

Se je zgodilo nemogoče?

Najzanimivejše analize prvega **Iztrebljevalca** (*Blade Runner*, 1982, Ridley Scott), vsaj v mojih očeh, slonijo na branju Descartesa, prav kolikor izpostavijo Descartesove slavne besede, ki jih rahlo posmehljivo izgovori replikantka Pris: »Mislim, torej sem.« Opaziti velja tudi odmev Descartesa v Deckardu, le naglas v imenu je treba premakniti. Prvi film pa ne odpira zgolj vprašanja možnosti izgube vsega, celo najbolj intimnega, kar seveda izpostavlja odkritje lažnosti replikantom vgrajenih spominov. Odkritje namreč ne vodi toliko k transparentnosti, temveč prek vprašanja netransparentnosti samemu sebi, kar v obeh filmih občutimo kot nekakšno slutnjo ali napetost. Torej kot slutnjo nesovpadanja s seboj po odkritju, ki kakor da ni prineslo transparentnosti in prej učinkuje kot občutek izkušanja nečesa »tretjega« v sebi, a ne pri ljudeh, temveč najprej pri samih replikantih. Lahko trdimo, da na tej točki vse ostane na ravni slutnje oziroma nevidne, a vendarle občutene nepredirnosti, ki je kot protipol predirnosti vsega trdnega in stalnega v obeh filmih. Ni naključje, da zlasti sten ali zidov – od Battyjeve roke, ki v prvem filmu brez težav prodre skozi steno, do uvodnega spopada dveh replikantov leta 2049, ko bo tekla beseda prav o vzdrževanju zidu.

Filma, vključno z različicama prvega, ne podajata nedvoumnega odgovora na vprašanje, katerega prisotnost v tej netransparentnosti sebi dobro čutimo: ali imajo replikanti nezavedno? Kako je z njihovo seksualnostjo in seksualnostjo v postčloveškem svetu? Bi se tu lahko poigrali z naslovom Dickovega romana *Ali androidi sanjajo o električnih ovcah*? Morebiti niti ne bi šlo za poigravanje, ampak za samo jedro romana, na katerem temelji prvi film, torej v sklicu Dickove zgodbe na »kraljevske pot do nezavednega«. Če začnemo tako orisovati teren tehnološko osupljivega **Iztrebljevalca 2049** (*Blade Runner 2049*, 2017, Denis Villeneuve), točno dvajset let po diegetskem času prvega, se lahko na točki lažnosti spominov skličemo še na eno Scottovo »franšizo«, in sicer na *Omega potnika*, kolikor tudi v njem zasledimo teren postčloveškega ali prej nečesa nečloveškega v samem človeku. V četrtem filmu **Osmi potnik 4: Ponovno vstajenje** (*Alien: Resurrection*, 1997, Jean-Pierre Jeunet), dejanskih dvajset let nazaj, androidka, ki je od človeka vidno ni več mogoče razločiti, razen ko »krvavi«, brez oklevanja prizna, da programirano sanja, celo veruje, obenem pa ima že vsajeno zavedanje o lastni lažnosti.

Tu ni nezavednega, temveč vnovič slutnja, saj androidka, ki je ušla nadzoru vedenjskih inhibitorjev, vseskozi vzbuja sum, da prekinitve robotske verige ukazov in izvršitev ni zgolj programska napaka. Njen primer tako napotuje še na možnost odvzema nezavednega, torej še temeljitejše izgube prav vseh psihičnih vsebin. *A kaj ko se s transparentnostjo nepredirnost samo še poglubi.*

Razlika med prvim *Iztrebljevalcem* in nadaljevanjem je najprej v tem, da žalostnega odkritja lažnosti lastnih spominov, ki je odpadniške replikante kakor da emancipiralo, ni več, saj jim je distanca do sebe že vsajena. A želja, da bi bili resnični, tako kot dvoumnost ali morda zgolj luknjavost zgodbe, ki se velikokrat sklicuje vsaj na eksperimentalnost modelov, bosta prisotni še naprej. V tej vsajeni distanci je vsekakor tudi ideološki zasuk v sistemski cinizem, ki ga je nakazovala že posmehljivost Roya Battyja in Pris. Kaj ga lahko prekine? Odkritje lažnosti spominov replikantov tokrat ne bo vzdramilo, zato ga očitno nadomesti sveto – čudež. Niprogramirani čudež? Je oboje dramilno zgolj zato, ker drami od zunaj, ali zato, ker v posledici prinese izkušanje nečesa nepredirnega v sebi? Ali replikant še vedno lahko stoji za lastnim hrbtom, za razliko od človeka, ali pa se mu pogled nase nekoliko zamegli? Čudež bi bil v resnici prva vsebinska novost, drugi zasuk pa zadeva nekoliko večji poudarek na statusu materialnega, kot to v prvem filmu nakazuje že izmišljeni detektor Voight-Kampff, in hkrati še močnejše razbohotenje virtualnega, ki ga »utelešata« – kako standardno – dve ženski: virtualna Joi in dr. Ana Stellani, inženirka spominov.

Beseda čudež se pojavi že na samem začetku filma. Replikant Sapper jo v očitku izgovori iztrebljevalcu replikantu K-ju. Nekoliko pikro bi lahko rekel, da še nejevernemu, neemancipiranemu replikantu, ki je tu zgolj morilsko orodje in še ni pričevalec ali apostol kot oznanjevalec, kakor nam kaže podtalna skupina replikantov v nadaljevanju. Zgodba je sprva nastavljena tako, da se bo K morda spreobrnil, kar bi bil prav tako svojevrsten (upam, da neprogramiran) čudež. A skupini se na koncu ne pridruži. Zapusti tako družbo kot odpadnike. Je to tretja pot? Prava emancipacija,

Iztrebljevalec 2049, 2017



Iztrebljevalec

ki jo vizualno podpre K-jeva svetniška, *kristološka* simbolna smrt? Napačno je trditi, da so replikanti tokrat pasivni. Čudež je očitno postal Stvar, s katero tisti, ki so nič, lahko postanejo vse v kolektivnem »mi«, kar tu deluje kot dediščina radikalnega humanizma 20. stoletja. Distopični svet leta 2049 je očitno svet zidov ali zaježitev, kar nakazujejo krajine celo sovjetsko obarvanega Los Angelesa. Neonski CCCP HAPPY je težko spregledati. Je skupnost replikantov disidentska oziroma bliže temu, čemur bi rekli liberalno, hollywoodsko-orwellovsko levičarstvo? Gre za hkratno kritiko sodobnega kapitalizma in starega t. i. totalitarizma, celo njune vezi? Če gre v tem primeru bojda za prvo nadaljevanje *Iztrebljevalca* – ali bomo v naslednjem videli, kakšno družbo bodo emancipirani replikanti uspeli vzpostaviti? Ali pa bomo zopet ostali na tej točki, ki je vizualno morda atraktivnejša? Tu je stvar (hote) odprta ali nedorečena.

Skratka, otožna robata figura Sapperja je bila priča čudežu, ki se nato razkriva skozi film kot njegovo težnostno polje, to pa naj vzdrami (vsaj) replikante, jih kakor da prebudi v življenje, ven iz njihove prazne programiranosti. Distopični svet je tako že svet po čudežu, *nemogoče se je namreč že zgodilo* – in zamejitev z zidom, o kateri pridiga poročnica Joshi, je pravzaprav zaježitev čudeža oziroma obramba pred morebitno poplavo njegovih posledic, saj se beseda o njem že širi. Veliki zid torej, zid med nami in njimi. Med ljudmi in zgolj replikanti? Jasno vidimo, da je zid preslikan tudi med ljudi, da replikant K živi z nižjim, madžarsko govorečim slojem: film so kajpak snemali v Budimpešti, ki je bila nekoč za železno zaveso. Na drugi strani berlinskega zidu. A zaježitev bi bila ne nazadnje tudi zaježitev v profitu, kot daje slutiti Wallace. Dva zoperstavljeni načina,

kako naj se izbriše čudež. Pa vendar, izbris čudeža ni le izbris z zidom ali na trgu, temveč tudi izbris z nečim drugim, kar kaže prav ambivalentni odnos filma do materialnega ali tudi forenzičnega dokaza.

Kaj bi bila najprej ta čudežna prebuditev sintetičnega v življenje za Stvar? Gre za politično alegorijo? Ali lahko na začetku trdimo, da je podtalnica tovrstnega sodobnega razmišljanja o postčloveškem tudi nekakšen hipermoderni animizem? Ali gre za scientistično poganstvo, ki po eni strani poduhovi, celo počloveči tehnologijo in naravo, po drugi strani pa človeka zvaja na živalski humanizem v predpostavki, da nam bosta sintetično in narava vrnila pogled? Da je naše oko lahko tam, kjer mu ni mesta? Sam bi grobo trdil, da je naravi za nas že popolnoma vseeno. Pustimo ob strani vse poteze gnostičnega univerzuma in vse morebitne razprave o fluidnosti, predirnosti vsega, ki kakor da odpravlja spolno razliko, pri čemer velikokrat, in to *per negationem* s kirurškimi posegi v telo in ob relativiziranju družbenega spola, v resnici daje vso težo materialnemu, biološkemu spolu, ki naj odpravi mnogo bolj zagatno razliko v nesovpadanju s seboj.

Ali ni to počlovečenje obenem izkaz poistovetenja z replikanti kot ljudmi, pri čemer je modus, »kot da so ljudje«, postavljen v oklepaj? In ali poistovetenje ne poteka tudi na ravni »nedolžnosti«, celo »žrtvenosti« v njihovem družbenem položaju, na katerega je preneseno vse umazano, tudi sama sintetičnost, kot pričajo »skin job«, »skinner« in drugi zaničevalni izrazi zanje, pa tudi visoka cena prave narave, te nove redkosti? Večinoma gre za delovno silo, najete morilce, prostitutke. Ali nas z njimi ne zbližujejo tudi njihove intimne želje, ki kakor da niso programirane? Skratka, so (kot) ljudje in njihovo svetobolje, če smo pikri.

Iztrebljevalec 2049, 2017





Ali kot velike množice v kapitalizmu izkoriščanih ljudi, če smo realnejši. Poistovetenje tako delno, a ne popolnoma, poteka prek sentimentalizacije nižjih, kot da »zunaj-človeških« družbenih razredov, a tudi na točkah, kjer stvari v programiranem več ne tečejo gladko. Vprašanje je potemtakem, koliko gre pri priloženosti človeku tudi za čustveno izsiljevanje? Zakaj bi umetno delovno silo sploh oblikovali po ljudeh? Ker nihče noče kopulirati z očitnim strojem? Ali nam že današnje stanje na trgu spolnosti ne kaže povsem nasprotno slike? Bodimo »provokativni«: ali je umetna delovna sila, ki zdaj lahko spočenja samo sebe, res tako anti-levičarski projekt, prezir do katerega spodbujata karikirano zlovesči figuri sluzastega Tyrella oziroma v življenje umetno podaljšanega Wallacea? Ali v tem za levico res ni priložnosti? Bi to silo jemali drugače, ko bi se po vidni plati bolje zavedali njene sintetičnosti? Kakor da gre za strah, da bi se sintetično čudežno počlovečilo, oziroma obratno, z vidika poročnice Joshi, da bi nadomestek štel za stvar samo v smislu, ko mački živo miš, s katero se igra, zamenjamo s klobčičem. Razlike v nekem trenutku morda več ne bi opazili. A tudi tega ne, da počlovečijo ljudje.

Sapperjeve besede o čudežu pravzaprav niso daleč od znamenitega, grenkega, prav tako očitajočega monologa o »solzah v dežju« Roya Battyja, ki vsekakor učinkuje kot nekakšno mistično pričevanje o čudežu. »Videl sem stvari, ki jih vi ljudje ne bi verjeli,« če dobesedno povzamemo eno plat monologa. A ni treba videti, da bi verjeli. Beseda čudež

nas hitro pelje ali celo zapelje na sicer ontološko nujno polje svetega, pravzaprav bomo nenehno v nihanju med svetim in posvetnim, če se je očitno zgodilo nekaj, kar zelo preprosto rečeno krši zakone. Čudeža rojstva ne bomo videli. Poslušamo le pričevanja. Četudi je otrok – dr. Ana Stellani zaradi svoje fizične krhkosti zaprta v stekleno kupolo med belimi zidovi, se njenega fantomskega statusa ali statusa trhlega materialnega dokaza nekako ne moremo znebiti. Kot da bi bila hči »nemogočega razmerja« Rachael in Deckarda sama del virtualne narave ali narave na daljinec, ki jo ustvarja za spomine drugih in ki je, predvidevam, lep sklic na nadvse podoben prizor v drugem delu *Osmega potnika*.

Glede svetega in posvetnega film stopi na spolzka tla verovanja oziroma neizpodbitne transparentnosti materialnega dokaza čudeža spočetja. Tako podvaja osnovni problem razločevanja človeka od replikanta, kar uteleša prav Deckard. V sporu med Ridleyjem Scottom in soavtorji prvega scenarija bi se postavil na stran soavtorjev in problem artikuliral drugače: Deckardov ambivalentni status, ali je človek ali replikant, ni vprašanje ali uganka, temveč odgovor. Če ga dojamemo kot vprašanje, ki terja odgovor, zdrsnemo v nujnost znanstvenega dokaza, ki bo ideološko hitro narekoval vrnitev domov, nazaj k zemeljskemu, trdno oprijemljivemu v poplavi virtualnega. K olajševalni pretočitvi fantomske razlike v vidno določljivo ločnico. V zid, mejo, zajezitev. Lahko bi trdili, da imajo v filmu podobno čustveno vlogo živali, zlasti danes aktualne, ogrožene, za človeštvo tako pomembne čebele,

Iztrebljevalec 2049, 2017



ki se pojavijo v drugem filmu. Kakor da bi pojavitev pristne narave dojeli kot veliko olajšanje. Toda pogovor med K-jem in Deckardom ne potrди, ali je Deckardov pes vendarle umeten. Isti problem predstavlja tudi spominski konjiček, ki sicer jasno poanto o tem, kako na nas lahko vplivajo stvari, čeprav se nam nikoli niso zgodile in so zgolj v naši glavi, ali so se celo zgodile nekemu drugemu, ki v filmu ostane enigma, to nenavadno zanko vnaprejšnosti in vna-zajšnjosti zdaj zaplete z materialnim dokazom o resničnosti spominskega dogodka. A v filmu sploh ne moremo biti o ničemer resnično prepričani. Zatorej je treba ohraniti v mislih, da je sam živec filma tudi v nadaljevanju še vedno na strani umetnega.

Prav sem sta poklicana forenzika in družbeni nadzor. In prav na tej nevrtačni točki toliko bolj kot leto 2019 (1982) niha leto 2049 (2017). Film zdrse v foreznost, saj pričevanje za prepričevanje ni zadosti, ne Sapperjevo ne Freysino, torej vodje skupine replikantov, za katero bi rekli, da jo je prisostvovanje čudežu uspelega »nemogočega« razmerja zaznamovalo z odsotnostjo desnega očesa, kar pa ne pomeni, da slabše vidi. Foreznična misel je znana in sodobna: resnica je na strani smrti, živi so v svojem blebetanju nezanesljivi, mrtvi pa ne lažejo. To bi bila lahko kritika, a film vendarle pokaže vlogo ideološkega prehoda k objektivnemu dokazu oziroma prehoda k dojetju resnice, ki se tu razpenja med znanstvenim dokazom in zaslepljujočim, med mrtvim in v življenje prebujajočim. Fotografija bo kot dokaz nezadostna, kar nam kaže že prvi film, saj ne prodira v ozadje vidnega, še vedno vara in zapeljuje. Za to je že v prvem filmu potrebna še ena foreznična naprava, t. i. Esperjev stroj, s katerim Deckard že prodira v ozadje fotografije. Vidno potrebuje znanstveno potrditev, tokrat v trupu, ki ne laže. Žensko truplo berejo

kot odprto knjigo, ko torej še ne vemo, da gre za sestavne dele replikantke Rachael. Z odkritjem serijske številke, torej z odkritjem umetnega kot v prvem filmu s spomini, pa se rodi sveto. Kakor da gre za dokaz, da se je v čudežu zgodilo nemogoče. Ali kakor da bi načrt eksperimentalnega modela še preveč uspel in v ekscesu odprl nesluteno polje, osamosvojeno od svoje materialne podlage. Zdrs v foreznost je tu zdrs v sveto, a kaj ko verovanje dokaza v naravi ne potrebuje, saj bi le-ta njegov učinek, ki je učinek zgolj v očeh verujočih, ukinit. Ali nam *Iztrebljevalec 2049* sporoča, da je verovanje mogoče zvesti na vednost? Čemu očitna religiozna atmosfera v tako sodobni ideološki spregi s scientizmom? Ker več pokaže, kot v resnici razume?

Ali nam tu ne kaže še nečesa? Namreč to, kar je kleč dih jemajočega prizora vstale Rachael. Kar distopični postčloveški svet bohotenja virtualnega preganja, je realni, ne zgolj »zemeljski« drugi, temveč stik s fantomsko razliko, ki je tu že od prvega filma. Ali ni v tem srž manjkajoče poteze zelenega očesa: ne da enostavno manjka, ampak da ne vzpostavlja razlike nesovpadanja, zaradi česar bo Rachael za Deckarda vselej presenečenje? Ali ni prav to vprašanje filma: ljubezen v postčloveškem svetu, in to onkraj zidu zakona? Kot na videz mimogrede pravi Wallace: ljubezen ali matematika? Bo v tem svetu na voljo farmacevtsko zdravilo za ljubezen? Nič čudnega, da besede »ljubim te« izreče prav virtualna Joi. In kaj če njena izjava le ni bila programirana? Kot bi film subjektu, ne enostavno človeku, vseskozi nervozno iskal zavetje pred njegovo morebitno zadušitvijo v prihodnosti. In prav zato potrebuje umetno. **E**