoljno plutonijuma koji bi mu omogućio povratak nazad, Marti se daje u potragu za mladim Dokom ne bi li mu pomogao da se vrati u sadašnjost (tj. realnost).

Tumarajući tako kroz 1955, on naleće na svoga oca. Martijev otac se zove Džordž – baš kao i junak Velsovog (i Palovog) *Vremeplova*. Zemekis ovim paralelizmom referira na to da svaka generacija prolazi kroz istu priču mukotrpnog sazrevanja kroz vreme.

Marti u 1955-oj, zatiče oca u pravoj voajerističkoj situaciji, kako, sa drveta, dalekozorom gleda kroz prozor u kome se neka devojka svlači. Džordž gubi ravnotežu i pada sa drveta na auto put. Marti u poslednjem trenutku spasava oca da ne naleti pod auto, pri čemu automobil udara njega, te on gubi svest. Ispostavlja se da je za volanom bio Martijev deda sa majčine strane. Martija bez svesti deda odnosi kući, gde se njegova osamnaestogodišnja majka (vođena sindromom bolničarke) zaljubi u njega. Istisnuvši oca iz istorijskog sleda događanja, Marti zauzima njegovo mesto u majčinom srcu. Iskrenost kojom se ovde priznaje edipalna fascinacija krajnje je razoružavajuća. Možda u tome i treba tražiti razlog za fantastičan prijem kod široke publike ovog sineastičkog ostvarenja (*Povratak u budućnost* je proglašen za najgledaniji film te 1985. godine).

## JUČE, DANAS, SUTRA

Pozabavimo se takođe i političkim i ironijskim kontrastom dvaju ključnih vremenskih destinacija koje se obrađuju u *Povratku u budućnost*: 1955. i 1985.

Pedeset peta je godina „sveopšte posleratne“ idile u kojoj bezbrižno vladaju bejbi bum tinejdžeri, rođeni „In the year of ‘39“. Godine 1955, otvaraju se prvi McDonalds restoran i prvi Diznilend! Najgledaniji film te godine jeste Diznijeva animirana sentimentalna priča o ljubavi između dva kućenceta – „Maza i Lunja“, dok je film koji je pokupio najviše oskara – *Marty*, Delberta Manna, po kome naš junak najverovatnije i nosi ime. Muzički posmatrano, 1955. je godina u kojoj rock'n'roll zvanično ulazi na velika vrata pop kulture sa do tada najprodavanijim singlom svih vremena „Rock Around The Clock“, Bil Hejlja. Kralj rokenrola, Elvis Prisli, 1955. godinu provodi još uvek u anonimnosti, uvežbavajući (u „Sun“ studiju) svoj srcolomni nastup, koji će u januaru sledeće godine, singlom „Hartbreak Hotel“, pokoriti muzički svet. Godine 1955, Martin Luter King otpočinje svoju borbu za prava crnačkog stanovništva. Dvadeset-četvorogodisnji Džejs Din gine u automobilskoj nesreći, postavši tako idolom neshvaćene omladine. Putena Merlin Monro, pridržavajući svoju haljinicu na povetarcu u filmu *Sedam godina vernosti*, postaje, upravo tom scenom, instant sex ikona XX veka. TV prijemnici polako ali sigurno ulaze u sva zapadna domaćinstva, te se u Velikoj Britaniji već započinje

sa emitovanjem lukrativnih televizijskih reklama u programu. Na Istoku, takođe polako i sigurno, Sovjetski Savez Varšavskim paktom formira svoj strateški blok.

Godina 1985, već pradžom predstavlja „drugu stranu ove medalje”. Podvodna ekspedicija pronalazi olupinu Titanika. Glad u Africi poprima razmere prirodne katastrofe koje više ni MTV ne može da ignoriše, te organizuje humanitarni LIVE AID koncert za pomoć gladnima u Trećem svetu. Prva medijska zvezda umire od nove, neizlečive bolesti koja se prenosi putem sexa, AIDS-a – Rok Hadson (mačo-zvezda 50-ih, za koju se na kraju ispostavlja da je zapravo gej). Bioskopima haraju Staloneovi izrazito nesentimentalni *Rambo 1* i *Roki 4*. Isto tako, nimalo romantična (Merlinkina karikatura) Madona Luiza Veronika Čikone kreće u ofanzivu na muzičke top liste svojim singlom „Material Girl” i pratećim albumom „Like A Virgin”. (CD-format polako potiskuje vinilne ploče). Kompjuterska korporacija *Microsoft* lansira Windows operativni sistem. Gorbačov, te iste 1985, dolazi na čelo komunističke partije SSSR, nagoveštavajući neumitne promene i početak kraja komunističkog bloka. Tragedije Čelendžera i Černobila tek što se nisu dogodile...

Čini se da 1985. dovodi u pitanje i pokušava da dekonstruiše i redefiniše sve temeljne postulate 1955-e. Nije ni čudo što predstavnik te generacije, na očigled svih nas, nastoji da temeljno dekonstruiše svoj roditeljski par. Marti pokušava da, kroz redefiniciju fundamentalnih odnosa unutar svoje porodice, izađe iz autoritarnog obrasca te tako pronade slobodu za sebe odgonetnuvši istinu o tabuiziranoj tajni ljubavne veze svojih roditelja – kao dete koje rasklapa igračku da bi je ponovo još lepše i bolje sastavilo. On napokon uspeva da se sabere, nalazi Doka koji pristaje da mu pomogne da se vrati u svoje vreme, ali mu pri tom skreće pažnju na to da će, pre nego što ode, morati da ponovo spoji svoje roditelje kako sopstvenu egzistenciju ne bi doveo u pitanje.

Zanimljivo je da Dok iz 1955. ima u potpunosti sedu kosu, kao i Dok iz 1985, iako je sada 30 godina mlađi. Skloni smo da njegovu sedu kosu tumačimo kao posledicu traumatičnog iskustva iz prošlosti. Ukoliko dosledno pratimo nit edipalne price do njenog izvora, možemo lako posumnjati da je u pitanju bila i primalna scena. Potvrdu ovoj tezi nalazimo i u otvarajućem švenku kamere koji nam, među gomilom satova koje ispunjavaju Dokovu kuću, otkriva sat u obliku sove koji se nalazi između dva sata, jednog u obliku mace, i drugog u obliku kuce. Metafora je zaista rečita! I Dokov prvi vremenski eksperiment koji Marti „voajerski” snima kamerom dešava se u „sovino vreme” – 1:15 noću (a otkrivamo

i to da Marti nikada ne spava opušteno, u pidžami, već zgrčen u „punoj ratnoj opremi”: majici, košulji, farmerkama, tregerima...).

Pored sata u obliku sove noćobdije (i Martijevog ručnog sata koji ne radi baš najbolje), još jedan časovnik simbolički prikazuje trenutak osvedočene primalne scene, nakon koje je za Martija i Doka „vreme stalo”. To je veliki sat na gradskoj većnici koji se 1985. nalazi u neispravnom stanju, usled udara groma, još od večeri kada su se Martijevi roditelji prvi put poljubili (1955). Taj sat predstavlja ključno topografsko mesto oko koga se odvija radnja sva tri filma i upravo će Dok snagu ovog groma – koji predstavlja spontani akt ljubomore podignut na meta-fizički nivo, transformisati u snagu ljubavi („Power Of Love”/”Moc Ljubavi”, nimalo slučajno tema filma) koja će kompenzovati nedostatak plutonijuma u vremeplovu, te tako vratiti Martija na „svoje mesto” i u „svoje vreme”. Povezivanje sata na gradskoj većnici prenosnom žicom sa kolima koja jurišaju 88 milja na sat predstavlja filmski trenutak u kome će Kristofer Lojd odati počast svom prezimenjaku, Haroldu Lojdu (komičaru iz epohe nemog filma), viseći nad gradom na kazaljci časovnika poput njega u filmu *Zaštitna mreža* (1923). Dok Dok smišlja kako da sve to izvede, Marti pokušava da se sprijatelji sa svojim mlađanim ocem i nauči ga da bude junak iz majčinih snova, kako bi osvojio njenu ljubav za sva vremena. Naravno, ispostavlja se da to nije nimalo lak posao...

Još jedna očinska figura dovodi se u sumnju tokom filma. To je lik samog američkog predsednika Ronalda Regana. Godine 1985, on je prvi čovek Amerike, a 1955, samo glumac čiji se film s Barbarom Stenvik, *Stočna kraljica Montane* (Cattle Queen Of Montana) prikazuje u bioskopu u kome se, 1985, prikazuje film *Orgija u americkom stilu* (Orgy American Style). Na Martijevu informciju da će Regan za 30 godina postati predsednik, Dok reaguje rečima: – A ko će biti potpredsednik? Dzeri Luis? – (Regan je četiri godine ranije snimio film *Bonzovo vreme za spavanje* (Bed Time For Bonzo), u kome mu je co-star bila čimpanza, zbog čega je malo verovatno da je, te 1955, mogao ikome da predstavlja figuru od autoriteta). Tek kad se susretne s blagodetima video kamere iz budućnosti, Dok će priznati da nije ni čudo što će glumac postati predsednik kad će vizuelna tehnologija toliko napredovati i biti dostupna svakom. (Prihvatiće i komičnu i ozbiljnu stranu očinske figure, umesto što je do tada uporno insistirao na ovoj prvoj.)

Kako bi konačno ubedio svog stidljivog oca da pozove njegovu majku na sudbonosnu igranku, Marti preuzima na sebe zastrašujuću očinsku ulogu, obukavši se u antiradijaciono odelo i predstavivši se u ponoć mrkle noći kao niko

drugi do (na početku naše rasprave pominjani) Dart Vejder. Iako još uvek ne zna ništa o priči koja stoji iza tog imena, budući da se i sam plaši arhetipa očinskog autoriteta, njegov otac reaguje na autoritarni arhetip i ubrzo pristaje.

Nakon nedelju dana raznih peripetija, koje izaziva očev veći konkurent Bif, sa kojim otac hrabro izlazi na kraj, Martijevi roditelji odlaze na ples gde im on sam organizuje ljubavni štimung, svirajući na gitari. Izbor kompozicije koje će im nakon uspešno izvršene misije i njihovog prvog poljubca odsvirati krajnje je indikativan za našu priču. To je Čak Berijeva „Johnny B. Goode” – rok skladba o dečku koji se baš mnogo ne razume u prvu i drugu semiotiku, ali zato maestralno svira gitaru. Johnny Be Good je njegovo ime, ali u ovom kontekstu i opomena Martija samom sebi da „bude dobar”, tj. prihvati svoje roditelje onakvim kakvim jesu i ne meša se više u intimne odnose između njih. Marti se oprašta od njih uz opasku: – Bilo je poučno! – i isto veče uz Dokovu bravuroznu asistenciju – distribuiranje snage groma od 1,21 gigavata u pogon vremeplova (kojom Zemekis pravi omaž serijalu o Frankenštajnu iz 30-ih), odlazi nazad u 1985. Tamo ga očekuje pravo iznenađenje: njegovi roditelji, koji su pre njegovog odlaska u prošlost bili nedostojni divljenja, i kojih se stideo, sada su lepi, pametni i ambiciozni (njegov otac je pretpostavljeni Bifu, a ne obratno). Martijeva „akcija” ih je tako promenila na bolje, odnosno, čisto psihološki gledano: pošto što ih je razumeo i prihvatio kao par, njegovi roditelji su postali sasvim „normalni”. Nakon svog putovanja „iza duge” i povratka iz prošlosti, Marti dobija istu pouku kao i Doroti (*Čarobnjak iz Oza*, 1939), nakon povratka iz Oza: – I’m not gonna leave here ever, ever again because I love you all and... There is no place like home! – Neću vas više nikada napustiti, jer vas sve volim i... Nigde nije tako lepo kao kod kuće.

## IZA DUGE... JOŠ JEDNOM

Novonastalu idilu (kojom se završava prvi i počinje drugi deo trilogije) prekida Dok, upozoravajući Martija da treba da pomogne svojoj još nerođenoj deci koja će „upasti u probleme” za 30 godina. Novi skok kroz vreme, ovoga puta u budućnost, biće u stvari polazište za Martija da još dublje spozna ishodište svojih loših želja, osobina i postupaka. (Pomažuci uspešno svom sinu u 2015. da ne završi u zatvoru) Marti će još jednom dovesti u pitanje romansu svojih roditelja, kupivši almanah sa rezultatima sportskih takmičenja do kraja veka da bi se kladio na njih, dok će almanah i vremeplov, usled njegove nepažnje, na kratko pasti starom Bifu u ruke. Bif će proročki almanah predati samom sebi od pre 30 godina i kladeći se po ovoj knjizi postati bilioner, ubiti Martijevog oca i oženiti se njegovom majkom.



Da bi sprečili nastanak takve alternativne realnosti u kojoj Bif izivljava Martijeve patricidne impulse, Marti i Dok se vraćaju u 1955. u nameri da otmu i unište sportski almanah i sve vrate „u normalu”. Misija se uspešno okončava, ali grom udara vremeplov u kome je Dok i baca ga 70 godina u nazad, u kaubojsku prošlost njihovog malog mesta. Nije na odmet pomenuti i kako se mesto iz koga potiču naši putnici kroz vreme zove: Hill Valley – Brdo Dol (referirajući na to da će čitava dijegeza trilogije antitetički postaviti sve naglavačke, pre no što najzad dosegne pozitivnu sintetsku harmonizaciju kroz sazrevanje glavnog junaka). Doktor Braun, sa oštećenim vremeplovom, zatočen u eri Divljeg Zapada, šalje pismo (koje će čekati na pošti 70 godina) Martiju zatočenom bez vremeplova u 1955. sa instrukcijama o tome gde će vremeplov biti sakriven i uz koje popravke se može opraviti. Marti (u trećem delu) odlazi na Divlji Zapad u 1885. kako bi vratio Doka u 1985, ali se tamo suočava sa frapantnom činjenicom da je Dok tamo sretan i zadovoljan, budući zaljubljen u lokalnu učiteljicu Klaru Klejton (sa kojom deli zajedničku ljubav prema lunarnoj geografiji i delima Žila Verna). Ime „Klara” takođe nije slučajno, jer tek uz njenu pomoć Dokova zamućena spoznaja postaje dekartovski *clara et distincta*, tj. jasna i razgovetna. Dok Braun konačno sazreva (seksualno) i kao lik. Samim tim, on shvata jalovost jurnjave kroz vreme, odlučuje da se skrasi sa Klarom i nalaže Martiju da uništi vremeplov čim se vrati u 1985-tu.

Treba napomenuti da (za razliku od 1955. i 1985.), ni 1885. ni 2015. godina u serijalu *Povratak budućnost* ne kazuju ništa o tome kako je svet zaista izgledao u prošlosti, niti kako bi objektivno mogao izgledati u budućnosti. Za razliku od prve dve vremenske destinacije koje je trebalo ozbiljno shvatiti i obraditi, jer predstavljaju koren i plod veze Martijevih roditelja, godine 1885. i 2015. ostaju tu samo kao balansni *comic relief* (komični odušak) u odnosu na suštinski „tešku priču”, te su predstavljeni u banalizovanim sit-kom manirizmu na koje smo u *western* i *science fiction* filmovima već navikli.

Hill Valley, 1885. izgleda kao da je „preslikan” iz Džon Fordovog filma *Tragači* (Searchers) i Zinemanovog *Tačno u podne* (High Noon). Marti se (saživljen sa ulogom kauboja) čak lokalnom stanovništvu predstavlja kao Klint Istvud, prosipajući fazone koje je pokupio gledajući špageti-vesterne, Serđa Leonea, i vežbajući potezanje iz pištolja (za svoj obračun s Bifovim pretkom) pred ogledalom, citirajući Skorsezovog *Taksistu* (Taxi Driver): – You talkin’ to me? – / – Meni govoriš?

Ni o 2015, tako, ne saznajemo ništa novo, sem da će automobili leteti, što smo već u istom maniru videli u na primer, Ridli Skotovom *Blejd Raneru* (*Blade Runner*). Saznajemo samo duhovito da će se novo-holivudska franšiza isplativo protegnuti i u budućnost, pošto će se u gradskom bioskopu prikazivati devetnaesti deo Spilbergove *Ajkule* (*Jaws*). Savršen marketinški potez za filmsku industriju koja, kroz Zemekisov *par excellance* post-modernistički film odaje samoj sebi počast i tako reklamira samu sebe!

Slede neki od najočiglednijih primera: naši putnici kroz vreme najčešće saznaju ishod svojih postupaka u budućnosti iz novinskih naslova kao u filmu *Gradjanin Kejn* (*Citizen Kane*), Martijev deda se dovikuje sa Martijevom babom i nervozno je zove po imenu: – Stela!! Stela!!! – kao u filmu *Tramvaj zvani želja* (*A Streetcar Named Desire*), Marti poigravajući se kružnim vremenom direktno utiče na romansu svojih roditelja kao Džon Konor u filmu *Terminator*, sam dizajn vremeplova neodoljivo podseća na kola koja vozi Robert Dival bežeci iz represivnog sistema u *THX-1138*, jurnjava sa libijskim teroristima odvija se na istom parkingu, pred istim neonskim natpisom „JC Penney”, kao trka kolima u filmu *Braća Bluz* (*Blues Brothers*), dok veliko finale predstavlja otmica lokomotive i potera za njom kao u filmu *Divlja Horda* (*Wild Bunch*).

Marti se iz 1885. vraća u sadašnjost (ovaj put uz spektakularno guranje vremeplova od strane lokomotive u nedostatku benzina koji bi pokrenuo motor). Tako se najzad Marti koji je hamletovski „ispao iz zgloba vremena” bukvalno i simbolički vraća na prave šine i prihvata stvari onakve kakve jesu: Njegovi roditelji imaju aktivan seksualni život, ima ga i Dok i sad je pravo vreme da se i on pozabavi svojim. Uništava vremeplov, nalazi se sa svojom devojkom, prevazilazi svoju poslovičnu povodljivost, te uspeva da odoli provokacijama lokalne bande koja bi dovela u nezavidan položaj u budućnosti kako njega tako i njegovu porodicu.

## O DEVOJCI

Martijev odnos prema njegovoj devojci Dzenifer krajnje je simptomatičan i u prvoj polovini trilogije odražava njegovu neuporedivo veću fascinaciju sopstvenom majkom nego devojkom. U prvom delu, dok šeta gradom, 1985, sa Dzenifer, Marti se neprestano okreće za drugim ženama na ulici; u drugom delu, on je vodi sa sobom u 2015, kada ona, umesto da mu postane „desna ruka” (*sidekick*), biva bukvalno od-ručena u desno (*kicked-aside*) – ostavljena da spava na ulici, dok on zajedno sa Dokom, obavlja muški posao „spasavanja budućnosti”. U alternativnoj 1985, Marti je ponovo napušta, usnulu na verandi, i odlazi u 1955-

u, ostavljajući je sa nadom da će se njeno okruženje promeniti na bolje ukoliko njihova misija (otimanja sportskog almanaha) bude uspešno obavljena.

Za razliku od Džej Foksa, Tompsonove i F.Vilsona koji u svim nastavcima tumače Martija, njegovu majku i Bifa (čak i njihove predke i potomke) Dzenifer igraju dve različite glumice: Klaudija Vels i Elizabet Su. Želi li nam Zemekis ovde, poput Bunjuela u filmu *Taj mračni predmet želja* (Cet Obscur Object du Desir, 1977.), nadrealistički staviti do znanja da Marti ne primećuje nito jedan od „Evinih likova” svoje Dzenifer dok jurca kroz vreme za majčinom naklonošću? Bilo kako bilo, nakon svog povratka iz 1885, Marti menja svoj nipodaštavajući stav prema svojoj Penelopi. Probudivši svoju uspavanu lepicu diznjevskim poljubcem na verandi, on joj poverava svoju odiseju, uprkos prvobitnoj nameri da je slaže kako je njihovo putovanje u budućnost ona samo sanjala.

Kroz tezu, antitezu i sintezu Zemekisove trilogije, mladi Marti Mek Flaj je najzad (uz greške i ponavljanja) prevladao svoj „mamatatizam” i naučio lekciju. Prihvatio je svoj roditeljski par – odnosno svoj super ego onakav kakav jeste; njegov id (tj. Dok) našao je pravi odušak (uz jasnu spoznaju i pravilno kanalisanje svojih želja), te najzad i njegov ego (tj. on sam) može da raste i razvija se u pravom smeru, jer (kao što mu, sad sasvim racionalni, Dok poručuje na kraju filma) ničija pa ni njegova budućnost nije još zapisana, već će ona izgledati onakvom kakvom je on sam bude kreirao.

## OČINSKA FIGURA

Paralelno sa frejdovskim edipalnom narativom, u *Povratku u budućnost* prisutna je i kohutovska dekonstrukcija klasične edipalne trajektorije. U ovom diskursu, Dok predstavlja prelazni objekt za Martijevu očinsku figuru. Dók je neko ko je kadar da se, i pored podmaklih godina, spusti na Martijev srednjoškolski nivo i sve mu detaljno, teorijski i praktično objasni prošavši sa njim svaku od nedoumica vezanih za prošlost, sadašnjost i budućnost. Dók tako bez pogovora i uvek sa razumevanjem prati Martijeve fantazije, te u jednom trenutku postaje „svemirski letač” iz budućnosti, a u drugom „kauboj” koji pogađa muvu u letu samo da bi se približio svom šegrtu. Dók ni u jednom trenutku zajedničke epopeje (kroz sve četiri dimenzije) nije autoritaran prema Martiju i ne plaši se da bude protumačen kao luckast i komičan. Samo kroz takav opušteni, drugarsko-lakrdijaski („What’s up Doc?”) odnos, Marti i uspeva da reinterpretira očinsku figuru kao pozitivan lik. Na kraju balade, kada Marti najzad sazri i prihvati svog pravog oca učvrstivši se u realnosti, Dok Braun mu otkriva da već ima dva sina

– Žila i Verna, pa mu zato nije bilo teško da shvati Martijeve dečije dileme i strahove. Kao velika ljubomorna sanjalica, Marti se bio pocepao na dva dela: (ozbiljnog sebe i šašavog Doka) i tek kada je shvatio i integrisao oba aspekta svoje ličnosti, on je postao pametan, zabavan i zanimljiv (kao što je to i sam Žil Vern, kada se čita).

Zahvaljujući dobrom i mudrom vodiču, razmetni sin (u „povratničkoj” tročinki) pokušava i uspeva da shvati svog oca vrativši se na stadijum u kome je otac bio mlad i zelen, te u istim dilemama kao i on sam. Prevazišavši tako edipovski konflikt na način Odiseja i Telemaha (ili Harisona Forda i Šon Konerija u trećem delu *Indijane Dzonsa*) oni prihvataju jedan drugog sa svim vrlinama i manama, uz poštovanje generacijske razlike i postaju ne samo otac i sin, već i prijatelji – životni oslonac jedan drugom. Zemekis tako elegantno vrši subverziju kanonizaovanog holivudskog antagonizma na relaciji ota-sin, etabliranog u Lukasovoj: Dart Vejder vs. Luk Skajvoker, ili Dzon Burmanovoj: Kralj Artur vs. Mordred (*Excalibur*) varijanti, te nudi humano razrešenje edipalnog konflikta.

Vođen iskrenošću Zemekisove priče o tegobnom putu sazrevanja adolescenta u savremenom društvu, gledalac, očaran vizuelnim efektima filma, zaranja u estetsku iluziju. Suspendujući cenzuru nad svojom filmom-animiranom fantazijom, gledalac potpada u zavodljivu ubeđenost da i on sam kontroliše i usmerava narativni i ne-narativni (čisto vizuelni) proces filmske priče. Identifikujući se tako sa glavnim protagonistom, gledalac ima mogućnost da proživljava i prorađuje svoje edipalne fantazije koje su filmskom naracijom dovedene iz predsvesnog do svesnog nivoa ličnosti. To što glavni junak na kraju ipak uspeva da prevaziđe svoje edipalne nedoumice i lutanja, i da nađe zrelo rešenje za antitetičku polarizaciju ljubavi i mržnje u edipalnoj priči, ne izaziva samo katarzički efekat, već takođe nudi pragmatično uputstvo kako da subjekt, raciom, spozna i ovlada iracionalnim snagama u sebi. U tom smislu, ova Zemekisova trilogija je paradigmatična i preporuka kako tinejdzerima tako i starijima koji još uvek nisu „apsolvirali” edipalnu tematiku.

Back To The Future Trilogy (1985/89/90)

Produkcija: Universal Studios

Režija: Robert Zemeckis

Scenario: Robert Zemeckis, Bob Gale

Fotografija: Dean Cundey

Montaža: Arthur Smidt, Harry Keramidas

Kostimi: Joanna Johnston

Specijalni vizuelni efekti: Industrial Light And Magic  
Producent: Steven Spielberg  
Uloge: Michael J. Fox, Christopher Lloyd, Lea Thompson, Crispin Glover,  
Thomas F. Wilson, Mary Steenburgen  
Muzika: Alan Silvestri  
Ukupno trajanje: 337 min  
Žanr: Naučno-fantastična komedija

### Literatura:

- Back To The Future Trilogy DVD Box-set, Zagreb, 2002.  
Bernink, M. & Cook, P. *The Cinema Book*, London, 2000.  
Brenner, C.M.D. *An Elementary Textbook Of Psychoanalysis*, New York, 1974.  
Dakovic, N. & Stojanovic, D. *Leksikon filmskih teoretičara*, Beograd, 2001.  
Filmske sveske XVIII, broj 3. Beograd, 1986.  
Freud, S. *The Ego And The Id*, New York, 1962.  
Freud, S. *An Outline Of Psychoanalysis*, London, 1961.  
Hol, K.S & Lindzi, G. *Teorije ličnosti*, Beograd, 1978.  
Gavrić, T. *Metode filma*, Beograd, 1991.  
Gronemeyer, A. *Film A Concise History*, New York, 1998.  
Hayward, S. *Cinema Studies – The Key Concepts*, New York, 2000.  
Karney, R. & Fienler J.W. *Cinema Year By Year 1894-2002*, London, 2002.  
Kohut, H. *Budućnost psihoanalize*, Beograd, 2001.  
Kohut, H. *Psihoanaliza između krivice i tragizma*, Beograd, 1999.  
Kris, E. *Psihoanalitička istraživanja u umetnosti*, Beograd, 1970.  
Mec, K. *Ogledi o znacenju filma I i II*, Beograd, 1973/78  
Mec, K. *Jezik i kinematografski medijum*, Beograd, 1975.  
*Microsoft Cinemania 97*  
Mulvey, L. *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, *Screen*, 1985.  
Sabin, R. & Newton, M. *The Movie Book*, New York, 2001.  
Smirnof, V. *Psihoanaliza deteta*, Beograd, 1970.  
Sofokle, *Car Edip (Grčke tragedije II)*, Beograd, 1994.  
Stojanovic D. *Teorija filma*, Beograd, 1978.  
Tanitch, R. *Blockbusters!* London, 2000.  
Zivkovic, Z. *Enciklopedija naučne fantastike (vol. II)*, Beograd, 1989.

*Ključne reči:*

Edipov kompleks, post-modernizam, film i istorija realnog sveta

Mladen Kalpić

**RESOLVING OEDIPAL COMPLEX IN ROBERT ZEMEKIS'S  
"BACK TO THE FUTURE" TRILOGY**

*Summary*

*Back To The Future* trilogy (1985/89/90) by Robert Zemeckis, represents a rare kind of blockbuster movie that wittily deals with Oedipal complex and its successful human resolution. This short case study attempts to trace and explain psychoanalytic cornerstones of the film, mainly through the theories of Sigmund Freud and Heintz Kohut. At the same time, *Back To The Future* is a post-modernistic film *par excellence* that takes us (as the real rollercoaster Time-Machine) all the way through the cinema's first 90 years, carrying, in its anagramic verbo-visual structure, the very codes of silent comedies, „Hammer” horrors, spaghetti westerns, social dramas, teen flicks and groundbrakeing sci-fi's. With its stunning (Oscar nominated) screenplay and visual effects, it offers not only a delightful instant psychotherapy to its viewers, but a free lesson in film history as well.