

Iztrebljevalec

(Blade Runner)

scenarij: Hampton Fancher, David Peoples po romanu Philipa K. Dicka

režija: Ridley Scott

fotografija: Jordan Crenenweth

glasba: Vangelis

montaža: Terry Rawlings

kostumografija: Charles Knode, Michael Kaplan

igrajo: Harrison Ford, Rutger Hauer, Sean Young, Edward James Olmos, M. Emmet Walsh

produkcija: Ladd Company, Run Run Shaw, ZDA, 1982

distribucija: Warner Bros

jug. distribucija: Zeta film

R. Scott je s svojim prvencem *Osmi potnik* dokazal, da zna kombinirati žanre (znanstveno fantastiko in grozljivko) in ve, da je žanr priložnost za analizo temeljnih »objektnih razmerij«. *Osmi potnik* je obdeloval, če poenostavimo (in to si lahko privoščimo, ker nam tukaj ni v središču pozornosti), željo v njenih grozljivih razsežnostih, uresničeno željo (najprej željo znanstvenika, ki je osmega potnika vsilil posadki, potem pa željo na delu, kot požrešnost), ki – kot ve povedati psihoanaliza – nikakor ne privede nujno do zadovoljstva. V *Iztrebljevalcu* se ta shema nadaljuje in radikalizira.

Na ravni »kombinacije žanrov« imamo opraviti (spet) z znanstveno fantastiko na eni strani in trdo detektivko iz petdesetih let na drugi. Govorjenje o kombinaciji morda neupravičeno implicira heterogenost, vendar ne gre za to, marveč za implikacijo, da so primarna razmerja pač primarna razmerja in da zmeraj lahko računamo na-

nje, pravzaprav na njihovo vračanje. Na povsem »formalni« ravni so elementi trde detektivke detektiv, ki uveljavlja svojo lastno etiko – na zakonitost se ni mogoče več zanesti, junak deluje, ker je v to prisiljen, ne pa iz prepričanja; v okviru svojih operacij deluje, kakor se mu zdi prav, kar nas vrača k neki »elementarni«, skoraj absurdni poštenosti; trdo, depresivno vzdušje – med drugim ves čas dežuje; grozljivo urbano prizorišče, mestna džungla – opredeljena na samem začetku filma s posnetkom skrajno industrializiranega Los Angelesa, naprej pa z vsepričujočnostjo reklame za koka kolo in »zunanje svetove«; znotraj tega okvira nekakšna etnična prevlada tujcev – kakor trda detektivka rada zaide v kitajsko četrt, imamo tudi tukaj skoraj same orientalice; in last but not least ambivalentnost do samega zločina.

Vsakega od teh elementov bi lahko razvili v njegovem posebnem učinku pomena, a se bomo raje omejili na suho naštevaje, računajoč, da ima bralec dovolj opore, da sam razvija naprej.

Naštete pa seveda ni mogoče ločevati od tistega, kar proizvode žanr kot priložnost; prav to (našteto) daje priložnost proizvodnji neke analize objektnih razmerij.

Najprej postane očitno, da gre v zgodbi za boj za oblast: »mi«, pravi, izvirni ljudje, nekakšni staroselci, proti »replikantom«, ponarejenim ljudem, našim lastnim stvaritvam, odrinjenim v robna področja »zunanjih svetov«, kolonij (prav kakor je sodobni »oboroženi divjak« proizvod protislovij kapitalnega sistema). Da pa stvar ne bi bila tako preprosta, imamo na strani oblasti omenjene orientalse (celo sam junak tu ni povsem nesporen), glavna revolucionarja med replikanti pa po videzu spominjata na najčistejše arijce.

Detektiv (nekakšen Phillip Marlowe bodočnosti) je zgolj instrument v boju, čigar rasističnim implikacijam se film ne brani podstaviti smisel boja za oblast. (Dodajmo, da je v tem neprikitem smislu dodaten razlog resigniranosti in cinizma junaka, ki je tukaj pravi junak prav zato, ker nenehno dokazuje, da je pod lupino cinizma trdna, čeprav neortodoksna etika.) O boju za oblast povejmo še to, da se razvija v klasični razredni razliki: na eni strani je oblast, ki se hoče obdržati, na drugi strani pa goli obstoj.

Če ostanemo v okviru ekonomije, imajo replikanti funkcijo presežne vrednosti v radikalnem smislu – presežejo vsa pričakovanja, in sicer neprijetno. »Presežno« v smislu, da je proizvedeno več, kot je proizvajalec hotel; ta element je čustveno življenje replikantov, ki ni bilo programirano in nastopa kot rušilni dejavnik v ekonomski strukturi. Replikante prav ta presežna vrednost vzpostavlja kot bitja z željo ali celo kot željo samo – željo, ki se na prvi ravni prikazuje kot želja po bivanju (dlje kot je za replikante predpisano – štiri leta), potem željo v ojdipalnem razmerju (replikant svojega izumitelja imenuje oče, preden mu zdrobi glavo) in še željo, ki obseda subjekt kot želja radikalno, nezvedljivo Drugega.

To pa še ni vse. Ko na koncu filma replikant svojemu preganjalcu reši življenje, s svojim poslovnim govorom (v dežju) ne dokaže le (komurkoli že), da res čustvuje, da je torej upravičen do obstoja, ker »ima« tisto, kar naj bi bilo za človeka bistveno. To je prav tista tragično absurdna in patetična gesta, s katero dokaže, da je on sam prišček človeškega, to se pravi: nič človeškega. Pozornemu gledalcu predvsem dokaže, da ga to, kar naj bi bilo za človeka bistveno, zavezuje v smrt.

Pa vendar eden od replikantov preživi – Rachel, »nezavedna« replikantka; preživi pa le, kot preživi spolna želja, ki si podredi bivanje posameznika, celo najodpornjšega iztrebljevalca.

**Bogdan Lešnik**