

PRESVLAČENJE I ARTIFICIJALNO TELO U FILMU BLEJD RANER ili „ŽENSKO” U ODSUSTVU

Ovaj tekst analizira složenu metaforu narativa u filmu Blejd Raner (Blade Runner), koji distinkciju između ljudskog i neljudskog ističe kao distinkciju između postojanja i nepostojanja ženskog subjekta, pronalazeći mogući potencijal u odsustvu-iz-jezika (narativa filma).

Ključne reči:

rodna i polna reprezentacija, postmodernizam, žensko, večno žensko

Blejd Raner je najviše analiziran naučno fantastični film svih vremena, ne samo zbog svog specifičnog pristupa SF-žanru¹, već i zato što je pomerio granice filmskog narativa u Holivudu. Nova reprezentacija „ženskog” roda (ili bolje reći: reprezentacija „ženskog“ koje je u odsustvu) kojom ću se baviti u ovom radu od značaja je zbog toga što predstavlja paradigmu svih pitanja koje Ridley Skot (Ridley Scott) želi da pokrene u ovom filmu (rasna, klasna, polna). Postmodernističko utemeljenje, ali i istorija nastanka i menjanja ovog filma, ključ je za njegovo čitanje.

Mnogo je diskutovano o tome da li je ovaj film sam postmoderan ili je film o postmodernizmu? Posebnu debatu je izazvala pojava rediteljeve verzije iz 1990. godine, koja je donekle pokrenula pitanje: da li je i sam Dekart Replikant ili ne.² Ovaj film se smatra značajnim primerom postmodernizma iz više razloga: raznolikost arhitekture, (kamenom obloženi liftovi, Tajrelova korporacija u obliku piramide), raznolikost kulture među stanovnicima futurističkog Los Anđelesa (od Panka do Krišne), *koncept* replikanata kao označavajućeg za

1 Mešavina *film noara* i sajberpank žanra na filmskom platnu u postmodernističkom maniru.

2 Detaljnije pogledati: Richard A. Schwartz, *The Films of Ridley Scott*, Liberty of Congress Cataloging in Publication, USA, 2001

čoveka i upotreba film noara. Tako, iako *Blejd Raner* referira na *film noar*, kao i kompletnu holivudsku kinematografiju, on ima svoj stav prema tim referencama. Samim tim, ovaj film ne preuzima *odnos* prema ženskim likovima iz *film noara* i generalno holivudske mejnstrim kinematografije već, naprotiv, zauzima *odnos prema tom odnosu*.

Drugo, ako Replikante vidimo kao označavajuće za čoveka, oni funkcionišu na sličan način kao karakteri unutar filma. Ovu ideju anticipira niz sličnosti između Replikanata i kinematografskih karaktera. Replikanti su sluge kreirane za određene svrhe kao što su karakteri (kreirani da ispunjavaju određene funkcije) u stvari sluge filmskog narativa. Zatim način na koji Replikanti izlažu nadljudske sposobnosti, kao u sceni kada Pris vadi rukom jaje iz ključale vode, podseća na velike junake filmskog platna — vladare nestvarnog. Na kraju, način na koji su emocije Replikanata moćnije od ljudskih podseća na snažnu melodramsku prirodu filma. Kada bi veliki likovi filmskog platna najednom dobili samosvest njihova prva samosvojna replika kretala bi se u rasponu od one koju izgovara Rajčel: “I am not in the business... I am business!”³ do Bejtievog kulturnog monologa na kraju filma.

Nije slučajno to što se radnja filma odigrava u Los Anđelesu. Filmski grad je jedino mesto gde su mogli da nastanu Replikanti. Oni su naravno savršeni belci, idoli holivudizacije zapadne civilizacije i stoje nasuprot „stvarnim“ muškarcima i ženama u filmu koji su ružni, stari, bolesni i obojeni. Dakle, filmovi na koje se filmski narativ referiše su filmovi belih Amerikanaca, filmovi Holivuda. Dekart koji juri gomilu filmskih stereotipova po futurističkoj ikonografiji tako i sam postaje jedan od njih tj detektiv iz klasičnih noar filmova (što anticipira ideju da je i Dekart Replikant). *Blejd Raner* u ovoj tački prestaje da biva *film noar* i počinje da biva film o *film noaru*, a prividna mizoginična reprezentacija (svega što bi se moglo podvesti pod „žensko” i sa čime se film noar poigrava) postoji samo u kontekstu postmodernističke reprezentacije. U tom smislu, moglo bi se reći da Dekart ne uništava žene, već stereotipove koje film stvara. *Blejd Raner* je tako reakcija na — a ne slavljenje — film noara.

U filmovima fantazije (Horor i SF), muško-ženski ili rasni konflikt postaje zanemariv tj. predstavlja neki viši sukob. Način na koji je Dekart iznova kastriran od strane kako ženskih tako i muških Replikanata, naglašava da osnovna borba nije na planu muško-ženskog već na planu šta je ljudsko a šta neljudsko- ili između „stvarnog” i „ne-stvarnog” (artificijalnog). Međutim, iako je tema filma sukob između filma i života, plan muško-ženskog kao prepoznatljiva odrednica postaje paradigma pitanja koje film želi da pokrene. Na taj način, „žensko” u

3 „Ja nisam u poslu. Ja jesam posao” (prev. autora)

Blejd Raneru postaje označavajuće za „ljudsko” i „stvarno”, jer je (zlo)uptoreba reprezentacije „ženskog” na filmu ekvivalent zloupotrebi „ljudskog”.

Blejd Raner – Neonoar-Neoheroina

Portret žene u film noaru pojavljuje se nakon drugog svetskog rata kada je žena postala realna pretnja muškarcu na tržištu rada. Snažna i fascinatna žena u ovom filmu uvek na kraju mora da strada. U *Blejd Raneru* žena jeste ograničena u samoj svojoj postavci, ali je vrlo važno uspostaviti distinkciju da li se to dešava zato što film oslikava stav koji ima njegov referentni žanr prema ženskom, ili film izražava svoj stav prema portertisanju žene u film noaru. Kada diskutujemo o filmu u kontekstu postmodernizma, ovaj konflikt postaje izuzetno relevantan. Ako film uspostavlja svoj stav (odnos) prema *film noaru* (a tako i ukupnoj kinematografiji), on to prvenstveno čini kroz odnos prema svojim heroinama. Junakinje svoje postojanje ne mogu da ostvare izvan artifičijalnosti u koju su silom utisnute te ono što one označavaju jeste „žensko u odsustvu” naglašavajući nepremostiv jaz između „priridonog” i „veštačkog”. Njihov hibris ekvivalentan je najvećim junacima tragedija u želji da pobede „bogove” i pobegnu u utpojsku prazninu gde bi mogle da postoje na neki drugi način. Ta utopijska praznina je za ženski subjekt nedostižno mesto indentifikacije sa svojom „istinom prirodom”, a za muškarca figura imaginarne arhetipske majke. Istražujući identitet ideje arhaične majke, film u stvari istražuje odnos, konflikt i fascinaciju stvarnim i nestvarnim, tj. kinematografskim.

Kada opisuje imaginarnu arhačinu majku, Barbara Krid (Barbara Creed) citira Dejduna (Dadoun): „To je majčinska figura iza dobra i zla, iza svih organizovanih formi i događaja”.⁴ Totalna i okeanska majka, varljivo i nejasno jedinstvo, evocira u subjektu anksioznost spajanja i rastavljanja: majka koja dolazi pre nego što se otkriva suštinsko bivstvovanje, ono koje pripada falusu. Ova ideja majke samo je jedna fantazija, utoliko što je uopšte i postavljena (kao sveprisutno i svemoćno jedinstvo, i apsolutno biće) od strane iste one intuicije koja je uklanja. Arhaična majka nema falus i dakle nosi u sebi pretnju. Ovo važi za muškog junaka i muškog gledaoca.

S druge strane, Julija Kristeva⁵ govori o sankcionisanom majčinstvu na filmu koje može postati moguće polje za žensko, žensku identifikaciju i jaz u kome bi se patrijahalni diskurs našao odsutan. Čerka koja je rođena od svoje majke jednog

4 Barbara Creed, *The Monstrous-Feminine Film, Feminism and Psychoanalysis*, 1993.

5 Detaljnije pogledati Julia Kristeva, „Motherhood According to Bellini”, *Desire in Language, A symbolic approach to literature and art*, Columbia University Press, New York, 1980.

dana i sama postaje majka i doživljava potpuno sjedinjavanje sa telom majke i imaginarnim u ranoj fazi razvoja. Kristeva pronalazi da je upravo to razlog zašto se majčinstvo u filmovima potiskuje na račun seksualnosti. Ženski gledalac bi dakle mogao da nađe izvesno zadovoljstvo u identifikaciji sa „ženskim“ i „ženskom seksualnošću“ koja je osuđena na odsustvo. Artificijano telo i stalno presvlačenje, ulepšavanje kao i maskiranje je večno prikrivanje. Ovo prikrivanje je nametnuto, a ispod njega se odvija beskonačno traganje za sopstvenim identitetom koga nema, jer ne postoji adekvatna ikona za identifikaciju. Pretpostavljena artificijalnost, kao i čin presvlačenja i maskiranja, istovremeno postaje (u odsustvu „pravog“) sastavni deo identiteta. Ono postaje i način izražavanja prirode u odsustvu kao i njenog revolta.

U filmu *Blejd Raner*, identitet do koga može da dođe junakinja konstruisan je od strane vrhovnog muškarca (Zakona Oca). Relativni uspeh Rajčel i mogućnost da još malo poživi istražujući „nepoznato“ (nepoznati identitet) je paradigma sudbine svakog ženskog gledaoca u patrijahalnom poretku i zato daje određeno zadovoljstvo i uliva nadu.

Na koji način je arhaična majka prisutna (ili bolje reći *odsutna!*) u filmu *Blejd Raner*? Prvo, Replikanti nemaju majku, a jedva da imaju i očinsku figuru u liku Tajrela. Kada Dejv Holden intervjuiše Leona na početku filma biva kažnjen pošto je pitao Leona za majku.

*My mother? Let me tell you about my mother!*⁶ – Nakon ovih reči, uznemireni Leon isprazni šaržer u detektiva Holdena.

Rajčel sa velikim značajem vadi sliku svoje majke kako bi dokazala da je ljudsko biće. Stalno insistiranje na majci ne poriče prisustvo majke, već umesto toga menja njeno postojanje. Leon nikada ne kaže da nema majku, kao što to ne čini ni Rajčel. Na ovaj način, majčinska figura postaje misteriozna i odsutna sila (žensko u odsustvu), a Replikanti skoro njeno sredstvo, možda u traženju osвете prema Tajrelu (ocu). Od velikog značaja su oba sećanja koja Dekart pominje Rajčel. Jedno od njih je između Rajčel i njenog brata dok su se „igrali doktora“, a druga je o majci pauku u žbunu kraj prozora:

*-You remember the spider that lived in a bush outside your window? Orange body. Green legs. Watched her build a web all summer. Then one day there was a big egg in it. The egg hatched...And a hundred baby spiders came out and ate her.*⁷

6 „Moja majka? Da ti kažem par stvari o mojoj majci...“ (prev. autora)

7 „Sećaš se pauka koji je živeo u žbunu kraj tvog prozora? Narandžasto telo. Zelene noge. Gleadala si je kako plete mrežu celog leta. Jednog dana pojavilo se veliko jaje u mreži. Iz jaja se se izleglo na stotine beba pauka i pojeli je“ (prev. autora).

Sam Los Angeles 2019. je otelovljenje arhaične majke — „majke pauka” koju jedu njena sopstvena deca.⁸ Tajrel je otac ovog grada i svi su njegova deca, a majka je destruktivna prema svojoj deci kao što su i deca destruktivna prema majci. Svaki put kada gledamo grad, ulice su prepunjene ljudima, i slikama koje slave konzumerizam- reklame za takozvane “Off World” kolonije i *Coca-Colu*. Grad je u drugim kadrovima pust, spaljen i istrošen. Ali majka i deca su podjednako neplodni i grad predstavlja opasnost za svakoga. Jedini uspešan je vladar — Eldon Tajrel koji se nalazi „iznad”, u svojoj piramidi. Faza napuštanja majke je posebno bolan proces otelovljen u situaciji da su Replikanti prognani sa Zemlje i moraju da žive u “Off World” kolonijama, iako ih je proizvela Tajrel korporacija na zemlji. Ovaj „nedostatak” poznat iz Lakanove teorije, tera Replikante da se vrate, što se takođe može videti i kao reprezentacija incest-tabua i Edipovog kompleksa. Replikanti se vraćaju majci kako bi našli odgovore na svoja pitanja.¹⁰ Očigledno je da se Edipova putanja okončava kada sin poljubi a zatim ubije oca, tj. Roj ubije Tajrela.

Konfuzija koju inicira incest je upravo *šta je uopšte ljudsko*, kao i *kakve su porodične uloge?* Takva konfuzija dala je neke sasvim neobične obrasce narativu klasičnog noir filma. Žena objekt (koja je uglavnom bogata) u *film noaru*, u posedu je starijeg muškarca (koji predstavlja patrijarhalan poredak). Nju preuzima glavni junak. To je Edipov obrazac pri kome se uzima žena od oca (tj. ona predstavlja surogat majku). Ta potreba za figurom majke očigledna je kod Replikanata, pogotovu Dekarta, Rajčel, Roja i Leona. Dekart pronalazi surogat majku u Rajčel, Leon u Zori, a Roj u Pris.

Ključni elementi muške anksioznosti - kastracionog straha - takođe su od velikog značaja. Dekart je često simbolično kastriran tokom filma. Na samom početku filma, u kineskom kvartu gde Dekart dolazi da jede, nalazi se neonska lampa u obliku zmaja koji pruža i opušta svoj svoj zmijski jezik. Ovaj falusni simbol nas stalno podseća na nemoć (kastraciju) glavnog junaka, kada doživi, ili kada treba da doživi neki neuspeh. U garderobi kod Zore, njegova nemoć simbolizovana je vizuelnom kastracijom. U sukobima sa Leonom, a zatim i sa Bejtjem na kraju filma, pištolj mu više ispada, nego ga drži u rukama. Da ne govorimo o dva slomljena prsta za Pris i Zoru. Simbolična kastracija glavnog junaka nas stalno podseća na njegovu nemoć koja je samo prividno na polju muško-ženskog konflikta, a suštinski na polju „ljudskog” i „neljudskog”. Muško-ženski kontrast je tu da bi dekodirao šta je neljudsko, a šta ljudsko.

8 Vrlo indikativno, priča o majci pauku je zapravo „veštačko sećanje”. Međutim, Ridli Skot se poigrao sa nama. Ovo veštačko sećanje bilo je nekada pravo sećanje-sećanje jedne stvarne devojčice — Tajrelove rodake).

9 VANzemaljske kolonije (prev. autora)

10 „Facts of life”, kako ih u filmu naziva Tajrel.

Dekart ubija samo žene

Iako na prvi pogled *Blejd Raner* deluje kao film pun ženskih junaka, odsustvo žene je više nego očigledno. Da bi žena bila privlačna, tačnije da bi uopšte imala polni identit, ona mora biti veštačka žena. Žene u Los Anđelesu budućnosti, u stvari, ne postoje. Jedine žene koje se pojavljuju su replikanti Pris, Zora i Rajčel a njihova oblička „nameštena“ da budu onakva kakva su se začela u glavi rukovodećeg muškarca. Čak ni za njih same, ova oblička nisu „stvarna“. Osim njih, pojavljuje se Kineskinja - na svetlećoj reklami. Jedine „stvarne“ žene su starica Kineskinja, koja oktriva poreklo misteriozne ljuspice sa veštačke zmije, i stara jednooka baba koja radi u prodavnici pića. Sve tri junakinje predstavljaju prepoznatljiv „tip“ u skladu sa svojom namenom. Pris je tipična *femme fatale*, a namena joj je isključivo pružanje zadovoljstva. Ona je zavodnica iz *film noara*, kojoj se junak predaje dragovoljno u mrežu (žena-pauk). Junak, iako je od početka svestan opasnosti, želi tu seksualnost srljajući dobrovoljno u sopstvenu propast. Njen status žene-pauka nije metaforičan, on je bukvalan. Ona se boji u crno-belo, vizuelno postajući pauk. Čeka ispod vela poput pauka koji čeka u svojoj mreži. Zora takođe ispunjava svoju noarovsku funkciju, ali je njena uloga u narativu nešto složenija. Ona je žena dvostruke seksualnosti. Ona poseduje skoro prijateljsku otvorenu seksualnost, ali onda ta seksualnost postaje opasna i pogubna. Kada opisuje Zoru, šef policije Brajan naglašava:

- *Talking about beauty and the beast. She is both!*¹¹,

Ona je poistovećena sa zmijom, starim dobrim-zlim čovekovim prijateljem, sa kojom izvodi tačku. To je ona ista zmija koja je jednom već prevarila čoveka. I u jednom i u drugom slučaju, junak je taj koji srlja u propast i doživljava pad. Dakle, Pris i Zora su prikazane kao snažne i nezavisne žene koje mogu da prežive same i zato po obrascu *film noara* moraju da umru i bivaju ubijene od strane Dekarta. Ona koja može da preživi je Rajčel. Izgleda krajnje negativno što samo Rajčel od ove tri dame preživljava i uspeva da pobegne sa Dekartom kao njegov „ljubavni objekt“. Dekart kao da ne voli snažne žene i zato bira Rajčel. Na prvi pogled izgleda da Dekart beži sa njom ne samo kao njen ljubavnik već i kao njen zaštitnik jer ona je ranjiva, detinjasta i ponizna žena. *Film noar* i njegov tipičan mizogničini narativ na ovaj način je samo prividno ispoštovan.

Ipak, u nastavku teksta pokušaću da nešto dealjnije analiziram šta se događa sa junakinjama, šta one označavaju i kako, ali i zašto, se njihovi „životi“ okončavaju. Zato je važno pažljivo razlučiti na koje sve načine film odstupa od svog referenta, *film noara*.

11 „Kada je reč o lepotici i zveri, ona je i jedno i drugo!“ (prev. autora)

Gde prestaje NOAR , a počinje NEO u filmu *Blejd Raner*?

Na koje sve načine film *Blejd Raner* unosi začudnost, i pravi odmak od svih tipičnih mehanizama kojima se koristi klasični *film noar* i celokupna holivudska mejnstrim ideologija? Jedna od osnovnih i najvažnijih mehanizama koja je u samoj prirodi holivudskog realizma a tako je svojstvena i film noaru je vizuelna manipulacija koja se već na samom početku raskrinkava. Već prvi kadar (u kome vidimo uništeni Los Anđeles 2019. godine) predstavljen je kao isečak stvarnosti koji predstavlja granicu između slike i realnosti, i označava da je iskustvo pred nama predstavljeno od strane nekog drugog. Odmah nakon toga, sledi kadar u kome se nalazi *oko*, čiji pogled zapravo gledamo. Poigravanje sa okom postaje lajtmotiv i pojavljuje se puno puta tokom filma istražujući proces gledanja. Film takođe istražuje načine na koje telo može da bude gledano, i u tom smislu, predstavlja prodor na polju percepcije ženskog. U scenama u kojima bi bilo uobičajeno za filmski narativ holivudskog filma da gledamo scenu koju Dekart gleda (kao što je ona u striptiz baru u kome bi trebalo da gledamo nastup Zore sa zmijom), kamera ostaje na licu glavnog junaka i prati njegovu reakciju i ne samo da menja pozicioniranje gledaoca već unosi začudnost. Što je još začudnije, Dekart u ovoj kao i u drugim scenama (naročito sa Zorom) sklanja pogled sa prizora pred sobom kao da mu je neprijatno, što nikako ne bi bio slučaj sa junakom koji je nosioc pogleda (pogotovu kada je u pitanju telo privlačne gole žene koja se u sceni čini objektom pogleda i na taj način potčinjava muškom subjektu).¹²

Međutim, eksperiment gledanja kroz objektiv sa kojim se Skot poigrava u scenama sa spravom za testiranje tek je početak Skotovog poigravanja. On se poigrava sa samom estetikom tela koji je vremenom postao stereotip. Kostim, telo, i prerusavanje postaju sama suština „ženskog“, kao i percepcije ženskog. Odsustvo „ženskog“, tj. stalna potraga za onim šta je „žensko“ kroz sve ono što žensko nije, otelovljeno je u stalnom prerusavanju, skidanju kostima, oblačenju drugih, u slojevima koje junakinje skidaju sa sebe. Junakinjama *Blejd Ranera* oduzeto je pravo na „prirodu“, jer su takve „proizvedene“ u poretku muškog (Oca). Najveća tragedija Skotovih junakinja jeste njihov pokušaj da se (raz) otkriju i pređu u neko drugo utopijsko postojanje koje im je samom postavkom stvari oduzeto (ne postoji).

Iz ovog razloga, u *Blejd Raneru* sve postaje *kostim*. On je produženo telo, priroda, sve što junakinje imaju kako bi se identifikovale. Štaviše, njihova koža i misli takođe postaju samo jedan mogući kostim. „Prirodni“ ljudski identitet se preispituje u ovom filmu i kostim tako postaje sredstvo za ispitivanje varljivog sebe i sopstvenog identiteta.

¹² Videti: Laura Mulvey, „Visual pleasure and narrative cinema“, Macmillan, London, 1973.

Duga istorija „estetizacije žene” rezultirala je kreacijom moderne žene - *modnog kiborga*.¹³ Ovaj novi modni kiborg za ženu nosi izvesna značenja oslobađajućeg jer reprezentuje svesnost sobstva i sposobnosti da definiše granice prirodnog tela ali istovremeno nosi možda i značenja ograničenosti jer zahteva odvajanje od tog „prirodnog“ ili biološkog tela. Pošto je činjenica da je kiborg postao jedini pravilan izraz odsustva „ženskog”, nove junakinje su počele da se telesno raslojavaju. One mogu da budu žene/roboti i (ili) žene/muškarci, ali uvek samo u funkciji koja im je predodređena „proizvodnjom”.

RAJČEL - „večno žensko”

Zašto Rajčel ostaje u životu? Za razliku od Pris „žene pauka”, tj. fatalne žene i Zore koja je „žena zmijsa” ili praiskonska Saloma, Rajčel nije strogo definisana ograničenom funkcionalnošću. Nije baš najjasnije kakav je ona „model”, iako je njena ekstravagantna odeća izuzetna stilska kombinacija prošlosti i budućnosti.

Pojavljuje se iz sasvim drugačije ikonografije. Živi na vrhu sveta sa Tajrelom, okružena ogromnim veličanstvenim i sterilnim prostorom i grčkim statuama koje izgledaju kao kamenje i bacaju senku pri zalazećem suncu. Njena odeća je skulpturalna. Kostim ima za svrhu da je monumentalise i učini što je moguće više androidnom. Njena pojavnost evocira istoričnost koju nemaju Pris i Zora. Naime, njena odeća je bazirana na modelu film noara 40-ih godina i evocira nostalgiju, raskoš i bogatstvo. Na taj način, odeća postavlja Rajčel u odnos sa istorijom, što znači da ona nije moderna već naprotiv, potpuno klasična. Njene štikle koje udaraju po podu savršenim ritmičnim zvukom i ledena perfekcija zamagljena slojevima dima, pomešana sa prošlošću, ali i sa sadašnjošću, čini je fleksibilnijom likom od Pris i Zore i daje joj težinu autentičnosti i klasne pripadnosti. Njen kostim i prepoznatljive scene koje evociraju *film noar*, dovode u pitanje stereotip heroína ovog žanra. Stalan šum koji reditelj pravi u daljem razvoju narativa i načinu na koji se odnosi prema noar filmu primetno odvajava film od referentnog oreginala, stvara novi kod za čitanje kritičkog odnosa.

Promena kostima prati „razvoj” junakinje od trenutka kada Rajčel tako liči na Filis Ditrison (Phyllis Dietrichson) u filmu *Dvostruko osiguranje* (Duble idemnity) na dalje. Kako scene više odmiču, njen kostim se koristi kako bi je „ublažio”. Rajčel prolazi kroz postepenu transformaciju koja počinje sa njenom bundom sa krutim elizabetanskim okovratnikom, koji uramljuje njeno lice i uvećava njenu figuru (štiti od hladnoće, ali i evocira bogatstvo). Nakon trenutka kada u njemu ubija

13 Myman Francesca , „Skirting the Edge: Costume, Masquerade, and the Plastic Body in *Blade Runner*”, <http://francesca.net/PlasticBody.html>

Leona, kaput zadobija animalistički izgled. Sledeći put kada vidimo Rajčel, ona je skinula bundu i boje kostima su postale nežnije. Ona je u prozaičnoj devojačkoj haljini koja na sebi ima linije sivosmeđe, žutomrke i krem boje i ima viktorijansku kragnu. Dok sedi za Dekartovim klavirom, skida kaput oslikavajući Dekartove pređašnje akcije i nastavlja da prolazi promene kao karakter, koji je manifestovan kroz produžen postupak „ras-puštanja kose”. U tom trenutku, izgled starije hladne osobe ublažava se do mladalačkog pred-rafaelističkog izgleda. I zaista, tek onog trenutka kada Rajčel raspusti kosu, Dekart može da joj se približi.

Ovo „estetsko ublažavanje” prati početak njenog prihvatanja sebe kao kiborga. Onog trenutka kada počne sebe da prihvata kao mašinu, počinje da nestaje njena mehanicistička estetika i da se pojavljuje nova, mekša, sve više „ljudska”. Dakle, sve dok je Rajčel mislila da je čovek, ona bila je artificijalna, a od trenutka kada saznaje svoju pravu „prirodu“, ona počinje da se transformiše u možda najnežniji i najemotivniji kinematografski izraz ikada viđen na filmskom platnu. Ona evocira nostalgичnu čežnju onog što muško nesvesno stalno priželjkuje mada je tvorevina imaginarnog - delikatnu sliku „večno ženskog”, svojevrsno savršeno otevljenje ženskog principa u zamišljenoj idealizovanoj ženi.

Prividna kontradiktornost filma i njeno razrešenje leži upravo u liku Rajčel. Ona koja je po uobičajenim oznakama klasična junakinja *film noara* jeste upravo označavajuće za suprotnost svemu što jedna takva junakinja može da bude. Što je možda najkontradiktornije, „večno žensko” je otevljeno u ženi kiborg-u koji po svojoj prirodi upravo nema prirodu već podrazumeva artificijalno. Rajčel je „večno žensko” za Dekarta i za svakog gledaoca, a njena slabost postaje njena skoro božanska nadprirodna snaga. Međutim, istovremeno njena nadprirodna moć da izađe iz svoje artificijanosti u potrazi za svojim autentičnim identitetom istovremeno ostajući unutar istorije, čini je pogodnim tлом za identifikaciju kod ženskog gledaoca. Kada je Rajčel za klavirom ona menja svoju frizuru iz artificijalnog stila u žbunast prirodni stil. Ona očigledno imitira jednu od Dekartovih fotografija, žućkastu staru fotografiju žene koju Dekart stalno gleda dok sedi za klavirom. Samim tim, vizuelno počinje da se odaljava od slike savršene junakinje iz *film noara* kao od jednog od svojih mnogobrojnih lažnih (pogrešnih) identiteta.

Bilo da je ras-puštanje kose imitacija žene sa fotografije ili ne, ono je svakako vizuelizacija njene ranjivosti u suočavanju sa sećanjem. Ona se suočava sa simbolom njene veštačke prirode svaki put kada uzme fotografiju u ruke. Rajčel bira fotografiju rađenu dagerotapijom koja je požutela od starosti - boje slične onim koje se nalaze na njenoj haljini. Ona se suočava sa prošlošću. Svako sećanje koje ima počiva u njenom muškom stvaraocu za koga je „vezana” na jednom

sasvim intimnom nivou, u tom smislu da su njena sećanja koja su implementirana u njen mozak nekada pripadale „stvarnoj“ devojčici - Tajrelovoj nećaki. Dakle, sećanja jesu ženska i stvarna, ali su ukradena i njihovo prenošenje i implementacija izvršena je od strane muškarca. Dakle, u daljoj istanci, ova postavka može da implicira postojanje autentičnosti ženskog subjekta i postojanje majke u veoma dalekoj prošlosti. Slika žene koju je Rajčel izabrala nije skorašnja već vekovima stara što dalje proširuje njen lični unuradni konflikt kao i potragu za odsutnom majčinskom figurom. U stvari, Rajčel činom puštanja kose pokušava da se približi izgledu svoje „pra-rođake” i time locira sebe u istoriji.

Za Rajčel, sećanje postaje kostim. U ovom svetu (svetu tehnologije) nečija iskustva, senzacije i sećanja više nisu samo njegova lična i ne predstavljaju sredstvo za samodeterminisanje i samodefinisanje. Sećanja i iskustvo koje su implementirane u njenu glavu više nisu pouzdani izvor samodefinisanja na isti način na koji ni njen kostim (odeća) nisu pouzdani ako bi želeli da definišemo njen identitet. Lažno sećanje je u slučaju Rajčel „tetovirano ispod kože”, terajući je da se ponaša na određen (diskretan) način. Rajčel je izložena sopstvenoj artificalnosti, nastavlja da se podvrgava uzdržanim i skrivenim procesima onog što bi mogli da nazovemo striptiz. Ovde bi se striptiz mogao definisati kao zaranjanje u proces otklanjanja nebrojanih slojeva. Oslobođanje tela je prikazano kao oslobođanje dubljeg odraslog sebe. Dok Rajčel ljušti sa sebe kostimske slojeve, ona istražuje sebe i svoj identitet. Na kraju filma ona je i dalje u istom kostimu, ali je njena kosa puštena, anticipirajući ljudskost i oslobođenost. Ponovo je na svojim visokim štiklama s početka filma, koje prati karakterističan ritam udara o pod, ali njene štikle ne predstavljaju više umornu ikonu ugušene ženskosti, već postaju falusni simbol moći, kojim ona gazi na pretećeg jednoroga. Simbol device i jednoroga prastara je arhetipska slika. S te strane, jasan je i odnos Rachel prema jednorogu na kraju filma. U onom trenutku kada Rachel pregazi papirnog jednoroga koji preteći stoji na zemlji, istovremeno ova radnja prestavlja njen gubitak „čistote” („nevinosti”), ali i nadu da će da preživi Gafov lov na žene, kao i svoju sopstvenu egzistenciju kao kiborg.

Rajčel je kao „večno žensko” Dekartov spas i iskupljenje. Za svakog muškog gledaoca ona je otelovljenje istog principa. S druge strane, ona je takođe jedan od retkih ženskih likova u kinematografiji koji traga za majčinskom figurom. Ona tako postaje ideal sa kojim može da se istovremeno identifikuje i ženski gledalac, jer je najčudesnija kombinacija stvarnog i nestvarnog. Njena artificalnost nigde nije poreknuta prirodnom narativa. Naprotiv, ona je naglašena i opravdana. S jedne strane, ona nije nedostižni konstrukt muškog ploda mašte, jer je naprosto kiborg od koga se ne može očekivati da „nema pravo” na izvesni stepen artificalnosti. Na drugoj strani, njen neistraženi identitet postaje izazov za sve: za samu Rajčel,

za Dekarta, za gledaoca (gledateljku). On je svakako nepoznanica čak i moćnom Tajrelu, u kome je otelovljen vrh patrijahalnog poretka. Ovo daje izvesno zadovoljstvo gledaocu (posebno ženskom), kao i nadu.

Julija Kristeva napominje da bez obzira šta sve „žensko” nije, mi ne možemo da znamo i sa pouzdanjem kažemo šta „žensko” jeste. „Žensko” koje postoji unutar patrijahalnog poretka u kome svi zajedno postojimo i ostvarujemo ne može se tražiti i izreći unutar jezika. „Žensko” u smislu Julije Kristeve može se jedino tražiti u tišini, u potpunom nestajanju. Skoro kao tišina u kojoj Rajčel nestaje.

Ona je predodređena artificijalnom i patrijarhalnom, zbog načina na koji je stvorena. Ali ona to nije znala, štaviše, obmanjivana je da je nešto drugo. Čudna kombinacija ličnosti koju Tajrel naziva samo eksperimentom, prevazilazi moć bilo kakve predestinacije i ostavlja izvesnu slobodu - poput slobode izbora. Nova Rajčel koju još ne poznajemo, uliva izvesno zadovoljstvo. Cilj traganja za mogućom definicijom još neotkrivenog „ženskog” postaje sekundaran, a u prvom planu se pojavljuje značaj same potrage za autentičnim identitetom koje postoji i nije više puko „nagađanje u mraku”.

DRESSING OVER AND ARTIFICIAL BODY IN BLADE RUNNER, OR `FEMININE` IN ABSENCE

Summary

Blade Runner is one of the most complex mainstream narratives that uses metaphor of film to bring out the distinction between „human” and „inhuman”, through the concept of „feminine”. While setting up „artificial” as a potential, through its postmodern approach to film noir genre and its stereotypes, this film establishes a critical approach in relation to the issue of „what is real” and „what is natural”. In this way, the „absence of feminine” in the film becomes the equivalent of the female subject existence inside of the patriarchal discourse.

This text, analyzed through poststructuralistic and psychoanalytic theory of Julia Kristeva, discovers an amazing accordance between „non-existence” of the heroine Rachel and impossibility of defining the „feminine” concept inside of the language and patriarchal discourse. In terms of Kristeva’s theory, Rachel („feminine”) can only exist out of the film narrative (outside of the language borders).

Unlike other “women Replicants” who must disappear from the narrative (be terminated from the movie) as too much pre-determined, Rachel makes to survive the termination. The fact of having become aware she was a Replicant, made her “more real”. Her artificial pre-determination starts to fade away in the unknown, in which she initiates to revel. In that way, Rachel’s absence from the narrative tends to make her more real. Thus, it could be concluded that her existence is arising from her fading.