

Марија В. ЛОЈАНИЦА

myalojanica@gmail.com

„ТРКАЧ ПО ОШТРИЦИ БРИЈАЧА”:
ФИГУРАЦИЈЕ ХУМАНОГ
И ПОСТХУМАНОГ ИДЕНТИТЕТА
У РОМАНУ БОРИСЛАВА ПЕКИЋА 1999
И ФИЛМУ РИДЛИЈА СКОТА *ИСТРЕБЉИВАЧ*¹

Филолошко-уметнички
факултет, Крагујевац

Кључне речи: 1999, *Истребљивач*, онтологија, хумани и постхумани идентитет, технолошки субјективитет.

Апстракт: Рад је заснован на упоредној анализи основних онтолошких и идеолошких поставки романа Борислава Пекића 1999 и филма Ридлија Скота *Истребљивач*, које, пре свега, повезује преокупација питањима технолошког субјективитета, краја хуманитета и деконструкције бинарних опозиција: природа-култура и људско-машинско. Наиме, инсистирајући на аутодеструктивности антропоцентричне „индомашинске” цивилизације, и Пекић и Скот конструишу светове који су попришта радикалне трансформације идентитета хуманог субјекта изазване рапидном аутоматизацијом и машинизацијом хуманог принципа. У том смислу, ослањајући се на теоријске постулате и појмовни апарат који су развили Мартин Хајдегер и Дона Харавеј, рад настоји да одговори на следећа питања: да ли деконструкција, децентрализација и дестабилизација идентитета хуманог субјекта, до којих долази применом најразноврснијих технолошких и/или дискурзивних пракси, воде његовом радикалном редефинисању и реконструисању; да ли је исход оваког процеса укидање идентитета будући да логичка дефиниција идентичности подразумева истот ствари са самом собом; или, пак, разигравање структуре отвара могућност суштински оригиналног увида у природу ентитета који је објект проучавања, а самим тим, и могућност спознаје оних аспеката његовог идентитета који су до тада били непознати или неиспитани.

Прича о поимању субјективитета, било у контексту савременог стварносног хронотопа, било у контексту овог рада, који настоји да понуди једну могућу онтолошку анализу романа 1999 Борислава Пекића и филма *Истребљивач* Ридлија Скота, нужно мора да отпочне разматрањем утицаја технологије на успостављање и потоњу дестабилизацију идентитета хуманог субјекта. Другим речима, услед убрзаног развоја технологије, пре свега информатичке, током двадесетог века, човек је развио суштински опречан однос према њој: с једне стране, јавила се фасцинација новоразвијеним технологијама и до тада непосведоченим могућностима које су оне људској врсти отварале, али, паралелно с овим процесом, дошло је и до јачања осећаја

¹ Рад је део истраживања која се изводе на пројекту *Друштвене кризе и савремена српска књижевност и култура: национални, реионални, европски и глобални оквир* (бр. 178018), који финансира Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије.

дубоке анксиозности узроковане стрепњом од машинизације и виртуелизације, то јест дехуманизације сопства. Овакав сентимент није присутан само на нивоу психичког живота индивидуе, већ је временом постао доминантна одредница не само субјективитета већ и zeitgeist-a: анксиозност и параноичност попримиле су размере глобалне епидемије. У настојању да објасни нарастајући осећај зебње, угрожености и узнемирености, теоријски дискурс као узрок генерисања оваквог егзистенцијалног стања идентификује пре свега интензификацију протока информација, или, прецизније речено, свеопшту ескалацију брзине која проузрокује константно преиспитивање материјалне стране људског постојања. Другим речима, тотално убрзање производи осећај дестабилизације и дезоријентисаности, те, самим тим, јавља се потреба за радикалним редефинисањем просторне димензије његове егзистенције, како „световне” тако и телесне у најелементарнијем смислу. Такође, у другој половини двадесетог века, теоријски и литерарни дискурси све више се окрећу испитивању проблематике инхерентног људског страха од непознатог, али овај пут тај страх се тумачи као стрепња од продора страног ентитета, то јест машинске, вештачке, неорганске компоненте у склоп људског тела. У том смислу, почињу да се преиспитују и биолошке претпоставке човека будући да оваква инфилтрација нужно води хибридизацији машинског и људског принципа, што додатно појачава страх од неповратне дестабилизације и дехуманизације сопства. Погрешно би било закључити да је стање анксиозности, поринуте у саму срж субјективитета, новонастало, те да је карактеристика савременог света. Може се рећи да је страх од непознатог, а самим тим и потенцијално фаталног, покретач друштвеног развоја човечанства, те нужно и једна од основних карактеристика идентитета хуманог субјекта. Међутим, у прошлости примарни извор страха била је природа, а човек је, како би је умирио, створио богове, њима приносио жртве и ритуалима им одавао почаст. Развојем људских заједница дошло је и до јачања страха од других људи, из чега се родила потреба за удруживањем и формирањем колективног, националног идентитета који је допринио стабилизацији идентитета индивидуе. Но, анксиозност, па чак и параноја који карактеришу бивствовање и деловање хуманог субјекта у савременом свету суштински се разликују од стрепње коју је осећао човек палеолита или средњег века, на пример. Пре свега, укидање вере у ауторитете који, условно речено, постоје ван субјекта самог и који гарантују постојање више истине и смисла довело је до екстремне индивидуализације субјекта, те је нужно осећај незаштићености, изложености и рањивости јачао. Оно што овакво стање перманентног страха додатно појачава јесте и чињеница да овај пут претња не долази из домена „природе”, већ технологије коју је човек сам створио и вековима брижљиво развијао. У том смислу, легитимно је поставити и следеће питање: да ли се човек савременог света заправо плаши тога што је сам допринео развијању агената сопственог уништења,

машина и простора над којима је вековима суверено владао и којима је управљао, а који су у међувремену задобили аутономију?

Убрзани развој технонауке допринео је и генерисању посве специфичног актуелног теоријског дискурса, било да је реч о етичком, политичком, културолошком или филозофском, који се бави питањима био-технолошког развоја, те његовог утицаја на основне онтолошке и епистемолошке поставке субјективитета. Овакав дискурс све израженије оперише терминима попут: постхуманизам, трансхуманизам, антихуманизам, метахуманизам, да наведемо само оне чија је употреба најфреквентнија. Наведени термини истовремено илустрјују постојање мноштва суштински дивергентних ставова по питању онтолошког статуса хуманог субјекта, али и хроничну конфузију која влада у поменутом пољу истраживања будући да наведено, условно речено семантичко поље карактерише високи степен недовољне термилошке одређености, вишесмислености, преклапања, и тако даље. Међутим, оно што карактерише све поменуте теоријске школе јесте њихов јасно дефинисан однос према хуманистичким поставкама субјективитета које је постулирало просветитељство, те настојање да се оне редефинишу и прилагоде захтевима које пред људску врсту поставља ера техноцена. Па тако, заговорници трансхуманизма, попут Ника Бострома, у први план истичу позитивне ефекте које такозвана био-технолошка еволуција може имати на хумани принцип, инсистирајући да праксе попут нанотехнологије, крионике или генетског инжењеринга умногоме доприне се унапређивању људских потенцијала, то јест превазилажењу природом задатих биолошких или когнитивних ограничења (Bostrom 2011). Овакав, суштински оптимистичан став, обележен вером у незаустављиви прогрес индукован рационализмом и развојем науке, указује на чињеницу да се трансхуманизам значајно ослања на просветитељску онтолошку матрицу, односно да се може сматрати тек последњом, за сада, етапом развоја антропоцентричне концепције сопства. На супротној страни спектра савремене онтолошке дебате стоје ставови мислилаца чије се деловање најчешће описује термином *диоконзервативизам*. За Френсиса Фукујаму, који поменутом питању приступа с позиције политичког аналитичара, трансхуманизам је најопаснија идеја савременог света будући да манипулација фундаменталним биолошким претпоставкама људског организма озбиљно може угрозити одржање либерал-демократског поретка који је управо заснован на премиси да су сви људи од природе створени једнаки (Fukuyama 2002). Интересантно је, међутим, приметити да и заговорници трансхуманистичке концепције еволуције људске врсте, али и њени критичари, често подводе трансхуманизам под појам *постхуманизам*, који на тај начин постаје „кишобран” термин за најразличитија схватања и интерпретације односа хуманог идентитета и технологије. Оваква употреба појма, међутим, занемарује изразито постантропоцентрично усмерење постхуманизма у основ-

ном смислу; одредити трансхуманизам као једну могућу постхуманистичку концепцију јесте, дакле, контрадикторност *par excellence*. Сходно томе, а у циљу избегавања термилошке конфузије, у овом раду ћемо се ослонити на концепцију постхуманизма као филозофског покушаја оповргавања дубоко укорењене представе о апсолутној супериорности људских бића над другим облицима живота, а која није ексклузивни производ актуелних теоријских дискурса. Наиме, префикс *пост-* у речи *постхуманизам* не указује нужно на одсуство, укидање, надилажење или превазилажење људског принципа, било да је овакво одступање производ биотехнолошких или информатичких пракси. У том смислу, конституисање концепта који би могао да се означи термином *постхумани идентитети* преваходно указује на потребу да се преиспитају и ревалоризују екстремно антропоцентричне поставке хуманитета и субјективитета које је постулирало просветитељство, а на којима почива онтолошко-идеолошка матрица западне цивилизације. Консеквентно, теоријски оквир овог рада биће преваходно заснован на текстовима „Питање о техници” Марина Хајдегера и „Манифест за киборге” Доне Харавеј, који, иако јесу у битном смислу послужили као предлог за конституисање данас актуелних постхуманистичких постулата, ипак изворно нису настали у контексту гореописане контроверзе.

У тексту објављеном педесетих година двадесетог века „Питање о техници”, чији ће, међутим, значај и актуелност експоненцијално нарасти касније, у доба када на научној и културној сцени, на којој је у том тренутку доминантна постструктуралистичка теоријска матрица, јача преокупација питањем утицаја технологије на човека, Мартин Хајдегер првенствено разматра поменути амбивалентан однос према ескалацији технолошког развоја. Полазни Хајдегеров аргумент јесте следећи: однос технике и реалности није искључиво практичне, инструменталне природе, већ је модус кроз који човек може разоткрити латентну истину света и активирати његов исто тако латентни потенцијал. У том смислу, човек учествује у процесу техничког разоткривања тако што потенцијал света ослобађа, трансформише, расподељује, и тако даље (Хајдегер 1972). Међутим, Хајдегер инсистира на томе да у овом процесу човек нема нужно активну улогу, то јест он свет не види као инертни, пасивни материјал над којим људи имају апсолутну контролу и који по сопственом нахођењу могу да моделују. Напротив, човеков покушај активирања потенцијала света јесте тек *одговор на изазов разоткривања* који Биће поставља пред човека. Техника, дакле, није искључиво наш изум, не може се чак ни сматрати логичким принципом по којем ми сами уређујемо свет. Нама је Биће понудило могућност учествовања у разоткривању и на тај начин човеку се отворио хоризонт постојања у истини (Хајдегер 1972: 128). Сходно томе, може се рећи да Хајдегер техничку делатност, између осталог, доживљава и као

poiesis. Но, преокупација техничким по-стављањем може имати и негативне консеквенце. Пре свега, човекова апсолутна оријентација ка техничком по-стављању (Ge-stell), односно уређивању света, води поистовећивању истога са искључиво рационалним структурама. Ово би резултирало свођењем истине на пуку логичку категорију, чиме би сама основа бивствовања изгубила своје утемељење. Но, у контексту овога рада, важније је поменути други потенцијални ризик који собом носи преокупација процесом техничког уређивања света. Наиме, сам човек може постати ресурс техничке манипулације, односно објект по-стављања, што би довело до свођења субјективитета на категорију подложну технолошком мерењу, калкулацији, планирању, и тако даље. Крајњи исход оваквог процеса било би стварање једног стерилног, екстремно антропоцентричног хуманитета – човек би себе почео да сматра творцем и себе и света, делатником који је способен да спозна истину, а не сведоком њене стално узмичуће и заводљиве тајанствености. Па тако, Хајдегер не упозорава на опасност настанка дехуманизованог света, у којем би радио укинуо, или барем зауздио снагу креативних импулса, већ на опасност генерисања тотално хуманизованог света у којем је све потчињено калкулативности арогантног људског ума (Mansfield 2000: 157–158). Намеће се, дакле, следећи закључак: техничко деловање јесте један од видова отварања истине човеку а, самим тим, и показатељ његове припадности свету пошто, према Хајдегеру, суштинско постојање може се остварити једино у јединству субјективног и објективног, односно као битак-у-свету. С друге стране, уређивање и рационализација која је иманентна технологији повлаче за собом и ризик апсолутне хуманизације универзума која би консеквентно довела до тога да човек изгуби своје утемељење у истини која је мистерија, односно да изгуби сопствени хуманитет. Иако Хајдегер процес техничког уређивања (по-стављања) света види као датост битка-у-свету и суштински поетичку активност која може, у извесном смислу, отворити хоризонт човековог постојања у истини, он ипак упозорава да техничко деловање за последицу може имати стварање тотално хуманизованог света, уређеног по строго логоцентричним принципима. У таквом свету, нужно, и сам човек постаје ресурс техничког по-стављања. Међутим, нужно је напоменути да је овај текст написан половином двадесетог века, наиме, у тренутку када савремена технонаука тек почиње убрзано да се развија, те, самим тим, Хајдегер није био у могућности да у потпуности сагледа све импликације овакве спреге односа. Но, упркос томе, услед инсистирања на сложености и поливалентности односа хуманитета и технологије, „Питање о техници” фигурира као незаобилазна референтна тачка актуелних постхуманистичких дискурса.

Корени анксиозности постмодерног субјекта могу се пронаћи и у перманентној стрепњи од инфилтрације вештачког, неорганског,

машинског елемента у претпостављену целовитост људског тела. Доима се парадоксалним то што човек савременог света стрепи од нарушавања свог материјалног, односно биолошке и телесне целовитости и неповредивости иако је још од картезијанског преврата теоријски, али је литерарни дискурс тражио и налазио утемељење категорије сопства у доменима који су разумски, не-телесни дакле. Тек, 1985. године, Дона Харавеј, представница теоријске школе постмодерног феминизма, објавила је текст „Манифест за киборге”, у којем се бави преиспитивањем есенцијалистичког виђења категорије сопства и непремостивог јаза који постоји на релацији природа-култура. Иако се овај текст најчешће чита у контексту феминистичке интерпретације субјективитета, концепција киборг идентитета, коју дефинише Харавејева фигурира и као метафора постмодерног субјекта уопште:

Киборг је кибернетски организам, хибрид машине и организма, творевина друштвене свести колико и фикције. (...) У питању је борба на граници живота и смрти, иако је граница између научне фантастике и друштвене стварности само оптичка варка. (Харавеј 2002: 151)

Киборзи, дакле, јесу истовремено творевине и теоријског и литерарног дискурса, али и научних, медицинских пракси. Последиčno, киборг идентитет није само метафора, већ и опште место постмодернистичких и постструктуралистичких, а могло би се рећи и постхуманистичких дискурса који субјект тумаче као иманентно полиморфну и децентрирану структуру. Оваква хибридна творевина се опире било каквој децидној категоризацији: хибридноста подразумева немогућност успостављања јасне линије разграничења између хуманог и машинског принципа. Важно је напоменути и да Харавејева киборг идентитет доживљава „као фикцију која мапира нашу друштвену и телесну стварност, тј. киборга као имагинативног средства који сугерише нека плодна спаривања” (Харавеј 2002: 309). Овакав став има две импликације. Пре свега, јасно је њено инсистирање на идентитету као дискурзивној творевини литерарног и/или теоријског дискурса.

Сви смо ми, на крају двадесетог века, у нашем митском времену, постали привиђења; теоризовани и исфабриковани хибриди машине и организма; укратко, постали смо киборзи. Киборг је кондензована представа како имагинације, тако и материјалне стварности (...). (Харавеј 2002: 310)

Сходно томе, иако се Харавејева служи термином „киборг”, овакво поимање сопства суштински не одудара од осталих постструктуралистичких концепција субјективитета. Међутим, оно што се може протумачити као извесна новина у њеној интерпретацији идентитета хуманог субјекта јесте следеће: сливање машинског и хуманог принципа није нужно дехуманизујуће, већ може да по-

служи као полазна тачка за превазилажење вештачки наметнутих бинарних опозиција у контексту којих се до тада субјективитет и сваковрсни идентитет тумачио. Штавише, оно што се раније сматрало инхерентно људским особинама – креативни импулс или аутономност, на пример – у постмодерном хронотопу све више постаје карактеристично за машине или конституенте виртуелног домена, док, истовремено, ишчезава с хоризонта људског. Речима Доне Харавеј: „Наше машине краси узнемиравајућа живахност, док смо ми сами постали застрашујуће непокретни” (Харавеј 2002: 312). Дакле, то што је мембрана између физичког и нефизичког, односно рођеног и произведеног постала порозна отворило је могућност тумачења идентитета као „виртуелно-реалног интерфејса” или телесно-машинског комплекса. У добу које тело тумачи као производ игре генетских кодова, а који су подложни манипулацији, немогуће је о човеку мислити као о есенцијално хуманој категорији – ми смо увек већ машине, а у нашу бит је поринут следећи парадокс: индивидуализација, али и потенцијална дехуманизација хуманог субјекта из дана у дан ескалира информатичким, виртуелним умрежавањем. Речима Доне Харавеј: „У извесном смислу, организми су престали да постоје као објекти знања, уступајући место биотичким компонентама, то јест нарочитим врстама направа за обраду информација”. (Харавеј 2002: 325–326) Овакво разумевање сопства, ипак, не мора нужно бити тумачено као најáva апокалиптичне имплозије хуманитета, каквом је, на пример, види Фукујама, будући да киборг идентитет, као хибридна категорија којој је иманентан принцип другости и упућености на исту, представља својеврсни антипод Бодријаровој концепцији монадног идентитета. Наиме, како Бодријар наводи, монаде су постале онтолошка доминанта савременог света, које „се повлаче у сенку сопствене формуле, у своје самоуправљајуће уточиште и свој вештачки имунитет” (Бодријар 1993: 60). У оваквом координантном систему немогуће је опстати у двоје: апсолутни индивидуализам или псеудо-здруженост у „перверзном удружењу” јесу једини начин битисања. Па тако, што је простор већи имплозија је акутнија, а статус Другога као референтне тачке конституисања сопства се укида. У том смислу, једна од могућих импликација наведених ставова јесте и следећа: киборг као ентитет који настаје амалгамизацијом хуманог с нечим њему иманентно страним („несводивом другошћу”, „сингуларитетом”) можда је ипак шанса за искупљење човечанства, а не гласник његове пропасти.

Антиројолошка ирилоија Борислава Пекића конципирана је као јединствена књижевна целина, те самим тим, иако се романи *Беснило*, *Айланџида* и *1999* дакако могу читати као сепаратне литерарне творевине, тек разматрањем посебних дела у контексту комплексне мреже идејно-теоријских линија које Пекић развија пишући трокњиже могу се конституисати потенцијална значења сваког од

романа понаособ. У том смислу, пратећи развојни лук *Беснило – Ајлантида – 1999*¹, стиче се утисак да Пекић литерарни свет трилогије, његову онтологију и идеологију, градативно излаже. Па тако, у роману *Беснило* он приказује савремени свет каквим он заиста јесте – убрзан и лишен свести о простору и времену. Хумана онтологија се не доводи у питање, иако је идентитет хуманих/литерарних субјеката дестабилизован и недвосмислено показује одлике свеопште аутоматизације и фрагментарности. Роман *Ајлантида*, следеће поглавље Пекићеве приче о дехуманизацији (или можда могућности очувања хуманитета), нуди слику света у којем су границе између људског и машинског, односно роботског онтолошког принципа, и њима припадајућим идеологијама, дакако успостављене, али су, истовремено, нејасне и изразито порозне. Пратећи овако успостављени низ, може се рећи да романом *1999: антрополошка њовести* Пекић заокружује свој литерарни, а заправо антрополошки онтолошко-идеолошки пројекат, творећи свет који је, макар на први поглед, апсолутно и неповратно дехуманизован. У том смислу, *1999*, као и читава *Антрополошка трилогија*, није само „политичка алегорија”; роман је најпре „антрополошка алегорија”, критика антропоцентричног света, производа хуманог субјекта, пуног неосноване и пренадуване вере у себе као квазиничеански, Пекић би рекао „високорационализовано” схваћеног концепта Над-човека. Роман се, тако, може интерпретирати и као поновљено Хајдегерово упозорење: сам човек може постати објект, односно, технолошким језиком речено, ресурс техничке обраде, што би довело до свођења субјективитета на категорију подложну технолошком мерењу, калкулацији, планирању, и тако даље. Крајњи исход оваквог процеса било би стварање једног стерилног, екстремно антропоцентричног хуманитета – човек би себе почео да сматра творцем и себе и света, делатником који је способан да спозна истину, а не сведоком њене стално узмичуће и заводљиве тајанствености.

Пишући роман *1999*, Борислав Пекић се послужио радикално другачијом наративном стратегијом у односу на друга два романа трилогије. Наиме, прогресија поглавља овог романа прати след или смену „цивилизација”, с тим да се оваква прогресија не креће у правцу недвосмисленог окончања, као што је то био случај и у романима *Беснило* и *Ајлантида*, већ има, додуше имплицитну, цикличну форму. Па тако, прва цивилизација, описана у поглављу „Златни крај”, јесте људска; она доживљава крах 06. 07. 1999. године, изазван „нуклеарном рекомбинацијом планете”. Поглавље „Нови Јерусалим” описује другу, мутантску, у којој још увек има људи, окружених роботским колонијама које трочлани закон А.С.И.М.О.В. обавезује на

1 Наиме, иако је роман *1999* написан четири године пре романа *Ајлантида*, Пекић у есеју „Атлантида наших дана” читаоцима даје упутство да дела која творе трилогију не треба читати хронолошким редом њиховог објављивања (*Беснило*, *1999* и напослетку *Ајлантида*), већ да треба пратити тематски развојни низ који диктира да *Ајлантида* треба да претходи роману *1999*, а не да следи.

службу човеку; ова цивилизација је хипериндивидуалистичка будући да је контакт међу преосталим људима, било физички, било телекомуникационом технологијом посредован, онемогућен. „Последњи човек на свету” повест је управо о томе – последњем човеку који умире и који је свестан да ће цивилизацијски циклус који отпочиње његовом смрћу, а који је описан у поглављу „Блага вест”, бити апсолутно лишен хуманог присуства на планети. „Земљани” који живе у овој цивилизацији јесу роботи, али они тога нису свесни – њихов хуманитет је маска, успешна симулација људскости створена деловањем Првобитног програма. Логично, објава „Благе вести” подразумева саопштавање псеудољудском човечанству истине о његовој роботској бити, али и самим тим најављује прелаз у следећи цивилизацијски циклус. „Дан шести” говори о свету који је пристао на своју роботску природу, који је живи, беспоговорно пратећи унапред задати протокол. Међутим, оно што ће поново покренути замајац цикличног следа цивилизацијских поредака биће „очовечење” једног од поданика протокола, Арна Андерсона, капетана америчких Ракетних јединица, састава Европске команде НАТО-а. Иако, наизглед, засноване на суштински различитим онтолошким претпоставкама (протагонисти једног поглавља су људи, другог мутирани, али ипак хумани ентитети, следећег, пак, роботи који живе у заблуди хуманитета), доима се да све ове цивилизацијске моделе нешто ипак повезује на дубинском нивоу. Наиме, свака од цивилизација поседује своју „Логикку”, руковођена је извесном Идејом, која је, пак, како би Идеја и Логика имале валидност, заснована на сопственом „великом наративу”, миту о Постању, који се мења како се смењују цивилизацијски циклуси. И напослетку, свака описана цивилизација окончава се катаклизмом будући да је у њу увек већ уграђена клица њенога краја. Оваква поставка отвара следеће питање: како је могуће да је крај једног цивилизацијског модела готово идентичан крају оног који је почивао на идеји наизглед различитој од оне која је управљала претходним. Роботске цивилизације у својој основи имају начело опште смрти, извесност опстојавања у стању мртвила материје, док су људске цивилизације, или оне које живе у заблуди сопственог хуманитета, руковођене идејом флукутирања између два пола – нагона за одржањем и зебњом пред смрћу. Роботска идеја „Светог Стазиса” је тако, наизглед, супротстављена људској идеји екстазиса, било да је у питању потреба да се сопствени идентитет конституише кроз кретање ка месту другог (као што је то био случај с Арном археологом, да наведемо један пример), било да се кретање одвија по оси живот–смрт: „Колевка и рака имале су исти облик и у томе је лежала једина човекова нада” (Пекић 2006: 333). У том смислу, да се закључити да је немогуће извршити ексклузивно онтолошку анализу Пекићеве трилогије будући да је питање идентитета литерарног и хуманог субјекта у неразлучивој вези са системом идеја на којем је заснован концепт субјективите-

та, односно хуманитета. Консеквентно, свака онтолошка анализа *Антрополошке трилогије* јесте увек већ и идеолошка, а идеологија је комплексни систем концепата који се превасходно тичу људског живота или културе. Па тако, „истина о роботима је истина о човеку, истина о човеку, истина о роботима” (Пекић 2006: 306) управо зато што је идеологија та која их повезује. Импликација оваквог става јесте следећа: у роману *1999* конституисање, али и потенцијална дестабилизација идентитета субјекта одређени су унапред задатим симболичким кодовима које производи цивилизацијски модел. Но како је и цивилизацијска матрица резултанта људи који мисле о себи, јасно је да је у основи Пекићевог идеолошко-онтолошког конструкта идеја о цикличности. У овако успостављеној космолошкој схеми, заснованој на ничеанској идеји вечног враћања истог, није само историја та која је циклична; човек као концепт је резултанта деловања повратне спреге сила: „Свет мења концепт мозга о себи, па тиме и мозак; мозак мења концепт света о себи па тиме и свет”. (Пекић 2006: 269) Сведен на концепт, идеју коју твори о самоме себи², те заробљен у зачараном кругу перманентне репетиције „генетичке матрице људске историје” (Пекић 2006: 292), човек је осуђен на понављање идеолошких заблуда које је самоме себи наметнуо, што га, међутим, не обесмишљава, већ, управо супротно, даје му утемељење у разумској, логиком руковођеној историји. Или, како Пекић наводи у есеју „Смрт, узалудност, круг”: „круг је симбол мира, ништавила, савршенства, Бога, понављања, а изнад свега – узалудности. Али, *узалудности није и бесмислености...* Јер смисао је у – кругу”. (Пекић 2007: 224) Српска књижевно-теоријска мисао јесте идентификовала мотив цикличности као један од кључних у опусу Борислава Пекића. Па тако, разматрајући интертекстуални потенцијал Пекићевих антиутопијских текстова, односно настојећи да идентификује на које се цивилизацијске моделе Пекић ослањао пишући своје антиутопијске текстове, Сава Дамјанов примећује да цивилизација, онако како је Пекић види, „ионако представља вечно кружење, вечни повратак и понављање истоветних модела, при чему је катастрофа основна детерминанта таквог процеса од почетка до краја” (Дамјанов 2009: 480). Сходно томе, уколико смену цивилизацијских циклуса у Пекићевом роману *1999* схватимо као метафору *conditio humana* можемо је интерпретирати и на следећи начин: када човек увиди неделатност једног система идеологема, он га замени другим. Оваква смена се може доимати као инверзија претходно важећег система вредности, као идеолошки дијалектички антагонизам. Међутим, у оваквој привидној прогресији једна ствар остаје константна: човекова перманентна потрага за „правом” идејом која би га одредила као човека. У том смислу, човекова ауторефлексивна делатност, која

² У поглављу „Блага вест” Пекић Првом роботу у облику антропоида Арне додељује следећу реплику: „Јер шта је човек, најзад, него нарочит концепт о себи?” (Пекић 2006: 319)

је нужно апстрактна, то јест која се одиграва у домену разума и која је руковођена извесном, макар и невалидном логиком, може се разумети као поменута инкодирана грешка, као семе катаклизме хуманитета. Другим речима, дехуманизација, односно дестабилизација људског принципа, а самим тим и идентитета субјекта, описана у роману 1999 није производ био-технолошких пракси већ најпре екстремног антропоцентризма, човекове сујетне преокупације собом као крајње мере свих ствари.³

Но, обазримо се на пукотину којом Пекић заокружује роман 1999. Дакле, шта се, заправо, догодило „дана шестог” у бункеру НАТО базе? Да ли је свет, још једном, уништен? Одговор на ово питање, односно могуће разрешење Тајне која је судбина човекова можда се крије на последњој страници романа. Њу Пекић од остатка текста одваја насловом „Међуигра” испод којег стоји мото, преузет из *Књије Пројоведникове: Штја је дило ѿо ће дийи, штјо се чинило чиниће се, и нема ништиа ново јод сунцем*. Читалац се поново обрео на старом, љуспама златног маслачка позлаћеном, пашњаку „који су обрстили зечеви и изровале кртице”. И година је, поново, 1999, барем једна од многих 1999. година у низу. Из рупе је, поново, измилела кртица, и појела црва. „Небом нешто севну. *Не ойейи*, помисли кртица и нестаде у земљи. Убрзо потом на пашњак падоше прве капи.” (Пекић 2006: 381) И овај Пекићев роман „завршава” се отвореним крајем, пукотином. Читалац је суочен с читавим низом питања: која је то „једна 1999. година”, да ли је бљесак који кртица види онај којим је окончана пета, последња описана цивилизација, или се, можда, свака цивилизација, у роману описана или не, оваквим бљеском окончава? Тек, киша је пала... Али, овај пут: „Никога није било да види да ли је то киша или нешто друго”. (Пекић 2006: 381) И поново пукотина: да ли ова киша пада последње 1999. године? Да ли то што „никога није било да види” значи да је крај, шта год крај био, заиста дошао?

3 Навешћемо тек неколико цитата из романа 1999 који аргументују изнету хипотезу:

– У поглављу „Златни крај”, Арно се нада: „да је човек своју цивилизацију сада спреман ширити свемиром као заразну болест чија се терминална природа нити познаје нити признаје, он, Арно, са сигурношћу је очекивао да Природа тако нешто неће дозволити. (...) да ће спречити ширење хумане заразе васионом”. (Пекић 2006: 52)

– Арну, Великом Пану, Пекић додељује следећу реплику: „ако желите да је (планету) преузмете као људи, мораћете мислити да се све око вас окреће, да је све з б о г в а с, мораћете прихватити наш антропоцентризам”. (Пекић 2006: 183)

– Први робот Арно констатује: „Реч је о заблуди Врсте да је на већем ступњу развоја него што јесте, самообмани свим хуманим цивилизацијама својственој”. (Пекић 2006: 199)

– Размишљајући о Арни, Don Petrovich износи следећи став: „Родила се са свешћу да је робот и, јамачно, убеђењем да је то најидеалније стање за рационални опстанак. (У противном, та свест не би имала смисла као ни људска без антропоцентризма, без фанатичне вере да је човек нешто изузетно у Универзуму просечности.)” (Пекић 2006: 292)

– И на послетку, Арно Андерсон је тај који увиђа да су сви Андроиди „мислили да је Арнос (Земља) средиште Соларног система, да је Соларни систем средиште наше галаксије, а она несумњиви центар Универзума око којег се овај окреће”. (Пекић 2006: 351)

Да ли је крај у космолошкој схеми која је циклична уопште могућ? И ако није киша, шта може бити? Нека нова „Блага вест“? Наизглед другачији почетак наизглед другачијег цивилизацијског циклуса? И киша у „Међуигри“ није прва киша – кап кише „као метак“ погађа Првог робота у чело за време сахране Последњег човека и крупне капи кише падају на златни, кртичњацима изровани пашњак пошто је Don Petrovič, робот који је веровао да је човек, помислио да је ватром угасио „Благу вест“. Пекић је свако поглавље романа 1999 посветио неком од великана научно-фантастичне или дистопијске књижевности (Џорџу Орвелу, Александру Солжењицину, Клифорду Симаку, Исааку Асимову и Алдосу Хакслију). И доиста, роман 1999, на шта указују бројне интертекстуалне студије (Пијановић 1991; Стојановић 2004; Јовић 2009), засноване на проучавању веза *Анџројолошке џрилоџије* с опусима поменутих аутора, јесте ризница научно-фантастичних и дистопијских мотива, те се свако поглавље може интерпретирати као омаж Асимову, Хакслију, Орвелу, и тако даље. Међутим, Пекић Филипа К. Дика у роману 1999 експлицитно не помиње. Нити помиње филм Ридлија Скота *Blade Runner*⁴ који је снимљен 1982. године и чији сценарио представља слободну адаптацију Диковог романа *Сањају ли андроиди електричне овце?* С Диковим романом Пекић је морао бити упознат: спремајући се да напише *Анџројолошку џрилоџију*, основне поставке такозване тривијалне, жанр књижевности усвајао је читајући дела аутора који су били кључни актери на актуелној литерарној сцени, али експлицитних доказа да је Пекић читао овај роман нема. Међутим, следећи навод из есеја „Тврђава изобиља и ничија земља беде“, који је укључен у књигу *Сабрана џисма из џуђине*, непобитно је сведочанство да је Борислав Пекић филм *Исџредљивач* доиста одгледао:

У филму *Трџач џо ошџрици дријача* два света живе напоредо, један изнад другог, као у згради са спратовима, свет богатих и моћних горе, у рају технолошке и естетске савршености, и свет бедних, беспомоћних доле, у паклу земаљских несавршености, по чијем неразбирљивом хаосу падају киселе кише. Отровне излучевине изобиља и савршенства као измет покривају ничију земљу беде. (Пекић 2004: 141)

Пекић даље у есеју не помиње филм Ридлија Скота (чији је наслов, у свом маниру, дословно превео: *Трџач џо ошџрици дријача*), већ опис свог доживљаја филма користи као предлојак за интерпретацију њујоршке урбане структуре као метафоре егзистенцијалне ситуације савременог човека. Тек, упоредна анализа поменутог филма и романа 1999, а особито мотива кише/суза којим и Пекић и Скот одлучују да заокруже своја уметничка дела, открива да роман и филм карактеришу многобројне сличности, како оне које су евидентне на тематском и идејном плану тако и оне суптилније, теже

⁴ У тексту ћемо користити званични превод наслова филма на српски језик: *Исџредљивач*.

очљиве, превасходно мотивске природе. Будући да је Борислав Пекић филм *Исцредљивач* одгледао, што јасно показује навод из есеја „Тврђава изобилја и ничија земља беде”, читалац романа *1999* не може а да се не запита колико је утицаја овај филмски класик имао на српског писца.

Смештена у 2019. годину, Скотова научно-фантастична дистопија описује постапокалиптични свет оригинално приказан на страницама романа *Сањају ли андроиди електричне овце?* Оно што на самом почетку раздваја Диков литерарни од Скотовог кинематографског „текста” јесте чињеница да филм, за разлику од романа, не нуди никакве информације које би се тицале узрока апокалипсе. Избор да се овакво појашњење не укључи у филмски наратив могао је бити мотивисан законима економичности и кохерентности филмског приповедања, међутим, пажљивија анализа мотивских комплекса и наративне структуре овог филма може указивати и на свесну одлуку Ридлија Скота да свој филм конструише око бројних недоречености, двосмислености, то јест структурних и идејних пукотина како би потцртао отвореност, полисемичност и идеолошку амбивалентност идејне матрице која лежи како у основи *Исцредљивача* тако и у основи литерарног предлошка на којем је филм заснован. Па тако, тематски оквир овог филма, као што је случај и с романом *1999*, јесте сукоб људи и робота („репликаната”), сукоб, дакле, хуманог и машинског принципа, сукоб човека и производа његових технолошких и имагинативних пракси. И управо овакав, упрошћени приказ основне наративне линије филма, у садејству са суштинском отвореношћу и недефинитивношћу његове идеолошке окоснице, указује на централну спону између Пекићевог романа и Скотовог филма: прича о рату рођених и произведених јесте заправо прича о сукобу човека са собом самим, метафорички приказ потенцијалног, чак и извесног слома наше антропоцентричне и логоцентричне цивилизације која је своје нестабилне темеље изградила на високо инвестираној представи о својој апсолутној супериорности.⁵ Да поновимо Пекићеве речи: „Истина о роботима је истина о човеку, истина о човеку истина о роботима”. (Пекић 2006: 306)

Како би филмским језиком изразио безнадежност, стерилност и суморност Диковог фикционалног универзума, али и сложеност теме коју је обрађивао, Ридли Скот се служио најразноврснијим

5 У овом контексту интересантно је поменути и изјаву коју је Филип К. Дик дао пошто је одгледао радну верзију филма *Исцредљивач*, а која је заправо његово присећање на помисао која му се јавила док је истраживао архиву Гестапоа припремајући се да напише роман *Човек у високом дворцу*: „Помислио сам како међу нама постоји неки двоножни хуманоид, морфолошки идентичан људском бићу али без одлика људскости. Није људски жалити се, као што је извесни ССовац учинио у свом дневнику, на то како због изгладнеле деце не може да се спава. И тамо, током четрдесетих година, родила се моја идеја да унутар наше врсте постоји бифуркација, подела на оне који су истински људи и оне који подражавају људскост”. (Цитат преузет из: Стрик 1982)

кинематографским експресивним средствима на тај начин успостављајући живу комуникацију између форме и садржине свог дела, што је, како смо већ показали у раду, случај и с Пекићевим романом. У том смислу, интересантно је приметити да се овај филм одликује поигравањем жанровским обрасцима и њиховим консеквентним оплемењивањем, те високим степеном интертекстуалности. Па тако, одабир филм noir-а као жанровске окоснице филма није нимало случајан. Настали у Холивуду четрдесетих година прошлог века и у значајној мери ослоњени на традицију немачког експресионистичког филма, филм noir крими или детективски трилери своју високостилизовану експресију заснивају на суптилној игри светла и сенке која илуструје моралну амбивалентност протагониста. Ридли Скот на оригиналан начин реактуелизује овај жанровски проседе, истовремено цитирајући, понекад и дословно, одређене иконичке елементе филм noir-а (лик Рејчел свој визуелни идентитет у потпуности дугује општем месту поменутог филмског жанра – *femme fatale*), али и реинтерпретирајући их у складу с основним „стварносним” претпоставкама фикционалног света који твори (сабласно треперење неонских билборда као контраст граду утонулом у таму токсичних киша). Сходно томе, поменуто преплитање формалног и идејног плана филма *Исцредљивач*, који је филмска критика јасно окарактерисала одредницом нео-noir, кључно је услед чињенице да овакав визуелни израз заправо осликава радикалну деконструкцију бинарне опозиције херој – зликовац, која се у овом филму заправо трансформише у деструкцију бинарне опозиције људско – машинско. Онтолошка граница између људи и репликаната иницијално је јасно постављена, међутим, сваки следећи кадар филма све је акутније проблематизује. Као пример за изнету хипотезу може послужити и чињеница да Скот свет људи приказује као скупину самодовољних, хипериндивидуализованих бића, док репликанти показују изражену потребу не само за удруживањем већ и истинским заједништвом. Међутим, као основни критеријум људскости постављена је способност показивања емпатије (иако ову карактеристику нити један хумани субјект јасно не манифестује), а управо је задатак „истребљивача”, ловаца на репликанте, потенцијално опасне сингуларне форме које представљају претњу по одрживост система, да применом Војт-Кампфовог теста, заснованог на пажљивом скенирању зеница испитаника приликом постављања питања која би требало да изазову снажне емотивне реакције, улезе прво идентификују а потом и ликвидирају. Иако наизглед тек успутни статички мотив, направа којом се врши испитивање јесте, заправо, део кључног, можда чак и централног мотивског комплекса у *Исцредљивачу*, који је Скот, остајући доследан својој намери да наративно ткиво филма испресеца пукотинама, јасно назначио, али не и недвосмислено објаснио. Наиме, већ први приказ с којим се гледалац филма суочи фигурира као огромна белина кинематографског текста: пред нама

је око. Чије? То не можемо да знамо. Да ли је ово око свевидеће? Ни то није појашњено. Да ли види или тек рефлектује, попут огледала, призоре који трепере пред њим? И то је нејасно. Тек, у оку видимо слику Лос Анђелеса у пламену – дубока тама коју пресецају пламене ерупције и неонски флешеве. И није то једино око које видимо у *Исџредљивачу*. Очи репликаната, било оних који су свесни своје машинске природе било оних који то нису, виде се, у крупном плану, на екрану поменуте направе; један од ликова је читав свој живот посветио преданој производњи вештачких очију; репликанти најчешће убијају тако што својим жртвама копају очи; Тајрел, оснивач корпорације која се бави производњом роботске радне снаге и која заправо контролише функционисање овог фикционалног света, носи огромне, готово гротескне наочаре а оптички ефекат оваквог преламања јесте утисак да су његове очи несразмерно велике. Један од могућих одговора на питање: која мотивација лежи иза увођења и фронтирања овог мотивског комплекса јесте и следећи – емпатија није једина *differentia specifica* хуманог идентитета. Можда је то најпре наша способност, или ипак потреба, да путем генерисања менталних слика и њиховог потоњег умрежавања у кохерентну наративну структуру меморије сами себи дамо утемељење у временском координантном систему и тако покушамо да се изборимо с насумичношћу, узалудношћу и бесмисленошћу хуманог (али и постхуманог) искуства. И доиста, најнапреднији репликанти NEXUS 6 генерације, несвесни своје роботске природе, своју представу о људскости базирају на имплантираним фрагментима меморије; чак и они који знају да људи нису уз себе увек имају фотографије – подсетнике на проживљене и доживљене тренутке. Ако су Пекићеви ликови, било да су термилошки одређени као људи или роботи, конституисали митске и идеолошке матрице, колективне депое меморије, с намером да пронађу гарант сопствене онтолошке стабилности и смисла, протагонисти филма *Исџредљивач* деле ово настојање, с тим да се њихова потрага за идентитетском стабилношћу одвија на једном интимнијем, дубоко личном нивоу.

На, условно речено, мотивском плану постоји још једна, изузетно значајна веза између филма *Исџредљивач* и романа *1999*. Индикативно је да се и Пекић и Скот одлучују да своја дела заокруже мотивом кише, односно суза које нико не види. Наиме, у дистопијском свету филма *Исџредљивач*, то јест у Пекићевом преводу: *Тркач њо ошџрици бријача*, сцена која одише највишим степеном емотивности, лиричности, па чак и хуманости, а која је у међувремену задобила култни статус, јесте, наизглед парадоксално, смрт последњег репликанта Роја Бетија, који, ипак, за разлику од Пекићевих машина, пред смрћу стрепи. Ридли Скот је лик вође репликаната изградио активирајући изузетно комплексну интертекстуалну мрежу. Из кадра у кадар, у Бетију можемо препознати одјеке аријевског концепта Над-човека, Милтоновог, али и Блејковог Сатане, и напоследку

Христа, што се може протумачити као још једна у низу пукотина које су имплементирани у ткиво овог филма. Овај пут сведоци смо финалног окршаја: последњи репликант, "more human than human", живи своје последње сате. Прогони га Рик Декард, истребљивач, брижљиво уклопљен у оквир типичног *film noir* детектива, наизглед протагониста, наизглед човек, који је, ипак, избегао да одговори на питање: „да ли си се и ти подвргао Војт-Кампфовом тесту”. Декард са собом носи фотографију своје жене и ћерке, о којима гледалац, ипак, ништа не зна, на клавиру у његовом стану пажљиво су поређане старе фотографије – чије ни то не знамо. Декард сања једнороге и никоме о томе не говори; тек за његов сан и други знају. На самом крају филма Гаф, и сам истребљивач, пред вратима Декардовога стана оставља оригами фигурицу једнорога дајући му тако до знања да његов сан и није његов, већ да је, можда, тек артифицијелни имаго, део визуелно-меморијског програма који је у Декарда учитан како би око неке слике могао да изгради представу о свом ексклузивно хуманом идентитету. Тек, до обрта долази и прогонитељ постаје прогоњени, али, у милости или људскости, можда због потребе да обезбеди сведока своје смрти (и овај сегмент Ридли Скот оставља отвореним за интерпретацију), репликант је поштедео живот човеку који је намеравао да га ликвидира, и изговорио:

Ја... Ја сам видео ствари у које ви људи не бисте поверовали... Нападао сам бродове на ободу Орионовог појаса. Гледао ц-зраке како блистају у тмини надомак Капије Танхаузер. Сви ти... тренуци... биће изгубљени у времену, као сузе... на... киши. Време... да се умре.

Да ли репликант Рој Бети плаче док умире не можемо знати. Ако суза и има помешале су се с кишом. „Човеку” који је сведок „репликантове” „смрти”, било да је тај човек у кадру или публици, препуштено је да одлучи, находећи се сопственом људскошћу или одсуством исте, шта се заиста догодило. Пратећи ову аналогију, можемо поставити следеће питање: да ли је „киша или нешто друго” која засипа последњу страницу Пекићеве антрополошке повести заиста остала невидљива будући да је нама, читаоцима, ипак предочена? Или: да ли је уопште пала уколико није било никога ко би је видео? Питамо се и зашто је Пекићев Последњи човек „осећао космичку мржњу” док је окретао главу, невољан, или немоћан, да посведочи прву, хемијски чисту сузу свог Првог робота (Пекић 2006: 227). Сходно томе, поново нас суочавајући с Тајном, Пекић нас, као и Скот између осталог, ставља у позицију да сами одлучимо да ли је Прича, коју смо прочитали, сведочанство о цивилизацији која се неумитно ближи свом катаклизматичном крају, тек последња дневничка забелешка о умирућем хуманитету, или позив бића које зебе на реактивирање вере у концепте који су тај исти хуманитет успоставили.

ЛИТЕРАТУРА

- Бодријар, Жан. *Америка*. Превела Мила Баштић. Београд: Buddy Books & Kontekst, 1993.
- Bostrom, Nick. "A History of Transhumanist Thought". *Academic Writing Across the Disciplines*. Michael Rectenwald and Lisa Carl (eds.). New York: Pearson Longman, 2011.
- Дамјанов, Сава. „Утопијско-антиутопијски читалац Борислав Пекић”. *Поеџика Борислава Пекића, њрејлийање жанрова*. Ур. Петар Пијановић и Александар Јерков. Београд: Институт за књижевност и уметност, Службени гласник, 2009. 479–483.
- Dik, Filip K. *Sanjaju li androidi električne ovce?* Preveo Aleksandar B. Nedeljković. Београд: Algoritam, 2007.
- Јовић, Бојан. „О неким изворима Пекићевих роботских антропопеја”. *Поеџика Борислава Пекића, њрејлийање жанрова*. Ур. Петар Пијановић и Александар Јерков. Београд: Институт за књижевност и уметност, Службени гласник, 2009. 485–495.
- Mansfield, Nick. *Subjectivity, The Theories of the Self from Freud to Haraway*. New York: New York University Press, 2000.
- Pečić, Borislav. *Sabrana pisma iz tuđine*. Novi Sad: Solaris, 2004.
- Pečić, Borislav. 1999: *antropološka povest*. Novi Sad: Solaris, 2006.
- Pečić, Borislav. *Izabrani eseji*. Izbor i pogovor Lidija Mustendagić. Novi Sad: Solaris, 2007.
- Пијановић, Петар. *Поеџика романа Борислава Пекића*. Београд, Титоград, Горњи Милановац: Просвета, Октоих, Дечије новине, АИЗ Досије, 1991.
- Strick, Philip. "The Age of the Replicant". *Sight and Sound: International Film Quarterly*. Vol. 51, No. 3. London: BFI, 1982.
- Стојановић, Милена. *Књижевни врџи Борислава Пекића, џиџајносџи и инџерџекџуалносџи у неџајџивним уџџоџијама*. Београд, Панчево: Институт за књижевност и уметност, Мали Немо, 2004.
- Fukuyama, Francis. *Our Posthuman Future: Consequences of the Biotechnology*. New York: Picador, 2002.
- Hajdeger, Martin, *Što je to – filozofija; Što je metafizika; Filozofija i teologija; Pitanje o tehnic; Okret*, Zagreb: Centar za društvene djelatnosti omladine RK SOH, 1972.
- Haravej, Dona. „Manifest za kiborge: nauka, tehnologija i socijalistički feminizam osamdesetih godina dvadesetog veka”. *Feminističko čitanje slike*, urednik Branislava Anđelković. Београд: Centar za vizuelne komunikacije, 2002. 151–171.

*"Runner on the Razor Blade": Figurations of Human and Posthuman Identity in
Borislav Pekić's Novel 1999 and Ridley Scott's Film Blade Runner*

Summary

The paper is methodologically organized as the comparative analysis of principal ontological and ideological tenets of Borislav Pekić's novel *1999* and Ridley Scott's film *Blade Runner*. The analysis is established upon the premise that both the film and the novel share the same thematic preoccupations, which are the issues of technological subjectivity, end of humanity, and deconstruction of the following binary oppositions: nature/culture and human/machine. The first part of the paper focuses on developing the theoretical framework within which the central concepts of human and posthuman identity are to be explored. Hence, the paper puts forth an argument that the current posthuman philosophical discourse, being fraught with notional ambiguities or contradictions and characterized by high degree of contention, cannot serve as a stable basis for such an analysis. Instead, we turn to the two seminal texts concerning technological subjectivity: "The Question Concerning Technology" by Martin Heidegger and "A Cyborg Manifesto" by Donna Haraway, in order to establish the grounds upon which the basic hypothesis of the paper might be formulated and consequently proven: the humanist concept of selfhood needs to be radically reexamined and redefined so as to answer to the demands of the contemporary world. Heidegger warns that one potential consequence of technological practices can be the creation of an extremely humanized world, the one governed by strictly logocentric principles, within which the man himself might become the standing reserve of technical enframing, which would in turn prevent humankind from reaching the Truth. The cautionary tone of Heidegger's hypotheses is contrasted by Haraway's implicit optimism contained in the fact that the cyborg identity, formed through the amalgamation of the human principle with that which is immanently foreign to it, i.e. the technological Other, might bring about human redemption through transcending the self-imposed notion of false ontological supremacy. The paper then attempts to identify the similarities between Pekić's novel and Scott's film within the said ontological framework, and it does so by illustrating how both *1999* and *Blade Runner* are heavily characterized by the complex and subtle interplay between their respective formal and notional configurations, that is to say genre elements and underlying ideological premises. The paper also discusses the intricate motif networks, all the while trying to identify the potential influence Scott's film might have had on the Serbian author, bearing in mind that Pekić was not only aware of the film but also inspired by it, which is an argument we have managed to corroborate. In conclusion, by insisting on self-destructing nature of our extremely rational and anthropocentric civilization, both Pekić and Scott have constructed the worlds which can be deemed as battlegrounds where, due to the rapid automatization and mechanization of the human principle, the radical ontological transformation is taking place. Interpreted both as cautionary tales and harsh criticism of our civilization, the two works of art offer us a chance to gain original insight into the true nature of human identity.

Keywords: *1999*, *Blade Runner*, ontology, human and posthuman identity, technological subjectivity.