

ПОСТХУМАНИСТИЧКО ТЕЛО СА ОРГАНИМА И БЕЗ ЊИХ КАО ВИЗИЈА СТВАРНОСТИ У ТВ СЕРИЈИ *ДИГИТАЛНИ УГЉЕНИК*

Апстракт: У раду су представљене различите димензије стварности из углова постхуманизма, трансхуманизма, биогенетике, теорија информативних система итд. Наративне, дискурзивне и тематске линије дате су у наративним петљама које повезују филмски наратив. Сложени систем преноса информација Делезовог типа у коме јединице иду са својом околином, променио је и наративност и облик наратива у коме јединице прате различити контексти. Повезивање различитих облика и кон-текста омогућило је да се у филму успоставе вишеструки начини представљања тематских целина - од односа сећања и памћења, вештачког и природног, неживог и живог, активног и реактивног, машинског и органистичког, материје и свести, спољашњег и унутрашњег. Одређене тематске целине одговарале су појмовима који се промишљају у постхуманизму, друге целине информативним системима и односу вештачких органа и живих тела, затим трансхуманизму као *пролазу* од хуманизма ка постхуманизму, те ставовима биоенетике и когнитивизма, некрополитике итд. Оно што их спаја јесте то што су сви појмови дати у критичком облику на такав начин да читалац може да увиди двострукост у конституисању појмова и њиховом конституисаном облику. Будућност је представљена као низ садашњости које антимиетичким путем изграђују наративизацију простора и времена живота ван планете Земље у међузвезданом универзуму. Промена облика стварности довела је и до преображаја човека али и вредносних скала које су до тада владале и утицале на уметност у интердисциплинарном приступу књижевним облицима и филму и наративизацији путем споја филмског и књижевног.

Кључне речи: филм, наратив, информациони системи, постхуманизам, трансхуманизам, хуманизам, вештачко/живо, спољашње/унутрашње, мрежни систем, аксијална структура, слика/материја.

Снага и размишљање: информације и њихов пренос

У ТВ серији *Дигитални угљеник* (*Altered Carbon*) аутора и продуцента Лите Калогридис (Laeta Kalogridis), чију основу чини истоимени роман Ричарда Моргана (Richard Morgan), стварност је представљена у слојевима. Метаслој представљају информативна гнезда у земљи у којој жива бића имају неуронске мреже повезане са биљним светом. Систем повезивања је ризомски, без одређених основа, почетака, крајева и целине. „Ако би требало дефинисати целину, њу бисмо одредили

1 * milena.vladicjovanov@live.fr

односом. Реч је о томе да однос није својство предмета и да је он увек спољашњи према странама у односу. У том смислу он је неодвојив од отворености и представља духовну или менталну егзистенцију” (Делез 1998: 17). Важно је нагласити да је сваки структурални, наративни и дискурзивни ниво у ТВ серији одређен интензитетом *релација*. Међутим, релације нису структуралистичког типа, јер се не повезују елементи који су умрежени својим местом те релацијом са другим елементом стварају значење. Напротив, односи су вишеструки и повезују јединице без обзира на ком месту се налазе. Другим речима, у филмском наративу је изражен значај појма *средине* или, као што Делез наводи, „[с] уштина једне ствари никада се не јавља на почетку, већ у средини, у току њеног развоја, када њене снаге очврсну” (Делез 1998: 9). О релацијама и средини, Делез и Гатари говоре описујући ризомски систем повезивања информација, слојева и начина грађења целине која никад није недељив континуитет, нити је затворена, већ отворена, а када се дели, мења природу у свакој етапи деобе. Поред релација средине, важан појам у тумачењу ризомске мреже јесте *метаморфоза*. Ни она није коначна, већ стално променљива, те су пред нама, деридијански речено, трагови трагова. Сви ови појмови одређују ризомски систем, а уједно њиме се дефинишу и слојеви стварности, телесности и слике тела у филмском наративу. „За разлику од дрвећа или њиховог корења, ризом повезује *било коју шачку* са неком другом и њихове особине нису нужно повезане са особинама *исте* природе” (Deleuze; Guattari 1987: 21). У ТВ серији, као и у књижевном наративу, то би значило да свака јединица може да се повеже са било којом другом, „носећи” са собом околину, дакле контекст. Оне нису повезане са особинама *исте* природе, односно на делу је увек метаморфоза. Метаморфозе су повезане са променом и преображајем знаковних и незнаковних система.

Ризом уводи у игру различите организације знакова, чак и *незнаковних сјаја*. Не може се свести ни на једно, ни на вишеструко. [...] Није састављен од јединица, већ од *димензија*, или пре праваца у кретању. [...] Када вишеструкост промени димензију, истовремено мења своју природу и пролази кроз метаморфозу. (Deleuze; Guattari 1987: 21).

Каква је то врста метаморфозе? За разлику од структуре која је одређена низом тачака и места, са бинарним односом између тачака и двосмерним односима између позиција, „ризом је састављен од линија, путања, које су сегментарне и слојевите као и њихове димензије и путање лета или *дејтериторијализације* као максимум димензије после које вишеструкост пролази метаморфозу и промене у природи” (Deleuze;

Guattari 1987: 21). Димензије су термин који превазилази хуманистички термин и појам време-простора и не само што обухвата различите облике просторних и временских образаца већ и у потпуности мења схватање стварности која је у филмском наративу предочена у вези са информацијама, статусом тела, духа, меморије и везе нове стварности са новим облицима живота. У серији је кључан *преображај* материје² за спремишта. Мења се тако што представља кортикално складиште у кичменој мождини човека и скуп његовог знања, информација, искуства, затим могућност комуникације са другим која не укључује говор, и на крају материју која је и вештачка и нежива и истовремено због начина комуникације који превазилази границе простора и времена, жива и органска јер тим путем комуницирају првобитни становници планете на којој је материја те врсте „угљеника” пронађена. Оног тренутка када се спремиште извади, човек више не функционише као људско биће, већ постаје само *кошуљица*, тј. омотач што представља тело које се може заменити. Кортикално складиште је заменљиво јер се може ставити у кошуљицу, друге расе, пола или годишта човека. Спремиште и кошуљице, меморија и тело проналазе своје међусобне спојеве и метаморфозе стварајући човека који није више хуманистички човек, већ постхуманистички, јер његова природа као ни дух није искључиво органског по-

2 У роману Ричарда Моргана *Дигитални уљеник* (2013) проналазимо различите називе за складиштење меморије и знања. УДЛ – ускладиштење дигитализованих лица. Складиштење је место, а оно што се складишти и „чува” меморију и знање направљено је од руде која, како је предочено у ТВ серији, има и елементе метала и елементе живог бића. Пратили смо у овом раду ТВ серију и начин на који се складишти оно што чува меморију, а не само место меморије. Поред УДЛ у роману као и у ТВ серији користе се називи „кортикално спремиште”, „кичено спремиште”, неокатолици користе термин „посуда која садржи људску душу”, „дигитализована лица” итд. Већ сам појам посуде упућује на место, али истовремено и садржај, тако да је потребно направити разлику која је нужна у односу места и садржаја. Место и садржај се преплићу. Место остаје празно, кад се извади кортикално спремиште са материјом, али исто тако то у чему се чува меморија има елементе материје, вештачког, јер се може разбити чекићем као у сцени из серије, или се проширити на жива бића која комуницирају тим путем кроз сложену мрежу и са орбиталним сателитима и са сопственом врстом. Реч је, наравно, о аутохтоној врсти која је живела на планети пре но што су је људи колонизовали и према наводима из серије почели да ископавају руду која је служила за стварање кортикалних спремишта. Прича о спремиштима и пореклу материје која их чини природно-вештачким дата је у адаптираној верзији у другој сезони ТВ серије, док се у првој сезони истиче детективска матрица везана за откривање убиства богатог, утицајног човека Бенкрофта, које је такође повезано са кортикалним спремиштима, клоновима, кошуљицама итд. Адаптације, према речима Х. Портера Абота, не морају нужно, нити у интерпретацији нити у односу према оригиналу, као што је овде роман, да прате нови материјал који мења основу. У том смислу било би интересантно погледати постмодернистички однос у овој серији према роману чије основне идеје преузима.

рекла. У средишту није више „човек” већ скуп различитих информационих система и начина преношења и складиштења меморије, знања, искуства. Њега не одређује првенствено дух, душа, ум, већ *тело*, чије замењивање омогућава дуготрајни живот од више стотина година, и кортикално спремиште које се може изнова убацити у ново „тело”. Човек као спој кортикалног спремишта и материје, појављује се и у другим димензијама, или *слојевима*, како би то навео Делез. Он може клонирати сопствено спремиште и кошулицу. Истовремено се може појавити као холограм у виртуелном свету у коме функционише само његова свест. У слојевима се налази и систем повезаних тела и спремишта који функционишу унутар ширег метаслоја. Један од главних јунака Такеши Ковач виртуелно комуницира путем своје свести и посебних канала информација који су везани само за њега и пријатељицу која му помаже да пронађе револуционарку у коју је заљубљен. Међуслој је управо такав да се ликови налазе на различитим местима али могу незнаковно да комуницирају, што доводи до повезаности слојева и детериторијализације у филму. Територија као ограничени простор добија ново значење. Незнаковни системи односе се на појам детериторијализације и на платое, као врсту нивоа и нису повезани само језичким системима који се тичу репрезентативне стране природе језика. Бића која су живела на планети коју су поробили људи због рудног богатства комуницирају материјално, својим телом, виртуелно са орбиталним сателитима и мрежно са другим бићима. Бића се називају *elders* (старији; у преводу Горана Скробоње доследно се користи појам Марсовци) и представљају језгра комуникације у којима су најважније релације и начин спајања њихових тела са биљним светом, али и са различитим сферама које окружују планету, као што је тропосфера, стратосфера, мезосфера, егзосфера. Опозиција природно–вештачко која је одредила у великој мери филозофско–хуманистичко размишљање овде се мења.

Вештачко се у филмском наративу приказује као природно, док се природно, на пример у смислу осећања, приказује као вештачко. Тиме се предочава први начин наративизације постхуманистичких елемената. *Платои* који их преносе повезани су са свешћу сваког од аутохтоних становника планете. Преко платоа може их чути појединац који са датим бићима успостави везу, или који са њима буквално материјално срасте. Не више људски начин повезивања у преносу информација био би виртуелни свет који постаје актуелан и реалан, лакановски речено, онда када свест компјутерским могућностима вештачке интелигенције буде пренета из једног човека у другог. Везу у метаслоју представља материја која је посебна и ретка на овој планети, што ју је и чинило метом

колонизације, јер је искоришћена за изградњу кортикалних спремишта. „Руда” је нешто што је живо, а што би у „нашем” познатом свету била нежива материја. У филмском наративу материја је жива и омогућава свестан проток информација.

Однос материје и памћења, проучавао је још у XIX веку А. Бергсон, кога је из „нафталина” извукао Жил Делез и прилагодио савремености у којој живимо са сложеним протоком информација у XXI веку. Реч је о споју живог и неживог, при чему неживо, не *више* људско, преноси и памти информације изграђујући тим путем селф, личност и археологију знања на чије смо етапе у стварању личности у хуманистичким наукама већ навикли. Славој Жижек поставља интересантно питање које се такође односи на свест и самоспознају о томе колико смо заправо свесни да је наше тело *машина*, састављена од делова, органа који функционишу само у међусобној повезаности и преносе информације слично компјутерима.

Делезовски „схизофреник”с весељем се поистовећује с том бесконачно сложеном машином – нашим телом: ову безличну машину он доживљава као највећу властиту афирмацију, радујући се њеном непрестаном голицању. Како Делез наглашава, оно што овде затичемо, нема никакве везе са *метафором* (стара досадна тема о „машинама, које замењују људе”) већ са *метаморфозом*, човековим „постајањем-машином”. (Жижек 2012: 32)

Делезово схватање *машине* дубоко је повезано са појмом етике. Удаљава се од хуманистичких модела налик организмима који имају идентитет повезан са идејом целине, почетка и краја. Погледајмо како Жижек наглашава безличност код машине. Дакле, све што је лично, осећајно, мислеће повезује се са живим, целовитим организмом који ту целовитост прати својом концептуалном мишљу која свој највећи изражај има у *гласу*. Другим речима, безлично је одлика вештачког, које је у постхуманизму основа живог у ТВ серији која делом представља и дистопију хуманистичког виђења света. Осећања су и даље важна, само се не морају повезивати са хуманистичким центром света – човеком, који структурално у том свету често нема ништа од структурације људског. *Машину* не треба мешати са механичким. Механизам би био затворени облик машине са одређеном функцијом, док су код појма машине наглашене везе. Делез и Гатари у *Хиљаду њлатоа* и *Анђи-Египћу* употребљавају различиту терминологију од машине, ансамбла, конекција и продукција итд. Појам и термин *машине* користе у одређеном и неконвенционалном смислу. Повезан је са територијом, односно де-територијализацијом, с једне стране, а с друге, с појмом етике, до су

као метапојам наглашени односи и начини повезивања. Читав живот постоји једино уколико постоји веза између две *машине*, схваћене на делезовски начин.

Геологија/генеалогичка етике и машине

Наглашавање *релација* води ка ненаглашавању претпостављене целине као што би то био човек, природа или читав универзум са међусобно повезаним организмима који имају завршетак. Етика би према овом виђењу била врста реакције, јер би њени закони били донети на основу претпостављеног и претходно датог јединства. Схватање *машине* гради активнија етичка „начела” јер се не претпоставља идентитет или крај. Иманентни су продукција и повезаност: *постјање* у коме појам времена није утемељен. Стога је и детериторијализација блиско повезана са схватањем машине. Машина није субјективна, нема центар структуре, деридијански речено, у смислу да центар структуре организује читаву структуру, што Дерида доводи у питање у есеју „Структура, знак и игра у дискурсу хуманистичких наука” истичући да је „структура увек сведена, центрирана, јер се позива на присуство као ослонац или фиксирано порекло. У центру, трансформација елемената је забрањена. [...] Зато се одувек мислило да центар који је по дефиницији јединствен, конституише оно што води структуру, истовремено избегавајући саму структуралност” (Derrida 1987: 278-279). Стога је центар, парадоксално, и у оквиру структуре и ван ње. „Центар је у центру тоталитета, а опет пошто не припада тоталитету, није део тоталитета. Тоталитет има свој центар *на неком грубом месту*.” (Derrida 1987: 279). У Делезовом систему је превазиђено класично размишљање о структури са центром и тоталитетом. Зато *машина* нема организујући центар већ само конекције и оно што сама производи. Машина нема *одисејску* структуру повратка почетку, нема основу и представља *процес* детериторијализације, односно постајања другачијим од оног што је презентовано као својствено у том тренутку, односно другим од себе у односу на простор и време.

У филмском наративу појављује се трансформисана материја која се користи за кортикална спремишта, што наслов ТВ серије на енглеском већ наговештава (*Altered Carbon*). Метаморфозе су вишеструке и одигравају се на различитим платоима. Иако живо, док је у телу, спремиште може бити „мртво”. Наиме, када се механички сломи, свест се не може више повратити и складиште памћења, као Деридин (Derrida: 1998) појам *архиве* и искуства, „заувек” је изгубљено. Интересантно је да се сећање дели на памћење и присећање, на *mneme* и *hypomnesis*, од-

носно на *re-producing* и *re-memoration*. Меморија се јавља у виду кинематографске покретне слике представљене компјутерски са прекидима, кваровима и брзим нестајањем са екрана. Вештачко и живо је деконструкцијски премештено у систему вредности који више не истиче субординацију вештачког. Сетимо се како Платон прави границу између живе и неживе меморије, односно присећања као архиве. У *Федру* наводи да је жива меморија органска, унутрашња, док је нежива мртва и спољашња, чак и штетна као што су писање и писани знаци као подсетници. Краљ Там осуђује писање и писмо које је вештачко и води ка присећању „јер ће људи уздајући се у писмо, сећање изазивати споља, страним знацима, а неће се сећати изнутра сами собом” (Платон 1979: 175). Платон поставља питање меморије по себи. Присећању замера што је *фармакон*, отров, а не лек, што је замена за живу меморију, и што у односу на њу има спољашњи облик. Другим речима, спољашње, унето вештачки, представља зло и нешто што по себи квари целовитост и наноси штету истини која је унутрашња и представља присуство *eidos-a* означеног. Присећање је механичко, орган протеза који не води истини већ понављању истине без знања. Ови проблеми су покренути у ТВ серији *Дијигитални уљеник* те је стога потребно пратити сваки детаљ да бисмо дошли до *прејилешеног* наратива о кортикалним спремиштима. Поред вештачког и природног, меморије и (при)сећања, живог и неживог, духа и пропадљиве материје као што је тело у хуманистичком смислу, уноси се још једна опозиција – спољашње и унутрашње.

Платон сматра да између унутрашњег и спољашњег, живог и неживог, постоји граница која не раздваја само говор од писања и писма, већ и памћење као откривање поновног произвођења (*re-producing*), односно стварања присуства, од присећања (*re-memoration*) као чистог понављања архиве. Истина је, дакле, удаљена од свог знака. Спољашње не почиње на месту где се оно што сада називамо психичко и физичко сусрећу, већ на месту на коме памћење као понављање присутности, уместо да је присутно у себи и живо, бива замењено вештачком архивом. Простор као писање, односно као *стварање*, отворен је насилном кретању замене, у разлици између живог памћења и вештачког присећања (*тпете/хипотнeсис*). Спољашње као нешто што је вештачко и самим тим лоше већ се увукло у однос меморије према самој себи, другим речима у организацију мнестичке активности, те је стога суплемент, вештачки и по својој природи опасан. Суплемент, односно вештачко, у случају кортикалног спремишта, био би опасан елемент према хуманистичком виђењу света јер му је дефиниција клизава и неутврђена. Он није једноставно биће, а опет није ни не-биће. Двострукост га избацује из ал-

тернативе присуство/одсуство. Управо је *то* опасно. Међутим, управо та особина му омогућава да прође као оригинал. Он је увек у пролазу између два, између свог понављања и разлика. Сам Платон се заплиће у хуманистичко виђење, јер меморији придаје живот. Све што је живо, коначно је, јер као сваки организам има крај. Бесконачна меморија у било ком догађају, феноменолошки или филозофски схваћеном, не би била меморија, већ бесконачно самоприсуство. Памћењу су зато потребни знаци, другим речима, спољашње је већ у унутрашњем, вештачко у природном. Знаци су потребни да би меморија произвела неприсутно, односно несадашње са којим је нужно у *односу*. Односи су у схватању машине и читавог конекционистичког модела од нужне важности, што смо у Делезовом филозофском раду истакли, а могли смо и да уочимо у везама које омогућава кортикално спремиште у произвођењу нових облика *постјајања*.

Да ли је све кристално јасно на граничној линији памћења и вештачког присећања? Оно што се одиграва на линији између ова два појма јесте нешто кроз шта филозофија уводи и институише саму себе и уједно се одржава, јер у себи садржи своје супротстављене елементе који се у различитим односима дају обликовати и отворени су ка резервару могућности означавања коју носе нови облици. Шта се дешава са понављањем и разликом о којој Делез говори у истоименој књизи? Са обе стране линије живе и неживе меморије, реч је о питању понављања. Живо памћење понавља присуство истине која представља само могућност понављања кроз сећање. Истина открива *eidos*, односно оно што може бити репродуковано у сопственом идентитету. Међутим, у кретању присећања истине, оно што је поновљено мора да представи себе као такво, односно као оно што јесте у понављању, те је сама истина поновљена и поново призвана у репрезентацији. Дерида истиче, кад је у питању понављање, да је разлика већ унутар рада меморије, спољашње је већ у унутрашњем, у самом дефинисању унутрашњег или, делезовски, разлика је већ у самој себи.³ Став да је спољашње увек *већ* у унутрашњем Дерида износи у есеју „Фројд и сцена писања”. Рад меморије је такав да она није изложена кашњењу, већ је перцепција та која касни, а затим је сама обрада слика таква да прављење једне меморијске путање, као врсте крчења пута, представља везу спољашње–унутрашње још очигледнијом. Уколико перцепција касни, онда је обрнут процес хуманистичког доживљаја времена у наративу који је хронолошки организован. Оно

3 Постоје нијансе у Делезовом и Деридином дефинисању појма разлике. У раду није циљ истицање сличности и разлика између Деридиног и Делезовог стваралаштва, већ помињање појма разлике и њеног функционисања у интерпретацији филмског наратива.

што је друго, покретна слика или слика која је још увек у кретању, у кинематографији долази *испред* перцепције.

У серији *Дијитални уљеник* проблематизује се однос између хуманизма и постхуманизма са елементима трансхуманизма. У облику аутохтоних ванземаљских бића појављује се двострука могућност: слика може бити призвана као сећање захваљујући материји, која је двострука, и жива и вештачка, али која је већ део њиховог организма, за разлику од људи код којих су кортикална спремишта уграђена. Путем веза, односа и активне продукције Марсовци могу призвати сећање код људи о масовном погубљењу њихових потомака. Појам сећања је двострук у сопственом одређењу: он је жив, уколико Марсовци и после триста година призову код неког (као што је то лик научнице и револуционарке Квелкрисст Фалконер) сећање о погубљењу, али може бити и „мртав” код појединаца код којих је могуће извадити спремиште меморије. Другим речима, у филмском наративу приказује се процеп између дистопије хуманизма и постхуманизма са последицама дистопије као визије трансхуманизма у коме су делови заменљиви вештачки, што све заједно представља наративни *ризом* овог филмског остварења. Свест да је извршено истребљење по налогу вођа људских потомака са Земље, могућа је и као тренутна слика, поновљива у различитим варијантама, али и као бесконачни низ живих понављања слике која су повезана са телесном меморијом. Информациони систем који је (не)органског порекла омогућава Квелкрисст Фалконер да осети бол убијених потомака кроз врисак којим се тај телесни бол изражава. Такеши Ковач сам себи забија нож у рану на телу да би призвао сећање, односно слику. Материја је на сложен начин повезана са телом, које добија сопствену моћ памћења. До закључка да ли је истребљење етичко или не, стиже се спољашњим, вештачким путем, односно повезивањем перцепција слике која увек долази пре сваке појединачне перцепције у свести сваког лика који је уплетен у ову наративну петљу. Двострукоост меморије у бесконачном и тренутном понављању слике, у неограниченом пуњењу резервоара меморије и знања, и тренутној меморији омогућава активну врсту етике која се јавља код читаоца. Њему је остављено на вољу да ли ће бити на страни Марсоваца или људске расе која је искористила ресурсе али их сада користи и против самих „људи”.

У филмском наративу приказују се две врсте наративних линија: линија колоније и линија постколоније. Они који имају више новца, моћи ће (као лик полицајке Кристин Ортеге) уз помоћ пријатеља да замене део тела (у њеном случају руку); они који немају новац, чекаће да спремиште нађе тело-кошулицу. Читав сукоб цивилизација одвија се у

међусобно преплетеним наративима. Када наводимо однос колоније и постколоније, заправо је реч о вишезначности појма *колоније*. Освајање планете богате важном материјом заправо представља стварање колоније на коју се људска врста исељава јер је живот на Земљи загађен. Појам колоније је стога већ у својој дефиницији двострук. Он садржи и појам егзила и појам освајања у исто време, те су људи и освајачи и избеглице. Постоји двострукост и код самих освајача и вођа. Први освајачи који знају за геноцид, представљају владајући слој. Поред њих су и богати људи, који омогућавају капиталом и трговином „живот” на планети и у међузвезданом систему. Њихово име у себи крије библијску симболику, јер се називају метузалеми. Библијски Метузалем упућује на дуговечан живот. Поред метузалема ту је и израз „неокатолици” који се везује за групације људи који верују у праву смрт, а не поновљивост живота и смрти. Метузалем као израз библијске симболике повезује два света: хуманистички и постхуманистички. Он је трансхуманистичко виђење хуманизма, јер без вештачког, другог и другачијег од организма и организничког схватања света нема дуговечног, хиљадугодишњег живота. Библијско време је као и библијски наратив, бесконачно у времену, а у наративизацији простора временом сужено. Као пример може послужити наративна скица Исаковог жртвовања и Аврамове жртве, коју је у облику приче, говорећи између осталог о вери и будућности, предочио С. Кјеркегор у *Страху и грхшању* (2002). С друге стране, библијски Метузалем је човек и нема ничег вештачког у њему, те је сам израз и појам на средини пута. У свом конституисању у филмском наративу усваја бесконачност из библијског времена, али одбија директни трансхуманизам и улази у постхуманизам у коме будућност као низ садашњости преиспитује централно место човека. Метузалеми оличени у различитим карактерима у филмском наративу, доносе неколико димензија: временску, наративну, рецепцијску. Питање времена је предочено хајдегеровским схватањем критике временитости као вулгарног разумевања времена. Хајдегер (1985) не прихвата појам тренутка који дефинише садашњост, јер *сада* не обухвата *још-не-сада* већ садашњост извире из будућности у јединству овременјивања временитости. У прошлости се такође не подударају појмови временитости и времена у смислу прошлог *сада*. Стога је реч о модификацији садашњости, која носи низ модификација прошлости и као низ садашњости „улази” у будућност. Могли бисмо рећи, у складу са поређењем Дерида и Делеза, да је временско у *посијајању* временом. Када је у питању *сада*, Дерида наводи да је оно „немодификовани нуклеус временске модификације, непроменљива форма темпорализације” (Derrida 1984: 40). Схватање времена блиско је схватању

догађаја како филозофски тако и књижевно-наратолошки. Да је догађај централан за причу и да без њега нема приче, представља устаљено мишљење у историји књижевности. Међутим, догађај који је централан у филму, убиство метузалема Бенкрофта, предочен је у преплету који се одвија око употребе материје и кортикалних спремишта природно-вештачке интелигенције. У овој сложеној мрежи, Ековог (2004)⁴ семантичког, наивног читаоца узнемирило би што нема хронолошког реда, каузалних односа већ је читав наратив састављен из догађаја који стоје на маргинама и руководе филмским наративним секвенцама и петљама. Нема мимезе већ антимиимезе.

Догађај је нешто што је повезано и са схватањем Бића и бивајућег, јер како Хајдегер наводи, није више „ствар да се нешто предочи објективно, другим речима да прича буде о нечему, већ је „реч о томе да се догађај припише Бићу” (Heidegger 2012: 5). Дакле, реч је о *пролазу* између Бића и догађаја у коме се налазе одреднице временитости и времена. Догађај, Биће, бивајуће, а тиме и свест и самосвест, одређени су и повезани са временом. Само Биће је и присвојено догађајем, али истовремено и присваја догађај. Отуд у том простору *између* Бића и бивајућег догађај одређује не само њихов однос већ и њих саме. У наративу који предочава причу у низу прича, време је дато у низу садашњости које гледалац мора истовремено да прати: причу о прошлом Такешију Ковачу као Јапанцу и његовом љубавном односу са Квелкрис и причу о садашњем Такешију Ковачу, белцу и детективу и будућем Такешију Ковачу, црнци коме се у свести јавља Квелкрис и који с њом разговара као да је физички присутна, мешајући и збуњујући гледаоца границама фикције и с њом повезане свести о месту, времену, догађају и стварности као простора и односа између дистопијског хуманизма и постхуманизма са транзиционим трансхуманизмом. Истовремено перцепција која долази *после* а не *пре* у сећању Такешија о Квелкрис и њиховим сложеним међусобним односима, и исто тако сложеном односу према друштву, доводи до тога да филмски наратив, користећи причу као књижевну матрицу, предочава догађаје *после* њихове *појаве*, чиме уводи сложене релације између сећања, антиципације али и саме референтности приче у филму. Догађаји су ван оквира приче, препуштени сећању и интерпретацији гледаоца. Филмске секвенце повезане са кретањем, које је основни елемент догађаја и догађајности, предочене су на другачији начин. Филм, у овом случају серија која има заокружен наратив, јесте индустријска уметност, како истиче Делез у *Покретним сликама*, и уноси промене у наш однос према покрету, према односу тренутка и кретања.

4 Такође погледати и Есо 1984.

Следећи и тумачећи Бергсонову *Стваралачку еволуцију*, Делез наводи да „тренутак није непокретни пресек кретања, већ је кретање покретни пресек трајања, односно тоталитета или целине” (Делез 1998: 14). Делез наставља: „кретање *изражава* промену у трајању или у целини” (Делез 1998: 15). Оно је пренос у простору који мења целину, тоталитете, и увек упућује на „промену и миграцију” (Делез 1998: 15). Бергсонова *Материја и памћење* упућују Делеза да говори о квалитативним променама целине изазваним кретањем. Таква врста кретања која уноси суштинске промене у целину представља за њега реалност. Реч је о *основи*, референтности о којој смо говорили у односу догађаја и приче ван догађаја, истовремених низа садашњости, перцепцији и сећању и односу догађаја, кретања и времена. Покретне филмске слике које представљају покретне пресеке трајања мењају кретањем целину и уносе нове односе између објеката, те тиме стварају нове облике стварности. Овакво повезивање филма и књижевности, показује колико су снажно изражене промене у уметности које имају филозофске, друштвене, књижевне, уметничке и друге основе и својом природом која садржи преображај као конститутивни елемент изражавају и предности и последице. У постхуманизму променом односа дела и целине, посебно кретањем и акцијом, мења се и начин схватања конституисања појмова. Они су и конституисани али се истовремено и конституишу, мењају у свом конституисању. Кретање враћа делове, објекте, у целину која се мења, али „и само представља један *покретни пресек* трајања.” (Делез 1998: 18). У постхуманизму представљеном у филмском наративу предочена је будућност у низу садашњости које се истовремено, на више нивоа, више димензија морају пратити, уз променљиве пресеке између објеката, предмета, тела, елемената који кретањем уносе промену тоталитета који губи значај владајућег и постаје један од елемената који се креће са својим контекстом-околином у датом сложенем систему. Конституисано и конституисање, *конституишуће* представљају двострукост у појму *сада* када се њим покушава у његовој завршеној и присутној форми дефинисати садашњост. Ако следимо Аристотела (Heidegger 2012), који га дефинише као жиг или тачку, увидећемо да свака тачка у самој себи има крај који је истовремено и почетак кретања, те не представља завршавање, већ напротив отвара питање завршавања. *Сада* у временским обрасцима, кретање и догађај у књижевним и филозофским итд. представљају вишеструку димензионалност овог филмског наратива и у његовом облику и значењу и ономе на шта упућује када је у питању не сасвим случајна коинциденција политике, друштва и уметности у савременом добу.

Вратимо се који тренутак ликовима метузалема. Прво питање које њихов живот поставља пред гледаоца јесте да ли су они награђени или нагрђени дуговечним животом. Једном од главних метузалема, Лоренсу Бенкрофту *догађа* се „несрећа”. Наиме, он је убијен, али успостављен поново. Ево нас опет у моменту када је садашњост нужно прекинута, јер не значи изједначавање присуства и смисла, већ изнова стварање и померање читавог система у коме није центар човек у садашњости већ његове „покретне” слике у низу садашњости које чине будућност. Дерида на почетку есеја „Платонова фармација” у књизи *Дисеминација* захтева у приступу тексту двострукост: текст је ткање, али ткање које се расплиће и према скривеним законима у њему и према знању читаоца који додаје своје нити. Тек тад је интерпретација успешна. Стога је читање, односно кад је у питању филм гледање, једна врста поновног стварања, односно *писана*. Међутим, писање и читање или било какав процес рецепције није иста ствар. „Ако су читање и писање једно, [...] то је које уједињује писање са читањем мора бити покидано. Тада се у појединачном, али двоструком гесту чита и пише.” (Derrida 1981: 63-64). Читање или гледање у рецепцији захтева истовременост. На језичком нивоу и на структурално-семантичко-наративном нивоу, реченица „Бенкрофт је убијен” у оквиру временских и значењских, постхуманистичких одређења мора бити растављена и промишљена изнова. Бенкрофт је убијен, сада, али је успостављен поново. Догађај је поништен и изнова створен, јер Бенкрофт путем клонова и кошулица и спремишта наставља да живи.

Метузалем Бенкрофт тражи од Такешија, кога „буди” и враћа у живот после много година „на леду”, да пронађе убицу, с обзиром на Такешијеве борилачке вештине и искуство рада у специјалној полицији. Уплетена је петља или наративни ниво који се одвија као детективска прича чија је матрица читаоцу позната из књижевности. Истовремено читалац прати сложенију причу о односу технологије и природе, вештачког и живог, тела и органа, итд. Обе приче су преплетане. Детективска прича има више наративних, дискурзивних и тематских линија од самог догађаја убиства и открића убице. Једна од њих је везана за однос *машерије* и *меморије*. Лик Такешијеве сестре Рејлин увлачи Бенкрофта у убиство. Поред кошулица и спремишта, свести и меморије, постоје и тела за задовољство, лишена трајних спремишта и свести. Свест се може прекодирати и тела могу бити синтетичка, која се укључују и искључују као компјутери. Тако „оживљена”, користе се на насилан начин. Линија опозиције природно-вештачко изведена је на још једној подструктури: реч је о цивилном и насилном. Они који би требало да теже цивилизацији, јер могу живети „бесконечно” веома су насилни и користе друге

„људе”, ограничавајући им приступ спремиштима, одузимајући им слободу воље, користећи их као играчке за фантоме својих често нездравих фантазија. Дивљаштво би се углавном повезивало са примитивним облицима, док би се цивилизација повезивала са вишим степеном свести, свесности и самосвести.

Догађај је „раслојен”. Пратимо причу и „главни” догађај о убиству, у који је уплетена прича о технологији. Приче се смењују, а догађаји су речено деконструкцијски и ван приче и у њој, тако да не можемо говорити о главном догађају. Рађа се фикција у фикцији, деридијански речено.⁵ Таква фикција је могућа само уколико су суштине припојене хајдегеровски Бићу, али истовремено и одвојене бивајућим. Уколико је у питању низ садашњости, слојевитост догађаја, децентрализација, и прича је дата ризомски у више димензија.

Уметнички облик овог филмског наратива поставља више питања о постхуманом свету. Једно од њих је питање одговорности из угла хуманизма. Јан Паточка у *Јеретиичким есејима о филозофији њовести* сматра да су мистерије и демонско пут којим се долази до стварања појма одговорности, тиме што се њихова ирационална својства одбацују.

Човек је престао да буде однос према бићу [...] као да је у свету чистих сила настао велики акумулатор који, с једне стране, користи силе како би постојао и растао, а с друге је управо због тога он сам, укључен у исти процес, кумулиран, *прорачунав*ан, коришћен и подвргнут манипулисању као било које друго стање сила. Ова слика на први поглед изгледа митски; шта је сила друго него појам за *људски начин предвиђајуће уређења стварности*?”⁶ (Паточка 2013: 169).

Паточка говори о двоструком односу у коме се човек нашао као центар универзума: он влада, али њим владају и други. Наративне и тематске линије у оквиру детективско/технолошке приче говоре управо о томе. Постхуманистичка визија човека у филмском наративу предочена је као промишљено пропитивање шта значи бити стављен у центар. Уцењен, Бенкрофт извршава самоубиство, мислећи да га је неко убио. Са ликом Бенкрофта отварају се две проблемске ситуације: једна се односи на губитак краткотрајне меморије, односно релацију живог и неживог, јер његово спремиште није забележило последњих неколико секунди те Бенкрофт сумња шта му се десило. Ова линија говори у прилог томе да је меморија у својој природи делом вештачка, материјална, јер је у овом случају слична похрањивању података на начин на који то

5 Види: Владић Јованов 2022.

6 Истакла ауторка текста М. В. Ј.

чине компликовани системи какви су компјутерски, који за разлику од сложених система имају крај. С друге стране, поставља се питање одговорности и питање душе. Један од метузалема, лик Танаседа Хадекија, свестан геноцида и цене коју су платили да би дошли до планете и искоришћавања материје за спремишта, у разговору са Такешијем закључује да метузалеми старе, а како старе, постају копија копије. Он Такешија оставља са питањем шта ако и дух пропада те после вишеструких промена нису *исти*. Бенкрофт се пита да ли је демон или човек, да ли има стварну моћ и да ли на крају са том моћи долази слобода. Постхуманизам је овде пресечен хуманистичким питањима: релацијом слободе и моћи која долази од технологије али не ослобађа већ све прорачунава. Тиме се критички промишља хуманизам из постхуманистичког угла, али се и постхуманизам хуманистички пропитује.

Неоколонијализам је тема која је заједничка хуманизму и постхуманизму. Теме које пресецају хуманизам и постхуманизам упућују на критички однос модернизма и постмодернизма, указујући на необичност префикса „пост”. Како Жан-Франсоа Лиотар (Lyotard 2004) упућује у *Постмодерном стању*, постмодернизам је изашао из срца модернизма. Овде би се метафорично могло рећи да је на границама хуманизма и из његове средине управо израстао постхуманизам, постављајући снажније питања која су већ покренута у хуманизму.

Литература

- Абот, Портер Х. *Увод у теорију прозе*. Београд: Службени гласник, 2009.
- Арент, Хана. *Живот духа*. Београд: Службени гласник, 2009.
- Бергсон, Анри. *Стваралачка еволуција*. Београд: Алгоритам, 2016.
- Бергсон, Анри. *Материја и памћење*. Београд: Федон, 2013.
- Брајдоти, Рози. *Постхумано*. Београд: ФМК, 2016.
- Делез, Жил. *Покретне слике*. Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића Сремски Карловци, 1998.
- Делез, Жил. *Разлика и понављање*. Београд: Федон, 2009.
- Deleuze Gilles, Guattari Felix. *A Thosand Plateaus. Capitalism and Schizophrenia*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987
- Derrida, Jacques. *Writing and Difference*. "Structure, Sign, and Play in the Discourse of the Human Sciences". Chicago: The University of Chicago Press, 1987.
- Derrida, Jacques. *Writing and Difference*, "Freud and the Scene of Writing". Chicago: The University of Chicago Press, 1987.
- Derrida, Jacques. *Archive Fever*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1998.
- Derrida, Jacques. *Dissemination*. Chicago: The University of Chicago Press, 1981.

- Derrida, Jacques. *Margins of Philosophy*. Chicago: The University of Chicago Press, 1984.
- Eco, Umberto. *On Literature*. New York: Harcourt, Inc. 2004.
- Eco, Umberto. *The Role of the Reader*. Bloomington: Indiana University Press, 1984.
- Жижек, Славој. *Орјани без шела. О Делезу и последицама*. Београд: ФМК, 2012.
- Јованов Владић, Милена: *Деконструкција на путу у српску књижевну критику и науку у 20. веку*. Београд: Књижевна историја, 2022, бр. 177.
- Кјеркегор, Серен. *Сјрах и грхцање*. Београд: Плато, 2002.
- Laeta Kalogridis. *Altered Carbon* (TV show). 2018–2020.
- Lyotard, Jean-Francois. *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*. UK: Manchester University Press, 2004.
- Паточка, Јан. *Избор из филозофских сјиса: „Да ли је техничка цивилизација назадна и зашто?“* Нови Сад: Академска књига, 2013.
- Platon. *Fedar*. Beograd: BIGZ, 1979.
- Preciado, Beatriz. *Testo-Junkie Sex, Drugs and Biopolitic in the Pharmacopornographic Era*. New York: The Feminist Press, 2013.
- Hajdeger Martin. *Bitak i vrijeme*. Zagreb: Naprijed, 1985.
- Heidegger, Martin. *Contributions to Philosophy (Of the Event)*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 2012.

Milena Vladić Jovanov

DER POST/HUMANISTISCHE KÖRPER MIT UND OHNE ORGANE ALS VISIONEN DER REALITÄT IN DER TV-SERIE *DIGITAL CARBON*

Zusammenfassung

Der Beitrag präsentiert verschiedene Dimensionen der Realität aus den Blickwinkeln des Posthumanismus, Transhumanismus, Humanismus, Theorien der Informationssysteme usw. Narrative, diskursive und thematische Linien sind in Erzählungsschleifen vorgegeben, welche die große Filmerzählung verbinden. Das komplexe Deleuze'sche System der Übertragung von Informationen, in dem Einheiten mit ihrer Umgebung einhergehen, veränderte die Erzählung und Form der Erzählungen, in denen Einheiten von verschiedenen Kontexten begleitet werden. Die Verbindung verschiedener Bilder und Kontexte ermöglichte es dem Film, mehrere Möglichkeiten zur Darstellung thematischer Einheiten aus der Beziehung zwischen Erinnerung und Gedächtnis, künstlich und natürlich, leblos und lebendig, aktiv und reaktiv, mechanisch und organisch, Materie und Bewusstsein, äußerlich und innerlich zu etablieren. Bestimmte thematische Einheiten

entsprechen Konzepten, die sich im Posthumanismus widerspiegeln, andere Einheiten entsprechen den Informationssystemen und dem Verhältnis zwischen künstlichen Organen und lebenden Körpern, oder dem Transhumanismus als Übergang vom Humanismus zum Posthumanismus, den Ansichten der Biogenetik und des Kognitivismus, usw. Was sie einigt ist, dass alle Begriffe in einer kritischen Form gegeben werden, sodass der Leser die Dualität in der Konstituierung von Begriffen und ihrer konstituierten Form sehen muss. Die Zukunft wird als eine Reihe von Gegenwarten präsentiert, die antimimetisch die Erzählung von Raum und Zeit des Lebens außerhalb des Planeten Erde im interstellaren Universum konstruieren.

Schlüsselwörter: Film, Erzählung, Informationssysteme, Posthumanismus, Transhumanismus, Biogenetik, künstlich/lebendig, extern/intern, Netzwerksystem/axiale Struktur, Bild/Materie.