

Prema ikonologiji posthumanosti. Od romantizma do *Blade Runnera* 2049

UVOD

Pojam *posthumanog* mogli bismo povezati s pojmom postmodernog, no možemo li modernitet povezati s humanim? Odgovore na ova pitanja potražiti ćemo kod nekoliko autora koji će nam poslužiti kao teorijska osnova u ovome istraživanju.¹ Žarko Paić u knjizi *Posthumano stanje. Kraj čovjeka i mogućnosti druge povijesti*, objavljenoj 2011. godine, piše o posthumanom stanju u kontekstu praznine i tijela suvremene umjetnosti; Rosi Braidotti u knjizi *The Posthuman* iz 2013. bavi se politikom, feminizmom i postkolonijalizmom kako bi ukazala na novi subjektivitet i afirmativne perspektive posthumanizma, dok Donna Haraway u seminalnom djelu iz 1985. godine (*Haraway*, 1999) u okviru socio-feminizma daje priliku također afirmativno pojmljenom kiborgu. U našem istraživanju fenomena posthumanosti krenut ćemo od filma *Blade Runner 2049* i uputiti se unatrag prema povijesnom romantizmu i zatim ponovo prema našem vremenu, preko moderniteta do suvremene umjetnosti. Kao simbolički element čovjekova odnosa prema prirodi, a time i samome sebi, te kao svojevrsnu metonimiju posthumanosti u ovom istraživanju koristit ćemo reprezentaciju stabla, odnosno prirode. Namjera je da u kontekstu prvenstveno umjetničkih reprezentacija rasvijetlimo fenomen imaginacije za koji držimo da može biti ključnim u raspravi o posthumanom stanju u suvremenosti i skorog budućnosti.

Na početku ovoga teksta utvrdit ćemo pretpostavke za hipotezu da se u raspravi o odnosu tehnologije i posthumanog stanja te umjetnosti i stvarnosti, radi prvenstveno o problematiziranju pozicije ove potonje. Pritom ćemo se osloniti na uvide Timothyja Shanahana iz njegovog članka „We’re all looking for something real“ (*Shanahan*, 2014). Autor ovdje postavlja dva pitanja: što je stvarnost i što čini „autentično ljudsko biće“? Ova

pitanja, tvrdi on, stoje u temelju obaju *Istrebljivača*, iz 1982. (*Blade Runner*) i 2017. (*Blade Runner 2049*). Scene koje se u njima bave prisjećanjima i stanjima uma uspostavljaju problem odnosa spram stvarnosti, a „problematika autentično ljudskog prevladava u obama filmovima“, tvrdi Shanahan.

Upravo taj odnos spram stvarnosti nužno je analizirati podjednako iz pozicije suvremenosti, kao i onih elemenata u prošlosti koje razumijevamo kao snažno usmjerene prema redefiniranju ljudskih stanja. Pojam *imaginacije* u razdoblju romantizma i neposredno nakon njega problematizirat ćemo kroz slikarstvo Caspara Davida Friedricha i crteže Adolfa Waldingera. Potom, u istoj tradiciji, posredovanoj i na ambivalentan način osporenoj u modernitetu kakav zapažamo u grafikama Tomislava Krizmana i scenografskim radovima Hermanna Warma za film *Kabinet doktora Caligarija* (*Das Cabinet des Dr. Caligari*, 1920), prema rekonstrukcijama iz 1960-ih godina, kao i u scenografskim radovima Waltera Reimanna za isti film. Budući da čovjekov odnos spram stvarnosti ovdje promatramo preko reprezentacije stabla, u predloženom lancu moguće rekonstrukcije tog odnosa nužno je bilo uvrstiti i dramski tekst Samuela Becketta *U očekivanju Godota*, napisan 1952.

Pokušat ćemo, dakle, slijedeći motiv stabla, rekonstruirati svjetonazorske i kulturne odrednice različitih razdoblja, umjetničkih žanrova i medija pitanjem o odnosu spram stvarnosti i humanosti kao svojevrsne „ikonologije posthumanosti“. Nastojat ćemo odgovoriti na pitanje je li taj odnos moguć u svojoj dvojnosti u tolikoj mjeri da je istovremeno vjerojatan i emotivni odnos spram „kopirane“ jedinke (što je prisutno i u prvom i u drugom *Blade Runneru*), premda je ta jedinka možda „samo“ stroj, proizvod tehnološkog izuma ljudske civilizacije koja tradicionalno počiva isključivo na biološkim bićima, a ne tehnički proizvedenim replikantima. I je li stablo, primjerice, iz Beckettova dramskog teksta, moguće kontekstualizirati unutar kulturoloških odrednica modernizma u kojemu je ljudsko biće odsutno, a ne prisutno u životnome ciklusu te da je jedino što je preostalo nakon čovjeka – upravo golo stablo?

¹ Zahvaljujem berlinske Deutsche Kinemathek – Museum für Film und Fernsehen na arhivskoj građi, osobito gospođi Anett Sawall i Anke Hahn.

1. ROSI BRAIDOTTI I ŽARKO PAIĆ – EKSPERIMENTALNI SUBJEKTIVITET I TEHNOSFERA

Filozofkinja i teoretičarka feminizma Rosi Braidotti u knjizi *The Posthuman* nudi svoje viđenje ovog problema u okviru „afirmativne“ posthumane pozicije, u temelju koje je kritičko promišljanje, što počiva na poststrukturalističkom anti-humanizmu epistemoloških i političkih odrednica (Braidotti, 2013: 38), odnosno na teorijama novog, anti-nacionalnog, feminističkog i postkolonijalnim teorijama određenog nomadskog subjektiviteta. Prije no što preciznije odredimo poziciju „kritičkog posthumanizma“ Rosi Braidotti, navedimo neke temeljne teze koja sama autorica nudi u spomenutoj knjizi:

Posthumanizam je povijesni trenutak koji obilježava kraj suprotnosti između humanizma i anti-humanizma i predstavlja drugačiji diskurzivni okvir, tražeći nove afirmativne alternative. Početna točka za mene je anti-humanistička smrt Žene/Muškarca koja označava pad nekih fundamentalnih premisa prosvjetiteljstva, naime progres čovječanstva samoregulatornim i teleološkim korištenjem razuma i sekularnom racionalnošću stremi perfekcioniranom „Čovjeku“. Posthumanistička perspektiva počiva na pretpostavci povijesnog pada humanizma, ali kreće i dalje prema istraživanju alternativa, bez ulaska u retoriku krize čovjeka. Umjesto toga, angažirana je prema alternativnim načinima konceptualiziranja humanog subjekta. (37)

Braidotti, dakle, ovdje raspravlja o krizi humanizma, što znači ponavljanje modernoga humanističkog subjekta kao onoga „drugog“ u doba postmodernizma, zatim o emancipacijskim pokretima postmoderniteta – o pokretu za ženska prava, o antirasizmu i antikolonijalizmu, antinuklearnom pokretu i očuvanju okoliša.

Usprkos tomu što tvrdi da „roboti postaju sve samostalniji, a pojava kompjuterski vođenih strojeva suočenih s etičkim odlukama prelazi iz znanstvene fantastike u stvarni svijet“ (44), Braidotti tvrdi da nije vrijeme za nostalgичnu potragu za ljudskom prošlošću, nego za progresivno nastojanje, eksperimentiranje s „novim formama subjektiviteta“ (45). Potom, struktura suvremenih tehnologija normativno je neutralna, one nisu ispunjene intrinzičnom humanom supstancom; konačno, zagovornici kapitalizma napreduju u prisvajanju „kreativnog potencijala posthumanog, više nego neki dobro namjerni i progresivni neo-humanistički oponenti tog sustava“ (45). Ovo određenje spram „morala stroja“ bit će važno za našu poziciju analize odnosa identiteta i autentičnosti bića na primjeru filma *Blade Runner 2049*, jer stav koji Braidotti elaborira na primjeru zalaganja za subjektivitet uspostavlja poziciju spram stvarnosti: ako strojevi nisu ispunjeni ljudskom supstancom, onda nije moguće pretpostaviti da se u stroju javlja ljudska komponenta, a i u

prvom i u drugom *Blade Runneru* upravo to sugerira se kao mogućnost.

Za autoricu je vrlo važna feministička pozicija, ali i ona politička. Stoga nije neobično da se zadržava na postkolonijalnoj teoriji i izdvaja Edwarda Saída i njegovo najistaknutije djelo *Orientalism* iz 1970-ih godina (Saíd, 1999), kada je riječ o činjenici da „razum i barbarizam nisu kontradiktorni, niti su to prosvjetiteljstvo i horor“ (46). Ona to naglašava tvrdnjom da ne bismo smjeli zaći ni u „moralni nihilizam“ ni u „kulturalni relativizam“, nego u „radikalnu kritiku pojave humanizma i njegove veze i s demokratskim kriticizmom i sa sekularizmom“ (46). Bliska joj je i teorija okoliša koja počiva na povezivanju ljudskih bića i ne-ljudi, „zemaljskih“ drugih; to je pak rezultat odbijanja usređšenog individualizma i stvara „kombiniranje interesa bića s dobrobiti proširene zajednice“, temeljene na vezama s okolišem (48).

No, valja se osvrnuti na autoričin „kritički posthumani subjekt“ unutar „eko-filozofije umnoženih pripadnosti“, odnosno relacijski subjekt, djelatan unatoč razlikama, odnosno, različit i unutar sebe. Riječ je o pomaku od „cjelovitog“ (*unitary*) prema „nomadskom subjektivitetu“, suprotno „visokom humanizmu“ i individualizmu, nastojeći, međutim, spriječiti relativizam i nihilizam (49). Ovakav pristup znači vezu između kritičkog posthumanizma i pomaka s onu stranu antropocentrizma; to ujedno znači proširivanje pojave *Života* prema ne-ljudskome, što rezultira pozicijom „hibridnog nomadizma“, odnosno pozicijom već navedenog „povezivanja“ u smislu „zajednice među subjektima ljudi i ne-ljudi“ (50). Valja izdvojiti autoričino razumijevanje „autentičnosti“ kao suprotstavljanja otuđenju, nastalom kao loša posljedica ispunjenja potencijala ljudi u okviru socijalnog humanizma (prisutnog kod europske ljevice od 18. stoljeća), a kojega odbija marksističko-lenjinistički „proleterski humanizam“, odnosno „revolucionarni humanizam“ (17), što je u okviru komunizma imalo za posljedicu „okrutan“ nastavak. Autorica opravdava pojavu komunističkog humanizma pojavom fašizma u Europi (17–18). Upravo će *autentičnost* biti važna za uspostavljanje kriterija posthumanog stanja u primjerima koje smo odabrali za ovo istraživanje.

Kako bi razjasnio sintagmu „posthumano stanje“ na području suvremene umjetnosti, hrvatski filozof Žarko Paić koristi pojam „tehnosfere“. To je, piše ovaj autor, interakcija znanosti i umjetnosti, to je istodobno forma suvremene umjetnosti i dekonstrukcija njezine forme-kao-tehnosfere, a koja nam se nudi u onoj vrsti života kakav nam je preostao nakon teoretičara poput Marxa i Nietzschea s jedne strane ili Ortege y Gassetta s druge. Faze dehumanizacije, što ih Paić navodi iz y Gassetinog teksta, daju do znanja da se umjetnost udaljila od ljudskog, a time od svega živog, čime postaje samo igrom, čak ništavilom, nosiocem ironije, apstrakcije, lišena svake transcendencije (Paić, 2011: 74).

Jedan od paradoksa što ih ovaj autor analizira predstavljen je razmišljanjem o vezi svijeta umjetnosti i svijeta života: ta veza počinje s umjetnošću avangarde, ali se u suvremenoj umjetnosti pretvara iz fascinacije zbiljom u proizvodnju estetski određene konstrukcije svijeta (isto). To ima odgovarajuću mjeru u svijetu života: cijeli svijet mora biti razumijevan kao istovremeno događaj života i umjetničkog djela; posljedica je da, uz takvo razumijevanje i kraja čovjeka i njegova odnosa spram suvremene umjetnosti, umjetnost postaje, uz život sam, proizvodnjom umjetne inteligencije. Umjetnost se, dakle, bavi stvaranjem „aure posthumanih tijela“ (isto). Sam će Paić u dijelu teksta u kojemu se bavi „inventivnim“ sudjelovanjem umjetnosti u stvaranju „aure posthumanih tijela“, zaključiti da se takav pogled na život kreće prema besmrtnosti tijela, kada ne postoje više ni subjekti ni objekti, već proces njihove uzajamnosti. Film koji vizualizira takvo razmišljanje jest *Zločini budućnosti* (*Crimes of the Future*) Davida Cronenberga iz 2022. godine, u kojem umjetnički par performer stvara djela koja se sastoje od unutartjelesnog uzgajanja novih, dotad nepostojećih ljudskih organa. Fascinacija glavnih likova novim i nepoznatim u sferi umjetnosti pretvara se unutar filmske fikcije u odumiranje stvarnosti u paradoksu kreacije novoga biološkog tijela.

Kao medij kojim je tehnosfera prvenstveno posredovana Paić prepoznaje upravo medij filma. Pritom on govori o „neprikazivosti“ događaja rata, o simboličkome ostatku „umjetničke zbilje“, primjere u filmu *Apokalipsa danas* (*Apocalypse Now*) Francis Forda Coppola iz 1979. (67). Ono što preostaje u suvremenoj umjetnosti, rasprostranjenoj po muzejima i galerijama, urbanim prostorima kao mjestima praznine, piše također Paić, jest neka vrst nihilizma (76) unutar kojega ništa čudovišno više nije strano ljudskome. U okviru moderne umjetnosti, to je institucija *novoga*, aktualizacija trenutnoga (kao što nas uostalom i Baudelaire krajem 19. stoljeća podsjeća svojim *prolaznim* i *vječnim*), o čijem se porijeklu više ne vodi rasprava, jer više ne postoji materijalnost koja bi tom porijeklu bila u temelju (75–76).

2. DONNA HARAWAY – SOCIJALNI FEMINIZAM, *BLADE RUNNER* I KIBORG

Jesmo li se ikada upitali zašto su se likovi „replikanata“ u *Istrebljivaču* (1982) Ridleya Scotta tako zvali? Jesu li načinjeni iz DNK prethodno postojećih ljudskih supstanci? Kako bismo se približili odgovoru, nužno je kontekstualizirati pitanje unutar teorije kiborga u eseju „A Cyborg Manifesto“ Donne Haraway iz 1980-ih godina. Povezujući pojmove kao što su mikroelektronika i simulakrum, suvereno inkorporirajući postmoderne teoriju simu-

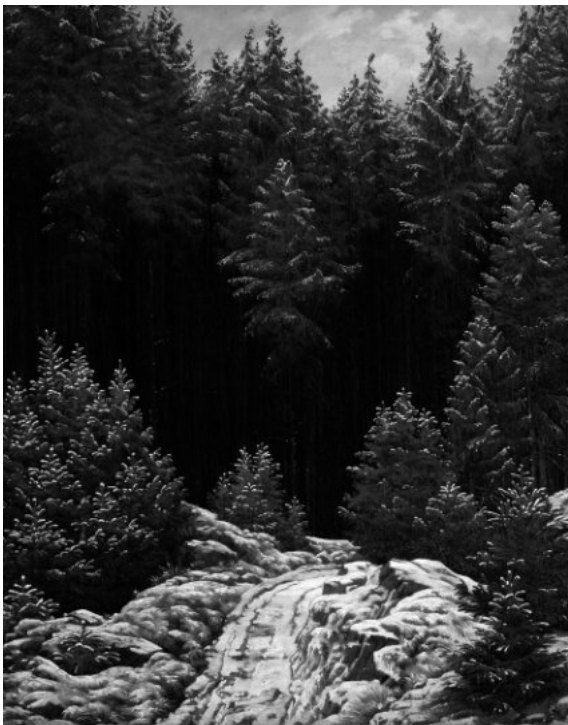
lakra u teoriju komunikacijskih i bio-tehnoloških sustava, Haraway (2016: 36) ustanovljuje kako su zamučene razlike „između stroja i organizma“, a s druge strane, na djelu su procesi „produkcije i reprodukcije svakodnevice te simboličke produkcije i reprodukcije kulture i imaginacije“, koji pomoću slika brišu granice između „baze i superstrukture“ (isto). Zalažući se za drugačije razumijevanje pojma „kiborga“ u radikalnom poimanju „socijalnog feminizma“ (i odgovarajuće marksističke komponente), Haraway uspostavlja onaj bitni odnos u novome svijetu „modernih država, multinacionalnih korporacija“, kao temeljno određen komunikacijskim znanostima i biologijom (35). Taj novi odnos biopolitike, tehnologije i znanosti, naglašava Haraway, počivajući na elektroničkom sustavu, daje prednost „biotičkim komponentama, odnosno, specijalnim vrstama informacijsko-procesnih pomagala“ (35). Već 1985. godine, a prije nego što je *Istrebljivač* stekao kulturni status, Haraway teorijski određuje kontekst za ovaj i sljedeći film. Možda nije na odmet skrenuti pozornost da se i ona bavila bitnom temom iz ovih dvaju filmova: rađanjem i kontrolom rađanja. Osim što podsjeća da seksualna reproduktivnost znači samo jednu od mogućih strategija rađanja te da „prirodni objekti kao što su organizmi i obitelji“ nisu više mjera za „ideologiju seksualne reprodukcije“ (30), kontrola rađanja bit će instrumentom „jezika kontrole populacije“, ali i individualnog odlučivanja (31–32) kao dijela nekoga lokaliziranog arhitektonskog sustava koji slobodu ljudskog bića provlači kroz mrežu statistike i procjenu prepreka (32).

U svakom slučaju, u prvome filmu iz 1982. zadržavamo se na priči o otkrivanju „replikanata“ kojima je trajanje ograničeno na četiri godine, a služili su kao radna snaga na drugim planetima. Međutim, ono što njihov konstruktor nije imao na umu jest evolucija svijesti za koju su oni postali sposobni tijekom njihova kratkog života – da, naime, postignu jedinstvenu ljudsku sposobnost mišljenja, prisjećanja i razumijevanja. Vođa skupine pobunjenih replikanata, Roy Batty (glumi ga Rutger Hauer) svom „umirovitelju“ Ricku Deckardu, istrebljivaču (glumi ga Harrison Ford), spašava život neposredno prije nego što sam nestaje s ovog svijeta i time mu omogućava nastavak ljubavne veze s replikanticom Rachel. Drugi *Blade Runner* temelji se upravo na implicitnoj vezi Deckarda i Rachel – ljudskog bića i tehničke kreacije. Drugim riječima, tehnološki napredak u svrhu služenja ljudskome rodu, čemu je korporacija Tyrell u prvome filmu težila, nije imao za rezultat (samo) podčinjavanje čovjeka naprednoj tehnologiji, nego dvojbu, kao što je u drugom nastavku postalo razvidno, o tome što je stvarno, a što nije.

Jedna od ključnih scena *Blade Runnera 2049* je ona u kojoj K (Ryan Gosling), istrebljivač (*blade runner*) i istovremeno replikant, otkrije da se zakopani ispod beživotnog stabla nalaze ostaci žene koja



Sl. 1: Prizor iz filma *Blade Runner 2049* (2017), režija: Denis Villeneuve. Kadar prikazuje Ryana Goslinga kao K/*Blade Runnera* pored mrtvog stabla koje skriva njegov potencijalni ljudski identitet (*screenshot računalnog zaslona, fair use*)



Sl. 2: Caspar David Friedrich, *Rani snijeg*, c. 1828.; ulje na platnu; 43,8 x 34, 5 cm; vlasnik: Hamburger Kunsthalle; kat. br. 31; izvor: Nina Amstutz (2020), *Caspar David Friedrich. Nature and the Self*; New Haven i London: Yale University Press, str. 60, *fair use*.



Sl. 3: Adolf Waldinger, *Dva gola drveta*; crtež olovkom na papiru; 451 x 352 mm; bez signature, kat. br. 19; izvor: Oto Švajcer, Adolf Waldinger (1843-1904) (1982); Galerija likovnih umjetnosti, Osijek i Institut za povijest umjetnosti Centra za povijesne znanosti Sveučilišta u Zagrebu, str. 71., *fair use*.

je preminula nakon poroda. Nešto kasnije, na istom imanju s ikoničkim mrtvim stablom nalazi fotografiju koja mu otkriva da je riječ o replikantici koja je rodila ljudsko (na kraju saznajemo, Rachelino i Deckardovo) dijete, misleći pritom kako je to dijete on sam. Saznaje, međutim, da je dijete bilo ženskog roda i nakon toga je shrvan dvostrukom spoznajom: da on nije ljudsko biće i da zato ne može biti plod „čuda stvaranja“ novoga biološkog života iz spoja replikantice i ljudskog bića. U *Blade Runneru 2049* ovaj spoznajni postupak ima i svoju paralelnu narativizaciju: tragajući za svojom mogućom ljudskom esencijom, K se zaljubljuje u Joy, lik proizveden uređajem za kreiranje virtualne stvarnosti. Kako je zaljubljenost obostrana, Joy preko prostitutke ljudskog roda Mariette (Timothy Shanahan navodi kako je i prostitutka replikant) poprima fizičko obličje i na taj način kroz tijelo Mariette vodi ljubav s K-om.

U obama slučajevima razvidno je da u okviru ovoga filmskog narativa nije toliko bitno imaginiranje napretka u domeni tehnologije, koliko strah od toga da čovjekova replika, stroj i kiborg u isto vrijeme, razvije i potpuno ljudske osobine, kao što su emocije, sjećanje i, konačno, razum. Mrtvo stablo je mjesto gdje K otkriva mogućnost autentične ljudske kreacije, ali i hibridne tehnno-humane kreacije; golo stablo jedno je od rijetkih preostalih nakon posljednje zemaljske katastrofe, stoga je ono alegorijom granice između života i smrti, stvarnog i imaginarnog te ga ovdje tumačimo kao ikoničko ishodište svakog govora o posthumanom stanju i odnosu spram tehnologije (Slika 1).

Emocija ljubavi prevladala je tehnološki napredak a, s druge strane, omogućavanje posljednjoj generaciji replikanata da imaju doživotno trajanje (za razliku od prvog filma, gdje je ono ograničeno na svega nekoliko godina) znači još veću mogućnost kontrole. Ne zaboravimo, K je (potencijalno humano) biće iz mogućeg spoja replikantice Rachel i Deckarda, ali biva svakodnevno testiran funkcionira li na odgovarajući, neutralan, mehanički način kako se ne bi dogodilo spajanje dvaju svjetova, a pogotovo nakon njegova otkrića da je humani život moguće stvoriti spojem replikanta i ljudskog bića. Dakle, ukoliko postoje, sva tako proizvedena stvorenja moraju biti kažnjena ako pokušaju pobjeći iz svojeg statusa i „postati“ ljudskim bićima. Dok je jedna krajnost prevladavanje najljudskijeg svojstva, pored razuma, emocije i ljubavi, druga je krajnost uništavanje; jer K, baš poput Deckarda u prvom filmu, ima zadatak uništiti odbjegle replikante najnovije generacije. Znači, kako je Shanahan istakao, istinska svijest replikanta K-a o tome da su mu sjećanja implantirana ne isključuje istinsku emociju ljubavi prema virtualnoj prijateljici Joy (Shanahan, 2014: 15). Sjećanja se nisu izmijenila, ali njihovo značenje jest: ona nisu niti temeljem obuhvaćanja ukupne stvarnosti nekog bića. Ona stoga ne uka-

zuju na to što tko treba biti, niti što tko treba činiti (16).

Sljedeća tema što ju Shanahan uspostavlja uspoređujući oba filma jest pitanje ljudskosti. Jer dok se u prvome filmu radi o tome da je potpuno opravdano iskorištavati replikante, unatoč tomu (ili upravo zato) što su oni načinjeni da potpuno nalikuju ljudima, u drugom se filmu radi o repliciranju „čuda“ kreacije života, ne samo mogućnosti da čovjek stvori vlastitu savršenu repliku, nego i da stroj stvori pravog čovjeka. Shanahan zaključuje kako preostaje pitanje što je to što ljudska bića onda razlikuje od bio-tehnoloških stvorenja, s obzirom na to da se fizički uopće međusobno ne razlikuju? Eldon Tyrell (glumi ga Jared Leto), nasljednik korporacije iz prvog filma, tvrdi kako su njegovi replikanti „ljudskiji od ljudi“, istovremeno bešćutno otkrivajući način na koji se prema njima odnosi (najprije iz zračnog jastuka „porodi“ replicirano žensko biće i potom ga bez imalo samilosti ubije). Dok je u prvom filmu bilo važno dokazati empatiju, uživljajnost, suosjećanje, ukratko – emociju, u drugom je važniji problem autentičnoga ljudskog stvaranja i postojanja (21).

Humanost je podjednako pod utjecajem prirode, kulture i tehnologije, no u doba posthumanosti tehnologija preuzima prvenstvo. Vizualizacije stabla kao indikatora posthumanog stanja možemo protumačiti i kao metaforu spoznaje o poremećenoj ravnoteži života, odnosno, kao znak posthumanizma u ime drugačijeg određenja subjektiviteta, kako ga vidi Rosi Braidotti, te kao nestajanje razlika između čovjeka i stroja, kako to tumači Donna Haraway. U *Blade Runneru 2049* stablo je istovremeno ostatak nekadašnjeg života i mrtva stvar, simbol kraja jedne civilizacije i mogući početak druge. U nastavku teksta nastojat ćemo pokazati da je stablo dugovječnom metaforom u umjetničkom uspostavljanju problema našeg odnosa spram stvarnosti i problema autentičnosti ljudskog bića. Prije toga, prezentirat ćemo taj problem iz perspektive razlike između imaginacije i intuicije.

3. LUDGER SCHWARTE – IMAGINACIJA I INTUICIJA

Osobina bliska problemu autentično ljudskog i odnosa prema stvarnosti jest djelatnost *imaginacije*. Pišući o imaginaciji, njemački filozof i teoretičar slike Ludger Schwarte od nje razlikuje „intuiciju“, koja nešto što uopće ne postoji u našem iskustvu, kao poznati predmet ili situacija, pretvara u iskustvo:

Intuicija omogućuje iskustvo prethodno nevidenog (*des Unvorhersehbaren*) i opažanje različitih kvaliteta – podjednako kao i egzistenciju tek pojavljenog (*des Erscheinenden*). Tako možemo vidjeti nešto što uopće ne postoji i stvoriti situaciju u kojoj to vidimo. (Schwarte, 2006: 103)

Do ovakvog uvida autor nas vodi svojom definicijom imaginarnog: s jedne strane to je „kognitivna sposobnost“, dakle „duhovna sposobnost subjekta“ (92), stoga uključena u područje psihologije, odnosno kognitivnih znanosti.

Imaginacija, međutim, jest i socijalna djelatnost; ne radi se samo o proizvodnji znanja. Autor pritom postavlja sljedeća pitanja: „Gdje se imaginacija uopće nalazi? Gdje je relevantna?“ S jedne strane, sposobnost da se vidi slike, „kulturalno je i povijesno promjenjiva, ne samo stoga što ovisi od predmeta i načina vizualiziranja, nego što, „poput jezika, mora biti naučena“ (92–93). S druge strane, imaginacija se pojavljuje svugdje gdje se pojavljuju ljudi, gdje se strukturiraju i uzajamno povezuju „djelatnosti, prostori i vrijeme“ (93). Dakle, imaginacija nam je potrebna jer preuzimamo „socijalnu ulogu ili prepoznajemo nekoga kao posjednika funkcije“ (93). Primjerice, na proces imaginacije nailazimo, piše autor, uvijek tamo gdje se ponašamo uzajamno pristojno i s poštovanjem, u prometu, u „životnom dijalogu“.

No, što znači *vidjeti sliku*? Ovisi o prostoru, primjerice, u kojemu je postavljena; prepoznajemo „izvjesnost i značenje“, svojstva koja nastaju prilikom promatranja „oblikovanja“ površine slike i „dijagramskih struktura“ koje slika preuzima. Zanimljivijim nam se, međutim, čini prepoznavanje važnosti „ritma“, „ponavljanja“ ili „pokreta“ što čine sliku, koji se redom nameću našim osjetilima dok promatramo sliku.

Čim pogled promatrača dotakne oblikovani materijal, koji čini površinu slike, i slijedi trag pokreta na površini, tada preuzima programirani pogled i vidi sliku. Slika je tako viđena kao tijelo. (95)

Činjenica da je dijelom procesa viđenja slike i „praznina“ samo potkrepljuje njegove kasnije u tekstu uvedene pojmove „ispunjenja“ i „intuicije“, kojima se pretpostavlja da nije bilo nečega što je nadopunjeno nečim novim, nekim novim iskustvom. Stoga, da bi se „naslikanu sliku“ (*Gemälde*) moglo vidjeti kao sliku (*Bild*) „potrebno je tjelesno djelovanje promatrača i aktiviranje intersubjektivnih koordinata (...) na razini kulturalnih standarda viđenja, koji uključuju i ikonologiju“ (96).

Njemački filozof naposljetku zaključuje da se

imaginacija bavi simbolima u kolektivnom činu opažanja, pritom ih transkribira i prilagođava nekoj danoj situaciji [dok] intuicija predstavlja promjenu, postupak kojega nije bilo moguće predvidjeti. Imaginacija se nalazi tamo gdje odražavamo naša uzajamna opažanja i gdje se odnosimo na imaginarne prostore, vremena i događaje. (103)

Za nas će u nastavku biti ključna njegova konstatacija kako intuicija, za razliku od imaginacije, nije konstrukcija, nego „negativni doživljaj uvjeta egzistencije“, jer ona čini prekid, prazninu, otvor u

teksturi opažanja – i utoliko tamo gdje nema praznine nema niti zamišljanja. Ali da bi moglo uopće biti praznine, moramo najprije uočiti procesualnost odnosa spram nekog predmeta ili pojave. Tamo gdje prethodno nije postojalo ništa, nikakva predodžba, tamo se sada stvaraju uvjeti koji potiču promišljanje o autentično ljudskom.

4. CASPAR DAVID FRIEDRICH – PREMA ROMANTIČARSKOJ IKONOLOGIJI POSTHUMANIZMA

Za umjetnost romantizma općenito karakteristično je upravo promišljanje autentično ljudskog, relacije spram stvarnosti te odnosa imaginacije i intuicije. Pokazat ćemo da je na ovaj način moguće interpretirati i slikarstvo krajolika njemačkog slikara Caspara Davida Friedricha. Ako je riječ o tzv. „fizionomiji“ slikarstva ovog umjetnika, onda je to svakako u vezi s pogledom promatrača „u unutarnju djelatnost njihova vlastitog uma i tijela“, tvrdi njemačka povjesničarka umjetnosti Nina Amstutz (2020: 54). Na primjeru slike *Der Watzmann (Gorje Watzmann, 1824–1825)*, autorica naglašava kako slika nije

ekspresivno antropomorfnu, ali romantičarski mistični način čitanja površina potiče na pitanja kako su promatrači trebali interpretirati njegove slike planina ili neki drugi aspekt prirode. (Ibid.)

Friedrichovi suvremenici, naglašava ona, u prirodnim znanostima tražili su „stratifikaciju Zemlje kako bi konceptualizirali nutarnju strukturu uma“. Potom dolazi do zaključka da „atmosfera mozga polazi od strukture Zemlje“; tu paralelu između prirode i čovjeka predložila je i na primjeru berlinskog *Autoportreta* (1810), kada je umjetnik fizičkim osobinama lica usmjerio „promatrača u srž svojeg bivanja i obznanio da je tema autoportreta samo umjetnikov um, organ misli i senzacija na izvoru nagnuća krajoliku“ (54–55). Friedrichov projekt autoportreta nastavljen je u slikama krajolika pomoću kojih je transspustancijalizaciju ljudskog, umnog i transcendentnog tražio u prirodi.

Ispod svijeta pojavnosti, romantičari su tražili esencijalnu cjelinu sebe i prirode, kako bi pažljivim i osjetljivim promatranjem izvanjska forma prirode mogla čak otkriti njih same u tijelu koje se odražava okrenuto iznutra prema van. (55)

Zanimljivo je to što Nina Amstutz analizira pejzaž i s obzirom na Friedrichovo nastojanje da „antropomorfizira“ krajolik do te mjere da iz njega isključuje i dotad prisutnu ljudsku figuru. To čini na primjerima slike *Der Chasseur im Walde (Lovac u šumi, 1813–1814)* i *Früher Schnee (Rani snijeg, cca. 1828, Slika 2)* jer su one „formalno i konceptualno povezane“. U ranijoj, vojnik se zaustavlja

na zimskom putu što vodi u šumu; u *Ranom snijegu* radi se o sličnom prizoru, ali bez figure okrenute leđima. No, ono što ostaje u toj drugoj slici jest put koji je izrazito naglašen i jasno oblikovan. Autorica pita kome služi ovaj put. Empatija u prvom slučaju, u *Lovcu u šumi*, postoji jer ne hodamo šumom mi sami. No u drugoj slici radi se o „metamorfiziranju“ ljudske figure u krajolik: „antropomorfna stabla, grmlje, stijene i drugi prirodni motivi stoje tu u ime ljudskog tijela, odražavajući svoju prethodnu poziciju i oblik“ (Wood, u Amstutz, 2020: 61). Ona to objašnjava time što „konceptcija dinamike između sebstva i svijeta“ od 1820-ih nadalje, kao pomak prema „nezavisnom krajoliku“ (isto), nije stvorena kako bi se provelo inscenaciju za „tekstualni narativ ili alegoriju, ili da bi služilo dekorativnom, topografskom ili drugoj pomoćnoj funkciji unutar šire slikovne sheme“.

Ono *imaginarno* je, dakle, dokazano, jer je prepušteno promatraču da vidi umjetnikovim ili svojim očima, pretvarajući se u sam objekt u kojega gleda, dakle, reprezentacijski je uvučen u sliku. S obzirom na to da se radi o imaginaciji na mjestu umjetnika, tome mora prethoditi intuicija kako je vidi Schwarte, na mjestu gdje nije bilo ničega, gdje je bila praznina, a ovdje se radi o praznoj stazi koja vodi u šumu, valja nam zamisliti smisao, značenje, putovati doslovno u područje spoznaje i mišljenja.

Ovdje se radi o borovoj šumi, no bi li ta šuma mogla značiti i razradu odnosa spram autentičnosti ljudskog bića i odnosa spram stvarnosti, dvaju problema koje je uz filmove *Istrebljivač* i *Blade Runner 2049* povezao Timothy Shanahan? „Uputa za upotrebu slike“ – tako bismo mogli nazvati ovaj put u transcendenciju za promatrača, što sugerira postojanje autentično ljudskog. No, što je s odnosom spram stvarnosti? Šuma doista postoji, no je li to neka stvarna šuma ili izmišljena kako bi se realizirala „prirodna tijela, utjelovljenje prirode“ (57), kako Amstutz naziva svoje poglavlje u kojemu se bavi umnim-ljudskim u prirodnome-zemaljskome? Ukratko, što je ovdje posthumano? Prisjetimo se definicije posthumanog stanja: to je i povijesni trenutak, dakle, suvremenost, a ne razdoblje romantizma, dakle, prva polovina 19. stoljeća; nadalje, tada još nema teorije posthumanizma pa se suprotnost između humanizma i anti-humanizma ne razrješava u posthumanizmu; no, osim „povijesnog pada humanizma“, postoji i istraživanje alternativa, „bez tonjenja u retoriku krize čovjeka“. „Nasuprot tomu, radi se na mogućnostima alternativnih načina konceptualiziranja humanog subjekta“ (Braidotti, 2016: 37). U slici *Rani snijeg* staza kao da je isklesana u stijeni i zavojito zalazi u šumu sa stablima u skladu s vertikalno izduljenim platnom; u središtu je mračno, svijetli put zalazi u mračnu šumu; nema izvjesnosti, moguć je samo strah od nepoznatog. Stabla su samo malo dotaknuta snijegom, na stijeni ga i nema, dakle, veliku tamninu u

obliku slova W oblikuju stabla s bjelinama na vršcima grana i to osvjetljavanje slike daje malo nade da u mračnome sloju slike nije sve tako mračno.

Mogli bismo to zaranjanje u tamnost nazvati „alternativnim načinima konceptualiziranja humanog subjekta“, gdje posthumanizam pruža i izlaz iz nedokučivog, mračnog, nehumanog – jer je riječ o nepoznatom, prijetećem, skrivenom. Moramo sami ući kako bismo spoznali što je unutra, što je tamo kuda vodi put, jer put ne prestaje, on sugerira nastavak. Nema sjene, samo mrak ili svjetlo. Šuma je odrezana granicama platna, što nas navodi na zamišljanje njezina beskrajnog protezanja, pa time i na beskraj mišljenja, a svjetlo i tama sugeriraju neku vrst dijalektičke igre pogleda i uma. Stablo je, drugim riječima, znak za posthumano, ako pomaže staviti u odnos svijetlo i tamno i ako artikulira tu granicu tako da promatrača uvijek zadržava između jednog i drugog.

Književni teoretičar Marijan Bobinac piše o tipovima likova u to doba pa, među ostalima, navodi i mitološki lik Ahašvera, Židova koji je na „beskonačnom putovanju“:

Vječni nemir, njegova temeljna značajka, lako se može povezati s jednom od bitnih intencija romantizma, težnjom za beskonačnom progresijom, za savršenstvom, za prekoračenjem svih granica, težnjom u kojoj se očituje i nelagoda modernog čovjeka prema samome sebi i onome što je dostigao. (Bobinac, 2012: 263)

Ako u nestanku lika s platna te njegovu utjelovljenju u antropomorfizaciji stabala, stijena i cijele šume, vidimo da čovjeka više nema, onda znači da je taj lik već zašao unutra, da luta, ali ga ne vidimo. Drugim riječima, lutanje je u slučaju slike *Rani snijeg* način da se skrene pozornost na mišljenje koje proizlazi iz prosvjetiteljske uloge umjetnika i znanstvenika, ali im se zapravo suprotstavlja i demonstrativno upućuje na mrak koji skriva nepoznato. U tom smislu posthumano stanje postoji već u Friedrichovim slikama s prikazima krajolika u kojima njemački slikar antropomorfizaciju vidi kao daljnju konceptualizaciju ljudskog subjekta, kako bi to napisala Braidotti.

Sloboda koju sve više osvaja lik K-a u *Blade Runneru 2049* i „mrtvo stablo“ ovdje su analogni osvajanju prostora slobode romantičarskog putnikaznatizeljnika i pobunjenika. Pobuna, međutim, kod Friedricha postoji na visoko konceptualnom nivou pretvaranja samoga promatrača u putnika koji istražuje – slika je zapravo promatrač, slika je nijekanje izvjesnosti, ona je sama put za onoga tko istražuje nepoznato.

5. ADOLF WALDINGER – POSTROMANTIČARSKA VIZUALIZACIJE POSTHUMANIZMA

Ako pomnije promotrimo crtež olovkom *Dva gola drveta* Adolfa Waldingera (Slika 3), vjerojatno s početka 1870-ih godina, otkrivamo da je ovaj na prvi pogled detaljistički crtež zapravo „pokrenut“ u svojoj izvedbi i ne predstavlja tek reprezentaciju motiva, nego studiju „dvaju golih stabala s dramatično vijugavim granjem i korovom“, kako se navodi u kataloškoj jedinici. Adolf Waldinger pripadao je osječkoj Risarskoj školi jer je učio od Huga Hötendorfa od 1855. do 1861. godine. No, za nas je bitnije ono što je povjesničar umjetnosti Oto Švajcer naveo, naime da je Waldinger u početku bio romantičarskog nadahnuća, a da je zatim prešao na objektivističko umijeće crtanja (Švajcer, 1982: 10). Navodi također da je jedan od njegovih učitelja, Joseph Selleny, putom oko svijeta (od 1857. do 1859. godine) stekao tada pomodan interes za geologiju, a na što je utjecao Alexander von Humboldt „svojim pogledima na prirodu“ (24):

Selleny shvaća pejzaž kao površinu Zemlje, u figuraciji brda i planinskih formacija, u modifikaciji nastaloj utjecajem vegetabilnog svijeta na Zemljinoj kori. U svojim skicama pejzaža naglašava i koncentrira svoj interes na geološku vegetabilnu strukturu pejzaža. Waldinger prihvaća takvo gledanje, ali ga u prvoj fazi još pothranjuje svojim romantičarstvom. (24)

U jednom od crteža s početka 1870-ih, *Šumskoj pustoši*,

glavni su predmet zanimanja gromade kamenja i one su stavljene u prvi plan opservacije. Ali, premda su te gromade podvrgnute oštroj lupi gledanja, koja prati i fiksira sve detalje, posebno u strukturnom pogledu i u pogledu geoloških formi koje su dane gotovo kristalino, tim listom vlada romantičarski koncept: to je opustošeni pejzaž, kao poslije teške oluje sve je iskrenuto iz svojih ležajnih pozicija, a između gromada kamenja zjape tamne školje nekih podzemnih šupljina i mračnih prostora, čije postojanje, doseg i svrha ostaju nerazjašnjeni, pomalo tajnoviti (24).

Nešto slično mogli bismo ustvrditi i za studijski list našeg primjera, crtež *Dva gola drveta*, koji Švajcer smješta u razdoblje nakon povratka iz Beča. Kako tvrdi, Waldingera tada zanimaju „botanička“, a ne „crtačka“ svojstva motiva:

on prati rast stabla, njegovu arhitekturu, osobito u dijelovima gdje se počinju raščlanjivati u grane, a grane opet dalje u grančice. Neumoran je i točan u praćenju grana, njihovih tokova i njihova oblikovanja. (26)

Švajcer naglašava da se u tom, kao i u brojnim sličnim crtežima, prvenstveno pojedinačnih motiva iz prirode, radi o nekoj vrsti studija, „pejzažnim fragmentima“, a posebno ga zanima „ogoljelo drve-

će“ – „njihova stanja u zimi ili u kasnoj jeseni“ (26). Dva su stabla na crtežu u kojemu je riječ, *Dva gola drveta*, jedno pored drugoga, kao da izrastaju iz zajedničkog korijenja. No, ono što inače ne vidimo, a to je korijenje, čini se da je premješteno u zonu vidljivog, i to tako da se golo granje, zavojito i lomljeno, pokrenuto u svojem kretanju od stabla u prostor, međusobno prepliće, tako da je teško razdvojiti ih prema pripadnosti pojedinačnim stablima. Dakle, dva su stabla poput jednoga i poput praznine o kojoj je bilo riječi kod Friedricha (Amstutz, 2020); daje se promatraču na volju da se bavi rekonstruiranjem odgovarajuće pripadnosti, odnosno da se, kao u rebusu, bavi odgonetanjem.

Kao što je sam Waldinger zadao sebi da izvede zagonetku, tako daje promatraču zadatak da se bavi razmišljanjem i pritom razvija imaginaciju. Gdje bi mogla postojati tako povezana dva stabla? U imaginaciji. Premda Švajcer tu skupinu crteža uspoređuje u preciznosti izvedbe s „fotografskom lećom“ (25–26), on ostaje u zoni igre imaginacijom i pretvara preciznost izvedbe u preciznost imaginiranog prostora. Naravno, promatrač se suočava s reprezentacijom, motiv je nedvosmislen, ali taj pripremni susret znači tek intuiciju, iz koje potom slijedi imaginacija (da se poslužimo terminologijom Ludgera Schwartea). Prosvjetiteljstvo, koje je i sam Oto Švajcer spomenuo kad je pisao o utjecaju Alexandera von Humboldta, imalo je utjecaja, ali ima ga i romantičarski zanos i um koji se zapleće, odgoneta, naslućuje, kreće se od jedne točke, ali ne stiže do one koja bi joj logički slijedila. Dakle, u ime uma bježi od uma u prostor koji tek valja osvojiti spoznajom, a stabla, spojena granjem u jedno, samo su alegorijom tog stanja uznemirenosti i neizvjesnosti. Ako postoji humani korijen, istraživanje detalja i objektivnost izvedbe, postoji i otpor humanom u posthumanom – dovođenjem u pitanje autentično ljudskog i preispitivanjem odnosa spram stvarnosti. Ako je pitanje humanog ovdje pitanje istraživanja botanike, pa tako i pojedinačnih stabala, onda se posthumano očituje u interesu za ogoljelost, za identitet stabla bez lišća, bez života koji stablu ono daje, dakle za samu liniju, za umrtvljenost grana i svedenost na ornament. U tom smislu ljudsko postoji istovremeno kao postljudsko, a ipak još uvijek načinjeno od strane „pravog“ umjetnika. Rekli bismo da je Waldinger romantičar u ovim studijama, pruža promatraču izbor i uputu za kretanje pogleda i zamišljanja što bi to kretanje moglo značiti.

Treba primijetiti kako je i Nina Amstutz u svojoj monografiji o Friedrichu u poglavlju „Anatomija prirode“ istaknula umjetnikov interes za zimsko stabla, izdvojena ispred neutralne pozadine. Umjetnikov interes kretao se oko granja, kako bi analizirao uzorke na koje skreće pozornost promatraču. Romantičari su koristili simbole, poput alegorije, istražujući moguće reprezentacije stabala i golog

granja; ono je uvijek odražavalo zanimanje umjetnika za antropomorfizaciju, za sličnost ljudskoga s prirodnim. Mikrokozmos, kako ga naziva Amstutz (94), predstavlja ljudsko tijelo, „minijaturu analognu cijelom kozmosu“ (isto). Na primjeru *Stabla hrasta u snijegu* iz 1829. ova autorica ukazuje i na detaljizam u izvedbi, kao i na porijeklo crteža u skiciranju izvan studija, a što je popularizirano tek u drugoj polovini 19. stoljeća, dakle, u vrijeme kada slične crteže izvodi Waldinger.

6. REIMANN, WARM I KRIZMAN – SECESIJSKI I EKSPRESIONISTIČKI POSTHUMANIZAM

Godine 1919. nastaju crteži kredom za scenografiju ekspresionističkog filma *Kabinet doktora Caligarija* (1920); to su crteži Hermanna Warma i Waltera Reimanna. Stilizirano stablo u prvom planu zdesna, kao dijagonalni odgovor na fragment drvene ograde dolje lijevo, jesu detalji na Reimannovoj skici za Caligarijev šator na sajmištu (Slika 4). Njemačka teoretičarka Kitty Vincke u tekstu u kojemu govori o „spašavanju izvanjske stvarnosti“ tvrdi da su, za razliku od impresionizma i naturalizma, ekspresionistički umjetnici bili protiv zajedničkog nazivnika svoje umjetnosti, u „disparatnom nagnuću k obnovi života, traženju duše i subjektivnoj koncepciji svijeta“ (Vincke, 1997: 50–51). Za tu autoricu važan je „prijeteći“ element, trokutni nacrtani otvor šatora; potom deformirane izvanjske stijenke samog šatora. Natpisi na šatoru „Velika atrakcija“, „Senzacija“, „Somnambulni čovjek“, prema Vincke, podsjećaju na Alfreda Döblina i njegovu viziju urbanog života. Autorica ističe i plakat s rukom za koji tvrdi da podsjeća na plakate kojima se u njemačkim gradovima tada, 1920. godine, najavljivalo projekcije tog filma, s rukama pruženima prema gore, uz natpise iz samog filma: „Moraš postati Caligari!“ (52). Mi ćemo se osvrnuti na stilizaciju motiva stabla (na granici platna zdesna, kao fragmenta), na motiv „ruke“, te ćemo izdvojiti motiv prekrivke šatora, kao i motiv stabla sasvim slijeva. Svi oni tek su skice, to je prijedlog scenografije, kako bi ona trebala izgledati u filmu; no, simptomatična je linearna stilizacija svih tih motiva, svedena na kratke ravne poteze i naglašavanje općenito sumračne atmosfere na crtežu. Crnilo pastela na smečkastom papiru obogaćeno je izoštranim oplošjima zelenkaste boje na samome šatoru; njih navodi i Vincke te piše o „kaotičnoj dinamici čitave skice“, „disonantnom prostoru, čije se granice izmjenjuju između predmetnoga ornamenta i traženja formalne apstrakcije“ (53).

Šezdesetih godina 20. stoljeća Hermann Warm rekonstruirao vlastite crteže za scenografiju istog filma i, zahvaljujući Filmskom muzeju u Berlinu, imamo na raspolaganju skicu za jedan dio filma koji

prikazuje krajolik kroz koji će proći Cesare noseći oteți ženski lik (Slika 5); radi se o mostu, naglašene deformiranosti i kose perspektive, izoštranih obrisa, te obrisa crno obojenih stabala slijeva i zdesna. Ta stabla morala su dodati sablasnu atmosferu već postojećoj pripovijesti o somnambulu koji ubija noću i, ovdje, otima žene. Stabla su tankih linija, prepletenih međusobno (slijeva), odnosno bez vidljivog stabla samog, tek zavojitog granja, usmjerenog prema dolje zdesna. Čitav je prizor strmo podignut prema gore i tek u iskrivljenoj perspektivi vidljivog spuštanja na suprotnoj strani; na tlu mosta su nepravilni, tamni i svijetli tragovi, ali usmjereni u istom smjeru prema gore, naglašavajući orijentaciju mosta. Stabla ničime ne stvaraju naglasak na uzdizanju. No, na crtežu je vidljiv tamni zakrivljeni okvir, kojemu odgovaraju tamni obrisi stabala, poput Friedrichove romantičarske ili Waldingerove romantičarsko-realističke izvedbe.

Ovaj uvid skreće pozornost na našu namjeru da povežemo motiv stabla Tomislava Krizmana, svestranog učenika bečke Akademije (vidi u: Maleković, 2003; Gašparović, 2003), s naslovnice kataloga prve izložbe *Proljetnog salona* 1916. (Slika 6) sa skicama stabala Warma i Reimanna iz 1919. godine. Radi se o prepletima linija, naglašanih u svojoj tamnosti; dok Krizmanovo stablo ima trnje, a gore je dekorativno ukrašeno, ovdje nema ukrasa, samo „trnje“, odnosno kratke i oštre linije u svim smjerovima, artikulirajući pozadinu. Par stabala slijeva i možda par stabala zdesna (nije vidljivo, vide se samo krošnje) ponavljaju kod Warma kompoziciju s Reimannovog crteža Caligarijevog šatora. Radi se o ambijentalizaciji prizora, o poticanju na atmosferu strave i neizvjesnosti, fantastičnog na granici s realističnim, dakle, opet – ekspresionističkim. Ekspresionizam je računao s promatračem, bez te usmjerenosti i dojma na promatrača to ne bi bio isti stil. Dakle, radi se o „smicalicama“ u svrhu postizanja sumračne atmosfere. Ne postoji veza sa stvarnošću niti pripovijest vodi logičnom kraju – naime, ne znamo da li onaj tko govori to čini u korist ludila voditelja Lječilišta ili u korist ludila zatvorenog glavnog lika. Kao što su neki teoretičari naglasili, upravo je scenografija ovog filma glavnim doprinosom ekspresionizmu u filmskoj umjetnosti (Scheunemann, 2003: 133).

Odnos spram stvarnosti jest zapravo karakteristično ekspresionistički kriterij spram uzora koji se transformira (Gordon, 1987), što znači da je Tomislav Krizman transformirao neke od motiva što ih je koristio u drugim „medijima“ (primjerice, dizajnu za porculan), tako da postoji i uzor i transformacija u jednom istom obliku stabla: dolje trnje, gore ptice i lišće. On, dakle, uvodi ono što će Hermann Warm 1970. godine reći za svoju scenografsku invenciju: „filmske slike“ trebale bi sadržavati „fantastično, grafičko oblikovanje“, a vizionarska atmosfera mora se oblikovati u pril-



Sl. 4: Walter Reimann, *Šator doktora Caligarija* (1919); pastel na smečkastom papiru; 30,4 x 38,1 cm; vl. University of Southern California, Doheny Memorial Library, Department for Special Collections, Los Angeles; izvor: Kitty Vincke, *Anstelle einer Errettung äusserer Wirklichkeit. Entwürfe von Walter Reimann für Das Cabinet des Dr. Caligari*, u: "Walter Reimann. Maler und Filmarchitekt", *Kinematograph*, br. 11/1997, str. 50., fair use.



Sl. 5: Hermann Warm, *Most*, film *Kabinet doktora Caligarija* (1919), crtež za scenografiju, rekonstrukcija, 1963; crna kreda (ugljen?), drvene bojice i kreda, na žučkastom papiru; 26,3 x 32, 7 cm; SDK_4.6_198033_F251_022, Deutsche Kinemathek. Hermann Warm Archiv

gođenom „sablasnom slikarstvu“ (Warm, 1970: 11). *Skurrl* – to je pojam koji koristi Warm – srodan je pojmu *schummrig* (sumračno), što ga za 1909. godine nastale drvoreze *Brückeovaca* koristi Magdalena M. Moeller. Sablasno, „noćna mora“, bilo je ekspresionistička osobina; i Warmov kolega Reimann inzistirao je na „ekspresionističkom“ izrazu (za dekor, kostime, glumce i režiju) (12). Ekspresionističko, kod Krizmana, dakle, donekle nesvjesno, ali prodorno kada ga shvatimo u njegovoj ambivalentnosti, postoji ovdje kao denotat onih svojstava koja bismo mogli detektirati kao posthumana, sablasna, sumračna. Podsjetimo se Schwarteeve definicije imaginacije kao djelovanja koje posjeduje nepredvidljivo, događajno, imaginarni okvir što se mijenja svakim „izvršenjem djelovanja“ unutar kolektivnog performiranja opažanja.

Zašto ovdje kolektivnog? Jer našim usporedbama trojice autora, koji svi rade na granicama konvencionalnih umjetničkih medija, uspijevamo uočiti sličan način imaginiranja: zajednički motiv koji je nosilac značenja. Ovdje je riječ ne samo o imaginaciji – kao uvijek novome reagiranju na nedostatak ili prazninu – nego i o intuiciji kao otvaranju nekog mogućeg imaginarija, koji funkcionira kao „trajanje, pokret i intenzitet“, čije pak razvijanje kao svojevrzne „organizacije“ omogućuje samo intuicija. Posve je izvjesno, naravno, da scenografi *Doktora Caligarija* nisu bili pod dojmom Krizmana, ali je kolektivno imaginiranje odgovaralo „simbolima u kolektivnom činu opažanja“. Autentično ljudsko pritom je ono isto kao i neljudsko kod Žarka Paića: neljudsko nije strano čovjeku, piše on. Transformiranje jednog oblika u drugi, kao karakteristično ekspresionistički postupak, čuva humanu supstancu u obliku iz kojeg se izvodi konačni oblik. Kod Krizmana to je oblik koji je ponovio u odnosu na jedan od drugih modela svoga dizajna. On govori u korist spoja humanog i nehumanog, dekorativnog i sumračnog.

7. SAMUEL BECKETT – SLIKA STABLA I POSTHUMANISTIČKI APSURD ČEKANJA GODOTA

U drami Samuela Becketta *U očekivanju Godota* iz 1940-ih godina, stablo nalazimo već na samom početku, među prvih par didaskalija, kada saznajemo da je „veće“, da se radi o „cesti izvan grada“ i da prizor uključuje „stablo“ (Beckett, 1981: 7). Kasnije, u dijelu Prvog čina, od ukupno dva, saznajemo da je to mjesto na kojemu su se dvojica likova, Estragon i Vladimir, dogovorili da će se naći s Godotom; mjesto je „ispred drveta“, kaže Vladimir, a didaskalija ispisuje „Gledaju stablo“ (11); nastavljaju, nakon što shvaćaju da nisu u stanju krenuti, jer su se s nekim dogovorili i moraju čekati, pri čemu nisu sigurni u ništa što spominju, pa tako ni u izvjesnost

da su se dogovorili upravo na tom mjestu. Izvjesno je iz tog dijaloga, u kojemu se bave stablom kraj kojega su se trebali naći s Godotom, trećim, ali nepostojećim likom, da se radi o „vrbi“, bez lišća.

Vladimir: Kao da je vrba.

Estragon: Gdje joj je lišće?

Vladimir: Mora da se posušila.

Estragon: Odžalila je svoje tužna vrba.

Estragon: Nije li to zapravo drveće?

Vladimir: Grm.

Estragon: Drveće.

Vladimir: To je – (*prekine se.*) Što hoćeš time reći? Da smo na krivom mjestu?

(Isto, 12)

U vezi s „drvetom“ na ovom je mjestu neizvjesnost o tome jesu li se dogovorili s Godotom na tom mjestu, jesu li tu bili i jučer, hoće li morati tu biti i sutra i prekosutra. Slijedi još jedno mjesto gdje je implicitno uključena funkcija stabla: oni ne znaju što da rade pa im pada na pamet da se objese.

Već je na tom mjestu razvidna metodologija pisca da se sve dovodi u pitanje, da se svemu daje važnost, odnosno, da se sve banalizira. Stablo, međutim, dobiva na važnosti, jer se kraj njega odvija cijela radnja. Razgovor koji iz dosade izvodi samoubojstvo kao mogućnost rješenja za dosadu ovisi o stablu kraj kojega se dosađuju ova dva lika; s obzirom na to da je ono jedino na koje se mogu referirati (osim na cipele i šešir na samom početku dramskog teksta), oni se referiraju na moguću vezu s tim stablom i prvom asocijacijom – smrću. Stablo nema lišća, ostaju samo gole grane, na koje se lako objesiti. Nakon što na scenu ulaze još dva lika, od kojih je jedan rob, a drugi njegov vlasnik (Pozzo i Lucky) i nakon što rastreseno i neuvjerljivo Vladimir i Estragon pokazuju emociju da se radi o „skandalu“ ako se tako, privezan konopcem za vrat, vuče drugi čovjek kojemu se naređuje i kojega se zlostavlja, ponavlja se referiranje na stablo: i opet u vezi s čekanjem Godota, u nedoumici bi li Godota i dalje čekali i do iduće večeri (Slika 7). Taj dijalog glasi:

Vladimir (...) (*Tišina. Estragon pažljivo gleda stablo.*) Što ćemo sada raditi?

Estragon: Čekati.

Vladimir: Da, ali dok čekamo.

Estragon: Da se objesimo?

Vladimir: To bi bar bio način da jedanput svršimo.

Estragon (*napeto*): Pri tom se svršava?

Vladimir: Sa svime što za tim slijedi. Ondje kamo to padne niču mandragore. Zato i viču kad ih čupaju. Nisi to znao?

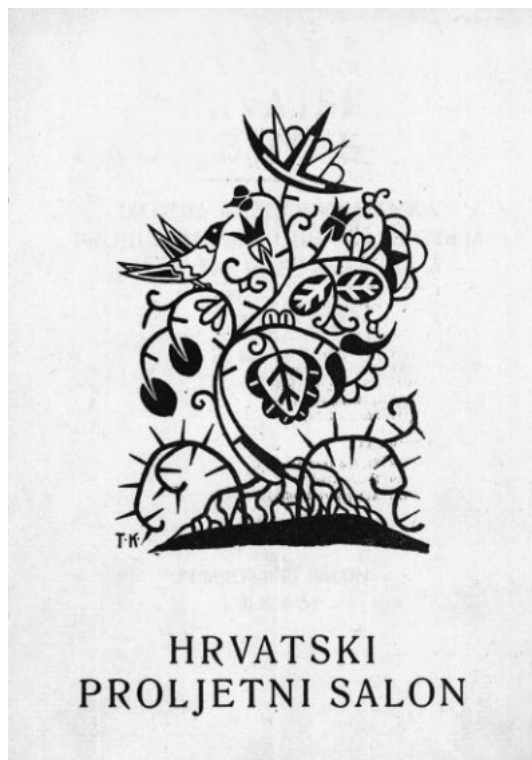
Estragon: Hajde da se odmah objesimo.

Vladimir: O granu? (*Pridu stablu i promatraju ga.*) Nemam povjerenja.

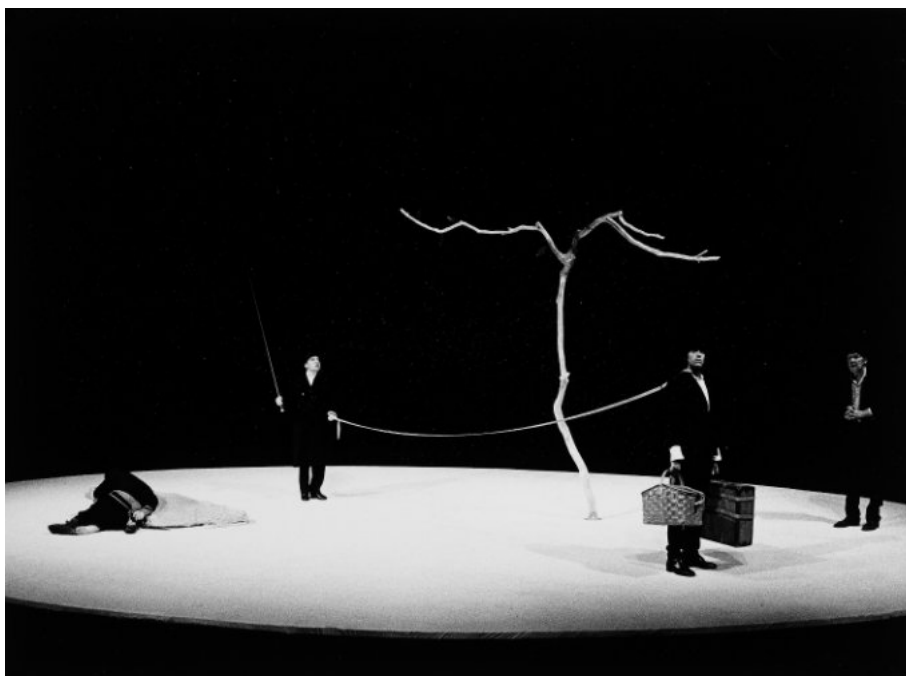
Estragon: Možemo, napokon, pokušati.

Vladimir: Pokušaj.

Estragon: Poslije tebe.



Sl. 6: Tomislav Krizman, naslovnica kataloga prve izložbe Proljetnog salona, 1916. Arhiv za likovne umjetnosti (Zagreb); inv. br. 65., virtualna zbirka kataloga izložaba Likovnog arhiva HAZU (pristup: 23. 9. 2022. <https://dizbi.hazu.hr/a/?pr=i&id=10750>), *fair use*.



Sl. 7: *Čekajući Godota*, prizor iz kazališne predstave; tekst: Samuel Beckett, režija: Otomar Krejča. Festival u Avignonu, 1978. Fotografija: Fernand Michaud. Izvor: Wikipedia (Creative Commons CC0 1.0 Universal Public Domain).

Vladimir: Ne, prvo ti.
Estragon: Zašto?
Vladimir: Ti si lakši od mene.
Estragon: Baš zato.
Vladimir: Ne razumijem.
Estragon: No hajde, promisli malo. (Beckett, 1981: 14)

Iz ovog fragmenta izvjesno je da je stablo simbolom smrti, da je ovo samo varijanta pokušaja ukidanja dosade. No, mjesto sastajanja s dvama drugim likovima, Luckyjem i Pozzom, robom i robovlasnikom, uvodi emociju sućuti u tekst s inače potpuno otuđujućim odnosima između svih likova, sada ih je četiri. U toj, sada usložnjenom komunikaciji, Vladimir kaže:

Vladimir (*odlučno i zamuckujući*): (...) S čovjekom (*pokazuje Luckyja*) ovako postupati... ja to smatram... ljudsko biće... ne... to je sramota!
Estragon (*neće da zaostane za njim*): Skandal! (*Nastavlja glodati kosti.*) (23)

Da ne bi bilo sumnje u trajnu dosadu i banaliziranje svake emocije, pa tako i ove emocije empatije, u didaskaliji uz riječ „Skandal!“ stoji: „Nastavlja glodati kosti“. Čovjek, koji je ušao s drugim čovjekom vezanim za konopac, u prisutnosti Vladimira i Estragona pojeo je komad piletine pa je kosti bacio na tlo, a nakon što je Lucky prešutno dopustio da netko drugi do kraja oglođa bačene kosti, Vladimir i Estragon glođu ostatke pojedene piletine. Gole grane, konopac za vješanje, oglodane kosti koje se i dalje glođu, sve su to elementi apsurdna, uglavnom temeljenog na jeziku, a potom na slici. Slika koja traje cijelo vrijeme jest slika stabla, golog granja, sudbonosnog mjesta na kojemu će dva lika spoznavati neke istine, istovremeno ih dovodeći u pitanje. Konopac kojega su dva glavna lika tražila imao je u rukama Pozzo, a oko vrata Lucky; konopac je, dakle, bio prisutan gotovo kao zaseban lik u radnji drame. Ali u drugoj funkciji, ne smrti, nego patnje.

Pojam „ljudskog“ ponavlja se i u fragmentu teksta najdulje replike u tekstu, nakon što Pozzo naredi Luckyju da „misli“: nastaje poruga znanstvenom diskursu zbog dijelova koji upućuju na namjeru citiranja, parafraziranja, a istovremeno potpune nepovezanosti pojmova i dijelova rečenica i bez interpunkcije (36–37). To su elementi koji upotpunjuju sliku po kojoj je ovaj tekst postao referentnim mjestom za situaciju „apsurda“, prije svega da se nešto što se događa istovremeno dovodi u pitanje – jezikom, postupcima, anti-jezikom, antipostupcima, jer se, pored postavljanja pitanja u nedogled, a postavljenom pitanju postavlja se uvijek sljedeće pitanje, postupci dovode do svojeg besmisla. Pokušaj obuvanja cipele, nagovaranja Luckyja da „misli“ tek nakon što su mu na glavu stavili šešir, čekanje nepoznatog lika, ali uz sugestiju

da upravo besmisao čekanja samo ima smisla. Kada na kraju prvog i na kraju drugog čina odluče otići, u didaskaliji piše: „Ne miču se s mjesta“.

Sve to govori u prilog „posthumanog stanja“: neljudsko ponašanje spram ljudskog bića, golo stablo kao referentna točka besmisla postojanja i bilo kakve ljudske djelatnosti, bilo govora, bilo djelovanja. Naravno, uz napomenu da se radi i o odnosu spram stvarnosti, gdje je sve moguće ukoliko je nemoguće. Sami likovi vode ambivalentan dijalog sa stvarnošću koju sami smisle i odmah je dovedu u pitanje. U pitanju o „ljudskom“ sastoji se i problem autentično ljudskog. Jesu li likovi u dramskome tekstu – ljudi? Oni su zastupnici piščeva obračuna sa stvarnošću, s autentično ljudskim, dovodeći svaku ljudskost u pitanje. Njezino trajanje je u čekanju, ponavljanju, naglašavanju, osporavanju. Imaginacija i intuicija ovdje su prepuštene čitatelju koji zamišlja sliku s golim, *mrtvim* stablom. Praznina o kojoj je bilo riječi, gotovo da ostaje i nakon intuicije i imaginacije, jer se one uzajamno potiru: tek što smo intuirali neku mentalnu sliku, ona nam se već sljedeći trenutak poništava nekom drugom. Pojam „misli“ u tekstu se ponavlja u velikom broju, a najapsurdnije je ponavljanje kad se jednom liku naređuje da „misli“ i onda on „misli“ na glas. Mišljenje kao kategorija nužno je uvijek prisutno, jer se njime preispituje svaki pojam i svaka situacija, do besmisla. Mišljenje vodi prema zamišljanju, no možda ovdje ovo prvo poništava drugo. Jedino što ostaje jest mrtvo stablo.

ZAKLJUČAK: KAKO JE POSTHUMANO STANJE POSTALO JEDINO MOGUĆE STANJE

Spoj tehnologije i znanosti ili tehnosfera, nova forma umjetnosti, *nova negacija ljudskosti*, prema Braidotti, bliska novoj vrsti subjektivnosti, našla je u ovom osvrtu početak u filmu *Blade Runner 2049*, ali se preko pojmova i odnosa spram stvarnosti i ljudske autentičnosti, za koju nam je oslonac dao Timothy Shanahan, transformirala u one oblike života i umjetnosti koji su odgovarali njezinim specifičnim oblicima u određenom vremenu. Mrtvo stablo kao metafora smrti u kazališnom prizoru iz drame *U očekivanju Godota* u simboličkom je smislu ravnopravno krajoliku bez čovjeka u *Ranom snijegu* Caspara Davida Friedricha (čija je „fizionomizija“ stabla odgovarala tada novoj imaginaciji) i *Golom drvetu* Adolfa Waldingera, koji ekvilibrira na granici romantizma i realizma. U tom smislu modernitet je ustanovio nematerijalnost i na izvjestan način početak te nematerijalnosti u umjetnosti romantizma. Neki radovi suvremene britanske umjetnice Tacite Dean (primjerice, fotografije starih stabala s intervencijom bijelim gvašem) ili suvremene hrvatske fotografkinje Sandre Vitaljić (kada stablo skriva povijesni događaj koji se zbilo na mjestu gdje su sada

šume), postoji i izvan praznine muzeja, ali gubi svoju jedinkratnost. Je li moguće da, u pokušaju očuvanja prisutnosti tijela-u-djelu, a što je usud suvremene umjetnosti, ta ista suvremena umjetnost ne ukazuje na novu kreativnost, na spas u tehnosferi, nego na dobitak što ga donosi nepredvidljivi spoj tijela i stroja? Ti spojevi prate umjetnost od samog početka, primjerice filmske umjetnosti, pa je i *Kabinet doktora Caligarija* na izvjestan način spojem čuda ljudske imaginacije te čudovišnog i neljudskog, ili pak lik čovjeka-žene-stroja iz *Metro-polisa* Fritza Langa (1927).

Ako će dvojnost između autentično ljudskog, za koju se umjetnost još uvijek bori, i tehnološko-umjetnog, koje neumitno slijedi (od post-biološke materije do elektroničkih proteza) postojati i u budućnosti te ako i dalje umjetnička djela u mediju filma, slikarstva, grafike, ilustracije i fotografije nastave reprezentirati tu temeljnu dvojnost – tada će umjetnost i u tehnosferi posjedovati emancipacijski potencijal. U vrijeme kada masovno uništenje prijete konačnim krajem civilizacije, spas je još uvijek u opreci koju nudi humanost, pa time i u ljudsko-tehnološkoj dimenziji umjetnosti. Imaginacija, „kolektivno performiranje opažaja“, odnosno intuicija kao pretpostavka kreativnog čina, kao što smo pokazali kod Ludgera Schwartea, preostaje kao još neuništena i još uvijek vitalna supstanca od koje čovjek može živjeti i na područjima znanosti i umjetnosti odvojeno, kao i u njihovu spoju. Stablo se nametnulo kao provodni motiv, kao vizualna metonimija i kao susret s imaginacijom od našeg doba do romantizma i natrag. U predstavljenim primjerima modernitet se također pokazao kao podjednako transhumano i posthumano razdoblje vizualnog imaginiranja nečega što je, kao što je Žarko Paić ustvrdio, prisutno od vremena avangarde, tj. imaginiranja onoga što je postalo stvarnim: vezom života i umjetnosti kao jedine moguće izvjesnosti.

U tom smislu, predlažemo tezu za problem koji smo postavili na početku teksta, a riječ je o odnosu prema stvarnosti. Taj je odnos, naime, višestruko ambivalentan i u jednom i u drugom *Blade Runneru* u reprezentaciji prirode, u Friedrichovom i Waldingerovom romantizmu vidimo nešto što uopće ne postoji, kao i u metafori smrti kod Becketta te u ogoljenoj tjeskobi scenografija Reimanna i Warma, odnosno crtežu stabla za 1. izložbu *Proljetnog salona* Tomislava Krizmana. Mišljenja smo da se na kraju vraćamo ideji imaginacije i intuicije što je zagovara Schwarte. Ako je posthumano stanje stvar novoga eksperimentalnog subjektiviteta (Braidotti), odnosno, nove forme umjetnosti u novim medijima – tehnosferi – onda je to zahvaljujući preostatku humanosti kojoj ono zastrašujuće nije strano. Sliku što je pred nama, kao nužan posrednik u predaji značenja, vidimo kao tijelo koje nadomješta prazninu. *Posthumano* je u tom smislu ispunjavanje

praznine što raste našim umnoženim pogledima na sliku-kao-tijelo. Jedino na taj način održivo je i ono što je autentično ljudsko.

LITERATURA

Amstutz, Nina. 2020. *Caspar David Friedrich. Nature and the Self*. New Haven i London: Yale University Press.

Beckett, Samuel. 1981. „U očekivanju Godota“, u: *Drame*. Prijevod: Alka Škiljan. Zagreb: Nakladni zavod Matice hrvatske.

Bobinac, Marijan. 2012. *Uvod u romantizam*. Zagreb: Leykam international.

Braidotti, Rosi. 2013. *The Posthuman*. Cambridge: Polity Press.

Gašparović, Miroslav. 2003. „Plenerizam – simbolizam – slikarstvo secesije“, u: *Secesija u Hrvatskoj*, katalog izložbe. Muzej za umjetnost i obrt, Zagreb, str. 115–125.

Gordon, Donald E. 1987. *Expressionism. Art and Idea*. New Haven i London: Yale University Press.

Haraway, Donna J. 2016. „A Cyborg Manifesto. Science, Technology and Socialist-feminism in the late twentieth Century“, u: *Manifestly Haraway*, vol. 37, University of Minnesota Press, str. 3–90.²

Maleković, Vladimir. 2003. „Secesija u hrvatskoj likovnoj umjetnosti“, u: *Secesija u Hrvatskoj*, katalog izložbe, 15. prosinca 2003. – 31. ožujka 2004. Muzej za umjetnost i obrt, Zagreb, str. 8–20.

Paić, Žarko. 2011. „Posthumano stanje. Drugi život i njegove stvari“, u: Žarko Paić: *Posthumano stanje. Kraj čovjeka i mogućnosti druge povijesti*. Zagreb: Litteris, str. 65–117.

Said, Edward. 1999. *Orijentalizam*. Prijevod: Biljana Romić. Zagreb: Konzor.

Scheunemann, Dietrich. 2003. „The Double, The Decor, and the Framing Device. Once more on Robert Wiene's The Cabinet of Dr. Caligari“, u: *Expressionist Film, New Perspectives*. Uredio: D. Scheunemann. Rochester i Suffolk: Camden House.

Schwarte, Ludger. 2006. „Intuition und Imagination – Wie wie sehen, wass nicht existiert“, u: *Bild und Einbildungskraft*. Uredili: Bernd Hüppauf i Christoph Wulf. München: Wilhelm Fink Verlag, str. 92–103.

Shanahan, Timothy. 2014. „We're all looking for something real“, u: *Blade Runner 2049. A Philosophical Exploration*. Uredili: Timothy Shanahan i Paul Smart. London i New York: Routledge, str. 8–26.

Švajcer, Oto. 1982. *Adolf Waldinger (1843–1904)*. Osijek i Zagreb: Galerija likovnih umjetnosti i Institut za povijest umjetnosti Centra za povijesne znanosti Sveučilišta u Zagrebu. Uredio: Predrag Gol.

² Dio teksta objavljen je i na hrvatskom: Haraway, Donna. 1999. „Kiborški manifest: znanost, tehnologija i socijalistički feminizam krajem dvadesetog stoljeća“, u: *Književna smotra*, god. 31, br. 114 (4), str. 35–43.

Vincke, Kitty. 1997. „Anstelle einer Errettung äusserer Wirklichkeit. Entwürfe von Walter Reimann für Das Cabinet des Dr. Caligari“, u: *Walter Reimann. Maler und Filmarchitekt, Kinematograph*, 11; katalog izložbe i serija izdanja Njemačkog filmskog muzeja u Frankfurtu na Maini. Uredili: Hilmar Hoffmann i Walter Schobert, str. 50–65.

Warm, Hermann. 1970. „Gegen die Caligari-Legenden“, u: *Caligari und Caligarismus*. Uredio: Walter Kaul. Berlin: Deutsche Kinemathek Berlin, str. 11–16.

FILMOGRAFIJA

Kabinet doktora Caligarija (Das Cabinet des Dr. Caligari), režija: Robert Wiene, produkcija: Decla – Bioscop AG (Erich Pommer, Rudolf Meinert), kamera: Willi Hameister, gl. uloge: Friedrich Feher, Werner Krauss, Conrad Veidt, Lil Dagover; premijera: 27. veljače 1920. u Njemačkoj.

Metropolis, režija: Fritz Lang, produkcija: Erich Pommer, scenarij: Thea von Harbou, kamera: Karl Freund, Günther Rittau, Walter Ruttmann, specijalni efekti: Eugen Schufftan, gl. uloge: Brigitte Helm, Gustav Fröhlich, Rudolf Klein-Rogge; premijera: 10. siječnja 1927.

Apokalipsa danas (Apocalypse Now), režija: Francis Ford Coppola, produkcija: Omni Zoetrope, scenarij: Francis Ford Coppola, John Milius, Michael Herr, gl. uloge: Marlon Brando, Martin Sheen, Dennis Hopper, Harrison Ford; premijera: 15. kolovoza 1979. u SAD-u.

Istrebljivač (Blade Runner), režija: Ridley Scott, produkcija: The Ladd Company, Warner Bros., scenarij: Hampton Fancher i David Peoples, gl. uloge: Harrison Ford, Rutger Hauer, Sean Young; premijera: 25. lipnja 1982. u SAD-u.

Blade Runner 2049, režija: Denis Villeneuve, produkcija: Alcon Entertainment, Sony Pictures, Warner Bros., scenarij: Hampton Fancher, Michael Green, gl. uloge: Ryan Gosling, Harrison Ford, Ana de Armas; premijera: 3. listopada 2017. u SAD-u.

Zločini budućnosti (Crimes of the Future), režija i scenarij: David Cronenberg, produkcija: Argonauts Productions, S. A., Serendipity Point Films, Davis Films, Telefilm Canada, Ingenious, Bell Media, CBD, Ekome, Natixis Coficine, gl. uloge: Viggo Mortensen, Lea Seydoux; premijera: 23. svibnja 2022. u Cannesu.

Zahvaljujem se sljedećim osobama i institucijama na suradnji: Deutsche Kinemathek. Hermann Warm Archiv (Anett Sawall); Likovnom arhivu HAZU (Jasenki Ferber Bogdan i Andreji Der-Hazarijan Vukić); Muzeju likovnih umjetnosti Osijek (Valentini Radoš).

SUMMARY

TOWARDS AN ICONOLOGY OF THE POSTHUMAN FROM ROMANTICISM TO *BLADE RUNNER 2049*

In the article we propose a specific iconology of the (post)human based on the motif of a *tree*. We question this typological determinant through different media and epochs, considering that its contextualization refers to the specificities of time and space in particular images, that is, to the inter/non/disciplinary connection of cultural paradigms from the period of romanticism to the film *Blade Runner 2049*. We propose a hypothesis that all these paradigms share the principles of imagination, alienation and striking visuality. Referring to the texts of theorists of the posthuman condition Žarko Paić, Rosa Braidotti and Donna Haraway, we argue that the space of imagination, according to the philosopher Ludger Schwarte, is the key concept for the understanding of the posthuman. The article begins with an analysis of the film *Blade Runner 2049*, which is then juxtaposed with the romantic painting of Caspar David Friedrich and, next, with a drawing by Adolf Waldinger, a Croatian artist of the transition from romanticism to realism. This is followed by the expressionist works of two “filmic painters”, who created the scenography for the film *Das Cabinet des Dr. Caligari*, Walter Reimann and Hermann Warm, and then Tomislav Krizman's conceptual design for the first *Croatian Spring Salon* catalog in 1916. Next, we point to the tree element in Samuel Beckett's play *Waiting for Godot*. In all presented works, we analyze the aspects of space and the notion of “authentically human” together with the conceptual pair of imagination/intuition. Also, we analyze the specificity and changes of cultural paradigms, that is, the aspects that would connect all the works, starting with romanticism, with concerns about the continuity of modernity and its characteristic aporias. With this, we propose a dynamic iconology able to create new ideas about the posthuman in the image.

Key words: posthuman, imagination, intuition, iconology, tree, image science, visual studies

Sve ilustracije koje su korištene prema načelu *fair use* su iz javno dostupnih izvora i njihovo publiciranje na ovom mjestu ima isključivu namjenu u svrhu edukacije i znanstvenog rada.