

Cyberkulturer & rekonfigurationer

Mette Bryld & Randi Markussen (red.)

Mette Bryld & Randi Markussen (red.)
Cyberkulturen & rekonfigurationer
1. udgave 2003

© Forfatterne og Samfundslitteratur, 2003

Omslag: Torben Lundsted
Sats: Samfundslitteratur
Tryk: Narayana Press, Gyfling

ISBN 87-593-0969-5

Bogen er udgivet med støtte fra Statens Humanistiske Forskningsråd

Indhold

- Forord 7
Indledning 9
1. **Rekonfigurationer** 27
Til min udstilling MIX
Anja Franke
2. **Perker og bitch** 47
Parodiske resignifikationer i cyberkulturen
Anne Scott Sørensen
3. **Kroppens skrit i cyberspace** 75
En diskussion af computemedieret kommunikation som cyborg-diskurs
Lotte Nyboe
4. **En hun-cyborgs liv og lyster** 103
Den virtuelle kropsligheds paradoks
Jenny Sundén
5. **XXXposition** 129
Objektkunst i den elektroniske æras to extreme faser, 1960'erne og 1990'erne
Bodil Kirstine Jensen
6. **"Blade Runner"** 149
Revolution & evolution
Gert Bolling
7. **Kønsceller, mikrober og mariehøns** 175
Videnskabsdokumentarens cyborg-blik
Nina Lykke og Mette Bryld
8. **Videnskab.net** 211
Rune Dalgaard

Forlaget Samfundslitteratur
Rosenørns Allé 9
1970 Frederiksberg C
Tlf. 38 15 38 80
Fax 35 35 78 22
siforlag@sl.cbs.dk
www.samfundslitteratur.dk

Alle rettigheder forbeholdes.

Kopiering fra denne bog må kun finde sted på institutioner, der har

indgået aftale med COPY-DAN, og kun inden for de i aftalen nævnte rammer.

Udtaget herfra er korte uddrag til anmeldelse.

- Schilling, Jürgen (1978): *Aktionskunst. Identität von Kunst und Leben?* Lucem und Frankfurt a/M: C.J.Bucher.
- Schmidt, Eva (1999): "Eine Jagd durch die Nacht. The Prodigy und ihr ausgezeichneter/zensierter Clip "Smack my bitch up"" i Klaus Neumann-Braun (red.): *Viva MTV! Popmusik im Fernsehen*. Frankfurt a/M: Edition Suhrkamp.
- Szeemann, Harald (red.) (1983): *Der Hang zum Gesamtkunstwerk*. Aarau og Frankfurt a/M: Verlag Sauerländer.
- Tisdall, Caroline (1979): *Joseph Beuys*. London: Phaidon.
- Transmediale (1998): *Katalog* til 11. Videofest, Berlin 12.-22. februar 1998.
- Zippay, Lori (1991): *Artists' Video. An International Guide*. New York, London, Paris: Cross River Press.

Analyserede mediekunstværker

- All Seeing Eye (1998): *The beat goes on*. (Vist på bl.a. MTV og TV2 i foråret 1998.)
- Gaube, Axel m.fl. (1994): "9 1/2 Finger" i Torben Christensen og Lars Movin (red.) (1998): *Spin-off*. Videantologi produceret i samarbejde med Det Danske Filminstitut og skolen for Mediekunst på Det Kongelige Danske Kunstakademi.
- Hill, Gary (1998): *Switchblade (working title)*. Udstillet på Århus Kunstmuseum 17. januar - 5. april 1999.
- Langoth, Michael (1991): "Retracer" i Torben Christensen og Lars Movin (red.) (1998): *Spin-off*. Videantologi produceret i samarbejde med Det Danske Filminstitut og skolen for Mediekunst på Det Kongelige Danske Kunstakademi.
- Pennell, Jacqueline (1994): "Kiss" i Torben Christensen og Lars Movin (red.) (1998): *Spin-off*. Videantologi produceret i samarbejde med Det Danske Filminstitut og skolen for Mediekunst på Det Kongelige Danske Kunstakademi.
- Prodigy (1997): *Smack my bitch up*.
- Timmermans, Koen (1995): "Pulk" i Torben Christensen og Lars Movin (red.) (1998): *Spin-off*. Videantologi.

Blade Runner

Revolution & evolution

Gert Balling

Den vel bedst kendte film og mere fremskreden. Det gælder bedst kendte tekst om rekonfi- også Haraways berømte essay, der gælder mennesket, henholdsvis, for kan sættes i spil med filmen. Ridley Scotts "Blade Runner" og Det skyldes, at "Blade Runner" Donna Haraways "Cyborg Maat- ikke fortæller til blot at fremsætte festo" er omdrejningspunkt for en manifestation af Kroppens ar- diskussion af implikationerne ved dringer i sammensætningen rekonfiguration af den menneske- med maskinen, men i lige så høj lige krop ved hjælp af teknologi, grad tematiserer de kulturelle og ikke mindst hvad angår vores individuelle problematikker, disse selvforståelse. Filmen er stadig ak- ændringer fører med sig. Dermed tuel, det den biogenetiske forsk- dog ikke sagt at film og essay har ning og praksis med genterapi, samme fortælling - deraf titlen: Revo- menneskekloning mv. er endnu lution og evolution.

Dette kapitel er et bud på, hvordan rekonfiguration i et teknologisk perspektiv kan bruges i filmanalytisk sammenhang i forhold til en konkret science fiction-film, nemlig Ridley Scotts nyklassiker fra 1982 *Blade Runner*. Science fiction-perspektivet er oplagt i og med at denne genre ud fra æstetiske og ikoniske konventioner sætter tidens opfattelser af videnskab og teknologi ind i et fiktivt univers. Det sker ofte i et utopisk eller dystopisk perspektiv som en reaktion på det tomrum, der opstår mellem teknologiens frontlinie og det enkelte individ.

Med rekonfiguration mener jeg, at vi gennem teknologien omskaber os selv og den verden vi bebor, såvel som vi omskabes af den. Det ændrer vores forståelse af os selv, såvel som vores forhold til verden omkring os. Det er der ikke noget nyt i. Det har pågået, siden mennesket tog redskaber til sig. Det interessante er imidlertid, at samtidens banebrydende teknologi gør denne diskussion særlig vedkommende. Nærværende artikel rummer indledningsvis en introduktion af denne rekonfiguration som afsæt for filmanalysen.

Haraway og cyborgen

Teknologi og krop smelter i dag nærmest sammen i kraft af en næsten usynlig teknologi i form af mikrochips og bioteknologi, hvilket gør det interessant at undersøge kroppen i et rekonfigurations-perspektiv. En sammensmeltning af teknologi og krop kan benævnes *cyborg* og vil her som udgangspunkt blive inddraget, som den beskrives af biologen og videnskabshistorikeren Donna Haraway i det herostratisk berømte essay: "A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century" (Haraway 1991). Hendes cyborgbegreb har dog hverken udspiring i eller er identisk med det oprindelige cyborgbegreb (Lykke m.fl. 2000), som det beskrives i 1960 af de to NASA-forskere Clynes og Kline:

For the exogenously extended organizational complex functioning as an integrated homeostatic system unconsciously, we propose the term "cyborg". The cyborg deliberately incorporates exogenous components extending the self-regulatory control function of the organism in order to adapt it to new environments. (Clynes og Kline 1995: 30, 31)

Udgangspunktet for Clynes og Kline var kybernetikken og dens forståelse af kroppen som et kommunikationsnetværk. I et ky-

bernetisk perspektiv kan både kroppens nervesystem og maskinen (ikke mindst computeren) betragtes som kommunikerende organismer og dermed compatible med hinanden, idet de fungerer efter samme operationelle logik. Clynes og Kline ville overføre kybernetikken på et meget konkret projekt – en cyborg – ved at skabe et automatisk selvregulerende system i et samspil mellem teknologi og krop, så kroppen kunne opretholde en balancetilstand på trods af meget krævende og vekslende fysiske omgivelser, fx i forbindelse med rumrejser.

Haraways cyborgbegreb divergerer fra Clynes og Klines udlægning, idet hun inddrager en kulturkritisk dimension for at perspektivere det moderne menneske i lyset af et teknologisk samfund. For Haraway er cyborgen således ikke kun et udtryk for en kybernetisk organisme, en hybrid mellem maskine og organisme i bred forstand, men også et billede på det postindustrielle samfund og individ. Den oprindelige betydning af cyborgbegrebet ændres derfor i hendes optik til at repræsentere mere generelle teknokulturelle fænomener.

I og med at cyborgen kropsliggør den hybride form, er den ifølge Haraway et mønster. Den nedbryder en moderne forståelse af forholdet mellem modsætningspar såsom menneske/maskine og natur/kultur. Haraway ser cyborgens hybride form som udtryk for og konsekvens af den teknologiske udvikling, og derfor som en konstruktion, vi er nødt til at forholde os til for at overleve i et højteknologisk samfund. Derfor kan det ikke undre, at hendes cyberfilosofi også inddrager tidstypiske postmoderne karaktertræk som fx spørgsmålet om fragmentariske identiteter og opsplitning af individet. Mere interessant er det dog, at hun, i modsætning til dystopikere,¹ udlægger den teknologiske udviklings indvirken på mennesket som en ambivalent størrelse. Det skyldes, at der med fragmenteringen af faste kategorier opstår nye rum uden for de traditionelle værdihierarkier. Fx som vi ser med cyborgen, der både er menneske og maskine. Cyborgen, der i sin form overskrider disse kategorier, er derfor oprørsk. Den får tildelt en negativ identitet ved ikke at passe ind i en moderne dualisme, men har samtidig i dette nye rum muligheden for

genskabe sig selv til et heterogent system – om ikke andet så i kraft af, at teknologi er blevet en uadskillelig del af vores krop, hvad beständig udfordrer grænser mellem natur og kultur og menneske og maskine.² At man på denne måde får mulighed for at gøre op med tidligere magtpositioner, forhindrer ikke nye i at opstå, men kan hjælpe os til at indse, at vi og de værdier, vi tillægger os selv og vores omverden, er konstruktioner der bestandigt udvikler sig.

Paradigmeskift. Kroppen som produkt af sammensmeltningen mellem biologi og informationsteknologi

Haraway betoner i sit essay bevægelsen fra det industrielle samfund over mod det postindustrielle samfund, eller informations-samfundet, hvor mennesker i kraft af anvendelsen af informations- og bioteknologi er defineret som informationskodede størrelser – en samling af teknokompatible kimerer, af fabrikerede hybrider mellem teknologi og organisme:

(...) organisms have ceased to exist as objects of knowledge, giving way to biotic components, i.e., special kinds of information-processing devices. (Haraway 1991: 164)

Dette er udtryk for en teknisk rekonfigurering på baggrund af en mulig kompatibilitet mellem organisme og maskine. Den tyske biolog Ute Bertrand gør sig i essayet "Der endgültig entfesselte Prometheus" (Bertrand 1994) tanker om, hvordan det biologiske og tekniske anvendes til gensidig optimering, og hun er skeptisk overfor konsekvenserne. Hun ser de kybernetiske bio- og informationsteknologier som noget, der er med til at ændre billedet af menneske-som-maskine til billedet af menneske-som-programmerbart-informationsmønster, hvilket medfører billeder af hormon-, immun- og nervesystemer som informationsbearbejdende kredsløb. Billedet underbygges yderligere af sproglige neologismer som fx "genetiske koder", "Klonbiblioteker" og sågar "kopifejl" ved celledeling – alle er metatorer, som

understøtter ideen om, at alle kropslige processer er informationsprocesser.

Problemet opstår, siger Bertrand, når sprogliggørelsen ikke bare har en metaforisk funktion, men også konkret ændrer forholdet til kroppen. Et eksempel på betydningskredet ser hun på Washington Universitets Hospital, hvor der blev gjort forsøg med menneskelig kloning på embryon-niveau i 1993.³ I forlængelse af det vellykkede forsøg foreslog laboratorieleder Jerry Hall, at kloning konkret kunne udmøntes i sikkerhedskopier, testmodeller og reserveudslagre (Bertrand 1994: 125). En mulig praksis, hvis logik også kommer til udtryk i patentering af DNA'ets informationsmønster, altså en tings- og vareliggørelse af det biologiske. Den vel nok bedst kendte sag inden for dette område er patenteringen af "onco mouse", Harvard Universitets patent på en mus, der blev født med et kræftgen i 1987.⁴ I tilfælde som disse er Bertrands påstand, at det enkelte væsen eller menneske som unikt eksemplar forsvinder, idet enkeltdele, "information-processing devices", dels kan erstattes af andre dele af organisk, mekanisk eller elektronisk karakter, og dels kan monstret beskyttes. Det unikke føres derfor et niveau op, fra konkret krop til kode – den genetiske kode.

Blade Runner som analyseobjekt

Blade Runner er valgt som analyseobjekt af flere grunde. Den er dels almindelig kendt og behøver derfor ikke den store introduktion, dels står cyborgtemaet meget skarpt. Det gælder ikke bare en manifestation af kroppens ændringer i sammensmeltningen med maskinen, men i lige så høj grad i kraft af de kulturelle og individuelle problematikker, disse ændringer fører med sig. Derudover er filmen stadig aktuel, idet den biogenetiske forskning og praksis med genterapi, menneskekloning mv. nu er mere fremskreden end tidligere.

Filmens handling kan kort skitses således: I en dystopisk vision af Los Angeles i år 2019 får en privatdetektiv ved navn Deckard til opgave at myrde/tilbagetrække en gruppe *Replikanter*

(androider). Deckard er en såkaldt *bladrunner* – specialist i disse mord/afviklinger. Han vikles ind i historien, da fire replikanter, som er flygtet fra en rumkoloni, skal trækkes tilbage. De er rejst til Jorden i håb om at få forlænge deres levetid, der er sat til fire år. På jorden er replikanterne fredløse, og Deckard afvikler dem én efter én filmen igennem. Samtidig foresker han sig voldsomt i en eksperimentel replikant (Rachael) uden levetids-begrænsning, og sammen med hende flygter han til sidst for at starte forfra et nyt sted.

Blade Runner

Opløsningen



Figur 1. Blade Runner: Los Angeles år 2019 oplyst af eksplosioner og gasflammer.

© Warner Bros.

Vi befinder os i et *post-landskab* under indflyvningen til Los Angeles 2019. Musikken er storladen og sekunderes af eksplosioner og gasflammer, der rejser sig fra den muterede by. Den industrielle epokes utopi, den moderne stoby, er her i en depraveret tilstand ved at gå under i et syn, der minder om Titans endeligt – ubæret, uatværgeligt. Et billede på industrialiseringens endeligt og en nedsmeltning på alle niveauer – et dystopisk scenari.

Litteraten Fredric Jameson beskriver i "Postmodernismen og den sene kapitalismes kulturelle logik" (1985), hvordan denne

nedsmeltning udmønter sig i henholdsvis skizofren tidslighed og pastichebestemt rumlighed. Skizofrenien bruges af Jameson som beskrivende term, der foreskriver "et sammenbrud i udtryk-skæden der konstituerer ytring eller betydning" (Jameson 1985: 92), et bortfald af hierarkier, som efterlader "en bunke usammenhængende fragmenter" (Jameson 1985: 91), mens pastichen fremstår som en æstetiseret citering, der i sit udgangspunkt ophæver det unikke, det personlige (se fx Bruno 1990: 183).

Ligesom Haraway peger Jameson på nedbrydningen af de klassiske dualismers betydning i det postmoderne samfund; ydre/indre, væren/fremtrædelse, latent/manifest, autenticitet/inautenticitet, fremmedgørelse/ikke-fremmedgørelse. Dermed accentueres overfladen, og i stedet for dualiteten optræder subjektets fragmentering i de kulturelle udsigelsers praksisser, diskurser og tekstspil. Fragmenteringen fører til en opløsning af det moderne subjekt – en pointe som i *Blade Runner* bliver tydelig i beskrivelsen af replikanterne.⁵

Replikanterne

Blade Runner klassificeres ofte som en science fiction-film med de gennemæssige forpligtelser, der hører sig til: Handlingen foregår i et nært forestående fremtidsunivers, hvor realismen er fremherskende i science fiction-universets excessive megalomane fremstilling af byrummet. Dagligdags-elektronikken har en fremtrædende plads med svævebiler, videotelefoner, Deckards *Espernuskine* (Extra Sensorial Perception), laseråben og ikke mindst 'kunstige mennesker' i form af replikanter, hvis plausibilitet understøttes af pseudovidenskabelige forklaringer på deres komplekse genetiske sammensætning. Replikanterne er, som navnet indikerer, ikke originaler, men heller ikke kopier:

Early in the 21st century, the Tyrell Corporation advanced Robot evolution into the NEXUS phase, a being virtually identical to a human – known as a *Replicant*. (...) Replicants were used Off-world as slave labor (...). The

NEXUS Replicants were superior in strength and agility, and at least equal in intelligence, to the genetic engineers who created them. (...) Blade Runner Units – had orders to shoot to kill.(...) This was not called execution. It was called retirement. (citat fra filmprolog)

I filmens prolog beskrives replikanterne både som robotter, der modsvarer termen "retirement" i betydningen tilbagetrækning, men det ekspliciteres også, at replikanterne er genetiske kopier af mennesket, hvilket modsvarer betydningen pensionering. Derved indskrives replikanterne i et spændingsfelt, der omfatter såvel den mekaniske robot som det genetisk kunstigt skabte menneske. Dette ekspliciteres med den gængse betegnelse "genetic engineers", der omfatter såvel det tekniske som det biologiske. Replikanterne er cyborger i Haraways forstand – de er teknologisk rekonfigurerede biogenetiske skabninger.⁶ De er genetisk lig mennesket, men optimerede gennem teknologien. Replikanten er både en kopi af os og ikke en kopi af os. Gennem betegnelsen NEXUS, der inden for grammatikken betegner "forbindelsen af to led, der hverken er sideordnede eller hinanden underordnede" (Gyldendals Fremmedordbog), bliver den til et eksemplarisk udtryk for en simulation uden original – et simulakrum.⁷ Men hvordan skal vi forstå NEXUS-betegnelsen, når replikanterne som genetiske kopier er homo sapiens? Forskellen mellem menneske og replikant pointeres i prologen med betegnelsen slave – en betegnelse som både rummer betydningen af den menneskelige slave samt slavens atager – maskinen. Replikanten optræder dermed som en opposition til mennesket, hvilket dog i samme åndedrag ophæves, idet de beskrives som virtuel identiske med mennesket. Forskellen må da bero på individets status som netop in-divid (ikke-delelig). Et individ udmærker sig i forhold til betegnelsen menneske ved at have substans i form af et Selv, der giver mulighed for kontinuitet og individuel menneskelig personlighed. Hos den franske filosof Descartes var en individuel bevidsthed noget, der var bevidst om sig selv som en helhed. Altså ikke kun en bevidsthed, men en bevidsthed om

bevidstheden selv, deraf sentensen "Cogito, ergo sum" (jeg tænker, altså er jeg). At replikanten kan handle, tale og gøre brug af sin fornuft, gør den i kartesiansk forstand til et menneske. Men på grund af deres status som kunstigt skabte mennesker savner de den fortid og erindring, der knytter sig til et levet liv, og derfor er deres følelsesliv heller ikke på højde med det voksne menneskes. Som kompensation for et langt liv og som en garant for de år, de trods alt har eksisteret, klynger de sig til fotografier som vidnesbyrd om en fortid og en legitimering af en menneskelighed.

Replikanterne som et hverken-eller i spændingsfeltet mellem menneske og maskine, truer dermed den fysiske forskel mellem menneske og maskine, men også forskellen mellem Selvet og Det Andet. De er med Haraways ord monstre, hvis negative identitet afføder en manglende menneskelig respekt. De anskues ikke som individer, men som ressourcer – og behandles derefter. I filmen drejes perspektivet, og vi ser situationen fra replikantens synsvinkel – har replikanter ikke ret til et normalt liv? De sælges i hvert fald under sloganet "more human than human", så replikanten synes ikke i den tekniske optimering af det biologiske at have mistet det såkaldte menneskelige, hvilket til gengæld åbner for spørgsmålet – hvad er det, der gør os til mennesker? Denne tematiske diskurs lægger sig ved siden af fortaellingen i en kontinuerlig undersøgelse af, hvad der konstituerer et menneske og dets ret til selvhævdende hierarkiske domme, et perspektiv, der kommenteres af den kvindelige eksperimentelle replikant Rachael. Hendes erindring om en fortid er implanteret fra Tyrells niece, så hun har ikke været klar over, at hun er en replikant. Idet hun finder ud af sin sande herkomst, definerer hun sig selv over for Deckard med det lakoniske udsagn: "I am the business" – altså en ressource. Denne business er affødt af samfundets magtstrukturer, idet Tyrell Corporation gennem bioteknologien så at sige har 'hacket' biologiens kryptografi og opdateret modellen. Rachael er, som Haraway pointerer, både identisk med en maskine og identisk med det ideale menneske. I optimeringen af det biologiske gennem teknologien er cybor-

gens skæbne ambivalent, hvilket i Haraways perspektiv vil sige, at den udvikling, der har fostret en cyborg, også har afstedkommet sin egen banemand. I kraft af informations- og bioteknologi udfordrer Rachael som kunstig skabt ressource i form af en fusion mellem menneske og teknologi selve definitionen på et menneske – og gør dermed plads til sig selv.

Deckard og Rachael. Dekonstruktionen af Blade Runners genre-fundament

Manglen på fortid og søgningen efter den er ikke kun noget, replikanterne er bundet til. Også hovedpersonen, privatdetektiven Deckard, er på jagt efter sin fortid i en søgen efter det Selv, hans genrepassicherede Bogart-figur synes at mangle. Som tilskuer fristes man til at spørge, hvor Deckards Selv blev af – og kunne i samme åndedrag spørge sig selv, hvorfor man overhovedet forventede, at han havde et.

Forventningerne opstår, fordi *Blade Runner* ikonisk lægger sig tættere op af film noir-detektivgenren end science fiction-genren, og dermed skaber ganske særlige forventninger på det narrative og tematiske niveau. I film noir-detektivgenren⁵ skildres detektivens overlevelse i et gennemkorrupt samfund. Hans overlevelse sikres gennem hans moral, der, på trods af hans desillusionerede indstilling til livet, holder ham flydende. Detektiven holder sig ude af sociale sammenhænge for at opretholde denne integritet. Derfor er billedet af den enlige detektiv ikonografisk. Gennem det ikonografiske niveau bliver vi gjort opmærksomme på, at samfundet er gennemkorrumperet på begge sider af loven, og at forbrydelseernes art ofte udgøres af sociale og moralske afvigelser. Derfor besidder detektiven ofte forældede værdier og en romantisk heroisk forestilling om ensomhedens nødvendighed. Og fordi helten er isoleret med sine moralske domme, ændres status quo ikke, hvilket typisk afføder dystre slutninger.

Deckards enlige detektivfigur-i-trenchcoat henviser til hans professionalismisme, autonomi og desillusionerethed. Han færdes scenevant i alle miljøer, men har ingen steder hjemme. Dec-

kardfiguren ligger tæt op af Humphrey Bogarts ikoniserede privatdetektiv-figur ligesom Rachael eksplícitte 40'er femme fatale-elegante, sofistikerede, indbydende og cigaretrygende edderkoppekvinde lægger sig op ad Laureen Bacalls film noir kvinde-portrætter.



Figur 2. Blade Runner: Rachael – femme fatale-elegante, sofistikerede, indbydende og cigaretrygende edderkoppekvinde. © Warner Bros.

På trods af tydelige genre-tilhørsforhold bryder *Blade Runner* dog med de selv samme konventioner: Replikanten Rachael er ikonet på en femme fatale, men mangler dennes følelseskolde beregnede og sexuel aggressive fremfærd mod detektiven (Doll m.fl. 1986: 92-96). I stedet er Rachael sexuel uerfaren og fremmedgjort overfor sit eget ikoniske indhold. Det bliver derfor Deckard,

der må lære hende den fysiske kærlighed, samtidig med at hun følelsesmæssigt må oplære Deckard. I sin følelsesmæssige binding til ham skyder hun endog en anden replikant. Dermed bryder hun ikke bare med film noir-detectivgenrens konventioner, men også med science fiction-genrens, idet hun som ikke-menneke eller maskine ikke burde kunne have følelser.

At *Blade Runner* som værk er meget bevidst om disse brud ses i flere spill med genrekonventionerne, her i et eksempel, der netop vedrører forholdet mellem Deckard og Rachael: Under et opgør i Deckards lejlighed mellem Deckard og Rachael, skal Rachael til at inkassere den for film noir-genren klassiske lussing for at dæmpe hendes hysteriske adfærd. Her genkalder man sig Bogarts skarpe replik: "The only thing a dame understands is a slap in the face (...)", og vi ved fra de ikoniske opstillinger med Paul Muni i instruktøren Howard Hawks *Scarface* (1932) og James Cagney i instruktøren William Wellmans *Public Enemy* (1931), at hun fortjener det set i hans perspektiv, at hans psykiske profil er af den slagkraftige slags, og at han derfor vil gennemføre sit forhavede. Vores genrekonventionelle forventninger brydes dog, idet Deckard vender den truende løftede hånd til et karategn.



Figur 3. Paul Muni i i Howard Hawks *Scarface* (1932). (Hirsch 1983)



Figur 4. James Cagney i William Wellmans *Public Enemy* (1931). (Hirsch 1983)

Et lignende brud finder man på lydsporet. Med til tegningen af Deckard som en arketypisk film noir-detectiv hører brugen af *voice over*. En funktion hvor en jeg-fortæller på lydsiden hjælper os til at holde rede på plottet. I *Blade Runner* har vi også denne arketypiske dobbelte tidsstruktur, idet stemmen ræsonnerer i kynisk hårdkogt stil over de passerede begivenheder, mens jeg'et fortsætter handlingen. Men Deckards *voice over* hjælper os ikke, den fremstår som en stil uden funktion. Litteraterne Carsten Thau og Peter Kirkegaard (1995) beskriver *voice over*-funktionens tomgang som en henvisning til, at Deckards ensomhed ikke står som et tegn på hans integritet, men snarere på hans manglende vitalitet:

[Det er som] en rolle af indsigtsfuldhed, der dementeres af begivenhederne. (...) Der er *stil* tilbage (...). (Thau og Kirkegaard 1995: 103)

Idet Deckards og Rachael's ikoniske kendetegn og de deraf følgende narrative og tematiske konventioner undergraves, sker

der et sammenbrud i den genrestruktur, der konstituerer betydning, hvilket med Jamesons ord efterlader beskueren med "en bunke usammenhængende fragmenter". Fra cyborgens perspektiv er dette dog ikke alene negativt, idet der med denne opløsning af filmens genrebaserede forståelsesramme opstår en bevidstgørelse omkring grænser som midlertidige konstruktioner.

Betydning og fortælling gennem det teknisk rekonfigurerede blik

I *Blade Runner* relateres erindring til synet. Det sete skaber erfaring og er dermed afsæt for menneskelig identitet – individuallt. Som nævnt har fotografier derfor stor betydning for replikanterne – de spejler en erindring, og dermed en fortid – en historie. Semiotikeren Roland Barthes peger på, at den fotografiske referent netop udmærker sig ved:

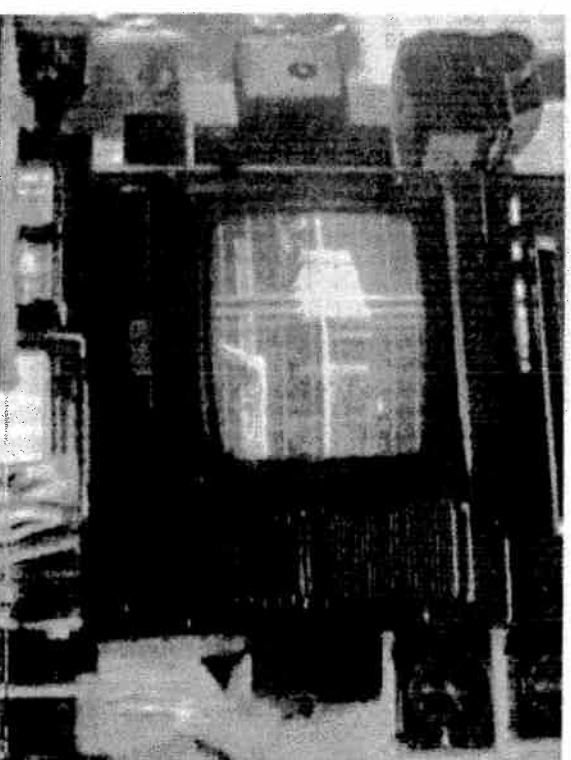
...[at] jeg aldrig kan nægte at *tingen har været der*, når jeg står foran et fotografi. Der er her en overlejring af virkelighed og fortid. (...) det kan lyve om tingenes mening, da det af naturen er *tendentløst*, men aldrig om dens eksistens. (Barthes 1996: 94,105)

Fotografiet er det absolut særegne, det suverænt Tilfældige, matte og på en måde dumme (...) det Reale i dets utrættelige udtryk. (Barthes 1996: 12)

Netop det "absolut særegne" er en bevidnelse, en registrering af den faktiske virkelighed fanget i et øjeblik (se fx Marder 1991: 96). Der synes derfor at være en kobling mellem fotografi og dokumentationseffekt, hvilket også fremgår af, at fotografiet som mekanisk sandhedsvidne og særegent kategoriseringsredskab blev den industrielle epokes fremmeste sandhedskilde. I vore dage ændrer fotografiets form sig fra at være analog til at være digital. Det digitaliserede billede er i modsætning til det analoge fotografi opløst i sine enkeltdele (pixels), og samles først

i det teknisk rekonfigurerede blik, hvorved billedets sandhedsværdi relativiseres eller blot teknificeres.

Deckards detektiviske projekt sættes i gang gennem en teknisk rekonfigurering af replikanten Leons fotografi. Deckard indsætter fotografiet i en Espermaskine (Extra Sensorial Perception), der kan omskabe et todimensionalt fotografi til et tredimensionalt rum, hvorefter han går på opdagelse i fotografiet. På Espermaskinens elektroniske skærm ser vi et fotografi, hvorpå der er et rum med et spejl i baggrunden. Igennem et nærmest 'kirurgisk' indgreb i fotografiet zoomer Deckard ind i rummet og fokuserer på et slangeskæl mage til et skæl, han tidligere har fundet, og som han har ladet analysere i et elektronmikroskop. Slangeskællet viser sig at indeholde et serienummer, der foruden at pege på skællets kunstighed, bringer Deckard til skaberen af skællet, som optræder med mikroskopbriller. Det er derfor den tekniske rekonfigurering af et fotografi, der fører Deckard på en detektivisk rejse mod replikanten Zhoras tilholdssted.



Figur 5. *Blade Runner*: Esper-maskinen (Extra Sensorial Perception). © Warner Bros.

Selvom detektiven Deckard er et *private eye* i et teknisk rekonfigureret blik, søger han ikke blot sporet af en kvinde, men gennem spejlet i fotografiets baggrund i lige så høj grad sig selv. Deckard lider i mangel af subjekt af den samme mangel på fortid, som dem han jager, hvilket ekspliciteres i en fotosamling af gamle gulnede sort/hvid fotografier, som han er meget knyttet til. Hvis det skal forestille familiebilleder, er de så gamle, at de ikke kan relatere til personer, Deckard selv har kendt. At han alligevel har dem stående fremme i lejligheden, skaber en parallel til replikanternes forhold til fotografier, nemlig et desperat forsøg på at skabe sig en historisk forankring (Marder 1991:101).

I løbet af filmen gennemlever Deckard en erkendelsesproces omkring paralleliteten mellem replikanter og ham selv. Denne proces igangsættes ved fascinationen af Rachael, som han i begyndelsen konsekvent kalder for en "it". "How can it not know what it is". Det ændres over tilbagetrækningen af Zhora, hvor han er knust over at have myrdet en kvinde "(...) shooting a woman in the back", til den endelige spejling mellem antagonisten, Roy og ham selv, protagonisten, hvor erkendelsen fuldbyrdes, og den endelige mission tager form.

Deckard og Roy Batty

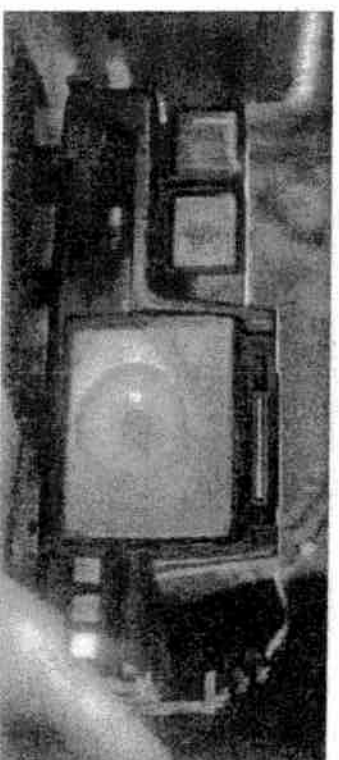
Synet og ikke mindst det teknisk rekonfigurerede blik spiller altså en vigtig rolle i *Blade Runner*, hvilket også manifesteres i forholdet mellem Deckard og replikanternes anfører Roy Batty.

Deckard har som *private eye* syn for samfundets korrupsion på begge sider af loven. Han svæver mellem at være manden-på-gulvet og en del af overklassen i kraft af sin udførelse af tilbageberegningerne. Gennem sine opgaver for politiet får han ved hjælp af mekaniske hjælpemidler, så som polittsvæveblen, overblik over byen. Gennem Espermaskinens videografiske kirurgiske blik får han adgang til det usynliges fremtræden, og gennem Voigt/Kampff-løgndektoren får han mulighed for at udpege replikanter. Detektoren måler på pupillens størrelse, mens for-søgspersonen stilles en række spørgsmål. Pointen med maskinen

er, at man på pupillens udvidelse eller sammentrækning kan påvise en forskellig følelsesmæssig sensitivitet mellem henholdsvis replikant og menneske. Alle Deckards teknologiske synsmaskiner er direkte forbundet til en forskelssetten med destruktion for øje – en forskelssetten som den selv samme teknologiske udvikling synes at gøre stadig vanskeligere.



Figur 6. Blade Runner: Deckard ved Voigt/Kampff-maskinen



Figur 7. Blade Runner: Udsnit af Voigt/Kampff-maskinen – kontrolapparatet måler de følelsesmæssige reaktioner på udvidelsen af forsøgspersonens iris. © Warner Bros.

Roy Batty er den selvbestaltede leder af replikantgruppen. Han siger til den genetiske øje-designer: "You people wouldn't believe what I have seen with your eyes". Hans syn er ikke bare gennemskuede, men også gennemborende, idet han også kan se gennem vægge. Hans alvidende syn præsenteres indirekte ved filmens start, hvor det dystopiske bylandskab under grandios symfonisk ledsagelse spiller sig i et øje – et øje man kunne have formodet var Deckards eller Tyrells, men som ved ved sin utrolig klare blå irisfarve viser sig kun at kunne tilhøre Roy.

Koncernlederen og hoveddesigneren, Tyrell, beskriver selv Roy som den fortabte søn, og Roy kvitterer med et klassisk fademord ved at trykke Tyrells øjne ind. Med denne detronisering af sin skaber overtager Roy overblikket og initiativet til at videreføre Tyrells livsprojekt, men i en ganske anden retning. Projektet foldes ud i det endelige opgør mellem Roy og Deckard i et artdanket lejlighedskompleks.

Mødet har karakter af en tvekamp, hvor Deckard fuldstrændig har mistet initiativet, og hvor Roy bogstaveligt talt præparerer ham løbende. Gennem hele jagten, der udspringer sig som kattens leg med musen, udstiller Roy Deckards manglende menneskelighed: "Aren't you the good man. Come on Deckard". I denne sætning ligger omvendingen af forholdet mellem helt og skurk og den retfærdighed, som domfældelsen og nedskydningen af replikanterne tidligere har hvilet på (Wood 1986: 186, 187). Dette sættes yderligere på spidsen, idet Roy, udover at beskædigede Deckards skyde-hånd, ikke krummer et hår på hans hoved og endda ender med at redde ham fra døden. Denne handling bør dog ikke misforstås som ren næstekærlighed, for Roy har et projekt med Deckard, som har været længe undervejs. Den altseende Roy kender allerede Deckards navn ved mødet, og han ved, at han selv er ved at dø. For at udskyde sin død presser han et søm gennem sin følelseløse hånd i et kristent mytologisk billede på Jesus – han må dø for et højere formål. Formålet kundgøres indirekte gennem asiatiske ledemotiver. Den asiatiske øjengenetiker har et tegn stående på sin øjenbeholder, som henviser til et ønske om, at øjnenes ejere figurativt

må kunne se ind i evigheden (Kolb 1991: 160). Dette visuelle tegn spiller sammen med lydsiden, hvor den orientalske musik, som har været momentvis til stede i filmen, kulminerer under det endelige møde mellem Roy og Deckard. Her får vi brudstykker af det japanske digt "Ogi no Mato" (Den sammenfoldede vifte som mål) afspillet gentagne gange fra en kæmpemæssig Zeppeliner. Digtet handler om to ligeværdige klaners tragiske destruktion af hinanden. I en pause i kampen sættes en lille vifte på forstrævnen af den ene klans båd, og den anden klan opfordres til at ramme den med et skud. Den umulige opgave løses, og begge klaners generaler står og beundrer skønheden i viftens lufttur og dens endeligt i bølgerne.⁶ Filmanalytikeren William B. Kolb ser det underliggende tema som et billede på naturens orden, hvor storhed må afløses af fald.¹⁰ Men digtet kan også læses i et andet perspektiv, hvor håbet om at kunne se ind i evigheden kryttes sammen med cyborgens etymologiske afsæt – kybernetikken – og dermed også en fortolkning, der går ud over Haraways cyborgperspektiv. Hvor hun tager udgangspunkt i verden som et materielt semiotisk netværk, der udlægges som heterogent i kraft af et analytisk perspektiv, så indebræver en kybernetisk fortolkningsramme et evolutionært perspektiv.

I kybernetikken betragter man, som tidligere fremhævet, mennesket og maskinen som kommunikerende organismer, der er kompatible med hinanden. Denne tanke kryttes af kybernetikkens fader matematikeren Norbert Wiener sammen med entropibegrebet, forstået som en bevægelse fra det mindst sandsynlige (orden) mod det mest sandsynlige (uorden) – fra organisation og differentiering i retning mod kaos og uensartethed. Denne entropiens retningsbestemthed fremgår af termodynamikkens anden hovedsætning, at ethvert lukket system må gå mod sin opløsning.¹¹ Wiener fremhæver dog muligheden for, at systemer, der ikke er lukkede, gennem interaktion med andre systemer kan udskyde entropien; det kræver imidlertid en strengt struktureret udveksling. Det vil sige, at der i universet er mulighed for, at små systemer i udveksling med hinanden kan bevæge sig i retning af større orden, for eksempel i form af men-

neske og teknologi i struktureret samspil, og dermed skabe en mulighed for at se ind i 'evigheden'.

I dette perspektiv kan menneskets fald ses som muligheden for en ny storheds komme. Deckard har langt om længe indset, at kærligheden til livet må være større end kampen mellem de to klaner. De må udveksle med hinanden i retning af en større orden. Ved sin død og ved at forære Deckard livet overdrager Roy den sidste del af erkendelsen om livets værd til Deckard – hvilket underbygges af ikoniseringen af Roy med en hvid due som symbolet på Jesus med Helligånden.¹²



Figur 8. Blade Runner: Roy Batty med hvid due som symboler på Jesus med Helligånden. © Warner Bros.

Deckard bliver nu formidler mellem to niveauer – det uddøende menneskelige og det spirende kunstigt skabte biogenetiske liv. I kraft af den endelige erkendelse af projektets storhed arbejder han herfra på at redde Rachael ud af dystopien, væk fra den entropiske undergang.

I dette perspektiv bliver scenen op til mordet på Tyrell og tvekampen mellem Roy og Deckard en nøglescene for publikums forståelse af, hvordan Roy ser Deckards rolle i en større sammenhæng. Replikanterne Roy og Pris møder op hos genetikerne Sebastian, der har produceret dele af dem. Stolt som en fader prøver han at overtale replikanten Pris til at vise, hvad hun, som NEXUS 6-model kan. Men han stoppes af Røys udbrud: "We're not computers, Sebastian. We're physical", hvorefter Pris tilføjer: "I think, Sebastian, therefore I am". Med dette citat indtages Descartes' definition af det menneskelige. Ubevidst kommer Pris herved til at pege på dobbeltheden mellem replikant og menneske, men også på Descartes' historiske position. Udtalt på amerikansk lyder Deckard og Descartes næsten ens, hvilket ikke er tilfældigt. Descartes er mediator i overgangen fra den kristne til den mekaniske verdensforståelse, mens Deckard er mediatoren i overgangen fra den mekaniske verdensorden til den kunstigt skabte biogenetiske.

Deckard vil dø i menneskets aldringsproces, og det vil Rachael muligvis også. Men det ligger inden for hendes intelligens' muligheder at genoptage den biogenetiske skabelse i en strammere orden under den entropiske trussel. Den mulighed er lagt åben efter at Roy som optakt til lenlæstelsen af Tyrell, overlegenligt slår ham i skak – en manifestation af replikantens intelligensmæssige og kropslige overlegenhed. Den eksperimentelle Rachael er mere fuldendt end Roy. Barndommen er indkapslet i Rachael's implanterede erindringer – og hun bærer en ny civilisations barndom i sig: Rachael er identisk med en maskine og det ideale menneske. I det kunstigt skabte biogenetiske menneske er der ingen principiel forskel mellem det teknisk kunstige og det naturlige, men det tekniske optimerer det naturlige til et nyt trin på den evolutionære stige. Rachael tager altså ikke blot

cyborgens negative identitet på sig og forsøger at skabe mening i lyset af de sammenstyrtende hierarkier i Haraways forstand, men rejser sig over ruinerne.

R-revolution

Blade Runner stiller altså ikke illusionssløsheden til skue på baggrund af en traumatiseret postmoderne fremtidsvision, men præsenterer snarere en ambivalens, der bliver hele filmens momentum. En ambivalens, der udspringer af en teknologisk innovation, som på den ene side efterlader en midlertidig orientingsløshed med mulighed for nye ordner, men som på den anden side åbner op for en stadig tættere sammensmeltning mellem menneske og teknologi og dermed også for en radikal redefinering af, hvad der konstituerer et menneske. Det handler derfor ikke alene om, at vi ændrer os fysisk, men også om, at vi i kraft af sammensmeltningen ændrer vores selv- og omverdensforståelse. Haraways bud på konsekvensen af den teknologiske udvikling er cyborgeren som rebelsk, utopisk og uden uskyld. Hendes begreb udspringer af en feministisk aktivisme og akademisk radikalisme, der sætter den politiske dimension i højsædet i opgøret mod 'forstenede' hierarkier. I *Blade Runner* manifesteres dette opgør både på et Harawaysk niveau, men også med en forkærlighed for en mere imponant evolutionær dimension i en menneskelig stræben efter almægtighed, alvidenhed og efter i nærvær at blive ét med verden. Dette anti-diskriminerende perspektiv på den ene side og eksistentialistisk svimlende perspektiv på den anden sættes effektivt i spil i *Blade Runner* gennem det teknisk rekonfigurerede blik og en kredsens om det rekonfigurerede liv.

Noter

1. Fx Elul (1954), som fyldte meget i 60'erne. Eller 70'erne og 80'ernes franske postmoderne filosoffer Jean Baudrillard (1990) og Jean-François Lyotard (1988).
2. Hos Haraway er denne grænseopløsning i høj grad fokuseret på et opgør med diskriminering i forhold til køn, klasse og race.
3. Hvilket vil sige at man efter delingen af de menneskelige celler lod dem vokse i en næringsopløsning indtil et vist punkt, hvorefter man afbrød forsøget.
4. En sag som Donna Haraway bl.a. har beskæftiget sig med i bogen: *Moder Witness@ Second Millennium. FemaleMan@_Meets_ChronoMoose™* fra 1997. Patentet har, foruden almindelig furor, affødt søgsmål om hvorvidt man kan patentere liv. Se fx artiklen "Trial ends in confusion" fra internettidsskriftet *Chemistry & Industry News*: <http://ci.mmmd.ng/9523/952304.html>
5. Der skal gøres opmærksom på, at Jameson i en tidligere artikel har forholdt sig specifikt til "Blade Runner", se Jameson (1983).
6. Hvilket vil sige at fx androider også regnes for at være cyborger.
7. Begrebet udfoldes af Jean Baudrillard i *Simulations* (1983).
8. Efter Hirsch (1981) og Schatz (1981).
9. Myten er genfortalt i Kolb 1991: 176, note 108.
10. Ibid.
11. I et lukket system vokser entropien (uordenen). Uordenen i lukkede systemer kan ikke aftage, men kun vokse. Det er en irreversibel proces. Så længe systemet er lukket, kan vi ikke gå tilbage. Noget uopretteligt, nemlig orden, går tabt, når vi transformerer energi eller stof fra en form til en anden eller blot flytter dem fra et sted til et andet.
12. Det religiøse niveau, der ikke analyseres her, fungerer hovedsageligt som en manifestation af dimensionen af Roys projekt, nemlig intet mindre end menneskets videreførelse.

Litteraturliste

- Barthes, Roland (1996): *Det lyse kammer*. København: Politisk revy.
- Baudrillard, Jean (1983): *Simulations*. New York: Semiotext.
- Baudrillard, Jean (1990): *La Transparence du mal: essai sur les phénomènes ex-
tremes*. Paris: Galilée.
- Bertrand, Ute (1994): "Der endgültig entesselte Prometheus" i Rudolf Drux
(red.): *Die Geschöpfe des Prometheus – Der künstliche Mensch von der
Antike bis zur Gegenwart*. Bielefeld: Kerber: 123-133.
- Bruno, Giulliana (1990): "Ramble City: Postmodernism and Blade Runner"
i A. Kuhn (red.): *Alien Zone: Cultural Theory and Contemporary Science
Fiction Cinema*. Verso: 183-195.
- Clynes, Manfred E. og N.S. Kline (1995): "Cyborgs and space" i Chris H.
Gray m.fl. (red.): *The Cyborg Handbook*. New York: Routledge: 29-35.
- Doll, Susan og Greg Fuller (1986): "Blade Runner and Genre: Film-Noir and
Science Fiction" i *Literature-Film Quarterly*, 14.2: 89-100.
- Ellul, Jacques (1954): *La Technique ou l'enjeu du siècle*. Paris: Librairie Armand
Collin.
- Haraway, Donna (1991): "A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and
Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century" i *Simians, Cyborgs
and Women*. London: Free Association Books: 149-181.
- Haraway, Donna (1997): *Modest_Witness@Second_Millennium. FemaleMan
©_Meets_OncoMouse™*. London: Routledge.
- Hirsch, Foster (1983): *Film Noir – the Dark Side of the Screen*. N.Y.: Da Capo
Press.
- Jameson, Fredric (1985): "Postmodernismen og den sene kapitalismes kul-
turelle logik" i Lise Bask Jensen m.fl. (red.): *Kultur og Klasse* nr. 51. 13.
årg. Nr. 3. København: Medusa: 82-102.
- Jameson, Fredric (1983): "Postmodernism and Consumer Society" i Hal Fo-
ster (red.): *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*. Seattle: Bay
Press: 111-125.
- Kolb, William B. (1991): "Blade Runner Film Notes" i Judith B. Kerman
(red.): *Retrofitting Blade Runner*. Ohio: Bowling Green State University
Press: 154-177.
- Lykke, N. (m.fl.) (2000): "Cyborgs, Coyotes and Dogs: A Kinship of Femi-
nist Figurations. Interview med Donna Haraway" i *Kvinder, Køn og
Forskning* nr. 2: 6-15.
- Lyotard, Jean-François (1988): *Linhumanit : causeries sur le temps*. Paris: Galilée.
- Marder, Elissa (1991): "Blade Runner's Moving Still" i *Camera Obscura*, 27:
88-107.
- Netartikler: *Chemistry & Industry* News: "Trial ends in confusion".
<http://cl.mond.org/9523/952304.html>
- Schatz, Thomas (1981): *Hollywood Genre*. Philadelphia: Temple University
Press.
- Thau, Carsten og Peter Kirkegaard (1995): "More human than human" i
Eva Jørbolt (red.) *Ind i filmen*. København: Medusa: 91-119.
- Wiener, Norbert (1948): *Cybernetics: or Control and Communication in the Ani-
mal and the Machine*. New York, Cambridge: The MIT Press.
- Wood, Robin (1986): *Hollywood from Vietnam to Reagan*. N.Y.: Columbia
University Press.