

SIMULAKER



Po Jeanu Baudrillardu (*L'Echange symbolique et la mort*, 1976) so se od renesanse do danes zvrstili trije »tipi simulakra«: *imitacija* (od renesanse do industrijske revolucije), *produkcija* (dominantna v industrijskem obdobju) in *simulacija* (današnja »postmoderna« faza). V renesančni estetiki je bila invencija perspektive, *perspectiva artificialis*, definirana kot »matematizirana« imitacija naravne vizije. Panofsky je potem dokazal, da je z načrtanjem bežiščnice oziroma »točke neskončnosti«, ki je bila v upodobljenem prostoru simetrična gledalčevi poziciji, šlo prej za imitacijo božjega pogleda, s čimer je bila »vizija univerzuma tako rekoč deteologizirana« (*Perspektiva kot simbolna forma*, 1924). Perspektiva je bila prenešana tudi v gledališče oziroma v gledališko scenografijo, kjer sta se »realnost in iluzija postopno pričela stapljati« (J. Baltrušaitis, *Anamorphoses*), gledališče pa je v renesansi preplavilo vse družbeno življenje, tako da je barok že dosegel enačbo »svet je gledališče in gledališče obsega svet« (Claude-Gilbert Dubois, *Le Baroque*, 1973). Baročno gledališče se odigrava »med sanjami in realnostjo, masko in obrazom, človekom in njegovim dvojnikom, resnico in lažjo, pri čemer ti pariniso kontrastni, marveč so njihovi člani enakovredni, kar ima za učinek nerazločljivost oziroma spreverljivost med realnostjo in iluzijo, Enim in Drugim, masko in obrazom« (Dubois, *ibid.*).

In kakor je svet v gledališču postal podoben samemu sebi, tako je človek našel svojo enačbo v avtomatu, ki je po Baudrillardu tipični simulaker predindustrijske dobe: »Avtomat sodeluje v gledališki in družbeni igri pred Revolucijo« in predstavlja človekov analogon, ki prevaja metafizična vprašanja o »skrivnosti obstoja«, o tistem, kar je »zadaj«, »znotraj«, »spodaj«. Edino in prav mehanično posnemanje človeka omogoča postavljanje takih vprašanj, se pravi, da je avtomat utelešenje metafizike človeka kot protagonista »naravnega gledališča« kreacije. Avtomat tudi nima drugega namena, kot da je nenehno primerjan z živim človekom, pri čemer velja za bolj naravnega od človeka samega, bolj naravnega od svoje idealne podobe: baročni avtomat je človekov popolni dvojnik, vse do tiste meje, ko že vzbuja tesnobo nerazločljivosti.

Drugi tip simulakra, ki je značilen za industrijsko obdobje in serijsko proizvodnjo, je robot, ki ni več človekov analogon, temveč njegov ekvivalent; robot pomeni »maščevanje simulakra«, se pravi, »zmagovanje mrtvega nad živim« in konec meta-

fizike bistva in videza, podobnosti in razlike; z robotom, pravi Baudrillard, zapuščamo obdobje imitacije in stopamo v obdobje (re)produkcije.

Ko pa reproduktivnost postane »izvirno« stanje, ko je definicija realnosti to, da je to nekaj, kar je mogoče reproducirati in modelirati, dobimo to, kar imamo danes, oziroma kar Baudrillard imenuje simulaker tretjega tipa: »hiper-realnost«, ki pomeni pravzaprav konec simulakra oziroma njegovo popolno posrkanje v realnost. In kje drugje kot v filmu, tej vodilni »umetnosti simulacije«, bi se lahko pojavil še simulaker »četrtga tipa«, t.j. simulaker, ki predstavlja *Aufhebung* svojih treh »zgodovinskih« predhodnikov? Kaj drugega so torej replikanti v Scottovem *Iztrebljevalcu*? Narejeni so sicer kot roboti in tudi prinašajo »maščevanje simulakra« ter zmago umetnega nad naravnim, obenem pa so bližji baročnim avtomatom, saj se z njimi ne ukinjajo, temveč prav vračajo metafizična vprašanja o podobnosti in razliki, o »skrivnosti obstoja« ali »stvarjenju človeka«, pri čemer se vrnitev k prvemu tipu simulakra dogaja na način tretjega, se pravi, v svetu, ki je postal svoja lastna reprodukcija, se torej popolnoma desubstancionaliziral in izpuhtel v vesolje. Vesolje ni več tisto »brezmejno« in »neznano zunanje«, marveč je *off world*, ki obstaja na način *displaya*, prav kakor japonska reklama za koka kolo, le da je veliko manjši; ni več zemlje in neba, pač pa — nekje »med nebom in zemljo« — nekakšen babilonski stolp, kjer je rešena »skrivnost obstoja« (*babil* pomeni v babilonščini »vrata bogov«, zato v tem stolpu pač prebiva stvarnik replikantov). Toda tostran tega stolpa, a prav tako »med nebom in zemljo«, je še nekaj, kar je nemara edino realno: to je dež, dež, s katerim je prikapljala vsa biblična mitologija, od Eve s kačo do Kristusa Odrešenika; toda ta je zdaj tisti, ki ve, da je »čas za smrt«, kar pomeni, da mora to človeku vselej povedati nekdo drug — on sam tega rajši ne ve, zato tudi ne ve, ali je »pravi« ali »umeten«, ali »sanja« ali »živi«, »ali »sanja, da živi« ali »živi kot v sanjah« (dokler ne umre).

ZDENKO VRDLOVEC