

(Поводом телевизијског серијала „Изгубљени“)



Људско стваралаштво, поред његових есетско-етичких димензија, не представља само одраз времена и околности у којима настаје, већ, у својим крајњим думетима, поседује и способност да иступа «изван свог времена» и предњачи у односу на друштвену стварност. Различите стваралачке форме неретко умеју да «најављују» дубинске промене и долазак нових епоха током развојних фаза културно-цивилизацијских творевина и најшире светске историје. У прилог овој тврдњи сигурно нема боље и очитије илустрације од развоја западне цивилизације од средњовековља до савременог доба: практично све историјске, развојне етапе Запада «пројавиле» су се у култури знатно пре него што су се «отелотвориле» као друштвена збиља, обрћући наглавце (заправо – усправљајући на ноге) тврдње да друштвена надградња израста, како би то рекли марксисти (и не само они), из друштвене базе као носиоца, основе историјског «развоја».

Погледајмо како ствари заиста стоје. Петрарка и Ћото својим делима неколико генерација раније, упркос зрелом средњовековном окружењу, најављују ренесансни *Quattrocento*

. Епоху барока више од пола века раније «призива» китњаста «барокна» музика и опера («Дафне» још 1597. године). Рембрант тј. холандска сликарска школа «не припадају свом времену» већ најављују будуће прерастање трговачких поморских сила у «портрет грађанског друштва», баш као што Милтон антиципира пуританску империју Британаца, а осамнаестовековни песници

Sturm und Drang

-а романтизам као постреволуционарни, супротни пол просветитељству, што је «завладао» у првој половини деветнаестог века. И са савременом постмодерном епохом је тако: она је стваралачки «најављена» још на почетку 20. века, пре свега у сликарству, кроз кризе у представљању стварности (Сезан, дадаизам, кубизам) и њеној «креативној деконструкцији» (апстрактно сликарство) све до концептуалистичког напуштања, одустајања од самог естетског процеса. Зато, ко жели да «нађуши» свет 21. века који постепено настаје пред нама, нека се окане постмодерног теоријског мистификовања и његових продуката који се саплићу у плићацима вишесмислености, и погледа митологију масовне културе настале од половине 20. века наовамо. Код ње, пре свега у популарној музици у њеном адолецентном субкултурном и контракултурном бујању (1955-1990) са својим жанровским изданцима, као и филму, савременим електронским медијима и компјутерским анимацијама, леже путокази будућности синкретичке епохе која надолazi

након пресахнућа модерног доба.

Понекад су и целе епохе умеле бити претежно «најављене» у једној уметничкој изражајној форми. Рококо, својим стилем одевања и помпезног живљења, потпуно је «позоришна» епоха, тако да није нимало чудно што се историјски и завршио у револуционарној «драмској представи» чији су главни актери, попут Маре, Робеспјера и Дантона, потпуно Шекспировски ликови; баш као што је барок, пре свега, био «музичка орнаментика»; деветнаести век, са својим различитим фазама, био је литерарно-романсијерска, а двадесети век аудио-визуелна епоха.

Неретко је стваралаштво појединаца толико «продорно», да предњачи век, па чак и више њих над «својим» добом. Њихово «ходање испред», које по правилу представља резултат укрштања најмање два утицаја [1], накнадно им је обезбедио патетични и данас бескрајно злоупотребљени епитет «генија». Ђордано Бруно, централна фигура ренесансног окултизма, не само да је својим учењима антиципирао Лајбница и Спинозну монатологију, па и просветитељски пантеизам, него је кроз теорију о «свемирском етру» «доскочио» дотле где је у 20. веку стигао тек Анштајн са својом теоријом релативности. Монтењеве есеји у својој рационалности најавили су скептичну софистику осамнаестовековног просветитељства; Паскал, тај надарени математичар и творац првог калкулатора, својим религиозним «Мислима» трансцендирао је доба научне егзактности 17. века и досегнуо до кјеркегоровског егзистенцијализма и модерне психологије. Ниче пак, као полудели пророк савременог нихилизма, није, својим афористичним стилем и дубинском језичком анализом, суштинска «претеча» постмодерне – он постмодерну заправо прескаче, дотичући својим дионизијством и псеудомесијанским *Заратустром* пост-постмодерну гнозу.

О могућностима острва....

Примери савремене визуелне поп-митолошке продукције су бројни. У њих спада мање-више све што добија иконични статус у савременој популарној култури. Али, они који чине тај «искорак испред» у надлазећу епоху јасно видљивим, уобличеним, интензивнијим, ипак су још увек ретки, и баш зато врло уочљиви, јер готово преко ноћи добијају култни статус у популарној култури. Нимало чудно: хватајући, често и несвесно, надлазеће координате епохалних кретања, они «погађају у жицу» публике која се клати између естетике постмодерних интерпретација и цитата и «новодобског» порива ка холистичком, свеобухватном приказивању стварности.

Телевизијска серија «Изгубљени» (Lost) у продукцији Еј-Би-Си-ја је прототип, један очигледни пример «искорака испред» о коме на овом месту говоримо. Тај високобуџетни и вишеезонски «драмски серијал» који прати судбине преживелих путника након пада авиона на мистериозном тропском острву на јужном Пацифику, тешко се може жанровски сврстати. «Изгубљени» у себи спајају, или боље речено, надилазе, све савремене филмско-телевизијске жанрове – драму, породичну серију, авантуру, фантастику, хорор, трилер... Прве асоцијације које серијал «Изгубљени» (Lost) буди јесу да он представља «укрштање» Робинзона Крусоеа, Голдинговог «Господара мува», популарног риалити шоуа «Survivor» и култне тв-серије из шездесетих година «Гилиганово острво». Но, оно што је «Изгубљенима» дало скоро тренутни, еуфорични култни статус ((милионске фанове [2], бројне награде (Емијева награда, Златни глобус, награда Британске телевизијске академије), романе, компјутерске игре, стрипове, рекламе, поп песме), «цитирање» у другим медијима и колоквијалном говору

[3]

, и направило праву «Lost» митологију, лежи управо у синкретичком третирању «идеје острва» и односу на своје историјске, западно-модерне и постмодерне претече.

Острво као идеја у модерној епохи насталој након западњачког средњовековља, представљала је поље многих отворених могућности. Од поимања острва у предмодерним традицијама које га сликају као симбол рајског боравишта, то јест потенцијалног повратка у духовно средиште, у оно исконско, а на кога се доспева након пловидбе, после животног пута кроз хаотичност постојања (узбуркано море) [4], раномодерне утопије, попут Морове и Кампанелине, по правилу своје савршено, рационално и просвећено друштво смештају на удаљена острва. Острва затим постају и стварно место реализовања утопијских замисли људског ума – они су простор на коме се изражава моћ секуларизованог и организованог западњачког противтрадиционалног рационалитета, то јест надмоћ цивилизовања над неукроћеним светом. У лику предузимљивог «френклиновског» Робинзона Крусоеа, представника средњосталежне «грађанскости» са својим практичним активизмом, роман Данијела Дефоа јасно поручује да је модерна, самосвесна и еманципована индивидуа са својим способностима и практичним разумом та која, упркос својој самости, уме и може да креира колонијалну утопију на острву кога претвара у приватни посед, то јест да она на њему зна како да створи свет по својој мери. Међутим, како остваривање утопије на острву (није ли цео свет претворен у колонијалном освајању и модернизацији у повезивање острва на којима се реализује грандиозна цивилизацијска утопија?) почиње и да показује своје ружно, па и бесмислено наличје, модерни романтизам «пројектује» у идеју удаљеног острва и представу о уточишту. Тако авантуристичка потрага за пустим, непознатим острвом препуним тајни (Верново «Тајанствено острво») или скривеног блага (Стивенсоново «Острво са благом») постаје израз ескапизма, насупрот индустријском, грађанском друштву и у исто време неисцрпна тема западне књижевности, односно, маште и жеља западњака у којој се сустичу његов разум и воља. Затим, у времену након светских ратова и открића атомске енергије, у роману Вилијама Голдинга «Господар мува» кроз

причу о преживљавању деце на пустом острву која се враћају у друштвени трибализам, острво постаје и простор у коме се у дометима савремене цивилизације препознају сукобљавања свесног и несвесног, деструктивног и солидарног, дивљег и културног

[\[5\]](#)

, односно, место где се, поред «спољашњих» радњи, врши и преиспитивање оног «унутрашњег», субјективног. Од тада острво представља, поред места авантуре и забаве, и простор егзистенцијалистичке запитаности која поступно води од бачености у свет до постмодерног суочавања са бесмислом и суштинским недопирањем до «Другог», те покушаја хватања за сламку спаса у виду биотехнологија, тј. генетског инжењеринга и клонирања. И онда, након исцрљености постмодерних «могућности острва» (Уелбек), изгубљени постмодерни човек долази до «Изгубљених»

Острво изгубљених душа

Преживели путници лета «Oceanic 815» из Сиднеја за Лос Анђелес обрели су се, након пада, на наизглед пустом, рајском јужнопацифичком острву препуном тајни и изазова. Они представљају шаролику екипу постмодерних, савремених индивидуа које покушавају да у новонасталим околностима преживе, удоме се, организују и некако допру до спасења што води са (не)гостољубиве тропске обале назад до познатог света. Међу њима има и успешних хирурга и пропалих рок звезда, и брачних парова са дубоко поремећеним личним односима, и трудница, и превараната, и осуђеника, и војника, и чудака, и размажених богаташа и обичних момака из предграђа, али и добитника на лутрији која им је драстично (нагоре) променила живот.... Јасно је да њихови пређашњи животи и репутације на чудноватом острву готово да ништа не вреде. Тек понеке способности и знања полазишта су у борби за опстанак, недовољна за суочавање са „Пандорином кутијом“ што садржи тајне живота која се пред њима на острву отвара.

У покушају да опстану и успоставе контакт са спасиоцима, на острву се из дана у дан «Изгубљенима» дешавају чудне, језиве и мистериозне ствари. Не само да група «Изгубљених» открива да на острву није сама, да се на њему, дубоко у џунгли, налази нека мистериозна сила, већ да острво настањују непознати и непријатељски настројени житељи, названи «Други», превођени Бенцамином Линусом, врхунским манипулатором и високоинтелигентним чудаком психопатског душевног профила. Осим тога, острво је прошарано напуштеним склоништима, складиштима и објектима научно-истраживачке корпорације «Дхарма иницијатива» које скривају, али и откривају тајну историју острва која се тиче истраживања постојања великих концентрација електромагнетних сила на њему што доводе до појава са оне стране рационалне замисливости (не само у простору, већ и у времену), и промичу људске судбине преко домета егзактних наука и позитивистички настројеног «здравог разума».

Како се радња серије «Изгубљени» развија, открива се не само да преживели путници лета 815 нису ту «случајно», да мистериозно острво усмерава појединачне судбине сваког од ликова серије, већ и да свако од њих носи са собом и неке тајне из свог претходног живота, које на острву могу да дођу до свога разрешења и промене им будућност. Томе је прилагођена и структура саме серије која се у свакој епизоди усмерава на по једну личност у хоризонтالي прошлост-садашњост-будућност, са бројним и преокретима (cliff hanger, у стручној терминологији) који појачавају «саспенс» током развијања саме приче. Преокрети унутар основне радње понекад су доведени до претеривања, има и непотребног празног хода и дигресија не би ли се квантитативно заокружила прича која се протеже на шест сезона серијала. [6] И поред тога, радња «Изгубљених» је, ако је континуирано пратите и не изгубите њену нит, заразна и опчињавајућа.

«Изгубљени» су заиста телевизирана «авантура свих авантура» која прераста све жанрове користећи постмодерни израз (уз мноштво референци из популарне и класичне културе [7]), и при томе функционише на више нивоа. Сама радња, развој приче представља тек површину испод које се, за оне пажљивије и упућеније, крије литерарни и филозофски подтекст.

Из тог разлога и ликови и њихово развијање током серијала измичу координатама холивудске и високе тв-продукције, постајући посве неочекивани. Актери серије се трансформишу у различитим фазама авантуре у разноврсним правцима. У измењеним, изненадним ситуацијама, они не само да мењају своје «фиксиране» позиције добрих, мање добрих или лоших ликова, већ им нови догађаји или околности дају нови угао на гледање пређашњих сопствених и туђих радњи и ставова, отварају другачије перспективе и интерпретације, не оне само рационалне, већ и оне пред којима често уме да «стане памет». Интуиција, визије, осећања, исправна и погрешна убеђења, све ово води «изгубљене» у суочавање са изазовима што изискују потребу за новим изборима којима се разобличавају или разрешавају пређашњи унутрашњи и спољни конфликти, некада на исправан, а некада на погрешан начин. Управо последице намерних или случајних дела (и недела) кроз надолazeће епизоде «Изгубљених» непрестано доносе нова сазнања, али у исти час отварају и нова питања, повећавају неизвесност и доводе до све невероватнијег развијања приче, само филмски «компресовано», сировије, брже, фантастичније и наивније него у стварном животу. Аналогије између различитих животних ситуација, нумеричке подударности што указују на скривени смисао и везе између људи и догађаја, немоћ разума пред комплексном стварношћу, али и прекорачење интуиције што води од заблуде у фанатизам, заваривање, али и путоказ који пружају осећања што уплићу слободу избора са судбином у мозаик живота, све нам то указује да «Изгубљени» уопште нису само телевизијско постмодерно и постжанровско забавно поигравање са «пострационалном» авантуром, већ нешто

знатно, знатно више од тога.

Зато се између и унутар носиоца радње «Изгубљених» не дешава само «голдинговска», егзистенцијалистичка борба подвојености између човечности и борбе за одржање, заједништва и дисфункционалних личних односа, емпирије и субјективног, љубави и мржње, чак ни безброј пута у холивудској продукцији до баналности доведеног надметања позитивистичке рационалности и откровења вере. Ништа од свега тога – мада сви опозити што их серија потцртава моћним визуелним ефектима кроз контрасте светлости и таме (још од увода у сваку епизоду, па до завршне шпице) не указују само на дуализам и одвојеност, већ на пут који води ка њиховом уклапању у целину која има смисао на свим нивоима, и личним и међуличним, и објективним и субјективним, и природним и натрприродним. «Изгубљени» зато нису постмодерна, већ синкретички учена, «неоалександријска» гноза после постмодерне, додуше преточена у конвенције дуготрајне телевизијске забавне продукције по чијим правилима игра и са којима се у исто време, врло интелигентно – поиграва.

Изгубљени и пронађени

Сви дубљи слојеви испод и унутар авантуристичке приче говоре нам у прилог «искораку из постмодерне» који садржи серијал. На симболичком нивоу сценаристи «Изгубљених» (трио Абрамс, Линделоф, Бендер) кроз ткање приповести, једва приметно врше рекапитулацију идеје острва у западној модерни и постмодерни.

Ликови «Изгубљених» почињу као Робинзони, савремени западњаци који се суочавају са тајанственим окружењем на кога покушавају да одговоре «релно», практично и рационално, специјализовано и организовано. Узалуд и недовољно, признаће убрзо, макар и невољно, сами себи. Тајне су не само око њих, него их пре свега они са собом и у себи доносе. Због тога их острво суочава не само са «Другима» као постмодерним туђинима, непријатељима, не само ни са међусобним конфликтима и различитим животним приступима, нити, као у «Господару мува» са разумски схваћеним друштвеним и, насупрот њима, себичним поривима, већ пре свега – са најдубљим самим собом, чиме се у серији полако приводи крају и затвара круг модерне авантуре западњака. Суочавање није рационална рефлексација, није ни само психолошко-емотивни захват, већ, како серија открива, целовито животно сусретање са собом и догађајима који се пред појединачне личности стављају и које ове у потпуности не разумеју чак (или пре свега) када мисле да их разумеју. Спољашњи догађаји дају путоказе унутрашњим дилемама и искуствима, који, опет, након унутрашњих одлука, добијају своје оспољење и крче пут даље у истовременој, двострукој авантури – оној спољној и оној унутрашњој. За своје

одлуке и дела «Изгубљени» морају да користе и разум и вољу и емоције и интуицију, као и практичне способности. Пред мистеријама у којима се додирује постмодерна наука и непатворена мистика ипак ништа од свега тога није довољно, јер «двострука авантура» стално доноси нешто ново и неочекивано, али ипак смислено, на вишем, недокучивом нивоу наспрам људске рационалности и «просвећене» цивилизованости у којој су до пада авиона «Oceanic 815» путници живели.

Сценаристи, потпуно свесно и намерно, у именима ликова и њиховим ролама у супер-авантури, као да желе да кроз масовну поп-продукцију симболички затворе просветитељску, модерно-постмодерну епоху. Наиме, главне личности у «Изгубљенима» по правилу имају имена која представљају референце на западно просветитељство, односно модерну епоху. Што је још битније, сви они у серији имају особине и улоге *супрот не* од

својих знаменитих филозофских и литерарних «претеча». Џон Лок (у сјајној интерпретацији Тери Квина награђеној ЕМИ-јем 2007. године), инвалид у колицима и службеник у фабрици кутија, на острву не само да чудесно прохода, већ се претвара у мистичног ловца и харизматичног лидера «Изгубљених» који је прави антипод сензуалистичкој «*tabula rasa*» британског просветитељско-емпиристичког филозофа истог имена. Кејт Остин, жена-одметник од закона, сушта је супротност филозофу Џону Остину, правном позитивисти бентамовског, утилитиристичког усмерења. Дебели Хуго Рејес, малерични «добитник» на лутрији, наличје је Хугу Гроцијусу, творцу модерног, вестфалског међународног права; Ентони Купер, преварант и лажни отац филмског Џона Лока који му уз помоћ емоционалне манипулације краде бубрег и претвара га у инвалида, црнохуморна је сенка Ентони Ешли Куперу, британском политичару и ментору «правог» филозофа Џона Лока, баш као што је и наоружана, полу-луда «амазонка» Данијел Русо (у извођењу Мире Фурлан) контраст у односу на замисао «доброг дивљака» Жан Жак Русоа, или као што је видовити, јуродиви и «пробабилистички» Дезмонд Хјум опозит у односу на филозофа Дејвида Хјума, оца модерног каузализма. Докторка Џулијет Берк представља референцу на филозофа Едмунда Берка; Данијел Фарадеј на физичара Мајкла Фарадеја; несигурни Бун Карлајл на мешавину Данијела Буна и романтичарског глорификатора херојства, Томаса Карлајла; Елоиза Хокинг на физичара Стивена Хокинга и Елоизу из приповести о Абелару; Џон Минковски на математичара Хермана Минковског, Шарлота Стаплес Луис на писца «Алисе у земљи чуда», мангуп и преварант Џемс «Сојер» на Твеновог Тома Сојера. И код вођа «Других», Бенџамин Линус и Ричард Олперт, иста је прича: први представља комбинацију Бенџамина Френклина и атничког «полубога» Линоса

[\[8\]](#)

, а други паралелу са хиндуистичким «*new age*» гуруом Рам Дасом чије је право име било – Ричард Олперт.

Као што симболичко противпостављање у односу на доба модерности није тек постмодерно поигравање, већ дубоко смислен акт сценариста, ни религијски садржај

серије није тек «new age» бућкуриш, какав се може наћи на сваком кораку у холивудској или телевизијској продукцији (Supernatural, Heroes, раније X-Files и сл.), која фасцинацију филмским специјалним ефектима дели са одушевљењем за «натприродним» специјалним ефектима – од астрологије и «ченелинга» до нумерологије и телекинезе, при том избегавајући да под знак питања стави унутрашњост постмодерне индивидуе која практикује ову и овакву «духовност». «Изгубљени», пак, врве од религиозних референци вешто уклопљених у приче о појединим ликовима из серије, али, паметно и непретенциозно, не стреме у правцу некаквог телевизијског екуменизма већ, из различитих верских углова, самом причом додирују централно питање односа људске слободе избора и судбине, као и интеракције слободе и детерминисаности иза које стоји смисао виши од појединачног људског постојања. Тако се у «искораку напред» из постмодерне у «Изгубљенима» реконституише хришћанско учење о Промислу као вишем смислу што стоји иза односа намере и случајности, слободе и датости, оног Промисла који усмерава догађања у вишедимензионалној стварности ка своме циљу и испуњењу, есхатону, не само у општесвестком, већ и сваком личном, појединачном случају.

На тој тачки лежи и главни квалитет серије «Изгубљени» што од физичке – прераста у метафизичку авантуру. Свака од главних личности «Изгубљених», како смо већ рекли, кроз дела и одлуке не само да врши превредновања себе и своје прошлости што отвара ненадане путеве напред, у будућност, већ пре, и изнад свега доводи до коперниканског обрта спознајом да су «изгубљени» у ствари *били изгубљени у постмодерном, обичном и свакодневном свету пре свог авионског пада*

, свету свима нама добро знаном, у коме свака личност носи у себи и свом животу бројне терете и тајне. Моменат «катастрофе» у виду пада авиона на пусто острво тако постаје не догађај када су се «изгубили», већ када су, у невероватним и веома тешким околностима, добили од острва као микросвета шансу да буду «пронађени». Пут «проналаска» је дуготрајан и вишесмеран, непредвид у доброј мери и метафизички у крајњем случају, али је исправан начин да «изгубљени – пронађени» прођу кроз њега несумњиво само онда када они живе и делују у духу заједништва, другарства, несебичности и поверења, постајући од проблематичних и слућених индивидуа «обичног» савременог света, не само јунаци, већ праве, одистинске личности.

[1] Психолошко-конструктивног и оног другог - нихилистичког, а у спрези са утицајем стања у окружењу и супротстављања њему како би се ово превазишло; никако и никада подилазећи постојећем стању ствари.

[2] У просеку сваку премијерну епизоду «Изгубљених» само у САД гледало је између 15 и 20 милиона гледалаца. Међународни култ обожавалаца «Изгубљених» у жаргону се

назива «Losties» или «Lostaways». Он има своје скупове које организује телевизија Еј-Би-Си, бројне интернет сајтове и форуме, укључујући и своју Lostpedia-у, те читаву продукцију прича и видео клипова обожавалаца, транскрипта дијалога свих епизода, као и звучних и визуелних записа за мобилне телефоне. До сада су издата и три романа који развијају побочне радње напоменуте у појединим деловима серије и то од стране великог и моћног издавача «Hipperion Books» кога поседује корпорација Дизни.

[3] У САД нпр. не само да се синтагме «лет 815» или «Oceanic 6» користе у свакодневном сленгу као нешто опште познато, већ се и читаве кључне реченице из серије цитирају у свакодневним ситуацијама, као нешто крајње «cool».

[4] Нпр. хомеровско поимање острва Сирије и хиперборејске Туле, толтечко Азлатана, хиндуско Светадвипа, кинеско острва блажености Зуанг Зи, јапанског отока Ава, те симболике посмртног путовања преко воде до «оностраног» код Келта, Нормана...

[5] Дечије поделе у две скупине-племена око два централна лика, Ралфа и Џека, имале су за намеру да симболизују дилеме модерног света и сукобљеност две стране људске природе, хумане, стваралачке и оне друге тамније, дивљачке и разарачке, које се преплићу и надмећу. Поменута дилема није први пут обрађена код Голдинга: његова претеча и директан узор био је Балантајнов роман «Корално острво» (1857) који, додуше, није имао дубљих антрополошких претензија мимо приповедања авантуре.

[6] До сада је емитовано пет сезона серије са укупно око стотину епизода. Шести, завршни серијал емитује се од јесени 2009. до пролећа наредне године, када ће све коцкице сложеног мозаика који творе «Изгубљени» бити сложене.

[7] Од популарне музике између шездесетих и деведесетих, преко књижевности, од Достојевског до Стивена Кинга, физике од Њутна до Планка и Шредингера, филма од тв-сапуница до култних холивудских блокбастера, па све до старозаветних и новозаветних алузија, анаграма, античке митологије, оријенталног мистицизма и практично целе западне филозофије са акцентом на Просветитељство 18. века.

[8] Линос, латинизирано Линус, у грчкој митологији било је име три Аполонова сина: првог, који је од стране Аполона убијен јер се са њим надметао; другог, кога је родила

Острво дана сутрашњег

Пише: Саша Гајић
среда, 12 август 2009 13:00

Псамате, ћерка краља Аргоса, што га је, налик миту о Едипу, сакрила од оца предавши га пастирима да би га у поодраслом узрасту растргли пси; и трећег, који је подучавао свирању Орфеја и Херкула, све док га овај потоњи није убио ударцем лиром.