

Mladen Stajić*Institut za etnologiju i antropologiju
Filozofski fakultet, Univerzitet u Beogradu*

mladen.stajic@f.bg.ac.rs

Da li postoji gen za ljudski duh? Analiza osnovnih motiva i simbolike u filmu *Gataka**

Apstrakt: *Gataka* predstavlja umetnički prikaz distopijske vizije budućnosti u kojoj je genetski inženjering ljudi postao deo svakodnevice. Kroz analizu načina na koji su u ovom filmu upotrebljeni motivi diskriminacije i invalidnosti, razmatraju se šire društvene implikacije razvoja nauke na shvatanje ljudskosti u zapadnoj kulturi. U radu se raspravlja o argumentaciji ideje da modifikacija gena znači prisvajanje uloge Tvorca i traže se odgovori na pitanje šta znači biti čovek u genetski determinisanom svetu. Osvetljava se problem novih vidova diskriminacije u potencijalnom post-rasnom društvu i ispituje mogućnost dostizanja autentičnosti i slobode stvaranja sopstvenog identiteta u društvu u kome su dizajnirani ljudi norma. Konačno, predstavljene su ideje i zaključci brojnih autora koji su se bavili svetom *Gatake* i ponuđen je novi ugao posmatranja koji stavlja akcenat na religijsku simboliku u filmu, iznenađujuće zanemareni motiv u dosadašnjim analizama.

Ključne reči: antropologija filma; genetski inženjering; diskriminacija; invalidnost; autentičnost; hrišćanska simbolika

Kratka istorija genetike i genomike

Čovek je kroz primenu procesa veštačke selekcije u uzgoju životinja i biljaka već hiljadama godina svesno uticao na proces nasleđivanja i planski razvijao poželjne fenotipske osobine kod narednih generacija, ali je tek s razvojem genetike kao nauke ideja direktne genetske manipulacije kroz upotrebu biotehnologije otvorila brojna naučna, ali i etička i politička pitanja koja su vremenom sve češće postajala predmet stručne i javne rasprave.

Koreni klasične genetike najčešće se vezuju za istraživanja avgustinskog fratra Gregora Mendela koji je 1856. godine započeo svoje osmogodišnje izu-

* Ovaj tekst je rezultat rada na projektu br. 177035 koji u celosti finansira MPNTR Republike Srbije.

čavanje zakonitosti nasleđivanja kroz proces kontrolisanog ukrštanja različitih sorti baštenskog graška i praćenje niza osobina koje se alternativno ispoljavaju u narednim generacijama (Brajušković 2006a, 509–510). Premda su Mendelova otkrića bila daleko ispred svog vremena, ostala su potpuno neprimećena od strane šire naučne zajednice i ponovo su otkrivena i potvrđena tek početkom 20. veka. Slično tome, švajcarski fiziolog Fridrih Mišer prvi je izolovao nukleinske kiseline 1869. godine iz jedara ćelija ejakulatorne tečnosti lososa, ali je uloga dezoksiribonukleinske kiseline (DNK) u prenošenju naslednih osobina ostala nepoznata tokom narednih sedam decenija (Brajušković 2003, 763). Paralelno sa zakasnelim uviđanjem značaja Mendelovog dela i povećanjem interesovanja za procese nasleđivanja, u naučnoj zajednici se na prelazu vekova raspalmsala debata koja je za cilj imala utvrđivanje delova ćelije čija je primarna funkcija prenošenje naslednih faktora. Hromozomska teorija, koja je u skladu sa svojim imenom kao nosioce hereditarnih karakteristika identifikovala hromozome jedara, profilisala se kao najuticajnija i imala je najveći broj pristalica među eminentnim naučnicima tog vremena, uključujući Karla Korensa, Teodora Boveria i Valtera Satona (Marinković, Tucić i Kekić 1991), i upravo Saton je 1904. godine otkrio da se hromozomi javljaju u odgovarajućim parovima maternalnih i paternalnih hromozoma koji se odvajaju tokom mejoze (O'Connor & Miko 2008). Vilijem Bejton je naredne godine prvi skovao termin genetika, u kome se nalazio koren grčke reči *gennō* koja znači rođenje, kako bi označio proučavanje procesa nasleđivanja (Shepherd 2010, 17). Albreht Kosel dobio je prvu Nobelovu nagradu za psihologiju i medicinu 1910. godine, za njegov doprinos utvrđivanju hemijskog sastava nukleinskih kiselina i izolovanje pet organskih jedinjenja adenina, citozina, guanina, timina i uracila, za koje se kasnije ispostavilo da predstavljaju ključne sastavne elemente DNK i RNK lanaca (Jones 1953, 91–92). Prve eksperimentale dokaze hromozomske teorije nasleđivanja pružio je 1909. godine tvorac savremene genetike Tomas Morgan, zahvaljujući istraživanju mutacija naslednih karakteristika vinske mušice, za koje je nagrađen Nobelovom nagradom za fiziologiju i medicinu 1934. godine (Brajušković 2006, 511). Herman Jozef Miler dokazao je 1926. godine da sredinski faktori mogu uzrokovati hromozomske rearanžmane i genetske mutacije (Brajušković 2006, 511), a Frederik Grifit je dve godine kasnije, zahvaljujući eksperimentima na bakteriji pneumokoki, otkrio fenomen transformacije tj. potencijal genetske alteracije ćelije kroz inkorporaciju egzogenog genetskog materijala (Lorenz and Wackernagel 1994, 588).

Razvoj molekularne genetike vezan je za drugu polovinu dvadesetog veka i već sredinom stoleća napravljeni su brojni značajni proboji koji su postavili temelje današnje nauke. Premda je uloga hromozoma u procesu nasleđivanja već dugo bila neupitna, u ovom periodu još uvek nije bilo jasno da li su nosioci naslednih informacija nukleinske kiseline ili proteini. Osvald Ejvri je sa svojim

saradnicima 1943. godine, zahvaljujući istraživanju pneumokoka, identifikovao DNK kao nosioca transformirajućeg principa. (Brajušković 2003, 764), a Alfred Herši i Marta Čejks su 1952. godine potvrdili da je molekul DNK nosilac naslednih informacija kod virusa (Dahm 2005, 284). Ervin Čargraf je dve godine pre toga precizno utvrdio nukleidni sastav molekula DNK, način uparivanja i pravila o zastupljenosti adenina, citozina, guanina i timina i dokazao je da razlike u sastavu baze ne odgovaraju evolutivnim razlikama, već da se specifičnost DNK nalazi u redosledu nukleotida (Brajušković 2003, 764). Revoluciju u ovom polju prave Džejs Votson i Francis Krik 1953. godine, otkrivanjem sekundarne strukture DNK i prezentovanjem modela dvolančane zavojnice (duplog heliksa), odnosno potvrđivanjem činjenice da se DNK molekul sastoji od dva antiparalelna lanca polinukleotida koji su vezani vodoničnim vezama, što je omogućilo razumevanje najznačajnijih procesa vezanih za nasleđivanje, poput replikacije i transkripcije (Brajušković, Savić Pavićević i Romac 2013, 1166).

Krajem pedesetih godina dolazi do brojnih otkrića koja povezuju izvesna oboljenja i sindrome s genetskim anomalijama, poput otkrivanja jednog hromozoma viška kod osoba s Daunovim i Klinefelterovim sindromom i otkrivanja translokacije izvesnih hromozoma kod bolesnika s leukimejom, a niz ovih otkrića nastavljen je i u narednim decenijama pa su danas poznati i genetski uzročnici cistične fibroze, Hantingtonove bolesti i brojnih drugih zdravstvenih poremećaja (Brajušković 2006, 512). Dalja istraživanja tokom šezdesetih godina dvadesetog veka omogućila su otkrivanje uloge informacione RNK u protoku genetskih informacija u ćeliji, kao i dešifrovanje genetičkog koda, tj. razumevanje jezika za prenošenje genetičke poruke sadržane u redosledu baza na lancu DNK (Brajušković, Savić Pavićević i Romac 2013, 1168). Kako se celokupan genetski kod sastoji od različitih kombinacija guanina, adenina, timina i citozina, otkriveno je da njegova osnovna jedinica predstavlja sekvencu od tri nukleotida koja se komplementarno prenosi na iRNK. Taj transkribovani triplet se naziva kodon i predstavlja šifru za jednu aminokiselinu.

Sedmu deceniju dvadesetog veka obeležio je razvoj nove discipline genomike, kao i tehnike genetskog inženjeringa (Škorić 2009, 6). Genomika predstavlja polje molekularne biologije posvećeno proučavanju DNK pojedinih vrsta i određivanju strukture i sastava gena, profila genske ekspresije i funkcije proteina (Brajušković 2003, 604). Drugim rečima, genomika se bavi sekvencovanjem i dešifrovanjem genetskog materijala organizma, analizom gena i proteina, kao i upoređivanjem očitanih genoma različitih individua i vrsta (Brajušković 2003, 604). Frederik Sanger 1977. godine izvršio je prvo uspešno utvrđivanje kompletnog genoma kod virusa, odnosno celokupne sekvence nukleotida u molekulu DNK (Brajušković, Savić Pavićević i Romac 2013, 1168). Početkom sedamdesetih došlo je i do otkrića enzima sposobnih za presecanje i ponovno spajanje DNK sekvence na tačno određenom mestu, što je omogućilo konstrukciju

rekombinantne DNK, tj. povezivanje genetičkog materijala više različitih organizama kroz primenu metode molekuskog kloniranja (Baldi and Hatfield 2002, 2).

Osamdesete godine obeležili su značajni tehnološki pomaci koji su omogućili razvijanje novih tehnika u genomici, poput polimerazne lančane reakcije (PLR) i automatizovanih metoda sekvenciranja. PLR je metoda umnožavanja molekula DNK, kojom se na osnovu male količine početnog uzorka stvara veliki broj kopija određene sekvence, sa obilatim primenom u detekciji naslednih i infektivnih bolesti, kloniranju gena i testiranju očinstva (Baldi and Hatfield 2002, 2). Automatizacija procesa očitavanja DNK sekvence, kroz upotrebu aparata i softvera i kroz uvođenje fluorescentnih obeleživača koji su omogućili jasno diferenciranje adenina, timina, guanina i citozina, značajno je smanjila mogućnost greške u određivanju redosleda nukleotida i drastično približila mogućnost očitavanja kompletnog ljudskog genoma (Brajušković 2006, 605–606).

Izuzetna naučna misija, sa ciljem utvrđivanja redosleda nukleotida, identifikacije gena i određivanje njihove strukture i funkcije u lancu DNK kod ljudi, lansirana je 1990. godine pod nazivom Projekat humanog genoma (Brajušković 2006, 605–606). Ministarstvo energetike SAD iniciralo je ideju o dešifrovanju ljudskog genoma sredinom osamdesetih, koja je naišla na pozitivan prijem u naučnoj zajednici, pa je 1988. godine osnovan Nacionalni centar za istraživanje humanog genoma (eng. akronim HCHGP) s odobrenim budžetom od 3 milijarde dolara (Brajušković, Savić Pavićević i Romac 2013, 1168). Projekat je zvanično otpočeo oktobra 1990. godine i ubrzo je dobio međunarodni karakter s osamnaest država učesnica. Na čelu konzorcijuma, koji je imao zadatak da koordiniše rad svih međunarodnih učesnika, tokom jednog perioda nalazio se i ugledni Džejms Votson, ali je najveću pažnju na sebe skrenuo Kreg Venter, koji je kao jedan od osnivača i rukovodilaca HCHGP-a, zbog neslaganja s praktičnom metodom sekvenciranja, napustio istraživački centar i osnovao privatni Institut za istraživanje genoma (eng. akronim TIGR), koji je za manje od šest meseci, po prvi put u istoriji, uspešno sekvencirao celokupan genom jednog bakterijskog organizma (Brajušković, Savić Pavićević i Romac 2013, 1168).

Nakon dešifrovanja prvog genoma živog organizma, interesovanje javnosti sve više se usmeravalo ka dešifrovanju ljudskog genoma, a farmaceutske i medicinske kompanije su investirale značajna finansijska sredstva u ovaj projekat. Tokom narednih godina usledila je oštra trka u otkrićima između javnog i privatnog sektora, koja je omogućila da već sredinom poslednje decenije dvadesetog veka više od polovine procenjenog ukupnog broja gena u ljudskom genomu bude identifikovano (Baldi and Hatfield 2002, 3–4). Venter je 1998. osnovao snažno finansijski podržanu privatnu kompaniju Celera Genomics, s ciljem da za naredne tri godine završi taj projekat, što je još više produbilo rivalstvo između dva sektora i struje s različitim koncepcijama rada i pretilo da ugrozi celokupan poduhvat (Brajušković 2006, 606). Kako sukob ne bi izmakao kontroli, tadašnji

predsednik SAD Bil Klinton organizovao je sastanak 26. juna 2000. godine u Beloj kući na kome su predvodnici oba tima, Francis Kolins i Kreg Venter, javno zakopali ratne sekire i dogovorili razmenu informacija o do tada dešifrovanim delovima genoma, što je rezultovalo i ubrzanim finiširanjem jednog od najskupljih naučnih projekata svih vremena (Brajušković, Savić Pavićević i Romac 2013, 1168–1169). Radni nacrti otkrića do kojih su obe grupe naučnika došle, objavljeni su u specijalnim izdanjima časopisa *Science* i *Nature* naredne godine i omogućen je javni pristup svim dobijenim podacima preko interneta. Projekat humanog genoma zvanično je završen 2003. kada je dobijena kompletna sekvenca genoma kod ljudi, a 2004. godine utvrđen je i tačan broj gena (Brajušković 2006, 608). Naučnici su se nakon ovih kapitalnih saznanja prvenstveno okrenuli otkrivanju funkcije identifikovanih gena, kao i istraživanju primene dobijenih znanja u oblasti agronomije, farmakologije i naročito medicine. Ova nova genomska medicina omogućila je, između ostalog, i preciznu molekularnu dijagnostiku i uspešnu primenu genske terapije, ali je istovremeno otvorila i brojna etička, moralna, pravna i društvena pitanja (Brajušković 2006, 609).

Etnografija filma *Gataka*

Gataka (*Gattaca* 1997) je naučnofantastični film čija je radnja smeštena u “ne tako daleku budućnost” u kojoj je genetski inženjering dece postao deo svakodnevice. Reč je o distopijskoj viziji sveta u kojoj eugenika predstavlja ustaljenu društvenu normu i stimulisanu praksu, a biološko začecje nosi stigmatu aberantnog i iracionalnog. Poverenje u egzaktnost genetike kao nauke predstavljeno je kao neupitno, a predviđanja genetičara o ishodima njihovih intervencija u ovoj imaginarnoj stvarnosti prihvataju se kao činjenice lišene neizvesnosti. Iz tog razloga, budući roditelji, koji mogu da priušte vanmateričnu oplodnju, najčešće se odlučuju za genetsku modifikaciju svoje dece, pri čemu se garantuje ne samo odstranjivanje potencijala za razvoj određenih naslednih bolesti, već se roditeljima pruža mogućnost da, u konsultaciji s genetičarem, određuju buduće karakteristike svog deteta. Takva politika rađanja rezultovala je novom društvenom stratifikacijom u kojoj dominantni društveni stalež upravo predstavljaju tzv. “važeci”, odnosno ljudi koji su rođeni *in vitro*, čiji je izuzetni genetski potencijal plod intervencije spolja, a ne splet nasumičnih ili “bogom datih” osobina. Deca rođena ovim putem, koji je postao “normalan” kako nas protagonista obaveštava, imaju otvoren put ka sticanju najboljeg obrazovanja i zauzimaju najuglednije i najuticajnije položaje u društvu, što rezultira i njihovom ekonomskom sigurnošću i dobrostanjem. Drugim rečima, u svetu koji oslikava film *Gataka*, DNK analiza zamenjuje razgovor za posao (metaforički i bukvalno), a meritizam nema značaja ukoliko nije praćen genetskim “savršenstvom”.

Premda je genetska diskriminacija zakonom zabranjena, u praksi se ova legislativa ne poštuje, pa su stoga deca rođena biološkim putem, kroz seksualni odnos dvoje partnera, osuđena na manuelne, slabo plaćene poslove i život na društveno-ekonomskoj margini, bez ikakve staležne pokretljivosti. Takva deca nazivaju se “nevažecom” (*In-valid*), a za njihovo označavanje koriste se i termini “božje dete” (*God-child*) i “verorođeni” (*Faith-birth*).

Narativ filma prati protagonistu Vinsenta Frimena (Itan Hok) koji je začet upravo na takav način, bez uplitanja tehnologije, na zadnjem sedištu automobila svojih roditelja. S obzirom na to da mu je na rođenju genetskom analizom dijagnostikovana urođena srčana mana, porodica i sredina su od najranijih godina težili da konformiraju njegove domete i ambicije u skladu s urođenom genetikom. Ova težnja rezultovala je njegovim slabim rezultatima u brojnim domovima koji su, stiže se utisak, nedvosmisleno bili posledica negativnog društvenog pritiska, a ne genetskih karakteristika “datih” na rođenju. Tokom svojih formativnih godina, međutim, Vinsent je odlučio da odbaci nametnutu sudbinu i da uprkos “genetskoj inferiornosti” pokuša da ostvari svoj san da otputuje u svemir. Kako bi u tome uspeo, odlučio je da na crnom tržištu kupi genetski identitet modifikovanog Džeroma Eugena Moroa (Džad Lo), koji je uprkos gotovo besprekornom genetskom kodu ostao nepokretan nakon neuspešnog pokušaja samoubistva. Neposredni povod Džeromovog pokušaja da sebi oduzme život bio je osvajanje “tek” srebrne medalje u plivanju na Olimpijskim igrama, iako je njegov genetski potencijal, po društvenom shvatanju, garantovao isključivo najviše postolje. Vinsent je uz pomoć Džeromovih telesnih otpadaka i izlučevina, koji su poslužili kao genetski identifikatori, uspeo da se zaposli kao astronaut u korporaciji Gataka i posle velikih napora i konstantnog dokazivanja, odabran je za misiju koja je planirana da istraži Saturnov mesec Titan. Nedelju dana pre poletanja međutim ubijen je direktor misije, a za istražitelja je odabran Vinsentov genetski modifikovani mlađi brat Anton. Premda se braća nisu videla od detinjstva i inicijalno se međusobno nisu prepoznali, istraga je pretila da razotkrije Vinsentovu maskaradu. Paralelno s tim, Vinsent je započeo emotivnu vezu s kolegicom Irenom Kasini (Uma Turman), koja je takođe ugrožavala njegov poduhvat. Uz brojne prepreke i teškoće, protagonista na kraju uspeva u svojoj nameri i leti u svemir.

Scenario i režiju filma potpisuje Endru Nikol (*Andrew Niccol*) i *Gataka* je njegov debitantski film kojim se predstavio holivudskoj publici. Pre ovog projekta, novac je zarađivao režiranjem reklama u Britaniji, što mu je po njegovom mišljenju pomoglo da nauči kako da u kratkom formatu zabavi publiku.¹ Nikol je međutim prvenstveno postao poznat široj javnosti po svom scenariju za film *Trumanov šou* (1998), kojim je godinu dana nakon *Gatake* zavredio nominaciju za Oskara. Uprkos svom današnjem kulturnom statusu, naročito među ljubiteljima

¹ Videti: <http://talentdevelop.com/interviews/anicol.html> pristupljeno: 11.5.2017.

naučne fantastike, *Gataka* inicijalno nije uspjela da ostvari finansijski uspeh. Film je debitovao na petom mestu po broju prodatih karata, iza hitova *Znam šta ste radili prošlog leta*, *Đavolji advokat*, *Poljubi devojke* i *Sedam godina na Tibeću*. Već nakon dve nedelje ispao je s liste deset najgledanijih naslova, dok je na konačnom obračunu za 1997. godinu ostao izvan najgledanijih 100. Premda je budžet od oko 36 miliona dolara, za koji je film snimljen, bio relativno skroman čak i za tadašnje holivudske uslove, ukupan profit koji je film ostvario iznosio je svega oko 12,4 miliona dolara. Verovatno ključni razlog ovog neuspeha leži u nedovoljno aktivnoj promociji filma u javnosti, uprkos pojedinim kreativnim i nekonvencionalnim idejama u reklamiranju.

Paralelno s objavljivanjem filma otpočela je nasvakidašnja marketinška kampanja za njegovu popularizaciju. Lažni oglas u kome se potencijalnim kilijentima nudi mogućnost genetskog “dizajniranja” njihove buduće prinove objavljen je u brojnim popularnim novinama s nacionalnom pokrivenošću, uključujući *Vašington post*, preko cele strane.² U gornjem delu plakata nalazila se forografija bebe koja puzi u pelenama, svetle puti i kose, znatiželjnog pogleda, krupnih očiju i punih usni, koja bi po dominantnim lepotnim standardima zapadne kulture nedvosmisleno bila okarakterisana kao lepo, zdravo i poželjno dete. Odmah pored bebe nalazio se slogan “Deca napravljena po narudžbini” ispisan belom bojom, koja dodatno dolazi do izražaja na tamnoj pozadini. Donji deo plakata na kome se nalaze detaljnije informacije o ponuđenoj usluzi, odvojen je pitanjima: “Koliko daleko ste spremni da idete? Koliko daleko će vaše dete stići?”. Oglasiivači u tekstualnom delu reklame obaveštavaju čitaoce da nikada nije postojao bolji način za donošenje deteta na svet, jer je u *Gataci* sada moguće genetski oblikovati potomstvo. U nastavku se nudi spisak koji ima za cilj da pomogne roditeljima da odluče koje karakteristike žele da prenesu na svoje novorođenče. Premda lista otpočinje s etički manje spornom kategorijom naslednih bolesti, gde se eksplicitno naglašava mogućnost otklanjanja potencijala za razvoj alchajmera, kancera ili srčanih mana, ostale kategorije su znatno preoblematičnije i tiču se manjih zdavstvenih i estetskih problema poput kratkovidosti, gojaznosti i preuranjene ćelavosti ili čak određivanja fizičkih karateristika poput pola deteta, boje kože i očiju i visine u rasponu od niske do visine Šakil O’Nila. Roditeljima se pruža mogućnost i odabira talenata i predispozicija koje uključuju muzičku ili atletsku sposobnost, kao i psihokarakternih osobina deteta poput sklonosti ka zavisnosti ili agresiji. Konačno, oglas tvrdi da je moguće genetski predodrediti intelekt deteta i poziva buduće roditelje da ako iz religijskih ili bilo kojih drugih razloga još uvek imaju rezerve prema genetskom inženjeringu, razmotre svoje stavove jer bi svetu dobrodošlo malo unapređenja. Na dnu reklame nalazi se konstatacija “Nažalost, ne postoji gen za ljudski duh”, a u donjem desnom uglu

² Plakat dostupan na linku: <https://geektyrant.com/news/13-fun-facts-about-gattaca> pristupljeno 15.6. 2017.

je logo kompanije Gataka čiju jednu polovinu sačinjava oplodena jajna ćelija, a drugu planeta Saturn i ove dve polovine spojene su tako da formiraju jedinstvenu loptu. Po tvrdnji nadzornika produkcije Bredlija Krampa, hiljade ljudi javilo se na oglas sa željom da njihovo naredno dete bude genetski unapređeno.³

Izuzimajući ovu izuzetno originalnu reklamu, jako malo sredstava je uloženo u promociju. Itan Hok otvoreno je kritikovao marketinšku kampanju i optužio je ljude iz uprave za krah na bioskopskim blagajnama: "Pouzdamo znam da čelnik studija koji je objavio (film) u to vreme jednostavno nije smatrao da je baš dobar. Nije želeo da investira puno novca u njega, pa je na neki način ubačen u bioskope bez mnogo promocije. Znam da je Endru radio veoma naporno s ono malo kampanje što je imao. Ali na kraju, potrebna vam je izloženost da bi informisali gledaoce o čemu se radi u filmu."⁴ Nefitabilnost se delimično može objasniti i činjenicom da je reč o debitantskom projektu reditelja i scenariste, koji je uključivao u tom trenutku još uvek nedovoljno afirmisane i prepoznatljive glumce, s mogućim izuzetkom Ume Turman koja se proslavila u filmu *Petparačke priče*. Lou je ovo bila prva uloga na američkom filmu, a Hok je još uvek predstavljao samo talentovanog mladog glumca i nadolazeću nadu koja je svoj potencijal nagovestila u filmovima *Društvo mrtvih pesnika* (1989) i *Pre svitanja* (1995). Neposredni povod za njegov kasting u filmu *Gataka* bila je uloga u romantičnoj komediji s elementima drame pod nazivom *Ujedi života* (1994). Nikol se odlučio za istovetan pristup glede tehničkog osoblja, pa je umesto angažovanja slavni snimatelja, kompozitora i montažera, oko sebe okupio eklektičnu grupu umetnika iz sveta eksperimentalnog filma.⁵ Pored toga, za razliku od dominantno megalomanskog, kitnjastog i napadnog načina na koji se u to vreme pristupalo naučnoj fantastici na filmu, uz brojne eksplozije, letće tanjire i vanzemaljce, koje su obilato koristili tadašnji blokbasteri *Dan nezavisnosti* (1996), *Ljudi u crnom* (1997) i *Armagedon* (1998), *Gataka* je težila da se suptilno, estetski svedeno i filozofski pozabavi problemima koji su jednako deo zamislive budućnosti, kao i naše zataškane sadašnjosti, što očigledno nije privuklo publiku u dovoljnoj meri. Hok je jednom prilikom istakao da smatra da je film zapravo bio visoko budžetni umetnički film za kakve više ne postoji prostor u modernoj kinematografiji.⁶ I nedovoljno upečatljivo ime Gataka koje film nosi, sastavljeno kombinovanjem početnih slova naziva četiri nukleobaze koje učestvuju u uparivanju DNK lanca (guanin, adenin, timin, citozin), nije privuklo pažnju publike kao što bi to možda učinio inicijalno planirani naslov religijske

³ Izjava preuzeta iz intervjuja koji je deo video dodatka specijalnog Blu-ray izdanja pod nazivom Dobrodošli u Gataku.

⁴ Videti: <http://techland.time.com/2010/02/03/hawke-gattaca/> pristupljeno 17.6.2017.

⁵ Videti: <http://www.denofgeek.com/movies/gattaca/34884/gattaca-looking-back-at-andrew-nicol-s-sf-masterpiece> pristupljeno 20.6.2017.

⁶ <http://techland.time.com/2010/02/03/hawke-gattaca/> pristupljeno 20.6.2017.

konotacije *Osmi dan*, od koga se odustalo zbog istoimenog belgijskog filma koji je objavljen na američkom tržištu godinu dana pre izlaska *Gatake*. Tokom 2009. godine, pojavili su se medijski naslovi koji su sugerisali da kompanija Sony Pictures planira oživljavanje ovog izmišljenog univerzuma kroz novu televizijsku adaptaciju.⁷ U pitanju bi bila serija policijskog žanra čija bi radnja bila smeštena u Gatakin distopijski svet. Ta namera, međutim, do sada nije realizovana.

Filmski kritičari su, uprkos lošem odzivu bioskopske publike, dobro prihvatili film, sa preko 80% pozitivno ocenjenih recenzija, u kojima se većinski slažu u proceni da je reč o inteligentnom i naučno provokativnom filmu koji pokreće značajna etička pitanja o prirodi nauke.⁸ Tako npr. Meitland Megdona smatra da film evocira budućnost u kojoj su sadašnje predrasude i neuroze izdignute na novi, podmukao i naučno racionalizovan nivo,⁹ dok Kevin Laforest ističe da je ovaj misaono intrigantan film zapravo poziv na buđenje onima koji glorifikuju nauku¹⁰. Vremenom je i u publici film zadobio veliki broj poštovalaca i kulturni status, pa je danas izuzetno pozitivno ocenjen na većini relevantnih filmskih onlajn baza.¹¹ *Gataka* je i nagrađivana na pojedinim festivalima, uglavnom u tehničkim kategorijama i ima po jednu nominaciju Američke filmske akademije i Udruženja holivudskih stranih novinara, u kategoriji umetničke i artistske produkcije, odnosno u kategoriji najbolja originalna filmska muzika. Reditelj i svi glavni glumci su nakon ovog filma napravili svetski priznate karijere i ponosni su na svoje učešće u ovom projektu, a sam film je ostvario značajan uticaj na popularnu kulturu. Termini koji su korišćeni u *Gataci* postali su deo kolokvijalnog govora, poput neologizma genoizam, koji je skovao upravo scenarista Andru Nikol da označi neetičku i ilegalnu genetsku diskriminaciju. Pored toga, osnovna ideja filma često je upotrebljavana kao ilustracija u političkim i naučnim debatama koje se tiču genetskog inženjeringa, abortusa ili prenatalnog testiranja. Tako je npr. senator iz Kentakija Rand Pol iskoristio ovaj filmski scenario da skrene pažnju na navodnu opasnost od iskorenjivanja ljudi s nepoželjnim osobinama koje, po njegovim rečima, napredak u biologiji u kombinaciji s abortusom može da donese.¹² U nastavku će upravo biti predstavljeni različiti pristupi u tumačenju filma i analizirani brojni problemi koje ovaj narativ dotiče.

⁷ Videti: <http://www.mtv.com/news/2434395/exclusive-gattaca-tv-series-details-from-writer-and-ncis-producer-gil-grant/> pristupljeno 16.6.2017.

⁸ Podatak preuzet sa sajta: <https://www.rottentomatoes.com/m/gattaca> pristupljeno 16.7.2017.

⁹ Videti: <http://www.tvguide.com/movies/gattaca/review/131571> Pristupljeno 23. 7. 2017.

¹⁰ Videti: <http://montrealfilmjournal.com/gattaca/> pristupljeno 23.7.2017.

¹¹ Na sajtu Rotten Tomatoes, 87% od preko 200000 ljudi se izjasnilo da im se film dopao, dok ga je slični uzorak ocenio sa prosečnom ocenom 7.8 na sajtu IMDB.

¹² Videti: <https://www.usatoday.com/story/news/politics/2013/10/28/rand-paul-abortion-eugenics/3290839/> pristupljeno 28.7.2017.

Konceptualizacija invalidnosti i autentičnosti

Značajan aspekt filma *Gataka* predstavlja odnos prema invalidnosti. Dva glavna aktera, Vinsent i Eugen¹³, stigmatizovani su iz potpuno različitih razloga kao filzički nepodobni prema nepisanim ali opšteprihvaćenim društvenim normama. Vinsentov nemodifikovani genetski kod dovoljan je razlog da u ovom distopijskom društvu on bude okarakterisan kao “nevažeci”, pri čemu se otvoreno aludira na kocept invalidnosti. U originalnoj verziji scenarija na engleskom jeziku upotrebljava se termin “*in-valid*”, pri čemu se reč akcentuje na drugom slogu, kao da je u pitanju pridev “nevažeci”, a ne imenica “invalid” koja se akcentuje na prvom. Uprkos tome, konotacija je nedvosmislena i upućuje na izvesnu nepodobnost i neadekvatnost. Pored toga, Vinsentovo pozajmljivanje Eugenovih genetskih identifikatora donelo mu je etiketu “degenerik” (“*de-gene-erate*”), termin koji je u originalnom scenariju napisan sa crticama i slovom *e* viška u odnosu na ortografsku normu, kako bi se apostofirala reč gen (*gene*), ali koji sa sobom nosi nedvosmisleno obeležnost ovog uvredljivog termina. Vinsent sam ističe da je zbog načina na koji su se prema njemu ophodili od najranijeg detinjstva počeo sebe da doživljava kao “hronično bolesnog”. Samo nekoliko trenutaka nakon njegovog rođenja, poput grčke mojre ili srpske suđaje, medicinska sestra saopštila je njegovu sudbinu. Na osnovu kratke genetske analize uzorka krvi presuda je glasila: “verovatnoća neurološkog poremećaja 60%, verovatnoća manične depresije 42%, verovatnoća poremećaja pažnje 89%... Verovatnoća srčanog poremećaja 99%. Potencijalna rana smrt. Očekivani životni vek 30,2 godine.” Iako su predviđanje dužine njegovog životnog veka i razvoj potencijalnih somatskih oboljenja izraženi kroz stepen verovatnoće neposredno nakon njegovog rođenja, u svakodnevnom životu se ti podaci tretiraju kao činjenice i ostali članovi društva se prema njemu ophode kao da je već oboleo. S druge strane, Eugen je obeležen jednim od najprepoznatljivijih simbola invalidnosti, invalidskim kolicima. Njegova fizička nepokretnost dovoljan je razlog da i on bude marginalizovan i etiketiran kao nesposoban, uprkos činjenici da je reč o bivšem olimpijskom plivaču gotovo savršenih genetskih karakteristika. Stiče se utisak, međutim, da je njegova fizička invalidnost samo materijalizacija njegove “duhovne invalidnosti”, koja se manifestuje kroz nedostatak ambicije za uspehom. Njegova nedovoljna želja da ostvari svoj genetski potencijal smatra se društveno neprihvatljivom formom ponašanja. Tokom filma, obojica protagonista pokušavaju da se izbore s pritiskom sredine koja teži konformizmu njihovih postupaka i projektovanih društvenih očekivanja. Na ovaj način oni zapravo teže da prevaziđu ograničenja svoje sopstvene invalidnosti što, kako

¹³ U nastavku teksta će lik Džeroma Eugena Moroa biti imenovan po srednjem imenu, kako bi se napravila jasna razlika u odnosu na identitet Džeroma Moroa koji je Vinsent prisvojio.

ćemo u nastavku videti, nije nužno praćeno promenom društvenog poretka ili svetonazora sredine.

Kristofer Krenc smatra da film *Gataka* ne predstavlja otvorenu kritiku nauke, ali da ovaj narativ koristi složene predstave invalidnosti da upozori i skrene pažnju na potencijalne razorne posledice nepromišljene naučne inovacije, slično pristupu koji je primenila Meri Šeli u romanu Frankenštajn (Krentz 2004, 190). Protagonista Vinsent, nalik Čudovištu koje je stvorio Doktor, pokušava da se izbori s odbacivanjem i neprihvatanjem sredine koji su posledica njegovih fizičkih karakteristika. Takav pristup ima za cilj da lik učini prijemčivim i humanim u očima gledalaca/čitalaca. Vinsent i Eugen su, uprkos invalidnosti, ili upravo zahvaljujući njoj, predstavljeni kao likovi znatno slikovitiji i životniji od ostalih ljudi, koji predstavljaju gotovo automatizovane i sterilne "mašine" besprekornog zdravlja. Krenc ističe da je očigledno da su navodna fizička ograničenja ovih likova zapravo društveno konstruisana i na primeru Frankenšajnovog Čudovišta, koje je opisano kao biće izuzetne fizičke i mentalne snage, pokazuje da bi oni bili savršeno funkcionalni u okruženju ispunjenom njima sličnim individuama. Konačno, autor poentira opažanjem da inicijalni naponi da se invalidnost upotrebi kao sredstvo za naglašavanje različitosti i ljudskosti u društvima koja glorifikuju homogenost i savršenstvo, kako u romanu Frankenštajn, tako u filmu *Gataka*, ostaju nedorečeni i bezuspešni, jer u krajnjoj instanci ne dolazi do prihvatanja invalidnosti već pokušaja njenog negiranja ili otklanjanja kroz samouništenje. Čudovište, kao i Eugen, odlučuju da sebi oduzmu život, dok Vinsent ostvaruje uspeh kroz kontinuirano prikrivanje svoje invalidnosti i lažno predstavljanje, čime se po Krencovom mišljenju poručuje da je lakše rešiti se problematičnog tela nego promeniti celokupni sistem vrednosti (Krentz 2004, 199).

Ova ambivalentnost dovodi u pitanje ideju da nesavršenost predstavlja in-tristično svojstvo ljudi po kojem se razlikujemo od mašina, što je inače motiv koji se na prvi pogled provlači kao geslo filma *Gataka*. Originalna rediteljska verzija filma imala je kraj koji je u finalnoj produkciji izmenjen. Nakon završne scene na platnu se pojavljivalo obaveštenje da će za nekoliko godina biti uspešno završeno celokupno mapiranje svih ljudskih gena što će ljudima omogućiti da upravljaju sopstvenom evolucijom. Nakon toga je sledila konstatacija da bi raniji dolazak do ovog okrića značio da brojne značajne ličnosti iz istorije čovečanstva možda nikada ne bi bile rođene. Na platnu su se potom pojavljivale fotografije svetski poznatih ljudi iz različitih društvenih sfera s opisom njihovog urođenog poremećaja i film se završavao zaključkom da rođenje do koga možda nikada ne bi došlo je i vaše sopstveno, aludirajući na samog gledaoca.¹⁴ Kako se

¹⁴ U izbačenoj sceni se redom pojavljuju sledeće ličnosti i njihovi urođeni poremećaji: Abraham Linkoln – Marfanov sindrom, Emili Dikinson – Manična depresija, Vinsent van Gog – Epilepsija, Albert Ajnštajn – Disleksija, Džon F. Kenedi – Adisonova bolest, Rita Hejvort – Alchajmerova bolest, Rej Čarls – Primarni glaukom, Stiven Hoking – Amiotrofična lateralna skleroza, Džeki Džojner Kersi – Astma.

publika na probnim projekcijama nije osećala prijatno posle insinucije da je i sama fizički inferiorna, autori su odlučili da izostave ovu scenu iz konačne bioskopske verzije. Nesporna je, međutim, namera filma da poveže koncept ljudskosti, odnosno ideju šta znači biti čovek, s konceptom nesavršenosti, pa time Krencova tvrdnja da film u tome ne uspeva i da čak naprotiv potkopava tu svoju inicijalnu premisu negacijom invaliditeta, dobija još više na značaju.

Majkl Berube u svom aktivističkom i socijalno angažovanom članku, u kome se zalaže za postizanje društvenog konsenzusa o genetskom inženjeringu kroz demokratsku debatu lišenu religijskih dogmi, upravo polazi od premise da smo ušli u period u kome će naša sposobnost manipulacije genetskim materijalom ponovo definisati šta znači biti ljudsko biće i obrnuto, ušli smo u period u kome naš zaključak o tome može fundamentalno uticati na prihvatljiv obim potencijalne genetske modifikacije (Berube 2013, 100). Autor se ovim etičkim problemom bavi kroz prizmu filma *Gataka*, praveći poseban osvrt na odnos diskriminacije i invalidnosti. Berube tvrdi da je većina naučnika koji se bave studijama invaliditeta sklona da Eugenov lik u filmu doživi kao potvrdu stereotipa i negativnih predstava koje se vezuju za ovu socijalnu grupaciju. Kao primer takvog pristupa, sličnog već navedenom Krencovom tumačenju, on predstavlja mišljenje istaknutog člana američkog pokreta za prava, invalida Ane Finger, koja smatra da se film ipak uplašio radikalnosti svoje inicijalne kritike, jer po njenom mišljenju Eugenov samoubistvo jedino ima za cilj da ubedi fizički sposobnu publiku, koja se većinski identifikuje s Vinsentom, da bi i oni u sličnoj situaciji uspešno prevazišli nametnuti genetski determinizam, za razliku od "stvarno nesposobne" osobe koju na platnu reprezentuje Eugen (Berube 2013, 103). U skladu s tim, Angela Fluri tvrdi da ideologija individualizma koji film propagira ne kritikuje postojeći društveni poredak već ga iznova potvrđuje, jer premda protagonista Vinsent dobija svu pomoć prijatelja paraplegičara u borbi protiv sistema, a on ne čini ništa da uzvрати uslugu po ostvarenju sopstvenog "američkog sna", iako je Eugen taj koji je zapravo fizički hendikepiran i makar jednako zavređuje pomoć. Štaviše, Eugen nakon pozajmljivanja svog superiornog genetskog materijala genetski inferiornom Vinsentu, "prikladno" sebi oduzima život jer je ostvario svoju svrhu i za njega više nema mesta na svetu (Flury and Rabkin 2004, 1356). Slično tome, Ketlin Elis smatra da filmovi poput *Gatake* doprinose diskriminaciji invalida, jer je Eugen predstavljen kao slab i prezren lik koji je ogrezao u alkoholu i samosažaljenju, ali Berube ispravno primećuje da njegova ogorčenost i sklonost ka samoubistvu nisu posledica njegovog hendikepa već bremena savršenstva koje mu društvo nameće (Berube 2013, 103). Eugen je pokušao sebi da oduzme život zbog neuspešnog pokušaja da osvoji zlato na Olimpijskim igrama i ovaj čin ga je vezao za kolica, pa je njegova suicidnost definitivno postojala pre nego što je postao nepokretan.

To opažanje nas navodi na zaključak da uzrok njegovog nezadovoljstva potražimo u diskrepanci koja se javlja između nametnutih očekivanja i sopstvenih

spособnosti da ta očekivanja ispunimo. U izvanrednoj studiji odnosa genetskog inženjeringa i identiteta na filmu, Kirby i Gejter ističu da Eugen zapravo predstavlja idealno otelotvorenje Habermasovih i Makibenovih briga o potencijalnoj sposobnosti genetski unapređenih pojedinaca da nezavisno razviju samoidentitet (Kirby and Gaither 2005, 271). Autori smatraju da breme savršenstva, koje bi genetskim inženjeringom bilo nametnuto “dizajniranim” bebama, moglo vremenom da dovede takve osobe u situaciju iz koje ne mogu da izađu kao pobednici, jer je uspeh nešto što im je “dato” na rođenju i krajnje očekivano tokom njihovog života, pa samim tim nije ni vredno hvale, dok eventualni neuspeh praktično znači katastrofalni podbačaj koji sa sobom nosi stigmatu gubitnika, koji nije uspeo uprkos svim okolnostima koje su mu išle u prilog (Kirby and Gaither 2005, 271–272). Ovo shvatanje baca novo svetlo na Eugenov inicijalni pokušaj samoubistva i razočaranje životom koje je na kraju ipak rezultovalo samoubistvom. Majkl Sandel u skladu s tim ističe da bi ovladavanja genetikom paradoksalno umanjilo osećaj slobode kod “dizajnirane” dece, umesto da im stvori predstavu o uvećanim mogućnostima i slobodi izbora (Berube 2013, 101). Taj koncept na krajnje banalan način predstavljen je u filmu kroz lik pijaniste čiji koncert u jednom trenutku posećuju Irena i Vinsent. Slučajnim uvidom u njegovu rukavicu, Vinsent shvata da pijanista zapravo ima šest prstiju na svakoj ruci, što je objašnjeno činjenicom da je izvedeno klasično delo namenski napisano tako da ga je jedino moguće svirati s dvanaest prstiju. Reč je o osobi koja je genetski modifikovana u vreme začeca s namerom da se još tada zacementira njen životni poziv.

U viziji sveta koji nam *Gataka* donosi predviđajuća sposobnost genetike smatra se neupitnom, pa su očekivanja postavljena pred individuu u potpunosti genetski determinisana, a eventualna samostalna samoidentifikacija i određivanje sopstvenog životnog puta, nezavisno od genetskog potencijala, predstavljaju nezamislive i neostvarive ideale. Roland Hjuz upravo uklanjanje neizvesnosti i samim tim raznovrstnosti iz ljudskog života vidi kao ključnu karakteristiku ove distopijske budućnosti i smatra da ponovno uspostavljanje vela tajne oko načina na koji će se nečija životna priča odvijati i završiti, kroz uspostavljanje samostalne kontrole nad narativom i povratak prirodnom poretku stvari, otvara mogućnost individualne samorealizacije (Hughes 2013, 34–35). To je ključni razlog zbog koga dolazi do komodifikacije genetskih identifikatora. Društvo unapred određuje limite koje svaki pojedinac može da ostvari i jedino kupovinom identiteta, genetski nemodifikovane osobe mogu da ostvare vertikalnu društvenu pokretljivost. Takav postupak “pozajmljenih merdevina”, međutim, takođe stvara jaz između samopercepcije i javnog identiteta koji je moguće bolje razumeti uvođenjem koncepta autentičnosti. Po Kirbiju i Gejterovoj, Vinsent Frimen je jedini lik u filmu *Gataka* koji uspeo da uspostavi samostalno autorstvo nad sopstvenim životom i u skladu sa svojim prezimenom simbolizuje slobodnog

čovaka (Kirby and Gaither 2005, 273). Ovi autori smatraju, oslanjajući se na Habermasove ideje, da je Vinsent sposoban da nesputano definiše sopstveni identitet zahvaljujući činjenici da je rođen prirodnim putem, za razliku od genetski modifikovanih pojedinaca, poput Eugena, koji su “dizajnirani” s unapred nametnutim očekivanjima, gotovo ugrađenim u njihov genetski kod. Vinsent je, prema njihovom mišljenju, u mogućnosti da bude autentičan, što prema filozofu Karlu Eliotu predstavlja ideal kome treba težiti kako bi osoba bila istinsko i celovito ljudsko biće, dok Eugen s teškoćama dolazi do spoznaje samoidentiteta, jer sebe doživljava kao tuđu kreaciju s nejasnom koncepcijom šta predstavlja autentičan deo njegovog sopstva (Kirby and Gaither 2005, 273–277).

Autentičnost je termin koji se kolokvijalno koristi da označi kako snažan utisak neupitnog porekla ili autorstva, tako i verodostojnost u odnosu na original, tj. pouzdanu i preciznu reprezentaciju originala. Istovremeno, u domenu ličnog identiteta, taj koncept označava težnju da “budemo ono što stvarno jesmo”, jer sve misli, odluke i postupci koje jedna osoba preduzima nisu uvek i nužno okarakterisani kao njoj svojstveni, bilo od strane društva, bilo od strane samog subjekta koji ih preduzima (Varga and Guignon 2016). Takvo poimanje oslanja se delom na ideje Žan-Žaka Rusoa koji je smatrao da je društveno konstruisano JA zapravo izvor neautentičnosti i da postoji neka vrsta prirodnog JA koje štiti individuu u turbulentnim vremenima društvenih promena (Nafstad 2002, 192). Kako bi dokazao svoju tezu da je ljudska priroda u osnovi dobra, Ruso je napravio distinkciju između esencijalnih i intrističnih potencijala ljudskih bića koji su izvorno neiskvareni s jedne strane i društveno-istorijskih uticaja spolja s druge strane, koji ih korumpiraju i izveštačuju (Critchley 2003, 96). U tom svetlu, geslo filma *Gataka* koje glasi: “ne postoji gen za ljudski duh”, može biti shvaćeno upravo kao apostrofiranje značaja autentičnosti u svetu koji se doživljava kao primarno artificijalan. S druge strane, sam Ruso smatrao je da se lična autentičnost umanjuje kompeticijom i potrebom za sticanjem ugleda u očima drugih ljudi u hijerarhijskom društvu (Varga and Guignon 2016), pa zaključak Kirbija i Gejterove da Vinsent predstavlja jedini autentičan lik u filmu, po Rusoovim shvatanjima pojma, stoga može biti doveden u pitanje.

Slično Rusou, Seren Kjerkegor je smatrao da je neautentičnost produkt modernog vremena u kome autorefleksivnost i beskrajno propitivanje rezultuju pasivnošću i odsustvom strasti, pa je upravo u kombinaciji iskrenih namera i pasionirane posvećenosti prema nečemu izvan sopstva video način za postizanje autentičnosti i prevazilaženje ispraznosti i očajanja (Kjerkegor 2000, 41). S druge strane, odbacio je viđenje ljudskog bića kao objekta izvesnih esencijalnih karakteristika i vlastito ja je posmatrao kao odnos (sintezu) koji se odnosi prema sebi (Golomb 1992, 66). Taj odnos se sastoji iz postupka pridavanja značenja ili identiteta onome što nas zatekne u životu, te ga je definisao kao konkretni izraz kroz koji se jedna osoba manifestuje, čime vremenom konstruiše identitet

(Varga and Guignon 2016). U skladu s tim, Vinsentova pasionirana posvećenost ostvarivanju zacrtanog cilja tokom koje je definisao sopstveni identitet, kao i pronalaženje određenog smisla u ovom postupku, idu u prilog ideji da je po Kjerkegorovom shvatanju reč o nedvosmislenom izrazu autentičnosti. Eugeno-vo samoubistvo na kraju filma na prvi pogled implicira da on nije uspeo da se izbori s bremenom besmisla, te njegov postupak posmatran iz te perspektive predstavlja ultimativni izraz neautentičnosti, uprkos njegovoj posvećenosti Vinsentovom poduhvatu.

Martin Hajdeger pak definiše jedan od ključnih koncepata svoje filozofije – tubitak (*“Dasein”*), kao “suštinski” karakter čoveka da se prema svom bitku, odnosno egzistenciji i načinu na koji čovek jeste u svetu, odnosi razumevajući, po čemu se razlikuje od svega drugog bivstvujućeg (Hajdeger 2007, 69; Molnar Sivč 2008, 273; Čizmar 2008, 83). Tubitak je, po ovom autoru, inicijalno izgubljen u neautentičnosti, između ostalog zbog činjenice da individua nije još uvek preuzela na sebe odgovornost samoodređenja, već isključivo pluta kroz život definisana nasumičnim okolnostima, pa ovakvo bivstvovanje u svetu sprečava pojedinca da ostvari svoj potencijal za autentičnost jer živi život koji mu je određen i nametnut (Holt 2012, 6). Autentičnost zahteva aktivne izbore o tome kakva osoba postati i svesnu modifikaciju sopstvene egzistencije, slušanjem glasova svesti koji dolaze iznutra i donošenjem odluka o ispravnom i dobrom upravo na osnovu te sopstvene svesti, a ne kroz jednostavno prihvatanje normi i moralnih standarda koji su nametnuti kroz tradiciju, kulturu i vaspitanje (Holt 2012, 6). Dakle, prema Hajdegerovom shvatanju autentičnosti, ne samo da je Vinsent neupitno ispoljava kroz svoju dejstvenost već i Eugen, koji u krajnjoj instanci ne prihvata da ga društvo definiše i odbacuje nametnute standarde, pa se njegovi postupci po ovom viđenju ipak mogu tumačiti kao izraz autentičnosti.

Konačno, Žan Pol Sartr je smatrao da ne postoji nikakva nepromenjiva esencija sopstva, već da ljudi poseduju slobodnu volju da samostalno odrede svoje živote na osnovu raspoloživih izbora, odnosno verovao je da egzistencija prethodi esenciji. Ljudi, međutim, po mišljenju ovog autora, poseduju određene konkretne karakteristike označene kao fakticitet, koje predstavljaju izvesna ograničenja tj. datost s kojom moraju da se suoče, poput sopstvene prošlosti, telesnosti, društveno ograničavajućih okolnosti ili predstave koje drugi imaju o njima (Sartr 1984, 101, 313, 476). Transcendencija predstavlja ljudsku sposobnost propitivanja i prevazilaženja postojećeg stanja stvari i mogućnost projektovanja stanja koje bi moglo da bude, iako trenutno nije, te postupanja u skladu s namerom da do tog stanja dođe (Sartr 1984, 187–234). Transcendencija se, dakle, odnosi na introspekciju i refleksiju kojom dovodimo u pitanje predstavu o sebi kao objektu fiksiranih karakteristika i otvaramo širok opseg mogućnosti drugačijeg samodefinisanja u budućnosti. Koncept je povezan s idejom slobode interpretacije brojnih aspekata života i njihovog značaja, uključujući i one koji

predstavljaju datost (Varga and Guignon 2016). Dakle, prema Sartru, ljudska bića sastoje se iz dva kontrarna aspekta, slobode da prevaziđu ono što jesu i faktičkih ograničenja koja tu slobodu limitiraju, ali pored fakticiteta i transcencije veliki značaj ima i duboka i nepomirljiva kolizija koja se javlja između ovih koncepcija. Premda bi ti aspekti trebalo da budu sposobni da se međusobno koordinišu, ljudi ih često greškom uzajamno preinačavaju, prilikom čega fakticitet biva proglašen za transcenciju i obrnuto (Weberman 2011, 880–882). Ovaj postupak samoobmanjivanja i proglašavanja sebe za nešto što zapravo nismo, bilo negacijom potencijala, bilo negacijom faktičkog stanja, Sartr naziva *lošom verom* (Sartr 1984, 70–95). Kako lošu veru predstavlja i odbacivanje fakticiteta da bi se ostvario potencijal i prihvatanje trenutnog stanja uz zanemarivanje onoga šta bi ta osoba mogla da bude, dobra vera iz Sartrove perspektive praktično je neostvariva. Radikalno neizbežna priroda loše vere stoga ostavlja malo prostora za autentičnost, ali Sartr ne odbacuje mogućnost njenog dostizanja i napominje da je ovaj ideal ostvariv kroz samooporavak bića koje je prethodno bilo korumpirano (Sartr 1992, 116). Ova ideja je verovatno najbolje ilustrovana Sartrovim primerom dileme o dostizanju autentičnosti Jevrejina u svetlu antisemitizma, obrazloženom u studiji *Razmišljanja o jevrejskom pitanju* (Sartr 1992). Suočen s antisemitizmom, Jevrejin ima dve opcije: da prihvati identitet koji mu antisemite nameću sa svim negativnim konotacijama ili da pak pokuša da odbaci svoj identitet i veze s ostalim pripadnicima jevrejske zajednice. On u praksi nije u mogućnosti da odabere da ne bude Jevrejin, jer mu društvo to neće dozvoliti, tj. nastaviće da ga percipira kao Jevrejina koji pokušava da se odrekne svog porekla. Istovremeno, negiranje fakticiteta bi značilo da postupa neautentično i u lošoj veri. Ako bi, s druge strane, prihvatio da se identifikuje kao jedan od “onih” Jevreja, podlegao bi antisemitskoj propagandi i izvršio svojevršno samožigosanje, a autentičnost bi ostala van domašaja jer bi se, zbog prihvaćenih pripisanih karakteristika i unaped određenog usuda koji ta stigma nosi, lišio mogućnosti prevazilaženja nametnutih ograničenja, tj. transcencije. Kako god odlučio u toj situaciji, postupak bi bio neautentičan i učinjen u lošoj veri (Weberman 2011, 886). Sartr rešenje vidi u lucidnom sagledavanju sopstvene situacije. Smatra da Jevrejin koji ima za cilj da zadobije oreol autentičnosti mora da odabere da u celosti živi u skladu s njegovim stanjem Jevrejina i svim negativnim i pozitivnim konotacijama koje to stanje donosi u svetlu svega i uprkos svemu, da konstituiše sebe kroz preuzimanje odgovornosti i rizika koje ta identifikacija nosi i da ističe svoj stav uprkos preziru koji mu se ukazuje, jer se autentičnost manifestuje kroz bunt (Weberman 2011, 886–887). Autentičnost, dakle, ne podrazumeva življenje s idejom da smo potpuno transcendentni, niti znači svođenje identiteta na naše faktičke karakteristike, već znači iskreno procenjivanje situacije u kojoj se nalazimo i spoznaju sopstvene slobode izbora koja ipak nije potpuna i prepuštena moru potencijalnih mogućnosti, već stoji u

korelaciji s fakticitetom. Sloboda se u tom smislu iskazuje u konkretnim situacijama i označava postupak prkosnog povratka kontrole nad sopstvenim životom i okolnostima. Autentičnost označava proces preobraćanja faktičkih karakteristika, koje nam zbog činjenice da su nam date i odsustva naše kontrole nad njima deluju strano i tuđe, u naše sopstvene karakteristike koje doživljavamo kao deo nas i koje možemo da usmeravamo u pravcu koji smatramo prikladnim i smislenim (Weberman 2011, 887).

Čini se da je Sartrovo poimanje koncepta autentičnosti najprikladnije za razumevanje postupaka protagonista filma *Gataka*. Podatak da je Vinsent rođen bez intervencije genetičara i da njegova telesnost i zdravstveno stanje nose brojna ograničenja, dodatno je apostrofirano socijalnim pritiskom i težnjom da se njegov identitet ukalupi u društveno propisane limite. Škola je odbila da ga primi kao učenika jer je predstavljao rizik s aspekta osiguranja, pa je bio prinuđen da obrazovanje stiče u svom domu, a na njegovo interesovanje za svemir i astronautiku otac je odgovarao uveravanjem da jedino kao čistač može videti unutrašnjost svemirskog broda. Konstantno podsećanje na predviđanje dužine njegovog životnog veka rezultovalo je i Vinsentovom samopercepcijom po kojoj je sebe doživljavao kao hronično bolesnu osobu. Insistiranje na konformizmu značilo je svođenje Vinsentovog identiteta na fakticitet uz potpuno zanemarivanje njegovih potencijala da postane nešto drugo u odnosu na predstavu koje je društvo o njemu kreiralo. Njegovi povremeni pokušaji da se oslobodi nametnutih stega, poput odgovora roditeljima da je spreman da prihvati čak i delić šanse da DNK analiza nije bila u pravu ili pokušaja da pobedi svog genetski superiornog brata u plivanju, bili su neuspešni i nailazili su na podsmeš sredine koji mu je rušio nadu u mogućnost ostvarivanja njegovog sna. Prelomni trenutak u životu ovog dečaka predstavljala je prva pobeda nad bratom u plivanju ka pučini prilikom koje je, nakon uspeha, spasao život genetski usavršenog Antona i sebi dokazao da može biti jednako snažan, ako ne i snažniji od njega, bez obzira na sastav DNK lanca s kojim je rođen. Uprkos obeshrabrujućim porukama sredine, Vinsent je odlučio da veruje u sebe i radio je na usavršavanju svojih umnih i fizičkih sposobnosti. Prihvatio je činjenicu da ga društvo percipira na drugačiji način u odnosu na njegovu samopercepciju i preuzeo je stvari u svoje ruke, pokušavajući da pronađe način da ostvari svoj potencijal. Odluka da postane aktivni agent u definisanju sopstvenog identiteta odgovara Sartrovom konceptu autentičnosti po kojem je samooporavak bića, koje je prethodno bilo korumpirano, ostvariv kroz lucidno sagledavanje odnosa fakticiteta i transcendencije. Kao odraslog mladića, Vinsentov životni put odveo ga je u korporaciju *Gataka* koja se bavila istraživanjem svemira gde se, u skladu s očevim očekivanjima i društveno nametnutim ograničenjima, zaposlio kao domar. Jedino mu je fizički posao bio dostupan u toj kompaniji, dok su isključivo "važeci" kandidati najboljih genetskih karakteristika zapošljavani na pozicijama inženjera i astronauta.

Nepokolebljiva volja nagnala ga je da potraži rešenje izvan okvira zakona i saznao je da za izvesnu novčanu nadoknadu zainteresovana osoba može postati takozvana “pozajmljena merdevina” ili uvredljivo “degenerik” (“*de-gene-erate*”). Iako se na prvi pogled može učiniti da lažno predstavljanje i preuzimanje tuđeg identiteta označavaju nesporni izraz neautentičnosti, ovaj postupak, na osnovu navedenog Hajdegerovog poimanja termina, može biti protumačen kao svesna modifikacija sopstvene egzistencije i aktivno učešće u definisanju svog identiteta na osnovu lične svesti o ispravnom koja je nezavisna od nametnutih moralnih standarda. Dakle, reč je o prkosnom povratku kontrole nad sopstvenim životom i okolnostima, odnosno aktu bunta kojim se preuzimaju odgovornosti i rizici samostalne konstrukcije sopstva, što se uklapa i u Sartrovu definiciju pojma autentičnosti. Sama maskarada i svakodnevno marljivo prikrivanje dokaza svojih datih karakteristika (poput otpale kože, dlaka i sl.), evidentno odgovaraju definiciji postupanja u lošoj veri i na izvestan način predstavljaju negaciju fakticiteta, uprkos činjenici da je Vinsent kontinuirano svestan svojih faktičkih okolnosti i da samo pokušava aktivno da prevaziđe limitirajuće faktore kako bi ostvario transcendenciju. Premda on tokom većeg dela filma ne vrši samoobmanjivanje, već lucidno sagledava svoju datost, posebno u trenucima u kojima Ireni i istražitelju, za koga se ispostavlja da je njegov brat Anton, otkriva svoj “pravi” identitet odnosno fakticitet, ne možemo da tvrdimo da on ne proglašava sebe za nešto što zapravo nije i ovaj postupak postaje naročito očigledan kako se film bliži završnoj kulminaciji. Tako u sceni nakon dobijanja potvrde da će biti jedan od astronauta u misiji istraživanja Titana, Vinsent ponosno konstatuje da je uspeo u svom poduhvatu, pri čemu potpuno zanemaruje Eugenovu ulogu u procesu i samostalno prisvaja Džeromov identitet zaboravljajući na prethodni. Još evidentniji primer predstavlja scena poslednje nenajavljene kontrole pre poletanja na koju Vinsent dolazi nespreman i bez Eugenovih genetskih identifikatora, što ilustruje činjenicu da je on potpuno zanemario mogućnost da ga javnost još uvek može percipirati kao “starog” Vinsenta, odnosno kao skup njegovih datih karakteristika, a ne kao potencijal koji je uspeo da ostvari. Bez Eugenovog uzorka urina, poražen i očajan zbog neminovnog otkrivanja njegovog “pravog” identiteta na poslednjem stepeniku pred ostvarenje dečačkog sna, preneraženo konstatuje da je bio makar jednako dobar kao i ostali i bolji od većine. Na izvestan način, tek u ovoj sceni, uviđa da je svoju transcendenciju počeo da doživljava kao fakticitet, što je nedvosmisleni izraz neautentičnosti u svetlu Sartrovih zaključaka.

Doktor Lamar, koji je Vinsenta redovno testirao u prošlosti, međutim, nije bio iznenađen kada se na ekranu pojavilo Vinsentovo ime s etiketom “nevažeci”, već je bez pompe, samoinicijativno, promenio rezultat testa, pa se na ekranu računara pojavilo ime Džeroma Moroa s etiketom “važeci”. Ispostavlja se da je ovaj genetičar sve vreme bio svestan Vinsentove prevare, ali da je uprkos tome

odlučio da mu dopusti da ode u svemir. Smatrao je da to zaslužuje bez obzira na “inferiornu” genetiku i propisane i prečutne norme društva u kome žive. Pored toga, kako je otkrio, lekar je i sam imao “nevažeceg” sina i želeo je da zbog toga ne bude diskriminisan i uskraćen kada odraste. Vinsent se s nevericom i zahvalnošću nakon toga pridružio ostalim astronautima. Ovaj gest simbolično je označio ostvarenje njegovog dečakog sna, ali je istovremeno razbio njegovu dugogodišnju iluziju da je on sam isključivi kreator svoje sudbine, nezavistan od spoljnih faktora i uticaja, sa slobodom izbora koja je potpuna u odnosu na neograničene mogućnosti. Suprotno zaključku koji su izneli Kirbi i Gejterova da je Vinsent Frimen jedini lik u filmu koji je uspeo da uspostavi samostalno autorstvo nad sopstvenim životom i da predstavlja slobodnog čoveka u skladu sa svojim prezimenom, on zapravo tokom celog filma u potpunosti zavisi od drugih ljudi i faktora, pa njegova sloboda predstavlja privid i samoobmanu. On, dakle, ipak ne otelotvoruje princip autentičnosti kao što tvrde ovi autori jer lucidno ne sagledava odnos fakticiteta i transcendencije, uprkos činjenici da su njegova inicijalna spoznaja sopstvenih potencijala i odbacivanje stega datih karakteristika i okolnosti sugerisali takav ishod. Tokom većeg dela svog života Vinsent je postupao u lošoj veri i proglašavao ono što bi mogao da bude za realno činjenično stanje, uz potpuno zanemarivanje stvarnih okolnosti, što je tipičan primer neautentičnog postupanja u Sartrovom svetonazoru. Roland Hjuž primećuje da je on uspeo da promeni životnu priču koja mu je bila namenjena, ali ne kroz stvaranje novog žanra, već kroz plagiranje tuđeg narativa (Hughes 2013, 36). Pored toga, teza da je Vinsent za razliku od Eugena sposoban da definiše sopstveni identitet zahvaljujući činjenici da je rođen prirodnim putem ispostavlja se kao netačna, a u nastavku ćemo sagledati i Eugenov lik kroz prizmu autentičnosti, kako bi proverili da li je u slučaju genetski modifikovanih pojedinaca ova mogućnost nepostojeća kao što to tvrde Kirbi i Gejterova na osnovu Habermasovih ideja.

Stiče se utisak da je Eugen lik koji sledi obrnuti put unutrašnje spoznaje u odnosu na Vinsenta, jer je tokom većeg dela svog života postupao neautentično, odnosno nije uspevao da se odupre konstantnom društvenom pritisku koji je težio da mu nametne svoje vrednosti i načela, ali je na kraju narativa ipak svesno odbacio ideju konformizma i postao aktivni agent koji je uvideo potencijal samodefinisanja. Eugenu je bio nametnut fakticitet koji je ostavljao malo prostora za transcendenciju, tj. društvena očekivanja postavljena pred takvu genetski superiornu osobu, bila su tako visoka da ih je bilo nemoguće prevazići. Apsolutni maksimum predstavljalo je samo opravdavanje očekivanja, ali bi čak i takav uspeh u krajnjoj liniji bio sveden na nešto što je bilo predvidivo i dato na rođenju i samim tim ne bi predstavljalo plod truda i samostalnih zasluga. Iz nemogućnosti da prevaziđe svoje date karakteristike, rađa se Eugenova suicidnost i otuđenost prema sopstvu. Njegov prvi pokušaj samoubistva nakon osvojene srebrne medalje, stoga, treba posmatrati u tom svetlu, kao izraz neau-

tentičnosti uzrokovan iluzijom da ne postoji izvodljiv način samodefinisanja u datim okolnostima. Dakle, ovaj čin nije predstavljao usamljeni pokušaj preuzimanja kontrole nad sopstvenim životom, kako se može učiniti u prvi mah, jer nije proistekao iz bunta i svesti da uvek postoji sloboda izbora makar ona bila ekstremna poput samoubistva, već je suprotno tome ovaj postupak bio uzrokovan beznađem i apatijom. Kako je Eugen ostao nepokretan nakon neuspeha u pokušaju da sebi oduzme život, prihvatio je identitet većitog gubitnika koji mu je društvo nametalo i odlučio se za povučeni i poročni život pun samoprezira. Kroz takav način života, koji je podrazumevao prihvatanje nametnute uloge i postupanje u lošoj veri, zaboravio je na bilo kakvu mogućnost transcencije. Premda u filmu nije preciziran uzročnik Eugenove odluke da komodifikuje sopstveni identitet, nameće se utisak da je ključni razlog finansijska dobit koja bi mu omogućila željenu samostalnost i ugodnu izolaciju. Ovaj poduhvat međutim Eugenu je istovremeno pružio i mogućnost da se distancira od sopstvene ličnosti koju nije doživljavao kao svoju, otelotvorenu u liku Džeroma Moroa, što je na početku išlo teško uprkos njegovom animozitetu prema tom identitetu. U jednom trenutku odlučio je da počne da koristi svoje srednje ime Eugen, oko koga je postepeno gradio novi identitet, dok je lik Džeroma prepustio Vinsentu. Ključna razlika između ovih predstava o sebi je u tome što je kao Eugen on pronašao novi smisao u svom životu, kroz posvećenost Vinsentovom poduhvatu, dok je se kao Džerom konstantno osećao neadekvatno. Vremenom je počeo da prihvata svoj fakticitet, koji u ovoj fazi njegovog života uključivao i invalidnost i svojevrsni deljeni identitet, kao sastavni i neotuđivi deo sebe, što mu je omogućilo da konačno počne da postupa autentično i kanališe svoju datost. Ključni momenat koji najbolje ilustruje trenutak njegove psihološke transformacije je neupitno predstavljen u sceni u kojoj je Vinsent, preko telefona, zamolio Eugena da na kratko "glumi sebe", jer se istražitelj, koji je izrazio sumnju u istinitost identiteta Džeroma Moroa, uputio ka njihovoj zajedničkoj kući s namerom da razotkrije prevaru. Na Vinsentovu konstataciju da bi mu značilo da tog dana Eugen bude ono što jeste, misleći na identitet Džeroma, on odgovara da nikada nije bio previše dobar u tome. Ova replika idealno ilustruje diskrepancu između načina na koji je Eugen percipiran u javnosti i njegove samopercepcije. Kako bi uspeo u obmani, on je morao da podnese izuzetne napore i iskaže njemu do tada nesvojtvenu posvećenost koja je uključivala napuštanje invalidskih kolica i puzanje uz spiralne stepenice, kako bi za kratko vreme otključao ulazna vrata na spratu i smestio sebe u fotelju pre nego što bi detektiv pristigao i otkrio da je on zapravo nepokretan. Njegovo puzanje, koje je po pokretima umnogome ličilo na plivanje, probudilo je u njemu borbeni duh koji mu je nedostajao u olimpijskoj trci u kojoj je osvojio srebrnu medalju, jer su po prvi put njegovi napori mogli da rezultuju pravim uspehom, tj. prevazilaženjem očekivanja koja su pred njega postavljena. Dakle, nakon uspešno okončanog zadatka, Eugen je po prvi

put uspeo da ostvari svoj potencijal i nije bio isključivo definisan okolnostima i ograničenjima. Ono što njega razlikuje od Vinsenta je njegova razboritost zbog koje svoju transcendenciju nijednog trenutka nije počeo da doživljava kao fikticitet. Nakon Vinsentovog obaveštenja da je poduhvat bio uspešan i da uskoro treba da poleti u svemir, Eugen otkriva da neće biti tu kada se on vrati, jer i sam planira da otputuje, ali da je prethodno napunio frižider uzorcima krvi i urina kako bi Vinsent po povratku bio opskrbljen za “dva životna veka”. Eugen mu predaje i kovertu s molbom da je otvori tek po odlasku u svemir. U završnim trenucima režiser kombinuje kadrove poletanja Vinsentove rakete s Eugenovim ulaskom u sličan prostor skućenih dimenzija. Ubrzo otkrivamo da je reč o pećnici za spaljivanje i da je on odlučio da sebi oduzme život. Oko vrata ponosno stavlja svoju srebrnu medalju na kojoj se jasno ocrtava prikaz dva plivača, uključuje pećnicu i plamen ga guta. S druge strane, nakon uspešnog poletanja, Vinsent u svemiru otvara Eugenovu kovertu i u njoj pronalazi pramen njegove kose. Celokupan niz Eugenovih završnih postupaka sugerise da je reč o detaljno isplaniranom i besprekorno realizovanom planu. Ovaj visoko simboličan čin stoga ne predstavlja jednostavan akt negacije invalidnosti u kojem, kako tvrde Fluri i Rabkin, pravi invalid “prikladno” sebi oduzima život jer je ostvario svoju svrhu nakon pozajmljivanja svog superiornog genetskog materijala, već samoubistvo u ovom slučaju, za razliku od nesupešnog prvog pokušaja, predstavlja autentični akt kojim se svesno izražava bunt i prisvaja sloboda izbora u veoma ograničenim okolnostima. Eugen, dakle, na kraju u potpunosti lucidno sagledava odnos njegovog fikticiteta i mogućnosti transcendencije. On prihvata svoje faktičke karakteristike kao deo sebe, iako su mu ranije one delovale strano i tuđe, zbog odsustva kontrole nad njima i utiska da su mu te karakteristike date. Eugen s ponosom i prkosom stavlja srebrnu medalju oko vrata, koja u svetlu plamena počinje da sija zlatnim sjajem. Pored toga, on se nije odrekao svoje transcendencije i po prvi put Vinsentu poklanja deo sebe koji nije deo poslovnog aranžmana. Poklanjanje svog pramena kose u ovom distopijskom svetu, poput trenutka intimnosti između Irene i Vinsenta, najčešće predstavlja akt poverenja i razotkrivanja svog “pravog” identiteta bliskoj osobi, jer primaocu omogućava uvid u genetski kod darivaoca. Eugenov čin se međutim značajno razlikuje od ove prakse, jer Vinsent već odviše dobro poznaje Eugenov genetski potencijal. Tim postupkom on simbolično predaje deo “pravog” sebe, koji nije sadržan u njegovim genima i po prvi put prihvata činjenicu da je Džerom Moro svojevrsni amalgam njihovih identiteta koji uključuje Vinsentovu ambiciju i nagon za uspehom i Eugenovu žrtvu i stradanje, a superiorna genetika je spoljni činilac koji upotpunjuje ovu kreaciju. Eugen njihov uspeh doživljava kao zajednički, što reditelj vizuelno dočarava gravurom dva plivača na medalji kao i njegovom opaskom da je Vinsentu ostavio dovoljno genetskih identifikatora za dva života, odnosno da će Džerom od sada pa nadalje da živi za obojicu. Simbolično, kroz

deljeni identitet Džeroma Moroa i bukvalno, kroz pramen svoje kose, Eugen uspeva da otputuje u svemir upkos invalidnosti i prevaziđe sva faktička ograničenja. Njegovo samoubistvo stoga predstavlja svesnu žrtvu u kojoj se mogu prepoznati izvesne religijske konotacije.

Igranje Boga i religijske ideje kao temelj narativa

Ovaj narativ ne dotiče samo problematiku odnosa nauke i prirode, već i nauke i religije, odnosno scenario stavlja u fokus ideju uzurpiranja koncepta Tvorca kroz naučnofantastičnu prizmu. Film počinje s dva citata koji apostrofiraju ovu moralnu dilemu, pri čemu prvi polazi s religijske, a drugi s naučne pozicije. U Biblijskom citatu izdvojen je stih 7:13 starozavetne Knjige propovednikove u kome se kaže: "Pogledaj delo Božije; jer ko može ispraviti što on iskrivi?", dok su u svetovnom citatu izdvojene reči američkog psihijatra i bioetičara Vilarda Gejlina koje glase: "Ne samo da mislim da ćemo se mešati u Majku prirodu, već smatram da Majka želi da to učinimo."¹⁵ Dakle, temeljna ideja oko koje je film izgrađen polazi od pretpostavke da će u doglednoj budućnosti čovek dobiti mogućnosti da sam utiče na stvari koje su do tada bile van njegovog domašaja i koje su najčešće tumačene kao rezultat prirodnih zakona ili Božije volje, čime bi, u krajnjoj liniji, ljudski rod preuzeo kontrolu nad daljim tokom svoje evolucije, ali i preuzeo odgovornost za sve moguće prateće posledice. Stiče se utisak da takav postupak prisvajanja kreativne uloge, međutim, prvenstveno nosi negativnu konotaciju, jer podrazumeva prevazilaženje granica konvencionalnog okvira ljudskog delovanja i neretko je u javnosti okarakterisano kao gordost ili "igranje Boga". Ova fraza, koja u osnovi podrazumeva svojevrsnu apoteozu, odnosno preuzimanje uloge Boga, u različitim periodima upotrebljavana je da izrazi otklon prema nizu tehnoloških inovacija, prvenstveno u medicini, poput upotrebe anestezije i tableta za kontracepciju, vršenja transplantacija organa i matičnih ćelija, praktikovanja genetskog inženjeringa itd, kojim je čovek navodno zanemario stvaranje i dodeljenu mu ulogu (Dabrock 2009, 47). Igranje Boga neminovno nosi negativnu konotaciju i ne predstavlja hrišćanski koncept podobija, odnosno usmeravanja i kretanja lika ka Božijem savršenstvu (Imago Dei), već naprotiv podrazumeva megalomaniju i nesmotreno prekoračenje granica odgovornog ponašanja. Premda se na prvi pogled može učiniti da takva vrsta kritike prvenstveno potiče iz religijskih krugova, činjenica je da to nije uvek i nužno tako. Na kraju 19. veka naučni napredak doživljavao se kao ispostavljanje Carstva nebeskog na zemlji, jer se ljudski intelekt doživljavao kao dar koji je sa sobom nosio obavezu učestvovanja u stvaranju Božje

¹⁵ Citat preuzet iz: Willard, Gaylin. 1984. What's So Special about Being Human?. In Esbjornson, Robert. *The Manipulation of Life*. Nobel Conference Nobel Lecture Series. 19. Harper & Row. str. 53.

kreacije, a slični stavovi prema progresu i danas su prisutni u radovima teologa poput Teda Petersa i Ane Ferst (Dabrock 2009, 47). Pored toga, brojni teolozi odbacuju i sam koncept igranja Boga kao neutemeljen i nemoguć posmatrano iz pozicije hrišćanskog učenja, jer čovek principijelno nije u stanju da postupa kao Bog, pa ideja da čovek može da manipuliše Božijom kreacijom i da se na izvestan način bori s njim za mesto super inženjera zapravo predstavlja zabludu o fundamentalnoj prirodi Boga (Evers 2009).

S obzirom na to da koncept igranja Boga ne potiče iz teoloških krugova, njegove korene treba potražiti u popularnoj kulturi. Filip Bol piše da se Mit o Prometeju često povezuje s ovom idejom zbog gordosti koja se pripisuje prkosnom činu odbijanja poslušnosti Zevsu od strane ovog Titana, ali je poistovećivanje hubrisa s igranjem Boga zapravo moderna ideja, a Prometej je i sam bio božanske prirode pa se ne može tvrditi da je ovaj mit imao takvu pozadinu. Slično se može reći i za Fausta, čija gordost simbolizuje svojevrstu predaju Satani, a ne pokušaj uzurpiranja Boga. Čak je i Viktor Frankenštajn lišen ovog greha u romanu Meri Šeli, jer su njegovi pokušaji da stvori život predstavljeni kao rujanje Bogu, a ne igranje Boga.¹⁶ Prvi put je ideja igranja Boga zapravo uvedena u filmu *Frankenštajn* iz 1931, čiji izvorni scenario, koji su kasnije cenzori modifikovali, sadrži repliku Henrija Frankenštajna koja glasi: "Sada znam kakav je osećaj biti Bog!" (Evers 2009). Vremenom je koncept igranja Boga sve češće vezivan za naučne proboje u oblasti genetike i genomike o kojima je bilo reči na početku teksta i svoju najveću popularnost ta ideja je dostigla tokom trajanja Projekta humanog genoma u poslednjoj deceniji 20. veka. U tom periodu rasprava o genetskom inženjeringu u široj javnosti razlikovala se od aktuelne naučne diskusije i zadobila je formu mitskog narativa u kojem je najznačajniji motiv postao genetski determinizam (Peters 2002, 2). Teolog Ted Peters je ovaj popularni aspekt diskusije nazvao genetski mit i izdvojio je i definisao dve njegove verzije koje su gotovo kontradiktornog karaktera, marionetski determinizam i prometejski determinizam. Prva verzija odnosi se na ubeđenje da su geni pouzdani prenosioci ljudskih karakteristika i da njihov inženjering predstavlja jednako menahičku i predvidivu radnju kao i bilo koja druga vrsta inženjerstva. U vreme najveće popularnosti Projekta humanog genoma, naučna istraživanja učesnika predstavljana su kao potraga za Svetim gralom ili Kamenom iz Rozete koji će omogućiti konačno objašnjenje ljudskog bića, a glasnogovornici ove istraživačke misije u javnosti su predstavljali nova otkrića kao gotovo samoeksplanatorna, odnosno geni su umesto zvezda postali mesto gde je moguće iščitati ljudsku sudbinu koja je u praktično svim aspektima unapred determinisana (Peters 2002, 7). Ideja genetskog determinizma tako je vremenom zadobijala ruho esencijalizma, pa čak i fatalizma, a u javnosti su se sve češće

¹⁶ Videti: <https://www.prospectmagazine.co.uk/science-and-technology/playing-god-is-a-meaningless-dangerous-cliche> pristupljeno: 30.7.2017.

dokazi o genetskoj uslovljenosti pojedinih bolesti koristili kao argumentacija za pretpostavke da i izvesne karakteristike, poput seksualne orijentacije, sklonosti ka alkoholizmu, nasilju i sl. mogu predstavljati unapred određene determinante. Marionetski determinizam stoga tvrdi da geni kontrolišu i definišu ljude kao što lutkar kontroliše marionetu preko svojih struna, iz čega proističe da pojam lične slobode u stvari predstavlja samo iluziju (Peters 2002, 8). S druge strane, prometejski determinizam predstavlja shvatanje po kome naučnici treba da teže da razumeju kako geni funkcionišu i na osnovu tog razumevanja da donesu odluke o razvijanju adekvatnih tehnologija koje će omogućiti čoveku da prevaziđe prirodne datosti i ograničenja i preuzme kontrolu nad sopstvenom evolucijom (Peters 2002, 8). Ključna razlika između ova dva koncepta, dakle, može se objasniti činjenicom da kod marionetskog determinizma ne postoji sopstvo koje izlazi van okvira određenog DNK lanca, dok prometejski determinizam podrazumeva ideju da izvesni entitet sposoban za samostalno donošenje odluka postoji nezavisno od genetskog sastava individue, tj. postoji sopstvo koje poseduje kritičku distancu u odnosu na genetski sastav (Peters 2002, 8). Upravo ta distinkcija nalazi se u osnovi razlike u shvatanju društva i protagoniste u filmu *Gataka*, pri čemu je distopijska zajednica ubeđena u neupitnu verodostojnost genetskog determinizma i prihvata tumačenje DNK sekvence na rođenju kao uvid u nepromenjivu budućnost svakog pojedinca u skladu s marionetskim determinizmom, dok je Vinsentov svetonazor moguće svrstati u okvir prometejskog determinizma, jer on donosi odluke i postupuje nezavisno i suprotno svojim genetskim ograničenjima, te slično Prometeju ustaje protiv nametnute tiranije, čime pokazuje svoj slobodan duh koji nije moguće identifikovati u genetskom materijalu hromozoma. "Ne postoji gen za ljudski duh" jeste marketinški slogan koji idealno otelotvoruje principe njegovog delovanja i sumira osnovnu ideju koju film pokušava da plasira.

U svetu *Gatake*, DNK sastav poseduje sudbinski, gotovo sveti karakter, koji nalikuje volji hirovitog božanstva koje nasumično određuje usud svakog pojedinca, pa borba za mogućnost samodeterminisanja nalikuje borbi protiv volje Boga/bogova. Reditelj Endru Nikol očigledno je zaintrigiran dinamikom konflikta između individue i onipotentnog, jer je motiv bunta protiv nametanja identiteta i motiv uskraćivanja potencijala za samodefinisanje koristio i u scenariju za film *Trumanov šou*, koji se vrti oko priče o pojedincu nesvesno zarobljenom u rijaliti emisiji od svog rođenja, nezavisno od njegove volje, čiji napori da se suprotstavi spolja determinisanom svetu iskazuju njegovu ultimativnu ljudskost, slično Vinsentu u filmu *Gataka*. Protagonisti oba filma na kraju uspevaju da se otrgnu stisku eksternih stega i da sami kreiraju svoj životni put uprkos malim početnim šansama. Kao što je već pisano u prethodnom poglavlju, mogućnost transcencije je problem koji i Eugen pokušava i uspeva da prevaziđe na sebi svojstven način, pa možemo da konstatujemo da Nikol često iskazuje skepsu prema težnji modernog sveta da kontrolišu sve aspekte života

ljudi, ali u krajnjoj liniji optimistički posmatra čovekovu mogućnost donošenja sopstvenih izbora.

Pored toga, nedoumice vezane za savremenost i projektovanu budućnost možemo da vidimo upravo u ideji igranja Boga koja je nesumnjivo prisutna u filmu *Gataka*. Kao što je već pomenuto, inicijalno planiran naziv ovog filma bio je Osmi dan, čime se jasno aludira na hrišćansko učenje da je Bog stvorio svet za sedam dana. Osmi dan bi u skladu s tim predstavljao trenutak u kome čovek preuzima ulogu Tvorca čime iskazuje izvesnu dozu hubrisa koja može imati katastrofalne posledice. Pomenuti Prometej surovo je kažnjen vezivanjem za Kavkaz gde mu je orao svakog dana ključao utrobu, zbog suprotstavljanja volji Zevsovoj i krađe vatre koju je poklonio ljudima uprkos naredbi Gromovnika da to ne čini.¹⁷ Ali pored njegovih patnji, Zevs je surovo kaznio i ljudski rod, što je opisano u mitu o Pandori. Hefest je na Zevsovu naredbu napravio prelepu Pandoru koju je poslao Prometejevom bratu Epimeteju, koji je uprkos Prometejevim upozorenjima da ne prihvata darove Zevsa, odmah uzeo prelepu devojkicu za ženu. U njegovom domu nalazila se kutija koja je sadržala sva zla ovog sveta koju je znatiželjna Pandora otvorila, puštajući pošasti na čovečanstvo. Slično tome, u Bibliji je odbijanje poslušnosti Adama i Eve da ne jedu sa drveta poznanja dobra i zla rezultovalo njihovim progonom iz Rajskog vrta, pa možemo da konstatujemo da su gordost i neposlušnost božijih naredbi često kao motiv praćeni užasnim posledicama. U skladu s tim, čovekova želja da se "igra Boga" u filmu *Gataka*, tj. suprotno Biblijskom citatu na početku filma da ispravlja ono što je On iskrivio, kroz npr. genetsku modifikaciju ili potpuno uklanjanje oplođenih jajnih ćelija s izvesnim manjim ili većim genetskim poremećajima ili jednostavno odbacivanjem onih sa nesavršenim DNK lancem, može po ovom narativu za posledicu da ima nešto nepredviđeno i zastrašujuće, poput sprečavanja rođenja ljudi koji su razvoju ovog sveta dali nemerljiv doprinos, nalik slavnim pojedincima predstavljanim u pomenutoj, izbačenoj završnoj sceni na čijem se kraju spiska nalazi i sam gledalac.

Gataka je narativ koji kroz svoju religijsku simboliku nudi i ideju iskupljenja za počinjeni "greh", tj. prisvajanje božije uloge. Naime, poput narušavanje inicijalne nevinosti, kroz čin jedenja s drveta poznanja dobra i zla uprkos božijoj zabrani, film ubeđuje da čovek svojim uplitanjem u genetski inženjering zapravo čini sagraženje nalik prvobitnom grehu. Iskupljenje za prvobitni greh predstavljao je čin žrtvovanja božijeg sina Isusa Hrista, koji je svoj život dobrovoljno dao za oprost greha koji je rezultovao proterivanjem iz Edenskog vrta, a slično tome možemo posmatrati i postupke aktera ovog filma. Postoje nesumnjive intencionalne paralele lika protagoniste Vinsenta s Isusom Hristom, poput činjenice da mu je genetskom analizom nakon rođenja utvrđeno da će umreti u

¹⁷ Zbog učestvovanja u stvaranju ljudi, kao i zbog svog hrabrog čina, Prometej predstavlja oličjenje ponosa, prkosa, čovekoljubivosti i težnje za slobodom.

33. godini života, poput Hrista,¹⁸ da mu se majka zove Marija, a Josif profesionalni “otac”, odnosno čovek koji mu je omogućio da postane astronaut u korporaciji Gataka. Vinsent prolazi kroz velika iskušenja u svom poduhvatu, od kojih je jedno od najvećih lomljenje nogu kako bi veštački dostigao istovetnu visinu kao Eugen čiji je identitet pozajmio, a njegovo stradanje odlično je ilustrovano scenom u kojoj on leži na podu s metalnom konstrukcijom oko polomljenih nogu i raširenim rukama u pozi koja neodoljivo podseća na raspeće. Ipak, stiče se utisak da Vinsent pre svega otelotvoruje nepokolebljivu volju. On je dokaz da ne postoji gen za ljudski duh i u hrišćanskoj simbolici njegov pandan je svakako Sveti duh koji označava svojevrsno nadahnuće. Možemo da primetimo da sve značajne trenutke u životu Vinsent doživljava u vodi, prilikom plivanja, što nesporno ima simboliku ponovnog rađanja odnosno krštenja, a činjenica je da se po hrišćanskom verovanju Sveti duh ispoljava u trenucima krštenja i da se simbolički povezuje s vodom. Dakle, Vinsent u sebi objedinjuje izvesne karakteristike Isusa Hrista i Svetog duha.

Slično tome, Eugen je lik koji objedinjuje izvesne karakteristike Oca i Sina. Naime, u svetu *Gatake* ulogu Tvorca preuzeo je genetičar koji je postao taj koji odlučuje o životu i smrti i koji genetskim inženjeringom određuje čovekovu sudbinu. Njegova kreacija materijalizovana je u Eugenovom besprekornom genetskom potencijalu. Eugenov dizajnirani DNK je otelotvorenje čovekovog sagrešenja, odnosno produkt igranja Boga. S druge strane, Eugen poput Vinsenta i sam ispoljava brojne karakteristike Isusa Hrista. Rođen je bezgrešnim začecem, kroz *in vitro* oplodnju. Njegovo pozajmljivanje genetskih identifikatora Vinsentu naziva se “pozajmljena merdevina”, što je jasna aluzija na Jakovljeve merdevine, kolokvijalni naziv za vezu između zemlje i raja. U hrišćanstvu se Isus Hrist često povezuje s ovim konceptom i smatra se medijumom koji premošćuje procep između raja i zemlje i putokazom spasenja. U tom smislu, Eugen, slično Hristu, omogućuje Vinsentu da se uzdigne u nebesa i prevaziđe ovozemaljska ograničenja. Možemo da primetimo da Eugenov iznimni napor prilikom puzećeg uspona uz spiralne stepenice, bez osećaja u nogama i bez tuđe pomoći, nalikuje Hristovom mučenju prilikom uspona na Golgotu, a činjenica da je koristio isključivo ruke učinila je da ovaj poduhvat liči na njegovu poslednju plivačku trku koju je ipak uspeo da dobije. Konačno, Eugen podnosi i ultimativnu žrtvu. On daje svoj život za iskupljenje čovečanstva zbog učinjenog greha nastalog pretendovanjem na poziciju Tvorca. Poput Isusa, on predstavlja sina novog Boga – genetike, pa njegova žrtva kao savršenog predstavnika novih naučnih dostignuća, kroz davanje svog života na kraju filma kako bi se trajno

¹⁸ U filmu je Vinsentov očekivani životni vek koji medicinska sestra isčitava iz urađene genetske analize 30,2 godine, ali je u originalnom scenariju ovaj broj 33. Videti: <http://www.imsdb.com/scripts/Gattaca.html> pristupljeno: 17.7.2017.

zaštiti Vinsentov identitet, ima iskupljujuću simboliku. Čovečanstvo se kroz njegov nesebični čin simbolički oslobađa svog greha. Naposljetku, zajednički deljeni identitet Džeroma Moroa u sebi objedinjuje ulogu genetike, žrtve i nepokolebljivog duha, pa je nemoguće ne primetiti sličnost sa Svetim trojstvom Oca, Sina i Svetog duha.

Ovom kratkom simboličkom analizom svakako nisu iscrpljene brojne religijske asocijacije, ali je nemoguće obuhvatiti sve simboličke elemente, poput evidentne konekcije Vinsenta s pomenutim mitskim Prometejem.¹⁹ Pored toga i drugi elementi *Gatake* pružaju izvrsne mogućnosti za dalju analizu, poput odnosa moći u post-rasnom društvu (v. Frauley 2010, 195–216) i nekonvencionalnog prikaza maskuliniteta kroz tipično žensku upotrebu maskarade kod muških likova i atipični kvir odnos kroz deljenje telesnih tečnosti (v. Stacey 2005, 1851–1877), ali takave pristupe analizi ovog filma ostavljamo za neku drugu priliku.

Literatura

- Baldi, Pierre and Hatfield G. Wesley. 2002. *DNA Microarrays and Gene Expression: From Experiments to Data Analysis and Modeling*. Cambridge University Press.
- Berube, Michael. 2013. Disability, Democracy, and the New Genetics. In *The disability Studies Reader*, ed. Lennard J. Davis, 100–114. Routledge: New York and London.
- Brajušković, Goran, Dušanka Savić Pavićević, and Stanka Romac. 2013. The 60th anniversary of the discovery of DNA secondary structure. *Vojnosanitetski pregled* 70 (12): 1165–1170.
- Brajušković, Goran. 2003. DNK: 50 godina duplog heliksa. *Vojnosanitetski pregled* 60 (6): 763–766.
- Brajušković, Goran. 2006a. Sto četrdeset godina genetike. *Vojnosanitetski pregled* 63 (5): 509–512.
- Brajušković, Goran. 2006b. Genomika. *Vojnosanitetski pregled* 63 (6): 604–610.
- Critchley, Peter. 2003. *Autonomy, Authenticity and Authority: The Rational Freedom of Jean-Jacques Rousseau*. [e-book] Available through Academia website <<http://mmu.academia.edu/PeterCritchley/Books>>
- Čizmar, Valentina. 2008. Hajdegerova ontologija vremena. *Theoria* 1 (51): 83–100.
- Dabrock, Peter. 2009. Playing God? Synthetic biology as a theological and ethical challenge. *Syst Synth Biol* 3: 47–54.
- Dahm, Ralf. 2005. Friedrich Miescher and the discovery of DNA. *Developmental Biology* 278 (2): 274–288.
- Evers, Dirk. 2009. Leben machen. Unser Spiel als Scho'pfergott. In *J Wissenschaften —Machenschaften*. ed. Pernkopf E, Rauchenberger Gespräche zwischen Forschung und Öffentlichkeit. Königshausen & Neumann, Würzburg: 89–103.
- Flury, Angela and Eric S Rabkin. 2004. Science in "Gattaca". *PMLA* 119 (5): 1356–1357.

¹⁹ Vinsent se kao astronaut upućuje ka Saturnovom mesecu Titanu, a Prometej u grčkoj mitologiji predstavlja najpoznatijeg titana.

- Frauley, Jon. 2010. *Criminology, Deviance, and the Silver Screen*. Palgrave MacMillan. New York.
- Golomb, Jacob. 1991. Kierkegaard's ironic ladder to authentic faith. *Philosophy of Religion* 32: 65–81.
- Hajdeger, Martin. 2007. *Bitak i vreme*. Službeni glasnik: Beograd.
- Holt, Kristoffer. 2012. Authentic Journalism? A Critical Discussion about Existential Authenticity in Journalism Ethics. *Journal of Mass Media Ethics: Exploring Questions of Media Morality* 27 (1): 2–14.
- Hughes, Rowland. 2013. The Ends of the Earth: Nature, Narrative, and Identity in Dystopian Film. *Critical Survey* 25 (2): 22–39.
- Jones, Mary Ellen. 1953. Albrecht Kossel, A Biographical Sketch. *Yale Journal of Biology and Medicine* 26 (1): 80–97.
- Kirby, David A. and Laura A. Gaither. 2005. Genetic Coming of Age: Genomics, Enhancement, and Identity in Film. *New Literary History* 36 (2): 263–282.
- Kjerkegor, Seren. 2000. *Bolest na smrt*. Plato: Beograd.
- Krentz, Christopher. 2004. Frankenstein, Gattaca and Quest for Perfection. In *Genetics, Disability, and Deafness*, ed. John V. Van Cleve, 189–201. Gallaudet University Press.
- Lorenz, Michael G and Wackernagel Wilhelm. 1994. Bacterial gene transfer by natural genetic transformation in the environment. *Microbiol Rev.* 58(3): 563–602.
- Marinković, Dragoslav, Nikola Tucić i Vladimir Kekić. 1991. *Genetika*, Naučna knjiga. Beograd.
- Molnar Sivč, Milotka. 2008. Hajdegerov pojam “tubitak” i temeljni pojmovi tradicionalne ontologije. *Filozofija i društvo* (3): 273–291.
- Nafstad, Petter. 2002. Rousseau: Authenticity or Narcissism? *Nordlit* 11: 189–204.
- O'Connor, Claire and Miko, Ilona. 2008. Developing the Chromosome Theory. *Nature Education* 1(1):44
- Peters, Ted 2002. *Playing God? Genetic Determinism and Human Freedom*. Routledge: New York and London.
- Sartre, Žan Pol. 1984. *Biće i ništavilo: ogled iz fenomenološke ontologije*. Nolit: Beograd.
- Sartre, Žan Pol. 1992. *Razmišljanja o jevrejskom pitanju*. Grafos: Beograd.
- Shepard, M. Gordon. 2010. *Creating Modern Neuroscience: The Revolutionary 1950s*. Oxford University Press.
- Stacey, Jackie. 2005. Masculinity, Masquerade, and Genetic Impersonation: Gattaca's Queer Visions. *Signs* 30 (3): 1851–1877.
- Škorić, Dragan. 2009. Genetički modifikovani organizmi (GMO) – budućnost čovečanstva ili zabluda. *PTEP* 13: 5–12.
- Varga, Somogy and Guignon, Charles. 2016. Authenticity. *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Summer 2016 Edition). ed. Edward N. Zalta. URL = <<https://plato.stanford.edu/archives/sum2016/entries/authenticity/>>.
- Weberman, David. 2011. Sartre on the Authenticity, Required If My Choises Are To Be Truly Mine. *Filozofia* 66 (9): 879–889.

Mladen Stajić

Institute of Ethnology and Anthropology,
Faculty of Philosophy, University of Belgrade, Serbia

*Is there a gene for the human spirit?
An analysis of the basic motifs and symbolism
in the movie Gattaca*

Gattaca (1997) represents an artistic view of a dystopian future in which the genetic engineering of humans is commonplace. Through the analysis of the ways in which motifs of discrimination and disability are used in this film, wider societal implications of the development of science and the consideration of humanity in western culture are considered. The paper discusses the argumentation for the idea that gene modification means espousing the role of the Creator, and seeks answers to the question of what it means to be human in a genetically deterministic world. The issue of new kinds of discrimination in a potential post-racial world is highlighted, and the possibility of achieving authenticity and the freedom to create one's own identity in a society wherein designed people are the norm is considered. Finally, the ideas and conclusions of numerous authors who dealt with the world of *Gattaca* are presented, and a new point of view is offered – one which puts the focus on the religious symbolism in the film, a surprisingly neglected motif in previous analyses.

Key words: the anthropology of film, genetic engineering, discrimination, disability, authenticity, Christian symbolism

*Le gène pour l'esprit humain existe-t-il?
L'analyse des motifs principaux et de la symbolique
dans le film Gattaca*

Gattaca représente un aperçu artistique de la vision dystopique de l'avenir dans lequel le génie génétique des hommes fait désormais partie du quotidien. À travers l'analyse de la manière dont dans ce film ont été utilisés les motifs de la discrimination et de l'invalidité, sont examinées les répercussions sociales plus larges du développement de la science sur la conception de l'humanité dans la culture occidentale. Dans cette étude est débattue l'argumentation de l'idée que la modification des gènes signifie l'appropriation du rôle du Créateur et on cherche les réponses à la question sur ce que signifie être homme dans un monde génétiquement déterminé. Le problème des nouvelles formes de discriminations dans la société potentielle post- raciale est ici soulevé, puis est également examinée la possibilité d'accéder à l'authenticité et à la liberté de créer sa propre identité dans une société où les hommes conçus artificiellement représentent la

norme. Enfin, sont présentées les idées et les conclusions de nombreux auteurs qui se sont penchés sur le monde de *Gattaca* et un nouvel angle de vision a été offert qui met l'accent sur la symbolique religieuse dans le film, un motif étonnamment négligé dans les analyses antérieures.

Mots clés: anthropologie du film, le génie génétique, discrimination, invalidité, authenticité, symbolique chrétienne

Primljeno / Received: 24.07.2017.

Prihvaćeno / Accepted: 5.08.2017.