



ТЕЛО ТУЋИНА

(Девето поглавље књиге *Археологије будућности*)

Нордијски језик познаје четири реда туђинства. Први је другоземник или uttläning, странак кога препознајемо као људско биће из нашег света, али који долази из другог града или државе. Други тип је främling – Демосиен посетиоца акцената из нордијског främling. Трећи је raman, странак кога препознајемо као људско биће, али који припада другој врсти. Четврти је истински туђин, биће које укључује све животиње, пошто с њим уопште није могуће комуницирати. Они живе, али ми не можемо препознати који циљеви и разлози их покрећу. Можда су интелигентни, самосвесни, али ми то не можемо сазнати.¹

Окретање од природе и разумљивости других светова према репрезентацији (и представљивости) живота туђина делује као пролазак кроз Монтескјеова открића. Несумњиво, зачетник устајене традиције политичке науке нагласак је ставио на мирне апстрактног политичког система и опипљивих и физичких, чулних карактеристика регије и предела. Стога, на пример, измишљање другачијег света на рудиментарним основама мора укључивати производњу нових карактеристика попут, на пример, боја:

Оно што је било необично у вези с њом [великом меком лоптом која лута у ваздуху] била је њена боја. Она је била потпуно нова – не нова нијанса или комбинација, већ нова основна боја, упечатљива потпуно плаве, црвене или жуће, само потпуно другачија. Када се распустио, рекла му је да је познала као „улфајер“. Убрзо након тога, сусрео се с другом новом бојом. Њу је одредила као „џел“. Чулни утисци које су биле две накнадно додате основне боје изазивале код Маскала могу бити само неодређено најоштрији посредственом аналогно. Као што је плава префињена и мистериозна, жућа чиста и неистанчана, а црвена пунокрвна и страсљива, иако је осетио да је улфајер дивља и болна, а џел снолика, враћаласца и сензуална.²

Претерано би било тврдити како Линдсеј на овом месту вара читаоца, те како су нове боје заправо само нове речи које стриктно прате низове чулних активности. Овде се, у ствари, налазимо на једном од оних чворишта на родном путу одакле фантазија почиње да се одваја од SF-а и креће у засебном правцу. Несумњиво, реч је о веома узбудљивом пројекту који нуди репрезентацију главног утопијског изазова: замишљање новог раја и нове земље! На самом крају, у могућности смо да успоставимо алегоријски однос између те две активности: способност замишљања нових

¹ Orson Scott Card, *Speaker for the Dead* (New York, 1986), стр. 38.

² David Lindsay, *Voyage to Arcturus* (New York, 1963 [1920]), стр. 53.

боја представља алегорију могућности замишљања читавог новог друштвеног света. У фантазији, како смо имали прилике да видимо, ова способност биће развијена у облику нових моћи: способност самог писца да изрази *ново* представља нови облик магије, или би можда пре требало рећи како магија коју налазимо у садржају упућује на ту моћ у равни форме.

Међутим, из перспективе SF-а нови чулни феномен неће бити постварен на нивоу иновације: он ће нас пре водити назад ка другим питањима која се тичу репрезентације, која на извештан начин претходе чисто чулним, етимолошко-естетичким питањима. Разлог лежи у томе што нови квалитет увелико почиње да захтева нову врсту перцепције, а нова перцепција, даље, нови орган те перцепције, и на тај начин суштински нову врсту тела. Линдсејева „грешка“ (која раздваја фантазију и SF) састоји се у приписивању нове перцепције новој боји тела (Маскуловом) које остаје исто као и наше. Када је реч о SF-у, сврсисходна питања о репрезентацији смештена су у следећој тачки: не да ли смо ми као читаоци у стању да замислимо нову боју, већ да ли можемо да замислимо нови орган чула и ново тело који би њој одговарали. Али таква представљачка истраживања увек се на неки начин суочавају с проблемом химере, који је био драг британским емпиристима: конкретно, да ли заиста можемо да замислимо било шта што није *prius in sensu*, односно, што већ није изведено из чулног сазнања (тачније, сазнања свакодневног људског тела и света). На ово питање постоје два одговора која се смењују: према једном ће „химера“, наизглед нова ствар, представљати досетљиво склепан објект у ком секундарни делови из нашег света постају примарни у новом свету; или ће, у супротном, нови објект бити искључиво псеудочулан, и у реалности саздан од семантема које су, на извештан начин, у стању да нам се лажно прикажу као чула. (А свакако, на дужи рок, увек се можемо позвати на Хегелов став о поузданости чула као и на Деридин исказ: „Не постоји ништа попут чулне перцепције.“)³

Као пример прве стратегије можемо узети електрично или електромагнетно чуло, које се дуж читавог SF-а појављује као нова могућност: несумњиво, поједини нови технолошки проналасци, попут X-зрака и томе слично (једнако колико и нови ефекти камере) омогућавају нам да детаљније замишљамо како би изгледао живот у таквом свету. Но, занимљиво је запазити степен у ком то „ново чуло“ утапа у репрезентацију нове врсте језика и нове врсте комуникације, који наравно мешају пре-задатости, већ постојеће податке на прилично другачији начин. На дуже стазе, ништа од тога не доноси решење изворног проблема, већ га пребацује на други проблем, тачније на питање суштине самог тела туђина, спољашњег дела нових чулних органа и начина на који би требало да их замишљамо.

У разматрању оба решења можемо се вратити Станиславу Лему и цитирати *Еген*, његов други велики роман о туђину. Аутор је овде себи одредио строг задатак замишљања нових облика биљног живота, једнако колико и нових облика индустријске производње:

³ Видети: Jacques Derrida, „Structure, Sign and Play“; расправа у: *Structuralist Controversy*, ур. Richard Mackesey и Eugenio Donato (Baltimore, 1972), стр. 272.

Било је веома *ш*ојло. Њихове сенке, док су ишли, *скраћивале су се, цицале су им уја-* гале у *ј*есак, чули су се *ш*ихи, одмерени кораци и убрзано *дисање*. Приближавали су се једном од оних облика за које су у сумраку мислили да су *с*јабла. Усјорише корак. Из мрке земље дизало се „*с*јабло“, сиво као слонова кожа, са *слабим, мејалним сјајем*. При дну не *дебље од мушке руке, прелазило је у јорњем делу у чашасјо* *проширење, које се на врху, нека два мејра над земљом, равно проширивало. Није се мојло видеји да ли је ја чаша ошворена или није. Сјајала је јошјуно нејомично. Људи засјагоше неколико мејара* *јред шом необичном шворевином, али Инжењер јође јрема њој и веј је јодизао руку да дојакне „сјабло“, кад Докјор викну:*

– *Сјој!*

Инжењер *најонски засјаде. Докјор ја јовуче за руку, јодиже са земље камичак не веји од зрна јасуља, и баци високо у ваздух. Камичак ојиса окомиј лук и јаде јраво на лако усјаласан, сјлошјен врх чаше. Сви задрхјаше, јако је најла и неочекивана била реакција. „Чаша“ се зајјаласала, скујила, разлејао се крајјак шисјјај као од исјушје- ној илина, и *цео сивкасји сјуб, који је сад јрозничаво дрхјао, јројаде у земљу, као ус-* сан у *њу. За шренујак сшворени ошвор исјунило је мрко, јенушаво мазиво, зајјим јо* *њејовој јовршини јочеше јливаји зрнца јеска, зајјим је јјај кајмак јосјајао све ге-* бљи, и *јосле неколико секунди од ошвора не осјаде ни шраја: јовршина јешчаној ше-* рена била је *јајјка, као и свуда унаоколо.*⁴*

Ови *очито туђински облици нас не воде ка епистемолошкој загонеци с којом смо се суочили у Соларису и Нејобегивом, веј одлучно ка чину замишљања туђинског тела као таквог. Можемо наслутити како су могућности за такво замишљање веро-* ватно *ограничене разноликошћу флоре и фауне коју нуди сама земља, и како су бројне могућности флоре више или мање одређене фауном (и њиховим различитим комбинацијама). Довољно је рећи да овде Лем поступа смело, и да отворено обли-* кује своју слику другог на основама самог тела: огромног трупа из ког, као из какве кенгурове торбе, делимично излази сићушно хуманоидно тело. Најпре је подузето испитивање леша:

Као из јијанјске, врејшенасјо издужене осшрије јомоли се из крилајо скујљених, гебелих, набораних меснајих навлака дворуко шелашце, суљајући сојсшвенном шјежи- ном *наниже, док чворасјим јрсшјима не дојаче јод. Није било веје од дејињеј јојр-* сја док је *јако висило на расшјинујим ојнама бледојујих жилја, климајући се све сјо-* рије и сјорије, док најзад не замре. Докјор се јрви одважи да му јриђе, ухваји за крај меке, *мнојојрејбне ручице, и мало јојрсје, јокривено бледим жилицама, исјружи се, јоказујући јлоснајо лишце без очију, са ошвореним ноздрвама и нечим искиданим, као разјризеним језиком на месју је су у човека усја.*⁵

Нису сви „*дуплаши*“, како посада почиње да их назива, без очију; додуше, један од проблема истраживача долази отуда што они *наилазе на масовне гробнице тих бија, као и на чудне музеје у којима је изложена разноликоост њихових скелетних*

⁴ Stanislaw Lem, *Eden* (New York, 1989), стр. 27-28. [Станислав Лем, *Еген*, прев. Петар Вујичић, Просвета, Београд, 1989, стр. 29-30]

⁵ *Ibid.*, стр. 58. [Исјо, стр. 59]

конфигурација. На крају они успевају да упознају колегу научника туђина, који им објашњава историјске узроке онога што су видели и, такође, упражњава и даје пример комуникације уз помоћ електрицитета (и електричног „писања“) тела о којима је реч. Лем свакако није исцрпео могућности електромагнетике; можемо, поређења ради, навести Бранеров драконијски простор који је организован опажањем различитих спацијалних поља:

Њејове очи су и даље биле склоњене али је мојао веома јасно да расцрта промену од унутрашње ка спољашњем. Изнад, неизмерна нишавност; под нојама, шло које бриди, али друјачије по карактеру у односу на површину какву је зашлекао када се пробудио... Десно, лево и испред, друји зидови, уз шло с процејима на местима на којима су пролазиле улице/сџазе... Шаљу му неку врсту радарској еха... Осим шлоја шло није била реч о џулс-емијујуће-примајућој сензацији, била је шло ево-ја-најзад сензација, савршено континуирана... Људи. Уместо јасној сигнала шло удаљеној зига, вишесџруко брујање пришиска (налик) крејшању и прејлишању... Добро, да, мора да је било помало налик шоме. (Трејшјај њејовој ума, узрокован кожом која подрхшава, производио је узорак који је наговешавао разумљивост.)⁶

У овом спољашњем ограничењу конкретнoг чулног модела дотичемо саму телепатију (која је сада постављена као додатно чуло), и налазимо нови модел који је негативно представљен, било кроз деструктивни утицај који људске мисли и осећања имају на Пе-Елијане (у изузетном роману Филипа Мана *Краљичино око*, 1983); или посредством независне људске телепатије у Силверберговом кошмарном роману *Умирући изнутра* (1972). Међутим, ови негативни призори мање се ослањају на репрезентацију као такву, колико на табу, страх од преступа или одвратност према прекомерној посесивности.

Враћајући се Лему још једном, последњи пут, можемо опазити како он генијално покрива своје трагове тако што додаје том првом парчету слагалице нови део – тачније масовне гробнице, неисправне фабрике, колективни терор кошмарних руља у граду дуплаши итд. Изгледа као да нам аутор наш антропоморфизам враћа у виду питања или загонетке, у знатно већој мери него као чисту пројекцију: како то роман наговештава, као да свако конвенционално антрополошко истраживање другачијег друштва сагледава то друштво у функционалистичким појмовима, као структуру или машину чији динамички принципи тек треба да буду откривени. Међутим, претпоставимо да машине заказују: претпоставимо да је структура детериторијализована, можда због мале густине становништва, или освајања, или војног пораза? У тој тачки систем се не може посматрати директно, већ мора да буде реконструисан на основу непотпуних трагова који и сами могу бити обмањујући. Другим речима, друштво које се узима у разматрање може бити у стању биолошке изузетности, криво сазданог организма, неке врсте тератолошке формације која једва да има било какву додирну тачку са организмима од којих потиче. Антрополошка дисциплина је, да тако кажемо, неминовно нормативна, и наново успоставља модел норме чак и тамо где се она не може промишљати: изузеци би били Колин Тарнбул у *Планинским људима* (*The*

⁶ Brunner, *Total Eclipse*, стр. 118-119.

Mountain People), i sam Levi-Stros u *Tužnim tropima*, koji su promišljali frustraciju uključenu u otkriće društva koje se ne nalazi samo u stanju opadanja, već potpune propasti.⁷

Међутим, антропологија (као и сам SF) има конвенционалан контекст помоћу ког припитомљава сличне феномене, контекст који конструише други закон термодинамике и свакако Велсов *Времејлов* (ако не и Шпенглер): наиме, велики наратив о ентропији и деволуцији. То даље враћа смисао симптому оболелости и изнова потврђује поредак и врсту еволутивног и деволутивног норматива код абнормалних објеката студије.

Међутим, Лем очигледно жели да иде даље од тога, те нормативни модел замењује контингентношћу као таквом. Слично као у роману *Тешко је бићи бој* (1964) браће Стругацки, та контингентност је фашизам: овде схваћен као серија непојмљивих генетских експеримената који су на концу десетковали популацију Едена и резултирали мистериозном планетарном диктатуром. Делује као да су приликом своје прве посете Земљи туђини антрополози слетели у Аушвиц и покушали да изграде рационални модел људског друштва на основу онога што су тамо затекли. Еугенички и генетски модел враћен је стога у службу објашњења целокупне активности фабричког система у свој прекомерности његове производње, као и чудних биљних формација на којима су суштински засновани и живот и облик производње на Едену. Стога овде постоји неразрешена тензија између производње живих и чулних слика, радикалних разлика (разлике које, након свега што срећемо у светлу модерне људске историје, можда и нису толико радикалне), и апстрактних филозофских објашњења и структуралних принципа које те слике треба да илуструју и у односу на које оне представљају примере и пробне случајеве. Уколико нагласак ставимо на другу страну тензије, тада почињемо да се враћамо назад према схватању како је стварна разлика, истинска туђинскост, немогућа и недостижна, и како чак и тамо где је она успешно представљена, заправо налазимо пуку структуралну игру тема и садржаја везаних искључиво за људе. Но, то нас неминовно води директно ка делу једног од најзначајнијих SF стваралаца.

Представљање туђинских облика живота не може се проучавати без додељивања посебног простора Олафу Стејплдону (1886–1950), који из много разлога заузима позицију Фуријеа SF-а, баш као што се узима и да је он Данте утопије. Несумњиво, једна од важнијих сличности с Фуријеом јесте буквална *naïveté* његове маште и крутост његовог стила, који делује као да није у стању да направи разлику између утопијског мишљења и „утопијског знања“, несвесног израза сирових људских мисли о било чему и кристализације увида или узлета имагинације. Огорчење (и повремена непријатност) јесте цена коју читалац плаћа за контакт са овим чудним умом, по својим ограничењима наизглед енглескопровинцијалним, а ипак особеним и неупоредивим у мери у којој се то може рећи за било који његов сан о могућим световима (или о овом нашем у далекој будућности).

Звездотворац (1937) је несумњиво толико самосвојан да делује као да не припада ниједном жанру, па чак ни SF-у или утопијској књижевности, из чега произлази да

⁷ Colin Turnbull, *The Mountain People* (New York, 1972), и Lévi-Strauss, *Triste tropiques*.

је реч о делу које се опиरे класификацији, одбојном, чак и незанимљивом за поједине читаоце, док је за друге фасцинантно попут природних образаца који немају везе с нашом визуелном или уметничком традицијом. Без сумње, немогућност подударана између, на једној страни, наших жанрова и наше уметности и, на другој, овог конкрет-ног текста наговештава извесну линију која је по приступу блиска начину на који је Р. С. Елиот поставио питање о уметности у самој утопији.⁸ Међутим, уколико сматрамо да је Стејплдоново дело у целини врста неметафоричке међуигре неколицине опозиција које су суштинске за утопију, као што ћемо видети за тренутак; такође, ако имамо у виду космолошки замах те бескрајно маштовите епске приче, као и њене квазирелигиозне усиљености (иако радикално атеистичке), онда нас то упућује на закључак да постоји свега неколико сличних књига за које се може рећи да су важне за нашу планету и традицију. Заиста, можемо устврдити како ће у оствареним утопијама, које постају незамисливо стварне без обзира на то колико биле удаљене у будућности или свему у односу на нас, већ бити дат одговор на питање о уметности, и испоставиће се да *Звездодворец* представља *Божанственоу комеђију* тог оствареног новог света, враћајући нам се као свети спис или света књига, мистериозно катапултирана из будућности у нашу палу садашњост, као да је заиста реч о загонетном свитку који треба да обезбеди континуитет кроз међе времена и историјске трансформације. Реч је о ситуацији која изврше Блохову интерпретацију одсутног уметничког дела у средишту уметника-романа као целине у садашњости, дела које запоседа место утопијске будућности која само што није дошла. *Звездодворец* је то дело, коме једино фали утопијски друштвени контекст. Истовремено, филозофију такође употпуњује бескрајна галактичка спинозистичка визија, опскрбљујући марксизам засебном метафизиком, и испуњавајући филозофију путем њеног докидања.

Ипак, као што смо већ приметили када смо се бавили фантазијом – односно, када смо говорили о сањарењу у фројдовском смислу – важно је нагласак ставити на расио идеологије која је укључена, и раздвојити исказивање става од операције дубљих структуралних механизма. Нема никакве мистерије у вези у са Стејплдоновом идеологијом: она је одлучно левичарска, а његово дивљење према Совјетском Савезу (био је њен сапутник током читавог живота) чини га типичним представником левичарске идеологије из тридесетих година прошлог века. Могло би да се испостави да је његово дубоко неповерење према американизацији скоро пророчко, за разлику од његовог стаљинизма, иако *Врли нови свећ* и сродни текстови у Европи дају назнаке да је његова позиција била карактеристична када је реч и о тој теми, као и да мо-рамо раздвојити одређени страх од американизације (модернизација у медијима и конзумеризам) од већег политичког страха од америчке моћи након Другог светског рата. У сваком случају, Стејплдон је једини међу писцима SF-а имао аутентични осећај неминовности класне неједнакости и свеprisутности класне борбе.

Лесли Фидлер нуди кратак суморан списак промашаја Стејплдонових политичких предвиђања (углавном у роману *Последњи и први људи*, 1931) како би показао

⁸ Елиот је покушао да суди о квалитету дате утопије на основу уметности коју је њен творац приписао сопственом имагинарном друштву. Видети Елиотову књигу *Shape of Utopia* (Chicago, 1970).

стерилност тих наивних и простаљинистичких ставова.⁹ Међутим, сматрам да је много пробитачније посматрати те промашаје у наративним терминима, као врсту имитације историјског дискурса: „Након неуобичајено дугог периода помрачења догодило се да је дух треће људске врсте досегао највећи степен бриљантности“; „током милион људских година та дугорука ћелава бића распростраила су своје колибе од прућа и оруђе од костију дуж великих северних континената, и током још много милиона година њихови власници нису начинили даљи културни напредак; разлог лежи у томе што је еволуција, како биолошка тако и културна, била свакако спора на Нептуну.“¹⁰ Реч је о језику у ком Стејплдонови читаоци морају да науче да уживају уколико не желе да врата његовог дела буду затворена за њих: међутим, то не значи неминовно да морамо да се дивимо квалитетима његовог стила. Оно што треба да урадимо јесте да одредимо његове функције и садржај који је с њима повезан.

Стерилност ранијих предвиђања може се оправдавати тврдњом да овде историјско-наративни образац нема енергију, те стога себи додељује садржај пуког мишљења. Свака потенцијална анализа Стејплдоновог стила тежила би једном од два облика: с једне стране, засигурно постоји тежња за стварањем осећања огромне темпоралности, пролазака геолошких ритмова и еона времена. Могли бисмо помислити да је то нешто што се може постићи једино путем здруженог дејства страница веома дуге књиге – Прустове или Манове (у Прустовом роману приповедачева непрекидна садашњост региструје одсуство времена које пролази); међутим, управо то је проблем који је Стејплдон желео да превазиђе, будући да није хтео да троши много страна на ефекат који је заправо желео да претпостави. Као модел је свакако послужио велики опсег Велсовог *Времејлова*, с тим што је, очигледно, ефекат који је у тој књизи постигнут недвосмислено зависан од саме машине и монтаже различитих периода: реч је о радикалној разлици (и идентитету) Морлока и Елоја у односу на садашње људско обличе, која указује на непремостиви темпорални јаз. Међутим, Стејплдон жели да прикаже тежње које делују унутар тог времена које је прошло; то га доводи до најдептијасте понављања великих бројева („готово стотине милиона људских година ово ваздушасто друштво траје тек уз незнатне промене“),¹¹ квантитета које читалац готово по дефиницији не може осетити или проценити и који, у сваком случају, на крају замарају мозак.

Заједно с том празном темпоралношћу – која заправо основну структуру реченице оставља непромењену, те стога настојимо да је комбинујемо са садржајем убицајених нарација – с времена на време се јавља нешто налик верновском *fait divers*: „Услед једне од оних обмана среће, које су онолико наклоњене колико и непријатељске настројене према људском роду, брод који истражује Арктик одскора је заглављен у гомили леда и већ дуго плови Поларним морем“¹² итд. Ипак, такве анегдоте постају још ређе како се прогресивно удаљавамо од било које препознатљиве

⁹ Leslie Fiedler, *Olaf Stapledon* (Oxford, 1983), стр. 31-36, 67-72. Видети и посебно издање *Science Fiction Studies* посвећено Стејплдону, бр. 28, св. IX, део 3 (новембар, 1982).

¹⁰ Olaf Stapledon, *Last and First Man / Star Maker* (New York, 1968), стр. 151, 209.

¹¹ *Ibid.*, стр. 199.

¹² *Ibid.*, стр. 90; такође упоредити епизоду “Devine Boy”, стр. 80ff.

људскости (уз помоћ „стотина милиона година“). Оне су стога замењене анегдоте које су у већој мери друштвене: „Током опирања чврстом стиску друштвене меланхолије... Пети човек се суочио с најнеочекиванијом физичком кризом“¹³ (у овом случају, иманентном експлозијом сунца).

Ипак, оба ова наративна облика треба раздвојити помоћу ритмова прогреса и пропадања који су дубоко усађени у Стејплдоновој машти, ритмова који су оснажени музиком веома блиској хајдегеровском *Stimmungu*, оној „великој друштвеној меланхолији“ на коју сам упућивао у претходном цитату, која се смењује са уживањем у постојању и продуктивној активности. Међутим, меланхолично расположење овим делима даје најупечатљивији емоционални доминантни тон, и представља нешто за шта је, у било ком другом случају, тешко наћи прихватљив „објективни корелатив“ (вреди се присетити да је Елиотов проналазак ове идеје¹⁴ такође повезан с меланхолијом и презиром егзистенције – које, у овом случају, осећа Хамлет – и да он управо помоћу тих термина описује сопствену инспирацију за *Лусциу земљу*). Међутим, Стејплдонов фантастични „подстрек изума“ другачији је и од Елиотове субјективне верзије (Хамлетових едипалних осећања) као и од идеолошког патоса такозване пропасти Запада (коју срећемо код Шпенглера).

Звездотворац задржава наративну динамику ентропије, али с потпуно другачијим резултатом будући да испитује последице нове врсте оквира – тачније, изузетности нових облика живота пре него наше коначне судбине. Он задржава два свеобухватна формална својства наратива: наратив дневног сањарења увек ће комбиновати нужности успеха и неуспеха: другим речима, ујединиће две антитетичке карактеристике буржоаске идеологије прогреса и ентропије из времена њиховог појављивања у XIX веку, а које је Велс (који је такође видео оба краја, али их није искомбиновао у једно дело, већ их је давао парцијално) најупечатљивије приказао. У том смислу, Стејплдон инсистира на модернизацији или виговској парадигми – прогрес у свему и индустријализација изнад свега; за којом следи одговарајућа ентропијска парадигма касног XIX века, у којој деволуција и пропадање представљају резултат самог друштвеног успеха („према Бволтовом схватању, човек се с времена на време пео готово на исти ниво, једино како би га уништила нека скривена последица његовог сопственог достигнућа“).¹⁵ Реч је о спољашњем наративном ограничењу које је својствено различитим галактичким историјама туђина, које нас индивидуално воде ка бројним другим категоричким позицијама које ћемо убрзо испитати.

Међутим, оно на чему ћемо сада инсистирати јесте веза између измишљеног темпоралног наратива и такозваног структуралног оквира (оног физичког), који га истовремено и омогућава и ограничава. У међувремену, треба да раздвојимо категоричке опозиције, главне теме оквира о којима говоримо – односно антитезе у односу на које испитујемо и вреднујемо те визије – и семички материјал, тела и облике живота из којих је њихова разноликост сачињена. Када је реч о категоричким опози-

¹³ *Ibid.*, стр. 185.

¹⁴ T. S. Elliot, "Hamlet and His Problems", у: *Selected Essays* (New York, 1950).

¹⁵ Stapledon, *Star maker*, стр. 290.

цијама, изоловаћу категорије једног и мноштва, индустријализације (односно, вештачко и протетичко насупрот природном) и класног антагонизма насупрот друштвеној једнакости (конвенционална SF опозиција између села и града изгледа да овде игра потпуно безначајну улогу, сем у случајевима када је комбинована с једном од претходних категорија попут индустријализације и класног сукоба). Оставићемо ово по страни на тренутак.

Разноликост животних облика потиче из потпуно другачије схеме комбиновања; и по свему предоченом, вреди се суочити с фуријеовским естетским задовољством својственим производњи мноштва. Зар и сâм Стејплдон, говорећи о Другом човеку, не каже:

[О]ко анџичкој језіра задовољствa у физичком и менталном контакту са сујрошним ђолом сада се ђојавила врста урођено сублимној, и не мање снажној уважавања јединствених физичких и менталних облика свих врста живих ствари. Тешко је ђу ексканзију урођеној сексуалној занимања замислити код мање раскошних ђрирода, ђошћо код њих није очигледно да сексуална наклоност, која је исђрва усмерена једино ђрема сујрошном ђолу, ђредставља ђодесан однос ђрема свим красотaма меса и духа у зверима, ђићцама и биљкама.¹⁶

Сада морамо развити овај став као Стејплдонови читаоци (не губећи из вида да аргумент може бити злонамерно изокренут, свдећи тако до самог краја сву разноликост његове SF и утопијске маште на слабо маскиране сексуалне фантазије).

Испитаћемо ову привидну разноликост у том понајбољем одељку *Звездотворца*, који се креће од открића Друге Земље до скока изван живих облика у скривени живот неорганских бића и коначно до скривеног живота самих звезда. Овде се сусрећемо с четири основна облика (с доста другостепених варијација и објашњења), међу којима хуманоидне фигуре из Друге Земље, које се још увек могу препознати, и чија судбина се лабаво приближава Стејплдоновом уобичајеном предвиђању уништења наше савремене цивилизације, праве простор бићима толико другачијим у односу на људе колико је то уопште могуће замислити. Свакако, морамо трагати за принципом рада те маште, заснованом на структуралној премиси да су на местима где се производе највеће разлике, заједно с њима неизоставно произведене и осе опозиције које теже томе да буду негације или инверзије једне или друге врсте, пре него радикално нови и засебни феномени. Другим речима, како би била препозната, разлика поставља оно што би Греимас назвао *isotopie* (или што би Хегел назвао унутарњи идентитет идентитета и разлике). Према уобичајеној претпоставци, не само да је ново немогуће већ се, исто тако, утопија не може замислити, пошто њене слике увек одражавају врсту антропоморфне пројекције коју сада можемо ограничити препознајући слике као пројекције нашег друштва и његових парохијалних опсесија. Потпуно је јасно да Стејплдон жели да оповргне ове претпоставке управо помоћу разноврсности својих открића, из којих сада можемо издвојити четири принципијелне разноликости биолошке и цивилизацијске разлике: наутилоид (врста коју сачињавају

¹⁶ Stapledon, *Last and First Man*, стр. 101.

„живи бродови“); симбиотичка раса, у којој иктиоиди (интелигентна бића налик рибама) живе у интимној биолошкој комбинацији са аракноидима (бићима налик раковима или пауковима); интелигентно јато бића налик птицама; и коначно, људи биљке, ослобођени својих корена тако да могу да се крећу унаоколо и раде ноћу, проводећи дан чврсто укотвљени у медитативној екстази соларне апсорпције.

Лако ћемо приметили да ови различити облици живота покривају три од четири традиционална елемента: воду, ваздух и земљу. Пошто је машта давно претпоставила постојање ватрених бића – даждевњака, становника сунца – одсуство четвртог елемента представља занимљиву мистерију. Не могу убедљиво бранити претпоставку да га је Стејплдон повезао са индустријализацијом, која представља перманентну критичну тачку његових измишљених друштава; с друге стране, можда су то место попуниле звезде као непријатељска бића.

Како год, друге категорије нуде боље начине за разумевање Стејплдонових принципа разликовања од наведених, такозваних прималних и пресократовских физичких елемената. До сада смо имали посла са очигледним тематским опозицијама између Једног и Мноштва, између индивидуалног и колективног: реч је о круцијалном идеолошком мотиву на ком Стејплдон увек изнова инсистира у дијалектичком облику, постављајући принцип да је неопходно инсистирати на вредностима индивидуализма када друштво оде предалеко у правцу колективног и конформизма; такође, у складу с том логиком, неопходно је инсистирати на колективним вредностима када друштво, као што је то случај с нашим, оде предалеко у смеру индивидуализма.¹⁷

Међутим, на дубљем нивоу структуре ова идеолошка опозиција испресецана је потпуно другачијим мотивом који, иако може бити изражен у виду бројева, треба да буде схваћен потпуно другачије. Реч је о мотиву дуализма који најпре може бити уочен у начину на који је, од самог почетка, наративна свест о звезданом путовању постављена као супротност дому и породичној заједници (и њеним засебним проблемима и бригама). Реч је о дуализму који је неспојив са схватањем индивидуализма упосленог у претходној тензији Једног и Мноштва. Свакако, брачна заједница је у извесном смислу производ индивидуализма; и колективно биће група попут летећег јата изнедриће другачије односе (чак и оне сексуалне) који потпуно замењују моногамију. Ипак, двојност брака налази се у другачијој врсти опозиције према колективитету у односу на индивидуализам: овде се морамо суочити с двојним негативностима контрадикције и супротности (и у традиционалној логици и у Греимасовом квадрату), који се могу повезати с Платоновим разликовањем исказа „није“ и „није исто као“ у *Софисти*, између апсолутне негације и разликовања, или Хегелове дистинкције између опозиције и једноставне разлике.¹⁸

У сваком случају, чини се да је управо укрштање тог дуализма са опозицијом Један/Мноштво заслужно за богатство Стејплдонових туђинских облика. У његовом роману наилазимо на присуство барем две врсте дуализма које стоје насупротив фи-

¹⁷ *Star maker*, стр. 330-331.

¹⁸ Plato, *Complete Works: The Sofist*; i G.f.W. Hegel, *Encyclopedia Logic*. Такође видети Дванаесто поглавље, напред, ради даље расправе о браку и породици у утопији.

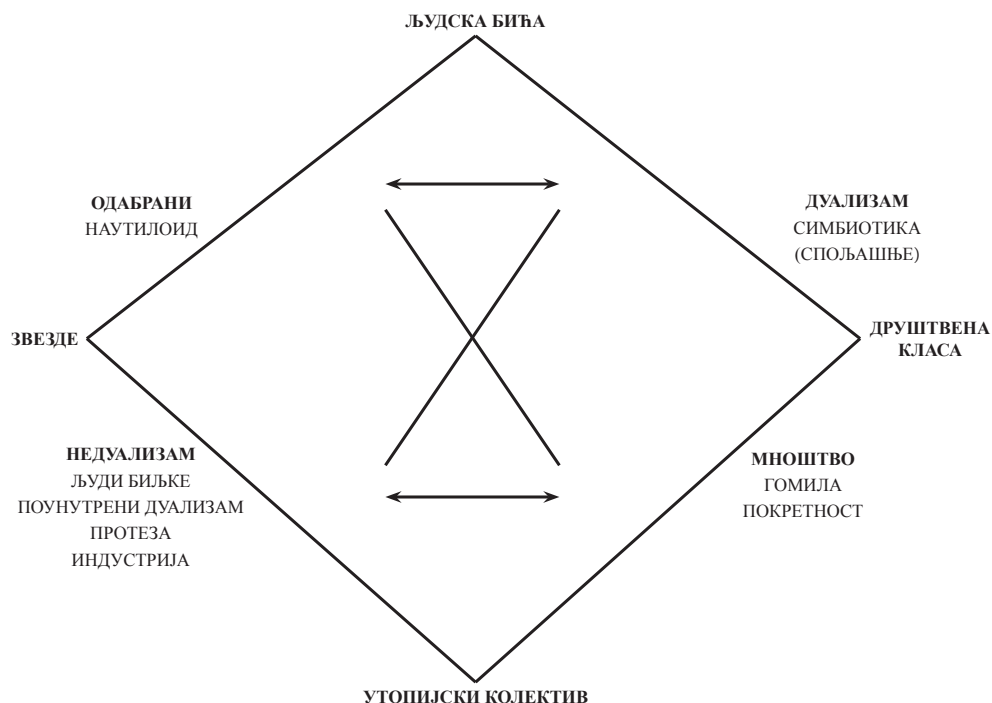
зичкој једноставности индивидуалног дуализма егзистенције наутилоида – бродо-ликих бића – и једнако амблематичној мноштвености летећег јата (у коју можемо убрајати јато кристала из Лемовог романа *Нейобегиви*). Први и најимпресивнији је свакако симбиотички облик, у ком две врсте – једне риболике и друге инсекта-на-лик-раку, који отуда има структуру сличну амфибији – најпре успостављају општу наклоност а затим развијају ритуално (несексуално, нерепродуктивно) спаривање међу индивидуалним члановима: „Уобичајено партнерство било је уједно интимније у односу на људски брак и много више просветљујуће за индивидуу од било ког пријатељства међу члановима одређених људских раса.“¹⁹ На крају, управо ова заједница омогућава симбиотичком пару да се ослободи материјалних ограничења њихове планете уз помоћ телепатије: на тај начин, ова веома интелигентна риболика бића настављају да пливају у домаћим водама другог члана горенаведеног пара, док аракноиди развијају свемирско путовање и колонизују суседне области галаксије. У међувремену, индустријализам такође показује своје ружно лице, преко нове дроге која омогућава аракноидима да живе независно од својих партнера, с којима су временом развили класно непријатељство с кобним последицама.

На извесној равни овај дуализам јасно изражава проблем ума–тела, и несумњиво представља Стејплдонов покушај реорганизације структуралног ограничења које се не може уклонити. Исто тако, морамо узети у обзир могућност да дуализам ума–тела овде такође или изражава жанровски дуализам или је сâм у њему изражен: актив–пасив је свакако оперативна карактеристика семиотичког описа. Из другачије перспективе, симбиотичка раса је врста идеалне синтезе пошто укључује сва три доминантна елемента: иктиоидске елементе воде и аракноидску комбинацију *terra firma* и ваздуха. Међутим, они не могу заиста бити схваћени као решење дистинкције Један–Мноштво.

Симбиотика је, међутим, само спољашњи облик додељен дуализму у тој производњи разноликости. Такође, морамо приметити да је дуализам поунутрен посредством нечега што делује или као најиндивидуалнији људски облик, или чак као преиндивидуални људски облик, тачније облик људи-биљака, који циклично деле своје време између активне ноћне егзистенције и дневне егзистенције која је контемплативна и укоренења: и иктиоиди и аракноиди комбиновани су истовремено у истом индивидуалном стаблу.

Стога можда можемо организовати ове семанте у дијаграмском облику (видети фигуру). Смисао ове расправе није у томе да исцрпи управо необично и особено богатство Стејплдоновог дела, већ пре да покаже како је разноврсност његових туђинских облика живота одређена семантичким опозицијама које теже (структурално и наративно, односно несвесно) разрешавању друштвених супротности. Његове идеологије на засебан начин такође иду ка томе да разреше (или макар да изразе) те супротности; али у овом конкретном случају веома је лако уклонити убеђење из структуре и парафразирати открића на начин који је у већој мери когнитиван.

¹⁹ *Star Maker*, стр. 322.



У том смислу постоји врста филозофије историје која је овде активна и која је суштински заснована на моралу и надлажењем изумирању људске расе (или чак самог универзума) после десет милиона година. О томе би требало да размишљамо с дозом трагичког усхићења, и Фидлер је нарочито убедљив када говори о амбивалентности тог *par excellence* метафизичког осећања, тим екстатичним мирењем с поразом и смрћу – односно поимањем Звездотворца као бића с оне стране саосећања, пошто леденом визијом обликује појавне догађаје.

У тим тренуцима се осећа спинозијански нагласак, који некако увек додаје или употпуњује сваку истинску дијалектичку филозофију; као у Бвалтовој молитвеној песми:

О, Звездотворче, чак и ако ме разориш, морам те славити. Чак и ако мучиш моје најмилије. Чак и ако кињиш и уништиш све своје дивне светове, мале њихове ма- шине, још увек те морам славити. Уколико учиниш све то, онда је то тако исправно. Уколи- ко бих ја то учинио, то би било лоше, али уколико ти то учиниш, онда то мора бити добро... И уколико, након свега, нема Звездотворца ... чак и сада морам га славити. Али уколико не постоји Звездотворац, шта је онда то што славим? Не знам. Именоваћу га само оштрим звуком и укусом езистенције.²⁰

²⁰ *Ibid.*, стр. 291.

Циклични ритмови друштвеног успона и пропасти који одређују такве мистерије превазилазе идеологије ентропије чак и у тренуцима када драматично исказују њене истине, уписујући за и против, неуспех уписан у сваки историјски успех заједно с повратком нових утопијских могућности. Мноштеност Стејплдонових светова омогућује му да обухвати истовремено све замисливе резултате.

Овде је, међутим, на делу још једна историјска сила, која представља облик друштвене и културне критике у већој мери него што се може одредити као израз метафизике историје: реч је о одбацивању индустријализације и њених штетних и „дехуманизујућих“ последица, које се изнова потврђују кроз трагичне судбине Стејплдонових различитих друштава. Посебно, индустријализација се код већине њих јавља у виду искушења да се, зарад неке краткорочне користи, у природи изазове кратак спој и уништи све што је позитивно у вези с достигнућима тих друштава. Тужна прича о Другој Земљи – хакслијевска дистопија у којој медијска задовољства производе укоченост код људи који проводе своје животе у нечему што се зове кревет-екстаза, вештачком конзумирању медијских задовољстава (заправо задовољства укуса и мириса, земаљских сензација) – можда није толико убедљива колико дроге које омогућују симбиотичкој култури да се поново раздели у две расе, или људима-дрвећу да опстану без соларног мировања. У оба ова случаја, индустријализам је тај који уништава успешан баланс, завидну утопијску диспозицију. У Стејплдоновом страственом гневу који долази услед проћерданих могућности налазимо идеолошки повратак духу трагедије који је превазиђен у визији Звездотворца, и враћање антииндустријским романтичарским мотивима који претходе марксизму и његовом одбацивању класне експлоатације (које налазимо и код Стејплдона).

У највећем делу, конвенционалне SF репрезентације друштвених контрадикција туђинског живота не досежу ни до једне од две дијагнозе – раскиновске осуде индустријског отпада и злоупотребе, или до марксистичке класне свести. Чешће, такве приче о фаталној кризи туђинског друштва упућују на карактеристике које су набројане код Стејплдона у његовој широкој компилацији друштвених несрећа (међутим, код њега су оне другостепене у односу на класне супротности и индустријску модерност), и нарочито на религију и биолошку судбину.

Свакако је иронично, али и карактеристично, то што су најбоља међу свим представљањима туђина – Хајнлајн га је назвао најбољим SF романом икада написаним – дата у одлучно хладноратовском духу, и сачињена тако да – као незнатно прерушене лекције из спољне политике, која није нарочито либерализована својим предвиђањем о сједињеном америчко-совјетском војном царству из галактичке будућности – проповедају незаустављиву опрезност и непријатељство према новооткривеним туђинским. Плодотворна 1974. изнедрила је не само Бранерово *Тошјално ѿмрачење* и Ле Гвининог *Човека ѿразних шака* (*Пикник крај ѿуѿа* и *Сасѿианак са Рамом* претходили су им само две године) већ и Нивенов и Пурнелов *Трунар у божјем оку*, који се може сматрати врстом милитаристичке утопије (све са уживањем у кастама, корпорацијама и аристократији, узајамном повезивању мушкараца, непрофитним идеологијама рата и технологије, које тврди научни SF тежи поново да произведе с мањим политичким интензитетом): сличне десно усмерене утопије потпуно су другачије у односу на

слободнопредузетничка неоконзервативна слављења данашњег сајбер-панка; такође, оне не производе наново фашистичке теме о инфериорним расама, ресантиману, физичкој вештини и томе слично, које чешће проналазимо у фантазији („роман“ Адолфа Хитлера *Господар свасијке* представља најпознатији пример тог жанра).²¹ Свакако, делује примамљиво 1974. годину (нафтна криза, крај Вијетнамског рата) означити као крај утопијског периода (који почиње у тој другој чувеној години – 1968), након кога је дошао други хладни рат.

У сваком случају, Трунари сигурно нису инфериорна раса и ауторова политичка агенда захтева од њих да играју отворених карата, те да своје туђине обдаре супериорном интелигенцијом, продуктивношћу, историјом прогреса и модернизације знатно старијом од људске, али која се у потпуности с њом подудара. На тај начин, ова амбициозна репрезентација живота туђина и друштва избегава злоћудност негативаца из стрипа, слично теолошком злу откровења које је инспирисано религијом које срећемо на пример у Кларковом *Крају дејиништва* (1953) или Блишовом *Случају свасији* (1959) (или скоријем *Врајцу* [*Sparrow*] Мери Дори Расел [1996]). Поједине атавистичке црте свакако представљају коментар војне ситуације, понајвише с циљем покретања озбиљне расправе о намерама туђина и спољној политици коју треба следили у новој васиони пост-првог-контакта.

Међутим, расправа остаје безусловно заснована на претпоставци о појединим суштинским разликама међу врстама; и интелигентни туђини у Главном Труну организовани су у нешто што бисмо могли замислили као касте засноване на разликама у типу тела, потпуно другачијем у односу на она које поседују земаљска људска бића:

*Имали су две шанке руке које су се завршавале меким шакама са њо четири прстија и два насипрамна њалца на свакој. На левој сипрани налазила се њосебна масивна рука, њакшично мојка од меса, убедљиво већа од обе десне руке заједно. Њена шака имала је шри дебела склопљена прстија, налик сипези... Врајци нису имали. Отромни мишићи левој рамена били су њакошко искосени ка врху њаве шупуина. Лева сипрана лобање сипајала се са левим раменом и била је многа већа од десној. Није било левој ува а ни месца за њеја. Велико ојнасио њоблинасио уво украшавало је десну сипрану...*²²

Другим речима, у искушењу смо да, пратећи принцип емпиријске селективности, визуализујемо та бића као спој „Трибли“ из чувене епизоде *Звезданих пута* са неком врстом земаљске злобе. Уметност Трунара – бескомпромисно реалистична и представљачка – баца више историјског светла на те физиономије:

²¹ Видети Норман Спинрад, *The Iron Dream* (New York, 1972), у ком читамо о животу и делима неуспешног аустријског сликара који је емигрирао у Нови свет пре Првог светског рата и постао успешан писац палп литературе.

²² Larry Niven и Jerry Pournelle, *The Mote in God's Eye* (New York, 1974), стр. 78. Лари Нивен (1938), аутор инвентивног галактичког серијала *Приче о знамом свемиру*, најпознатији је можда по својој визији јединственог система под називом *Присен* (1970), који је био узоран за велики број аутора који су се након њега појавили. Његова сарадња с Џеријем Пурнејем (1933), послеником SF-а који је у већој мери милитаристички и ратнохушачки настројен, резултирала је засебним делом потпуно другачијим у поређењу с њиховим индивидуалним стиливима.

Смеђи-и-бео се овде ђојео на кола и очиледно узбуњивао рој Смеђих²³ и Смеђих-и-белих, док је иза њеја небо било смирај-црвено... квази-Трунар, висок и вишак, малоілави, гујоноіи... Трчао је из шуме, ка јосмајрачу. Њејов дах се вукао за њим. „Носилац јоруке“, назвао ја је Хардијевим Трунаром.²⁴

Комбинација легендарног и карикатуралног делује попут својстава каквог црта-ног филма, аматерских фигура чији дизајн је сâм део субјективног суда и значења. Код Тарбера, конкретно, руке су увек заобљене и без костију, попут маџе шапе; тај нарочити утисак појачан је истицањем важности структуралне разлике међу костима, а нарочито сложеносту људске кичме (за коју су Трунари живо заинтересовани), и њиховим олабављеним и моткастим додацима. Циљ наглашавања еклектичног емпиризма на који овде наилазимо није омаловажавање ауторове имажинације: како би то могао и бити случај, када овај принцип практично укида пре свега демијуршке моћи целокупне маште? Свакако, исту игру стереотипима примећујемо у људским карактерима; у тој игри су (поново дух *Звезданих стџаза*) Шкоти инжењери, а Левантинци трговци и полиглоте (ако ништа друго, барем још увек нису „терористи“). У конвенционалној књижевности уметност не лежи у инвенцији већ у комбинацији, и то је посебно занимљива тема када треба да се позабавимо, као што је то овде случај, с књижевношћу о туђиницима и првом контакту, с оним што сам очигледно похвалио као екстремни напор саме утопијске имажинације. Шта би онда уопште била та утопијска имажинација? (Свакако, не би требало да напустимо уметност Трунара без помена SF димензије тих дела, која разочаравајуће делују на њихове људске гледаоце у мери у којој, несумњиво, SF изневерава модерните: пошто овде постоји прокрет и тајни SF састојак – та дела се такође поимају телепатски: звучне драме проишле из њих, што нас, уколико говоримо о западној уметности, понајвише подсећа на оне фризове из *Чисџилиџџа*, будући да су божански пилгрими, док су о њима размишљали, заправо чули музику.)²⁵

Такође, нашем ранијем списку треба да додамо још један музеј на планети Трун, онај у коме су – живи, а не само помоћу холограма – у својим климатским окружењима, укључујући спаљене градове с животињским рођацима Трунара који личе на пацове, заједно с различитим сродним домаћим животињама сачувани биолошки становници који потичу из различитих тренутака историје те планете (свакако веома дуге историје, присетиће се читалац). То је знатно другачија врста институције у односу на музеј који срећемо код људи, пошто је замишљена тако да комбинује зоо и

²³ У оригиналу *Brown* – Трунар инжењер који има браон крзно. Ретко када комуницира и посебно је обдарен за поправку и прављење свега што има везе са електриком и механичким уређајима. Иначе, *brown* је „кућни вилењак“, патуљак из шкотске фолклорне традиције. У словенској митологији пандан му је *домаћи* или *домовој* (Прим. прев.)

²⁴ *Ibid.*, стр. 260.

²⁵ Dante, *Purgatorio* (Singleton; Princeton, 1973), Canto X, стр. 102-105, стихови 55-96; у искушењу сам да овоме додам једину слику у роману браће Стругацки *Голаћ на урвини* (1966–1968): „велика слика подвижништва ловца трагача Саливена: Саливен подигнутих руку претварао се у поскакујуће дрво пред очима својих запањених другова“ (New York, 1980, стр. 105).

историјски музеј, или прецизније, биологију и историју; и која развија усредсређеност ка телу туђина чија природа је друштвена, а не просто еволутивна. Постоји опасност од извртања уобичајених приоритета у таквој расправи, као и од тога да аутономију туђина схватимо као историјску судбину и историјску коб тамо где људска еволуција служи као врста ограничења историјских и друштвених могућности.

У сваком случају, *Трунар у божјем оку* јесте један од ретких SF романа који „укључује“ производњу и облик производње као такав (како би можда Паунд рекао) на начин који проширује утопијску свест својих читалаца. Кастински систем је свакако већ познат из људске историје, иако се он на Главном Труну (насупротив ономе што се догађа код Стејплдона или у земаљској људској историји) на крају не развија према дијотимији класног система као свом врхунцу и испуњености. Оно што је овде у извесној мери оригиналније јесте развој – привидни подвиг генетског инжењеринга – саме касте интелектуалаца: такозваних посредника чија сврха јесте да се баве свиме, од језика и превода до решавања радних спорова и других врста сукоба. Реч је о концепту који дозвољава могућу репрезентацију туђинског језика и, такође, могућу верзију помака и посредовања укључених у дипломатски и антрополошки контакт; па чак и у туризам – посредници представљају неку врсту Интуриста²⁶ за посетиоце у људском облику, који надгледају њихове контакте и нуде полузванична објашњења неуобичајених пракси и институција. Међутим, једини поуздан тип академског усавршавања припрема нас за јединствени посреднички однос означен као „фјанч-(клик)“, који представља директну доделу прикључка индивидуалног ментора својој људској страни.

*Ја сам за џебе Фјанч-(клик). То значи мноо више од љукој водича... Ја сам џи догељен. Ти си мој љројекаџи, џлавно дело. Треба да научим о џеби све џио може да се сазна. Треба да џосџанем џвој екџерџи... и џи ћеш џосџаџи моје џоље изучавања.*²⁷

Друштвено-биолошкој категорији је на тај начин очигледно додељен ниво интимности који знатно надмашује различите појмљиве земаљске варијетете, производећи комичне неспоразуме налик подругљивој патетичној кукњави, усред људско-Трунарске војне кризе: „Човек не лаже свог Фјанч-(клика)!“ Ови посредници не решавају само домаће сукобе, они такође иду онолико далеко колико је потребно према превазилажењу те суштинске дилеме SF репрезентације коју смо назвали Лемовом тезом о несазнатљивости.

Још једна каста, каста радника или употребљивих, такозвани смеђи, истиче особености анатомије Трунара, посебно троструке руке, док истовремено расветљава дубље мистерије њихове производње. Овде се специфичност састоји не само у изузетној способности тих одлучних умова да поправе било коју појмљиву (људску) намеру већ и свет објеката, произведен уз помоћ текућих и универзалних „побољшања“. Међутим, то подразумева потпуно другачији однос према објектима у поређењу са

²⁶ Интоурист – Једина државна туристичка агенција у СССР-у. (Прим. љрев.)

²⁷ *The Mote in God's Eye*, стр. 216.

односом који ми имамо: ми претпостављамо извесну темпоралну трајност не само наших алата и уређаја већ и самог нашег простора, наших станишта и архитектуре:

Сада смањрамо како је свака сџрукџура за њих само љивремена. Мора да су имали модерна седишња љри љолеџању, али њих више нема. Сџиџи су без љорива љомоћу коџ би се враџиџи кући. Скоро сџџурно су реконсџруисали свој сџсџем за љоџџору живоџа љри слободном љаду љри сџџа након шџо су дошли... Реч је о оџромном одсџџуџању од људске љсихолоџије... Можда Трунари уоџшџе никада не би љокушали да консџџруишу било шџа шџо је љџрајно. Неће биџи свинџи, љирамида, Ваџинџџонскоџ сџоменика, Лењиновоџ љроба.²⁸

Такође, „хотел“ у коме су смештени људски посетиоци на Главном Труну саграђен је посебно у ту сврху, и преко ноћи ће нестати када она буде била испуњена: чиме се објашњава летимично призивање туђинске панораме града дато на овом месту, готово јединог аспекта жанра који је у овом изузетном делу занемарен.

Ипак, јединствено одређење облика производње који практикују Трунари значајно је не као сведочанство ауторовог талента, његове проницљивости или маште, већ пре због начина на који он пројектује решење за суштинску људску опозицију, ону између занатске производње индивидуалног типа и индустријске масовне производње серијских предмета и артикала. У том новом свету, где уместо гломазне руке која служи за држање долазе две мале руке-алатке налик стругу, облику који недостаје и који је апстрактно произведен, обезбеђујући на тај начин да шивено буде на изванредан начин индустријализовано и брзо произведено, с прецизношћу попут оне коју добијамо захваљујући монтажној траци. Смеђи на тај начин драматизују не само изванредне способности поправљања и чак измишљања нових технолошких справа, већ пројектују читаву оригиналну замисао индустријског дизајна као таквог (што је заправо и у ретроспективи антиципација новијих могућности у такозваној КНК, или компјутерско-нумерички-контролисаног производњи).²⁹

Слична јединствена комбинација делова – у вези с којом постоји недоумица око тога да ли је регресивна или утопијска – може се запазити на друштвеној равни. На њој дефиниција тог засебног облика производње – *индустријскоџ феудализма*³⁰ – такође синтетише два антистетичка модела и друштвеноекономска уређења: децентрализовани систем клана, с владарима који одмеравају снаге, комбинован је с фабрикама (које се саме непрестано налазе у процесу трансформације и реструктурирања), достигавши на тај начин изузетно висок степен научног и технолошког знања (по свој прилици већег од оног на Земљи). Из тога јасно произилази да је јаз или контрадикција коју земаљски ум не може попунити – одсуство било какве централизоване или координисане владе за народ тих димензија и веома комплексног друштвеног живота – превазиђен управо постојањем касте медијатора коју смо већ описали: још боље, они су измишљени како би решили проблем земаљског ума.

²⁸ *Ibid.*, стр. 213.

²⁹ *Ibid.*

³⁰ Захвалан сам Мајклу Спиксу на објашњењу тог нумеричког процеса, које ми је дао приликом посете студију Грега Лина у Венису, Калифорнија.

Сада нам преостаје да испитамо тај недостатак и да препознамо облик који ови романескни спојеви добијају када се пројектују на индивидуалну или егзистенцијалну раван. Утопија је, рекли смо, била текст у ком су односи између индивидуалног и колективног били замењени двоструким односима између две индивидуе, или мањег броја индивидуа које конструишу егзистенцијални или друштвени живот сопства. Тај потпуно егзистенцијални, или лични ниво, сачињен је од рода и родних односа на основу којих се још једном може испитивати на који начин чињенице тела и биологије одређују ширу слику друштвене структуре.

Према дефиницији, у мери у којој допуштају истраживачима да прибави нешто суштинско и карактеристично у вези с друштвом туђина, што залутали случајеви или одступања неће бити у стању, ти родни односи деле исту раван са структуром брака, породице, наследног права и томе слично. У том смислу, подривање норме – а након шездесетих SF обично тежи укључивању проба таквих естетичких и егзистенцијалних побуна, уколико норма постоји – доћи ће у виду дефамилијаризације оних људских правила и обичаја које родни поредак туђина може провоцирати. Асимовљеви троструки бракови могу послужити као пример тог конкретног ефекта: у роману *И сами бојови* конвенционална слика друштва туђина и туђинских норми може бити протумачена као прилично скандалозна уколико се преведе у људске и земаљске појмове. Управо ова изврнута гештALT структура одиграва се у наручју реалистичке и психоаналитичке критике SF-а, која, неосетљива на туђински, а да не спомињемо утопијски облик, поново та маштања преводи назад у нормалне људске неурозе, ако не и у психозе (сетимо се прикладних научнофантастичних космичких фантазија Председника Шребера, чију су уметничку вредност у потпуности негирали и Фројд и Лакан). Сагласни смо са ставом феминистичке критике да нови светови туђина имају већу релевантност, нарочито с обзиром на то да оне бране слободу њиховог планирања (утопије Шарлот Перкинс Гилмен, Џоане Рас или Марџ Пирси само су најдраматичније међу тим остварењима).

У сваком случају, женски пол (или род) несумњиво је постављен као изванредан недостатак у обликовању биологије Трунара, у којој се индивидуа рађа као мушкарац, а потом у периоду развоја мења пол:

Све моје врсте морају зашруднети након што посматрају жене на крајко. Деце, мушкарац, жена, шрудноћа, мушкарац, жена, шрудноћа, изнова и изнова. Уколико не зашрудни на време, она умире. То се односи и на нас. А ми посредници не можемо затруднети. Ми смо муле, стерилни хибриди.³¹

Постоји такође наговештај да су у прошлости поједини велики барони били у стању да постану стерилни мушкарци, долазећи тако у другачију и повољнију позицију моћи из које је био очекиван развој целовитог централизованог царства: овде је реч о лабавој дијалектичкој могућности према којој би манипулација новијим биолошким техникама (у служби биологије или анатомије) могла најзад да омогући политичку или чак друштвеноекономску трансформацију модела производње. Међутим,

³¹ *The Mote in God's Eye*, стр. 340.

историја Трунара одликује се непрестаним притиском услед пренасељености који води до периодичних криза и цикличних сломова цивилизације и њених спутавања: језивих ратова, тешких времена, враћања на неолитске услове и дугог успињања назад, поново ка просветитељској науци и технологији, као и повратак њиховом деструктивном дејству. Та историјска судбина истовремено одражава људску судбину (мотив пренасељености) и одваја се од ње одсуством било какве могућности медицинске или политичке контроле. Исто тако можемо осетити како су аутори овде у извесној мери варали, и да андрогиност (упоредити с *Левом руком Џаме*) не мора нужно водити према ксенофобичном очекивању „Трунарове пропасти“ и таласа хорди Трунара који ће се, по свој прилици, излити из тачке трансфера и преплавити галактичко људско царство. Међутим, овде налазимо сиров утопијски нерв који се огледа у способности читавих генерација људског друштва да напредују у постисторијском оквиру (који нове генерације можда неће више желети да прихвате); баш као што кошмарна слика пренасељености представља симптом краја индивидуалистичког субјекта и огромног глобалног појављивања мноштва субјеката у постмодерној епоси.

Када је реч о роду, занимљив је и индикативан податак да је исте године када се појавио *Трунар у бојјем оку* (1974) било објављено још једно SF дело, које смо већ представили у претходном одељку и које понавља сексуалну динамику Нивен–Пурнејевловљеве схеме, тежећи томе да начини сличан светскоисторијски исказ, иако он не досеже до хладноратовске поруке, и уместо тога изражава песимизам који се тиче нечега што личи на освит катастрофе људске расе као целине. Свакако, дела Џона Бранера из касних шездесетих, најизразитије *Ујоришије на Занзибару* (1968), очигледно преузима ове теме из нечега што бисмо могли одредити као дистопијску перспективу или као „реалистички“ SF о блиској будућности. Оно што изненађује у његовом *Пошћуном ђомрачењу* није повратак у облику неке врсте бајке која је у већој мери поетичка, већ пре изузетно откриће одређене историјске фаталности рода и брака код Драконаца.

Већ смо поменули андрогиност коју ова бића деле с Трунарима. Међутим, за разлику од њих, она код Драконаца није циклична већ пре осуђује индивидуу на коначну непокретну („сесилну“) етапу живота:

*Пол је ућицао на њихову културу у мери у којој је он одувек ућицао на све људске културе... Оба ђола коезистирала су у истој индивидуи. Дејинсјиво је било нејлодан сјадијум; следио је сјадијум мушкарца; а након ђоја је долазио сразмерно крајшак сјадијум жене који је претходио нејлодном периоду сјајоси.*³²

Технолошке новине драконијске културе (централно жариште из ког је проклијала у виду открића јединог прототипа различитих високотехнолошких проналазака попут авиона) нису повезане с тим родним ритмом као код Нивена и Пурнела. Ипак, с друге стране, егзистенцијални исход драконијске егзистенције проживео је и осетио много снажније Јан у свом миметичко-емпатичком облику:

³² *Total Eclipse*, стр. 39–40.

Знам ко сам. Одједном сам потпуно сигуран у то ко сам. Ја сам бесплодан. Не изненађује онда то што моји пријатељи сада не причају са мном.

Проживео сам активан део свој животоа. Оно што сам био у ситању да урадим, пријучио је покрећућим, урадио сам. Одрасио сам сјорије, с покрећућим који су чуднији (осећам како се крећем чудно), ујркос...

Као да се већ помирио с тим да ће свој живот исцрпљити у кружном сесилном облику, многе ствари провео је на обали сасушене празне реке, међу биљкама не-више-постојећим, које су се сасушиле у блажњавим насипима; осећао је пријатно миловање шренућка посредством нагона воље, наипавајући, тамичући, упињући се да прихвати сенилност... Али то још не. Између онога што је сада и поштом некој врхунца, неке накладе за живљење активношћу, наираде, некој – било чега.³³

Следи брзо разрешење загонетке изумирања Драконаца: ови преживели остарели стерилни туђини проводе своје последње године сакупљајући неку врсту генетског „осигурања“: хијероглифски кристали представљају евиденцију обавезујућих „сексуалних склоности“ које конституишу раскош различитих кланова, али које на крају осуђују саму расу на међуоплодњу и генетски поремећај. Археолози нуде апокалиптичку визију неке врсте драконијских Помпеја, завршну етапу у којој су њихови деформисани и унакажени скелети натрпани око гробнице крунисане киповима минувих владара, драконијских облика у цвету здравља и моћи, у некој врсти велсовске последње вечери њихове историје.

Све ово наговештава несрећан исход утопијског као и самог SF жанра, чије линије истраживања и проналаска се сада удаљавају од линије динамике класе и начина производње, и бивају преусмерене и скрајнуте ближе линији рода и сексуалности. У делима у којима су заступљене категорије које припадају првој групи, саме те категорије су дате у облику враћања старих облика производње, у којима су посвојење и наслеђе били суштински одређујући механизми. Можда динамика класе и класне борбе – што смо, на пример, показали код Стејплдона – није пружала занимљиву и егзотичну разноликост и разликовање у мери у којој је то случај с феноменом рода (што се расе тиче, њена тематика је делимично поништена пре свега претпоставком о туђинском животу – који свакако може бити алегорија расе, као код Октавије Батлер – иако се она, унутар туђинског света, такође може вратити у облику репрезентације коегзистенције и ривалства међу врстама, као у Алдисовом *Хеликонијском пролећу* [*Heliconia Spring*, 1982]). Да ли то значи да треба да следимо веома суморан закључак Луја Мартина да се проналазак Утопије сместио унутар још увек празног простора који ће касније испунити „наука о друштву“ (марксизам), што ју је учинило сувишном? На крају крајева, жанровски заокрет утопијске маште представља њен знак упозорења у постхладноратовском периоду, када се чини да је стаљинизам дискредитовао друштвени модел, а прекомерност и дисфункционалност новијег капитализма још увек нису у потпуности почеле да искрсавају.

Као што се може видети, сматрам да је репрезентација егзистенције туђина, односно, замишљање радикалне другости, прошла кроз неколико засебних стадијума

³³ *Ibid.*, стр. 121-122.

на свом путу ка савременом периоду (у коме су туђин и други поново окренути ка магији и змајевима).³⁴ Богат и разноврстан приказ туђинских врста и њихових телесних и друштвених размештања, нешто налик златном добу подтрадиције SF-а усредсређене на туђине, припада текстовима које смо овде разматрали, који су углавном настали у шездесетим и седамдесетим годинама прошлог века.

Може се рећи да низ од два филмска ремек-дела Ридлија Скота, *Туђин* (1979) и *Блејк Ранер* (1982), симболички означава тај прелаз. *Туђин* се ослања на одређене неочекиване последице Лемове лекције о несазнатљивости: битна карактеристика овог филма састоји се у томе што ми никада не видимо туђина у потпуности у било ком стадијуму његовог раста и развоја, те га стога никада не можемо спознати. У међувремену, пошто је по свој прилици чак и интелигентније од људи, његова ванвогтвијанска злоћа је таква да никада не можемо да се с њом „саосећамо“ изнутра, посредством имитације или мимикрије, као што смо видели да је случај с највећим бројем репрезентација *Verstehen*-а другости, и несумњиво је такође репрезентована као непосредовање језика. Но, овај филм, за који бисмо могли очекивати да нуди обновљену хладноратовску причу, претвара се у добродошао и правовремен напад на велике компаније и мултинационалне корпорације, и укључује упечатљиву слику класне структуре код људи.

Стога *Блејд Ранер* означава прелаз од класичног или егзотичног туђина према репрезентацији туђинског другог као истог, тачније ка андроиду, чије разликовање у односу на ранијег робота обезбеђује неминовно људско обличје. У извесном смислу, могло би се рећи да је то био тренутак хегеловске самосвести или рефлексивности жанра, тренутак када се наша пажња и брига као читалаца и гледалаца окрећу ка унутра; када размишљамо о „*cogitu* андроида“,³⁵ који је као такав већ унапред дат у процепу или напрслини.

Тренутак појаве андроида је такође тренутак појављивања или проналаска новог наративног обрта или скретања. Прецизније, реч је о љубавној привлачности између човека и туђина. Управо овај мотив ће се понављати у трећем тренутку о ком овде износим претпоставку, када се средином седамдесетих (Ман, *Краљичино око*) или током деведесетих (Гвинет Џонс, *Бела краљица* [*White Queen*, 1991]) заплет SF-а изокреће у перверзију, а сексуални однос с туђином постаје фигура за све што је ненормативно, или одступајуће, или за табу у људском друштву. Ово је можда тренутак када треба поменути, према мом мишљењу најбољи роман Семјуела Дилејнија, *Звезде у мом џеју* (*Yoüüi zrnaца йеска* (1984), причу о јединственом прегледу различитих облика другости:

Један од његових главних ликова је, да почнемо с њим, жртва радикалној сакаћења мозија, који је поштом једини преживео планетарни Холокауст. Други лик, хомосексуалац који љубавнике привлачи било гљивчари изириженим ношћима, било снажним чељустима (у зависности од врсте), дели проширено-фамилијарни и сексуални живот са интелигентнијим пуштерима који имају шест удова... Најсмелије и најзазвонија поруча упућена

³⁴ Видети расправу о змајевима у Петом поглављу.

³⁵ Видети Десети есеј, „Историја и спасење код Филипа К. Дика“, у Другом делу.

схеми за коју смо били друштвено конструисани да је чинимо као преиспољно природну јесте Вебов родни пројект. У његовом универзалном мада локално променљивом језику Аракниа, сва свесна бића су „жене“, без обзира на род и врсту, користи се заменице „она“ и „њен“, осим у случају када је енџинџеј на који индивидуа реферише објекат „њеној“ узбуђења, када је одесно ујодребији „он“.³⁶

Ипак, парадоксално, сада када је највећи део тих табуа исцрпљен, овај забрањени контакт с радикалним другим пре представља подсећање на инцест – најстарији и најважнији међу свим табуима – него на друге уобичајене перверзије и замене. Реч је о значајном развоју чија се будућност сада не може предвидети. Ипак, у суштини, као у оном другом филмском SF ремек-делу, *Човеку који је њао на земљу* (1976), туђин који је потпуно асимилован и чија је Разлика преображена у Идентитет, постаће једноставно капиталиста попут нас осталих.

(С енглеској превео Небојша Марић)

³⁶ Broderick, стр. 142-143; поглавља посвећена Дилејнију за сваку су препоруку.