

Teodora S. Slijepčević
Univerzitet u Novom Sadu
Filozofski fakultet
Studentkinja komparativne književnosti
slijepcevic.teodora@gmail.com

UDK: 821.111-311.9.09 Shelly M.
791(049.32)
doi: 10.19090/zjik.2022.255-266
originalni naučni rad

POSTHUMANI PROMETEJ: *FRANKENŠTAJN* MERI ŠELI I *BLEJD RANER* RIDLIJA SKOTA

SAŽETAK: U ovom radu biće razmotrena dva uticajna dela naučne fantastike, *Frankenštajn* Meri Šeli i kulturni film Ridlija Skota *Blejd raner*. Film će biti sagledan kao interpretacija priče o Frankenštajnu, smeštena u budućnosti u kojoj se genetičkim inženjeringom proizvode artifičijelna ljudska bića. Kao što podnaslov romana ukazuje, „moderni Prometej“ predstavlja centralnu figuru u *Frankenštajnu*, a samim tim i u *Blejd raneru*. Vremenom figura Prometeja od mitskog titana poprima obličje naučnika, kakvi su Viktor Frankenštajn i Eldon Tajrel, koji se zahvaljujući moći koju im pruža nauka, i sami odvažuju na poduhvat kreiranja ljudskih bića. Ovaj rad ukazaće na to kako ubrzani razvoj nauke i tehnologije utiče na naše razumevanje toga šta je čovek i na koji način likovi Čudovišta i replikanata doprinose podrivanju ograničenog humanističkog viđenja čoveka. Zašto se ova bića smatraju inferiornim, dok istovremeno samim svojim postojanjem predstavljaju opasnost po poredak, biće objašnjeno kroz teoriju posthumanog.

Ključne reči: posthumano, Prometej, naučna fantastika, *Frankenštajn*, *Blejd raner*

Savremena nauka i tehnologija ne samo da drastično utiču na našu planetu, već menjaju i naše razumevanje toga šta je „čovek“ – preispitivanje tog pojma i svega što on (ne) obuhvata predstavlja osnovno polazište posthumanističke misli. Razvoj veštačke inteligencije i genetičkog inženjeringa poljuljao je ustaljeno humanističko shvatanje čoveka, kao i ideju „čoveka kao mere svih stvari“. Posthumano ne označava kraj čovečanstva, već kraj jedne koncepcije čoveka (Brajdoti 2016: 135). U raspravu o tome šta je uopšte čovek i šta je to u njegovoj prirodi što ga čini čovekom, uključuje se početkom XIX veka Meri Šeli sa jednim od prvih naučnofantastičnih romana u istoriji književnosti, a

potom se krajem narednog veka na ideje iznete u *Frankenštajnu* nadovezuje film Ridlija Skota *Blejd raner*.¹

Priča o Frankenštajnu i njegovom čudovištu postala je svojevrsan moderni mit. Pokazala se vrlo inspirativnom za potonje stvaraoce iz različitih oblasti – filma, televizije, pozorišta, stripa, radija. Frankenštajnova tvorevina jedno je od najpoznatijih čudovišta u kinematografiji i zahvaljujući nebrojenim adaptacijama i interpretacijama ova priča postala je integralni deo popularne kulture. Čudovište koje je stvorila Meri Šeli ima brojne „naslednike“, međutim, neretko se dešava da stvorenje koje je prikazano na platnu nema gotovo nikakve sličnosti sa onim iz romana, već je demonizovano i u potpunosti lišeno kompleksnosti lika iz originalnog teksta. Iako su popularne i pretežno zastupljene takve negativne predstave, postoji i izvestan broj dela u kojima je zadržan duh izvornog lika. Takva su često ona dela koja ne predstavljaju direktne adaptacije romana, već interpretiraju priču o Frankenštajnu na inovativne načine, izmeštajući je iz uobičajenih okvira – tu bi spadali filmovi kao što su *Metropolis*, *Eks mašina*, *Edvard Makazoruki* ili serija *Zapadni svet*. U toj heterogenoj grupi mogu se prepoznati dva osnovna pravca u kojima se razvijaju interpretacije mita o Frankenštajnu – one koje se bave genetskim i reproduktivnim tehnologijama, i one čija su tema kiborzi, veštačka inteligencija, roboti (Clayton 2013: 85). Kultni film Ridlija Skota iz 1982. *Blejd raner*,² jedan je od najistaknutijih primera prve grupe jer smešta priču o Frankenštajnu u doba genetičkog inženjeringa. Iako je film adaptacija romana Filipa K. Dika *Da li androidi sanjaju električne ovce?*, u podjednakoj meri je veran *Frankenštajnu* kao i svom izvornom tekstu.

Početni kadrovi filma prikazuju gradski pejzaž kojim dominiraju reklame i dimnjaci fabrika. U pitanju je Los Anđeles 2019. godine, uzavrela distopijska metropola, urbana džungla u kojoj nema ni traga prirode. Svet *Blejd ranera* toliko je artificijelan da su čak i ljudi u njemu dizajnirani i masovno proizvedeni – čovečanstvo je postala još jedna vrsta unosne robe. Primarni proizvod Tajrel korporacije su replikanti, ljudi stvoreni putem bioinženjeringa, proizvedeni da služe kao robovi na vanzemaljskim kolonijama. Nakon krvave pobune u jednoj od kolonija, zabranjen im je povratak na Zemlju i formirane su posebne policijske

¹ Domaćoj publici ovaj film je poznat i pod naslovom *Istrebljivač*. U ovom radu biće korišćen naziv *Blejd raner* s obzirom na to da je nastavak iz 2017. godine preveden kao *Blejd raner 2049*.

² Prva verzija filma izlazi 1982. godine, ali verzija o kojoj će biti reči u ovom radu je *Final Cut* iz 2007. godine.

jedinice zadužene da love odbegle replikante, takozvani „blejd raneri“ (istrebljivači). Radnja filma prati blejd ranera Rika Dekarda i grupu pobunjenika koja dolazi na Zemlju sa ciljem da produži svoj četvorogodišnji životni vek u čemu im može pomoći jedino njihov tvorac Eldon Tajrel, koji predstavlja neku vrstu futurističkog Viktora Frankenštajna.

Iako je i sama postala mit, priča o Frankenštajnu u osnovi počiva na mitu o Prometeju. Ovaj antički mit oživljen je u evropskoj književnosti posebno krajem XVIII i početkom XIX veka, u epohi predromantizma i romantizma (Blanariu 2017: 90). Prometej postaje simbol napretka, sinonim za čovekove kreativne težnje i otpor prema tiranskom autoritetu. Međutim, uprkos tome što su njegov prkos i revolt predstavljali predmet divljenja romantičarskih pesnika poput Bajrona i Šelija, figura Prometeja je u najmanju ruku ambivalentna. Iako postoji više verzija, u osnovi mit prati titana Prometeja, stvoritelja ljudskog roda, koji prenosi korisne veštine i znanja na do tada neprosvetljenog čoveka. Kada Zevs ljudima oduzme vatru koja omogućava obradu metala, pa samim tim i napredovanje civilizacije,³ Prometej krađe vatru sa Olimpa i ponovo je vraća čoveku. Prvu verziju prometejskog mita daje Hesiod u *Poslovima i danima* gde je titan prikazan kao krivac za kraj zlatnog doba čoveka (Raggio 1958: 44). Kao prestupnik u očima bogova, mora biti kažnjen zbog nepokornosti Zevsu i svoje gordosti, hibrisa. S druge strane, Eshilova tragedija *Okovani Prometej* uticala je na formiranje slike Prometeja kao hlabrog dobrotvora koji se suprotstavlja nadređenom kako bi pomogao čoveku da se usavrši kao biće. Ključnu ulogu u transformaciji ovog mita imala je Meri Šeli koja 1818. godine romanom *Frankenštajn ili Moderni Prometej* neraskidivo vezuje ovog titana za figuru naučnika.

Kao i Prometeja, Frankenštajna takođe odlikuje hibris. Njegove ambicije počivale su na idealima koje je izgradio čitajući dela alhemičara Paracelzusa i Alberta Velikog, „gospodara nauke“ koji su tražili besmrtnost i moć. Zbog svojih uzora nailazi na nerazumevanje na univerzitetu, gde se on njega traži da „priviđenje bezgranične uzvišenosti“ zameni „stvarnošću male vrednosti“ (Šeli 2015: 57–58). U Frankenštajnu postoji težnja ka posthumanom, želja da prevaziđe ograničenja ljudskog (Mousley 2016: 161). Saznanje o tome kako da podari život beživotnoj stvari u naučniku budi osećanje moći i vizije slave zbog kojih pada u

³ Zanimljivo je da se otkriće vatre, pored poljoprivrede i parne mašine, smatra jednim od najznačajnijih trenutaka koji prethode periodu antropocena (Parikka 2018: 52).

iskušenje da se „igra Boga“. Ne zaustavlja se na ideji da oživi čoveka, već se u njemu javlja misao o stvaranju čitave nove rase:

Novi rod blagosiljaće me kao svog tvorca i kao svoj izvor; mnoga srećna i divna stvorenja dugovaće svoj postanak meni. Nijedan otac ne može polagati pravo na zahvalnost svoga deteta kao što ću ja zasluživati njihovu (Šeli 2015: 65).

Frankenštajn, kao i *Blejd raner* govore o sukobu oca, tvorca i sina, njegove tvorevine. Ova dinamika je kompleksna, nalik na odnos Boga i Satane. Da ova paralela nije slučajna ukazuje i lektira Čudovišta – kada uspe da savlada jezik, Čudovište čita *Izgubljeni raj*, pronalazeći se u Miltonovim stihovima. *Izgubljeni raj* je, kao i mit o Prometeju, značajan za epohu romantizma jer daje kompleksniju postavku figure Satane, kojeg romantičari poput Blejka, Bajrona i Šelija doživljavaju kao istinskog junaka epa (Steadman 1976: 258–259). Kao i Prometej, đavo se suprotstavlja autoritetu, oličenom u Bogu. U predgovoru *Oslobođenom Prometeju* Šeli upoređuje Satanu i junaka svoje lirske drame. Iako oba lika hrabro pružaju otpor prema svemoćnim silama, pali anđeo Lucifer predstavlja nesavršenog Prometeja budući da, pored prometejskog duha, u sebi nosi i pakost, zavist, osvetoljubivost i žudnju za uzdizanjem. Sličnost je uočljiva i u imenu Lucifer (nosilac svetlosti, lučonoša) – u umetnosti Prometej je često prikazan sa bakljom u ruci, koja na simboličkom planu predstavlja prosvetljenje koje je doneo čoveku.

Može se reći da replikant Roj Beti predstavlja sintezu lika Čudovišta i Satane (Lussier & Gowan 2012: 166) – sličnost sa Čudovištem je očigledna, a palom anđelu, kao i Prometeju, nalikuje u svojoj pobuni protiv autoriteta. Satanizam, koji počiva na osećanju protesta i neprihvatanja poniženja, sasvim je odgovarao novoj osećajnosti i literarnim traženjima epohe romantizma (RKT 1986: 693–694). U njegovoj osnovi nalazi se „pobuna bića protiv tvorca, sukob nesavršenog postojanja sa apsolutnim savršenstvom“, sukob koji „ne rezultira veličanjem zla, nego ističe principe vlastitog moralnog uvjerenja — prezir svakog oblika potčinjenosti i herojsko potvrđivanje vlastitog ja“ (RKT 1986: 693). Zanimljivo je da se osobine Prometeja mogu prepoznati ne samo u likovima tvorca, već i bićima koje su stvorili.

Moderni Prometeji Viktor Frankenštajn i Eldon Tajrel naučnici su koji prihvataju moć koju im pruža nauka, ali ne i odgovornost da ispravno postupaju sa njom. Svojim poduhvatom da veštačkim putem stvore čoveka prisvajaju moć kreacije koja ne pripada ljudima. Roman Meri Šeli često se tumači kao vrsta

upozorenja na moguće posledice čovekovog mešanja u zakone prirode. Ne čudi da se mnogobrojni naslednici Viktora Frankenštajna i njegovog Čudovišta mogu sresti u umetnosti i popularnoj kulturi i danas, budući da su dva veka nakon što je objavljen, problemi kojima se roman bavi ne samo i dalje relevantni, već možda i značajniji za čovečanstvo u XXI veku, vremenu koje donosi brojne etičke dileme u oblasti nauke koja se iz dana u dan razvija. Nauka, u obliku u kojem je poznajemo danas, u usponu je od početka modernog doba, a značajan napredak doživljava u doba prosvetiteljstva. Prekretnicu u njenom razvoju predstavlja industrijska revolucija koja je već uveliko u toku u trenutku kada Meri Šeli piše *Frankenštajna*. Dolazi se do revolucionarnih otkrića i izuma, a napredak doživljavaju posebno medicina, kao i prirodne nauke, naročito biologija, hemija, fizika. Čovek je, zahvaljujući nauci i tehnologiji, ne samo u fikciji već i u stvarnosti, uspeo da stekne moć ogromnih razmera da kao nijedna vrsta u istoriji deluje na zemlju i sav živi svet koji je naseljava. Ljudska aktivnost za manje od veka ostavila je neizbrisiv trag na planeti, toliki da se zbog posledica tog delovanja period od polovine XX veka često smatra početkom novog geološkog doba koje po nama nosi naziv antropocen, a koje obeležava kraj holocena, perioda koji je trajao preko deset milenijuma (Parikka 2018: 51). Vrtoglavi napredak na polju nauke otvorio je tada brojna moralna pitanja, slično kao što se pred čovekom danas postavlja problem etičnosti pojava kao što su veštačka inteligencija, kloniranje, deekstinkcija, projekti genetičkog, kao i geoinžinjerina.

Robert Ford, tvorac artificalnih ljudskih bića iz serije *Zapadni svet*, u jednom od svojih monologa⁴ ističe kako je tehnologija omogućila čoveku da se otrgne od evolucije. Zahvaljujući njoj leće se i održavaju u životu i najslabiji, a zaustavljanje smrti je jedini preostali korak. Za transhumanizam, jedan od pravaca posthumanističke misli, takva ideja nije toliko dalekosežna kao što se na prvi pogled može učiniti. Za razliku od posthumanizma, transhumanizam posthumano vidi kao fazu razvoja čoveka koja treba da usledi nakon transhumanističkog perioda u kojem se čovek trenutno nalazi. Transhumanisti usmereni su ka budućnosti, ka radikalno poboljšanom čoveku, unapređenih fizičkih i mentalnih sposobnosti koje se postižu primenom netradicionalnih sredstava – biomedicine (neuronauke, genetike, farmakologije) i napredne tehnologije (molekularne nanotehnologije, informacione tehnologije, veštačke inteligencije, robotike) (Agatonović 2016: 153). U povelju su različite tehnologije čiji je cilj unapređivanje ljudskih fizičkih ili mentalnih sposobnosti. Već postoje projekti skeniranja i

⁴ U pitanju je monolog iz prve epizode prve sezone.

mapiranja ljudskog mozga (takozvani "mind-uploading") koji bi hipotetički rezultirali učitavanjem ljudske svesti u kompjuter, što bi potencijalno moglo čoveka učiniti besmrtnim.

Budućnost evolucije čoveka više nije ograničena samo na domen biologije (Bertek 2014: 2) jer tehnologija otvara nove mogućnosti za razvoj ljudske vrste. Replikanti predstavljaju sledeću stepenicu u razvoju čoveka, što podseća na Ničeovog natčoveka. Glavnu sličnost između transhumanizma i Ničeove filozofije predstavlja podudarnost shvatanja posthumanog bića, tj. radikalno poboljšanog čoveka sa idejom natčoveka. „Savremena „religija poboljšanja“, odevena ruhom nauke i naučnog napretka poziva se na Ničea kao svog proroka“ (Agatonović 2016: 153). Međutim, transhumanizam, kao i svi pokreti koji teže da promene čoveka, da ga poboljšaju u ime napretka, zapravo dovode do nipodaštavanja čoveka što je u suprotnosti sa Ničeovim nastojanjima (Agatonović 2016: 152).

Slogan „više čovek od čoveka“ ("more human than human") pod kojim korporacija Tajrel reklamira svoj proizvod ukazuje na to da replikanti nisu samo rasa ljudskih kopija, već savršeniji, napredniji model čoveka – snažniji, izdržljiviji, otporniji, neosetljiv na hladnoću i toplotu. Međutim, kako film odmiče, postaje sve jasnije da replikanti nisu superiorni samo u pogledu fizičkih sposobnosti. Neočekivano su elokventni, neretko se služe poetskim i filozofskim jezikom. Roj citira stihove iz *Amerike* Vilijama Blejka, Pris se poziva na Dekarta – „Mislim, Sebastijane, dakle jesam“ ("I think, Sebastian, therefore I am"). Poetsko izražavanje jedan je od elemenata koji povezuje Čudovište sa njegovim „potomcima“. Njihovo poznavanje književnog kanona i filozofije pokazuje da su živa bića koja imaju svest, sposobnost da razmišljaju i osećaju što ih čini ravnim ljudskim bićima. To je jedan od razloga zbog kojih pridobijaju simpatije publike koja, što se više približava kraj filma, sve više saoseća sa replikantima i njihovim ciljem da produže svoje nepravedno skraćene živote. Posebno je upečatljiv Betijev lirski, elegičan monolog koji sledi nakon borbe sa Dekardom tokom koje odlučuje da mu pokaže milost. U tekstualnom uvodu napomenuto je da su replikanti fizički nadmoćniji, jednaki svojim tvorcima po pitanju intelektualnih sposobnosti, a činom spasavanja protivnika Beti pokazuje da su superiorni u odnosu na ljude i u pogledu moralnih vrednosti. To vodi do zaključka da replikanti zaista jesu u svakom smislu „ljudskiji“ od „pravih“ ljudi koje srećemo u filmu.

Dok replikantima izgled omogućava da se asimiluju u ljudsku zajednicu, veličina i nakazan izgled Čudovištu onemogućuju da se uključi u društvo. Čudovište je biće koje spoznaje istinsku samoću – drugo biće nalik njemu ne postoji, vezan je samo za tvorca koji ga sa gađenjem odbacuje. Iako inteligentan,

osećajan i moralan, estetski predstavlja potpuni promašaj. Frankenštajnova tvorevina je „čovjek“, hibridno biće, sastavljeno od komada ljudskih, po svoj prilici i muških i ženskih, kao i životinjskih leševa, nedefinisana mešavina tkiva oživljena zahvaljujući nauci. U pitanju je moćan spoj, koji sadrži do sad u istoriji neviđeni potencijal. Dona Haravej u *Manifestu kiborga*, ključnom posthumanističkom delu, ističe da „mit o kiborgu govori o transgresiji granica, potentnim fuzijama i opasnim mogućnostima“ (Haravej 1991: para. 11). Replikanti predstavljaju pretnju po društvo samim svojim postojanjem koje podriva uspostavljene granice, kao što je ona koja deli prirodno i artificijelno, granice koje čuvaju blejd raneri. Vrativši se sa kolonija na Zemlju, replikanti prekoračuju okvire materijalnog i pojmovnog prostora u koje su ih smestili ljudi, čime remete relacije moći koje omogućavaju da budu definisani kao lako zamenljivi robovi (Bertek 2014: 14).

Svesna opasnosti, oba moderna Prometeja preduzimaju mere kako bi zaštitili ljudsku rasu od svojih kreacija. Eldon Tajrel pobrinuo se da genetski kod Nexus 6 replikanata ograničava njihov životni vek na svega četiri godine i nemoguće ga je ispraviti. Frankenštajn štiti čovečanstvo odbijanjem da napravi partnerku svom čudovištu. Slično replikantu Roju Betiju, Čudovište od svog tvorca traži poboljšanje egzistencijalne situacije. Obećava da će se povući ukoliko mu naučnik načini nekog ko će ga pratiti u izgnanstvu („Nije bilo nikakve Eve da ublaži moj bol i da podeli misli sa mnom; bio sam sasvim sam“ (Šeli 2015: 159)) – ženu koja mora biti istog porekla i imati iste nedostatke kao i on sam. Frankenštajn, zgrožen vizijama „đavolje rase“ koja bi se mogla razmnožiti iz takve zajednice, ne ispunjava njegov zahtev. Zanimljivo je da se razmnožavanjem veštački stvorenih bića i mogućnostima stvaranja nove vrste bavi nastavak *Blejd ranera* koji izlazi nekoliko decenija nakon prvog dela – *Blejd raner 2049*. Da li bi se ta vrsta mogla nazvati ljudskom? Kako bismo nazvali biće koje je Frankenštajn sačinio od ljudskih i životinjskih ostataka – ljudsko, neljudsko, ne-ljudsko, nadljudsko ili posthumano? (Mousley 2016: 164).

Posthumanizam dekonstruiše ideju nadmoći ljudske vrste i preispituje ne samo pojam čoveka, već i njegov status kao „mere svih stvari“. Životinja se tradicionalno posmatra kao drugost u odnosu na čoveka, antroposa (Brajdoti 2016: 100), koji je sebe proglasio superiornim budući da je biće razuma. Antropocentrizam, koji stavlja čoveka u centar istorije sveta, predstavlja jednu od ključnih tekovina humanizma. Drugu polovinu XX veka obeležava razočaranje u humanizam i prosvetiteljske ideje progressa koje nastaje kao posledica nemalog broja neuspelih političkih eksperimenata – fašizma i Holokausta s jedne strane i komunizma i gulaga s druge (Brajdoti 2016: 46). Nakon Drugog svetskog rata

narativi o progresu čovečanstva postaju neodrživi i kritički se pristupa čitavoj tradiciji mišljenja proizašloj iz prosvetiteljstva. Novi društveni pokreti šezdesetih i sedamdesetih godina, feminizam, dekolonizacija, antirasizam, antinuklearni i pacifistički pokret, preispituju osnove i vrednosti na kojima se temelji čitavo zapadno društvo i proizvode nove epistemologije, radikalne političke i društvene teorije (Brajdoti 2016: 46). Sedamdesetih godina antifašistička, postkomunistička, postkolonijalna i posthumana filozofska generacija proglašava „smrt čoveka“ (Brajdoti 2016: 55). Zanimljivo je da se sedamdesetih i osamdesetih godina pojavljuju i nova čitanja *Frankenštajna*. Tadašnja feministička kritika prepoznaje i ukazuje na određene, do tada nedovoljno istražene elemente u delu kao što je saosećanje prema Čudovištu koje postoji u romanu. Njegovo veštačko poreklo kao biološki konstruisanog stvorenja ne gleda se kao nedostatak, već naprotiv kao vrlina (Clayton 2013: 86).

Sedamdesete i osamdesete godine predstavljaju važan period i u filmskoj istoriji jer tada dolazi do značajnih pomaka po pitanju tehničkih mogućnosti filma. Specijalni efekti postaju sve zastupljeniji što dovodi do porasta popularnosti akcionih i naučnofantastičnih filmova. Taj period filmske istorije iznedrio je filmove izuzetnog komercijalnog uspeha kao što su *Ratovi zvezda*, *Povratak u budućnost*, *Indijana Džouns*, *Osmi putnik* ili *E. T. vanzemaljac*. S obzirom na to da nove tehnologije otvaraju vrata stvaranju sve uverljivijih svetova na platnu SF žanr doživljava neku vrstu renesanse u tom periodu.

Međutim, *Blejd Raner* nije tipičan predstavnik ovog žanra jer predstavlja jedinstven hibrid naučne fantastike i film noara. Osim što penzionisani blejd raner Rik Dekard podseća na tipične film noar protagoniste, *Blejd raner* duguje svoj prepoznatljiv vizuelni identitet tradiciji film noara čije tehnike pomažu stvaranje mračne i zagušljive atmosfere retrofuturističkog Los Anđelesa. Skot opisuje svet svog filma kao „mračno romantičarski“ (“darkly romantic”) – atmosfera koju je kreirao u sebi sadrži elemente gotskog i uzvišenog (Lussier & Gowan 2012: 165–166). Uzvišeno, „estetička i stilska kategorija vezana za pojave koje izazivaju estetska osećanja ushićenja, poštovanja, divljenja i utisaka veličine“ (RKT 1986: 859), postaje značajno u epohi romantizma. Kant u *Kritici moći suđenja* ističe da se uzvišenost „ne sme pokazivati na veštačkim proizvodima (na primer na zgradama, stubovima itd.), na kojima neka ljudska svrha određuje ne samo formu već i veličinu“, već samo na sirovoj prirodi koja sadrži veličinu (Kant 1975: 140). Međutim, u svetu *Blejd ranera*, u kojem je tehnologija ostvarila potpunu dominaciju nad prirodom, osećaj uzvišenog ne može nastati pred snagom prirode, već samo pred imponantnim veštačkim tvorevinama čoveka. Mesto susreta tvorca i

njegove kreacije zamenjeno je artifičijelnim – Čudovište i Frankenštajn sastaju se na Alpima, tipično romantičarskom mestu, dok Beti odlazi u sedište Tajrel korporacije koje se nalazi na vrhu piramide koja se nadvija nad gradom.

Zbog besprekorne fotografije, scenografije i kostima u *Blejd raneru*, Ridli Skot je kao i mnogi reditelji tog vremena optuživan da daje primat formi, umesto sadržaju i kritikovan zbog esteticizma i zapostavljanja narativa. To nije neobično budući da se osamdesetih godina kod mnogih filmskih umetnika javlja interesovanje za spoljašnje, za površinu (Müller & Haubner 2013: 645). Film, kao medij najpogodniji za stvaranje iluzija, ima sposobnost da testira granice ljudske percepcije. U kinematografiji osamdesetih godina kod umetnika se javlja posebno interesovanje za problem opažanja, njihov cilj postaje „učiniti vid vidljivim“ (“making sight itself visible”) (Müller & Haubner 2013: 643). Oči su specifičan organ i istaknute su kako u *Frankenštajnu* (one su ono što Viktora najviše plaši kod Čudovišta) tako i u *Blejd raneru*. Da su lajtmotiv nagovešteno je na samom početku filma – u nekoj vrsti svevidećeg oka ogledaju se svetla distopijskog Los Anđelesa, a to potvrđuju kasniji primeri – Vojt-Kampf test podrazumeva merenje širenja zenica ispitanika, replikanti odlaze u posetu genetskom tehničaru koji je dizajnirao njihove oči, Roj Beti svom tvorcu iskopava oči. U filmu se javlja i poigravanje sa motivom oka i njegovim varijacijama, što se vidi kroz čestu pojavu kamera. Dok je oko prirodni original, kamera predstavlja najbližu kopiju organa čula vida koju tehnologija može da proizvede (Müller & Haubner 2013: 642).

Zanimljiv je odnos između originala i kopije – zbog svoje autentičnosti original se smatra vrednijim. Kada Dekard navede replikantkinju Rejčel da posumnja u svoje poreklo, ona se poziva na sećanja koja potkrepljuje i materijalnim dokazom, fotografijom iz detinjstva. Rejčel je poljuljana saznanjem da su njena sećanja, osnova njenog identiteta, zapravo implantirani, tuđi doživljaji. Međutim, neautentičnost njenih sećanja ne čini ih manje „stvarnim“ (Bertek 2014: 7). U seriji *Zapadni svet*, koja se takođe bavi problemom artifičijelnih ljudskih bića (takozvanih „domaćina“) postavlja se pitanje da li je važno da li su domaćini „stvarni“ ako ne može da se vidi razlika? Spoljašnji izgled replikanata ne otkriva ništa o tome da li su prirodna bića ili ne – Rejčel čak i pita Dekarda da li je ikada ubio čoveka greškom. Na početku *Blejd ranera* od Tajrela saznajemo da je u razvoju nova savršenija generacija replikanata koji čak nisu ni svesni činjenice da nisu ljudi, kojima pripada i Rejčel. Kako film odmiče, granice između ljudi i replikanata sve se više brišu, toliko da se na kraju dovodi u sumnju i Dekardova priroda.

Ipak, uprkos svim sličnostima, biti autentično ljudsko biće je u svetu *Blejd ranera* privilegija. Replikantima je pripisana pozicija robova, a činjenica da se za

njihovo ubistvo umesto naziva „egzekucija“ (“execution”) koristi izraz „penzionisanje“ (“retirement”) pokazuje do koje mere su dehumanizovani u društvu. U *Posthumanom* Rozi Brajdoti govori o:

sistematizovano[m] standard[u] prepoznatljivosti – Istosti – koji omogućava da se svakoj drugosti pristupi, da se drugost reguliše i da joj se dodeli određena društvena lokacija. Humano je normativna konvencija, što ga ne čini neminovno negativnim, tek značajno regulativnim, i prema tome, instrumentom praksi isključivanja i diskriminacije (Brajdoti 2016: 56).

Replikanti su diskriminirani na osnovu podele na artificijelno i prirodno – zbog svog veštačkog porekla smatrani su manje vrednim članovima zajednice.

To ne iznenađuje jer je status čoveka u tradiciji zapadne nauke i politike, koja je „tradicija rasističkog, muškog kapitalizma“ (Haravej 1991: para. 3) rezervisan za određenu grupu, i pre nekoliko vekova nije bio dostupan ni ženama. Vitruvijev čovek, potvrđen u doba renesanse kao univerzalni model, kao standard savršenstva, u posthumanizmu skinut je sa pijedestala (Brajdoti 2016: 53) – čovek humanizma nije ideal, niti objektivni pokazatelj sredine, proseka. Ideali su oblikovani po uzoru na belog muškarca, maskulinitet, normalnost, zdravlje – što isključuje pripadnike drugih kategorija („ne-beli, ne-muški, ne-normalni, ne-mladi, ne-zdravi, lišeni određenih sposobnosti, neispravni, izobličeni ili poboljšani ljudi“ (Brajdoti 2016: 100)). Ograničeno humanističko viđenje čoveka podrazumeva postojanje drugosti koja je inferiorna. Tokom istorije mnogi nisu potpadali pod pojam „čoveka“, a neki time nisu smatrani čak ni danas, ako se pod „čovekom“ misli na biće poznato iz prosvetiteljstva i njegovog nasleđa (Brajdoti 2016: 29).

Frankenštajn Meri Šeli i *Blejd raner* Ridlija Skota primeri su umetničkih dela koja preispituju šta je uopšte čovek. Ne čudi što oba pripadaju žanru naučne fantastike, s obzirom na to da je SF sam po sebi žanr kiborga zbog svoje liminalne i kontradiktorne prirode – u isto vreme govori i ne govori o čoveku, istovremeno odgovara našem iskustvu i radikalno je drugačije (Langer 2013: 101–102). „Do kasnog dvadesetog veka, našeg doba, mitskog doba, mi smo svi postali himere, izteoretizovani i isfabrikovani hibridi mašine i organizma; ukratko, mi smo kiborzi. Kiborg je naša ontologija; on nam daje našu politiku“ (Haravej 1991: para. 3). S obzirom na to da smo, kao što Dona Haravej tvrdi, svi već postali kiborzi, SF predstavlja nama blizak žanr. Iako naučna fantastika često govori o budućnosti, upozoravajući neretko na opasnost koju predstavlja upotreba nauke bez etike, pre svega poručuje nešto o sadašnjosti – moderni Prometeji u *Frankenštajnu* i *Blejd raneru*, kao i njihove kreacije, odraz su sociokulturne dinamike vremena u kojem su

nastali. Ono što ugrožava ljudski kolektiv nije mogućnost da se iza maske humanog krije mašina, već strepnja da je samo humano maska i da je ljudska priroda zabluda (Bertek 2014: 7). Budućnost čoveka je neizvesna – ne toliko zbog toga što nam možda prete apokaliptični scenariji u vidu novih svetskih ratova ili klimatskih katastrofa, već više zato što zahvaljujući nauci i tehnologiji koje su u nezaustavljivom razvoju ustaljena humanistička ideja čoveka više nije održiva.

LITERATURA

- Agatonović, M. (2016). *Ničeova etika i kritika morala*. Doktorska disertacija. Beograd: Filozofski fakultet. Preuzeto sa <https://nardus.mpn.gov.rs/handle/123456789/8265>
- Bertek, T. (2014). The Authenticity of the Replica: A Post-Human Reading of Blade Runner. *SIC – a journal of literature, culture and literary translation*. Preuzeto sa <https://hrcak.srce.hr/file/196272>
- Blanariu, N. (2017). Transmedial Prometheus: from the Greek Myth to Contemporary Interpretations. *Icono* 14, 15(1), 88–107.
- Brajdoti, R. (2016). *Posthumano*. Prevod: Mirjana Stošić. Beograd: FMK knjige.
- Clayton, J. (2013). Frankenstein's Futurity: replicants and robots. In Schor, E. (Ed.), *The Cambridge Companion to Mary Shelley*, (pp. 84–100). Cambridge: Cambridge University Press.
- Haravej, D. (1991). *Manifest kiborga*. Prevod: Branka Arsić. (Iz: *Donna J. Haraway, Simians, Cyborgs, and Women, The Reinvention of Nature, Routledge, New York 1991*). Preuzeto 14. 8. 2021, sa http://www.womenngo.org.rs/sajt/sajt/izdanja/zenske_studije/zs_s2/kibor.html
- Kant, I. (1975). *Kritika moći suđenja*. Prevod: Nikola Popović. Beograd: Beogradski izdavačko-grafički zavod.
- Langer, J. (2013). Case Studies in Reading 2: Key Theoretical and Critical Texts in Science Fiction Studies. In Hubble, N. & Mousoutzakis, A. (Eds.), *The Science Fiction Handbook* (pp. 100–125). Bloomsbury.
- Lussier, M. & Gowan, K. (2012). The Romantic Roots of “Blade Runner”. *The Wordsworth Circle*, 43(3), 165–172. Preuzeto 14. 8. 2021, sa <http://www.jstor.org/stable/24043987>
- Mousley, A. (2016). The Posthuman. In Smith, A. (Ed.), *The Cambridge Companion to Frankenstein* (pp. 158–172). Cambridge: Cambridge University Press.

- Müller, J. & Haubner, S. (2013). The 80s: Cinema of Surfaces. In Müller, J. (Ed.), *100 All-Time Favorite Movies, Volume 2: 1960–2000* (pp. 642–654). Köln: Taschen.
- Parikka, J. (2018). Anthropocene. In Braidotti, R. & Hlavajova, M. (Eds.), *The Posthuman Glossary* (pp. 51–53). Bloomsbury.
- Raggio, O. (1958). The Myth of Prometheus: Its Survival and Metamorphoses up to the Eighteenth Century. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 21(1/2), 44–62. Preuzeto sa <https://doi.org/10.2307/750486>
- Grupa autora. (1986). *Rečnik književnih termina*. Beograd: Nolit.
- Scott, R. (1982). *Blade Runner*. United States: Warner Bros.
- Steadman, J. M. (1976). The Idea of Satan as the Hero of *Paradise Lost*. *Proceedings of the American Philosophical Society*, 120(4), 253–94. Preuzeto 20. 3. 2022, sa <http://www.jstor.org/stable/986321>. (20.03. 2022.)
- Šeli, M. (2015). *Frankenštajn*. Prevod: Slavka Stevović. Beograd: Vulkan.

Teodora S. Slijepčević

POSTHUMAN PROMETHEUS:

MARY SHELLEY'S *FRANKENSTEIN* AND RIDLEY SCOTT'S *BLADE RUNNER*

Summary

This paper will examine two influential works of science fiction, Mary Shelley's *Frankenstein* and Ridley Scott's cult film *Blade Runner*. The film will be looked at as an interpretation of the story of Frankenstein, set in a future where artificial human beings are created using genetic engineering. As the novel's subtitle suggests, the "modern Prometheus" is a key figure in *Frankenstein* and subsequently *Blade Runner*. Over time the figure of the mythical Titan Prometheus took on the form of the scientist who, like Victor Frankenstein and Eldon Tyrell, dares to create a human being using the power of science. This paper will analyse how the rapid development of science and technology influences our understanding of what it means to be human and the ways in which the characters of the Monster and the replicants undermine the limited humanistic view of the human. Interestingly, although their mere existence poses a threat to order, these creatures are considered inferior – why that is the case will be explained using posthuman theory.

Key words: posthuman, Prometheus, science fiction, *Frankenstein*, *Blade Runner*