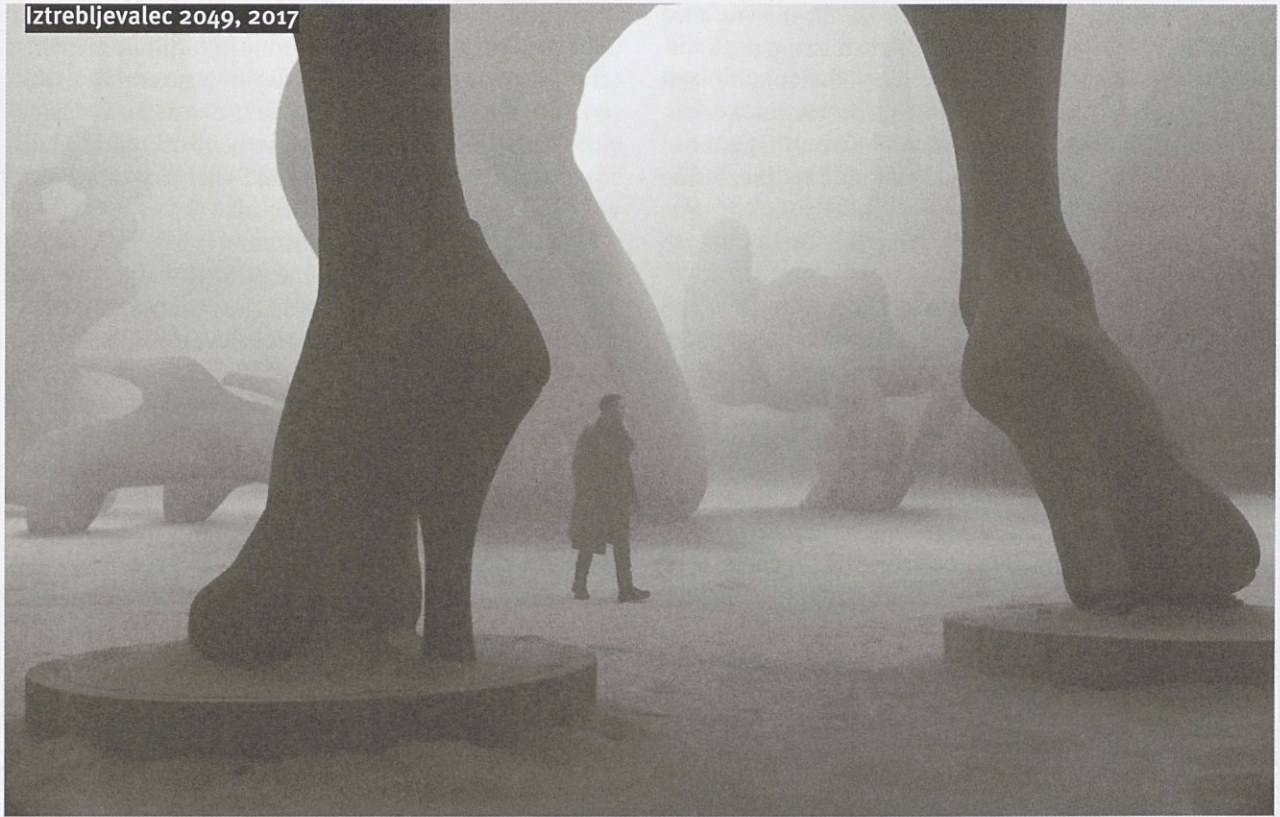




Stojan Pelko

Rojen, ne narejen

Najprej povsem zunanja, zapovrh pa še »nekorektna« opazka: **Iztrebljevalec 2049** (Blade Runner 2049, 2017, Denis Villeneuve) se bolje gleda kot piratska kopija s kakšnega obskurnega spletnega mesta kot pa na velikem platnu velikega kina! Kot bi se v očisti, ki zre v to tako dolgo pričakovano delo, morala vpisati razlika med motno, neostro, prekarno-proletarsko perspektivo replikanta kot *proizvoda* in bleščečo, visoko-resolucijsko in visoko-definirano perspektivo producenta kot *proizvajalca*. Kot bi se razmerja v tem filmu in tej zgodbi toliko bolje videla, kolikor slabša je slika: bolj zrnata, bolj barvno neuravnotežena, s čim bolj tujimi podnapisi, ki pogosto podvajajo pojavnost tujih jezikov in pisav v sami sliki, včasih zaradi piratskega snemanja iz dvorane na platno celo ne povsem pravokotnega pogleda na sliko. Kot bi ravno vsi ti zunanji moteči elementi sploh šele omogočali *pogled s strani*, zaradi katerega se razprejo razmerja moči, ki jih ne vidimo več kot glorifikacijo (prihodnje) sedanjosti, ampak kot potencialno subverziven zamik pogleda na (sedanjo) prihodnost.

Če smo se v prvem, izvirnem delu spraševali, mar ni iztrebljevalec v resnici replikant (čemu je režiser v svojem »rezu« jasno pritrdil), in če se zdaj v drugem, repliciranem delu kaj hitro nehamo spraševati, ali ni morda v replikantu-iztrebljevalcu vsaj kal človeškega (četudi je otrok dveh replikantov), tedaj se zdi, da moramo resnično preizpraševanje o razliki med proizvodom in proizvajalcem, med stvarjo in stvarnikom, premakniti na našo stran platna, v dvorano – in se povprašati po našem lastnem, *gledalčevem statusu* v trenutku ogleda tega filma. Smo stvar ali stvarnik? Sin/hčerka ali oče/mama? Proletarec ali lastnik proizvodnih sredstev? Zato ne preseneča, da v obsežni analizi, ki jo je Slavoj Žižek objavil na straneh priloge *Los Angeles Timesa* Filozofski salon (»Iztrebljevalec 2049: Pogled na post-človeški kapitalizem«¹) najdemo tale Marxov citat iz *Komunističnega manifesta*: »Vse stanovitno spuhti in vse sveto je izpostavljeno oskrumbi.« Za hip si velja pogledati nekoliko širši kontekst tega citata, ki ga zaradi svojevrstne hkratne arhaičnosti jezika in vizionarstva podobe navajam v prvem slovenskem prevodu, objavljenem leta 1908 v Idriji!

Kakšna je torej vloga meščanstva, buržoazije?

»Povsod, kjerkoli je zagospodovalo, je zrušilo fevdalne, patriarhalne in idilične razmere. Neusmiljeno je potrgalo pisane fevdalne vezi, ki so vezale človeka na 'prirojenega' predstojnika. Razen golega interesa, brezčutnega

'plačila v gotovini' ni pustila buržoazija nobene vezi med ljudmi. Pobožno sanjarstvo, viteško navdušenje, malomeščansko sentimentalnost je vtopila v ledenohladni vodi sebičnega preračunjenja. Iz osebnega dostojanstva je naredila menjalno vrednost in neštivilne skrbno zapisane in trdo pridobljene svoboščine je nadomestila z eno brezvestno trgovsko svobodo. Skratka, v verske in politične iluzije zavito izkoriščanje je izpremenila v izkoriščanje, očitno, direktno brez sramežljivosti.

Buržoazija je ponižala stanove, na koje je ljudstvo zrolo spoštljivo in s pobožno bojaznijo. Zdravnika, jurista, duhovnika, poeta, znanstvenika je izpremenila v plačanega meznega delavca.

Buržoazija je strgala z rodbinskega razmerja genljivo-sentimentalno tenčico in ga izpremenila v golo denarno razmerje.

Vladi surove sile v srednjem veku, ki je vzbujala občudovanje reakcije, je buržoazija odkrila primerno dopolnilo: v lenarjenju na medvedjih kožah. Meščanstvo šele je dokazalo, kaj premore človeška delavnost. Vstvarila je drugačne čudeže, kot so egiptovske piramide, rimski vodovodi, gotske katedrale, zbudila drugačna gibanja, kot je preseljevanje narodov, ali križarske vojske.

Buržoazija ne more obstati, ne da bi neprestano revolucionirala proizvodjalna sredstva in proizvodjalne razmere, s tem pa vse družabne razmere. Nasprotno je bila neizpremenjena ohranitev starega proizvodjalnega načina eksistenčni predpogoj vseh prejšnjih industrijskih razredov. Trajno prevračanje produkcije, neprestano pretresanje vseh družabnih razmer,

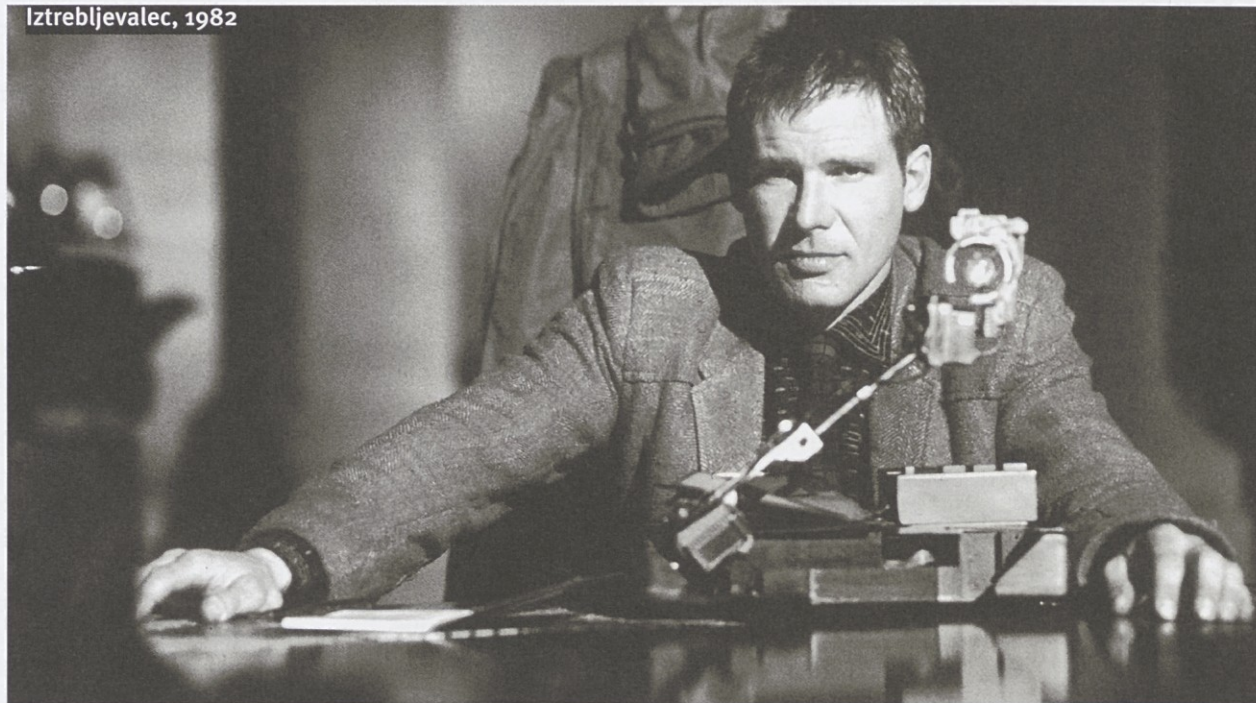
večna negotovost in stalno gibanje odlikujejo meščansko dobo pred vsemi drugimi. Vse trdne in zarjavele razmere s celim priveskom starodavnih predstav in nazorov se zrušijo, novo ustvarjene zastarajo, preden so okostene. Vse stanožitno spuhti in vse sveto je izpostavljeno oskrumbi. Ljudje so končno prisiljeni gledati na svoj življenjski položaj in na vzajemne odnošaje s treznim očesom.

Potreba po razsežnejšem odjemalnem trgu za svoje produkte podi buržoazijo po vsej zemeljski krogli. Povsod se mora vgnezditi, povsod obdelovati, povsod stvarjati zveze.«²

Če bi Villeneuve-Scottov *Iztrebljevalec* nosil v naslovu le dve leti mlajšo letnico, bi poskrbel za izjemno dvestoletnico izida te vizionarske knjige, *manifesta* v dobesednem pomenu besede (prva izdaja je iz leta 1847). Ne bomo se ukvarjali ne s čudeži, drugačnimi od egiptovskih piramid (četudi je dom Tyrellovega naslednika Niandra Wallacea v pomenu monumentalnosti korak naprej od arhitekture prvega dela, ki jo je navdihnili Frank Lloyd Wright, v dobesedno faraonsko piramidalnost), ne z utopitvijo v ledeno hladni vodi sebičnega preračunjenja (kar bi nam omogočilo analizirati finalni spopad med replikantom Joejem in Luv, v pripovedni liniji dvema hipnima pretendentoma na status posvečenega otroka, kot spopad med neoliberalnim egoizmom in solidarnim altruizmom), ampak se bomo omejili na *patriarhe in poglede* – ali, kot sem zapisal pred skoraj četrt stoletja, na *očete in oči*.

(Še drugi intimni *disclaimer*: ko sem prvič videl *Iztrebljevalca* (Blade Runner, 1982, Ridley Scott), sem komaj

Iztrebljevalec, 1982



prestopil prag polnoletnosti. Ko smo deset let pozneje pri *Ekranu* pripravili zbornik ob desetletnici Scottovega filma – saj nam je postregel s svojo, režiserjevo verzijo in potrditvijo resnice o replikantu – sem dele tedanjega teksta uporabil v magisteriju. *Iztrebljevalca 2049* sem, doktor, gledal v kinu s polnoletno hčerko. Sin je vmes postal oče in oči niso več iste oči.)

Tedaj sem skušal pokazati, da je Scottov film kot mitološki Argos – da ima oči vsepovsod po svojem telesu: od skrivnostnega plana očesa v prvem kadru in dveh eye-testov (Leon in Rachel) prek obiska pri izdelovalcu očes do slepega očesa sove v Tyrellovi pisarni in končno zdrobljenih očes samega Tyrella, ki jima ne prizaneseta neizprosni roki replikanta Roya («What seems to be the problem? – Death! – The fact of life.»). Seveda je tu še kvintesenčni prizor prvega filma, trenutek, ko v očeh, ki »so videle toliko reči, o katerih se nam ljudem niti sanja ne«, ne moremo razložiti med solzami in dežnimi kapljami. Na tej ali oni strani replikantovega telesa? Na tej ali oni strani platna? Se steklo očesnega zrkla orosi od zunaj ali od znotraj? Ga lahko obrišemo ali je ravno solza tisti ultimativni bris, ki pokaže, da gre za *humanoida* in ne replikanta, za stvarnika in ne za kreaturo?

Že samo bežen prelet pojavnosti očesa v *velikem planu* nam razpre tudi večdimenzionalnost *Iztrebljevalca 2049*, ki od nas zahteva, da ne sodimo le po odblesku, ampak pogledamo pod zrklo – in s strani.

Film se takoj po špici, ki nam s pojasniliom razvoja dogodkov do leta 2049 historično umesti film in z rdečim podčrta obe ključni strukturni vlogi, *replikanta in iztrebljevalca*, dejansko »odpre« z odprtjem očesa – da bi prek odseva v njem vstopili v postapokaliptično («po razodetju») krajino Los Angelesa 2049. V uvodnem obračunu dveh replikantov, Sapperja Mortona, kmeta na proteinski farmi, in iztrebljevalca (Ryan Gosling), bo šlo nato dejansko za *soočenje* v dobesednem pomenu besede: oko za oko. Najprej bo iztrebljevalec s posebno napravo preveril replikantovo registrsko številko na očesnem zrklu, nato pa mu bo, po »upokojitvi« (kakor se tudi v tem drugem delu reče pokončanju replikanta, ki ne uboga, nosi spomin upora ali preprosto pretendira na daljši »rok uporabe«), to oko iztaknil in ga, opranega pod pipo, odnesel v vrečki kot »evidenco«.

Naslednjič imamo s svojevrstno ponovitvijo očesne ikonografije prvega filma opraviti v trenutku, ko iztrebljevalec svoji virtualni ženski Joi nameni »svobodo« mobilnosti v obliki emanatorja, ki njeno 3D podobo osvobodi pripetosti na stropni projektor in jo »povzame« v napravo velikosti kemičnega svinčnika, zaradi česar postane »portable fantazma«. Od vseh krajev na svetu, kamor bi rada šla – stopi ven na dež! In prav tam, na strešni terasi nebotičnika, je – kot v trenutku Royeve smrti – težko razložiti med solzami

(sreče) in dežnimi kapljami (realnosti). Zelo pomenljiv za hierarhijo vrednosti tega filma (in sveta) je trenutek, ki brutalno prekine to poetično fantazmo: kakor nas danes »navaden«, plačljiv klic vrže iz Vibrovega brezplačnega sveta, tako se fantazmatska video-podoba umakne klicu glasu oblasti – iztrebljevalčeve LAPD načelnice (Robin Wright).

Da je First Lady iz slovite Netflixove serije *Hiša kart*, svojevrstna *ultimate bitch* ne le Bele hiše, ampak vseh Združenih držav, pred upokojitvijo (in brez moža!) »preživela« kot načelnica losangeleške policije, je svojevrsten pomežik primatu televizijskih serij nad filmom (ki lahko preživi le še, če se serializira, četudi na novo epizodo čakamo ne le warholovske četrte ure, ampak tudi po četrto ... stoletja). Sporočilo je jasno: glas gospodarja (gospodarice, oblasti) je nad individualno fantazmo. Še več; je ravno zapoved po ne-videnju in ne-vedenju: »What you saw, did not happen!« zabiča načelnica iztrebljevalcu – in ga pošlje na misijo, da tudi v realnosti izbriše tisto, česar tako ali tako ne bi bil smel videti *in the first place*.

Naslednji niz očes je morda sploh najbolj pomenljiv v filmu, saj uprizarja dostop do potlačene, »nezavedne« vednosti prav kot serijo očesnih »sprevidov«. Da bi Luv popeljala iztrebljevalca do arhiva (nekoč Tyrellove, zdaj Wallaceove) korporacije, mora najprej dokazati identitetno ujemanje svojega očesa s – samo seboj (na vhodu v arhiv), nato pa nas oblika hrambe spomina (tistih, ki so kot drobci preživeli »veliki mrk«, *black-out* leta 2020, ko so replikanti s svojo revolucijo uničili največjo shrambo vsega spomina) neubranljivo spominja ravno na očesno zrklo. In ko Luv ta fragment spomina vtakne v čitalnik, se kot prva podoba, ki naj obudi spomin na Rachel, (vse prej kot brez) madežno mamu čudežnega dvojca, od katerega je preživel le Sin, pojavi prav njeno *oko* – tisto oko, ki je zapeljalo Očeta, replikanta-iztrebljevalca Deckarda. Gre za ohranjeni drobec eye-testa, ko mu je Rachel na njegovo vprašanje suvereno odbrusila: »Vas zanima, ali sem replikantka ali lezbijka?« Nadaljevanje poznamo: *the child was born*. Celo nadaljevanje filma potrebujemo za to, da izvemo, da otrok ni bila ne hčerka Luv niti ne sin Joe (prav ta trenutek identitetnega dvoma, pravzaprav upa, da bi bil sam iztrebljevalec lahko potomec, mu nameni ime Joe – podeli pa mu ga Joi. Če si narejen, imaš šifro ... in vgrajene spomine. Če si rojen, imaš ime ... in dušo). *We all wish that was us*.

Od tod lahko skočimo naravnost na očeta in (še enkrat Racheline) oči. Niander Wallace kot ultimativni stvarnik milijonov replikantov nosi sled Tyrellove predsmrtne oslepitve, saj po belih očesnih zrklih sodimo, da ne vidi, zaradi česar mu mora Luv tu in tam priklopiti še eno napravo na vrat – in videti je, da mu pri invalidni multiviziji pomagajo vse tiste brencljajoče črne naprave, ki letajo po zraku, da njegovo slepoto kompenzirajo s tisočeri očmi. Argosa ali muhe –



ki jo vidimo v arkadiji izdelovalke sanj Stelline? Ko Niander pripelje pred oči ujetega Deckarda prikazen Rachel, se za hip ustrašimo, da bo film – in naš glavni junak (kajti »naš« iztrebljevalec kljub odlični vlogi Ryana Gosslinga ostaja lovec za izgubljenim zakladom Harrison Ford) – zašel v poceni sentiment. A nevarnost »originalni« iztrebljevalec odpravi z eno samo pikro ugotovitvijo: *Imela je zelene oči*. Kar uboga replika replikantke v hipu plača z življenjem. Tudi spomini niso več, kar so nekoč bili. *Fact of life*.

A glej ga vraga: najboljše spomine »proizvaja« tista, ki jih je sama izkusila, ki je v podobe za druge dobesedno *dala sebe*, vključno s svojim rojstnim datumom. Da je iz upora revolucionarnih replikantov (leninske oktobrske revolucije?) prišel otrok po imenu Stelline, pa nas od galaktične Zvezde hitro prestavi do rdeče zvezde in batuške Stalina. Morda je tudi zato LA v marsičem (od cirilice na farmah proteinov do babilonske zmešnjave slovanskih jezikov na prenatrpanih hodnikih stanovanjskih zgradb) videti kot – Sibirija, Villeneuve pa kot Tarkovski.

Če nas je razlika med plačljivo realnim telefonskim glasom in brezplačno Vibrovo fantazmo prizemljila v našo aktualno sedanost, tedaj se mi prav pri *statusu spominov* in njihovi temeljni razliki med virtualno podobo in materializirano rečjo poraja misel na razliko med »starinskimi« 2D in novodobnimi 3D tiskalniki. Kot bi podobe, ki jih lahko vlagamo v album ali pločevinasto škatlo, zatikamo za ogledalo, z magnetom pritrjujemo na hladilnik ali uokvirjene postavljamo na kamin ali klavir, še vedno prihajale iz 2D sveta, iz starega tiskalnika; zdaj pa nam s konjički,

ki prilezejo iz 3D tiskalnika in nosijo datum svojega nastanka kot kodo replike, lahko dobesedno zgradijo *svet za nazaj*: ga vstavijo v velike plavže (ta sekvenca je videti skoraj kot *homage* knapovsko-zasavski ikonografiji, na katero sta naš pogled v teh krajih mojstrsko navadila Iztok Kovač in Sašo Podgoršek), te upihnejo kot svečko na rojstnodnevni torti ali posujejo s snegom v finalnem prizoru. Materializacija spominov je stopnja naprej od njihove virtualizacije, je korak, ko se »vse trdne in zarjavele razmere s celim priveskom starodavnih predstav in nazorov zrušijo, novo ustvarjene zastarajo, preden so okostene. Vse stanovitno spuhti in vse sveto je izpostavljeno oskrumbi. Ljudje so končno prisiljeni gledati na svoj življenjski položaj in na vzajemne odnose s treznim očesom.«

Če ga še imajo. **E**

¹ <http://thephilosophicalsalon.com/blade-runner-2049-a-view-of-post-human-capitalism/>.

² https://sl.wikisource.org/wiki/Komunistični_manifest.