

Бојан Жикић

*Одељење за етнологију и антропологију
Филозофски факултет Универзитет у Београду
bzikic@f.bg.ac.rs*

Песимистички приказ природе људског постојања у филму *Западни свет*: накнадно мизантрополошко тумачење*

Апстракт Анализира се културна комуникација у контексту научне фантастике, као дела популарне културе. Две су основне теме којима се бави филм: природа стварности и природа андроида. Порука, која се открива на основу уочавања низа бинарних опозиција, односи се на непостојање решења у погледу превазилажења нестабилности односа између нормативног поретка и људског понашања, те се стога тумачи као песимистички поглед на људско друштвено постојање.

Кључне речи: антропологија; филм; научна фантастика; друштвена и културна стварност; људи и андроиди

Увод

Филм *Западни свет*¹ снимљен је 1973. године, у „узбудљиво“ време, када је Хладни рат био на врхунцу, рату у Вијетнаму ближио се крај – иако се то тада није знало, а невоље са производњом нафте почињале. Ништа од тих, у то време актуелних тема, а које су поготово у САД утицале на јавни говор, однос према друштвеном систему и његовим установама, културним нормама итд, није пронашло место у датом филму. И поред тога, *Западни свет*, иако велики комерцијални успех, није представљао конформистичку или оптимистичку научнофантастичну бајку. Ништа у његовој наративној

* Резултат рада на пројекту МПНТ РС 177018.

¹ Сценарио и режија Мајкл Крајтон (*Michael Crichton*), продукција МГМ. Оригинални назив филма јесте *Westworld*; према информацијама са „Википедије“ на српскохрватском језику, филм је приказиван у СФР Југославији под различитим насловима: као „Дивљи запад фантастике“, „Свијет Дивљег запада“ и „Стари дивљи запад“. Колико се сећам – а што се односи на београдске биоскопе – приказиван је као „Западни свет“, али то сећање није поуздано, можда сам помешао с неким доцнијим приказивањем на телевизији (али не каснијим од 1980-их).

структури или у визуелној обради теме сценарија није представљало нешто посебно ново, нити узнемирујуће само по себи, имајући у виду контекст америчких комерцијалних филмова, укључујући ту и научнофантастичне, па опет, његова културна порука превазишла је рок трајања комерцијалног успеха филма.

У време у које је снимљен – и приказиван у америчким биоскопима² – тумачен је, најчешће, као негативна утопија, антиескапизам и представа о опасностима технологије, било у смислу њеног непознавања, погрешне употребе, доспевања у руке злонамерних, или помало лудистички, у смислу страха од технологије саме по себи (Yakai 1985). Не одбацујући сасвим ниједно од тих тумачења, склон сам, међутим, да посматрам културну поруку овог филма другачије, полазећи од његових последица по жанр³. Сматрам такво тумачење „накнадним“ зато што сам мишљења да и поред антиномичности која је у суштини филмског наратива, оно није могло бити очигледно онима који су тражили „скривена значења“, односно културну поруку филма у време када је снимљен и биоскопски дистрибуиран. Та порука може да се формулише јасно тек након њене разраде у доцнијим утицајним научнофантастичним делима. Другим речима, оно што сматрам да поручује *Западни свет* није порука сама по себи, већ њен заматак, односно иницијализација идеје.

Антропологија, филм и научна фантастика

Избор научнофантастичног филма као предмета аналитичког доприноса темату посвећеном антрополошком тумачењу филма видим као логички методолошки избор. Филмови се снимају да би „нешто рекли“, а то „нешто“ често представља друштвени коментар, друштвено ангажовање, заузимање одређеног политичког, идеолошког или неког другог става, имајући у виду то да социокултурни контекст њиховог настанка утиче на њихове садржаје и значења (Powdermaker 1951, 3). Једном речју, филмови су бременити културно кодираним порукама на сличан начин као што су били митови, или као што јесу установе и начини јавног опхођења. Најчешћа особина такве поруке, коју декодирамо анализом филмског наратива, на-

² На телевизији у САД (Ен-би-си) први пут је приказан већ 1976. године.

³ Овде мислим на научну фантастику, пре свега, пошто она представља оквир мотивима свих других жанрова који се срећу како у самом филму, тако и у његовим „дериватима“, од којих ме овде занима једино истоимена серија у продукцији ХБО, чија се прва сезона емитовала на јесен 2016. године, а која, према речима једног од сценариста, као и филм преиспитује етичност људских поступака, в. Dockerman 2016.

ликује својству геста као садешавања говору: као што такви гестови подржавају или противрече изреченом, тако и филмови подржавају или подривају социокултурни контекст којим се баве, а који је најчешће и онај у којем настају. У основи, може да се каже да се филмови – посматрани као предмет антрополошке анализе – баве или неким друштвено, културно, политички, религијски, економски, географски итд. тачно одређеним контекстом, или да претендују да преносе поруке тзв. општељудског карактера, тј. оне за које њихови аутори претпостављају да ће бити разумљиве неvezано за социокултурни контекст њиховог пријема и тумачења (упор. Kovačević i Pić 2016).

Потоње се односи на поруке моралне или етичке природе, а засновано је на (опет) претпоставци да су морал и етика трансцедентне, надкултурне, или чак изванкултурне категорије⁴ и да ћемо сви разумети шта је „добро“ или „исправно“, а шта „лоше“ или „неисправно“ у нечијим ставовима, поступцима, односу према другим људима и томе слично. Имајући у виду то да је филм у суштини производ евро-америчке цивилизације, јасно је да се таква претпоставка темељи на схватању универзалности европских, ако баш не и хришћанских моралних категорија (в. Heintz 2013, 5, 14). С друге стране, међутим, филм каквог познајемо производ је популарне културе, пре неголи тзв. високе уметности или народног стваралаштва. То значи да припада сфери надкултурне комуникације, односно да смо сви, који у целом свету гледамо филмове, развили одређену врсту компетенције за њих, ма одакле да долазимо⁵ (в. Žikić 2012). Одатле произлази и мишљење да смо развијањем такве надкултурне компетенције, односно могућности разумевања културних кодова филмова, усвојили и макар појам о моралним или етичким прерогативима од којих полазе ти кодови – барем онда када су у питању филмови. Добри момци – или девојке – не морају победити на крају сваког филма, али разликујемо ко је од њих добар, а ко не, онако како то раде и сценаристи и редитељи, било у којој земљи да је снимљен филм.

Када су у питању жанровски филмови, усудио бих се да кажем да изнето вреди готово без изузетака. Сама форма жанровског филма, било да се ради о шпијунском, криминалистичком или било ком другом, надкултурна је сама по себи; истина је да подражава некој првобитној форми из америчке културе тридесетих, четрдесетих, педесетих и већ којих година прошлог века, али да таква, односно било каква локализована културна позадина није битна за теме које се разматрају у филму и самим тим за његово тумачење. Може се рећи, наравно, да је на тај начин извршено својеврсно социокултурно наметање одређених, иницијално локалних тема нечему за

⁴ Слична проблематика разматрана је нешто шире у Žikić 2015.

⁵ Јасно је да се то не може односити на сваки филм из било које појединачне кинематографије, али у принципу јесте тако.

шта се тврди да превазилази у културно комуникатвном смислу социокултурне локалности, али предмет и обим овог текста не омогућавају даље разматрање те теме.

Својство научнофантастичних филмова, због којег сам склон да тврдим да њихово анализирање и тумачење може да се узме као епитом антрополошког бављења филмом, није толико чињеница да на примеру непостојећих, измаштаних светова говоре о овом нашем свету, па чак ни то да, као део жанра, пружају „лабораторијске“ услове за преиспитивање различитих облика друштвеног постојања (в. Gavrilović 2011, Žikić 2010); у питању је својеврсна затвореност, да не кажем – зацелињеност, њихове тематске и наративне структуре, где је у ствари друга организована око прве: прича и њена порука су у средишту пажње, особине ликова су секундарне или чак рудиментарне, осим оних које су у функцији приче и поруке. То чини научнофантастичне филмове погоднијим за анализу од неких других, пошто смо – поново, слично као у случају митова – упућени и усредсређени на бављење поступцима ликова, на пример, а не на њихова душевна или емотивна стања, интелектуалне способности или пориве из скривених кутака личности. Моралне побуде ликова и исходи њихових одлука у том смислу одговарају некој дихотомiji – добро/зло, најчешће, а ограничен је број тема којима се филмови баве, а на које се односи културна комуникација која се тиме одвија⁶.

У Западном свету

Западни свет из наслова филма јесте део тематског забавног парка „Делос“, смештеног негде у САД у будућности, који социоекономски и културно наликује садашњости (времена у којем је снимљен филм), али је технолошки далеко напреднији. Не сазнајемо много, у суштини, о „правом“ свету, односно о ономе шта се дешава изван забавног парка, али на основу понашања главних ликова који путују у забавни парк, њихове одеће, саобраћања с другим људима, онога о чему разговарају, спомињања валуте и економских тема, па чак и тога како се понашају у парку, можемо да закључимо да се ради о свету налик на рану корпоративну Америку. О устројству самог забавног парка немамо неких јаснијих података, такође, оно што се да закључити на основу његовог приказивања у филму јесте да су људи овладали технологијом која омогућава коришћење лебдећих летелица, и што је за радњу филма битније – роботиком и микропроцесорима у толикој мери да су роботи у стању да произведу андроиде.

⁶ Ништа што није закон физике, па ни ово, не важи апсолутно, али мислим да сам описао статистички доминантан модел.

Андроиди представљају кључну тему филма, на одређени начин: они су „становници“ забавног парка, односно његов део који га чини посебним, пошто је парк замишљен тако да андроиди опслужују људске посетиоце на различите начине. Цео забавни парк, иначе, подељен је на три тематске целине: на Западни свет, који представља амерички Дивљи запад; на Римски свет, који представља живот у римској Помпеји; и на Средњовековни свет, који је представљен европским средњовековним замком, његовом околином и витешком тематиком. Другим речима, један део тематског парка предвиђен је за револверашке обрачунае, туче у салуну, потере за коњокрадицама и проводе са куртизанама, други оргијама, а трећи мачевалачким дуелима и романси. Андроиди су ту да, глумећи људе, буду предмет борбених и сексуалних подвига, односно да буду жртве разноврсних људских поступака.

Читава технологија, укључујући и андроидае, осмишљена је тако да ништа не може наудити људима, чак ни људи сами⁷. Оно што тематски парк и збивања у њему чини посебно привлачним за посетиоце – да не кажем оно што их посебно узбуђује, јесте чињеница да је немогуће разликовати андроидае од људи. Андроиди су направљени тако да по свему буду као људи: тако изгледају, тако говоре, тако се понашају, тако осећају и томе слично. Сваки од њих програмиран је да игра неку посебну улогу у свету „Делоса“ (на пример, разбојника, бармена, проститутке, пролазника, стражара, дворске даме итд.), а њихове уобичајене реакције програмиране су да буду како стандардне за улогу, онда када делују као носиоци улоге, тако и насумичне, онда када нису у ситуацију да глуме, што их приближава људима у друштвеном и културном, али и у психолошком смислу. Није речено експлицитно, али оправдано се може претпоставити да ако имају некакав појам о себи – а требало би да га имају, на основу тога што имају све остале људске особине – да нису свесни тога да нису људи.

Невоље настају онда када андроиди почињу да се кваре, односно онда почињу да заобилазе протоколе који су им усађени. Прво им се буди сећање на то шта се догодило у последњем окршају у којем су настрадали, онда се усредсређују на људе, посетиоце забавног парка који су их тада убили, да би напослетку променили сценарио сопственог понашања и кренули у потрагу за тим људима. Даљи развој ситуације је очекиван: андроиди почињу да убијају људе, немогуће их је искључити даљински из контролног центра, људи који раде у забавном парку остају одсечени у сопственим радним

⁷ Ово последње не знамо сигурно, додуше, али можемо да закључујемо на основу тога што је потцртано да револвери имају топлотне сензоре, па се њима не могу упуцати људи (или било које живо биће, заправо). Не каже се ништа за мачеве или поломљене боце, кад смо већ код тога, али као што сам изнео нешто раније у тексту, наратив филма није ту да би објаснио било коју појединост која нам може бити упитна у сценарију, већ да исприча причу и пренесе њену поруку.

просторијама које затварају херметички и умиру у њима услед отказивања свих система (не могу да отворе врата, а остају без ваздуха), посетиоцима нема ко да помогне и остављени су да се боре за своје животе, а гледаоци прате – на крају успешну – такву борбу коју води један од главних људских ликова против андроида-револвераши који га прогони и који му је убио пријатеља који га је и довео у „Делос“.

Теме: природа стварности и природа андроида

Две основне теме којима се бави филм „Западни свет“ у ствари су природа стварности у којој се живи и могућност постојања нечега што толико подсећа на човека, а није човек, да је тешко одлучити се да ли тако нешто треба звати „машином“ или „бићем“⁸, пошто се као некакав задатак овог филма, као и многих других научнофантастичних дела, може сматрати разматрање о томе која су мерила да се нешто означи једним или другим називом, како изгледају границе које раздвајају једно од другог, колико су пропустљиве, у којим случајевима и томе слично. Коначан циљ таквих разматрања, заједно с уметничким преиспитивањем тога шта је, заправо, стварност у којој живи човек и како, односно на основу чега то можемо неопозиво спознати, јесте отварање питања о природи људске егзистенције, но о томе ће бити речи касније у тексту.

Рекао сам већ, међутим, да сматрам како се у филму налази тек заматак поруке коју можемо тумачити знамо ли њене комуникативне последице по жанр. Зато ћу на овом месту укључити у разматрање још нека научнофантастична дела⁹, које држим репрезентативним у погледу разумевања тога шта нам поручује филм *Западни свет*. У том смислу, за прву тему, ону која се тиче стварности, мислим да су релевантна дела из научнофантастичне књижевности, док би за андроиде биле релевантне филмска и телевизијска

⁸ Могуће је да би се андроиди могли разматрати и у контексту проблематике расне равноправности у САД, што је тема која прво пада на памет имајући у виду време у којем је снимљен филм, као и присуство такве употребе андроида у одређеним научнофантастичним делима (в. Keterer 1991, 126), али мишљења сам да чак и када би се кренуло тим путем, на концептуалном нивоу, ширем од социополитичких импликација, тај пут би водио ка питању разумевања природе себе кроз разматрање природе другости, односно до основних тема за које сматрам да су проблематизоване овим филмом.

⁹ Не бавим се њиховом анализом, одакле не описујем радњу у њима; потребна су ми због тога што су у њима сасвим јасно артикулисане идеје које се тичу основних тема филма којим се бавим у овом тексту, а изабрао сам она за која претпостављам да су добро позната барем онима који прате научну фантастику.

продукција. Књижевна дела претходе или се временски поклапају са снимањем филма, док потоњи филм и серија које овде имам на уму долазе (далеко) након њега. Самим тим што сам тумачење које ћу представити назвао „накнадним“, као и због избора аналитичког оруђа у ту сврху, временски след појављивања свих тих дела сматраћу ирелевантним.

Западни свет настао је у време у којем је у научнофантастичној књижевности била упадљиво присутна тема тзв. алтернативне стварности – поред неких других, разуме се. Било у виду алтернативне историје, ближе или даље будућности, па чак и овога света, многа дела бавила су се тиме да ли је стварност коју опажамо „права“, или постоји нека друга, скривена стварност, које због нечега нисмо свесни. У свима њима, иако се у основи баве перцепцијом, протагонисти су стављени у јасно одређене друштвене и културне ситуације, што сугерише следеће: социокултурни оквир јесте оно што одређује природу стварности у којој човек живи, те је самим тим и природа људске перцепције условљена друштвеним и културним чиниоцима у значајној мери.

Диков „Човек у високом дворцу“ и Пристов „Инвертирани свет“ представљају неке од најпознатијих примера¹⁰. Јунаци тих романа дословно су заробљени у сопственим перцепцијама стварности, које деле с другим припадницима заједнице у којој живе. Дикови ликови су под утицајем меркантилних и културних последица јапанског привредног чуда и културног усклађивања „новог Јапана“ с популарном културом САД, али и дроге коју изгледа да користе легално, као и препуштањем сопственог одлучивања тумачењу Ји Ђинга¹¹; док су Пристови ликови изложени физичком феномену који је настао као последица покушаја проналажења одрживог друштвеног решења у тренутку слома цивилизације, али који истовремено диктира начин друштвеног живота, односно људског организовања. Светови у којима живе, ма колико изгледали чудно читаоцима, нису мање логички устројени, нити бременити писаним и неписаним правила понашања, установама, очекивањима у погледу међуљудског опхођења, симболима итд. него што је то свет у којем живе читаоци.

¹⁰ Philip K. Dick, *The Man in the High Castle* (1963), код нас објављено први пут у издању „Југославије“, у библиотеци „Кентаур“ 1977. године. Christopher Priest, *The Inverted World* (1974), код нас објављено као самостално ауторско и преводилачко издање Бобана Кнежевића и Александра Б. Недељковића у едицији „Знак Сагите“ 1987. године. Може се рећи да би многа Дикова дела могла бити узета као пример, пошто алтернативна стварност представља један од његових битнијих мотива, али мислим да је ово ипак његов најпознатији рад, како у контексту научнофантастичне књижевности, тако и шире.

¹¹ Древни кинески текст, познат и у преводу као „Књига промене“, који се користи као извор мудрости и за прорицање будућности.

Ти светови поседују јасну унутрашњу логику, па ипак – они су лажни, и то не у смислу нечега за шта је очигледно да је измаштано, то јест да не може постојати у свету оваквом какав јесте, већ су лажни и у свом приповедном контексту. Средство су „обрачуна“ аутора са стварношћу, односно изражавања мишљења да нешто мора да није у реду с „правом“ стварношћу када су протагонисти у толикој мери ангажовани на конструисању неке другачије да стварају и одржавају светове који нису лични и само њихови; није ствар, дакле, у пуком менталном исклизнућу појединаца, већ у дилеми, страху, незадовољству, негодовању, несналажењу или већ чему у „правој“, друштвено дефинисаној и културно устројеној стварности, то јест у ставу да оно што знамо о људском свету не мора бити тачно, да свет није онакав какав нам изгледа на први поглед, где и „стварност“ и свет „стоје“, у ствари, за друштво и културу¹².

За разлику од приказивања тога да стварност није онаква каквом је видимо или да нисмо у стању да допремо до њене природе без туђе помоћи, што би представљало тему *Западног света* која би се могла назвати исходиштем његове поруке, амбивалентност егзистенције андроида¹³, као људи-који-нису-људи и као машина-које-нису-машине, представљала би исход те поруке. Дата тема добија на значају у научној фантастици у деценијама након настанка *Западног света*, а вероватно најпознатије екранизоване обраде јесу филм *Истребљивач* и актуелна серија *Западни свет*¹⁴. У њима се однос људи и андроида посматра из перспективе људскости андроида и нељудскости људи. То је идеја за коју се може рећи да је у филму *Западни свет* дата у назнакама, а да њена разрада у истоименој серији и Скотовом филму следи у приличној мери бинарну логику тог односа из Крајтоновог филма.

Људи и андроиди, као појединци, јављају се у свим тим делима у мање-више јасно дефинисаним међусобним односима, пошавши од природе врсте којој припадају. Андроиди су створени да би служили људе, било да

¹² Сигурно је да се у конкретним делима могу тражити лични и друштвени разлози бављења преиспитивањем природе стварности, в. нпр. Welesko 2014, али даљем разматрању тога није место овде.

¹³ Занимљив приказ развоја књижевног мотива човеку сличног роботу в. у Urošević 1991, 146–156.

¹⁴ „Истребљивач“ (*Blade Runner*) је филм Ридлија Скота из 1982. године за „Ворнер“, настао по Диковој новели „Сањају ли андроиди електричне овце“ (*Do Androids Dream of Electric Sheep?*) из 1968. године, код нас објављене први пут у издању „Платоа“ и „Фламариона“ 1996. године. Филм и новелу не треба посматрати као исто дело, наравно. Серија „Западни свет“ настала је по мотивима Крајтоновог филма, али не као његова редизајнирана копија нити наставак, већ као наративна структура сама за себе.

је у питању однос потпуне подређености – који се може описати и терминима попут „израбљивање“ и „тлачење“, или такав у којем се јављају као сарадници људи, али такви који су програмирани да не доводе у питање наређења људи са којима раде, без обзира на сопствене интелектуалне или физичке моћи. Сложеност, па ако баш хоћемо и софистицираност андроида у погледу могућности њихових емотивних стања и реакција, као и когнитивних способности, таква је, међутим, да им омогућава оно што код људи називамо „унутрашњим животом“: иако не би требало да су створени за то, они преиспитују сопствене и поступке других, као и свет у којем живе, баш као што то чине и људи.

У филму *Западни свет* андроиди служе људској забави; људи се играју њима, као човеколиким играчкама и људским симулакрумима у забавном парку, иако је наговештено и постојање таквих који су једноставно службеници „Делоса“. У „Истребљивачу“ су андроиди „унапређени“ из статуса играчака у робовску радну снагу, која може да служи и за забаву и борбу, док је у серији „Западни свет“ представљена својеврсна комбинација та два положаја андроида у односу на људе. Она на чему се инсистира у серији и филму по Диковој новели јесте да способност андроида да имају и показују жеље, те да делају у складу с њима – или макар да покушају тако нешто – представља својеврсно изненађење за људе, који одбијају могућност да су андроиди способни да развију свест о себи и свету, иако гледаоци виде да јесу. Сигурно је то да се људи плаше андроида на извесан начин – њихове физичке снаге која превазилази људску и њиховог рачунарског устројства, које надмашује људске интелектуалне способности, као и да их виде, с друге стране, као нешто што поседују (упор. Antonijević 2012, 375, 377), али их не сматрају истима себи због непрепознавања тога да андроиди могу да поседују или да развију самосвест.

То је све назначено у Крајтоновом филму кроз поступање андроида револвераца, предвиђеног да започиње свађе с људским посетиоцима Западног света, изазива их на двобој и гине. Тај андроид почиње да се сећа последњих двобоја, међутим, памтећи их онако како би их запамтио човек – схватајући ствари лично, одакле својом потрагом за осветом као да започиње револуцију, односно побуну андроида против људи у забавном парку¹⁵. Само на основу датог филма било би можда претерано тумачење да тиме андроиди почињу да преиспитују природу своје стварности, тј. социокултурног оквира у којем живе, као и природу свог постојања. У светлу доцнијих научнофантастичних остварења која се баве тематиком присутном у *Западном свету*, такво тумачење има смисла. Андроиди су јасно стављени у положај у којем, слично људима у религијским текстовима

¹⁵ Или, директније: побуну робова (Nussbaum 2016, 82).

и митовима, срећу и спознају своје творце (Heer 2016, Ott 2016) и такав сусрет изазива битне промене у њиховом постојању, баш као у библијском мотиву изгона из Еденског врта.

Бинарна логика тема: антиномије

Теме филма *Западни свет* представљене су кроз низ опозиционих односа. Те опозиције нису, можда, антиномије у стриктном филозофском, а свакако нису у теолошком смислу, али их називам тако из два разлога: прво, њима се описује устројство света представљеног филмом, па самим тим и начина постојања његових протагониста, а следствено и природе њиховог постојања у том свету; уз то, парадоксалне су саме по себи, како из перспективе гледања филма¹⁶, тако и из оне унутар њега, перспективе протагониста. Овде ћу их наводити само из перспективе протагониста. Основне опозиције јесу људи/андроиди и спољашњи свет/тематски парк. Те две опозиције пружају, заправо, аналитички оквир за формирање парадигматских низова у циљу откривања онога шта се поручује њима, али да би ствари биле јасније, навешћу и остале уочене опозиције.

*

У погледу односа између људи и андроида, као и природе једних и других:

Биће/машина: говори о онтолошком нивоу постојања људи и андроида.

Творац/створено: говори о идејном поретку, односно хијерархијском нивоу постојања људи и андроида.

Произвођач/производ: говори о комерцијалном аспекту, односно чињеничном нивоу постојања људи и андроида.

Наноси бол (или: заповеда)/*не може нанети бол* (или: извршава заповести): говори о узрочно-последичном нивоу постојања људи и андроида.

У погледу односа између спољашњег света и тематског парка као оквира постојања:

- *Неограниченост постојања на тематски парк/ограниченост постојања на тематски парк*: говори о сведености стварносног домена постојања андроида на просторне оквире „Делоса“.
- *Неповредивост у тематском парку/повредивост у тематском парку*: говори о физичком статусу андроида у односу на људе – побијање физичке

¹⁶ И то не само зато што неке филмове гледамо знајући да у стварности није могуће оно што се дешава у њима, а прилазимо томе као да верујемо да јесте, али ништа од тога не улази у предметни оквир овог текста.

чињенице из света изван „Делоса“ у смислу правог света у којем људи могу бити повређени.

- *Слободно време/рад*: говори о начину постојања људи и андроида у социокултурним оквирима задатим тематским парком – изврнут однос који постоји између тога шта представља свет из којег долазе посетиоци „Делоса“ (рад) и онога шта представља „Делос“ (слободно време).
- *Спутаност у (јавном) понашању/неспутаност у (јавном) понашању*: говори о томе да је нормативни оквир друштвеног постојања људи унутар „Делоса“ обрнут у односу на њихово друштвено, односно културно постојање у стварном свету и захтева одрицање од контроле над својим поступцима у складу с тренутним жељама и нахођењима, тачније у циљу њиховог безусловног задовољавања.

*

Парадоксалност свих опозиција потиче од следећих чињеница: андроиди не знају да су андроиди, тј. да нису људи, а људи нису у стању да разликују андроиде од људи све док не покушају да их повреду или усмрте; сва правила, у смислу ограничења, важе за андроиде у забавном тематском парку, у ствари, али људи су ти који долазе у забавни парк не само да би се забавили, већ и да би открили себе пуштајући на вољу својим скривеним поривима – који се односе на повређивање, искоришћавање, злостављање и полну неспутаност – а што чине прекорачивањем граница постављених у свом, то јест стварном свету. Андроиди служе људима на тај начин и као средство самоспознаје, али не искључиво као нешто у односу на шта се људи одређују у смислу тзв. негативне идентификације, односно шта нису. Андроиди и њихов социокултурни оквир постојања, тематски парк, служе као својеврсни тест за проверу људскости схваћене у вредносном смислу и то функционише у оба смера, о чему ће бити речи касније у тексту.

Основна опозиција *људи/андроиди* и антиномије које је граде сугеришу да у филму постоји схватање о природи односа између људи и андроида, о њиховој природи као врста, формирано на основу онтолошког, физиолошког, идеолошког и функционалног разликовања једних и других. Основна опозиција *спољашњи свет/тематски парк* и њене антиномије сугерише схватање о оквиру постојања људи и андроида, понављајући физиолошко разликовање, те додајући му нормативно, сврсисходно и спацијално.

Заједно, дефинишући на тај начин својства људи и андроида, оне нуде виђење природе њиховог постојања. То постојање јесте друштвено и културно, разуме се – пошто се у тако одређеним оквирима посматрају мисли, ставови и радње протагониста – али његово коначно тумачење, тачније вредновање или вредносно одређење, односи се на људе, заправо. Они су ти који стварају друштво и културу, њихове су норме и установе, они су

осмислили и створили андроиде и оно што чине једни и други, као и то како им изгледа и функционише социокултурни оквир; све наведено последица је тога какви су они који су одговорни за постојање свега тога, а то су људи.

Мизантропологија филма *Западни свет*

Низови антиномија: *биће/машина, творац/створено, произвођач/производ, наноси бол (заповеда)/не може нанети бол (извршава заповести)* и *неограниченост постојања на тематски парк/ограниченост постојања на тематски парк, неповредивост у тематском парку/повредивост у тематском парку, слободно време/рад, спутаност у (јавном) понашању/неспутаност у (јавном) понашању* одговарају, дакле, парадигматским опозицијама људи/андроиди, односно спољашњи свет/тематски парк. Те, исходне опозиције, са своје стране, одговарају парадигмама „право“ или „стварно, и „лажно“, односно „нестварно“. Прва је људска – да се тако изразим – и односи се на свет изван забавног тематског парка „Делос“, а друга андроидска и односи се на свет одређен и омеђен тим тематским парком. Разрешење противречности између парадигми није могуће без увођења нечега што није представљено као да следи бинарну логику, а чини изузетно битан део наративне целине, што се – натегнуто и више у смислу аналогije – може сматрати круцијалним уземом у причи испричаној филмом¹⁷.

То „нешто“ јесте људско поступање у тематском забавном парку, односно његово вредновање. Вредовање се не врши експлицитно, кроз одређене сценаристичке моменте у којима би, рецимо, неко од протагониста отворено критиковао друге због неких поступака, већ је препуштено гледаоцима да се одреде према поступцима људских посетилаца „Делоса“, а на основу сопствених критеријума у погледу тога шта је добро и шта није. У питању је културни поступак, пошто се то чини процењивањем у односу на мерила која потичу изван филма, која су део истинских друштвених и културних норми у стварном свету, а не света спољашњег забавном парку који у филму „глуми“ тај свет. Због тога се не ради о елементу опозиције спољашњи свет/тематски парк, већ о значењском садржају који допуњује исходне опозиције и парадигме које оне творе.

„Право“ и „лажно“, односно „стварно и „нестварно“ односе се на људске поступке у филму, односно на понашање људских посетилаца тематског забавног парка. Порука филма намењена је људима и говори о њима,

¹⁷ О круцијалном узему у антрополошкој структуралној и семиолошкој анализи и интерпертативним резултатима његовог укључивања у њу в. нпр. Ковачевић 2001, 48 и даље.

јасно, а не о андронидима, баш као што је то случај са свим научнофантастичним делима. У неком смислу, блиском структуралној анализи у антропологији, могло би се рећи како порука филма сугерише какво људско поступање је исправно и у каквим околностима, па то протегнути на закључак о друштвеној природи људског постојања, на пример да грубо, раскалашно, похотно, безобзирно, неморално, насилно понашање нема места у људском свету, па се за његово испољавање морају стварати нарочити, не-људски светови – или: нељудски¹⁸ услови у људском свету, а све то зато што је људска друштвеност заснована на уважавању одређених правила без којих би људско саобраћање било препуштено случају и самовољи (Carrithers 1992, 34 и даље), једном речју – анархији.

Та правила укључују, свакако, забрану физичког и полног насиља, као и убиства, али и захтевају колико год је то могуће уљудно опхођење у различитим ситуацијама, поштовање других особа итд. Људи се у „Делосу“ понашају потпуно супротно у односу на њих, тачније – сврха тог места и јесте да им омогући да се тако понашају, а андроиди постоје ради њихове (насилне) забаве. Андрониди су замишљени, дакле, као нека врста „идеалних Других“, чије постојање је одређено у потпуности према Ми-групи у односу на коју их дефинишемо, то јест према људима. У стварном свету не постоји на тај начин дефинисана група Других којима је могуће радити некажњено оно што људи раде андронидима у *Западном свету* – осим у условима означеним као нељудски.

Андрониди нису људи, међутим, слични су им толико да их је немогуће разликовати док им не наудите, испоставља се да та сличност није ограничена само на физички изглед и елементарно понашање. Како је то наговештено у Крајтоновом филму, а даље развијано у научнофантастичним делима након њега, андроиди су у стању да развију свест у смислу самосвести, одакле их од људи разликује само то што људи *знају* да негде испод имитације људских органа постоји механичко-електронска направа. Другим речима, андроиди су намењени томе да им људи чине оно што иначе чине једни другима у ситуацијама које излазе изван норматива и контроле

¹⁸ „Не-људско“ представља значењску супротност људском у контексту терминологије антрополошког структурализма, док „нељудско“ означава поседовање квалитета супротних, да не кажемо противречних онима за које претпостављамо (или желимо да претпостављамо) да чине људско суштство. Наравно, „нељудско“ може да се употреби и на начин на који то чини Лиотар, у смислу „нехуманизма“, односно подређивања људскости технологији (Lyotard 1991, 64–85), али иако тако делује на први поглед, можда, у филму *Западни свет* није технологија та која „засењује људску димензију“ (Sim 2001, 75), већ само средство које омогућава да се испољи нељудскост, а из стварног света знамо да за испољавање тога није потребно ништа осим барем два људска бића.

уобичајеног друштвеног и културног понашања. Стварност андроида и стварност људи испреплетене су на тај начин толико да је немогуће рећи да људи јасно препознају стварност која је битно другачија од њихове „праве“ стварности, оне изван парка и подлежу утиску да то јесте њихова „права“ стварност, онако како је то било уобичајено у научнофантастичним делима која су се бавила тим мотивом.

У ширем контексту од онога који представља филм сам по себи, у контексту научне фантастике у смислу измаштаних светова који преносе културне поруке о нашем свету (Gavrilović 2011, 7–8), основне теме *Западног света*, тумачене кроз наречено разрешавање парадигматских противречности увођењем вредносног процењивања људских поступака, не дају никакво пропедуктичко мишљење о природи људског постојања; оне сугеришу, једноставно, да се људи понашају онако како се понашају у зависности од друштвено и културно дефинисаних услова. У таквим условима, који наглашавају људскост, људско понашање биће у складу с тим; у условима који су постављени, међутим, тако да омогућавају идиосинкратичност као норму јавног, то јест социокултурног понашања, људи ће се владати према сопственим поривима.

На ум пада класична антрополошка опозиција између културе и природе, где први израз конотира, између осталог, укроћену и контролисану нарав у међуљудском саобраћању, док – аналогно томе – друго означава неукроћеност и неконтролисаност нарави: културно (или друштвено) јесте природно које је обуздано (упор. Bratić 1985, 44). То није по среди у овом случају, пошто се људско понашање посматра у оба случаја у строго задатим социокултурним условима; истина је да о спољашњем свету сазнајемо на основу тога што је јасно да људски посетиоци „Делоса“ долазе у тај забавни парк да би радили све оно што не могу или не смеју у свом свету, али свет бивствовања андроида, тематски забавни парк, такође представља социокултурно дефинисану ситуацију. Суштина његове социокултуралности јесте омогућавање необузданог, односно друштвено несанкционисаног јавног понашања. Оно што се разматра, а што сам назвао „заметком“ поруке, која постаје целовита онда када се филм *Западни свет* стави у контекст других научнофантастичних дела која су се бавила природом стварности у којој се живи и природом андроида, јесте људска природа као природа човековог постојања, а оно је – друштвено и културно, јасно.

Друштвене установе и закони постоје да би посредовали људском понашању, то јест међуљудском саобраћању, а културне норме постоје да би усмеравале то понашање и саобраћање у моралном смислу. Идеалистички поглед на све то сугерише да друштвена и културна правила понашања, установе које треба да воде рачуна о томе, као и сама представа о моралу јесте нешто што је на корист човеку и што је беневоолентно у односу на

њега (упор. Žikić 2016). Установе и правила не постоје без људи, међутим, и оно мишљење које влада њима, које их обликује и устројава јесте људско мишљење (упор. Daglas 2001), а људски поступци могу се руководити нормама – биле оне закони или обичаји – у начелу, или се чак разликовати у пракси од њих, тврдећи и даље да из њих производе. Односи међу људима ретко функционишу на основу реципроцитета, углавном у ритуалним контекстима, вероватно баш због тога да бисмо се подсетили на разлику између нормативног и стварног.

Посматрана на тај начин – и у широј перспективи од самог филма, подсећам – стварност забавног тематског парка из филма *Западни свет* не представља инверзију стварности из света изван филма. Она представља његову претерану копију. Претераност се огледа у појачавању негативних особина и поступака људи према андроидама, у самој социокултурној дефинисаности забавног парка као места „контролисане анархије“ у односу на норме које важе у „нормалном“ људском друштву, те у свођењу добре стране човека на нешто што се подразумева, што је дато само по себи, што не би требало да изискује никакав напор да се испољи – а, у ствари се најтеже пробија у социокултурну стварност пошто не постоји прескрипција правила у том смислу: експлицитност тога да се може радити све што неко пожели – као поглед на слободну вољу у смислу идеолошке категорије друштва и културе из којих потиче филм – своди се на поступке злостављања других.

Посматра ли се тема природе стварности у којој се живи као разматрање нормативног реда и праксе у стварном свету, у којем често постоји несклад између хуманистичких основа права, морала, политичке идеологије итд. и социокултурне праксе у којој живе појединци, а тема природе андроида као постојање Других на које гледамо с амбивалентношћу да очигледно јесу људи, односно налик Нама, али да истовремено нису Ми, односно да у међусобном саобраћању с њима инсистирамо на разликама, оно што се приказује кроз две основне теме филма одговара ономе шта се дешава у стварном свету: природа друштвеног постојања човека конфузна је, пошто његовим понашањем владају чиниоци који су у латентном нескладу – нормативни поредак и свакодневна пракса, а оно што није дозвољено, пожељно или препоручљиво чинити унутар сопствене заједнице, не мора да буде проскрибовано када су у питању туђи социокултурни контексти, без обзира на полазиште које би узело у обзир претпостављену универзалност моралних категорија¹⁹.

¹⁹ Које нису универзалне, наравно, о чему се може сазнати више, између осталог у Heintz 2013 и зборнику у којем је то уводни текст, али претпоставка о постојању моралних универзалија може да се посматра као својеврстан културни производ западне цивилизације, односно као западни културни модел морала, како то Робинс отприлике назива (Robbins 2013, 64).

Природа људског постојања представља се, одатле, као да измиче могућности дефинисања и, самим тим, потпуног контролисања. Човек свет, односно друштво и култура, почивају на сталном индивидуалном процењивању усклађености поступака са: нормативним поретком у смислу обавезујућег (закони); нормативним поретком у смислу препорукујућег (морал); снагом дејствовања нормативног поретка схваћеног на један, други или оба начина у неком конкретном контексту и могућности негативних последица по појединца; интересом или добитком који се неким понашањем може остварити у било ком смислу (моралном, материјалном, индивидуалних порива итд.). Оно што се чини требало би да буде могуће процењивати по некаквим универзалним мерилима, али стање у стварности такво је као да свако мерило може бити ограничено или преиначено: убиство је лоше, али не само што је дозвољено у одређеним ситуацијама претворити га у нешто добро убијањем „лоших“ особа, већ га можемо сматрати добрим и онда када смо сигурни да убијамо оне на које се наша мерила не односе из било ког разлога. Слично се може односити и на насиље уопште, као и на различите облике социопатског, па можда чак и психопатског понашања, односно на испољавање као социокултурно прихватљивог свега онога чему стварност забавног тематског парка „Делос“ служи у филму *Западни свет*.

Јасно је, међутим, да стварни људски свет функционише на сличан начин као „Делос“. Норме и установе нису неутралне, неке доносе већу корист, а неке патњу; социоекономски односи не само што нису паритетни или реципроцитетни, већ ни тзв. фер конкуренција не мора бити увек фер; нечији животи вреде више, а нечији мање; једнаке шансе за успех путем личног усавршавања, иновације и креативности ипак зависе од почетног положаја од којег се креће; међуљудско опхођење често је далеко од уљудног; склоност ка парцијалној или целовитој дехуманизацији Других у супротности је с принципима равноправности и једнакости међу људима итд. „Прескриптивно“ решење за тако нешто не постоји и човек је „осуђен“ на стално тражење равнотеже између принципа за које држи, а можда и жели, да су на њима засноване друштвене установе и културне норме, а за које верује или барем сматра да припадају парадигми „доброг“, и испољавања природе тих принципа у пракси, када се показује да му могу нанети штету и патњу, у зависности од конкретне социокултурне ситуације у којој га затекне то испољавање: краљица из „Делосовог“ Средњовековног света и револвераш из Западног света не постоје у истим социокултурним условима и не пролазе исто у социокултурном постојању, слично ономе што би важило за краљице и револвераше у стварном свету.

Закључак

Песимизам филма *Западни свет* видим у томе што као поруку нуди констатацију о сталној нестабилности односа између нормативног поретка, конкретних ситуација и људског понашања – као опис људског друштвеног постојања, а не нуди решење, нити чак идеје за могуће превазилажење тога. Саму по себи, тј. као поруку искључиво тог филма, сматрам приметном идејом о песимистичком погледу на људско постојање као друштвено постојање, односно на чињеницу да смо склони да формулишемо социокултурне оквире постојања на принципима који полазе од тога шта сматрамо да је добро и на корист људима, а да се у пракси испоставља да оно на чему почива такво постојање – установе, односи, па и мерила, најблаже речено – не доприносе томе, ако већ не одмажу у већем броју случајева.

Оно што видим као приметак те идеје јесте идеја филма о томе да нешто мора да није у реду с друштвом у којем постоји просторни и временски сегмент (тематски забавни парк) који омогућава да се, у симулираној стварности, симулираним људима (андроиди) чини све оно што није дозвољено чинити људима, или барем што се не сматра пожељним да се чини људима, ако не и оно за шта се може рећи да није достојно човека, културно схваћеног као биће којем је својствено да тежи добру. При томе, „Делос“ не треба схватити као некакву имитацију карневала, односно празничне распуштености као лиминалне фазе у току социокултурног времена, нешто што се дешава једном у току одређеног временског циклуса и што служи обнављању друштвене структуре и културног поретка (в. нпр. Ristivojević 2009). Тај забавни парк постоји независно од циклуса социокултурног времена одређеног празницима и свакодневицом. Као што сам већ изнео, представља својеврсну копију света изван њега, његов симулирани епитом, у свету који је развио до неслућених граница оно што наш управо ради – технологију симулације као индустрију симулације (Grejber 2016, 99).

Дата идеја постаје јаснија онда када се филм *Западни свет* стави у контекст научнофантастичних дела у којима се јавља у разрађеном облику, а то су дела која се баве тематиком природе стварности у којој живе људи и природом андроида. Порука филма онда представља приметак – да се тако изразим – бруталније идеје о томе да људско друштво и култура јесу какви су, а у најмању руку противречни, нормативно и делатно инконзистентни, удаљени од моралних и културних представа о добром као о основи људског суштства, зато што подражавају природу њихових твораца, људи. Другим речима, слично Лемовој мисли (која делује изненађујуће структуралистички) о томе да не можемо спознати ствари појмовно другачије од онога како нам то сугеришу структуре наше свести и тела (Swirski 2000),

поимање стања поштовања закона и безакоња одговараће људској способности за једно и друго.

У многим научнофантастичним делима та идеја да људски производи „личне“ на људе развијена је до крајњих граница, а нашој публици вероватно су најпознатија таква дела романи „Паване“ Кејта Робертса и „Атлантида“ Борислава Пекића²⁰, у којима је људска историја представљена као цикличан процес који се окончава нуклеарним уништењем цивилизације – да би се почело из почетка. Код Пекића, штавише, андроиди су ти који понављају људску историју – уништавајући преостале људе успут – са циљем понављања коначног уништења цивилизације које је људима једном пошло за руком²¹.

Филм *Западни свет* не иде толико далеко, ипак, задржавајући се на обрисима идеје о томе да људи не могу бити задовољни светом који су створили, али и скептичности у погледу тога да је могуће да тај свет буде суштински другачији²². На неки начин, филм сугерише да откривање природе људског постојања јесте откривање скривених структура друштвеног и културног организовања, укључујући и оне које се односе на међуљудско саобраћање, што на згодан начин одговара Леви-Стросовој изјави о томе да су му идејне водиле у промишљању човековог социокултурног бивствовања биле оне научне мисли које сугеришу устројеност видљивих појава друштвеног и културног живота правилима која су дубински скривена и уписана у те појаве (Levi-Stros 1999, 40). За разлику од њега, који

²⁰ Keith Roberts, *Pavane* (1968), код нас објављено први пут у издању „Просвете“, у библиотеци „Кентаур“ 1984. године; двотомна *Атлантида* је први пут објављена 1988. године у издању загребачког „Знања“, у библиотеци „Хит“.

²¹ Морам навести једну занимљивост, која има смисла искључиво у контексту овог текста, вероватно, пошто повезује два дела између којих нема суштинске везе: у предговору својој „Атлантиди“ Пекић каже да је прочитао у „Тимеју“ како „било је и биће много уништења човечанства изазваних различитим разлозима“, да би пред расплет дешавања, у другој књизи, изнео како је имитација „у роботској природи“. Насупрот томе, у филму *Свет сутрашњице* (“Future world”, режија Ричард Хефрон, сценарио Мејо Сајмон и Џорџ Шенк), који се појавио као својеврсни наставак *Западног света*, работи тврде како теже да завладају светом због тога што су људи непредвидиви и што њихова немарност према планети води у њено сигурно уништење.

²² Сам аутор је навео да му је једна од идеја била да сними филм из перспективе робота, што се односи на визуелну перспективу, у првом реду, али та перспектива носи са собом и феноменолошку, барем на неки начин; као други подстицај у осмишљавању филма навео је то што је доживљавао обуку астронаута тог доба да „буду као машине“ и своје лично уверење да човек не може да функционише на тај начин, али да не може да се не ослања на машине у сопственом постојању и развоју, в. <http://www.michaelrichton.com/westworld/>

је своје хуманистичко становиште испољавао и уверењем да су таква правила, односно друштво и култура уопште, на корист човеку, филм *Западни свет* сумња у доброхотни карактер људског постојања, имплицирајући да се људска друштвеност може употребљавати као и сваки други културни артефакт, одакле не може имати вредносни предзнак ни по себи ни за себе.

Једино питање које преостаје јесте, „верујемо ли у *Западни свет*?“²³

Литература

- Antonijević, Dragana. 2012. Sanjaju li klonovi ljubav? Predstave o klonovima u popularnoj kulturi, *Etnoantropološki problemi* 7 (2): 359–380.
- Bratić, Dobrila. 1985. Ponovno sahranjivanje ubijenog vanbračnog djeteta – ritualna kontrola kulture nad prirodom. *Etnološke sveske* VI: 41–46.
- Carrithers, Michael. 1992. *Why Humans Have Cultures. Explaining Anthropology and Social Diversity*. Oxford/ New York: Oxford University Press.
- Daglas, Meri. 2001. *Kako institucije misle*. Beograd: Fabrika knjiga.
- Dockterman, Eliana. 2016. Sci-fi evolves into disturbing reality in *Black Mirror* and *Westworld*. *Time* 188 (16/17): 90.
- Gavrilović, Ljiljana. 2011. *Svi naši svetovi. O antropologiji, naučnoj fantastici i fantaziji*. Beograd: Etnografski institut SANU.
- Grejber, Dejvid. 2016. *Utopija pravila. O tehnologiji, gluposti i skrivenim radostima birokratije*. Beograd: Geopoetika.
- Heer, Jeet. 2016. Killer Reboot: The robots of *Westworld* wake up to the trauma of humanity. *New Republic* 247 (12): 67–68.
- Heintz, Monica. 2013. “Introduction: Why There Should Be Anthropology of Moralities”. In *The Anthropology of Moralities*, ed. Monica Heintz, 1–19. New York/ Oxford: Berghahn.
- Keterer, Dejvid. 1991. Solaris i vanbračna sunca naučne fantastike. *Gradina* 7–8–9: 125–138.
- Kovačević, Ivan. 2001. *Semiologija mita i rituala I*. tradicija. Beograd: Srpski genealoški centar.
- Kovačević, Ivan, Vladimira Ilić. 2016. Antropologija filma u Srbiji. *Etnoantropološki problemi* 11 (1): 217–239.
- Levi-Stros, Klod. 1999. *Tužni tropi*. Beograd: Zepter Book World.
- Lyotard, Jean François. 1991. *The Inhuman: Reflections on Time*. Oxford: Blackwell.
- Nussbaum, Emily. 2016. Second World: The fantasies of “Westworld”. *New Yorker* 92 (34): 82–83.
- Orr, Christopher. 2016. Sympathy for the Robot. *Atlantic* 318 (3): 38–40.
- Powdermaker, Hortense. 1951. *Hollywood: The Dream Factory. An Anthropologist Looks at the Movie Makers*. London: Secker & Warburg.

²³ Песма енглеског постпанк састава *Theatre of Hate*, “Do You Believe in the Westworld?”, Burning Rome Records 1982, чије речи могу да се протумаче као референца на нека од дешавања из филма – поред тога што је у њеном наслову израз „западни свет“ употребљен као једна реч, а што одговара наслову филма који разматран у овом тексту, али не и уобичајеном енглеском коришћењу две речи за ту синтагму.

- Ristivojević, Marija. 2009. Bahtin o karnevalu. *Etnoantropološki problemi* 4 (3): 197–210.
- Robbins, Joel. “2013. Morality, Value and radical Cultural Change”. In *The Anthropology of Moralities*, ed. Monica Heintz, 62–80. Oxford: Berghahn.
- Sim, Stuart. 2001. *Lyotard i neljudsko*. Zagreb: Jesenski i Turk.
- Swirski, Peter. 2000. *Poe, Lem and Explorations in Aesthetics, Cognitive Science, and Literary Knowledge*. Montreal: McGill-Queen’s University Press 2000.
- Urošević, Vlada. 1991. Fantastika i naučna fantastika: srodnosti nasuprot svim razlikama. *Gradina* 7–8–9: 146–170.
- Welesko, Brian. 2014. Brigman Award Winner. Interstitial Reality: Service Tunnels, Steam Pipes, and Glitches in Constructed Worlds. *The Journal of Popular Culture* 47 (1): 3–20.
- Yakai, Kathy 1985. Michael Crichton: Reflections of a New Designer. *Computel Magazine* 57: 44–45.
- Žikić, Bojan. 2010. „Mi smo Ja, a oni su Roj. Individualni i kolektivni identitet kao relaciono svojstvo ljudi i tuđina u naučnoj fantastici“. U *Naš svet, drugi svetovi. Antropologija, naučna fantastika i kulturni identiteti*, ur. Bojan Žikić, 191–218. Beograd: Odeljenje za etnologiju i antropologiju Filozofskog fakulteta i Srpski genealoški centar.
- Žikić, Bojan. 2012. Popularna kultura: nadkulturna komunikacija. *Etnoantropološki problemi* 7 (2): 315–341.
- Žikić, Bojan. 2015. What Makes People Good or Bad? (Mis)Anthropological Essay on Searching for Social/ Cultural Reasons on Judging the Other People. *Issues in Ethnology and Anthropology* 10 (4): 927–943.
- Žikić, Bojan. 2016. Why Do We Need Misanthropology in Anthropology? An Exploratory Essay in Deliberating the Research Subfield. *Issues in Ethnology and Anthropology* 11 (4): 967–988.

Bojan Žikić

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

*A pessimist overview of the nature of human existence
in the movie “Westworld”: a misanthropological afterthought*

The cultural communication attempted by this film in the context of science fiction as part of popular culture is analyzed. The message of the film pertains to the inexistence of a solution to the instability of the relationship between the normative order and human behaviour – which is the description of human social existence in the film, and is interpreted as a pessimist view of this existence. The message is arrived at through a string of binary oppositions.

Key words: anthropology, film, science fiction, social and cultural reality, humans, androids

Représentation pessimiste de la nature de l'existence humaine dans le film „Monde occidental“: interprétation misanthropologique ultérieure

Ici est analysée la communication culturelle dans le contexte de la science fiction, considérée comme partie intégrante de la culture populaire. Deux principaux thèmes traités par ce film sont la nature de la réalité et la nature de l'androïde. Le message perçu grâce au repérage d'une suite d'oppositions binaires, tient dans l'affirmation de qu'il est impossible de dépasser l'instabilité des rapports entre l'ordre normatif et le comportement humain – ce pourquoi il est interprété comme une vision pessimiste de l'existence.

Mots clés: anthropologie, film, science fiction, réalité sociale et culturelle, hommes et androïdes

Primljeno / Received: 28.02.2017.

Prihvaćeno / Accepted: 29.05.2017.