

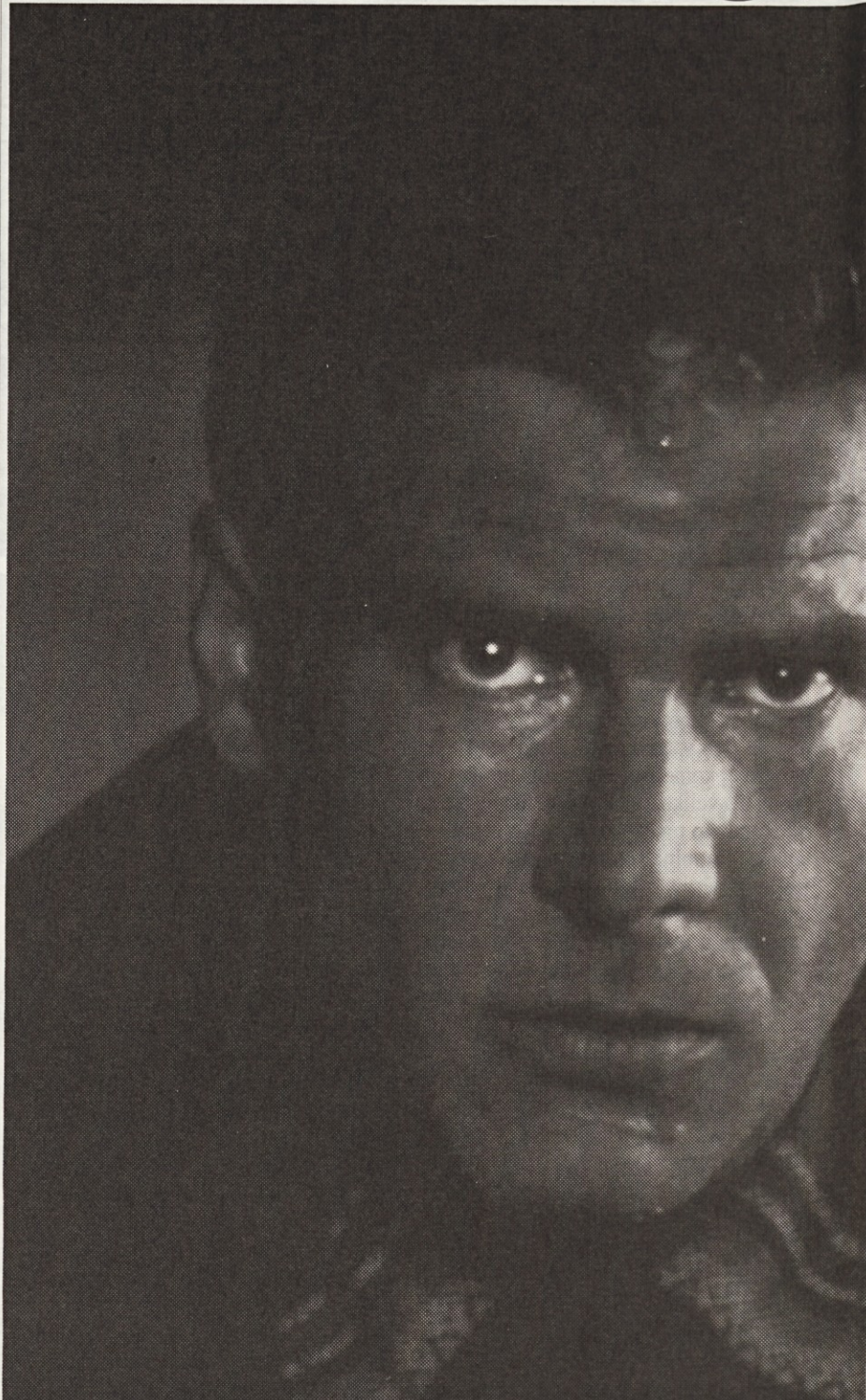
V zbirki *Imago* je izšel zbornik *Blade Runner. Solze in dež*. Objavljamo uvod urednika zbornika Marcela Štefančiča, jr., EKCRAN pa izid te ključne knjige o ključnem filmu proslavlja še z dvema ekskluzivnima tekstoma Alenke Zupančič in Zdenka Vrdlovca.

Pred desetimi leti se je nebo odprlo & prvič smo lahko videli to, kar angeli vidijo z našimi očmi. Usta imamo še vedno odprta, morda tudi zato, da bi skrili pogled, ki upa, da ga bodo nekoč vendarle vzeli s sabo. Če odštejemo *Casablanca & Plan 9 From Outer Space*, je *Blade Runner* edini film, ki ga zna vsak resni cinefil na pamet — do zadnje besede, do zadnjega strela, do zadnje solze. Še vedno sicer ne vemo, kako je Leon dobil pištolo, toda ko se spomnimo, kako je dobil nazaj pištolo Deckard, tega raje niti nočemo vedeti. Še vedno sicer ne vemo, kdo je koga pustil pri življenju, toda težko nam gre z jezika, da je film *Blade Runner* pred desetimi leti umrl zato, da bi živeli mi. In še vedno ne vemo, čigava replika je *Blade Runner*, toda znamo ga na pamet, *par coeur*, kot bi rekli v Saint Angelesu novembra 2019.

Knjiga je nastala kot *hommage* ob desetletnici vzleta filma *Blade Runner*, posnetega l. 1982 & pri nas l. 1983 prikazanega pod naslovom *Iztrebljevalec*. Lani je kinodvorane obšla nova inačica filma, v resnici seveda Scottova izvirna inačica, t. i. *director's cut*, kjer ni več Deckardovega off-pripovedovanja & srečnega konca, dodana pa je Deckardova hipna vizija samoroga, ki nas še enkrat opozori, da smo imeli pred desetimi leti prav. Deckard je Descartes — *le misli, da je*.

MARCEL ŠTEFANČIČ, JR.
16. januar 1993

O DUŠI REPLIKANTOV



Obstaja neko indijansko plemo, ki je danes predvsem turistična kurioziteteta, vendar zelo posebne vrste. Pripadnike tega plemena je namreč strogo prepovedano fotografirati. Razlog: prepričani so, da fotografija ukrade njihovo dušo. Na drugem koncu, bi lahko rekli, obstaja neko plemo, ki je nasprotno prepričano, da je fotografija tisto, kar jim dušo daje: to je plemo replikantov. Vmes je zgodovina kinematografije.

Scottov **Blade Runner** (ne glede na to, katero verzijo vzamemo) je v tem smislu težni film. Film, ki z vso silo opozori na razliko dveh svetov: sveta pred kinematografom in sveta, ki ga je predelal kinematograf; sveta, v katerem kamera krade naše duše, in sveta, kjer je kamera edini garant duše.

O »krajih duše« se je, čeprav ne vedno s prav temi besedami, ob kinematografu pogosto govorilo. Eno najdaljnosežnejših artikulacij dobi ta problem v nekem tekstu, ki je tekst moderne *par excellence* in ki nosi naslov *Umetniško delo v času svoje tehnične reprodukcije*¹. Za ta, nekoč zelo popularen in na veliko citiran tekst W. Benjamina bi bilo morda še najtočneje reči, da je v nekem trenutku enostavno prenehal delovati kot referenčni okvir. Zanimivo bi se bilo vprašati, zakaj. Tekst se vrti okoli dveh vprašanj: okoli vprašanja avre in okoli definicije kinematografije oz. njene umestitve v neki nekinematografski oz. predkinematografski kontekst. Ena temeljnih tez teksta je, da kinematograf oropa igralca njegove avre (ki seveda ni brez zveze z »dušo«). Tekst je nastal leta 1936 in po vsem, kar smo lahko doživeli in videli od tega trenutka naprej, se zdi, da je enostavno izgubil na aktualnosti, da ga je »povozil čas«. Vendar stvari le niso tako enostavne. Čeprav gre namreč v tekstu za bolj ali manj popolno zavrnitev kinematografije, kot jo poznamo danes, pa v njem najdemo kar nekaj točk, na podlagi katerih bi bilo mogoče napisati neko teorijo filma, ki bi bila »antibenjaminovska« in utemeljena na povsem »benjaminovskih« opažanjih hkrati. Nas pa tu zanima predvsem zato, ker je problem, ki ga Benjamin obravnava kot paradoks filmske igre in filmskih likov, natanko problem replikantov.

Ena glavnih razlik med gledališčem in filmom je po Benjaminu v tem, da prvo lahko proizvede avro, drugi pa ne. In sicer zato, ker gledališki igralec igra svoj lik kontinuirano in neposredno pred publiko, v nekem tu in zdaj, ki je bistven za

razsežnost avre. Filmski igralec pa je oropan svoje prezence, kontinuitete in »celostne podobe«: glas je ločen od telesa, telo samo pa raztrgano, razkosano na fragmente. Oziroma kot se dobro izrazi Jean Epstein:

»Kdo je ta miss Star? Odvisno, to se sčasoma spreminja. Zaenkrat je to obraz *fräulein X*, ki je že prekoračila 40 let + delo maskerja Y + objektiv številka toliko in toliko + glas gospodične Z, ki je grbava + učinek trojnega snemanja in miksanja, če naštejemo le osnovne sestavine.«²

Da bi pokazal »absurdnost« filmske igre, vzame Benjamin primer montaže: če mora neki igralec skočiti skozi okno, skoči v studiju, beg, ki sledi temu skoku, pa bodo posneli zunaj, morda nekaj tednov kasneje. Logika časa kot kontinuitete je izbrisana, oseba, ki skoči skozi okno, »ni ista« kot oseba, ki nato zbeži. K temu dodaja, citirajoč Pirandella, da se filmski interpret počuti tuje pred podobo samega sebe, kakršno daje kamera. — Če odštejemo ton teh opazk (ki je vsekakor »slabšalen«), potem lahko rečemo, da Benjaminove ugotovitve povsem držijo. Vse to je res. Zalomi pa se Benjaminu v naslednjem sklepu: V nasprotju s tem, pravi, kar se dogaja v teatru, lahko avra filmskih interpretov zgolj izgine, z njo pa tudi avra oseb, ki jih predstavljajo. — Ta zadnji sklep je precej problematičen, saj v ničemer ne izhaja iz predhodnega. Res je, da specifičnost filmske igre »oropa« igralce avre njihove neposredne prezence. Vendar od tod nikakor ne sledi, da bi morale biti tudi osebe, ki jih vidimo na platnu, nujno oropane avre oziroma do nje ne bi imele nobenega dostopa. Ta zaključek je napačen natanko zato, ker (kot sicer pravilno ugotavlja Benjamin) original in reprodukcija nimata enakega dostopa do avre. Ali ni osnovni trik filma prav v tem, da žrtvuje, ne le avro originala, temveč original sam, da bi lahko skozi film ustvaril »original« in avro v diegetskem prostoru. Gre prav za to, da telo, ki ga vidimo na platnu, ni telo neke igralke ali igralca oziroma njegov posnetek, »reprodukcija«, temveč neko drugo telo, konstituirano izhajajoč iz »eliminacije originala«, iz razkosanja realnega telesa. Kar vidimo na platnu, enostavno je edini original, ustvarjen iz fragmentov: različnih zornih kotov, pogledov, planov, gibanj, glasov, besed, spominov, tega, kar ostane zunaj kadra. Drugače rečeno, kar vidimo na platnu, so replikantje, »anorgansko sproducirana organska celota«, kopija brez originala.

Benjamin uporabi znano metaforo kirurga v razmerju do vrača, da bi ponazoril raz-

¹ Slovenski prevod v *Misel o moderni umetnosti*, Mladinska knjiga, Ljubljana 1981.

² Jean Epstein, *Écrits sur le cinéma*, Ed. Seghers, Pariz 1974, I. knjiga, str. 243.

liko med snemalcem in slikarjem. Postopanje vrača, ki zdravi bolnika s polaganjem rok, je drugačno od kirurgovega, ki zareže, poseže v bolnikovo telo. Vrač ohranja naravno distanco med seboj in bolnikom. Kirurg dela obratno, ko prodira v bolnikovo notranjost, distanco do njega zelo zmanjšuje, komaj kaj pa jo povečuje s previdnostjo, s katero se njegova roka giblje v tujem telesu. Prav tako sta sliki, ki ju ustvarita slikar in snemalec, popolnoma različni: slikarjeva je totalna, snemalčeva pa razkosana na številne dele, od katerih ima vsak svoje lastne zakone. — Kar Benjamin pozabi v tej primerjavi, ki je v svoji ilustrativnosti nedvomno prepričljiva, je dejstvo, da slika, ki jo vidimo na platnu, ni enostavno slika snemalca, ki zareže v telo igralca in ga razkosa. Preden je film končan, intervenira nekaj, kar ni prav daleč od figure vrača, maga — intervenira neka figura, podobna figuri Victorja Frankensteina, ki izhajajoč iz koščkov sestavlja neko novo telo in neko novo osebo, ki v sebi pogosto ohranja značaj tujosti, pa naj bo še tako blizu (Benjaminova definicija avre). Omenili smo ime Victorja Frankensteina, namesto tega pa bi seveda lahko zapisali tudi ime Tyrell — veliki kreator in oče replikantov. Kot rečeno, bistvo replikantov je prav v tem, da zanje ne obstaja noben original. Kako bi tudi, saj je replikant človek, ki je »šel skozi kinematograf«, ki ga je kinematograf »predelal«, »premlel«, pretvoril v nekaj drugega in ne enostavno posnel. Človek pred fotografijo in človek po fotografiji ni isti človek. Fotografija mu je res »ukradla dušo«, in zato je edini način, da si jo pridobi nazaj, da se s fotografijo identificira.

Še posebej ob svojem začetku je bil kinematograf pravi pravcati vir »ontološke tesnobe«, ki jo Jean Epstein opisuje takole:

»Nejeverna, razočarana, zgrožena je jokala Mary Pickford, ko se je prvič videla na platnu. Kaj to pomeni drugega, kot da Mary Pickford ni vedela, da je Mary Pickford; da ni vedela, da je ta oseba, o katere identiteti lahko še danes pričajo milijoni očividcev. Film razkriva nekatere aspekte nas samih, ki jih nismo še nikoli videli ali zanje slišali. Ne le da se kinematografska podoba človeka razlikuje od vseh njegovih nekinematografskih podob, temveč se neprestano razlikuje tudi od sebe same. Tako na primer pravimo, ko sliko po sliko gledamo filman portret kakega prijatelja: Tu je res on; tu sploh ni on. In če je več sodnikov, si mnenja nasprotujejo. V določeni podobi je človek za nekatere »on sam«, za druge pa ne. Kdaj je torej nekdo in kdo? (...) Naj bo to dobro ali slabo, kinematograf v posnetku

in reprodukciji subjekta slednjega vselej transformira, ga ponovno ustvari kot neko drugo osebnost, katere aspekt lahko zbega mojo zavest in me pripelje do vprašanj: Kdo sem? Kje je moja resnična identiteta? In evidenci o našem obstoju, tistemu »Mislim, torej sem«, je treba dodati naslednje, kar zgornjo evidenco precej oslabi: Vendar se ne mislim (kot) to, kar sem (mais je ne me pense pas ce que je suis).«³

Dejansko bi torej lahko rekli, da je replikant prav človek, ki je »šel skozi« kinematograf. In »enigma« njegove identitete je zgoščena okoli vprašanja, kako usodno ga zaznamuje tisti X, ki ga sam ne vidi (niti v ogledalu), ki pa ga drugi vidijo v njem — tisto nekaj v očesu, tisti »What's it«, ki je, tako kot v Aldrichovem *Kiss Me Deadly*, natanko grožnja smrti oziroma smrt.

TIME TO DIE

Lahko bi rekli, da je edina »objektivna« razlika med ljudmi in replikanti v tem, da je slednjim v očeh zapisana smrt: če so replikanti (o čemer se je moč prepričati le s testom, ki globoko v njihovih očeh zazna ustrezen »emocionalni odziv«), potem bodo umrli (in to natanko štiri leta zatem, ko so bili ustvarjeni). Pa vendar, prav ta »objektivna« razlika je tisto, kar prvo pade v *noir* univerzumu. Drugače rečeno, eden bistvenih indicev, da imamo pri *Blade Runnerju* opravka s filmom *noir*, je prav to, da se »drama« ne odvija na torišču »objektivnega«. Celoten ton filma ni drugega kot natanko relativizacija te »objektivne« razlike. S tonom filma mislimo na določeno »črno retoriko«, ki jo še najlepše povzema naslednja replika, s katero Gaff, policist, zapusti Harrisona Forda:

»Too bad she won't live. But than again, who does?«

(Škoda, da bo umrla. Po drugi strani pa — ali ne bomo vsi?)

Vendar pa to ne pomeni, da film relativizira oziroma ukine razliko kot tako. Prav nasprotno, zaostri jo tam, kjer je še posebej tragična. Zaostri jo v trenutku, ko replikant postane subjekt (torej natanko tedaj, ko razlika med človekom in replikantom izgine), ko je izpolnjen motto industrije replikantov: *more human than human*, bolj človeški od človeka. V tem trenutku vznikne tista »prava« razlika med človekom in replikantom, ki izstopi prav na podlagi relativizacije »objektivne« razlike: če po eni strani drži, da bomo tako ali tako slej ko prej umrli vsi (da smo torej »objektivno gledano« vsi na istem, da smo v nekem smislu vsi zapisani usodi replikantov, oziroma kar naravnost,

³ *ibid.*, str. 22.





da smo vsi replikanti, replikanti podobe Stvarnika, ki nas je prav tako prikrajšal natanko v pogledu »trajnosti«, pa po drugi strani nikakor ne drži, da smo zato »subjektivno« vsi v enakem položaju. Kot ljudje (torej kot »stvarniki« novega rodu) imamo eno prednost: smo v nevednosti glede lastne smrti. Prav vednost glede lastne smrti pa je tisto, kar ljudi naredi za »za bolj človeške od človeka«, torej za replikante. Človek je replikant, ki tega ne ve. Dejansko ni med replikantom, ki ne ve, da je replikant, in človekom, nobene razlike. Replikant postane v trenutku, ko se prepozna za replikanta: v tem trenutku stopi v območje »eksistencialne tesnobe« (*no way out*, bi lahko rekli), ki edina loči replikanta od človeka. Človek ve, da bo nekoč umrl, replikant ve, kdaj je *time to die*.

DVE VERZJI IN DVE MALENKOSTI

Prav fascinirano je videti, kako malo se na empirični ravni *director's cut* razlikuje od »uradne verzije« in kako velika je kljub temu razlika med obema verzijama oziroma filmoma. Gledamo iste podobe, vidimo druge. V »prvi« verziji nas je med podobami vodil off-glas Harrisona Forda, v »drugi« ta vodič umanjka. Rezultat je ta, da podobe niso več iste, predvsem pa vidimo veliko več kot v »prvi« verziji. Seveda je bilo vse, kar vidimo, tam že prej, a tega nismo videli, ker je jaz pripovedi dobesedno naselil sliko, spremenil nekatere njene dele v neprosojne madeže.

Druga »malenkost«, ki korenito spremeni ton filma, je dejstvo, da je tokrat tudi H. Ford replikant. (V *director's cut* so torej prav vsi zvezdniki, ki nastopajo v filmu, replikantje.) Način, kako nam je to nakazano, je osupljivo »ekonomičen«. Nihče tega ne izreče, nobenega spektakularnega obrata ni na koncu. Zgolj neko vizualno sporočilo — pa niti sporočilo ne, prej pomenljiva koincidenca. Vse, kar je filmu dodano v tem oziru, je nekaj sekund dolga sekvenca v prvi polovici filma, kjer H. Ford sanja samoroga. Koincidenca pa je v tem, da je papirnata figurica, ki jo Gaff na koncu pusti v njegovem stanovanju, prav tako samorog. Harrison Ford je torej replikant (Gaff očitno pozna njegov »program«). Taista figurica in taisti kader, v katerem si jo Ford ogleduje, sta bila tam že v »prvem filmu«, a v neki čisto drugi funkciji. Tam je sekvenca »pomenila« enostavno to, da je Gaff lociral Rachael, a jo je pustil živeti.

Harrison Ford torej sanja o samorogu. Čigave sanje sanja? Natanko sanje režiserja, Ridleyja Scotta. Kdor je videl film *Legend* ve, kakšne so te sanje videti v celoti. — Toda, čigave sanje sanja Ridley Scott?

ALENKA ZUPANCIC