

Бојан Жикић, Владимира Илић*

Одељење за етнологију и антропологију,

Филозофски факултет Универзитета у Београду

СТРАХ ОД НАУКЕ И СТРАХ ОД НАЦИЗМА У АМЕРИЧКОМ ЖАНРОВСКОМ ФИЛМУ¹

Апстракт: Страх од науке јавља се као чест мотив жанровских филмова – нарочито у научној фантастици и хорору. У питању је културно конструисан и посредован страх, наравно, који се заснива на томе да би одређена научна сазнања или технолошке иновације могле бити употребљене не на корист човечанству, већ у сасвим супротном смислу. Титулари такве употребе обично бивају појединци чији су филмски ликови моделовани на основу културне представе о „лудом научнику“. Нема „луђег“, односно опаснијег научника од нацистичког. У филмовима у којима такви научници поседују напредна знања, страх од науке повезан је са страхом од нацизма као политичког, то јест друштвеног покрета, а који се види као претња западној цивилизацији и људском свету уопште. Страх од науке појављује се тада у жанровском филму као страх од нацистичке науке, а његово (над)културно произвођење врши се на основу садржаја културне представе о нацистичком научнику, што разматрамо на основу филмова „Момци из Бразила“ (1978) и „Нацистичка база из утробе земље“ (2012).

Кључне речи: антропологија, страх, филм, наука, нацизам.

Увод

Америчком жанровском филму² припада значајно место међу средствима културног посредовања, односно комуницирања страха. Културна комуникација која се остварује жанровским филмовима заснована је

* bzikic@f.bg.ac.rs, vladimira.ilic@f.bg.ac.rs.

1 Резултат рада на истраживачким пројектима 177018 и 177035, финансираним од стране МПНТР РС.

2 У даљем тексту, када кажемо „филм“, мислимо на амерички жанровски филм, ако није наведено другачије.

на општим културним представама, увреженим ставовима и свима јасно препознатљивој, то јест дељеној симболици, тако да се може рећи да произлази из опште културне компетенције и да је намењена, заправо, целокупном друштву као потенцијалној циљној групи за поруку која се преноси њом. То значи да се филму може приступити као културном комуникативном средству које изражава и преноси одређене ставове и поруке настале у оквиру ширег културног контекста у којем је настао филм. Тај контекст дефинише његово примарно циљно тржиште, односно публику којој је намењен и за коју се претпоставља да ће учествовати у културној комуникацији која се остварује на такав начин, а на основу искуства живота у датој социокултурној средини.

Имајући у виду то, да амерички филм представља вероватно најкомуникативнији део популарне културе у повесном смислу, односно да допире најдаље у превазилажењу оригиналног контекста настанка и да има најширу могућу публику, која компетенцију за учествовање у таквој врсти културне комуникације и стиче на основу филмофилског искуства. Као такав, посредује културне феномене или културне погледе на одређене феномене који су настали у посебном – северноамеричком – социокултурном контексту, али последице тог посредовања у смислу надкултурне комуникације такве су да о његовим предметима не може више да се говори као о културним производима једне средине (упор. Жикић 2012; Kovačević i Ilić 2016, 220). Они постају укључени у културну спознајност и сазнајност свих оних људи који учествују у датом виду саобраћања (гледањем филмова), без обзира на изворишно културно порекло тих људи, или на њихове стварне социокултурне афилијације у сопственим окружењима.

Превазилажење оригиналног контекста настанка филма дешава се и у погледу самог садржаја, а онај његов елемент који нас овде занима јесте културно обликован страх и његов предмет. Комерцијални филмови америчке продукције показују се као средства посредовања садржаја којима су обухваћене поруке о томе да поједине опасности које дотичу америчко друштво³ потенцијално или извесно представљају претње за друга, поједина друштва или чак читав свет⁴. Тиме предмет страха, иако у великој мери директно завистан од историјског тренутка и социокултурног контекста (в. нпр. Bourke 2005; Ilić 2012; 2013), бива „делокализован” и у временском смислу до извесне мере неомеђен, чиме се експлицитно формулише порука да је разлог за страх реалан како за контекст настанка филма тако и за оне ван његових граница. Као релевантни примери намећу се филмови који за тематику узимају тероризам, мањег или већег интензитета актуелан као претња америчком друштву већ више деценија

3 Било у реалности или само у филмском приказивању или, пак, у оба.

4 Поред филмова који су предмет анализе, одличне примере предствљају филмови „Опсада” <https://www.imdb.com/title/tt0133952/> и „Предаја” <https://www.imdb.com/title/tt0804522/>; за њихову анализу види Ilić 2013.

(в. Пић 2013, 144), али и они филмови који, иако са знатно мањом тематском актуелношћу, користећи се готово истоветним наративним обрасцима, формулишу страх од нацистичке науке, то јест повратка нацизма као последице криве употребе науке.

Страх од науке на филму

Жанровски филмови, попут научнофантастичних или хорора, појављују се као посебно погодни преносници културних представа о страху (Kitzinger 2010). Један од најчешћих страхова којима се баве такви филмови јесте страх од науке – односно од науке која креће наопако или: од погрешне употребе науке. Оно што је заједничко науци и филму јесте да оквир њиховог настанка представља западна цивилизација. У смислу културног феномена, страх од науке у западној цивилизацији претходи филму. Његовом првом артикулацијом, у смислу дефинисања даљег бављења њиме у књижевности и на филму, можемо сматрати „Франкенштајна” Мери Шели, чији поднаслов „Модерни Прометеј” јасно сугерише то, да ужасне ствари могу да представљају (нус)производ или сапутника људског превазилажења граница које му намеће природа његовог постојања, (в. нпр. Jurcic and Marchalik 2017, Bishop 2006). Оценимо ли науку управо као превазилажење граница природе и услова људског постојања у сазнајном, спознајном, чињеничном, практичном, техничком и технолошком смислу, можемо рећи да проблематизовање страха од ње представља проблематизовање померања граница не само људског знања, већ и услова постојања у материјалном, али и у етичком погледу. Основним предметима таквог страха, дакле, треба сматрати последице научног сазнајног и техничко-технолошког развоја по моралност, друштвене и културне вредности, норме и организацију.

Страх од науке проблематизован је филмски кроз жанровске филмове, најчешће, због тога што наративно обрађивање дате проблематике укључује нужно приказивање ситуације која је на граници (не)могућег у стварном свету. Одређени научни поступак – тачније: примена одређене технологије у научном истраживању – приказује се у (макар незнатом) футуристичком одмаку од стања ствари онакве какве заиста јесу, или кроз катастрофичне, потенцијално апокалиптичне последице таквог поступка, најпре по актере и њихову околину, а имплицитно и по цело човечанство. Од првих екранизација „Франкенштајна” и „Доктора Џекила и господина Хајда”, па све до данас, научнофантастични и хорор филмови представљају идеални оквир за разматрање, у основи друштвених и културних страхова, иако страхови бивају представљени, често, као нешто „архетипско”, „онтолошко” и томе слично (в. нпр. Chozinski 2016).

Разматрање стања науке у неком друштвено-историјском тренутку кроз филмско приказивање могућих негативних последица даљег развоја одређене врсте истраживања или технологије осветљава и културни однос према науци у датом тренутку. Филмским усредсређивањем на страхове од одређених научних поступака не врши се негација науке саме по себи, не позива се на заустављање њеног развоја, нити се пропагира некакав неолудизам; предмет таквих страхова бивају оне научне области за које се верује у датом друштвено-историјском тренутку да њихово даље усавршавање може довести до битних последица – морално неприхватљивих, али и чињенично, односно егзистенцијално опасних – по друштвену организацију или човеково постојање уопште. То упућује на потребу да се филмско представљање страха од науке не разматра искључиво у светлу страха од науке самог по себи, већ да се посвети пажња и друштвеним и културним околностима које се повезују са тако представљеним страхом од науке. Другим речима, филмско издвајање одређене врсте страха као последице научног напретка може се посматрати као да је повезано са другим врстама (над)културно присутних страхова, те да одатле представља део проблематизације ширих друштвених тема од оних које су идентификоване самим приказивањем претпостављених могућности да последице научних истраживања крену у нежељеном правцу.

Речено је већ да „Франкенштајн” представља прво дело које је проблематизовало напредак науке у данашњем смислу речи кроз приказивање могућих негативних последица тог напретка. Предмет проблематизације представља откриће и коришћење електрицитета⁵, а као културно конструисана и посредована емоција, страх од науке појављује се кроз мотив „играња Бога”, односно људског ремећења „ткања ткива природе”. Истина је да на први поглед делује као разматрање последица које може имати човеково петљање са оним што не разуме, али „Франкенштајн” се може тумачити и као смео продор човековог сазнања у области које су му биле *йредсџављене* као забрањене; на то упућује и аналогија између Прометеја и женевског научника из романа: први краде ватру боговима Олимпљанима и тако омогућава развој људске цивилизације, док други покушава да украде живот након живота. Иако то није нигде ескплицирано, социокултурни просторни оквир дешавања већег дела романа упућује на хришћанског Бога као на јединог титулара живота у ма ком облику (в. Hogsette 2011), одакле бисмо „чувари ватре” коју покушава да „украде” доктор Франкенштајн могли идентификовати као хришћанске клерике.

Многа научнофантастична и хорор дела следила су два основна елемента сижеа „Франкенштајна” у проблематизовању страха као културне категорије: да је извориште таквог страха у технологији (то јест науци –

5 Научни и друштвени контекст размотрени су у Жикић 2016.

у њеном напретку, измицању изван контроле и томе слично), а да негативне последице њене погрешне употребе делују на читаво друштво или на читаво човечанство. Оно шта дата жанровска проблематика дугује „Франкенштајну”, такође, јесте узрочно-последично повезивање страха од науке са страхом од урушавања друштвених и културних вредности и организације, или њиховог нестајања у потпуности у облику каквог познајемо, а за којег налазимо да је функционалан за наше сопствено постојање.

Да тематика жанровских филмова представља одраз актуелних друштвених дешавања – у смислу разматрања социокултурних тензија својствених датом друштвено-историјском тренутку – уочено је већ у различитим истраживањима у друштвено-хуманистичким наукама (в. нпр Trushell 2004, Pels 2017). Оно на шта се мање обрађало пажње у тим истраживањима, међутим, јесте променљивост одређеног научног достигнућа које се појављује као исходиште културно конструисаног страха. Страх од науке апострофиран је у виду парадигме, најчешће, што значи без издвајања конкретних научних пробоја у смислу њиховог идентификовања као својеврсне метафоре духа свог времена, односно културне ознаке епохе (в. Thompson 2005). Страх од науке може да се посматра у категоријалном смислу, истина, као нека врста спектра различитих културно детерминисаних афективних стања, од nelaгоде и бојазни до панике или чак фобије, али оно на шта желимо да укажемо овде није врста, нити интензитет испољавања тог страха, већ његов предмет, а за који држимо да представља културни симбол стања или развоја науке у свету у одређеном друштвено-историјском тренутку.

У неком најопштијем смислу, у научнофантатичној и хорор књижевности, прво, а потом и у филмовима који се могу сврстати у те жанрове, готово да нема научног достигнућа које није приказано као могућа претња човечанству. Нека од њих појављују се као својеврсни знаци свог времена, односно времена у којем су снимљени одређени филмови, на сличан начин на који се електрицитет појављује у роману Мери Шели – доводе у везу актуелни научни напредак и актуелну социокултурну анксиозност. Такав случај је, рецимо, са злоћудним представама робота педесетих година прошлог века, или андроида две до три деценије након тога, односно са атомском енергијом у шездесетим годинама двадесетог века⁶. Треба обратити пажњу и на то, да научно достигнуће које се приказује у неком филму као извориште културног страха не мора да буде реализовано у пракси, односно да се може радити о његовом теоријском конципирању – доказивању да би могло бити оствариво – баш као што може бити позна-

6 Неке од позантијих примера представљају филмови „Забрањена планета” <http://www.imdb.com/title/tt0049223/>, „Западни свет” http://www.imdb.com/title/tt0070909/?ref_=nv_sr_3, „Блејдранер” http://www.imdb.com/title/tt0083658/?ref_=nv_sr_2 или „Планете мајмуна” http://www.imdb.com/title/tt0063442/?ref_=nv_sr_7.

то одарније, али актуелизовано и проблематизовано у одређеном периоду да би изразио културно присутне страхове на најбољи могући начин.

Тако, на пример, работи у филмовима из 1950-их одражавају страх од рецесије, губитка радних места и егзистенцијалне несигурности тада још увек индустријске Америке, представљајући аутоматизацију производње⁷. Њихове савршеније верзије, андроиди, поручују слично, само у свету који је већ високо индустријализован и чија се технологија мења тако да претходне вештине и квалификације нису довољне за нове производне моделе (засноване на електроници, а потом и помаљајућим информационим технологијама), док атомска енергија увек бива представљена као атомска (или хидрогенска) бомба, изражавајући страх од уништења света (в. Orr 2016, Vizzini 2009, Miller et al. 2009). Страх од науке појављује се као предмет бројних филмова, дакле, али такав страх увек има неку друштвену адресу, односно упућује се на друштвено етаблирани извор његовог постојања. То значи, заправо, да није наука сама по себи оно чега се људе плаше, већ је то њена неодговорна или циљано манипулативна употреба. Као извор страха појављују се, у том смислу, друштвене установе и појединци који имају одређену друштвену моћ (не нужно формалну).

Установама се нећемо бавити у овом тексту, а што се тиче појединаца, колоквијални жанровски назив за њих установљен је својевремено као „луди научници”. Они могу и не морају бити луди у медицинском смислу речи, али да ли су заиста ментално оболели или не, то и није толико битно. Дати израз означава њихово прекорачивање различитих граница: генијалност у професионалном смислу, односно истраживачку пробојност изван познатих и области науке; спремност да занемаре истраживачку и сваку другу етику, подреде моралне норме својим нахођењима (не само научним) и оперишу у складу са принципима који не узимају у обзир општу добробит, често вођени идејом о сопственој интелектуалној надмоћности и уверењем да имају праву на управљање читавим светом, или на смаостално одлучивање о његовој судбини; такав однос према људским бићима да их не виде другачије до као истраживачке субјекте, заморце, или у најбољем случају као неопходне сараднике према којима немају никакве скрупуле и према чијим судбинама су сасвим равнодушни (в. Toumey 1992, Stiles 2009, Schummer 2006).

Такви појединци бивају представљени двојако у жанровским филмовима: као особе које су антипод друштву и као особе које су метафора одређених друштвених сила. Друштвене силе која бивају представљене кроз „луде научнике” увек су оне које представљају антипод западној цивилизацији – у смислу тога да научна интересовања тако означених појединаца, то јест њихов научни рад, морална начела, односно светоназор

7 Која се у стварности одиграла знатно раније и била окривљавана за економску кризу из 1920-их и 1930-их, а која је била амортизована потребама ратне привреде из 1940-их.

и конкретни циљеви који произлазе од датле јесу стављени у функцију остваривања идеологије таквих сила. Обично су у питању различите тоталитарне идеологије које се сматрају стране основним друштвеним и културним вредностима Запада (в. Frayling 2005). Међу свима њима, посебно застрашујуће место припада оној, која се налази и у средишту нашег разматрања: немачком националсоцијализму, односно колоквијално речено – нацизму. У популарној култури двадесетог и двадесет првог века, страх од науке појављује се као страх који произлази из *нацистичке* употребе науке, у ствари, у различитим жанровским облицима: у стрипу, на филму, у књижевности и томе слично (упор. Winthrop-Young 2006). У овом тексту представимо га на примеру два филма из две епохе: „Момци из Бразила” (снимљен 1978. године) и „Нацистичка база из утробе земље” (снимљен 2012. године).

Два филма о „будућем” нацизму

Ти филмови разликују се готово по свему: први од њих био је високобуџетски, снимљен је по роману Ајре Левина, режирао га је Френклин Шефнер, у њему су глумиле неке од највећих глумачких звезди тог времена, представљао је комерцијални и стваралачки успех, а освојио је и три „Оскара”. За други филм тешко да је чуо ико ко није поклоник научне фантастике или филмског кемпа⁸. Оно што им је заједничко јесте да доводе у везу коришћење научних сазнања која у датом повесном тренутку представљају граничну област науке за ширу јавност са васпостављањем нацизма као друштвено релевантног чиниоца, повезујући на тај начин културни страх од науке са друштвеним страхом од нацизма. Посредник таквом повезивању, тачније – његов изворник – у оба филма јесте „луди научник”, чија је научна делатност усмерена на омогућавање остваривања онога што се, у виду културне представе очигледно сматра основним предусловом постојања нацизма и нацистичког деловања – присутност вође.

Образац оба филма идентичан је, у основи: много година након Другог светског рата, др Менгеле покреће акцију која треба да доведе до Хитлеровог „другог доласка” и повратка борбе за нацистичку доминацију светом, користећи при том сада остварене технолошке могућности за реализацију свога некада теоријски напредног знања које је тада превазила-

8 Основни продукцијски подаци о два филма које разматрамо у тексту могу се пронаћи на <http://www.imdb.com/title/tt0077269/> односно <http://www.imdb.com/title/tt2130142/>. Филм „Нацистичка база из утробе земље” представља, иначе, својеврсну пародију на филм који је пародичан сам по себи, у извесном смислу, и који је класификован као „научнофантастична комедија” – „Гвоздено небо”, <http://www.imdb.com/title/tt1034314/>; в. такође MacFarlane 2012, Bartlett 2012.

зило границе науке. У „Момцима из Бразила”, Менгеле је избегао у Јужну Америку и налази се на челу тајне организације чији је циљ враћање нацизма у живот на светском плану. Обавља експерименте над домородним становништвом докле год му се чини да се нису стекли услови за далекосежнију акцију, пратећи при том све време остваривање својих замисли везаних за западну Европу и Северну Америку. Прави Хитлер је мртав у том филму од краја Другог светског рата, а оно на чему ради Менгеле у ствари је праћење биолошког, психолошког и социокултурног развоја Хитлерових клонова.

Менгеле је сачувао Хитлерову ДНК, као последње завештање Вође онима који ће остати након њега да воде борбу до коначне победе нацизма. Примењујући технику клонирања, узгојио је више десетина ембриона неких двадесетак година након Другог светског рата. Уз помоћ мреже агената из сиротишта, добротворних организација и социјалних установа, сместио је тако рођене дечаке у породице широм западне Европе и Северне Америке, водећи рачуна о томе да социокултурни услови њиховог одгоја одговарају условима одрастања и сазревања оригиналног Адолфа Хитлера. Једним од најбитнијих услова сматра развој односа клонираног дечака са оцем. Речено значи да је удешено да отац у породици која усваја и одгаја дечака буде старији од његове мајке онолико колико је то био случај и са правим Хитлером, да између њих не постоји квалитетан емотивни однос, те да, напokon, отац умире у одређеном дечаковом узрасту.

Последња чињеница спада у ред оних појава које нагињу насумичности, одакле да би била стављена под контролу – те да би тиме били омогућени сви претпостављени психолошки и социокултурни услови за које се сматра да ће изнедрити новог нацистичког вођу кроз развој његове специфичне личности – мора се прибећи изазивању смрти људи који су у питању. Не улазећи у наративне детаље филма, план пропада због тога што Менгелеову смрт узрокује један од тих дечака, чија нарцисоидна личност га спречава да појми оно што му стари нациста саопштава и усредсређује га когнитивно само на садашњи тренутак, у којем налази да су веродостојне чињенице да му је Менгеле убио оца.

Филм „Нацистичка база из утробе земље” урађен је као жанровска пародија, у ствари, али свеједно за потку узима опасност коју по човечанство носи Менгелеово преживљавање Другог светског рата. Он односи са собом неки чудан уређај, бежећи из Немачке, за који ће се испоставити касније у филму да садржи (на начин чија псеудологија није објашњена) образац Хитлерове личности и његову главу, наравно (по чему бисмо препознали да је то он, иначе), а служи му и као механизовано тело. Одредиште му је Антарктик, где се, испод слојева леда, налази унутрашњи свет, Аргот, који су нацисти открили својевремено на једној од својих експедиција у организацији Аненербеа, колонизовали и милитаризовали, чекајући у њему стицање околности које ће им пружити нову прилику да освоје свет.

Основна од тих околности јесте повратак њиховог вође у живот, за шта сазнајемо да су неопходне матичне ћелије и то не било какве, већ оне фетуса, односно нерођеног ембриона извађеног из мајчине утробе. Менгеле покушава да искористи матичне ћелије научника које отима из једне од истраживачких станица на Антарктику, али не успева све док не добије прилику да искористи заматак једне од отетих научника, за коју се испоставља да је у другом стању у тренутку довођења у нацистичку базу. Други разлог због којег му је потребно свеже људско месо – у дословном смислу – тај је што непрестано мора да врши пресађивање делова тела здравих људи себи и својим људима, пошто су и поред неименоване технологије која продужава живот готово бесконачно, изложени појачаном сунчевом зрачењу као делу биолошких услова живота у Арготу. То је уједно и разлог који онемогућава употребу матичних ћелија домаће популације у покушају оживљавања Хитлера.

Менгеле успева да искористи матичне ћелије нерођеног људског заматака и Хитлер се појављује као киборг, односно амалгам људског тела и материјалних предмета (упор. Sharp 2000), приказан наглашено гротескно, као што изгледају и тела његових нацистичких следбеника након „третмана” пресађеним деловима људских тела. Заједно са готово свим војницима укрцавају се у енормно велики врл⁹ и крећу према САД, чије уништење или војно онеспособљавање виде као кључни елемент акције освајања света. Поново, не улазећи у наративне детаље филма, све то пропада зато што надмоћна технологија врла, која га чини заштићеним од познатог оружја којим располаже авијација САД, бива онеспособљена диверзијом, одакле летелица бива уништена заједно са Менгелеом и војницима, док киборг-Хитлер бива уништен док јурца по антарктичком леду за отетим научницима који су побегли из нацистичке базе у Арготу.

Чињеница је да су ова два филма несводива међусобно по квалитету, односно по естетским или продукционим критеријумима, стваралачком домету, комерцијалном успеху или културном значају. Оба филма, међутим, приповедају о истој ствари, на практично истоветан начин – посматрамо ли то као обрасце културне комуникације. Полазе од тога да је постојала могућност да посебно надарени нацистички научник остане на слободи и изван било чије контроле након завршетка Другог светског рата, што значи да би имао прилику да ради, то јест истражује и социјално делује искључиво у складу са својим интересима. Основни од тих интереса јесте поновно успостављање нацистичке моћи да би се изнова кренуло у освајање света, за шта је неопходно имати вођу, али не било којег и каквог, већ оног јединог, истинског нацистичког Вођу. За остваривање тог циља користе се технолошке могућности савременог развоја науке,

9 Односно летелицу тањирастог облика, у филму замишљену на основу описа таковзаног *фу фајџера*, неидентификованог летећег објекта за какав су савезнички пилоти извештавали да су га виђали изнад северне и западне Европе, као и Атлантика 1944. и 1945. године.

односно примењује се сопствена научну надареност у таквом њиховом коришћењу које превазилази конвенционалне научне границе.

У основи културне комуникације која се остварује на такав начин налази се страх од науке, али он служи само као темељ за комуницирање страха од одређене друштвене појаве. Страх од науке представљен кроз ова два филма није усмерен на занемаривање научних конвенција самих по себи, односно на теоријске, методолошке, етичке и сличне аспекте такозваног погрешног коришћења научних достигнућа. Усмерен је на појединце који су у стању да ураде тако нешто, али поново: не на њих као на личности по себи и за себе, већ као на репрезентативне припаднике одређене друштвене силе. Свесно користимо израз „сила”, а не „друштвена појава” или „феномен”, да бисмо истакли тиме начин на који сматрамо да се доживљава нацизам у културној комуникацији која је описана малопре.

Барем у научној фантастици и хорору, али често и у другим филмским жанровима¹⁰, нацизам је приказан, по правилу, као идеологија која је увек у акцији. Због тога га и означавамо као друштвену силу у датим филмовима, пошто је његово идеолошко залеђе неодвојиво у таквом представању од својеврсне сопствене векторске компоненте: постоји јасно описано деловање и јасно постављен правац тог деловања. Они се сустичу у циљу, по принципу да идеологија (представљена кроз било који аспект стварне нацистичке идеологије – расно учење, учење о надчовеку, уверење о германској културној надмоћи и културотворности итд.) подстиче активности (попут оних које предузимају обе филмске верзије Менгелеа, а које су описане раније у тексту) које су усмерене ка остварењу циља (обично је то рестаурација нацизма као чврсто устројеног, широко постављеног и војно-технички за освајање света оспособљеног покрета).

Научни пробоји који се користе од стране нацистички оријентисаних научника у научнофантастичним или хорор филмовима уопште, као и у случају самог Менгелеа у „Момцима из Бразила” и „Нацистичкој бази из утробе земље”, подређени су, дакле, таквом циљу. Страх од науке представљен датим филмовима показује се на тај начин као страх од повратка нацизма у савремени свет у смислу друштвено релевантног чиниоца, спремног да „прогута” тај свет. Предмет потоњег страха није нацизам искључиво у повесно познатом облику какав је постојао до 1945. године, нити неонацизам као маргинални политички феномен; у питању је нацизам замишљен као идеологија каква је био некада, али оснажен савременим научним знањима и технологијом, а можда и као потенцијални апокалиптични контрапункт социокултурном организовању данашњег света, који би био у стању да завлада њиме релативно лако. То је (над)културна представа о нацизму који не постоји, нити какав је потојао у стварности, заправо, а која је уобличена пре свега у популарној култури током друге половине прошлог века.

10 Неки од најбољих примера за то јесу филмови „Маратонац” <http://www.imdb.com/title/tt0074860/> и „Случај Одеса” <http://www.imdb.com/title/tt0071935/>.

Социокултурни оквир настанка дате, прво културне, потом интеркултурне, те напослетку надкултурне представе јесте хладноратовски Запад одговарајућег периода двадесетог века. Представу смо означили „прво као културну” због тога што се јавља у америчким и британским формама популарне културе, одакле је можемо сматрати културним својствима датих средина; интеркултурном је можемо сматрати на основу њеног ширења, прихватања, препознавања и даљег комуницирања на тај начин у срединама које су припадале ширем социоекономском и политичком кругу, означаваним својевремено као „Запад” (са конотацијама англосаксонских земаља и западне Европе), „демократска друштва” (са конотацијама претходног и томе придодатих свих оних земаља са мултипартијским, представничким системима и слободним тржиштем), или „слободни свет” (што је конотирало све оне земље у којима на власти нису комунисти); надкултурна постаје онда када превазилази претходне оквире (присутством, усвајањем и комуницирањем у СФР Југославији, на пример), те напослетку постаје својство глобалне популарне културе након пропасти Источног блока у Европи и отварања културних тржишта широм света, односно тржишта уопште у процесу званом као глобализација.

Медијски оквир дате културне представе јесу форме популарне културе, филмови и стрипови, пре свега. У њима се културна представа о „будућем” нацизму артикулише кроз супротстављање те идеологије и њене праксе друштвеним и културним идејама, као и начину живота Запада. Не рачунајући претње које долазе изван овог света, главни антагонисти Запада дефинисани су у популарној култури од шездесетих до деведесетих година прошлог века као идеолози и експоненти тоталитарних друштвених система, односно политичких режима који управљају њима (упор. Seed 1999). То су комунисти и нацисти, углавном. Битна разлика између филмских представљања комунизма и нацизма као претњи јесте то што је комунизам приказан као претња по Запад, док за нацизам, а нарочито не за онај који смо означили као „будући” не важи такво ограничење. То ћемо узети као чињеницу, пошто немамо простора у овом тексту да се бавимо разлозима тога. Оно што сматрамо битним за њено постојање јесте да представа о поседовању научних знања која померају границе људског поимања физичке стварности и могућности манипулисања њом чини битан елемент културне представе о „будућем” нацизму. Штавише, а као што смо већ изнели, без ње није могућа одредница „будући”, која од тако схваћеног нацизма чини претњу и омогућава успостављање дате културне представе као основе за културно конструисање страха од њега, те комуницирање тог страха кроз форме популарне културе. Страх од „нацистичке” науке и страх од нацизма два су аспекта исте појаве у жанровским филмовима, па се као такви појављују и у „Момцима из Бразила”, односно „Нацистичкој бази из утробе земље”.

Менгелеова (зло)употреба у датом периоду актуелних научних знања неопходан је услов за остварење коначног нацистичког циља у оба филма.

Осим тога да оно што је научно актуелно увек изазива контроверзе у јавности у погледу тога хоће ли донети добробит или пропаст човечанству, то јест свету каквог познајемо и у каквом смо навикли да функционишемо као појединци и друштвене личности, уплетеност у то личности која се доживљава као синоним за нацистичку злоупотребу науке, изазива језу и онда када знамо да је у питању фикција, пошто већ само познавање тога како су и у које циљеве нацисти користили науку суочава нас са нелагодом онда када размишљамо о границама научног сазнања и томе да немогућност превазилажења неких од њих зависи од моралних и етичких узуса којима се управљамо као појединци и за које верујемо да се њима руководе и друштва у којима живимо, а не само од онога што смо научили о физичкој стварности до сада.

Управо су сазнања која поседујемо о томе какве експерименте су нацисти спроводили на људским бићима, као и о њиховим истраживањима технологија неопходних за производњу оружја за масовно уништење (за које из њиховог начина ратовања знамо да се не би либили да га употребе), потка за премису промишљања света у којем нацизам представља релевантну друштвену силу. Због тога и кажемо да страх од науке и страх од нацизма представљају једно те исто онда када у виду имамо нацистичку употребу научних сазнања. Лик Менгелеа појављује се као метафора свега тога у оба филма која разматрамо овде. Он је научник који не поштује никакве научне конвенције и нациста који има само један циљ пред собом, коначну победу нацизма у свету. Он је „нациста старог кова”, односно био је присутан и активан у време постојања повесног нацизма, али је и „нациста будућности”, пошто поседује научна знања изван поимања свог времена и намеран је да их употерби за остварење свог циља. При свему томе, иако је у оба филма потенцирано да он стоји на челу покрета који стреми обнављању нацизма, свестан је свог места у социјално онтолошком поретку нацизма: ту је да би омогућио повратак Вође. Менгелеове компетенције техничке су природе и не могу заменити компетенције идеолога.

Филмови се руководе таквом представом о нацизму која сутерише да у њему идеологија управља праксом у потпуности. Све што чине тоталитарни антагонисти као појединци подређено је не само циљу постављеном од стране вишег или врхунског тоталитарног ауторитета, него је и последица слепе, фанатичне вере у исправност таквог ауторитета, па и почастованости што су баш они удостојени тога да спроведу у дело неку његову важну одлуку, као и поноса што се припада тоталитарном тоталитету. Културна когнитивна вредност таквих представа огледа се у могућности њиховог јасног супротстављања социокултурним идеалима друштва из којих потичу филмови, у смислу бинарне опозиције, а чија темељна вредност почива на слободној вољи појединца, односно на индивидуализму као друштвеној и културној категорији¹¹. Другим речима,

11 О индивидуализму в. Bošković 2017.

филмски нацизам (као и комунизам, уосталом) стоји наспрам демократског друштва као колективитет наспрам индивидуалитета, односно као колективна свест групе наспрам слободне воље појединца.

Филмско представљање нацизма на такав начин слично је филмском конструисању одређених ванземљаских ентитета, чија је основна особина колективни ум, такође. Такви ванземаљски колективитети представљају референтне тачке за одређивање људскости, односно моделовани су као њена суштинска, онтолошка супротност, да би показали који су то квалитети чије поседовање нам омогућава да се сматрамо људским бићима, невезано за онтички статус јединке. Индивидуални ум и слободна воља основни су квалитети људског бића, одакле по аналогiji са ванземљаским колективним умом као суштинској супротности тога (упор. Žikić 2010b) следи да ни нацисте не можемо сматрати људима, или барем не људима у правом смислу речи. На то се може надовезати став да су, у смислу одустајања од темељних људских вредности (онако како се доживљавају у савременој западној цивилизацији) кроз идеолошку дехуманизацију других људи и чињење геноцида, нацисти група која је саму себе искључила из човечанства. То важи како за повесни нацизам, тако и за онај „будући”.

„Будући” нацизам, имплициран у филмовима „Момци из Бразила” и „Нацистичка база из утробе земље”, постулира се тако као још опаснији од повесног, пошто основу његовог уздизања представљају готово езотерична научна сазнања и супериорна технологија која произлази из њих. Такав нацизам био би у стању да оствари оно што није успело повесном нацизму: да покори свет и наметне се као врховни тоталитарни ауторитет, односно као општи колективитет свим људима који би преостали на свету након такве акције, да уништи различитости које произлазе из индивидуалности, суспрегне слободну вољу и да на тај начин затре све оно за шта држимо да нас чини људима, то јест да представља основ наше човечности у онтолошком, али и у социокултурном смислу. Тај, „будући” нацизам јесте оно што проиходи из погрешне употребе научних сазнања за која иначе нисмо сигурни да их разумемо сасвим или у довољној мери као заједница у неком социоисторијском тренутку, а чије „доспевање у погрешне руке” – односно поседовање од стране погрешне особе – може да доведе до катастрофе по људски свет онакав какав јесте.

Антијунак

Лик Менгелеа кључан је истовремено за конструисање страха од „будућег” нацизма и (његове) науке и због тога. Тај лик није приказан у филмовима које разматрамо овде искључиво као научник, нити само као агент злоћудне агенде „будућег” нацизма. Представљен је као неко ко је у потпуности изван контроле било које људске заједнице, односно као неко

ко се не може сврстати (сасвим) у људске домене – где треба имати у виду да се придев „људски” у овој реченици односи на малопре изнету карактеризацију људскости као квалитета чија су својства индивидуалност, јединствен ум и слободна воља. То је учињено на три начина: прво, Менгеле као нациста не припада човечанству (или барем не „правом”, слободном човечанству); затим, његов научни рад није могуће надzirати; напoкoн, он пребива изван простора који се могу одредити као културни (у прашумама Амазоније у једном филму, односно унутар ледом сакривеног унутрашњег света Антарктика у другом). Његове интервенције у људском свету једнаковредне су у симболичком смислу продору неспутане стихије у тај свет (упор. Братић 1985), једино што његов лик није биће које припада свету природе у дословном смислу речи.

Могло би се рећи, пре, да је лик Менгелеа, у митологичком смислу, у филмовима „Момци из Бразила” и „Нацистичка база из утробе земље”, форматиран тако да не припада свету културе као људском домену, а да његова својства упућују на неко биће из оностраности – на зло биће у сваком случају. Његова демонска својства уобличена су на основу истог мисаоног обрасца у основи његовог приказивања као некога ко је изван људске контроле и домена: онтолошки припада групи која се не сматра делом човечанства и непријатељски је настројена према њему; поседује знања која (као да) нису од овог света, то јест која не треба сматрати људским; његово пребивалиште, а које представља просторни оквир његовог примарног коришћења знања која поседује, изван је људског света онако како је то случај са другим оностраним бићима из различитих митологија. Поврх свега тога, узимајући у обзир његову наративну улогу у датим филмовима, функционише као својеврсни демијург, с тим што предмет његовог (полу) стварања није материјални свет сам по себи, већ она сила која се сматра најважнијом за стварање материјалног света „будућег” нацизма, Вођа.

Лик Менгелеа појављује се зато као главни чинилац у филмском произвођењу страха. Његове наративне активности обједињују злоупотребу науке и васпостављање нацизма. Његова митологичка позиција нарочито моћног уљеза у људски свет, односно бића које је у стању да евоцира силу потенцијалног освајача тог света, изискује и посебност оних актера који му се могу супротставити и на крају га уништити. У једном случају то је клон чије црте личности толико одговарају Хитлеровој егоцентричности да није у стању да се води ниједним другим резонем у одсудном тренутку, док је у другом случају то научница, која је испрва спремна да прихвати своју нову судбину нацисткиње као припадница германске, то јест више расе¹², али убиство њеног нерођеног детета, то јест коришћење његових матичних ћелија за оживљавање Хитлера узрокује њену освету диверзијом која омогућава уништење врела са све Менгелеом и нацистичком војском у њему.

12 Она је Норвежанка, а исте националности је и њен партнер, отац тог детета и нацистички агент у „овом” свету, који помаже у отмицама научника.

Посебност ликова који узрокују Менгелеову смрт и спречавају посредно остварење плана успостављања „будућег” нацизма у томе је што они припадају истом том нацизму, на одређени начин: клон по начину свог настанка, научница по опредељивању након суочавања са Менгелеом и увида у његову научну, а самим тим и војну моћ. Оно што нам дати филмови саопштавају на тај начин у функцији је раније изнетог о форматирању лика Менгелеа као основе за произвођење страха: његова митолошка фигура толико је моћна да јој се није могуће супротставити искључиво из људског домена. Они који му се супротстављају морају излазити изван тог домена, на било какав начин. Људски клон је нешто што не припада том домену само по себи – пошто није могуће у стварности у којој је био снимљен филм „Момци из Бразила”, а лик научнице формиран је тако да буде фаустовски – у том смислу што „продаје душу” за приступ научним знањима нациста, која не само што превазилазе њена, већ за које није знала ни да су могућа – с тим што се испоставља да човечанство на крају има користи од њених акција (мада не научних), а што није случај са оригиналним Фаустом.

Менгелеови подухвати, као и спречавање остваривања његових намера, могу се сагледати као космолошка борба, на одређени начин. Тако нешто није страно жанровском филму, у којем формула гласи, често отприлике, „протагонисти спасавају свет заустављајући или уништавајући антагонисте” (упор. Gunderman 2017). Антагонисти могу бити ванземалци, зомбији, али и нацисти, а намера им је увек да покоре људски свет или да га униште. У оба филма јасно је стављено до знања да оживљавање Хитлера и повратак нацизма нису циљеви сами по себи; они јесу циљеви Менгелових активности, али једном када се остваре, постају средство за нацистички поход ка владавини светом. Може се рећи да таква наративна структура ових филмова одговара структури бајке на одређени начин: формулативност бајке заснована је на постојању јунака (што би у филму био протагониста) који треба да изврши неке задатке да би испунио циљ, односно своју, а често и судбину других ликова у бајци (упор. нпр. Pgor 1982, Антонијевић 1991).

Дата „митска” структура филмова изврнута је у односу на формулативну структуру бајке, међутим, утолико што главног актера филмова не можемо да означимо као „јунака”; драматуршки речено, Менгеле је антагониста, то јест антијунак. Прави протагонисти, односно језиком бајке – „јунаци”, не постоје у овим филмовима, заправо. Постоје ликови у оба филма који би могли да се означе тако на први поглед, попут ловца на нацисте, Либермана у „Момцима из Бразила”, или неких од научника из „Нацистичке базе из утробе земље”, али функција сваког од њих јесте да покуша да спречи антијунака да изврши задатак, што значи да та функција произлази из функције главног наративног лика, Менгелеа, а поред тога не доноси резултате сама по себи, већ јој је потребна помоћ коју добија од других ликова. Такву помоћ не бисмо могли да означимо као проповско „магијско средство”, на пример, пошто се не ради о предмету или моћи које би искористили дати ликови протагонистичког типа, него

о активности ликова који су формулисани тако да имају лиминалне или чак трикстерске особине у односу на осу протагонизам/антагонизам примењену на поље деловања ликова¹³.

Клон који узрокује Менгелеову смрт у „Момцима из Бразила” споредан је лик у нарацији, имајући у виду његово присуство у њој, пошто се појављује само на крају филма. Осим порекла – о којем не зна и не сазнаје ништа – не постоји нешто друго што би га повезало са нацистима, дакле не може бити антагониста. Са друге стране, његов чин који доводи до Менгелеове, а самим тим и пропасти његових намера, није мотивисан тиме да заустави зликовца, већ практично личном ђуди, што значи да га не можемо сматрати ни протагонистом у правом смислу речи. Научница која врши диверзију врела у „Нацистичкој бази из утробе земље” започиње наративно присуство као припадница људског домена, из којег искључује себе онда када пристаје да ради за нацисте и у корист њихових циљева, да би се самим чином диверзије поново вратила на страну човечанства. Лиминалност и трикстерство (макар у смислу преласка из једног домена у други) нису разрађени у концептуалном смислу као јасна својства та два лика, одакле те ликове не можемо ни означити потпуно као такве. Сматрамо, међутим, да таква њихова наративна карактеризација има функцију да потцрта и нагласи оно што смо изнели мало пре, да је природа главног антијунака таква да му не могу стати на пут ликови који су формулисани као обични људи, већ да и они морају имати одређена својства из филмски замишљене „оностраности” у односу на људски свет. На такав начин сугерише се велика моћ антијунака, која представља, са своје стране, основу филмске конструкције страха од науке као страха од нацизма и обрнуто, страха од нацизма као страха од науке.

Споменута велика моћ антијунака почива на два стуба: на његовој припадности не-људској заједници нациста¹⁴ и на његовом поседовању и коришћењу људима страних научних сазнања. Нацисти су антагонисти човечанства – како у филмовима које разматрамо, тако и у погледу повесних знања о њима. Научна сазнања на којима је заснована моћ антијунака у тим филмовима, такође, нису у датом социоисторијском тренутку била непозната, филмски измишљена знања. Могућност примене клонирања биолошких организама – тачније, молекуларног клонирања које је засновано на процесу стварања вишеструких молекула, најчешће за појачавање фрагмената ДНК који садрже целе гене, у смислу уклањања ДНК из неоплођене јајне ћелије и убризгавања у њу једра које садржи клонирану ДНК – било је познато у теоријском смислу и у првој половини прошлог века,

13 Кома је потребна шира перспектива о трикстерима и њиховим особинама у разним културама од оне на коју наилазимо у Lévi-Strauss 1988, 132–183, може се обавестити о литератури, као и о митолошким системима на које је аналитички примењиван дати концепт у Miller 2011.

14 О употреби појма „не-људско” као својеврсног техничког термина в. у Жикић 2017, Фус. 20.

а прва клонирања животиња обављена су педесетих и шездесетих година тог века. Слично томе, за истраживања могућности терапеутске примене матичних ћелија, као и примену њихових резултата (у ограниченом смислу, додуше) знамо већ две деценије (в. нпр. Fukuyama 2002).

Технологије примене свега тога у стварању или обнављању организма одрасле људске јединке приказане су, и поред тога, као нешто сасвим чудесно и стварном свету страна у „Момцима из Бразила”, односно „Нацистичкој бази из утробе земље”. На првом месту, приказане су као да је уопште могуће тако нешто, али не мислимо да би тај њихов научнофантастични аспект сам по себи могао да представља толико погодан извор за проналажење предмета културног произвођења страха. Сматрамо да су два основна разлога томе релативно непознавање природе тих процеса у широј јавности, те њихова суштинска повезаност са људским физичким телом као извориштем индивидуалности. Када кажемо „релативно непознавање природе процеса” клонирања и коришћења матичних ћелија имамо на уму да ни научници који се баве тиме нису начисто у погледу њихових могућности и исхода (в. нпр. Radkowska-Walkowicz 2012, Wolf-Meyer and Taussig 2010, Gomel 2011), одакле је тешко објаснити такозваним популарним речником које су њихове стварне, биолошке и физичке границе, а где почињу хипотетичка етичка разматрања, у смислу „шта би било кад би било”.

Поред тога, клонирање и матичне ћелије јесу поступци који извиру непосредно из људске биологије и циљају на њену измену. Може се рећи да је то случај и са применом неких других научних знања, али та два поступка издвајају се у некој општој културној представи о њима као они у којима организам репродукује сам себе, а чим то чини, мора довести у питање специфичност и јединственост сопственог постојања. Због тога се њихова примена лако може представити као потенцијално опасна за људску егзистенцију, како у социокултурном, тако и у онтолошком смислу, што технологије које су последица научних истраживања у датим областима чини посебно погодном за уметничко приказивање са апокалиптичког аспекта (пошто би евентуални тријумф нацизма *значио* пропаст света онаквог какав јесте), те самим тим и објектима културног конструисања страха.

Завршно разматрање

Страх од науке и страх од („будућег”) нацизма у филмовима „Момци из Бразила”, и „Нацистичка база из утробе земље” – али и у другим научнофантастичним и хорор филмовима који се дотичу дате проблематике – конструисе се тако да бивамо упућени да се плашимо нечега зато што га не познајемо (наука), а нечега другог баш зато што смо упознати с тим (нацизам). И једно и друго изван су наше контроле, при том, а оно на шта

нам се филмски скреће пажња јесте да можемо изаћи на крај са „опасном” науком, то јест са оном која превазилази границе нашег досадашњег знања које нам омогућава да се идентификујемо као људи у биолошком, али и социјално онтолошком смислу, као и са нацизмом, у смислу заиста опасне идеологије и из ње проистекле праксе, а која превазилази границе понашања које смо спремни да означимо као људско – али само бавећи се њима појединачно: науку контролишемо етичким протоколима истраживања и етичким разматрањем примене њихових резултата, док смо нацизам, након његовог војног пораза, оставили изван оквира које сматрамо етичким у јавном понашању и саобраћању. Узети заједно, међутим, наука о којој знамо недовољно, као и нацизам, као идеологија и пракса о којима знамо све што треба да бисмо се плашили тога, појављују се као генератор сталне претње људском свету, те самим тим и као чинилац непрестаног извора непокојства, докле год функционишу као целина, покретана и усмеравана од стране моћног антијунака.

Право извориште страха (обједињеног у страху од науке и нацизма као јединственој појави) комуницираног овим филмовима јесте лик антијунака, заправо. Он одговара ликовима других „лудих научника” из научнофантастичних и хорор филмова у формалном смислу – попут Виктора Франкенштајна или Хенрија Џекила, рецимо, док у садржинском смислу одговара културној представи о демонским бићима, а у погледу наративне структуре типу јунака, али са негативним вредносним предзнаком (упор. Gomel 2000). Његова специфичност у томе је што је конструисан на основу такозваних популарних представа о нацистичкој науци. То су оне које обједињују сазнања о научним и паранаучним интересовањима Хитлера и нацистичког врха уопште, о којима се знало понешто у време повесног нацизма, а до којих смо дошли накнадним истраживањима, углавном, те која се представљају јавности у облику научнопопуларних или сензационалистичких публикација и документарних емисија. Она показују запрепашћујуће озбиљно схватање окултног и паранаучног уопште од стране људи који су водили немачку државу одређено време, као и истраживачке амбиције које су превазилазиле стварна теоријска знања у многим областима, а камоли могућност остваривања многих идеја (упор. Kurlander 2012, 2015).

Такве представе о нацистичкој науци јесу основа за надкултурно комуницирање идеја о томе да су нацисти имали већи број научних продора у оне области знања за које држимо да су биле сасвим или релативно неразвијене у другим социокултурним срединама, или да су слабо истражене данас још увек. Повесни Менгеле представља основу покултурног лика Менгелеа на исти начин. Његова истраживања не само да нису била етичка, већ нису била ни успешна, а нису могла бити успешна зато што су била лоше осмишљена у научном смислу – заснована на „теоријском” претпостављању нечега што не може бити; у правом смислу речи, могли

бисмо да га означимо као надринаучника (Müller-Hill 2001). Природа тих истраживања, међутим, посматрана споља, деловала је као покушај превазилажења граница у стицању сазнања о људској биологији и уклапала се у нацистичко самопредстављање као групе чији чланови могу имати само грандиозне идеје и смелост да их остваре. Оно што је популарна култура преузела као образац нацистичке науке полазило је од уочавања чињенице да је већина тих „грандиозних” идеја укључивала наношење патње људима, или њихово потпуно уништавање¹⁵. Због тога је лик „лудог научника” добио својеврсну апотеозу у лику „нацистичког научника”, у којем су спојени елементи страха од таквог бављења науком које занемарује етику, затим страха од нечовечне идеологије нацизма и праксе која јој је следила, те напослетку страха од тога да „тамо негде” можда ипак постоје појединци који су у стању да овладају знањем које ће их учинити објективно моћним, а чија примена ће бити стварна претња онаквом људском постојању какво је у основи западне цивилизације.

На тај начин, иако је јасно да страх у целини који се комуницира овим филмовима извире из познатог нам, то јест нашег света, његови аспекти, па самим тим и актери представљају се филмски као нешто што не припада овом свету. Указали смо већ на аналогију између тога и представљања човечанству непријатељски настројених ванземаљаца, на шта упућује и чињеница да су такве ванземаљске цивилизације приказане, по правилу, као технолошки надмоћне у односу на нашу цивилизацију¹⁶. Онако како ванземаљце заустављају, најчешће, јунаци који су социокултурно неприлагођени у извесном смислу, тако и демонског нацистичког антијунака, заустављају они који нису јунаци, заправо – како смо то показали раније у тексту – већ особе лиминалног или трикстерског статуса, односно карактера. Филмски наратив користи се структуром бајке, што смо такође изнели, но специфичност тог наратива у случају разматраних филмова у односу на оне у којима су антагонисти човечанства ванземаљци јесте у врсти страха као културне категорије која се комуницира њима.

Филмови са злим ванземаљцима јасно су усмерени ка произвођењу, а некада и идентификовању социокултурне другости. Они потенцирају постојање „опасних Других”. Врста страха која се њима комуницира ксенофобичног је типа, а ти Други нису ванземаљци као такви, наравно, већ оне људске заједнице које се сматрају туђим срединама у којима се снимају филмови (в. Žikić 2010a; Ilić 2012; 2013). Нацисте, како оне „будуће”, тако и повесне, идентификовали смо већ као групу за коју се не сматра да припада људском домену, али њихов случај разликује се од хладно-

15 У Диковом „Човеку у високом дворцу”, на пример, након нацистичке победе у Другом светском рату у алтернативној стварности, Медитеранско море је исушено, целокупно афричко становништво истребљено, а Африка спаљена.

16 Као што је то случај у филмовима попут „Дана када је Земља стала” (верзија из 2008. године) <https://www.imdb.com/title/tt0970416/> или „Дана независности” <https://www.imdb.com/title/tt0116629/> рецимо.

ратовских приказа комунистичких режима као туђинске социокултурне праксе која прети америчком, то јест западњачком начину живота. Њихову другост није потребно конструисати – сами су то учинили сопственом идеологијом и праксом, а осим тога, за разлику од других друштвено-економских система који стоје као јасно другачији и туђински у односу на демократске државе са тржишном привредом, а који се идентификују са западном цивилизацијом, нацизам – такође јасно – потиче из западне цивилизације и тврди да представља алтернативу њеним демократским и тржишним основама.

Оно што га чини нарочито опасним, дакле, његова је социокултурна отуђеност од такозваног цивилизацијског контекста настанка. Други, којем је извориште онај контекст у односу на којег сам проглашава или потенцира сопствену различитост опаснији је од од Другог који је туђ, односно спољашњи датом контексту. Због тога је он погодан за такву митологичку манипулацију њиме која га успоставља као демонски надмоћног у односу на дати контекст. Његов митологизовани стихијски карактер – то јест да је у питању појава која измиче могућности људског света да је сам стави под контролу – такође потиче из те ситуације самоискључења из датог контекста, као и из идеолошке агенде која обзнањује да јој је сврха да поништи друштвено и културно постојање контекста у облику у којем нам је познат и да успостави у њему сопствену, опаку варијанту друштвености. Отуда и наративни актер, који бива изабран за метафоричког представника свега тога, мора бити конструисан као нарочито моћан антијунак демонских својстава, којег могу зауставити само они ликови који припадају његовог онтолошкој (егзистенцијалној?) равни барем делимично.

Наравно, онда када је реч о нацизму – било „будућем”, онако како је имплициран као појава у датим филмовима, било неонацизму, јесте да може бити збиља опасан и представљати претњу по наш свет, уколико одустанемо од контроле над друштвеним чиниоцима који се труде да га промовишу макар као идеју вредну јавне пажње и разматрања, а камоли нешто друго.

Литература и извори:

- Антонијевић, Драгана. 1991. *Значење српских бајки*. Београд: Етнографски институт САНУ, посебна издања књ. 33.
- Bartlett, Myke. 2012. From Grassroots to Moon Nazis: How Fan Support Kickstarted a Ten Million Dollar Movie. *Metro* 173: 38–40
- Bishop, Ryan. 2006. Animation/Re-animation. *Theory, Culture & Society* 23 (2–3): 346.
- Bošković, Aleksandar. 2017. „Individualizam u antropologiji”. U *Individualizam*, ur. Suzana Ignjatović i Aleksandar Bošković, 4–24. Београд: Institut društvenih nauka.
- Bourke, Joanna. 2005. *Fear: A Cultural History*. London: Virago.

- Братић, Добрила. 1985. Поновно сахрањивање убијеног ванбрачног дјетета – ритуална контрола културе над природом. *Етнoлoшкe свeскe* VI: 41–46.
- Chozinski, Brittany Anne. 2016. Science Fiction as Critique of Science. *Bulletin of Science, Technology & Society* 36 (1): 58–66.
- Frayling, Christopher. 2005. *Mad, bad and dangerous? The scientist and the cinema*. London: Reaktion Books.
- Fukuyama, Francis. 2002. *Our Posthuman Future: Consequences of the Biotechnology Revolution*, New York: Farrar, Straus and Giroux.
- Gomel, Elana. 2000. From Dr. Moreau to Dr. Mengele: The Biological Sublime. *Poetics Today* 21 (2): 393–421.
- Gomel, Elana. 2011. Science (Fiction) and Posthuman Ethics: Redefining the Human. *European Legacy* 16 (3): 339–354.
- Gunderman, Hannah C. 2017. Blurring the Protagonist/Antagonist Binary through a Geopolitics of Peace: Star Trek's Cardassians, Antagonists of the Alpha Quadrant. *Geographical Bulletin* 58 (1): 51–62.
- Hogsette, David S. 2011. Metaphysical Intersections in “Frankenstein”: Mary Shelley's Theistic Investigation of Scientific Materialism and Transgressive Autonomy. *Christianity & Literature* 60 (4): 531–559.
- Ilić, Vladimira. 2012. Film kao izvor znanja: primer proizvodnje straha od stranaca u filmu „Ponoćni ekspres”. *Antropologija* 12 (3): 115–134.
- Ilić, Vladimira. 2013. Film kao izvor znanja: primer proizvodnje straha od terorista u filmovima „Opsada” i „Predaja”. *Antropologija* 13 (3): 143–162.
- Jurecic, Ann, Daniel Marchalik. 2017. Dr. Frankenstein's bioethical experiment. *Lancet* 389 (10088): 2465.
- Kitzinger, Jenny. 2010. Questioning the sci-fi alibi: a critique of how “science fiction fears” are used to explain away public concerns about risk. *Journal of Risk Research* 13 (1): 73–86.
- Kovačević, Ivan, Vladimira Ilić. 2016. Antropologija filma u Srbiji. *Etnoantropološki problemi* 11 (1): 217–239.
- Kurlander, Eric. 2012. Hitler's Monsters: The Occult Roots of Nazism and the Emergence of the Nazi ‘Supernatural Imaginary’. *German History* 30 (4): 528–549.
- Kurlander, Eric. 2015. The Nazi Magicians' Controversy: Enlightenment, “Border Science,” and Occultism in the Third Reich. *Central European History* 48 (4): 498–522.
- Lévi-Strauss, Claude. 1988. *Strukturalna antropologija 2*, Zagreb: Školska knjiga.
- MacFarlane, Kit. 2012. Stooges from Space: Iron Sky and the Pursuit of Lowbrow Propaganda. *Metro* 173: 34–37
- Miller, Cynthia J, A. Bowdoin Van Riper, Loren P. Q Baybrook. 2009. Science and technology confront reality. *Film & History* 40 (1): 4–6.
- Miller, Robert D. 2011. Solomon the Trickster. *Biblical Interpretation* 19 (4–5): 496–504.
- Müller-Hill, Bruno. 2001. Genetics of susceptibility to tuberculosis: Mengele's experiments in Auschwitz. *Nature Reviews Genetics* 2 (8): 631–634.
- Orr, Christopher. 2016. Sympathy for the Robot. *Atlantic* 318 (3): 38–40.
- Pels, Peter. 2017. Enchanted reason: Science fiction, print capitalism and the magic of anthropology. *Anthropology Today* 33 (2): 10–14.

- Prop, Vladimir. 1982. *Morfologija bajke*. Beograd: Prosveta/ XX vek.
- Radkowska-Walkowicz, Magdalena. 2012. The creation of “monsters”: the discourse of opposition to in vitro fertilization in Poland. *Reproductive Health Matters* 20 (40): 30–37.
- Schummer, Joachim. 2006. Historical Roots of the “Mad Scientist”: Chemists in Nineteenth-century Literature. *AMBIX* 53 (2): 99–127.
- Seed, David. 1999. *American Science Fiction and the Cold War*, Chicago: Fitzroy Dearborn.
- Sharp, Lesley A. 2000. The Commodification of the Body and its Parts, *Annual Review of Anthropology* 29, 287–328.
- Stiles, Anne. 2009. Literature in Mind: H. G. Wells and the Evolution of the Mad Scientist. *Journal of the History of Ideas* 70 (2): 313–339.
- Thompson, Stacy S.T. 2005. Tentative Utopias. *Psychoanalysis, Culture & Society* 10 (3): 269–285.
- Toumey, Christopher P. 1992. The moral character of mad scientists: A cultural critique of Science. *Science, Technology & Human Values* 17 (4): 411–437.
- Trushell, John M. 2004. American Dreams of Mutants: The X-Men—“Pulp” Fiction, Science Fiction, and Superheroes. *The Journal of Popular Culture* 38 (1): 149–168.
- Vizzini, Bryan E. 2009. Cold War Fears, Cold War Passions: Conservatives And Liberals Square Off in 1950s Science Fiction. *Quarterly Review of Film & Video* 26 (1): 28–39
- Winthrop-Young, Geoffrey. 2006. The Third Reich in Alternate History: Aspects of a Genre-Specific Depiction of Nazi Culture. *Journal of Popular Culture* 39 (5): 878–896.
- Wolf-Meyer, Matthew, Karen-Sue Taussig. 2010. Extremities: Thresholds of Human Embodiment. *Medical Anthropology* 29 (2): 113–128.
- Žikić, Bojan. 2010a. Antropologija i žanr: naučna fantastika – komunikacija identiteta, *Etnoantropološki problemi* n.s. god. 5, sv. 1, 2010, 17–34
- Žikić, Bojan. 2010b. „Mi smo Ja, a oni su Roj. Individualni i kolektivni identitet kao relaciono svojstvo ljudi i tuđina u naučnoj fantastici”. U *Naš svet, drugi svetovi. Antropologija, naučna fantastika i kulturni identiteti*, ur. Bojan Žikić, 191–218. Beograd: Odeljenje za etnologiju i antropologiju Filozofskog fakulteta i Srpski genealoški centar.
- Жикић, Бојан. 2012. Популарна култура: надкултурна комуникација. *Етноантрополошки проблеми* 7 (2): 315–341.
- Жикић, Бојан. 2016. Ужаснутост и опчињеност вечитим телом: мумија у раној хорор књижевности, *Етноантрополошки проблеми* 11 (2): 373–392.
- Жикић, Бојан. 2017. Песимистички приказ природе људског постојања у филму „Западни свет”: накнадно мизантрополошко тумачење. *Етноантрополошки проблеми* 12 (2): 415–435.

Primljeno: 10.08.2018.

Odobreno: 20.11.2018.

Bojan Žikić, Vladimira Ilić

Fear of Science and Fear of Nazism in the American Genre Film

Abstract: Fear of science features frequently as a motive of genre films. This kind of fear is most visible in science fiction and horror movies. It is culturally constructed and mediated, as well as based on the fact that certain scientific knowledge or technological innovations could be used not for the benefit of mankind, but in quite the opposite way. The characters practicing science for the disadvantage of humanity are usually individuals fitting the description of the cultural notion of a “crazy scientist”. There is no “crazy scientist” more dangerous than the practitioner of Nazi science. In films where such scientists possess advanced knowledge and produce results superior to the actual state of art in real-life science, fear of science is associated with the fear of Nazism as a political, and a social movement which is seen as a threat to Western civilization and to the human world in general. The fear of science appears, then, as a fear of Nazi science and we discuss it as presented in “Boys from Brazil” (1978) and “Nazis at the Center of the Earth”(2012).

Key words: anthropology, fear, film, science, Nazism.